



Blauer

Informelle Malerei
der Künstler der Quadriga
nach 1945

Herausgegeben von der Generaldirektion
Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz
Bearbeitet von Karoline Feulner

Sandstein Verlag

Auf bruch

Informelle Malerei
der Künstler der Quadriga
nach 1945

014

Grußwort

Minister des Innern und
für Sport des Landes Rheinland-Pfalz
Michael Ebling

018

Dank

Heike Otto | Birgit Heide
Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz
Landesmuseum Mainz

020

Karoline Feulner

Blauer Aufbruch?

Standortbestimmungen der abstrakten
Malerei nach 1945

036

Christoph Zuschlag

Die Quadriga-Ausstellung 1952

und ihre Bedeutung für das Informel in Deutschland

050

Eva Brachert

Die Sprache des Informel

Farbe, Raum und malerische Geste

066

Norbert Suhr

Bemerkungen zu Otto Greis’
Künstlertheorie

078

Karoline Feulner

Kirschbäume und Boote

Die künstlerischen Anfänge von Otto Greis

108

Karoline Feulner

»Abstrakt ist schöner«

Frühe Impulse für Götze, Schultze und Kreutz

124

Karoline Feulner

Der *Blaue Aufbruch*

Die sogenannte Quadriga-Ausstellung 1952

154

Karoline Feulner

Gestische Farbstürme
und das Ziel der Formlosigkeit

174

Anne-Kathrin Hinz

Informelle Grafik

Experiment und eigenständiges Werk

198

Anne-Kathrin Hinz

Malprozesse zwischen
Spontaneität und Reflexion

215

Rezeption der Quadriga-Ausstellung
(zusammengestellt von Christoph Zuschlag),
Abkürzungen, Bibliografie, Leihgeber,
Abbildungsnachweis, Impressum



Karoline Feulner

Blauer Aufbruch?

Standortbestimmungen
der abstrakten Malerei
nach 1945

»Es war nicht so, dass
wir gesagt hätten:
»Passt mal auf, jetzt ist
der Krieg vorbei und
wir wollen etwas ganz
Neues machen.«
Natürlich war es ein
Neuanfang, aber
dessen war man sich
anfangs gar nicht
bewusst. Wir waren ja
alle ganz junge Kerle,
das darf man nicht
vergessen. Man hat
uns anfangs auch gar
nicht richtig ernst
genommen.«

So Kreutz rückblickend in einem Interview
kurz vor seinem Tod.¹

»Wohin geht unsere neue Kunst?«,² ist in dem Eingangssessay des kleinen Katalogs der ersten Mainzer Nachkriegsausstellung mit zeitgenössischen Kunstschaaffenden zu lesen. Eine Frage, die vor allem nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu heftigsten Grundsatzdebatten führte. Denn wie könne man nach der überstandenen Apokalypse überhaupt noch weiterarbeiten? Es herrschte der Wunsch nach einem künstlerischen Neuanfang, nach einer Befreiung von den in den letzten Jahren erfahrenen politischen Bevormundungen und der im »Dritten Reich« vorgeschriebenen Kulturpolitik. Der programmatische Titel *Blauer Aufbruch* [Kat.-Nr. 39] – eines der zentralen Gemälde von Otto Greis, das 1952 entstehen sollte – greift diese Hoffnungen auf und steht für eine der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten einer der durch die Doktrin des Nationalsozialismus stark beeinträchtigten jüngeren Generation. Zugleich war die damalige Ausgangslage im Rhein-Main-Gebiet für die Newcomer der deutschen informellen Malerei wie Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze beschwerlich und auch geprägt von den kulturpolitischen Vorstellungen der westlichen Besatzungsmächte, welche letztlich die Abstraktion als die neue Weltsprache einer freien Kunst propagieren sollten. Unabhängig von den vier Protagonisten der Quadriga³, denen diese Sonderausstellung gewidmet ist (vgl. ausführlich den Essay von Zuschlag, S. 36–49), soll im Folgenden mit dem besonderen Fokus auf Mainz eine Art Skizzierung der Standortbedingungen der jungen abstrakten Maler im Rhein-Main-Gebiet versucht werden, die alles andere als ideal waren. »Interesse für unsere Ausstellung ist nur im kleinen Kreise vorhanden, wir werden als kleines Fähnlein im Schatten (allerdings des Domes) kämpfen«, so die nüchterne Einschätzung des Kurators der bereits erwähnten Mainzer Ausstellung 1947.⁴ Auch wenige Jahre später sollte sich diese Situation nicht ändern.

Neue deutsche Kunst (1947) in Mainz

Mit der Ausstellung *Neue deutsche Kunst* war die Stadt Mainz eine der ersten, die bereits 1947 zeitgenössische deutsche Künstler:innen präsentierte und die erste, die dies in der französischen Besatzungszone realisierte (Abb. 1 und 2).⁵ Initiator und Kurator war Rudolf Busch, der Leiter der Gemäldegalerie Mainz (heutiges Landesmuseum Mainz). Dieses Unternehmen gelang mit viel Ehrgeiz und Mühe, trotz der damals zu 80 Prozent zerstörten Stadt und den damit einhergehenden sehr schwierigen Lebensverhältnissen, die von Busch schlichtweg als »abnorm« bezeichnet wurden. Busch, der selbst erst seit dem 1. Juni 1945 wieder seine Tätigkeit an der Städtischen Gemäldegalerie aufgenommen hatte, von welcher er 1933 als »Halbjude« entbunden worden war, gelang es durch ein großes persönliches Engagement, diese Ausstellung in Mainz in der kleinen Kunsthalle am Dom (heutiges Haus am Dom) auszurichten.⁶ Der improvisierte Ausstellungsort war von der französischen Militärbehörde erst kurz vorher freigegeben worden.⁷ Die ursprünglichen Museumsräume der Städtischen Gemäldegalerie im ehemaligen kurfürstlichen Marstall waren zu stark zerstört und daher auf lange Zeit für Ausstellungen nicht nutzbar (Abb. 3).⁸ In der im Archiv des Landesmuseums Mainz überlieferten Korrespondenz wird eindrücklich geschildert, mit welchen Problemen Busch damals zu kämpfen hatte. So musste sich der Kurator nicht nur um die Transporte durch die verschiedenen Besatzungszonen mit deren komplizierten Bestimmungen kümmern, sondern den Bürgermeister etwa auch um vier Reifen und Benzin bitten, denn es mangelte an allem, selbst dem Papier für den Katalog.⁹

Das ambitionierte Ziel von Busch war es, mit dieser Schau »die Entwicklung der deutschen Malerei der letzten 3 Jahrzehnte d. h. im grossen ganzen der noch lebenden und wirkenden Generationen aufzuzeigen. Das Schwergewicht der Ausstellung soll in den Werken der Abstraktionskunst liegen.«¹⁰ Busch versuchte somit, Künstler einer großen Bandbreite zu versammeln, die vom Expressionismus und der gegenständlichen Malerei bis hin zur Abstrak-



Abb. 2
Titelblatt des Ausstellungskatalogs
Neue deutsche Kunst, 1947,
GDKE, Landesmuseum Mainz

Abb. 1
Fathwinter | 2. Entwurf für das Plakat
der Ausstellung *Neue deutsche Kunst*
im Haus am Dom in Mainz, 1947,
Gouache auf Papier, 60,4×40,7 cm,
GDKE, Landesmuseum Mainz,
Inv.-Nr. GS 2022/203





Abb. 3
Die zerstörten Museumsräume
der Städtischen Gemäldegalerie
im ehemaligen kurfürstlichen
Marstall, Große Bleiche in
Mainz, Januar 1953

tion reichte. Zur Unterstützung für die Auswahl und Kontaktaufnahme vor allem zu den jüngeren Künstlern engagierte Busch den ursprünglich aus Mainz-Kastel stammenden abstrakt arbeitenden Franz Winter [besser bekannt unter seinem späteren Künstlernamen Fathwinter] (Abb. 4).¹¹ Dieser kritisierte, dass in der Ausstellung auch »die ›alten Leute‹« ausgestellt werden und meinte damit die bereits vor dem Nationalsozialismus tätigen und inzwischen langsam in die Jahre gekommenen Expressionisten. Busch unterstreicht in seinem Antwortbrief, dass es ihm um eine »zusammenhängende Entwicklung« des Kunstschaflens der letzten 30 Jahre ginge und die Ausstellung somit keineswegs durch diese leiden würde.¹² Buschs Ausstellungskonzeption trennte jedoch sorgfältig die »alten Leute«, die im Erdgeschoss gezeigt wurden, von den »abstrakten«, denen der erste Stock vorbehalten war.¹³ Somit waren in seinem Verständnis die noch gegenständlich geprägten Werke der Expressionisten im Erdgeschoss der Ausgangspunkt der Entwicklung der deutschen Kunst, die dann im Obergeschoss in die ungegenständliche Malerei als die aktuelle Strömung mündete.¹⁴ Ausgestellt wurde die große Anzahl von 215 Werken (Gemälde, Grafiken, Bronzen) von Max Ackermann bis Fritz Winter. Darunter die Hauptvertreter des deutschen Expressionismus wie beispielsweise Max Beckmann, Franz Marc, Alexej Jawlenski oder Oskar Kokoschka und Emil Nolde, aber eben auch Künstler der im Katalog als Vertreter der »Abstrakmalerei« titulierten Richtung wie Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay oder Otto Ritschl. Unter diesen waren zudem wenige regional bekannte Künstler wie Alo Altripp, Willy Fügen oder Theo Gebürsch zu finden (Abb. 5 und 6). Zahlreiche der gezeigten Künstler waren noch vor wenigen Jahren aus den Museen als »entartete Künstler« verfeimt und entfernt worden. So erlitt auch die Gemäldegalerie der Stadt Mainz große Verluste: zwei Gemälde, eines von Max Beckmann,

Abb. 4
Fathwinter | *Komposition abklingend*,
1952, Mischtechnik/Öl auf Pappe,
74 x 102 cm, GDKE, Landesmuseum
Mainz, Inv.-Nr. 88/17



Im Hotel,¹⁵ von Willi Baumeister *Der Springer*¹⁶ sowie 54 expressionistische und neusachliche Druckgrafiken von unter anderen Max Beckmann, Otto Dix, Erich Heckel, Paul Klee, Emil Nolde, Max Pechstein und Franz Marc, verlor die Sammlung, also genau die Künstler, die Busch in seiner Ausstellung neben anderen wieder zeigte und die nur wenige Jahre vorher (1936) genau am gleichen Ausstellungsort in Mainz in der Propagandaausstellung *Entartete Kunst* zu sehen waren.¹⁷ Busch schien mit seiner Ausstellungskonzeption der Kunst der letzten 30 Jahre somit eine Lücke schließen zu wollen, indem er einerseits die ehemals »entarteten« rehabilitierte und zugleich mit den abstrakten Künstler:innen die aktuellen Kunstentwicklungen darlegte.

Busch wurde allerdings auch mit Vorbehalten bezüglich einer Ausstellungsbeteiligung konfrontiert, so vor allem von Ernst Wilhelm Nay. Dieser hatte erst seit zwei Jahren als Kriegsheimkehrer unweit von Mainz in Hofheim im Taunus durch die Netzwerkerin, Sammlerin und spätere Galeristin Hanna Bekker vom Rath sein Atelier im ehemaligen Atelierhaus der Malerin Ottilie W. Roederstein eingerichtet.¹⁸ Der Kurator versuchte, diesen zu überzeugen, indem er ihm schrieb: »Allein Sie machen sich doch keine rechte Vorstellung von unserer Ausstellung. So sehr zweitrangig ist solche denn doch nicht und ich glaube, dass Ihr Besuch in Mainz dazu beitragen wird, Ihre Ansicht zu revidieren. Der Fehler dieser Ausstellung von der Mainzer Bourgeoiseite betrachtet, ist der, dass sie gar nicht provinziell ist, denn die Ausstellung passt nicht nach Mainz. Sie wird hier nicht gewürdigt und nur von einigen Kennern des Links-und rechts-Rheins richtig aufgenommen, ja bestaunt.«¹⁹



Eva Brachert

Die Sprache des Informel

Farbe, Raum
und malerische
Geste

»Wenn man
nichts sieht, schaut
man länger hin«

Gerhard Hoehme, 1979¹

Bekenntnis zum Romantisch- Expressiven 1957/58 von Gerhard Hoehme

Die Sprache des Informel sprachen in Deutschland nicht nur in Frankfurt, sondern auch in Düsseldorf und München in den Jahren von 1952 bis 1959 verschiedene junge Künstler:innen. Im Vergleich zu den Arbeiten der Quadriga-Künstler soll im Folgenden an dem Gemälde *Bekenntnis zum Romantisch-Expressiven* (Abb. 1) aus dem Jahr 1957/58 von Gerhard Hoehme gezeigt werden, dass die Sprache des Informel vielfältig ist. Sie äußert sich nicht nur in individuellen künstlerischen Handschriften, in der Wahl technischer Ausdrucksmittel, sondern in intellektuellen Weltbildern und Empfindungen hinter den neuen Formen.

Die Rückschau zeigt, dass die informelle Malerei in Deutschland nicht als eine Stilrichtung im Sinne einer Sezession zu beschreiben ist. Der Beginn der Moderne seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist durch sezessionistische Abspaltungen aus den Akademien gekennzeichnet. In konsequenter Fortsetzung fanden hiervon ausgehend die Gründungen von Künstlergruppen wie die Brücke² und Der Blaue Reiter³ statt. Im Fortgang führte der Weg der Moderne in den 20er-Jahren zur Gründung des Bauhauses (1919). Selbst wenn daraus nicht wie geplant eine Schule erwuchs, ist das Schaffen der beiden Bauhaus-Meister Wassily Kandinsky und Paul Klee als Einführung der Abstraktion in die Malerei einzustufen. Weitergeführt im Werk von Willi Baumeister, mit abstrakt-geometrischen Grundformen und zeichenhaften Elementen sowie der reinen Farbe in ihrer puren Materialität, gab es für die junge Generation der Künstler nach 1945 ausreichend Studienstoff. Individueller Ausdruckswille als Zeichen einer unbeschränkten Freiheit wurde verknüpft mit einer neu entwickelten Technik im Prozess des Malens. Hinzu kamen Einflüsse der zeitgenössischen Kunst aus Paris, die diese Generation eine moderne abstrakte Kunst erschaffen ließ.

Die Künstler vereinte die gemeinsame Zielsetzung. Dazu gehörten auch die gesuchte Nähe und der Austausch mit Kunstkritikern und Galeristen, die für die Avantgarde warben, vermittelten oder gegen die Bürgerlichkeit polemisierten.⁴ Diese Rezensenten gaben der Bewegung einen Namen: Informel. Die Künstler waren an Ausstellungen interessiert, in denen sie die Möglichkeit erhielten, gemeinsam nach außen aufzutreten, um so die Öffentlichkeit für ihre Kunst zu interessieren. Sie hatten weder ein Programm noch sonst etwas Bindendes oder Ideologisches ähnlich einem Manifest oder einen selbst gewählten Namen, wie bei den Künstlergruppen zwei Generationen zuvor. Geistesverwandtschaften und individuelle, einschneidende Kriegserlebnisse bildeten die Grundlage für den Wunsch, gemeinsam auszustellen. Die Künstler erhielten hierfür zunächst nur auf Einladung von innovativen Galeristen in verschiedenen Städten Westdeutschlands die Möglichkeit, ihre Kunst zu präsentieren.⁵ Allerdings bejubelte das Deutschland der 50er- und 60er-Jahre die gestische Malerei der Informellen nie wirklich.⁶ Eine gewisse Ambivalenz begleitete das Informel von Anfang an. So wurde diese Kunst, die schon bei erster Betrachtung wie künstlerische Dokumente eines Aufstands gegen die reine Abbildhaftigkeit und klassische Formgebung in der Malerei erschien, von zeitgenössischer kunstwissenschaftlicher Seite mit verschiedenen Etiketten belegt: Tachismus, Abstrakter Expressionismus, Informel oder einfach »Un art autre«.

Werner Haftmann umschreibt den deutschen Beitrag zur Kunst nach 1945 mit »einem ausgesprochenen romantischen Charakter. Die Idee von der »mystisch-innerlichen Konstruktion« der Welt ist eigentlich in allen ihrer Meister wirksam. Das Orphische und Naturmythische, die Verwurzelung des Menschen im Kosmischen [...] Das wirkt auf Farbe und Form zurück [...] Die deutsche Malerei gab dem ganzen europäischen Stilentwurf die ideelle Tiefe. Was ihm an formaler Kraft und Klarheit nötig war, fügte das Formgenie Frankreichs hinzu.«⁷

Die Autonomie des Malens war eine neue, eine solch gestische Malerei hatte es zuvor in der deutschen Malerei nicht gegeben: Die Farbe wird gegeneinandergedrückt und -geschoben, bis sie sich auftürmt, und im nächsten Augenblick verwirbelt sie so, dass Räume entstehen, die aber wenig mit Dreidimensionalität im Sinn von Wiedergabe einer vorgegebenen Wirklichkeit zu tun haben, sondern rein assoziativ sind. Die Farbe wird Bildthema, sie scheint



Abb. 1
Gerhard Hoehme | *Bekenntnis zum Romantisch-Expressiven*, 1957/58, Öl/Nessel, 100 × 165,5 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr. 88/2

formlos aus der Bildfläche herauszuwachsen, so wie sie vorgibt, rasend schnell in der Bildtiefe zu verschwinden. Diese Befreiung von malerischen Regeln, von akademischem Formalismus und bürgerlichen Traditionen der Malerei ließ dabei sogar die abstrahierten Formen oder geometrischen Rhythmen und Linien der Anfänge der abstrakten Malerei von W. Kandinsky, P. Klee und J. Itten hinter sich. Das »Bild« erschien mit einem Mal offen. Ohne fixierten Inhalt, zumindest nicht mehr ohne Weiteres allein über den Verstand greifbar, wurde es zu einem Schauplatz für das Suchen und Finden von Betrachtenden und Künstler, erfahrbar durch emotionales Erleben des Bildgeschehens.

Kunst im Wirtschafts-wunderland

War dies der Beginn einer Kunst nach der Stunde Null, die Ausdruck einer neuen, ideologisch nicht mehr zu vereinnahmenden Freiheit werden sollte, geträumt von nur sich selbst verantwortlichen Individuen?⁸ Bestand die von den Künstlern gesuchte neue Freiheit der Kunst in der gewünschten Mitarbeit des Publikums und in dem immer unabgeschlossenen, immer neuen Geschehen der »lebendigen Farbe«⁹? Geschieht die Verwendung der lebendig fließenden Farbe, deren scheinbar impulsive Verarbeitung zu reliefartigem, erhöhtem Farbauftrag unter Einbeziehung des Unbewussten des Malers? Das Unbewusste, das die Farbe dazu bringt, sich den Raum jenseits von Leinwand und Keilrahmen zu erobern, nämlich dort, wo sich die Betrachtenden befinden.

Kunstaffine Einzelgänger wie Klaus Franck in Frankfurt oder Jean-Pierre (Karl) Wilhelm¹⁰ in Düsseldorf boten den informellen Künstlern eine Plattform, von der aus sie in ihrem Sinne bildend wirken konnten. Aber auch ganz merkantile Beweggründe spielten hier eine Rolle, da sie vermittels dieser Präsentation ihre Kunst zu verkaufen hofften. Auf die erste Ausstellung der sogenannten Quadriga 1952 in der Franck'schen Zimmergalerie folgend, bot am 2. Mai 1957 die erste Ausstellung in der Galerie 22 den Informellen eine weitere Gelegenheit, gemeinsam auszustellen. Hoehme und Wilhelm schrieben zu ihrer Wahl der Künstler in dieser Präsentation: »[...] von denen wir überzeugt waren, dass sie den Zeitgeist repräsentieren: Karl Otto Götz, Emil Schumacher, Bernard Schultze, Karl Fred Dahmen, Heinz Kreutz, Otto Greis, Winfried

Gaul und Paul Jenkins.«¹¹ Die Galerie 22 in Düsseldorf schloss 1960, die Zimmergalerie Franck in Frankfurt stellte ihre Tätigkeit 1961 ein. Die Schließung dieser Galerien bedeutete für die Künstler des Informel, dass nun jeder seine eigenen Wege ging und sich mit unterschiedlichem persönlichem Erfolg den deutschen Kunstmarkt eroberte.¹²

Zwischen diesen ersten Ausstellungen und der ersten Schau informeller Kunst in einem deutschen Museum vergingen jedoch mehrere Jahre. 1956 erhielt Gerhard Hoehme seine erste Einzelausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, und die Wiesbadener Ausstellung: *couleur vivante – lebendige farbe* stellte erstmals den Quadriga-Künstlern französische Zeitgenossen gegenüber. 1957/58 folgte in der Kunsthalle Mannheim eine weitere Ausstellung: *Eine neue Richtung in der Malerei*, an der, neben der Quadriga und der Gruppe 53, Künstler der Gruppe ZEN 49, die sich in München zusammengefunden hatte, teilnahmen.¹³ Damit erhielt die deutsche informelle Malerei erstmals gemeinsam eine Plattform.

Die *documenta II*, 1959, unter der Leitung von Werner Haftmann, war bemüht, unter der Überschrift *Kunst nach 1945* als internationale Kunstaussstellung alle neuen Kunstrichtungen zu Wort kommen zu lassen. Es gelang jedoch kein repräsentatives Bild der Kunst im Nachkriegsdeutschland. Arbeiten auf riesigen Leinwänden der abstrakten Expressionisten aus den USA drängten die deutschen Informellen in der Wahrnehmung in den Hintergrund. Zwar bewirkte die Kasseler Schau in den folgenden Jahren vermehrte Museumsausstellungen und persönliche Arrivierung einzelner Vertreter dieser deutschen Avantgardekunst,¹⁴ jedoch scheint die *documenta II* im Rückblick weniger der Beginn als beinahe schon ein Abgesang der informellen Strömung in Deutschland gewesen zu sein. Bald gaben Zero und die Pop-Art den Ton an, damit war die Abstraktion in der Malerei jedoch nicht abgeschafft. Vielmehr gilt bis heute, dass die Moderne ohne die Kraft der malerischen Geste, den Rhythmus und die gestaltende Wirkung der Farbe der Informellen nicht zu denken ist.

Menschenbild in unserer Zeit – erstes Darmstädter Gespräch 1959

Kaum war das Informel 1952 an die Öffentlichkeit getreten, befördert durch Galeristen, Kunstkritiker und Malerkollegen, entbrannte in diesen Kreisen eine inhaltliche Auseinandersetzung über die Zukunft der deutschen Kunst. Die vorsichtigen Schritte der jungen deutschen Maler zu einem Aufbruch weg von allen Regeln fielen zusammen mit einem schwelenden Streit zwischen Anhängern der figurativen Malerei und denen der gegenstandslosen Kunst, der seinen intellektuellen Höhepunkt im ersten der Darmstädter Gespräche (15.–17. Juli 1950) gefunden hatte. Dieses war dem *Menschenbild in unserer Zeit* gewidmet. Der konservative und NS-belastete Kunsthistoriker Hans Sedlmayr legte in seiner Programmrede »Über die Gefahren der modernen Kunst« den der Abstraktion innewohnenden Verlust aller humanistischen Werte¹⁵ dar. Die polemische Gegenposition hatte der Maler Willi Baumeister in seinem 1947 erschienenen Buch *Das Unbekannte in der Kunst* bereits bezogen.¹⁶ Die Verfechter der Moderne waren sich in ihrer allgemeinen Verteidigung der modernen Kunst gegen Sedlmayr und den Konservatismus in der Kunstwissenschaft einig, aber nicht darüber, wo die moderne Kunst aktuell gerade stand. Die Ziele der Kunst waren früher das Abbild und heute das Sinnbild. Musste die Methode der Kunstwissenschaft zur Deutung von Kunst sich nun wandeln? Möglich wäre das, indem sie nicht mehr in einer chronologischen Schau von vorangegangenen Zeiten bis zur Gegenwart die Deutungslinien zöge. Vielmehr solle vom Jetzt, aus dem Erlebnis der Gegenwart heraus, die Wissenschaft zu völlig anderen Methoden und tieferen Erkenntnissen der gegenwärtigen Kunst gelangen.¹⁷ Man versuchte offenbar vonseiten der Kunstwissenschaft, die zwölf Jahre staatlich verordnete Einheitskunst aus der wissenschaftlichen Analyse der Kunst auszublenden. Befürworter und Gegner moderner Kunst sprachen gleichermaßen von der vergangenen Krise der Kunst und setzten pauschal

auf deren Erneuerung. Tradition und Schulen sollten nun nicht mehr die entscheidende Rolle spielen, sondern die persönliche Intuition der Schaffenden. Diesen Sinnfindungsprozess der Moderne als Ergebnis aus dem Darmstädter Gespräch von 1950 fasst der Kunstkritiker Will Grohmann 1953 zusammen: »Wir kommen mit der üblichen Terminologie schwer aus und haben keine neue entwickelt. Bei einigen Künstlern tritt der Rhythmus in einer nicht da gewesenen Weise als das Konstituierende der Bildform auf.«¹⁸

»Farbe als konkreter Gestaltwert«¹⁹

Farbe als Bildwert gemeinsam mit Rhythmus und Gestik verflochten Mal- und Zeichenspuren miteinander. Keine fest umrissenen Formen oder Linien, die einen Raum darstellten, sondern die Bearbeitung des jeweiligen Malmaterials bestimmten das Werden eines informellen Kunstwerks. Bisher beurteilte man Farbe nur als Farblecks. Nun bestand die Realität der Farbe nicht mehr darin abzubilden, sondern sie erhielt einen eigenen Gestaltwert.

Bekennntnis zum Romantisch-Expressiven, titelte Gerhard Hoehme sein 1957/58 entstandenes Gemälde, das in der Galerie 22 gemeinsam mit den Arbeiten der Gruppe 53 zu sehen war (Abb. 1). Hoehme gelang es hier, ganz im Haftmann'schen Sinne, mittels des Eigenwerts der Farbe und in ihrer Bearbeitung gleichzeitig Raumwirkung, Atmosphäre, Bewegung und Geschwindigkeit zu schaffen und die »»mystisch-innerliche Konstruktion« der Welt vor den Augen des Betrachters [zu] entfalten.«²⁰

Gerhard Hoehme, 1920 in Greppin bei Dessau geboren, wird mit 19 als Flugzeugführer und Jagdflieger zum Kriegseinsatz in Afrika, Russland und Europa eingesetzt werden.²¹ Von 1948 bis 1951 studierte er Gestaltende Kunst an der Burg Giebichenstein in Halle. Dies führte ihn zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Weltsicht und abstrakten Kunst von Paul Klee und Lyonel Feininger, den beiden Bauhaus-Meistern, die an der Burg Giebichenstein das Kunstwollen mit ihrer linearen Abstraktion maßgeblich geprägt hatten.



Kirsch- bäume und Boote

Die
künstlerischen
Anfänge
von Otto Greis

DER

Blaue Aufbruch vollzog sich bei Otto Greis als langer und suchender Prozess. Realistische Darstellungen von blühenden Kirschbäumen, Eisbären im Frankfurter Zoo oder Stillleben mit Äpfeln, wobei Letztere stark an Paul Cézanne erinnern, sind die ersten künstlerischen Versuche, die durch die Einberufung in den Kriegsdienst abrupt unterbrochen wurden [Kat.-Nrn. 1–8].¹ Seine Entscheidung, Künstler zu werden, fiel somit in eine denkbar ungeeignete Zeit, in der durch die Doktrin des Nationalsozialismus keine freie künstlerische Entwicklung mehr möglich war. Die Reichskammer hatte das kulturelle Leben gleichgeschaltet und somit die junge, schöpferisch tätige Generation in eine fatale Isolation gedrängt.

Otto Greis hatte dennoch den festen Willen, weiterzumachen: Die prägendste Person wurde für ihn Ernst Wilhelm Nay, den er direkt nach Ende des Zweiten Weltkriegs kennenlernte und mit dem er eine enge Freundschaft entwickelte (vgl. Essay Feulner, S. 27–29). Dieser regte in erster Linie seinen Abschied von der Gegenständlichkeit und eines perspektivisch konstruierten Bildraums an. Laut Nays Definition besteht seine Kunst aus der »absoluten Form und reinen Lebenskraft«. »Malen, das heißt aus der Farbe das Bild formen, denn die absolute Farbe ist das Leben der Malerei, Ausdruck der Ursprünglichkeit, die wiedergewonnen ist«.² Dabei müssen die Farben nach Farbkreisen zusammengefasst geordnet werden. Diese beiden Grundmerkmale der absoluten Form und der Farbe werden auch zum Credo für die Kunsttheorie von Otto Greis, die ab den 1960er-Jahren in der Schaffung eines »Bildraumkörpers« mündet.³ Dieser erzielt einen räumlichen Eindruck allein mithilfe von Farbwirkungen und flächenparallel gesetzten Formen. Daher



verwundert es nicht, dass es zahlreiche Anklänge und Verwandtschaften zu zeitgleich von Nay gemalten Werken gibt. So beispielsweise die Serie der Baumlandschaften [Kat.-Nrn. 10–14], die eine typische Formaflösung à la Nay zeigen. Zudem verwendet er hier die von Nay adaptierte Malweise, welche einerseits die Linie durch einen dynamischen Duktus auflöst und andererseits durch ornamentale Punkte und Striche die Formung der einzelnen Flächen betont.⁴ Durch die Titel bleiben Assoziationen zu den als Anregung dienenden Taunuslandschaften erhalten. Die verschränkten Formen, Farben und Schattierungen bewirken, dass der lebendige Charakter der Natur, losgelöst von dem realistischen Abbild, umso mehr aus den Gemälden heraus pulsiert. Neben diesen Frühwerken, in welchen sich Greis in erster Linie mit der Auflösung der Form beschäftigt und die Farbigkeit auf wenige dunkle Töne beschränkt, stehen im Kontrast Arbeiten wie *Ohne Titel (Kopf)*, die eine ebenso bunte Farbpalette und wieder eine vergleichbare Formaflösung wie beispielsweise die *Hekate-Bilder* von Nay aufweisen (vgl. Abb. 1, 2 und Abb. 7, S. 28).

Weitere Referenzpunkte sind für Greis keine Geringeren als etwa Pablo Picasso, Georges Braque, aber auch Paul Klee, mit welchen er sich ebenso intensiv in seinem Frühwerk auseinandersetzt. Der Prozess, in einer Serie des gleichen Motivs die Gegenständlichkeit zu überwinden, wird beispielsweise bei den Booten deutlich: Die 1948 entstandenen Auseinandersetzungen mit diesem Thema zerlegen die mächtigen und starkfarbigen Boote in ihre einzelnen Grundformen, Innen- und Außenraum des Schiffskörpers werden durch wenige Schraffuren skizziert, Perspektiven kippen, dennoch bleibt das Boot grundsätzlich identifizierbar. Im letzten Werk der Serie bleiben nur noch ineinander verschränkte farbige Flächen. Auch das vorher noch bewegt skizzierte dunkelblaue Meer ist zur reinen Flächenform geworden und als solches nicht mehr erkennbar [Kat.-Nrn. 15–18 und 23]. Des Weiteren entstehen kubistisch beeinflusste Stillleben und wie schwebend erscheinende Städte mit fantastischen Kathedralen und verschlungenen Wegen, die im Sinne Paul Klees aus Elementarformen wie Halbkreisen, Rauten und Dreiecken aufgebaut sind [Kat.-Nrn. 9, 19–22]. Die komplette Befreiung von diesem stilisierten Formenvokabular wird Greis wenige Jahre später mit dem *Blauen Aufbruch* gelingen [Kat.-Nr. 39].

1 Von 1934 bis 1938 erhält Otto Greis Privatunterricht bei Johann Heinrich Höhl. Dieser hatte am Städtischen Kunstinstitut studiert und dort einen Lehrauftrag. Die Tierstudien sind während dieses Unterrichts im Frankfurter Zoo entstanden. M. Maier-Speicher [2013], S. 13–15.

2 Ernst Wilhelm Nay in: Ausst.-Kat. Mainz [1947], S. 12.

3 Greis spricht ab 1960 von der Konzeption von »Bildraumkörpern«. Vgl. E. Siegert (1999), S. 23; Brief von Otto Greis an Karlheinz Gabler vom 23. 10. 1960, in: Ausst.-Kat. Mainz (1989), S. 8.

4 U. Geiger [1987], S. 41–43.

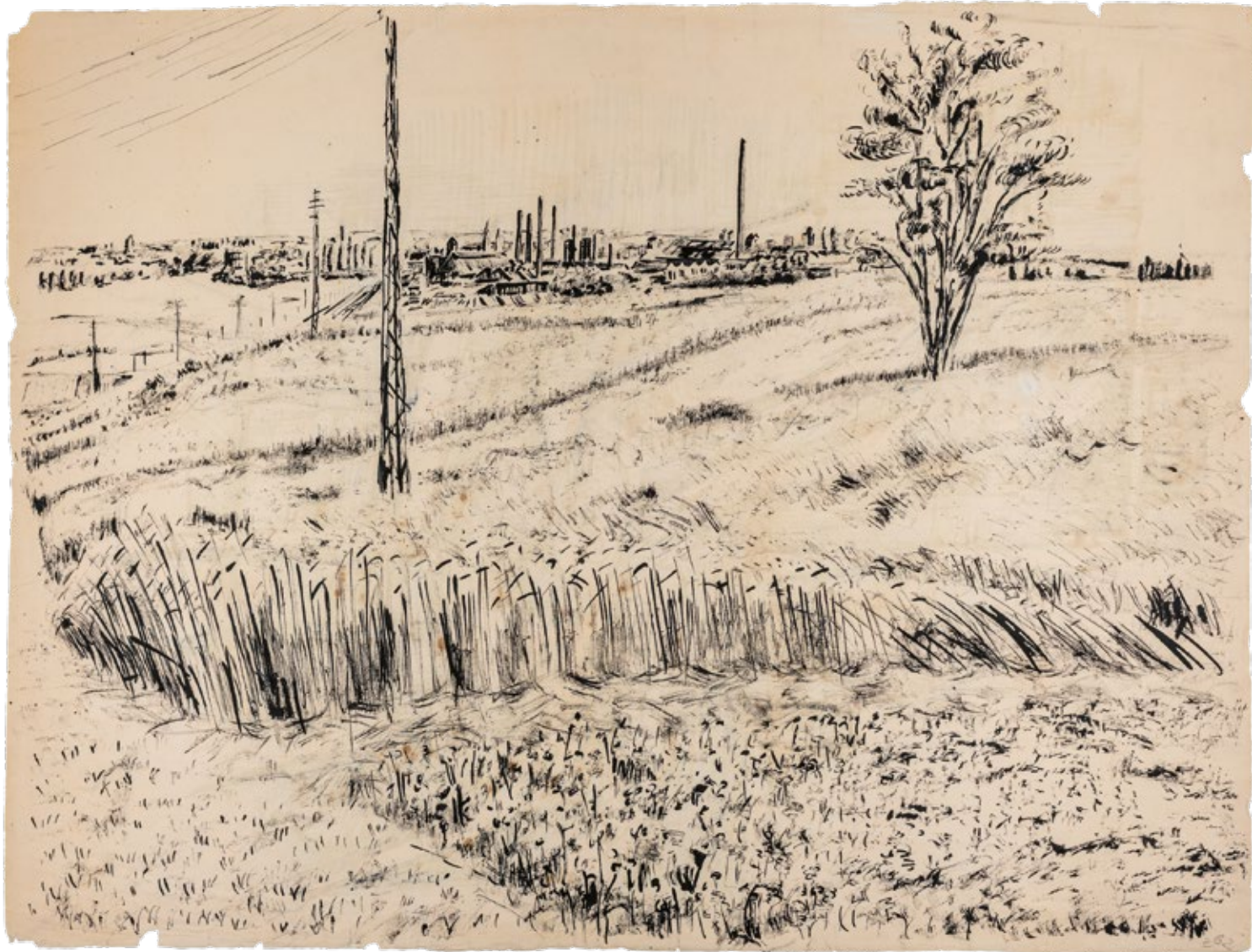


Abb. 2
Otto Greis | *Ohne Titel (Kopf)*,
1948, Pastell auf Pappe,
39,1×29,1 cm, GDKE, Landesmuseum
Mainz, Inv.-Nr. GS 2014/104



1 | Otto Greis
Blühende Bäume, 1935,
Öl auf Leinwand, 54×70 cm,
GDKE, Landesmuseum Mainz,
Inv.-Nr. DL 2008/2, Nachlass Otto Greis

084



2 | Otto Greis
Getreidefelder am Stadtrand,
verso: *mein Vater*, um 1935, Rohrfeder,
Pinsel auf Papier, 45,5×60,7 cm, GDKE,
Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr. GS 2002/6



3 | Otto Greis
Blühender Kirschbaum, 1936, Feder auf Papier,
29,2×23 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz,
Inv.-Nr. GS 2014/96

085



4 | Otto Greis
Kirschblüten zu Weihnachten 49, 1949,
Feder auf Papier, 24,2×22 cm, Widmung:
»Kirschblüten Mutti z. Weihnachten 49«, GDKE,
Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr. GS 2014/95



Ges- tische Farb- stürme

und das Ziel
der Formlosigkeit

»[...] in farbigem Gewölk explosiven Blütenstaubs, das symphonisch über weite Himmel dahinweht und kreisend wie Gestirne leuchtet«,¹

S O demonstrierte Otto Greis mit dem *Blauen Aufbruch* den Einsatz der reinen Farbmaterie, die gleichsam wie »kosmische Gewalt«² einschlug. Losgelöst von jeder darstellenden Funktion symbolisiert die Farbe hier den Vorgang eines dynamischen Aufbruchs in eine neue Malerei, die mit allem Bisherigen gebrochen hatte. Berücksichtigt man den damaligen Zeithintergrund – alle vier der Quadriga-Künstler waren als Soldaten im Krieg, Frankfurt bzw. Deutschland war zu großen Teilen noch zerstört –, gewinnt dieser Titel eines neuen Konzepts einer Malerei umso mehr an Bedeutung: Diese informelle Malerei war ohne Struktur und Form, wie die zerstörte Gegenwart, und von dem überlieferten klassischen Formprinzip hatte man sich in einer Art Befreiungsakt schrittweise gelöst. »Für mich war das Informel eine Notwendigkeit, die Vergangenheit wegzuschlagen«, so Otto Greis rückblickend.³

Die Farbe hatte sich von ihren traditionellen Aufgaben in diesem Prozess emanzipiert. Sie charakterisierte keine Natur mehr, wie in den wenige Jahre vorher entstandenen Baumlandschaften von Greis [Kat.-Nrn. 10–14], Perspektive bzw. eine Raumtiefe wurde nun allein durch die vor- bzw. zurücktretenden Wirkungen der einzelnen Farben erzeugt. Wobei die Farbigkeit bei den 1952 in der Quadriga-Ausstellung gezeigten Gemälden sehr zurückhaltend war. Es dominierten bei Greis und Schultze vor allem dunkle, sehr erdige Schwarz-, Grau- und Ockertöne, die an Gesteinsstrukturen erinnerten. Einzelne Grundfarben wie Rot und Blau wurden sehr sparsam eingesetzt und leuchteten umso mehr aus den dunklen Farbschichten heraus. Karl Otto Götz beschränkte sich bei seiner Konzentration auf einen schnellen Bewegungsduktus, bei seinen letzten Ölbildern sogar ganz auf monochrome Töne [Kat.-Nrn. 40–42]. Nur Kreutz bildete mit seinen leuchtenden planetarischen Landschaften eine Ausnahme (vgl. Abb. 1).

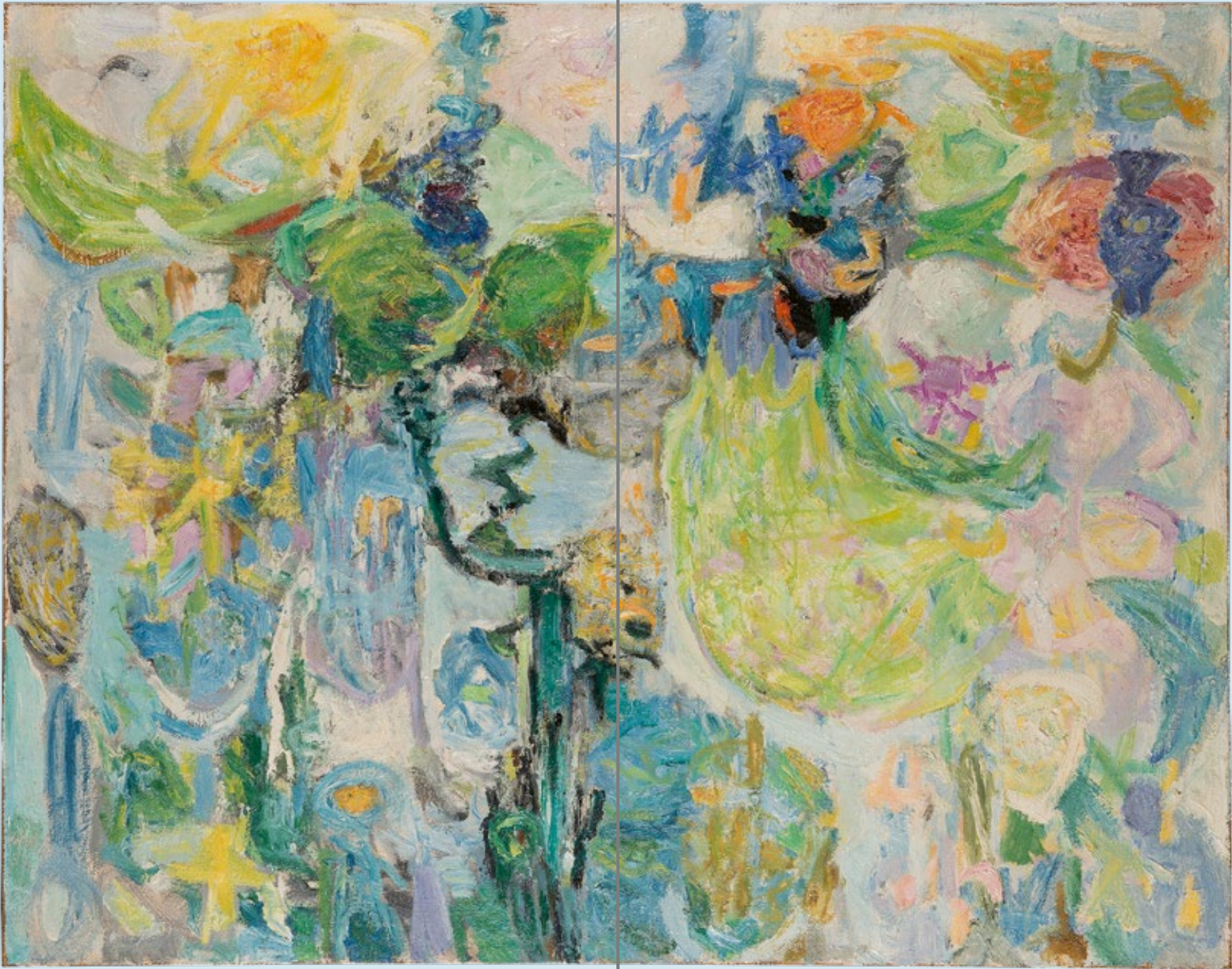


Abb. 1
Heinz Kreutz | *Planetare Landschaft*,
1952, Öl auf Leinwand, 90,6×115,4 cm,
Städel Museum, Inv.-Nr. LG 67
[Dauerleihgabe aus Privatbesitz]

1 Godo Remshardt, Quadriga male-
rische Avantgarde, in: Frankfurter
Rundschau, 30. 12. 1952, zit. nach:
M. de la Motte [1976], S. 31.
2 Ebd.
3 Ausst.-Kat. Ludwigshafen [1996],
S. 10.

4 U. Geiger (1987), S. 158; Rissa
(2004), S. 40.
5 M. Schieder (2005), S. 270;
J. Mattern (2015), S. 54.
6 »In meiner Arbeit benutze ich einzig
und allein Farbe als künstlerisches
Gestaltungsmittel.« Heinz Kreutz,

Zu meinen Bildern, Katalogvorwort
der Ausstellung der Galerie
Heseler, München [23.3. –
6. 5. 1972], zit. nach: U. Geiger
(1987), S. 124.
7 U. Geiger (1987), S. 155–156.

Dieses Konzept eines sehr gezielten, aber sparsamen Einsatzes der Farbe unter der Verwendung nur weniger Primär- und Sekun-
därfarben behielten Greis und Götz bei (vgl. etwa Kat.-Nrn. 54, 55
und 62–64). Der Farbauftrag wird dabei immer mehr radikalisiert,
so etwa von Greis reliefartig aufgetragen und zerkratzt, sodass
die Oberflächen fast wie aufgerissene Wunden wirken [Kat.-Nrn.
61 und 93]. Götz schleuderte in seinem schnellen Malakt die Farb-
materie auf die Leinwand, zerquetschte sie mit übergroßen Pin-
seln, mischte sie, um sie dann wieder von Neuem in einem Farb-
wirbel explodieren zu lassen [Kat.-Nr. 64]. Charakteristisch sind
dabei starke Hell-Dunkel-Kontraste und das Spiel mit Negativfor-
men.⁴

Schultze entwickelte seine vegetativ anmutenden Landschaften
weiter und malte die Farbe nicht mehr auf, sondern goss diese
über die auf die Leinwand eingeklebten oder montierten Drähte,
Holzteile oder Stroh. Durch diesen Vorgang entstanden zufällige
Farblachen und -täler. Der Trocknungsprozess riss diese Ober-
fläche auf und schuf neue Strukturen und Relieferungen: Die Mal-
fläche wurde zum Farbre relief.⁵ Zugleich wuchsen seine Gemälde
hinein in die Dreidimensionalität [Kat.-Nrn. 91, 92 und 95].

Kreutz war bereits bei der Quadriga-Ausstellung derjenige, der
die buntesten Farben mit den stärksten Kontrasten verwendete.
Darauf aufbauend entwickelte er sein Farbkonzept weiter, bei dem
diese zum alleinigen Ausdrucksmittel wird.⁶ Demnach sollen durch
ihre Gruppierungen und Ordnungen Klänge und Räume evoziert
werden [Kat.-Nrn. 57 und 58]. Kreutz beschäftigte sich immer
wieder intensiv mit Goethes Farbenlehre und anderen Farbtheo-
rien und verfasste seine eigene Farbenlehre, in welcher er ein
räumliches Farbmodell entwickelte [1955–1965].⁷

Neben dem Ziel aller vier, sich von den klassischen Prinzipien von
Form und Komposition abzusetzen, war es vor allem auch der radi-
kale Malakt und damit einhergehend die unkonventionelle Farbver-
wendung, die das deutsche Informel der Quadriga so einzigartig
machte und bisherige Bildgrenzen erweiterte.

56 | Otto Greis
Malerei schwarz-weiß, 1954,
Öl auf Leinwand, 19×20 cm,
GDKE, Landesmuseum Mainz,
Inv.-Nr. DL 2008/30,
Nachlass Otto Greis





57 | Heinz Kreutz
Ohne Titel, 1958, Öl auf
 Leinwand, 135,5×60,5 cm,
 Privatsammlung Bielefeld

58 | Heinz Kreutz
Hymne an das Licht, Schwarzes Bild,
 1958, Öl auf Leinwand, 180×180 cm,
 Galerie F.A.C. Prestel OHG, Bad Vilbel





Malpro- zesse

zwischen
Spontaneität
und
Reflexion

W
I
» E kann ich die geschlossenen Formelemente auflösen und sie sozusagen zum Explodieren zu bringen?«¹ fragte sich K. O. Götz zu Beginn der 1950er-Jahre. Der Maler war auf der Suche nach einem Malverfahren, dass es ihm möglich machte, seine abstrakten Formübungen (»Fakturen«) in eine schnelle Handschrift zu übertragen. Dabei experimentierte er mit verschiedenen Techniken von der Zeichnung über die Gouache bis hin zur Monotypie [Kat.-Nrn. 31, 48, 49 d und 55]. Im Sommer 1952 stieß er schließlich zufällig darauf, dass eine Grundierung des Bildträgers mit Kleister es ermöglicht, aufgetragene Farbe leichter mit Messer oder Rakel zu bearbeiten oder ein nicht zufriedenstellendes Ergebnis einfach vom Malgrund abzuwischen.² Er entwickelte einen dreiteiligen Malprozess: Ausgangspunkt ist die Meditation eines Bildschemas, das binnen Sekunden mit einem Pinsel »niedergeschrieben« wird (vgl. Abb. 1). Es folgen eine zweite Niederschrift mit der Rakel und ein dritter Eingriff mit dem leeren Pinsel. Zwischen den Schritten stehen »Kontrolle des Geschehenen, Meditation des Kommenden« und am Ende »Anerkennung oder Auslöschung«.³ Bisweilen bereitete der Künstler seine Gemälde mithilfe von Skizzen gedanklich vor oder nutzte sie, um den Bildaufbau nachträglich zu studieren.⁴ Götz entwickelte Bildschemata wie zum Beispiel Wirbel, durchbrochene Diagonalen [Kat.-Nrn. 64 und 89] sowie dominierende Horizontalen [Kat.-Nr. 88], die er verinnerlichte und in immer neuen Variationen durch einen kontrollierten Impuls auf die Leinwand brachte.

Abb. 1
Karl Otto Götz beim Malen seines
Bildes *Tudal*, Düsseldorf, 1959,
Archiv K. O. Götz und Rissa-Stiftung



Dem gegenüber steht das Vorgehen Bernard Schultzes. Er beschrieb seinen Malprozess folgendermaßen: »Sich treiben lassen, wohin das Bild will, soviel wie möglich dem Zufall überlassen, so wenig wie möglich Kontrolle [...]«⁵. Teils von mehreren Punkten ausgehend, tastete er sich über den Bildträger voran, drehte ihn mitunter mehrfach und ließ die Farbformen spontan entstehen. Das Ergebnis sind labyrinthische Bildwelten aus selbstangerührter Farbmasse und Farbbrei, die teils mit den Händen aufgetragen, teils mit skripturalen und später mit plastischen Elementen versehen wurden [Kat.-Nrn. 91, 92, 94 und 95]. Inspiriert von surrealistischen Methoden und dem Ausschalten der Ratio, wurden für Schultze das traumhaft Deutende, das nicht endende Suchen und Erkennen bis ins Spätwerk hinein bestehende Eigenschaften des malerischen Prozesses und der Bildbetrachtung.⁶

Während für Schultze die freie Entfaltung der Farbformen zentral war, betonte Otto Greis stets, dass der Zufall für ihn nur als eine »fruchtbare Störung«⁷ fungierte. Ab 1952 nutzte Greis den ungeformten Farbfleck als Ausgangspunkt der Bildentstehung. Er bildete die Grundlage zur Verdichtung und Neustrukturierung, wobei Greis während des Malprozesses auf zufällig entstandene Zerstörungsprozesse und Überschneidungen der Farbformen reagierte und sie gestalterisch einsetzte (z. B. Kat.-Nrn. 87 und 90).⁸ Seine Malweise entsprach demnach wortwörtlich der Bezeichnung »tachistisch«, abgeleitet vom französischen »la tache« (dt. der Fleck). Gleiches gilt für Heinz Kreutz, der sich auf das gestalterische Mittel der Farbe konzentrierte. Die Wirkungsweisen von Farbbeziehungen, ihre Harmonien und Kontraste untersuchte er in seinen informellen Bildern durch die Auflösung klar umrissener Formen (z. B. Kat.-Nrn. 67 und 69).⁹

Die beiden Pole, Spontaneität und Reflexion, galten den Künstlern mit unterschiedlicher Gewichtung als zentrale Eigenschaften der malerischen Prozesse. In ihnen veranschaulicht sich Jürgen Claus' Bestimmung des Informel, das »in seinen Spannungen, seinen Antinomien zu sehen« ist, »als Nicht-Form und als Möglichkeit oder Offenheit zur Strukturierung«.¹⁰

1 K. O. Götz (1983), S. 515.
2 K. O. Götz (1983), S. 515.
3 K. O. Götz (1959), o.S.
4 M. Klant/C. Zuschlag (1994), S. 58 f.

5 Ausst.-Kat. Köln/Bologna/Buda-
pest/Antwerpen (1994), S. 9.

6 Vgl. E. Müller-Remmert (2012),
S. 15; M. Klant/C. Zuschlag
(1995), hier S. 7, 12 f.
7 U. Geiger (1994), S. 75.
8 U. Geiger (1994), S. 46 f.
9 U. Geiger (1994), S. 145.
10 J. Claus (1965), S. 27.

87 | Otto Greis
Malerei schwarz-weiß, 1954,
Öl auf Leinwand, 19×20 cm,
GDKE, Landesmuseum Mainz,
Inv.-Nr. DL 2008/27,
Nachlass Otto Greis





88 | Karl Otto Götz
Krakmo, 1958,
 Öl auf Leinwand,
 175×145 cm,
 Museum Wiesbaden,
 Inv.-Nr. M 770

89 | Karl Otto Götz
Bild vom 27.2.1954,
Phases, 1954, Mischtechnik
 auf Leinwand, 150×120 cm,
 Sammlung Christian Wulff,
 Frankfurt am Main





Rheinland-Pfalz

GENERALDIREKTION
KULTURELLES ERBE

LANDESMUSEUM MAINZ

Das Gemälde *Blauer Aufbruch*, das 1952 in der berühmten Ausstellung in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt am Main von Otto Greis präsentiert wurde, steht als Ausgangspunkt im Zentrum dieses Katalogs. Der Titel ist zugleich programmatisch für den künstlerischen Aufbruch der vier Künstler – Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze –, die dort als Gemeinschaft der sogenannten Quadriga subsumiert und zur deutschen Avantgardebewegung gekürt wurden. Diese Ausstellung gilt als ein Wendepunkt oder besser als Durchbruch auf dem Weg zur reinen Abstraktion: zugleich der Auftakt der deutschen informellen Malerei.

Der Katalog skizziert die vielschichtigen Konzeptionen der Künstler der Quadriga wie auch ihre unkonventionellen Techniken, aber ebenso die Hoffnungen eines inhaltlichen »Aufbruchs«, und verdeutlicht zugleich die Unterschiede der künstlerischen Ansätze der vier damals unbekannten Newcomer in Gegenüberstellungen.

SANDSTEIN

