

» AM KREUZWEG BLITZARTIGER IMPULSE «

Zur Kunst von K. O. Götz

Christoph Zuschlag

I.

Sternstunden der Kunstgeschichte – so möchte man, frei nach Stefan Zweig, das Schaffen eines Tizian, Rembrandt, Goya, Cézanne, Picasso oder Kokoschka bezeichnen. Diesen Künstlern war nicht nur eine lange Lebens- und Schaffenszeit vergönnt; sie alle schufen auch ein reiches Spätwerk, dem die Kunstgeschichte einige ihrer wichtigsten Werke verdankt. Es muss wohl späteren Generationen vorbehalten bleiben, solche Beurteilungen auch über die Kunst unserer Gegenwart vorzunehmen. Eines aber ist jetzt schon gewiss: Das Œuvre von Karl Otto Götz, der am 22. Februar 2014 seinen 100. Geburtstag beging und dessen künstlerisches Schaffen acht Jahrzehnte überspannt, nimmt einen hohen Rang in der Kunst nach 1945 ein. Götz entwickelte Anfang der 1950er-Jahre die informelle Malerei wesentlich mit und verhalf damit der deutschen Kunst nach den Jahren der Nazi-Diktatur zum Anschluss an die internationale Avantgarde – und er schuf ein Spätwerk, das sich durch Vitalität und Originalität auszeichnet. Dieses Spätwerk, seit Mitte der 1990er-Jahre ungeachtet des hohen Alters und einer starken Sehbehinderung entstanden, zeichnet sich aus durch eine neue, mehrschichtige Maltechnik, durch ungewohnte, teilweise geometrische Bildelemente sowie durch einige vollkommen neue Werkgruppen – darunter keramische Arbeiten, Stahlreliefs nach Schnellzeichnungen sowie Malereien auf nach seinen Entwürfen hergestellten Holzplatten in verschiedenen biomorphen Formen (Holzvögel).¹ Hier zeigt sich ein Grundzug des Menschen und des Künstlers K. O. Götz: seine Offenheit für Neues, seine Vielseitigkeit und seine Experimentierfreude. Dabei ist Götz nicht nur als bildender Künstler, sondern auch als Lyriker surrealistischer Gedichte und als Autor von Prosatexten, wissenschaftlichen Studien und autobiographischen Schriften hervorgetreten. Hinzu kommt seine Tätigkeit als Hochschullehrer: Zwei Jahrzehnte lang, von 1959 bis 1979, lehrte er als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie und bildete dabei eine Vielzahl bedeutender Künstlerinnen und Künstler aus, etwa Anna und Bernhard Johannes Blume, Horst Gläser, Kuno Gonschior, Gotthard Graubner, Friedemann Hahn, Sigmar Polke,

Gerhard Richter, Rissa, HA Schult, Paul Schwietzke und Franz Erhard Walther.² Über den engeren Schülerkreis hinaus hat Götz viele zeitgenössische Künstler beeinflusst, darunter den Videokünstler Nam June Paik. Im Mittelpunkt des Œuvres von K.O. Götz steht indes ohne Zweifel die Malerei – sei es auf Leinwand, auf Papier oder auf dem Lithostein.

II.

Die Ausstellung in Kaiserslautern und die sie begleitende Publikation konzentrieren sich auf Arbeiten auf Papier, vorwiegend auf Gouachen, d. h. Malereien mit meist deckenden, wasserlöslichen Farben, sowie auf druckgrafische Blätter wie Holzschnitte, Monotypien und Lithographien (Steindrucke). Die Werke sind zwischen 1945 und 2011 entstanden, also in einem Zeitraum von genau 66 Jahren. Damit spannen sie den Bogen vom vor-informellen, stark vom Surrealismus geprägten Frühwerk der 1940er-Jahre über den Anfang des informellen Werks 1952 und dessen Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung in den 1960er- bis 1980er-Jahren bis hin zum Spätwerk seit den 1990er-Jahren. Es wird nicht der Anspruch erhoben, sämtliche Facetten von K.O. Götz' Werk auf dem Bildträger Papier aufzuzeigen, aber einen repräsentativen Einblick vermag die Auswahl durchaus zu vermitteln. Betrachten wir im Folgenden das Werk in seiner chronologischen Entfaltung.

III.

Bereits um 1933 während der Studienzeit in seiner Geburtsstadt Aachen, wo Götz die Höhere Webeschule und – gegen den Willen des Vaters – die Kunstgewerbeschule besucht, entstehen erste abstrakte Arbeiten. Trotz der diktatorischen Bedingungen des NS-Staates und ungeachtet des Militärdienstes sind die Jahre bis 1945 künstlerisch sehr fruchtbar. Früh zeigen sich Götz' technische Ambitionen und sein Interesse an der Entwicklung neuer Ausdrucksmöglichkeiten durch Experimente unter Einbeziehung des Zufalls: Ab 1935 entstehen Spritzbilder mit Hilfe von Schablonen, gleichzeitig experimentiert der Künstler mit abstrakten Filmen, Fotomalereien und Fotogrammen. Von 1941 an schafft er sogenannte *Luftpumpenbilder*, bei denen Aquarellfarbe durch Stöße aus der Luftpumpe auf dem Bildträger verteilt und anschließend weiterbearbeitet wird.

In den letzten beiden Kriegsjahren, 1944 und 1945, schreibt und zeichnet Götz auf einer Radarstation am Westkap in Norwegen seine *Fakturenfibel*, ein didaktisches Formen-ABC, in dem die sichtbare Wirklichkeit systematisch auf

gestalthafte Kürzel («Fakturen») reduziert wird und komplexe Formen durch Variationen dieser Grundelemente bzw. Modulationen von einfachen Motiven gebildet werden. Thema und Variation über ein Thema, Form und Metamorphosen von Form sollen fortan zu den Schaffensprinzipien von K. O. Götz gehören. Im Winter 1945/46 entstehen weitere Zeichnungen und Holzschnitte zur Faktuurenfibel und, von diesen Studien ausgehend, bis 1947 ergänzende Holzschnitt-Serien, Gouachen und Temperabilder (Farben, deren Pigmente mit einem Bindemittel aus einer Wasser-Öl-Emulsion gebunden werden). In diesen Kontext gehören die frühesten Werke in diesem Band, die eine starke formale Verwandtschaft zeigen: die Farbholzschnitte *Variation über 4 Themen* (1945, Tafel 1) und *Totenträger (KZ-Bild)* (1946, Tafel 2) sowie das mit Temperafarben gemalte Blatt *Die Seilspringerinnen* (1946, Tafel 3).³ Zur Holzschnittserie *Variationen über 4 Themen* schreibt Götz in seiner *Fakturenfibel*: »Je ein Glied von 4 verschiedenen Grundfakturen in wechselseitiger Beeinflussung.«⁴ Auf dem Blatt findet sich unten links eine fliegende Möwe. Dieses Signet, das auch in den beiden anderen Arbeiten erscheint, benutzte Götz seit 1934 für seine experimentellen Arbeiten, um die Anonymität zu wahren und sich auf diese Weise vor möglichen Repressalien zu schützen. Am unteren Rand ergänzte der Künstler – vermutlich erst später – handschriftlich den Werktitel, seinen Namenszug und die Datierung.

1946 ist auch das Jahr der ersten Lithographien und Monotypien im Werk von K. O. Götz.⁵ Die Monotypie (wörtlich Einblattdruck) ist eine Drucktechnik, bei der nur ein einziges Exemplar gedruckt werden kann. Götz walzte Glasplatten mit verdünnter Druckerschwärze ein und legte sie mittels einer Rasierklinge partiell wieder frei – ein Vorgang, der dem späteren Rakeln ähnelt –, bevor er schließlich im sogenannten Abklatschverfahren die noch nasse Farbe direkt auf das Papier abdruckte. In einem weiteren Arbeitsgang bearbeitete er dann die Drucke zeichnerisch weiter, indem er beispielsweise Konturen nachzog oder einzelne Details akzentuierte. Götz' frühe Monotypien (Tafeln 4, 6, 7) zeichnen sich motivisch durch surreale Traum- und Phantasiewelten aus, die von biomorphen Figurationen belebt werden.⁶ Sie zeigen deutlich den Einfluss der literarisch-künstlerischen Bewegung des Surrealismus, mit der sich der Künstler seit den 1930er-Jahren intensiv auseinandergesetzt hatte (heute gilt er selbst als einer der bedeutendsten surrealistischen Lyriker in Deutschland). 1950 schreibt der Künstler: »Auch meine Monotypien sind Variationsserien. Ihre aus der Technik entstehenden Gestalten und Strukturen erinnern an Pflanzliches, Tierisches und Mineralisches und erwecken durch ihr reichgestuftes Graugefälle einen Eindruck von

Räumlichkeit.«⁷ Ein schönes Beispiel ist das Blatt *Nötigung* (Tafel 4), auf dem sich drei mit Krallen und Schnäbeln sowie überlangen Extremitäten ausgestattete, an Vögel oder andere Tiere erinnernde Wesen aufeinanderzubewegen, zu bedrängen, zu »nötigen« scheinen. Freundlicher ist die Szenerie in der Gouache *Begrüßung* (Tafel 5) aus dem Jahr 1947. Hier begegnen einander zwei hell aus dem schwarzgrundigen Fond herausgearbeitete Wesen, die Arme zur Begrüßung in die Höhe streckend.⁸

IV.

Vergleicht man die bisher erläuterten Werke aus den Jahren 1945 bis 1947 mit dem zauberhaften kleinen Aquarell von 1952 (Tafel 8), so wird der entscheidende Schritt deutlich, den K. O. Götz in diesem Jahr vollzieht: den Durchbruch zum Informel. Auf hellem Grund finden sich breite dunkle Pinselspuren, zarte Bleistiftlinien sowie drei farbige Flächen: am linken Rand eine rosa-violette Partie, weitgehend von den dunkle Pinselspuren überdeckt. Am unteren Bildrand leuchtet eine gelbe Fläche hervor und korrespondiert mit einem in der oberen rechten Bildecke befindlichen roten Farbwirbel. Es gibt in diesem Werk keinerlei Bezüge zur sichtbaren Wirklichkeit mehr (was selbstverständlich nicht ausschließt, dass man bei dem roten Farbwirbel zum Beispiel an eine Sonne denken könnte), es ist abstrakt im Sinne von ungegenständlich.

In diesem Aquarell deutet sich bereits das an, was Götz selbst als das Neue an der informellen Malerei bezeichnet, die bei ihm Ende 1952 einsetzt: »[...] der Versuch, das klassische Formprinzip aufzulösen – so paradox das klingen mag. Es gibt keine isolierten Formen mehr, sondern jedes Formelement geht in benachbarte Formelemente über, alles hängt zusammen. Der Zwischenraum zwischen zwei Formelementen ist genauso wichtig wie die Formelemente selbst, er ist aktiv und im modernen Sinn eigentlich kein Zwischenraum. Der Begriff des Zwischenraums gehört noch ins Arsenal des klassischen Formprinzips und der gegenständlichen Malerei.«⁹

Das Informel ist eine besondere Spielart der Abstraktion, aber es ist kein Stil wie etwa der Impressionismus oder der Expressionismus.¹⁰ Vielmehr charakterisiert der Begriff eine künstlerische Haltung, die die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und stattdessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das informelle Bild ist, im Gegensatz zur klassischen Malerei, nicht die Realisierung eines zuvor gefassten Planes, sondern es bleibt im Hinblick auf das

bildnerische Endresultat offen – dieser Offenheit des Schaffensprozesses entspricht auf der Rezipientenseite die semantische Vieldeutbarkeit. Das Werk entsteht im Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln durch einen Prozess von Agieren und Reagieren. Der Malakt bzw. die Eigenwertigkeit der gestalterischen Mittel tritt an die Stelle des traditionellen Bildthemas. Damit wird ein in der Kunstgeschichte völlig neuer Bildbegriff konstituiert.

Götz' Durchbruch zum Informel und die Entwicklung seiner unverwechselbaren Bildsprache gehen einher mit der Erfindung einer eigener Malweise: der Rakeltechnik. Wie es im Sommer 1952 dazu kam, erläutert Götz im Gespräch wie folgt: »Und als ich dann für meinen fünfjährigen Sohn Kleisterfarbe in Marmeladengläsern anrührte, die Farbe anschließend auf einen Karton gab, und – um die Konsistenz zu prüfen – mit dem Küchenmesser in sie hineinkratzte, kam mir die Idee. Ich habe ein Stück Plattengummi auf ein Holz genagelt und in die nasse Farbe hineingerakelt, sie geschoben und geschleudert.«¹¹ Die damals gefundene und später immer wieder modifizierte Rakeltechnik sollte Götz fortan anwenden, gleich ob es sich um Leinwände, Gouachen oder Lithographien handelte.

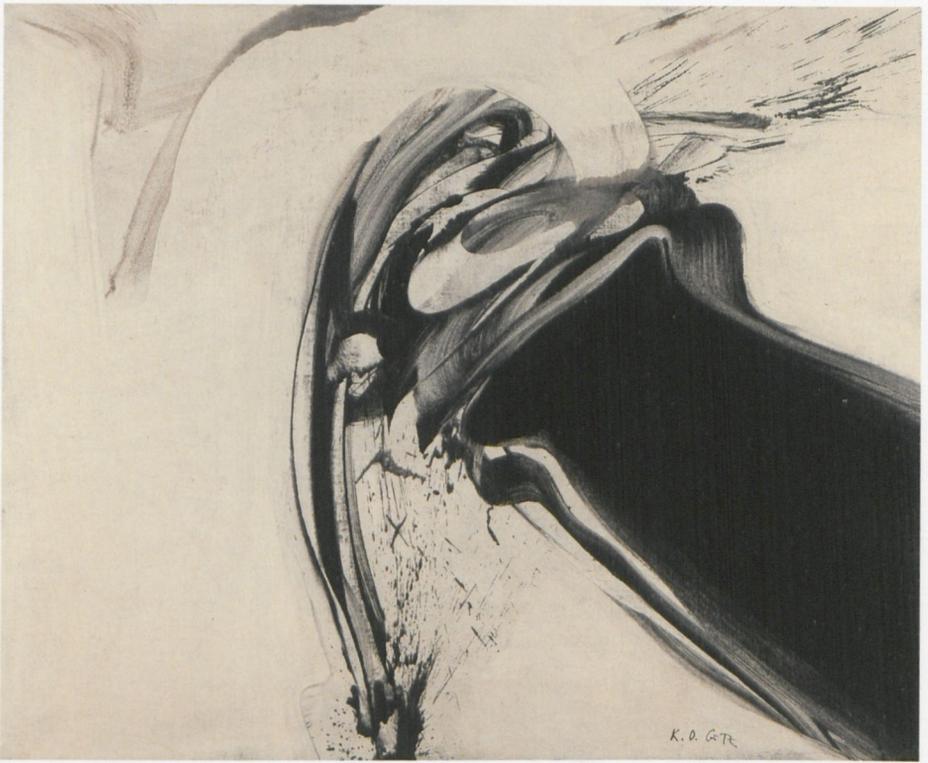
Zunächst streicht Götz mit breitem Pinsel eine dünne Kleisterschicht auf den grundierten Bildträger, der flach auf dem Tisch oder auf dem Boden liegt, um den Pinselwiderstand beim schnellen Malen möglichst gering zu halten. Dann beginnt der eigentliche Malakt: In einem ersten Schritt malt Götz mit schnellen Pinselschlägen dünnflüssige Kaseinfarbe (ab etwa 2000 verwendet er Acryl-Farbe) auf den Bildträger. Nach kurzer Konzentration schleudert er in einem zweiten Arbeitsgang mit Rakeln an verschiedenen Stellen des Bildes blitzschnell die nasse Farbe weg. In der Schnelligkeit dieses nur Sekunden dauernden Vorgangs ist Götz dem Kalligraphen verwandt, der nach einer Phase der Meditation in einem einzigen Schwung seinen Pinselstrich zieht.¹² Doch anders als dieser zerstört oder manipuliert Götz mit dem Rakelvorgang die Malspur, auf die es dem Kalligraphen ja gerade ankommt. Je nach Bildformat benutzt Götz verschiedene Pinsel- und Rakelgrößen, von zwei Zentimetern bis zu einem Meter Breite. Durch diese Technik entsteht im Positiv der Farbspur stellenweise eine weggerakelte helle Negativfaktur. Mit dem trockenen Pinsel schreibt Götz meist in einem dritten Schritt in das Bild hinein, verbindet positive mit negativen Passagen. Die Durchdringung von dunklen Farbspuren und hellem Fond erzeugt eine starke räumliche Wirkung, die im reizvollen Kontrast zu den in Wirklichkeit ganz flachen Oberflächen steht.

Der oben beschriebene Malvorgang darf indessen nicht mit der ihm zugrunde liegenden künstlerischen Konzeption verwechselt werden, die für Götz von

großer Bedeutung ist. So bemerkte er einmal im Interview mit Georg Bussmann: »Ich lege keinen Wert darauf, meine Persönlichkeit in irgendeiner Form darzustellen. Mir kommt es darauf an, objektive Sachverhalte im Bild zu zeigen. Alles Persönliche, Subjektive ist dabei schließlich unumgänglich, aber doch sekundär. ›Selbstdarstellung‹ liegt mir nicht. Ich liebe die Anonymität. Meine Bilder sollen eine visuelle Idee, eine Konzeption, die ich entwickelt habe, zeigen, aber möglichst nichts von meinen sonstigen persönlichen Eigenschaften.«¹³ Den Werken des Künstlers liegt immer ein bestimmtes abstraktes Schema zugrunde, das beispielsweise aus einer durchbrochenen Diagonale oder aus einem Wirbel bestehen kann. Ein solches Schema, das der Künstler gedanklich oder in kleinen Skizzen und in Gouachen erarbeitet, enthält gleichsam das Gerüst des Bildes, Richtungsverläufe und Massenverteilungen. Innerhalb des einmal gefundenen kompositionellen Gerüsts sind dem Zufall dann keine Grenzen gesetzt. Deshalb ist auch die Schnelligkeit beim malerischen Akt kein Selbstzweck, sondern ein notwendiges Mittel, um, so Götz, »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.«¹⁴ Aufs Ganze gesehen halten sich im Prozess der Bildentstehung somit Spontaneität der Aktion und Kontrolle des Resultats die Waage.

Götz bevorzugt den Schwarz-Weiß-Kontrast, weil dieser die formale Struktur eines Bildes betont und seine Konzeption deutlicher hervortreten lässt, während Farben eher davon ablenken. Die titellose Gouache von 1954 (Tafel 10) ist hierfür ein schönes Beispiel auf der frühen informellen Phase des Künstlers: Aus der unteren rechten Ecke stößt eine breite schwarze Bahn diagonal in den Bildraum hinein und verbreitert sich zum oberen Bildrand hin zu einer breiten Form, in der die Pinsel- und Rakelspuren eng miteinander verwoben sind. Die drei übrigen Werke aus den 1950er-Jahren in diesem Band zeigen, dass Götz, wenn er überhaupt Farben verwendet, diese in der Regel sparsam einsetzt, etwa in Form von einem oder zwei Farbtönen, die im Zusammenspiel mit Schwarz und dem hellen Fond die Bildwirkung bestimmen. In der Monotypie von 1955 (Tafel 9) ist es Karminrot, in den beiden großformatigen Gouachen von 1957 einmal Blau (Tafel 11) und einmal ein leuchtendes Rot (Tafel 12).

Die 1950er-Jahre nehmen eine Schlüsselstellung im Werk von K. O. Götz ein. Der Künstler lebt in dieser Zeit in Frankfurt am Main und in der damals unumstrittenen Kunstmetropole Paris. Als Herausgeber der literarischen Zeitschrift *Meta*



Le grand Snyph, 1962, Mischtechnik auf Leinwand, 120 x 150 cm, Privatbesitz

(1948 bis 1953) hatte er Kontakte zur Künstlergruppe CoBrA geknüpft, deren einziges deutsches Mitglied er 1949 wurde. Auf diese Weise nahm er Verbindungen zur internationalen Avantgarde-Szene in Paris auf. Die regelmäßigen Besuche dort in den 1950er- und 1960er-Jahren, die Kontakte zu Malern wie Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Fautrier, Wols und Sam Francis, aber auch zu den Surrealisten um deren Wortführer André Breton waren ein wichtiger Rückhalt für den jungen deutschen Künstler.

V.

Neben der Rakeltechnik, der Verwendung abstrakter Schemata und der Vorliebe für den Schwarz-Weiß-Kontrast kennzeichnen zwei weitere wichtige Merkmale die Kunst von K.O. Götz. Zum einen das Prinzip des Variierens von Bildschemata, aus dem Werkserien entstehen, zum anderen der enge Zusammenhang zwischen den Bildern auf Leinwand, den Gouachen und den Lithographien.

Dies sei am Beispiel des querformatigen Bildes *Le grand Snyph* (Abbildung S. 15) erläutert, das Götz 1962 in Schwarz auf Weiß malte.¹⁵ Das zugrunde liegende Schema ähnelt der Gouache von 1954: Aus der unteren rechten Ecke stößt eine Farbbahn diagonal in den Bildraum vor und löst sich etwa in der Bildmitte in einem dynamischen Knäuel auf, von dem einige Spritzer nach rechts oben sowie eine Farbspur zum unteren Bildrand ausgehen. Das Besondere an dem Werk ist, dass das Motiv vor dem hellen Fond wie freigestellt wirkt und ein Großteil der Leinwand »leer« bleibt.

Dem Leinwandbild vorausgegangen war eine Serie von Gouachen, sämtlich im Format 100 x 65 cm, in denen Götz das Schema entwickelt und variiert hatte. Diese Gouachen, zu denen das Blatt im Besitz des Museums Pfalzgalerie Kaiserslautern gehört (Tafel 13), sind entweder titellos oder *Snyphy* in Kombination mit einer römischen Ziffer betitelt.¹⁶

Das Arbeiten in Serien ist typisch für K. O. Götz, der Schemata in aller Regel zunächst in kleinen Skizzen und Gouachen entwickelt und dann auf die Leinwand und in das Medium der Lithographie überträgt – selten auch umgekehrt.¹⁷ Auch im Hinblick auf Maltechnik und Schaffensprozess korrespondieren die unterschiedlichen Werkgruppen, trotz ihres je eigenen Charakters, eng miteinander. Eine weitere Parallele findet sich in den Werktiteln. Diese sind in der Regel nachträglich erfundene, lautmalerische Phantasieworte oder auch Verfremdungen von deutschen, französischen, englischen oder skandinavischen Wörtern und auch von Namen.

Die Farblithographie *Ohne Titel* aus dem Jahr 1967 (Abbildung rechts), erschienen als Jahresgabe des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, gehört ebenfalls zu einer interessanten experimentellen Werkgruppe dieses Jahrzehnts.¹⁸ Im Zentrum einer dynamischen Komposition aus braunen Pinsel- und Rakelspuren befindet sich eine kreisrunde Fläche mit einer eigenen Komposition in Schwarz. Die »Anschlüsse« zwischen der inneren und der äußeren Komposition stimmen nicht, die jeweiligen Bewegungsschwünge und Rhythmen sind unterbrochen und stoßen am Rand der Kreisform aneinander. Offensichtlich wurde der Lithostein nicht in einem Zuge bemalt. Ähnliches begegnet uns in einer Reihe von Leinwandbildern, Gouachen und Lithographien, in denen die Bildfläche in mehrere horizontale oder vertikale Zonen aufgeteilt ist. In seinen Erinnerungen schreibt K. O. Götz über seine »collagierten Lithographien« des Jahres 1963: »Damals hatte ich auf Umdruckpapier gezeichnet, dann die Entwürfe zerschnitten und gewisse Teile wie bei einer Collage wieder



Ohne Titel, 1967, Farblithographie, 69,5 x 50 cm, Privatbesitz

zusammenmontiert. [...] [1964] kam mir der Gedanke, ich könnte solche *Verwerfungen* (wo Rhythmen wie durch einen Schnitt gestoppt werden und mit anderen Rhythmen zusammenstoßen) in einem einzigen Bild hervorrufen. Dazu musste ich die Leinwand teilweise mit großen Papierbahnen abdecken und zunächst die offene Stelle malen. Nach dem Trocknen würde die gemalte Stelle mit Papier abgedeckt und dann der restliche Teil der Leinwand bemalt. [...] Ich setzte 1965 diese Versuche fort. [...] Durch die Abdeckungen malte ich sozusagen ins Ungewisse, zumindest was die Anschlüsse an den Linien der *Verwerfung* anging. Ich malte schwarz-weiße Bilder und auch farbige.«¹⁹ Im Folgenden spricht der Künstler über das sogenannte »Waschomat-Schema«, welches er bereits 1963 bei einigen Lithographien angewandt habe. Dabei habe er eine kreisrunde Scheibe ausgeschnitten und in der Mitte des Bildträgers platziert, bevor dieser dann in mehreren Phasen bemalt worden sei. Nach eben diesem Prinzip wurde 1967 die farbige Lithographie geschaffen.

VI.

In den 1970er- und 1980er-Jahren entwickelt K. O. Götz seine informelle Malerei auf der Grundlage der seit 1952 entwickelten Schaffensprinzipien weiter. Er erfindet neue Bildschemata, deren Variation Leitmotiv seiner Kunst bleibt (Tafeln 14, 15, 17). So stammt etwa die großformatige Gouache *6 Variationen mit einem Schema I* von 1983 (Tafel 16) aus einer Serie von sechs Blatt.²⁰ Auch arbeitet er nun häufiger in größeren Formaten.

Eine Besonderheit der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre stellt die Folge *Giverny* dar, die über einhundert Bilder, Gouachen (Tafel 18) und Lithographien umfasst. Diese Serie zeichnet sich durch eine im Werk von K. O. Götz bis dahin nicht gekannte hohe Buntfarbigkeit bei gleichzeitigem völligem Verzicht auf Schwarz sowie durch eine All-over-Struktur aus. Auf den Titel verfiel Götz auch in diesem Fall erst im Nachhinein. Seine ehemalige Schülerin an der Düsseldorfer Kunstakademie und heutige Ehefrau, die Malerin Rissa, schreibt hierzu: »Auf der Suche nach einem Titel fiel Götz der Park ein, den der Maler Monet in *Giverny* angelegt hatte. Es war nichts weiter als eine vage Analogie. Der Klang des Wortes *Giverny* gefiel ihm. Das war alles.«²¹ Es dürfte indessen kaum ein Zufall ein, dass ausgerechnet diese buntfarbige Serie einen Namen bekam, der an den berühmten Garten von Claude Monet und dessen großartige Seerosenbilder im Spätwerk erinnert. Diese hatte Götz in den 1950er-Jahren häufig in Paris bewundert: »Wie oft ging ich in den Seiteneingang der Orangerie in Paris, um mir die »Nymphéas«

von Monet anzusehen. Hier gab es keine Formen mehr, kein Muster-und-Grund-Problem, kein vorne und hinten. Alles griff ineinander und bildete ein Gewebe, nichts drängte sich hervor.«²²

Auch die 1990er-Jahre sind eine äußerst produktive Phase im Schaffen des mittlerweile hochbetagten K. O. Götz. Während er in einigen Werken zu seinem »klassischen« Schwarzweißkontrast zurückkehrt (*Plon I*, Tafel 24; *Pleen VII*, Tafel 25), gibt es andere Gouachen mit einer Farbe neben Schwarz und Weiß (*Ohne Titel*, Tafeln 19, 20) oder zwei bis drei Farbtönen neben Schwarz und Weiß (*Tolby*, Tafel 22). Einer Folge großformatiger Gouachen entstammt das Blatt *Lilli-Ef (V)* (Tafel 21). Diese Serie wird durch den Farbklang Schwarz-Weiß-Rot geprägt. An jeweils einer Stelle innerhalb der Komposition setzen annähernd parallel geführte grüne und gelbe Farbspuren einen zusätzlichen Akzent.²³ Die Gouache *Pryll XI* aus dem Jahr 1995 (Tafel 23) gehört zu einer Reihe von 19 Vorstudien zu *Plien*, einer im selben Jahr entstandenen Serie von sieben Bildern auf Leinwand.²⁴ Über den Zusammenhang zwischen diesen beiden Werkfolgen informierte mich K. O. Götz in einem Fax vom 19. Februar 1996 in Vorbereitung meiner Eröffnungsrede zur Götz-Ausstellung im Emsdettener Kunstverein am 3. März 1996. Götz wählte diesen Kommunikationsweg per Fax gern und versah seine Briefe häufig mit Schnellzeichnungen oder auch, wie in diesem Fall, mit seinem gezeichneten Selbstporträt und Rissas Igel.

In den Serien *Pryll* und *Plien* entwickelte Götz ein Thema weiter, das ihn schon lange interessierte, nämlich das der Farbverwischungen. Zunächst wurden die Primärfarben Rot, Gelb und Blau in parallelen diagonalen Bahnen auf den Bildträger aufgebracht. Dann fuhr Götz mit einem ein Meter breiten »leeren« Pinsel in einem Zug quer durch die nassen Farben. In der Bahn des Pinsels verwischen und überlagern sich die Farben in ästhetisch höchst reizvoller Weise. Zum Teil setzte der Maler nun in einem dritten Schritt am oberen und unteren Bildrand die Rakel ein. Wahl und Anordnung der Farben müssen hier sehr genau kalkuliert sein, denn Schwarz- oder Brauntöne, mit Regenbogenfarben verwischt, würden schmutzig aussehen.

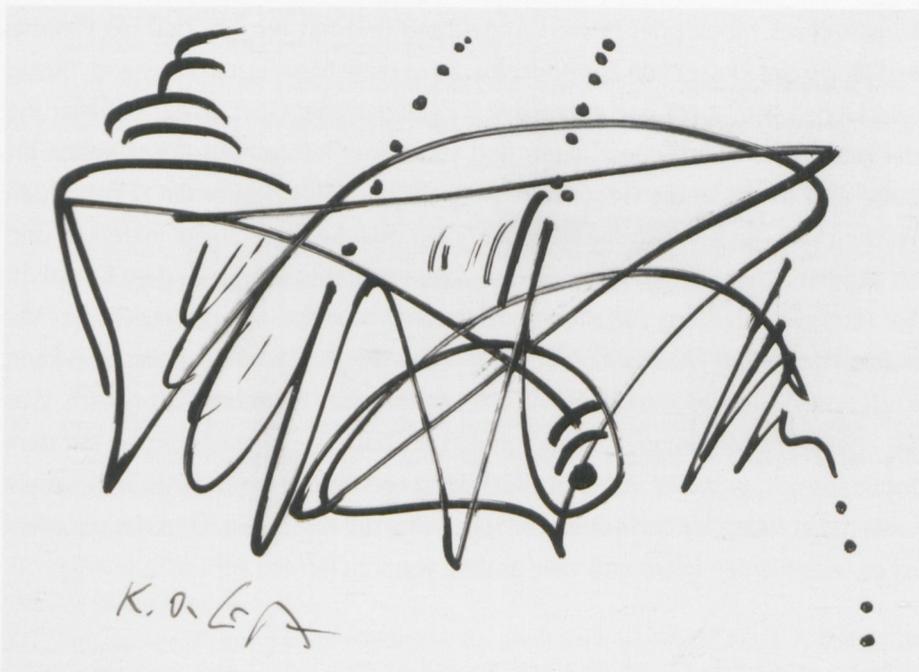
VII.

Dass Götz bis ins hohe Alter neugierig, experimentierfreudig und wandlungsfähig bleibt, zeigt sich 1997, als der 83-jährige Künstler beginnt, den Schwarz-Weiß-Kontrast umzudrehen und Bilder in Weiß auf Schwarz zu malen. In einem Gespräch mit dem Sammler Willi Kemp am 3. Dezember 1997 äußerte sich der Künstler hierzu wie folgt: »Seit mindestens zwei Jahren habe ich die Idee, dem

Weiß eine lebendigere Struktur zu verleihen. Oder anders formuliert, weiße Spritzer auf schwarzem Grund zu malen. Bisher habe ich das Weiß stets aus dem Schwarz herausgerakelt. [...] Das ist quasi ein negativer Vorgang. Wenn ich jetzt, 1997, zum ersten Mal mit weißer Farbe auf dunklem Grund arbeite, dann hatte ich einfach das Bedürfnis, den Malprozeß, den ich jahrelang angewendet habe, einmal umzukehren. In den Bildern, die bisher entstanden, sind die Spritzer immer schwarz oder, falls ich mit chromatischer Farbe gemalt habe, rot oder blau, aber niemals weiß. Das Neue sind diese weißen Spritzer und die weiße Schleierstruktur auf Schwarz.«²⁵ Die weiß auf schwarzen Karton gemalte Gouacheserie *Laph* von 1998 (Tafeln 28, 29) ist ein schönes Beispiel für die neuen ästhetischen Möglichkeiten, welche diese Technik bot. Im Unterschied zu den negativ aus dem Schwarz herausgerakelten weißen Partien sind diese nun weicher, malerischer. Zudem sind nun weiße Spritzer und Schlieren möglich. Wie üblich, setzt Götz Neuerungen wie den Weiß-Schwarz-Kontrast in allen Gattungen um, also sowohl in den Gouachen als auch in den Leinwandbildern und Lithographien.

Die fünf letzten hier gezeigten Gouachen, zwischen 2000 und 2011 geschaffen, zeigen exemplarisch, welches breite Spektrum an Möglichkeiten K. O. Götz in seiner letzten Schaffensphase zur Verfügung steht: *Kelph I* und *Kelph III* (Tafeln 30, 31) greifen mit dem Blau-Gelb-Schwarz-Klang auf weißem Büttchen eine vertraute Farbigekeit auf. Im Unterschied dazu ist *Stoph I* (Tafel 32) in Schwarz und Weiß auf blauem Karton gearbeitet. Die drei titellosen Gouachen aus dem Jahr 2011 (Tafeln 33, 34, 35) wiederum schuf Götz in seinem »klassischen« Schwarz-Weiß-Kontrast.

Mehrfach wurde im Text die Schnelligkeit des Malvorgangs betont, die für das Schaffen von K. O. Götz konstitutiv ist. Die Geschwindigkeit und Dynamik des Malvorgangs bestimmen die Gestalt und unverwechselbare malerische Faktur der Bilder. Die im Bild eingeschriebenen Gesten und gleichsam konservierten Bewegungen der Arme und des Körpers können vom Betrachter nachvollzogen werden. Auf diese Weise wird Zeit als eine dem Werk inhärente Qualität anschaulich, wodurch Götz die Quadratur des Kreises gelingt: die Veranschaulichung des Nicht-Anschaulichen. Speziell bei den Gouachen spielt die Schnelligkeit eine noch bedeutendere Rolle, wie der Künstler erläutert: »Die Malfaktur der Gouachen entsteht aus der Bewegung von Unterarm – Oberarm – Schulter. Das Maltempo ist wesentlich höher als bei der Leinwand. Die Rhythmen sehen deshalb etwas anders aus, d. h., sie sind straffer, schneller. So haben meine Gouachen ihre besondere Eigenart, und sie sind eben mehr als bloße Vorstudien zu den großen Bildern.«²⁶



Ohne Titel, 16. 11. 1996, Schnellzeichnung, 10,5 x 14,8 cm, Privatbesitz

Eine eigene, eher beiläufig entstehende, aber deswegen keineswegs als marginal anzusehende Gattung im Spätwerk sind die sogenannten Schnellzeichnungen, die das Thema Geschwindigkeit des Schaffensprozesses wie keine andere Werkgruppe umsetzen und veranschaulichen (Tafeln 26, 27 und Abbildung oben). Spontan und schnell, nämlich buchstäblich in Sekunden aufs Blatt geworfen, um die Kontrolle des Bewusstseins auf ein Minimum zu reduzieren, stehen sie ganz in der Tradition des automatischen Zeichnens (*écriture automatique*) des Surrealismus – und schlagen so einen Bogen zu den künstlerischen Anfängen von K. O. Götz.

VIII.

Die Auswahl der Papierarbeiten aus den Jahren 1945 und 2011 gibt einen faszinierenden Einblick in das vielfältige und wandlungsreiche Œuvre des Malers Karl Otto Götz, ein Œuvre, das die Kunst nach 1945 um viele Facetten bereichert hat. Rissa formuliert treffend über Götz: »Seine Malerei ist ungegenständlich, sie ist nicht abstrahierend oder von irgendwelchen Gegenständen abgeleitet, auch nicht von Landschaftlichem, wie man manchmal glaubt. Sie ist spontan und ohne

konstruktives Motiv oder dessen Andeutung und hat nur ein Ziel: *die variable Auflösung des klassischen Formprinzips*. Es ist reine Malerei im Urzustand, flüssig und schnell, intelligent und expressiv.«²⁷ Zeitlebens hat Götz an der Erweiterung der malerischen Mittel gearbeitet, und von seiner informellen Kunst gehen Impulse aus, die bis in die Gegenwart wirksam sind. Stets hat er die Kunst in den Vordergrund gestellt, sich nie als Heilsbringer oder Selbstdarsteller inszeniert und als akademischer Lehrer Offenheit und Toleranz praktiziert. So ist dem Kunstkritiker Hanno Rauterberg zuzustimmen, wenn er schreibt: »Und wenn es ein Vermächtnis des Karl Otto Götz gibt, dann eben dieses: dass Kunst alles sein kann, Kraft und Weite und Tumult, ein Abenteuer zwischen Form und Nicht-Form. Was sie aber nicht sein kann, ist Richtigtuererei. Er hatte seine Erfahrungen mit dem Totalitarismus, er wollte von den Glücksversprechen der Avantgarde nichts mehr wissen. Ein freies, ein schwebendes Spiel sollte die Kunst sein. Und das vor allem ist es, was Richter, Polke und viele andere von ihm lernten.«²⁸

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Lissmann 2006. Das Zitat in der Überschrift ist dem Gedicht »Über mich selbst« (2000/2012) von K. O. Götz entnommen (vgl. Götz 2013, S. 8). – Für wertvolle Hinweise zu diesem Text danke ich Rissa und Joachim Lissmann sowie Ina Ströher, die das Werkverzeichnis der Gemälde von K. O. Götz und eine Monographie über den Künstler vorbereitet.
- 2 Vgl. Smerling 2004.
- 3 *Variation über 4 Themen* ist abgebildet bei Götz 1983 a, S. 21, Tafel 8, *Totenträger (KZ-Bild)* bei Anna 1993, S. 193 und *Die Seilspringerinnen* bei Götz 1983 a, S. 330, Abb. 288.
- 4 Götz 1995, S. 6. Vgl. die Abbildung des Holzschnitts ebd., S. 4.
- 5 Vgl. zu den Lithographien das Werkverzeichnis von Hügelow 1994 (mit drei Ergänzungsbänden), zu den Monotypien das (unvollständige) Verzeichnis von Zemter 1996.
- 6 Die Monotypie *Nötigung*, 1946 (Tafel 4) ist abgebildet bei Zuschlag/Gercke/Frese 1998, S. 74. Die Monotypie *Ohne Titel*, 1947 (Tafel 6) ist abgebildet bei Zemter 1996, S. 50 u. l., die Monotypie *Ohne Titel*, 1947 (Tafel 7) bei Zemter 1996, S. 53 o. r.
- 7 K. O. Götz im Faltblatt der Galerie Gerd Rosen, Berlin, Januar 1950, hier zitiert nach Anna 1993, S. 176.
- 8 Vgl. Götz 1983 a, S. 370, Abb. 352.
- 9 Götz 1983 b, S. 957.
- 10 Vgl. zum Folgenden Belgin 1997, Heuwinkel 2010 sowie Zuschlag 1998 und 2010.
- 11 Götz in: Klant/Zuschlag 1994, S. 33. Vgl. auch Götz 1983 a, S. 515.
- 12 Götz stand seit 1952 in Verbindung mit dem japanischen Kalligraphen Siryu Morita, der auch Herausgeber zweier Zeitschriften zur Kalligraphie war. Vgl. Götz 1983 b, S. 955.

- 13 Das Gespräch wurde 1972 im Quadriga-Katalog des Frankfurter Kunstvereins veröffentlicht und wird hier zitiert nach dem Wiederabdruck in Belgin 1997, S. 253–256, S. 253 f.
- 14 Götz 1983a, S. 537. Vgl. zur Schnelligkeit auch Götz' Äußerungen in Klant/Zuschlag 1994, S. 58.
- 15 Vgl. die Abbildung bei Götz 1983b, S. 955, Abb. 1090 und zuletzt in Jäger/Kittelmann/Klar/Smerling 2013, S. 110.
- 16 Vgl. Götz 1983b, S. 956–959, Abb. 1091–1096. Das Blatt im Museum Pfalzgalerie ist dort als Abb. 1092 auf S. 958 reproduziert. Vgl. auch die Blätter aus der Serie in de la Motte 1978, S. 121 und in Anna 1993, S. 115, S. 117 und S. 119. 1963 und 1966 verwandte Götz dieses Schema auch in Lithographien; vgl. Hügelow 1994, WVZ A21, A30, A37 und A42.
- 17 Vgl. hierzu Kohrs 1984 und Zuschlag 1995.
- 18 Vgl. Hügelow 1994, WVZ A8, Farbtafel auf S. 85. Eine ganzseitige Farbabbildung auch bei Götz 1983b, S. 1078.
- 19 Götz 1983b, S. 1019 und S. 1023. Vgl. die Werkabbildungen ebd., S. 51, S. 53, S. 991, S. 1024–1041, S. 1056–1060, S. 1062–1066 und S. 1079f. Vgl. ferner die Abbildungen in Jäger/Kittelmann/Klar/Smerling 2013, S. 118–121, S. 124f. und S. 129.
- 20 Vgl. die Abbildungen weiterer Werke aus dieser Serie bei Götz 1983b, S. 1348–1350.
- 21 Rissa, in: Götz 1989, S. 2.
- 22 Wie Anmerkung 13, S. 254.
- 23 Vgl. die Abbildungen weiterer Gouachen aus dieser Serie bei Scotti 1993, S. 71 (*Lilli-De III*), Zimmermann 1994, S. 181 (*Lilli-De IV*), Melcher 2004, S. 117 (*Lilly Eff II*) und Anna 1993, S. 69 (*Lilli-Eff IV*). Das Bild *Lilly Ge 1*, Mischtechnik auf Leinwand, ist abgebildet bei Oellers/Kunde 2004, S. 53.
- 24 Vgl. die Abbildungen von *Pryll I* in Melcher 2004, S. 123 und von *Pryll XIII* in Neuendorf/Rissa/Willscheid 2009, S. 100 sowie von *Plien IV* in Schlichtenmaier 2008, S. 45, *Plien 5* in Kornhoff 2010, S. 92 und von *Plien 7* in Oellers/Kunde 2004, S. 54.
- 25 K. O. Götz, in: Kemp/Martin/von Wiese 2001, S. 87.
- 26 K. O. Götz im Faltblatt der Galerie Wintersberger, Köln 1977, hier zitiert nach Anna 1993, S. 66.
- 27 Rissa 1994, S. 51. Eine erste Version des Textes von Rissa wurde veröffentlicht in Heinz 1984, S. 153–157.
- 28 Rauterberg 2013.