

Gottfried Boehm

„Im Grenzbereich. Der Maler Raimund Girke“, 1986

Der erste Blick

Bevor sich der dem Bilde zugewandte Leser auf den Weg der Analyse begibt, tut er gut daran, sich der Fülle und Suggestion des ersten Blickes zu versichern.

SO schnell dieser Beginn verloren ist, er pflanzt doch den Keim einer lebendigen Erfahrung in uns ein. Die folgenden sachlichen und historischen Argumente können bis dahin zurückkehren, diese Erfahrung klären und stärken.

Der erste Blick, übrigens auch derjenige der Erinnerung, erfaßt in Girkes Bildern: Stille und diesige Helligkeit, eine Leere, die sich aus der Überfülle kleinster Kontraste speist; eine Undurchdringlichkeit, die zum Warten veranlaßt, der vermutlich nur das Warten gerecht wird. Wenn sich diese Erfahrung auch durch keine Interpretation überbieten läßt, vielleicht ist es möglich, sie artikulierter zu wiederholen?

Das künstlerische Konzept und seine Herkunft

Raimund Girkes Malerei setzt zu einer Zeit ein, da die erste Generation der deutschen Nachkriegskunst bereits aufgetreten war. Als er um 1960 die ersten „weißen Bilder“ zeigte, verriet diese Spuren aus einer Auseinandersetzung mit der Informel. Es überrascht deshalb nicht, wenn wir in dieser Ausstellung erstmals auch tachistische Arbeiten begegnen, die davor – seit 1956 – entstanden waren. Der Blick zurück zeigt aber auch, daß Girke in der übernommenen gebärde der Informel eigene Formulierungselemente klärte, die später für ihn bedeutsam werden, wie z.B. die charakteristischen Querzüge und zeilenartigen Horizontalen. Die Verfestigung der instabilen Fleckenbilder ließ nicht lange auf sich warten. Die gestaltlose Farbspur gewinnt einen anonymen Formwert, bildet Gliederungen aus, zu denen sich der Künstler auch in Steinbrüchen und offen liegenden geologischen Schichtungen in der freien Natur Anregungen holte. Schon damals aber ging es nicht um Komposition im Bildfeld, sondern um Ausbildung eines flächendeckenden Netzwerkes, dessen Teile sich nicht hierarchisch zueinander verhalten. Das Bild lebt nicht aus einer einzigen Mitte, sondern aus der Abfolge eines Nebeneinanders gleichwertiger Teile. Diese neue, ja revolutionäre Art, ein Bild zu bauen und seine Einheit zu begründen, war das vielleicht wichtigste Ereignis der Nachkriegskunst. Es hat viele Protagonisten. Nicht nur im all-over des amerikanischen Expressionismus bekundet es sich, in anderer Weise auch in der egalitären Bildauffassung des europäischen Informel. Als Girke und andere Maler seiner Generation die Ästhetik des Tachismus und ihr existentielles Pathos abstreiften, gaben sie jene neuen Bildgedanken gleichwohl nicht auf.

Überlebt war etwas anderes. Wie einige Künstler, die ihre Arbeit in den sechziger Jahren begannen, traute Girke der spontanen malerischen Aktion eine bildbegründende Kraft nicht mehr zu. Wir beobachten an seinen frühen Werken Texturen, die den gestischen Momenten ihre expressive Herkunft nehmen, sie als beruhigte und objektivierte Form erscheinen lassen, die Mustern und Schemata gehorcht. Einige der Bildtitel jener Jahre beschreiben deren Beschaffenheit: „Schneller Ablauf“ (1959), „Sehr hell mit Akzenten“ (1959), „Strukturfeld“ (1960), „Horizontal geschichtet“, „White horizon“ (1963). Begriffe wie Struktur, Akzente, Feld

oder Ablauf deuten auf zeilenartige, schriftförmige, gittergestaltige Gewebe, in denen sich die Farbe keiner individuellen Form fügt, sondern der Wiederholung ähnlicher oder identischer Elemente. Die Form wird zu einer freien Regel, deren Bedeutung darin besteht, die Farbfolge zu steuern. Sie wird zum Formschema – ein Vorgang, den wir auch sonst in der Moderne beobachten können. Den Schluß freilich, von da zur seriellen Bildauffassung und Arbeitsweise, hat Girke nicht gezogen. Dafür hatte er gute künstlerische Gründe, die sich noch zeigen werden. Nur ein einziges Mal – zudem veranlaßt durch eine bestimmte Aufgabe – hat er eine echte Serie (von 10 Bildern) gemalt, die „Progression BR“ (von 1970). Er spricht angemessen von Arbeitsfeldern, innerhalb derer sich verwandte Aufgaben stellen und abschließen lassen.

Wer gerne in stilistischen Kategorien oder historischen Bewegungen denkt, der mag sich klarmachen, daß Girke seine künstlerische Konzeption in eben jenen Jahren entwickelte, in denen sich auch diejenige des Zero ausbildete. Aber anders als die Zero-Künstler – z.B. seine Düsseldorfer Studienkollegen Mack, Piene und später Uecker – hat Girke der Malerei stets die Treue gehalten. Dies lohnt sich festzuhalten. Strukturelle Ähnlichkeiten zwischen frühen Bildern Girkes und Lichtreliefs Heinz Macks besagen künstlerisch nicht sehr viel. Girke war schon deshalb kein geheimer oder verhinderter Parteigänger des Zero, weil er sich die programmatische Überwindung des Bildes zugunsten des Objekts, des gemalten Lichtes zugunsten des natürlichen Lichtes etc. nicht zu eigen machte (1). Die Realität des Bildes blieb sein Arbeitsfeld. In der Gruppe Zero dagegen verfiel die aufklärerische Argumentation Marcel Duchamps, die darauf zielte, den Maler als Strategen oder Opfer einer Fiktion zu beschreiben, die allererst entsteht, wenn man nicht durchschaut, daß jedes Bild mit unerkannten materiellen und intellektuellen Prämissen arbeitet.

Duchamp empfahl, diese Prämissen selbst zum Medium und Thema künstlerischer Arbeit zu machen. Sein Angriff auf das Bild wurde in unterschiedlichen Fraktionen der Nachkriegskunst wirksam. Er zeigt sich im Versuch, jenseits des erklärten Endes der Malerei mit elementaren, der Fiktion unverdächtigen Größen zu arbeiten, wie wir sie aus der Objekt-, Aktions- oder Konzeptkunst kennen, oder jenen Bastardisierungsformen, die Bilder in Dinge, Plastiken in Objekte etc. überführen.

Die reduzierten weiß-grauen Bildwelten Girkes sind von diesem destruktiven Motiv her nicht zu verstehen. Ihre Sparsamkeit deutet auf eine gründliche Malerei, eine, die am Anfang beginnen möchte, keine Vorgaben ungeprüft übernimmt, sondern alle ihre Schritte ab ovo entwickelt und prüft. Entwicklungsgeschichtlich gesellt sich Girke damit zur Tradition des abstrakten Bildes, zu deren Begründungsideen der Rückgang auf erste Elemente, die Selbstreflexion sowohl der künstlerischen Mittel als auch des Künstlers sowie der Verzicht auf abbildliche Bezüge zugunsten der explikativen Kraft des Bildes gehören. Girke rechnet zu seinen Anregern und Vätern besonders Malewitsch, Mondrian, Ad Reinhardt und Marc Rothko, von denen er sich freilich unterscheidet. Die Position der neuen Malerei der 60er Jahre wurde verschiedentlich geortet, in Ausstellungen wie „Konzeptionelle Bilder“ (Münster 1969) „Geplante Malerei“ (Münster 1974) oder „Fundamental Painting“ (Amsterdam 1975), an denen Girke beteiligt war. Besonders die Devise von der fundamentalen Malerei macht deutlich, daß diese Künstler wie es Edy de Wilde formulierte, „nach einem neuen Grund Ausschau halten, auf dem sie die Malerei aufbauen können“. (2) Ob die häufig skizzenhaften Bestimmungsversuche bestehende Tendenzen wirklich charakterisieren und ob gar Girke, der darunter gefaßt war, sinnvoll bestimmt wurde, darf man mit einem Fragezeichen versehen. Es lohnt aber immerhin, den Rahmen zu erproben, innerhalb dessen er gesehen und diskutiert wurde. Für diesen Rahmen galt vor allem ein konzeptionelles Moment als bedeutsam. Rini Dippel

hält dies mit wünschenswerter Deutlichkeit fest, übrigens unter Rückgriff auf Theo van Doesburgs Manifest „Art Concret“ (von 1930): „Das Kunstwerk sollte vollständig entworfen und geistig gestaltet sein, bevor es hergestellt wird.“ (3)

Ein zweiter Gesichtspunkt verdient eine noch genauere Prüfung. Danach besitzen die einfachen Elemente, aus denen jene Bilder gebaut werden (ebene Flächen und Farben), keinen anderen Sinn als den, sich selbst zu meinen.

Dieser tautologisierende Selbstbezug hebt mögliche Sinnaspekte des Bildes auf, führt sie zurück auf den geschlossenen Kreis, innerhalb dessen das, was man sieht, das ist, was man sieht. Dergleichen Wendungen begegnen wir bei den Vorkämpfern des amerikanischen minimal. So, wenn Bruce Glaser in einem berühmten Interview (1964) Stella die Formulierung entlockte: „What you see is what you see.“ (4) Einmal mehr erkennt man den langen Schatten jener von Marcel Duchamp erhobenen Forderung nach einem unaufhebbar indifferenten Sinnzustand der Kunst.

Was Girke anbelangt, scheinen uns diese Zuordnungen irreführend. Fundamental ist seine Malerei in einer anderen Weise. Auch für sie haben die einfachen Elemente und d.h. auch der Materialcharakter von Farbe und Leinwand, die Pinselarbeit und die Texturbildung entscheidende Bedeutung. Dennoch wäre es ein Kurzschluß, daraus zu folgern, jene Elemente in ihrer jeweiligen Anordnung verwiesen ausschließlich auf sich selbst. Girkes Bilder locken den Betrachter in einen anschaulichen Erfahrungsprozeß, der zweifellos aus anderem besteht als aus der bloßen Feststellung des Faktischen im Bild. Die gelegentlich konstatierte Stille dieser Malerei ist auf eine verschwiegene Weise beredt, sie will erschlossen werden. Ihre anschauliche Komplexität zielt jedenfalls auf sinnliche Erfahrung, was mehr und anders ist als die auf der Stelle tretende Reflexion der bildnerischen Mittel. Girkes Bilder erfassen Wirklichkeit von ihrer Wirkung her, nicht als eine definitiv feststellbare Größe. Dies unterscheidet seine Position auch von derjenigen anderer Maler des weißen Bildes, etwa Manzoni oder Ryman. Letzter gehörte übrigens mit Brice Marden, Robert Mangold und Agnes Martin zu den vier Orientierungsfiguren von fundamental painting“. Ob und inwieweit sich Ryman, Agnes Martin bzw. Marden und Mangold der Doktrinen einer Sinnindifferenz zuordnen lassen, steht hier nicht zur Debatte. Die Versuche, Girkes kunsthistorisch zu verorten, wie sie durch Ausstellungen und Kritik unternommen wurden, sind nicht ohne Tücken. Die Pointe seiner „weißen“ Malerei besteht keineswegs in leerer Autonomie, oder in dem, was die Kommunikationstheorie das „weiße Rauschen“ genannt hat. Gemeint sind die bloßen Eigengeräusche bzw. optischen Eigenreize des Kanals bzw. des Mediums, der leere Träger einer Mitteilung, die selbst freilich nicht erfolgt. Girke optiert als Maler für das Weiße Bild. Alle Analyse der Mittel dient dem Bild als einer Formulierung sinnlicher Erfahrung.

Das „weiße Bild“

Die Revision dieser Vorurteile gelingt vermutlich dann am ehesten, wenn wir uns auf die Strukturelemente dieser Malerei bzw. auf ihre Ausformulierung im einzelnen Werk einlassen. Dabei erfordert die Klärung der Farbigkeit ein scharfes und geduldiges Auge. Das dominierende Weiß besitzt Qualitäten, die Girkes Bilder von anderen „weißen“ Bildern unterscheiden. Weiß, in der Malerei der Tradition entweder im Kreis der Buntfarben als einzelner oder hilfsweiser Farbwert neben anderen gebraucht oder als Bestandteil einer eigenen Hell-Dunkel-Ordnung des Bildes, welche die gesamte Bildwelt bestimmt, wird bei Girke zum ausschlaggebenden und einzigen Baustein.

Weiß rückt aus der Farbreihe in die Rolle einer vorauslaufenden Größe. Vorauslaufend darf man sie nennen, weil der Künstler (auch in seinen frühen Jahren) nicht darauf verzichtet hat, das Weiß buntfarbig zu instrumentieren. Es saugt rötliche, bläuliche, bräunliche, meist graue (von Schwarz kommende) Anteile auf, ohne doch seine Dominanz und Wirksamkeit (zugunsten des Buntwertes) einzubüßen. Das Weiß wird zu einem Medium, das allen weiteren bildlichen Differenzierungen vorangeht, in ihnen – seien sie nun koloristischer, geometrischer oder gestischer Art – aber auch präsent bleibt. In diesem Sinne ist es fundamental, besser gesagt genetisch, denn es erzeugt eine Reihe von Wirkungsfolgen, die das jeweilige Bild kennzeichnen. Girke hat in den 60er Jahren geometrische Anordnungen (Formschemata) gewählt, um die Farbe auszudifferenzieren. Das Horizontale Streifenbild, mitunter von Quadraten oder Diagonalen überlagert, wurde die geläufigste Bildform. Die Linien akzentuieren die Verläufe der Farbe, veranlassen Umkehrungen zwischen konkaven und konvexen Lesarten, verleihen dem Bild eine schwebende Qualität, die sich mit der kristallinen Gestalt des Bildrasters mühelos verbindet. Dieses Ineinander des Konstruktiven mit der instabilen Diffusion der Farbe gehört zu den besonderen Eindrücken und Leistungen jener Bildgruppe. Ihre Poesie beruht auf einer paradoxen Einheit von optischer Klarheit und Unfaßbarkeit. Girke löst diese Grundfrage, die z.B. Albers und Rothko ebenso beschäftigte, auf eine ganz eigene zarte und stille, auf eine unverwechselbare Weise.

Es geht dabei um Erkenntnis. Mit seinem weißen Farbsatz verfolgt der Maler keine dekorativen, koloristischen oder ästhetischen Absichten. Ihre gebrochene, diesige Erscheinungsweise zeigt sich nicht da oder dort, sie wird insgesamt bildentscheidend. Weiß ist kein Element unter Elementen, sondern es ermöglicht allererst Unterscheidbares im Bildfeld. Es erzeugt Kontraste und ebnet sie ein, zeigt Formen und läßt sie verschwinden, es saugt buntfarbige Anteile auf und macht sie sichtbar. Das Mischungsverhältnis des Weiß ist nicht nur für das erfahrbare Maß an Helligkeit verantwortlich, sein Aggregatzustand äußert sich auch in virtuellen Raumwahrnehmungen, in geometrischen Gliederungen oder gestischen Rhythmen. Als Zustand niedrigen Formniveaus staut das Weiß ein hohes Ausdruckspotential auf. Was wir die beredte, d.h. vieldeutige Stille der Bilder nannten, hat mit der Doppeldeutigkeit zu tun, die Girke seinem gemischten Weiß verleiht. Weil es insgesamt bildbestimmend ist, hebt es auch auf, was unserer empirischen Wahrnehmung als Logik einbeschrieben ist, nämlich die eindeutige Unterscheidbarkeit von vorn und hinten, nah und fern, von Umschlossenem und Umschließendem, von Form und Feld. Im diesigen Medium verschmilzt Bildfigur und Bildgrund. In Girkes Malerei vermögen wir das eine gegenüber dem anderen niemals zu fixieren, diese stabile und bildwirksame Unterscheidung durchzuhalten. Die Inversion, d.h. das wechselseitige Eintauchen figurativer Momente in solche des Grundes, und kontinuierlicher in solche der Figur, entregelt die Konventionen des Sehens. Der optische Prozeß erzeugt eine Instabilität, die wir als Wahrnehmung des Schwebens, der Unverortbarkeit mit dieser Malerei engstens verbinden. Dazu gehört die Unbestimmbarkeit des Bildraumes, gemessen etwa an der Rationalität der Linearperspektive, deren einfachste Regeln jedenfalls eine eindeutige Unterscheidung erlauben zwischen den Elementen, die verdecken und solchen, die verdeckt werden. Girkes weiße Bildtextur ist auf diese oder vergleichbare Ordnungen hin nicht befragbar.

In den früheren Arbeiten erweckt das geometrische Chassis den Anschein, als ließe sich die anschauliche Fluktuation der Farbe stabilisieren. Aber auch hier unterliegt der Bildbau einem Prozeß und der Macht seiner Diffusion. Die gestisch artikulierten Bilder verstärken diese Kraft. Sie bringen Momente von Zeit, einer rhythmischen, mitunter leidenschaftlichen Bewe-

gung ins Spiel, die den Betrachter einstimmen, ihn in einen leichten, freien, gelegentlich fast trancehaften Zustand versetzen. Die größeren, körperbetonten Formate tun dazu ein übriges. Wir verstehen jetzt auch, daß die Stille der Bilder Girkes keine bloße Folge des Verzichts auf Form, auf Gliederung und farbigen Kontrastreichtum ist. Wäre dies der Fall, die vom Weißbinder plan bemalten Wände lösten dieses ästhetische Ideal auf vollkommene Weise ein. Girkes Bilder sind in sich höchst artikuliert. Der Bildprozeß aber versetzt alles unterscheidbare, alle benennbaren Elemente unter die anschauliche Bedingung der Vieldeutigkeit. Sie ist das Stilmittel, vermittels dessen die Bilder still und stumm erscheinen, unerreichbar von der Seite der Sprache und des Begriffs, fern gegenüber der wiedererkennbaren Wirklichkeit und ihrer Semantik. Dem Auge freilich öffnen sie sich, überhaupt einer sinnlichen Erfahrung, die material- und lichtabhängige Qualitäten erfaßt, auch die jeweilige physische Disposition des Betrachters mit ins Spiel bringt.

Die Formulierung der Farbe in Girkes Bildern kennzeichnet eine dichte Mischung. Alle Anteile akkumulieren sich in einem Raum, der nicht schon besteht, den sie allererst sichtbar machen. Das Weiß erschließt einen Grenzbereich, der sich von Bild zu Bild anders darstellt. Niemals erfassen wir die gleiche Situation in der familiären Verwandtschaft aller weißen Bilder. Dies gilt für die frühen wie für die späteren gleichermaßen, auch wenn sich signifikante Unterschiede beobachten lassen. Die geometrisch organisierten Arbeiten bauen nicht selten auf Transparenzeffekte und Lasuren, die später zurücktreten. Aber auch damals machte die Bildhelle nicht den Eindruck unendlicher Transparenz, wie wir sie von den eigentlichen Malern des Tiefenlichtes, z.B. Antonio Calderara, kennen. Die Lichtwirkung in Girkes Bildern hat eher mit Intransparenz zu tun, mit dem, was wir diesig nannten. Aber auch diese Farbformulierung arbeitet mit der Andeutung von Potentialitäten, mit subkutanen Lagen, mit impliziten Buntwerten, mit ahnungsweise Vermitteltem. Das Weiß bildet einen trockenen Klang aus, die Trübung macht es anschaulich reich. „Die Farbe soll nicht schön werden“, sagte Girke gesprächsweise, sondern sie soll sich gebrochen und herb zeigen, in der Wirkung verhangen, im Klang hart. Die alte Malerdevise: beschmutze deine Farbe, bekommt unter diesen Bedingungen eine neue Aktualität. Genau gesprochen sind Girkes Bilder nicht weiß, sondern gemischt, d.h. grau, noch die hellsten enthalten Anteile von Schwarz, die sie für das Auge undurchdringlich machen. Bunte Farbanteile ordnen sich dem dominierenden Bildgrau ein, sie stärken dessen fundierte, genetische Rolle.

Die Idee des „weißen“ Bildes lebt von der Relativität der Farbe, davon daß Weiß zum Spektrum der Farben zählt, keine eigene Reihe oder gar eine Position außerhalb der farbigen Welt definiert. Noch das ganz neutrale Weiß ist z.B. eher warm oder kalt, auf gelb oder rot, blau oder schwarz hin gestimmt. Es zeigt sich affiziert vom Kosmos der Farben, zu dem es gehört. Seine Besonderheit besteht nicht darin, daß es keine Farbe, eine Nicht- oder Unfarbe wäre. Sie hat vielmehr mit Wahrnehmungsqualitäten zu tun, dem merkwürdig indifferenten Widerstand, den es dem Auge bietet. In seiner reinsten Form – jenseits der Malerei – wäre Weiß am ehesten als transparentes Licht zu begreifen, als der helle Abgrund, die schiere Durchsichtigkeit. Girke übersetzt die theoretische oder ideelle Komponente dieser Farbe in etwas Sichtbares. Paradoxerweise, indem er ihren Lichtwert trübt. Auf diesem Wege wird Weiß zum Grund oder Medium, das alles bedingt, was sich im Bildfeld zeigt.

Licht und Bildraum

Der Betrachter sucht die Erfahrungen des Dichten, Diesigen, Schwebenden zu verorten. Dies

gelingt ihm, aus sehr besonderen Gründen, nicht. Sie haben mit der räumlichen Unbestimmtheit der Bildhelle zu tun. Wenn z.B. Marc Rothko Diffusion als dominante Bilderfahrung formuliert, dann resultiert sie aus der Macht mächtiger farbiger Energien, die sich subtrahieren, akkumulieren oder potenzieren. Girkes weiße Bilder sind diesbezüglich verhaltener. Ihre Reserve rührt aus anschaulichen Qualitäten des diesigen Lichtes. Denn genau genommen bildet die gebrochene Helle keinen erfüllten Raum aus (in dem sich ein Drama der Selbstauflösung in Sinne Rothkos vollziehen könnte), sie bewirkt vielmehr einen Zwischenraum, der nicht nur durch Leere charakterisiert ist, sondern vor allem durch die Unbestimmbarkeit seiner Grenzen – es sei denn, man setzt sie mit dem Bildrand gleich. Girke hat in den Bildern der letzten Jahre einen dunklen Grundanteil im Grau stärker von seinem Lichtwert abgehoben, ihn mitunter auch in offenen Bildrändern separiert. Einzelne Schichten oder Arbeitsschritte deuten sich an, um sich im Amalgam der Farbe und ihrem Rhythmus wieder zu verschmelzen. Der Figur-Grund-Kontrast vereindeutigt sich keinesfalls. Wovon Girkes Bilder handeln, ist jene Eigenart des Lichtes, nicht etwas zu sein, etwas zu beleuchten o.dgl., überhaupt nichts dinglich Faßbares zu enthalten und gerade deshalb zu leisten, was kein Ding kann: nämlich einen leeren, weiten Zwischenraum zu öffnen. Das Entschiedene am Licht ist diese Qualität des Zwischen. Lichtvoll nennen wir einen Raum, wenn er sich öffnet, wenn er durchschaubar wird. Das Licht ermöglicht jenes unscheinbare, unsichtbare Zwischen, das dem Auge erlaubt, den entferntesten Gegenstand zu erblicken. Es ist ganz Medium, extremen Falles leer, enthält nur wenig, was dem Auge Widerstand bieten könnte.

Bietet es aber intensiven Widerstand, dann verschließt es den freien Raum des Sehens. Insofern sieht das Auge nicht das Licht, sondern das Licht ermöglicht allererst ein Sehen. Je weniger es selbst thematisch ist, ganz transparentes Medium, desto weniger werden auch seine Qualitäten bemerkt. Sie zeigen sich im Alltag am ehesten unter negativen Vorzeichen, dann, wenn uns das Licht stört, zu hell oder zu dunkel erscheint – z.B. um einen Gegenstand richtig zu betrachten.

Girkes Bilder knüpfen an diesen elementaren Aspekt an. Licht ermöglicht sinnliches Erkennen, es hat eine fundierte Qualität. Zugleich aber verhelfen die Bilder dem ansonsten unbeachteten, unsichtbaren (weil transparenten) Medium zu Sichtbarkeit. Das beschmutzte Weiß öffnet und verschließt zugleich, weitet und begrenzt das Zwischen, steuert die Reichweite und Unterscheidungsfähigkeit des Auges. In dem Maße das Medium selbst seinen anschaulichen Reichtum zeigt, zum Raum der Erfahrung wird. Verliert es auch seine instrumentelle Funktion. Das Licht öffnet nicht länger einen Raum für Dinge, es öffnet einen Raum, in dem sich seine eigenen Kräfte zeigen. Girke deutet sie in einer verschlossenen, diesigen, abgeschatteten Situation. Darin unterscheidet er sich von den Visionären des Lichtes, denjenigen, die in ihm eine unendliche Tiefe, Brillanz und Transparenz erkennen. Das Licht begrenzt sich, grenzt einen Bereich aus – einen undurchdringlichen Raum. In eine fiktive unendliche Weite fühlt sich der Betrachter nicht fortgetragen. Eher sieht er sich mit einem endlich-konkreten Zustand konfrontiert, der ihn zum Verharren zwingt, zum Warten. Girkes Weiß erscheint stets vor dem Dunkel, enthält dessen optische Schranke immer mit. Besonders die jüngeren Bilder heben diese Qualität eines Lichtes vor dem Dunkel heraus, ein Thema und eine Erfahrung, die den Maler aber von Anfang an leiteten. Man mag darin einen nördlichen Maler nennen, der das Licht mit seinem Gegenpol verknüpft, seine Kraft im gemischten Grau – der eigentlichen Mitte seiner Malerei – wirksam und gegenwärtig macht. Man mag darin aber auch eine menschliche Grunderfahrung erkennen: Das Dunkel eines abgeschatteten Horizontes, vor dem sich die sichtbare Welt als ein unergründliches Wunder auftut. Das Licht ist determiniert, in sich nicht unendlich. Es ist von Dunkel gezeugt. Das Weiß dieser Bilder wird gerade durch

das Verfahren der Trübung zu einem anschaulichen Äquivalent des Lebens, des endlichen Lebens. Mit der Frage eines Pessimismus oder Optimismus hat dergleichen nichts zu tun, viel mehr dagegen mit der systematischen Erforschung jener Wirklichkeit, der sich das Auge zuwendet.

Von da aus erschließen sich weitere anschauliche Qualitäten dieser Malerei Das schwebende Weiß definiert sich nicht als Oberflächenfarbe oder als Qualität eines Materials. Diesbezüglich nehmen Manzoni und Ryman ganz andere Positionen ein. In aller Stofflichkeit, bei aller Überprüfbarkeit einzelner Arbeitsschritte, im Weißgrau (oder Grauweiß) Girkes läßt sich die Erscheinungsform von der Materialität abheben. Girke formuliert seine Grundfarbe als eine höchst relative Größe, die sich alle möglichen Modifikationen, verschiedenste Stufen des Hell-Dunkels, aber auch buntfarbige Töne einzuverleiben vermag. Diese Grenze der Resorptionskraft des Graus liegt dort, wo einer der aufgesogenen Farbwerte stark genug wäre, den gewählten Grundklang zu übertönen, das weißgraue in ein blaues, rotes etc. Bild verwandelte. Die überwiegende Farbe müßte dann freilich auch die Rolle eines Fundamentes übernehmen. Dergleichen ist u.a. deshalb erwähnenswert, weil sich der konzeptionelle Gegenentwurf zu Girkes Arbeit, nämlich die Idee des schwarzen Bildes anders verhält. Jedenfalls dann, wenn das Schwarz als Farbe gedacht und formuliert wird, wie das in klassischer Weise bei Ab Reinhardt geschah. (5)

Schwarz ergibt sich als Resultante, als das Produkt einer subtraktiven Farbmischung, d.h. nicht als vorausgesetzte Größe, die man als schwarzes, deckendes Pigment auf eine Oberfläche auftragen könnte. Schwarz bildet sich erst in zahlreichen Arbeitsgängen aus, im Vorgang einer wechselseitigen Subtraktion der buntfarbigen Farbenanteile. Schwarz bezeichnet freilich keine limitierte Größe, keinen Grenzbereich, sondern einen Zustand, den man deshalb vielleicht absolut nennen darf, weil er im Prinzip immer weiter angereichert werden kann. Alle möglichen Quanta der Farbe und alle möglichen Töne verschlingt der Abgrund jenes Dunkels. Schwarze Bilder dieses Typs bezeichnen deshalb eine absolute und abgründige Situation in der anschaulichen Welt. Girkes graue Bilder dagegen repräsentieren relative Paradigmen einer endlichen Welt. Dem metaphysischen Anspruch und Pathos, dem radikalen Denken und dialektischen Mystizismus Reinhardts setzen Girkes Bilder die skeptische Überholbarkeit jeder endlichen Erfahrung entgegen. Der Grenzbereich der weißen Bilder wandert, ohne je zu einem endgültigen Ziel zu gelangen. Dieser Differenz entsprechen weitere anschauliche Eigentümlichkeiten. Werden die schwarzen Bilder schwer, zeitlos, quadratisch, heben sie mögliche Differenzierungen von Realität in sich auf, ballen sich zu einem Dunkel, in das immer weniger Licht hinabreicht, so zeigen sich die weiß-grauen Bilder Girkes dagegen unstat, schwebend, ausgebreitet, zeitlich bestimmt: rhythmisch gegliedert und veränderbar. Die anschaulichen Prozesse besitzen in beiden Fällen eine unterschiedliche Gravitation. Das Schwarz vereinigt das Bunte vermittels Aufhebung, es beschreibt dabei eine zentrierende Bewegung. Es verinnert zu einer dichten Summe. Es pulsiert von diesem Zentrum her. Das Grau dagegen beschreibt auch diesbezüglich einen instabilen Grenzbereich: es bindet fremde Farbanteile, indem es sie zugleich einverleibt und beläßt. Seine optische Gravitation ist eher zentrifugal. Veränderung behält ihr Recht, sie nimmt die Gestalt einer dichten Atmosphäre an, einer gegliederten Weite, eines rhythmischen Stakkato, des Schwebens, des Fliegens oder ortloser Trance. Die schwarzen Bilder beschreiben einen Zustand des Bei-sich-Seins, die weißen bewegen sich an einer Grenze entlang, sie weisen nach innen (in die Stille), und sie weisen nach außen: zeigen eine reiche, differenzierte Ansichtigkeit, viel Veränderbares im Horizont einer begrenzten Realität.

Körperschrift

Girkes künstlerische Entwicklung zeigt eine souveräne Einheit in allen ihren Wandlungen. Nach einer Geometrisierung informeller Anfänge findet er in den siebziger Jahren zu offenen, z.T. gestisch formulierten Bildern, in denen Verfahren der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre verwandelt wiederkehren. Vergleicht man eines der großformatigen Werke der letzten Zeit – besonders solche, die eine zeilenartige Bildanordnung aufweisen – mit schriftförmigen Arbeiten vom Beginn, dann halten beide den Abstand zur spontanen Expressivität. Das Wechselspiel, welches freie Bildrhythmen mit der Textur eingehen, befördert freilich andere Erfahrungsformen als jene, die sich der Verbindung der Farbenenergie mit einem geometrischen Kalkül verdanken. Die Polarität zwischen einer kristallinen Anordnung und farbiger Diffusion weicht einem Bildgedanken, bei dem in die anschauliche Energie der Farbe und in der Faktur ihres Auftrags Momente einer subjektiven Malhandlung einfließen. Geste, sichtbare Pinselzüge und -rhythmen werden zu konstitutiven anschaulichen Elementen. Girke ist damit freilich nicht zum Informel zurückgekehrt.

Schlüsselbilder für den Übergang vom leitenden Gesichtspunkt des Formschemas zu dem der Geste stellen die Arbeiten mit dem Titel „Grey Changing“ (1973) dar. Die horizontalen Linien erscheinen als bloße Einschnitte in einem offeneren farbigen Prozeß, der durch Kalküle nicht länger kanalisiert werden kann. Noch ist der freie Rhythmus der Farbe nicht so kräftig, um selbst schon den Ton anzugeben. Die geometrische Anordnung behält darin einen Rest ihrer alten Funktion. Bald danach aber wird die farbige Faktur Bewegung und Ordnung gleichermaßen bestimmen.

Diese neue, von Girke seitdem weiterentwickelte Bildauffassung zieht unser Augenmerk auf sich. Aus der älteren Anordnung von Farbe und Bedingungen der Geometrie wird jetzt ein einziger Akt. Die Handlung, die Farbe setzt, setzt ihre bildliche Struktur mit. Dieses Ineinander von körperbezogenen Impulsen und einer objektivierten Bildtextur erinnert an Schrift. Wir schreiben, indem wir eine bestehende objektive Norm (die das mögliche Aussehen von Buchstaben und ihrer Verbindung regelt) nicht schematisch reproduzieren, sondern indem wir ihren Spielraum nutzen. Die individuellen Züge, Ligaturen, Abweichungen geben der abstrakten Norm Ausdruck und Eigenleben. Es kommt zu einer gestalteten Einheit, schreibend wird aus der Schrift, was wir Handschrift nennen. In ihr lesen wir nicht nur aufgeschriebene Sachverhalte nach, wir begegnen auch der Person, die sie berichtet und formuliert. Diese Analogie zwischen der Malerei Girkes und der Handschrift ist nicht neu. Bereits 1964 sprach Albert Schulze-Vellinghausen davon, daß Girke seine Bilder schreibe. Er benutzt dafür freilich kein Alphabet. Seine Elemente bilden sich schreibend aus, ihre Gestalt resultiert aus Bewegungsformen des Pinsels und der Rhythmik des Körpers. Zeilenartige Anordnungen begegnen, die sich aus der Wiederholung von leicht geneigten Zügen oder kurzen Farbbahnen ergeben, zu denen er immer wieder neu ansetzt. Diese Elemente tanzen nicht selten aus der Reihe, bilden interferierende oder ganz offene Ordnungen.

Signifikant für dieses Verfahren sind auch die größeren Formate, die den Bezug zum agierenden Körper ermöglichen und veranschaulichen. Sie spiegeln in der Höhe den stehenden Menschen, ihre Breite besitzt das Maß ausgebreiteter Arme. Die optische Energie resultiert nicht nur aus der Dynamik der Farbe, sondern auch aus ihrer Notation. Der Körper schreibt sich malend ins Bild ein. Er schreibt sich ein, nicht der eigenen Form oder gar Anatomie nach, sondern vermittelt dessen, was von ihm selbst an Energie ausgeht. Die Rhythmik sei-

ner Bewegung, seine Konzentration oder Zerstreuung, die Spannung, die ihm agierend innewohnt, werden bildwirksam. Das Leben des Körpers übersetzt sich in das lebendige Ganze des Bildes. Was lediglich momentaner persönlicher Ausdruck war, wird dauernder sichtbarer Rhythmus, ein bildliches Gefüge. Die Gliederungsleistung und Vitalität des Körpers objektiviert sich als Malerei, wird darin unruhig und überschaubar. Im Bezug auf ältere Zeichnungen hat Girke diesen Prozeß der Übersetzung selbst beschrieben:

„Zeichnung, Skizze,
schnelles Notieren eines Gedankens;
flüchtig und leicht, eine Andeutung nur;
die Hand jagt über das Papier, rhythmisch bewegt,
dokumentiert eben diese Bewegung, hält an, verharrt,
akzentuiert oder läßt weg, unterbricht,
setzt vehement neu an, eilt weiter;
Idee und Ausführung sind eins;
Emotionale Erregung schlägt sich unmittelbar nieder im Schreiben, im Zeichnen“ (6)

Girkes künstlerisches Verfahren läßt sich insoweit unter dem Begriff der Körperschrift charakterisieren, dessen Pointe darin besteht, daß er etwas Subjektives und etwas Gebautes als untrennbare Einheit beschreibt. Auch der Ausdruck des „gestischen Bildes“ meint diesen Sachverhalt. Denn Gesten sind ihrerseits doppelwertig. Sie bekunden jemanden, und zugleich zeigen sie etwas. In einer gelungenen Geste wird sich das eine gegen das andere nicht ausspielen lassen.

Wenn wir davon sprachen, daß das Grau der Bilder Girkes ein Mixtum darstellt, das modellhaft die Struktur des Lebendigen wiederholt (zu dem Ausgleich, Austausch und Mischung elementar gehören), dann deuten die neuen Bilder diesen Sachverhalt weiter aus. Vor allem geben sie ihm einen (menschlichen) Körper, sie geben ihm eine Physiognomie, in der zunehmend auch affektive Momente eine Rolle spielen. Die Rhythmik zeigt sich heiter, beschwingt, getragen, diffus, gestört, interferierend o. dgl.

In den Papierarbeiten hat Girke dem Bilder selbst auch Aspekte eines Körpers gegeben (Über die indirekte Einschreibung des Körpers ins Bild hinaus). Das handgeschöpfte Papier ist selbst ein flacher Körper, sein offener Rand gibt ihm ebenso Individualität wie seine taktile Greifbarkeit. Die Farbe deckt nicht nur die Fläche, sie dringt in sie ein, wird aufgesaugt. Die Materialien des Malers wachsen im Bilde inniger zusammen. Wir verstehen diesen Vorgang sehr schnell, wenn wir uns daran erinnern, daß das lateinische Verbum concrecere (= zusammenwachsen), das ihn beschreiben könnte, unseren Begriff des Konkreten enthält. Körperschrift und Konkretion erläutern sich wechselseitig.

Einer genaueren Analyse entgeht nicht, daß die offenere zeitliche Form, die Girke seit „Grey Changing“ wieder suchte, eine Fülle von Faktoren ins Spiel bringt, die bis dahin eher zurückgenommen waren. Dazu gehört eine abgestufte Temperierung der Farben zwischen kühlen, lauen, warmen Tönen. Sie differenzieren die affektive Seite der Bilder weiter aus.

Momente großer Dichte und lockere, fast zerrissene Passagen bilden Polaritäten und Zusammenhänge aus, die den Austausch zwischen virtuellem Bildraum und materieller Fläche in Gang bringen. Diffuse, einbindende, formlösende Momente unterscheidet das Auge von solchen formannähernder Natur. Die Komplexität dieser bildlichen Sprachmittel erschöpft ihre

Erwähnung nicht. Sie vermag dem Betrachter nur einen Wink zu geben.

Die Stille sehen

Je länger das Auge des Betrachters mit den Bildern umgeht, um so mehr bilden sich Orientierungen, Wege, Kontexte aus. Insofern war der erste Blick nur ein Anfang. Kehren wir aus den Gesichtspunkten einer Analyse nunmehr dorthin zurück, dann bleibt die erste Frage weiterhin gestellt. Wovor verharren wir, wenn wir diese Bilder besehen, die ihr Geheimnis nicht offenlegen? Girkes Malerei schafft Exempel von Erfahrung.

Sie handelt nicht von diesem oder jenem, das sich erzählen oder begrifflich erklären, d.h. in Sprache übersetzen ließe. Sie handeln vielmehr von elementaren Sachverhalten, von denen die Rede war: vom Licht, das allem Sehen vorausgeht, vom Körper als einem Medium der Malerei, von der Relativität und Lebendigkeit des getrübten Weiß, in dem sich Lebendiges (wir uns selbst) gedeutet finden (etc.) Die anschauliche Vieldeutigkeit, mit der wir es zu tun haben, wenn wir auf diese Bilder blicken, läßt sich auch damit nicht reduzieren. Wir lernen mit ihr umzugehen, ihre Stille als eine Sprache auch dann verstehen, wenn sie nicht übersetzbar ist, sich ihre Regeln nicht angeben lassen. Das Hermetische und Verschlussene dieser Malerei ist freilich alles andere als Geheimnistuerei. Sie läßt sich sinnlich nacherfahren. Darin, in der Chance eines stummen Einklangs mit dem Betrachter haben sie ihren Sinn. Diesen diskreten und delikaten Dialog sollte auch der Interpret nicht kommandieren wollen, noch viel weniger erzwingen. Wer diesen Dialog bei diesem oder jenem Bild nicht führen kann, sollte wiederkehren, ihn mit anderen zu beginnen versuchen. Die anschauliche Evidenz bleibt das Ziel und die Stärke der Malerei. Girkes Bilder partizipieren daran, z.B. in der trockenen Klarheit, mit der sie unnennbare und nie gesehene Phänomene zeigen, der Erfahrung erschließen. In ganz alten Zeiten, da es über Kunst schon längst ein Wissen gab, sprach man indirekt über diesen Zustand des Einleuchtendfindens und Erleuchtetwerdens, des Wissens und des Glückens mit der Figur der Muse. Die Muse der Bilder Girkes verhüllt sich. Aber sie verhüllt sich in den Bildern.

Gottfried Boehm, 1986

Anmerkungen

1

Günther Uecker: „Meine Objekte sind eine räumliche Realität eine des Lichtes. Ich benutze mechanische Mittel, um die subjektive Situation der Freiheit zu schaffen.“, in Zero 3, S.220

2

Edy de Wilde, in: fundamental painting, Kat. Amsterdam 1975, S.1.

3

Rini Dippel, Some Aspects of Recent International Developments in Abstract Painting, a. a. O., S.12.

4

Frank Stella: „My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this

finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing. He is making a thing ... What you see is what you see", in: Bruce Glaser, Questions to Stelle and Judd (Interview), wiederabgedruckt in: Minimal Art. A Critical Anthology, ed. By Gregory Battcock, New York 1968, S.158.

5

Reinhardt hat darüber in seinen, auch deutsch erschienen, Schriften reflektiert. Die Ausstellung und der Katalog Schwarz hg. V.H. Weitemeier (Düsseldorf 1981) trifft diese Unterscheidung nicht. Künstler, die Schwarz als koloristisches Phänomen, als Basis der Malerei begreifen, sind in Deutschland u.a. Arnulf Rainer, Rainer Jochims, teilweise auch Gotthard Graubner.

6

Raimund Girke, in: Vom Zeichnen, Katalog Kunstverein Frankfurt/M. 1986, S.148.