

Sven Beckstette

## **DAS INFORMEL ALS GEBURTSHELFER DER MEDIENKUNST - PRODUKTIVE BILDSTÖRUNG**

Bewegte Bilder gehören längst zum Alltag des Ausstellungsbetriebs. Zwar gilt der Koreaner Nam June Paik als Wegbereiter der Medieninstallationen und black boxes von heute. Doch diese Gattungen haben ihre Wurzeln überraschenderweise da, wo man sie nicht vermuten würde. Tatsächlich gehen die Anfänge der Fernseh- und Videokunst auf Vertreter der europäischen Nachkriegs-Abstraktion wie Karl Otto Götz und Lucio Fontana zurück. Das mag sich aus zwei Gründen ungewöhnlich anhören: Verglichen mit den USA waren die Bundesrepublik Deutschland und Italien zum einen Entwicklungsländer, was die Verbreitung und Qualität der Fernsehtechnologie anging. Im Gegensatz zu Amerika mit seinen unzähligen kommerziellen Kanälen gab es in Westdeutschland über Jahrzehnte nur wenige Programme in öffentlicher Hand. Noch dazu waren die Geräte selbst zunächst unerschwingliche Luxusprodukte. Ein Großteil der Bevölkerung machte ihre ersten Seherfahrungen mit den Flimmerkisten zuerst nur in den Schaufenstern der Rundfunkgeschäfte. Zum anderen scheint die Begeisterung für unpersönliche, elektronische Apparate einer Kunstrichtung wie dem Informel grundsätzlich zu widersprechen, deren Prinzipien bekanntlich gestische Spontaneität, subjektiver Ausdruck und Befreiung von aller Realität lauteten. Und doch hängen die Versuche von K. O. Götz mit dem Bild des Fernsehschälers jedoch eng mit der abstrakten Malerei des Künstlers zusammen.

Für Karl Otto Götz stand von Beginn an die Wandelbarkeit von Bildschemata – wie er Formmotive bezeichnete – nach festgelegten Vorgaben im Mittelpunkt seines Schaffens. Vom Surrealismus beeinflusst, arbeitete der 21-jährige Götz 1935 an einer Reihe von Bildern, bei denen er mit einer Fixierspritze und Schablonen ungegenständliche Formen auf der Bildfläche erstellte und darüber in einem zweiten Schritt Konturen und Linien setzte. Auf diese Weise entstanden „Spritzbilder“, sich überschneidende Gebilde, die an Menschen, tierische oder phantastische Wesen denken lassen. Die bereits hier angestrebte Überlagerung und Durchdringung von „Fakturen“ - einem Schlüsselbegriff in den theoretischen Texten des Künstlers - führte Götz zusammen mit seiner damaligen Frau Anneli Brauckmeyer in Photogrammen und Photomalereien weiter. Angeregt durch

Hans Richters Buch „Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen“ (1929), hegte Götz den Wunsch, die Spritzbilder und Photomalereien kinetisch zu animieren. Deshalb wandte er sich im Sommer 1936 ersten Versuchen mit Film zu. In seiner Autobiographie beschreibt Götz die Herstellung seiner drei kurzen filmischen Studien, die 1945 bei Bombenangriffen auf Dresden verbrannten:

„Ich lieh mir eine französische 9,5-mm-Pathé-Kamera und baute erst zwei, dann drei Projektionen, in denen durchsichtige Zylinder drehbar angeordnet waren. Die Lichtquelle befand sich in der Mitte des Zylinders. Auf die durchsichtige Oberfläche zeichnete ich mit schwarzer Farbe meine Fakturen auf. Jeder Zylinder erhielt eine andere Faktur, so daß ich zwei oder drei Fakturen übereinander projizieren konnte. Die Bewegung der Zylinder wurde von zwei bzw. drei Personen ausgeführt, die Projektionen wurden übereinandergelegt und das Ergebnis gefilmt. Um aber Formkomplexe zusammenzufassen, schnitt ich in ein Gummituch größere Formelemente als Negativ-Formen. Dieses Gummituch wurde während einer zweiten Projektion (Doppelbelichtung) von zwei Leuten dazwischengeschaltet und willkürlich hin- und hergezogen bzw. verzogen. Dadurch veränderten sich die ausgeschnittenen Großformen und ergaben in der Gesamtprojektion interessante Formkomplexe, die sich in metamorphotischer Weise veränderten. Durch sie hindurch und in ihrem Umfeld bewegten sich die anderen Fakturen. Auf diese Weise wurde die Großform integriert.“

Wie wichtig für seine weitere künstlerische Entwicklung diese wenn auch nur kurzen Filme waren, zeigt sich daran, dass Götz zum einen nach dem Krieg versuchte, die verloren gegangenen Experimente zu rekonstruieren. Zum anderen sah der Künstler seine Animationen als direkte Vorarbeiten zur „Fakturenfibel“ an. Dieses Hauptwerk von Götz entstand in den Kriegsjahren, in denen der Künstler als Radartechniker in Norwegen stationiert war. In den Tuschezeichnungen, die von einem Text begleitet werden, untersuchte er nach systematischen Prinzipien, wie sich aus einem bestimmten Motiv nach vorgegebenen Kriterien, wie etwa der Änderung der Größe oder dem Hinzufügen anderer Formen, eine Vielzahl von unterschiedlichen Themen entwickeln lässt.

Zeitgleich zur „Fakturenfibel“ experimentierte Götz in den letzten Kriegstagen auch mit dem von ihm beaufsichtigten Radargerät in Norwegen, bei denen er anstrebt, das Bild des elektronischen Schirms zu manipulieren:

„Ich hatte im Krieg und kurz nach Kriegsende in Norwegen Gelegenheit, mit elektronischen Bausteinen aus Radargeräten Versuche anstellen zu können, die darin bestanden, Form- und Strukturelemente, die ein oder mehrere Elektronenstrahlen auf dem Leuchtschirm der Braunschen Röhre hervorriefen, in Bewegung zu bringen und zu verformen. Angeregt durch das Auftreten bekannter Störbilder beim Radarbetrieb setzte ich mich mit Technikern meines Restkommandos zusammen und versuchte, verschiedene optische Phänomene auf dem Leuchtschirm hervorzurufen und elektronisch zu steuern. Diesen Versuchen haftete jedoch noch ein improvisatorischer Charakter an, und schließlich machten die Verhältnisse der Nachkriegszeit jedes Weiterexperimentieren unmöglich.“

Nach dem Krieg knüpfte Götz erst einmal an seine Erfahrungen an, die er mit der „Fakturfibel“ gesammelt hatte. Mehr und mehr verlieren seine Faktionen jetzt feste Umrisslinien, bis sich schließlich Vorder- und Hintergrund auf der Fläche kaum noch eindeutig voneinander trennen lassen. Dieser Eindruck wird durch eine besondere Malmethode hervorgerufen, die der Künstler durch Zufall entdeckte. Als er im Sommer 1952 für seinen Sohn Farbe und Kleister anrührte, fand er heraus, dass sich Gouache auf einem mit Kleister versehenen Untergrund wie Leinwand oder Papier ganz einfach mit einem Messer wieder entfernen lässt. Mit Hilfe dieser Technik konnte Götz beim Malen solange ein Bildschema wiederholen, bis er mit dem Ergebnis zufrieden war. Statt eines Messers benutzte Götz allerdings verschieden große Rakel, die er zum grundlegenden Instrument seiner Malerei wurden. Durch diesen neuen Malvorgang änderte sich die Arbeitsweise von Götz grundlegend. Ausgangspunkt eines Gemälde war jedes Mal ein bestimmtes Bildschema, welches er erst in einem Kleinformat vorformulierte, um es dann auf größeren, auf dem Boden liegenden Leinwänden erneut zu malen. Seine Hand- und Körperbewegung wurden dabei in höchstem Tempo ausgeführt. Auf diese Weise entstanden im Bildschema unerwartete informelle Strukturen und Formelemente, Spritzer und Verwischungen. Am Ende des sehr kurzen Vorgangs prüfte der Künstler das Motiv. Falls er nicht zufrieden war, verwarf er es und begann unter anderen Umständen von neuem. An einem Arbeitstages entstand so zumeist nur ein einziges Werk. Alle Gemälde sind deshalb nicht nur das unwiederholbare Ergebnis einer vorgegebenen Aufgabenstellung, sondern sie enthalten zugleich die Summe aller formalen Möglichkeiten, die das Schema in sich birgt. Obwohl dem Betrachter die Schnelligkeit des Malvorgangs beim getrockneten Bild nur noch als vollkommen unbewegte Struktur erscheint, hat der Schriftsteller Franz Mon deshalb nicht ganz unrecht, wenn er die seriellen Arbeiten von

Götz 1961 als kinetische Bilder bezeichnet hat.

Im angespannten Klima des Kalten Krieges wurde auch die Kunst als Waffe instrumentalisiert. Gegen den sozialistischen Realismus des Ostblocks förderten die Westmächte – allen voran die USA – die abstrakte Malerei als autonome, universale Weltsprache der freien Welt. In der BRD stieg Götz mit seiner antiillusionistischen Malerei schnell zu einer Hauptfigur des Informel auf. Er nahm 1958 an der Biennale in Venedig und ein Jahr später an der documenta 2 in Kassel teil. Im selben Jahr erhielt er eine Professur für Malerei an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Über den Einfluss des politischen Klimas auf sein Werk hat Götz kürzlich in einem Interview erklärt:

„Hierzu möchte ich sagen, dass ich meine informelle Malerei nicht wegen dieses Kulturkampfes im Kalten Krieg zwischen den beiden Haupt-Siegermächten des Zweiten Weltkriegs, USA und UdSSR, entwickelt habe. Im Gegenteil, obwohl ich wusste, dass der Abstrakte Expressionismus der US-Amerikaner für lange Zeit die Dominanz bei dieser Richtung beanspruchen würde, und ich deshalb im besiegten Deutschland (West) gar nicht damit rechnen konnte, dass ich mit meiner informellen Malerei großartig aufsteigen würde, habe ich, weil ich bei dieser Richtung in der Malerei formal noch unausgeschöpfte, informelle Potentiale witterte, das informelle Prinzip künstlerisch auf meine Arbeit weiter bearbeitet und erweitert.“

Neben seiner steilen Karriere als informeller Maler hat Götz die Beschäftigung mit der elektronischen Bilderzeugung nie ganz losgelassen. Die Radartechnik etwa bezeichnete er noch gegen Ende der Vierziger Jahre als eines seiner liebsten Freizeitvergnügen. Doch erst ein Jahrzehnt später knüpfte er wieder gezielt an seine Tests mit dem Schirm des Ortungsgeräts an. Jetzt widmete er sich jedoch dem Medium Fernsehen, das seit 1952 erste Beiträge in der BRD ausstrahlte. Da Götz frühestens 1965 einen eigenen Apparat besaß, befasste er sich zuerst in theoretischen Texten mit diesem Thema. Wichtige Anregungen erhielt er hierfür von der Informationstheorie, einem mathematischen Modell, das die Übermittlung und Verarbeitung von Nachrichten zwischen Sendern und Empfängern untersuchte. Auch aktuelle Erkenntnisse aus Wahrnehmungs- und Persönlichkeitspsychologie interessierten Götz sehr und beeinflussten seine Untersuchungen über das Problem von Informationsverarbeitung zwischen Betrachter und Bild. Zwar steckte die Fernseh- und Videotechnik zu dieser Zeit noch in den Kinderschuhen. Dennoch erkannte Götz bereits ihr künstlerisches Potential. Am

ausführlichsten legte er seine Ideen in dem Beitrag „Vom abstrakten Film zur Elektronenmalerei“ dar, der 1960 in dem Sammelband „Movens“ erschienen ist. Hierin stellte Götz die Benutzung des Fernsehens in die Tradition der Avantgarde-Filme der Zwanziger von Hans Richter und Viking Eggeling. Zugleich erklärte er, nach welchen rechnerischen Prinzipien der Bildschirm gesteuert werden könnte. Doch das Fernsehbild bot dem Künstler nicht nur ein einfaches und neues Medium, um bewegte Formen und Muster zu schaffen. Denn da die Bilder einzig aus aufleuchtenden Elektronen bestünden, seien sie an keinen materiellen Träger mehr gebunden. Deshalb könne zum ersten Male vom einem unkörperlichen, kinetischen Lichtbild gesprochen werden, so Götz idealistisch.

Theoretisch ließen sich die kinetisch-elektronischen Bilder von Bandmaschinen aufzeichnen und wieder abspielen. Allerdings waren Speicherkapazität und Rechengeschwindigkeit der damaligen Computer noch zu gering, um hierfür wirklich brauchbar sein. Als „visuelle Demonstrationsobjekte“ für seine animierten Bildprogramme griff Götz deshalb auf die statische Leinwand zurück. Ab 1959 entstanden erste „Rasterbilder“, bei denen Götz die Fläche zunächst in ein dem Fernsehschirm ähnliches Raster aus Bildpunkten unterteilte. Jeweils sechs dieser Quadrate bildeten Bausteine, die sich wiederum zu Kleinfeldern sowie Groß- und Superfeldern gruppierten. In einem zweiten Schritt legte Götz die Verteilung von hellen und dunklen Partien in diesem Bereichen statistisch fest. Nach diesen Vorgaben wurden die einzelnen Punkte von Rissa und einigen anderen Studentinnen ausgefüllt. Die ersten Rasterbilder waren nur schwarz-weiß. Später fertigte Rissa für Götz auch farbige Versionen an. Für Götz hatten diese Versuche nichts mit seiner Malerei zu tun. Allerdings musste er einräumen, dass die Ergebnisse seinen informellen Bildern doch recht ähnlich waren, „weil es keine fest umrissenen Formen gab.“

Die Titel der „Rasterbild“ wie etwa „Statistisch-metrische Modulation ‚DENSITY 10:3:2:1‘“ geben dabei das zugrunde liegende Programm der Bilder an, das Götz häufig auf der Rückseite der Bilder angegeben hat. In diesem Fall bedeutet die Zahlenfolge das Vorkommen von hellen, mittleren, dunklen und sehr hellen Dichtegraden auf dem Bild im Verhältnis von 10:3:2:1. Da Götz seine „Rasterbilder“ als Vorstufe zu elektronisch programmierten, beweglichen Rasterbildern ansah, beurteilten zeitgenössische Kritiker seine Arbeiten folgerichtig im Zusammenhang mit der aufkommenden Kinetischen Kunst von ZERO-Mitgliedern wie Otto Piene oder Heinz Mack. Seine „Rasterbilder“ wurden als logische Weiterentwicklung dieser „Bewegten Kunst“ verstanden. Alexander Leisberg

schrieb in einem Beitrag über „Neue Tendenzen“ in der Kunst, der 1961 in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ veröffentlicht wurde:

„Die Versuche, Licht und Bewegung mit mechanischen Mitteln zu realisieren, leiden alle daran, daß sie, an der Technik orientiert, nicht ihrem aktuellen Stand entsprechen. Die moderne Technik ist dabei, den mechanisierten Automaten durch den elektronischen zu ersetzen, womit sie eine Lage geschaffen hat, der mechanistischen Vorstellungen nicht länger entsprechen. Dieser veränderten Situation werden bis jetzt nur die Versuche von Karl Otto Götz (geb. 1914) gerecht, der, vorerst mit statistischen Vorberechnungen und Modellbildern beschäftigt, an der Entwicklung einer elektronischen Malerei mit den Mitteln des Fernsehens arbeitet. Eine Malerei, die den Elektronenstrahl als Instrument benutzt, könnte sinnvoll die kinetischen Versuche des abstrakten Films fortsetzen, womit die Zeitdimension nicht nur approximativ wie in der übrigen Automaten- und Bewegungskunst in die bildende Kunst eingeführt würde, sondern eine der Musik analoge Funktion erhielte.“

Götz wollte es jedoch nicht bei den gemalten, stillstehenden Anschauungstafeln belassen. 1960 wandte er sich deshalb an den Münchener Elektronikkonzern Siemens. Er wollte die Firmenleitung davon überzeugen, eine Gerät für seine elektronische Malerei zu entwickeln. Vor einem der Direktoren konnte er immerhin seine Studien präsentieren. Hilfe erhielt er jedoch für ein derartig unkommerzielles Projekt keine. Um die unterschiedlichen Phasen seiner quantisierten Bilder besser zu veranschaulichen, baute sich Götz daher einen Tricktisch mit einer Kamera. Im Sommer 1962 begann er mit der Arbeit an seinem zehnminütigen Rasterfilm „Density 10 : 2 : 2 : 1“. Der Titel gibt auch hier das zugrunde liegende Programm des Bildes wieder, in diesem Fall, in welchem Verhältnis die hohen, mittleren, geringen und sehr geringen Dichtegraden zueinander stehen. Kürzlich ist dieses Dokument, das Sie im Anschluss sehen werden, erstmals auf DVD erschienen. Damit lässt sich nun nachvollziehen, was sich Götz unter Elektronenmalerei genau vorgestellt hat. Nachdem die Methodik auf Schrifttafeln erläutert worden ist, werden verschiedene Beispiele für bestimmte Permutationen vorgeführt. Die Frequenz steigt stetig, bis sich die Fläche am Schluss in ein rhythmisch-flirrendes Gewebe auflöst. Bei aller Faszination, die der Film immer noch hervorruft, wirkt das Ganze aus heutiger Sicht wie ein kontrolliertes weißes Rauschen.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Computerleistungen erscheint das Resultat von „Density 10 : 2 : 2 : 1“ verglichen mit dem immensen manuellen Aufwand fast rührend, ein

Problem, das Götz selbst erkannte. Obwohl Götz also tatsächlich niemals mit einem Fernsehapparat gearbeitet hat, muss er dennoch als Fernsehkünstler verstanden, ein paradoxer Umstand, auf den Christine Mehring hingewiesen hat. Denn ohne Zweifel waren seine Forschungen ein wichtiger Anknüpfungspunkt für Nam June Paik. In dem Faltblatt zu seiner Ausstellung „Exposition of Music – Electronic Television“, die 1963 in der Wuppertaler Galerie Parnass stattgefunden hat, bedankte sich Paik ausdrücklich bei Götz für seine Anregungen:

„Bekanntlich publiziert Prof. K. O. Götz seit langem über die kinetische Malerei und Programmierung des elektronischen Fernsehens. Mein Interesse für das Fernsehen ist wesentlich von ihm angeregt worden. Dafür bedanke ich mich mit großem Respekt. [...] K. O. Götz sagte einmal: ich habe viele Experimente mit Braunschen Röhren in Norwegen (vor 17 Jahren) gemacht. Tolle Bilder sind entstanden. Aber leider kann man es weder kontrollieren noch festlegen. FESTLEGEN! . . . dieses Wort traf mich wie ein Blitz. Ja - dann muß es das geeignetste Mittel sein, um sich mit dem Indeterminismus auseinanderzusetzen [...] Hierin liegt das Grundkonzept meiner Fernsehexperimente. Ähnlich wie bei K. O. Götz, der schon 1959 zu dem Ergebnis gekommen ist, dass ein elektronisches Bild, welches produktiv (nicht reproduktiv) erzeugt werden soll, gewissermaßen indeterministisch definiert werden muß.“

Die systematische Auseinandersetzung mit den Variationsmöglichkeiten bestimmter abstrakter Bildschemata im Werk von K. O. Götz schließt also unbedingt auch die Beschäftigung mit dem bewegten Bild ein, denn nur hier lässt sich der Übergang von einer Faktur zur nächsten in zeitlichem Nacheinander darstellen. Indem Götz darüber hinaus neue elektronische Medien in seine bildnerischen Analysen einbezog, führte er in den „Rasterbildern“ den Anspruch des Informel, das sogenannte klassische Formprinzip in der Malerei aufzulösen, zu seinem logischen Endpunkt. Allerdings nähert sich Götz diesem Ziel im Unterschied zu seinen informellen Arbeiten durch die Struktur des Rasters quasi von der anderen Seite her. In den Augen der US-amerikanischen Kunsttheoretikerin Rosalind E. Krauss handelt es sich einem Raster nämlich um das paradigmatische „Emblem der Moderne“, da es der Realität eine eigene Ordnung entgegenstellt:

„Das Raster verkündet die Modernität der modernen Kunst auf zweierlei Weise – die eine räumlich, die andere zeitlich. Auf der räumlichen Ebene proklamiert das Raster die Autonomie der Kunst. Flach, geometrisch, geordnet, ist es anti-natürlich, anti-mimetisch,

anti-real. So sieht Kunst aus, wenn sie der Natur den Rücken kehrt. Mit seiner durch Koordinaten bedingten Flächigkeit verdrängt das Raster die Dimensionen des Realen und ersetzt sie durch die seitliche Ausbreitung einer einzigen Fläche. In seiner durchgängig regelmäßigen Organisation ist es nicht das Ergebnis von Nachahmung, sondern ästhetischen Dekretierens. Insofern seine Ordnung die reiner Beziehungen ist, spricht das Raster natürlichen Gegenständen den Anspruch auf eine eigene Ordnung ab. Das Raster zeigt, dass die Beziehungen im ästhetischen Feld in einer separaten Welt existieren und dass diese Beziehungen in Bezug auf die natürlichen Gegenstände sowohl vorgängig als auch endgültig sind. Das Raster erklärt die Kunst zu einem Raum, der autonom ist und sich selbst zum Zweck hat.“

Und vielleicht haben die „Rasterbilder“ ja auch ihre Spuren im Werk von Gerhard Richter hinterlassen, dem bekanntesten Schüler von Götz. Richter befand sich nicht unter den Studenten, die zwischen 1959 und 61 dabei geholfen haben, das „Rasterbild“ „Density 10 : 3 : 2 : 1“ anzufertigen. Zwar hatte er 1961 die DDR in Richtung Düsseldorf verlassen und war seit dem Sommersemester schon an der Akademie eingeschrieben. Allerdings wechselte er erst ein Jahr später in die Klasse von K. O. Götz. Die „Rasterbilder“ wird er bei seinem Lehrer aber vermutlich dennoch einmal zu Gesicht bekommen haben. Rein formal betrachtet, erinnert Richters 1966 begonnene Reihe der Farbtafelbilder wie „4096 Farben“ von 1974 jedenfalls stark an die „Statistisch-metrischen Modulationen“ von Götz.

Vier „Rasterbilder“ befinden sich heute hier im Museum Abteiberg in Mönchengladbach als Teil der auf Computergraphik spezialisierten Sammlung Etzold. Das Informel also auch als Grundlage der digitalen Computerkunst? Sicherlich, aber das ist eine – wenn auch nur leicht andere – Geschichte.

(In: artnet, Magazine, 15. August 2009)