

I.

Um 1780 entwarf der englische Architekt Robert Adam für einen nur als Mr. Wilson bekannten Klienten ein Haus, dessen Grundriss in all seiner Eigentümlichkeit ein Zeugnis für einen entschieden undogmatisch aufgefassten Klassizismus ist. Dieser Grundriss zeigt nicht die orthogonale und proportional genau austarierte Konfiguration, wie sie etwa bei den Villen Palladios auftritt, sondern ein fast additiv wirkendes Zueinander verschiedener Raumformen. Ein Kreis, ein Oval, ein Achteck und ein Quadrat sind in eine Großform gefasst, die ihrerseits betont unausgewogen und irregulär erscheint – ein in die Breite gezogenes Achteck, an das ein Halbkreis angesetzt ist. Die (über-)komplexe Figur, die auf den ersten Blick an die barocken Villengrundrisse Fischer von Erlachs erinnern könnte, ist aber wohl eher von den verspielten Raumanordnungen in der Architektur der römischen Kaiserzeit angeregt, die Adam während seines Italienaufenthalts genau studiert hatte.

Das Haus für Mr. Wilson wurde nicht realisiert, insofern gibt es auch keine Angaben über die Dekorationssysteme im Innern, die sonst ein integraler Bestandteil der Adam'schen Wohnhäuser sind. In der Regel zeigen sich hier auf monochrom behandelten Wänden und Decken sorgfältig platzierte Stuckaturen, Reliefs und Gemälde, auch Wandteppiche oder flächendeckende Ornamente, die, ganz im Gegensatz zu den White Cubes der Moderne, diesen Interieurs zu einer sehr belebten Erscheinung verhelfen. Im vorliegenden Fall jedoch ist weder die Architektur weiter ausgearbeitet noch die genaue Funktion des Hauses festgelegt, und auch über den Auftraggeber gibt es keine gesicherten Informationen. Als Lothar Götz den Grundriss des Hauptgeschosses zum Ausgangspunkt einer Serie farbiger Zeichnungen machte, hatte er also ein weites Feld von Möglichkeiten vor sich; das Haus für Mr. Wilson bot sich dem freien Spiel der Imagination an. Darin lag wohl für einen ohnehin sehr architekturbezogen arbeitenden Künstler noch eine besondere Faszination.

Die vierzehn Zeichnungen, deren Reihenfolge nicht festgelegt ist, lassen sich, wenn man sie versuchsweise in eine lineare Ordnung bringt, als Darstellung eines Prozesses schrittweiser Lösung von den architektonischen Vorgaben lesen. Ausgangspunkt wäre dann das Blatt, das in exakter Reproduktion neben dem Standpunkt der Säulen die vier Haupträume und ihr Zueinander zeigt – aber nicht die Wände, sondern nur den Rauminhalt, in gewisser Weise also ein Negativ der Architektur. Ein solcher Darstellungsmodus lässt die Zeichnung visuell in ein anderes Kraftfeld geraten – losgelöst auf neutralem Grund schwebend erinnern die flächigen Raumrepräsentanten an die suprematistischen Farbformen in El Lissitzkys Buch *Von zwei Quadraten*. Götz, nachhaltig von der Kunst der Klassischen Moderne angeregt, scheint hier einen Dialog zwischen den Epochen herstellen zu wollen. Doch dies ist nur eine mögliche Referenz; die weiteren Zeichnungen beginnen ein freies Spiel mit den gegebenen Formen, deren Zusammenhang sich immer weiter auflöst. Auch die Einfärbungen ändern sich; die gelegentliche Erinnerung an die bevorzugten Farben in den Adam'schen Interieurs weicht neuen Skalierungen.

Auf anders geartete, aber grundsätzlich vergleichbare Abstraktions- oder vielleicht besser Transformationsprozesse verweisen weitere Zeichnungen. Die Serie der *Annunciations* übersetzt ein Thema der großen klassischen Tradition in eine reine Farb- und Raumrelation. Das Geschehen von Mariae Verkündigung wird meist so dargestellt, dass Maria an der Grenze zwischen Innen- und Außenraum vom Engel angesprochen wird; in ihren umhögten Lebensraum tritt von außen das ganz Andere. Im zweiten Blatt der Folge übersetzt Götz dies in einen breiten Farbstreifen, der in eine entsprechend den Vorbildern angedeutete Arkade oder einen Vorraum hineinreicht; alle Bildelemente sind genauestens umgrenzt, und dennoch sehen wir einen Fluss von einem Außen in ein Inneres. Die Farbform ist nicht an die Raumgrenzen gebunden, und dies ist auch jenseits des hier gegebenen biblischen Zusammenhanges

das Thema weiterer Arbeiten, etwa bei den Serien *If I had grown up elsewhere* und *Striped Patio* – Interieurs und Grundrissen in vielfältigen Variationen, wobei die schlanke Innenraumstütze auf einem Blatt möglicherweise wieder auf die Klassische Moderne referiert, auf Interieurs nämlich Mies van der Rohe aus den Jahren um 1930. Doch dies scheint nicht das Wesentliche; Götz experimentiert mit der Wechselwirkung von Fläche und Raum, Farbe und Zeichnung, Figur und Grund.

II.

Von seinem eigentlichen Arbeitsfeld her gesehen, den abstrakten Wandmalereien, die sich auf vorgegebene tatsächliche Architekturen beziehen, erweisen sich die Zeichnungen als eine Art Probebühne. Wo aber in ihnen Möglichkeiten sondiert und in weiten Bezügen durchgespielt werden können, stehen die Realisationen im dreidimensionalen Raum vor ganz anderen, in der jeweiligen Situation auch konkret einschränkenden Herausforderungen. Dabei geht es darum, Gegebenheiten ganz verschiedener Art und Größe – beispielsweise Ausstellungsräume, Säle, Gänge oder Treppenhäuser – dauerhaft oder ephemer umzugestalten. Weder werden ganze Wände bemalt noch entstehen die illusionistischen Szenerien traditioneller Wandmalerei; Götz operiert stattdessen mit farbigen Flächen und Streifen, welche die Wand neu gliedern beziehungsweise sich auch um eine Raumecke herumziehen oder an der Decke fortgeführt werden. Solche Malereien können die Eigenschaften eines Raumes hervorheben, mehr aber ist der Künstler offensichtlich an einer Spannung oder auch Interaktion zwischen dem gegebenen Raum und seiner Malerei interessiert; Grenzen und Determinationen können überspielt werden. Eine Arbeit wie *Raumerhebung* stellt den Betrachter vor die Wahl: Sind es Malereien im Raum oder ist es ein bemalter Raum, dessen ursprüngliche Koordinaten durch die Farbe verändert sind?

Abstrakte Wandmalereien, die darauf zielen, allein durch den Einsatz größerer oder kleinerer, frei zueinanderstehender oder rhythmisch gebundener Farbflächen gegebene Raumgrenzen zu transzendieren, sind

ursprünglich ein Thema der Avantgarden der Klassischen Moderne in den 1920er-Jahren. In dieser Zeit wurde ganz allgemein die Bedeutung der Farbe für die Architektur neu entdeckt. So schrieb Bruno Taut in der expressionistischen Zeitschrift *Frühlicht* ausführlich über Fassadenmalerei und dabei auch über das Verhältnis von Farbe und Form; mitunter aber sollten dabei nur vorgefundene historische Hässlichkeiten durch formverändernden Farbauftrag gleichsam getarnt werden. Taut nutzte später großflächige farbige Hausanstriche, um der möglichen Monotonie seiner neuen Großsiedlungen entgegenzuwirken; Farbe gliederte also, und dazu wurden auch einzelne Bauelemente wie Türen oder Fenster farbig abgesetzt. Gliederung anderer Art erstrebte auch Peter Behrens: Er überzog in der großen Halle seines Verwaltungsbüdes für die Farbwerke Höchst nach oben hin die Backsteininformationen mit einem immer heller werdenden Farbanstrich, der den cathedralartigen Raum visuell entkörperlichte, ohne aber seine Grenzen anzutasten.

Dies könnte man einen architekturunterstützenden Farbeinsatz nennen, der sich grundlegend vom autonomen Farbgebrauch in Architekturen unterscheidet. Für diesen Modus spielten De-Stijl-Künstler einige der grundlegenden Möglichkeiten durch. Schwerlich überschätzt werden können dabei die ja auch immer wieder reproduzierten zwei Entwürfe Theo van Doesburgs für ein Privathaus aus dem Jahr 1923: Das eine Blatt zeigt eine Axonometrie des aus Kuben aufgestaffelten Hauses mit einigen elementarfarbig bemalten Wandabschnitten, das andere eine dem Haus nunmehr ähnliche Komposition farbiger und wie schwerelos erscheinender Flächen. Das Bild kann Architektur werden, die Architektur verweist auf das Bild – und die Farbe prägt in beiden Fällen den räumlichen Eindruck. Angesichts solcher Lockerung der Festigkeit eines räumlichen Gefüges ist van Doesburgs Farbkonzept für das Cabaret Aubette in Straßburg nur folgerichtig: Hier konterkarierte er das konventionelle orthogonale Gefüge der Architektur durch eine diagonale Wand- und Deckendekoration und schrieb dazu: »Wenn man mich fragen wollte, was ich mit

der Gliederung dieses Saales beabsichtigte, könnte ich nur antworten: dem materiellen Saal mit seinen drei Dimensionen einen schrägen, übermateriellen und malerischen Raum entgegensetzen.« Diese Diagonalität bezeichnet also die Möglichkeit der Aufhebung scheinbar unveränderlich gegebener Orientierungen.

### III.

Solch utopischer Überschuss ist den meisten Künstlern der Gegenwart, und wohl auch Lothar Götz, eher fremd. Unabhängig davon gibt es heute, nach der »Weißen Moderne« und anderen Neutralisierungswellen, eine neue Konjunktur für den Einsatz von Farbe im Zusammenhang mit Architektur. Akteure sind Architekten, Künstler und Farbgestalter gleichermaßen; die Arbeitsweisen haben sich sehr ausdifferenziert. Für die Außenerscheinung großer Bauten sei nur auf das Büro Sauerbruch und Hutton verwiesen: Farbige Sonnenschutzlamellen gliedern eine Hochausfassade (GSW, Berlin), ein kleinteiliges Raster landschaftsbezogener Farben ein Hochregallager (Waldshut-Dogern) und verschiedenfarbige Keramikstäbe eine Museumsfassade (Sammlung Brandhorst, München). Darüber hinaus lässt sich vielerorts auch ein Farbgebrauch aus ganz pragmatischen Gründen beobachten; bewusste Farbgliederung erleichtert die Orientierung in Gebäuden tendenziell auch ohne elabourierte Wegeleitsysteme. Farbgestaltungen dieses Typs fallen jedoch eher in den Bereich des Kommunikationsdesigns.

Von großer Vielfalt sind die gegenwärtigen Erscheinungsformen der abstrakten Wandmalerei. In Deutschland bot die Ausgestaltung der neuen Berliner Regierungsbauten Aufgaben in größerem Maßstab und repräsentativem Zusammenhang. Zu den ungewöhnlichsten Lösungen zählt die Arbeit von Gerhard Merz (Lothar Götz' Lehrer) im Altbaufoyer des Auswärtigen Amtes am Werderschen Markt. Er installierte auch keine Wand-, sondern eine Deckenmalerei, eine große blaue Fläche, die aber nicht die ganze Decke ausfüllt, sondern von zahlreichen Neonröhren gleichsam gerahmt ist. Ihr überhelles

Licht hebt das Blau dieses virtuellen Himmels in einen Raum eigener Ordnung, entbindet die große monochrome Fläche aus dem Gefüge der Architektur – fernes Echo der großen barocken Deckenfresken am profanen Ort.

Wo aber ein Künstler von der Art eines Gerhard Merz aufs Ganze geht, lassen sich die Wandmalereien von Lothar Götz auf einen Dialog mit der jeweils vorgefundenen Raumsituation ein. Ihm geht es nicht um die Gewalt der Grenzüberschreitung, sondern um die Eröffnung neuer visueller Zugänge, vielleicht auch neuer Modi des Gebrauches. Eine in dieser Hinsicht paradigmatische Arbeit scheint mir *Out of Curiosity*. Hier war ein kleiner quadratischer und auf seine Weise graziler Tee- oder Aufenthaltspavillon, der in den frühen 1970er-Jahren als Behelfsbau auf eine kleine Terrasse gesetzt worden war, um älteren Menschen Teilhabe am kleinstädtischen Leben zu ermöglichen, nach der Jahrtausendwende renovierungsbedürftig geworden. Götz wählte außen eine der Georgianischen Umgebung angemessene Farbigkeit, brach aber ein rein restauratorisches Vorgehen durch eine große Varietät bei den Farben der Fensterrahmen und einigen anderen Elementen, wobei die jeweiligen Übergänge einer eigengesetzlichen Logik folgen. Innen wiederholt sich das Spiel, nun aber mit einer modernen Farbpalette. So verzahnen sich die Sphären und werden zugleich unterschieden. Überhaupt scheint Götz ein ausgesprochen dialogisch orientierter Künstler. Das gilt zum einen für den freien Verkehr mit der Vergangenheit, beim Haus für Mr. Wilson, bei Eingriffen in museale Präsentationen klassischer Kunst wie bei der Ausstellung *Wildwuchs* im Niedersächsischen Landesmuseum (der Wirkungsstätte auch Alexander Dorners, der auf seine Weise die alte Kunst mit der Gegenwart verbinden wollte) oder eben bei dem kleinen Pavillon aus der noch jungen Vergangenheit der Hochmoderne. Und es gilt, jenseits aller weiteren Besonderheiten, für seinen Umgang mit Architekturen insgesamt, meist Innenräumen verschiedenster Art, die er als Maler befragt, und, wenn auch nicht physisch verändert, so doch in veränderten Bezügen neu erfahrbar macht.