

K.O. Götz

### **Mein Malvorgang, 1965**

Wie ein Maler malt, das weiß er selbst am besten. Was er malt, darüber reden und schreiben andere. Um etwas über meine Malerei zu schreiben bzw. über jenen komplexen Vorgang, der mit Malen bezeichnet wird, bin ich auf Selbstbeobachtung und Introspektion angewiesen. Fehleinschätzungen sind unvermeidlich, solange es noch keine Kybernetik des Mal- und Zeichenvorganges gibt. Deshalb sollten Verhaltensforscher, Psychologen, Physiologen, Nachrichtentechniker, Mathematiker und Maler gemeinsam Programme entwerfen zur Erforschung jener Regel- und Steuerungsmechanismen beim Malen, die in ihrer Gesamtheit als ein Ganzes, als ein Gestaltkreis angesprochen werden müssen. (Vgl. Viktor von Weizsäcker, Der Gestaltkreis. Stuttgart 1950.)

Mein Malvorgang ist dreiteilig. Ich schreibe die erste Bildfaktor schnell mit flüssiger Farbe dunkel auf hellen Grund. Würde ich es hierbei belassen, wäre ich bestenfalls ein Kalligraph. Die entstandene dunkle Faktor auf hellem Grund wirkt beim Betrachten gemäß dem Prinzip von <Muster und Grund>. Beide haben Dingcharakter und sind durch Projektion aufeinander bezogen. Diese Eindeutigkeit wird lediglich an jenen Stellen im Bild durchbrochen, wo Helles von Dunklem umschlossen wird und ein helles Stück Grund nach <oben> kommt. Es sieht nun wie eine ausgeschnittene helle Form aus, die auf einem dunklen Grund liegt. Hier werden die Identitäten von Muster und Grund aufgehoben und neugesetzt. An manchen Stellen ist das Verhältnis von hellen Partien zu angrenzenden dunklen ambivalent. Je nachdem in welcher Weise die Bildfaktor fixiert wird, kommt das Stückchen Grund plötzlich nach <oben>, die schwarze Zeichnung wird zum Grund, und anschließend kehrt sich dieser Vorgang wieder um. Diese Umkehrung von <Muster und Grund> kommt auch bei manchen Kalligraphen vor, ganz besonders aber in der Ornamentik vieler Kunstepochen.

An dieser Stelle setzt bei mir der zweite Malakt ein. Mit einem Gummirakel, dessen Breite der Pinselbreite entspricht, wird in das noch nasse Bild hineingeschrieben. Helles überlagert nun Dunkles. Dunkles wird fortgeschleudert auf Helles. So manche

schwarze Partien, die eben noch als Pinselzüge <oben> lagen, sind nun zu dunklem Grund geworden durch neu hinzugekommene helle, gerakelte Stellen, die jetzt <oben> liegen. Liniengeflechte und Graupartien sind als Elemente an jenen Stellen entstanden, wo der Raker die dunkle Farbe nicht nur fortgeschoben oder fortgeschleudert, sondern teilweise in hellen Grund gedrückt hat. Solche Stellen wirken transparent und unterliegen genauso dem dialektischen Spiel von <oben-unten> wie gewisse andere Stellen der Bildfaktur.

Zum dritten und letzten Malakt nehme ich den leeren Pinsel und schreibe in das noch nasse Bild so hinein, dass Passagen entstehen zwischen dunklen und hellen Partien. Dadurch wird <oben> mit <unten> verbunden in einer Weise, dass illusionistische Effekte ad absurdum geführt werden. Das Ergebnis ist eine komplexe Bildfaktur, die, materiell gesehen, aus einem Mehr oder Weniger an aufgetragener, weggeschleuderter, gestauter oder in den Grund gekratzter Farbe besteht. Diese Hell-Dunkel-Modulation enthält nun keinerlei <Formen> mehr (im klassischen Sinn), sondern nur noch Hell-Dunkel-Sprünge und Passagen. Keine Partie kann mehr isoliert betrachtet werden, sondern sie erhält ihr Leben durch angrenzende Partien. Die Teile sind derart aufeinander bezogen, daß sie nicht einzeln, sondern nur durch ihre Relationen zur Umgebung beschrieben werden können.

Das klassische Prinzip von <Muster und Grund> ist auf diese Bildfaktur nicht mehr anwendbar. Es tritt nur noch hin und wieder partiell beim Sehvorgang auf und wird individuell gesteuert, je nachdem der Betrachter Illusionistisches in das Bild hineinphantasiert. Psychologen bezeichnen diese Art des Raumsehens mit <Sekundärfaktoren der Tiefenwahrnehmung>. Es sind Faktoren unserer Erfahrung und Sehgewohnheit. (J. Linschoten, Strukturanalyse der binokularen Tiefenwahrnehmung. Groningen 1956.) Kompositionsmethoden im klassischen Sinn sind für den Aufbau meiner Bilder 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 bis 4 Sekunden gemalt werden müssen, während zur Entwicklung dieses Typs 3 bis 4 Jahre gebraucht wurden.

Zwischen den drei Malakten und danach wird das Entstandene meditiert, nicht etwa korrigiert. Anerkennung und Vorbereitung des nächsten Malaktes oder Auslöschung ist die Alternative. Auf diese Weise werden hintereinander manchmal 15 bis 20 Bilder gemalt und wieder zerstört, ehe die letzte, zufriedenstellende Version entsteht. Verbesserungen oder Retuschen sind nicht erlaubt. Sie würden die Einmaligkeit und Frische der Bildfaktur stören. An einem solchen Maltag entsteht in der Regel <nur> ein Bild. 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 aufgrund meiner Konzeption erreichen muß. Je geschwinder die Handschrift, je geringer die Schreibkontrolle, um so mehr Anonymes kommt zum Vorschein und fixiert sich im Bild. Ausschlaggebend für das fertige Bild ist einzig und allein die abschließende Kontrolle.

(Veröffentlicht in: „Kunst heute“, S. 31-32; Rowohlt-Verlag, 1965; Hrsg.: Jürgen Claus)