

Wieland Schmied  
„Die Welt des Weiß“

Über Raimund Girke, 2000

Im Winter 1996 hatte Ulrich Bischoff Raimund Girke nach Dresden in die Gemäldegalerie Neue Meister eingeladen und seinen Bildern ein Gästezimmer neben jenen der Meister des 19. Jahrhunderts eingeräumt. Girkes eigentlicher Gastgeber aber war, wie Ulrich Bischoff in seinem schönen Katalogvorwort betonte, Caspar David Friedrich. Wenn Raimund Girke, der aus dem Osten, aus Schlesien, stammt, nach Dresden gekommen sei, dann sei er immer schon zu Caspar David Friedrich gekommen. Und nun habe Friedrich ihn bei sich aufgenommen. Zum Zeichen des Willkommens hatte Ulrich Bischoff zu den elf Bildern von Girke als zwölftes eines von Friedrich aus der Dresdener Sammlung gehängt, das Raimund Girke besonders lieb war: ›Gebüsch im Schnee‹ von 1827/28

(im Catalogue raisonné von Helmut Börsch-Supan ›Bäume und Sträucher im Schnee‹ betitelt und um 1828 datiert). Das ist ein kleines, oft übersehenes Bild mit den Maßen 31 x 25,5 cm. Aber Girke war es wichtig, und es hat seit jeher, mehr als manches größere, seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Diese Nachbarschaft zu einem Dresdener Schneebild von Caspar David Friedrich möchte ich zum Ausgangspunkt einiger knapper Gedanken zur Malerei Raimund Girkes nehmen.

Wenige Motive liebte Friedrich so sehr wie Schnee, Nebel und Wolken. Spontan wollen uns da nur der Mond, das Meer und die Abendstimmung einfallen, und die Segelschiffe, die bei hereinbrechender Nacht den Hafen aufsuchen. Immer wieder hat Friedrich den Zug der Wolken und das Aufsteigen des Nebels über dem Wasser oder aus Gebirgstälern beobachtet, und immer wieder hat er Landschaften im Schnee gemalt, und das ein Leben lang. Denken wir nur an das ›Hünengrab im Schnee‹ von 1807 und den 1931 im Münchener Glaspalast verbrannten ›Winter (Mönch im Schnee)‹ von 1808, oder an die Bilder wie ›Friedhof im Schnee‹, ›Verschneite Hütte‹ und ›Fichtendickicht im Walde‹ die alle etwa zur Zeit des Dresdener ›Gebüsch im Schnee‹ entstanden sind, bis hin zum Berliner ›Eichbaum im Schnee‹ von 1829 und dem ›Turmeingang im Winter‹ von 1833. Insgesamt zählt Börsch-Supan 24 Schneebilder im Werk Friedrichs.

Friedrich hat den Winter geliebt. Schnee, Nebel und Wolken besaßen für ihn eine eigene Bedeutung und er hat sich von früh an und mit den Jahren immer intensiver bemüht, die Chiffren der Natur zu lesen und ihren Sinn zu erfassen. Schnee und Nebel verhüllen, verdecken, beschützen, hüllen das Bedeckte liebevoll ein. Sie schützen den Schlaf der Dinge. Die Natur ist nicht tot, sie ruht nur, sie wird wieder erwachen, es wird eine Auferstehung geben. Schnee und Nebel entziehen uns die Einzelheiten des Sichtbaren. Das Sichtbare wird uns ein Stück weit entrückt, wird zum Gegenstand unserer Ahnung, wächst in unserer Vorstellung. Das Verborgene beginnt uns intensiver zu beschäftigen, als das was wir fraglos vor Augen hatten. Schnee und Nebel machen die Welt nicht nur friedvoller, sie machen sie auch größer. Die Stille, die sie suggerieren, macht uns aufnahmefähiger für das, was die Natur uns sagen kann. Zugleich gelingt es Friedrich, jede vordergründige Symbolik auszulöschen. Gerade in seinen Schneebildern wird alles ins Unscheinbare gerückt, es ist als ob Sträucher und Gräser sich in den Boden ducken, in der Erde verkriechen wollten. Es bleibt etwas Geheimnisvolles, aber es ist ganz leise und kaum wahrzunehmen. Der Schnee verdeckt und versteckt die Bedeutung, die er schafft.

Hier konnte Raimund Girke ansetzen. Girkes Arbeit war von Anfang an nicht nur eine Reakti-

on auf die visuelle Reizüberflutung, der wie beständig ausgesetzt sind – eine Reaktion, die ihn zu radikaler Askese trieb -, seine Arbeit war schon immer auch voll Naturanschauung, nur haben wir das nicht gleich gesehen. Und sie war eine Auseinandersetzung mit einzelnen Werken der Kunstgeschichte, mit Bildern von Malern und Naturanschauungen, die diese reflektieren und von der sie abstrahieren. Da spielten – wie könnte es anders sein – die Landschaften von Paul Cézanne eine wichtige Rolle, aber auch das Bild der Natur, wie es uns Caspar David Friedrich überliefert, war für Raimund Girke von Bedeutung. Im Gespräch hat er das immer wieder unterstrichen. Friedrichs Schnee war für ihn nicht von gestern, auch wenn er natürlich jede eilfertig hergestellte Beziehung zwischen Friedrichs Schnee und seinem Weiß von sich gewiesen hätte. Girkes Weiß bezeichnet nichts gegenständlich Faßbares. Die Skala seiner Grautöne steht für sich selbst, und verweist auf nichts außerhalb. Alle Farbtöne Girkes – die immer sehr zart sind, gleichsam nur eine Andeutung von Farbe enthalten – stammen aus der sichtbaren Welt, aber sie meinen nur sich selbst, ihre Existenz als Farbe in der verborgenen Harmonie aller Farben. Das muß als selbstverständlich vorausgesetzt werden, wenn wir nun in unserer Interpretation der Bilder Girkes einen Schritt weiter gehen wollen. Da ist bei Girke etwas unter dem Weiß, das sich regt und bewegt, das sich nicht unterdrücken lassen will, das ans Licht, an die Oberfläche drängt. In den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung war dieses „etwas“ unterschiedlich stark ausgeprägt, streckenweise schien es ganz zu schweigen, dann meldete es sich wieder und brach unaufhaltsam hervor. Wie können wir dieses „etwas“ benennen? Es scheint mir ein dunkler Grund zu sein, der die Bilder Girkes trägt. Damit ist mehr und anderes gemeint als die meist weiße Grundierung der Leinwand – eine darübergerlegte erste Pinselschrift, wie sie den Bildern seit den späten siebziger und frühen achtziger Jahren in der Regel vorausgeht, eine Pinselschrift, die noch nicht das eigentliche Erscheinen der Malerei meint, sondern dieses vorbereitet, den Grund für die Malerei schafft. Dieser Bildgrund ist für Girke ebenso wichtig wie sie sich in kraftvollen Pinselzügen manifestierende Malerei selbst, die von Mal zu Mal um den Triumph des Weiß ringt. Ein Dunkler Grund. Ist es die Erde, die sich hier – in diesen Tönen aus Braun, Ocker, Umbra, Siena – meldet, oder ist es das Dunkel des Weltraums? Ein unterirdisch tiefes Blau, ein nicht faßbares changierendes Schwarz – wie in dem Bild ›Schwindendes Licht‹ von 1992 – deuten darauf. Ohne Orientierung würden wir durch dieses Dunkel taumeln, wäre da nicht diese – manchmal nur noch rudimentär, als ginge die Kraft zu Ende – über den unruhigen Grund gelegte weiße Pinselschrift, die in aller Fragmentarität doch immer danach strebt, ein all over zu erzielen. Die Welt, so scheinen mir die Bilder Raimund Girkes zu sagen, ob sie nun als Erde oder als kosmischer Raum erscheint, ist erst vollständig mit dieser weißen Schrift, die der Mensch darüber legt. Er ist längst keine besitzergreifende Geste mehr. Es ist eher die Spur eines um Verständnis bemühten Blickes, den wir auf den dunklen Grund der Welt und in der Grenzenlosigkeit des kosmischen Raumes richten. Ganz erschließen wird sich uns weder die eine noch die andere Dimension. Dennoch: so ausgefasert, so durchlässig, so unzureichend diese schützende Decke der weißen Pinselschrift auch sein mag, sie ist unverzichtbar. Ohne sie würde etwas fehlen. Ohne sie wäre die Welt nicht vollständig. Sie gibt uns Zeugnis von der Präsenz des Menschen.

Die Bilder Raimund Girkes sind vielsichtig. Ihre verschiedenen Schichten verbinden sich, verschmelzen miteinander, und an vielen Stellen läßt sich nicht mehr eindeutig unterscheiden: was ist dunkler Grund, was ist winterliches Licht, was ist das Gegenüber der Welt und was sind wir selbst. Und dann ist da zuweilen noch eine dritte Schicht, aber es ist schwer zu sagen woher sie stammt. Es sind Spuren von etwas – wieder sind wir bei diesem unbe-

stimmbaren ›etwas‹ -, die Abdrücke von etwas, das darübergangen ist, Spuren vielleicht des Windes, von einem Lufthauch, der die Grashalme durchstreift oder sind es die Spuren eines lebendigen Wesens? Sehen wir uns ein Bild wie ›Residua‹ von 1987 an, so meinen wir, es könnten Fußspuren sein.

Girke kommt aus Schlesien, Friedrich zog es nach Schlesien. Die Riesengebirgswanderung, die er im Juli 1819 gemeinsam mit dem Malerfreund Georg Friedrich Kersting unternahm, gehört zu seinen tiefsten Erfahrungen. Er hat ein Leben lang von ihr gezehrt. 1837 entsteht aus der Erinnerung und an Hand von Skizzen ein Aquarell wie ›Die Schneegruben im Riesengebirge‹. Kersting hat dann, ein Jahr nach ihrer Schlesienwanderung, Friedrich in seinem Atelier gemalt. Es ist eines der Bilder, in denen der Mensch und seine Umgebung, Figur und Interieur sich gegenseitig interpretieren. Da steht Friedrich in seinem vollkommen ausgeräumten Atelier vor der unserem Blick abgekehrten Leinwand und grübelt über sein Bild. Das Fenster ist bis auf den Einbruch des Himmels verdunkelt, die Aussenwelt ausgeschlossen, der Raum ist kahl, leer, von allem befreit. Immer wenn ich diese Bilder sehe, überspringe ich in meiner Vorstellung anderthalb Jahrhunderte und meine, hier seien jetzt alle Voraussetzungen gegeben, daß auf der Staffelei ein Bild entstehen könnte wie ›Die Welt des Weiß‹ von Raimund Girke.