

Rissa

Bemerkungen zum informellen Werk von K. O. Götz

Als sich K.O. Götz 1932 entschloss Maler zu werden, ahnte er nicht, dass ein Jahr später Adolf Hitler an die Macht kommen würde. Die Künstler, mit deren Werk sich Götz damals auseinandersetzte, waren hauptsächlich Juan Gris, Picasso, Kandinsky, Klee und Max Ernst.

Während die Nazis gerade diese Künstler, wie auch die deutschen Expressionisten, die Bauhauskünstler, kurz: die ganze Moderne als „entartet“ brandmarkten, aus den Museen entfernten und viele von ihnen in Deutschland (später auch im Ausland) wie Kriminelle verfolgten (siehe Ausstellung: Entartete Kunst, in den Hofgartenarkaden in München, 1937), ließ sich Götz trotzdem nicht davon abhalten, im Untergrund künstlerisch weiter zu experimentieren. Auch die Tatsache, dass Götz 1935 im Erdgeschoss im Raum 001 der Kunstakademie Düsseldorf von der Reichskulturkammer (Sektion Bildende Kunst) Mal- und Ausstellungsverbot erhielt, konnte ihn nicht einschüchtern, in seiner Freizeit weiterhin heimlich abstrakte Bilder zu malen.

Ab 1936 führte er für eine kurze Zeit mit Sir Herbert Read in London einen Briefwechsel, in dem dieser ihn ermutigte, abstrakt weiter zu malen. Und in Deutschland waren es Willi Baumeister und Will Grohmann (beide von den Nazis aus dem Amt gejagt), die sich seit 1939/ 1940 um Götz kümmerten und ihm Mut machten, seine künstlerischen Experimente weiter zu verfolgen. In seinem 1983 im Concept Verlag Düsseldorf erschienenen Büchern „K.O. Götz: Erinnerung und Werk, Band I a und I b“ kann man es nachlesen.

Leider wurde während der Nazizeit ein Großteil seines Frühwerks aus den 1930er und 1940er Jahren durch die Bombenangriffe der Alliierten im Februar 1945 in Dresden zerstört. Diese Tatsache und materielle Schwierigkeiten unmittelbar nach Kriegsende haben zur Folge, dass nur wenige kunstinteressierte Personen der älteren Generation diese wichtigen Arbeiten, die seinem informellen Werk vorausgingen, kennen. Einige Arbeiten seines kleinen Frühwerks zeigen abstrakte Formelemente (Monotypien von 1946 – 1949) die – man kann sagen – bereits eine vor- informelle Dynamik aufweisen.

Willi Grohmann (bekannt durch seine Monographie über Kandinsky, Klee, Kirchner und Baumeister) stellte nach dem Krieg fest, dass Wols und Götz, die sich damals nicht kannten und nichts voneinander wussten, sich fast zur gleichen Zeit mit abstrakt-surrealen „Kritzeleien“ befassten haben (Will Grohmann: K.O. Götz, Quaderni dell'Attico 2, Roma 1962).

Die Zeichnungen vom Sommer 1939 und die sogenannten Luftpumpenbilder von 1941, die Götz im Krieg in Dresden malte, bezeugen dies und überraschen jene Fachleute, die in diesem Zusammenhang immer nur Wols erwähnen, weil sie das Frühwerk von Götz nur rudimentär kennen können, da, wie schon gesagt, das mei-

ste seiner frühen Arbeiten nicht mehr existiert.

Es ist mir eine Ehre und ein dringliches Verlangen, mich jetzt zur Malerei von K.O. Götz, die nach 1951 einsetzte, zu äußern. Ich will nicht über den Malvorgang sprechen. Den hat Götz selbst wiederholt beschrieben, sondern über seine künstlerische Konzeption.

Seine Malerei ist ungegenständlich, sie ist nicht abstrahierend oder von irgendwelchen Gegenständen abgeleitet, auch nicht von Landschaftlichem, wie manche Betrachter manchmal hineinlesen. Sie ist ohne konstruktive Motive oder deren Andeutung und hat nur ein Ziel: *Die variable Auflösung des klassischen Formprinzips*. Es ist reine Malerei im Urzustand, flüssig und spontan, intelligent und informel. Dabei ist Götz wohl der „formellste“ der Informellen. Dies hängt mit der Entwicklung seiner Schemata zusammen.

Daher kann gerade über die informelle Periode seines Werkes nicht viel Interpretatorisches geschrieben werden, weil diese Bilder ungegenständlich sind und visuelle Struktur-Elemente eben nicht adäquat beschrieben werden können. Schon Kant sagte, dass es eine anschauliche Erkenntnis gibt, die nicht auf den Begriff zu bringen ist.

In den Jahren 1952/53 sind seine Pinselschläge und Raketzüge noch weitgehend frei, unbeschwert- spontan und locker über die Leinwand verteilt. Es gibt in der Zeit von 1952 bis 1960 nur wenige Bilder in nur Schwarz-Weiß, wie zum Beispiel Mymel von 1960 (Saarland Museum in Saarbrücken). Stattdessen entstehen in größerer Zahl Bilder mit Schwarz- Weiß und einer Primärfarbe (Tulva, 1957) außerdem mit Schwarz-Weiß und zwei Primärfarben (Bild vom 5.2.1953, Nationalgalerie Berlin) und mit Schwarz –Weiß und einer Primär- und einer Sekundärfarbe (Bild vom 28.1.1954). Hinzu kommen noch Bilder mit Schwarz-Weiß und einer Tertiärfarbe (Bild vom 5.11.1955).

Beim Malen ist die Schnelligkeit des Farbauftrages extrem hoch. Damit schafft Götz unendlich vielfältige, unterschiedliche Bildfaktoren, deren besonderer struktureller Charakter durch langsames Malen nicht hätte erreicht werden können. Von Komposition im klassischen Sinn kann bei den informellen Bildern der Anfangszeit keine Rede sein. Jedoch bereits Anfang 1954 beginnt er damit, seine Mal- und Raket-Rhythmen im Rahmen einfacher Bildschemata zu realisieren, um damit der Routine beim spontanen, improvisierendem Malen entgegenzuarbeiten.

Dieses Arbeitsprinzip hat er bis ungefähr zum Jahr 2003 beibehalten und weiterentwickelt. Ab diesem Zeitpunkt fängt sein malerisches Spätwerk an, wo das Nebeneinandermalen nach und nach - bedingt durch seine zunehmende Sehschwäche - durch eine komplexe Hintereinander- und Übereinander-Malerei ersetzt wird (Beispiele: Hpt-FL, 2003 und Dresden I und II, 2005).

Bei der klassisch-informellen Malweise von 1952 bis 2003 sind viele neue Bildschemata und ihre Variationen entstanden.

In der Malerei von Götz entfällt alles, was Wortgewaltige oder Wortsüchtige reizen könnte, deutungsmäßig sich darüber zu äußern. Nur das Auge wird angeregt, diese Bilder gleitend abzutasten. Hier gibt es keine einfachen oder komplexen figürlichen Motiv-Reste, keine Thematik, keine verschwenderischen, vielfältigen Farbräusche und keine dekorativen Elemente. Wie schon erwähnt, malte K. O. Götz von 1932 bis 1951 abstrahierte (Spritzbilder, Monotypien und Figurinen-Bilder) und abstrakte Bilder (Cobra-Bild), teils solche mit gegenständlichen oder surrealen Andeutungen, teils gegenstandslose.

Jedoch gegen Ende des Jahres 1951 zeigt eine kleine Gouache-Studie O.T. ansatzweise bereits typisch informel aufgelöste Formelemente. Durch eine selbstentwickelte Maltechnik gelingt ihm schließlich 1952 jene informelle Bildfaktor, die er bis heute (1984 bis 2003) kräftig und konsequent weiterentwickelt hat.

Gegenständliche Bezüge - ohne figürlich zu malen - hat er nur ganz selten bei wenigen Bildern der 1950/60er Jahren durch gegenstandsbezogene Titelgebungen beim Betrachter auslösen wollen. Die Bilder UDZ von 1958, Blafoss von 1959 und Melusine von 1960 sind Beispiele dafür. In den Jahren 1977 und 1990/91 entstehen dann noch fünf Bilder mit Titeln mit gegenständlichen Bezügen. 1977 Moga I und Moga II (Flugzeugentführung in Mogadischu) und die drei Bilder Jonction I, II und III zur Wiedervereinigung Deutschlands 1990/1991. Trotz dieser Bilder bleibt seine Malerei bis zum Jahr 2000 gegenstandsloses reines Informel.

Was sind nun die Gründe für seine damalige Entscheidung (1951/1952), diese Art der gegenstandslosen Malerei zu entwickeln? Einmal war- historisch gesehen- die zweite Befreiung der Malerei bezogen auf die formale Struktur, die Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre stattfand, längst fällig. Die aus der klassischen Moderne, wie dem Kubismus und der konstruktiven Kunst, nach den Improvisationen von Kandinsky oder Hartungs abstrakten Arbeiten und der geometrischen Kunst von Mondrian usw. entwickelten, abstrakten Malformen der sogenannten kalten Geometrie oder der Halbabstrakten waren nicht weiter entwicklungsfähig. So dachten zumindest einige junge Künstler aus den USA und aus Europa. Die besten surrealistischen Maler hatten zwar eine Erneuerung der Motive und Themen in der Malerei bewirkt, aber eine formale Erneuerung der Malerei-Struktur strebten sie nicht an. So hatten beide Richtungen in der Malerei, die Abstrakten der klassischen Moderne wie auch die Surrealisten in den 1940er-Jahren ihre Strahlkraft und ihren Zauber auf eine jüngere Maler-Generation, zu der Götz gehörte, verloren. Daher wandte sich diese junge Avantgarde vehement gegen alle geometrischen und inhaltlichen Tendenzen. Sie brach auf, um das zu schaffen, was man kurze Zeit später Action Painting, abstrakter Expressionismus, Tachismus, lyrische Abstraktion oder Informel nannte. In den letzten Jahren hat sich in Europa der Sammelbegriff *Informel* durchgesetzt.

Das künstlerische Prinzip jener Richtung innerhalb der informellen Malerei, der Götz angehört und die man gestische Malerei oder Action Painting nennt, wurde um 1950 in Paris und New York aus einem genialen Irrtum und einer genialen Idee geboren.

Der Irrtum war die Vorstellung oder der Glaube (zumindest am Anfang), dass schneller Malautomatismus Psychisches aus dem Unbewussten hervorholen und sichtbar machen könne (Psychogramme). Mit dieser vom Surrealismus beeinflussten Methode wollten am Anfang der Bewegung des Action-Paintings, Abstrakten Expressionismus, Tachismus, Abstraction Lyrique oder Informel die Künstler und Künstlerinnen zu neuen kreativen Ufern vorstoßen. Die auf solche Weise entstandenen Bilder zeigen jedoch keine Psychogramme (wer könnte sie schon lesen?!), sondern eine bisher noch nie dagewesene künstlerische Konzeption im Rahmen der ungegenständlichen Malerei. Auf den Bildträgern der informellen Maler dieser Zeit entstand ein neues Malerei-Konzept mit vielfältigen neuen Strukturen, welches die *Auflösung des klassischen Formprinzips* manifestierte.

Dies war die geniale Idee, die wie eine *zweite Revolution* in der Malerei des 20. Jahrhunderts wirkte. Während die *erste* zu Beginn unseres Jahrhunderts zum Kubismus und zur abstrakten Kunst geführt hatte, wandte sich die *zweite Revolution* gegen die formal erstarrte Bilderwelt der kalten Geometrie und der Abstrakten der klassischen Moderne. Eine endgültige Befreiung des Bildes von Gegenstandsresten, vom klassischen Malduktus und illusionistischer Tiefenwirkung war das Ergebnis. Auflösung klassischer Formelemente hieß die Devise. Formen, die sich vom Untergrund oder Umfeld abheben und die man mit dem Finger umreißen kann, gibt es nun nicht mehr. Es herrscht fortan nicht nur ein völlig freier Pinselduktus, spontan-großzügig, heftig oder langsam gesetzt, sondern die aufgetragenen Farbspuren werden zudem noch zerquetscht, zerkratzt oder verwischt; Farbflüsse, Farbfetzen oder dicke Farbpasten werden hin gespachtelt, geschleudert oder zerfurcht. Nicht nur die Schnelligkeit des Malvorgangs, sondern auch die extreme Entfesselung des Malmaterials waren die neuen Mittel, mit denen schließlich die Auflösung des alten Formen- Kanon in der westlichen Malerei gelang.

Es waren im 19. Jahrhundert die Impressionisten und die Neoimpressionisten, welche mit ihrem Flecken-Duktus begonnen hatten klassische figurative Formen aufzulösen. Aber sie schufen zwar mit ihren Methoden, einer neuen Duktus-Findung, eine Malerei mit einem spontaneren Pinselduktus, aber ihr kleiner bis kleinster Pinselduktus (Punkt) war im Verhältnis zur informellen Malerei noch sehr diszipliniert. Außerdem führten sie zur Andeutung von Gegenständen mit locker umrissenen Einheiten (Formen). Das Gemeinte hebt sich ab vom Nichtgemeinten. Dies ist das alte Prinzip von Grund und Muster und ist somit noch formale abendländische Tradition.

Bei den informellen Malern hingegen werden semantische Motive weggelassen, formale Ansätze zerstört und mit benachbarten Ansätzen verbunden oder verschmolzen. Es gibt bei dieser Malerei keine klar umrissene Formen mehr, sondern nur noch Passagen, Übergänge, Verzahnungen, Farbflüsse und Texturen, die das Geflecht des Bildes darstellen.

Beispielsweise deuten scharfe Hell- Dunkel Kontraste bei Götz kein Vorn und Hinten mehr an, sondern das scheinbare Positiv- Negativ wird seines illusionistischen Charakters beraubt. Wer trotzdem vor seinen Bildern illusionistische Raumtiefe zu erken-

nen glaubt, projiziert sie subjektiv hinein. Von Götz ist sie nicht gewollt.

Man sagt, der Kubismus habe die gegenständlichen Motive im Bild „zerschlagen oder aufgelöst“. Wenn das so ist, so geschah es noch mit klassischen Formelementen, die abstrakte Teilformen also Formelemente waren und die nebeneinander- und übereinandergesetzt wurden. Diese Art der Formen sprengte er nicht. Dies taten 35 Jahre später die Informellen. Und Götz gehört zu ihnen. Es war die *zweite Revolution* in der Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts. Die Informellen erfanden neue künstlerische Phänomene, die damals sogar von einem fortschrittlichen Kunstpublikum als unzumutbar abgelehnt wurden, welche aber die Herzen jener Maler und Kunstkenner höher schlagen ließen, denen die gegenstandslosen, geometrischen oder biomorphen Kunststücke in ihrem dekorativen wie auch malerischen Ausdruck nicht mehr genügten. Sie lehnten diese von den modernen Klassikern übernommene, verwässerte und gefällige Malerei ab. Ihr inflationäres Auftreten nach dem Krieg, nicht nur in Paris und New York, brach Mitte der 50er Jahre in sich zusammen. Mit dem Informel tat sich eine neue künstlerische Welt auf, faszinierend und vielfältig für die wenigen Unvoreingenommenen, die sie bewusst oder unbewusst erwartet hatten. Eine neue und höchst variable Malkonzeption war plötzlich da, die von Kunstkennern und Kunstkennerinnen in Europa und den USA mit Begeisterung begrüßt wurde. Ganz anders reagierte leider die Kunstkritik in der Bundesrepublik. Die Beurteilung oder gar Verurteilung des deutschen Informel war von Anfang an bei uns unsachlich und oberflächlich. Man ließ die französischen tachistischen Künstler und Künstlerinnen gelten und natürlich die amerikanischen Maler des abstrakten Expressionismus. Die deutschen Informellen aber wurden in dem Einführungstext im Katalog zur II. documenta, 1959 in Kassel, von Werner Haftmann sogar verhöhnt. Auf Seite 18 des Kataloges steht der Satz: „So kam es, dass heute schon aus dem mit so viel Leid und Herzblut gewonnenen Ausdruckverfahren eine typisch gemütliche oder wichtigtuerische Biedermeierei heraufkommt: Der tachistische Professor oder das Schaf im Wolfspelz“ (Katalog der II. documenta '59, Kunst nach 1945, Kassel 1959).

So wurden auf dem Höhepunkt einer internationalen Bewegung von der maßgeblichen Kunstkritik in der Bundesrepublik die Weichen falsch gestellt. Daran hat sich jahrzehntelang nicht viel geändert. Erst seit dem Informel-Symposium in Saarbrücken 1982 ist in Zukunft eine gerechte und wahrhaftige Beurteilung zu erwarten.

Und 2010 war es so weit: Unter der Leitung von Beat Wismer fand im Museum Kunstpalast in Düsseldorf die erste umfassende Ausstellung über den amerikanischen Abstrakten Expressionismus und das europäische Informel statt. Die bisherige Kritik hat bei uns diese Malerei mit Etiketten versehen, wie Subjektivismus, reine Willkür, leere Gestik, Hedonismus. Oder: Die Maler malen ihre Gefühle usw.. Diese Behauptungen sind nicht nur falsch, sondern lächerlich und gehen am Kern dieser Malerei vorbei.

Das Groteske aber an der Sache ist, dass die negativ besetzten Etiketten, die man

dem Informel bei uns anheftete, neuerdings im positiven Sinn gebraucht werden, nämlich von den gegenständlichen Neuexpressionisten der 80er Jahre. Diese werden geradezu für ihre Malerei mit Begriffen wie extremer Subjektivismus, Gefühle aus dem Bauch malen, Spontaneität und sofort. Aber was heißt schon subjektiv und Gefühle ausdrücken? Alle Kunst ist subjektiv. Und was die Gefühle angeht, so sind menschliches Denken und Handeln immer von mehr oder weniger starken Gefühlen begleitet. Nur, beim Malen sind die Gefühle des Malers nicht konstitutiv für das Ergebnis auf der Leinwand. Es gibt auch noch andere Vorwürfe gegenüber dem Informel. Mit dem Begriff Hedonismus versuchen einige Interpreten und Interpretinnen bis heute das deutsche Informel zu diskreditieren. Nach dem Duden heißt Hedonismus: Streben nach höchster Sinneslust. Wenn wir dabei nur an den Sehsinn denken, der den Malakt kontrolliert, dann müsste dieser Vorwurf praktisch alle Maler aller Sparten zu allen Zeiten treffen. So ist es aber nicht, denn was sonst anderes hat ein Maler zu tun, wenn er sich sein Motiv oder sein Thema vornimmt (gegenständlich oder gegenstandslos), als dass er um die Frage ringt: Wie realisiere ich das? Ich kenne keinen Künstler, der bei solchen Entscheidungen, die so oft mit Fehlschlägen verbunden sind, ein besonderes Vergnügen empfindet.

Es stimmt auch nicht, wenn behauptet wird, dass zum Beispiel Pollock und Wols ihre besten Bilder nur aus tiefstem Leid und tiefster Verzweiflung hätten schaffen können und nur deshalb seien sie authentisch. Das hieße ja alle Maler, die nicht in solcher ähnlichen Situation schaffen, könnten keine gültigen (informellen) Bilder herstellen, weil sie nicht mit Herzblut gemalt seien.

Dabei ist doch bekannt, dass gerade im Zustand von existentiellem Leid oder tiefer Depression, während einer ausgebrochenen Neurose oder Psychose, Künstler in ihrem Schaffen meistens gehemmt oder psychisch gelähmt sind.

Ganz etwas anderes ist die Angst und innere Spannung, die einen Künstler vor und während der Arbeit befällt. Ich stelle mir in diesem Zusammenhang den Malakt von K. O. Götz vor: Pinselzüge partiell zerstören und miteinander verknüpfen, antiillusionistische Eingriffe vornehmen, mit dem Zufall spielen, ihn zulassen, das alles bereitet ihm sicher keinen Genuss oder angenehme Empfindungen. Im Gegenteil: Götz muss höchste Konzentration und Anstrengung aufbringen, um in Sekunden ein Bild zu malen, das seiner nachfolgenden Beurteilung standhält; ganz zu schweigen von der hohen Anspannung vor und während des Malaktes.

Und nun zu den Begriffen Willkür und leere Gestik, die bei uns immer wieder mit dem Informel in Zusammenhang gebracht werden. Wären diese Kritiker und Kritikerinnen nicht auf einem Auge blind, wie viel Willkür und leere Gestik würden sie z. B. in vielen hochgelobten Bildern jüngerer zeitgenössischer Maler feststellen, wo Knöpfe, Kühe oder Maumännchen in einem pseudo- informellen oder expressionistischen Malwust auftauchen bzw. versteckt sind, nach dem Motto alter Vexierbildchen: Wo ist der Junge? Oder wer latscht da durch das Bild? Tatsache ist, dass beim Informel, ganz gleich ob gestisch-spontan oder langsam gemalt, sich jeder Schritt der Bildlogik un-

terwerfen muss, die dem Künstler vorschwebt. Auch Zufälligkeiten, die beim Malen entstehen, sind entweder willkommen und passen bildlogisch in das Ganze oder sie werden verworfen und gelöscht.

Nur ungeübte Betrachter glauben Willkür auf informellen Bildern zu erkennen. Während sie günstigstenfalls einen Gesamteindruck von einem derartigen Bild haben, fehlt ihnen die Fähigkeit, Tektonik und Struktur eines informellen Bildes abzulesen, d.h. bildlogische Abläufe bis hinein in die feinen Texturen zu verfolgen und darin etwas Anschaulich-Sinnvolles zu erkennen.

Die Bilder von K. O. Götz faszinieren mich von Jahr zu Jahr mehr, obwohl ich gegenständig male und einer viel jüngeren Generation angehöre. Denn sein Werk hat an anschaulicher Kraft und Variabilität seit 1952 stetig dazugewonnen. Die furiosen Pinselschläge und Raketzüge, die Farblachen und Tropfenfelder, der Hell-Dunkel-Kontrast und Farbpassagen seiner Bilder frappieren nicht nur mich, sondern auch Angehörige der älteren Generation, die die Entstehung des Informel bewusst miterlebten. Aber auch die Jüngeren, die es eben erst entdecken, staunen und wundern sich, wie alt aber interessant es doch ist.

Durch seine ungewöhnlichen und unterschiedlichen Massenverteilungen im Rahmen seiner Bildschemata nimmt Götz eine Sonderstellung unter den informellen Malern ein. Wie schon gesagt, erkannte Götz bereits recht früh, dass der unkontrollierte, spontane Malakt in eine künstlerische Sackgasse führen kann. Um dem zu entgehen, entwickelte er seine unverwechselbaren Schemata. Denn unkontrolliert würden Hände, Arme, Schultern und Hüften beim Malen auf dem Boden immer wieder zu den kreisenden Schleifen- und Schleuder-Bewegungen führen, die sich von Bild zu Bild kaum voneinander unterscheiden.

De Kooning und Pollock haben sich diesem Dilemma entzogen, indem sie häufig die Farbskala wechselten, vor allem aber durch die Wiederaufnahme von gegenständlichen Motiven, wie z. B. Frauengestalten oder Köpfen.

K. O. Götz ging einen anderen Weg: Er benutzte die Formsprengung und Formaflösung im Schema einer ungegenständlichen Großfiguration, die ihm eine immense Variantenbildung ermöglichte und dadurch eine Gegenstandswahl ersparte.

Damit war der Weg frei für eine Vielfalt nichtfigurativer, anschaulich hochqualifizierter Bilder mit den unterschiedlichsten informellen Fakturen und Rhythmen, die als Ganzes oder in Serien betrachtet, ein unerschöpfliches Repertoire an informellen Strukturen darstellen.

Diese Bildschemata sind nicht mit Worten zu beschreiben, es sei denn, man bedient sich zur Verständigung unter Freunden eines Atelier-Jargons und benennt gewisse Bildserien, die jeweils mit dem gleichen Schema gemalt wurden: beispielsweise Wasserfälle, U-Bootbilder, Kringel oder Wirbelbilder, Grotten, Rüsseltiere oder Sniphys.

Diese ungegenständlichen Großfigurationen geben nicht etwa ein Stichwort für die gegenwärtig wieder aufgenommene expressive Malerei. Sondern ich behaupte: In den Schemata von Götz liegt das Geheimnis einer revolutionären gegenständlichen Malerei von morgen.

Das ist es, was ich meine, wenn mich als gegenständliche Malerin die Bilder von Götz immer mehr anziehen: Denn ich lerne aus ihnen etwas, was es in der Malerei bisher nicht gab und von dem ich in meiner Malerei seit Jahren profitiere. Es ist so, als ob das Informel, besonders den gegenständlichem Malern von heute und morgen eine größere Freiheit beim Experimentieren und eine Vielfalt an strukturellen Möglichkeiten eröffnet hat, die nichts mehr mit den klassischen Regeln zu tun haben. So erträume ich mir gerade, dass jene anschaulichen Erkenntnisse, die das Informel brachte, die zukünftige gegenständliche Malerei befruchtet, damit sie künstlerisch eine ähnliche Abstraktionshöhe erreicht, wie die der besten gotischen Maler. In diesem Zusammenhang erinnere ich mich an einen Ausspruch des im Paris der 50er Jahre sehr prominenten Philosophen Stephane Lupasco, der vor einigen Bildern von K. O. Götz sagte: „Dies ist ein nordischer Maler, Götz ist ein Gotiker.“ Den unvoreingenommenen Betrachtern mit Seh-Erfahrung wird sich auf die Dauer die Schönheit dieser spröden Malerei offenbaren.

Rissa 1984/2011

(Vorliegender Text ist die 2011 aktualisierte Form der Urfassung des Textes von Rissa aus dem Jahr 1984. Die Urfassung des Textes wurde von Rissa 1984 geschrieben anlässlich des 70. Geburtstags von K.O. Götz. Veröffentlicht in: „K.O. Götz – Monotypien, Gemälde, Gouachen, 1935 – 1983“, Katalog zu den drei Ausstellungen, 1984/85, in: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Moderne Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken und Galerie der Stadt Esslingen, S. 153-157; Hrsg. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1984).