

Horst Zimmermann

Annäherung an K.O. Götz, 1994

Mit Karl Otto Götz wurde ich auf dem Umweg über Bernard Schultze, einem anderen führenden Vertreter des Informel in der deutschen Nachkriegskunst, bekannt. Ich bereitete kurz nach der Wende dessen Ausstellung in Dresden vor und besuchte nicht nur Bernard Schultze selbst, sondern auch einige Sammler, um Arbeiten für Dresden auszuleihen. Dabei lernte ich in einer Leverkusener Privatsammlung auf engem Raum, sozusagen Aug` in Aug` Arbeiten von K.O.Götz kennen, die mich in einer ganz anderen Art als die Arbeiten von Bernard Schultze berührten. Eigentlich war es nicht die erste Begegnung mit Bildern von Karl Otto Götz, aber es war wohl das erste Mal, dass der den Bildern innewohnende Funke zündete. Als ich die Bilder in die Hand nahm und die Expression der Niederschrift bemerkte und der Spur des Pinsels oder eines stumpfen Spachtels zu folgen suchte, verstand ich schon, dass sich in diesen Arbeiten eine andere abstrakte Welt öffnete, als ich sie mir gerade im Werk von Bernard Schultze erobert hatte. Dieses mir hier entgegenkommende Alterswerk von Karl Otto Götz war nicht so schnell in die sich immer stärker verästelnde moderne Kunst einzuordnen, auch nicht mit dem Zauberwort Informel. Das uns doch geläufige kunsthistorische Kompendium war plötzlich nicht mehr so hilfreich. Konnte man bei diesen nahezu explosionsartig gemalten Bildern noch von einer im Unterbewußtsein aufgenommenen Reflexion der Alltagswelt oder von einer im behutsamen Abtasten inneren Erlebens sich mitteilenden künstlerischen Auffassung sprechen? Auch eine interpretatorische Befragung oder Deutung brachte keine wirkliche Annäherung. Die Bilder und Gouachen des Künstlers vermittelten eine Expressivität, die vom Machen her geprägt war und damit dem Wie unbedingte Priorität einräumten und nicht der zwingenden Aussageform eines Themas. In der Niederschrift offenbarte sich ein Maler, der ganze offensichtlich mit äußerster Intensität arbeitete und dennoch seine Bildvorstellung traumhaft sicher zu komponieren wußte. Ich hatte wohl nur eine Möglichkeit, mich dieser Bildwelt zu nähern, nämlich über den sinnlichen Nachvollzug des Malvorganges, was wirklich ungewöhnlich ist. Das Abstraktum mußte als ein in sich ruhendes ästhetisches Erlebnis verstanden werden.

Ich hatte den Eindruck, einem Maler zu begegnen, der den inneren Vorgang des

Malens direkt offenlegte, der dessen Spuren preisgab und sie nicht verwischen wollte. Das erinnerte mich fern an japanische Schriftzeichen, die aber, so schränkte ich gleich selbst ein, Buchstaben als Zeichen neben Zeichen setzen, sie aber nicht ineinander und durcheinander fließen lassen. Dennoch schien das Kalligraphische dieser Schrift -die Schönschreibekunst- auch ein Charakteristikum der Bilderwelt von K.O. Götz zu sein. Bei diesen ersten engeren Berührungen hatte ich noch nichts von der Fakturenfibel gehört und von den Bemühungen des Künstlers um eine Gesetzmäßigkeit in der Organisation der Bildfläche durch ein Formen-ABC, sonst wäre mir der Vergleich mit der japanischen Kalligraphie doch nicht so absurd vorgekommen.

Bei meinem Freund Harry Höppner konnte ich mich mit Arbeiten von K.O. Götz beschäftigen und die ersten guten Eindrücke aus der Begegnung mit ihnen in der reichen Sammlung des Leverkusener Kunstfreundes vertiefen.

Der Gedanke an eine Ausstellung im Dresdner Albertinum formte sich dann bei einem durch Fritz Walter vorbereiteten Besuch des Ateliers von K.O. Götz in Niederbreitbach-Wolfenacker im schönen Westerwald. In diesem sich wundervoll in die Landschaft einfügenden Haus ist die Begegnung mit den Werken von K.O. Götz und von Rissa, seiner Frau, die an der Düsseldorfer Akademie eine Professur innehat und eine Vertreterin des neuen figurativen Realismus ist, ein ganz besonderes Erlebnis. In den großen Räumen wirken die Bilder beider Künstler wie für die weißen Wände komponiert. Hier können sich das feierliche Schwarz-Weiß und die farbigen Modulationen der Bilder von K.O. Götz zu orchestraler Klangschönheit entfalten und im inneren Dialog mit den sachlich kühlen Figurationen von Rissa vielleicht auch im Wettstreit mit der in diese Räume einbezogenen Landschaft des Wiedtals zu eigenwilligem ästhetischen Reiz verschmelzen.

Im Atelier von K.O. Götz herrscht dagegen Arbeitsatmosphäre. Diese ist alles andere als malerisch bohémehaft, denn alles scheint sich einer strengen Ordnung zu unterwerfen. Nach Größen geordnet stapeln sich Pappen und Papiere; fügen sich Hartfaserplatten und Leinwände, Farbeimer, Töpfe und Wannen, überdimensionale Pinsel oder Pinselbesen, Trittleitern und Arbeitstische zu einem fast unvereinbar scheinendem Instrumentarium. Und an den Wänden bilden die noch unbemalten Leinwände mit den schon fertigen Bildern phantastische Kraftfelder zwischen dem hoffnungsvollen Weiß und der dramatischen Turbulenz heftiger Niederschriften, manchmal gleich chromatischen Fanfarenstößen, oft aber von der gedämpften Ruhe

der Nichtfarben zurückgedrängt und eingefangen. Eine besondere Anziehungskraft übte die Malinsel inmitten des Ateliers mit dem unglaublichen Gewirr von Farbspritzern auf dem Boden und an den hochgezogenen Seitenwänden aus. Das Atelier hatte also eigentlich so gar nichts mit einem herkömmlichen Atelier zu tun, aber es weckte sehr die Neugier auf die Arbeitsprozesse. Noch niemals sah ich solche riesigen Pinsel. Sie sahen aus wie Schneeschieber an denen bis zu vier oder fünf Flachpinsel befestigt waren. Ich konnte mir gar nicht vorstellen, wie der Künstler diese gewaltigen Pinsel einsetzen konnte, ohne mit dem ganzen Körper zu agieren. Aus der Malerhand mußten Malerfäuste werden. Angesichts dieser großen Bilder im Atelier ohne die sonst doch übliche Staffelei war der Gedanke, dass hier ein Maler mit Palette und Pinsel im herkömmlichen Sinne über längere Zeit an einem Bild malen könnte, ganz absurd. Der Malerei lag eine andere, eine ungewöhnliche Ausdruckskraft zugrunde. Sie kam wohl aus der Dynamik des Vortrags, aus der Art des Malens, einer Spontanität, die sich völlig frei entfalten konnte, ohne bisherige Formeln einzuhalten, und doch offensichtlich nach inneren Gesetzen oder Regeln verfuhr. Es fiel schwer, das Atelier zu verlassen. Überraschenderweise gibt es aber neben dem Atelier des Künstlers in einem anderen Teil des Hauses eine Sammlung der Werke von K.O. Götz, die künftig in der K.O. Götz und Rissa-Stiftung einen gültigen Einblick in die während eines langen Malerlebens entstanden unterschiedlichen Gestaltungs – und Auffassungsphasen erlauben. In langer und mühsamer Arbeit ist es K.O. Götz gelungen, das seit den ersten Anfängen unter den verschiedensten Umständen in alle Welt verstreute Werke in großartigen Beispielen wieder zusammenzutragen. Hier bot sich für unsere Ausstellung im Albertinum eine Retrospektive an, die einen gültigen Überblick von den ersten Anfängen während der dreißiger Jahre bis heute zum Anfang der neunziger Jahre vermittelt. Sie ermöglicht den Dresdnern nach der Bernard-Schultze-Ausstellung nun erneut eine vertiefende Betrachtung des Werkes eines der führenden Künstler des deutschen Informel. K.O. Götz hat sich sehr zielbewußt schon während der Nazizeit an den damals verfemten Künstlern orientiert und im Sinne dieser Avantgarde künstlerisch gearbeitet. Ein großer Teil der frühen auch in Sachsen geschaffenen Werke ist im Dresdner Inferno am 13./14. Februar 1945 unwiederbringlich verlorengegangen und nur im Foto erhalten geblieben. Einige dieser Arbeiten können wir hier im Zusammenhang mit den Auszügen aus der Autobiographie von K.O. Götz, die sich auf die Dresdner Aufenthalte beziehen, abbilden, so dass sie einen wertvollen kunsthistorischen Teil

dieser Ausstellung darstellen. Einen anderen, weitaus geringeren, konnten wir als eine wichtige Ausgangsbasis künstlerischer Auseinandersetzungen in der Chemnitzer Ausstellung im Original sehen und nun in unsere Ausstellung einbeziehen. Es sind Spritzbilder über Schablonen mit eingezeichneten abstrahierten Szenen vor völlig abstraktem Hintergrund. Die Szenen sind merkwürdigerweise in diesen früheren Bildern sehr emotional und theatralisch angelegt. Schon die Temperabilder vom Ende der dreißiger Jahr sind in ihren flächig gegeneinander abgesetzten Farben weitgehend unfigürlich und zugleich auch kühler und sachlicher in der zeichnerischen Klarheit frei verspielter Formen. Sie erinnern an Bauhaustendenzen und lassen erkennen, dass K.O. Götz die konstruktiven Formelemente von Wassili Kandinsky und Willi Baumeister verstanden hat. Ähnlich Otto Ritschl und Fritz Winter wurden aber zunächst noch reale Lebewesen und materielle Gegenstände in weitläufig erzählerische Szenarien sehr dekorativ verwoben. Dabei haben sich allmählich Formelemente herausgebildet, die wie ein grammatikalisches Grundgerüst wiederverwertbar und wiederholbar waren, was auch in den Temperabildern der Dresdner Zeit nachweisbar ist. Diese Bilder oder Bildformen sind zumeist zeichnerisch angelegt und vor einem allgemeinen Hintergrund als Lineament vordergründig ausgebreitet. Das Naturwirkliche ist weitergehend abstrahiert, aber nicht verschwunden. In diesen Bildern breiten sich noch bühnenhaft Erzählbilder aus und bieten sich über das Entdecken der Bildformen hinaus zum Lesen des Ideellen an. Erst allmählich wurden in dem Maße Themen durch einzelne Motive zurückgedrängt, in dem sich eine immer stärkere Reduktion nachbildender Realien durchsetzte und sich Zeichen und Formen verselbständigten. Das geschah sicher auch in ernsthaftem Kennenlernen des Vokabulars moderner Künstler, was aber unter den Kriegsbedingungen und der Kunstdiktatur der Nazis sehr schwer war. Es ist die Zeit der ersten Bemühungen um die »Fakturenfibel«, über deren Bedeutung sich der Künstler mehrfach geäußert hat (K.O. Götz Erinnerungen und Werk, S. 266 ff.) und die Zeit wichtiger Begegnungen mit gleichstrebenden Dresdner Künstlern. Edmund Kesting, die schwedische Bauhauskünstlerin May Hemberg, die Kokoschkaschüler Paul Berger-Bergner und Joachim Heuer, Wilhelm Lachnit und andere, wie Otto Dix, die zur Moderne Anschluß gefunden hatten und zum Widerstand gehörten, haben ihn in seinen Bemühungen gestärkt und gefördert. Im besonderen Maße traf dies auch auf Will Grohmann zu, den er schon vor der ersten Begegnung in Dresden zu den

wichtigsten Kunstschriftstellern in der modernen Kunst zählte. Will Grohmann hat K.O. Götz auf die internationale Kunstszene hingewiesen und ihn mit vielen wichtigen Künstlern bekannt gemacht, z.B. mit Willi Baumeister, woraus eine lebenslange Freundschaft zwischen beiden Künstlern erwuchs.

Ausführlich ist der Dresdner Aufenthalt in den >>Erinnerungen<< nachlesbar. Die in unsere Ausstellung einbezogenen ersten Arbeiten nach dem Ende des Krieges lassen die Kontinuität der künstlerischen Bemühungen um den Anschluß an die Avantgarde erkennen und auch die Suche nach künstlerischen Gesetzmäßigkeiten, den Grundfaktoren, die ihm seine eigene Identität finden halfen. Wenngleich die Fakturenfibel in erster Linie bei den in der Parallelausstellung von Chemnitz ausgestellten Werken auf Papier Anwendung fand, war sie doch eine der wesentlichen Voraussetzungen für das spätere informelle malerische Werk, das hier im Vordergrund steht. Die Fakturen kamen in den Gouachen der 1940er Jahre in einer großen Bandbreite zu Anwendung, sowohl flächig streng konturiert als auch ganz malerisch aufgelöst. Eine gewisse isolierende Wirkung übten die Malgründe aus, auf denen sich die Figurationen in ausgelassener Zerfrantheit und abstrakter Übertreibung, fern realer Körperlichkeit, tummelten.

Anfang der fünfziger Jahre hatte K.O. Götz die Fakturen in unendlichen Variationen und Verwandlungen in einer phantastischen Tier- und Pflanzenwelt in anthropomorphen, an surrealen Vorstellungen orientierten Gebilden und in verschiedenen Techniken durchgearbeitet. In Monotypien hatte er bereits neue Wege zur Überwindung der Isolation einzelner Fakturen eingeschlagen, hatte aber noch keine gültige Lösung einer künstlerischen Umsetzung gefunden, die das Mitteilende nicht an nacheinander und nebeneinander hingeschriebenen Zeichen verdeutlichte. K.O. Götz suchte nach einer inneren Verflechtung von Positiv und Negativ, von Vorder- und Hintergrund. Er strebte nach einer völligen Negierung der Zwischenräume, die immer eine große Rolle gespielt haben. In der theoretischen Auseinandersetzung mit Hans Hartung (der ja auch aus Dresden stammte) erklärte er als sein Ziel : >>nicht nur die Formelemente auflösen, sondern die Zwischenräume zwischen den Formelementen so integrieren, dass alles sich >vorne< im Bild abspielt<< (K.O. Götz: Erinnerungen S. 487). In unserem Bild >>Variationen, C<< von 1949 dominierten noch Formelemente, die wie Rätselzeichen nebeneinander gereiht sind und durch einen einheitlichen Fond zusammengehalten werden. In dem folgenden Werk unserer Ausstellung >>Bild vom

2.10.52<< sind plötzlich nicht mehr die für etwas stehenden Zeichen wichtig (die später bei dem Dresdner A. R. Penck in eigener Form reaktiviert werden), sondern diese selbst. Zunächst sind sie in vielen Varianten noch an die zeichnerische Form, die uns an Hans Arp oder allgemein an die Avantgarde der fünfziger Jahre erinnert, gebunden, und Positiv und Negativ werden noch im klassischen Hell–Dunkel–Wechsel flächenbestimmend. Aber der Wandel ist deutlich sichtbar, nachvollziehbar, und er wird verständlich, wenn man in den >>Erinnerungen>> liest: >>Mein Problem war: Wie kann ich die geschlossenen Formelemente auflösen und sie sozusagen zum Explodieren bringen? Ich wollte die Schnelligkeit der Monotypien dabei anwenden. Das ging aber bei der Gouache–Technik nicht und auch nicht mit der zähen Ölfarbe ... Als ich im Sommer 1952 Kleisterfarben für meinen kleinen Sohn anrührte, fand ich quasi durch Zufall meine schnelle Maltechnik: Erst Kleister aufs Papier, dann mit Gouache schnell hineingearbeitet, dann mit dem Messer oder Rakel die Farben aufgerissen, dann wieder mit Gouache hinein und fertig war das Bild ... Der Schritt vom Karton (Gouache) zur Leinwand ergab sich von selbst. So fand ich im Winter 1952/53 jene Technik und Konzeption, die die Faktur meiner Bilder fortan bestimmen sollte ... Die ersten Leinwände in dieser neuen Technik waren die Bilder vom 22. September 1952 und vom 2. Oktober 1952<< (K.O. Götz: Erinnerungen und Werk, S.515 bis 532).

Die Gouachen von April und Mail 1952 (Abb. In K.O. Götz: Erinnerungen, S 519 ff.) zeigen die Bemühungen um die Auflösung der in langen Variationen festgeschriebenen weichschwingenden Vasen- und Körperformen und der eigentlich amorphen Gebilde aus Linien und Flächen im Wechsel von Hell und Dunkel in einem Zerreißfeld explodierender Gestaltungen. Wenig später sind, wie in dem letzten Ölbild von 7.9.52, die Isolierungen der Formen durch eine flächendeckende Überlagerung aufgehoben, aber nicht die gezeichnete Form selbst. Im erwähnten Bild vom 22.9.52 sind über oder unter dem geschleuderten Pinselduktus noch die homogenen Formgebilde zu erkennen, erst im Bild vom 2.10.52 sind Amorphen bildbeherrschend, einmal frei auf dem Hintergrund, einmal auf weißen Polygonal vom schwarzen Feld umgeben. Hier bahnte sich also der Weg zu einem neuen Bildtypus, der wenig später in unserem Bild von 12.12.1952 geboren war. In den >>Erinnerungen<< ist zu lesen, dass er an diesem Tag aus Paris zurückkam und sofort seine vor der Reise präparierten Leinwände bemalte. >>Ich war wie besessen davon, die Möglichkeiten dieser Technik für die Formaflösung auszuprobieren.

Dabei spielte die Schnelligkeit der Pinselhiebe und Raketzüge eine wichtige Rolle. Das neue Medium erlaubte eine schnelle Handschrift. Die Schnelligkeit war für mich ein notwendiges Mittel, um den Grad der bewußten Kontrolle auf ein Minimum herabzudrücken. Durch die Schnelligkeit entstanden außerdem Formverläufe, Passagen und Texturen (Schlieren und Spritzer), die mir bei langsamer, kontrollierter Malerei nicht gelungen wären.<< (a.a.O. S. 537)

Von solcher Art Besessenheit zeugen die vielen an diesem und an den folgenden Tagen gemalten Bilder im handlichen Studien- und im Bilderformat. Eindeutig ist nun jede zeichnerische Einengung und figurative Reminiszenz überwunden. Frei vom Zentrum weg wird die Farbe in breiten Bahnen in einer der Schreibrift entgegengesetzten Wildheit in diagonalen, senkrechten und waagerechten Schwüngen auf die Leinwand geschleudert und mit dem Raket, einem breiten Spachtel in ähnlicher Schnelligkeit und Linienführung in die nasse Farbe hineingearbeitet.

So können weich zerfließende Pinselschwünge von gratscharfen Schnitten zerfetzt, oder breit angelegte Farbbahnen durch gegenläufige Kratzer mit dem Raket weggezaubert werden. Dabei entstehen negativ Formen durch das Freidecken des weißen Grundes, die aber zugleich auch wieder einen aktiven Bildwert in farbigen Feldern wie im reinen Schwarz-Weiß darstellen. Letztlich sind sie genauso strukturbestimmend wie die positiv beschichteten Gründe. Folgt man den Äußerungen von K. O. Götz in seinen >>Erinnerungen<<, nimmt nicht wunder, dass er sich keineswegs den sich anbietenden Möglichkeiten eines technischen Raffinements verschließt, sondern sie eher im Gegenteil mit größter Selbstverständlichkeit auskostet, von Gouache- und Aquarelltechniken, Lithografien und Monotypien, bis zur Mischtechnik auf Leinwand, die dann allerdings zur bevorzugten Maltechnik wird. Aber das ist nur eine Seite. Schon bei den Erstbegegnungen staunte ich über die hohe technische Meisterschaft in der Beherrschung der Malmittel und der sicheren Komposition. Allmählich aber erst nahm ich darüber hinaus die Malvorgänge als eine sehr durchdachte künstlerische Gestaltung wahr, die eigentlich doch zu inhaltlichen Werten führen, zu verbal schwer faßbaren, aber dennoch spürbaren Emotionen. Es gibt Bilder, die Ruhe und Stille suggerieren und andere, die höllisches Unbehagen bereiten. Bei einem läßt man sich schnell in eine wohltuende Atmosphäre einladen, weil es Behagen und Friedfertigkeit ausstrahlt, bei einem anderen möchte man draußen bleiben, weil

innere Spannungen im Malgefüge auf disharmonische Stimmungen deuten und möglicherweise unangenehme Turbulenzen hervorrufen könnten. Solche Art der Bilderbetrachtung ist sicher vom Künstler nicht beabsichtigt. Aber er selbst macht durch seine Malweise immer wieder neugierig, über das Wie auch das Was zu erkennen. Einfachsten und großflächigen Pinselführungen stehen die kompliziertesten Wirbel und Farbverdichtungen gegenüber und harmonischer Ausgeglichenheit im Vortrag stellen sich messerscharfe und zerstörerische Raketzüge entgegen. Diesen einfachen Gegenüberstellungen lassen sich unendliche Varianten des Miteinander und Gegeneinander anfügen. Allemal aber sind es Malvorgänge, die mit dem Machen zugleich geistige Vorstellungen freilegen. Auch wenn man den im herkömmlichen Wissensapparat archivierten Formelschatz an Realien und attributiven Zuweisungen überhaupt nicht mehr anwenden kann, wird man eine Erlebniswelt in den Bildern von K.O. Götz entdecken, die der eigenen Erfahrung und dem eigenen Erleben aus heutiger Sicht entsprechen wird. Natürlich kann man sich den Bildern versperren und weder über die Gefühlswelt noch über das Kalligraphische der künstlerischen Niederschrift den Zugang zu den Bildern herstellen wollen. Aber das ist ein anderes Thema. Es berührt den Kampf, den die Künstler der COBRA oder der Quadriga, die ja zunächst als Neuexpressionisten gemeinsam ausstellten, durchstehen mußten, bevor das Informel überhaupt anerkannt wurde. Und zweifellos ist die Abstraktion nicht jedermanns Sache, weil die abrupte Zerstörung des Herkömmlichen gesehen, aber das sich neu Formierende nicht verstanden wird. So wie man in figurativen, erzählenden Bildern nach der Fabel fragt, muß man hier bei K.O. Götz vordergründig nach dem Malprozeß fragen. Man folgt den Pinselzügen und entdeckt beim Nachvollziehen die Aktion des Künstlers. Beim Sehen werden die niedergeschriebenen Malzeichen lebendig, mögen sie durchsichtig sein und die gezogenen Pinselhaare als feine Strukturen erkennen lassen oder als kompakte Masse den Zugang versperren, oder aber durch die schon erwähnten Raketzüge mit ihren weißen Spuren beide Ebenen miteinander verflechten und zusammenfügen. Aus einer schnellen dynamischen Bewegung mit dem Flachpinsel kann sich die Bildfläche über den Rahmen hinaus frei entfalten oder sich freie Räume erschließen, andererseits können undurchdringliche Abdeckungen aus dem Rahmen heraus in das Bildgeschehen eindringen und es bedrängen. So wie der Künstler mit dem voll getränkten Vertreiber, dem breitem Flachpinsel, geschlossene Farbbahnen erzeugen kann, vermag er sie mit dem trockenen Pinsel

aufzuhellen und in eine andere Struktur zu verwandeln, oder durch Drehung in einem einzigen Schwung von der breiten Farbbahn in eine dünne Linie überzuleiten, ohne abzusetzen.

Willi Kemp durfte einmal den Künstler während eines Malvorgangs beobachten:

>>Am nächsten Morgen, es ist der 26.6.1976, wird eine 145 x 175 cm große Leinwand, die er ein paar Tage vorher grundiert hat, vom Werkchassis abgenommen und auf eine Hartfaserplatte in der Größe des Keilrahmens gespannt, die den beim Malen erforderlichen Widerstand bietet. Auf das Umspannen folgt das Abschleifen der grundierten Leinwand mit einem feinkörnigen Schmirgel und das Härten mit Formalin. Dann schleppt der Maler in Eimern und Schalen Wasser ins Atelier und rührt die Kaseinfarben an: ein rötliches Braun, ein Olivgrün und Schwarz, dem ganz wenig Dunkelbraun zugemischt wird, damit es nicht leblos wirkt, alles in einer sehr wässrigen Konsistenz. Durch Abstriche auf Papier wird der jeweilige Farbton geprüft. Wir beide sind allein im Atelier. Absolute Stille. Die Leinwand liegt flach auf dem Boden. K.O. Götz prüft seine langstieligen Pinsel und zieht die Schrauben an, mit denen er drei Flachpinsel nebeneinander auf einer Holzplatte montiert hat. Er heftet die vorbereitete kleine Skizze an seine Mal-Arena, die durch einen nur vorn offenen, niedrigen Folienzaun als Schutzwall gegen weggeschleuderte und spritzende Farbe begrenzt ist. Unmittelbar nachdem Kleister auf die Leinwand aufgestrichen ist, folgt der erste Malakt mit einem dieser langstieligen Pinsel. Die Leinwand im Auge haltend, geht der Maler ganz konzentriert ein paar Schritte nach rechts, dann nach links, um einen Pinsel aufzunehmen und eine Farbspur anzubringen. Dies geschieht schnell, federnd, dynamisch, ja geradezu tänzerisch. Es ist wie eine Attacke, die nur wenige Sekunden dauert. Dabei greift er die Leinwand richtig an. Dann geht er zurück, spült den Pinsel im Wasser aus und nähert sich langsam, prüfend wieder dem entstehenden Bild. Götz arbeitet auch mit dem leeren Pinsel und erzielt dadurch eine Vielzahl von Grautönen und Passagen zwischen Schwarz und Weiß. Er steht nicht auf der Leinwand, sondern arbeitet vom Rand her. Stets hat er vorher festgelegt, ob ein Hoch- oder Querformat entsteht. Jedes Bild hat eine Standansicht ein Unten und ein Oben.

Die Spannung steigert sich, als K.O. Götz den ca. 30 cm langen Rakel (ein Hartgummistreifen an einem Holzgriff) in die rechte Hand nimmt. Er ist nun

gezwungen, dicht über der Leinwand zu arbeiten. Mit einer ungeheuren Schnelligkeit zieht er einen scharfen Schnitt in die nasse Farbe und schleudert sie über die Leinwand hinaus. Diese Raketzüge werden mit dem Schwung des ganzen Körpers ausgeführt und steigern sich zu solcher Rasanz, dass der Maler über die Leinwand hinaus gerissen wird und sich fangen muß, um nicht zu straucheln. Dann: kurzes Überlegen und wieder ein blitzschnelles Sezieren der schwarzen Fläche mit dem – wie es scheint– messerscharfen Rakel. Diese Phasen dauern nur Sekunden. Nach der Abfolge solcher Malakte und Eingriffe steigt der Maler auf einen Stuhl, um von oben, aus einem gewissen Abstand, einen ersten kontrollierenden Blick auf das am Boden liegende Bild zu werfen. Jetzt entscheidet er, ob er aufhört, ob er weitermalt oder das bisher Gemalte total abwischt. Korrekturen, die das Bild verändern würden, macht er nicht. Erst nach dem Trocknen –am nächsten Tag– wird das Bild aufgerichtet, signiert, gewachst und wieder auf einen Keilrahmen übertragen.<< (Kat. Düsseldorf 1988, S. 7/8)

Während der Vorbereitung unserer Dresdner Ausstellung suchte und fand ich den Zugang zu dieser Malerei, die so gar nichts mit dem Illusionistischen und dem zweifelsfreien Bezug zum Menschen und zum Gesellschaftlichen einer realistischen Malerei zu tun hat und doch in ihrer angeblich vollen wertungsfreien und zeitungebundenen Kunstauffassung ohne Wurzeln im Hier und Heute undenkbar ist. Natürlich muß man sich auch der historischen Quellen des Informel sicher sein, muß K.O. Götz in die bewegte Zeit der avantgardistischen Auseinandersetzungen und in die Kämpfe um die Durchsetzung der surrealistischen Bewegung einbinden, um sich mit dieser informellen Malerei anfreunden zu können. Letztlich aber bleibt das Werk eines Künstlers, wie es hier in der Selektion durch den Künstler selbst vorgestellt wird, der unmittelbar provozierende Bezugspunkt, und da nützt die sinnliche Erfahrung des Bildbetrachtens mehr als die kunsthistorische Fibel.

(Veröffentlicht in: „K.O. Götz – Malerei 1935 – 1993“, Katalog zur Ausstellung anlässlich des 90. Geburtstages von K.O. Götz in Staatliche Gemäldesammlungen Dresden, Albertinum, Gemäldegalerie Neue Meister, 1994, Seiten 9 – 15; Hrsg. Horst Zimmermann)