

Franz Mon

Zu den Bildern von K.O. Götz, 1965

Von Anfang an ist es das Problem des kinetischen Bildes, das Götz beschäftigt. Es erschien zuerst 1934-36 in Bildern, deren Formen mit Hilfe von Schablonen über- und nebeneinander gespritzt wurden und zwar so, dass bestimmte Züge vorangehender Schichten durchscheinend in den späteren erhalten blieben und deren Gestalt mitbestimmten. Diese Bilder sind im Krieg verbrannt.

Dem neuen Ansatz nach dem Krieg in den Serienbildern von 1947-48 geht eine analytische Besinnung auf die Formelemente des Bildes voraus. Was früher mit lockerer Hand in- und übereinandergeblendet wurde, liegt jetzt analytisch bearbeitet und Phase für Phase begründet nebeneinander. Der Ansatz dieser Phase ist das kleinste formale Element, die kleinste Einheit des Bildes, noch ohne scharfe Reflexion auf das Feld selbst, in dem sie erscheint. Dabei tritt das Problem der Positiv-Negativformen und ihrer Beziehungen, von Baumeister bereits aufgegriffen, unterwegs immer mehr in den Vordergrund. Das Bild bringt seinen ganzen Flächenkörper mit ins Spiel, und die Arbeit die Arbeit der malenden Hand ist in Spannung und Auseinandersetzung mit dem, was sie auslassen muß und was dennoch mitzubestimmen ist: dem Weißen, dem Leeren, der Vierung, dem Grund. Die prägnanten Flächenformulierungen dieser Bilder scheinen in ihrer Perfektion ein Endstadium anzuzeigen. Tatsächlich enthalten sie jedoch schon den Grund für ihre Überwindung insofern, als der Prozeß zwischen Figur und Fond, Schwarz und Weiß dazu führte, daß das scheinbar inaktive Weiß plötzlich unerhört >>wirklich<< wurde und sich auf gleicher Höhe, gleichwertig mit den dunklen Formen darzustellen begann. Das Weiße wog auf einmal so viel wie das Schwarze, das Leere war so wichtig wie das Volle.

Daß es kam und daß es erkannt wurde, war nicht selbstverständlich. Götz war darauf vorbereitet durch seine früh geübte Beziehung zum Surrealen. Er hatte mit dünnflüssiger Farbe Monotypien gemacht, deren rasche Herstellung überraschende Zufallsbildungen einschloß. Diese aus dem Umkreis surrealer Techniken stammende Arbeitsweise springt nun ein, wenn die klassisch fixierten, mit unendlicher Geduld und Akribie gefertigten Positiv-Negativ-Bilder ihre Grenze erreichen, ihr eigentliches Problem neu stellen. Das klassische Problem von Form und Fond wird – das ist der winzige, entscheidende Schritt – mit Hilfe eine nicht klassischen Arbeitsweise angegangen. Das Positiv-Negativ-Thema wird nun in zwei Phasen mit Pinsel und Rakel ausgeführt und zunächst mit Hilfe einer Glasscheibe als Monotypie bearbeitet. Später überträgt Götz die Methode, die von der Leinwand her nicht zu erfinden gewesen wäre, auch auf deren traditionellen Malgrund.

Die formale Konzeption eines bestimmten Themas (etwa das der sogenannten U-Boot-Serie: >>dominierende Waagerechte mit intervenierender Senkrechten<<) spielt auch jetzt eine entscheidende Rolle. Während jedoch früher das Bildthema minutiös auskalkuliert wurde, wird nun seine beste Fassung in einem experimentellen Prozeß ermittelt. Die rasch hingesezte Form fällt dem Lappen zum Opfer, das Leere wird wieder hergestellt, wenn der Ansprung nicht gelungen, die unerhörte Form sich nicht eingestellt hat.

Die erste schwarzgeschriebene Phase des Bildes ist rein kalligraphisch. Die zweite ist, könnte man sie isoliert sehen, für sich ebenfalls kalligraphisch und modifiziert dabei die Schriftzüge der ersten. Indem sie jedoch mit dem Rakel negativ in die noch nasse Masse der ersten eingetragen wird, reißt sie deren Bild auf, das Weiße tritt nicht nur als negatives Schriftbild, sondern als Kraft vom Grund her mit ein. Der

Ansprung des Schwarzen, die erste formulierte Form und die weiße Negation müssen so zueinander geraten, daß nun aus ihrer splitternden Vermischung nicht die bloße Unleserlichkeit bleibt, sondern sich in den Wirbeln, Grenzvermischungen, Querläufen ein Neues zeigt. In den querverlaufenden Passagen, die unvorhersehbar sich in den Zusammenstößen und Vereinigungen der Pinsel- und Raketzüge bilden, gerät das ganze positiv-negative, schwarz-weiße Strömen in die Schweben, das Eindeutige der Antagonien setzt aus. Die Dynamik, die diese Bilder mitteilen, hat winzige Flecken des Innehaltens, Wirbel des Stillstehens; sie ist augenblickshaft im genauen Sinn des Wortes und nicht nur transitorisch. Die Farbe, ursprünglich nur als indifferentes Substrat der Bewegung gedacht und darum bevorzugt aus dem Bereich des Schwarz und Grau gewählt, hat plötzlich an Ort und Stelle einen Ton, ist weich, intensiv, schleierig, hat ihren Hof und ihre Atmosphäre.

So konnten in der darauffolgenden Phase Bilder hervortreten, bei denen der Widerstreit zwischen Form und Fond, Schrift und Grund, Schwarz und Weiß nahezu zur Ruhe gekommen ist. Das Schwarz überzieht in breiten, leise sich windenden Strömen die Fläche. Es hat an Farbigkeit gewonnen und an kalligraphischer Prägnanz verloren. Es ist fast einsinnig mit dem Grund, es ist beinahe der Grund selbst, ein schwarzes Weiß, ein weißes Schwarz.

Doch nicht die Farbe, sondern die Bewegung ist das dominierende Problem, und Götz läßt nicht davon ab, sie immer genauer zu definieren.

Nicht nur Motorik, nicht nur expressive Gestik, nicht nur kalligraphische Notiz – die jüngsten Arbeiten zeigen, daß unter allem, von jener frühen surrealen Phase her, die Konzeption einer synthetischen Figuration wirkt: Aus dem dialektischen Gegenlauf von Pinsel und Rakel entspringend, werden schemenhafte, imaginative Gebilde zugelassen, die der Betrachter aus seiner Perspektive interpretiert, wie der Maler sie von seiner mit Titeln anpeilt wie >>Le grand Snyph<<, >>Rencontre<<, >>Sog<<, >>Byas<<, >>Aggression<<.

(veröffentlicht in: „K.O. GÖTZ BILDER VON 1961-64“, Katalog zur Ausstellung Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt am Main, 1965, S. 2)