

Christoph Zuschlag

Karl Otto Götz: »Jonction« — ein informelles Historienbild?

K.O. Götz zum 22. Februar 2004

Am 3. Oktober 1990 verfolgte Karl Otto Götz in seinem Haus im Westerwald die Berliner Feierlichkeiten zur deutschen Wiedervereinigung am Fernsehapparat. Das Ereignis bewegte ihn tief und inspirierte ihn zugleich. Spontan ging er ins Atelier, um ein großformatiges Bild zu malen — »in einem Zug [...], ungestört, als Erinnerung an diesen Tag«.¹ Er beendete die Arbeit noch selbigen Tages und signierte die Leinwand unten links. Auf der rechten Seite bezeichnete er sie mit dem Titel und der präzisen Datierung: **„Jonction — 3. 10. 90“**.² Dieses Werk und seine beiden 1991 entstandenen Variationen **„Jonction II“** und **„Jonction III“** stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen. Dabei wird zunächst zu zeigen sein, dass es sich im Hinblick auf die künstlerische Konzeption, den Malprozess, die Auflösung des klassischen Formprinzips sowie das Variieren von Bildschemata um typische informelle Werke des Künstlers handelt.³ Zugleich gibt es jedoch einige Elemente und Aspekte, die für Götz gänzlich untypisch sind. Dies leitet zu der abschließenden Frage über, inwieweit *Jonction* als informelles Historienbild bezeichnet werden kann.

Jonction besteht aus zwei Leinwänden, von denen jede 200 x 260 cm misst. Die Gesamtbreite des zweiteiligen Bildes beträgt somit mehr als fünf Meter. Das Werk ist ausschließlich in Schwarzweiß gehalten was Götz' Vorliebe für den Schwarzweiß-Kontrast entspricht. Betont doch das strenge Schwarzweiß die formale Struktur eines Bildes, während Farben Assoziationen und Emotionen auslösen und so eher davon ablenken. In *Jonction* lassen sich vier Hauptbildelemente unterscheiden, von denen

¹ K. O. Götz, *Erinnerungen*. Band 4: 1975-1999, Aachen 1999, S. 87. — Wertvolle Hinweise zum Manuskript des vorliegenden Textes verdanke ich Philipp Gutbrod, Peter Anselm Riedl und Katrin.

² *Jonction* hängt als Leihgabe der K. O. Götz und Rissa-Stiftung im Saarland Museum Saarbrücken. Es wurde publiziert in Michael Klant/Christoph Zuschlag (Hgg.), »Abstrakt ist schöner!«. Karl Otto Götz im Gespräch, Stuttgart 1994, S. 62f.

³ VGL. ZUM INFORMEL JÜNGST: DONATA BRETSCHNEIDER (HG.)/CHRISTOPH ZUSCHLAG (BEARB.), TENDENZEN DER ABSTRAKTEN KUNST NACH 1945. DIE SAMMLUNG KRAFT BRETSCHNEIDER IN DER STIFTUNG KUNST UND RECHT, TÜBINGEN, HEIDELBERG 2003.

jeweils zwei in etwa eine Bildhälfte einnehmen: Von links dringt eine breite schwarze Bahn horizontal in den Bildraum ein. Sie trifft auf einen Wirbel, der sich über die ganze Bildhöhe erstreckt. Der Wirbel berührt eine von oben rechts diagonal in das Bild stürzende Spur, die sich allmählich verbreitert und zum unteren Bildrand hin in zwei schmalen Farbbahnen, die an ausgestreckte Arme erinnern, ausläuft. Diese stürzende Form wird bedrängt von einem vom rechten Rand her in das Bild eintretenden grauen Schleier. Nach Ausführung des Bildes nahm Götz eine zeichnerische Analyse seiner Komposition in Form kleiner Skizzen vor.⁴

Bald nach Fertigstellung des Bildes *Jonction* schuf Götz das Gedicht »Jonction eins zwei drei« mit dem Vermerk »Zum 3. Oktober 1990«. Es lautet:

Jonction eins zwei drei

Zum 3. Oktober 1990

Schwarze Rhythmen von links nach rechts

Drängen — Befreiung und Sturz einer

Dauerlüge

Zwei Landschaften hassen und küssen sich

Zurück bleiben graue Schleier träge

In Erwartung blitzschneller

Wunder

Blaue Rhythmen von rechts nach links

Das geht nicht

Befreite Schleier drängen zum Sturz eines Wunders

Verlogene Trägheit blitzt zwischen den Rhythmen

Eine Landschaft erwartet den Kuß der andern

⁴ Im Besitz des Künstlers befinden sich zwei DIN A 5-Skizzenblätter mit insgesamt fünf Kugelschreiber-Skizzen im Format von jeweils ca. 3,7 x 10,5 cm. Beide Blätter sind signiert und auf den 23. Januar 1991 datiert. Ein Blatt enthält drei nachträgliche Skizzen zu *Jonction*, das andere, mit Farbangaben versehene, zwei vorbereitende Skizzen für *Jonction II*. Vermutlich entstanden alle fünf Skizzen als Vorarbeiten zu *Jonction II*. Vgl. die Photographie, die Götz beim Erläutern des einen Skizzenblattes zeigt, in Klant/Zuschlag 1994 (wie Anm. 2), S. 59.

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

1990⁵

Aus dem Titel des Gedichts ist zu schließen, daß sich Götz schon kurz nach Vollendung seines Gemäldes *Jonction* mit dem Gedanken trug, *Jonction zwei drei* folgen zu lassen. Hierzu kam es bereits Anfang des Jahres 1991. Götz malte zwei Variationen des Bildes *Jonction* mit den Titeln *Jonction II* (Abb. 2) und *Jonction III* (Abb. 3).⁶ Sie sind in identischen Maßen, aber unterschiedlichen Farbklangen ausgeführt, so wie sie im Gedicht beschrieben sind: *Jonction II* in Schwarz-Weiß, Türkis und Ultramarinblau, *Jonction III* in Schwarz-Weiß, Braun und Orange.

In *Jonction II* bilden die schwarz-weißen Partien die Makrostruktur und das Gerüst des Bildes, die den oben beschriebenen von *Jonction* weitgehend entsprechen. Die Blautöne sind sparsam eingefügt und setzen markante Akzente. So verstärkt dunkles Ultramarinblau etwa die Wucht, mit der die breite Farbbahn von links in das Bild einbricht, während helles Himmelblau dem sich nach rechts anschließenden Wirbel noch mehr Dynamik verleiht. Der von oben in das Bild stürzende Farbkeil weist dagegen keine Blauspuren auf und ist zudem weniger schräg gerichtet als in *Jonction*; er wirkt dadurch optisch als stabilisierendes Element. Helle Blautöne wiederum bestimmen die Erscheinung des Farbschleiers im rechten Bildviertel, wobei eine Spur Ultramarinblau in der oberen rechten Ecke zusammen mit Schwarz den Farbakcord der

⁵ K. O. Götz, *Zungensprünge. Gedichte 1945-1991*, Aachen 1992, S. 110.

⁶ *Jonction II* entstand im Auftrag des Sammlerehepaars Sylvia und Ulrich Ströher; vgl. Götz 1999 (wie Anm. 1), S. 89. Es wurde publiziert in Horst Zimmermann (Hg.), *K. O. Götz. Malerei 1935-1993*, Ausstellungskatalog Dresden 1994, S. 170f. und in Tayfun Belgin (Hg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Ausstellungskatalog Dortmund/Emden/Linz 1997/98, Köln 1997, S. 110f. *Jonction III* ist im Besitz der K. O. Götz und Rissa-Stiftung und abgebildet in Manfred de la Motte, *Rätsel der Lösungen: K. O. Götz*, in: *Kunst Köln*, 4/91, S. 18f.

linken Bildseite wieder aufnimmt. Während Götz die einzelnen Pinsel- und Raketzüge kontrolliert ansetzt, ergeben sich durch die Schnelligkeit des Malvorgangs die gewünschten Schlieren, Spritzer und andere bildnerische Elemente, die nicht vorausberechnet werden können und daher von Bild zu Bild variieren. So sind im Detail, in den Mikrostrukturen, zwischen *Jonction II* und *Jonction* unzählige Unterschiede festzustellen.

Gleiches gilt für *Jonction III*. Hier kontrastiert das Schwarz-Weiß mit Braun-Orange-Ocker-Tönen. Die vier Hauptelemente sind in dieser Version nicht mehr ganz so deutlich zu unterscheiden wie in den beiden anderen Varianten, sie lösen sich tendenziell auf, werden offener. Wieder liefert das Schwarz das Gerüst, sind die farbigen Markierungen sparsam und kleinflächig über die Bildfläche verteilt.

Die kurze Beschreibung der drei Werke *Jonction*, *Jonction II* und *Jonction III* verdeutlicht ein Schaffensprinzip im Werk von Karl Otto Götz: die Variation selbst entwickelter Bildschemata.⁷ Den Werken von K. O. Götz liegt dabei immer ein spezifisches abstraktes Schema zugrunde. Ein solches Schema, gedanklich oder in kleinen Skizzen und Gouachen erarbeitet, enthält die Bildidee und das Gerüst des Bildes, Richtungsverläufe und Massenverteilungen. Innerhalb dieses kompositionellen Gerüsts sind dem Zufall keine Grenzen gesetzt. Deshalb ist auch die Schnelligkeit beim malerischen Akt kein Selbstzweck, sondern — so Götz rückblickend auf die Phase der Entwicklung seiner neuen Technik Ende 1952 — »ein notwendiges Mittel, um den Grad der bewußten Kontrolle auf ein Minimum herabzudrücken. Durch die Schnelligkeit entstanden außerdem Formverläufe, Passagen und Texturen (Schlieren und Spritzer), die mir bei langsamer, kontrollierter Malerei nicht gelungen wären.«⁸ Aufs Ganze gesehen halten sich im Prozess des Malens also intuitive und rationale, spontane und reflexive Momente die Waage. In Wiederholungen und Abwandlungen eines Schemas, meist in unterschiedlichen Techniken ausgeführt (Gemälde, Gouachen, Lithographien), lotet der

⁷ Vgl. zu diesem Aspekt Klaus Heinrich Kohrs, Schema und Variation, in: K. O. Götz. Monotypien, Gemälde, Gouachen 1935-1983, Ausstellungskatalog Düsseldorf/Saarbrücken/Esslingen 1984/85, Düsseldorf 1984, S. 138-142. Christoph Zuschlag, Variation als Prinzip. Gedanken zur Mappe *Variationen* von Karl Otto Götz, in: Manfred Hügelow (Hrsg.), Karl Otto Götz. Werkverzeichnis der Original-Lithographien, Ergänzungsband 1994-1995, Offenbach/Main 1995, S. 9-13.

⁸ K. O. GÖTZ, ERINNERUNGEN UND WERK, BAND 1A, DÜSSELDORF 1983, S. 537.

Künstler die Möglichkeiten und Grenzen eines Schemas aus und optimiert es. Götz' Kunst zeigt sich hier der Musik verwandt, in der Variationen eines Themas gang und gäbe sind. Die den Werken des Künstlers zugrunde liegende Konzeption ist für Götz selbst von herausragender Bedeutung, wie eine Äußerung im Interview mit Georg Bussmann belegt: »Ich lege keinen Wert darauf, meine Persönlichkeit in irgendeiner Form darzustellen. Mir kommt es darauf an, objektive Sachverhalte im Bild zu zeigen. [...] ›Selbstdarstellung‹ liegt mir nicht. Ich liebe die Anonymität. Meine Bilder sollen eine visuelle Idee, eine Konzeption, die ich entwickelt habe, zeigen, aber möglichst nichts von meinen sonstigen persönlichen Eigenschaften«⁹

Nicht nur im Hinblick auf die künstlerische Konzeption und das Variieren von Bildschemata, sondern auch hinsichtlich des Malprozesses und der Auflösung des klassischen Formprinzips erweist sich die hier behandelte Werkgruppe als typisch für die Kunst von K. O. Götz seit seinem Durchbruch zum Informel Ende 1952. Hier sei an die mittlerweile legendäre Quadriga-Ausstellung in der Frankfurter Zimmergalerie Franck im Dezember 1952 erinnert.¹⁰ Auf ihr zeigte Götz zwei Lackbilder und sein letztes Ölbild, seither arbeitete er auf der Leinwand nur in Mischtechnik (Kaseinfarben) und seit 1996/97 in Acryl. Die in Frankfurt gezeigten Bilder enthielten bereits die charakteristischen Formaauflösungen, die sein Werk fortan bestimmen sollten. Das nun einsetzende informelle Werk ging einher mit der Entwicklung von Götz' ureigener Malweise: der Rakeltechnik. Wie es gegen Ende des Jahres 1952 dazu kam, erläutert Götz im Gespräch wie folgt: »Und als ich dann für meinen fünfjährigen Sohn Kleisterfarbe in Marmeladengläsern anrührte, die Farbe anschließend auf einen Karton gab, und — um die Konsistenz zu prüfen — mit dem Küchenmesser in sie hineinkratzte, kam mir die Idee. Ich habe ein Stück Plattengummi auf ein Holz genagelt und in die nasse Farbe hineingerakelt, sie geschoben und geschleudert.«¹¹ Bis heute wendet Götz die damals gefundene und mittlerweile verfeinerte und immer wieder modifizierte Methode an, gleich ob es sich um Leinwände, Gouachen oder Lithographien handelt. Sie verleiht seinen Werken die unverwechselbare Bildfaktor. In einem ersten Schritt gibt

⁹ Zitiert nach dem Abdruck in Belgin 1997 (wie Anm. 6), S. 253f.

¹⁰ Vgl. Sigrid Hofer (Hg.), Entfesselte Form. Fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2002/03, Frankfurt am Main/Basel 2002.

¹¹ Klant/Zuschlag 1994 (wie Anm. 2), S. 33. Vgl. auch Götz 1983 (wie Anm. 9), S. 515.

Götz dünnflüssige Farbe auf den Bildträger, der flach auf dem Boden liegt. In der Schnelligkeit dieses nur Sekunden dauernden Vorgangs ist Götz dem chinesischen Kalligraphen verwandt, der nach einer Phase der Meditation in einem einzigen Schwung seinen Pinselstrich zieht. Nach kurzer Konzentration folgt ein zweiter, alles entscheidender Schritt: das teilweise Wegschleudern oder Verschieben der Farbe mit der Rakel. Durch den Eingriff mit der Rakel — je nach Bildformat gibt es verschiedene Pinsel- und Rakelgrößen bis zu einem Meter Breite — entsteht im Positiv der Farbspur stellenweise ein Negativ, dessen helle Faktur sich mit dem Fond verbindet. Mit dem trockenen Pinsel schreibt Götz meist in einem dritten Schritt in das Bild hinein, verbindet positive mit negativen Passagen. Die Durchdringung von dunklen Farbspuren und hellem Fond erzeugt eine starke räumliche Wirkung, die im reizvollen Kontrast zu den in Wirklichkeit ganz flachen Oberflächen steht. Vergegenwärtigt man sich diesen Malvorgang, so wird auch deutlich, warum K. O. Götz das große Format bevorzugt: Das Malen geschieht bei ihm nämlich mit dem ganzen Körper, dessen Bewegungen und Rhythmen sich regelrecht in das Bild einschreiben. Große Formate kommen dieser Technik entgegen, während kleinere Formate eine Einschränkung des Bewegungsradius bedeuten.

Fügen sich die drei *Jonction*-Bilder auf den ersten Blick also scheinbar nahtlos in das informelle Œuvre von K. O. Götz ein, so machen einige Beobachtungen stutzig. So unterscheidet sich der Titel, der mit »Verbindung« übersetzt werden kann und eine inhaltliche Konnotation hat, von den sonst üblichen Werktiteln bei Götz, der in der Regel nachträglich erfundene, lautmalerische Phantasieworte oder auch Verfremdungen von Wörtern und Namen verwendet. Ebenso ungewöhnlich ist die präzise Angabe des Tages der Bildentstehung: 3. 10. 90. Hinzu kommt der Ort, an dem Götz Titel und Datierung anbringt, nämlich die Vorderseite der Leinwand. In der Regel bezeichnet der Künstler die Vorderseite nämlich nur mit seiner Signatur und die Rückseite der Leinwand mit Bildtitel und Jahreszahl.

Titel und Datierung verweisen unmissverständlich auf die deutsche Wiedervereinigung, und entsprechend bezeichnet der Künstler das Werk auch als sein *Wiedervereinigungs-Bild*, das »auf abstrakte Weise die Wiedervereinigung darstellen soll.«¹² Dass sich Götz

¹² Götz 1999 (wie Anm. 1), S. 88.

in seiner Kunst auf ein konkretes zeitgeschichtliches Ereignis bezieht, ist zwar eine seltene Ausnahme, aber auch nicht einmalig.¹³ Das Bild vermag beim Betrachter durchaus gegenständliche Assoziationen auszulösen: So ließe sich schon seine äußere Form, die Zweiteiligkeit, als Allusion auf die beiden deutschen Teilstaaten verstehen. Die schwarze, diagonal in das Bild stürzende Farbspur könnte man als (fallende) Mauer lesen, gegen die von links, in Gestalt der horizontalen dunklen Farbbahn, eine Menschenmasse anrennt. Von einer ähnlichen Interpretation eines Betrachters berichtet Götz in seinen Erinnerungen: »Der Fahrer sah sich die schwarzen Rhythmen sehr genau an, trat weiter zurück und sagte: ›Ja klar, da links ist das Volk, es will sich befreien. Daneben der Wirbel, das ist die Befreiung. Ja, und diese schwarze stürzende Form in der Mitte, ja, das ist der Sturz des Kommunismus, klar‹. Dann schaute er auf den Teil ganz rechts im Bild und meinte etwas verlegen: ›Na ja, das ist das Durcheinander, was jetzt da drüben herrscht.«¹⁴ Neben dieser gegenständlichen Lesart gibt es eine andere, weniger konkrete Interpretation: Demnach veranschaulicht das Bild die ungeheure Wucht und Dynamik des historischen Prozesses, der zur Wiedervereinigung führte, also das plötzliche Aufeinandertreffen von Kräften, die sich explosionsartig entladenden Energien. Das Bild *Jonction* von K. O. Götz, unmittelbar unter dem Eindruck der Feiern zur deutschen Einheit geschaffen mit der Absicht, an diese zu erinnern, stellt das Ereignis also nicht im Sinne klassischer Programmmalerei dar, sondern registriert seismographisch dessen Wirkungen und ist zugleich selbst Bestandteil davon — ein informelles Historienbild?

Als Historienbilder werden in der Kunstgeschichte Darstellungen historischer, religiöser, mythologischer, allegorischer und literarischer Szenen bezeichnet.¹⁵ Seit der italienischen Renaissance entwickelte sich in der Malerei eine Hierarchie der Themen und Gattungen, an deren Spitze — dem Porträt, der Landschaft, dem Genre und dem

¹³ So stellte der Künstler 1958 in der Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm in Düsseldorf ein Triptychon aus, das er »als Protest gegen die Aufrüstung von Raketen mit Atomsprengköpfen gemalt« hatte (Klant/Zuschlag 1994, wie Anm. 2, S. 38). 1999 schuf Götz die Lithographie *Millennium*; vgl. Manfred Hügelow (Hg.), Karl Otto Götz. Werkverzeichnis der Original-Lithographien 1996-2001, 2. Ergänzungsband, Offenbach/Main 2002, Nr. 179-181.

¹⁴ GÖTZ 1999 (WIE ANM. 1), S. 88.

¹⁵ Vgl. zum Folgenden: Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hgg.), Historienmalerei, Berlin 1996 (Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen; Band 1).

Stilleben übergeordnet — das Historienbild stand. Im 19. Jahrhundert verlor die kunsttheoretisch-akademische Gattungsdiskussion und mit ihr auch die Historienmalerei zunehmend an Bedeutung. Als Thema der Malerei (und der neuen Gattungen Fotografie und Film) blieb die Historie freilich bis ins 20. Jahrhundert und in die unmittelbare Gegenwart hinein erhalten. Erinnerung sei nur an das Bild *Guernica* aus dem Jahr 1937 von Pablo Picasso, das bedeutendste Historienbild des 20. Jahrhunderts. In jüngster Zeit hat, um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, die Berliner Fotokünstlerin Brigitte Maria Mayer in ihrer Arbeit *9/11* die Anschläge des 11. September 2001 verarbeitet.¹⁶ Diese Werke bedienen sich figurativ-gegenständlicher Bildsprachen, und es stellt sich nun die Frage, inwieweit es überhaupt abstrakte (und mithin auch informelle) Historienbilder geben kann. Beispiele hierfür könnten unter anderem sein: Jean Fautriers berühmte *Otages* (1943 bis 1945), die an die von den deutschen Besatzern erschossenen Geiseln erinnern wollten; Georges Mathieus großformatiges Ölbild »La Bataille de Brunkeberg« (1958); Emil Schumachers farbige Aquatinta-Radierung »2/1995, 8. Mai« (1995). Letztlich geht es hier um die Sprach- und Aussagefähigkeit der abstrakten Kunst, deren semantische Offenheit man als Verlust inhaltlicher Eindeutigkeit beklagen, aber auch — mit Umberto Eco¹⁷ — als Zugewinn interpretativer Möglichkeiten begrüßen kann.

Welche Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit der Betrachter ein Historienbild als solches erkennt? Muss er das spezifische dargestellte Ereignis identifizieren können, oder genügt die Erkenntnis, dass es um Geschichte geht? Entscheidend sind hier zweifellos nicht zuletzt die zeitliche und räumliche Nähe zum dargestellten Ereignis sowie der individuelle Wissenshorizont des Betrachters. Beispiel Picasso: Sein Bild zeigt offenkundig die Opfer von Gewalt und Krieg (und ist von daher von überzeitlicher, existenzieller Relevanz), um aber das konkrete zugrunde liegende Geschehen —

¹⁶ VGL. FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 11. SEPTEMBER 2003.

¹⁷ Umberto Eco veröffentlichte 1962 seine Untersuchung »Opera aperta«, die 1973 in deutscher Übersetzung erschien (vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, 5. Auflage, Frankfurt am Main 1990). Darin entwickelt der Semiotiker und Schriftsteller das hypothetische Modell eines Kunstwerks mit mehrdeutiger Struktur und nicht festgelegter Interpretation, das er als ein Signifikans versteht, dem eine Vielzahl verschiedener Signifikate zugeordnet werden können. Vgl. Christoph Zuschlag, Undeutbar — und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei, in: ders./Hans Gercke/Annette Frese (Hgg.), Brennpunkt Informel. Quellen — Strömungen — Reaktionen, Ausstellungskatalog Heidelberg 1998/99, Köln 1998, S. 38-45, hier S. 42f.

nämlich die Zerstörung der baskischen Stadt Guernica am 26. April 1937 durch Flugzeuge der deutschen Legion Condor — bestimmen zu können, bedarf zumindest der heutige Betrachter der Kenntnis des Werktitels und vermutlich auch eines Blicks in ein Geschichtsbuch. Dem Besucher des spanischen Pavillons der Pariser Weltausstellung 1937, für den Picasso das Bild geschaffen hatte, dürfte sich der Inhalt des Bildes hingegen auf Anhieb erschlossen haben. Indem K. O. Götz Titel und Datierung seines Bildes gut lesbar auf der Vorderseite platzierte, liefert er eine Rezeptionsvorgabe und fordert den Betrachter auf, dem Zusammenhang zwischen Bild und memoriertem historischem Geschehen, der deutschen Wiedervereinigung, nachzuspüren. Folgt der Betrachter diesem Hinweis des Künstlers, lässt er seine Fantasie stimulieren, so kann er sich einer Interpretation annähern, die der Intention des Künstlers entspricht, derzufolge das Bild »auf abstrakte Weise die Wiedervereinigung darstellen« solle.¹⁸ Auch wenn es sich zweifellos nicht um eine Darstellung historischen Geschehens im Sinne traditioneller Historienmalerei handelt, so steht doch fest, dass K. O. Götz mit den Mitteln seiner Kunst Weltgeschichte verarbeitet. *Jonction* ist kein Abbild geschichtlicher Vorgänge, aber Spur und Zeichen von Geschichte allemal.

Christoph Zuschlag, 2004

Literatur

Belgin, Tayfun (Hg.): Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Ausstellungskatalog Dortmund/Emden/Linz 1997/98, Köln 1997.

Bretschneider, Donata (Hg.)/Zuschlag, Christoph (Bearb.): Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945. Die Sammlung Kraft Bretschneider in der Stiftung Kunst und Recht, Tübingen, Heidelberg 2003.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 5. Auflage, Frankfurt am Main 1990.

Gaetgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hgg.): Historienmalerei, Berlin 1996 (Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen; Band 1).

Götz, K. O.: Erinnerungen und Werk, 2 Bände, Düsseldorf 1983.

¹⁸ Götz 1999 (wie Anm. 1), S. 88.

ders.: Zungensprünge. Gedichte 1945-1991, Aachen 1992.

ders.: Erinnerungen. Band 4: 1975-1999, Aachen 1999.

Hofer, Sigrid (Hg.): Entfesselte Form. Fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2002/03, Frankfurt am Main/Basel 2002.

Hügelow, Manfred: Karl Otto Götz. Werkverzeichnis der Original-Lithographien 1996-2001, 2. Ergänzungsband, Offenbach/Main 2002.

Klant, Michael/Zuschlag, Christoph (Hgg.): »Abstrakt ist schöner!«. Karl Otto Götz im Gespräch, Stuttgart 1994.

Kohrs, Klaus Heinrich: Schema und Variation, in: K. O. Götz. Monotypien, Gemälde, Gouachen 1935-1983, Ausstellungskatalog Düsseldorf/Saarbrücken/Esslingen 1984/85, Düsseldorf 1984, S. 138-142.

de la Motte, Manfred: Rätsel der Lösungen: K. O. Götz, in: Kunst Köln, 4/91, S. 17-27.

Zimmermann, Horst (Hg.): K. O. Götz. Malerei 1935-1993, Ausstellungskatalog Dresden 1994.

Zuschlag, Christoph: Variation als Prinzip. Gedanken zur Mappe *Variationen* von Karl Otto Götz, in: Manfred Hügelow (Hrsg.), Karl Otto Götz. Werkverzeichnis der Original-Lithographien, Ergänzungsband 1994-1995, Offenbach/Main 1995, S. 9-13.

ders.: K. O. Götz, in: Tayfun Belgin (Hg.), Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Ausstellungskatalog Dortmund/Emden/Linz 1997/98, Köln 1997, S. 102f.

ders./Hans Gercke/Annette Frese (Hgg.), Brennpunkt Informel. Quellen — Strömungen — Reaktionen, Ausstellungskatalog Heidelberg 1998/99, Köln 1998.

ders.: Versuch über K. O. Götz, in: Bernhard Albers (Hg.), Der Doppelgänger II. Für K. O. Götz zum 85. Geburtstag, Aachen 1999, S. 34-38.

(Veröffentlicht in: Katalog zur Ausstellung „K.O. Götz – Impuls und Intention – Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz“; Herausgeber Ralph Melcher, Saarbrücken 2004)