

Lorenz Dittmann

Raimund Girke - Bilder für Castel Burio
Gegenwart und geistige Überlieferung

“Das Widereinanderstehende zusammenstimmend und aus dem Unstimmigen die schönste Harmonie.”¹⁾
“Sie verstehen nicht, wie (das Eine), auseinanderstrebend, in sich übereinstimmt: gegenstrebige Vereinigung wie bei Bogen und Leier.”²⁾

Heraklits Fragmente benennen die gegenstrebige Harmonie der Seele und des Alls - und auch die Schwierigkeit, diese zu erkennen (“Sie verstehen nicht ...”). In gegenstrebiger Harmonie stehen, dem Kosmos und dem Menschen in seiner Innerlichkeit entsprechend, auch die Werke der Kunst - sofern sie diesen Namen verdienen.

Und so auch die stillen Bilder Raimund Girkes? Wie ist dies aufzufassen?

Wir nähern uns der Beantwortung dieser Frage auf dem Weg einer denkenden Betrachtung der Farbe, des für Girkes Malerei konstitutiven Gestaltungsmittels.

Absicht dieser Zeilen ist es also nicht, Girkes Stellung innerhalb der aktuellen Malerei zu bestimmen - dies ist oft genug geschehen.³⁾ Vielmehr sei hier der Horizont weiter gespannt und angedeutet, in welchen Tiefen der Überlieferung diese höchst gegenwärtige Kunst gründet - nicht mittels historischer Reflexion, sondern indem sie aus Erfahrungen schöpft, die jahrhundertlang Nachdenken und künstlerisches Schaffen befruchteten, Erfahrungen einer geistigen Natur, einer Durchdringung von Mensch und aus selbst seiender φύσις.

So lebt in Goethes Naturauffassung Heraklits Denken verwandelt fort:⁴⁾ “Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegen-treten. Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstossen und Anziehen, bald als ein aufblickendes und verschwindendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers, als Säuerung und Entsäuerung; jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgendeine Art von Leben befördernd.”⁵⁾

Diese Sätze stehen im Vorwort von Goethes Farbenlehre, jener Theorie der Farbe, die, wie keine zweite, Farbe aus dem Ganzen des menschlichen Welt- und Naturzusammenhangs verstand.

Lässt sich Goethes Rede vom “aufblickenden und verschwindenden Licht” nicht unmittelbar vergleichen mit Raimund Girkes Worten: “Tag und Nacht, das Grau der Luft, Dämmerungen, aufsteigendes, schwindendes Licht”⁶⁾?

Doch wird gerade hier auch der historische Abstand fassbar, der Goethe vom 20. Jahrhundert trennt. Heisst es doch in Goethes Farbenlehre: “Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden”, und genauer, es werde “zur Erzeugung der Farbe Licht und Finsternis, Helles und Dunkles oder, wenn man sich einer allgemeinen Formel bedienen will, Licht und Nichtlicht gefordert.” So steht Goethe am Ende der abendländischen Malerei der Neuzeit, die eine Malerei des Helldunkels war, die Farben gestaltete im Spannungsbogen zwischen Licht und Finsternis, - Girke aber in der Tradition einer Malerei aus der Farbe, die mit Delacroix anhob und im 20. Jahrhundert ihre Höhepunkte gewinnt.⁷⁾

Bei Girke sind demgemäss Licht und Dunkel “Taten der Farbe”, Taten des Weiss, des Grau, des gebrochenen Blau, und so spricht er im erwähnten Zusammenhang von “Farbe, die zwischen Weiss und Schwarz sich erstreckt, die die Skala der Graus durchläuft und die reinen Farben berührt”, von “Farbe, die sich zwischen warm und kalt bewegt, die Ruhe vermittelt ohne die Bewegung auszuschliessen und zwischen Stille und Lärm sich entfaltet.” Diese Sätze verweisen auf den Begriff einer polaren Totalität, einer Totalität, die eine gängige Vorstellung von Girke als Maler weisser, stiller Bilder korrigiert: immer ist, in “gegenstrebiger Fügung”, das Andere, Widerständige mit da, - und ermöglicht eben darin den Vergleich mit Heraklits Begriff der Spannungsharmonie und Goethes dynamisch-polarer Naturauffassung.

“Entstehen der Farbe und sich entscheiden ist eins” schrieb Goethe und fuhr fort: “Im allgemeinen betrachtet entscheidet sie sich nach zwei Seiten. Sie stellt einen Gegensatz dar, den wir eine Polarität nennen ...”⁸⁾ Licht - Schatten, Hell - Dunkel, aber auch Wärme - Kälte bezeichnen solche Polaritäten, und wiederum kann Girke damit übereinstimmen, ist doch die Scheidung in warme und kalte Farben ein Prinzip seiner Gestaltungswei-

se, freilich ein solches, das er, wie so vieles, nur in äusserster Verhaltenheit anklingen lässt. Es bestimmt durchgängig seine Farbenwahl, als Trennung in Bereiche der warmen Ocker— und der kühlen Blautöne. Aber diese Pole entgegnen sich nicht über weite Distanzen hinweg, Girke lässt sie vielmehr überall aufeinander stossen: Kein kühles Bild, das nicht auch Wärme in sich birgt, kein warmes, das nicht auch in sich Kühle trägt, auf engstem Raum das scheinbar Widersinanderstehende zusammenstimmend: Weiss moduliert er nach kalt und warm, gebrochenes Blau durchsetzt er mit Ocker.

Damit muss seine Malerei aber der farbigen "Steigerung" entraten, die Goethe im Rot als "Vereinigung der gesteigerten Pole"⁹⁾ Gelb und Blau erkannte. Rot und dessen Komplementärfarbe Grün fehlen in Girkes Farbenkosmos - eben weil er die Pole unvermittelt einander entgegen stellt.

Unvermittelt im Buntfarbigen, vermittelt aber in jener Farbe, die das Helldunkel in nuce in sich enthält, im Grau. "Grau ist die Mitte", dieser Leitsatz Girkes lässt sich vergleichen mit der Auffassung Philipp Otto Runge's, der Grau in das Zentrum seiner "Farbenkugel" setzte. Aber wie verschieden ist die Bewertung des Grau hier und dort! Für Runge ist Grau "keine Individualität, sondern die allgemeine Auflösung entgegengesetzter Kräfte"¹⁰⁾, für Girke dagegen ein Feld der Potentialität, das alle Farben aus sich entlassen kann. Hierin scheint er Paul Klee näher zu kommen, der Grau dem Chaos zuordnete, als "Schicksalspunkt für Werden und Vergehen": "Grau ist dieser Punkt, weil er weder weiss noch schwarz ist oder weil er sowohl weiss als schwarz ist. Grau ist er, weil er weder oben noch unten oder weil er sowohl oben als unten ist. Grau ist er, weil er weder heiss noch kalt ist, grau ist er als undimensionaler Punkt, als Punkt zwischen den Dimensionen ... Von ihm strahlt die somit erweckte Ordnung nach allen Dimensionen aus."¹¹⁾

Auch das ortlose, undimensionale Zentrum des Grau bei Klee ist mithin durchaus verschieden vom "Grau als Mitte" in Girkes Farbkonzept. "Mitte" meint hier ja höchste Verdichtung des "Widerstrebenden" und damit geheime, verborgene Kraft, den Punkt gegenstrebiger Vereinigung aller Farben.

Von Farben war die Rede, vom kühlen und warmen, diesigen und strahlenden, matten und aufglänzenden Weiss, vom Grau in mannigfaltiger Stufung, vom gebrochenen Blau, vom Ocker in seiner Reichweite vom tiefen Braun bis zum lichten Sandton - aber diese Farben sind für Girke mehr als Farben, sie sind ihm zugleich lineare Energie, Rhythmus, Licht und Raum, auch hier das "Auseinanderstrebende" zusammenstimmend, derart jedoch, dass sie dabei ganz Farben bleiben.

Nur als "geteilte Farben" ist ihnen dies möglich.¹²⁾ Sie sind ja nie homogen aufgetragen, sondern durch offenen Pinselstrich stets in sich gestuft, moduliert in hellere und dunklere Töne, als stille Abfolge oder reissender Fluss in andere Farbzonen geöffnet, auch übereinander gelagert in halbtransparenten Schichten. Die Malerei des Helldunkels lässt die Farben aufglühen und versinken im Spannungsbogen zwischen Licht und Finsternis, - nun aber sind, bei Girke, die Transzendenz des Lichts, der Abgrund des Dunkels den Farben selbst zu eigen geworden und damit auch der unausmessbare, flutende Raum und eine Dynamik, die sich linearer Energie vergleichbar äussert.

Als freie Rhythmik bestimmt sie Girkes Werke, als Rhythmik, gespeist aus der Spontaneität des Leibes und zugleich gezügelt durch die Disziplin horizontaler Gliederung und einer der Schreibrichtung entsprechenden Folgeordnung von links oben nach rechts unten - in erneuter Zusammenstimmung des Auseinanderstrebenden.

"Weiss ist Ruhe und Bewegung, ist Aktivität und Passivität ..." mit diesen Worten deutet Girke selbst³⁾ die "gegenstrebige Harmonie" seiner Werke an, die sie nach allen Dimensionen hin prägt: im Trennen und Verbinden ihrer Rhythmik, im zugleich Offenen und Geschlossenen ihrer Bildlichkeit, in der verwirrenden Identität von Nähe und Ferne, von Farbmaterie und unausmessbarer Tiefe.¹⁴⁾ Sie trifft uns im "Gegenstrebigen" der eigenen Existenz, im Auseinander von Rationalem und Emotionalem, einem Auseinander, das doch zugleich existentielle Einheit ist.

Die Bilder für Castel Burio stellen gleichsam eine Quintessenz des Schaffens Raimund Girkes dar. Zwei Ölbilder auf Leinwand (200 x 210 cm) und fünfzehn Arbeiten auf Papier (Ölfarbe auf indischem, handgeschöpften Bütten, ca. 57 x 79,5 cm) umspannen den Horizont der Girkeschen Malerei der achtziger Jahre.

Die beiden grossen Leinwandbilder sind einander zart nach 'kalt' und 'warm' kontrastiert. In heftigem Stakkato ziehen die Bahnen des kühlen Weiss, über das erste Bild. Abgründiges, blaugraues, bis zu Ultramarin und Schwarz vertieftes Dunkel öffnet sich zwischen ihnen. Wie Eisschollen erscheinen die weissen Streifen - oder aber wie schwirrende Weisspfeile, wie die Pfeile des 'Bogens' der 'gegenstrebigen Harmonie'.

Im Halblight zwischen zwei Fenstern hängt dieses Bild. Ihm antwortet, im vollen Licht der Sonne sich darbietend auf der gegenüberliegenden Wand, das zweite Bild im wärmeren Weiss. Warmer, sandbräunlicher Grund durchschimmert hier das Weiss, besonders nahe dem unteren Bildrand. Der Rhythmus ist weicher, milder, kurviger, - es ist der Rhythmus der "Leier" in der Metapher Heraklits. So sind Kälte und Wärme zugleich Trennen und Verbinden, Härte und Weichheit, Gefährdung und Gunst, - und das eine enthält in sich verborgen das andere.

Die fünfzehn Papierarbeiten der "Monferrato-Reihe" aber eröffnen den ganzen Spielraum farbig-formaler Rhythmik. Das Blatt in Hochformat sendet zartes Weisslich vor graublauem Grund wie Bahnen milden Regens nach abwärts. Die Querformate gliedern sich in solche mit vertikaler, horizontaler und diagonaler Führung der Farbbahnen - wobei diese Richtungsangaben nur die Grundorientierungen bezeichnen können: Rhythmik entsteht ja erst im Umspielen dieser Richtungen!

Bei den vertikal gegliederten Blätter lassen sich wiederum solche in kühler und wärmerer Tönung unterscheiden, wobei dem warmen Weiss die breiteren Bahnen zugeordnet sind, ihm somit die homogenere Wirkung zukommt. Zwei andere Arbeiten verbinden, in wechselnden Anteilen, Sandbräunlich und Blaugrau als 'basso continuo' der Weissrhythmen.

Die rhythmische Skala der horizontal organisierten Blätter reicht von dichter, nebelartiger Lagerung über wellenhaftes Gleiten zur peitschenden Kraft der kalten, graublauen Farbzüge. Die rhythmische Grundrichtung geht dabei zunehmend in die Diagonale über. Erneut kommt auch bei den Horizontalblättern der Gegensatz des Kühlen und Warmen zur Geltung.

In den nach der Schräge von rechts oben nach links unten geteilten Blättern gewinnt die Bewegung ihr höchstes Mass an Schnelligkeit - und das Werk der heftigsten Rhythmik ist auch das der härtesten Kontrastik von Weiss- und Schwarzblau! Schliesslich überlagern sich unterschiedliche Schrägen zum Eindruck des reissenden Fließens, des Stürzens in die Abgründe des Dunkels und des Lichtes.

Nichts wäre falscher, als diesen dürren Beschreibungsskizzen entnehmen zu wollen, der Künstler wäre bei seiner Arbeit nach einem vorgefassten Programm verfahren. Was in der vereinfachenden Deskription als 'Programm' erscheinen mag, ist nichts anderes als die Totalität des Lebendigen selbst, der Natur, die Konzentration und das Sich, - Verlieren des Leibes, der Vorübergang, der Aufstieg und das Sinken des Tages und der Nacht - und in allem die *Einheit* von Leib, Geist und Natur, eine Einheit, die anders nicht bestehen kann denn als "Harmonie des Widerstrebenden".

Lorenz Dittmann

Anmerkungen

- 1) Heraklit. Fragmente. Griechisch und deutsch. Hrsg. von Bruno Snell. München und Zürich 1986, S.9, Fragment B 8.
- 2) Zitiert nach: Die Anfänge der abendländischen Philosophie. Fragmente und Lehrberichte der Vorsokratiker. Eingeleitet von Ernst Howald. Übertragen von Michael Grünwald. Zürich 1949, S.61 (leicht verändert).
- 3) Vgl. z.B. Jürgen Schilling im Gespräch mit Raimund Girke: In: Raimund Girke. Arbeiten auf Leinwand und Papier. Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 7.September - 21.Oktober 1979, S.10-S.21, - Gottfried Boehm: Im Grenzbereich: Der Maler Raimund Girke. In: Raimund Girke. Malerei 1956/1986. Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Quadrat Bottrop, Frankfurter Kunstverein 1986/1987 (nicht paginiert).
- 4) Dazu: Bruno Snell im Nachwort seiner Ausgabe von Heraklits "Fragmenten", S.53.
- 5) Goethe: Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S.168, 169, 177.
- 6) In: Gegenstand: Malerei. Ausst. Kat. Neue Galerie Kassel. 31.Mai- 27.September 1987 (nicht paginiert).
- 7) Vgl. hierzu Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983. - Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987.
- 8) Goethe: Farbenlehre, S.312.
- 9) Goethe: Farbenlehre, S.330.
- 10) Zitiert nach: Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. München, Mittenwald 1979, S.178.
- 11) Paul Klee. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel, Stuttgart 1956, S.3, 4.
- 12) Hierzu Strauss, bes. S.25f. - Dittmann, passim (vgl. Stichwort "Chromatisches Prinzip, chromatisch").
- 13) Zitiert nach: Raimund Girke. Arbeiten auf Papier. Ausst. Kat. Dortmund, Ludwigshafen/Rhein, Leverkusen 1987/88, S.36.
- 14) Ähnlich spricht Wieland Schmied vom "Dualismus", "der Girkes Wesen kennzeichnet" und führt als "Gegensatzpaare" auf: Temperament und Disziplinierung, Freiheit und Ordnung, Dynamik und Kristallisation, Expression und Stille." In: Raimund Girke. Arbeiten 1953 - 1989. Ausst. Kat. Ludwigshafen/Rhein, Mainz 1989, S.6.