

Will Grohmann

DIE SURREALEN WIRKLICHKEITEN UNWIRKLICHER BILDER

Es ist lange her, dass ich Karl Otto Götz begegnete. Es war im Kriegswinter 1939 – 40 in Dresden, wo Götz als <<Ausbilder>> in der Kaserne war. Ehe er 1941 nach Norwegen geschickt wurde, konnte er in seiner Freizeit künstlerisch arbeiten – später dann nur noch in den Urlauben.

Götz hatte sich bereits 1932 für die Malerei entschieden, hatte sich 1933 – 34 mit dem Kubismus /Juan Gris) auseinandergesetzt und 1935 – 37 Fotomalereien und Bilder im Spritzverfahren gemacht.

1938 war die Ausstellung <<Entartete Kunst>>, die alles, was es an Kunst des 20. Jahrhunderts in Deutschland gegeben hatte diffamierte. Im gleichen Jahre wurde Götz als Reservist aus dem Militärdienst entlassen und konnte in aller Stille weiterarbeiten, bis er im August 1939 bei Kriegsausbruch wieder einberufen wurde.

1941 besucht er Willi Baumeister, mit dem er sich herzlich befreundete. Baumeister war eine Generation älter, trotz seiner Verfolgung durch die Nazis heimlich tätig und künstlerisch in guter Verfassung. Bei ihm stiess Götz auf das, was er suchte, auf einen Entwurf der Kunst, der aktuell, entwicklungsfähig und mehr international als deutsch war. Hinter Baumeister stand der Kubismus, um den kaum einer seiner Altersklasse herumkam, aber auch der Surrealismus Joan Mirós, vor ihm stand eine Konzeption der Kunst, die in der letzten Lebensjahren bis zu den kalligraphischen Malern Chinas und Japans reichte.

In Norwegen beschäftigt sich Götz ausserhalb seines Radar – Dienstes mit elektronischen Bildproblemen, mit Untersuchungen, die gegenwärtig wieder ganz vordringlich geworden sind, und daneben mit Malerei. Von Baumeister ist in den farbigen Blättern dieser Jahre nicht viel spüren, eher von Max Ernst, seinem engeren rheinischen Landsmann, aber die Anregungen sind stark ins Dekorative übersetzt, und manchmal denkt man auch an den animal style des André Masson um die Mitte der zwanziger Jahre. Es sind Stilübungen, in denen sich Eindrücke sehr verschiedener Art mischen, und auch Kritzeleien in der Manier von Wols befinden sich unter ihnen, ohne dass die beiden Maler voneinander gewusst hätten. Thematisch überwiegen bezeichnenderweise Vogelszenen (<<Vogelinsekten>>, <<Vögel entführen Menschen>>, >> Die unruhigen Vögel>>). Die Bewegung

interessiert Götz von den ersten Anfängen an und hatte ihn sehr früh zu filmischen Experimenten geführt (1935). Es war aber nicht nur das zeitliche Nacheinander, das ihn fesselte, sondern die fugenhafte Verzahnung, und dieser dient fraglos in den Arbeiten der Kriegsjahre die Kontrastierung der Hell – Dunkel – Ebenen, in die Götz seine Figurationen einträgt. Es sind bizarre Blätter, die viel Phantasie verraten, sowohl in der Erfindung der anekdotischen Abläufe wie in der Einkleidung der Vorgänge in arabeskenhafte aber präzise Formen. Aus diesen einfallsreichen Dingen hätte leicht ein wirkungsvoller Trickfilm entstehen können.

Nach Kriegsende wird Götz nach einem kleinen Ort Nordwest – Deutschlands verschlagen, erst 1950 kann er endlich in einer Stadt Fuss fassen, in der es Kollegen, Kunstgalerien, Museen gibt, in Frankfurt am Main. Hier wird Götz zu einem Maler, der folgerichtig seinen Weg verfolgt und dessen Arbeiten zu einem eindeutigen Begriff werden.

Die kargen fünf Jahre in Königsförde bei Hammeln (1945 – 1950) sind für ihn trotz vieler Enttäuschungen nicht verloren gewesen. Er hält Verbindungen mit der Welt, gründet 1948 die avantgardistische <<Meta>>, die es auf zehn Nummern bringt, wird 1949 Mitglied der internationalen <<Cobra>> - Gruppe in Amsterdam (vorwiegend Holländer, Belgier und Dänen) und bringt, obwohl es ihm wirtschaftlich schlecht geht, jedes Opfer, wenn es sich darum handelt, menschlich und künstlerisch wertvolle Kontakte herzustellen oder in seinen Zeitschriften Personen verwandten Geister zu Wort kommen zu lassen. Er malt und stellt aus und ist auch in den schwierigsten Situationen voller Zuversicht und fest überzeugt, dass sein Weg zum Ziele führt.

1947 entstehen Holzschnitte zu <<Daphnis und Chloe>>, Hirtengedichte in schwarz – weissen Linearmenten, einmal rhythmisch gegliedert und arabeszierend, ein andermal beinahe figürlich und archaisch – gestalthaft. Sie sind ziemlich einheitlich konzipiert, man spürt, dass sich Götz in Norwegen mit einer <<Fakturenfibel>> beschäftigt hat, in der er die theoretischen Grundfarben der neuen Malerei zu umreissen versucht, Was er meinte, sieht man an seinen Wand – oder Gruppenbildern mit, 3, 6 oder 24 Variationen, die er 1950 in Berlin ausstellt. Er malt ein Bild aus <<24 Variationen mit einer Faktur>>, also eine Ensemble sich gegenseitig ergänzender abstrakter Formen, ein andermal ein Bild aus <<6 Variationen über ein Thema>>, als sechs Durchführungen eines formal – inhaltlichen Einfalls. Der Unterschied zwischen Faktur und Thema ist nicht gross, beide gehen

auf denselben Nenner zurück, die Einheit in der Vielfalt. Was ihn reizt, ist die Ueberwindung des Tafel – oder Hängebildes zugunsten einer grösseren Gruppe von Bildern, die die Wand zu füllen und zu gliedern vermag. In der Gruppe geschieht etwas, was Götz als eine der Grundlagen seiner Malerei, der Malerei überhaupt, ansieht: eine Aktion in der Zeit. Auf einer und derselben Leinwand lässt sie sich nur unvollkommen fixieren, trotz eines möglichen Neben – oder Ueber – Einander, trotz einer möglichen Auseinanderfaltung der bildnerischen Elemente. Es war der Film, der den Maler darüber hatte nachdenken lassen, wie Abläufe in der Malerei realisierbar seien, die alle nach denselben Prinzipien gebaut sind, aus untereinander verwandten und rhythmisch aufeinander bezogenen Figurationen.

Paradox ausgedrückt, ein bildhafter Vorgang spaltet sich in 24 zeitlich getrennte Vorgänge auf, die sich zu ein und demselben bildhaften Vorgang wieder zusammenschliessen, so wie man nach Anhören eines musikalischen Ablaufs am Ende nochmals die zeitliche Aufeinanderfolge als ein Ganzes, Gleichzeitliches erleben kann. Bei dem <<Bild aus 5 Variationen>> (1951) ist die Abwandlung weniger einfacher Formen und ihre Kombination so drastisch, dass man Teile eines Filmbands vor sich zu sehen glaubt. Das Abschlussbild der ganzen Entwicklung ist auf 1948 – 1952 datiert.

Dass Film und Bild zwei verschiedene Dinge sind, wusste Götz so gut wie jeder andere. Kinetische wie dynamische Bilder sind deshalb Bilder, wie sie, ob Serie oder Einzelwerk, nach den Gesetzen der optischen Glaubhaftigkeit gebaut sind. Das Ganze lässt sich wohl in seine Teile zerlegen, auch in seinen zeitlichen Teile, bleibt aber trotzdem für das <<weidende Auge>> eine unauflösbare Einheit. Man kann das Problem auch noch von anderen Gesichtspunkten her angehen, und Götz tat es 1949 in einem Zyklus von Monotypien, deren eine er <<Radiogenese>> nannte. Genesis also, Formung, nicht Form. Kunst ist ebenso Genesis wie die Natur, Entfaltung aus der Ureinen; Klee malte ein <<Wachstum der Pflanzen>> und eine <<Fuge>>, ohne die Grenzen des Bildnerischen zu verunklären. Es wäre Unsinn, bei dem Titel <<Radiogenese>> an die Herstellung von Bildern durch elektromagnetische Wellen zu denken; damit beschäftigt sich Götz heute; immerhin sind diese surrealistischen Gebilde, die bis zu einem gewissen Grade die Versuche während des Krieges in Norwegen wiederaufnehmen (Vögel, Insekten, Wimpel, menschenähnlich Figurinen) von schwingenden und rotierenden Graphismen getragen. Bewegen also. Wichtig aber ist diesmal die Technik des Malens auf Glas

und das einmalige Abziehen auf Papier; denn dieser Arbeitsvorgang lässt nicht voraussehen, was entsteht, das <<Automatische>> schaltet sich ein und arbeitet mit. Schon das Hineinarbeiten in die aufgetragene Farbe mit einem Instrument, das Abgrenzungen ganz verschiedener Art entstehen lässt, scharfe und offene, erhöhte und vertiefte, tiefschwarze und helle, ist ein Va – banque – Spiel, man weiss nie, was beim Abklatsch herauskommt, Es gibt ähnliche Ueberraschungen wie bei dem Frontage – Verfahren Max Ernst. Auf alle Fälle lösten die Monotypien den etwas starre und nüchternen Prozess der Schwarz gegen Weiss oder Dunkel gegen Hell gesetzten Formen in den Gruppenbildern auf, an seine Stelle tritt die Transparenz der selbständig mitarbeitenden mittel, der Translucide eines Geschehens, das in einem sehr viel weniger naiven Sinne Bewegung ist als die der <<Variationen>>. Gedacht hat Götz damals vielleicht mehr an die Fruchtbarkeit der Methode für die Gewinnung eines Naturreiches aus Erfahrung, Esprit und Handwerk als an die Chance eine Erweiterung des Begriffs Bewegung.

In Frankfurt gerät Götz in einen Kreis begabter Altersgenossen – wie Bernard Schultze – und stellt mit ihnen aus (<<Quadrige>> 1952). Seine Bilder sind Anfangs der fünfziger Jahre zum Teil monochrom und arbeiten mit deutsch erkennbar Einzelformen, die durch den Impetus ihrer Bewegung zusammengehalten werden. Die Bewegung läuft in einer bestimmten Richtung ab, stösst vor, verfängt sich, wird rückläufig, setzt neu an; man kann sie verfolgen, und sie wesentlicher als die Figuration, die nun ganz und gar die Sphäre des Identifizierbaren verlassen hat.

Im Jahre 1953 beginnt Götz die Folge der Bilder zu malen, die bis heute noch nicht abgebrochen ist. War er bis dahin noch <<in der Reihe>> geblieben und vergleichbar mit Weggefährten seiner Generation, jetzt bricht er aus und findet einen Entwurf, der nur ihm gehört. Der Umschwung erfolgt ziemlich plötzlich, aber nicht ohne Zwischenglieder, insofern als in die Bandverschlingungen von 1952 der Sturz in die Untiefen und Wirbel der Bilder von 1953 vorgeahnt ist. Das was wir in der islamischen Kunst den Kontrast von Muster und Grund bezeichnen, ist andeutungsweise in den Bandverschlingungen Anfangs der vierziger Jahre schon da, wenn man will, auch in den <<Variationen>>, am klarsten in den <<5 Variationen über ein Thema>> von 1951. Aber während hier die Positiv – Formen den hellen Grund als Negativ – Form erscheinen lassen, entsteht jetzt ein Hell – Dunkel – Effekt, der Positiv und Negativ in der mannigfaltigsten Weise zur Einheit verschmilzt. Was bei den Impressionisten die Atmosphäre ist, in der die Konzeption gründet, ist bei

Götz die Spannung zwischen Muster und Grund, als das Wesenhafte, aus dem die Einzelarbeiten sich abheben und in der Abfolge zum persönlichen Schema zusammenschliessen, zu einem Schema, in dem Geist und Formung sich nicht trennen lassen.

Was die Arbeit des Malers von 1953 bis heute zusammenhält, ist der vorerst kaum zu definierende Impetus, der alles überrennende Elan, die es schwer zu machen, zu definieren, was Bewegung, was Raum ist, wie weit der Automatismus geht und wo die Kontrolle einsetzt, inwieweit das einzelne Bild eine Sache für sich ist, bzw. Teil einer seriellen Produktion, - last not least, um welche Wirklichkeiten es sich handelt, um ausschliesslich halluzinative oder um solche einer bisher unbekannten Welt, mit der Götz Kontakte herstellt. Die zweite Gemeinsamkeit wäre das technische Verfahren, dessen er sich bedient. Beginnen wir mit diesem, da es an den Entwurf heranführt.

Götz schreibt – nach seinen eigenen Worten – mit flüssiger Farbe (er spricht von Mischtechnik) und mit breitem Pinsel seine Faktur auf den hellen Grund (Positivform), dann reisst er mit einem schmäleren oder breiten Instrument diese Farbschwemme auf (Negativform), um zuletzt (dritter Vorgang) mit trockenem Pinsel in das noch nasse Bild hineinzuschreiben. Nachträgliche Veränderungen oder Retuschen sind nicht erlaubt, weil sie die Einmaligkeit des Prozesses aufheben würden. Das Bild entsteht nach vorausgehender intensiver Meditation sehr rasch, in Sekunden, plus der Zeit der Kontrolle nach jedem der drei Malprozesse. Ist es nicht gelungen, wird es ausgelöscht. Auf diese Weise werden gelegentlich zwanzig Bilder an einem Maltage gemalt und wieder vernichtet, bis eines endlich Bestand hat. Dieses Malschema hat sich grundsätzlich seit 1953 kaum geändert.

Die Folgen dieser spezifischen Malvorgangs sind mannigfaltig. Positiv . und Negativ – Formen beeinflussen sich, tauschen die Rollen, und suggerieren Raum, den aber der dritte Eingriff mit dem leeren Pinseln wieder annulliert. Was bleibt, ist der Grund, der aber auch Spuren von Farbe enthält, und die Farbe, die dicker oder flüssiger aufgetragen ist, weggeschleudert oder aufgestaut. Es gibt keine Formelemente mehr im üblichen Sinne, sondern Hell – Dunkel – Passagen verschiedener Richtung. Und es gibt verschiedene Schemata wie die <<Wirbelbilder>> oder die <<U – Boot – Bilder>> mit der dominierenden Waagrechten und einer einschneidenden Senkrechten. Je schneller die Handschrift ist, je rascher die Schwünge und Passagen entstehen, um so mehr Automatismus, um so grössere Anonymität.

So arbeitet Götz. Der Prozess ist keineswegs absurd. Meditation und Handlung, wobei das Trancehafte mehr im Handel steckt als in der Meditation. Die Meditation entbehrt nicht der Klarheit, und die Kontrolle zwischen den drei Akten und am Schluss bedient sich keines anderen Masstabs als des in der Meditation entstandenen um in Vollzug erlebten.

Wir fragen nicht so sehr nach dem Sinn des Einzelbildes als nach dem Sinn des Entwurfs, der sich über viele Bilder erstreckt. Sie sind unter sich verwandt, wenn auch an sich so selbstständig wie Mitglieder derselben Familie. <<Wirbel>> <<U – Boot>> sind Hinweise, aber gehen kaum über das Visuelle hinaus; Bildbezeichnungen wie <<Wyrll>> oder <<Bran>> sind lediglich lautliche Metaphern, Daten als Titel nicht mehr als Chronologie. 1960 tauchen associative Bezeichnungen auf wie <<Hommage á Van de Velde>>, <<La Mariée sousmarine>>, <<Arktische Landschaft>>, <<Flying home>>, <<Le petit Danton>>; aber es wäre gefährlich, vom Wort auf das Bild zu schliessen. Immerhin kann es Götz in letzter Zeit wagen, die Dinge mit Namen zu nennen. Irgendwo steckt auch jetzt noch eine Spur von surrealistischer Vergangenheit in Götz, und für die Technik, die er anwendet, sind die surrealistischen Monotypien von 1946 – 49 quasi die Vorstufe.

Die Bewegung ist eines der bestimmenden Elemente geblieben. Sie war im Anfang, kinetisch (Film) und wurde in den Monotypien dynamisch, von 1953 an ist sie rhythmisch, d. h. unteilbar und unendlich. Es gibt von da an weder geometrische noch fantastische Gestalten, und es gibt keinen messbaren Raum, sicherlich keinen, der von der Zeit abtrennbar wären. Wir befinden uns in einer Welt jenseits des Fassbaren, der Maler konnte an im Unbekannten, Unsichtbaren. Der Automatismus und die Geste von Arm und Hand lassen eine Welt entstehen, die zwar einen Ausdruck hat wie jede gesetzmässige Handlung, aber einen unpersönlichen. Denn der Maler ist mehr in Instrument des Universums als ein Bewusstsein, das auf bestimmte Inhalte gerichtet ist. Zwar ist es auch heute noch die Aufgabe des Malers, auf das Ganze der Welt zu antworten, aber diese Welt hat sich in unserer Sicht so grundlegend geändert, unsere Vorstellung von Raum und Zeit, Materie und Energie hat sich so fundamental gewandelt, ist so unanschaulich geworden, dass der Maler wie jeder schöpferische Mensch neue Organe in sich entwickeln musste, um zu verstehen und um sich verständlich zu machen.

Die Welt ist auch heute eine sinnerfüllte Ganzheit, aber sie ist nichts Seiendes, sondern eine ständig sich Erneuerndes. Darin gleich sie der Kunst, deren Gestalten

Verwandlungen sind, ohne Anfang und ohne Ende. Da es eine darstellbare Wirklichkeit nicht gibt, wird die Kunst zur Wirklichkeitserzeugung und der Gestaltungsprozess zum Thema. Alles hängt von der Initiative des Malers ab, von seiner Kraft, die Sprache nicht in den Dienst irgendeines Anspruchs zu stellen; nur so kann er auf dem Wege über Automatismus und Geste zu einer Welt kommen, die sich zu der anderen Welt verhält wie Mythos zu Wissenschaft.

Was sich über die Bedeutung, bzw. die Wirklichkeit der Bilder nach 1953 sagen liesse, bleibe vorerst beiseite. Zunächst die Tatsachen. In den Jahren 1954 bis 1959 verstärkt sich von Bild zu Bild der Eindruck des Unaufhaltsamen, die Abläufe der meist monochromen Bahnen und Strudel verknoten sich und befreien sich wieder. Es gibt sich aufbäumende Wellen, die beinahe so isoliert dastehen wie die der japanischen Holzschnittmeister, und daneben Stauungen, die Wirbel erzeugen oder Unterbrechungen des Rhythmus; es gibt Mitte 1956 vertikal verlaufende, sich verjüngende Gebilde, die Gletschern nicht unähnlich sind. Die Gefahr des Ornaments wird nie akut, auch die zentral verlaufenden Katarakte bleiben ohne Beziehung zu Wiederholungen.

Die Jahre von 1957 an sind entscheidend in Oeuvre des Malers. In <<Brest>> (1957) schneidet die Vertikale hart in die liegenden Formen ein, ein Kennzeichen der sogenannten <<U – Boot – Bilder>>; der Betrachter denkt aber eher an das geborstene Segelschiff im Eismeer von C. D. Friedrich. Ein Gouache desselben Jahres erinnert an den optisch verzerrten <<Totenschädel>> auf dem Bild der <<Gesandten>> von Hans Holbein. Merkwürdige Assoziationen, die nicht ganz zufällig zu sein scheinen. Nicht, dass Götz bei der Arbeit an Bilder wie diese gedacht hätte; das eine Mal ist die Schnittigkeit der eisfarbenen kurven und Kanten das tertium comparationes, das andere Mal die an optische Verzerrungen gemahnende Gestrecktheit und Gespaltenheit der farbigen Bahnen. <<Blafoss>> ist Arktis und <<Fodat>> eine Art Spiegelkabinett; Drehung und Umstülpung der kammartig gezeichneten Bahnen lässt den <<Raum>> einmal so, ein andermal anders erscheinen. Bei <<Stördö>> (1957) denkt man an aufgeschlitzte Metallröhren, bei <<Bran>> dagegen an einen vulkanischen Geisir in Island. Bisher hat niemand Naturphänomene auf diese Art zu malen vermocht, und auch Götz hätte es nicht gekonnt, wenn er die Absicht gehabt hätte, es zu tun. Nur weil das Bild das Resultat eines gestenhaften Automatismus ist, wird <<das ganz andere>> der Kunst zur Analogie. Wenn man bei <<Brien – Elven>> an Piranesis phantastische

Architekturen denkt, ist auch dies nicht blosser Zufall, denn die Kontrastierung der Daseins – und Wirkungsform ist den Oppositionen des Italiens verwandt. Die Tatsache, dass alles Sinnbildliche bei Götz autark ist, kann den Betrachter nicht davon abhalten, sich in den Vollzug der Arbeiten einzuschalten und sich an Ufer tragen zu lassen, die ihm ein wenig vertrauter sind.

1958 entstehen stark richtungsbetonte Bilder wie das purpurrote Querformat <<Tulin>>, in dem die Leidenschaft der Geste und der Farbe restlos übereinstimmt, während sie im Kreuzweg von <<Fysae>> gegeneinander steht. Die trancehafte Sicherheit des Malers wird durch Übung und Erfolge immer grösser, die gestenhaften Formabläufe werden dabei immer differenzierter, wir erleben Luftspiegelungen unwahrscheinlicher und doch glaubhafter Ereignisse. Die Sicherheit könnte für den Maler gefährlich werden, zu Wiederholungen und Variationen verführen. Götz meistert die Gefahr, wirft 1959 das Steuer um 90° herum und probiert seine Kräfte an äusserlich chaotischen Entwürfen aus. Er wagt Fruchtbarkeit der Methode erweist sich gerade an diesen Arbeiten.

1960 malt Götz Weltraumbrücker (<<Spik>>) und Druckbrüche durch die Kontinente, wie bei dem letzten Mondeinfall (<<Bymel>>), gigantische Tropfsteinhöhlen und Gletscher von unerhörten Ausmassen, Themen, die mit dem Gestaltungsprozess immer identisch sind. Gelegentlich lässt der Elan die dünnflüssige Farbe über ihre eigentliche Grenze hinauspritzen, und es entstehen Wirkungen, die wir von den Zen – Malern in Japan kennen, von Yanagi etwa.

Im letzten Jahr verfestigen sich die <<Figurationen>> dieser allen Figurationen ausweichenden Malerei; aber es ist Schein, denn wo wäre in den Bildern von 1961 Ruhe und Festigkeit? Und doch kann es keine Malerei geben, die nicht auch den Gegensatz des Impetus, der raschen Geste, in sich begriffe. Kunst ist immer das Lebendige und das Gesetzmässige, das Gesetzmässige aber ist der ruhende Punkt in der Erscheinungen Flucht, ganz abgesehen davon, dass wir die höchste Geschwindigkeit der Ruhe gleichsetzen, die Zeit dem Sein. Es kommt in den letzten Arbeiten von Götz zu einer Gleichzeitigkeit der Erscheinungen, um so mehr, als selbe <<Wirklichkeit>> stets eine Druckgangsphase ist.

Welchen Anteil hat die Farbe?! Warum sind die Bilder von Götz rosa oder hellgelb, purpurrot oder geltscherblau, mit ziemlich wenigen Abstufungen des Grundakkords und ohne Kontrast – oder Komplementärfarben? Warum sind die Bilder in der Ueberzahl sogar in Schwarz – Weiss, im weiteren Sinne, denn wörtlich sind sie es

nie? Immer findet sich an einer Stelle ein verhaltenes Indigo oder was es auch sei. Jaguer hat einmal gesagt, dass bei Götz das Licht der Träger der Bewegung sei, das Licht ist aber auch der Träger der Farbe, nur dass das Spectrum bei Götz eine verhältnismässige kleine Anzahl von Strahlen ablenkt. Wenn ein Bild bei ihm von metallischer Bläue ist, ein anderes bläulich – rot, so empfindet man die Monochromie als etwas anderes als die Einfarbigkeit anderer Maler. Das Zueinander von Licht, Farbe und Bewegung ist erregend, erscheint jedoch weniger überraschend, wenn man erfährt, dass diese Verbindung auch für den Wissenschaftler existiert.

Ich sprach von Muster und Grund. Wäre etwas Grund – Raum und Muster – Zeit
Aber negieren wir nicht die Trennung von Raum und Zeit? <<Es gibt überhaupt keine Unterschied zwischen Zeit und Raum, es sei denn, dass unser Bewusstsein sich an der Zeit entlangbewegt. <<Ein Zitat nach Bergsons >>Durée et Simultanéité>>, das von einem anderen Zitat nach Bergson ergänzt wird: <<Die Ereignisse kommen nicht, sie sind da, und wir begegnen ihnen auf unserem Wege. Der Beobachter kommt ganz einfach an dem in Frage stehenden Ereignis vorüber>>.

Das hiesse, dass Muster und Grund bei Götz etwas wie das Rembrandtsche Halbdunkel wären, eine Seinsform, von der sich das schöpferische Handeln des Malers abhebt. Das Bild und sein Entstehungsprozess tauchen also tief in das Irrationale, in das Metaphysische ein, beziehen sich auf etwas, was jenseits unseres Tuns und Denkens steht.

Will Grohmann, 1962

(In: „KARL OTTO GÖTZ“, Katalog zur Ausstellung in der Galerie L'ATTICO, Rom, 1962)