

„Die Zähigkeit des Tons ist enorm...“

(Gespräch Claudia Posca mit K.O. Götz in Wolfenacker, 2000)

Claudia Posca (C.P.): Seit 1952 bis heute haben Sie sich der Malerei des Informel verschrieben. Jetzt arbeiten Sie parallel in Ton, was immens überrascht. Wie kam es dazu?

Karl Otto Götz (K.O.G.): Das liegt an der Familie Quadt in Essen, ganz besonders am Sohn Edgar Quadt, der auch Mitleid des Kuratoriums der K. O. Götz und Rissa – Stiftung ist. Die Familie hat mich peu a´ peu beauftragt, für sie zu malen: Zuerst waren die Söhne an der Reihe, drei an der Zahl. Und jeder Sohn sollte sein Bild in gleicher Größe erhalten. Dann wollten die Eltern ein großes Bild von mir, und schließlich kam auch noch Sohn Edgar zu mir, um ein großes Bild für seine Wohnung zu bekommen. Damit war die Angelegenheit mit den Bildern eigentlich abgeschlossen, worauf das Projekt mit den Terracotta – Arbeiten begann. Die Eltern von Edgar Quadt haben eine Ferienwohnung in Südafrika, wo es in der Nähe zahllose Töpfereien gibt. Unter anderen hat auch Picasso dort gearbeitet.

C.P.: In Vallauris?

K.O.G.: Ja, in Vallauris. Und dort hat die Familie während ihrer Ferientaufenthalte des Öfteren Keramiken gekauft, bis dem Sohn die Idee kam, dass ich als Maler ruhig mal Teller oder Vasen bemalen könnte. Zumal Picasso das auch gemacht hätte, aber auch andere Künstler, wie z. B. Joan Miró oder Max Ernst. Schließlich kam er eines Tages zu mir und hatte die schönsten Schalen mit: große, flach Schalen und auch einige Vasen. Fünf, sechs Stück. Die hatte er schon vorbereitet: Sie waren mit weißer Acrylfarbe angestrichen. Und die sollte ich für ihn bemalen. Anfangs war ich davon gar nicht sehr angetan, habe mich gestäubt: Wieso soll ich Pötte bemalen, nur weil Picasso Pötte bemalt hat? Warum soll ich machen, was andere Künstler gemalt haben? Dann hab ich es aber doch in Angriff genommen. Die ersten bemalten Terracotten sahen aus wie Ostereier – Malerei und das behagte mir gar nicht. Daraufhin animierte er mich, freier darauf zu malen: spontan – informel. Das habe ich gemacht und war froh, als alles fertig war. Eines Tages kam er erneut zu mir – wieder mit Tellern. Die wurden immer größer und immer variabler. Auch die Vasen wurden immer größer. Mir war die Teller – und Vasenmalerei langsam lästig, aber ich habe es trotzdem gemacht. Bis ich schließlich Möglichkeiten entdeckte, die ich nicht in Worte kleiden kann, die nur zu sehen sind – auf den großen Vasen mit

der Schwarz – Weiß – Malerei zum Beispiel. Jedenfalls – als er Direktor des Düsseldorfer Hertjens – Museum Bernd Hakenjos das gesehen hat, soll er sehr erstaunt gewesen sein.

C.P.: Weil das etwas Neues im Bereich bemalter Terracotta war?

K.O.G.: Ja, etwas Neues. Nun ist das ja eine Malerei auf Keramik. Und bald konnte ich keine Töpfe mehr sehen. Aber Edgar Quadt kam immer wieder mit neuen Vorschlägen – die sind ja nicht billig, diese Keramiken aus Vallauris. Ich habe alles schließlich aus Freundschaft gemacht.

C.P.: Und so ist es auch im Falle der mitgebrachten Teller und Vasen gewesen?

K.O.G.: Das ging so lange, bis ich 40, 45 Objekte bemalt hatte. Alles aus Vallauris. Schließlich hatte Edgar Quadt die Idee, einen sehr großen Teller zu besorgen, auf dem ich mit einem breiten Pinsel ausholen konnte. Aber die gibt es in Vallauris nicht und auch nicht an der gesamten Küste. Das hat seinen Grund darin, dass die Keramikwerkstätten dort nur mit relativ kleinen Brennöfen arbeiten. Alles, was über eine bestimmte Größe hinausgeht, kann in Vallauris nicht gebrannt werden, denn große Objekte sind von Touristen wenig gefragt.

C.P.: Heißt das, dass die bemalten Vasen und Teller nach der Bemalung nochmals gebrannt werden müssen?

K.O.G.: nein, die sind mit Acrylfarbe bemalt. Und der eigentliche Träger, die Terracotta – Ende, ist ja schon gebrannt. Was aber die großen Teller angeht, die man in Vallauris nicht brennen kann, die kam Edgar Quadt der Zufall zur Hilfe. Es gibt in Köln eine Keramikwerkstatt, Lies Dietrich, die mit großen Brennöfen arbeitet. Ein Teller mit einem Durchmesser kein Problem. Dort wurden ein paar große Teller für mich gebrannt, die mir nach Wolfenacker gebracht wurden. Drei Männer mussten sie tragen, weil das ein ganz schwerer Ton ist. Der Ton selbst stammt hier aus Höhr – Grenzhausen. Er ist viel schwerer als der Ton aus Vallauris. Also habe ich diese großen Teller bemalt. Im Band IV meiner „Erinnerungen“ ist ein solcher Teller abgebildet. Nachdem ich drei oder vier davon gemalt hatte, wollte ich die Sache endgültig beenden. Inzwischen aber hatte Edgar Quadt gesehen, was bei Niels Dietrich alles möglich ist. Über Heinz Mack, der ebenfalls bei Dietrich gearbeitet hat, kam er mit dem Direktor des Düsseldorfer Hertjens – Museums in Kontakt. Und da kam ihm die Idee, dass ich statt der Bemalung von Tellern und Vasen richtige Keramiken machen könnte, z. B. Reliefs. Er bot mir an, zunächst einen Versuch zu starten. Dazu wurde eine 70 x 100 cm große Tonplatte, 8 cm dick, vorbereitet, an der

ich mich versuchen sollte. Da ich noch nie in Ton gearbeitet hatte, war mir überhaupt nicht klar, was ich damit anfangen sollte. Und als ich in die Kölner Keramikwerkstatt kam, lag da nicht nur eine Tontafel, sondern vier Stück.

C.P.: Und das hat Sie nicht ärgerlich gemacht? Haben Sie sich nicht vereinnahmt gefühlt?

K.O.G.: Sich vereinnahmen zu lassen ist manchmal bequemer als Widerstand zu leisten. Das hier ist eine Freundschaft mit einem jungen Menschen, der Ideen hat und einen Blick für Bilder. Er hat eine erstaunliches Einfühlungsvermögen. Durch die Sammlerei hat er einen geschulten Blick für Kunst entwickelt, und sein Traum ist es, dass ich etwas Neues für ihn machte.

C.P.: Dann zählen die Keramiken als komplette Werkgruppe exklusiv zur Sammlung Quadt?

K.O.G.: Ja. Ich denke, wenn man eine Sache anfängt, soll man sie auch zu Ende führen. Und das hat Edgar Quadt gemacht, obwohl ich bis dahin überhaupt keine Beziehung zum Ton hatte. Allerdings habe ich kürzlich mit einem berühmten Keramiker angestellt, mit Wendelin Stahl, der inzwischen leider verstorben ist. Mit ihm zusammen habe ich in der Akademie der Handwerkskammer in Koblenz ausgestellt. Und sie wollten eine Präsentation mit zwei überregional anerkannten Künstlern initiieren, was uns beide schließlich zusammengebracht hat. Wendelin Stahl und ich waren uns auf den ersten Blick sympathisch. Für die Ausstellung hatten wir uns darauf geeinigt, dass er klassische Keramik zeigt – farbig glasiert -, und ich habe schwarz – weiße Malerei ausgestellt. Als ich dann in die Kölner Keramikwerkstatt kam, um meinen ersten Versuch in Ton zu machen, da kann man sich vorstellen, dass ich irritiert war. Für mich ging es zunächst darum, überhaupt Kontakt zum Ton zu bekommen. Zum Glück hatte ich meine Rakel aus den fünfziger Jahren mitgebracht, die ich in den Ton hieb. Da habe ich erst einmal gemerkt, wie zäh dieses Zeug ist. Das liegt am Anteil der Schamotte. An die 50 Prozent wurden untergemischt. Was sollte ich also machen? Ich stand vor der Aufgabe, den Ton zu modellieren, so, wie ich sonst Farbe auf der Fläche modelliert hatte. Aber hier steckte ich in der zähen Masse. Ich habe dann versucht, meine Rhythmen in den Ton zu graben. Das war aber nach kurzer Zeit beendet, denn viel konnte ich nicht machen, wenn der Rakel sich tief in den Ton eingrub. Zudem wölbte sich der Ton auf wie beim Pflügen eines Ackers. Die Fläche war sehr schnell besetzt, es war kaum mehr Platz für weitere Rhythmen.

C.P.: Das heißt also, dass Sie an den Ton herangetreten sind, als sie es die Mal – Arena eines Ihrer auf dem Boden liegenden Bilder, was umgekehrt bedeutet, dass es Ihnen doch gar nicht so sehr um ein – ich sage mal – neutrales Erkunden des Werkstoffes Terracotta ging.

K.O.G.: Doch, natürlich ging es um den Werkstoff. Der hat mich anfangs wenig animiert, diese zähe Zeug. Schließlich habe ich noch nie in meinem Leben mit Ton gespielt. Und jetzt sollte ich damit Kunst machen.

C.P.: ... was Sie eigentlich zunächst gar nicht wollten.

K.O.G.: Ja, die erste Berührung war für mich befremdend. Aber ich musste je etwas machen. Also habe ich tiefe Furchen gemacht, um meine Rhythmen ins Spiel zu bringen. Vier Tafeln in 70 x 100 cm habe ich geformt. Die, die zugeschaut haben, waren begeistert.

C.P.: Und Sie selbst?

K.O.G.: Für mich war das eine neue Welt. Ich war der Sache gegenüber nicht wirklich neutral, aber etwas war mir trotzdem komisch. So richtig glücklich jedenfalls war ich nicht. Ich hab dann angeregt, den Ton mit weniger zähe Grundlage zu bekommen. Nach diesen Versuchen wünschte sich Edgar Quadt von mir ein großes, informelles Relief. Dabei ist es nicht geblieben. Es entstanden vier Stück, alle rund 2,00 x 2,00 m groß und etwa 8 cm dick. Zuvor aber hatte ich eine andere Idee: Ich wollte meinen Körper ganz in Ton abdrücken in Gestalt der berühmten Menschenzeichnung Leonard da Vincis.

C.P.: Sie wollten sich tatsächlich mit Ihrem ganzen Körper in die „Matsche“ legen?

K.O.G.: Ja, ich wollte Körperkontakt zum Ton haben. Bisher hatte ich ja nur mit den Händen gearbeitet, was mir nicht besonders sympathisch war. Deshalb dachte ich, wenn ich schon ein so großes, informelles Terracotta – Relief machen soll, dann muss ich zunächst einmal Körperkontakt zum Ton haben, also nicht gleich loswühlen, sondern ihn erspüren.

C.P.: Mit dem Hintergedanken, den Ton vom Wesen her wirklich kennen zu lernen?

K.O.G.: Ja, genau. Ich habe mich also pudelnackig ausgezogen, mich rücklings in den Ton geworfen und mit den Armen seitlich oben und unten geschlagen. Mit meinen Beinen habe ich seitlich oben und unten geschlagen. Mit meinen Beinen habe ich seitlich das Gleiche gemacht. Als ich fertig war, kam ich nicht mehr hoch, weil der Ton mich festhielt.

C.P.: Er hat Sie regelrecht festhalten wollen?

K.O.G.: Ja, ich musste von zwei Leuten herausgezogen werden. Sonst wäre ich da nicht mehr losgekommen. In einem zweiten Schritt habe ich dann dort, wo mein Hinterkopf sich in den Ton gedrückt hatte, mein Gesicht hineingepresst, aber verkehrt herum. Wieder waren die Umstehenden begeistert, was ich nicht verstanden habe. Diese „Leonardo“ – Studie hängt heute im Wohnzimmer der Familie Quadt.

C.P.: Hatte sich Ihr Gefühl für den Ton nach dieser Aktion verbessert?

K.O.G.: Ich habe gemerkt, wie zäh der Ton ist und wie schwer er infolgedessen zu modellieren ist. Ich sagte daraufhin zu Niels Dietrich, dass ich für eine informelle Keramikplatte einen etwas weicheren Ton bräuchte. Wir haben dann eine kleine Probe gemacht, die war fast zu weich. Da war zu viel Wasser drin. Zum nächsten Termin wurde schließlich eine 2,00 x 2,00 m große Platte vorbereitet, in die bin ich hineingesprungen, habe um mich geschlagen und den Ton mit meinen Händen, mit dem ganzen Körper, mit meinen Beinen modelliert. Das ging, obwohl der Ton noch immer ziemlich zäh war. Und was wirklich schlimm war, das waren die kleinen Schamottekrümel. Das sind Tonteilchen, scharf wie Rasierklingen. Je nachdem, wie meine nackten Knie durch den Ton kamen, stachen mich diese Krümel. Das war mehr als unangenehm. Man hat mich dann wieder aus dem Ton herausgezogen, Für die nächste Tontafel hab ich mir Knieschoner angezogen wie ich sie auch für meine Malerei benutze, d.h., wenn ich meine fertigen Bilder mit Bienenwachs einreibe und dann bohne. Diese Knieschoner aber bleiben im Ton hängen. Und wieder lagen meine Knie bloß und taten weh. Man hat mir dann von außen Kunststoffstückchen zugeworfen, damit ich sie mir unter die Knie legen konnte. Das war eine ziemlich unangenehme Sache, denn die rutschten schnell weg. Deswegen wurde ich wütend, was wiederum gut war, um mich an dem Ton auszulassen.

C.P.: Wie Sie die Aktion beschreiben, war das ein Kampf mit dem Werkstoff, der doch gemeinhin als ein weiches, schmiegsames Material gilt.

K.O.G.: So ist es.

C.P.: Könnte man dann auch sagen, dass Ton im Vergleich zur Farbe der Malerei kreatürlicher ist, einen sehr viel stärkeren Eigenwillen hat?

K.O.G.: Das kann ich nicht vergleichen. Farbe ist Farbe, agiert in der Fläche, ist flüssig wie Wasser- Der Farbe kann ich mehr meinen Willen aufzwingen. Ich kann sie so traktieren, dass durch Schnelligkeit Zufälle entstehen, manchmal natürlich auch weniger Gelungenes. Die Farbe ist beweglicher, wie sie flüssig ist. Und das wiederum brauchte ich für den kontrollierten Zufall.

C.P.: Das meinte ich mit meiner Farbe nach der Kreatürlichkeit des Tons, der eben auf Grund seines größeren Widerstandspotenzials viel eigenwilliger entscheidet als die Farbe.

K.O.G.: Er leistet wesentlich mehr Widerstand als die Farbe und die Fläche und die Pinsel, wesentlich mehr Widerstand als die Farbe. Die Zähigkeit des Tons ist enorm. Nachdem ich also mit dem Ton gerungen hatte und die 2,00 x 2,00 m großen Informel – Reliefs fertig und getrocknet waren, wurden verschiedene Glasuren für den Brand aufgetragen, mal in Perlmutter, mal Italienisch – Weiß, wie man es in der Renaissance verwendet hat. Einige Arbeiten sind ohne Glasur in Natur gebrannt worden. Eines Tages hab ich den Vorschlag gemacht, etwas ganz anderes auszuprobieren. Ich hatte die Idee einer Mühle mit konzentrischen Kreisen. Man muss sich das so vorstellen, dass in der Mitte der auf dem Boden liegenden Tontafel ein Pin steht mit einem Galgen dran, an dem ich mit einer Schraubzwinge wiederum einen Pin befestigt hatte, mit dem dann konzentrische Kreise in die Tontafel gepflügt wurden.

C.P.: Das klingt nach einer ähnlichen Konstruktion wie der Sandmühle von Günther Uecker in der RUB – Sammlung der Ruhr – Universität Bochum.

K.O.G.: Ja, so ähnlich wie die Sandmühle, aber eben mit Ton, eine Tonmühle, wobei die ganze Konstruktion beim endgültigen Werk nicht mehr zu sehen ist, weil sie ausschließlich als Hilfskonstruktion benötigt wurde. Von dieser Tonmühle habe ich zunächst eine kleine gemacht, dann eine große. In die Ecken habe ich mein Gesicht reingedrückt oder zwei Hände. Das Interessante, vor allem bei der kleinen Tonmühle, ist, wie sich der Ton beim Pflügen aufwirkt, und dass oben drauf kleine Knubbeln liegen bleiben, die beim Brennen nicht verschwinden. Das erzeugt eine neue Struktur. Also gibt es nicht nur Furchen, sondern auch Knubbeln auf den Furchenrändern. Es ist die Masse, die von unten hochgepflügt worden ist.

C.P.: Gewissermaßen sind das ähnliche Zufallsstrukturen wie die beim schnellen Malprozess entstehenden Farbtropfen.

K.O.G.: Ja genau. Was die Farbtropfen beim malen sind, das sind bei der Tonmühle die oben liegenden Knübelchen. Dann – nachdem also diese Tonmühle fertig waren – habe ich Stelen zum Thema „Feuer“ und „Wasser“ gemacht, zwei bis drei Meter hoch. Entstanden sind sie natürlich in einem horizontalen Arbeitsprozess. Das Thema Wasser habe ich mit gestaffelten Diagonalen dargestellt, später in Ägyptisch – Blau glasiert und gebrannt, wobei der erste Versuch mit dunklem Ton die Glasur

fast schwarz wirken ließ, so dass ich das Ganze noch einmal machen musste, diesmal aber mit hellem Ton, auf dem das Ägyptisch – Blau schön leuchtet. Für die Feuer – Stelle mit flammenartigen Strukturen habe ich ein dunkles Rotwein – Rot oder Kirsch – Rot ausgewählt.

C.P.: Heißt das, dass Sie die Glasuren zwar ausgewählt haben, der eigentliche Glasurauftrag aber von der Keramikwerkstatt vorgenommen wurde?

K.O.G.: Ja, man wählt unter hunderten von Farbtönen – (die liegen in vielen Schiebekästen als schon gebrannte Farbproben zur Ansicht) – seinen gewünschten Farbton aus. Neben vielen kleineren Arbeiten habe ich dann noch ein mehr als sechs Meter langes Relief gewagt. Ich hatte dazu die Idee, einen „Wasserfall“ darzustellen, bei dem das Wasser eine Schwelle runterläuft.

C.P.: Kaskadenartig?

K.O.G.: Ja, kaskadenartig, aber nicht so tief, eher flach. In den fünfziger Jahren habe ich einige Bilder in dieser Art gemalt und nannte sie „Dieke“. Willi Kemp hat so ein Bild. Auch Gouachen gibt es in dieser Richtung. Ich habe im Vorfeld dieser großen Terracotta – Reliefs Skizzen gemacht, bevor es an die gestalterische Arbeit ging. Späterhin müsste ein spezieller Strahlrahmen hergestellt werden, in den hinein die einzelnen Teile eingepasst würden. Zurzeit allerdings trocknet die Arbeit noch. Das braucht sechs bis acht Wochen, bis sie dann zerschnitten wird, um überhaupt im Brenn – Ofen gebrannt werden zu können. Dafür hat mir Niels Dietrich ein altes Verfahren vorgeschlagen, das den Kanten meiner Rhythmen im Relief folgt, also nicht geometrisch stur nach einem idealen Raster das in der Renaissance so gemacht : Wenn sie große Reliefs hatte, sind sie mit dem Schnitt bis an die Figuren ´rangingangen und den Konturen gefolgt, damit die Schnitte nicht so auffielen. Als Farbe für meinem „Wasserfall“ habe ich anfangs Ägyptisch – Blau bestimmt, mich dann später für Perlmutter entschieden.

C.P.: Die Glasur wird wann aufgetragen?

K.O.G.: Die Glasur wird vor dem Brennen nach der Trocknung des Tons aufgetragen, bevor die zerschnittene, große Platte in Einzelstücken in den Ofen geschoben und dort gebrannt wird.

C.P.: Gab es von Beginn an eine Ideen – Konzept für die enorme, fast 7,00 x 1,50 m große Fläche?

K.O.G.: „Wasser“ und „Feuer“ – wie bei den Stelen -, das waren Ideen von Edgar Quadt, weil er wusste, wie ich so etwas gestalten würde. Das kannte er von meiner Malerei her.

C.P.: Was ist denn Ihr ureigenes Interesse an diesem Terracotta – Projekt, bei dem Sie häufig darauf verweisen, dass Edgar Quadt die Idee zu diesem und jenen gehabt hat, dass er Themen vorgegeben hat, dass er Sie zu immer neuen Arbeiten angeregt hat?

K.O.G.: Also – ohne Edgar Quadt wäre ich tatsächlich nie auf die Idee gekommen, in Ton zu arbeiten- Ich habe Arbeit genug, normalerweise einen Zwölf – bis Vierzehn – Stunden – Tag, den mir keiner abnimmt.

C.P.: Umso überraschender ist die Energie, die Sie in das Terracotta – Projekt einbringen. Allerdings könnte ich mir vorstellen, dass es irgendwann den Punkt gegeben hat – trotz aller Befremdung -, an dem die Auftragsarbeit zum neuen Experimentierfeld Ihrer Kunst wurde?

K.O.G.: Ja, sicher ist das so. Ich bin da hineingeschubst worden. Und jetzt muss ich klarkommen. Genauso froh werde ich sein, wenn das Ganz mal zu einem Abschluss kommt. Denn ich habe eigene neue Ideen. Und so viel zeit bleibt mir nicht mehr mit 86 Jahre, all meine Ideen zu verwirklichen. Ich hab noch allerhand vor, habe viele Bildideen. Und bevor ich in meiner Malerei überhaupt an eine neue Leinwand rangehen kann, braucht es Zeit: Das Chassis muss vorbereitet, die leinwand muss vorbereitet, die Leinwand muss aufgezogen, dann geleimt werden. Dann muss sie grundiert werden und trocknen, das Ganze dreimal hintereinander, bis sie zum Schluss abgeschliffen wird. Danach wird die ganze Leinwand abgespannt, d.h., von allen Nägeln befreit, um sie auf die Rückwand eines Chassis, welches mit einer Hartfaserplatte versehen ist, wieder aufzuspannen, damit Pinsel und Raketel beim Malen einen festen Untergrund haben. Das dauert alles in allem drei Wochen, obwohl ich von ein bis zwei Hilfskräften unterstützt werde. Sobald die Leinwand umgespannt ist, muss ich sie mit verdünntem Formaldehyd härten. Erst dann kann ich malen. Und selbst wenn das Bild fertig gemalt ist, ist es noch lange nicht fertig. Nach dem Trocknen muss es erst wieder mit einem Spezialkleber geleimt werden, um die Poren der Farbschicht zu schließen, was wiederum zwei Tage dauert. Anschließend wird das Bild gewachst (Wachs in Terpentin gelöst), was vier Tage dauert, d.h., bis das Terpentin verdunstet ist und das Wachs als Schutzschicht zurückbleibt. Ganz zum Schluss müssen erneut die Nägel rausgezogen werden, um

die Leinwand vom Werkchassis auf den Keilrahmen umzuspannen. Das alles braucht viel Zeit.

C.P.: Genau das ist meine Frage. Bei so viel Arbeit, bräuchten Sie doch nicht auch noch in Ton zu arbeiten. Oder hat der Ton für Sie vielleicht doch eine Anziehungskraft? Schließlich gilt er als ältester Werkstoff der Menschheit, hat unter Umständen eine historische, gar mythische Aura?

K.O.G.: Ich habe das Terracotta – Projekt zunächst auch als Freundschaft gemacht. Schließlich war ich aber auch neugierig auf das neue Material, obwohl meine Neugier anfangs sehr gedämpft war. Das liegt z.T. am Alter und, wie schon gesagt, an der Zähigkeit des Materials. Aber sicher war es hauptsächlich die Neugier, mit einem uralten Material, mit dem schon die Steinzeitmenschen ihre Männeken gemacht haben, umzugehen und meine Rhythmen und den Ton zu graben.

C.P.: Ist diese historische Dimension des Tons mit ein Grund für Ihre Konzentration auf flächige bzw. reliefartige Terracotta – Arbeiten, die in der Kulturgeschichte noch vor der Vollplastik entwickelt wurden, ja in der Natur mit den Buckeln und Höhlungen von Bergmassiven als ein natürliches Relief vorkommen? Oder reizt Sie der Ton als eine Herausforderung gerade im Alter, haben doch viele Künstler insbesondere in ihrem Spätwerk Keramiken gemacht.

K.O.G.: Genauso ist das. Sie sagen das, was ich gerade sagen wollte. Der Ton reizt mich doppelt: einmal aus Neugierde, wie ich schon sagte, um zu zweit, weil ich mich mit dem Ton auseinandersetzen muss, weil er für mich ein neues Material ist. Insofern habe ich die Keramiken nicht nur aus Freundschaft gemacht, sondern weil es mich doppelt reizt zwischen Neugier und dem Zwang, mich damit auseinanderzusetzen. Ich bin schließlich ein Maler und keine Keramiker. Auf der anderen Seite haben Maler wie Picasso, Max Ernst, Matisse, Fontana u.a. auch Keramiker neben ihrer Malerei gemacht.

C.P.: Worin besteht dieser sich – damit – auseinander – setzen - ,müssen? Was heißt das en détail?

K.O.G.: Man weißt zu Beginn ganz und gar nicht, wie das Ganz später aussehen wird. Wenn ich eine Furche ziehe und tief in den Ton einschneide – wie ein Pflug -, kommt der Ton von innen hoch und wölbt sich an den Rändern zu dicken Wülsten. Das wusste ich zunächst nicht, es hat mich dann aber zunehmend gereizt. Anfangs wollte ich diese Aufwölbungen sogar wegnehmen, bis mich Niels Dietrich, der Chef der Werkstatt, der eine großartige Fachmann ist und ein ungeheures Fehling für

Künstler hat, davon abgebracht hat. Er war begeistert, wie ich den Ton taktierte. Und so bin ich erst einmal darauf gekommen, was ich da tatsächlich mache. Das sind so die ersten Erlebnisse, die man nicht voraussehen kann. Man kann es nicht antizipieren. Man macht es – und ist erstaunt darüber. Dieser Erstaunen war schon bei den ersten Versuchen da.

C.P.: Ist das ein ähnliches Erstaunen wie in Ihrer Malerei, in der Sie ebenfalls mit dem Zufall agieren?

K.O.G.: Sicher, auch da gibt es dieses Erstaunen. Vor allem, wenn ich etwas Neues ausprobieren. Zum Beispiel die neuen Gouachen oder die kleinen Leinwände – immer Weiß auf Schwarz. Das sind ganz neue Bringe, die ich zum ersten Mal gemacht habe : mit weißer Acrylfarbe auf homogener schwarzer Fläche.

C.P.: Sind Sie dich Ihre bei Niels Dietrich gemachten Engobe – Arbeiten auf diese Technik gekommen?

K.O.G.: Nein, umgekehrt. Das ist folgendermaßen verlaufen: Wendelin Stahl, der großartige Keramiker, hat mir in einem Telefongespräch den Tipp gegeben, es doch einmal mit Engobe zu versuchen. Das ist eine uralte Technik. Er riet nur, als Fond eine noch feuchte Tonplatte zu benutzen, auf die 1 bis 2 mm verflüssigter schwarzer Ton aufgetragen wird. Dieses Schwarz muss etwas anziehen. Und auf diese schwarze Fläche habe ich dann mit flüssigem weißem Ton, also mit weißer Engobe, gemalt, die von der Konsistenz her wie süße Sahne ist. Wendelin Stahl hatte mir gesagt, dass ich genauso wie in meiner Malerei auch in der Engobe – Technik mit Pinsel und Rakel arbeiten könnte, wobei dann unter dem Druck des Rakels an manchen Stellen der rote Ton der Fond – Platte durchkommt, so dass man am Ende drei Farben hat. Man kann auch weiße Engobe auf die Fond – Platte auftragen und dann mit schwarzer Engobe darauf malen. Zunächst habe ich fünf solcher Engobe – Arbeiten in den Maßen 70 x 100 cm probiert. Die erste ist weniger gelungen, bis ich gemerkt habe, wie ich die Engobe verarbeiten kann. Mit dem Gummirakel allerdings ging das weniger gut. Ich habe dann stattdessen einen Metallrakel benutzt, ein Stück Stahlblech, mit dem ich in die Engobe hineingearbeitet habe. Damit ließ sie sich gut schubsen. Fünf, sechs Engoben sind so entstanden. In diesem Fall war ich der Auftragsgeber. Edgar Quadt hat das Ganze mit Video und Fotos dokumentiert. Als die Platten schließlich fertig gebrannt waren, war ich sehr erstaunt darüber, wie exakt meine Ritzungen und Rhythmen geblieben sind. Durch die Hitze beim Brennprozess hatte sich nichts verändert. Jede kleine Ritze, jeder kleine Spritzer kommt genau, hat

sich durch das Brennen nicht gewandelt. Wir alle waren begeistert. Ich habe Edgar Quadt dann alle Engoben überlassen: Er hatte sehr schnell verstanden, dass es eine Weiterentwicklung meiner Arbeit in Ton war. Dann äußerte er den Wunsch, dass ich eine große Engobe machen sollte : rund 1,75 m hoch und 1,45 m breit, ein Bildformat, das ich gerne benutze. Auf diese Fond – Platte wurde eine nur 1 mm dicke, schwarze Engobe – Schicht aufgetragen, die ich mit einem 60 cm breiten Pinsel – diesen mit weißer Engobe drehend – bearbeitet habe. Im unteren Bildteil habe ich einige Rhythmen platziert und bin dann mit dem Raketel hineingegangen, Und dort, wo der Raketel tief eingeschnitten hat, kam der rote Ton an die Oberfläche. Auch diese Engobe musste für den Brand auseinander geschnitten werden. Das Ergebnis nach dem Brand war unglaublich gut. Ich war fasziniert: Selbst diese feinen, von den Borsten des Pinsels verursachten Streifen, waren zu sehen. Es ist dann noch eine weitere, kleinere Engobe entstanden. Das alles verdanke ich Wendelin Stahl, der mich überhaupt erst auf diese Engobe – Arbeit gebraucht hat. Leider ist dieser große Keramiker im Sommer 2000 gestorben.

C.P.: Diese Arbeit in der Engobe – Technik scheint Ihnen viel näher zu sein als die Terracotta – Reliefs.

K.O.G.: Ja, klar. Die Engobe ist mir deswegen viel näher, weil sie an meiner Malerei erinnert. Das ist eine plastische Malerei mit Ton. Das Schwarz resultiert aus der Verbindung des Tons mit Eisenoxyd: das Weiß ist ein spezieller Ton.

C.P.: Könnte man von einer – ich sage mal – Plastifizierung informeller Malerei sprechen?

K.O.G.: Je, genau. Statt der Farbe in der Malerei nehme ich hier eben Ton. Man kann so weit gehen, von einer Übertragung der informellen Malerei in Engobe – Technik zu sprechen. Ein Relief allerdings ist die Engobe nicht. Die alten Griechen haben mache ihrer Vasen auch mit mehreren Schichten im Engobe – Technik bemalt. Auch Wandbilder wurden in dieser Technik gemalt.

C.P.: Wie würden Sie denn den Zugewinn dieser Engobe – Technol für Ihre Malerei beschreiben? Ich könnte mir vorstellen, dass es vielleicht eine tatsächliche Tiefräumlichkeit gibt, wie sie in Ihrer Malerei ausschließlich illusionistisch, ausschließlich optisch zu erzielen ist.

K.O.G.: Nein. Das ist genau anders herum. Die Pseudo – Räumlichkeit meiner Bilder, gegen die ich mit malerischen Eingriffen angehe. Dieses Pseudo – Räumliche fällt in der Engobe weg. Stattdessen gibt es dort eine andere Art von Räumlichkeit, die man

vielleicht als die des Flachreliefs bezeichnen könnte. In der Engobe fällt Vordergrund, Hintergrund, vorne und hinten weg, weil vielmehr das Material in der Fläche dominiert. Man sieht unter ein Schwarz, darauf ein Weiß wie Milch, während dort, wo tief reingekratzt wurde, ein bisschen Rot aufscheint.

C.P.: Dann wird in der Engobe also ein Optisches, nämlich die Pseudo - Räumlichkeit, durch ein Tatsächliches, nämlich eine Material – Räumlichkeit in der Fläche ersetzt?

K.O.G.: Ja genau. Das Illusionistische, was auf Karton oder Leinwand passiert, fällt in der Engobe weg. Da gilt es keine Tiefenwirkung, keine Illusion, sondern man sieht etwas Tiefe (1 bis 2 mm), wenn reingekratzt wurde und der rote Ton durchscheint.

C.P.: Und das wiederum bedeutet doch, dass in den Engobe – Arbeiten die Spur – auch als Spur des Arbeitsprozesses – noch viel unmittelbarer als in der Malerei zu sehen ist.

K.O.G.: Warum unmittelbar? Das ist in der Malerei genauso unmittelbar. Nur dass ich in der Malerei vielleicht noch ein paar technische Elemente mehr anbringen kann. Wenn ich mit schwarzer Farbe auf weißem Grund male, auf Karton oder auf der Leinwand, und Rakele über einen Teilgrund, um an dieser Stelle die Farbe wegzuschubsen, dann bleiben manchmal Spuren des Schwarz stehen. Partieweise sieht das wie ein hellgrauer Schleier aus. Das gilt es in der Engobe nicht. In der Engobe ist entweder Weiß drauf oder, wenn es weg ist, dann zarter Schimmer vom Wegschubsen der Engobe gilt, das wird man nicht finden. Die Engobe ist in diesem Punkt etwas gröber als die Malerei. Und eine illusionistische Tiefenwirkung wie es sie in meinen Bildern gibt, wird in der Engobe nicht erzielt. Bei den Engobe – Arbeiten bleibe ich in der Fläche ! Das ist der Unterschied. Sonst sähe das ja so aus : „!Na ja, jetzt malt er auf Ton, erst malt er auf die Leinwand und jetzt auf Ton.“ Aber es gibt da einen wesentlichen Unterschied.

C.P.: Besteht dennoch nicht die Gefahr, dass Sie Ihre jahrzehntelange Erfahrung in informeller Malerei dem neuen Werkstoff applizieren?

K.O.G.: Das geht überhaupt nicht. Das ist unmöglich. Die Grenzen habe ich sofort gesehen. Dinge, die in der Malerei möglich sind, können nicht in die Engobe übertragen werden. Wenn eine Farbe nass ist, kann ich sie wegzuschubsen, und es bleiben Spuren von diesem Prozess zurück. Wenn ich dagegen mit dem Rakele in die Engobe arbeite, bleiben keine Spuren. Es gibt dort keine zarten, schleierartig – dünnen Farben. Mit Ton zu arbeiten ist etwas anderes, als mit Farbe zu arbeiten. Ton

ist Ton, wenn auch der weiße Ton eine ähnliche flüssige Konsistenz wie weiße Acrylfarbe hat.

C.P.: Das klingt nach einem größeren Möglichkeitspotenzial der Malerei?

K.O.G.: Ja, das ist sicher so...

C.P.: ... dann könnte die Engobe – Technik auch nicht als eine Erweiterung, als ein neues Forum des Informel beschrieben werden?

K.O.G.: Informel sind meine Engoben sowieso. Das liegt an ihrer Struktur. Aber eine Erweiterung meiner Malerei bedeutet die Engoben nicht. Dazu sind die Möglichkeiten zu eingeschränkt. Selbst wenn man noch die Möglichkeit der Retusche hinzunimmt, was ich auch einmal auszuprobieren habe. Dazu habe ich mit einem Lappen schwarze Engobe über weißer Engobe aufgebracht. Trotzdem bleibt die Engobe in der Fläche. Gewissermaßen sagt sie permanent: „Ich bin einer Fläche. Wenn man mich kratzt, guckt ein bisschen Rot von unten durch, aber ich bin eine Fläche. Bei mir besteht nicht die Gefahr einer Tiefenillusion.“

C.P.: Ihre Liebe gehört also weiterhin der Malerei.

K.O.G.: Ja, das habe ich auch schon in dem Kurzinterview für Fernsehen betont. Dort ist mein letzter Satz, dass ich Maler bin und bleibe.

C.P.: Und daran ist nicht zu rütteln? Auch nicht, wenn man einräumt, dass doch möglicherweise die Arbeit mit Ton und ganz besonders die Engobe – Arbeiten, eine Aktualisierung des Informel, des historischen Informel, bedeuten könnten?

K.O.G.: An meine Bilder kommen die Engobe – Arbeiten nicht heran. Das sollen sie auch gar nicht. Und das brauchen sie auch nicht. Es gibt da keine Konkurrenz. Für mich ist der mit Wasser versetzte Ton bloß ein anderes Material, das zum Glück flüssig ist. Denn meine Farben in der Malerei sind auch flüssig. Trotzdem ist die Engobe eine solide Angelegenheit, insofern als das der Ton zeigt, was er ist und sonst nichts. Er gibt keine Illusion. Das ist auch etwas Positives.

C.P.: So gesehen thematisiert die Engobe das Material Ton, während Ihre Malerei den Werkstoff Farbe thematisiert?

K.O.G.: Ja. Das ist der große Unterschied. Solche Übergänge, wie sie in der Malerei auf Karton oder Leinwand möglich sind, gibt es in der Engobe nicht. Insofern gibt es in der Engobe eine Beschränkung. Und die Beschränkungen sind manchmal gut. Man lernt, auf das Material einzugehen, muss dem Werkstoff entsprechend handeln, muss so mit ihm umgehen, wie der Stoff es sich gefallen lässt. Der Bauhaus – Albers, Josef Albers, mit dem ich direkt nach dem krieg korrespondiert habe, hat mir

einmal berichtet, dass sie am Bauhaus lernten, das Material zu traktieren, um herauszufinden, was man damit alles machen kann, bis hin zur Grenzüberschreitung.

C.P.: Daraus resultiert die Bauhaus – Forderung, materialgerecht zu arbeiten.

K.O.G.: Ja. Es ging um Materialgerechtigkeit. Doch für mich sind die Möglichkeiten in der Engobe wesentlich geringer als in der Malerei. Natürlich könnte man in der Engobe außer schwarzem und weißem um roten Ton auch gefärbte Tone nehmen. Aber auch damit käme man nicht näher an die Malerei heran.

C.P.: Vollplastisch mit Ton zu arbeiten würde Ihnen also niemals in den Sinn kommen?

K.O.G.: Daran bin ich nicht interessiert. Das ist anders als bei Bernard Schultze, der immer plastischer wurde, als er 1955 / 56 Stoffe in seine Leinwände klebte, seien sie aus Pappe oder Holz, um sie dann mit Lacken zu übergießen. Seine Bilder wurden immer dicker, bis schließlich Gestelle entstanden, die er mit Lappen umwickelte, mit Kapaplast bearbeitete, und die er dann bemalt hat. Daraus sind die Migofs entstanden.

C.P.: Bei meiner Frage dachte ich auch an die wuchernden, informellen Bronzen von Emil Cimiotti. In dieser Art Vollplastisches zu machen würde Sie nicht interessieren?

K.O.G.: Es gibt, dass sie Emil Cimiotti erwähnen, gerade den frühen Cimiotti. Das sind tatsächlich informelle Plastiken. Aber im Unterschied zu Bernard Schultze ist die ganz bewusst gestaltet, es ist kein wildes Wuchern wie bei Bernard Schultze. Bei Emil Cimiotti kann man nicht wirklich von Wuchern sprechen. Das ist eher pflanzlich – lyrisch gestaltet.

C.P.: Ich meinte Wuchern auch im Sinne vegetativen Wachstums.

K.O.G.: Ja, das ist ein vegetatives Wachstum. Bernard Schultze dagegen ist ein Urwaldmensch. Er betont immer wieder, dass er aus dem Wald kommt, und deshalb „wuchert“ er. So etwas zu machen würde mir nie in den Sinn kommen. Ich komme nicht aus dem Wald; ich komme eher aus der Luft oder aus dem Wasser. Ich bin eher spontan und schnell.

C.P.: Machen wir einen Sprung hin zur Glasur Ihrer Keramiken. Im Unterschied zu Ihrer Malerei ist die Farbe bzw. der Farbauftrag in der Keramik hochglänzend, was den Eindruck des Artifizialen befördert. Stört Sie dieser fremdartige Glanz nicht?

K.O.G.: Das ist tatsächlich etwas Fremdes für mich. Und manchmal stört mich der Glanz auch ein bisschen. Aber matt gibt es diesen Glanz nicht. Man kann den Ton nur ohne Glasur brennen, was auch sehr gut aussieht. Die eine oder andere Arbeit

habe ich bei Niels Dietrich auch ohne Glasur entstehen interessante Effekte, die damit zusammenhängen, so dass auf den oben stehenden Graten weniger Glasurfarbe hängen bleibt als in den Talern. Dadurch entsteht unterschiedliche Intensitätsgrade der Farbigkeit. Und da tun sich wiederum Möglichkeiten auf. Die Keramiker sprechen von der Variabilität der Farbigkeit. Insofern gibt es ein Potenzial der Abwechslung. Sicher stört mich der Glanz manchmal ein bisschen. Aber es gibt keine Glasur ohne Glanz.

C.P.: Kommen wir zu Rakel – Struktur Ihrer Terracotta – Arbeiten: Grundsätzlich könnte man das hier zu Sehende als den fixierten Prozess einer relativ gewaltsamen Material – Modellation bezeichnen. Mit der Folge einer Materialverletzung durch den Eingriff Ihrer Hände oder des Rakels. Dagegen handelt es sich in Ihrer Malerei um eine weniger verletzende Flächenbesetzung. Teilen Sie eine solche existenzielle Beschreibung? Oder würden Sie lieber neutraler von Spuren sprechen?

K.O.G.: Es sind Spuren – so wie der Pflug die Erde aufwühlt. So empfinde ich das. Es sind eigentlich keine Verletzungen, sondern Furchen, mehr oder weniger tief, in verschiedenen Rhythmen.

C.P.: Dann würden Sie nicht so weit gehen wollen, von einer Ausdruckssteigerung des Materials zu sprechen?

K.O.G.: Ich sehe das ganz formal: Da ist das Material, und was fange ich jetzt damit an?

C.P.: Es bleibt bei diesem nüchternen Zugriff aufs Material?

K.O.G.: Ja. Ich muss das Material in den Griff bekommen.

C.P.: Gegen den Widerstand des Materials oder im Einklang mit ihm? Räumen Sie dem Ton gewissermaßen ein Mitspracherecht ein, lassen Sie ihn zur Sprache kommen?

K.O.G.: Das Material spricht nicht, wenn es da liegt und stumm ist. Der Ton ist ja nur ein Kuchen.

C.P.: Aber einer mit eigenen Qualitäten und Willen.

K.O.G.: Wenn er so weich ist wie beim Töpfern. Vielleicht auch, wenn man plastisch mit ihm arbeitet, wie auf der Töpferscheiben. Das, was ich gemacht habe, war sehr zäh. Da konnte man vor Wut reinhauen. Und ich hatte anfangs eine große Wut; meine Hände blieben im Ton hängen, einen Rakel habe ich im Ton verloren, dann bekam ich das Knie nicht hoch... Man kann das alles in den Video - Aufzeichnungen sehen.

C.P.: Dennoch hat David Goliath besiegt?

K.O.G.: Na ja, es gibt keine Siegt und keinen Besiegten. Ich muss damit fertig werden, und das Ergebnis ist das, was da ist. Das ist eine Auseinandersetzung mit dem Material, so wie ich es vorantreiben kann. Ein andere hätte etwas anderes gemacht. Was genau ich machen sollte, hat mir niemand gesagt.

C.P.: In eigenen Arbeiten haben Sie Ihre Hände abgedrückt, in anderen Ihr Gesicht. Hat das etwas damit zu tun, über die Arbeitsspuren hinaus, eigene Leiblichkeit ausdrücklich verewigen zu wollen?

K.O.G.: Für so was habe ich keine Ehrgeiz. Mir kam einfach plötzlich die Idee, mich ganz in den Ton zu legen, um mich dort abzudrücken. Das kam spontan. Bei mir ist alles spontan. Meine ganze Malerei ist spontan. Ich weiß vorher nie genau, was ich machen werde. Es sei denn, ich habe mir vorgenommen, etwas auszuprobieren. So ist die Sache mit dem „Leonardo“ eine ganz spontane Idee gewesen. Bei Abdruck haben mir die Werkstattleute geholfen; sie haben nachgeholfen; sie haben mich in den Ton gedrückt, Arme, Beine, Kopf! Das muss ziemlich brutal ausgesehen habe, so, dass mein Frau, als sie die Video – Aufzeichnung sah, gedacht hat, sie bräuchten mir die Arme. Gott sein Dank ist nichts passiert. Später habe ich bei den Tonmühlen und dem Sechs – Meter – Relief an den Ecken nur noch mein Gesicht abgedrückt. Dieser Abdruck ist ein kleines Formelement, ein Apercu, und resultiert nicht aus dem Ehrgeiz, mich verewigen zu wollen.

C.P.: Darüber hinaus ist es ein ausgesprochen neues weil gegenständliches, Formelement in Ihrem bis dato vornehmlich informellen Schaffen, wie Sie es seit Ihrer frühen surrealistischen Phase nicht mehr benutzt haben.

K.O.G.: Ja, die Hände zum Beispiel. Es gibt da viel Würfel. Es sind darauf Abdrücke meiner Hände und meines Gesichtes. Was will man sonst machen? Man kann auch lauter Löcher machen, Lochreihen wie Heinz Mack das gemacht hat. Das ist eben seriell und nicht informel.

C.P.: Stehen die Körperabdrucke im Widerspruch zum anonymen Gestus Ihrer Malerei?

K.O.G.: Ich bin ein Mensch, der sich nicht gerne in der Öffentlichkeit präsentiert. Wenn ich eine Plastikente zur Hand gehabt hätte, hätte ich diese in den Ton gedrückt. Oder ein Püppchen, nur um zu gucken, wie das aussieht. Da ich aber nichts hatte, habe ich mein eigenes Gesicht und meine Hände abgedrückt.

C.P.: Das wird manchmal also bloße Willkür erscheinen.

K.O.G.: Willkür ist alles. Das ist ein dummes Wort. Mein Gesicht ist mir so unwichtig wie das Entchen aus Plastik, das ich nicht hatte. Sie können Gift nehmen, dass ich das Entchen in den Ton gedrückt hätte, weil es eine interessante Negativ – Form ergibt.

C.P.: Woher kommt dieses plötzliche Interesse am Figürlichen, das Sie in Ihrer Malerei doch sicherlich niemals zulassen würden?

K.O.G.: Ja, das Figürliche habe ich in der Malerei seit 50 Jahren hinter mir. Ob das Püppchen oder die Ente figürlich ist, ist letztlich egal. Es hätte auch ein Stein, ein Kristall oder eine Wurzel sein können, die gerne abgedrückt hätte. Das Inhaltliche ist hier nicht wichtig. Aber natürlich schlüpft es mit hinein, unwillkürlich.

C.P.: Insbesondere dadurch, dass Sie Ihren eigenen Körper abgedrückt haben.

K.O.G.: Dem messe ich nicht die Bedeutung bei, wie manch anderer das tut. Der Betrachter soll frei sein.

C.P.: ... und dann macht sich Gedanken zur plötzlich auftauchenden Figürlichkeit im Spätwerk des K. O. Götz, der bis dato informel gearbeitet hat. Ist das ein bildnerischer Weg, weg von einer bisher stark anonymen Arbeitsweise, die dem Zufall Mitspracherecht einräumt?

K.O.G.: So kann man das auch interpretieren. Mit ist es recht, aber ich habe mit solchen Spekulationen nichts am Hut.

C.P.: Einen diesbezüglichen konzeptuellen Ansatz gibt es also nicht?

K.O.G.: Nein, überhaupt nicht. Statt meiner Figur hätte es jede andere Form sein können, die ich hätte abdrücken können. Ich hab ja auch einmal ein Stück Eisenblech genommen und damit den Ton bearbeitet. Ich habe mich in die großen Reliefs nackt hineingeworfen und wütend um mich geschlagen. Das ist spontan und informel.

C.P.: Gibt es zukünftig weitere Keramiken von K.O. Götz? Oder ist das Projekt für Sie nunmehr beendet?

K.O.G.: Für mich ist die Sache jetzt bald abgeschlossen. Das einzige, was ich gerne noch machen würde, ist der große „Wasserfall“ bzw. die „Stromschnelle“ – sechs Meter lang, ein lang gezogenes rechteckiges Relief. Danach aber ist Feierabend....

C.P.: mit dem eine neue Werkgruppe innerhalb Ihres Oeuvres im Raum steht, die einem experimentellen Seitensprung gleicht.

K.O.G.: Ja, so ist es. Einen solchen Seitensprung hat sich auch Max Ernst geleistet, oder Matisse und vor allem Picasso, Vermarktung wie bei Bali widerspricht meinem

Wesen. Wenn ich mich auf Keramik – Experimente einlasse, dann tue ich das, weil ich das will. Das ist bei mir wie bei einem Kind, das spielen will. Die Kunst – Vermarktung interessiert mich nicht. Für mich ist die künstlerische Arbeit ein Experiment, ein Wagnis, bei dem ich nicht immer genau weiß, was am Ende herauskommt.

Das Gespräch wurde am 1. Juli 2000 in Niederbreitbach – Wolfenacker / Westerwald geführt.

(Veröffentlicht in: „K.O. Götz – seitensprünge – Keramik 1995 – 2001“, Katalog zur Ausstellung im Hetjens Museum Düsseldorf, 2001; Herausgeber Bernd Hakenjos und Edgar Quadt, Essen und München, 2001)