

Jean Gorzio*

K.O. GÖTZ ODER DIE „COOL PAINTING“, 1959

Unter den experimentellen Malern Deutschlands ist K.O. Götz einer der ältesten und sicher derjenige, der zu einer Zeit, als seine Kollegen noch Noah und die Taube oder das Stilleben mit den sechs Zitronen abkonterfeiten, sich bereits mit neuen Formproblemen beschäftigt hat. Seine Fakturenfibel, die nur im Auszug bekannt wurde - sie ist während des Krieges in Norwegen verloren gegangen** -, zeigt eine unromantische, überaus transparente Sicht, was Malerei als Zusammenstellung und Variation von einigen Grundelementen sein kann und, im Gegensatz zur Bauhaustradition, wie eine solche Malerei ohne Funktionsbezug, nur als geistiges Demonstrationsobjekt, greifbar wird. Nach dem Krieg hat Götz Bilder gemalt, auf denen sich „Formlinge“ und zeichenartige Gebilde auf der Fläche bewegen, meistens lackschwarze Dingparabeln auf lackweißem Grund. Daneben entstanden Monotypien, surrealistisch im Sinne einer merkwürdigen Raumdarstellung, in der unwirkliche Formfetzen und Formstrudel schwammen oder standen, von Linien und kleinen Ornamenten begleitet. Diese Polarität zwischen klarumrissenen, harten Kompositionen mit einem Thema (Götz nannte diese Bilder „24 Variationen mit einer Faktur“ oder „Fünf Variationen über ein Thema“) und die gelösteren, wenn man will „absoluteren“ Monotypien, zieht sich ab 1952-53 zu einem Bildtyp zusammen, der fortan die Arbeit Götz' bestimmt: wirbelnde, sich überschreitende, in und aus dem Raum greifende, schlingende und spannende Rhythmen, hauptsächlich in Schwarz-Weiß, Grau und einigen Begleitfarben. Mit diesen Merkmalen entstehen jeweils Reihen, die Götz etwa „Wirbelbilder“ nennt oder mit anderen, erfundenen Titeln charakterisiert – Titel freilich, die nur Hinweise sind und keine Inhaltsangaben.

Was diese Malerei jedoch definiert, ist weniger ein thematischer Anspruch oder eine technisch-stilistische Erscheinung im Sinne des „Informel“ oder der „action painting“. Götz hat, wohl aus seiner Anfangszeit, vielleicht auch aus einer persönlichen Neigung heraus, eine Norm in die Bilder gebracht, die man „mechanistisch“ - keinesfalls mechanisch- nennen könnte. Der Maler schafft auf der Leinwand einen Ablauf von Bewegungen und Raumdurchschnitten, die trotz der Impulsivität, mit der sie hergestellt werden, nie subjektive Gesten sind. Die Bilder sind innerhalb ihrer

strudelnden Dynamik klar und geben eher die Niederschriften imaginärer und zugleich differenziertester Apparaturen wieder als die Handschrift eines delirierenden, von expressionistischem Geheul trunkenen Mündlings. Es scheint, daß Götz sich mit einigen neuartigen Arbeitsinstrumenten (Bürsten, Gummiwischern usw.) ganz bewußt ein Herstellungsverfahren erarbeitet hat, das zwar den persönlichen Lenkungen gehorcht, trotzdem aber die Leinwand vom Maler entfremdet, aus sich, als Instrument also, das Bild überfährt. Wobei der Maler als Kontrollinstanz hinter diesen Instrumenten steht. Man sollte die Bedeutung einer solchen Auffassung der Malerei nicht übersehen: gegenüber den oftmals überzogenen Gesten, die im besten Fall aus einer romantischen Überhöhung des Schaffensprozesses, im schlimmsten aus simuliertem Temperament entstehen, gliedert Götz einen Bildtyp, der als Einzelbild oder als Teil einer Reihe die Möglichkeit darstellt, Technik und Utensil in eine unmittelbare Malerei einzuführen, Konstruktives und Rasantes in Raum und Fläche zu vereinen, ohne daß der Maler sich oder seine Gefühlsmomente auf die Leinwand wirft.

„Cool painting“ könnte man in Anlehnung an den Ausdruck der Jazzmusik sagen. Auf jeden Fall: eine Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht aus dem Empire oder der Régence. Götz arbeitet rasch, er hat selbst erklärt, wie Bilder in kürzester Zeit entstehen, wobei ein fertiges Bild allerdings erst dann als Bild bezeichnet wird, wenn der Maler es anerkennt, besser vielleicht: erkannt hat. Daß eine solche Malerei spröde ist und nicht zu schnell verstanden werden sollte, liegt auf der Hand. Gewiß, man kann landschaftliche Bezüge aus einigen Bildern herauslesen, man kann auch, was weitaus richtiger ist, die Durchsetzung des Raumes durch Rhythmen und die Durchsetzung der Rhythmen durch den Raum verfolgen. Aber werden solche Interpretationen dem Bild gerecht? Das eigentliche Problem, das Götz sich immer wieder stellt und immer wieder behandelt, ist die Wechselwirkung von Ding und Maler, von Gerät und Steuerung – kurz: von Technik und Individualität.

Jean Gorzio, 1959

(Veröffentlicht in: „blätter + bilder, ZEITSCHRIFT FÜR DICHTUNG MUSIK UND MALEREI“; Heft 5, November-Dezember 1959, S. 48; Verlag Andreas Zettner, Würzburg/Wien, 1959; Hrsg.: Horst Bieneck und Hans Platschek)

* Jean Gorzio ist ein Dichter, der in Paris lebte.

** Götz hatte nach Kriegsende seine Fakturessachen aus Sicherheitsgründen beim örtlichen Kaufmann in Norwegen deponiert mit der Bitte, sie sicher aufzubewahren, bis er sich wieder melde. Trotz vielfacher Kontaktversuche bis ca. 1960 erhielt Götz aber keine Antwort mehr. Bis Mitte der 60er-Jahre war die Fakturessachen somit verschollen. Dann kam schließlich ohne Kommentar oder Brief ein großer Umschlag (aus Norwegen) bei Götz an, darin vollständig alle seine Manuskripte und Zeichnungen zur Fakturessachen.