

K.O.Götz zu Ehren – Informelle Strukturen
Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart, 19.10.2017

Der Willi hat Götz angeregt,
sagt Grohmann.
Er hat mir Mut gemacht, sag ich.
Sein Malerfleiß,
die Frische seiner Bildideen
und seine Herzlichkeit
die Gerokstraße rauf und runter.

Sein Mut, den Orden abzulehnen,
den alte Nazis bald in Bonn erhielten.
Diesen Mut quittierte Bundespräsident Heuß:
»Baumeister, Sie sind ein Rindvieh.«
Willi malte unverdrossen weiter.

Heiße Maultaschen
Blitzschnell in die Jackentasche
Gleiten lassen,
das konnte nur der Willi.
Wir hatten schließlich Hunger
Kurz nach dem Krieg.

Wenn Kraniche
ihr Kauderwelsch
beim illegalen Überflug
verlieren,
dann jauchzt die Kamarilla
über Willis schwäbische Ikonen.

Er starb zu früh.
Wir sahen uns zuletzt beim Essen
hinter der Oper von Paris.
Willis Hand auf der Zigarrenkiste.
Sein etwas knurriges Gesicht,
wir ahnten nichts.
Eine Malerfaust wie diese
Soll's alle fünfzig Jahre geben.
Vielleicht.

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde der Kunst, ich begrüße Sie ganz herzlich zur Eröffnung unserer Ausstellung KARL OTTO GÖTZ ZU EHREN – INFORMELLE STRUKTUREN. Der Künstler, der im August im Alter von 103 Jahren gestorben ist, gehörte zu den Informellen der ersten Stunde. Die Galerie Schlichtenmaier will diesem bahnbrechenden Maler mit ihrer Schau in Stuttgart eine Referenz erweisen und freut sich, dass sie durch die langjährige Verbundenheit mit dem Künstler selten gezeigte Arbeiten, Meisterwerke des Informel, in die Ausstellung integrieren kann. Der Stil von Karl Otto Götz ist unverwechselbar, weist aber auch einige Besonderheiten auf, die man nicht immer erwartet: auch hiervon sehen Sie beeindruckende Beispiele. Um die Einzigartigkeit der götzschen Bildsprache zu veranschaulichen, haben wir diesem Werk Arbeiten anderer Vertreter des Informel an die Seite gestellt, nicht um zu zeigen, dass Götz ein Primus inter pares gewesen wäre. Nein, es ist uns wichtig, einen künstlerischen Stil zu präsentieren, der nicht wirklich als gruppenspezifisches Phänomen auftrat, sondern als Ausdruck einer Zeit und als Ausdruck einer Haltung, die – einmal geäußert – nicht mehr aus der Welt zu schaffen ist. Wenn wir als Hauptcharakteristik dieser Bewegung die gestische Aktion auf dem Bildträger nennen, die

auf eine formale Begründung des Dargestellten verzichtet, muss man konstatieren: Das Informel hat nicht nur zahlreiche einzigartige Bildsprachen hervorgebracht, sondern auch eine zeitlose Gültigkeit erlangt. Meist steckt hinter den Werken eine Wucht, die uns heute noch umhaut, sie können aber auch eine poetische Kraft entwickeln, die nach innen wirkt und uns mitnimmt zum Urgrund unsres Daseins. So wenig die informellen Künstler sich an einem Naturvorbild orientieren, so sehr drücken ihre Arbeiten eine in sich begründete Naturgewalt aus, die uns faszinieren muss, wenn wir denn bereit sind, einen unruhigen Grund in Kauf zu nehmen.

»Alles fließt«, so fasste der vorsokratische Philosoph Heraklit seine kosmologische Theorie von der Welt zusammen, die im steten Werden und Wandeln sich begreift. Ein sicherer Halt ist mit dieser Erkenntnis des ewigen Fließens, Sich-Wandelns auch nicht möglich. Die Künstler des Informel machen mit jedem einzelnen ihrer Werke darauf aufmerksam, dass ein Einzelbild nur der Ausschnitt eines großen Ganzen sein kann. Was sie darstellen, in ihrer je unterschiedlichen Handschrift, ist *Eins und Alles* zugleich. Das beflügelte zwei Entwicklungen im Umgang mit dem Stil. Da sind die einen informellen Künstler wie Karl Otto Götz, Fred Thieler oder Emil Schumacher, die bis zuletzt unermüdlich an ihrem informellen Werk weben, weil man sich im Bewusstsein von Heraklits *pantha rhei*, dem ewigen Sich-Verwandeln, ja gar nicht wirklich wiederholen kann: Salopp lässt sich die Redewendung »Alles fließt« weiterdenken: Man steigt nie in denselben Fluss, auch wenn es den Anschein hat. Da sind aber auch die anderen informellen Künstler wie Peter Brüning, Winfred Gaul, Georg Karl Pfahler oder Otto Herbert Hajek, die nach 1960 einen radikalen Schnitt wagen, weil ja schon jedes einzelne Bild des Informel den ewigen Wandel suggeriert und folglich jede Variante der Illustration dieser Erkenntnis dient. Die eine Gruppe bleibt – um dem Bild zu folgen – am Fluss, der nie derselbe ist. Die andere Gruppe sucht sich einen ganz anderen Fluss.

Sehr geehrte Damen und Herren, ich will selbst in meinem Gedankengang kurz innehalten und komme auf Karl Otto Götz zurück. Er hat ein schönes poetisches Bild geprägt, das die urgewaltige Bedeutung der Kunst hervorhebt und zugleich relativiert: »Die Spuren, die wir Maler auf dieser Welt hinterlassen, sind so wichtig oder unwichtig wie die Moränen, die ein Gletscher auf seiner eisigen Wanderung hinterlässt.« Hier darf ich anmerken, dass Götz mit zahlreichen Publikationen auch zu einem führenden Vertreter der surrealistischen Dichtung in Deutschland avancierte. Am Freitag, 3. November, veranstaltet die Galerie deshalb auch einen kleinen Rezitationsabend mit Gedichten des Künstlers. Ich bitte Sie, diesen Termin im Sinn zu behalten. Selten hat man das Informel in Verbindung mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht – wenn man allerdings an die *Écriture automatique* denkt, ist der Schritt zu einer *Peinture automatique* nicht weit, nur dass die Sprache notgedrungen mit Benennungen zu tun hat, was die Malerei umgehen kann. Es ist ein kaum hoch genug einzustufender Wesenszug des Informel, dass wir es voraussetzungslos genießen können. Theoretisch. Praktisch schadet es nicht, sich dennoch einzusehen. Götz sagt: am besten »jahrelang« – so weit müssen Sie nicht gehen. Die Länge einer Ausstellung sollte genügen, der heutige Abend wäre das Minimum. Die Titel helfen übrigens selten weiter – gerade bei Götz gibt es phantastische Wortschöpfungen, die auf Klänge, Erinnerungsmomente, Zufälligkeiten reagieren. Die Titeleien klingen oft *sur-real* oder sind archivalische Hilfsbezeichnungen. Die informellen Werke sind aber weit entfernt von einer surrealen Bildlichkeit. Es hat schon seinen Sinn, die gestische Kunst zwar in einer möglichen Folge zum Surrealismus zu sehen, aber sie strikt anders zu bezeichnen. Und selbstredend hat das Informel noch ganz andere, wichtigere Väter als die Surrealisten...

Ich habe eingangs einen Text von Karl Otto Götz vorgetragen, auf den ich nun mit Umschweife zurück komme. Die ersten und letzten Takte bringe ich in Erinnerung:

Der Willi hat Götz angeregt, / sagt Grohmann. / Er hat mir Mut gemacht, sag ich. / Sein Malerfleiß,
/ die Frische seiner Bildideen
und seine Herzlichkeit / ... / Eine Malerfaust wie diese / Soll's alle fünfzig Jahre geben. / Vielleicht.

Das plauderleichte Gedicht mit erkennbar autobiographischen Zügen schrieb Karl Otto Götz nach 1955, überschrieben ist es mit dem Namen, den Sie sicher schon in der Anrede erkannt haben: Willi Baumeister. Götz lernte ihn 1942 kennen, als er zur Radarausbildung nach Ludwigsburg

geschickt wurde. Regelmäßig fuhr der junge Götz nach Stuttgart, wo Baumeister ihm Bratkartoffeln und – unter der Hand, einzeln aus dem Keller geholt – seine Kunst auftischte. Der 28jährige Götz zeigte auch Arbeiten von sich, was Baumeisters Tochter Krista zu dem Ausruf verleitete: »Vaderle, der Herr Götz mal so wie du!« Baumeister pendelte damals zwischen Stuttgart und Wuppertal, wo er kreativen Unterschlupf bei der Lackfarbenfabrik von Herberts genoss. Nach dem Krieg trafen sie sich weiter. Dass Baumeister in den Notzeiten warme Maultaschen in der Jackentasche transportierte, um die jüngeren Künstler zu versorgen, kann man auch in Götzens Erinnerungen nachlesen.

Willi Baumeister, wiewohl kein informeller Künstler, kann als einer der Ziehväter ante rem bezeichnet werden, nicht nur weil er dem Unbekannten in der Kunst nachspürte – an dem gleichnamigen Buch arbeitete er just in der Zeit, als er mit Götz erstmals zusammentraf. Er entwickelte vor allem mit seiner unbändigen Phantasie Abstraktionen von einer solch überwältigenden Griffigkeit, dass die jungen, nach Aufbruch und Neuanfang dürstenden Künstler darauf Bezug nahmen, wenn sie sich nicht wie Brüning, Gaul oder Pfahler eigens von sonstwoher aufmachten, um nach Stuttgart zu pilgern, wo Baumeister nach dem Krieg eine Professur innehatte. Wir zeigen von Baumeister ein Beispiel, das informelle Strukturen vorwegnimmt. Bei dem Stuttgarter Hölzelschüler war schon angelegt, was die Informellen später zur zentralen Frage ihrer Bewegung machten: Die Autonomie des Raums in der Fläche. In der Auseinandersetzung mit Hans Hartung, den Götz als »Pionier« betrachtete, formulierte Götz sein Credo, das für die ganze Generation der gestisch Bewegten galt: »... wir Jüngeren (wollten) weitergehen und das Kulissenhafte, (die) Versatzstücke *Vorn* und *Hinten* seiner Bilder überwinden. Wir wollten nicht nur die Formelemente auflösen, sondern die Zwischenräume zwischen den Formelementen so integrieren, dass alles sich *vorne* im Bild abspielt, auf die Positiv-Negativ-Wirkungen zwischen hellen und dunklen Partien.« Die USA und Frankreich waren die primären Bezugsstaaten, wo Künstler wie Jackson Pollock, auch deutsche Emigranten wie Hartung Strukturen und Techniken vorwegnahmen, die das Informel später aufgriff, parallel zu den abstrakten Expressionisten, lyrischen Abstrakten oder den Tachisten in der westlichen Welt. Als Beispiel eines parallelen Bildkosmos zeigen wir eine zauberhafte Gouache des Franzosen Henri Michaux, der als Lyriker zu einer zarten, durch Mescaline-Experimente hervorgerufenen Farbgestik fand, die noch immer Assoziationen an Tiere und Landschaften zeigt – darüber unterhielten sich auch Michaux und Götz, als sie 1957 in Paris zusammentrafen.

»K.O.« – die Verve, die Götz in seinem Vornamenskürzel nicht ohne Witz zum Ausdruck brachte – hatte da längst seinen typischen Stil entwickelt. Seit 1952 stellte er mit der lockeren Gruppierung der »Quadrige« aus, zu der neben Götz noch Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze gehörte. Götz begann seinen Malgrund mit einer Kleisterschicht zu bestreichen, um danach mit kühnem Schwung Farbbahnen – mitunter auch in einem Schwall grauer Nichtfarbigkeit – darüber kurvieren, vagabundieren, ziehen zu lassen. Es entstanden dabei Bilder von eruptiver Kraft, von strotzender Energie. So klar sein Werk sich zuordnen lässt, so sehr reizten ihn auch malerische Eskapaden, wie beispielsweise die für ihn überraschend vielfarbige »Giverny«-Reihe, aus der Sie hier hinter mir ein Beispiel sehen. Nicht direkt motiviert, aber doch inspiriert von Monets Garten in Giverny, malte er hier vital-kristalline Seismographien eines Lebensgefühls, das freier sich nicht geben könnte. Dass sich Götz wie auch seine Kollegen zudem von der Musik anleiten ließen, die im Gegensatz zur Sprache und zur Tradition der Kunst per se abstrakt ist, erkennen Sie an der grundsätzlichen Rhythmik all dieser informeller Strukturen. In dem Gemälde rechts vor Ihnen scheint mir ein Klangbild auf, welches über das freie Spiel eines blauen Farbtons im vibrierenden Schwarz und Weiß einen markanten, für Götz ganz ungewöhnlichen Akzent setzt, bestehend aus sieben streng nebeneinander gesetzten schwarzen Balken.

Die Phalanx der informellen Künstler zeigt ein geistvolles, in Bereiche des Mikro- wie Makrokosmischen vordringendes Panorama der gegenstandslosen Kunst. K.O. Götz hat die ganze Riege der Informellen gekannt, war manchen sicher mehr zugeneigt als anderen. Lässt man sie der Reihe ins Bewusstsein bringen, entdeckt man eine Vielfalt an gestischen Positionen, die über Jahrzehnte die Kunstlandschaft prägte und bis heute eine Frische erhalten hat, die gegen jede Attacke der Abstraktion gegenüber immun zu sein scheint.

Peter Brüning, von Götz als »der gute Pitter« besungen, setzte sich in zunächst dunklen Farben mit dem gestisch-informellen Prinzip auseinander, bevor sein Stil zunehmend lichter und dynamischer wurde. Sein um 1961 entstandenes, unbetitelttes Gemälde dieser Ausstellung gehört zu den Höhepunkten seiner informellen Phase. Mit Pinselschwüngen rechts/links, oben/unten, hinten/vorne lotet Brüning das Bildgeviert visuell fühlbar aus, um das formlose Bildgeschehen in einen funkensprühenden Feuerregen zu verwandeln. Doch so energetisch geladen das Bild wirkt, so überlegt und bewusst ist die Komposition und so harmonisch die strukturelle Ordnung der bewusst gesetzten Pinselführung. In Brünings lyrischer Handschrift kommt eine Naturauffassung zum Ausdruck, die sich mit der Bewegung, der Zeitlich- und Räumlichkeit, kurz: die Syntax ihrer »Zeichen« beschäftigt.

Mit Karl Fred Dahmen verband Götz die Herkunft aus dem Aachener Raum und die geistige Nähe zu Paris – und während Götz in Frankfurt die Strippen zog, organisierte Dahmen in den frühen 1950er Jahren in Aachen erste Informel-Ausstellungen. Sein Objektkasten, den wir hier ausstellen, macht nicht nur die außerordentliche Bandbreite informeller Strukturen deutlich. Notwendig an die Dinglichkeit der gefundenen Materialcollagen gebunden, entlockt er den dinghaften Natursetzungen eine lebendige, letztlich eigenständige Bildhaftigkeit am Rande des Informel.

Für Winfred Gaul, der als Protheus der Kunstmoderne den Aspekt der Wandlung sprunghafter auffasst als die anderen, war das Informel eher eine Durchlaufstation in einem Schaffensprozess, der alle Register zwischen Farbfeld, Wischbild und Hard Edge zog. Doch immer, in all seinen Werkphasen, war er ganz bei sich, wie man an dem monumentalen, titellosen Bild aus dem Jahr 1959 erkennen kann: Durch eine vielfältige Schichtung fein nuancierter Farbtöne zwischen Grau und Blau öffnet sich dem Betrachter aus der Ferne eine nahezu monochrome Wand, die bei näherer Betrachtung in unzähligen Pinselstrichen verschwimmt. Verzeihen Sie mir die Wortwahl, wenn ich behaupte, dass allein die erst sanfte, dann hervorwogende Farbbewegung im unteren Bilddrittel eine Sinnlichkeit entfaltet, die einem den Atem anhalten lässt.

Einer der engsten oder liebsten Freunde von Karl Otto Götz scheint Gerhard Hoehme gewesen zu sein, zumindest waren sie sich in ihrer gemeinsamen Professorenzeit in Düsseldorf wohl sehr nahe. Nach dessen Berufung schrieb Götz: »Jetzt hatte ich endlich einen Kollegen an der Akademie, mit dem ich ... ein offenes Wort reden konnte«. Voll sprühender Phantasie widmete er Hoehme ein Gedicht (er bedichtete fast alle näheren Malerkollegen, hier findet er jedoch besonders lyrische Bilder), ich zitiere nur eine Strophe: »... Niemand kam auf die Idee, / nach Farben zu graben. / Hoehme tat es beherzt / und bohrte und grub. / Da leuchteten Pigmente, / Edelsteine der Malerei ...«. Seine atmosphärischen Stimmungen, die strahlenden Sternbilder, die – so Götz im Gedicht – »niemand kennt«, erinnerten ihn an die »stehenden Klaviaturen« des Komponisten Gyorgy Ligeti. »Emanation« oder »Tesoro dell'Etna« (Schatz des Ätna) heißen Hoehmes Gemälde, die sich über geheimnisvolle Schnüre in die Außenwelt verkabeln. Zu die Pressemeldungen, er habe mit den Schnüren das Informel überwunden, äußerte sich Götz energisch: »Welch dummdreiste Behauptung: Denn diese späten Bilder sind reinstes Informel, optimal und überzeugend. Dass hier und da eine Strippe oder ein Draht von Hoehme angebracht wurde, ändert nichts an der großartigen informellen Malerei.«

Ähnlich weit wie bei Winfred Gaul reicht die Palette von Ausdrucksmöglichkeiten bei Georg Karl Pfahler, der später zu *dem* deutschen Vertreter des Hard Edge avanciert. Wir zeigen zwei informelle Gouachen 1957, deren innere Glut mit einer solchen Feinnervigkeit auf der dunklen malerischen Oberfläche geschürt wird, dass das Papier untergründig zu pulsieren scheint.

Was ihm mit den Papierarbeiten glückt – ich wähle das Wort bewusst, denn diese Blätter sind singuläre Meisterwerke ihrer Zeit – findet sich bei Bernard Schultze in seinem Gemälde »Schwarze Trophäe« aus dem Jahr 1955. In einer für ihn typisch feingliedrigen lyrischen Abstraktion löst er den schwarzen, wenn man so will, titelgebenden Grundton in subtilen Farbformationen auf. Die Bildkomposition ist hochdramatisch, erinnert an die barocke Bildtradition, die schon Karl Otto Götz aufgefallen ist – »welche Funken, welche Flammen: / Gespaltenes Gift / voll Freude und Geheimnis« wird er später dichten, auch vom »Massaker / zwischen Milchstraße und / Monstranz«

ist dort die Rede. Sind die sogenannten Migofs, plastische Farb-Draht-Objekte, Beiträge dreidimensionaler Farbinszenierungen, zeigt Schultzes Malerei eine morbide Schönheit, die sich in schwarzromantischem Pathos aus der Fläche in den Raum ergießt. Dazu müssen Sie allerdings die sich ineinander verschichtenden und verschlingenden Farbfelder neben rauen Pigmentaufwerfungen näher betrachten. Schultze, der auch wie Götz surreale Gedichte verfasste, konstatierte einmal: »Dem Chaos Einlass zu geben, ein romantisches ›Zurück zur Natur‹, waren geheime Quellen des Tachismus. Die Magie im Surrealismus, seine Formel vom ›Diktat des Unbewussten‹ musste in der informellen Malerei ein dunkel aufgewühltes Chaos als Symbol tragen«.

Wenn ich schon bei den Farbzaubereien der informellen Künstler bin, will ich auf eine eher untypische Arbeit von Emil Schumacher verweisen, die im hinteren Teil der Ausstellung hängt. Sonst eher bodenschwer, mit erdigen Farbaufschüttungen – Götz besingt das »erdige Rot«, das »schrundige Schwarz / mit blitzendem Weiß / da und dort« –, zeigt sich der Maler von einer heiteren, ja leichten Seite. Farbspuren mit Schwarz und Weiß sowie einem zarten Rosa gleiten übers Papier: mal suchend, mal sich in filigranen Knäueln verlierend, mal linear begrenzend, mal flächig sich ausbreitend. Hier und da hat man den Eindruck, als wollte sich eine Gestalt, eine topographische Korrosion Bahn brechen, die sich in plötzlichen Strukturänderungen sofort wieder auflösen.

K.R.H. Sonderborg, der lange an der Stuttgarter Kunstakademie lehrte, dominiert mit Schwarzweißzeichnungen, die sich ganz der Bewegung verschreiben: schnelles, ja rasantes Arbeiten gehört zu seinem Markenzeichen – in Gemälden kommt es auch mal vor, dass er zu jazziger Musik auf seinen Leinwänden tanzt.

Bewegung im Flächenraum kennzeichnet auch das Werk von Fred Thieler, dessen Schaffen Karl Otto Götz schon seit den frühen 1950er Jahren beobachtet, auch wenn sie sich persönlich erst einige Jahre später kennenlernten. Um die Schnelligkeit des zufälligen Farbauftrags doch steuern zu können, traktierte er zunächst den Bildträger mit dem Spachtel, verwendete Siebdruckfarbe auf mittleren Formaten, um den Trocknungsprozess sicher zu begleiten, bevor er in seinen sogenannten Wannseebildern zu Farbschüttungen überging, die ihn als rechtmäßigen Erben des Dripping-Künstlers Jackson Pollock machten. Mit den poetisch dahinflutenden Arbeiten, in denen Thieler die Farbe zur Akteurin macht, die er als Bildregisseur auf sich selbst reagieren lässt, bildet sich sein typischer, unter Körpereinsatz entstandener Stil heraus, der im strömend-kosmischen Spätwerk kulminiert.

Thieler hat mit Hann Trier gemeinsam, dass er das Informell für die Deckenmalerei salonfähig machte. Während Thieler die Decke des Münchner Residenztheaters ausmalte, gestaltete Trier barocke Schlossdecken. So konnte Karl Otto Götz auch ihn bedichten mit den Versen: »Deine orgelnde Chromatik / brach durchs Barock / zum Heute vor.« Mit tänzerischer Leichtigkeit gelingen Trier in seiner informellen Werkphase auf Papier und Leinwand bezaubernde Bilder, die meist zweihändig entstanden sind. Die frühe Arbeit »Ins Wasser springen« ist wohl das einzige Werk dieser Ausstellung, das noch synästhetische Anklänge an reale Szenarien bereithält.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, Sie merken, ich komme nur schwer aus dem Schwärmen hinaus. Doch muss ich den Parforceritt am Informel entlang zum Ende führen – Sie haben sich eine Stärkung verdient. So will ich nur noch darauf verweisen, dass die Bewegung des Informel vor der Plastik nicht Halt macht – die Beispiele von Otto Herbert Hajek, Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff sowie Paul Reich beweisen, dass der Gestus selbst in der Bronzeplastik und der Stahlskulptur in eine überzeugende, die plastische Form verwandelnde und das Volumen auflösende Struktur übersetzt werden kann, sei es als Raumknoten oder als naturhaftes Phänomen.

Das Informel ist kein einheitlicher Stil, auch wenn er den gestischen Impetus als gemeinsamen Ausgangspunkt sucht. Allein aus diesem Gestus heraus, der die moderne Aktionskunst mit der antiken Idee des immerwährenden Werdens und Wandels verbindet, entwickeln die Protagonisten dieser Strömung eine Haltung, die sich vielfältiger kaum äußern kann. Dass ich diese Fülle weitgehend an der Person Karl Otto Götz' widerspiegeln ließ, ist dem Gedenken an diesen großen Künstler geschuldet. Mit einem Gedicht will ich enden, nicht von Karl Otto Götz, von dessen Lyrik Sie hier am 3. November mehr hören können, sondern von Johann Wolfgang Goethe, der eine Weltseele anruft, die in den informellen Schöpfungen anklingen mag. Es heißt »Eins und Alles« und gemahnt an Heraklits »Alles fließt« – Sie können auch heraushören: Kaufen Sie eins, tragen Sie im Geiste alles mit nach Hause...

Eins und Alles

Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der Einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuss.

Weltseele, komm' uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen
Wird unsrer Kräfte Hochberuf.
Teilnehmend führen gute Geister,
Gelinde leitend, höchste Meister,
Zu dem, der alles schafft und schuf.

Und umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges lebend'ges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden
Zu reinen Sonnen, farbigen Erden,
In keinem Falle darf es ruhn.

Es soll sich regen, schaffend handeln,
Erst sich gestalten, dann verwandeln;
Nur scheinbar steht's Momente still.
Das Ewige regt sich fort in allen:
Denn alles muss in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Günter Baumann, Oktober 2107