

K.O. Götz

GEMALTES BILD – KINETISCHES BILD

POSITIV – NEGATIV

Ich schreibe die erste Bildfaktor mit flüssiger Farbe und breitem Pinsel dunkel auf hellen Fond: *Positiv*.

(Würde ich es hierbei belassen, wäre ich bestenfalls ein Kalligraph)

Danach schreibe ich mit dem Rakele ins Positive hinein: *Negativ*

Die negativ helle Faktor verbindet sich mit dem Fond und bewegt ihn. Bisher *positiv* Erscheinendes wird nun stellenweise *negativ* und umgekehrt.

Manche Kontraste dieser ambivalenten Bildfaktor provozieren beim Betrachter dreidimensionale Raumillusionen, die jedoch, wenn man ihnen folgt, sich selbst ad absurdum führen. Mit leerem Pinsel schreibe ich ein drittes Mal ins noch nasse Bild und verbinde *Scheinbar-Positives* mit *Scheinbar-Negativem*. Nun verlieren die Kontraste ihren Raumillusions-Charakter und stellen nichts weiter mehr dar als ein Mehr oder Weniger an aufgetragener, weggekratzter und weggeschleudeter, in den Grund gekratzter oder gestauter Farbe.

Auch der scheinbar leere Fond enthält noch Spuren von Farbe und ist kein Fond mehr im klassischen Sinne.

Die Bildfaktor wurde zu einer Hell-Dunkel-Modulation, die keinerlei Formelemente mehr enthält, sondern die nur noch aus *Hell-Dunkel-Passagen* besteht.

Farbmenge und Ausdehnung einer Passage enthalten einen *Qualitäts-Faktor*, während ihr Hell-Dunkel-Gefälle einen *Richtungsfaktor* enthält. Passagen verlaufen im rechten Winkel zu den geschriebenen Rhythmen und wollen auf diese Weise gesehen werden.

Eine Kompositions-Methode im klassischen Sinn ist für den „Aufbau“ meiner Bildfaktor nicht anwendbar.

Ich brauche Monate oder gar Jahre, um durch Gedanken- und Malexperimente zu einem neuen Bildschema zu kommen.

Meine sogenannten „Wirbelbilder“ z.B. zeichnen sich dadurch aus, daß sie in 3-4 Sekunden gemalt werden müssen, während zur Entwicklung diese Typs 3-4 Jahre gebraucht wurden.

Meine sogenannte „U-Boot-Serie“ enthält ein ganz anderes Schema. Ausgangspunkt war die abstrakte Aufgabenstellung: *Dominierende Waagerechte, intervenierende Senkrechte*.

Nach dem Schema 2:1:1/2 wurde ein dreiteiliger Malvorgang angewandt.

Ca. 2 Sekunden; Dauer der ersten Niederschrift.

Pause. Kontrolle des Geschehenen, Meditation des Kommenden.

Ca. 1 Sekunde, Dauer der zweiten Niederschrift mit dem Rakel.

Pause. Kontrolle des Geschehenen, Meditation des Kommenden.

Ca. ½ Sekunde, Dauer des dritten und letzten Eingriffs mit leerem Pinsel.

Lange Pause und Kontrolle des fertigen Bildes:

Anerkennung oder Auslöschung.

Auf diese Weise wurden hintereinander manchmal 15 bis 20 Bilder gemalt und wieder ausgelöscht, ehe die letzte, zufriedenstellende Version entstand. Keinerlei Veränderungen oder Retuschen sind erlaubt. Sie würden die Einmaligkeit und Frische der Bildfaktor stören.

An einem solchen Maltag entsteht in der Regel „nur“ ein Bild.

Ich schreibe meine Bilder schnell nach intensiver Meditation des jeweiligen Schemas. Der Schönschrift habe ich mißtrauen gelernt. Durch Schnelligkeit opfere ich einen Teil meiner Schreibkontrolle. Dieses Opfer wird kompensiert durch Schwünge und Passagen, die anders nicht zu realisieren sind, die ich aber auf Grund meiner Konzeption erreichen muß.

Je geschwinder die Handschrift, je geringer die Schreibkontrolle, um so mehr Anonymes kommt zum Vorschein und fixiert sich im Bildschema. Ausschlaggebend für das fertige Bild ist einzig und allein die abschließende Kontrolle.

ABSTRAKTER FILM UND KINETISCHE MALEREI*

Bei meinen abstrakten Filmversuchen von 1935 kam es mir weniger darauf an, Filme zu machen, als vielmehr die Möglichkeiten der Filmaufnahmetechnik und der Projektion zu verwenden, um Formmetamorphosen und Strukturverläufe (aus der

Malerei) in ihrem kinetischen Ablauf zu fixieren. Das Problem war damals schon alt. Hans Richter und Viking Eggeling hatten von 1919 an Formverwandlungen und ihre Abläufe in Phasen zerlegt: die berühmten Rollbilder. 1921 folgten endlich ihre ersten abstrakten Filme, die den Phasentrick benutzten, um die Abfolge der Formverwandlungen ins Fließen zu bringen. Die Entwicklung des abstrakten Films über Len Lye, die die Gebrüder Fischinger zu Mac Laren und andere ist bekannt. Auffallend ist, wie wenig diese Filmmaler Formprobleme der Malerei mit den vielfältigen Möglichkeiten der Filmtechnik zu koordinieren verstanden. Entweder glitt die formale Sprache ins Dekorative ab – was auch oft beabsichtigt war – oder die Filmtechnik wurde zum bloßen Reproduktionsmittel für kinetische Malerei degradiert. Wenn heute die neuen Erkenntnisse auf dem Gebiet der Malerei auf den Film angewandt werden sollen, muss formal-logisch abstrahiert werden, d.h., da es sich beim Film um ein kinetisches Lichtbild handelt, ist eine Transposition von Malmaterial zum Lichtmaterial notwendig. Der Ballast des „Malerischen“ muss nicht nur abgeschüttelt, sondern formale und strukturelle Vorgänge aus der Malerei müssen mit dem Medium Film logisch und materiell neu durchdacht werden. Das Medium Film besteht nicht nur aus der Aufnahme- und Produktionstechnik, aus Phasentrick und Schneidetisch. Eine ganze Reihe technischer Tricks, wie sie in der Filmindustrie gebräuchlich sind, stehen dem Filmmaler zur Verfügung; und darüber hinaus bieten sie neue technische Möglichkeiten an, die für den kommerziellen Film nicht brauchbar sind, für den abstrakten Film aber ein willkommenes Werkzeug bedeuten. Die künstlerischen und technischen Mittel sind noch lange nicht erschöpft. Es ist erstaunlich, wie wenig Filmmaler am Werk waren - und es noch sind – und wie klein die Anzahl der abstrakten Filme ist. Andererseits ist die Herstellung selbst kürzester Filme mit relativ hohen Kosten verbunden, die ein Einzelner selten allein tragen kann. Produktionsgesellschaften und öffentliche Institutionen haben selten Verständnis für derartige Filmexperimente, da sich die Unkosten nicht mit Sicherheit einspielen lassen. Ich hatte im Krieg und kurz nach Kriegsende 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 zusammen und versuchte, verschiedene optische Phänomene auf dem Leuchtschirm hervorzurufen

und elektronisch zu steuern. Diesen Versuchen haftet jedoch noch ein improvisatorischer Charakter an, und schließlich machten die Verhältnisse der Nachkriegszeit jedes Weiterexperimentieren unmöglich. Die Fernsehtechnik eröffnet uns neue Wege in der Hervorbringung und Steuerung von kinetischen Form- und Strukturelementen. Verglichen mit dem technischen, zeitlichen und finanziellen Aufwand, den ein abstrakter Kurzfilm verlangt, erscheint die Produktion von bewegten elektronischen Bildern weniger umständlich und viel rationeller. Hier kann man zu ersten Male mit Recht vom entmaterialisierten kinetischen Lichtbild sprechen. Während der Film einen Bildträger benötigt (Zelluloid und Bromsilberschicht), besteht das elektronische Bild einzig und allein aus aufleuchtenden Elektronen. Der ephemere Charakter des elektronischen Bildes jedoch steht im Gegensatz zur Konserve „Film“ (Fernsehsendungen wurden bisher gefilmt, konserviert und mussten bei Wiedersendung ihren Aggregatzustand also zweimal wechseln). Das amerikanische Gerät „Ampex“ ermöglicht es neuerdings, diese umständliche Verfahren auszuschalten, indem es die elektrischen Impulse einer Fernsehsendung auf Band speichert. Damit ist auch das auf experimentellem Wege gewonnene kinetisch-elektronische Bild konservierungs- und reproduktionsfähig geworden. Durch Bandtechnik, Schnitt, Bildmontagen und Überlagerungen (ähnlich wie bei der Tonbandtechnik) erweitert sich das Arbeitsfeld auch ins Künstlerische. Der Werkvorgang beim kinetisch-elektronischen Bild ist ein variabler Kreislauf und erstreckt sich von einem Zahlengeflecht über einen Frequenzplan zum Frequenzgenerator und Fernsehrohr. Das hier entstehende ästhetische Resultat ist in seiner optischen Makrostruktur voraus berechenbar, aber nicht voraussehbar; denn seine Zeichengebung geschieht im Bereich der Mikrostruktur und besteht aus einer Kette von elektrischen Impulsen und Frequenzgemischen, also aus einer Folge von Zeiteinheiten. Der Zeichencharakter der Mikrostruktur wird durch das Fernsehrohr in kinetisch-optische Phänomene verwandelt, die erst in ihrer Makrostruktur der ästhetischen Kontrolle zugänglich sind und eine Korrektur provozieren, die allerdings im Mikrobereich vorgenommen werden muss, wodurch sich der Kreislauf schließt.

K.O. Götz, 1959

(Veröffentlicht in: „blätter + bilder, ZEITSCHRIFT FÜR DICHTUNG MUSIK UND MALEREI“; Heft 5, November-Dezember 1959, S. 45-47; Verlag Andreas Zettner, Würzburg/Wien, 1959; Hrsg.: Horst Bienek und Hans Platschek)

*Anmerkung von K.O. Götz 2010 zum Textabschnitt „ABSTRAKTER FILM UND ELEKTRONISCHE MALEREI“ aus dem Jahr 1959:

Was denke ich 2010, wenn ich meinen Text „ABSTRAKTER FILM UND ELEKTRONISCHE MALEREI“ aus dem Jahr 1959 wieder lese? Meine Vorstellung von damals, dass die Möglichkeit, Filme kinetisch-elektronisch herstellen zu können, Künstler/innen inspirieren würde, verstärkt kinetisch-elektronische Künstler/in- oder Maler/in-Filme zu schaffen, ist nicht Wirklichkeit geworden. Was dagegen Realität wurde, ist die Existenz elektronisch hergestellter, unendlich vielgestaltiger Video-Backgrounds. Diese können Personen erwerben, um Video-Projekten aller Art mehr Professionalität verleihen zu können.