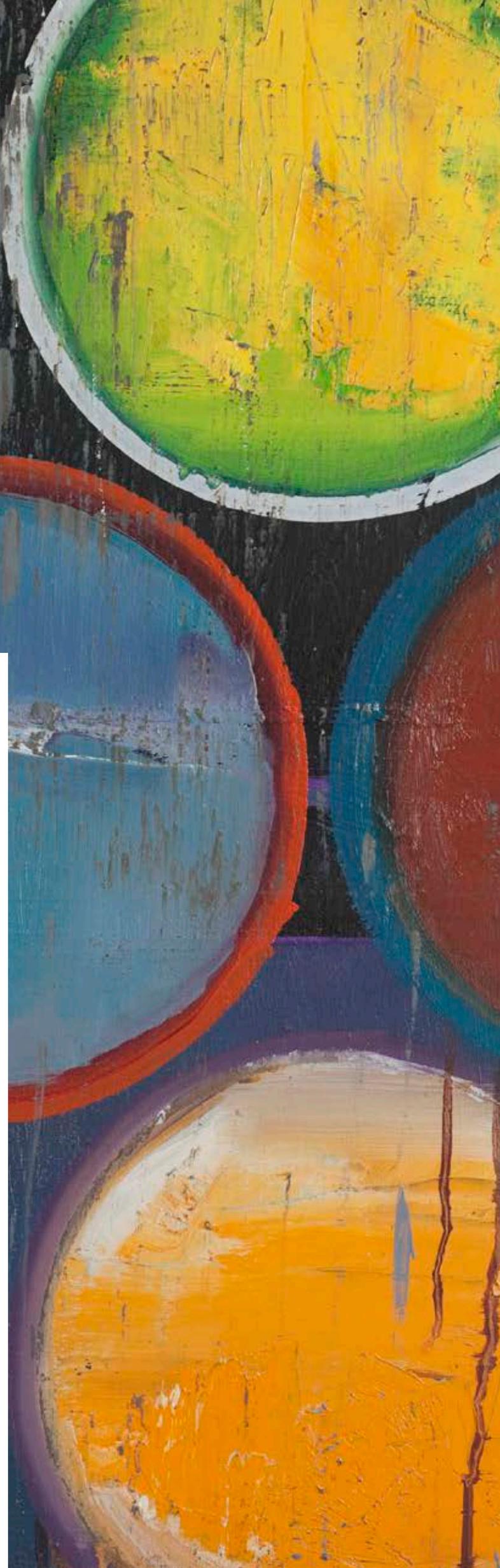




RAYK
GOETZE

UNI
VER
SUM



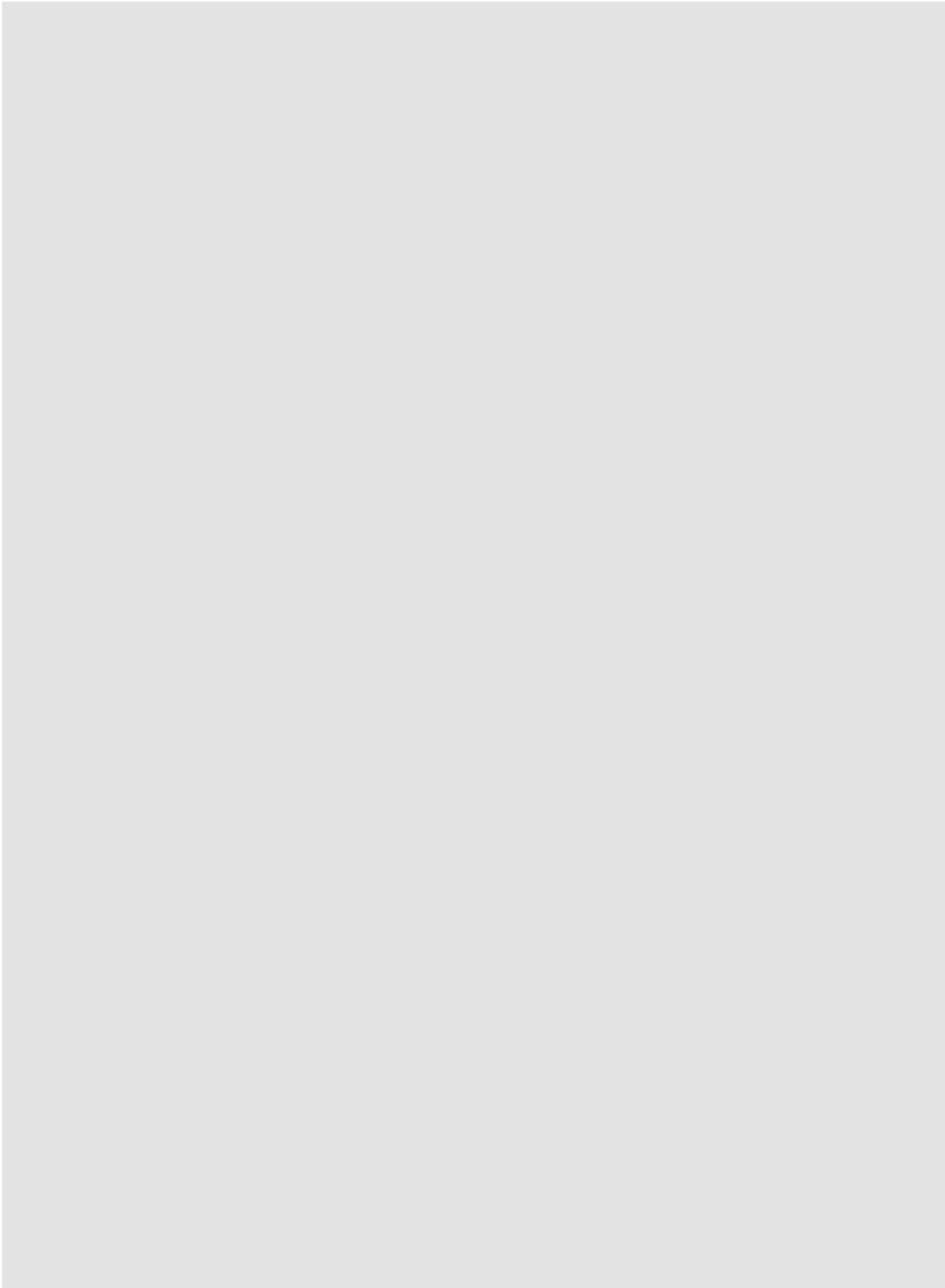




RAYK GOETZE

UNIVERSUM

KERBER ART





RAYK GOETZE

U N I
V E R
S U M

2014

INHALT / CONTENT

W O R T E

W O R D S

Stephan Köhler	Entrée	17
	Entrée	27
Mark Gisbourne	Faltung	67
	Living in the Fold	81
Appendix		101

A R B E I T E N

W O R K S

O.T. N°2	24×18 cm	Ö+A/LW	2014	01
Zugriff	24×18 cm	Ö+A/LW	2014	02
Der kleine Schlaf (dreiteilig)	24×18 cm	Ö/LW	2014	05
Portrait N°30	24×18 cm	Ö/LW	2014	06
O	200×125 cm	Ö+A/LW	2014	11
Portrait N°25	24×18 cm	Ö+A/LW	2013	12
O.T. N°4 (The Gate)	24×18 cm	Ö/LW	2014	12
Portrait N°10 (Tochter Alice)	24×18 cm	Ö/LW	2013	12
Portrait N°23	24×18 cm	Ö/LW	2013	15

INHALT / CONTENT

O.T. N°1 (Landscape)	24×18 cm	Ö/LW	2014	15
Portrait N°19	24×18 cm	Ö/LW	2013	15
O.T. (Silver)	24×18 cm	Ö/LW	2013	16
Portrait N°35	24×18 cm	Ö+A/LW	2014	19
Portrait N°11	24×18 cm	Ö/LW	2013	19
Portrait N°36	24×18 cm	Ö+A/LW	2014	19
Windsbraut	200×109 cm	Ö+A/LW	2011	20
Wächter	200×125 cm	Ö+A/LW	2014	23
Traube	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	24
Schneewittchen	100×80 cm	Ö+A/LW	2012	25
Brennecke	200×153 cm	Ö+A/LW	2012	26
Kicker	200×200 cm	Ö/LW	2012	29
Ariel	110×130 cm	Ö+A/LW	2012	30
Roß	130×110 cm	Ö+A/LW	2012	33
Mitgebrachtes	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	34
Beauty Fool	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	35
Spieler	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	36
Bote	120×80 cm	Ö+A/LW	2013	38
Kriegerin	140×120 cm	Ö/LW	2012	41
Schneewittchen 2	100×80 cm	Ö+A/LW	2012	42
Skywalker	50×40 cm	Ö+A/LW	2012	45
Double	140×120 cm	Ö+A/LW	2014	47
Madonna mit Meerkatze	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	48
Erscheinung 2	260×180 cm	Ö+A/LW	2012	50
Wächter	240×180 cm	Ö+A/LW	2013	52
Maria voll der Gnaden	260×180 cm	Ö+A/LW	2012	54
Erscheinung 1	260×180 cm	Ö+A/LW	2011	56
Portrait 1 (Silber)	43,5×40 cm	Ö+A/H	2014	59
Portrait 2 (Silber)	43,5×40 cm	Ö+A/H	2014	60
Unzucht & Unordnung	80×60 cm	Ö+A/LW	2014	62
A	200×125 cm	Ö/LW	2014	65

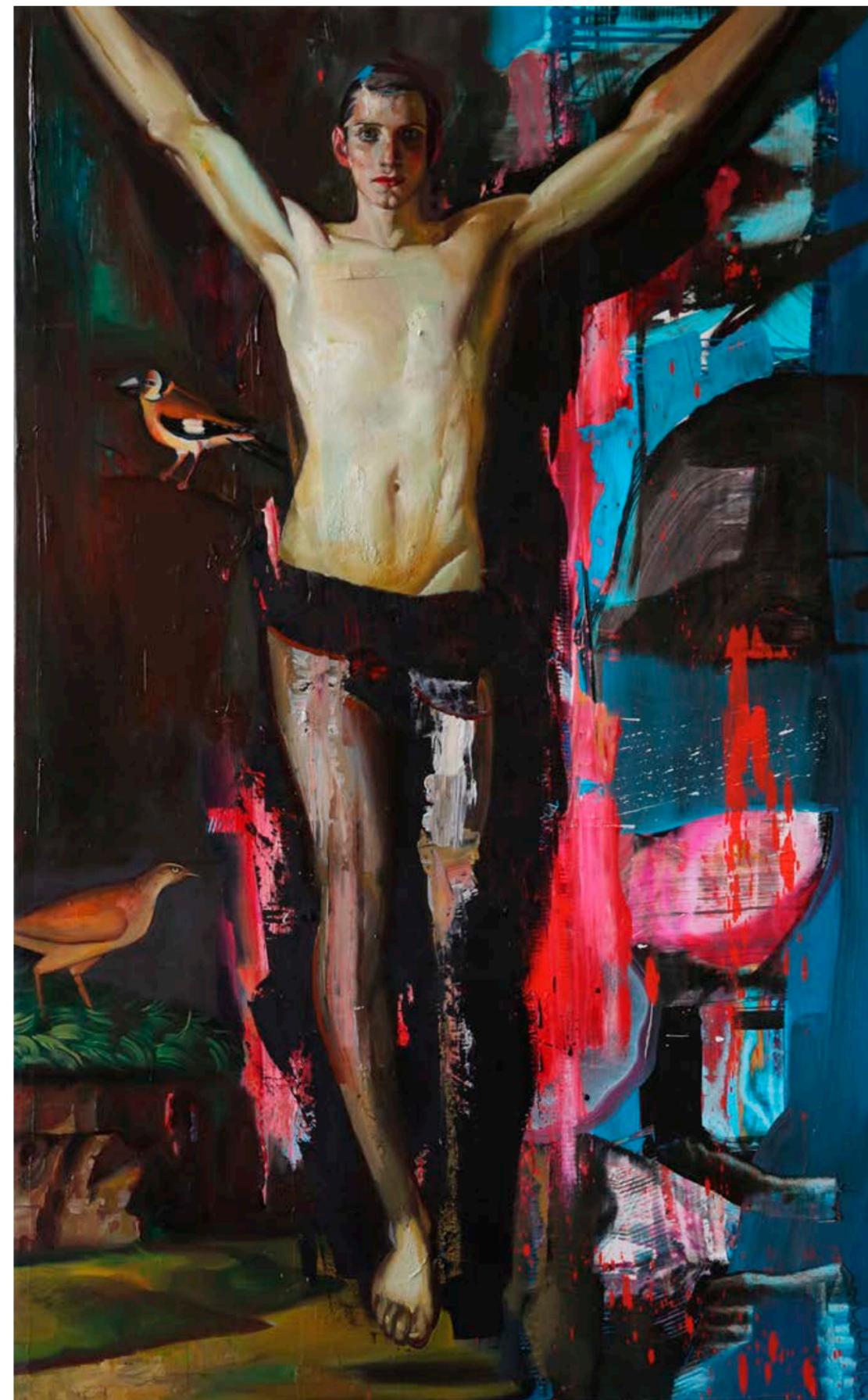
INHALT / CONTENT

Bühne	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	66
La Belle Vierge	200×125 cm	Ö+A/LW	2013	69
Unbekannte Heilige	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	70
Madonna	200×125 cm	Ö+A/LW	2014	75
Stand	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	76
Fechter	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	79
Stelldichein	80×60 cm	Ö+A/LW	2012	80
Capitol	80×60 cm	Ö+A/LW	2014	83
Gelände	80×60 cm	Ö/LW	2013	84
Hüter der Schwelle	200×153 cm	Ö+A/B	2013	87
Madonna	100×80 cm	Ö+A/LW	2012	89
Niederschlag	130×110 cm	Ö/LW	2013	90
Der Gesandte	80×100 cm	Ö+A/LW	2012	93
Kingdom	200×125 cm	Ö+A/LW	2012	94

DETAILS

Schwarz/Weiß (black/white)	Bote	97
Gelb (yellow)	Erscheinung 2	98
Rot (red)	La Belle Vierge	100
Blau (blue)	Maria voll der Gnaden	106
Schwarz/Weiß (black/white)	Bote	108

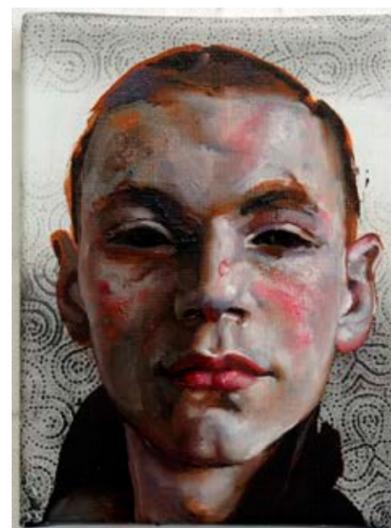
Ö	ÖL / OIL
A	ACRYL / ACRYLIC
LW	LEINWAND / CANVAS
B	BOARD
H	HOLZ / WOOD





NACH EINER WAHREN BEGEBENHEIT

BASED ON A TRUE STORY





STEPHAN KÖHLER

ENTRÉE

DA SIEH NUR, WELCHE BUNTEN FLAMMEN!
ES IST EIN MUNTRER CLUB BEISAMMEN.⁰¹

Jede neue Schau von Rayk Goetze mag als Wiederbegegnung mit einer wahrhaft pittoresken Gesellschaft erscheinen. Es ist eine Rückkehr in verinnerlichte und gleichermaßen unbekannte malerische Gefilde, als würde man ein vertrautes Haus in neuen Zimmern durchqueren. „Grandezza“ steht über dem Eingangsportal, eine Schrift hier wechselnd präsentiert zwischen Neon und Messinggravur. Im Hauptkomplex hat sich die Mannigfaltigkeit im Beisammensein ausgebreitet, es ist kein trockenes Konzept aufgestellt, noch wird dem reinen Minimalismus gefrönt. Das ist Malerei in vielen ihrer Möglichkeiten und in ihrer ganzen Sinnlichkeit.

Die Farben changieren im kompletten Spektrum, gedeckte Signaltöne treffen auf diffuse Tiefen. Angelockt und geblendet von leuchtenden Akzenten verweilt das Auge in fein modulierten Flächen. Dazwischen blitzen raue Aufrisse in der Farbhaut auf: Das hier ist Material, hier fand ein drängender Prozess statt (*Windsbraut*, 2011). Diese Brüche ziehen den Betrachter weiter in das Bild hinein.

Auch die Gestalten in ihren Kostümen sind eine Pracht! Ihr bildüberspringender Reigen ist ein rhythmisiertes Wechselspiel von wallendem Prunk und verdichteter Klarheit: Schimmernder Brokat trifft auf den gespannten Riemen. In vielen Szenen scheinen sich Faltenwürfe gar zu verselbstständigen (*Erscheinung 1*, 2011). Sich aufblähend verlassen sie die reine Andeutung des darunterliegenden Körpers, manchmal verlieren sie ihren Träger förmlich ganz und gar. Diese Gewänder sind meistens groß, werden überlebensgroß, stehen aus eigener Kraft auf malerischem Grund – ein Aufstand der Hüllen. Sich gegen ihre genuine Funktion und die Schwerkraft erhebend, werden sie unabhängiger Ausdruck. Diese Tendenz gipfelt in Arbeiten, die ein imaginiertes Ausfüllen des Raumes in der Hülle einfordern (*Schneewittchen*, 2012) und damit einer Transzendenz frönen, die in das Reich des Geisterhaften weist. In anderen Bildern finden wir Faltenwurfzitate der malerischen Überahnen, wie Bronzino (*Ariel*, 2012) oder sie scheinen einem Modemagazin entsprungen zu

STEPHAN KÖHLER

sein. Woher sie auch stammen mögen, besonders in den Faltenwürfen lassen sich Goetzes Fähigkeiten zur Modulation in ihrer ganzen Bandbreite oft auf derselben Leinwand studieren. Von rohen, eher markierenden Setzungen singulärer Pinselstriche bis zur altmeisterlichen Ausformulierung: Eine Rhythmisierung des Bildraumes durch die Kontraste in der Modulation bleibt bewusst bestehen und offen sichtbar. So sind die Bilder von einem Flirren durchzogen, welches in einzelnen Details und besonders auch in den Gesichtern einen verdichteten Ausdruck findet.

Ja die Gesichter, sind sie einem nicht bekannt, von jenem Titelblatt oder jener alten Malerei? Oder ist da doch ein verschollen geglaubter Freund? Umgaben sie einen nicht bereits beim letzten Treffen in einem engeren Kreis? Verhalten, in strikter Observanz⁰², stand man dabei, prüfte das Mascara, unterstellte Maskeraden und versuchte durch die Augen des Gegenübers hindurch dessen Persönlichkeit einzusehen. Man war fokussiert auf die Pupille als unverstelltem Einlass in das „Kopfkino“ des anderen. Man suchte instinktiv Wahrheit, eine eigentliche Subjektivität. Dabei ist es für diesen Impuls unerheblich, ob man in echte Augen schaut oder in Nachbildungen, seien sie aus Glas, aus Marmor, seien sie fotografiert oder gemalt; die Suche nach Erwidern lenkt den Blick. Man schaut sich also um auf diesem Parkett des Eros und der Eitelkeit, der Angst und der Sehnsucht. Und die versammelten Gestalten blicken zurück.

⁰² Strikte Observanz lautet der Titel von Goetzes Porträt-Portfolio, 2011.

Inmitten dieses ausgelassenen Beisammenseins findet sich eine eher unscheinbare Tür: Sie führt weg von den Figuren, tiefer hinein in die stilleren Räume des pittoresken Ereignisses; es sind eher Kammern als Säle. Sei man in eine endlose Falte gefallen oder durch einen aufgezogenen Spalt der Situation entwichen, so findet man sich nun in fast leeren Bildfundamenten wieder. Frei nach der Optometrie, haben sich hier viele Setzungen zu Farbschichten verdichtet; gleich einer Optografie, die nicht nur das letzte Bild auf der Retina speichert, sondern die vielen vorangegangenen ebenfalls. Diese Flächen stehen im Wechselspiel mit den figürlichen Motiven, sie sind nicht nur Hintergrund, sondern bilden praktisch den Nährboden, aus dem sich die Figuration erhebt oder der sie wieder deckt. In seltenen Fällen dominieren diese dem Prozess erwachsenen Farbschichten sogar eine gesamte Leinwand, lassen den durchwirkten Grund im Ausstreichen der Figur zum finalen Werk werden (*Brenneke, 2012*).

Neben diesen im Wechselspiel mit dem Motiv verdichteten Flächen werden Goetzes Randgänge in die Abstraktion zusätzlich von rein gegenstandslosen Bilderschaffungen flankiert. Der Bildraum ist hier in ruhender Expressivität aus vertikalen und horizontalen Flächen, Verwischungen und Abreibungen verfußt, das Bildkarree kann zum geöffneten Ausblick in eine abstrakte Landschaft werden. Inmitten dieser durchwirkten Weiten trifft man vereinzelt auf gegenständliche Motive einer dem Menschen abgewandten Welt: ein halb abgedeckter Kickertisch verharrt im Blickfeld, bis jemand das Licht ausmacht und die Tür abschließt (*Kicker, 2012*), weiße Ballons schweben im Dunkel (*Traube, 2012*) oder Fragmente von Architektur und Stadtmobiliar tauchen auf.

In diesen figurenfreien Seitenräumen, auf diesen Abwegen und Ausflügen impliziert Rayk Goetze Momente einer abnormen Trägheit in seine Bilderwelt. Denn selbst wenn seine Figuren nicht wie auf einem Foto nur für den Augenblick in der Bewegung festgehalten zu sein scheinen und damit die Abfolge, den Prozess, die Dynamik befeuern, sondern in sich ruhen





STEPHAN KÖHLER

wie ein Monument (*Hüter der Schwelle*, 2013), so ist einem doch dieser Zwischenzustand in einer längeren Bewegungsabfolge vertraut und lässt auf diverse Vorher und Nachher der abgebildeten Situation schließen. Dementsprechend knüpft diese Art der Figuration an literarisch- oder filmisch-narrative Formen von Zeitlichkeit an. Auf den Abwegen der verdichteten Zwischenzone, der gegenstandslosen Bilderschaffung oder in der stillen Präsenz eines verlassenen Gegenstandes jedoch greifen die Gesetze der Narration nicht mehr. Die gewohnte Zeitlichkeit ist buchstäblich außer Kraft gesetzt, alles ist im Stillstand. Es herrscht ohrenbetäubende Stille. Hier dringt der Maler zu einer genuinen Qualität des Mediums vor: nicht Verweigerung des Bildes (das ist nicht möglich), sondern die Verweigerung des Abbildens. Durch den Verzicht eines Verweises auf ein Thema oder einen Vorgang scheitert jeder Versuch einer kausalen oder zeitlichen Einordnung. Wie die lichtfreien Passagen in den Filmen David Lynchs oder die überbelichteten Zonen auf einer Fotografie werden die Gemälde zu Trägern einer Blindheit inmitten unserer Anwesenheit.

Ray Goetze verbindet, wenn auch ungleich gewichtet, in seiner Malerei Extreme eines irrationalen, gesteigerten Lebens: Unter der Dominanz des fast spürbaren Kontaktes mit den menschlichen, individualisierten Figuren aus seinem schier endlosen Reich zeit- und genresprengender Kultur-Hybride wird die Resistenz des eng verlugten Grundes, die atmende, freie Abstraktion oder die nur scheinbar nebensächliche Gegenständlichkeit eingeführt und ausgespielt. So führt einen das Verweilen in seiner Bilderwelt immer wieder in einen fesselnden Wechsel der Eindrücke: Nach dem Fest gelangt man nach Arkadien, auf den Boulevard folgt die Brache und nach dem Rausch bleibt der Rauch.

Die beiden malerischen Zentren, Gegenständlichkeit und Abstraktion, zur Vollendung geführt in einem Gesicht sowie in der abbildlosen „reinen“ Malerei halten unserer Zeit der Reproduktion eine große Eigenständigkeit entgegen und steigern damit den Kultwert der Arbeiten. Nach Walter Benjamin bezieht der originäre Kult der Kunst in der Dynamik der technischen Revolution eine „letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz“, denn „im Kult der Erinnerung an die fernen oder abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht.“⁰³ Das bedeutet, ⁰³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1. Auflage 1963, S. 21. dass für uns die Abbildung des menschlichen Antlitzes (in abgeschwächter Form ließe sich das auch auf den menschlichen und tierischen Körper ausweiten) selbst durch den „Filter“ sämtlicher zeitgenössischer Medien hindurch immer noch die Aura des Kultes ausstrahlt. In der klassischen Malerei, der Zeichnung und der Bildhauerei ist diese Aura noch gesteigert, da sie sich in einer greifbaren Materialität abbildet. Hier treffen wir auf die ins Auge springende Qualität des anderen Extrems: das reine An-sich-Sein der abbildlosen Malerei. Ihr durchdrungenes, geformtes Material ist im Sinne Martin Heideggers in einem körperlichen Schaffungsakt aus dem „bloßen Ding“ gebildet und dadurch in Zeit und Qualität einmalig. Jeder Versuch einer genauen Nacharbeitung würde unwillkürlich zur Fälschung deklariert werden, da das notgedrungen andere Material, der spätere Zeitpunkt und der andere Schöpfer die Aura und damit den Kultwert zerstören würden. Kurzum: Der Kultwert speist sich auch aus der spezifischen Materialität des Gemäldes. So ist „die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura“⁰⁴ durch eine zeitgenössische ⁰⁴ Ebd., S. 15. Reproduktion in den Massenmedien eher in Zweifel zu ziehen, da jede Reproduktion die Einmaligkeit des Originals eher unterstreicht als anführt. Vielmehr müsste die Frage gestellt werden, ob die Reproduktion nicht die Aura des Originals diametral steigert?

STEPHAN KÖHLER

Durch den Reproduktionsdruck heutiger Kultur- und Kreativindustrie werden wir direkt aus einer noch nahe liegenden beschaulichen Vergangenheit in die beschleunigende Gegenwart und eine reißende Zukunft gespült. Die Bilderflut und die Dokumentationswut sind Symptome einer weitergreifenden Entwicklung. So deduziert beispielsweise Jean Baudrillard unsere heutige Zeit als Eintritt in die Phase einer exponentiell-expandierenden „Integralen Realität“. Diese definiert er folgendermaßen: „Integrale Realität“ sei „die auf die Welt zielende Durchführung eines grenzenlosen operationalen Projektes: alles soll real, alles soll sichtbar und transparent werden, alles soll ‚befreit werden‘, alles soll Erfüllung finden und einen Sinn haben.“⁰⁵ Am Ende

⁰⁵ Jean Baudrillard, *Die Intelligenz des Bösen*, dt. Ausgabe übersetzt von Christian Winterhalter, Wien: Passagen Verlag, 1. Auflage 2006, S. 13.

dieser Entwicklung wird nach Baudrillard unser seit der Aufklärung fundamentaler Begriff der „Realität“ zunehmend schwammiger und löst sich schließlich vollständig auf. Denn wenn alles real ist, wie soll sich der Begriff einer Realität dann noch definieren ohne Abgrenzung zu den dann fehlenden Kontrahenten aus dem Gebiet der Ideen, der Imaginationen, der Wünsche, der Träume und vor allen Dingen des Glaubens?

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bietet die Dialektik im Œuvre von Rayk Goetze umso mehr eine resistente Alternative auf. Sowohl das Medium, die Motivik und das Entstehen aus einem verlangsamten Impuls zwischen Ursprung und Werden treten aus der Dynamik der globalisierten, digitalen Prozesse, verweigern sich der schnellen Konsumierung und der Transparenz. Denn die entstehenden Malgrnde und selbst die scheinbar erkennbaren Figuren weisen aus den Bildern heraus nur wenig auf unsere Gegenwart, sie bebildern nicht unsere Epoche, verwirklichen keine externen Fakten und sind niemals bis in die Tiefe rational erklärbar, also final realisierbar. Stattdessen umgeben sie den Betrachter mit einer verschobenen Form von Realität, Rayk Goetze würde sagen, mit ihrer inneren Wirklichkeit. Die Bilder bleiben spätestens auf den zweiten Blick rätselhaft, ihre Botschaften sind oft klandestin, sie fordern eine große Offenheit ein. In dieser Präsenz bergen und schtzen sie Kerne von lockender Unbegreifbarkeit. Spätestens hier käme das vermutete Wirken einer integralen Realität an seine Grenze.

Somit etabliert dieses Œuvre eine verschobene Wirklichkeit, deren illustre Gesellschaft in ihren verspielten und doch konsequenten malerischen Räumen dem visuellen Flaneur im wahrsten Sinne authentisches Vergnügen bietet. Man kann den Besuch dieser Welt nur ans Herz legen; also bitte: Treten Sie ein!







STEPHAN KÖHLER

ENTRÉE

BEHOLD BRIGHT FLAMES ILLUMINATED!
A MERRY CLUB HAS CONGREGATED ⁰¹

Each new exhibition by Rayk Goetze may seem like a re-encounter with a truly picturesque crowd. It is

a return to internalized and yet equally unknown painterly realms, as if one were to move through a familiar house but with new rooms. 'Grandezza' is written above the entranceway in lettering that alternates between neon and brass engraving. In the main complex diversity has already spread itself amongst the gathering; here is neither a dry concept presented nor is pure minimalism indulged. This is painting in its many possibilities and in all its sensuality. The colours shimmer in a complete spectrum, muted signal hues meet upon diffuse depths. Attracted and dazzled by glowing accents, the eye lingers in fine modulated surfaces. In between, rough fractures glimpse through the skin of the paint: here is substance, here a dynamic process took place (*Windsbraut / Bride of the Wind*, 2011). These fractures draw the viewer deeper into the image.

⁰¹ Settembrini in Thomas Mann, *The Magic Mountain*, Eng. trans. John E. Woods, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1995, p. 385.

The figures in their costumes are also a splendour! Their round dance, leaping from painting to painting, is a rhyming exchange of flowing pageantry and condensed clarity: shimmering brocade meets upon the taut lace. In many scenes the folds of fabric even appears to assume a life of their own (*Erscheinung 1 / Appearance 1*, 2011). Inflated, they leave behind any allusion to the body beneath, sometimes literally shedding the wearer completely. These garments are mostly too large, become larger than life, standing by their own means on painted ground – an uprising of cloaks. Soaring above their original function, they become independent forms of expression. This tendency culminates in works which demand an imaginary filling of the cloaks (*Schneewittchen / Snow White*, 2012) and thus indulge in a transcendence that points to the realm of the supernatural. In other works we find drapery references from paintings by early forefathers, such as Bronzino (*Ariel*, 2012), or they seem to originate from a fashion magazine. Wherever they may be sourced from, the folds in particular allow the studying of Goetze's skill in modulation in its complete spectrum, often on the same canvas. From raw, preliminary markings of singular brushstrokes through to old masterly flourishes of detail: through the contrasts in modulation, the rhythm in the visual space intentionally remains

STEPHAN KÖHLER

and is clearly visible. Thus, the paintings are infused with a flickering, which intensifies in the individual details and above all in the faces.

Yes the faces, are they not somehow familiar, from that front page cover or from that old painting? Or is it in fact a long lost friend? Were they not surrounding you at the last get-together amongst a circle of close friends? Restrained, in 'striker Observanz',⁰² one stood there, checked the mascara, assumed masks and tried to see into their personality through the eyes of one's counterpart. One was focused on the pupil as the undisguised entrance into the imagination of the other. Instinctively one sought truth, an underlying subjectivity. Although for this natural impulse it is irrelevant if one looks into real eyes or into replicas, whether made out of glass or marble, whether photographed or painted; the search for reciprocation directs the gaze. One looks around on this stage of Eros and vanity, of fear and desire. And the collected figures gaze back.

⁰² *Strikte Observanz* is the title of Goetze's portrait-portfolio 2011.

In the midst of this exuberant togetherness there is a somewhat inconspicuous door: it leads away from the figures, deeper into the quieter spaces of pictorial occurrences; these are chambers rather than grand halls. Whether having fallen into an endless fold or having escaped from the situation through a gap, one finds oneself in the almost empty foundation of the painting. Based upon optics, many painting sessions have here condensed themselves to layers of colour: like an optography, which saves not only the last image on the retina of the dead, but also many of the previous ones as well. These surfaces exist in interplay with the figurative motifs; they are not simply banal backgrounds but instead form the breeding ground from which the figuration arises or in which it seeks cover. In rare cases this process of accruing layers of colour can even dominate an entire canvas, allowing the interlacing underlying surface to obliterate the figure and become the finished work (*Brennekke, 2012*).

In addition to these compacted areas interplaying with the motif, Goetze's journeys to the edge of non-figuration are flanked by creations of a purely abstract nature. The visual space is in quiet expressiveness grouted by vertical and horizontal surfaces as well as smudges and abrasions; the painting can become an open view into an abstract landscape. In the middle of these interwoven distances, one may sporadically encounter representational motifs of objects from a world that has turned away from man: a half-covered table football remains in sight, until someone turns off the lights and locks the door (*Kicker, 2012*), white balloons float in the dark (*Traube / Grapes, 2012*) or fragments of architecture and street furniture appear.

In these side rooms free of figures, in these aberrations and forays, Goetze implies moments of abnormal inertia in his visual world. Because even though his figures do not appear as if in a photo – captured only for the moment in a movement, fuelling the sequence, the process, the dynamic – but instead rest in themselves, like a monument (for example in *Hüter der Schwelle / Guardian of the Threshold, 2013*), one is still familiar with the current state in a longer sequence of events and can therefore deduce the 'before' and 'after' in the presented scenarios. Correspondingly, this figuration is linked to literary or filmic-narrative forms of temporality. In the aberrations of the condensed intermediate area, the abstract creations, or in the still presence of an abandoned object, the laws of narration no longer take effect, normal temporality is literally suspended, everything has come to a halt. A deafening silence reigns. Here the painter advances to a genuine quality of the medium: not a refusal of the





STEPHAN KÖHLER

image (that is not possible) but a refusal of reproduction. By forgoing reference to a theme or a process, each attempt at a causal or temporal classification fails. Like sequences without light in a David Lynch film, or overexposed areas on a photograph, these paintings become bearers of a blindness in the midst of our presence.

Rayk Goetze connects in his paintings, albeit in unequal measures, extremes of an unreal, higher life: under the dominance of the almost palpable contact with the characters from his sheer endless realm of time and genre-breaking culture hybrids is the resistance of the tightly grouted underlying surface, the breathing, free abstraction, or the apparently incidental objects introduced and played off against each other. Dwelling in his visual world continually leads one into a fascinating exchange of impressions: after the party one arrives in Arcadia, after the boulevard comes the fallow and after the inhalation the intoxication remains.

These two painterly extremes, figuration and abstraction, culminate in both the presence of a face as well as in imageless 'pure' painting and counter our Age of Reproduction with significant originality, thus increasing the cult value of the work. According to Walter Benjamin, the original cult of art in the dynamics of the technological revolution involves a 'last entrenchment, and that is the human face' because 'the cult value of the image has final sanctuary in the cult of remembering distant or dead loved ones'.⁰³ This means that for us the image of the

⁰³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, first edition 1963, p. 21, translated by Daniel Loganathan.

human face (in a lesser form this also applies to the bodies of human and animals), even through the 'filter' of all contemporary media, still exudes the aura of the cult. In classical painting, drawing and sculpture this aura is heightened because it displays itself in a tangible materiality. Here we can see the eye-catching quality of the other extreme: the pure beingness of imageless painting. Its interfused, shaped material is formed, in the Heideggerian sense, in a physical act of creation from a 'mere thing' and is thus unique in time and quality. Any attempt at an exact copy would be involuntarily declared a forgery because the inescapably different material, the later point in time and the different creator would destroy the aura and thus the cult value. In short, the cult value also feeds on the specific materiality of the painting. Thus 'the peeling of the object from its shell, the destruction of the aura'⁰⁴ by a contemporary reproduction in the mass media is to

⁰⁴ Ibid, p. 15, translated by Daniel Loganathan.

be questioned, as each reproduction underscores the uniqueness of the original rather than disputing it. Indeed, the question that should be asked is whether the reproductions increased the aura of the original diametrically?

Through the demand for reproduction in today's cultural and creative industry, we are flushed directly out of a recent contemplative past, through the accelerated present, into a rapid future. The flood of images and a fury of documentation are symptoms of a more far-reaching development. Jean Baudrillard deduced our times as an entry into the phase of an exponentially expanding 'integral reality', which he defines as follows: 'Integral reality...' is 'the perpetrating on the world of an unlimited operational project whereby everything becomes real, everything becomes visible and transparent, everything is "liberated", everything comes to fruition and has meaning.'⁰⁵ At the end of this development, according

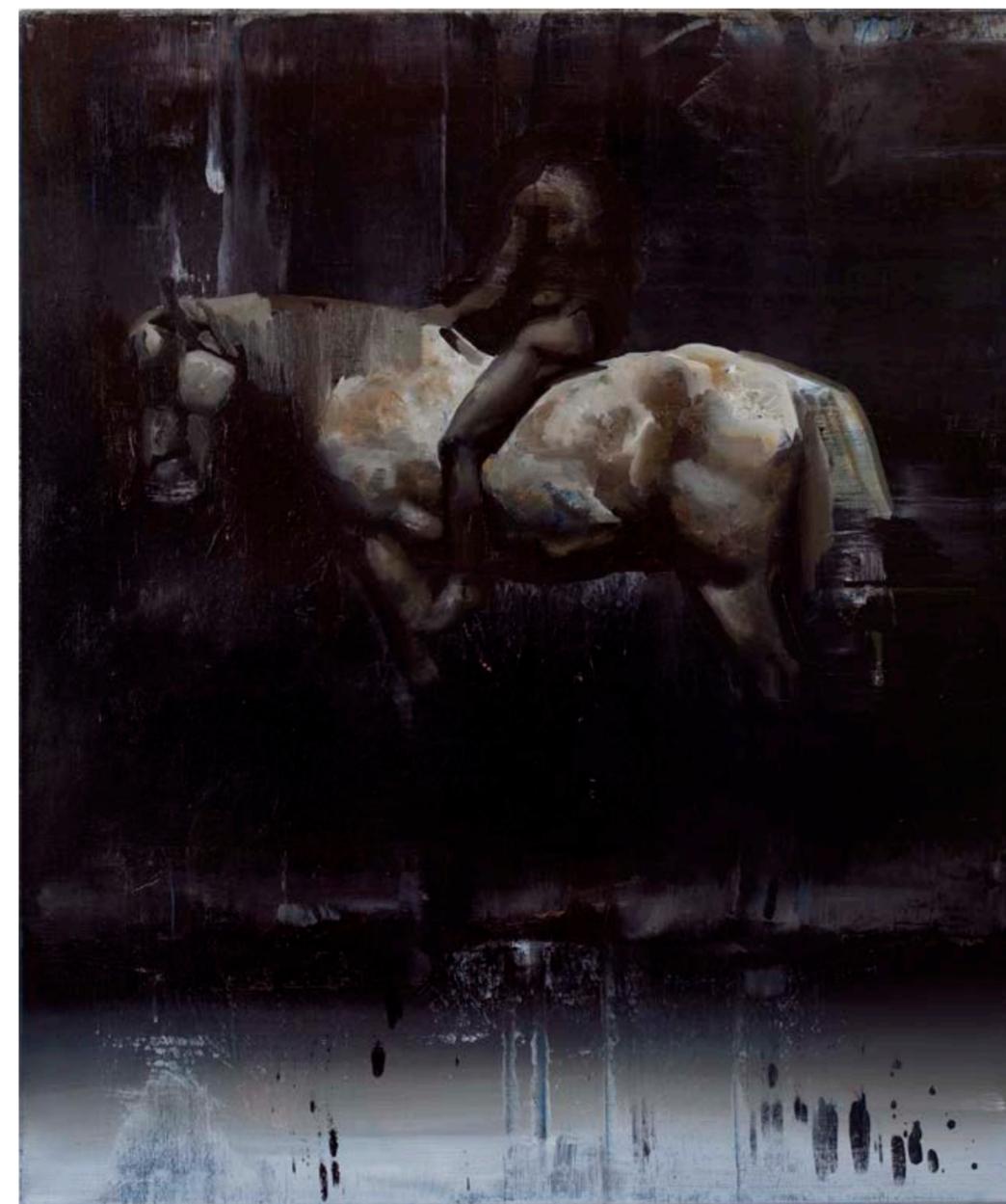
⁰⁵ Jean Baudrillard, *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Oxford, Berg, 2007, p. 17.

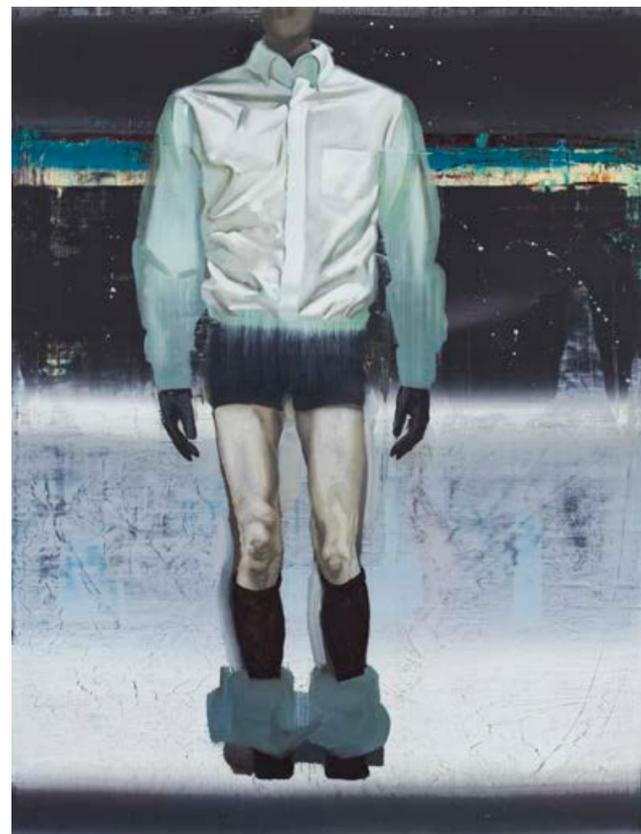
to Baudrillard, 'reality', a term fundamental since the Enlightenment, becomes increasingly vague and finally dissolves completely. If everything is real, how should a concept of reality be defined without demarcation to the then non-existent counterparts in the areas of ideas, imaginations, wishes, dreams and above all of faith?

STEPHAN KÖHLER

Against the backdrop of this development the dialectic in Rayk Goetze's oeuvre offers an especially resistant alternative. The medium, the motifs and the emergence of a slowed impulse between origin and becoming withdraw from the dynamic of globalized, digital processes, refusing rapid consummation and transparency. For the resulting painted surfaces and even the seemingly recognizable figures contain only a little of our present; they do not illustrate our era, materialize no external facts and are never rationally explained in depth, they are therefore unrealisable. Instead they surround the viewer with a shifted form of reality, or as the painter would say, with their inner reality. Latest by the second look the images remain a mystery; their messages are often clandestine and demand a great deal of openness in dealing with them. In this presence the works cover and protect cores of alluring incomprehensibility. Here the presumed effect of an integral reality would reach its final limits.

Thus this oeuvre establishes a shifted reality whose illustrious company in their the playful yet consequent painterly realms offer the visual flaneur authentic pleasure in the truest sense. One can thoroughly recommend a visit to this world, so please: enter!























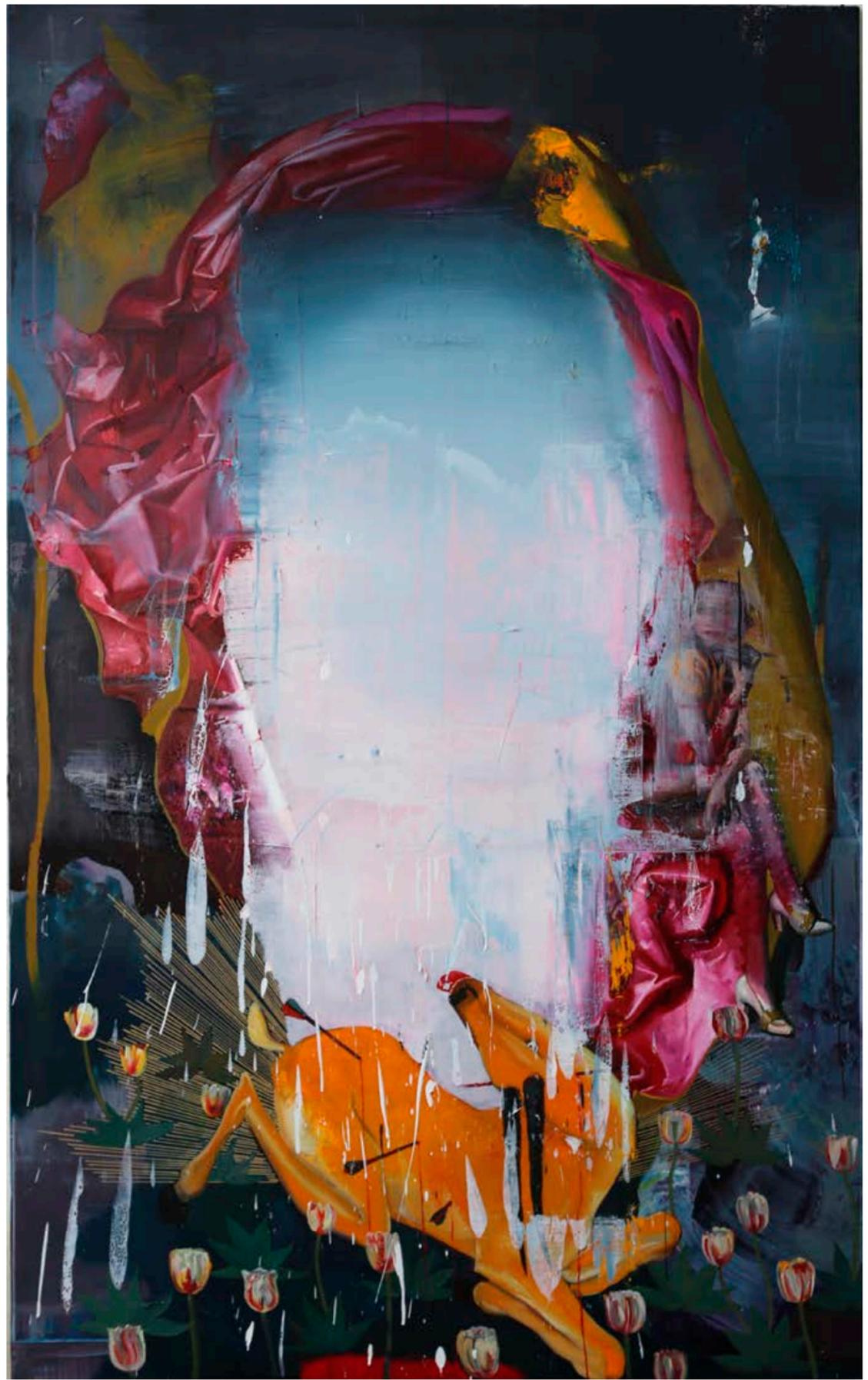














MARK GISBOURNE

FALTUNG

DIE MALEREI VON RAYK GOETZE

Das Atelier des Malers war von jeher ein Terrain der Abgeschlossenheit und der gleichzeitigen emotionalen Offenheit. Ein Ort des inflektierten Bewusstseins und der persönlichen Innerlichkeit – und zugleich ein Raum von nach außen verlagertem materialen Ausdruck und bildhafter Umsetzung. Wenn aber Gilles Deleuze von der „Falte“ spricht, von ihrer Beziehung zum Maler und zum geistigen wie körperlichen Raum des Malens, dann soll dieser Bewusstseinsort nicht nur als ein bloßes Eingeschlossenes angesehen werden – eine Falte schließt im weitesten Sinne etwas ein –, sondern vielmehr als kreativer Raum von autonomen und serialisierten, bisweilen geordneten Inflexionen, die den Künstler zeitgleich zu inneren und äußeren Bewusstseinszuständen führen.⁰¹ Un-

⁰¹ Das Wort „Falte“ (von althochdeutsch „fald“; frz. „pli“ von lat. „plicare“) bezeichnet ein Gebilde mit vielen Funktionen: So kann eine Falte etwa bedeckend, umhüllend oder einschließend wirken.

terdessen verlieren weder der Künstler noch die Singularität der Falte jemals den Kontakt zu den Inhalten der Welt; die Falten verlaufen vielmehr parallel zueinander und differenzieren sich kontinuierlich voneinander. Im Ergebnis – wie Deleuze einmal im Gespräch mit dem italienisch-französischen Philosophen und Journalisten Robert Maggiori feststellte – bedeutet dies: „Falten gibt es überall: in den Felsen, in Flüssen und Wäldern, in den Organismen, im Kopf oder Gehirn, in den Seelen oder im Denken, in den Skulpturen [...] Die Geraden gleichen sich, aber die Falten variieren, und jede verläuft anders.“⁰² Was jedoch nicht heißen soll, dass Falten universal sind, sogar ganz im Gegenteil:

⁰² Gilles Deleuze, „Über Leibniz“, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. aus dem Frz. von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 1993, S. 227–236, hier: S. 227 (frz. Original: *Pourparlers*, Paris 1990).

Ihre Verbindung besteht allein in der gemeinsamen Tendenz zur Inflexion und, wie bereits angedeutet, in ihrem übereinstimmenden Zustand der Singularität. Sie sind das, was Deleuze unter Bezug auf Gottfried Wilhelm Leibniz Monaden nannte, und sie bilden neben vielem anderen das wichtigste ästhetische Merkmal der historischen Bezüge zum Barock.⁰³ Dies ist insbesondere der Fall, wenn man auch zeitgenössische Barocktheorien mit einbezieht, die dabei helfen, die ästhetische Heterogenität der heutigen Kunst mit ihren polymorphen Erscheinungsformen und streunend verfolgten Praktiken unterschiedlichster

⁰³ Gilles Deleuze, „Was ist barock?“, Kapitel 3 in: ders., *Die Falte. Leibniz und der Barock*, aus dem Frz. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main 2000, S. 49–67, hier: S. 49: „Die Monaden ‚haben keine Fenster, durch die irgendetwas in sie hinein oder aus ihnen heraustraten könnte‘, sie haben ‚weder Löcher noch Türen‘. Wir laufen Gefahr, zu abstrakt zu verstehen, wenn wir nicht versuchen, die Situation zu bestimmen. Ein Gemälde hat noch ein äußeres Modell, ist noch ein Fenster. Wenn der moderne Leser an den Ablauf eines Films im Dunkeln denkt, dann ist dieser Film gleichwohl gedreht worden. Wie also die numerischen Bilder als Ergebnisse eines Kalküls ohne Modell denken? Oder einfacher noch die Linie mit unendlicher Inflexion, die einer Oberfläche entspricht [...]?“ (frz. Original: *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988).

MARK GISBOURNE

04 Kelly Wacker (Hg.), *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Newcastle 2007; siehe auch *Misled by Nature. Contemporary Art and the Baroque*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada und Art Gallery of Alberta, Ottawa 2012; William Egginton, *The Theatre of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford 2010; Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton 1992; und Angela Ndalani, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment (Media in Transition)*, Cambridge, Mass., London 2004.

05 Das Wort „modern“ taucht im Englischen, bezogen auf die unmittelbar vergangene Zeit, zuerst 1585 auf. Im Ursprung aber haben wir es mit einem lateinischen Begriff zu tun, abgeleitet von „modo“ (gerade jetzt, daher auch die Wendung „à la mode“) und dem verbreiteten Gebrauch von „modernus“ in der spätlateinischen Periode.

Im Kontext eines zeitgenössischen Verständnisses, dem ein historischer Bezugsrahmen gegenübersteht, und in Verbindung mit den Einflussquellen des Künstlers entwickeln die Gemälde von Rayk Goetze ihre einzigartige emotionale und geistige Intensität. Als Maler beschäftigt ihn die Aufgabe, seinen persönlichen Erfahrungen und Auseinandersetzungen mit vielen der großen Meister der Renaissance, des Manierismus und der Barockmalerei eine neue, zeitgemäße Bedeutung zu verleihen. Doch davon abgesehen hat seine Programmatik rein gar nichts mit bloßer Neubelebung oder Imitation zu tun; ihm liegt vielmehr das Verlangen zugrunde, ein neues Verständnis und ein Wiederaufleben dessen zu erreichen, was in der Malerei dieser frühen Meister falsch interpretiert wird oder verloren gegangen ist. Für Goetze geht es sehr viel mehr um eine malerische Suche als um eine historische Wiederaufnahme oder Untersuchung der Vergangenheit. Und diesen malerischen Aspekt macht er von Beginn an sichtbar, namentlich durch den handwerklichen Reichtum der Oberflächenstrukturen

06 Evident wird dieser Reichtum auch in Goetzes Porträtsreihe und gleichnamigen Publikation *Strikte Observanz. Rayk Goetze: Malerei. Portraits 2009–2011*, Ausst.-Kat. Ambacher Contemporary, München 2011.

und Materialsättigungen, die in seinen Gemälden zu finden sind.⁰⁶ Nach einer Jugend als Schwimmtalent an der Potsdamer Sportschule in der damaligen DDR, einer Schiffbauerlehre in Rostock und der Armeezeit als Kampfschwimmer bei der Volksmarine von 1984 bis 1988 war endlich die Zeit gekommen, seine schon damals große Begeisterung für die Zeichenkunst auszubauen – im Rückblick liebevoll seine florentinische Neigung genannt. Auch jetzt sind es vor allem italienische Meister (unbeschadet einer Liebe zu Dürer und anderen Vertretern der deutschen Schule), die Rayk Goetzes neueste künstlerische Aktivitäten und Entwicklungen am stärksten inspiriert und vorangetrieben haben. Um seine Gemälde vollständig zu erfassen, bedarf es einer gewissen visuellen Vertrautheit mit bestimmten bildnerischen Aspekten der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, doch gleichzeitig müssen wir Goetzes Bestrebungen durch den Filter eines progressiven Verständnisses und einer systematischen Erweiterung von neuen Malkonzepten betrachten.

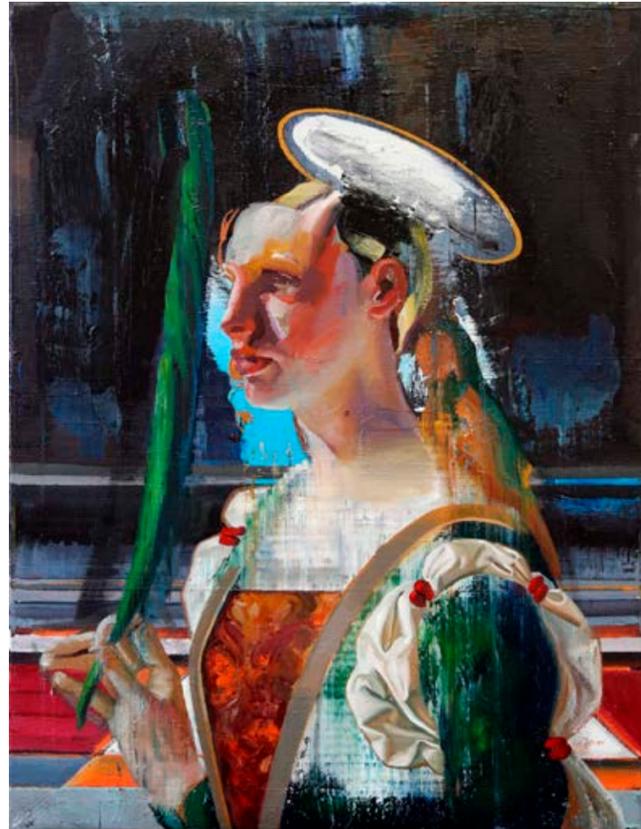
Kompositorische Figuren in der Falte

Das kleine Gemälde *Unbekannte Heilige* (2014) enthält ein Wissen um die Geschichte weiblicher Profilbildnisse der Renaissance (Münzen, Porträts und Kameen) in der Ideentradition einer Porträtmalerei, wie sie beispielsweise in der Florentiner Tornabuoni-Kapelle vorkommt. Es handelt jedoch nicht ausdrücklich von der Märtyrerin, die der Künstler als seinen Gegen-

07 Domenico Ghirlandaio (1449–1494), dessen Werkstatt mit denen Andrea del Verrocchios und der Brüder Antonio und Piero Pollaiuolo konkurrierte, ist nur ein Maler von vielen, der Profilbilder und detaillierte Familienporträts lebender Personen in religiösen Bilderzählungen schuf. Als Lehrer Michelangelos übte er sehr großen Einfluss auf die nachfolgenden Generationen aus. Seine florentinischen Freskenzyklen *Leben des Heiligen Franziskus* für die Familie Sassetti in der Kirche Santa Trinita und *Szenen aus dem Leben Marias* in der Tornabuoni-Kapelle von Santa Maria Novella waren besonders außergewöhnlich; siehe Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven, London 2000. Zur Tornabuoni-Familie siehe Gert Jan van der Sman, *Lorenzo and Giovanna. Timeless Art and Fleeting Lives in Renaissance Florence*, Florenz 2010.

stand ausgewählt und tatsächlich dargestellt hat. Vielmehr thematisiert das Werk die zeitgenössische Malerei und die Verfahren, die angewandt werden, um das Motiv im Rahmen der in die heutige Zeit übersetzten selbstreflexiven Sprache der Malerei tatsächlich darzustellen.⁰⁷ In diesem speziellen Sinne bildet es den Malvorgang als Transliteration





MARK GISBOURNE

ab – als piktorialen Akt der Umwandlung von Sprache – zu einer Singularität und einer erweiterten Zone heutiger ästhetischer Assimilation. Es bleibt dabei ein Bild mit historischer oder epochenspezifischer Referenz, doch weit mehr als das erzählt es vom Malen eines Gemäldes, und der Bezug zur Quelle entsteht durch erweiterte Assoziationen und die Vertrautheit mit manieristisch-religiösen Auftragsmalereien der Renaissance. Goetzes Gemälde trachten nicht danach, in geistig-kunsthistorischer oder herkömmlicher Hinsicht irgendwas über ihre spezifischen Ursprünge preiszugeben, doch sie verraten etwas über den optischen und dialektischen Prozess der Motivmalerei im Kontext einer gefalteten Welt mit transliterierter materialer Bedeutung – das heißt, soweit wir die analytisch-historischen Malprozesse verstehen gelernt haben, die wir heute praktizieren. Weil die Sprache der modernen Malerei in der Renaissance einsetzt und sich im Verlauf des Barock erweitert, ist dieses Gemälde ein Musterbeispiel, das durch Zeichensetzungssysteme von der Renaissance bis zum modernen Zeitalter und damit bis in den heutigen Moment hinein sehr viel über den mehrlagigen Palimpsest und die stoffliche Geschichte der Malerei verrät. Dabei ist der Palimpsest ein offensichtliches, wenn auch unbekanntes Paradigma für Deleuzes „Falte“,⁰⁸

ein Ort, an dem gegebene Singularitäten als „Ereignisse“ übereinandergelegt werden wie einzelne Falten.⁰⁹ Doch weder *Unbekannte Heilige* noch die Kreuzigungsszene, die der Künstler schlicht *O* (2014) genannt hat, beruhen auf Symbolen. Die Handfläche des Märtyrers ist ein ebenso kompositorisches wie ikonografisches Stilmittel, und sowohl der Distelfink in *O* als auch der Vogel, der wie ein Rebhuhn oder Wachtelkönig aussieht, scheinen gezielt auf oberflächliche und unverbundene Weise dargestellt zu sein, da sie kaum unmittelbare Bezüge

zu dem entlehnten Kreuzigungsmotiv aufweisen. Traditionell werden diese Vögel mit der heiligen Jungfrau und Christi Geburt in Verbindung gebracht, wobei der Distelfink manchmal im Spiel mit dem Jesusknaben zu sehen ist und zuweilen als symbolische Vorahnung der Leidensgeschichte gelesen wird.¹⁰ Was in beiden Gemälden sofort ins Auge springt, und auch in vielen anderen Werken wie dem bemerkenswerten *Bote* (2013), ist ein außergewöhnlicher Sinn für die Oberflächenbearbeitung, die sich auf expressive, in direkter Gegenüberstellung gesetzte Zeichen einer zutiefst persönlichen Materialsprache konzentriert. Diese ausdrucksstarken Signale werden in Bezug zu den Differenzierungen gesetzt, die Goetzes engagierte Auffassung vom modernen Farbauftrag begründen, und konstituieren so seine einzigartige Sprache. Während sämtliche Gemälde den Eindruck einer soliden basalen Kompositionsstruktur vermitteln – womöglich untermauert durch die frühe Liebe des Künstlers zum Zeichnen –, bestehen sie größtenteils aus figürlichen Formen und opaken räumlichen Anspielungen, die buchstäblich aus Farbe aufgebaut und gearbeitet sind. *Unbekannte Heilige* und *O* ziehen uns in ein malerisches Vokabular hinein, das bestimmte Details des deskriptiven Realismus zum Ausdruck bringt, Seite an Seite mit ausgedehnten Nass-in-nass-Passagen à la Gerhard Richter, die in ihrer Wirkung an die Abklatschverfahren der Dekalkomanie erinnern.¹¹

Parallel dazu unterstreichen Elemente von applikativer Flächigkeit die Zweidimensionalität der Oberfläche, präsentiert neben modellierten Faltenwürfen, die auf das Auge beinahe skulptural wirken. Das Werk *Bote*, das auf die berühmte

⁰⁸ Ein Palimpsest ist traditionell ein Schriftstück aus Pergament oder Velin, das im Mittelalter, bevor Papier im Überfluss verfügbar war, provisorisch abgeschabht und neu verwendet wurde. Mithilfe moderner Technologien kommen die verborgenen Spuren wieder zum Vorschein. Der Palimpsest wurde so zur verbreiteten Metapher für das Gedächtnis und das Übereinanderschichten von Texten, die in Bezug auf historische Quellen alternative Lesarten und Methodologien eröffnet; siehe Jacques Derrida, *Grammatologie* (1967), Frankfurt am Main 1974, und ders., *Die Schrift und die Differenz* (1967), Frankfurt am Main 1972. Einen größeren Überblick liefert Sarah Dillon, *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*, London 2007, insbesondere Kapitel 2, „A Brief History of Palimpsests“ (S. 10–22), und Kapitel 3, „The Palimpsest of the Mind“ (S. 23–43).

⁰⁹ Deleuze 1993 (wie Anm. 2), S. 232: „Man beachtet die wahnsinnige Erwartung nicht, die selbst in dem unerwartetsten Ereignis liegt. Nicht die Medien können das Ereignis erfassen, sondern die Kunst kann es: zum Beispiel der Film, bei Ozu, bei Antonioni. Aber bei ihnen liegt die tote Zeit gerade nicht zwischen zwei Ereignissen, sie liegt im Ereignis selbst, sie macht seine Dichte aus.“

¹⁰ Zur Rebhuhn- und Distelfinksymbolik siehe Lucia Impelluso, *Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen*, (Bildlexikon der Kunst, Bd. 7), Berlin 2005, S. 316–320.

¹¹ Die Dekalkomanie war eine innovative Nass-in-nass-Malerei des 20. Jhs., die für gewöhnlich mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht wird (insbesondere mit Oscar Dominguez, Max Ernst, Hans Bellmer und Remedios Varo), obwohl sie in Werken von Grafikern und Malern wie William Blake (1757–1827) und im Frankreich des mittleren 19. Jhs. eine Vorgeschichte hatte.

MARK GISBOURNE

Verkündigung (1472–1475) von Andrea del Verrocchio und seinem Schüler Leonardo da Vinci zu verweisen scheint, verkündet alles andere als den implizierten geistlichen Inhalt der vermeintlichen Materie.¹² Der hier heranrauschende Verkündiger ist eine Art Erzengel Gabriel auf Speed, und Maria, die Empfängerin seiner Botschaft, steht in einem unscharfen Feld der Finsternis verborgen – wodurch der barocke Gebrauch der Hell-dunkelmalerie hier eine zusätzliche, bildlich hervorgehobene und erweiterte Bedeutung erfährt.¹³ Die ungeheure dynamische Kraft und Plastizität, die das Gemälde verströmt, ist Ausdruck eines intensiven Farbeinsatzes, der mitunter fast frenetisch erscheint.

¹² Die Ikonografie aus Goetzes Gemälde herauszulesen, ist nicht ganz unproblematisch, da die verschiedenen Posen und gestischen Haltungen, die Maria in Verkündigungsgemälden üblicherweise einnimmt, dem dritten Hauptmysterium der Verkündigung – dem „Gespräch mit dem Engel“ – zuzuordnen sind. In fünf lobenswerten Zuständen oder Konditionen der gesegneten Jungfrau bezeichnen sie präzise die einzelnen Momente der biblischen Verkündigung; siehe Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance* (1972), Darmstadt 1999, S. 64–73.

¹³ Die Tradition der Helldunkelmalerie (obwohl nicht ohne Vorläufer) wird gemeinhin mit dem Spätmanieristen und frühen Barockmaler Giovanni Baglione (um 1566–1643) und dem realistischen Barockmaler Caravaggio (Michelangelo Merisi, um 1571–1610) in Verbindung gebracht (Letzterer einer der Lieblingsmaler Rayk Goetzes) und breitete sich anschließend über die barocke Tradition der Caravaggisten international aus; siehe Sybille Ebert-Schiffner, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009; siehe auch Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009. Zu Baglione siehe Maryvelma Smith O’Neil, *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.

Die Begeisterung des Künstlers für den detaillierten Realismus und die Faltenmalerei in unmittelbarem Zusammenhang mit dem sie begleitenden Sfumato – sprich, sein Bestreben, die Falten als Charakteristika, die innerhalb der Komposition eine beispiellose Einzigartigkeit besitzen, in den Vordergrund zu rücken – wirkt heute eher ungewöhnlich und daher auf den modernen Betrachter extrem provokant.¹⁴ In der frühen historischen Entwicklung der moder-

¹⁴ Gen Doy, *Draperies. Classicism and Barbarism in Visual Culture*, London, New York 2002; siehe Kapitel 1, „Representations of Drapery“ (S. 18–57), Kapitel 4, „The Fold. Baroque and Postmodern Draperies“ (S. 139–175), und Kapitel 5, „Drapery and Contemporary Art“ (S. 176–211). Doy’s Abhandlung ist die erste bedeutende Geschichte des Faltenwurfs als Motiv in der modernen und zeitgenössischen Kunst seit George Woolliscroft Rhead, *The Treatment of Drapery in Art*, London 1904.

nen Malerei zur Zeit der Renaissance aber spielte die Darstellung von Gewandfalten eine gewichtige Rolle (von Giotto, der ihnen Breite und Volumen verlieh, bis zu Leonardo, der sie als Zeichner und Maler später meisterhaft beherrschte): Der Faltenwurf sollte ein anschauliches Gefühl für die anatomische Gestalt des Körpers und der Figur erzeugen, die

¹⁵ Leonardo da Vinci, *Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde*, hg. von André Chastel, München 2011, S. 361–362: „Wie man die Stoffe nach der Natur malen soll: Wenn du einen Wollstoff malen willst, dann lasse die Falten der Natur der Wolle gemäß fallen, und wenn es Seide sein soll oder feines oder grobes Tuch oder Leinen oder Schleier, dann mache jedem andere Falten, nach seiner Art, und mache kein Gewand, wie es viele machen, indem du Puppen mit Papier oder dünnem Leder bedeckst; das wäre ein grober Irrtum.“

er verhüllt. In mancherlei Hinsicht kehrt Goetze diese funktionale Prozedur vollständig um.¹⁵ In Gemälden wie *Wächter (2014)* und *La Belle Vierge (2013)*, in denen die anatomische Gestaltung der Figuren optisch stabil erscheint, besitzen die gemalten Faltenwürfe der Gewänder ein Eigenleben. Es versteht sich von selbst, dass diese bisweilen fast skulptural anmutenden Falten ihre eigenen Wege von umhüllter Singularität bezeichnen. Doch intuitiv betrachtet werden sie zum Ding an sich, wenn auch ohne ein dazugehöriges noumenales Denkobjekt. Im pontormohaften und manieristischen

¹⁶ Künstler wie Jacopo da Pontormo (Jacopo Carucci, 1494–1557) und Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo, 1494–1540) werden von Goetze sehr geschätzt und üben großen Einfluss auf ihn aus. Zu ihren Lebzeiten war es gebräuchlich, dass Künstler den Namen ihres vermutlichen Geburtsortes annahmen (Vinci, Caravaggio, Pontormo, der „rote Florentiner“ und so weiter). Diese manieristischen Künstler waren außerordentlich innovative Faltenmaler. Sowohl Pontormo als auch Rosso Fiorentino waren Anhänger Michelangelos. Der große Maler-Bildhauer prägte am Ende der Hochrenaissance (versinnbildlicht durch die Plünderung Roms 1527) die lebendige und übertriebene Theatralik mit, die häufig mit der Faltenmalerei während des Manierismus assoziiert wurde. Sein Einfluss ist deutlich erkennbar, da der ursprüngliche Lehrer der beiden Künstler, der Übergangsmaler Andrea del Sarto (1486–1530), seine Faltenwürfe eher konservativ ausführte und damit der Praxis Raffaels entsprach; siehe *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della „Maniera“*, Ausst.-Kat. Palazzo Strozzi, Florenz, Florenz 2014. In der erst kürzlich zu Ende gegangenen Ausstellung wurde die Beziehung zwischen den beiden bedeutenden manieristischen Malern untersucht.

trennt oder verläuft zwischen Materie und Seele, zwischen Fassade und geschlossenem Raum, dem Äußeren und dem Inneren. Denn die Inflexionslinie ist eine Virtualität, die sich unaufhörlich differenziert: Sie aktualisiert sich in der Seele, aber sie realisiert sich

MARK GISBOURNE

in der Materie, beide je nach ihrer Seite.“¹⁷ Im Fall von *La Belle Vierge* bestehen die Drapierungen aus überquellenden Stoffbahnen, die die Figur beinahe verschlucken, in *Wächter (2014)* beschreibt der blousonartige Keulenärmel vor-sätzlich unzusammenhängende Bezüge zu dem mutmaßlich darunterliegenden Arm. Vielleicht bis ins Äußerste übersteigert zeigt sich diese Technik auch in den Werken *Ariel (2012)* und *Der Gesandte (2012)*: Hier erscheinen die Arme der männlichen Figuren wie halb vom Körper losgelöst. Während der Detailreichtum der Faltenwürfe im Verhältnis zu Hintergrund und Motiv in diesen Gemälden stark überbetont ist, leugnen sie zugleich jeden eindeutigen ikonografischen Bezug und verschmelzen bis ins Theatralische moderne Kleidung mit pseudohistorischer Montur. Von Bedeutung ist zudem auch, dass im Barock des 17. Jahrhunderts die bildnerisch-exzessive Verwendung lebhafter Drapierungen üblicherweise mit spiritueller Ekstase und gesteigerten Gefühlszuständen assoziiert wurde, wofür Gian Lorenzo Berninis *Verzückung der heiligen Theresa (1647–1652)* in der Cornaro-Kapelle von Santa Maria della Vittoria in Rom ein offensichtliches Beispiel liefert.¹⁸ Wenn *Wächter (2014)* und *La Belle Vierge* ikonische Kompositionen sind, dann erinnert Letztere an Konventionen der religiösen Darstellung der Mater misericordiae in der Frührenaissance oder evoziert, was wahrscheinlicher ist, die malerischen und kompositorischen Volumina der berühmten *Madonna mit dem langen Hals (1532–1540)* von Parmigianino, die in den Uffizien von Florenz zu finden ist. Wir wissen dies, weil Rayk Goetze einmal bekannt hat, dass ein Teil der detaillierten Faltenwürfe, die den Oberkörper von *Erscheinung 2 (2012)* einhüllen, direkt auf den Meister aus Parma zurückgeht.¹⁹ Parmigianinos Madonnengemälde kennt Goetze nur allzu gut, seit er es während seines Studienjahres an der Accademia di Belle Arti in Florenz von 1995 bis 1996 regelmäßig sah. Damals verbrachte er viel Zeit in den Uffizien, um Kunstwerke zu betrachten und zu studieren. Gleichzeitig beschränken sich die Einflüsse, denen Goetze unterworfen ist, nicht auf manieristische oder barocke italienische Quellen: Die Frontaldarstellung seiner *La Belle Vierge* erinnert auch an religiöse Werke des griechisch-spanischen Künstlers El Greco, wie die *Himmelfahrt Marias* oder die *Entkleidung Christi* (beide zwischen 1577 und 1579), in denen mandalaartige Figuren auf seltsam losgelöste Weise im zentralen Raum des jeweiligen Gemäldes zu schweben scheinen. Der Unterschied besteht im formlos-abstrakten Hintergrund des Goetze-Gemäldes, der sich in einem weiteren seiner großformatigen Werke mit dem einfachen Namen *Madonna (2014)* wiederholt. In diesem letzten Beispiel jedoch lassen der sinnlich entblößte Unterschenkel und die lackierten Fußnägel der Figur durchblicken, dass diese womöglich etwas weltlicher ist als der Titel des Gemäldes suggeriert. Noch einmal muss an dieser Stelle betont werden, dass Rayk Goetzes Sujets sich zwar oft von historischen Quellen und religiöser Ikonografie ableiten, er deren kontextuelle Bedeutung jedoch in keinerlei substanzieller Hinsicht neu erschafft – mit der Ausnahme, dass er ihre verschiedenen kompositorischen und materialen Annäherungen an das Medium der Malerei neu denkt. Als Kind der DDR war er weit entfernt von den Traditionen eines institutionalisierten Katholizismus mit seiner langen Geschichte von religiösen Bilderzählungen – auch wenn es einzelne delikate Ausnahmen wie das Gemälde *Unzucht & Unordnung (2014)* geben mag, das eine junge Frau beim Säugen eines Lamms zeigt und in gewisser Weise die Tradition der säugenden Madonna in der Malerei des Spätmittelalters und der Renaissance aufgreift.

¹⁷ Deleuze 2000 (wie Anm. 3), S. 62. Weiter heißt es: „Das ist das Charakteristikum des Barock: ein Äußeres immer außen, ein Inneres immer innen. Eine unendliche ‚Empfänglichkeit‘, eine unendliche ‚Spontanität‘: außen die Fassade des Empfangs und innen die Zimmer der Tätigkeit.“

¹⁸ Zu Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) siehe Franco Mormando, *Bernini. His Life and His Rome*, Chicago 2011. Die bis heute klassische Standardmonografie zum skulpturalen Werk Berninis wurde 1955 von Rudolf Wittkower verfasst und zuletzt 1997 in vierter Auflage unter dem Titel *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque* in London veröffentlicht.

¹⁹ Die brillianteste und stichhaltigste Studie zu Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503–1540), seinem Werk und seinem Umfeld bietet David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven, London 2006.

MARK GISBOURNE

Realismus: Kontur und Farbe

Als der junge Rayk Goetze 1991 an der ersten Stufe seiner Entwicklung zum Maler stand, entschied er sich für ein Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Sein Antrieb und speziell seine Begeisterung für die Zeichenkunst und die Konturen der Komposition führten ihn anfangs zur Neuen Sachlichkeit, wenn auch weniger aus Interesse für deren früheren ideologischen Blickwinkel als wegen der Möglichkeit, die Figuration in der zeitgenössischen Malerei wiederaufleben zu lassen. Seine damaligen Lehrer waren Arno Rink und Neo Rauch, wobei Rauch wohl mehr als Rink besonders prägend auf seine Malpraxis einwirkte. Das großformatige Gemälde *Wächter* (2013) macht in mancherlei Hinsicht Rauchs

20 Hans Werner Holzwarth (Hg.), *Neo Rauch*, Köln 2012.

21 Der Begriff „Sozialistischer Surrealismus“ ist etwas trügerisch, denn während der Künstler den Einfluss von Giorgio Di Chirico und René Magritte einräumt, sieht er sein Werk selbst nicht als surrealistisch an; siehe *Neo Rauch. Ausgewählte Werke 1993–2012*, hg. von Harald Kunde, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts (BOZAR), Brüssel, Ostfildern 2013.

22 Der Begriff „tenebrismus“ ist abgeleitet vom italienischen „tenebroso“ (dunkel, geheimnisvoll) und beschreibt die Helldunkelverfahren, die von Caravaggio und den Caravaggisten repräsentiert wurden, aber auch von zahlreichen italienischen und spanischen Malern des 17. Jhs. Frühere Beispiele finden sich in Werken von Künstlern wie Albrecht Dürer (1471–1528), El Greco (Doménikos Theotokopoulos, 1541–1614) und dem venezianischen Manieristen Tintoretto (Jacopo Comin, 1518–1594); siehe John T. Spike, „Caravaggio and the Caravaggesque Movement“, in: *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, hg. von Zsuzsanna Dobos, Ausst.-Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest 2013, S. 40–61.

23 *Strikte Observanz* (wie Anm. 6).

indirekt-subjektiven Einfluss deutlich.²⁰ Doch während Neo Rauchs Werk gelegentlich (und vielleicht unberechtigterweise) als Sozialistischer Surrealismus bezeichnet wird, sind Goetzes Arbeiten wie erwähnt durch historische Quellen und eine Vielzahl von Vorläufern aus der Renaissance, dem Manierismus und dem Barock

motiviert.²¹ Ein weiterer bedeutender Unterschied besteht darin, dass der Maler Goetze, anders als Rauch, weniger von dem unmittelbaren Bedürfnis geleitet wird, eine potenzielle Geschichte – fantastischer oder sonstiger Art – zu entwerfen. Infolgedessen nimmt die dunkle Tonalität des Monumentalgemäldes *Wächter* (2013) bereitwilliger Bezug auf den Tenebrismus des 17. Jahrhunderts als auf die für Goetzes früheren

Lehrer typischen planen und koloritbasierten Farbaufträge.²² Gleichwohl ist man niemals sicher, was dieser *Wächter* (2013) vorstellt, jenseits einer großen, in die Mitte gerückten Figur mit sie begleitenden, wenn auch undurchsichtig dargestellten ehrerbietigen Frauengestalten. Handelt es sich um eine gewollte Parodie der geläufigen kompositorischen Tropen, die in den Malkonventionen der Renaissance und des Barock so verbreitet waren? Wenn ja, dann verkörpert das Werk die Hassliebe, die viele Künstler dann und wann zu ihren Einflussquellen zu empfinden scheinen. Mit dem seitlich präsentierten Zielfernrohrgewehr und der eigenartigen Krücke, die genauso gut ein Schaufelstiel sein könnte, unter dem Arm der zentralen Figur können wir nie ganz sicher sein, ob der Abgebildete ein Scharfschütze oder ein zukünftiger Totengräber ist. Die gleichen fein ausgearbeiteten Details, die in den Stoffen und Faltenwürfen sichtbar werden, spielen auch in diesem großen Gemälde eine wichtige Rolle: Sie lenken den Blick auf einen abstrahierten Materialdiskurs, indem sie einfach die unterschiedlichen Leinwandbereiche als materiell inszenierte Zustände präsentieren, die für die Ausführung des Gemäldes erforderlich sind. Ausdrücklich hervorzuheben ist, dass diese Figurenbildnisse, obwohl die Porträttechnik in Goetzes früherer Gemäldeserie von Kopfstudien eine nicht unwichtige Rolle

gespielt hat,²³ keine konkreten Porträts von heutigen

Personen im Gewand historischer Charaktere darstellen. Vielmehr weisen diese speziellen Figuren häufig die gleiche Gesichtsmodellierung auf, und ein Werk wie das Hüftbild *Fechter* (2012) besitzt den gleichen durch Farbe strukturierten Kopf mit rot geschminkten Wangen wie die Figur in *Wächter* (2013), während die gespenstischen Pentimenti am Kopf des jungen Fechters in einem neueren Figurengemälde mit dem Titel *Double* (2014) konzeptionell weiterentwickelt wurden. In diesem renaissancehaft-barocken Hüftbild eines männlichen Hellebardenträgers steht der verschwommene Zerrspiegeleffekt in unmittelbarem Gegensatz zu den deskriptiven und detailliert ausgeführten Faltenwürfen. Was wir am Ende wahrnehmen,





MARK GISBOURNE

ist eine paradoxe Mischung aus bildlicher Dynamik und konserviertem Stillstand – Eigenschaften, die häufig als wesentliche Kennzeichen der historischen Barockmalerei zitiert werden. *Double* ist ein besonders interessantes Werk, weil es die dialektischen Anliegen zusammenführt, die Goetze mit amorphem Tenebrismus, Sfumato-Effekten und Farbe verbindet, und eine Richtung illustriert, die in seinen jüngsten Gemälden vollständiger und mit größerer Intensität hervortritt. In *Double* sind das Nebeneinander von gelbem Satin und rotem Tuch, die Farbverwischungen, die die Farbe zum linken Rand hin abstrahieren, und die detailgetreue rechte Hand des Modells, die aus dem Dunkel des Blousonärmels auftaucht, schließlich zu dem persönlichen Vokabular einer expressiven Spannung gereift, das Goetze in seiner aktuellen malerischen Praxis verwendet. Um die derzeitige Arbeit des Künstlers zu verstehen, ist es wichtiger, über den Einsatz von Kontur und Farbe als nur über Linien und Farben zu reden. Denn Goetze hat sich ein Stück weit von seinem anfänglichen Interesse für die Linie und von seiner florentinisch-zeichnerischen Künstlerwerdung entfernt. Er ist entschieden zur venezianischen Farbe und einer, wie man meinen könnte, strengen spanisch-barocken Form der individuellen Komposition übergegangen. Sein kontrolliertes System der fortwährenden Verschiebung von Konturen flüchtiger Massen verleiht seinen Gemälden nicht nur eine Sinnlichkeit und haptische Qualität, sondern auch eine visuelle und räumliche Geschmeidigkeit, die vom Zusammenspiel unterschiedlicher Gebilde und Formen bezeugt wird. Goetze ist in der Lage, konturierte Formen in eine inflektierte Serie umhüllender Gebilde zu gießen – in Bildereignisse und Singularitäten –, wohingegen die alleinige Verwendung der einfachen Linie nur Umrisse betont und eine eindimensionale visuelle Erfahrung erzeugt. Tatsächlich bedeutet „linear“ wörtlich „zu einer geraden Linie angeordnet oder sich ausdehnend“ und steht damit im Gegensatz zu den Inflexionen und veränderlichen Konturen, die der Künstler auszudrücken imstande ist und die wir in der Falte erleben.

In Verbindung mit Rayk Goetze von Abstraktion zu sprechen, heißt anzuerkennen, dass er zwar Figurenmaler geblieben ist, andererseits aber abstraktive Tendenzen gesetzt hat, die heute im Rahmen der veränderten materialen Prozesse und Verfahrensweisen der zeitgenössischen Malerei existieren. Das landläufige Verständnis von abstrakter Malkunst besagt, dass diese immer und in erster Linie aus Malerei über Malerei besteht, was naturgemäß all die historischen Gemeinplätze vom Malen als einer materiellen Wahrheit mit sich bringt, die durch ihre Autonomie zutage tritt.²⁴ Abstrakte Malerei ist niemals ein Fenster zur Welt, im Unterschied zur modernen gegenständlichen Malerei und ihrer Geschichte, die mit der Beherrschung von Perspektive, Raum und geschlossener Komposition in der Frührenaissance begann.²⁵ Nun sind allerdings auch Goetzes Gemälde im herkömmlichen Sinn oder Verständnis keine Fenster zur Welt. In der Tat trifft auch auf sie die Argumentation eines Deleuze oder Leibniz zu, die den bloßen Gedanken untergräbt und zerstört, ein Gemälde könnte jemals als offenes Fenster zu einer anderen, imaginären Welt gesehen oder gelesen werden. Wie die autonome Monade ist das Gemälde eine Welt, ja, jede Monade ist im Grunde *selbst* die Welt, weil dadurch alle eventuell möglichen Aspekte in ihr enthalten sind und sie nicht nach einer anderen Welt Ausschau halten muss:

²⁴ Oft wird diese Lesart Maurice Denis (1879–1943) und seinem berühmten Zitat von 1890 zugeschrieben: „Man erinnere sich, dass ein Gemälde – bevor es ein Schlachttross, eine Frau oder irgendeine Anekdote ist – wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist.“ Noch eindringlicher wird dieser Standpunkt in abstrakten Begriffen vom Hohepriester der Moderne vorgetragen in Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“ (1960), in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Hamburg 2009, S. 265–278, hier: S. 270: „Um ihre Autonomie zu gewinnen, musste sich die Malerei vorzüglich all dessen entledigen, was sie mit der Skulptur gemeinsam hat; und in diesem Bestreben, und weniger – ich wiederhole mich – in der Absicht, das Darstellende oder Literarische auszuschließen, wurde die Malerei abstrakt.“ Das englische Original des Essays ist nachzulesen unter <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> (zuletzt abgerufen: 12.8.2014).

²⁵ Leon Battista Alberti, *Della Pittura / Über die Malkunst* (1435), hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002. Diese theoretische Abhandlung gilt als erste Schrift über das Malen im modernen Zeitalter der Malerei, und die Vorstellung, dass ein Gemälde vor allen Dingen ein „Fenster zur Welt“ ist, beherrschte den Malereibegriff bis zum Beginn der Moderne im 19. Jh. Das Konzept des Fensters als Rahmen spielt eine zentrale Rolle in der Geschichte von Fotografie und Film, sieht sich jedoch einer umfassenden Neubewertung gegenüber; siehe Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, Mass., London 2006.

MARK GISBOURNE

„So kann zwar eine Falte durch das Lebendige verlaufen, aber nur zur Aufteilung von absoluter Innerlichkeit der Monade als metaphysisches Lebensprinzip und unendlicher Äußerlichkeit der Materie als physisches Gesetz der Phänomene.“²⁶ Der malerisch-materiale Aspekt in Goetzes

²⁶ Deleuze 2000 (wie Anm. 3), S. 51.

Werk wird offen sichtbar gemacht, und dies nicht selten in den lang gestreckten oder verzerrten und aktiv gesteuerten Bereichen des abstrakten Farbauftrags, die wir kreuz und quer über die Oberflächen seiner Gemälde verlaufen sehen. Man könnte behaupten, sie agierten als die verschiedenen tenebristischen und / oder koloristischen Kontrapunkte, mit denen Goetze die klar definierten Bereiche seines detailversessenen Realismus herausfordert. Gemälde wie *Capitol* (2014), das offenbar zwei Frauen unter einem großen, über die Köpfe geworfenen Schleier oder Tuch zeigt, und das ältere *Windsbraut* (2011), eine schreitende Frauenfigur, womöglich eine Treppe herabsteigend, konfrontieren uns mit einem wahren Schauspiel von unterschiedlich expressiven Zeichensetzungen und handwerklichen Spuren, einem anscheinend unbelasteten Fest der tastbaren Materialität und der neohaptischen Qualitäten von Farbe im Moment ihres Auftrags.²⁷ Die abstrakten, in Weiß oder differenzierenden Farben gefassten Bereiche dieser beiden hochformatigen, aber

²⁷ Der Titel *Windsbraut* könnte gut eine Hommage an Oskar Kokoschkas berühmtes gleichnamiges Gemälde sein, das 1914 als Ausdruck der angeblich unerwiderten Liebe des Malers zu Alma Mahler-Werfel entstand und heute im Kunstmuseum Basel hängt (seit 1939). Das Schlüsselwerk für die Malereigeschichte des 20. Jhs. und den österreichischen Expressionismus in Wien war 1937 Teil der Ausstellung *Entartete Kunst* in München und der anschließenden Wanderausstellung; siehe Stephanie Barron (Hg.), *„Entartete Kunst“, Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Altes Museum, Berlin, München 1992, S. 285, Abb. S. 42. Unter weiteren Werken gleichen Namens befindet sich auch ein Gemälde von Max Ernst (1927), das aktuell im Besitz der Pinakothek der Moderne in München ist.

unterschiedlich großen Werke werden in breiten horizontalen Schwüngen vorgetragen. Die Figuren scheinen zeitweilig fast in den Gemälden zu verschwinden, die dialektisch zwischen Figurengrund und optischen Abstraktionszuständen changieren, zwischen der Konnotation als Idee oder Gefühl und der Denotation als Kontrast zu den ursprüng-

lich suggerierten Gefühlen. In diesem Sinne könnten wir sie als Goetzes Beispiele für imaginäre piktoriale „Ereignisse“ und gesättigte Singularitäten bezeichnen. Doch daneben steht auch das Gespenst des Historischen und die Möglichkeit seines unentwegten Wiederauflebens in Form und Ausdruck – der Zustand der ewigen Wiederkehr als modernes Los der Malerei in dem unverhohlenen technologischen Zeitalter, in dem zu leben wir heutzutage gezwungen sind. In einem anderen, großformatigen *Kingdom* (2012) wurden die vertrauten Konventionen der religiösen Darstellung vorgeblich auf eine unbestimmt heidnische Verwendung oder Anspielung umgelenkt, die den Betrachter daran erinnert, dass die eigentlichen Wurzeln der frühchristlichen Ikonografie in griechischen und römischen Quellen liegen. Zu erkennen ist eine nach Senatorenart in weißes Tuch gehüllte Gestalt, deren detailliert wiedergegebene Hände aus der Pseudotoga hervortreten. Doch diese Teilfigur schwebt vor einem merkwürdigen Hintergrund aus kreisrunden Lutschpastillen in leuchtenden Farben, wie man ihn eher als Bühnenkulisse in einem modernen Nachtclub erwarten würde. Das Gemälde verwirrt mit all seinen fetischisierten Teilobjektdarstellungen und ungelösten Umsetzungen von moderner Malerei heute. Und doch gibt uns Goetze möglicherweise einen speziellen Hinweis, den jeder versteht, der die florentinische Renaissancemalerei kennt: Der v-förmige Faltenwurf in Frontalansicht ist von Giotto bis Fra Angelico, von Filippo Lippi bis Sandro Botticelli, von Leonardo über Raffael bis zum Manierismus (Jacopo da Pontormo, Rosso Fiorentino und Agnolo Bronzino) gang und gäbe und zieht sich durch die gesamte Geschichte der Gewandmalerei in den zahlreichen Werkstätten der Florentiner Renaissance.²⁸ Man könnte ihn als Falte der historischen Identität bezeichnen – und vielleicht

²⁸ Siehe den Abschnitt „Leonardo and Drapery“ in Doy 2002 (wie Anm. 14), S. 27–32.

auch als wesentlichen Schlüssel zum Verständnis der so engagiert verfolgten investigativen Malpraktiken des Leipziger Malers Rayk Goetze.





MARK GISBOURNE

LIVING IN THE FOLD

THE PAINTINGS OF RAYK GOETZE

The studios of painters have always been sites of simultaneous enclosure and emotional openness. A place of inflected consciousness and personal inwardness, and simultaneously a space of externalised material expression and pictorial realisation. But when Gilles Deleuze speaks of 'the fold' and its relation to the painter and the mental and material space of painting practice, it is intended not simply to see this site of consciousness as a mere enclosure – the word fold most generally means enclosed within – but rather as a creative space of autonomous and serialised sometimes tabulated inflections directing the artist simultaneously towards inward and outward states of reflective consciousness.⁰¹ Yet at the same time the artist and

⁰¹ The word 'fold' (Fr. pli, from Latin 'plicare') has many meanings from to cover, to encase, to enclose, deriving in Old English from 'fald' (origin Germanic) and close to the modern German word 'Falte'.

the singularity of the fold never lose contact with the contents of the world, but the folds run in parallel and continuously differentiate themselves from one another. As a result and as Deleuze once observed in a conversation with the Italo-French philosopher and journalist Robert Maggiori, 'One does indeed find folds everywhere: in rocks, rivers and woods, in organisms, in the head of the brain, in souls or thought, in what we call the plastic arts... straight lines are all alike, but folds vary and all folding proceeds by differentiation.'⁰² This does not however

⁰² Gilles Deleuze, 'On Leibniz', *Negotiations 1972–1990*, Eng. trans. Martin Joughin, New York and London, Columbia University Press, 1995, pp. 156–163, p. 156 (Fr. orig. *Pourparlers*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990).

argue that folds are universal, quite the opposite in fact, since they are connected only in terms of their shared tendencies towards inflection and as already indicated their parallel states of singularity. They are what Deleuze, referring to Leibniz, called monads, and they form the primary aesthetic characteristic of what is understood by historical references to the Baroque and much more besides.⁰³ This is particularly the case when extended into contemporary theories of the Baroque, those that are applied to explain the aesthetic heterogeneity of contemporary art with its polymorphic manifestations and errant pursuit of diverse practices.⁰⁴ The historical

⁰³ Gilles Deleuze, 'What is Baroque?', chapter 3 in *The Fold: Leibniz and the Baroque*, London, The Athlone Press, 1993, pp. 27–38. 'Monads "have no windows, by which anything could come in or go out." They have neither "openings nor doorways." We run the risk of understanding the problem vaguely if we fail to determine the situation. A painting always has a model on its outside; it always is a window. If a modern reader thinks of a film projected in darkness, the film has nonetheless been projected. Then what about invoking numerical images from a calculus without a model? Or, more simply, the line with infinite inflection that holds for a surface.' p. 27 (Fr. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988).

⁰⁴ Kelly Wacker (ed.), *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007. See also, *Misled by Nature: Contemporary Art and the Baroque*, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa, and the Art Gallery of Alberta, Ottawa 2012; William Egginton, *The Theatre of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 2010; Omar Calabrese, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, Princeton, Princeton University Press, 1992; also Angela Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment (Media in Transition)*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 2004.

MARK GISBOURNE

Baroque was formerly also read as being set against the modern, ironic perhaps, since 'modern' first emerged into its common usage and meaning 'of recent times to the present' in

⁰⁵ The word 'modern' is first recorded in English in 1585, as related to the present of recent time. Its origins, however, are clearly Latin, deriving from 'modo' ('just now' hence 'à la mode') and the common usage of 'modernus' in the Late Latin period.

the Renaissance-Baroque periods of the sixteenth and seventeenth centuries.⁰⁵

It is within a contemporary understanding, vis-à-vis an historical frame of meaning and related to his source influences, that the paintings of Rayk Goetze forge their own unique emotional and intellectual intensities. As a painter he is creatively involved in bringing a new contemporary meaning to his personal experiences and engagements with many of the great masters of the Renaissance, Mannerism and Baroque periods of painting. But this being said, his aim has nothing whatever to do with revivalism or copying; rather it departs from a far more potent desire to create a new understanding and a revivification of that which has become lost or misunderstood in the practice of painting by these earlier masters. For Rayk it is a painterly quest rather than a historical regurgitation or investigation of the past. And this painterly aspect is made evident from the very outset, namely by the richness of facture

⁰⁶ A richness that is evident in his series of portraits and in the publication *Strikte Observanz. Rayk Goetze: Malerei Portraits 2009–2011*, exh. cat. Ambacher Contemporary, Munich, Munich 2011.

through surface texture and material saturations that are found in his paintings.⁰⁶ Following on from

a gifted early life as a swimmer at a Sports School at Potsdam in the former East Germany, an apprenticed ship welder in Rostock, and later during his army days an undersea Navy diver with the Volksmarine (1984–88), it was at this point that he extended what was already a great fascination with drawing—something he now calls affectionately and in retrospect his Florentine tendency. And it is the Italian Masters above all (notwithstanding a love of Dürer and other members of the German School) that have most fascinated and forwarded Rayk Goetze's recent artistic activities and development. To fully understand Goetze's paintings one needs at some level to be visually familiar with certain pictorial aspects of sixteenth and seventeenth century painting, but at the same time we must see his endeavours through the filter of a progressive understanding and a systematic expansion of new painting ideas.

Compositional Figures in the Fold

A small painting like *Unbekannte Heilige* (Unknown Saint, 2014), while it shows a knowledge of the Renaissance history of profiled female figures (coins, portraits and cameos) in the tradition of those ideas initiated by such examples as the Tornabuoni Chapel portraiture, it is not specifically about allusions to the female martyr that the artist has chosen and actually depicted as his subject matter. It is more about contemporary painting and the processes that are undertaken in actually depicting the subject within the updated self-reflexive language of painting

⁰⁷ Domenico Ghirlandaio (1449–94), the rival workshop of Verrocchio and the Pollaiuolo, is just one example of many which used profile and detailed family portraiture of living people in religious narrative settings; as the teacher of Michelangelo he was particularly influential on subsequent generations, and the Sassetti Family *Life of Saint Francis* Santa Trinita, and Tornabuoni *The Life of the Virgin* Family Chapel frescoes, Santa Maria Novella, were particularly exceptional, see Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, Newhaven and London, Yale University Press, 2000. For the Tornabuoni family as referred to, see Gert Jan van der Sman, *Lorenzo and Giovanna: Timeless Art and Fleeting Lives in Renaissance Florence*, Florence, Mandragora, 2010.

today.⁰⁷ In this particular sense it is the pursuit of painting as transliteration— an act of pictorial language conversion— into a singularity and widened zone of contemporary aesthetic assimilation. It remains a painting with an allusion to an historical or period reference, but is far more about the process

of painting a painting, and the source reference is only realised later through extended ideas of association and historical familiarity with Mannerist religious painting commissions in the Renaissance. Goetze's paintings for the most part do not seek to reveal anything about their particular sources in intellectual art historical or informational terms, but they do reveal something about the optical and dialectical processes of painting a subject in the context of





MARK GISBOURNE

a folding world and transliterated material meaning; that is to say as we have come to understand the analytical historical processes of painting that we practice today. Since the language of modern painting begins in the Renaissance and is extended through the Baroque, this painting is a prime example and says a great deal about the layered palimpsest and material history of painting through systems of mark making from the Renaissance up to the modern age and therefore into the contemporary moment. The referent to the palimpsest being an evident if

unbeknownst paradigm of Deleuze's 'the fold',⁰⁸ a place where given singularities as 'events' are superimposed on top of each other like enfolded creases.⁰⁹ In *Unbekannte Heilige*, or the crucified figure painting that the artist has entitled simply *O* (2014), neither is symbolically grounded. The martyr's palm is as much a compositional as an iconographical device, and the goldfinch and partridge or corn crane-like bird in the latter example *O* appear by intention to be expressed in a perfunctory and detached iconographical manner, since they have little immediate association with the derived subject of the crucifixion painting. Usually these birds are traditionally associated with the iconography of the Blessed Virgin and the Nativity, while the goldfinch is sometimes seen playing with the Christ Child and on occasions read as a symbolic foreshadowing of the Passion.¹⁰ What is immediate to the eye in both these paintings, and in many other examples including a remarkable work like *Bote* (Messenger, 2013), is an extraordinary sense of surface facture that

concentrates on a highly personal material language of expressive marks in immediate juxtaposition. These expressive applications constitute Goetze's unique language in relation to the differentiations that establish his own driven understanding of modern paint application in picture making. While there is a sense in each painting of a strong underlying compositional structure—underpinned by what we might associate with the artist's early love of drawing—they are for the most part figure forms and opaque spatial allusions that are literally built and factured out of paint. In *Unbekannte Heilige*, and *O*, we are drawn into a painterly vocabulary that expresses certain details of descriptive realism, alongside stretched wet-in-wet Richter-esque passages of paint application, effects that are in turn reminiscent of the procedures of decalomania.¹¹ Yet there are simultaneously elements of applicative flatness emphasising the two-dimensionality of the surface, and these are present

alongside modelled draperies that appear almost sculptural to the eye. In *Bote*, a painting that seems to reference the master and pupil Verrocchio and Leonardo's famous *Annunciation*

(1472–75), what it announces is anything but the implied spiritual contents of the supposed subject matter.¹² This arriving annunciate figure is a sort of Archangel Gabriel on speed, and the recipient Virgin a figure hidden in a blurred field of obscurity—hence the Baroque use of chiaroscuro is given a further pictorially emphasised and extended meaning in this context.¹³ The painting is one of dynamic force and plasticity, expressing an intense use of paint application that seems almost frenetic at times.

⁰⁸ A palimpsest is traditionally a parchment or vellum, provisionally scraped and reused in the Medieval period prior to the free abundance of paper. With modern technology these hidden traces reveal themselves, and it has commonly become a metaphor for memory and the layering of texts providing alternative readings and methodologies in relation to historical sources, see Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967 and Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London, Routledge, 1978 (1967). For the greater overview see Sarah Dillon, *The Palimpsest; Literature, Criticism, Theory*, London, Bloomsbury, 2013 (2007), particularly chapters 2 and 3, 'A Brief History of Palimpsests' and 'The Palimpsest of the Mind', pp. 10–22 and 23–43.

⁰⁹ Gilles Deleuze, 'On Leibniz', p. 160, 'People miss the amazing wait in events they were least awaiting. It's art, rather than the media, that can grasp events: the films of Ozu or Antonioni, for example. But then with them, the periods in which nothing happens don't fall between two events, they're in the events themselves, giving events their depth.'

¹⁰ For the 'partridge' and the 'goldfinch' symbolism, see Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols (Guide to Imagery)*, Los Angeles, John Paul Getty Museum, 2004, pp. 316–20.

¹¹ Decalomania was a 20th c. wet-in-wet painting innovation commonly associated with Surrealism (Oscar Dominguez, Max Ernst, Hans Bellmer and Remedios Varo particularly), though it has a precursory history in the works of printmakers and painters like William Blake (1757–1827), and in France in the mid-19th c.

¹² It is hard to discern the iconography in Goetze's painting, since the variously adopted pose and gesture positions of the Virgin Mary, common to paintings of the Annunciation, is called the 'Angelic Colloquy', and it denotes the precise moment of the biblical narrative being enunciated. See Michael Baxandall, *Painting Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1988 (1972), pp. 49–57.

¹³ The tradition of *chiaroscuro* (light/dark) painting (though not without so early precedents) is commonly associated with the late Mannerist and Early Baroque painter Giovanni Baglione (ca. 1566–1643), and the Baroque realist painter Caravaggio (Michelangelo Merisi, attributed 1571–1610), the latter being a favourite artist of Goetze, and internationally extended through the Caravaggisti tradition of the Baroque that followed. See Sybille Ebert-Schifferer *Caravaggio: The Artist and His Work*, Los Angeles, John Paul Getty Museum, 2012; also Sebastian Schütze, *Caravaggio: The Complete Works*, Cologne, Taschen, 2009. For a study of Baglione, see Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MARK GISBOURNE

The artist's fascination with detailed realism and the painting of draperies in immediate relation to the blurred sfumato paint effects that accompany them, that is to say foregrounding them as a characteristic and possessed of a unique singularity within the composition, is something unfamiliar today and as a consequence is extremely provocative to the modern

¹⁴ Gen Doy, *Draperies: Classicism and Barbarism in Visual Culture*, London and New York, I. B. Tauris, 2002. This is the first major history of the role played by drapery as a subject in modern and contemporary art, since G. Woolliscroft Rhead, *The Treatment of Drapery in Art*, London, George Bell, 1904. See chapters 1, 4 and 5, 'Representations of Drapery', 'The Fold: Baroque and Postmodern Draperies' and 'Drapery and Contemporary Art', pp. 18–57, 139–175, 176–211.

viewer.¹⁴ While the depiction of drapery once played a vital role in the early historical development of modern painting in the Renaissance (from Giotto's massing of their volumes to a subsequent mastery in drawing and painting by Leonardo), drapery was used to create a descriptive sense of the anatomical body form and figure beneath. Goetze in certain respects completely reverses this functional procedure.¹⁵ In his depiction of draperies in paintings entitled

¹⁵ Leonardo da Vinci, 'On draperies and on the manner of gracefully clothing figures and of garments and of the nature of draped cloth', in *Treatise on Painting*, Eng. trans., A. P. McMahon, Princeton, Princeton University Press, 1956, pp. 203–208. 'Draperies should be drawn from the actual object; that is, if you wish to represent a woollen drapery, make the folds accordingly; and if it is silk or fine cloth, or coarse material such as peasants wear, or linen, or veiling, diversify the folds of each kind of material, and do not make a habit, as many do, of working from clay models covered with paper or thin leather, because you will greatly deceive yourself by doing so,' p. 207. Cited also in Gen Doy, *ibid.*, p. 28.

own avenues of enfolded singularity. In intuitive terms however they take on their own feeling of a *ding-an-sich* (things in themselves) though without an associated noumenal object of thought. In the Pontormo-like and Mannerist *Wächter* (2014), while the figure may make reference to any number of saint images from Mannerism through to the Baroque, the draperies are almost hallucinogenic in both their sense of volume and detail.¹⁶ There is a

¹⁶ Artists such as Pontormo (Jacopo Carucci, 1494–1557) and Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo, 1494–1540), are a strong influence and much loved by Rayk Goetze. It was common at this time that artists often took the place name of where they were purportedly born (Vinci, Caravaggio, Pontormo, or the 'red Florentine', etc.). These Mannerist artists were extraordinarily innovative drapery painters. Both Pontormo and Rosso Fiorentino followed Michelangelo, the great sculptor-painter who at the end of the High Renaissance (symbolised by the Sack of Rome, in 1527) influenced the lively and exaggerated theatricality often associated with drapery painting in the Mannerist period. The Michelangelo influence is clearly evident since the initial master of both these artists was the transitional painter Andrea del Sarto (1486–1530), whose draperies tend to be more conservative and in keeping with Raphael's practices. See *Pontormo e Rosso Fiorentino: Divergenti vie della 'Maniera'*, exh. cat., Palazzo Strozzi, Florence, 2014. This recent exhibition is an evaluation of the relationship between these two important Mannerist painters.

¹⁷ Gilles Deleuze, 'What is Baroque?', the quote continues '... Such is the Baroque trait: an exterior always on the outside, and interior always on the inside. An infinite "receptivity," an infinite "spontaneity": the outer façade of reception and the inner rooms of action.' p. 35.

blouson-like leg-of-mutton sleeve of *Wächter* (2014), which intentionally offers disjointed relations to the presumed arm beneath. This is something further exaggerated to the extreme, perhaps, in works called *Ariel* (2012) and *Der Gesandte* (The Envoy, 2012), where the arms of the depicted male figures appear almost semi-detached. In these paintings, while the detailing of the drapery is excessively emphasised in relation to the setting and subject, at the same time they deny any decisive iconographic reference blending a mix of contemporary clothing and pseudo-historical garb to the point of theatricality. It is important to acknowledge also that in the seventeenth century Baroque period the use of animated draperies to pictorial excess is commonly associated with spiritual ecstasy and heightened states of emotion, the obvious example being Bernini's famous *Ecstasy of Saint Teresa*

¹⁸ For Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), see Franco Mormando, *Bernini. His Life and His Rome*, Chicago, Chicago University Press, 2011. The standard and now classic sculpture monograph on Bernini remains that of Rudolf Wittkower (1955), republished in a fourth edition as *Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon Press, London, 1997.

(1647–52) in the Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria in Rome.¹⁸ If *Wächter* (2014) and *La Belle Vierge* are compositionally iconic, the latter

uniquely haptic or affective palpable sense that is remarkable about these drapery depictions, and they could also be said to follow the Deleuze argument of inside and outside: 'The infinite fold separates or moves between matter and soul, the façade and the closed room, the outside and inside. Because it is the virtuality that never stops dividing itself, the line of inflection is actualised in the soul but realised in matter, each one on its own side.'¹⁷ In the case of the draperies of *La Belle Vierge* there are ebullient swathes of cloth that almost swallow the figure beneath, or the

blouson-like leg-of-mutton sleeve of *Wächter* (2014), which intentionally offers disjointed relations to the presumed arm beneath. This is something further exaggerated to the extreme, perhaps, in works called *Ariel* (2012) and *Der Gesandte* (The Envoy, 2012), where the arms of the depicted male figures appear almost semi-detached. In these paintings, while the detailing of the drapery is excessively emphasised in relation to the setting and subject, at the same time they deny any decisive iconographic reference blending a mix of contemporary clothing and pseudo-historical garb to the point of theatricality. It is important to acknowledge also that in the seventeenth century Baroque period the use of animated draperies to pictorial excess is commonly associated with spiritual ecstasy and heightened states of emotion, the obvious example being Bernini's famous *Ecstasy of Saint Teresa*







MARK GISBOURNE

is reminiscent of Early Renaissance conventions of religious depictions of the Mater Misericordiae, or as is more likely evokes the pictorial and compositional volumes of Parmigianino's famous *Madonna of the Long Neck* (1532–40) in the Uffizi. We know this because as Goetze has admitted some of the detailed torso draperies in *Erscheinung 2* (Appearance 2, 2012) are directly indebted to the Parma master.¹⁹ This work was extremely familiar to Goetze since he saw it frequently in his study year at the Academy of Fine Arts in Florence from 1995–96. It was a time where he spent long periods studying and looking at works in the Uffizi Galleries. At the same time Goetze's influences are not limited to Italian Mannerist or Baroque sources alone, since the frontal presentation by his *La Belle Vierge* recalls something of Spanish-Greek artist El Greco's *Assumption of the Virgin* or *The Disrobing of Christ* (both dating between 1577–79), in that both of these religious works seem to have mandala-like figures that float in a strangely detached manner in the central space of the respective paintings. The distinction is that Goetze's painting has an informally abstract background, and this is also the case with another of his large paintings, called simply *Madonna* (2014). In this latter example, however, her sensually exposed lower left leg and foot with painted toenails intimate that the figure is perhaps a little more worldly than the title of the painting suggests. It is important to emphasise here again that while Rayk Goetze's subjects often derive from historical sources and religious iconography, he is not remaking their contextual meaning in any substantial respect, save that of re-invoking their different compositional and material approaches to painting. Growing up in East Germany he was remote from the traditions of an institutional Catholic religion with its long history of painted religious narrative representations. Though there may be singular perverse exceptions such as the painting *Unzucht & Unordnung* (Fornication & Disorder, 2014), where a young woman is feeding a lamb from her breast and which apes somewhat the Late Medieval and Renaissance 'Virgin Lactans' (Virgin Suckling) traditions of painting.

Realism: Contour and Colour

At the point that became Rayk Goetze's first development as a young painter he chose to study at the Academy of Visual Arts in Leipzig in 1991. His motive and particularly his fascination with drawing and the contours of composition drew him initially to Social Realism, though less from its former ideological viewpoint but from the possibilities it offered for revivifying the figure in contemporary painting. His teachers at that time were Arno Rink and Neo Rauch, and the latter perhaps more than the former was a particular influence on his painting practice. A large painting like *Wächter* (Sentinel, 2013) is an evident example in some respects of Rauch's indirect subjective influence.²⁰ However, whereas Neo Rauch's work is sometimes referred to (inappropriately perhaps) as Socialist Surrealism, the works of Goetze are motivated as stated by historical sources and a variety of precursors in the Renaissance, Mannerism and the Baroque.²¹ Another important distinction is that unlike Rauch, the painter Goetze is less influenced by the immediate need to generate a potential narrative – fantastical or otherwise. Hence the dark tonality of the monumental painting *Wächter* (2013) makes reference more readily to the use of seventeenth century tenebrism than to the flat colour-based applications of paint more typical of his former

¹⁹ For the most cogent and lucid analysis of Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503–40), his work and context, see, David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.

²⁰ Hans Werner Holzwarth (ed.), *Neo Rauch*, Cologne, Taschen, 2012.

²¹ The term Socialist Surrealism is somewhat specious, since while the artist acknowledges the influences of de Chirico and Magritte, he does not acknowledge his work as being Surrealist, see *Neo Rauch: Selected Works 1993–2012*, exh. cat. Centre for Fine Arts (BOZAR), Brussels, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.

MARK GISBOURNE

²² Tenebrism from the Italian 'tenebroso' (murkiness) is the word used to describe the light to dark approaches typified by Caravaggio and his Caravaggisti followers, and with many Italian and Spanish painters of the 17th c. It is not without earlier precedence in the work of artists like Albrecht Dürer (1471–1528), El Greco (Doménikos Theotokópoulos, 1541–1614) and the Mannerist Venetian painter Tintoretto (Jacopo Comin, 1518–94). See John T. Spike, 'Caravaggio and the Caravaggesque Movement', in *Caravaggio to Canaletto; The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, exh. cat., Museum of Fine Arts, Budapest, 2013, pp. 40–61.

teacher.²² And at the same time one is never sure what is being represented in this *Wächter* (2013) painting, beyond that of a large centralised figure with attendant if opaquely depicted reverential females. Is it an intentional parody of the common

compositional tropes found so often within Renaissance and Baroque painting conventions? If so it typifies the love-hate relationship many artists seem to have at times with their sources of influence. With the frontally presented telescopic-sight rifle and the strange crutch or shovel handle carried under the arm of the central figure, we are never quite sure whether the subject is a sniper or prospective gravedigger. The same moments of detailing that appear in the cloth or draperies also play an important part in this large painting, since they have the effect of drawing the eye to an abstracted material discourse. They do this by simply presenting the different areas of the painting as materially enacted conditions necessary to the realisation of the painting. It is important to stress that the figures depicted are not specific portraits as such, contemporary sitters filling in for historical characters, though the use of portraiture has played a significant role in Goetze's

²³ *Strikte Observanz*. Rayk Goetze: *Malerei Portraits 2009–2011*, Munich 2011.

earlier head studies series of paintings.²³ In fact

these particular painted figures often share the same facial modelling, and a work like the half-length painting called *Fechter* (Fencer, 2012) has the same paint-textured head and rouged cheeks of the figure seen in *Wächter* (2013), while the ghosting pentimenti of the young fencer's head has become extended further as an idea in a recent autonomous subject painting called *Double* (2014). This recent image represents a Renaissance-Baroque halberd carrying half-length male figure, where the distorting or blurred mirror effect is set in immediate contrast to his descriptive and detailed draperies. As a result we experience a paradoxical mixture of pictorial dynamism and an arrested sense of stasis: characteristics frequently cited as intrinsic to the historically Baroque period of painting. This *Double* painting is a particularly interesting work since it brings together the dialectical concerns that Goetze has with amorphous tenebrism, sfumato effects and colour, illustrating a tendency that has emerged more fully and with greater intensity in his recent paintings. In *Double* the juxtaposition of the yellow satin and red fabric, the dragged paint that abstracts the colour to the left, and the detailed right hand of the subject emerging from the obfuscated blouson sleeve have now become the personal vocabulary of expressive tension that Goetze uses in his current painting practice. But to speak of the use of contour and colour, rather than just line and colour, is more relevant to understanding the contemporary work of the artist. The reason being Goetze has moved away somewhat from his first linear interests and Florentine drawing-based formation. He has shifted decisively towards Venetian colour and one might think an austere Spanish Baroque sense of individual composition. The artist's controlled system of continually shifting contours of transitory mass gives his paintings sensuality and a sense of the haptic, as well as a visual and spatial malleability that is witnessed by the bounding of different shapes and forms. He is able to mould contoured forms into an inflected series of enfolding shapes – into picture events and singularities – whereas the use of simple line alone merely emphasises outlines and creates a one-dimensional visual experience. In fact the definition of 'linear' means literally 'arranged in or extending in a straight line', and is antithetical to the inflections and variable contours that he is able to express and that we experience in the fold.





MARK GISBOURNE

To speak of abstraction in relation to Rayk Goetze is to accept that while remaining a figurative painter abstractive tendencies have emerged by other means, and that these exist within the changed material processes and approaches of contemporary painting today. The common understanding of paint-based abstract art argues that it is always first and foremost painting about painting, and that this naturally carries with it all the commonplace historical arguments of painting as a material truth to surface through autonomy.²⁴

Abstract painting is never a window on the world, as distinct from the history of modern figurative painting that began with mastering perspective and space and unified composition of the Early Renaissance.²⁵ But this being said, neither are Goetze's paintings in any sense windows onto the world in a conventional sense or understanding. Indeed it is the same Deleuze and Leibniz argumentation that undermines and dispels the very idea that a painting could ever be seen or read as an open window onto another imagined world. In the autonomy of the monad the painting is a world, each monad is in fact *the* world since all

contingent aspects are thereby contained within it, and it does not need to look out upon another '...it is because the fold passes through living material in order to allot to the absolute interiority of the monad the metaphysical principle of life, and to make the infinite exteriority of matter the physical law of phenomena.'²⁶

The painterly material aspect of Goetze's work is made overtly manifest, and this is often seen in the stretched or dragged and actively manoeuvred passages of abstract paint application that are seen to run across the surfaces of his paintings. These might be said to function as the different tenebrist and/or colouristic counterpoints he uses to challenge the detailed passages of signified realism. In paintings such as *Capitol* (2014), depicting what appears to be two female figures under an expanded overhead veil or tissue, and an earlier painting *Windsbraut* (Bride of the Wind, 2011), a walking female figure perhaps descending a staircase, we confront a veritable theatre of diversely expressive marks and variable facture, an unencumbered celebration it seems of the tactile materiality and the neo-haptic qualities of paint as it is applied.²⁷

Both vertical in shape though of a different size format, the abstract passages of white or differentiating colours are expressed in broad sweeps horizontally across the surface. The figures seem at times to almost blend into the paintings dialectically shifting from figure ground into optical states of abstraction, from connotation as idea or feeling, to that of denotation as a contrast to the feelings that were initially suggested. We might call them in this respect Goetze's examples of imagined pictorial 'events' and saturated singularities. But alongside there is also the spectre of the historical and the possibility of its continuous revivification in form and expression—the condition of eternal return that is the modern lot of painting in the overtly technological age we are now forced to inhabit. In a large *Kingdom* (2012) painting the familiar conventions of religious depiction have been turned purportedly towards a vaguely pagan usage or suggestion, reminding the viewer that the actual origins of early

²⁴ It is often attributed to Maurice Denis (1879–1943) and his famous quote (1890), 'Remember that a painting—before it is a battle horse, a nude model, or some anecdote—is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order.' A point of view argued more forcefully in abstract terms by the high priest of Modernism Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in *Forum Lectures*, Washington D. C., Voice of America, 1960; *Arts Yearbook 4*, 1961 (unrevised); *Art and Literature*, Spring, Paris, 1965, and Gregory Battcock (ed.), *The New Art: A Critical Anthology*, New York, 1966. 'To achieve autonomy, painting has had above all to divest itself of everything it might share with sculpture, and it is in its effort to do this, and not so much—I repeat—to exclude the representational or literary, that painting has made itself abstract.' The lecture can be read online at www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html (accessed 1 August 2014).

²⁵ Leon Battista Alberti, *On Painting* (De Pictura / Della Pittura, 1435), Eng. trans., Cecil Grayson, London, Penguin Classic, (1972) 1991. This theoretical treatise is seen as the first on painting in the modern age of painting, and the idea that a painting is above all a 'window on the world' dominated the idea of painting up to the 19th c. and the advent of modernism. The window as frame has been central to the history of photography and film but is under substantial revision, see Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge, Mass., and London, MIT Press, 2006.

²⁶ Gilles Deleuze, 'What is Baroque?', p. 28.

²⁷ The title *Windsbraut* may well be a homage to Oskar Kokoschka's famous painting of the same title, a work executed to express his purportedly unrequited love for Alma Mahler-Werfel in 1914, now in the Kunstmuseum in Basel (since 1939), a work that was crucial to the history of 20th c. painting and to Austrian Expressionism in Vienna, and shown in the *Entartete Kunst Ausstellung* (Degenerate Art Exhibition) in Munich in 1937 and on the subsequent tour of the exhibition, see Stephanie Barron (ed.) *'Degenerate Art': The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, exh. cat., Los Angeles County Museum of Art and Art Institute of Chicago, 1991, p. 283. There is also a work of the same title by Max Ernst (1927), one of several that exist, currently in the Pinakothek der Moderne in Munich.

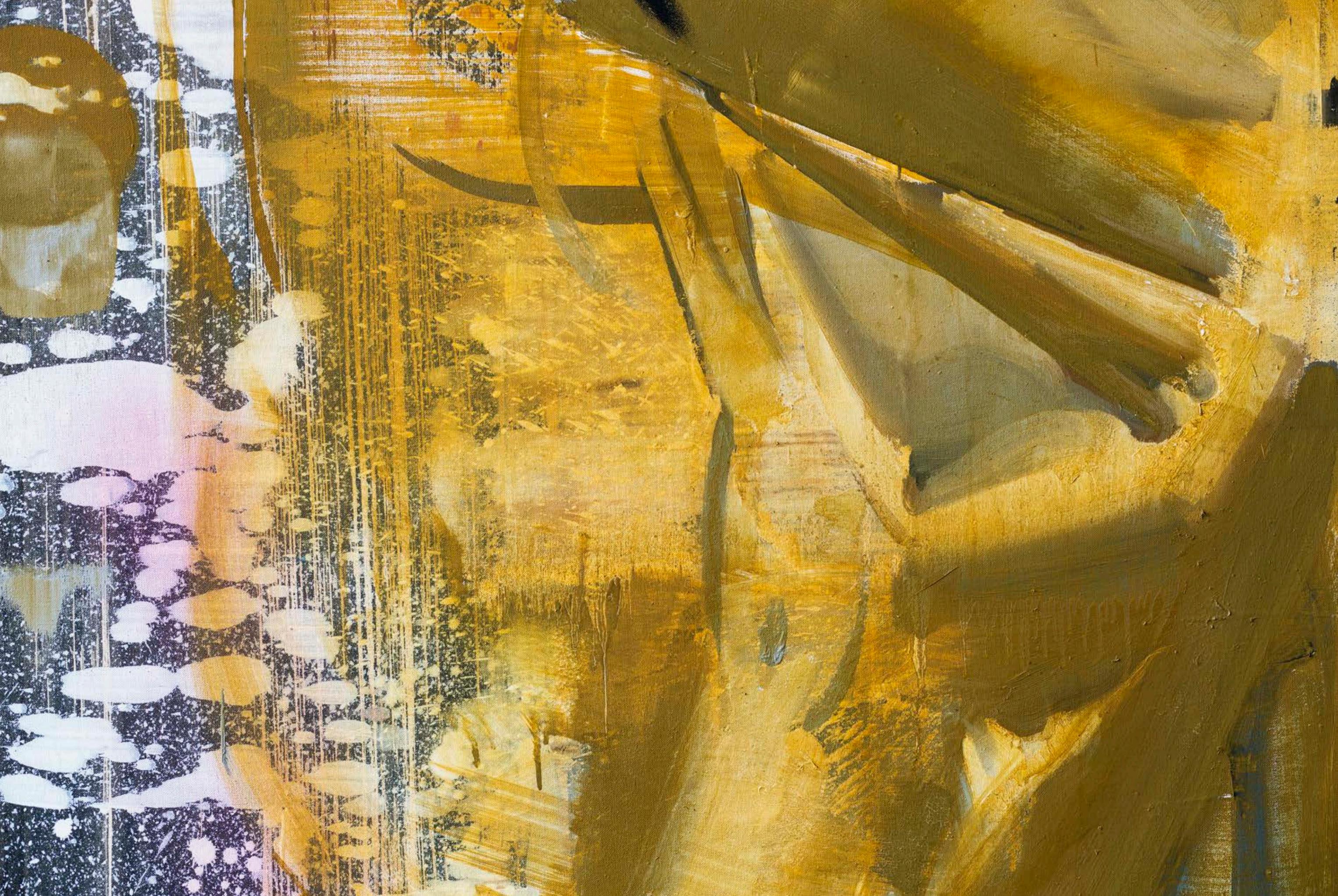
MARK GISBOURNE

Christian iconography reside in Greek and Roman sources. A senator-type figure form is swathed in white drapery with the detailed hands emerging from within his would-be toga. Yet this part-figure floats in front of a strange backdrop of circular brightly coloured lozenges, reminiscent of the stage presentations you might find in a modern nightclub. The painting is puzzling as with all the fetishized part-object depictions and unresolved realisations of contemporary painting today. Yet a particular clue is given perhaps by Goetze, one familiar enough to anyone cognisant of Florentine Renaissance painting. The 'V' shaped convention of drapery presented frontally is something that is common from Giotto to Fra Angelico, from Filippo Lippi to Botticelli, from Leonardo to Raphael to Mannerism (Pontormo, Rosso

²⁸ See 'Leonardo and Drapery', Gen Doy, *op. cit.*, pp. 27–32.

Fiorentino, and Bronzino) and runs throughout the whole history of drapery painting expressed in the numerous workshops of the Florentine Renaissance.²⁸ It might be called the fold of historical identity, and it is an essential key, perhaps, to understanding the investigative painting practices that are so actively pursued by the Leipzig-based painter we know as Rayk Goetze.





EXHI- BITIONS AUSSTEL- LUNGEN

2014	<i>Universum Zwo</i>	Kunstraum, Potsdam	Ⓢ
	<i>Universum</i>	Josef Filipp Galerie, Leipzig	Ⓢ
	<i>Zucht & Ordnung</i>	21. Leipziger Jahresausstellung Westwerk, Leipzig	
	<i>ECHO</i>	Hole of Fame, Dresden	
2013	<i>#2</i>	Archiv Massiv, Leipzig	Ⓢ
	<i>You Are My Mirror</i>	Galerie Potemka, Leipzig	
	<i>Part II – Boys</i>		
2012	<i>#1</i>	Galerie Potemka, Leipzig	Ⓢ
	<i>Wir haben Grund zu der Annahme</i>	SuR Galerie, Berlin	Ⓢ
	<i>Salon de Beauté</i>	Galerie Potemka, Leipzig	
	<i>Menschenbilder</i>	Lucas-Cranach-Haus, Wittenberg	
2011	<i>Strikte Observanz</i>	Ambacher Contemporary, München	Ⓢ
	<i>Beinarbeit</i>	Galerie Potemka, Leipzig	Ⓢ
	<i>Stipendiaten- ausstellung</i>	Galerie am Alten Markt, Rostock	

EXHIBITIONS/AUSSTELLUNGEN

2011	<i>Lucas-Cranach-Preis</i>	Kronach	
2010	<i>Schlagseite</i>	Galerie Potemka, Leipzig	Ⓢ
	<i>Sachsen am Meer</i>	Staatliche Kunstsammlungen Gera	
2009	<i>Fragments et Dust</i>	Galerie Brennecke, Berlin	Ⓢ
	<i>Corpus Delicti</i>	Ambacher Contemporary, München	Ⓢ
	<i>Werkschau</i>	Baumwollspinnerei, Leipzig	
	<i>Self Image</i>	Nietzsche-Kongress, Naumburg	
2008	<i>Basement</i>	Galerie Brennecke, Berlin	Ⓢ
2007	<i>Ultramarin</i>	Galerie Lichtpunkt, München	Ⓢ
	<i>Rayk Goetze</i>	Kunstverein Schloss Osterstein, Gera	Ⓢ
	<i>Correspondence</i>	Montevideo, Uruguay	
2006	<i>Raykland</i>	Galerie Stefan Denninger, Berlin	Ⓢ

VITA

Rayk Goetze wurde 1964 in Stralsund in der Deutschen Demokratischen Republik geboren. Er studierte ab 1991 Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Arno Rink und Neo Rauch. 1995–96 folgte ein Studienjahr an der Accademia di Belli Arte in Florenz, Italien. Rayk Goetze lebt und arbeitet in Leipzig.

Rayk Goetze was born in 1964 in Stralsund, East Germany. From 1991 he studied painting at the Academy of Visual Arts Leipzig with Arno Rink and Neo Rauch. 1995–96 he studied at the Accademia di Belli Arte, Florence, Italy. Rayk Goetze lives and works in Leipzig.

COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:
This publication is published to accompany the exhibition:

Universum Zwo

Kunstraum Potsdam, 2014

Herausgeber / Editor	Rayk Goetze
Konzept / Concept	Rayk Goetze, Philipp Paulsen, Florian Lamm
Gestaltung / Graphic Design	Philipp Paulsen, Florian Lamm
Texte / Texts	Mark Gisbourne, Stephan Köhler
Lithography / Image editing	Carsten Humme
Lektorat / Copyediting	Karoline Mueller-Stahl, Sarah Quigley
Übersetzungen / Translations	Kurt Rehkopf, Daniel Loganathan
Projektmanagement / Project Management	Stephan Köhler, Kerber Verlag: Katrin Meder
Fotografie / Photography	Stephan Haack, Carsten Humme, Frank Höhle, Uwe Walter, Rayk Goetze
Binding / Bindung	Buchbinderei Mönch OHG Leipzig
ISBN 978–3–7356–0008–0	www.kerberverlag.com
© 2014 Kerber Verlag, Bielefeld / Berlin	Rayk Goetze, Mark Gisbourne, Stephan Köhler

COLOPHON

Gesamtherstellung und Vertrieb

Printed and published by

Kerber Verlag, Bielefeld	Kerber, US Distribution
Windelsbleicher Str. 166–170	D.A.P., Distributed Art
33659 Bielefeld	Publishers, Inc.
Germany	155 Sixth Avenue, 2nd Floor
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08–10	New York, NY 10013
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08–88	Tel. +1 (212) 627–1999
info@kerberverlag.com	Fax +1 (212) 627–9484

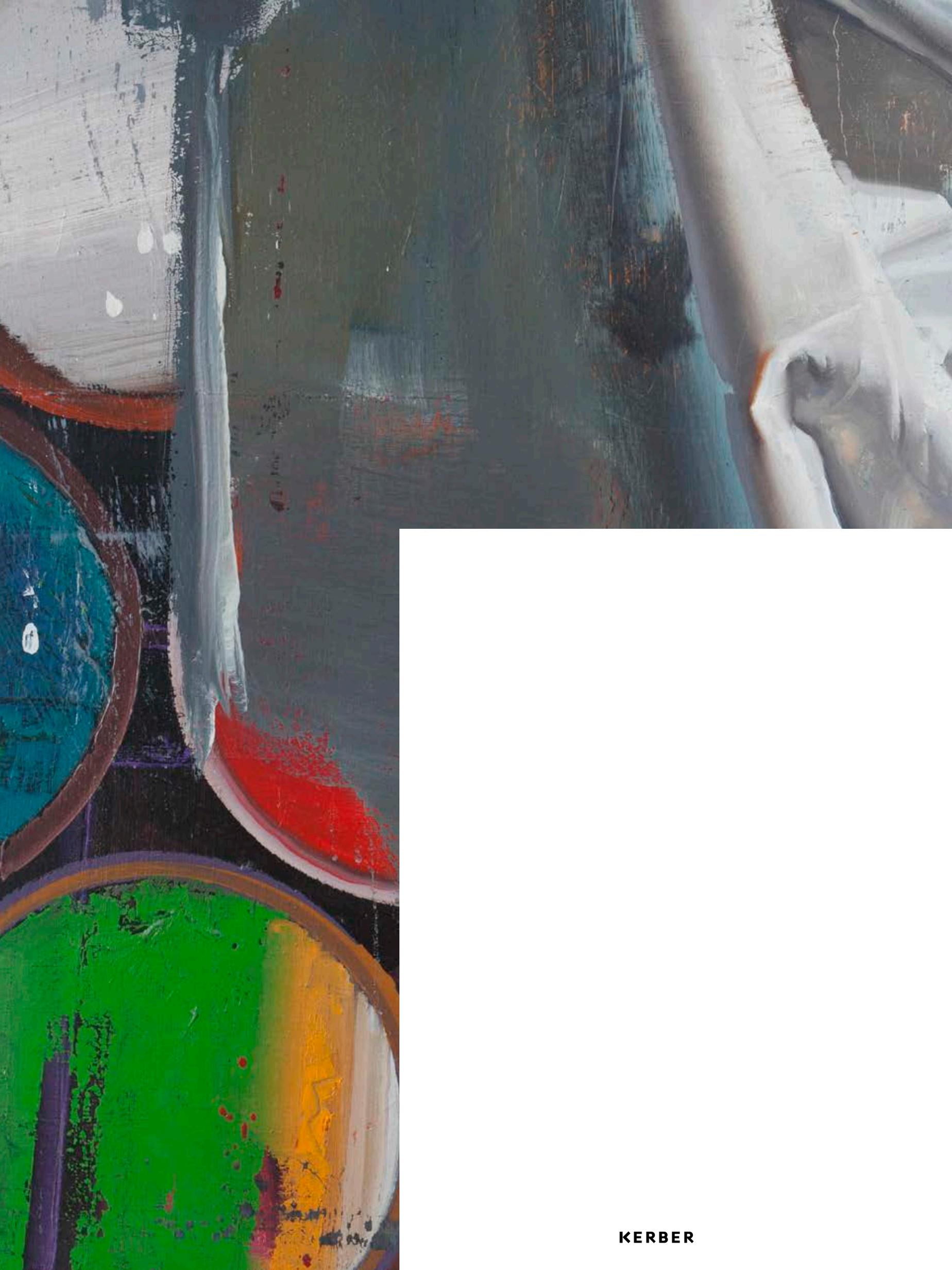
Kerber-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumsshops angeboten. / Kerber publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide.

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

www.raykland.de







KERBER