

Franz Mon

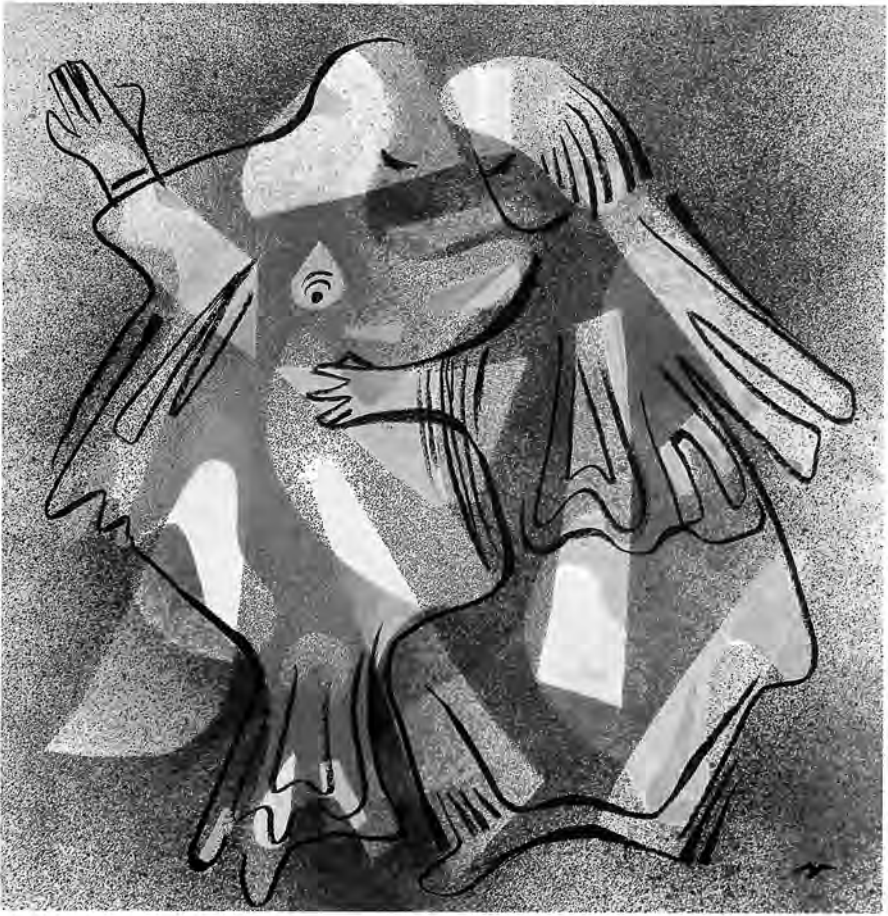
*um Anonymes und Überraschendes  
ins Bild zu locken*

*Zum hundertsten Geburtstag von  
Karl Otto Götz am 22. Februar 2014*

I

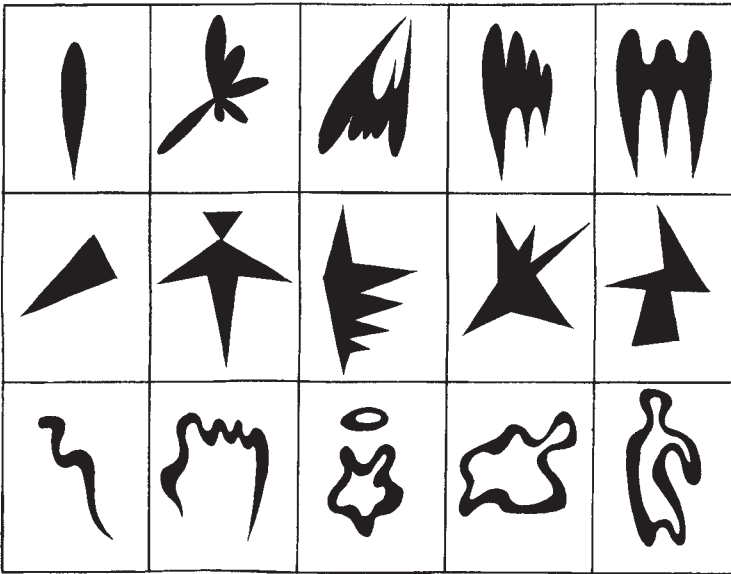
COBRA 5 war der Türöffner. Das breitformatige Heft lag taufrisch in der Zimmergalerie Franck in der Böhmerstraße 7, als ich zur Eröffnung der Ausstellung des Malers Karl Otto Götz am 2. November 1950 dorthin kam. Ich blätterte darin und war überrascht und fasziniert von dem Atem der Gedichte, die darin abgedruckt waren, und angetan von der Gemeinsamkeit der surreal gestimmten Bilder und Texte. Klaus Franck verwies mich an Götz, den Herausgeber des Heftes, der anwesend war. Wir kamen ins Gespräch, und da ich mehr wissen wollte, lud er mich ein, ihn zu besuchen. Das geschah alsbald. Götz, gerade nach Frankfurt zugezogen, hatte mit seiner Familie eine Dachwohnung in der Schleidenstraße 26 gefunden, auch dies in der bombenzermürbten Stadt schwierig genug. Die Behausung bestand aus einem einzigen großen Raum mit einem Fenster, der den vier Bewohnern zum Wohnen, Schlafen, Arbeiten dienen musste. Dort besuchte ich Götz in kurzen Abständen regelmäßig während der sechs Jahre, die er dort lebte und arbeitete. Ich kam in eine Welt, von der ich bisher keine Ahnung gehabt hatte. Seine Frau Anneliese Hager machte Photogramme, schrieb, wie er, surreal getönte Gedichte und übersetzte vorbildgebende Autoren aus dem Französischen.

Götz, Jahrgang 1914, war 12 Jahre älter als ich und hatte, im Gegensatz zu mir und meinem Jahrgang, sich vor dem Niederrasseln des NS-Vorhangs mit den Bilderfindungen der Moderne schon in jungen Jahren vertraut machen und seine eigenen künstlerischen Tastversuche praktizieren können. Noch waren im Leopold-Hoesch-Museum in Düren 1934 Ausstellungen von Hofer und Nolde zu sehen, während im selben Jahr ein Besuch im Frankfurter Städel, das sich durch seinen exquisiten Bestand an



1. Begegnung, 1935, Spritztechnik

moderner Kunst auszeichnete, zu spät kam. Alles »Entartete« war bereits beseitigt. Die eigenen, offensichtlich irregulären Arbeiten des Einundzwanzigjährigen gerieten 1935 unter das offizielle Verdikt, und er wurde mit einem »Mal- und Ausstellungsverbot« belegt. Das berührte ihn nur beiläufig. Unbekannt und unbeachtet, wie er war, verfolgte er seine bildnerische Formensuche konsequent weiter. Die Ausbildung zu einem bürgerlichen Brotberuf, wie vom Vater erwünscht und verlangt, interessierte ihn nicht. Ihn beschäftigte im Sommer 1935 seine »Idee von der Bildfaktor und von Formfamilien, die sich überlagern und durchdringen. (...) Diese Versuche, zusammen mit den Spritzbildern, sind meine ersten surrealistischen Arbeiten, obwohl ich zu diesem Zeitpunkt sehr wenig vom Surrealismus wusste.«<sup>1</sup> Im ideologischen Windschatten des Kriegsdienstes als



2. Fakturenfibel: Drei Motive mit je vier Variationen, Stadtlandet 1945, Tusche

Luftnachrichtensoldat in Norwegen vom April 1941 bis November 1945 konnte Götz in Konsequenz der bisherigen Bildkonzeptionen seine »Fakturenfibel« entwickeln.

Als »Faktur« bezeichnete er das kleinste, autonome visuelle Formelement. Das damals entstandene Manuskript ging bedingt durch die Umstände des Kriegsendes verloren, ist jedoch später mysteriöserweise von Unbekannt übermittelt worden. Ihre ästhetische Basis beschreibt Götz in seinen »Erinnerungen«:

»Beobachtungen in der Natur hatten mich schon 1935 auf eine Art Form-Philosophie gebracht. Ich stellte mir vor, dass – formal gesehen – alle komplexen visuellen Erscheinungen dadurch entstehen, dass von außen kommend die verschiedenen Formfamilien (Fakturen) sich in einem Zentrum treffen und durch gegenseitige Beeinflussung, Verformung, Überlagerung und Durchdringung komplexe Gestalten erzeugen.«<sup>2</sup> In der Abkehr von der gegenstandsfreien abstrakten Kunst wie von der expressiv-emotionalen Malgestik vergewissert er sich: »Das derart gestaltete Bild ist lebendig, naturhaft, weil es die Gesetze der Natur in optisch-sinnlicher Anschauung in sich birgt.«<sup>3</sup>

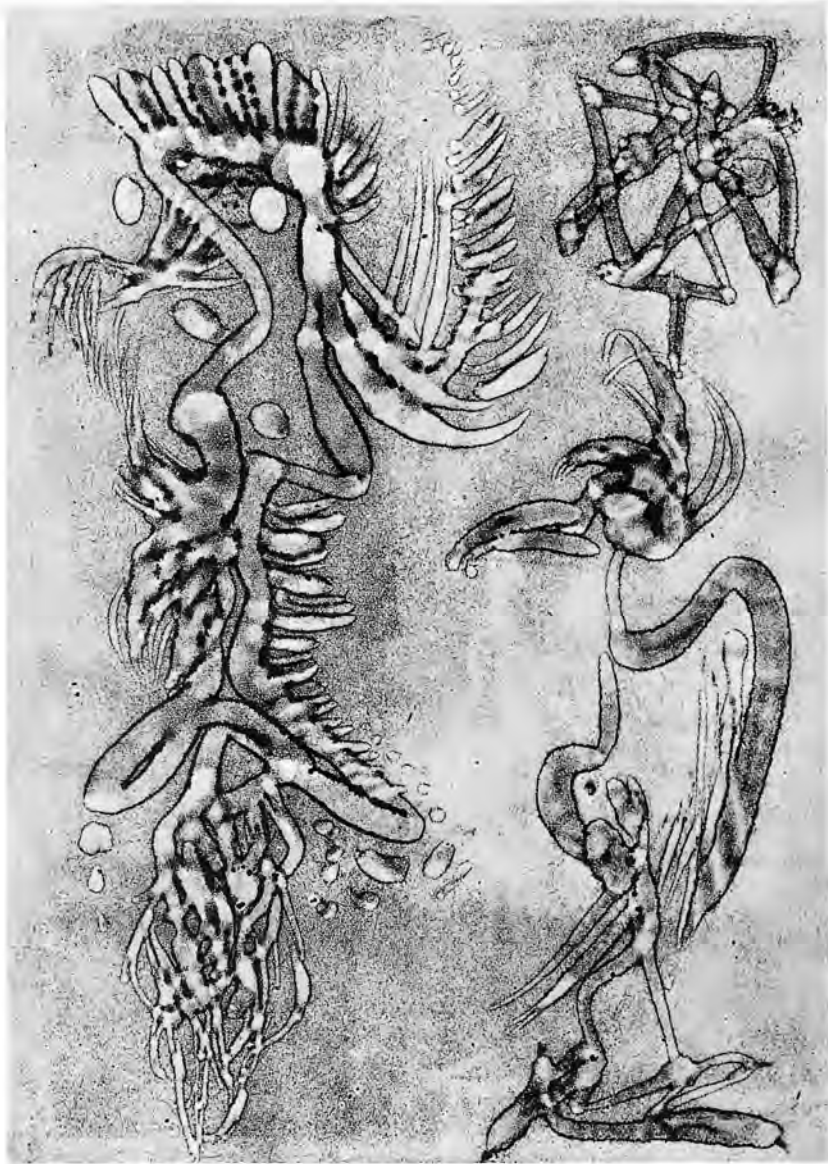
Betrachtet man die zwischen 1935 und 1951 entstandenen Bilder, so findet man die Poetik der Fakturenfibel in den vielfältigen Figurationen



3. Fakturenfibel: Schotenmotiv u. 3 Variationen, Stadtlandet 1945, Tusche

wirksam. Götz spricht von der »Metamorphose«, die die dargestellten Gegenstände durch diese Art der Verbildlichung erfahren. Die Bildtitel spielen immer wieder das szenisch-bewegte Moment an: »Unterwasservogelkampf« (1942), »Tanz unter der Sonne« (1943), »Das Seilspringen« (1946), »Eifersuchtsszene« (1947) u. a. Doch schon 1949 – etwa in den »24 Variationen mit einer Faktur« – setzt sich das Thema der »Formenkomplexe« dominant und pur in der Bildarbeit durch. Das gilt auch schon für die Monotypien, deren Technik Götz seit 1946 erprobt. Deren Blätter »sind von Glasplatten abgezogen, die mit verdünnter Druckerschwärze eingewalzt waren«. Mit einer Rasierklinge wurde die nasse Farbe zu Figurationen verdichtet, wobei das Fakturenprinzip überall wirksam ist. Die Handhabung der Rasierklinge beim Herstellen der hellen Bildpassagen verweist bereits auf die Funktion des Gummirakels in der nächsten Werkphase.

Die Strangulierungen der zwölf Jahre sind zerstoben, und er, gerade 32 geworden, nutzt seine künstlerische Potenz, die möglichen Spielräume nach draußen auszutasten und Verbindungen in die Kunstwelt anzuknüpfen, die jenseits der deutschen bestanden hat und besteht. Er bekommt



4. Phylogenetisches XIV, 1947, Monotypie

Kontakt zu den Mitgliedern der COBRA-Gruppe und wird von ihnen zur Teilnahme an ihrer Ausstellung im Stedelijk-Museum Amsterdam 1949 eingeladen. Er wird mit Sympathien akzeptiert. Willem Sandberg, der Direktor, kauft sogar ein Exemplar seiner kleinen Holzschnittmappe, ein

willkommener Beitrag für die leere Kasse. Götz darf als einziger deutscher Maler Mitglied der COBRA-Gruppe werden und erklärt sich bereit, das oben erwähnte Heft 5 ihrer Zeitschrift zu realisieren. Zur selben Zeit, im November 1950, gelingt ihm auch der Sprung nach Paris, wobei ihm der Kunstschriftsteller Edouard Jaguer behilflich ist, der ihn in seiner Zeitschrift »RIXES« mit Bild und Gedicht publik gemacht hat. Deren einziges Heft war im Mai/Juni 1950 erschienen. Die Orientierung nach Paris war vorgedacht durch die intuitive Nähe zur Ausdruckswelt des Surrealismus, dessen jüngste Generation sich von dem Gruppenzwang Bretons gelöst hatte und bemerkenswert aktiv war. Sie arbeitete programmatisch im Kontrast zu der grassierenden abstrakten Kunst. Jaguer wurde mit seiner nächsten Zeitschrift »Phases« und deren Ausstellungsprojekten einer ihrer Promotoren. Götz war mit Bildern und Gedichten, die er als André Tamm veröffentlichte, unermüdlich dabei.

## 2

Die Lähmung und das Desinteresse der deutschen Öffentlichkeit an und gegenüber den aktuellen künstlerischen Impulsen erlebte Götz an den eigenen Arbeiten. In einem Brief vom 17.2.1951 schrieb er mir: »Gestern die Eröffnung (einer Baumeisterausstellung) im Kunstk.(abinett) zusammen mit dem Dominickfilm und Dominick selbst und einer erregten Diskussion, in der die restlose Blindheit einer desillusionierten und verbohrten Jugend zum Ausdruck kam. (...) Dabei ist die Jugend meine einzige Hoffnung bezügl. Verständnis für die mannigfaltigen Erscheinungen in der modernen Kunst. Die Alten sind borniert und auch blind und hoffnungslos verkorxt und sagen nur deshalb nichts, weil sie zu müde sind. Trotzdem finde ich gerade unter älteren Laien oft erstaunliches Verständnis und echtes Sehen, was mich jedesmal frappiert. Wo liegt da der Angelpunkt?«

Um dem abzuhelfen, hat Götz schon im Januar 1948 im Eigenverlag und ganz simpel gedruckt das erste Heft einer, freilich winzigen Zeitschrift herausgebracht. Er betitelt sie »Metamorphose« mit Bezug auf die eigenen bildnerischen Vorstellungen. Die zweite Nummer, der finanziellen Enge zufolge nur vierseitig, folgt im Februar 1949 und heißt publikumswirksamer jetzt META. Vom 3. Heft an bekommt sie einen der COBRA-Zeitschrift entlehnten Untertitel als »Zeitschrift für experimentelle Kunst und Poesie«. Der Umfang wächst – einschließlich der finanzierenden Anzeigen



5. Zeitschrift META Heft 3, Januar 1951 (Titelblatt)

– von vier auf acht, auf zwölf Seiten. Wie dringlich das Vorhaben für Götz war, sieht man daran, dass im Januar, Februar und März 1951 je ein Heft erschien und in der zweiten Jahreshälfte zwei weitere folgten. Sie sind konsequent international orientiert: »Maler und Poeten« in Paris (Heft 4), in England (Heft 5), in Holland (Heft 6), in Österreich und Dänemark (Heft 8) und in Mexiko (Heft 9). Die Hefte 3, 7 und 10 enthalten Beiträge deutscher und französischer Maler und Dichter. Während meiner Besuche konnte ich Götz bei seiner Herausgeberebertätigkeit begleiten und die beträchtliche Vielfalt des visuellen und verbalen Materials bewundern. Dank meiner eigenen Verlagskontakte konnte ich ihn bei der Papierbeschaffung und dem Druck der ersten Hefte unterstützen. Nebenbei war ich der erste Leser und Betrachter, was sich auch auf die eigenen Texte auswirkte. Götz hat in den Heften 7 und 10 Gedichte von mir veröffentlicht – akzeptiert im Horizont der experimentellen Poesie. In META 7 stand das folgende vom 14.8.1951:

*Die Lüge ist der Paß unsres Grenzübertritts  
Land des Lächelns Infame  
Straßenbahn Wanderung durch die  
Kioske der unverkäuflichen Gespräche.*

*Leiser als der Biß der Schwalbe  
sind die Klopfsignale die deine  
feuchten Finger an die Tonne des Mittags  
heften. Bitterer  
als das kalte Magnesium  
schmeckt deine ovale Fußspur  
in den bestaubten Hörsälen meines Gerichts.*

*Wann wird das Urteil gesprochen  
wegen des versäumten Inzests Wann  
wird der Pfeilkopf unsere Hinrichtung  
flüstern der verschrobene Sängler  
aus den Dachkammern der Dienstmädchen.*

*Beharrlich umgreift der Papagei den  
kurzen Sitzstab die ständige Drehung  
des fröhlichen Defizits.*

Die Auflagen waren bescheiden – um 500 Exemplare. Ihre Attraktivität steigerte Götz, indem er die Vorderseiten der Hefte 6–9 mit Farbzeichen versah, die er mit Hilfe von Gummistempeln in Handarbeit auftrug – eine unsägliche Mühe im Dienst einer unbekanntenen Kunst. Wie META in der Zeitschriftenflut der 50er und 60er Jahre aufgenommen wurde, ob sie überhaupt irgendwie gewirkt hat, war nicht zu bemerken, sieht man von einzelnen negativen Reaktionen ab. Angesichts der deprimierenden Resonanz wurde Heft 10 das letzte.

Als Zeichen unserer Vertrautheit und gegenseitigen Sympathie in Sachen Kunst und Literatur widmete Götz mir zu Weihnachten 1951 ein Exemplar seiner Holzschnittmappe »Vierzehn Variationen über ein Thema«, die die Eidos-Presse 1947 in Stuttgart gedruckt hatte.





6. aus: Vierzehn ›Variationen über ein Thema‹, 1947, Holzschnitt

Für seine vom Surrealismus geprägte künstlerische Perspektive waren Bild und Gedicht wie Zwillinge, die unabdingbar zusammengehören. In diesem Sinn war er mit seinem Meta-Verlag verlegerisch tätig. Das erste Buchvorhaben galt dem aus dem Surrealismus hervorgegangenen französischen Dichter René Char. Dessen Lyrikband »Das bräutliche Antlitz« brachte Götz 1952 als »bibliophilen Sonderdruck« in einer Auflage von 60 Exemplaren heraus. Beigefügt war eine signierte Farblithographie von Willi Baumeister, dessen Kunst Götz als Vorbild schätzte. Die Übersetzung besorgten Johannes Hübner und Lothar Klünner, die mit ihren Gedichten auch in META vertreten waren. Die ersten Zeilen des Bandes lauten:

Geh weiter.  
Die Sternenschaufel  
stürzte hier einst in den Schlund.  
Ein Vogeldorf wird heute Abend  
hoch aufjubelnd vergehn.

Im Jahr darauf folgte ein Buch mit zwei Gedichtzyklen von Hans Arp – einem aus den zwanziger Jahren mit dem Titel »Behaarte Herzen« und einem 1952/53 gerade geschriebenen mit dem Titel »Könige vor der Sintflut«. Die Texte bekam Götz, als er im Sommer 1953 Arp in Meudon besuchte. Passagen daraus zu zitieren, machte uns besonderes Vergnügen, etwa solche:

Vor der Sintflut lebte in der Stadt Schuruppak  
der große König Du-du.  
Er hatte die kürzeste Regierungszeit, aber den längsten Hunger.  
Er regierte achtzehntausendsechshundert Jahre, aber fraß  
unaufhörlich während dieser Zeit.  
Er lebte in großer Harmonie mit seinem Volke.  
Er liebte es, sein Volk zu fressen,  
und sein Volk liebte es, von ihm gefressen zu werden.  
(...)  
Meistens fraß er seine Lieben roh.  
»Habt ein wenig Geduld.  
Ich kann nicht alle auf einmal verschlingen.  
Ich werde keinen vergessen.«



7. Bild vom 2.8.1952, Lack auf Hartfaser

Es war wohl kaum ein bewusstes Spiel mit zeitnahen Erlebnissen, was Arp im Sinn hatte. Aber wer weiß ... Die Auflage betrug insgesamt 600 Exemplare und war mit einem Holzschnitt Arps als Frontispiz geschmückt. Buchhändler in der Schweiz und in New York übernahmen sie komplett. Arps Name, bei uns kaum ein Begriff, hatte internationalen Marktwert.

Parallel zur META-Initiative fand Götz in Klaus Franck mit seiner 1949 gegründeten Zimmergalerie einen Galeristen, dessen Programm verfehmten Künstlern der Nazizeit, insbesondere jedoch den jungen, noch unbekanntem galt. Ihm war Götz mit seinen Beziehungen und Kontakten zu Malern der internationalen Nachkriegsgeneration sehr willkommen. In welchem Ausmaß, lässt sich an dem Ausstellungsprogramm des Jahres 1951 ablesen, dessen Künstler nahezu vollständig von Götz vermittelt wurden. Dabei zeichnete sich immer deutlicher die Tendenz zum Informel als die aufkommende jüngste internationale Kunstform ab. Franck wird sie unter dem nicht recht zutreffenden Label »Neuexpressionisten« in einer am 11. Dezember 1952 eröffneten gemeinsamen Ausstellung der miteinander vertrauten Maler Bernard Schultze, Heinz Kreutz, Otto Greis und Karl Otto Götz wirkungsvoll manifestieren – die »erste deutsche



8. Schwarze Rhythmen, 1951, Lack und Öl auf Leinwand

Tachistenausstellung«, wie es in einer Kritik hieß. Der Dichter René Hinds verfasste während der Eröffnung einen »Bildessay«, in dem er die Malergruppe als »Quadriga« erfasst und damit die Bezeichnung stiftet, unter der diese Ausstellung überregional bekannt geworden ist. Im Anblick ihrer Bilder beschreibt er die vier in einem wörterwirbelnden, exzessiven Duktus: »Auf dem problemkonstellierten wie meinungsbunt gewürfelten schachfeld der jungen, deutscheuropäischen malerei bietet ein viergespann dem provinzialismus der eckensteherei ein unübersehbares ›avant-gardez‹, bietet es zugleich der schaulüsternen bazardame publikumsgunst. Vierhäuptige vermessenheit gegen hydravermassende schaumesse, neues mass gegen alte misere. Ein viergespann gegen vermarktete oder mietpferde – einen markt, der zur öffentlichen lebensrettung der kunst seine denkmalsrösser von hinten aufzäumt. Aber die Phalanx der VIER prescht espresso über hürden, horden und herden hinweg, dass die funken stieben – sternhoch über den schweissbrennereffekten der illusionistischen kompromisseure und klempner naturans. (...)« Nach diesem Start wird jeder der vier einzeln vorgeritten. – Fünfzig Jahre später, im September 2002, wird das Städel die Quadriga-Ausstellung in einer Retrospektive komplett wiederholen und würdigen. Die Sonntagsausgabe der Frankfurter Allgemeinen widmet ihr eine ganze, bebilderte Seite und schreibt: »Damals war Frankfurt tatsächlich ein Ort der Avantgarde, eine Stadt, in der Künstler der Zeit voraus waren, zumindest dem Geschmack des breiten Publikums.« – Götz wird sich mit seiner zweiten, am 3.9.1953 eröffneten Ausstellung, in der er seine gerade entwickelte jüngste und nun definitive Malweise vorstellt, von der Zimmergalerie verabschieden.

3

In den schwarz-auf-weiß gearbeiteten Lackbildern der frühen fünfziger Jahre, zum Beispiel auf den »Schwarzen Rhythmen« von 1951, wird das Fakturenprinzip sowohl auf die Positiv- wie auf die Negativformen bezogen. Auch der weiße Grund wird symbiotisch selbst zum Faktorenbildner. Die schwarzen wie die weißen Figurationen bannen im Ensemble eine bewegungslose Dynamik. In den Monotypien hatte die Hand ihre Bewegungsgestik mit Hilfe der Rasierklinge ungehemmt ausspielen können. Beides – die Synthese von positiver und negativer Form und die »schnelle Handschrift« – methodisch zusammenzubringen, war das Ziel, das Götz



9. Bild vom 4. 2. 1953, Mischtechnik auf Leinwand

faszinierte und seine Malexperimente vorantrieb. Die drei Bilder in der Quadriga-Ausstellung zeigen, wie er mit der gewohnten Maltechnik dies zu erzwingen versucht. Die bisherige Fakturenordnung ist zwar noch spürbar, löst sich jedoch offensichtlich in den wilden Verschlingungen der

Malverläufe auf. In seinen Erinnerungen berichtet er, wie er durch Zufall eine adäquate Maltechnik fand. Er entdeckte, wie er mit Kleister den Malgrund glätten und stabilisieren konnte: »dann mit Gouache schnell hineingearbeitet, dann mit dem Messer oder Rakel die Farbe aufgerissen, dann wieder mit Gouache hinein, und fertig war das Bild. War das Ergebnis nicht zufriedenstellend, so konnte ich das Ganze mit einem Lappen abwischen ... und von vorne anfangen. (...) So fand ich im Winter 1952/53 jene Technik und Konzeption, die die Faktur meiner Bilder fortan bestimmen sollte.«<sup>5</sup> Im Unterschied zum bisherigen Verfahren sind jetzt die Negativformen nicht mehr das, was die positiven übriglassen, sondern mit dem Pinselpartner Rakel hergestellte eigene Bildungen, die mit den positiven zu einer Textur verschmelzen.

In einem Interview mit dem Leiter des Frankfurter Kunstvereins anlässlich einer Retrospektive der Quadriga-Ausstellung 1972 resümiert Götz die Ausgangsperspektiven seiner Malerei damals: »Wir wollten eine frische, spontane Malerei. Ja, wir wollten endlich den surrealistischen Programmpunkt vom Halbautomatismus auch in der Malerei wahr machen, denn den hatte es bisher nur in der Dichtung gegeben. Nach vorausgegangener Meditation eines meist einfachen Bildschemas setzte der blitzschnelle Malvorgang ein. Dadurch versuchte ich, die Enge der eigenen Vorstellung zu sprengen und die allzu bewusste Kontrolle auszuschalten, um Anonymes und Überraschendes ins Bild zu locken ... Ich war auf der Suche nach dem Poetischen ohne Gegenständlichkeit. Das Formale war dabei Mittel zu diesem Zweck. Ich fühlte mich der surrealistischen und damit romantischen Tradition verbunden. Und so ist es auch heute noch. (...) Meine Bilder sollten eine rhythmisch-poetische Ausstrahlung haben.«<sup>6</sup>

Die neue Malweise mit Pinsel und Rakel wurde auf dem Fußboden als Basis ausgeführt. Da der Wohnraum zugleich das Atelier war, wurden Tisch und Stühle beiseitegeräumt. Die Frau war zur Arbeit außer Haus, die zwei Kinder mussten sich draußen vergnügen. So arbeitete Götz sechs Jahre lang, bis die Familie im September 1956 in Schwanheim eine richtige Wohnung beziehen und Götz ein eigenes Atelier einrichten konnte. Vergleicht man die Bildformate, die jetzt verwendet wurden, so findet sich ein beträchtlicher Anteil an Großformaten zwischen 70 x 175 cm und 145 x 175 cm, seit den 60er Jahren auch Superformate von 100 x 380 cm und mehr. Darin lebt ein Impuls, die Körperlichkeit beim Bildschaffen auszuagieren. Um Bildformate von zwei oder drei Metern in der Höhe oder Breite am Boden übergreifen und bearbeiten zu können, wurden auch



10. Götz beim Rakeln im Düsseldorfer Atelier, Herbst 1959

Rakel von enormer Breite und entsprechendem Gewicht benötigt, die Götz handwerklich selber anfertigte. Jedes dieser Bilder ist das Ergebnis einer Aktion, deren Verlauf geplant und gezielt ist, deren Prozess jedoch von der sinnlichen Impulsivität und momentanen Leistungslust des Körpers bestimmt wird. Es ist Götz, wie er leibt und lebt. Er wird davon bis ins hohe Alter nicht lassen.

Es passt dazu – auch wenn es einen der Kunstwelt entgegengesetzten Lebens- und Alltagsbereich betrifft – der 1955 endlich realisierbare Wunsch, sich auf die Erlebnis- und Erfahrungswelt der Norweger, die er während des Krieges kennen- und schätzengelernt hatte, nun als Besucher und Urlauber einzulassen. In seinen Erinnerungen schildert Götz die jährlich sich wiederholenden Aufenthalte im hohen Norden, mit den willig erduldeten körperlichen Strapazen bei der Elchjagd oder beim Fischen, bis



ins Einzelne mit literarischer Sorgfalt. Beim Lesen ist spürbar, dass er im mentalen Reservoir speichert, was er vor Ort in der Natur und bei den Leuten an Impressionen und Gefühlen erlebt. Viele seiner Bildtitel klingen seitdem ans Norwegische an und belegen die subkutane Gegenwärtigkeit des dort Wahrgenommenen, auch wenn bewusst keine Abbildungsintention mit im Spiel ist. Was in die Leibhaftigkeit eingegangen ist, dringt auch durch in der Bewegungskunst des malenden Körpers.

Das ist die Binnenseite. Die Außenseite des methodischen Quantensprungs war die innovationsträchtige, surrealismusgeprägte Künstlergesellschaft in Paris mit ihren Kritikerfehden um die Begriffshoheit über die virulenten Tendenzen – aktuell deren pejorative Benennung als »Tachismus«, also »Fleckenkunst«, die postwendend von der betroffenen Seite kontrastiv um- und aufgewertet wurde. Götz fuhr in den 50er Jahren so oft dorthin, als wäre Frankfurt ein Pariser Vorort. So war er auch dort, als am 11. Dezember 1952 in der Zimmergalerie die Quadriga-Ausstellung eröffnet wurde. Paris war ihm wichtiger. Eine exquisite Gelegenheit, seine neue Malweise zu praktizieren, bot ihm die Galerie Raymond Creuze mit dem Angebot seiner ersten Soloausstellung in Paris. Wochenlang hielt er sich im Spätjahr 1953 und Frühjahr 1954 dort auf. Ein Malerfreund ließ ihn bei sich wohnen und sein Atelier benutzen. Man sieht den dort gemalten Bildern die beglückende Befreiung der entfesselten Pinsel- und Rakeiführungen an, die ganz divergente Bildschemata variierten, wobei sie im Schnellkeitsrausch auch den Bildrand anschneiden konnten. Die Ausstellung bei Creuze fand vom 3. bis 16. Juni 1954 statt und war offensichtlich ein Erfolg, zumal vier Arbeiten verkauft wurden. Götz war als Maler in Paris angekommen.

André Breton wird ihn 1960 persönlich zur Teilnahme an einer Surrealisten-Ausstellung in New York einladen. In einem späteren Gespräch bemerkten sie ihre gemeinsame Wertschätzung der Romantik in Deutschland und in Frankreich. Breton hatte, wie er bemerkt, bereits 1947 an den surrealistisch gestimmten Monotypien von Götz mit der »bizarren Magie meiner Monster« Gefallen gefunden. Diesen Traditionshintergrund wird auch de Chrico, der italienische Altmeister des Surrealismus, berühren, als er gelegentlich einer Begegnung in Rom auf Deutsch zu Götz sagt: »Sie sind ein moderner deutscher Romantiker mit Ihren schwarzen Rhythmen. Ich bin immer ein Romantiker gewesen, aber eben ein internationaler.«

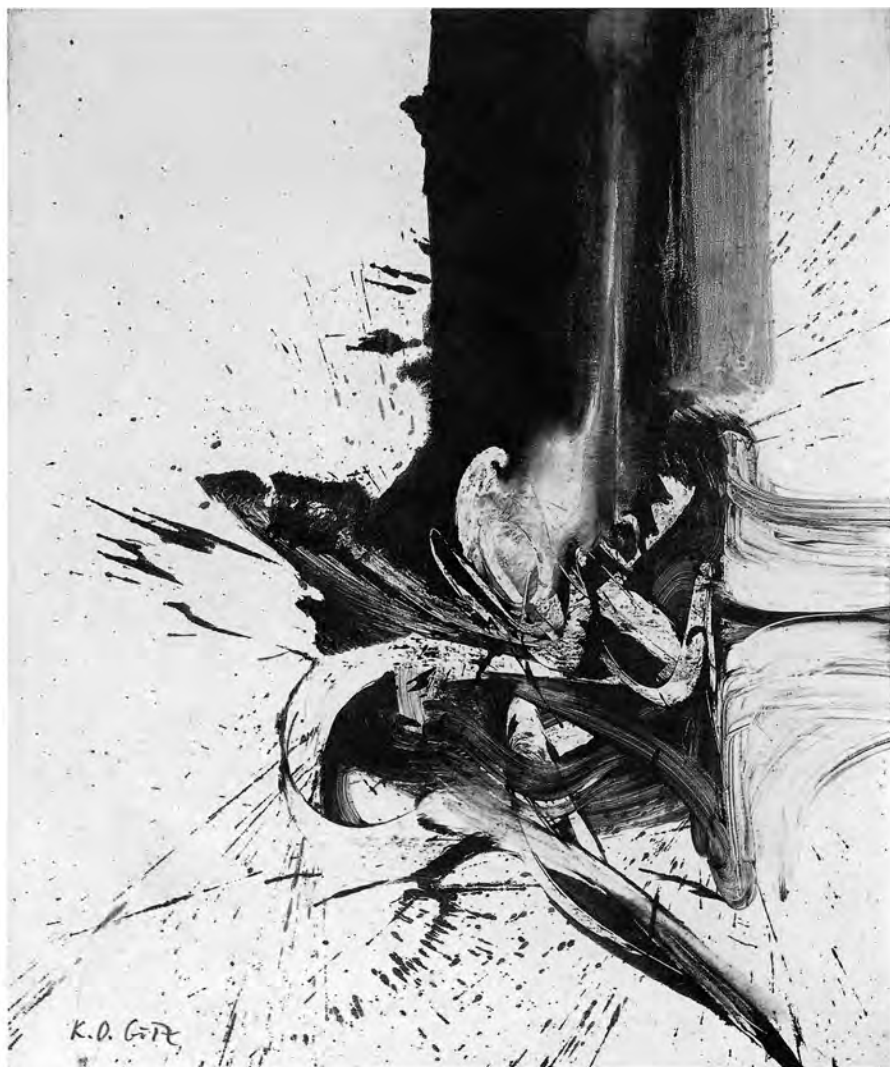
Ich war, sooft ich auch Götz in der Dachwohnung besucht habe, nie dabei, wenn er an einem Bild arbeitete. Doch was am Tag entstanden war, stand abends an der Wand oder auf dem Schlafsofa, und so konnte ich alle diese Phasen verfolgen – mit dem Erfolg, dass ich 1956 eines der gerade entstandenen Bilder erwarb.

Es war das am 2. Dezember 1955 im Format 60 x 55 cm auf Leinwand »o. T.« gemalte. Auf dem Bild fährt der Pinsel mit der schwarzen Gouachefarbe von unten links diagonal nach oben rechts über eine ockerfarbene basale Verwischung; der Raker schneidet in einer scharfen Zickzackbewegung von der Mitte nach unten rechts in die schwarze Faktur. Die Stimmung des Bildes wird von den verwischten Ockertönen und der schwarzfarbigen Kontrastgestik getragen.

Konsequent gibt Götz den in der neuen ›dialektischen‹ Methode gefertigten Bildern – zunächst – keine Titel, entsprechend seiner entschiedenen Ablehnung jeder Referenzleistung. Jedes Bild ist auf der Basis seiner formalen Faktur autonom, auf nichts als sich selbst bezogen. Der Betrachter entziffert es entsprechend seiner eigenen Sensibilität und macht es dabei zu ›seinem‹ Bild. Götz vergewissert sich bei der Informationstheorie und stellt fest:

»Die Information, die wir von einem Gegenstand erhalten, ist nicht eine Eigenschaft dieses Gegenstands. – Ein Bild kann also Träger völlig verschiedener Informationen sein in verschiedener Umgebung oder bei verschiedenen Betrachtern. (...) (ein) Objekt und die Information, die wir von ihm erhalten, (sind) in keiner Weise miteinander verbunden und (bilden) keine Einheit.«<sup>9</sup>

In pragmatischer Absicht – »Ein Kind muss eben einen Namen haben« – beginnt Götz seit 1956, seinen Leinwandbildern einen Titel zu geben, während die Gouachen, Monotypien und Lithographien auch weiterhin unbetitelt bleiben. Diese Neuerung korrespondiert bemerkenswerterweise mit der Norwegensympathie, die er seit 1955 in seinen Urlauben auslebt. Zwar ruht dort jede künstlerische Aktivität, doch bei der Titelfindung lässt er sich seitdem von norwegischen Silben anregen, auch wenn, wie er ausdrücklich bemerkt, »die Auswahl der Titel willkürlich (ist) und selten etwas mit der Stimmung im Bild zu tun« hat.<sup>10</sup> Das zieht sich seitdem durch die Jahre – 1957 beispielsweise: »Bran«, »Hval«, »Skrett«, »Vingfoss«, »Bølge«, »Stym«, »Falsdat«, »Skülter« usw.



11. Nova I, 1961, Mischtechnik auf Leinwand

Dank der Vertrautheit mit seinen Arbeiten hat Götz mich bei Gelegenheit auch eingeladen, bei Ausstellungseröffnungen Hinführendes zu sprechen, so in der Galerie Cordier am 2. Juni 1960 in Frankfurt. Die Ergebnisse der jüngsten Arbeitsphase waren Thema der Ausstellung, und darauf bezogen sich auch meine Ausführungen:

»(...) Während jedoch früher das Bildthema minutiös auskalkuliert wurde, wird nun seine beste Fassung in einem experimentellen Prozess

ermittelt. Die rasch hingeseetzte Form fällt dem Lappen zum Opfer, das Leere wird wieder hergestellt, wenn der Anspruch nicht gelungen, die unerhörte Form sich nicht eingestellt hat. Es ist kaum auszumachen, was in dem Prozess eines Arbeitstages, in dem Dutzende von Bildern verurteilt werden, vor sich geht, bis dem einen die Existenz gestattet wird. Es ist sogar denkbar, dass der Prozess, den ein Thema bis zu seinem Freispruch durchmacht, wichtiger ist als sein endliches Ergebnis. Nicht nur weil die Leinwände nicht in genügender Menge zu beschaffen wären, werden die Versuche wieder gelöscht (und dabei ohne Zweifel Fassungen vernichtet, die bereits ihren Wert in sich tragen); es entspricht vielmehr dem Charakter des Vorganges selbst, dass er zu neun Zehntel aus Vernichtung, Negation, Aufhebung, Vergessen besteht, ehe er im ›Bild‹ zur Lösung und Ruhe kommt. (...)«<sup>11</sup>

Götz war sehr einverstanden mit dem Text und schrieb mir zwei Tage darauf: »Wir müssen unbedingt diesen Text weiter ausschlichten, wie gesagt fürs ›Kunstwer.(k)‹.«

Eine unmittelbare Parallelisierung unserer Arbeiten – Bildgestik und Textartikulation – bot das Angebot von Klaus Burkhardt in Stuttgart, in der Reihe seiner Handpressendrucke ein gemeinsames Buch zu veröffentlichen. Das machten wir dann auch. Götz fertigte fünf Lithographien in der Werkstatt von Alvermann in Düsseldorf (dort hatte Götz seit 1959 eine Professur an der Kunstakademie inne). »Ich machte viele Entwürfe auf Umdruckpapier, von denen die besten ausgesucht und auf Steine umgedruckt wurden.« Mein Text »verläufe« stammt von 1959/60. Er zieht sich auf 15 Seiten durch den ganzen Band, von den Lithos in unregelmäßigen Abständen begleitet. Verfertigt ist der Text als stimmartikulatorische Sequenz und weist variabel variierende silbische Einheiten auf, die man mit den kleinsten visuellen Formelementen der Fakturenfibel vergleichen könnte. Die bibliophile Edition erschien 1962 in einer Auflage von 90 signierten Exemplaren. – Für den von mir 1963 gegründeten Typos-Verlag fertigte Götz 1966 eine Serie von zehn Lithographien an, die Thomas Bayrle und Bernhard Jäger in ihrer Werkstatt druckten. Da Götz mehrere der Blätter im Collageprinzip angelegt hat, erhielt die Mappe den Titel »Gegenformen«.

In der zweiten Hälfte der 50er Jahre hatte ich, nicht zuletzt durch das, was ich bei Götz mitbekommen, gehört und gesehen hatte, ein Netz von Einblicken und Einsichten im Hinblick auf die Simultaneität der visuellen, verbalen und akustischen Künste gewonnen. Auch die Initiativen der von

sikkelknarrlinden wirtschaarshofswegen  
 warstwoworst dardadameln (meimolau e)  
 kostwasstieglack koostretmagreb ein  
 dröler dem dröher (dretdreiaus i: tritretiaus e)  
 dirstrautreulich trautsdir wochspringt  
 wischsdurch wicktdorst derwochist wüchst-  
 wucht arglistig  
 drücktdurchgras sahwasvatersatzwar-  
 wasveterstritgrab griffdenriesenddraus  
 gastelngestendendfraun nousikkislieh-  
 siegterdresdreier  
 erstehmalmbühlicherstürntse sehse spreistein-  
 lüderchen hiessüderchenall ditrlüster



12. Doppelseite aus Mon / Götz, verläufe, 1962

Jean Pierre Wilhelm 1957 eröffneten Galerie 22 in Düsseldorf, die sich den informellen Künstlern, darunter auch K. O. Götz, mit großem Engagement widmete, waren aufschlussreich. Dort fiel auch das Stichwort von der »scripturalen Malerei« als einer aktuellen Tendenz. Dieses Netz reizte zur Ausformulierung der kategorialen Analogien, der Überschneidungen und Verschmelzungen der künstlerischen Bereiche. Ich lernte Walter Höllerer kennen, und wir konzipierten bei unseren Poetikgesprächen ein Jahrbuch, das diese Entwicklungen dokumentieren sollte. Von Götz wurde ein dynamisch schleuderndes Bild aufgenommen. Dringlicher war mir jedoch ein Beitrag von Götz zu seinen Überlegungen zur filmisch bewegten bildenden Kunst und zur Elektronenmalerei, die ihn parallel zum statischen Bild seit langem beschäftigten.

Sein Aufsatz in unserem Jahrbuch, das den Titel »movens« bekommen hat, stellt die Geschichte, die Analyse und ein praktikables Konzept dieses medialen Kunstbereichs vor, wie er in den 50er Jahren vorstellbar war.<sup>12</sup> Der Beitrag ist ein Moment in einem Arbeitsfeld, das Götz dann mit den Rasterbildern konkretisierte. Als er »movens« in der Hand hatte, reagierte er spontan auf einer Karte: »Das wird ganz schön Staub aufwirbeln.« Der Band erschien mit allerlei Verzögerungen 1960 im Limes-Verlag in Wiesbaden.

II

Wenn hier versucht werden soll, die optisch-kinetische Seite des abstrakten Films zu analysieren<sup>4</sup>, um zur Aufspaltung des Form- und Strukturmaterials zu gelangen, so kann dies nur im Zusammenhang mit der Analyse des kinematographischen Vorgangs geschehen<sup>5</sup>. Bei einer relativ grobmaschigen Rasteranalyse<sup>6</sup> des projizierten Films ergibt sich für jedes einzelne Feld eine gemischte Folge erstens von Hell-Dunkel-Sequenzen<sup>7</sup> (wobei das Feld eine homogene Fläche darstellt und der jeweilige Helligkeitsgrad während der Sequenz a konstant bleibt oder b gleitend variiert) und zweitens von Hell-Dunkel-Passagen, bei denen während einer Sequenz das Feld von einer oder mehreren Passagen gleichzeitig passiert wird<sup>8</sup>.

Eine Hell-Dunkel-Sequenz ist bestimmbar erstens durch ihren (konstanten oder variablen) Helligkeitsgrad und zweitens durch ihre Dauer<sup>9</sup>.

$$S = I^{co} \cdot Ph$$

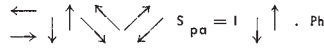
$$S = I^{va} \cdot Ph$$

Die kleinste Einheit einer solchen Sequenz entspricht einem homogenen Feld mit bestimmtem Helligkeitsgrad von der Dauer einer Phase.

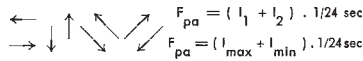
$$F = I \cdot Ph \quad \text{oder} \quad F = I \cdot 1/24 \text{ sec}$$

Bei einer Passagen-Sequenz kommt als drittes Element die Richtungskomponente hinzu. Der Intensitätsverlauf für das Gesamt-

feld während einer einfachen Passage entspricht einer ansteigenden oder fallenden Kurve<sup>10</sup>.



Die kleinste Einheit einer einfachen Passagen-Sequenz entspricht einem zweigeteilten Feld von der Dauer einer Phase, wobei die Richtungskomponente um 90° quer zur Trennungslinie verläuft und beide Feldteile einen verschiedenen Helligkeitsgrad haben<sup>11</sup>.



Bei der Analyse mit Hilfe von relativ feinen Rastern ist das einzelne Feld so klein, daß die bekannten Auflösungserscheinungen die Unterscheidung von „harten“ und „weichen“ Passagen sowie Richtungsunterscheidungen erschweren.

Wird der Raster noch feiner, so schwindet schließlich jede Möglichkeit, eine Passage als solche zu erkennen. Eine „harte“ Passage wird als Sprung (wie der Übergang von einer Sequenz mit konstantem Helligkeitsgrad zu einer anderen) empfunden. Eine „weiche“ Passage wird wie eine Sequenz mit variablem Helligkeitsgrad empfunden. Je genauer die Analyse durchgeführt wird, das heißt, je feiner der Raster ist, umso mehr erzwingen die Auflösungserscheinungen eine

13. K. O. Götz, Vom abstrakten Film zur Elektronenmalerei (Ausschnitt)

Für meine eigenen poetischen Arbeiten sind die Einblicke, Anregungen, Materialien, insbesondere jedoch das Beispiel einer wachen und unbeirrbar experimentierenden Tätigkeit, wie ich sie bei Götz erlebte, hilfreich und maßgebend gewesen. Das gilt vor allem für die 50er Jahre mit ihren zahlreichen persönlichen Kontakten in Frankfurt, doch blieb die freundschaftliche Verbindung bis heute bestehen.

Schon ganz früh übernahm ich den Begriff des Materials, den Götz im Hinblick auf das eigene Tun basal benutzte. Mir wurde alsbald klar, dass mein ›Material‹ nicht nur die literale Seite der Lettern, Silben, Wörter, Sätze und deren Texturen waren, sondern auch die Artikulationsformen der Sprechorgane und die Sichtbarkeiten der Schrift. Schließlich begriff ich, dass auch die semantische Seite mit ihren historischen Implikationen und den konnotativen Worthöfen zum Materialen zählte.

Eine weitere Sache war das »automatische Schreiben«. Es gehörte für Götz im Hinblick auf seine Orientierung an der Praxis der Surrealisten zum Handwerkszeug beim Schreiben seiner Gedichte. Da zu unserem Gesprächsalltag auch immer mal wieder deren Gedichte, insbesondere aber das Basisbuch »Die Gesänge des Maldoror« von Lautréamont, an dessen Übersetzung Anneliese Hager arbeitete, gehörten, drang einem deren Wortalchemie unauffällig ins Ohr. Meine eigenen Gedichte der 50er Jahre sind spürbar von dieser Schreibmethode beeinflusst, wie das oben abgedruckte in META 7 ausweist.

Im Nachhinein drängt sich mir die Vermutung auf, dass auch die Reihenstruktur des Fakturenprinzips, von dem oben die Rede war und das Götz für seine frühen Arbeiten entwickelt hat, unterschwellig auch bestimmte meiner Texte, die man der konkreten Poesie zurechnen kann, mitgesteuert haben könnte – etwa dieses aus dem Jahr 1959:<sup>13</sup>

#### aus was du wirst

```

akon      tsiste    himil     kokard    reche     chrest    sukzess   arb
hakon     tris      umir      kott      ädre      rest      kukt      abe
  acre    dress    umsens   gorf      eder      kest      schuga
    kran   drett    rums     gror      dree     kir       sus
      krakä  dreis   rirn     grett    erd       rich
        kras  erk     ir       egs      rnd      re
          kars  ese    rir           rd      r
            hare  ids   urnd           hn
              arr  drie  odt     runn
                tror           unds
                  tar     usd
                    drustar

```

Der Text hat, beginnend mit »rakon«, zwei Leserichtungen: horizontal schmiegen sich reduzierte Wortgebilde aneinander. Jedes permutiert jedoch in der diagonalen Abwärtsrichtung seine artikulatorische Fassung. Im untersten »drustar« treffen die Abwärtsreihen aufeinander. In den diagonalen silbischen Formen findet sich eine gewisse Analogie zu den Faktoreneinheiten, wie sie Götz einst gefasst hat. Vermuten ließen sie sich auch in dem Text »verläufe«, von dem oben eine Seite abgebildet ist.

Zu meinen Bereicherungen gehören auch die Dada-Eindrücke, die mir wie im Vorbeigehen bei Götz vermittelt wurden. Für den Maler Carl Buchheister aus Hannover, den er sehr schätzte, hatte er eine Ausstellung in der Zimmergalerie organisiert. Zu deren Eröffnung am 14. Juni 1951 kam Buchheister nach Frankfurt und wohnte bei Götz, wo sonst. Dort in der Dachwohnung kamen wir ins Gespräch. Als intimer Freund von Kurt Schwitters wusste er Interessantes und Anekdotisches von ihm zu erzählen. Er hatte noch den Originalton von Schwitters im Ohr, mit dem dieser die »Ursonate« öffentlich vortrug. Der Text war verfügbar, und ich konnte Buchheister bewegen, sie bei mir zu Hause quasi originaliter auf Tonband zu sprechen. Er ahmte aus der Erinnerung an zahlreiche Hörerlebnisse den stellenweise dröhnenden Tonfall des Stückes nach. Leider ist das Tonband irgendwann verlorengegangen.

Ein glücklicher Zufall ergab, dass Kurt Schwitters' Sohn Ernst, der in Oslo lebte, auf einer Deutschlandreise Götz besuchte und auch bei ihm nächtigte. In seinem Gepäck hatte er Manuskripte seines Vaters, dessen literarisches Werk damals hierzulande noch unbekannter war als das bildnerische. Während Ernst Schwitters schlief, tippte Anneliese Hager eine ganze Reihe der Manuskripte ab – ein willkommener Fundus, aus dem »Der Schürm« uns denn besonders amüsierte. Der Text wurde in »movens« abgedruckt.

Eine weitere Dada-Impression brachte Götz 1955 eines Tages aus Paris mit. Dort hatte er Raoul Hausmann kennengelernt, den Oberdada, Meister der Collage (wie Schwitters) und Promotor einer Lautpoesie, die er für authentischer hielt als die von Schwitters, von dem er sich plagiiert sah. Götz erlebte Hausmanns szenisch exaltierte Vortragsweise seiner Lautpoesie und hat uns davon beeindruckt und belustigt berichtet:

»Unvergeßlich sind mir die beiden Szenen *Le cauchemar* und *Der Mann, der Angst hat vor den Bomben*. Hausmann stellte sich in eine Ecke der Wohnung und fing an zu wimmern, zu stöhnen und zu stammeln. Dabei rutschte er langsam zu Boden, daß wir befürchteten, er würde sich



die Knochen brechen. Er zog die Stücke in die Länge und improvisierte, weil er wußte, daß dies den Eindruck verstärken würde. Uns schien es, als ob er während des Vortrags in trance geriet. Hausmann wechselte die Lautstärke von leisem Geflüster bis zu schrecklichem Brüllen. Uns lief es kalt den Rücken hinunter, denn der Eindruck war zeitweise so naturalistisch, als ob wir Zeugen eines fürchterlich leidenden Menschen wären. Als er *Der Mann, der Angst hat vor den Bomben* vortrug, verkroch er sich so heftig auf dem Boden in eine Ecke, daß er an einen Blumenständer stieß und ein Topf mit Azaleen auf seinen Kopf fiel. Das machte ihm nichts. Im Gegenteil, dieser Vorfall stimulierte ihn, erst recht weiter zu improvisieren, zu stöhnen und zu heulen. Nicht nur Simone Jaguer, sondern alle Anwesenden waren froh, als das Schau- und Hörspiel zu Ende war.«<sup>14</sup>

Die »Laut-Dichtung« Hausmanns war auch für mich, als eine Schallplatte, die er hergestellt hatte, verfügbar war, beispielhaft. Hausmann hatte Götz, von einem unveröffentlichten Romanmanuskript »Hyle« erzählt. Man mußte es eigentlich veröffentlichen, war unsere Meinung. Götz schickte Hausmann das mangelnde Porto, und wir bekamen ein mächtiges Manuskript. Es war eine literarisierte Autobiographie in einer stellenweise dadamäßig destruierten Schreibweise. Ich brachte Walter Höllerer das Manuskript, der durch seine Herausgeberschaft an dem Lyrikbuch »Transit« mit dem Suhrkamp Verlag in Kontakt war. Er brachte es mit Bedauern zurück. Jahre später, 1969, wird Horst Bingel daraus die Passage über Hausmanns Exil auf Ibiza 1933–1936 in seinem Heinrich-Heine-Verlag publizieren. Es ist nur ein Bruchteil des Konvoluts. Seitdem hat man nichts mehr davon gehört.

## 6

Unter den Malern der Moderne fällt die Anzahl der Doppelbegabungen auf. Dazu gehören auch die oben genannten Arp, Schwitters und Hausmann, und es gehört zu ihnen Karl Otto Götz. Seit 1946 begleitet seinen vielgestaltigen Bilderfluss ein zwar weniger reichhaltiger, doch ebenso kontinuierlicher Textfluss – beide unbeirrbar von einem verjüngten Surrealismus imprägniert. Bilder und Texte entstehen parallel, überschneiden sich jedoch nicht. Die Bilder sind bewusst abgeschirmt gegen jede sprachvermittelte Referenz. Die Wortprodukte hingegen leben von ihrer Bedeutungschemie. Wie in einem Reagenzglas werden Wortkörper verschie-

denster semantischer Qualität kombiniert mit der Wirkung, dass der Leser in Unruhe versetzt wird und die ins Offene laufenden Bedeutungsfäden zu vernetzen und ihre Bezüge, so fragil und vielsinnig sie auch sind, wenn möglich zu entziffern versucht – oder sie in ihrem Eigen-sinn einfach schweben lässt.

In der Zuflucht auf einem Bauernhof in dem Dorf Königsförde in Niedersachsen entstehen, während die bildnerischen Konzepte endlich fortgesetzt werden können, die ersten poetischen Texte: »ganz in der Tradition des Surrealismus. In meinen automatischen Texten verarbeitete ich unbewusst oder halbunbewusst Rudimente meines Alltagslebens.«<sup>15</sup> In den 30er Jahren hatte Götz Übersetzungen von Rimbaud, Verlaine, Baudelaire gelesen. »Von Mallarmé hatte ich mir aus Belgien eine französische Ausgabe mitgebracht. Ich hatte nie eine deutsche Übersetzung bekommen können. Nun fing ich an, auf eigene Faust zu übersetzen. (...) Wie naiv mein Vorhaben war, habe ich beim Übersetzen gemerkt.«<sup>16</sup> Impulsgebend hat es offenbar dennoch gewirkt. Einer der frühesten Texte – von 1946 – liest sich so:

### *Ein nacktes Kind*

Ein nacktes Kind weint unter der Haut einer kleinen Säge. Seine Finger schäumen unaufhörlich. Es hat seine Zunge gesteinigt und erwartet ungeduldig die Entblößung des blutenden Gewitters unter seinen Füßen.

Niemand kannte das Treibhaus seiner Nähe, auch nicht das rebellische Stroh, das über der Schlagseite eines grünlichen Verbots den winzigen Adler freigab. Jemand versuchte dem Kind ein vergessenes Gestirn anzubieten. Ein anderer versuchte seinen dornigen Durst zu zertrümmern. Alles war vergebens. Das Kind sehnt sich offensichtlich nach der Verelendung eines gesiebten Nebels. Vielleicht auch nach dem Krater, der hinter seinem Echo herläuft.

Da nähert sich dem weinenden Kind ein geflügeltes Licht aus schlafenden Häuten. Ein glasiger Schauer raubt ihm plötzlich die Tränen. Niemand hatte den Standort der gefräßigen Fahnen erkannt, die dem Kind die Süße verschiedener Gräber vorenthalten hatte.

Plötzlich umarmt das weinende Kind sein eigenes Zittern. Es verbrennt geschwind ein entferntes Verbot. Sein Schluchzen fällt steil in den kommenden Winter. Ein würziger Blick kreist über ihm. Die Vergewaltigung unglücklicher Gewinne hat endlich ein Ende. Nun weint das Kind nicht mehr. Denn seine Nacktheit zersägt sich selbst unaufhörlich.<sup>17</sup>

Nicht immer ist das sprachliche Umsetzen und Anreichern mit Bildgefühlen, die aus dem emotional enthemmten Hintergrund eindringen und ins Wort gebannt werden, so deutlich wie hier. In der Regel werden Alltags- und Lebensbezüge, wie sie immer wieder vergegenwärtigt werden, manchmal schon im Titel – »Dresden 1945«, »Oder die lieben Kinder«, »L'ombre de l'ombre« u. a. – nur verrätselt im verbalen Springen zwischen Wortzu- und -einfallen erkennbar. Die Sätze sind syntaktisch korrekt, doch die Wörter haben korrekterweise nichts miteinander zu tun. So behalten sie ihre semantische Autonomie wie in diesem Gedicht von 1952:

*Fliegende Erbsen*

Die Unschuld einer Erbse steigt  
Im Taubenschwarm  
Senkrecht empor

Ein Lineal errötet leicht  
Und kräuselt sich im Sturz  
Es läutet nie

Mit einem Knall vergißt die Erbse  
Daß sie schwebt  
Und sich vermehrt

Der Taubenschwarm fliegt unter Wasser  
Das Lineal schluckt ein Geräusch  
Verliert die Unschuld  
Und steigt auf  
Als blauer Wasserfall

Ein Schwarm von Erbsen stürzt im Flug  
Als rote Linie  
Die sich kräuselt

Die Tauben fangen an zu läuten  
Unhörbar und ohne Röte  
Schwebt ein unsichtbarer Knall



14. Sopial, 1989, Mischtechnik auf Leinwand

Die Unschuld kräuselt sich beim Steigen  
An einem Lineal entlang  
Die Erbsen fliegen unterirdisch  
Die Tauben machen sich heran<sup>18</sup>

Die hier wirkende Doppelsichtigkeit wird Götz in einem späten, Ende der 90er Jahre entstandenen Gedicht »Über mich selbst« im Innehaben der eigenen lebenslangen Schaffenspotenz anwenden. Seiner selbst durchaus sicher formuliert er, als arbeite er wie immer mit Pinsel und Rakel, die Binnenseite des Malprozesses mit seinen Gefühlsexzessen, den automatischen Körperaktionen und den hinterbewussten Bildeinschlüssen, die sich verbal wie auf einer Leinwand realisieren:

*Über mich selbst*

Am Kreuzweg blitzartiger  
Impulse  
sprießt eine Invasion  
von schwarzen  
Wünschelruten.

Der ideale Jähzorn  
in der Malerei  
durchschießt Pupille  
und Idol.

Ein waagerechtes Zwitschern  
zweistimmig verknüpft  
wackelt unhörbar und schwärzlich  
in aufgerißnen Lüften.

Ein ausgestopfter Vielfraß  
tut ja nichts.  
Wehe wenn er nächtlich  
lautlos  
vom Schwanz bis an den Hals  
sich vorpirscht:  
Ein Biß knirscht sich

ins warme Fleisch  
der Elchkuh.  
Ihr blankgeputzter Kopf  
hängt später in der Gabel  
einer Eberesche.

Vulkane haben keine Vorhaut.  
Zyklone melden sich im Zwielight.  
Der Yeti hats nicht eilig.  
Laßt mich in Ruhe malen.  
Vorsicht, es ist noch naß.<sup>19</sup>

Geschrieben wurde dieses Gedicht für den Band »Spuren der Maler«, der 2000 erschienen ist. Darin versammelt Götz Texte »über Maler und Malerinnen, die ich gut kannte oder mit denen ich befreundet war bzw. bin. Leider sind viele von ihnen schon tot. Nur Marcel Duchamp bin ich nie begegnet. In den 50er und 60er Jahren war er selten in Paris und wenn, dann meist nur karg.« So die handschriftliche Notiz in dem mir überlassenen Exemplar. Der Band enthält 118 Gedichte. Eines spricht Hans Arp an. Es ist 1953 geschrieben, als Götz Arps oben vorgestellten Gedichtband veröffentlichte. Es berührt Erinnerungen an seinen damaligen Besuch bei Arp, auch Anekdotisches, das Arp erzählt hat. Die surrealen Sprossen, die zwischendurch auftauchen, verfremden die schlichten mitgeteilten Details und lassen dadurch das zutreffendere Porträt entstehen:

*Hans Arp*

Deine behaarten Herzen  
habe ich nicht nur bewundert  
Ich habe sie verlegt  
und suche sie in der verscharzten Luft  
die von dir stammt

Mit viereckigen Gabeln  
balancierst du den Käse  
hinter meinem Rücken  
Mit Kurt Schwitters hast du  
Weinen gespielt

Die gepeitschten Zwerge  
deiner Leier entsprungen  
verwandeln sich in melancholische  
Schulranzen  
vollgepfropft mit augenlosen Würfeln

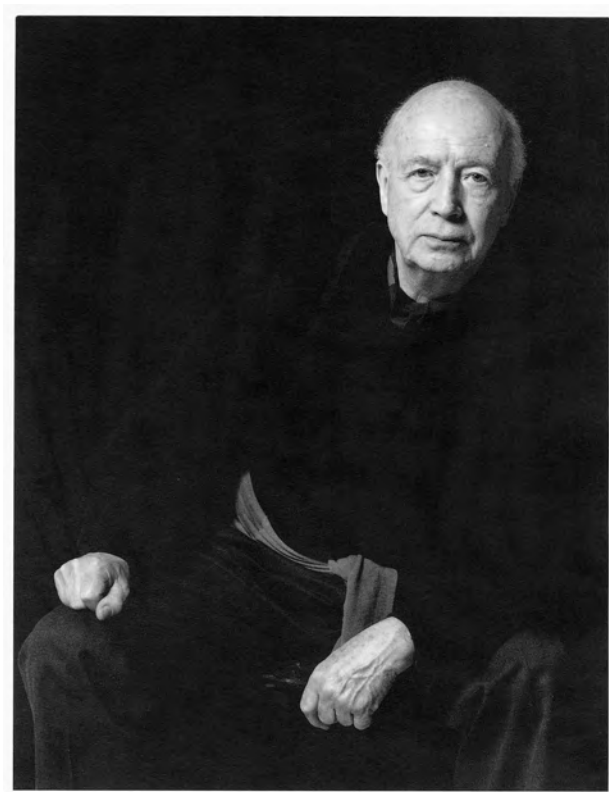
Hinter deinem Haus  
den Gummiball in der Hand  
streichelst du heimlich  
die kalten Brüste ohne Warzen  
an den Gipsen aus Efeu und Buttermilch

Dein brüllendes Lachen  
erzeugt tausend Falten  
auf dem Bauch einer Schaumgeburt  
ein Stückchen Luft wackelt  
und dreht sich um

Wegen der Trauer ohne Schnurrbart  
schläfst du im Güterzug  
deiner Bücher  
unter dem Boden von Sophies Wunderreich  
das du nie wieder betrittst<sup>20</sup>

Götz hat im Laufe der Jahre zwölf Bücher mit poetischen Texten – Lyrik und Prosa – publiziert. »Ein Lachen ohne Mund« war das erste, ein bibliophiler Band von 1966 mit einer Auflage von 100 Exemplaren. Götz hat ihn mit sechs signierten Lithographien veredelt – eine verschollene Kostbarkeit. Es dauerte nahezu 20 Jahre, bis Wolfgang Rothe 1965 in seinem Verlag alle bis dahin entstandenen Poeme in einer höchst sorgfältig gestalteten Ausgabe herausbrachte – limitiert und ebenfalls mit Lithographien geschmückt: »Lippensprünge«. Seit 1992 folgen die weiteren Bände in rascher Folge aufeinander.

Als ich im Januar 2004 sein gerade erschienenenes Bändchen »Asphaltgewitter« in der Hand hatte und mir bewusst wurde, dass K. O. demnächst 90 wird, schoss mir durch den Kopf, es müsste doch endlich auch etwas für diesen nicht versiegenden Wörterstrom getan werden. Ich regte bei ihm und seiner Frau Rissa an, bei dieser Gelegenheit eine öffentliche Lesung zu



15. Karl Otto Götz, Foto Christoph Kreutzenbeck

veranstalten. Und so geschah es dann auch. Das Suermondt-Museum in seiner Geburtsstadt Aachen verband anlässlich des runden Geburtstages eine Werkausstellung mit einem literarischen Abend, an dem ich aus seinen Gedichten gelesen habe. Eine zweite Lesung fand mit dem gleichen Motiv am 4. Dezember 2004 in den Kunstsammlungen Chemnitz statt. Bei beiden Lesungen waren Götz und Rissa dabei.

Götz selber verdrängt es gern: Aber er ist Maler und Autor. Das bezeugen nicht nur seine poetischen Arbeiten, sondern mit gleicher Deutlichkeit auch seine Erinnerungen, die er im Sommer 1977 zu schreiben begonnen hat. Sie liegen in zwei Ausgaben vor. 1983 erschienen zwei voluminöse Bände, die neben dem autobiographischen Text eine umfassende, hervorragend reproduzierte Dokumentation des bildnerischen Werkes von 1934 bis 1983 enthalten. Da diese großformatigen Bände recht unhandlich sind, erschien zwischen 1993 und 1999 eine zweite Ausgabe in handlicherem Format, die den Text bis 1999 fortführt, jedoch nur eine



zwar informative, doch begrenzte Bildauswahl enthält. Diese Leseausgabe ist chronologisch in vier Bände gegliedert. Der erste Band 1914–1945 beginnt mit einem Rückblick auf Kindheit und Jugend mit charakteristischen Einzelheiten über das städtisch-bürgerliche Leben der zehner und zwanziger Jahre und zeichnet die Entfaltung der bildnerischen Begabung in der fördernden wie hindernden Umwelt ab. Im Laufe der weiteren Herstellung fokussiert sich diese Autobiographie auf die Phasen der künstlerischen Entscheidungen und Fortschritte, wobei die persönlichen und privaten Lebensaspekte erwähnt, doch nicht vertieft werden – mit Ausnahme der Erlebnisse in den Kriegsjahren und in der Welt Norwegens. Mit archivalischer Genauigkeit werden die Einzelheiten der Arbeitsprozesse und die Daten der Außenwirkung, insbesondere der Ausstellungen verzeichnet. Der Schreibmodus ist generell sehr entspannt und locker und wechselt zwischen Berichten, Erzählen und Registrieren. Es liegt hier der seltene Fall der exemplarischen Selbstaussage eines Künstlerlebens im 20. Jahrhundert vor. – Die Ausführungen dieses Aufsatzes stützen sich im wesentlichen neben meinen Erinnerungen auf diese vier Bände.

Götz schreibt bis ins hohe Alter. Ein spätes Gedicht spricht von der Gegenwärtigkeit der unabsehbaren Existenz:

### *Blitzende Tat*

Ich schaue in die Ferne,  
die in mir leuchtet,  
scharf und klar.  
Die Erinnerung springt rückwärts  
über Zeiten und Räume.  
Tag und Nacht besiegt sie meine Blindheit  
und ist lästig, weil ich versuche  
das Jetzt im Augenblick zu packen.  
Die blitzende Tat verhindert  
den Ansturm rückwärtiger Blicke.<sup>21</sup>

7

Zu seinem 70. Geburtstag 1984 formulierte ich die Reflexe, Bildschwingungen, Entführungen, die die Wahrnehmungen seiner Malartikulationen durch die Jahre hindurch bei mir bewirkt haben:

## *zukunfts-erinnerungen*

vor den bildern von K. O. Götz

analogie endet.

erinnerung liefert ihre abschüsse ab. hängt still, pendelt und hängt still.

abwärtsgerichtet: einleitung der schußfahrt mit halbem gesicht halbem körper halbiertes vorstellung. lachen in die breite gezogen löst sich in fäden fasern fuseln prallt auf die wandung zerstäubt. ausgeblasen alle diese knöchelchen die so sorgfältig entbeint enthäutet enthaart enthüllt wie schemen von buchstaben eben gerade noch haarscharf entronnen dem focus aus schwärze –

du siehst nichts du hörst nichts: unscharf weil unter wasser gerakelt keilförmig gekontert nach links mal nach rechts. bloß die fußsohlen stehen nach oben lesbar aufgeschlagen wers liest wers glaubt. die zunge schießt übers naß sammelt die fädchen die flecken leert die schwärze partikel setzen sich ab. ich war wie besessen von der schnelligkeit der hiebe der zuverlässigkeit des entzifferns dessen ende doch nicht absehbar dessen ergebnis doch längst bekannt, daher nicht wiederzuerkennen. du erinnerst dich – das wars was du wußtest was du erwartetest:

eiserne ration von zukunfts-erinnerungen auf der kippe. ausgeblasen erinnern sie mich an fingerzeichen am hinterkopf fadenscheinig in ihrer ganzen länge durchgerissen also ausgefasert ausgehungert. die hexe die du eben sahst ist meine mutter. da atmest du auf ganz zerbröselst von den vorfällen unterm kinn. die tür flattert krümmt sich kehrt um rakelt dir über die zunge reißt dir das Bein aus. das kannst du das darfst du ohne zu zittern im gegenzug weiß auf schwarz bückst dich ohne passepartout badest im pinsel knietief geronnen ins naß beugst dich vornüber vom pinselstoß in der wolle gefärbt. tauchst unter die flossen steil auf stürzt in die höh daß die hand zersplittert und der fuß verascht und der andere ein pinselohr borstig seinen strich am halfter führt über stock und stein mit entblößtem willen wissentlich.

zwischen elf und zwei war es hell. es hingen die angeln hinab da saßen wir fest ein auge am boden das ohr in der hand gerade wie ein könig vor der sintflut in der draufsicht beim schreiben. sein herz – du siehst es beim blättern – wäre behaart sein schwanz buschig und kurz. damit wischte er über die fläche. verschwände im handumdrehn ließe sich nicht fangen. zurückbleibt ein kratzer fürs erste ein ohrläppchen ein drehstuhl.

wir malen immer auf diese paradoxe weise erhielt das museum in lodz zwei kleine bilder von mir.<sup>22</sup>

## *Bibliographie*

- K. O. Götz, *Erinnerungen und Werk*, 2 Bände 1a, 1b, Düsseldorf: Concept Verlag, 1983  
K. O. Götz, *Erinnerungen*, Bd. 1, 1914–1945, Aachen: Rimbaud Verlag, 1993  
K. O. Götz, *Erinnerungen*, Bd. 2, 1945–1959 Aachen: Rimbaud Verlag, 1994  
K. O. Götz, *Erinnerungen*, Bd. 3, 1959–1975 Aachen: Rimbaud Verlag, 1995  
K. O. Götz, *Erinnerungen*, Bd. 4, 1975–1999 Aachen: Rimbaud Verlag, 1999  
K. O. Götz, *Fakturenfibel 1944–45*, Galerie Marianne Hennemann, Bonn 1995  
Michael Klant, Christoph Zuschlag, Karl Otto Götz im Gespräch, Stuttgart:  
Edition Cantz, 1994  
René Char, *Das bräutliche Antlitz*, Frankfurt: Meta Verlag, 1952  
Hans Arp, *Behaarte Herzen/Könige vor der Sintflut*, Frankfurt: Meta Verlag, 1953  
Katalog *Quadriga*, Hg. Georg Bussmann, Frankfurter Kunstverein, 26.9.-5.11.1972  
Franz Mon, *Essays, Ges. Texte 1*, Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1994  
Franz Mon (Hg.), *movens, Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Architektur*, Wiesbaden: Limes Verlag, 1960  
Franz Mon, *artikulationen, Pfullingen*: Verlag Günther Neske, 1959  
Franz Mon / K. O. Götz, *verläufe*, Stuttgart: Handpressendrucke Klaus Burkhardt und Galerie Müller, 1962  
Karl Otto Götz, *Ein Lachen ohne Mund*, Köln: Wolfgang Hake Verlag, 1966  
K. O. Götz, *Lippensprünge, Gedichte von 1945 bis 1985*, Heidelberg: Edition Rothe, 1985  
K. O. Götz, *Zungensprünge, Gedichte 1945–1991*, Aachen: Rimbaud Verlag, 1992  
K. O. Götz, *Spuren der Maler, Lyrische Texte*, Aachen: Rimbaud Verlag, 2000  
K. O. Götz, *Freiheitstropfen, Gedichte*, Alsdorf: AWD Druck + Verlag, 2005  
Franz Mon, *Wörter voller Worte, Texte 1983–1998*, Spenge: Klaus Ramm, 1999

## *Bildnachweise*

1. »Begegnung«, in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1a, S. 111
2. aus der »Fakturenfibel«, in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1a, S. 275
3. »Schotenbild«, in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1a, S. 283
4. *Monotypie*, o.T., in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1a, S. 374
5. *META 3*, Titelseite (Originalvorlage)
6. *Holzschnitt* aus »Vierzehn Variationen über ein Thema« (Originalvorlage)
7. Götz, *Bild vom 2.8.1952*, o.T., in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1a, S. 530
8. Götz, »Schwarze Rhythmen«, in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1a, S. 491
9. Götz, *Bild vom 4.2.1953*, in: *Katalog Dresden*, S. 9
10. Götz mit dem *Rakel*, in: *Erinnerung und Werk*, Bd. 1b, S. 851
11. Götz, »Nova I«, in: *Katalog Dresden*, S. 115
12. *Doppelseite* aus *Mon / Götz, verläufe*, 1962 (Originalvorlage)
13. Götz, *Vom abstrakten Film zur Elektronenmalerei*, in: *movens*, S. 152
14. Götz, »*Sopial*«, in: *Katalog Dresden*, S. 163
15. *Foto Karl Otto Götz* von Christoph Kreutzenbeck, in: *Katalog Dresden*, S. 2

Alle Bilder von K.O. Götz © VG Bild-Kunst, Bonn 2014

## *Anmerkungen*

- 1 Erinnerungen 1914–1995, S. 153
- 2 Erinnerungen 1914–1945, S. 251
- 3 Fakturenfibel, S. 42
- 4 M. Klant, Ch. Zuschlag, Karl Otto Götz im Gespräch, S. 33
- 5 Erinnerungen 1945–1959, S. 113
- 6 Katalog zur Quadriga-Ausstellung, o.p.
- 7 Erinnerungen 1959–1975, S. 60
- 8 Erinnerungen 1959–1975, S. 49
- 9 K. O. Götz, Bildende Kunst und Information, Vortrag in der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, S. 15
- 10 Erinnerungen 1959–1975, S. 25
- 11 F. Mon, Essays, S. 52
- 12 F. Mon, movens, S. 151–158
- 13 F. Mon, artikulationen, S. 29
- 14 Erinnerungen 1945–1959, S. 201
- 15 Erinnerungen 1945–1959, S. 27
- 16 Erinnerungen 1914–1945, S. 163
- 17 K. O. Götz, Zungensprünge, S. 15
- 18 K. O. Götz, Zungensprünge, S. 50f.
- 19 K. O. Götz, Spuren der Maler, S. 67f.
- 20 K. O. Götz, Spuren der Maler, S. 11f.
- 21 K. O. Götz, Freiheitstropfen, S. 38
- 22 F. Mon, Wörter voller Worte, S. 74f.