

Godefroy (1899-1973) – Tragik des Lebens und Poesie der Kunst

Seine Biografie ist exemplarisch für die Künstler der verschollenen Generation, aber sein Werk hat mit „expressivem Realismus“ nicht viel zu tun: Georg Friedrich Götter (1899-1973), der sich Godefroy nannte, führte ein tragisches Maler-Leben, das von Kriegsdienst und Exil, von Flucht und Überlebenskampf, von Verfemung und Vergessen geprägt war. Diesem von Brüchen und Katastrophen gebeutelten Leben steht ein künstlerisches Werk gegenüber, das, weit entfernt von revolutionärem Pathos und kühnem Neuerungs willen, gänzlich unspektakulär und leise mit der „Verdichtung des Gegenstandes“ rang, das in Stilleben die Schönheit und Poesie der alltäglichen Dinge beschwor.

War es die Sehnsucht nach Unversehrtheit und Harmonie in einem Jahrhundert des Elends und der Schrecken, die Godefroys künstlerische Entwicklung bestimmt hat? Er selbst bezeichnete seine Kunst als „semifigurativ“: Er ging stets vom Naturvorbild aus, abstrahierte von diesem aber mitunter bis zur Grenze der Wiedererkennbarkeit. Stilistisch lassen sich Einflüsse der deutschen Expressionisten ebenso erkennen wie die Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde.

Im folgenden werde ich Leben und Werk dieses bislang wenig bekannten Künstlers nachzeichnen, wobei besonderes Augenmerk auf der Frage nach Umbrüchen und der nach dem Spannungsfeld zwischen Figuration und Abstraktion liegen soll.¹ Daß dafür eine gute

¹ Der Text basiert auf meinem Aufsatz „Verfemt und vergessen. Der Maler Godefroy“. In: Kat. d. Ausst.: „Godefroy (1899-1973). Gemälde, Gouachen und Zeichnungen“. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Instituts der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg in der Galerie Birgit Terbrüggen. Hrsg. von Christoph Zuschlag. Heidelberg 1996, S. 10-19. Dieser Katalog – die erste Publikation über den Künstler – enthält auch ein von Philipp Gutbrod und mir erarbeitetes Werkverzeichnis Godefroys. Vgl. u.a. die Rezensionen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 29. Mai 1996 und in der Neuen Zürcher Zeitung vom 14. August 1996.

Quellenbasis zur Verfügung steht, ist einzig und allein Walter Titze (Karlsruhe) zu danken, der fast 20 Jahre lang mit dem Künstler befreundet war und sich seit dessen Tod unermüdlich um die Pflege und Erforschung des Nachlasses kümmert.²

Kindheit und Jugend

Georg Friedrich Göttler wurde am 24. oder 26. Januar 1899 (die Dokumente enthalten hierzu widersprüchliche Angaben) in Würzburg geboren. Seine Eltern waren Helena Augusta Platner aus Speyer (1875-1949) und der Kaufmann Fritz Göttler aus Ludwigshafen (1868 oder 1869-1922). Über Frankfurt am Main und Hanweiler/Winnenden kam Familie Göttler am 24. September 1906 nach Heidelberg. Mehr als zwei Jahrzehnte sollte die Stadt am Neckar der Lebensmittelpunkt von Georg Friedrich sein, von hier aus studierte er ab Herbst 1915 an der Großherzoglich Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Er besuchte dort die Malklasse von Friedrich Fehr (1862-1927) und die Zeichenklasse von Walter Georgi (1871-1924). Doch schon 1917 mußte Göttler wegen der Einberufung zum Kriegsdienst seine Ausbildung unterbrechen. In Frankreich verwundet, kam Göttler ins bayerisches Lazarett Schliersee. Nach seiner Rückkehr nach Heidelberg setzte er 1919 sein Studium an der Kunstakademie Karlsruhe fort. Eigenen Aussagen zufolge wurde Göttler Schüler von Albert Haueisen (1872-1954), der im selben Jahr als Nachfolger des 1917 verstorbenen Wilhelm Trübner zum Professor und Leiter einer Meisterklasse für Malerei berufen worden war. 1920 sollte Haueisen zum Direktor der Akademie ernannt und diese mit der Kunstgewerbeschule zur Badischen Landeskunstschule vereinigt werden.

In den 20er Jahren nahm Göttler rege am künstlerischen und literarischen Leben Heidelbergs teil. So berichtet die jüdische Literatin

² Der Nachlaß umfaßt einen Großteil des künstlerischen Werks Godefroys sowie verschiedene Dokumente wie Briefe, einen maschinenschriftlichen Lebenslauf, Fotografien, Kopien amtlicher Schriftstücke, Ausstellungskataloge, Rezensionen etc. Soweit nicht anders angegeben, befinden sich die zitierten Dokumente im Nachlaß.

Ruth Ludwig in ihren Lebenserinnerungen über einen Kreis, der sich im damaligen Café Krall, dem heutigen Café Schafheutle, versammelte: „Der Kreis, zu dem auch der Maler Göttler und das ungetraute Studentenehepaar Rewald gehörten, traf sich im Café Krall zu einer Hasenpastete, die nicht teurer war als das Essen in der Mensa.“³

Frühwerk

Aus der Studienzeit bzw. den 20er Jahren stammt auch die erste erhaltene Werkgruppe Göttlers. Sie besteht aus Kohle- und Bleistiftzeichnungen mit weiblichen und männlichen Bildnisstudien (Abb. 19, 20, 21). Ob es sich dabei um Porträts oder um typisierte Darstellungen handelt, muß offenbleiben. Einige Zeichnungen sind detailliert ausgearbeitet, andere in flüchtigem und skizzenhaftem Duktus gehalten. Vor allem die Blätter, in denen Göttler die Physiognomie äußerst sparsam mit nur wenigen Linien charakterisiert – eine Neigung zum Karikaturesken, die jedoch jeglicher ätzenden Schärfe entbehrt, ist festzustellen —, lassen bereits eine beachtliche zeichnerische Sicherheit erkennen. Der Künstler wollte sich zeitlebens nicht von diesen frühen Zeichnungen trennen.

Ebenfalls in den 20er Jahren entstehen eine Reihe von Blumenstillleben in Öl. Sie zeichnen sich durch eine breite, expressive Farbpalette, stark pastose Oberflächen und eine an die Impressionisten erinnernde Pinselführung aus. Zur gleichen Zeit wendet sich Göttler dem Thema Landschaft zu; drei Aquarelle und ein Pastell mit Landschaftsdarstellungen befanden sich jedenfalls bis zur Beschlagnahmung 1937 im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg und in der Städtischen Kunsthalle Mannheim.

³ Ludwig, Ruth: Pistolen im Zucker. Ein Leben in zwei Welten. Frankfurt am Main/Berlin 1990, S. 122.

Erste Ausstellungsbeteiligungen – Übersiedlung nach Berlin

Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre war Göttler auf vier Gruppenausstellungen im badischen Raum vertreten: 1928 auf der „Ständigen Kunstausstellung“ in Baden-Baden; 1929 in der Schau „Badisches Kunstschaffen der Gegenwart“ der Städtischen Kunsthalle Mannheim; 1930 und 1931 jeweils wieder auf der „Ständigen Kunstausstellung“ in Baden-Baden.

Ab 1928 lebte Göttler in der Reichshauptstadt. Er bezog ein Atelier im Atelierhaus Kurfürstenstraße 126 und schloß sich dem Kreis um Karl Hofer (1878-1955) an, der aus Karlsruhe stammte. Vielleicht war dieser Kontakt durch Göttlerts ehemaligen Lehrer Albert Hauelsen vermittelt worden, einen alten Freund Hofers. 1930 lernte Göttler die Holländerin Xenia Gaarlandt (1902-1982), die Witwe eines holländischen Piloten, kennen; sie blieben bis zu Göttlerts Tod ein Paar.

Über Göttlerts Berliner Jahre ist wenig bekannt. Ein Dokument im Zusammenhang mit einem Antrag des Künstlers auf eine Wiedergutmachungsrente gibt interessante Hinweise: Paul Westheim (1886-1963), Herausgeber der Monats-Zeitschrift „Das Kunstblatt“ von 1917 bis 1933 und eine der zentralen Persönlichkeiten für die Vermittlung der modernen Kunst im ersten Drittel des Jahrhunderts, gab am 7. Mai 1956 von seinem Exilort in Mexico-Stadt aus eine schriftliche eidesstattliche Erklärung ab, in der es heißt: „Der Maler Frédéric Goettler, der in Berlin Kurfürsten-strasse 126 wohnte, war mir in meiner Eigenschaft als Herausgeber der Zeitschrift ‘Das Kunstblatt’ und als Veranstalter der ‘Kunstblatt-Ausstellungen Junger Kunst’, die in Berlin im Reckendorf-Haus und in verschiedenen Städten des Reichs gezeigt wurden, bekannt. Goettler war auf diesen Ausstellungen vertreten.“

Exil

Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 verließen Georg Friedrich Göttler und Xenia Gaarlandt Deutschland. In seinem maschinenschriftlichen Lebenslauf heißt es dazu: „Weder aus rassischen Gründen, noch wurde ich direkt politisch verfolgt. Aber meine Bilder fielen eindeutig unter den damals

aufkommenden Begriff der entarteten Kunst, und ich mußte jederzeit mit Beschlagnahme meiner Bilder und mit persönlicher Verfolgung rechnen. Außerdem gab es selbstverständlich keine Käufer mehr für meine Bilder.“

Göttlers Vorahnung war richtig. Als die Nationalsozialisten 1937 in zwei landesweiten Aktionen Tausende von Kunstwerken als „entartet“ konfiszierten, befanden sich vier seiner Werke darunter: Drei aus der Städtischen Kunsthalle Mannheim⁴ und eines aus dem Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, das mit dem Nachlaß des Heidelberger Kunsthistorikers Carl Neumann (1860-1934) in das Museum gelangt war. Diese vier Arbeiten sind seither verschollen.⁵

Göttler und Gaarlandt begaben sich zunächst nach Paris. Von 1934 bis 1936 lebten sie auf Mallorca, wo sich auch Göttlers Mutter vorübergehend niederließ. Nach Beginn des Spanischen Bürgerkrieges 1936 flüchtete das Paar über London und Amsterdam zurück nach Frankreich. 1937 bezog Göttler ein Atelier in Montrouge bei Paris. In diesem und im folgenden Jahr verbrachten Göttler und Gaarlandt Sommerurlaube auf Korsika.

Gouachen, 1934 bis 1938

Aus diesen Jahren sind drei Gouachen überliefert. Es handelt sich um Ansichten von Korsika und der Ile Saint-Honorat an der Côte d'Azur. Göttler interessiert hier offenkundig der farbliche Kontrast zwischen dem blauen Wasser und den Braun-, Ocker- und Grüntönen in der Landschaft. Deutlich läßt sich eine Tendenz zur Vereinfachung der Formen und Ornamentalisierung der Linien erkennen.

Diese drei Gouachen sind die ersten mit dem Pseudonym „Godefroy“ signierten Werke, welches sich der Künstler im Exil zum

⁴ Vgl. Buderer, Hans-Jürgen: Entartete Kunst. Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937. 2. überarb. Aufl. Mannheim 1990 (Kunst und Dokumentation, Bd. 10), S. 70, Nr. 110-112. Wirth, Günther: Verbotene Kunst 1933-1945. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten. Stuttgart 1987, S. 271.

⁵ Vgl. Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 21), S. 360 und S. 363.

Schutz zugelegt hatte und dann bis an sein Lebensende beibehalten sollte. Warum Göttler gerade diesen Künstlernamen wählt, kann nur vermutet werden. Er könnte sich auf Godefroid de Claire (auch Godefroid de Huy) beziehen, jenen berühmten niederländischen Goldschmied und Emailleur des 12. Jahrhunderts; oder auf Maximilien Godefroy (1765-um 1840), einen aus Paris gebürtigen amerikanischen Architekten. Am wahrscheinlichsten dürfte der Name indessen von Denis Godefroy (1549-1622) entlehnt sein, einem in Paris geborenen Rechtsgelehrten. Dieser hatte unter anderem in Heidelberg studiert und war, nachdem er als Hugenotte aus Frankreich flüchten mußte, zum Professor an der Universität Heidelberg ernannt worden, wo er zeitweilig das Amt des Dekans der Juristischen Fakultät und das Rektorat innehatte.⁶ In seiner Person verbinden sich die Städte Paris und Heidelberg und das Erlebnis der Flucht – wie in der Vita Georg Friedrich Göttlers! Denkbar ist indessen auch eine ganz andere Lösung, nämlich die Herleitung des Pseudonyms aus Göttlers eigenem Namen: Godefroy ist die französische Form für Gottfried, und dieser Name erinnert an „Göttler, Friedrich“.

Zweiter Weltkrieg

Infolge der Entfesselung des Zweiten Weltkrieges durch das NS-Deutschland am 1. September 1939 und der Kriegserklärung Frankreichs an Deutschland vom 3. September 1939 wurde Godefroy in Frankreich zivilinterniert, kam allerdings noch zu Weihnachten 1939 wieder frei. Nach der Besetzung Frankreichs durch die deutsche Wehrmacht im Frühjahr 1940 tauchte der Maler bis Kriegsende in der Provence unter. Unter diesen Bedingungen war eine künstlerische Betätigung offensichtlich unmöglich.

⁶ Vgl. Weisert, Hermann: Die Rektoren der Ruperto Carola zu Heidelberg und die Dekane ihrer Fakultäten 1386-1968. Heidelberg 1968, S. 17 und S. 47.

Nachkriegszeit

Über die unmittelbare Nachkriegszeit liegen nur spärliche Informationen vor. Godefroy ließ sich wieder in Montrouge nieder und begann, seine Werke in Pariser Galerien, zum Beispiel in der Galerie Honigsberg, und im Salon des Tuileries auszustellen. Bald nach Kriegsende begann Godefroy auch mit den regelmäßigen Besuchen in seiner Heimatstadt Heidelberg. Seine Mutter lebte wieder dort, außerdem traf er mit einem alten Freund, dem Maler Heinz Michel (1903-1972), zusammen.

Ab 1956 erhielt Godefroy, der zeitlebens deutscher Staatsangehöriger blieb, eine Wiedergutmachungsrente aus Berlin, die – zusammen mit der Rente seiner Lebensgefährtin Xenia Gaarlandt – die gemeinsame Existenz sicherte.

Ebenfalls 1956 erwarb die karitative jüdische Vereinigung „La Solidarité“ mit Sitz in Paris aus Spendenmitteln und mit Unterstützung der Bundesregierung die sogenannte „Domaine de Limours“, einen ehemaligen Herrensitz in einem kleinen Ort bei Dourdan, etwa 40 Kilometer südlich von Paris an der Straße nach Chartres. Der repräsentative, von einem großen Park umgebene Bau wurde für vom NS-Regime verfolgte deutsche Juden als Alterssitz hergerichtet. Obwohl Godefroy kein Jude war, siedelte er im Jahre 1957 von Montrouge nach Limours über und mietete in einem zur „Domaine“ gehörigen Gesindegebäude eine Wohnung mit Atelier.

Auftragsarbeiten

Neben „freien“ Arbeiten fertigte Godefroy von 1953 bis 1956 (also bis zur Gewährung der Wiedergutmachungsrente) zur Sicherung seines Lebensunterhalts in Frankreich Weihnachtskarten und Stadtansichten im sogenannten Pochoir-Verfahren an, das in Frankreich weitverbreitet war.⁷ Die zu rein kommerziellen Zwecken hergestell-

⁷ Vgl. Fiedler, Alfons (Vorwort): Graphik-Vergleichs-Sammlung. 2. verm. Aufl. Wien 1978, S. 162. Seit Beginn der 80er Jahre wird der Begriff auch für die besonders in Frankreich hochentwickelte Kunst der gesprühten Schablonengraffiti verwandt. Vgl. hierzu Maisenbacher, Christoph: An die Wand

ten Blätter entstanden wie folgt: Godefroy schuf, meist nach Postkarten, in Aquarell- oder Gouachetechnik einen farbigen Entwurf („maquette“). Dieser Entwurf wurde in einem fotografischen Kopierprozeß auf einen Litho-Stein übertragen. Anschließend wurde der Stein mit schwarzer Farbe eingewalzt und gedruckt. Die so entstandenen Grafiken, Foto-Lithografien in Schwarz-Weiß und verschiedenen Grauwerten, wurden schließlich mit Hilfe von Schablonen (französisch „pochoirs“), welche nach dem farbigen Originalentwurf geschnitten worden waren – für jede Farbe eine Schablone – sukzessive handkoloriert. All diese Arbeiten führte eine spezialisierte Firma mit Hilfskräften aus. Godefroy lieferte den Entwurf und signierte und kolorierte am Ende einen Teil der Auflage mit der Hand.

Die Pochoir-Technik erlaubte die Herstellung großer Auflagen zu einem niedrigen Preis, und die Blätter, Aquarellen oder Gouachen täuschend ähnlich, fanden als touristische Erinnerungsstücke und Geschenke regen Absatz. Bei dem Vertrieb war Walter Titze behilflich, wie dieser in seinen Erinnerungen berichtet.⁸ Das Repertoire umfaßte eine Reihe von Pariser Motiven (zum Beispiel Notre-Dame, Montmartre, Place de la Concorde, Eiffelturm, Arc de Triomphe), aber auch Ansichten verschiedener deutscher Städte wie das Bonner Beethovenhaus, das Düsseldorfer Rheinufer, den Frankfurter Römer, das Heidelberger Brückentor, den Kölner Dom, die Loreley und das Ulmer Münster. Godefroy belieferte auch Kunden in Deutschland. Bisweilen entwarf der Maler zudem Weihnachtskarten. Generell benutzte der Künstler die Rückseiten der Pochoir-Blätter bis in die 60er Jahre gern für seine „freien“ Arbeiten.

Gouachen, circa 1947 bis 1963

Godefroys künstlerische Produktion der späten 40er, der 50er und der frühen 60er Jahre stellt sich als relativ geschlossener Werkkomplex dar, innerhalb dessen eine genauere zeitliche Einordnung aufgrund

gesprüht ... „pochoir“ – Schablonengraffiti aus Frankreich. Frankfurt am Main 1988.

⁸ Vgl. Titze, Walter: Erinnerungen an Godefroy, in: Kat. d. Ausst.: Godefroy 1996 (Fn. 1), S. 20-22.

fehlender Datierungen nicht möglich ist. Es ist zweifellos die Phase, in der er seine unverwechselbare Handschrift entwickelt und zu einer hohen Blüte führt. Godefroy malt Gouachen, teilweise in Kombination mit Aquarell-Farben. Ausgesprochen buntfarbige Bilder stehen neben solchen mit reduzierter Farbpalette und monochromen Werken.

Thematisch konzentriert er sich auf zwei Hauptgruppen: zum einen Darstellungen von Vasen und Krügen, zum anderen Stilleben mit Früchten. In den Variationen zu diesen Themen gilt das Hauptanliegen seiner Kunst, wie er selbst formuliert, der „Verdichtung des Gegenstandes“: Das Naturvorbild ist immer Ausgangspunkt, in der malarischen Umsetzung führt der Künstler den Prozeß der Abstraktion und Reduktion der Form jedoch sehr weit, weswegen er seine Kunst auch als „semifigurativ“ bezeichnet hat. In der Gouache „Apfel und Birne“ (Abb. 5) beispielsweise deutet Godefroy das räumliche Ambiente nur durch in den Primärfarben Blau, Rot und Gelb sowie in Grün gehaltene Farbflächen an und reduziert die Früchte auf mit breitem Pinsel gemalte Konturen ohne jegliche Binnenzeichnung. Alle Formen sind auf ein absolutes Minimum, auf das als wesentlich Erkannte, reduziert. Probleme der Darstellung von Raum sowie von Licht und Schatten interessieren hier nicht.

In einer ganzen Reihe von Früchtestilleben gibt Godefroy – ganz in kubistischer Manier – einen (mit wenigen Linien skizzierten) Tisch in Aufsicht wieder, während die darauf arrangierten Früchte von der Seite gesehen sind und zum Teil wie in die Fläche gekippt wirken.

Die Betonung der Kontur fällt auch in den flächig-ornamentalen Vasenbildern auf, so etwa in „Gläserne Vase“ (Abb. 7)⁹. In diesem Werk ist die Vase nicht als dreidimensionaler Gegenstand dargestellt, sondern lediglich durch eine helle Konturlinie (die Eigenfarbe des Bildträgers Karton) aus der blauen Grundfläche ausgegrenzt. Nur diese Konturlinie und das Binnenmuster aus schwungvoll gesetzten, weißen und ockerfarbenen Pinselzügen machen die Vase als solche kenntlich, wobei die Transparenz des im Titel genannten Materials

⁹ Vgl. zu diesem Werk auch das Informationsblatt des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg, Kunstwerk des Monats, Nr. 142, Januar 1997 (Text: Ulrike Andersson).

(Glas) durch den nahezu die gesamte Bildfläche überziehenden blauen Fond verdeutlicht wird.

Neben den Früchtestilleben und Vasendarstellungen widmet sich der Maler vereinzelt auch anderen Sujets, etwa Blüten, Knospen und Bäumen. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist „Schwarze Knospen“ (Abb. 6). In dieser Gouache erreicht Godefroy den höchsten Grad an Abstraktion.

Stilistisch zeigen die Werke Godefroys in dieser Phase Anklänge an die Stilleben Karl Hofers, vor allem aber an die Franzosen Cézanne, Matisse, Rouault, Picasso und Braque.

60er und frühe 70er Jahre

Um 1962 erwarben Godefroy und Xenia Gaarlandt ein Grundstück mit einem renovierungsbedürftigen Haus in Joucas, einem vier Kilometer von dem am Rande des Plateau de Vaucluse gelegenen provençalischen Städtchen Gordes entfernten Dorf. Mit der Gegend waren sie seit den Kriegsjahren bestens vertraut. Hier, im milden Klima der Provence, verbrachte der Maler mit seiner Lebensgefährtin die kalten Wintermonate, während sie den Sommer über in Limours lebten.

Im Rahmen der Städtepartnerschaft zwischen Arles und Fulda fand vom 4. Juli bis 8. August 1965 im Stadtschloß Fulda eine Ausstellung mit Werken der Maler Godefroy, Théo Rigaud und Gabriel Delprat statt. Sie wurden auf einem Faltblatt als „Arleser Maler“ angekündigt, wengleich Joucas viel näher bei Avignon liegt. Die Auswahl der Künstler hatte der Konservator des Arleser Museums Réattu, Rouquette, getroffen, in Fulda zeichnete der Kulturreferent Rudolf Kubesch verantwortlich. Von Godefroy, der eigens zur Eröffnung anreiste, waren 43 Werke ausgestellt. In einer negativen Kritik über die Schau war zu lesen: Sie sei „partienweise äußerst schwach“. Die Motivauswahl der Stilleben Godefroys sei „monoton“, manche Bilder schlichtweg „enttäuschend“.¹⁰ Auch für die beiden anderen Künstler zeigte der Rezensent wenig Verständnis.

¹⁰ Fuldaer Zeitung, 12. Juli 1965.

Im Zuge der Vorbereitungen zur Fuldaer Ausstellung äußerte sich Godefroy in einem Brief an Rudolf Kubesch vom 14. Juni 1965 selbst zu seiner Kunst: „[Betreffend] Malerei heute (das heißt, nach Abbruch einer jeden Tradition), müßte die Definition sein: ‘Verdichtung des Gegenstandes’ (im weitesten Sinn Gegenstand). Die künstlerische Tätigkeit, das Malen, [ist] eigentlich ein dramatischer Vorgang – hin zu dieser Verdichtung. Die Struktur wird in die Substanz hineingewendet: Substantielle Phantasie. ‘Die Kunst der Fuge’ von Bach ist maßgebend. In diesem Betracht werden meine Variationen des gleichen Themas verständlicher.“

Im Jahr darauf war Godefroy in der Stadt zu sehen, die er als seine Heimatstadt ansah: Heidelberg. Im umgestalteten sogenannten Handschuhsheimer Schlößchen aus dem 17. Jahrhundert, dem ehemaligen Domizil der Malerfamilie Rottmann, wurde vom 12. November bis 14. Dezember 1966 eine Schau mit Bildern von Godefroy, Grafiken von dem schon erwähnten Heinz Michel und Plastiken von Manfred Kieselbach (geb. 1935) gezeigt. Die Pressereaktionen waren überaus positiv.¹¹ So stand im Mannheimer Morgen über Godefroy zu lesen: „Eigenwillig der 67jährige Maler Friedrich Godefroy. Auch er nähert sich dem Detail, der ‘nature morte’, dem Stilleben. Ein paar gepflückte Früchte, ein Rot, ein Orange, ein Weiß oder Preußischblau – und darin liegt ein Geheimnis der Sicht, das Godefroy wesentlich von den beiden anderen unterscheidet. Sicher ist er der Originellste, der Sparsamste, der Echteste. Er arbeitet mit äußerster Konzentration, um fast absolute Reduktion bemüht.“¹²

In einer ausführlichen Würdigung schreibt Edwin Kuntz: „Es war hoch an der Zeit, in Heidelberg einmal Werke Friedrich Godefroys zu zeigen. [...] Heidelberg kennt den impulsiven Menschen und Künstler gut aus den zwanziger Jahren, und zwar unter seinem guten alten fränkischen Namen Goettler. 1933 ging Goettler in die Emigration, nach Paris. [...] Er ist auch in Frankreich ein Einzelner geblieben, ein Sonderling, eine Persönlichkeit. Für die Heidelberger Ausstellung hat er eine beträchtliche Anzahl von Stilleben ausgewählt, die durchweg die große Bewunderung erkennen lassen, die Godefroy für Cézanne,

¹¹ Vgl. Heidelberger Tageblatt, 14. November 1966; Mannheimer Morgen, 23. November 1966; Rhein-Neckar-Zeitung, 15. und 28. November 1966.

¹² Mannheimer Morgen, 23. November 1966.

für die späteren Arbeiten Braques und für die Stillebenkunst Hofers hegt. Das Gefüge der Bilder ist streng, es gibt keine Willkür. Zwischen den Farben, aber auch zwischen den Farben und den Formen und den Formen untereinander sind strenge Gesetzmäßigkeiten entwickelt. Auch die mit breitem Pinsel hingeschriebene Kontur, wie sie von Hofer, mehr noch aber von Rouault her geläufig ist, spielt bei den Gestaltungsprinzipien Godefroys eine Rolle. Das alles führt zu einer eindrucksvollen Dichte der künstlerischen Sprache. Man spürt den Ernst, die Arbeit, das Kunstdenken, die Konzentration. Auch wenn den Werken der heute so gesuchte Akzent des Durchstoßens zu einer neuen Freiheit fehlt: Sie überzeugen durch ihre Geschlossenheit und durch die geradezu lehrbeispielhafte Verdeutlichung des eigentlich Künstlerischen.“¹³

Anfang November 1970 brach Godefroy zu einer viermonatigen Reise nach Indien auf, um Arlette Hirschland, die Frau eines befreundeten Malers aus Limours, zu besuchen.

Im Alter von 74 Jahren starb Godefroy am 26. August 1973 infolge eines Herzinfarktes und wurde auf dem Friedhof von Joucas beerdigt.

Gouachen und Collagen, circa 1963 bis 1971

In seinen letzten Lebensjahren schafft der Künstler eine Reihe von Fisch- und Landschaftsdarstellungen. Bei den Fisch-Bildern fügt er gelegentlich Collage-Elemente ein. Das Thema erweist sich hier als Vorwand für malerische Erkundungen: Die Bilder zeichnen sich durch eine ausgeprägte Buntfarbigkeit, einen heftigen Pinselduktus und eine pastose Malweise aus.

Bei den Landschaftsszenen läßt sich der Künstler von seiner Umgebung in der Provence inspirieren. Er malt zum Beispiel die berühmten Ockerfelsen von Roussillon. Allem Anschein nach arbeitet Godefroy nicht, wie etwa die Impressionisten, in der Natur („sur le motif“); in einem Fall hat sich eine Postkarte als Vorlage im Nachlaß erhalten. Auffällig ist die erneute Konzentration auf wenige Motive, insbesondere Heustöcke, die immer wieder variiert und in ausgespro-

¹³ Rhein-Neckar-Zeitung, 28. November 1966.

chen freier Weise dargestellt werden. Godefroys letztes Bild, „Häuser am Meer“, entsteht 1971.

Postume Würdigung

Seit dem Tod Godefroys 1973 betreut Walter Titze, zunächst Geschäftspartner und dann enger Freund des Künstlers, Werk und Nachlaß. Titzes Engagement ist es zu verdanken, daß eine Kurzbiografie Godefroys 1994 in die Neuausgabe des Buches „Expressiver Realismus“ von Rainer Zimmermann aufgenommen wurde.¹⁴ Im selben Jahr wurden zwei der frühen Bildnisstudien in der Ausstellung „Zwischen Tradition und Moderne – Heidelberg in den 20er Jahren“ des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg präsentiert.¹⁵ Von Oktober bis Dezember 1995 war Godefroy mit fünf Werken in der Ausstellung „Verschollen“ im Rahmen des Zyklus „100 Jahre Deutsche Kunst“ der Galerie von Abercron in München vertreten. 1996 schließlich veranstaltete das Kunsthistorische Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg unter meiner Leitung die erste umfassende Werkschau, zu der die bislang einzige Monografie über den Künstler erschien.

Resümee

Abschließend sei auf die Leitfragen dieses Bandes zurückgekommen, nämlich die Frage nach Umbrüchen in Leben und Werk der Künstler der verschollenen Generation sowie die nach dem Verhältnis von Figuration und Abstraktion.

Godefroys Biografie ist symptomatisch für die Künstler seiner Generation. Sein Leben ist von den beiden Weltkriegen und dem Nationalsozialismus geprägt. Bereits der 18jährige muß seine Akademie-

¹⁴ Vgl. Zimmermann, Rainer: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation. Überarb. Neuausgabe. München 1994, S. 377.

¹⁵ Vgl. Kat. d. Ausst.: „Zwischen Tradition und Moderne – Heidelberg in den 20er Jahren“. Hrsg. von Jörn Bahns. Heidelberg 1994, S. 293, Nr. 4.19 und 4.20.

ausbildung wegen der Einberufung zum Kriegsdienst unterbrechen. Godefroys Etablierung als bildender Künstler, die mit den Ausstellungenbeteiligungen Ende der 20er und Anfang der 30er im badischen Raum und in Berlin beginnt, findet durch die Emigration 1933 ein abruptes Ende. Die Jahre zwischen 1933 und 1945 sind von Flucht, Haft und dem Kampf ums Überleben bestimmt; ein nennenswertes künstlerisches Werk kann unter diesen Bedingungen nicht entstehen. Nach dem Krieg hält sich der Künstler zunächst mit Auftragsarbeiten über Wasser, die Kontakte zu Pariser Galerien bringen offenkundig kaum kommerziellen Erfolg. Erst 1956, mit Gewährung der Wiedergutmachungsrente aus Deutschland, bessert sich Godefroys ökonomische Situation dauerhaft. Er intensiviert seine Kontakte nach Deutschland und nimmt dort an zwei Gruppenausstellungen teil. Erfolg ist Godefroy zu Lebzeiten nicht beschieden. Eine Retrospektive findet erst postum statt.

Überschaut man nun mit dem Wissen um das von Umbrüchen gezeichnete Leben Godefroys sein künstlerisches Œuvre, so stellt man überrascht fest, daß sein tragisches Schicksal keine sichtbaren Spuren im Werk hinterlassen hat. Vielmehr wirkt die Kunst Godefroys geradezu wie ein utopischer Gegenentwurf zu seinem unsteten Dasein, fast wie ein Werk der inneren Emigration im äußeren Exil. Es gibt keine Bildthemen, in denen der Maler die Zeitgeschichte, seine Kriegserlebnisse reflektiert und verarbeitet hätte. Das Menschenbild spielt nach seinen Zeichnungen der 20er Jahre keine Rolle mehr. Gänzlich unbeeindruckt von den Zeitläuften und den künstlerischen Strömungen der Zeit findet er nach 1945, also erst als rund 50jähriger, in Stilleben zu seiner eigenen Bildsprache – bescheiden sowohl in Format und Technik des einzelnen Werkes als auch im Umfang des gesamten Œuvres¹⁶. Es ist eine stille und poetische Sprache, die er kultiviert, in Früchte- und Vasenbildern voller Harmonie und Idylle. Von „expressivem Realismus“ keine Spur. Nicht nur die Unbill seines persönlichen Schicksals, auch die künstlerischen Entwicklungen, deren Zeitzeuge er ist, gehen offenbar spurlos an ihm vorüber: Im Berlin der späten 20er Jahre lassen Godefroy die Attacken der Dadaisten auf den bürgerlichen Kunstbegriff unberührt, später, in Paris, gilt gleiches für den Kreis um André Breton und die

¹⁶ Das Werkverzeichnis (vgl. Fn. 1) umfaßt 124 Nummern.

École de Paris. Die zentralen Innovationen der 50er und 60er Jahre, das Informel und die Pop-Art, scheinen ihn nicht zu interessieren. Godefroy beharrt – trotz aller Reduzierung und Verflächigung der Form – auf dem Gegenstand, bei aller malerischen Freiheit überschreitet er nie die Schwelle zur Abstraktion.

Es gibt einen Gesichtspunkt, der für das Werk Godefroys (wie auch das der anderen Künstler der verschollenen Generation) sowie seine Würdigung meines Erachtens nicht unterschätzt werden darf: das Moment der Verzögerung. Eine „normale“ künstlerische Entwicklung war Godefroy durch die katastrophalen Zeitumstände verwehrt, ganze Jahrzehnte hat er für seine Kunst verloren. Die Jahre der Lähmung der künstlerischen Produktion brachten notgedrungen einen Stillstand in der Entwicklung mit sich. Erst nach dem Krieg holte er das, was ihm vorenthalten worden war, nach: die Freiheit der künstlerischen Selbstfindung. Der Verzögerung in der Entwicklung des Künstlers entspricht die Verzögerung in der Rezeption seines Werks durch die Kunstgeschichte und die Öffentlichkeit. Im Hinblick auf die ganze Generation kommt hier Rainer Zimmermanns Buch, ungeachtet der teilweise berechtigten Kritik an seinem Konzept¹⁷, höchstes Verdienst zu.

Gewiß: Godefroy gehört nicht in die vorderste Riege, er war kein für die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts „wichtiger“ Künstler. Kein wagemutiger Avantgardist, aber durchaus ein Moderner in der Nachfolge Cézannes (mit der Konsequenz der Beschlagnahmung seiner Bilder im NS-Deutschland). Unter schwierigsten Umständen schuf er ein schmales, dabei aber qualitätvolles und selbständiges Werk. Um ihm gerecht zu werden, muß die Kunstgeschichte ihre Kriterien überprüfen, doch als Voraussetzung dafür zunächst einmal weitere Spurensuche betreiben und Erinnerungsarbeit leisten.¹⁸

¹⁷ Vgl. den Beitrag von Claus Pese in diesem Band.

¹⁸ Vgl. den Beitrag von Annette Lobbenmeier in diesem Band.

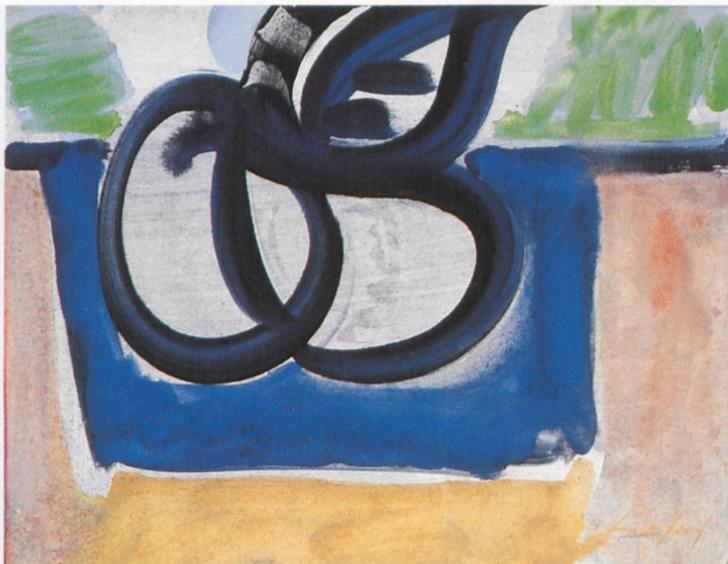


Abb. 5
Godefroy: *Apfel und Birne*, nach 1947 (Privatsammlung Heidelberg)



Abb. 6
Godefroy: *Schwarze Knospen*,
nach 1947 (Städtische Kunsthalle
Mannheim)



Abb. 7
Godefroy: *Gläserne Vase*, nach 1947 (Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg)



Abb. 18
Kurt Weinhold: *Selbstbildnis II*, 1931 (Privatbesitz)

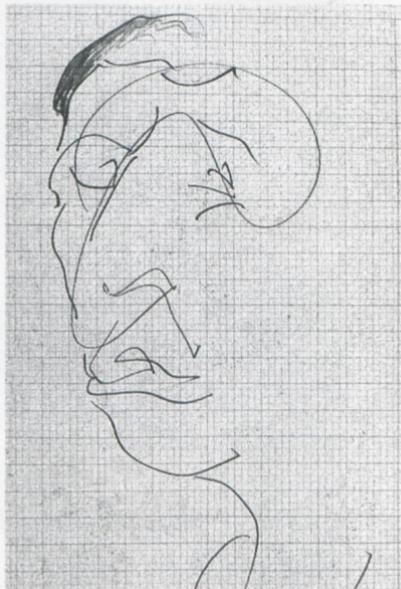


Abb. 19
Godefroy: *Männliches Gesicht im Halbprofil*
(Alfred Flechtheim?), 20er Jahre
(Städtische Kunsthalle Mannheim)



Abb. 20
Godefroy: *Mädchenkopf*, 20er Jahre (Privatbesitz Bonn)



Abb. 21
Godefroy: *Weibliches Bildnis*, 20er Jahre (Privatbesitz Heidelberg)