

Lothar Götz als Porträtisten oder narrativen Künstler zu charakterisieren, wirkt auf den ersten Blick wie eine gewollt sperrige Interpretation eines Œuvre, das, zumindest auf der unmittelbar visuellen Ebene, eine Sprache der reinen Abstraktion zu sprechen scheint. Eine Sprache, deren Wurzeln man in den frühen Jahren des Modernismus suchen würde, irgendwo zwischen Bauhaus und Suprematismus.

Interessanterweise benutzt Götz das Wort abstrakt zwar beim Erklären und Definieren seiner Arbeiten, allerdings nicht als indifferenten Sammelbegriff für die Formen, Linien und Farben, aus denen seine Zeichnungen, Gemälde und Wandarbeiten bestehen. Es ist ihm natürlich bewusst, dass diese Elemente oft Anlass dazu geben, seine Arbeit automatisch in diese Richtung einzugliedern. Beim groben Einordnen nach Kunstrichtungen, bei dem automatisch diese Aufteilung in abstrakt und gegenständlich geschieht, würde man sein Werk, oberflächlich betrachtet, der ersten Kategorie zuteilen.

Während die Formen, Materialien und Oberflächen seiner Werke nichts offensichtlich Gegenständliches preisgeben, kann man sie – entgegen dem ersten Eindruck, den man bei einer oberflächlichen Betrachtung seines »Stils« gewinnen könnte – auch nicht eigentlich abstrakt nennen, denn jedes Element einer Komposition spiegelt ein architektonisches, ein räumliches Vorbild oder narratives Element wider, das Götz bei der Arbeit visualisiert. Das kann eine blaue Fläche sein, die einen Pool in einem Bungalow versinnbildlicht, oder eine Anordnung von Linien, die, fächerförmig nach außen strebend, eine Terrasse mit Aussicht bezeichnet. Es ist allerdings treffend, dass Götz seine Arbeiten auf Nachfrage als »abstrakt im Konzept«, nicht abstrakt im Stil, beschreibt.

Er sieht die Abstraktion im Erschaffen eines abstrakten Raumes, den er als zusätzliche Ebene beschreibt, in der sich die Arbeit abspielt – ob das nun eine gedachte Ebene ist, die in einer seiner Zeichnungen über die Papieroberfläche gelegt ist, oder eine, die in

einem mit einer Wandarbeit gestalteten Raum die Wände bedeckt. Im letzten Fall schildert Götz diese zusätzliche imaginäre Lage als eine Art abstraktes Trompe-l'Œil: ein Raum, der mit Echos seiner ureigenen Ideenwelt gefüllt ist. Und, anders als die fiktiven Räume und raffinierten Perspektiven gegenständlicher Wandgemälde – die dazu dienen, die Aufmerksamkeit über die begrenzenden Mauern hinaus nach draußen zu lenken, wie etwa der transzendente religiöse Raum in den Rokoko-Deckenfresken, zu denen Götz als Kind stundenlang hochschauen konnte – schafft er einen Raum, der in den Raum zurückprojiziert wird.

Er verbindet das Konzept eines abstrakten, einem Gegenstand innewohnenden Raumes, der in den realen Raum greift und so eine Verbindung zum wirklichen Leben schafft, mit den Ideen und der Praxis des Bauhauses. Demnach versteht er seine abstrakten Formen nicht als rein platonische Formen – als eigenständig, losgelöst, allein als Material auf Leinwand oder einer Wand existierend –, sondern als Teil einer Kunstpraxis, die mit dem wirklichen Leben verschränkt ist. Als solche setzt sich die Form aus einer Vielzahl von fantasievollen Verknüpfungen und Gedankenspielen zusammen, die von seinen persönlichen Steckenpferden, Neigungen und einer sehr persönlichen Lesart seines Daseins auf der Welt angetrieben werden. Dieses erzählerische Element kann sich auf bestimmte Personen oder Figuren beziehen, auf eine Vase mit Blumen oder einen Filmzyklus: davon zeugen beispielsweise die kürzlich entstandenen Wandarbeiten mit dem Titel *House for Rainer Werner Fassbinder*, seinem Beitrag zur Ausstellung *Re-make / Re-model* des National Glass Centre in Sunderland (2010/11). Götz fasste dafür alle Räume der Galerie zu einem fiktiven Ensemble zusammen – und verwandelte sie in eine modernistische Villa für einen seiner Lieblingsregisseure –, das er dann mit einer Kunstsammlung füllte: den Arbeiten der übrigen Künstler in der Schau.

Manchmal kann eine Arbeit auch mehrere verschiedene Ideen oder verquickte Erzählungen in sich vereinen, die nicht nur aus Filmen,

sondern auch aus der Musik oder aus Büchern stammen können. Die Arbeit *Winterreise* (2010) beispielsweise, die in der Fundació Joan Miró in Barcelona gezeigt wurde, trägt den Namen von Franz Schuberts Liederzyklus. Ein noch wichtigerer Einfluss liegt jedoch in der Geschichte von Hans Castorp in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. Castorp, beinahe ein Hypochonder, wird in ein Alpen-sanatorium eingeliefert, zunächst für einen kurzen Aufenthalt, der aber im Laufe der Handlung endlos verlängert wird. Das Buch beschreibt die seltsam zeitlose Umgebung, in der Castorp sich gefangen sieht, Welten entfernt vom Alltagsleben seiner Heimatstadt auf dem flachen Land, vor dem lebendig herausgearbeiteten Hintergrund schneebedeckter Gipfel und Schneestürme. Für ein Werk, das im Frühling in der Küstenstadt Barcelona entstanden ist, erscheint diese Themenwahl überraschend, ja grotesk.

Nach seiner Inspiration für das Werk befragt, beschreibt Götz die Atmosphäre und Lage des Kunstzentrums Fundació Joan Miró, welches abgeschieden und ein wenig unnahbar auf einem Bergrücken über der Stadt thront, und ihn an die Ortsbeschreibungen aus dem Buch erinnert. Auch die Architektur von Josep Lluís Sert aus dem Jahre 1974 für die Fundació Joan Miró beeindruckte ihn. Die weißen Flanken und typischen periskopisch geschwungenen Oberlichter im Flachdach des Galeriebaus erinnerten Götz an kalte Gefilde, an Eisberge und Iglus, und deshalb spiegeln die verwendeten Farben die kräftigen Töne wider, von denen man dem Volksglauben nach träumt, wenn man während eines Schneesturms schläft. All diese Gedankenstränge fügten sich zusammen und verbanden sich zu einem lebhaften Schneetraum auf Bergeshöhen – darin liegt die Verbindung zum *Zauberberg*.

Ich habe die Genese dieses Werkes besonders ausführlich beschrieben, um beispielhaft zu veranschaulichen, wie in jeder Wandarbeit verschiedene Quellen und Bildwelten zusammenfließen. Diese Quellen werden dann während des Entstehungsprozesses konzeptuell abstrahiert und

bilden schließlich diese neue Ebene eines imaginären Raumes. Auch wenn er niemals versucht, sie direkt abzubilden, bleiben Götz' Arbeiten so immer mit der Realität verbunden: den Dingen, die er gelesen oder gesehen hat.

Es fällt auf, dass seine Wandarbeiten sich in den letzten Jahren weiterentwickelt haben und nun nicht mehr in erster Linie von den konkreten Gegebenheiten der Galerie oder des Raumes angestoßen werden. In früheren Projekten passten sich die Formen des Gemalten oft an die zufälligen Anordnungen oder baulichen Besonderheiten eines Raumes an, ließen sich davon definieren oder wurden sogar davon diktiert: der Position der Steckdosen, der Höhe des Fenstersimses, einer im Nichts endenden Rippe eines ehemaligen Kreuzgewölbes, die eine durchgebrochene Wand verrät. Götz ließ sich früher von solchen Merkmalen leiten und benutzte diese Unterbrechungen der Fläche als Katalysatoren oder Wegweiser für seine Malerei, um etwa zu bestimmen, wo sich zwei abstrakte Elemente treffen oder wo ein Farbband im Verhältnis zum Boden ansetzen soll.

In dieser Hinsicht waren die früheren Wandarbeiten den räumlichen Gegebenheiten des jeweiligen Raumes »auf den Leib geschneidert«. Wenn die Wandarbeiten sich auch heute noch auf den Raum beziehen, für den sie gemacht sind, tun sie es jetzt vielleicht in einem konzeptuellen Sinn, orientieren sich weniger an zufällig vorhandenen Maßen und sind hauptsächlich motiviert durch die dem Raum innewohnenden Ideen oder Erzählungen und einem abstrahierten Gefühl für den Raum oder Veranstaltungsort an sich. Oft, wie im Fall der von Sert entworfenen Galerien der Fundació Joan Miró, ergibt sich dieses aus einer idealisierten Idee zum zugrunde liegenden Design, zur Architektur des Gebäudes, weniger aus der prosaischen Realität des gebauten Raums selbst.

Natürlich ist Götz bewusst, dass das Projizieren eines idealen Raumes auf einen realen Raum, abgesehen von dessen baulichen Unregelmäßigkeiten, immer auch eine gewisse

konzeptuelle Inkongruenz (»conceptual non-fit«, wie er es nennt) mit sich bringt. Diese Reibung reizt ihn gerade, denn die Gemälde sind nicht für genau einen Ort maßgeschneidert oder daran angepasst, und es ist auch gar nicht seine Absicht, eine perfekte räumliche Illusion für den Betrachter zu schaffen. Und obwohl man durchaus eine Ahnung von diesem Bruch mit der Realität erhaschen kann – etwa in der blauen Wandfläche, in der die Erinnerung an einen Swimmingpool mitschwingt – dauert diese Täuschung nur einen Augenblick an. Es wird kein Versuch unternommen, einen kulissenartigen Effekt zu erzielen, keine hundertprozentige Illusion ist angestrebt, und auch kein perfekt durch-exerziertes Gesamtkunstwerk. Wenn er einen gelben Raum schafft, steht nicht das Erlebnis im Vordergrund, ganz in die Farbe Gelb einzutauchen, sondern die Idee eines gelben Raumes an sich. Die rein optische Wirkung der Farbe ist niemals Selbstzweck, die Hauptintention ist, eine intellektuelle Reaktion beim Betrachter hervorzurufen, vielleicht Impulse zu eigenen fantasievollen Wahrnehmungen oder Vorstellungen zu geben.

Natürlich ist auch die Ästhetik einer Arbeit wichtig – sie soll gut anzusehen sein, eine erfolgreiche Komposition sein – aber es gibt immer auch tiefer liegende Gründe dafür: eine Mischung aus rein Visuellem und Konzeptuellem, die etwas Spiel zwischen sich und dem Betrachter lässt – einen Verhandlungsspielraum. Sein Ziel ist es deshalb nicht, zum Beispiel einen vollkommenen gelben Raum und dadurch das Gefühl eines Bruchs mit der Realität zu schaffen. Er will auch keine körperliche Reaktion oder Schockwirkung hervorrufen, worauf manch anderer Künstler abzielt, der hofft, dem Betrachter beim Betreten einer Installation ein »Wahnsinn!« zu entlocken.

Götz' Wahrnehmung des »conceptual non-fit« bedeutet, dass seine Wandarbeiten weder Gesamtkunstwerke sind noch eine einzelne zweidimensionale Bildebene oder eine Reihe von Bildebenen darstellen, sondern eine Position irgendwo dazwischen

besetzen. Götz hat die Erfahrung gemacht, dass einige Menschen seine Arbeiten deshalb als unbefriedigend empfinden. Weil seine Werke keine Instant-Atmosphäre schaffen wollen und die gemeinte Wirkung nicht immer eindeutig ist, hinterlassen sie im Betrachter ein gewisses Unbehagen oder Gefühl der Unzufriedenheit. Infolgedessen bleibt, selbst wenn er die Möglichkeit hat, ein Environment einzurichten, in das der Betrachter »völlig eintauchen« kann, immer eine Spur von »conceptual non-fit« erhalten. Seine Arbeit für das Projekt *Up in the Air* in Liverpool (2002) ist ein gutes Beispiel dafür.

Jedem der teilnehmenden Künstler wurde eine leere Wohnung in einem abbruchreifen Hochhaus zur Verfügung gestellt. In seiner Wohnung gestaltete Götz eine Serie von 360-Grad-Wandarbeiten, die jeden Raum ganz umschlossen. Außerdem kaufte er Möbel, Kleidungsstücke, Lebensmittel in Dosen, fast als würde er ein Theaterstück ausstatten, und arrangierte sie für den Betrachter in den verschiedenen Räumen. Diese Objekte deuteten auf einen abwesenden Bewohner hin und gaben unterschwellige Hinweise – hier eine Blume auf einem Tisch, da ein halb offener Kleiderschrank, dort ein Bett mit bereitgelegter Unterwäsche – auf den Charakter der Person (ein penibler Einzelgänger). Dieses karge Environment war also nur teilweise eine Illusion. Es ließ einen Dialog zu und regte den Betrachter zu der Frage an, was in dem Werk den Vorrang hat: der »reale« Raum, die ursprüngliche Architektur der Wohnung oder die der Außenwelt, präsent in atemberaubenden Ausblicken auf die Stadt Liverpool. In ihrer Gesamtheit bildeten all diese Faktoren ein Gefühl der Unsicherheit beim Betrachter, das nie vollständig aufgelöst wurde.

Diese Arbeit veranschaulicht das Vorhandensein einer zugrunde liegenden Erzählung in Götz' Arbeiten, was auch oft in seinen Titeln zum Ausdruck kommt. Die Liverpooler Arbeit hieß zum Beispiel *Waiting for a New Life*. Auch seine Wandarbeiten drücken dieses Gefühl aus. Am stärksten ist es aber in vielen seiner Zeichnungen und Gemälde spürbar, wo die zusammenhängenden abstrahierten Flächen,

die er entwirft – und die Räume in einer Villa oder die Landschaft, die ein Landhaus umgibt, darstellen – von bestimmten imaginierten Erzählsträngen zusammengehalten werden.

Oft basieren sie auf der allgemein verbreiteten Vorstellung von einer bestimmten Figur, die dann zum Ideenkatalysator für ein Haus oder Heim wird, in dem diese Person leben könnte. Diesen Prozess macht er wiederum selbst zum Thema des Werks. Anders als beim Liverpools Projekt *Up in the Air* – mit seinem anonymen Bewohner – ist die Identität der Figuren in seinen Zeichnungen oft eindeutiger.

Auf die Frage, warum in seiner Arbeit immer wieder bestimmten Persönlichkeiten gewidmete Häuser vorkommen, antwortet Götz, dass man viel mehr über Menschen erfährt, wenn man sieht, wie sie leben. Daher die vielen Zeichnungen von Räumen und Häusern, und tatsächlich passen viele seiner anderen Arbeiten, die vom Gedanken an die Gewohnheiten eines Individuums leben, darunter auch *Up in the Air*, sowohl in die Kategorie Erzählung als auch in die Kategorie Porträt, denn sie erzählen nicht nur die Lebensgeschichte einer Person durch ihren Lebensraum, sondern bilden in gewisser Weise auch die Person selbst ab.

Natürlich beleuchten die Personen und Figuren, von denen die Werke inspiriert sind, auch Götz' eigenes Leben, seine Interessen und Obsessionen. Das fing im Jahr 2004 im Museum Goch mit der Darstellung von Kindheitserinnerungen unter dem Titel *Häuser für Tollmi* an (Tollmi ist der Name einer geliebten Fantasyfigur aus seiner Kindheit). Später beschäftigte er sich mit Künstlern, deren Arbeit er schätzt, wie in seiner Zeichnung *Haus für Anni und Josef Albers* (2007); Architekten, deren Pläne er interessant findet, wie die Serie von Zeichnungen mit dem Titel *Häuser für Mario Botta* (2006); und schließlich mit Prominenten aus den Klatschkolumnen der Boulevardzeitungen, die er auf dem Weg in sein Londoner Atelier in die Hand gedrückt bekommt, wie beim *House for Kate Moss* (2009).

Andere Projekte wiederum stammen aus der Auseinandersetzung mit Porträts anderer Künstler, wie etwa mit Velázquez' *Papst Innozenz X.* in Rom, aus der die Zeichnung *House for Innocent X* (2010) entstand, oder das Gemälde *Portrait of a Young Man in Antique Dress* (1545) von Bronzino, das Götz als Ausgangspunkt für seinen Beitrag zur Ausstellung *Wildwuchs* (2009) diente. In dieser Ausstellung wurden zeitgenössische Künstler um Vorschläge für vorübergehende Installationen in den Ausstellungsräumen des Niedersächsischen Landesmuseum Hannover gebeten. Götz baute ein sechseckiges Pavillongebilde und stellte es mitten in den Raum gegenüber dem Bronzino zugeschriebenen Porträt, von dem es inspiriert wurde. Die Facetten des Pavillons entsprachen einem abstrahierten Abbild der imaginären Persönlichkeit des jungen Mannes und die Dreiecksformen spiegelten die Farbpalette des Gemäldes wider.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt von Götz' Arbeit, der sich in den letzten Jahren herauskristallisiert hat, ist eine neue Kontinuität sowohl in der Form als auch bei den Ideen, die in die Medien einfließen, die er verwendet.

Wie schon erwähnt, waren die Wandarbeiten mit der Zeit weniger eindeutig, weniger nachweislich an den Ausstellungsort gebunden und nahmen sich oft abstrakte Ideen zum primären Ausgangspunkt: Sie orientierten sich also eher in Richtung seiner Zeichnungen. Diese wiederum entwickelten sich gleichzeitig in die Gegenrichtung und nahmen eine raumgreifende, hypnotische Qualität an, was teilweise am größeren Format A1 – nicht wie vorher A4 – liegt. Zu ihnen gesellt sich eine ganz neue Klasse größerer Gemälde. Götz' neuere Serien von Gemälden und Zeichnungen haben sich in gewisser Weise ebenfalls in die entgegengesetzte Richtung bewegt, denn sie sind jetzt enger an einen bestimmten Ort gebunden und oft von einer Stadt oder einem Ort inspiriert, an dem er sich befindet. Es ist vielleicht keine große Überraschung, dass die Serie von Zeichnungen und Bildern, die 2010 während seines Stipendiums an der British School at Rome entstand, direkten Bezug

darauf nimmt, was er dort gesehen und erlebt hat, darunter das bereits erwähnte Velázquez-Porträt von Papst Innozenz X. im Palazzo Doria Pamphili. Götz' Zeichnung *House for Nervi* (2010) wiederum ist eine Hommage an die Arbeiten des großen italienischen Architekten Pier Luigi Nervi, wie etwa seinen Sportpalast von 1960.

Auch was die figuralen Motive angeht, weisen seine Arbeiten in den letzten Jahren eine größere visuelle Geschlossenheit auf: so erscheinen immer wieder Rhomben oder rautenförmige Elemente, sowohl in seinen Wandarbeiten als auch in seinen Zeichnungen und Gemälden, die eine stärkere Familienähnlichkeit zwischen den von ihm ausgeübten Genres sichtbar machen, als das bisher der Fall war. So verleihen tesselierende Muster vielen seiner neueren Wandarbeiten – wie etwa das Netzwerk aus Dreiecken seiner *Winterreise* in Barcelona – eine Intensität, die man bisher eher in seinen Zeichnungen fand. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch immer noch darin, dass, während bei seinen Wandarbeiten die Architektur die tragende Grundstruktur, die Umrisslinien eines Werkes vorgibt, er in seinen Zeichnungen diese Linien selbst zeichnen muss, um das Blatt zu strukturieren. Während die Linie also sowohl in seinen Zeichnungen wie auch in seinen Gemälden ein zentrales Element der Komposition und Formgebung darstellt, selbst dann, wenn sie noch mit Farbe weiterbearbeitet wird, ist das bei seinen Wandarbeiten nicht der Fall. Hier ist der Akt des Zeichnens nur in der Vorbereitungsphase von Bedeutung – und selbst dann ist es eine andere Art des Zeichnens: ein Skizzieren, welche die Arbeit in einem Akt der Darstellung nur beschreibt.

Im fertigen Werk wird der Raum nicht nur von den Linien der Architektur definiert, sondern auch von den Linien, die Götz anlegt, welche oft nur aus den Kanten des Klebebands bestehen, das die Grenzen der Farbfelder markiert, die aber nicht als Linien an sich gelesen werden sollen. Im Gegenteil, das Wichtigste an den Wandarbeiten ist die Wirkung der Farben, die das Werk in einen Raum bringt.

Was Götz in den Planungsskizzen zu den Wandarbeiten abbildet, ist die Wand selbst als Ansicht (es liegt in der Natur der Wandarbeiten, dass sie eine Ansicht darstellen). Daraus ergibt sich ein weiterer entscheidender Unterschied zu seinen Zeichnungen und Gemälden, in denen Götz meistens die abstrahierte Form des architektonischen Grundrisses verwendet, um die Idee von Villen und Häusern darzustellen.

Grundrisse – oder genauer gesagt, Normalprojektionen – scheint für Götz eine tiefe Faszination innezuwohnen. Er beschreibt, dass für ihn eine Normalprojektion weder als Ansicht aus der Vogelperspektive noch als akkurater Grundriss im eigentlichen Sinne von Bedeutung ist, sondern weil sie ihm die Möglichkeit gibt, beim Zeichnen von einem Raum Besitz zu ergreifen, ihn imaginär auszufüllen.

Er beschreibt weiter, wie Normalprojektionen ihm erlauben, beim Arbeiten an einer Zeichnung ein Haus zu sehen, darauf zuzugehen und sich dann in seiner Vorstellung darin zu bewegen. Natürlich ist es bei seinen Auftragsarbeiten für den öffentlichen Raum oder für Galerien oftmals aus praktischen Gründen unmöglich, den Boden, der bei Grundrissen im Vordergrund steht, als Fläche in die Arbeit mit einzubeziehen. Außerdem steht bei derartigen Vorhaben der Grundriss des Raumes von vornherein fest. Daher überrascht es nicht, dass bei solchen Projekten der erste Ortstermin ein Schlüsselmoment beim Entwickeln der Idee ist: der erste Zeitpunkt, an dem Götz den Raum selbst betritt.

Ohnehin würde, wie er zu bedenken gibt, jede Veränderung der Bodenfläche, sogar ein einfaches Bemalen, darauf hinauslaufen, dass der Boden selbst als Skulptur empfunden würde. Besonders außerhalb eines Galeriekontextes ist es Götz lieber, wenn der zu gestaltende Raum sein Wesen, seine praktische Funktion nicht verliert. Er mag es auch, wenn das bisherige Inventar des Raumes, das Rückschlüsse auf seine Funktion zulässt, an Ort und Stelle belassen wird, sodass der

Raum seine Identität behält. In solchen Fällen sieht er seine Arbeit nicht als eine teilweise Erschaffung eines idealen Raumes, sondern als eine fantasievolle zweite Schicht, die eine neue Perspektive bietet und dazu anregt, Bekanntes aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Dies wird am deutlichsten bei Projekten, bei denen die Wände nicht als Leinwand zur Verfügung stehen, wie in der Bow Church, Teil der Ausstellung *inter_mission* (2002). Seine Arbeit dort bestand aus farbigen Kissen, praktischen Alltagsgegenständen, die im unbenutzten Zustand auf den Kirchenstühlen aufgereiht waren. Während des Gottesdiensts, wenn die Gläubigen sich darauf setzten, wurden sie unsichtbar, um hinterher, an anderer Stelle und in neuer Reihenfolge, wieder aufzutauchen.

Selbstverständlich beeinflussen noch viele andere äußere Faktoren die Entwicklung der Wandarbeiten, die in der idealen Welt des imaginären Raumes und auf dem Papier keine Rolle spielen würden. Darunter der Kontext, der sich aus dem vom Kurator für eine Ausstellung gewählten Thema ergibt, andere beteiligte Künstler und ihre Werke oder die von einem Architekten entwickelten Vorgaben für ein Gebäude.

In Gruppenausstellungen entsteht aus der Gegenüberstellung mit den Arbeiten anderer Künstler, durch deren Anwesenheit und die Interaktion mit ihnen während einer Installation eine Art gemeinsame Besiedelung des Galerieraumes, die unweigerlich Spuren in Götz' Arbeiten hinterlässt und umgekehrt. In Barcelona beispielsweise schlug sich das gegenseitige Interesse an der Arbeit des anderen im Wandgemälde eines Frauenkollektivs aus Djabiné in Mauretania, die im Saal nebeneinander arbeiteten, in einem Zitat Götz'scher Farben- und Formensprache auf einer kleinen Fläche ihres Gemäldes nieder. Als beide Arbeiten fertiggestellt und in der Ausstellung im Zusammenhang präsentiert wurden, ergab sich eine Ebene spannender Synergie.

Natürlich beeinflusst auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Architekten – je nachdem, wie intensiv die Kräfte im persön-

lichen Austausch aufeinander einwirken – das Resultat seiner Arbeit. 2007 gelang Götz mit den Architekten des Büros Caruso St John bei der Neuausstattung des Londoner Hauptsitzes des British Arts Council eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit.

Das Ungewöhnliche an diesem Projekt war, dass Götz am Ideenfindungsprozess für die Innenausstattung des ganzen Gebäudes beteiligt war und ein Gesamtkonzept für die Farbgestaltung erstellte, welches Wandarbeiten in mehreren Räumen umfasst. In diesem Fall war nicht die Architektur ausschlaggebend, sondern die Idee einer Landschaft, genauer, einer bayrischen Berglandschaft, die Götz – zum Konzept abstrahiert – als imaginäre Raumebene verwendete. In diesem narrativen Kontext gestaltete er Suiten von Konferenzräumen in einer Abfolge leuchtender Farben, die an gepflückte Alpenblumen erinnern und jedem Stockwerk einen eigenen subtil abgestuften Ton einer Grauskala zuweisen, die einer sich langsam verdichtenden Wolkendecke gleicht.

Zu Götz' neueren Arbeiten gehört die Innengestaltung des vom dänischen Architekturbüro Schmidt Hammer Lassen konzipierten Neubaus des Londoner Westminster College. Hier war die ursprüngliche Vorgabe bescheidener: In der Eingangshalle sollte die Wand hinter der Rezeption gestaltet werden.

Dieser Auftrag ist vielleicht ein besonders typischer Fall von »Kunst am Bau«. Götz nahm deshalb diese Idee auf, spielte damit und unterwanderte sie, indem er eine große Wandarbeit für die Fläche vorschlug, die er *Fall* (2010) nannte und die eine Fortführung der Architektur ist, anstatt durch einen Rahmen von ihr abgehoben zu sein. Die Arbeit ist grenzüberschreitend, umspielt die Ecken der Eingangshalle und verwehrt sich gegen die traditionelle Vorstellung von solchen als Aushängeschilder gedachten Kunstwerken, die oft in Form eines riesigen Firmenemblems auftreten. Stattdessen kokettiert diese Arbeit damit, eine »einfache« Wandgestaltung, ja rein dekorativ zu sein.

Und tatsächlich scheint Götz in vielen seiner jüngsten Werke mit der dekorativen, der angewandten Kunst zu liebäugeln, ob nun in seinen eigenständigen Werken oder beim Ausstellungsdesign: Objekt und Hintergrund liegen nah beieinander. Zum 50. Jubiläum des Kunstmuseum Bochum im Jahre 2010 etwa bat man ihn, in den Räumen ein Projekt zu verwirklichen, das auf die neu gehängten Gemälde der ständigen Sammlung Bezug nehmen sollte. Diesmal ließ er sich von einem Gemälde von František Kupka mit dem Titel *Le Rêve* (um 1909) inspirieren und entwarf eine Reihe rechteckiger Raumteiler, jeder zusammengesetzt aus vier oder fünf Flügeln, jeder davon blockartig in den Farbtönen des Gemäldes gehalten. Diese Paravents lenken, ähnlich wie der Pavillon in Hannover, jedoch diffuser den Besucherstrom, leiten die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Museumsräume und verrücken so sanft die Geografie ihrer Nutzung. Gewiss nahmen viele Besucher des Kunstmuseums diese Raumteiler als zweitrangige Objekte oder sogar als Teil des Mobiliars, wie die Sitzbänke, wahr.

Auf ähnliche Weise interpretierte Götz in der bereits erwähnten Arbeit in Sunderland das Thema *Re-make / Re-model*, indem er die Ausstellungsräume in ein *House for Rainer Werner Fassbinder* verwandelte und alle Wandoberflächen mit rhythmisierten Farbflächen bemalte. Dies wiederum beeinflusste die Kuratoren in ihrem Ausstellungsdesign wie auch beim Platzieren der übrigen Werke. So zog sich seine Konzeption letztlich durch die ganze Ausstellung, entzog sich aber gleichzeitig: Seine Arbeit ist sowohl allumfassend als auch unsichtbar, je nach Blickwinkel nur Hintergrund oder eine Art Gesamtkunstwerk. Seine Arbeit spielt auch mit der traditionellen Hierarchie von Kunstwerken und Objekten – in der jede Wandgestaltung nur als Hintergrund eines Raumes, als Staffage für »richtige« Gemälde dient, in deren Vordergrund Kunst, in gewisser Weise ein Luxusobjekt, präsentiert werden soll.

Diese Feinheiten der Wahrnehmung zu erspüren ist etwas, das Götz in den letzten Jahren dem Betrachter beim Lesen seiner Ar-

beiten besonders ans Herz zu legen scheint. Am deutlichsten war das wahrscheinlich in seiner Einzelausstellung *...driven by Emotion* im Jahr 2009 in der Petra Rinck Galerie in Düsseldorf zu sehen. Als Aufhänger diente der Schau ein nie verwirklichtes Architekturprojekt des Künstlers Olle Baertling aus den 1970er-Jahren: ein Entwurf für zwei sich ergänzende Gebäude, Funkturm und Landtag in Düsseldorf. In der Ausstellung stand eine Kopie des Originalmodells – nach Fotografien rekonstruiert – frei in der Mitte des Galerieraums. Rundherum entfaltete sich das abstrakte Konzept, welches Götz für den umgebenden Raum entwickelt hatte, nämlich seine Vorstellung eines möglichen Interieurs des nie realisierten Funkturms. Er bemalte alle Wände der Galerie mit farbigen Dreiecken, während ein extra für den Raum angefertigter Wandbehang den Raum abschirmte und verkleinerte. An die Wände, über seine Wandarbeiten, hingte er eine Reihe seiner Zeichnungen und Gemälde: ein perfektes Beispiel für die Verschiebung der Wahrnehmung zwischen dem Betrachteten und dem Betrachter, ein Projekt, das »abstrakt im Konzept« ist, aber dennoch an die Vorstellung von Dingen oder Personen in der realen Welt anknüpft.

Götz scheint also immer mehr individuelle Arbeiten hervorzubringen, die sich der vielen verschiedenen Qualitäten seines Werks – der besonderen Eigenschaften von Wandarbeiten, Gemälden und Zeichnungen – auf neue Art bedienen. Dabei entstehen unverwechselbar persönliche Räume, die vom Betrachter keine so eindeutige und klar umrissene Reaktion mehr erheischen oder fordern und stattdessen eine Komplexität der Erfahrung bieten, die dazu bestimmt scheint, sich in Zukunft immer noch feiner herauszubilden.

Teile dieses Beitrags beziehen sich auf ein Gespräch des Autors mit Lothar Götz in London im Januar 2011.