

WANDSTARK: DIE ZEICHNUNGEN VON LOTHAR GÖTZ

Charles Darwent

Lothar Götz nennt sein Atelier in East London "das Mauselloch", und da möchte man ihm Recht geben. Der abgeteilte Raum im hinteren Teil eines Lagerhauses wirkt, wie Götz selbst, klein und proper. Auf einem Tisch liegen um die zweihundert Farbstifte, und zwar eindeutig in einer gewissen Ordnung, welcher Art diese ist, wird allerdings nicht gleich klar. Götz sagt, das verändere sich ständig: an dem Tag, an dem ich die Ordnung sehe, erstrecken sich einige Farbsequenzen (wenn es denn Sequenzen sind) über 20 oder mehr Stifte, bei anderen sind es nur eine Handvoll. Meistens sieht das wahllos zusammengewürfelt aus. Vielleicht liegt das Geheimnis der Stifte ja in ihrer Länge: sie sind so angeordnet, dass ihre stumpfen Enden entlang einer geraden Linie liegen und ihre Spitzen eine durchgehende Welle beschreiben. Form oder Farbe? Form *und* Farbe? Das Verhältnis dieser beiden Faktoren ist für Götz' Werk von entscheidender Bedeutung.

Seit über einem Jahrzehnt gehörte zu diesem Werk wesentlich das Bemalen von Wänden; manchmal handelte es sich um sehr ausgedehnte Wände, manchmal um alle Wände in sehr großen Räumlichkeiten. Aus nahe liegenden Gründen findet sich kaum eine Spur dieser Werke im Mauselloch. Götz geht nicht von Arbeitsmodellen oder Maquettes aus. „Ich setze beim Raum selbst an“, sagt er. „Ich habe kein fertiges Patentrezept, das ich zu einem Raum mitbrächte. Es ist ein Zwiegespräch – zwischen dem, was ich denke, und dem, was der Raum mir vermittelt. Oder, wie ich es gern ausdrücke, was der Raum will.“ Diese Auseinandersetzung findet im Raum selbst statt, nicht in Götz' Atelier. „Es wäre unmöglich, einen Raum ganz ohne jede Vorstellung zu betreten, aber ich tue alles, um diese Vorstellung im Vorfeld loszuwerden,“ sagt er. „Kuratoren fragen mich oft, 'Können wir Ihnen ein Bild von dem Raum schicken?' Dann sage ich immer, 'Nein. Ich muss meinen Kopf von allen anderen Ideen entleeren'... Dann setze ich mich in den Raum, schaue mir immer wieder alles an und trinke eine

Tasse Tee nach der anderen. Oft kommt es zu einem Moment, wo ich verzweifle, weil ich meine, dass da nichts mehr kommt. Aber dann kommt es schließlich doch, selbst wenn es später ist, in der Badewanne oder auf dem Rückflug. Es kommt.“

Das wirft die Frage auf, wozu genau eigentlich das Atelier in East London dient und wie sich das, was Götz dort tut, zu dem verhält, was er draußen in der Welt tut. Doch bevor wir uns weiter damit beschäftigen, können wir uns zunächst anschauen, worum es sich bei seinen architektonischen Werken handelt, und worum nicht.

Will man einen Künstler einordnen, dann ist die Versuchung stets groß, sich auf die Geschichte zurück zu beziehen. In diesem Fall bietet sich ein bestimmter Moment dieser Geschichte an, das Bauhaus und das Werk von Josef Albers. Götz' Wandbilder sind abstrakt – womit nicht mehr gesagt sein soll, als dass es bei ihnen keine erkennbare Absicht gibt, irgendetwas darzustellen – und sie sind geometrisch. Um aufs Geratewohl eine Arbeit herauszugreifen – bei *Round Trip* (2008; S.8), einer aus 51 Wandmalereien auf vier Treppenebenen bestehende Installation im Gebäude des Justizministeriums in Petty France im Londoner Stadtteil Westminster – beruht seine geometrische Abstraktion auf der Wechselwirkung zwischen gleichschenkligen und rechtwinkligen Dreiecken. Götz wiederholt über die Treppenabsätze von 14 Stockwerken verteilt wieder und wieder dasselbe Muster: mit einem gleichschenkligen Dreieck im Zentrum der Komposition und drei kleineren rechtwinkligen Dreiecken an jeder Seite. Seine Handhabung der Farbe – von Farbintensitäten und -werten – bei diesen 14 Dreiecken lässt jede Wand anders als die anderen aussehen, was bedeutet, dass sie mal statisch, mal lebendig, mal kühl, mal leidenschaftlich wirken.

Die in diesem Zusammenhang bedeutungsvolle Vorstellung, dass es für jede Form die perfekte Farbe gibt, mehr noch, dass Formen perfekte Farben

erzeugen, lässt sich in deutschen Ästhetiklehren über das Bauhaus hinaus bis zu Goethe zurückverfolgen. Doch auch im Weimar und im Dessau der 1920er Jahre war dies noch Gegenstand lebhafter Auseinandersetzungen und spielte noch über das nächste halbe Jahrhundert eine zentrale Rolle im Werk von Albers, was sich sowohl an seiner klassischen Abhandlung *Interaction of Color* (1963) als auch an der wichtigen Gemäldeserie seiner letzten Lebensjahre, *Homage to the Square* (1950–76) zeigt. Auch Albers fertigte abstrakt geometrische Wandinstallationen für Übergangsräume mit Publikumsverkehr an: hier ist vor allem an seinen großartigen, verlorenen Wandschirm, *Manhattan* (1963; S.9) zu erinnern, der in dem von Walter Gropius entworfenen New Yorker Pan Am Building (dem späteren MetLife Building) oberhalb einer Reihe von Fahrstühlen angebracht war.

Der 1963 geborene Götz erinnert sich noch an die Lehren einer Generation deutscher Künstler, für die Abstraktion ganz selbstverständlich war, sie war der heroische Modus, die einzige von der jüngeren Geschichte unbefleckte Malweise. Albers und seine Frau Anni, beide abstrakt arbeitende Künstler, verließen Deutschland in Richtung Amerika, als das Bauhaus 1933 unter dem Druck des Naziregimes geschlossen wurde. 2007 fertigte Götz als Teil seiner Serie *Houses for the Bauhaus Masters* („Bauhaus-Meisterhäuser“) ein *Haus für Anni und Josef Albers* (S.10) genanntes Zeichnungspaar an; ein Jahr später folgte dem „Fasching bei Albers“ (S.11), ein Wandbild in Zürich. Bedenkt man dazu noch, dass Götz wie Josef Albers in Deutschland gebürtig ist und dort katholisch erzogen wurde, dann reizt das zu weiteren Vergleichen. Es kommt also einigermäßen überraschend, wenn man ihn dann sagen hört, „Ich habe die Lehrsätze der Bauhauskünstler gelesen, und da denke ich: ‚Wie könnt Ihr es wagen?‘“

Götz führt das näher aus. „Damals war das alles neu – Aussagen wie diese mussten einfach getätigt werden. Wir leben heute in ganz anderen Zeiten, in denen ganz andere Dinge möglich sind.“ In den 1930er Jahren mag zur Abstraktion noch einiges an Heldenmut gehört haben, aber zugleich war sie auch moralisch, stellte Regeln auf und war didaktisch. Piet Mondrians Programm zur Bemalung seines Pariser Ateliers ging von der Gewissheit aus, dass Wände, und auch die zwischen ihnen gelebten Leben, an sich schon besser werden, wenn sie den Idealvorstellungen des Neoplastizismus entsprechen. Es konnte ein beliebiger Raum sein, die Hauptsache war, dass er dem neoplastischen Willen unterworfen werden musste. Hierin liegt ein diametraler Gegensatz zu Götz' humanistischer Raumvorstellung, nach der es der Raum selbst ist, der alles Weitere hervorbringt. Vor dem Studium, dass er Mitte der 1990er Jahre am Royal College of Art absolvierte, hatte er schon bei dem Maler Gerhard Merz an der Kunstakademie Düsseldorf studiert. Merz war in den 1980er Jahren Wegbereiter eines Arbeitsstils, in dem es zu einer Synthese von Malerei und Architektur kam und den er „Archipittura“

nannte. „Aber er war der Auffassung, dass man dafür immer den genau richtigen Raum zu finden habe“, sagt Götz, „– und darum geht es mir überhaupt nicht.“

Wenn er darauf besteht, dass der Raum immer an erster Stelle steht, bedeutet das für Götz' architekturbezogene Arbeiten, dass sie notwendig intuitiven Charakter haben, gemäß der Anordnung der Farbstifte auf seinem Ateliertisch. Abgesehen von der Tatsache, dass die Formen dieses Werks bislang tendenziell abstrakt und geometrisch sind, stehen die meisten anderen Eigenschaften zur Disposition. Der Fluchtpunkt von Götz' Wandinstallationen ist Götz selbst. Und doch geht es dabei um einen Dialog: darum, was ein gegebener Raum ihm sagt. Und das erlaubt Rückschlüsse auf die Rolle des „Mauselochs“ in seinem Werk. Als kleiner, neutraler Raum, über den wenig Besonderes zu sagen ist, der keine eigenen Ansprüche stellt, ermöglicht er ihm die Freiheit, er selbst zu sein. Götz zeigt auf eine Zeichnung an der Wand seines Ateliers, ein mit Farbstiften in Kreuzschraffur angelegtes Bild, das die Anmutung eines locker gewobenen Tweedstoffs hat. „Die Wandarbeiten leiten ihren Anfang aus der Architektur ab, die Farbe entwächst dem Raum“, sagt er. „Man kann kaum sagen, ein Raum sei abstrakt – er ist real und er ist da. Aber hier – an dem Tag habe ich mich wahrscheinlich nach Silber gefühlt. Violett und Grün sind dann daraus hervorgegangen.“

Es besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen der Wandarbeit und der Arbeit an der Wand. Götz stellt heraus, er habe „nur sehr wenige klassische Wandgemälde“ geschaffen, Gemälde also, die eine Wand lediglich als Träger nutzen, und nicht als etwas, das Form und Farbe aus sich heraus hervorbringt. In einer merkwürdigen Verkehrung entsprechen eigentlich eher seine Zeichnungen diesem klassischen Malereitypus. Sie stellen vielleicht den jüngsten Lösungsversuch zu einer Frage dar, die Götz sich seit seiner Immatrikulation am Royal College of Art im Jahr 1996 immer wieder gestellt hat. Er berichtet von seinen frühen Versuchen, auf Leinwand zu malen, und wie diese gescheitert sind. (Auch das verbindet ihn mit Josef Albers, der auf Faserplatte malte, weil die Leinwand „vor dem Pinsel weglief.“) „Leinwand mochte ich nicht, die ist zu weich“, sagt Götz, „ich habe es immer wieder versucht – denn ich meine, Leinwandmalerei ist Kunst, sie bestimmt das Wesen von Malerei. Ich habe mich immer wieder gefragt: Bin ich nun ein Maler oder bin ich es nicht? Nach dem Royal College habe ich mir gesagt: Ich bin kein Maler. Ein paar Jahre später habe ich dann gesagt: Ich bin ein Maler.“

Allerdings war er eine besondere Art Maler, einer, dessen Kunst eine halb performative Eigenart aufwies. „Wenn man Wandarbeiten macht, dann muss man sich immer auch mit anderen Leuten auseinandersetzen“, sagt Götz. „Man arbeitet öffentlich. Man wird immer von den Leuten beobachtet.“ Und diese haben auch ganz bestimmte Vorstellungen von dem, was man da tut. „Sobald man auf Wänden malt, glauben die Leute, man

sei ein Anstreicher“, sagt Götz. „Die fragen einen dann, ‚Können Sie auch meine Schlafzimmerwand machen?‘ Und dann muss ich ihnen sagen, ‚Das hat wirklich gar nichts damit zu tun‘.“

Damit soll nicht angedeutet werden, dass er sich von den Vorstellungen des Bauhauses distanzierte. Der Punkt, an dem Götz sich von Josef Albers und den ihm Gleichgesinnten abhebt, liegt in seiner Bereitschaft zur Bejahung des „D-Worts – Dekoration – zumindest in einigen seiner Ableitungen. „Es gibt noch eine andere Art und Weise, wie man diesen Begriff gebrauchen kann“, sagt er. „Dekoration‘ hat seine Ursprünge in einem klassischen Sinn für „decorum“, für Dekor – etwas, das eine eigene Bedeutung hat. Es ist keineswegs oberflächlich oder bedeutungslos. Ich genieße es einfach, ein rotes Quadrat oder ein schwarzes Quadrat zu betrachten. Auf die gleiche Weise mag ich dekorbewusste Räume und Gebäude.“ Dennoch brachte das Arbeiten in architektonischen Räumen nur eine teilweise Beantwortung der Fragen, die Götz sich zu seiner eigenen Kunst und darüber stellte, welche Art Künstler er denn nun war. In dem kleinen, privaten Raum seines Ateliers kam er auch auf andere Fragen zu sprechen. „Um das Jahr 2000 habe ich als eine für sich betriebene Praxis das Zeichnen im A4-Format begonnen“, sagt er. „Inzwischen machen diese Zeichnungen vielleicht schon 40 Prozent meines Werks aus, 60 Prozent bestehen aus Wandarbeiten.“

Das wirft natürlich die Frage nach dem Verhältnis zwischen den beiden Bereichen auf. Man fühlt sich versucht, die von einander getrennten Teile von Götz' Praxis entweder als antithetisch oder als einander ergänzend zu verstehen, jedenfalls aber als unterschiedlich und voneinander abgegrenzt. „Bei den Wandarbeiten denke ich mir: was würde geschehen, wenn wir unsere Augen nicht benutzen?“, fragt Götz. „Man kann den Raum *spüren*. Farbe ist körperbezogen.“ Was die Zeichnungen betrifft, so scheint deren Ausgangspunkt weit weniger im Körper zu liegen als im Auge, in der Hand und in der rechten Hirnhälfte. „Ich habe einen abstrakten Kopf – was immer ich sehe, wird sofort zu etwas Nicht-Figürlichen“, bemerkt Götz. Die Abhebung von seinen wandbezogenen Arbeiten ist wichtig. „Für mich fühlt sich das sehr an wie Malerei mit dem Bleistift“, sagt er, indem er auf eine Handvoll Zeichnungen an der Atelierwand deutet. „Es ist das, was ich mit abstrakter Malerei in Verbindung bringe: nicht denken.“

Um was also handelt es sich bei dieser bislang unbetitelten Kreuzschraffur-Bild an seiner Atelierwand? Um ein Exemplar aus einer Gruppe ähnlicher Arbeiten, die er 2012 begonnen hat und von denen einige von Juli bis Oktober 2014 im Rahmen seiner Zeichnungsausstellung in der Londoner Contemporary Art Society (CAS) zu sehen waren. Einige sind mit Farbstift auf Papier, andere mit Farbstift auf in Gouache grundierten Platten ausgeführt. Die meisten, wenn auch nicht alle, haben keinen Titel: neuere Beispiele, die ebenfalls 2014 in der Petra Rinck Galerie in Düsseldorf gezeigt wurden, sind etwa die Serie mit den

gekreuzten Linien und *Mirror-Silver* (2014, S.39). Wieder andere Zeichnungen in der Galerieausstellung waren auf 180 × 120 Zentimeter großen Aluplatten angefertigt. Wie die Stifte auf dem Tisch in Götz' Atelier vermitteln auch diese den Eindruck, zufällig arrangiert zu sein, zugleich aber auch einer strengen Ordnung zu folgen. Zu der Herstellung der Kreuzschraffur-Arbeiten merkt der Künstler an, das sei „ein wenig wie Teppichknüpfen“.

Ein interessanter Vergleich. Götz' Frage, „Bin ich ein Maler?“, haben sich im Laufe der letzten 50 Jahre auch viele andere Künstler gestellt. Allgemein ausgedrückt ist sie Teil einer umfassenderen postmodernen Verunsicherung darüber, was es bedeutet zu malen, wie Farbe eingesetzt werden soll. Albers und Mondrian erlernten Malerei als eine technische Fertigkeit, aber auch als eine Sprache zur Erörterung ästhetisch-philosophischer Fragen. Die einfachsten Grundlagen dieser Fertigkeit, von der Grundierung einer Leinwand bis zu den Perspektivgesetzen, sind weitgehend aus den Curricula der Mainstream-Kunstschulen verschwunden: Philosophie dagegen ist das neue Ding. Dieser Wandel hat eine ganze Reihe von Fragen nach sich gezogen: Was bedeutet es eigentlich zu malen? Wie malt man? Warum malt man überhaupt? Dass Götz diese Fragen mit Bleistift und Papier, mit Zeichnen in Angriff nimmt statt einfach zu malen, das hat etwas Faszinierendes.

Betrachten wir zum Beispiel die Serie *Crossed Lines*. Wie die ähnlich aussehenden Papierarbeiten an Götz's Londoner Atelierwand sind auch dies Zeichnungen, die wie ein Webmuster erscheinen; und tatsächlich vergleicht Götz deren Entstehungsweise mit Weben. Manchmal gewinnt die Kette, manchmal der Schuss die Oberhand, die Linien sind mal dichter, mal lockerer angeordnet, mal dicker, mal dünner, sie verraten mehr oder weniger den Andruck mit der Hand. Manche Linien sind kurz, andere laufen quer über das gesamte Bild, sie können etwa in einer Ecke des Blatts beginnen, oder mitunter auch einfach dort, wo Götz den Ansatzpunkt findet; häufiger sind sie rechtwinklig oder diagonal aufgebaut. Sucht man historische Bezüge, können einen die *Crossed Lines* an die Rasterstrukturen bei Agnes Martin oder – eine modernistische Welt weit entfernt – an das Wechselspiel von Diagonale und rechtem Winkel bei Alexander Rodtschenko, einem von Götz' Helden in der Kunst, erinnern. (Zwei der in der Contemporary Art Society gezeigten Zeichnungen waren mit *Construction for Alexander Rodchenko (4)* bzw. *(5)* (2010; S.10) benannt.) Die Neigung des Rasters bei den *Crossed Lines*, sich mit wechselnder Betrachter/innenposition wie von selbst neu anzuordnen – sich überlagernde Quadrate und Rechtecke erscheinen und verschwinden mit jeder Kopfbewegung – mögen einen gar an Op Art erinnern.

Wie um alles noch komplexer zu machen, sind viele von Götz' Zeichnungen – viele der in seiner CAS-Ausstellung gezeigten Zeichnungen – nach Künstlern benannt, mit denen für ihn irgendeine Verbindung

besteht, und das sind vor allem Maler. Darunter sind sehr bekannte Namen (Josef Albers, Alexander Rodtschenko, Ben Nicholson); Namen von Künstlern, bei denen Götz ausgebildet wurde oder Institutionen, die er besucht hat (Paul Huxley); von Künstlern, deren Werke ihn interessieren oder mit denen ihn im weitesten Sinne ähnliche Ziele verbinden (Karl-Heinz Adler, Daniel Robert Hunziker); oder es sind einfach die Namen von Freunden oder Altersgenossen (Neil Gall). In diesem Zusammenhang scheint auch die idiomatische Bedeutung des Ausdrucks „crossed lines“ im Englischen („überschnittene Linien“) neues Gewicht zu erhalten; in Götz' Zeichnungen geschieht viel, manches davon erscheint auch widersprüchlich. Die Crossed Lines scheinen sich nachdrücklich von der Balken-und-Kreis-Geometrie etwa von *Retreats* (Neil Gall) (2012) abzuheben, einer Arbeit, die sich pointiert von der Silberstiftzeichnung *House for Karl-Heinz Adler* (2012, S.32) unterscheidet. Und doch gleichen sich natürlich auch alle wieder durch den Zeitraum ihrer Entstehung im Laufe der letzten beiden Jahre und darin, dass es sich um Zeichnungen und nicht um Malerei handelt.

Es erscheint nicht so sinnvoll, allzu viel in die Titel dieser Arbeiten hineinlesen zu wollen, doch wird man nur schwer den Eindruck los, dass es bei der Crossed Lines-Serie teilweise um eine Darstellung der eigenen Komplexität geht. Sie sieht handgemacht aus, und sie legt es auch darauf an: darin scheinen sich die Werke von der konzeptualistischen Zurückweisung des Handgefertigten auszunehmen. Götz' Vergleich ihrer Faktur mit dem Weben, sowie auch die Tatsache, dass sie einen gewobenen Eindruck machen, sind vielsagend. Sie sind handwerklich gefertigt und sehen auch so aus, weniger nach Josef als nach Anni Albers. Die Zeichnung könnten unmöglich digitale – oder fotografische – Arbeiten sein: Dann ginge das Wichtigste verloren. Sie könnten allerdings durchaus Gemälde sein.

Götz berichtet über die Entstehung einer weiteren in der CAS-Ausstellung gezeigten Zeichnung, eines unbetitelt, in Farbstift auf einer 120 x 90 cm großen Platte ausgeführten Arbeit. Auch diese wirkt wie ein Stoffgewebe, vielleicht wie eine in Flammenstich ausgeführte Stickerei. Wie das klassischerweise auch bei einer bemalten Leinwand oder Tafel der Fall ist, ist die ganze Oberfläche mit Pigment und Markierungen bedeckt. „Ich habe“, sagt Götz, „gewissermaßen in 10-Zentimeter-Streifen gearbeitet – manche gehen von links nach rechts, manche von rechts nach links. Jeder neue Streifen überlagert den Rand des vorherigen – letzten Endes hat man dann eine bestimmte Anzahl von Schichten.“ Er hält kurz inne. „Ich kann mich erinnern, dass ich gedacht habe: Da kommt noch ein bisschen Rosa hin. Dann hat das aber das gesamte Gleichgewicht des Bildes verändert und ich musste das Ganze komplett neu anfangen.“ Es ist nicht schwer nachzuempfinden, dass da etwas Perverses an dieser Art zu zeichnen ist, etwas Sisyphushaftes, Selbstzerstörerisches. Immer wieder drängt sich einem

der Gedanke auf, wie viel einfacher es doch gewesen wäre, dieses Bild zu malen.

Alle diese Faktoren gestalten das Verhältnis von Götz' Zeichnungen zu seinen gemalten Wandarbeiten unerwartet komplex. In gewisser Weise liegt der wesentliche Unterschied zwischen ihnen auf der pragmatischen Ebene: Wäre es für ihn möglich, Wandbilder mit Farbstift auszuführen, dann würde er das auch tun. Dem steht klarerweise der Maßstab im Wege – grob geschätzt umfasst die gesamte von den 51 Farbfeldern der Arbeit „Round Trip“ bedeckte Wandfläche an die 1000 Quadratmeter. Um die Grenzziehungen noch weiter zu verwischen, handelt es sich bei vielen von Götz' Zeichnungen um Fantasiearchitekturen, oder sie sind zumindest von solchen inspiriert. Hier liefert sein „Haus“ für Josef und Anni Albers ein geeignetes Beispiel: es ist ortsspezifisch, auch wenn der Ort in Götz' Kopf liegt. Und jenseits dessen gibt es auch wieder Zeichnungen, die sich wie Wandgemälde zu verhalten scheinen, weil sie relativ großformatig und in die architektonische Detailebene der Räume integriert sind, in denen sie hängen. Zu dieser letzten (und typologisch verwirrenden) Gruppe gehört die Gruppe von Zeichnungen, die Götz als Auftragswerk zur Gestaltung des Speisesaals in dem in Soho gelegenen Privatclub „House of St Barnabas“ geschaffen hat – Arbeiten, bei denen sich Medien, Stile und Typologien vermischen, die mit ihren klar umrissenen Teilen sowohl auf Götz' Zeichnungen als auch auf seine bestehenden Wandmalereien anzuspüren scheinen.

Die neuen Bilder für St Barnabas verweisen auf das Verhältnis zwischen Götz' Zeichnungen der jüngeren Zeit und seinen bekannteren Wandbildern: sie gehören zum selben Schaffensprozess, und dennoch unterscheiden sie sich voneinander, sie sind verbunden und doch getrennt. „Ich bin ein abstrakter Künstler, und doch sind die Dinge, die mich inspirieren – eine Blume, ein Renaissancegemälde – gar nicht abstrakt“, sagt Götz. In der Renaissance hätte man seine Wandarbeiten wohl seiner *vita activa*, seine Zeichnungen eher der *vita contemplativa* zugerechnet. „Je älter ich werde“, so Götz, „desto klarer wird mir, dass die Dinge, die ich tue, mit der Zeit meiner Erziehung zu tun haben. Die war tatsächlich sehr katholisch geprägt, ich erinnere mich an viele Barockkirchen. Ich saß da, als kleiner Junge, und schaute zu den Farben hinauf; und noch immer stellt sich für mich beim Besuch einer Barockkirche ein Moment des Erhabenen ein. Das Gefühl von damals hat sich lebendig gehalten.“