

Martin Schieder

Stromprickelnd befeuert.

K. O. Götz und die Pariser Kunstszene in den 50er Jahren

K. O. Götz zum 90. Geburtstag

“Trotzdem, die Zeit ist für uns!”

“Wohne hier auf dem Lande ... Ich sehe mich gezwungen, mit Kaffeesatz auf Klosettpapier zu malen. Trotzdem, die Zeit ist für uns!”¹ K. O. Götz, der nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft zunächst in Königsförde bei Hameln lebte, schrieb Ende November 1945 dem Kritiker Will Grohmann von den schwierigen materiellen Bedingungen seines künstlerischen Arbeitens. Wie fast jeder seiner Kollegen kämpfte er nach der Befreiung durch die Alliierten und dem Zusammenbruch des Dritten Reiches mit den Widrigkeiten und Entbehrungen der Nachkriegszeit. Und dennoch sollte K. O. Götz in nur wenigen Jahren zu einer hochdifferenzierten Form des Informel finden und zugleich in und außerhalb von Deutschland als Kunstvermittler agieren. Neben Willi Baumeister bemühte sich wohl kein anderer deutscher Künstler im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg so intensiv und erfolgreich um die deutsch-französischen Kunstbeziehungen wie er. K. O. Götz war es, der durch Ausstellungsprojekte, Publikationen, Künstlerbegegnungen und nicht zuletzt durch sein Werk dem interkulturellen Transfer zwischen den beiden Ländern und damit der Durchsetzung des Informel in Westdeutschland wichtige Impulse verliehen hat. Nicht selten seine finanziellen und physischen Kapazitäten überschreitend, machte er sich zum Anwalt einer Malerei, die von der Kritik lange Zeit kaum beachtet wurde und der man im offiziellen Ausstellungswesen kein Interesse schenkte. Da sich die Aufmerksamkeit von Publikum und Forschung meist auf das Œuvre von K. O. Götz konzentriert, sei hier nun an einigen wenigen Beispielen erstmals nachgezeichnet, wie seine informelle Malerei von der avantgardistischen Kunstszene in Paris inspiriert wurde und er zugleich mit seinen Initiativen Entscheidendes zur Entgrenzung der Künste beigetragen hat. Das eine bedingte bei ihm das andere. Seine *Erinnerungen*, eine der lebendigsten und zuverlässigsten Quellen zum deutsch-französischen Kunstgeschehen der Nachkriegszeit, sowie seine Korrespondenz, insbesondere die mit seinem Freund Édouard Jaguer, geben uns Einblick in seine Pariser Begegnungen.

Véhémences confrontées

Begonnen hat eigentlich alles 1947. Damals reiste der britische Major William Gear mit einigen eingerollten Monotypien von K. O. Götz im Gepäck nach Paris. Dort wurden sie zusammen mit Werken von Henri Götz, Hans Hartung und Michel Seuphor in der gerade erst eröffneten Galerie des Deux-Îles gezeigt. Es das erste Mal nach Kriegsende, noch vor dem 3^e Salon des Réalités Nouvelles, in dem Ottomar Domnick 1948 eine kleine deutsche Sektion präsentieren sollte, daß ein deutscher Künstler wieder in einer Pariser Galerie ausstellte. In diesem Rahmen wurden die (späteren) CoBra-Künstler Constant und Karel Appel auf die Monotypien aufmerksam, und sie nahmen Kontakt zu dem Deutschen auf. Bald darauf, im November 1949, lud Willem Sandberg, der Direktor des Stedelijk Museum in Amsterdam, K. O. Götz gemeinsam mit Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Appel, Corneille, Constant und anderen zur *Exposition internationale d'art expérimental*, der ersten großen CoBra-Ausstellung, ein. Der provokante Auftritt der jungen Künstler löste einen Skandal aus und war für sie daher ein Erfolg. K. O. Götz sah sich in dem Entschluß bestätigt, sein künstlerisches Arbeiten künftig "mit vielen Gleichgesinnten aus aller Welt", also international auszurichten, um die verlorene Zeit des Abgeschnittenseins von den Avantgarden aufzuholen. Er tat dies mit großem Selbstbewußtsein, indem er sich früh von den vorherrschenden Tendenzen der Abstraktionen abzugrenzen suchte. Insbesondere jüngere Kollegen, so K. O. Götz in einem Brief an Willi Baumeister, stünden unter dem Einfluß "des mittleren Klee und des späten Miró". Eine andere Gruppe "macht jetzt in Dubuffet (monströse Kinderkunst) oder ‚École de Paris récent‘ à la Dreiecke hübsch in Peinture gebracht. Man kann es nicht lange sehen!" Ihn hingegen habe "überhaupt Nichts von all dem beeinflußt", er sei "immer noch da, wo ich vor dem Kriege war", und von dort wolle er sich wieder vorarbeiten.²

Wenn K. O. Götz seine künstlerische Unabhängigkeit beteuerte, so ist das, wenige Jahre nach dem Ende einer Epoche der gleichgeschalteten Kunst, verständlich, jedoch nicht ganz zutreffend. Denn zu diesem Zeitpunkt standen auch in seinem Atelier einige gerade erst vollendete Werke, die *très à la* Klee, Miró oder Baumeister waren. Hält man etwa seine *24 Variationen mit einer Faktur* von 1949 (im Besitz des Künstlers) neben Klees *Kerzen-Flammen* von 1939 (Privatbesitz), zeigt sich dies mit aller Deutlichkeit; durch Grohmann waren ihm 1948 Abbildungen des Kleeschen Spätwerks zugänglich geworden. Seine phantastischen Figurationen und Monotypien dieser Zeit hingegen sind in intensiver Auseinandersetzung mit dem Surrealismus entstanden, der ihn seit den späten 30er Jahren beschäftigte. Innerhalb der nächsten zwei, drei Jahre sollte sich in der künstlerischen Entwicklung von K. O. Götz allerdings ein

grundlegender Wandel vollziehen. War er in seinen *Fakturen* noch von einer Gesetzmäßigkeit in der formalen Organisation der Bildfläche ausgegangen, sprengte er im Herbst 1952 die klassische Form und fand zu offenen Strukturen mit simultanen Übergängen, rhythmischen Farbflüssen und prozessualen Texturen.

Die Anstöße dazu kamen aus Paris. Wie so viele deutsche Maler und Bildhauer reiste K. O. Götz seit 1950 regelmäßig in die Hauptstadt der europäischen Avantgarde, um dort den internationalen Anschluß sowie Anregung für das eigene Werk zu suchen.³ Auf engstem Raum gab es dort eine Fülle von Galerien, Ausstellungen, Salons und Foren für junge Kunst. Es bot sich die lang vermißte Gelegenheit zur intensiven Anschauung, zum geistigen Austausch. Ein Bilderrausch, der überwältigte, verstörte, inspirierte. Und K. O. Götz wußte, „daß man viel verpaßte, wenn man drei Monate nicht in Paris war“, jeder Aufenthalt in dieser Stadt wirkte auf ihn wie „eine Kraftspritze“.⁴ Kontinuierlich erweiterte sich sein Netzwerk, mit immer mehr Künstlern, Dichtern und Kritikern trat er in Kontakt, wobei Édouard Jaguer eine entscheidende Vermittlerrolle spielte. K. O. Götz' Tätigkeiten als Herausgeber von *META*, der surrealistischen Zeitschrift für moderne Kunst und Poesie, sowie als Korrespondent verschiedener internationaler Kunstzeitschriften – er schrieb für *Le Soleil noir* und gab 1950 die erste deutsche Ausgabe von *CoBrA* heraus, dem Organ der *Internationale des artistes experimentaux* – verschafften ihm, weniger in Deutschland als in Frankreich, zusätzliche Bekanntheit; beispielsweise lud man ihn im Dezember 1950 zum *Premier Salon International du Jazz* in Paris ein. Diese unmittelbaren Begegnungen und Erfahrungen mit der Avantgarde in Paris verliehen seiner künstlerischen Entwicklung Dynamik und ihm selbst wachsendes Vertrauen in die eigene Arbeit; „wir ließen uns aber nicht beirren, schließlich hatten wir die Pariser Kunstszene im Rücken“.⁵

Es sind vier, fünf Künstler gewesen, die ihn nach eigener Aussage darin bestärkten, sich von klaren Bildgefügen und der semifigurativen Bilderwelt des Surrealismus zugunsten der Prinzipien einer informellen Malerei zu lösen. Ein Schlüsselerlebnis war der Besuch der *Véhémences confrontées* im März 1951 in der Galerie Nina Dausset.⁶ Die spektakuläre Ausstellung, konzipiert von Michel Tapié, Georges Mathieu und Alfonso Ossorio, zählt heute zu den Stationen der Moderne. Zu sehen, wie dort insgesamt neun italienische, amerikanische und Pariser Maler des Informel einander gegenübergestellt wurden, war für K. O. Götz und Bernard Schultze eine überwältigende Erfahrung. Ausgestellt waren die großformatige, von Jackson Pollock auf die Leinwand geschleuderte *Number 8*, Willem de Koonings apokalyptische Monochromien und Jean-Paul Riopelles gespachtelte Farborgien, Bilder, neben denen die feinnervigen Arbeiten von Wols geradezu poetisch wirkten. Außerdem mit Werken vertreten



1 *META*. Monatszeitschrift für zeitgenössische experimentelle Kunst und Poesie 4/Februar 1951 (Junge Maler und Poeten in Paris), o. P. (Umschlag).

waren Guiseppe Capogrossi, Alfred Russel, Camille Bryen, Georges Mathieu sowie Hans Hartung. Was für K. O. Götz ein “Paukenschlag” war, das waren für Schultze schlicht “Erdbeben-Bilder”.⁷ Mehrfach kehrten die beiden Deutschen zu der kleinen Kunsthandlung in der Rue de Dragon zurück. Jeder mußte sich anschließend “diesen Schock gleichsam von der Seele” malen.⁸

Wie mächtig der Eindruck gewesen sein muß, wird offenkundig, wenn man sich die vierte Nummer von *META* anschaut, die im Februar 1951, also unmittelbar vor der Reise von K. O. Götz und Schultze nach Paris, erschienen war (Abb. 1). Das Heft war den *Jungen Malern und Poeten in Paris* gewidmet, über die Ludwig von Döry sowie Ursula Bluhm, Ehefrau Schultzes und selbst Künstlerin, berichteten. Die kaum zu überblickende Pariser Kunstszene auf wenigen Zeilen zu skizzieren fiel Döry sichtlich schwer: Matisse und Picasso “langweilen” ihn, der Surrealismus dagegen sei ein “historische[r] Ausgangspunkt” für die zeitgenössische Kunst. Aus den “kilometerlangen Wände[n] mit abstrakten Bildern” stächen nur die von Alberto Magnelli, Pierre Soulages und Hartung

hervor. Außerdem erwähnte er einige gegenständlich arbeitende Maler sowie Dubuffets "theoretische Bemühungen um die ‚art brut“".⁹ Noch größere Probleme hatte Ursula Bluhm, aus der Überfülle von Eindrücken das Wesentliche herauszufiltern. Ihr Galerierundgang schlug den Bogen von Arp und Picasso über Rufino Tamayo, den Mexikaner, und Ubac bis hin zu Francis Bott, von dem ein postsurrealistisches Bild das Titelblatt schmückte. Kein Wort zu Wols, keines zu Fautrier, auch nicht zu Bryen, obwohl dessen Werk in der Galerie Pierre damals gerade ausgestellt wurde. Von den "Vehemenzen", die K. O. Götz und Schultze nur einen Monat später bei Nina Dausset überwältigen sollten, war in den Texten noch nichts zu spüren.

Spätestens seit dieser Ausstellung verfolgte K. O. Götz aufmerksam, wie sich innerhalb der Pariser Kunstszene allmählich das transatlantische Gleichgewicht verschob. "Ich habe in Paris des öfteren junge Amerikaner getroffen, deren Ansichten mich mehr bewegten als die der Franzosen. Ohne diesen frischen amerikanischen Wind ist mir Paris kotzlangweilig, was die Malerei angeht", beschrieb 1952 Will Grohmann, dem damaligen Papst der deutschen Kunstkritik, seine Eindrücke vom Zustand der École de Paris.¹⁰ Zweifellos kannte er zu diesem Zeitpunkt die Malerei Jackson Pollocks, dessen Ausstellung er im März bei Paul Facchetti besuchte, wie wohl kaum ein anderer in Deutschland. Er studierte die Werke von Mark Tobey, Riopelle, vor allem de Kooning und wurde von Tapié und Jaguer mit Sam Francis bekannt gemacht, dessen biomorphe Farbfelder, aus denen sich die dünnflüssig aufgetragene Farbe gleichsam über die Leinwand ergoß, für ihn "eine völlig neue Art der Malerei" darstellte.¹¹ Diese Begegnungen in Paris wirkten auf ihn wie "eine aufbauende Befreiung" und haben 1951/52 sein eigenes künstlerisches Arbeiten in neue Bahnen gelenkt. Die Rhythmisierung der Bildfläche bei Pollock und de Kooning, das Außerkraftsetzen bildnerischer Regeln bei Wols und Fautrier sowie die gestischen Bewegungsimpulse bei dem jungen Hartung und Mathieu regten ihn dazu an, "Vergleichbares auf meine Weise und mit eigenen Mitteln anzustreben". Sie machten ihm "Mut, frecher in die vollen zu gehen, mehr zu riskieren, die Farbe zu traktieren, freier mit dem Material umzuspringen".¹²

Richtungweisendes ging von Hartung aus. Aus dem ersten im Rahmen der Ausstellung *Französische abstrakte Malerei* geknüpften Kontakt, die Ottomar Domnick 1948/49 durch sieben deutsche Städte wandern ließ, hatte sich eine intensive Beziehung zwischen den beiden Grenzgängern entwickelt. K. O. Götz bewunderte an Hartungs frühen Arbeiten die "handschriftliche Spontaneität", distanzierte sich allerdings von der "simulierten Spontaneität" späterer Werke, in denen Hartung Pinseliebe und Graphismen nachzog.¹³ Doch nicht nur das Verhältnis von Spontaneität und Kontrolle konnte K. O. Götz bei Hartung



2 K. O. Götz: o. T., Bild vom 2. 8. 1952, Lackfarbe auf Hartfaserplatte, 52 × 63 cm, Saarlandmuseum Saarbrücken.

studieren, sondern auch die Auflösung von Muster und Grund, das Verhältnis *positiv-negativ*. In diesem Punkt, sagte K. O. Götz, war Hartung “für mich ein Pionier”.¹⁴ Während sich in Hartungs Bildern, man denke an *T 1948-18 (Formes noires)* in der Sammlung Domnick, durch die Zwischenräume zwischen den skriptoralen Formelementen sowie durch die verschiedenen Farbklänge noch immer ein Vorn und ein Hinten bestimmen ließ, wollte K. O. Götz jeglichen Eindruck von Raumkontinuität und klassischem Formprinzip durchbrechen. Auch bei Mathieu interessierte ihn die “spontane Geste”, doch der “kalligraphische Charakter” sowie das “Fehlen des Positiv-Negativ” widersprachen den eigenen künstlerischen Ideen.¹⁵ Sein eigentlicher “Abgott” war Willem de Kooning. Dessen Bilder aus den späten 40er und frühen 50er Jahren haben K. O. Götz stärker die Richtung zum Informel gewiesen als bisher vermutet.¹⁶ Wie maßgebend der Amerikaner für den Frankfurter war, wird deutlich, wenn man Arbeiten von K. O. Götz aus dem Sommer 1952 neben die *Black/White-* beziehungsweise *White/Black-Abstractions* hält, die de Kooning um 1948/49 schuf. In seinen Saarbrückener Lackbildern *o. T., 1. 8. 1952* und *o. T., 2. 8. 1952* (Abb. 2) etwa findet sich vieles von dem wieder, was in de Koonings ebenfalls in Lack gemalten Gemälden *Black Untitled* (Abb. 3), *Night Square* (um 1949, Privatbesitz) und *Attic* (1949, New York) bereits entwickelt war: ein energiegeladenes Spiel von Schwarz



3 Willem de Kooning:
Black Untitled, 1948,
Öl und Emaillack auf Papier
auf Holz, 75,9 × 102,2 cm,
New York, The Metropolitan
Museum of Art.

© Willem de Kooning
Foundation, New York/VG
Bild-Kunst, Bonn 2011

und Weiß, ein rhythmisches Sich-Durchdringen von Farbe und Grund sowie eine durch den Gestus bewirkte Auflösung der Form. Mit *o. T., 7. 9. 1952* – dem letzten Ölbild, das K. O. Götz malte – stand der Künstler dann unmittelbar an der Schwelle zur Entfesselung der Form, war kurz davor, die Unterscheidung in ein Vorn und Hinten durch eine rein gestische, prozessuale Vorgehensweise zu überwinden. Mehrere Monate experimentierte er, oft qualvoll, mit Zeichnungen und Gouachen.¹⁷ Doch diesen nächsten Schritt konnte K. O. Götz nicht mehr mit den gewohnten technischen Mitteln gehen.

Diesmal kam die Anregung nicht von Kollegen, sondern es war der Zufall, der weiterhalf. Im September/Oktober 1952 soll es gewesen sein, daß er für seinen damals fünfjährigen Sohn Kleisterfarbe anrührte und dabei bemerkte, wie sich in die nasse, dünnflüssig aufgetragene Farbe mit einem Rakel Spuren einschreiben ließen und er die Farbe dann wegschleudern konnte, so daß Positiv und Negativ, Fond und Faktur ineinander übergingen.¹⁸ Mit dieser neuen Mischtechnik hatte K. O. Götz zu seiner ihm ureigenen Malweise und zu dem erwünschten Effekt gefunden: „Manche Kontraste dieser ambivalenten Bildfaktur provozieren beim Betrachter dreidimensionale Raumillusionen, die jedoch, wenn man ihnen folgt, sich selbst ad absurdum führen“.¹⁹ Indem K. O. Götz dieses Verfahren immer weiter verfeinerte, leistete er einen elementaren Beitrag zum deutschen und internationalen Informel. Von nun an kam er nicht mehr als Lernender nach Paris, sondern erhoffte sich dort Anerkennung für das Eigene, ja zählte sich selbst zu den Innovatoren. Als im Dezember 1952 die legendäre *Quadriga*-Ausstellung in der Zimmergalerie von Klaus Franck stattfand, war er dort, wie René Hinds in seinem *Bild-Essay* über die Quadriga konstatierte, „schon wieder aufsässig kühl aus äusserstem kalkül des kunstverstandes, ist fieberschauernd durchkältet und stromprickelnd befeuert von den erhitzungen seiner experimentalität – ein variantenmethodisch vorgehender sucher“.²⁰

Vice versa

Die Suche nach dem Neuen und das Entdecken des Unbekannten war die eine Seite der Pariser Medaille, die Kunstvermittlung zwischen den Ländern und der wirtschaftliche Erfolg die andere. In dem schon mehrfach erwähnten Dichter, Kunstschriftsteller und Maler Édouard Jaguer sollte K. O. Götz seinen größten Förderer und einen kongenialen Mitstreiter finden.²¹ Hatten die beiden im Mai 1949 über Francis Bott zunächst wegen des gemeinsamen Interesses an surrealistischer Dichtung Briefkontakt aufgenommen, so verband sie bald eine enge Freundschaft. Sie verstanden sich als Speerspitze einer experimentell-informellen Bewegung, die sich erst *Rixes* und dann *Phases* nannte und in den gleichnamigen Zeitschriften ihr internationales Forum hatte. Entgegen aller Rückschläge und restaurativen Tendenzen in Kultur und Politik nach dem Krieg bekannten sich der Kosmopolit Jaguer und der Grenzgänger K. O. Götz zum völkerverbindenden Charakter dieser neuen Bewegung. Der Deutsche schrieb am 7. Januar 1954 in einem Brief an den Franzosen:

“Ich habe schlechte Erfahrungen gesammelt, aber ich mache trotz dieser Scheiße weiter, denn ich bin von der internationalen Zusammenarbeit begeistert und finde, daß die wenigen Leute auf dieser Welt von Idioten sich kennen und zusammenarbeiten müssen, d.h. die Leute, die in unserem Sinn, oder fast in unserem Sinn arbeiten. Das ist kein Opfer [...], es ist die einzige Lösung in einer Welt, die sich Tag für Tag immer mehr verschließt”.²²

Jaguer war in den 50er Jahren unermüdlich als Promotor der deutsch-französischen Kunstbeziehungen aktiv. Er führte Maler und Literaten beider Nationen mit gleichgesinnten Galeristen, Kritikern und Sammlern aus aller Welt in Paris zusammen, initiierte in Kooperation mit Raymond Creuze, René Drouin, Paul Facchetti und Michel Tapié zahlreiche Kollektiv- und Einzelausstellungen mit deutscher Beteiligung und verfaßte gleichermaßen poetische wie scharfsinnige Texte zur zeitgenössischen Kunst, etwa den Essai *Stagnation et rupture dans la peinture allemande d'aujourd'hui* in der 1953 von Robert Lebel herausgegebenen *Premier bilan de l'art actuel*, dem ersten Lexikon zur internationalen Nachkriegsmoderne.²³

Durch Jaguer war K. O. Götz stets über die neuesten Entwicklungen der Pariser Kunstszene informiert, ja war in diese wie kein zweiter in Deutschland lebender Künstler integriert. An seinen Kenntnissen und Verbindungen ließ er auch andere teilhaben. Stets war er dazu bereit, seine deutschen Kollegen

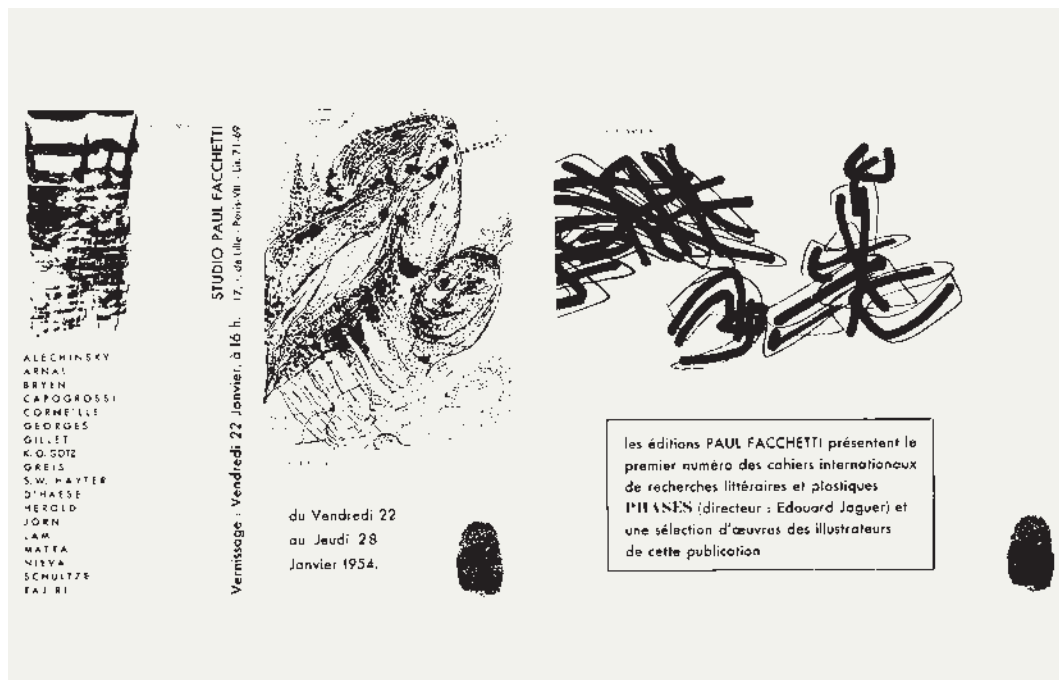
über das auf dem laufenden zu halten, was er in Paris gehört und gesehen hatte, stellte für sie den schwierigen Kontakt mit Paris her, antichambrierte bei Kunsthändlern und Sammlern, versuchte bei Ausstellungen zu vermitteln. In besonderer Weise engagierten sich er und Jaguer für Carl Buchheister, der dank ihrer Hilfe im Oktober 1954 in der Galerie Raymond Creuze eine vielbeachtete Einzelausstellung hatte.²⁴

Die beiden Freunde waren allerdings nicht nur daran interessiert, dem französischen Publikum zeitgenössische deutsche Kunst zu präsentieren, sondern bemühten sich ebenso intensiv darum, vice versa die Pariser Avantgarde in Deutschland bekannt zu machen. Eine enge Kooperation ergab sich mit der Zimmergalerie Franck in Frankfurt am Main, die zwischen 1949 und 1962 über 120 Ausstellungen von Künstlern aus fünfzehn europäischen und außereuropäischen Ländern organisierte, ein in der deutschen Nachkriegsgeschichte wohl einmaliges Unterfangen. Klaus Franck profitierte davon, daß K. O. Götz 1950 von Hannover in die hessische Metropole übergesiedelt war und der dortigen Kunstszene eine bis dahin unbekannt Internationalität bescherte. Denn zusammen mit Jaguer vermittelte er mehrere Ausstellungen Pariser Künstler an die Zimmergalerie, darunter Constant, Raoul Ubac, Jacques Germain (alle 1951), Camille Bryen und Jacques Hérold (beide 1952). Nicht zuletzt den Vertretern der jungen *Quadrige* bot sich so die Möglichkeit zur unmittelbaren Anschauung und persönlichen Begegnung. Als in "jeder Beziehung bahnbrechend" erlebte beispielsweise Bernard Schultze im Juli 1951 die Schau der *Rixes*-Gruppe mit ihrer vom Surrealismus beeinflussten, anti-formalistischen Malerei um Henri Goetz, Serpan und Riopelle.²⁵ Ein enger Austausch bestand ebenfalls mit der Galerie Parnass des Architekten Jährling in Wuppertal, die während der 50er Jahre gemeinsam mit der Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm und der Galerie Schmela, beide in Düsseldorf, zu den Schrittmachern und wichtigsten Förderern der rheinischen Avantgarde zählte und diese mit dem internationalen Informel zusammenführte. Am 5. Dezember 1958 eröffnete K. O. Götz dort das bis dato ehrgeizigste Projekt der Galerie: Erstmals in Deutschland stellte Jaguer bei Jährling die Künstlerbewegung *Phases* vor, die eine "Quintessenz der lyrischen Abstraktion und des Surrealismus" war und neben den Deutschen Buchheister, Götz, Kreutz, Schultze und Sonderborg auch Künstler wie Alechinsky, Bryen und Soulages umfaßte.²⁶

Via Paris

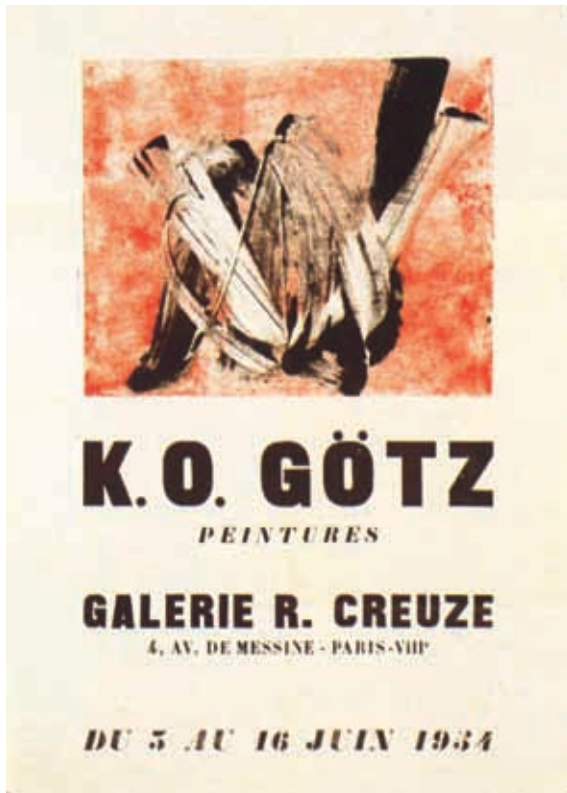
Das Bemühen von K. O. Götz um Kontakt mit der Pariser Kunstszene sowie seine aufwendige Unterstützung der Kollegen wurden von Engagement und Idealismus getragen, und doch wäre es unzutreffend, sein Handeln allein mit

altruistischen Motiven zu erklären. Als einer der ersten erkannte er nicht nur, daß in der französischen Hauptstadt Inspiration und Anschluß an die internationale Kunstszene zu finden waren, sondern er wußte auch: In Deutschland konnte er Kunsthandel und -kritik und somit Sammler und Museen bloß dann für sich gewinnen, wenn er mit seiner Malerei in Paris Erfolg hatte. In der Tat gab es für die Vertreter des Informel bis Mitte der 50er Jahre in Deutschland bis auf wenige Nischen kaum eine Ausstellungsmöglichkeit und die Aussicht auf wirtschaftlichen Erfolg. Sie litten unter der Dominanz der etablierten Abstraktion – Künstlern wie Baumeister, Nay, Winter und Meistermann –, die das öffentliche Interesse und somit den kleinen Markt, die Sammlergunst und die Auszeichnungen unter sich aufteilte. Bezeichnenderweise war diesen wenigen Einflußreichen mit Ausnahme von Baumeister gemein, daß sie weder in Paris arbeiteten, noch in Paris ausstellten und auch nicht den Kontakt zur École de Paris suchten. So klagte oder spottete K. O. Götz wiederholt darüber, daß es Nay und andere vorziehen würden, “Provinzmeister” zu bleiben und unter der Ägide des *Deutschen Künstlerbundes* zu arbeiten, anstatt sich dem internationalen Wettbewerb zu stellen.²⁷ Trotz des hohen finanziellen Aufwands richtete K. O. Götz sein Schaffen also auch deshalb gen Paris, weil es ihm dort zunächst einfacher erschien, sich durchzusetzen, als zu Hause. Er wußte vor allem um das Prestige einer Ausstellungsbeteiligung oder gar Einzelausstellung in dieser Stadt. Dort einmal ausgestellt zu haben war quasi eine Visitenkarte, mit der man in Deutschland für sich werben konnte. “Wichtig ist die stetige Arbeit und das sich Messen mit den Besten der Welt in Paris. – Dort müssen wir unsere Dinge zeigen. [...] Dann steigt auch das Ansehen in der Heimat, die man ja nicht zu vernachlässigen braucht. – Es ist ja umgekehrt: Die Heimat vernachlässigt uns!”, erklärte er seinem um Jahre älteren, jedoch nach wie vor verkannten Freund Buchheister den einzuschlagenden Kurs zum Erfolg.²⁸ Eine durchaus realistische Position, die von seiten deutscher Galeristen und Kritiker bestätigt wurde. In den Augen von Manfred de la Motte war es noch 1957 für jeden Maler “unendlich schwer [...], sich in Deutschland einen Namen zu machen, wenn er nicht seinen Weg über Paris genommen hat, das beinahe zum malerischen Zentrum auch Deutschlands geworden ist”.²⁹ Ähnlich deutete es Hannelore Schubert, wenn deutsche Maler unter “großen Opfern” den Durchbruch in der französischen Hauptstadt suchten. Könne man doch “in der eigenen Heimat darauf hinweisen, bereits in Paris – immer noch Umschlagplatz der Moderne – ausgestellt zu haben. Was aber in Paris einigen Erfolg gehabt hat, wird hierzulande nicht selten kritiklos für gut gehalten”.³⁰ Es war ein mühsamer Weg, bei dem mancher auf der Strecke blieb. K. O. Götz konnte im Jahr 1954 jedoch erste Erfolge feiern. Die Vorgeschichte war die:



4 *Première Exposition Phases* im Studio Paul Facchetti, Paris 1954, Ausstellungskatalog (Umschlag).

Schon länger hatte Jaguer bei potentiell in Frage kommenden Kunsthändlern die Möglichkeit einer Gemeinschaftsausstellung ausgelotet, indem er ihnen Werke der *Quadrige*-Maler sowie Buchheisters vorführte, nach Wegen der Finanzierung Ausschau hielt, Probleme von Transport und Zoll zu lösen versuchte. Als sich die Hoffnungen auf eine Kollektivausstellung in den Galerien von Colette Allendy beziehungsweise Nina Dausset zu zerschlagen schienen, eröffnete sich schließlich eine besondere Gelegenheit. Anlässlich der ersten Nummer der von Jaguer herausgegebenen Zeitschrift *Phases* nahm K. O. Götz vom 22. bis 28. Januar 1954 zusammen mit Greis, Schultze und Buchheister an der *Première Exposition Phases* im Studio Paul Facchetti teil (Abb. 4). Bald darauf sollte sich in der Galerie von Creuze auch die erste französische Einzelausstellung von ihm realisieren. Jaguer und er überließen nichts dem Zufall, damit dieser Auftritt auch wirklich ein Erfolg wurde. Ein Plakat wurde entworfen (Abb. 5) und eine Katalogbroschüre gedruckt, Anzeigen wurden geschaltet, und zur Vernissage am 3. Juni 1954 sollen 2.500 Einladungen verschickt worden sein. Für die Broschüre verfaßte Jaguer einen kleinen Text mit dem Titel *L'espace fouetté* – der aufgepeitschte Raum –, in dem er K. O. Götz als „Initiator dieses ‚neuen Expressionismus‘“ vorstellte.³¹ Ein Lautgedicht des Surrealisten Pierre Demarne, das auf der Einladung abgedruckt war und zu den kunstschriftstellerischen Kleinodien der 50er Jahre gehört, charakterisierte die Malerei des Deutschen mittels einer schier endlosen, das Formale auflösenden Alliteration:



5 Plakat (mit Monotypie) der Ausstellung von K. O. Götz in der *Galerie R. Creuze* (1954).

“Götz grand grave grave graveur
gravant gravissant
gorges gouffres Golconde
grand Germinal germanique germant
germant gothique géologie
grandioses graminées
granitiques granuleuses glauques
grisantes graines graffitantes
germant Gange gaves goyaves
grabuges et gravitations
Götz gouverne gentiane gerbes
géhenne gouache grand-duc grattages
graviers gribouillages grondants
et grisante genèse”.³²

Für K. O. Götz stellte die Ausstellung in materieller wie ideeller Hinsicht eine wichtige Etappe seiner Karriere dar: “Bin sehr zufrieden über das Ergebnis! Fast alle wichtigen Kollegen sind gekommen. Die Presse ist aufmerksam und wohlwollend. Und Verkäufe gab es auch”, konnte er Rolf Jährling, dem Inhaber

der Wuppertaler Galerie Parnass, aus Paris berichten.³³ Im Anschluß daran gelang es ihm, sich weiter in der französischen Kunstszene zu etablieren. Seinem Auftritt bei Creuze folgte nur ein Jahr später die Beteiligung an zwei spektakulären, beinahe zeitgleich stattfindenden Ausstellungen. Bei der *Première confrontation internationale d'Art expérimental à Paris*, der zweiten Ausstellung von *Phases*, die Jaguer und Creuze in der Salle Balzac organisiert hatten, war er etwa mit dem Bild *27. I. 1954* vertreten. Weitaus wichtiger für das Renommee des deutschen Informel war allerdings die Ausstellung *Peintures et Sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* im Cercle Volney. Dort präsentierten über dreißig deutsche, ausschließlich abstrakt arbeitende Künstler dreier Generationen – von Baumeister und Bissier über Nay und Schumacher bis hin zu Kricke und Sonderborg – knapp hundert Werke; K. O. Götz, der mit Jaguer die Organisatoren erst davon hatte überzeugen müssen, auch Buchheister und die *Quadrige*-Künstler einzuladen, hatte drei Gemälde beigeleitet. Die von René Drouin in Zusammenarbeit mit dem Maler Wilhelm Wessel realisierte Schau fand beim Pariser Publikum großen Anklang.³⁴ Stolz konnte K. O. Götz Buchheister von dem eingeleiteten Generationswechsel der deutschen Malerei berichten, der “Mythos um Baumeister, Nay, Winter und Meistermann” sei gebrochen, “wenn auch noch nicht in Deutschl., so doch in Paris”.³⁵ Aber auch in Deutschland wirkte die Ausstellung, wenige Monate vor der ersten *documenta*, als Initialereignis und wurde als “Beweis der unabhängigen geistigen und künstlerischen Entfaltungsmöglichkeit in der Bundesrepublik” gefeiert.³⁶

In den späten 50er Jahren zeichnete sich für die Vertreter des deutschen Informel aus dem Kreis von *Quadrige*, *Junger Westen* und *Gruppe 53*, die wie K. O. Götz fast alle in Paris gearbeitet und ausgestellt hatten, also endlich ab, daß deutsche Galerien, Sammlungen und Museen sich für sie zu interessieren begannen. Grund dafür waren nicht nur das Wirtschaftswunder, die Expansion des Kunstmarktes sowie der mittlerweile unaufhaltsame Siegeszug der Abstraktion, sondern in erster Linie der Erfolg in Frankreich, der sie im eigenen Land salonfähig gemacht hatte: Die “Wellen der Pariser Meinung hatten die deutsche Küste erreicht”.³⁷ So zeigte das Lenbachhaus in München im Herbst 1957 auf der Ausstellung *aktiv-abstrakt. neue malerei in deutschland* die Arbeiten von sieben Künstlern des deutschen Informel: Julius Bissier, Rolf Cavael, K. O. Götz, Hans Platschek, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg und Wilhelm Wessel. Friedrich Bayl umriß im Katalog den eigentümlichen Umweg der deutschen Nachkriegsavantgarde: “Die meisten von ihnen sind im Ausland bekannt geworden – vielleicht klingt ihr Name in Paris besser als in München. [...] Daß die deutsche Kunst nach dem Hitler'schen Ghetto und den vergeblichen Versuchen der Übergangsgeneration draußen etwas gilt, ist ihnen [...] zu danken”.³⁸

Verträge

Von der nun wachsenden Akzeptanz in der Heimat profitierte auch K. O. Götz. Sein Engagement für die deutsch-französischen Kunstbeziehungen sowie die konsequente Weiterentwicklung seiner Malerei sollte sich auszahlen. Ende der 50er Jahre erfüllte sich sein Wunsch, von einem Kunsthändler unter Vertrag genommen zu werden – bezeichnenderweise war es ein Franzose und nicht ein Deutscher. Da Drouin nach dem Erfolg der Ausstellung *Peintures et Sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* im Cercle Volney und nach zwei Reisen durch deutsche Ateliers starkes Interesse am deutschen Informel zeigte, machte sich K. O. Götz zunächst Hoffnungen, daß es zu einer Zusammenarbeit mit dem Galeristen kommen würde, der Fautrier, Wols und Dubuffet entdeckt hatte. Doch der vertröstete ihn immer wieder und lud ihn – im Gegensatz zu Sonderborg – auch nie zu einer Einzelausstellung ein. Anfang 1957 ergab sich plötzlich eine andere Chance. Daniel Cordier trat an ihn heran, der einige Monate zuvor eine Galerie in der Rue de Duvas eröffnet hatte und noch nach Künstlern für sein Programm suchte. “Habe jetzt in Paris einen kleinen Vertrag, der mir im Monat [...] DM einbringt für ein mittleres Bild + eine Ausstellung jedes Jahr. [...] Da muss erst eine Franz-Galerie kommen, weil sich die Deutschen nicht getrauen”, schrieb K. O. Götz im April emphatisch an Buchheister.³⁹ Er hatte sich allerdings mit der Entscheidung schwergetan, zumal sich Cordier und er ausgerechnet in Drouins Galerie das erste Mal begegnet waren und der Wechsel zu einer Verstimmung mit Jaguer geführt hatte, der eng mit Drouin zusammenarbeitete. Doch enttäuscht von dessen Hinhalten, versprach sich K. O. Götz viel von seinem ersten wirklichen *marchand*, einem ehemaligen Widerstandskämpfer. Und so versuchte er, Jaguer seine Entscheidung zu begründen:

“Drouin, der sehr bekannt ist, und in seinem Beruf erfahren ist, und immerhin das Vertrauen der Sammler hat, müßte sich genau aus diesem Grund bemühen, die Künstler, die er schätzt, durchzusetzen, was er sich aber nicht wirklich traut. [...] Cordier dagegen ist bereit, Verantwortung zu übernehmen. Er bietet Dir nicht eine halbe Wand, er bietet Dir alle seine Wände. Und seine volle Bürgschaft. Und die nötige Werbung zu machen; und sich für Dich mit den Sammlern herumzuschlagen; und Dir die Stange zu halten; und sogar einen kleinen Vertrag mit Dir abzuschließen”.⁴⁰

Bald darauf schloß Cordier auch Verträge mit Bernard Schultze und Buchheister ab und stellte alle drei in seiner boomenden Pariser Galerie, die 1959 in die Rue

de Miromesnil umzog, aus; Hans Bellmer und Horst Egon Kalinowski wurden ebenso von ihm vertreten.⁴¹ Doch für Cordier war das nur der erste Schritt. Nachdem er derart wagemutig in die deutsche Informel-Szene eingestiegen war, reifte in ihm der Plan zu einem noch ambitionierteren Projekt, nämlich der Eröffnung einer Filiale in Frankfurt am Main. Im Schlepptau der aufstrebenden deutschen Maler hoffte er, die französische Avantgarde in den deutschen Kunstmarkt einführen zu können. Bei der Realisierung des Plans ging der Pariser Kunsthändler strategisch vor. Mit Will Grohmann, der ihn offenbar auf die Idee gebracht hatte, konnte er den einflußreichsten deutschen Kritiker als Berater gewinnen, und der Fabrikant Karl Ströher, ein finanzpotenter und mutiger Sammler zeitgenössischer Kunst, stand im Hintergrund. K. O. Götz sah dem Unternehmen mit gespannter Erwartung entgegen. Endlich schien sich auf dem deutschen Kunstmarkt etwas zu bewegen: “Das fängt ganz langsam an, aber das Interesse der Deutschen für alles, was aus Paris kommt, ist sehr lebhaft [...]. Aber es gibt noch nicht eine französische Galerie in Deutschland. Das wird ein Riesencoup sein! [...] Cordier hat in Deutschland eine einzigartige Chance”.⁴² Am 10. Oktober 1958 schließlich wurde in der Frankfurter Taunusanlage die Galerie Daniel Cordier mit Arbeiten von Jean Dubuffet eröffnet, es war die erste Ausstellung des *art brut*-Künstlers auf deutschem Boden. Ihr folgte eine von Henri Michaux, und im Frühjahr 1959 hatte dann K. O. Götz zusammen mit Buchheister und Schultze eine *Accrochage*. Der Plan, deutsches und französisches Informel zusammenzuführen, schien aufzugehen. Für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* notierte Robert d’Hooghe, daß die Galerie bereits “völlig verwachsen” mit dem Frankfurter und westdeutschen Kulturleben sei, und wenn K. O. Götz, Buchheister und Schultze auch verschiedenartig arbeiteten, erschließe sich “über den Umgang des Vergleichs mit den vorher gezeigten Franzosen das allen Gemeinsame im größeren Zusammenhang mit der sogenannten ‚informellen‘ [...] Malerei”.⁴³

Sehr lange sollte die Zusammenarbeit zwischen K. O. Götz und Cordier allerdings nicht dauern. Bereits 1961 fand sie ihr Ende, doch da konnte der Maler schon für sich in Anspruch nehmen, daß er sich just in dem katalysatorischen Moment nach Paris begeben hatte, als die dortige Kunstszene von wegweisenden Ausstellungen und Publikationen erschüttert worden war, Ereignissen, die das Prinzipat der postkubistischen und geometrischen Abstraktion in Frage stellten, ja ihr eine radikale Abkehr von der klassischen Bildform entgegensetzten. Weil er in dieser Inkubationszeit wie kaum ein anderer Deutscher am intensiven Prozeß des Austauschs und der Akkulturation teilgenommen hatte, zählte er sich zu Recht zu der “kleinen ‚Gruppe‘ heterogener Geister, die einige Jahre später eine Bewegung auslöste”.⁴⁴ Mit seiner Kunst und bilateralen Kunstvermittlung trug

er maßgeblich dazu bei, daß sich das deutsche Informel bereits Mitte der 50er Jahre durch einen besonderen Pluralismus der individuellen Handschriften von den Entwicklungen in Paris abhob.

- 1 K. O. Götz an Will Grohmann, 20. November 1945; zit. nach *“Lieber Freund...”*. *Künstler schreiben an Will Grohmann. Eine Sammlung von Briefen aus fünf Jahrzehnten*, hrsg. von Karl Gutbrod, Köln 1968, S. 186.
- 2 K. O. Götz an Willi Baumeister, 12. Dezember 1949 (Archiv Baumeister).
- 3 Zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen nach 1945 siehe Martin Schieder: *Rayonnement culturel. Restauration et réception de la modernité française en Allemagne entre la fin de la guerre et Documenta I*, in: *Willi Baumeister et la France* (Ausstellungskatalog Colmar, Musée d’Unterlinden; Saint-Étienne, Musée d’Art moderne), hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Paris 1999, S. 205–230; ders.: *Expansion / Integration. Die Kunstaustellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, München/Berlin 2004 (*Passerelles* 3, Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Centre Allemand d’Histoire de l’Art, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens); ders.: *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959* (mit einem Vorwort von Werner Spies und einem Gedicht von K. O. Götz), Berlin 2005 (*Passagen/ Passages*, Bd. 12).
- 4 Kant / Zuschlag 1994, S. 37.
- 5 Ibid., S. 30.
- 6 Siehe Sigrid Ruby: *“Have We An American Art?” Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999, S. 175–176 und 291–292.
- 7 K. O. Götz im Gespräch mit dem Autor am 23. September 2002 in Niederbreitbach-Wolfenacker; siehe Götz 1983, Bd. 1a, S. 499. Schultze 1980, S. 7.
- 8 Ibid.
- 9 Ludwig von Döry: *Paris 1945-1951*, in: *META* 4, Februar 1951 (Junge Maler und Poeten in Paris), o. P.; U.[rsula] Bluhm: *Pariser Ausstellungen*, ibid.
- 10 K. O. Götz an Will Grohmann, 19. Oktober 1952 (Archiv Will Grohmann).
- 11 Götz / Erinnerungen 1983, Bd. 1a, S. 499.
- 12 K. O. Götz: *“Ich fordere den Zufall heraus, wobei die Schnelligkeit als Mittel zur Überraschung dient”*. *Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, in: *Kunstforum* 126/1994, S. 222–235, S. 232–233.
- 13 Ibid. Siehe auch Götz / Erinnerungen 1983, Bd. 1a, S. 482 und 516; Bd. 1b, S. 761.
- 14 Ibid., Bd. 1a, S. 487.
- 15 Ibid., Bd. 1a, S. 516.
- 16 K. O. Götz, in: *Deutsches Informel. Symposium Informel*, hrsg. von Georg-W. Költzsch (Galerie Georg Nothelfer), Berlin 1986, S. 43; siehe Édouard Jaguer: *Stagnation et rupture dans la peinture allemande d’aujourd’hui*, in: *Premier bilan de l’art actuel. 1937–1953*, hrsg. von Robert Lebel, Paris 1953, S. 149–157, S. 151: *“Si l’on peut penser à de Kooning devant certaines œuvres récentes de Götz”*; Ludwig Baron Döry, in: *Tachismus in Frankfurt. Quadriga 52* (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main, Historisches Museum), hrsg. von Ludwig Baron Döry, Frankfurt am Main 1959, S. 20: *“Die Auseinandersetzung mit Werken von de Kooning [...] setzte bei Götz jene durch die geometrische Abstraktion blockierten Bewegungsimpulse frei”*.

- 17 K. O. Götz: "Es waren die schrecklichsten Jahre [1951/52] für mich. Es gibt viele scheußliche und verquälte Zeichnungen und Gouachen aus dieser Zeit. Denn, mein Problem war: wie kann ich die geschlossenen Formelemente auflösen und sie sozusagen zum Explodieren bringen?"; zit. nach Heinz Ohff: *Die Quadriga oder die deutschen fünfziger Jahre*, in: *Quadriga. Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz, Bernard Schultze. Bilder 1952–1972* (Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein), hrsg. von Georg Bussmann, Frankfurt am Main 1972, o. P.
- 18 Zu Rakeltechnik siehe Götz 1959.
- 19 Ibid.
- 20 René Hinds: *Quadriga – Ein Bild-Essay* (1952), Frankfurt am Main 1953, zit. nach *Quadriga nach 30 Jahren* (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main, Galerie Hans Ostertag), o. O. 1982, S. 16–24, S. 23.
- 21 Zu Jaguers Verdiensten als deutsch-französischer Kulturvermittler siehe demnächst Martin Schieder: "*Le tapis volant*". *Edouard Jaguer und seine deutschen Künstlerfreunde*, in: *Kunst im Aufbruch? Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, hrsg. von Martin Schieder und Isabelle Ewig [erscheint in der Reihe *Deutsch-französische Kunstbeziehungen. Kritik und Vermittlung* in der Schriftenreihe *Passagen / Passages* des Deutschen Forums für Kunstgeschichte]
- 22 K. O. Götz an Édouard Jaguer, 7. Januar 1954 (Archives Jaguer): "J'ai fait des mauvaises expériences, mais je continuerai malgré cette merdre parce que je suis passionné de la collaboration internationale et j'ai l'opinion que les peu de gens sur cette monde des idiots doivent se connaître et collaborer, c.a.d. les gens qui travaillent dans notre esprit ou presque dans notre esprit. Ce n'est pas un sacrifice [...], c'est la seule solution dans une monde qui se close plus en plus de jour en jour".
- 23 Édouard Jaguer: *Stagnation et rupture dans la peinture allemande d'aujourd'hui*, in: *Premier bilan de l'art actuel. 1937–1953*, hrsg. von Robert Lebel, Paris 1953, S. 149–157 (Soleil Noir. Positions, Nr. 3&4).
- 24 Siehe Edouard Jaguer: *Le tapis volant de Carl Buchheister*, Faltblatt zur Einzelausstellung in der Galerie Raymond Creuze, Paris 1954.
- 25 *Tachismus in Frankfurt* 1959, S. 15. Siehe auch Hofer 2002.
- 26 Édouard Jaguer: *Gruppe "Phases"*, in: *Gruppe "Phases"* (Ausstellungsbroschüre Wuppertal, Neue Galerie Parnass), Wuppertal 1958.
- 27 K. O. Götz an Édouard Jaguer, 18. März 1954 (Archives Jaguer): "Alors ces messieurs préfèrent de rester les ‚Champions‘ provinciaux en Allemagne, membres du ‚Deutscher Künstlerbund‘ [...]."
- 28 K. O. Götz an Carl Buchheister, 16. Juni 1957 (Archiv für Bildende Kunst, Nachlaß Carl Buchheister).
- 29 Manfred de la Motte: *Deutsche Malerei von heute*, in: *European Art this Month*, Zürich 1957; zit. nach *Dokumente zum deutschen Informel*, hrsg. von dems., Bonn 1976, S. 54.
- 30 Hannelore Schubert: *Nachkriegsgeneration in Düsseldorf. Anmerkungen zur heutigen künstlerischen Situation*, in: *Das Kunstwerk* XI-4/1957/58, S. 28–34, S. 33.
- 31 Édouard Jaguer: *L'espace fouetté*, in: *K. O. Götz. Peintures Récentes* (Ausstellungsbroschüre, Paris, Galerie Raymond Creuze), Privatdruck 1954: "Karl Otto Götz [...] le plus noble initiateur de ce ‚nouvel expressionnisme“".
- 32 Pierre Demarne: [ohne Titel], in: *K. O. Götz. Peintures Récentes* (Ausstellungsbroschüre, Paris, Galerie Raymond Creuze), Privatdruck 1954. Siehe *Art vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1960*, hrsg. von Martin Schieder und Friederike Kitschen, Berlin 2011 (*Passagen/Passages*, Bd. 14), S. 400–405.

- 33 K. O. Götz an Rolf Jährling, 26. Juni 1956 (Köln, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Galerie Parnass, Wuppertal).
- 34 Siehe Martin Schieder: *René Drouin und seine Ausstellung ‚Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d’aujourd’hui‘ 1955 in Paris*, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann, 3 Bde., Köln 2000, Bd. 3 (Dialog der Avantgarden), S. 180–200.
- 35 Siehe K. O. Götz an Carl Buchheister, 26. April 1955 (Archiv für Bildende Kunst, Nachlaß Carl Buchheister).
- 36 Anonym: *Deutsche Abstrakte in Paris*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. Januar 1955.
- 37 K. O. Götz an Édouard Jaguer, 9. Mai 1955 (Archives Jaguer): “Les vagues d’une opinion parisienne ont atteint les côtes d’Allemagne”.
- 38 Friedrich Bayl: *Zur Ausstellung*, in: *aktiv-abstrakt. neue malerei in deutschland* (Ausstellungskatalog, Städtische Galerie München, Lenbachpalais), München 1957, o. P.
- 39 K. O. Götz an Carl Buchheister, 12. April 1957 (Archiv für Bildende Kunst, Nachlaß Carl Buchheister).
- 40 K. O. Götz an Édouard Jaguer, 3. März 1957 (Archives Jaguer): “Drouin qui, étant donné qu’il est très connu, très vieux dans le métier, et a tout de même le confiance des collectionneurs et par cela même devrait s’efforcer d’imposer les peintres qu’il aime, n’ose pas le faire franchement. [...] Cordier, lui, accepte de prendre ses responsabilités. Il ne t’offre pas une moitié de mur, il t’offre tous ses murs. Et sa caution totale. Et de faire la publicité nécessaire; et de se battre pour toi auprès des collectionneurs; et de te suivre; et même de te faire un petit contrat”.
- 41 1957 hatte K. O. Götz seine erste Einzelausstellung bei Daniel Cordier in Paris, 1958 und 1960 folgten zwei weitere.
- 42 K. O. Götz an Édouard Jaguer, 9. Februar 1958 (Archives Jaguer): “Ca ne commence que doucement mais l’intérêt des Allemands est très vif pour tout ce qui vient de Paris [...]. Mais il n’y a pas encore une galerie française en Allemagne. Ca sera le grand coup! [...] Cordier a une chance unique en Allemagne”.
- 43 Robert d’Hooghe: *Realitäten und Illusionen. Buchheister, Götz und Schultze in der Frankfurter Galerie Cordier*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. April 1959.
- 44 Karl Otto Götz: *Über Buchheister*, in: *Carl Buchheister* (Ausstellungskatalog, Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen), 1975, S. 38–42, S. 40.

(erstmal veröffentlicht in: K.O. Götz – Impuls und Intention – Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz, Ausstellungskatalog, Saarbrücken, Saarland Museum, hrsg. von Ralph Melcher, Saarbrücken 2004, S. 67–78.)