

»[W]ie er das Durcheinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht daß es Ungeheuer sind. Es ist wirklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet das uns verzaubert.«¹ Diese viel zitierte Textstelle in Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) *Italienischer Reise* (1786) ist eine treffende Beschreibung, die Andrea Palladios (1508–1580) Architektur im Allgemeinen charakterisiert. Das »Durcheinander« ist das Material des Architekten, dessen Kunst nun darin besteht, eine Synthese aus Gegensätzlichkeiten zu schaffen, aus »Wahrheit« und »Lüge« ein Gefüge zu konstruieren, »das uns verzaubert«. Lothar Götz versucht mit seinen Wandarbeiten, ihren jeweiligen geometrischen Grundstrukturen und Farbkonzepten die architektonischen Begebenheiten eines Raumes, eben dieses Gefüge zu verdeutlichen. Was an solchen Anordnungen interessiert, ist die Art ihrer Komposition, aus der ein »Drittes«, die Interpretation resultiert. Götz kombiniert für seine Wandarbeiten spezifische räumliche Merkmale wie ein Puzzle neu zusammen. Welche Eigenschaften weist der jeweilige Raum auf? Wie sind die Türen und Fenster angelegt? Wie viele Details, zum Beispiel Schalter und Steckdosen, fallen auf? Der Künstler richtet den Fokus auf die Geschlossenheit von Räumen und lenkt die Blickrichtung von innen nach außen, »ein Raum zum Betrachten des Regens, ohne nass zu werden«.²

Die erste Architekturzeichnung, auf die Götz aufmerksam wurde, war eine Darstellung in seinem Lateinbuch. »Es handelte sich um ein typisch römisches Haus mit einem Atriumshof. Die Faszination an dieser Abbildung lag darin, dass sie repräsentativ für eine Kultur stand, die es gar nicht mehr gibt. Die Vergangenheit wiederholte sich in meiner Fantasie in der Gegenwart in einer modifizierten Fassung. Das fand ich revolutionär. Das hat meine kleinbürgerliche Welt in Günzburg an der Donau, wo ich aufgewachsen bin, aufgebrochen. Dieses Konzept von Rom, diese Großstadt mit all den Eskapaden des Römischen Reichs stellte etwas Unerreichbares

dar. Daher kommt wahrscheinlich auch mein Interesse für klassizistische Architektur, weil diese gewisse Ideen und Wertevorstellungen wieder aufgegriffen hat.«³ In diesem Kontext lässt sich auch Götz' Faszination für Palladio erklären, dem ersten Architekten, der den Portikus zum fassadenbestimmenden Element von Privathäusern akzentuierte und somit eine Umdeutung dieses Motivs bewirkte. Weitreichende Folgen dieser Ausführung sind vor allem in der englischen und amerikanischen Rezeption nachzuvollziehen. Als Beispiele der Adaption seien an dieser Stelle Chiswick House (1729) von Lord Burlington (1694–1753) und Mereworth Castle (1723) von Colen Campbell (1676–1729) erwähnt. Im Vorwort seines ersten und im sechzehnten Kapitel seines zweiten Buches der *Quattro Libri* (1570) erklärt Palladio, dass anzunehmen sei, die Privathäuser der Antike seien Vorbilder für öffentliche Bauten, vor allem für Tempel, gewesen. Diese These stellt zugleich die Grundlage für die Begründung seiner Anwendung des Portikuselements auf den Villenbau dar.⁴ Auf der anderen Seite bezieht sich Palladio auf die Staatstheorie von Leon Battista Alberti (1404–1472), der das Haus als Staat im Kleinen und den Staat als großes Haus definierte.⁵ In dieser Betrachtungsweise kommt dem Privathaus jede Würdeform zu.

Für Palladio war es also nur konsequent, wenn er das Portikuselement auf das Haus als Staat im Kleinen übertrug und im Fluchtpunkt der »Santa Agricoltura« die Villen im Veneto mit diesem versah, um die gesellschaftliche Stellung des Besitzers der »Casa di Villa« symbolisch zu veranschaulichen. Bei der Villa Chiericati von 1554 verwendete er vermutlich zum ersten Mal einen freistehenden Portikus für den Eingangsbereich eines Privathauses. Er nahm hier eine entscheidende Modifikation dieses Motivs vor, indem er lediglich das Frontispiz eines Tempels realisierte. Denn die Seiten der Eingangsloggia bestehen nun nicht mehr wie die Seitenfassaden eines Tempels aus Säulen, sondern aus zwei gestalterisch mit dem Hauptbau verbundenen Wänden, die jeweils eine Arkadenöffnung besitzen.⁶ Die Kombination von Säule und Pfeiler im Bereich der Eingangsloggia ist bei Palladio kein Ein-

zelfall.⁷ Bei der Villa Almerico Capra, genannt »La Rotonda« (um 1567), in Vicenza entschied er sich für eine Weiterentwicklung der bei der Villa Chiericati gemachten Erfahrungen und verband den Portikus mit den flankierenden Pfeilern. Der Unterschied liegt darin, dass er dieses Mal aus dem Architrav und dem umlaufenden Gesimsband eine Einheit bildete. Durch diese Verbindung entsteht ein Gefüge aus Portikus und Villa.

Mit der Wandinstallation *Rotonda* (1994) bezieht sich Götz auf den Grundriss von Palladios Villa. An markanten architektonischen Punkten stehen stellvertretend 24 kleine Holztafeln im Format von 20 × 10 beziehungsweise 10 × 20 Zentimetern, die in ihrer Zusammenstellung fragmentarisch die Planskizze wiedergeben. Sie wirken wie Spolien, Fundstücke aus der Vergangenheit. Die Farbsetzungen in unterschiedlichen geometrischen Ausformungen beziehen sich auf Bestandteile der Mauerwände im Grundriss, der eigentliche Raum bleibt leer. Die farbliche Markierung gibt eine mögliche Farbe im jeweiligen Raum in der Villa an. Für Götz stellt *Rotonda* eine Farbskizze beziehungsweise -collage dar, wobei die subjektive Auswahl der Farben aus der Erinnerung an einen Besuch in Vicenza resultiert. Die Rauminstallation *Bedchamber* (1997) basiert auf Lady Burlingtons Schlafzimmer im Chiswick House, dessen Architektur an »La Rotonda« angelehnt ist. Die Dimension der Reinszenierung entspricht in etwa der des ursprünglichen Raums, wird aber von Götz nur als Volumen und in seiner Form und Struktur, also ohne Dekorationselemente, wiedergegeben. Was bleibt von einem Raum, wenn man ihn in seiner rohen Form belässt, ohne zusätzliche stilistische Begebenheiten? Besteht dann noch die Möglichkeit einer zeitlichen Zuordnung? Hinsichtlich dieser Fragestellungen ist der Nachbau von *Bedchamber* bei seiner ersten Präsentation im Royal College of Art in London in der Weise angeordnet, dass verschiedene Sichtweisen thematisiert werden: Der Blick aus einem privaten Raum in einen institutionellen, die Sicht auf den Garten, der Blick von außen in den Innenbereich, der als eine Art Bühne zum Bild mit Perspektivlinien wird, das die Besucher im

Raum zu Bildfiguren werden lässt, »ähnlich einer Bildkonstruktion aus der Frührenaissance«.⁸ *Mr. Wilson's House* (2003/04), eine Abfolge von vierzehn Zeichnungen, verweist auf den Grundriss eines umgebauten Hauses des schottischen Klassizisten Robert Adam (1728–1792), der nie in die Realität umgesetzt worden ist. Die Grundzüge der Anlage sind nur in einer Zeichnung zu sehen, bei allen weiteren Papierarbeiten lösen sich die ursprünglichen Formen in abstrakte Gestaltungen auf. Der Zyklus ist ein weiteres Beispiel für Götz' Vorliebe für klassizistische Architekturmodelle.

Die Arbeiten *Rotonda*, *Bedchamber* und *Mr. Wilson's House* verdeutlichen eine Faszination für Privathausarchitektur, die ebenso in den Zeichnungsserien der Country Houses und Landvillen (seit 2002) zum Ausdruck kommt. Auch hier geht Götz von Grundrissen aus, die in verschiedene Räumlichkeiten aufgeteilt sind. »Diese werden bei jedem zeichnerischen Vorgang mit Farbflächen ausgefüllt, bis am Ende ein konstruktivistisches Bild steht. Während des Zeichnens erscheint die Szenerie, die sich in dem einzelnen Gebäude ergeben könnte. Dabei kann es sich um ein Familientreffen, eine Stehparty, eine Diskussionsrunde, einen Streit, Sex, Happiness, Unglück oder einfach nur um ein Stillleben oder Teppichmuster handeln.«⁹ Eine der wenigen nicht temporären Farbkonzepte in einem privaten Bereich erstellte Götz für das BauHausFischer in Wuppertal, das seinen Namen dem letzten Eigentümer verdankt und von Hans-Heinz Lüttgen (1898–1977) in den Jahren 1926/27 erbaut worden ist. Der dortige Meditationsraum veranschaulicht, wie er die direkte Umgebung in seine Überlegungen mit einbezieht. Es ist der einzige Raum im Haus, bei dem die Hauptblickachse aus dem Fenster in den benachbarten Stadtwald führt. Er wird von einem intensiven hellen Grün dominiert. Nur einmal im Jahr, für eine Woche im April, korrespondiert dieser Farbton mit dem Außenraum, wenn die Bäume ausschlagen und die Buchenblätter eben in diesem Grün sprießen. Innen und außen werden eine farbliche Einheit.¹⁰ Die symmetrischen Anordnungen des BauHausFischer waren wesent-

liche Grundlage für die Farbgestaltung und verdeutlichen einmal mehr Götzt' Sympathie für geometrische Strukturen.

Le Corbusier (1887–1965) debattierte Mitte der 1920er-Jahre mit Paul Valéry (1871–1945) hinsichtlich der allerersten zeichnerischen Darstellung prähistorischer Menschen. Der Behauptung Valérys, es sei »eine Linie des Rauches, die als Abbild einer launischen Idee, sich hin und her windend, [...] ohne jeden anderen Sinn, als den der gestalterischen Freiheit«, entgegnete Le Corbusier, dass bereits der erste Strich eine Willensäußerung war, eine ordnende, folglich eine geometrische Aussage.¹¹ Er argumentierte, falls jemand von ihm verlangen würde, »auf einer Mauer irgendetwas zu zeichnen, wäre es höchstwahrscheinlich ein Kreuz, das in seiner Anordnung von vier rechten Winkeln nicht nur vollkommen ist, sondern auch gleichzeitig meinen Kosmos beherrscht, denn diese vier rechten Winkel geben mir zwei Achsen und somit auch die Möglichkeit, einen Raum darzustellen und zu vermessen.«¹² Für Le Corbusier bestand die Basis der menschlichen Arbeit in der Form von geraden, horizontalen und senkrechten Linien, die eine unerlässliche Voraussetzung einer zivilisatorischen Leistung seien. Die Neigung zur ordnenden Struktur und somit zur Geometrie ist nach seiner Ansicht jedem Menschen angeboren. In seiner Proportionsmethodik verwendet er ein System von »tracés régulateurs«, die er in vier unterschiedliche, voneinander unabhängige Arten gliedert: die »Diagonaltrasse«, die »numerische Trasse«, die »automatische Trasse« und schließlich den Goldenen Schnitt.¹³

In diesem Zusammenhang ist für Le Corbusier jeder Mensch mit seinem visuellen Bewusstsein dazu befähigt, die aus der Normalperspektive sichtbaren Bauten als Teile einer strukturierten Einheit zu empfinden und einzuordnen. Der Mensch sei in der Lage, vor seinem »inneren Auge« das Sichtbare mit dem Unsichtbaren zu verbinden und die wichtigste Hilfe leiste ihm dabei die »göttliche Reinheit« des Goldenen Schnittes und die einfache Lesbarkeit von »primären Formen«.¹⁴ Le Corbusier weiter: »Die primären Formen

sind die schönen Formen, denn sie sind klar zu lesen. [...] Auf die Berechnung sich stützend, verwerten die Ingenieure geometrische Formen und befriedigen unsere Augen durch die Geometrie und unseren Geist durch die Mathematik.«¹⁵ Götzt bedient sich bei der Komposition seiner Wandarbeiten eben dieser »primären Formen«, die er subjektiv, das heißt intuitiv, durch die Normalperspektive bei Architektur ausmacht. Dieser Vorgang erklärt auch, warum er sich, was Le Corbusiers vorangegangene Aussage stützt, der Geometrie als Grundlage bedient. Nach seiner Überzeugung unterliegen die »primären Formen« in der individuellen Wahrnehmung stets einer Wandlung, wenn sich zum Beispiel die direkte Umgebung eines Gebäudes verändert und somit auch die ursprüngliche Intention der Architektur. Gleichzeitig müssen die vielfältigen Wahrnehmungsebenen der unterschiedlichen Bewohner berücksichtigt werden, die immer einen anderen Blick auf die »primären Formen« assoziieren. Mit diesem Gedanken ist eine Sehnsucht nach Harmonie verbunden, die aber aufgrund der ständigen Veränderungen von Bedürfnissen letztendlich unerreichbar bleibt.

Im Werk von Götzt finden sich konkrete Hinweise auf die Bedeutung von harmonisierenden Prinzipien der Geometrie, die »eine unendliche Anzahl von Lösungen, die alle aufzuzählen nicht möglich ist«, bereithalten.¹⁶ »Denen, die sich die Mühe machen«, schrieb bereits der französische Architekt Philibert Delorme (um 1510–1570), »bieten sich je nachdem, welche Arbeit zu tun ist, vielfältige Anwendungsbeispiele. Auf diese Weise wird ihnen keine Situation begegnen, mag sie auch nur wenig vertraut oder schwierig sein, für die sie nicht die mithilfe der Kunst des geometrischen Zeichnens eine Lösung finden, die so reich ist, dass der mit ihr vertraute wunderbare Dinge erreichen kann.«¹⁷ Die Mathematik ist an vielen Stellen der Kunst hilfreich, kann eine Art Hilfswissenschaft sein, wie in der Malerei die Perspektive. Durch sie erhält ein Bild eine räumliche Dimension, die für den Betrachter Anhalt an Realität gewährt. Götzt beschäftigt sich vor allem mit geometrischen Aspekten, wohlwissend, dass

jegliches harmonisches Konstrukt eine in die Realität nicht übertragbare Illusion darstellt. Bis zum 12. Jahrhundert waren Vertreter der Kirche der Ansicht, dass man mithilfe der euklidischen Geometrie die Gedankengänge Gottes erkennen könnte. Selbst der Mathematiker und Astronom Friedrich Johannes Kepler (1571–1630) formulierte ein Bestreben, das viele Künstler im 16. und 17. Jahrhundert mit ihm teilten: »[...] der Schöpfer, der wahre Urgrund der Geometrie [...] arbeitet, wie Plato sagt, immer nach geometrischen Methoden [...]. [Seine] Gesetze ruhen in der Verstandeskraft des menschlichen Geistes; Gott wollte, dass wir sie erkennen, als Er uns nach seinem Bilde erschaffen hat, damit wir an Seinen eigenen Gedanken teilhaben.«¹⁸ Unabhängig davon, welche Bedeutung und Folgen eine derartige Sichtweise nach sich zog, muss man dem Kunsthistoriker Samuel Y. Edgerton (geboren 1926) zustimmen, wenn er schreibt, dass zumindest kurzfristig kein Zweifel darüber bestehen kann, »dass weltweit jeder gebildete Mensch, der als Techniker oder Wissenschaftler Erfolg haben will, [...] lernen muss, eine moderne, maßstabgetreue Konstruktionszeichnung zu lesen und sofort jene speziellen Perspektivkonventionen zu verstehen, die von westlichen Künstlern in der Renaissance erfunden worden sind.«¹⁹ Götz' Interesse für mathematische Strukturen liegt in dem Aspekt ihrer Wiederholbarkeit begründet. Viele kompositorische Merkmale seiner Arbeiten wiederholen sich, wenn auch immer variiert, ähnlich dem musikalischen Prinzip der Fuge. Die Tatsache, dass jeder simplen Form etwas sehr Komplexes zugrunde liegt, was man jedoch nicht unbedingt sieht, ist dabei eine wesentliche Einsicht. Die Vielschichtigkeit von Linie und Fläche veranschaulicht für Götz zugleich das Unbegreifliche der Mathematik, die Möglichkeit des Scheiterns, da man sich einer Wahrheit immer nur annähern kann, sie unerreichbar bleibt. Ähnlich verhält es sich nach seiner Auffassung mit der Farbe: »Sie kann niemals wahr sein, das macht sie so verführerisch.«²⁰

In der Renaissance etablierte sich die Architektur zu einer mathematischen Wissenschaft und wurde mit all ihren Teil-

bereichen in ein einheitliches System von arithmetischen und geometrischen Beziehungen eingebunden. Einen diesbezüglich nicht unerheblichen Einfluss auf die Architektur besaß die Musik, vor allem der im 12. Jahrhundert aufkommende Discantus, eine Form der Mehrstimmigkeit, deren Prinzip nicht mehr eine Parallelbewegung, sondern eine streng durchgeführte Gegenbewegung darstellte. Durch die Zusammenfügung der beiden zunächst gegenüberstehenden Satzweisen entwickelte sich schließlich zu Beginn des 14. Jahrhunderts der sogenannte Kontrapunkt. Dieser als »Note gegen Note« wörtlich zu übersetzende Terminus benennt eine Kompositionstechnik, die zwei oder mehrere Stimmen nach einem feststehenden Muster übereinander und gegeneinander verschoben führt. Diese Mehrstimmigkeit beeinflusste schließlich auch die Architektur: »Die Zahlen aber, welche bewirken, daß jenes Ebenmaß der Stimmen erreicht wird, das den Ohren so angenehm ist, sind dieselben, welche es zustande bringen, daß unsere Augen und unser Inneres mit wunderbarem Wohlgefühl erfüllt werden«, vermerkte Alberti 1452 in seinem Architekturtraktat. »Von den Musikern also, welche diese Zahlen am besten kennen und außerdem daraus, worin die Natur uns einen besonders geeigneten und wertvollen Anhaltspunkt gewährt, wollen wir das ganze Gesetz der Beziehung ableiten.«²¹ Somit richtete man sich hinsichtlich der Proportionen in der Renaissancearchitektur nach musikalischen Gesetzmäßigkeiten, die der »primären Form« zum Ausdruck verhalfen.

In der Musik von Johann Sebastian Bach (1685–1750) entsteht ein Werk, das durchaus als Vollendung des Kontrapunktes bezeichnet werden kann. Neben den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* (1722 und 1744) und dem *Musikalischen Opfer* (1747) gilt vor allem *Die Kunst der Fuge* (um 1749) als epochales Werk.²² Es gibt viele Stimmen, die behaupten, das Eindrücklichste an der Musik von Bach sei ihre »Architektur«, denn ihr Aufbau wirke klar und durchsichtig.²³ Ohne das Gefühl für die Komposition als Ganzes zu verlieren, kann man die harmonischen und rhythmischen Elemente seiner Musik im Einzelnen nachvoll-

ziehen. Dem Werk liegt eine klare Struktur zugrunde, und folgt man den einzelnen Fäden des musikalischen Gewebes, ist es möglich, Regeln, die den konstruktiven Aufbau bestimmen, zu erahnen. Konstruktion ist die Kunst, aus vielen Einzelteilen ein sinnvolles Ganzes zu formen. Im Vorgang des Konstruierens liegt für Götz der eigentliche Kern jeder architektonischen Aufgabe, indem konkrete Materialien zusammengefügt und aufgerichtet werden. Er empfindet großen Respekt für die Kunst des Fügens. In seinen Wandarbeiten versucht er, das Prinzip der Fuge in Form und Farbe hervorzuheben. Er leistet einen ergänzenden Beitrag zu den realen Begebenheiten, den atmosphärischen Setzungen im Raum, an denen sich unsere Empfindungen entzünden.

Henrik Neugeboren (1901–1959), der am Bauhaus studierte, gelang es, eine visuelle Darstellung der Fuge bei Bach aufzuzeichnen, die im ersten Heft der Bauhauszeitschrift von 1929 abgebildet wurde. Es handelte sich um die C-Dur-Fuge Nr. I aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Die zweidimensionale Zeichnung auf Millimeterpapier gibt in der waagerechten Achse die Dauer und in der senkrechten Achse die Höhe der verschiedenen Töne wieder. Neugeboren visualisierte die konstruktive Struktur der Fuge ohne Noten auf eine geometrisch-abstrakte Weise. Eine Fuge ist durch eine spezifische Anordnung von Imitationen charakterisiert. Diese zeigen sich in der Zeichnung durch grafische Spiegelungen und strukturähnliche Linienführungen in den beiden Achsen. Im Sinne der musikalischen Imitatio, also der Nachahmung eines Themas, das auch leicht variiert werden kann, konzipiert Götz seine Wandarbeiten im Kontext der jeweiligen Architektur. Räumliche Symmetrien und geometrische Strukturen werden in kontrastreichen Farbbändern oder geometrischen Formen zusammengefügt und spiegeln in abgewandelter Variation die eigentümlichen architektonischen Konstruktionen wider. Die Wandmalereien sind nicht dadurch bestimmt, ein konventionelles Flächensystem zu sein, sondern eröffnen darüber hinaus in der Entfaltung der den Flächenwerten durch farbliche Gestaltung innewohnenden Ausdruckskräfte neue op-

tische Erfahrung, die sich je nach Kontrast der zusammengefügten Farben in visuellen Vibrationen äußern können und damit über alle körperräumliche Sichtbarkeit in das vorher Ungesehene vordringen. Götz' Wandarbeiten offenbaren in ihrer Ausarbeitung aus der von Le Corbusier bezeichneten Normalperspektive Architekturdetails, die in einer ansonsten üblichen räumlichen Nutzung eher verborgen bleiben. Das offensichtlich Sichtbare wird mit dem zunächst Unsichtbaren verbunden. Damit wird Wassily Kandinskys (1866–1944) Formulierung, dass jede Form einen »inneren Inhalt« besitzt, bestätigt: »Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes. Dies ist ihre Bezeichnung im Inneren. [...] So ist es klar, daß die Formenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.«²⁴ László Moholy-Nagy (1895–1946) erweitert diesen Gedanken: »jeder gesunde mensch hat ein tiefes vermögen, die in seinem mensch=sein begründeten schöpferischen energien zur entfaltung zu bringen, wenn er seine arbeit innerlich bejaht.«²⁵

Neben der planmäßigen Auseinandersetzung der architektonischen Struktur, die sich in den Wandarbeiten zeigt, spielt bei Götz die Intuition eine entscheidende Rolle, die sich vor allem in den Konstruktiven der Zeichnungen zeigt. Hier vermischen sich die Ebenen von realen Architekturplänen mit kunsthistorischen Zitaten von Vorläufern wie Josef Albers (1888–1976), Giacomo Balla (1871–1958), Alexander Rodtschenko (1891–1956) oder Oskar Schlemmer (1888–1943), aber vor allem Fantasievorstellungen, die unter anderem von Träumen aus Kindheitstagen herrühren. Dementsprechend sind die Zeichnungen nicht nur »abstrakte Spekulationen über mögliche Konfigurationen, sondern vielmehr das Ergebnis aus Ereignissen, Ideen und Erinnerungen an gelebtes Leben. [...] In ihrer Entstehung ist jede Zeichnung eine definitive Momentaussage, eine einstweilige Utopie möglicher Lebenspraxis, entworfen für diejenigen, die ihm zum Teil Identifikationsfiguren, zum Teil Wunschpersonen sind.«²⁶ Götz' Traumwelten und -gestalten lassen Assoziationen zur privaten Kosmologie von C. G. Jung (1875–1961)

zu, in deren Zentrum das für sein Schaffen grundlegende Werk *Das Rote Buch* steht, an dem er von 1913 bis 1933 arbeitete. Der Schweizer Psychologe leistete einen entscheidenden Beitrag zur Begründung der modernen Psychologie, Psychotherapie und Psychiatrie. Sein fachübergreifender Einfluss in der Kunst, den Geisteswissenschaften, in der Literatur und Populärkultur ist nicht zu unterschätzen.

Im *Roten Buch* erscheinen zahlreiche traumhafte Figuren, die sich in Jungs Kosmologie in stetem Wandel befinden und miteinander verschmelzen. Die einzelnen Kapitel folgen einem festgelegten Schema. Zu Beginn stehen theatralische visuelle Fantasien, in denen Jungs »Ich« in unterschiedlichen Situationen auf verschiedene Gestalten trifft, mit denen er Gespräche führt. »Er ist mit unerwarteten Ereignissen und schockierenden Äußerungen konfrontiert. Er versucht dann zu verstehen, was da geschehen ist, und die Bedeutung dieser Ereignisse und Äußerungen in allgemeine psychologische [...] Maximen zu fassen.«²⁷ Jung stellt sich einer Reihe von miteinander verknüpften Fragen: unter anderem zum Selbst sowie der Integration und Entwicklung der verschiedenen Aspekte seiner Persönlichkeit, zur Struktur der menschlichen Individualität im Allgemeinen und zur Beziehung des Einzelnen zur Gesellschaft. Das übergreifende Thema des *Roten Buches* ist Jungs Wiederfindung seiner Seele. Eine Figur, die dabei besonders in Erscheinung tritt, ist Atmavictu, der zum ersten Mal 1917 in seiner Fantasie auftaucht und später verschiedene Wandlungen vollzog. Der Name steht für den individuellen Schaffensimpuls und bedeutet »Lebensatem«. Nachdem Atmavictu als alter Mann verstarb, verwandelte er sich in einen Bären. Infolge dessen Todes wurde er ein Fischotter, im Anschluss an dieses Leben ein Wassermolch. Schließlich verwandelte er sich in eine Schlange, um daraufhin Philemon zu werden, eine Figur, die für Jung immer wieder eine wichtige Rolle einnahm: »Philemon war ein Heide und brachte eine ägyptisch-hellenistische Stimmung mit einer gnostischen Färbung herauf. [...] So brachte er mir allmählich die psychische Objekti-

vität, die »Wirklichkeit der Seele« bei. Durch die Gespräche mit Philemon verdeutlichte sich mir die Unterschiedenheit zwischen mir und meinem gedanklichen Objekt. [...] Psychologisch stellte Philemon eine überlegene Einsicht dar.«²⁸ Jung malte 1919 Atmavictu in drei Aquarellen als vielgliedrigen Drachen.²⁹ Ein Jahr später schnitzte er eine kleine Figur aus einem Ast, ließ sie in Stein gemeißelt vergrößern und stellte sie in seinem Garten in Küssnacht auf. Für Jung ist Atmavictu die Weiterführung einer Schnitzfigur, die er als Kind angefertigt hat.

Auch wenn Götz in seiner Auseinandersetzung nicht wie Jung mit seinem *Roten Buch* eine Konzeption des Individuationsprozesses verfolgt, beabsichtigt er in seinen Arbeiten als eine Art universelle Form, eine individuelle Entwicklung darzustellen und zwar diejenige, die sich aus der jeweiligen Architektur und ihrer Bewohner ergibt. Seine Fantasiegestalten, die er sich vornehmlich als Kind vorstellte und an die er sich Jahre später erinnerte, stehen repräsentativ für eine Zeit. In zahlreichen Zeichnungen konstruierte Götz als Kind für sie fiktive Häuser, gemäß ihrer, von ihm imaginierten Bedürfnisse. Die Figur Tollmi ist eine derartige Fantasiegestalt. Götz »malte sich aus, wie diese glamouröse, vornehme und langbeinige Gattin eines deutschen Industriellen in ihrem goldenen Opel über die Autobahn nach Hause zu ihrem Bungalow raste, stets oben auf dem Kamm der Welle des deutschen Wirtschaftswunders der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, im Lebensstil einer nicht endenden Party«.³⁰ Auslöser für die Reihe *If I had grown up elsewhere* aus dem Jahr 1999 war ein intensiver Traum von dem Bungalow eines Nachbarn seiner Eltern. Sie ist Resultat von Versuchen, das Haus und dessen Räume, wie das extravagante Wohnzimmer, die ihn schon als Kind faszinierten, zeichnerisch zu erfassen. »Die zeichnerischen Serien als imaginierter Rückblick sind aber nicht nur positiv konnotiert, ihnen haften auch viele Schwierigkeiten an, die man als Erwachsener rückblickend eher reflektieren kann als im Kindesalter. Diese Reflexionen weisen den Weg [...]«.³¹ In *If I had grown up elsewhere* zeigen sich die

Räume noch aus einer frontalen Perspektive, während im weiteren Verlauf die Zeichnungen nur noch in einer Art Grundriss, ähnlich einer Planskizze, reduziert sind, wobei sich die einzelnen Flächen in einer monochromen Farbgebung kontrastreich gegenüberstehen. Auch ist in den Zeichnungen von *If I had grown up elsewhere* vereinzelt Interieur zu sehen, vor allem detaillierter ausgeführte Miniaturbilder an den Wänden, eine Besonderheit, die in späteren Papierarbeiten nicht mehr vorzufinden ist. Der perspektivische Blick wird bereits in der Serie *Striped Patio* (2000) stark abstrahiert, bevor sich bei nachfolgenden Zeichnungen die Linienführung der Raumaufteilungen zugunsten der farbigen Fläche und geometrischen Formvariationen zunehmend auflöst. Beide Serien verdeutlichen, dass es Götz nicht um eine perfekte Lösung für den Raum geht, sondern um Eindrücke durch den Raum. »Mich interessieren ja nicht wirklich Häuser und ihre Funktionalität. Mich fasziniert Architektur, die eine Philosophie hat, Räume, die eine Poesie entfalten und dadurch gefangen nehmen. Mich interessiert die Küche nicht, weil sie funktioniert, sondern weil sie mich an ganz viele andere Küchen erinnert.«³² Dinge und Begebenheiten stehen ohne Wertigkeit für sich, eröffnen neue Assoziationen, erinnern an etwas.

Durch das Prinzip der Wiederholung, des Fügens, das sich in der Einbindung von Formenvokabular kunsthistorischer und architekturgeschichtlicher Vorläufer zeigt, gibt es bei den Papierarbeiten stilistische Überschneidungen. Das Zusammenfügen von verschiedenen Bildsprachen ist in der Serie *Houses for Bauhaus Masters* (2007) offensichtlich. Götz hat hier in fünf Arbeiten auf verschiedenfarbigem Papier konstruktivistische Bildelemente von Anni und Josef Albers, El Lissitzky (1890–1941), Moholy-Nagy, Schlemmer und Gunta Stölzl (1897–1983) mit eigenen gestalterischen Vorstellungen kombiniert und damit utopische Planskizzen für mögliche Häuser dieser Bauhaus-Meister entwickelt. Er hat anhand derer eigenen Aussagen, bildhaften und textlichen Überlieferungen versucht, sich ihre Persönlichkeit vorzustellen, und daraufhin architektonische Ideen ent-

wickelt. Vor allem Albers Bildsprache findet in Götz' bisherigen Werken eine besondere Beachtung. So taucht das Motiv der Raute, das er seiner Tuscharbeit *Ohne Titel (Abstraktion)* von 1940 entnommen hat, sowohl in den Wandarbeiten wie auch Zeichnungen auf, immer wieder stark variiert, einmal gestaucht, dann gestreckt, vertikal oder horizontal.³³ Albers und Götz verbindet die grundsätzliche Frage nach der Erweiterung der dreidimensionalen Raumgestaltung auf eine zweidimensionale Fläche. In der unbetitelten Serie *Constructions for Aleksandr Rodchenko* (2010) reduziert Götz diese räumlichen Konstellationen auf das Lineament. Linien in einer hellen Farbgebung sind auf schwarzem Karton entweder zu Bündeln parallel gesetzt, die dann in einer Gegenüberstellung eine räumliche Situation erahnen lassen – *Ohne Titel II* –, oder sie überlagern sich in der Diagonalen, Horizontalen und Vertikalen. Sie verdichten sich in einem Linien-Konglomerat zu einem Raumgefüge – *Ohne Titel I* und *Ohne Titel III*. In der unbetitelten Version IV ergänzen Dreiecksformen in den Winkeln, die sich durch die Linienüberschneidungen ergeben, die Komposition.

Götz bindet in den Konzeptionen für seine Wandarbeiten und Zeichnungen architektonische und urbane Begebenheiten ein, ebenso die individuellen Merkmale eines Raumes und die umgebende Natur. Damit schafft er folgerichtig ein Gesamtgefüge. Aber was genau bedeutet »folgerichtig« und was und, vor allem, wie wird etwas »zusammengefügt«? Zur Beantwortung dieser Frage dürfen keine allgemeingültigen Regeln zur Grundlage genommen werden, sondern nur diejenigen, die ein jeder sich selbst stellt und denen er sich freiwillig unterordnet. Wie sehen derartige Regeln aus, wo sind sie zu finden? Fest steht, dass sie mehr oder weniger das Geheimnis der Gestalt beziehungsweise der Gestaltung thematisieren. Vor dem Akt des Konstruierens nimmt Götz Stimmungen auf, bewegt sich in Räumen. Es bleiben Eindrücke, aus denen er später, wie beim intensiven Betrachten eines Bildes, Einzelheiten herauslesen und sich fragen kann, was wohl das Gefühl der Wärme, der Geborgenheit, der Leichtigkeit

oder der Weite ausgelöst hat, das ihm in Erinnerung geblieben ist. So lassen sich für ihn Architektur und Leben, der Raum und was er in ihm erlebt hat, nicht mehr trennen. Dabei kommen Erinnerungen ähnlicher Erfahrungen eine große Bedeutung zu, denn die Bilder verwandter architektonischer Situationen überlagern sich und verdichten sich gegenseitig. »Von diesen Dingen sprechen«, schreibt James Joyce (1882–1941), »und ihre Natur zu verstehen versuchen und, wenn wir sie verstanden haben, langsam und demütig und beharrlich versuchen, aus der rohen Erde oder dem was sie hervorbringt, aus Laut und Form und Farbe, die die Gefängnistore unserer Seele sind, ein Bild der Schönheit, die wir verstehen gelernt zu haben, zu zwingen, herauszudrücken, auszudrücken – das ist Kunst.«³⁴

1

Johann Wolfgang Goethe, »Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein 1786«, in: ders., *Sämtliche Werke 3.1. Italien und Weimar 1786–1790*, hrsg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt (*Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe* [1990]), hrsg. von Karl Richter, München 2006, S. 71.

2

Der Künstler in einer E-Mail an den Autor vom 14. März 2011.

3

Lothar Götz, »In der Idylle ist man allein. Oliver Zybok sprach mit dem in London lebenden Künstler«, in: Sven Drühl und Oliver Zybok (Hrsg.), *Zur Aktualität des Idyllischen I, Kunstforum International*, Bd. 179, Februar–April 2006, S. 117.

4

Vgl. Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 »I Quattro Libri dell'Architettura«* [1993], hrsg. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Basel, Boston und Berlin 2009, S. 190 f.

5

Vgl. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst* [1485], hrsg. von Max Theuer, Darmstadt 2005, S. 47.

6

An der konstruktiven Ausführung des unmittelbaren Berührungspunktes zwischen dem Portikus und den flankierenden Seitenwänden lässt sich bei der Villa Chiericati eine Besonderheit im Werk Palladios nachweisen. Er setzt hier den Portikus additiv vor die schmalen Stirnseiten der beiden flankierenden Wände und trennt diese von dem Architrav des Portikusgiebels durch eine Fuge. Die Struktur des Architravs, die Ausbildung seiner Faszien, findet keine wie sonst bei Palladio übliche Entsprechung in dem umlaufenden Gesimsband der Villa unterhalb des Daches. Es liegt die Vermutung nahe, dass bei der Ausführung des Details bei der Villa Chiericati gegen Palladios Intention gearbeitet wurde, da er ansonsten gegen selbst

aufgestellte Parameter seiner Architekturtheorie verstoßen hätte. Es ist also nicht eindeutig nachweisbar, inwieweit Palladio den Bauverlauf überwacht hat. Vgl. Lionello Puppi, *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*, Mailand 1973, S. 53.

7
Es handelt sich hier vielmehr um eine formale Lösung, die sich durch das gesamte Werk Palladios verfolgen lässt, beispielsweise bei der Villa Cornaro (um 1554), dem Palazzo Chiericati (um 1560, nicht vollständig fertiggestellt) oder der Villa Almerico Capra (um 1567).

8
E-Mail vom 14. März 2011 (wie Anm. 2). Vgl. hierzu ausführlicher Samuel Y. Edgerton, *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution* [1991], hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 2004, S. 203–247.

9
Götz 2006 (wie Anm. 3), S. 115.

10
Vgl. ebd., S. 113.

11
Vgl. Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* [1925], Turin 1975, S. 25–27.

12
Vgl. ebd.

13
Vgl. hierzu ausführlicher »Le Corbusier«, in: *L'Architecture vivante*, hrsg. von Jean Badovici, Paris 1929, S. 12 ff.

14
Vgl. Le Corbusier, *Kommende Baukunst* [1925], Berlin und Leipzig 1926, S. XI.

15
Ebd., S. 13.

16
Philibert Delorme, *Le 1er tome de l'Architecture* [1567], Bd. 2, hrsg. von Geert Bekaert, Brüssel 1981, S. 94.

17
Ebd.

18
Zit. nach Gerald Holton, *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Cambridge 1973, S. 84 f.

19
Edgerton [1991] 2004 (wie Anm. 8), S. 274.

20
E-Mail vom 14. März 2011 (wie Anm. 2).

21
Alberti [1485] 2005 (wie Anm. 5), S. 496.

22
Vgl. hierzu ausführlicher Hans-Eberhard Dentler, *Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«*. Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung [2000], Mainz u. a. 2004, S. 85–108.

23
Vgl. ebd., S. 17–22.

24
Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912], Bern 1952, S. 69.

25
László Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur* [1929], hrsg. von Hans M. Wingler, Berlin 2001, S. 14.

26
Rob Wilson, »Home thoughts from abroad: Taxonomien und Etymologien von Behausung im Werk von Lothar Götz«, in: Erik Schönnenberg (Hrsg.), *Lothar Götz. Häuser für Tollmi*, Ausst.-Kat. Museum Goch, Kleve 2004, S. 26. Auch für viele andere Künstler hat der Traum in dieser Weise eine tragende Funktion eingenommen. So protokollierte zum Beispiel Meret Oppenheim (1913–1985) ihre Träume. Die Techniken des Imitierens und Kopierens, die hier zur Geltung kommen, transformierte sie in ihre künstlerische Arbeit. Vgl. Meret Oppenheim, *Träume. Aufzeichnungen 1928–1985*, hrsg. von Christiane Meyer-Thoss, Berlin 2010.

27
Sonu Shamdasani, »Liber Novus: Das »Rote Buch« von C. G. Jung«, in: C. G. Jung, *Das Rote Buch*, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 209.

28
C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, hrsg. von Aniela Jaffé, Zürich und Düsseldorf 2007, S. 186 f.

29
Vgl. hierzu Shamdasani 2009 (wie Anm. 27), S. 117, 119 und 123.

30
Wilson 2004 (wie Anm. 26), S. 26.

31
Götz 2006 (wie Anm. 3), S. 119.

32
Der Künstler in einem Gespräch mit dem Autor am 23. November 2010 in seinem Atelier in London.

33
Das Motiv der Raute taucht unter anderem in der Papierarbeit *Haus für Anni und Josef Albers* aus der Serie *Houses for Bauhaus Masters* und in *Haus für einen Spaßvogel* (2008) auf sowie in den Wandarbeiten *Mit Fritz im Beton Haus* (Galerie rahnccontemporary, Zürich 2008), *Round Trip* (Ministry of Justice, London, 2008) oder *Fall* (Westminster College, London, 2010).

34
James Joyce, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* [1914], übers. von Klaus Reichert, Frankfurt am Main 1972, S. 232 f.