

Raimund Girke



Galerie Fahnemann Berlin

Was uns angehört

Die Kunst des Raimund Girke. Anlässlich der Ausstellung der Galerie Fahnenmann zum 80. Geburtstag des Malers am 28. Oktober 2010.

Ein Mit- Entdecker der Kunst Raimund Girkes, Adam Seide, der ein Freund des Malers wurde, auch sein erster Galerist war, hat schon an den frühen Bildern erkannt, was bis zum Tode Girkes ein Merkmal von dessen Malerei geblieben ist: die Vermittlung eines Gedankens, einer Vorstellung von „großzügiger Weite, die glauben machen kann, sie gehöre uns an“.

Die Beobachtung Seides bezog sich zunächst auf Bilder wie zum Beispiel „Farben der Erde“, die ab etwa der Mitte der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden waren, zu der Zeit noch beeinflusst sowohl von den Kompositionen von Girkes Lehrer Georg Meistermann als auch von dem auf der Szene vorherrschenden Stilformen des Tachismus und des Informel. Der Eindruck von großzügiger Weite verstärkte sich dem Betrachter noch, als Girke um 1960 die Farbwerte seiner Bilder mehr und mehr reduzierte – zugunsten von nun alle anderen Valeurs gleichsam in sich aufhebenden, die Bildflächen ganz bestimmenden, hellweißen Tönen. „Weiß“, notierte der Maler damals, „ist grenzenloser, dimensionaler Raum“. An anderer Stelle hat er das 1964 programmatisch noch weiter ausgeführt: „Ich will in meinem weißen Bildern den Bildraum nicht fixieren, sondern das Bild in ein Stadium führen, das über die Bewegung in der Fläche hinaus die unbegrenzte räumliche Bewegung ermöglicht.“

What Belongs to Us

Raimund Girke's art. On the occasion of Galerie Fahnenmann's exhibition to mark the painter's 80th birthday on 28th October 2010.

Adam Seide, who later became the painter's friend as well as his original gallerist, was one of the first to discover Raimund Girke's art – and he recognised something, even in the early pictures, which remained a feature of Girke's painting until his death: the transmission of a thought, a concept of “a wide expanse of space that can make us believe it belongs to us”.

Initially, Seide's observation related to paintings like “Colours of the Earth”, which Girke produced from around the mid 1950s, still influenced by the compositions of his teacher Georg Meistermann and the predominant stylistic forms on the scene at the time: Tachism and art informel. The impression of an expanse of space was heightened even more for the viewer when Girke reduced the colour tones of his paintings more and more around 1960 – in favour of the bright shades of white that seemed to capture all other values within themselves from then on, defining the picture surfaces completely. “White”, the painter noted at the time, “is limitless, dimensional space.” He developed this notion programmatically in a different context in 1964: “In my white pictures I am not aiming to fix the picture space, but to lead the image into a state that allows unlimited spatial motion far beyond the movement inside the picture area.”

His dream was unlimited motion, white waves which – starting out from two-dimensional space – make three-dimensional space tangible and also fill it. In order to fulfil his dream, Girke the painter restricted himself and his means, reducing what was actually available in the colour repertoire, instructing himself to use white. That was the radical nature of his work. However, his triumph was just

Die unbegrenzte Bewegung, Wellen in Weiß, die von der Fläche ausgehend Raum spürbar werden lassen und füllen – das ist der Traum. Ihn zu verwirklichen, schränkt der Maler Girke sich ein in seinen Mitteln, verkürzt er das im Repertoire der Farben eigentlich Verfügbare, weist sich an auf Weiß. Das ist seine Radikalität. Aber wie viel er damit dennoch zeigen kann - das ist sein Triumph: Sachte eingesetzte, zumeist horizontal angelegte Strukturen, eine Art von Lamellen, die Modulationen des Weiß erzeugen; aus der Grundfarbe sich herausbildende Grautöne, bis in Blaue treibend; leise Vorgänge, die anheben und schwinden, den Betrachter einnehmen für einen wichtigen Augenblick.

Es ist, als studiere die Energie Weiss sich selbst. Die horizontalen Gliederungen helfen, scheinen zu stören und stören absichtsvoll, weil der die Monochromie leise unterbrechende Eingriff wie ein retardierender Einwurf immer wieder Neues zutage bringt. Man hatte so etwas bis dahin noch nicht gesehen: Weiß über Weiß hinaus und wieder zurückführend zu sich selbst. Es war, als sollte und als könnte mit diesen Bildern alles noch einmal beginnen, die Malerei, das Denken, die Liebe, das Leben, eben alles.

Und es begann so, im Oeuvre von Girke, dann ja auch wirklich ein Prozess, in dessen Verlauf die Bildräume sich anfangs kaum merklich, in den achtziger Jahren dann sehr nachdrücklich verändern. Die Monochromie wird allmählich aufgegeben, das Weiß begegnet seiner Gegenfarbe, dem Schwarz, zumal in den Bleistiftzeichnungen entstehen flirrende, das Auge verwirrende Zonen des Zusammenspiels der Kontraste.

how much he could show, nonetheless: delicately placed, usually horizontally arranged structures, a kind of ribbing, which generates modulations of white; shades of grey developing from the basic colour, pressing into a bluish tone; quiet processes which arise and fade, captivating the viewer for one important moment.

It is as if all this white energy is engaged in self-study. The horizontal divisions help; they appear disturbing and indeed disturb deliberately because the intervention quietly interrupting the monotony repeatedly reveals something new, like an arresting interjection. To that date, no one had ever seen anything of the kind: white upon white, always leading back to itself. It was as though everything should and could begin all over again with these pictures; painting, thought, love, life – simply everything.

And so a process then actually began in Girke's oeuvre, during which the picture areas changed, scarcely noticeably at the beginning, and then very decisively in the eighties. Gradually, he abandoned monochrome work and white encountered its opposite, black; sometimes flickering zones evolved in the pencil drawings, where there is interplay of contrasts, confusing the eye.

Consequently, the brush strokes came into their own with increasing dynamism and force. In the works of the nineties, they push visibly beyond the boundaries of the picture surfaces. It is quite obvious that in this process the painter was able to develop something which he called his "signature". This is what holds and realises the artist's emotionality and spontaneous reactions to the world in the individual painting. In conversation, Girke once described the process in the following way: he said that only when he felt that he had entered a painting with his signature, that is, only when it contained and evidenced such a trace of his being, was he able to accredit it his own.



In der Folge bringt sich der Pinselzug immer dynamischer, heftiger zur Geltung und drängt, in den Werken der neunziger Jahre, deutlich über die Begrenzungen der Flächen hinaus. Unübersichtbar bildet sich dabei aus, was der Maler seine „Handschrift“ nennt. Sie ist es, die ihn mit seiner Emotionalität und den spontanen Reaktionen auf die Welt, im einzelnen Bild bewahrt und verwirklicht. Im Gespräch hat Girke den Vorgang einmal so geschildert: Erst wenn er das Empfinden habe, mit seiner Handschrift in ein Bild eingegangen zu sein, erst also wenn es derart eine Spur von ihm selbst enthalte und bezeuge, könne er es als seines beglaubigt wissen.

Die späten Bilder Raimund Girkes, der vor acht Jahren verstorben ist und achtzig geworden wäre in diesem Jahr, sind von einer erstaunlichen Vitalität und Dramatik. Erregter als die Weißbilder der frühen Jahre – aber zugleich ihnen auch sehr nahe. In der Rhythmisierung der Bewegungen wie in den Weiten, die sie eröffnen als erlebten wir Himmel und Landschaften, und von denen sie nahelegen, das Weite gehöre uns an, finden Dringlichkeit und Zauber der Anfänge des Oeuvres in anderen Formen des Ausdrucks noch immer wieder.

Mir ist aus vielen Begegnungen mit ihm von Raimund Girke bleibend seine Nachdenklichkeit in Erinnerung. Wie mit seiner Malerei war er auch als Person unterwegs zu einem tieferen Grund für das, was er tat und was er wollte. Das bestimmte seine Haltung. Darum vermissen wir ihn heute so sehr. Den Maler und den Menschen.

Peter Iden

The late paintings by Raimund Girke, who died eight years ago and would have been eighty this year, display an astonishing vitality and dramatic quality. More agitated than the white paintings of the early years – but very close to them, nevertheless. The urgency and magic of his early oeuvre can still be found here, with different forms of expression; in the rhythmic quality of the movements and in the wide spaces that are opened up as if we were experiencing the sky and landscapes, suggesting that these expanses belong to us.

What I remember about Raimund Girke from the many occasions when I met him is his thoughtfulness. Like his painting, as a person he was always exploring the deeper motivation behind what he was doing and what he wanted. That defined his attitude. And that is why we miss him so much today: Girke the painter and the person.



Farben der Erde • 1956 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 80 x 100 cm







Ohne Titel • 1957 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 46 x 70 cm







graues hell • 1958/59 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 100 x 75 cm







Ohne Titel (Sommer) • 1963 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 70 x 115 cm

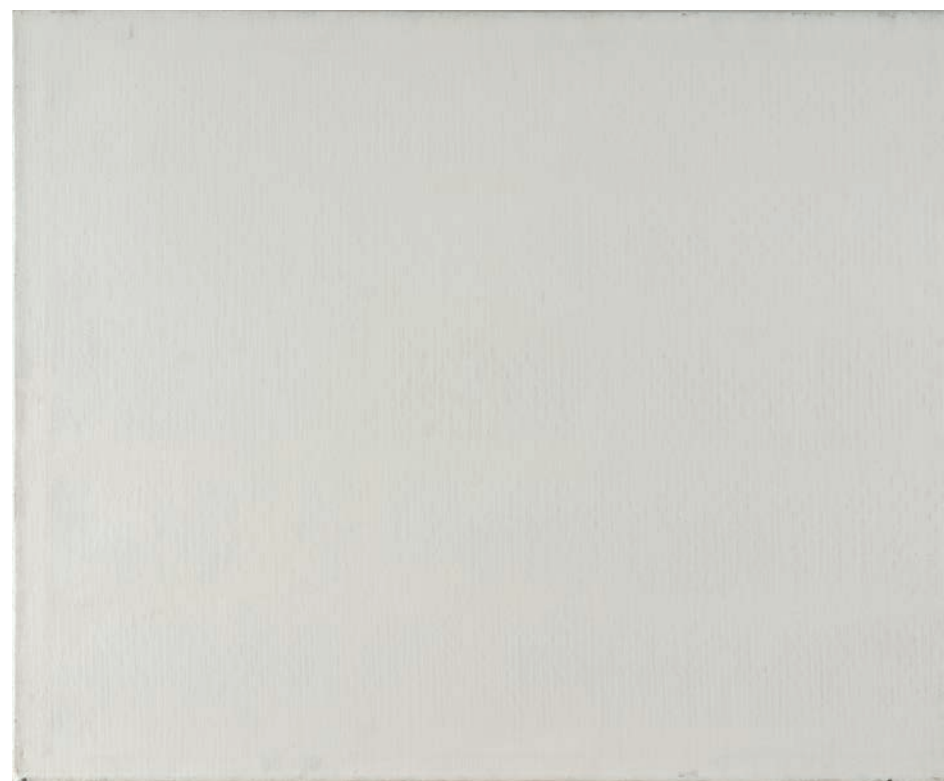






vertikal • 1963 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 90 x 110 cm







circle and square • 1968 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 90 x 90 cm







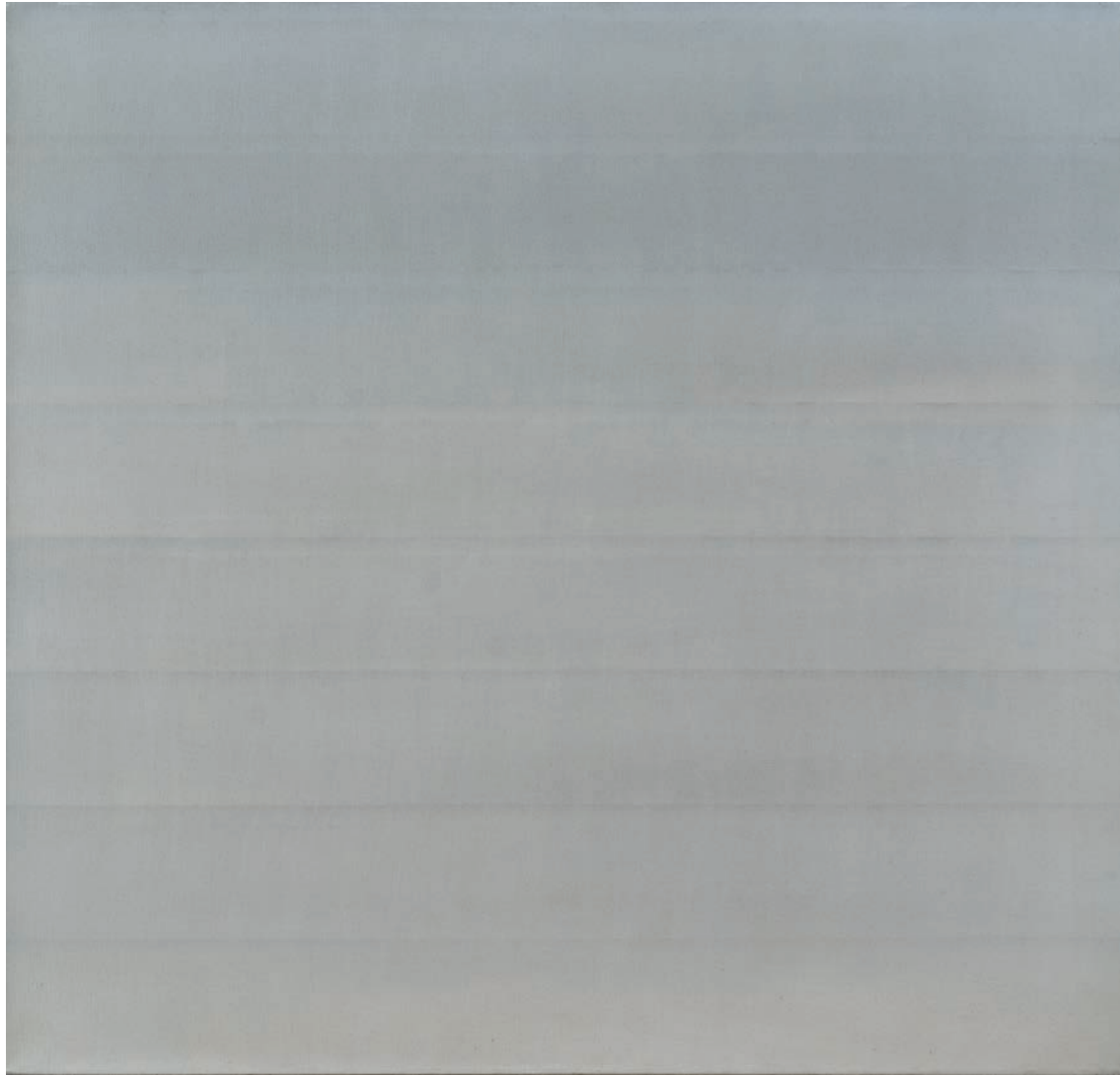


White Centre • 1966 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 90 x 90



Ohne Titel • 1971 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 125 x 131 cm







Ohne Titel • 1978 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 90 x 57 cm







Ohne Titel • 1981 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 220 x 150 cm







Ohne Titel • 1984/86 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 180 x 160 cm







Ohne Titel • 1985/86 • Kunstharz auf Papier - auf Leinwand aufgezogen *resin on paper on canvas* • 105 x 157 cm







Ohne Titel • 1985/86 • Kunstharz auf Papier - auf Leinwand aufgezogen *resin on paper on canvas* • 105 x 157 cm



Ohne Titel • 1985/86 • Kunstharz auf Papier - auf Leinwand aufgezogen *resin on paper on canvas* • 105 x 157 cm



Weissfeld I • 1989 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 160 x 180 cm









schneeblau • 1997 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 50 x 70 cm





Weissfeld • 1991 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 50 x 40 cm



Welt des Weiss • 1992 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 200 x 220 cm









Auflösung und Verdichtung/dramatisch • 1996 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 90 x 80 cm



Die Kraft der Vertikalen • 1997 • Öl auf Leinwand *Oil on canvas* • 200 x 220 cm





Girke sammeln

1972 begegnete mir das Werk Raimund Girkes erstmals in einer Ausstellung: Er zeigte einige seiner, wie wir sagten, „Lamellenbilder“ in einer Bochumer Galerie, die sich auf Neue Konkrete Kunst spezialisiert hatte. Es mag jedoch sein, dass ich bereits als Kind dem Studenten Girke begegnete, denn meine Familie kannte Georg Meistermann, den wir Mitte der fünfziger Jahre gelegentlich an der Düsseldorfer Kunstakademie besuchten. Dort gehörte Girke zu seiner Klasse. Vielleicht war er also einer jener jungen Männern, die uns sehr verwegen zu sein schienen, weil sie alle Welt duzten und uns lautstark begleiteten, falls wir nach dem „Bilder-schauen“ in die Altstadt weiterzogen. Es gehört zu meinen Jugenderinnerungen, dass wir nach solchen Begegnungen mit einem sorgfältig verschnürten Bild unterm Arm heimkehrten. Weshalb wir bei keiner dieser Gelegenheiten etwas von Girke erwarben, obwohl etliche Arbeiten anderer Schüler angeschafft wurden, kann ich nur vermuten. Ich nehme an, dass er den Eltern zu wenig informell war.

Abstrakt und sehr bewegt zu malen, gehörte im Rheinland während dieser Jahre zum Standard derer, die von sich behaupteten, sich einer „freien Kunst“ zu widmen. Es ging so weit, dass all die gestischen Abstraktionen in unserem Haus grundsätzlich „Psychogramme“ genannt wurden, denn sie sollten wesentlich mehr sein als nur ein Annex von Schuld und Frieden nach Holocaust und Weltkrieg. Nur zur Hälfte ein Kunststil stand das Informell zur anderen Hälfte für nicht weniger als die Wahrheit und Größe des Individuums: Es hatte somit Anteil an einer populären Freiheitsideologie, der sich damals kaum ein Sammler, geschweige denn ein Künstler entziehen konnte. Kein Wunder also, dass sich auch in Girkes Frühwerk tachistische Anlehnungen finden! Allerdings bemerkte man bereits im letzten Jahr seines Düsseldorfer Studiums (1956), dass sich seine Kunst in eine grundsätzlich andere Richtung zu entwickeln begann als in die, die sich auf den Spuren der berühmten „École de Paris“ als „Zen 49“ oder „junger westen“ Bahn brach. Sinnfälligster Vorbote des Anderen war in Girkes Kunst

Collecting Girke

I first came across Raimund Girke's work in an exhibition in 1972: he was showing some of what we called his "ribbed pictures" in a Bochum gallery that specialised in New Concrete Art. But it is conceivable that I had already met Girke the student when I was a child, as my family knew Georg Meistermann and occasionally we visited him at Düsseldorf Art Academy in the mid fifties. Girke was in his class there. So perhaps he was one of those young men who seemed terribly bold to us because they were over-familiar with everyone and came along so boisterously if we continued into the Altstadt after "looking at the pictures". One of my childhood memories is returning home from such meetings with a carefully parcelled-up picture under one arm. I can only speculate why we never acquired anything by Girke on those occasions, although we did buy several works by other pupils. I presume that he was not informal enough for my parents.

Painting in an abstract, very dynamic style was standard among those who claimed to be devoted to "free art" in the Rhineland during those years. Things even went so far that all expressive abstractions, on principle, were termed "psychograms" in our house, as they were supposed to be far more than merely an annex of guilt and peace after the holocaust and the world war. Only half of art informel was a style of art, the other half represented no less than the truth and the greatness of the individual: in this way, it participated in a popular ideology of freedom which few collectors and certainly few artists could evade at the time. It is no wonder, therefore, that there are also echoes of Tachism in Girke's early work! However, in the final year of his studies in Düsseldorf (1956) you could already see that his art had begun to develop along a fundamentally different path to the one following – as "Zen 49" or the "Young West" – in the tracks of the famed "École de Paris". The most obvious herald of this different quality in Girke's art was a horizontal grid of lines, from which he created accentuated dividing zones.

Girke had been busy with this essential principle of design for more than 15 years before I encountered his work for the first time, as related above, at Galerie m in Weimar Palace gardens in 1972. In the meantime, art's situation had changed. Expressive-abstract painting, with a few exceptions, seemed like a relic of the past by contrast to more current positions (which would fill half a page if I were to list them here), not to mention

ein horizontales Zeilenraster, aus dem sich akzentuierte Gliederungszonen bildeten.

Bereits mehr als 15 Jahre hatte sich Girke mit diesem wesentlichen Gestaltungsprinzip auseinandergesetzt, bevor ich seinem Werk, wie gesagt, 1972 erstmals in der Galerie im Weitmarer Schlosspark begegnete. Inzwischen hatte sich die Situation der Kunst gewandelt. Die gestisch-abstrakte Malerei erschien bis auf wenige Ausnahmen wie ein Relikt gegenüber aktuelleren Positionen (die hier aufzuzählen eine halbe Seite füllen würde), gar nicht zu reden von Ausnahmekünstlern, die in kein Schema passten oder ein neues begründeten. Tachismus und Informell waren inzwischen von Gruppen beerbt worden, die als „Nouveaux Réalistes“ und „ZERO“ einen strukturelleren Ansatz vertraten. Ich muss gestehen, dass wir Studenten der Kunstgeschichte und Philosophie, die stark unter dem Einfluss von Joseph Beuys standen, diesen Strömungen zunächst wenig abgewinnen konnten. Beuys, der 1972 mit Studenten das Sekretariat der Düsseldorfer Kunstakademie besetzt hatte (und fristlos entlassen worden war), verkörperte sozusagen unser Credo, sich statt mit radikaler Malerei besser mit fundierter Gesellschaftskritik zu beschäftigen. Wohl genau deshalb erinnere ich mich noch heute sehr genau an die besagte Bochumer Einzelausstellung Girkes! Denn obwohl unsere Gruppe während der Anreise in der Straßenbahn von einem Assistenten Max Imdahls eine kurze Einführung in die „Fundamentale Malerei“ erhalten hatten, standen wir ablehnend bis unentschieden vor den horizontalen Abläufen der hellen Strukturbilder Girkes. Erst Robert Rymans Werk änderte meine Wahrnehmung! Auch Girkes erschien mir nun immer mehr als ein Künstler, der die Möglichkeiten der Malerei bis auf den Grund auslotete. Besonders beeindruckt war ich von seiner Serie großformatiger Gemälde auf der Documenta 6 (1977), zumal ich auf der Kasseler Vorgängerveranstaltung Rymans Werk kennen und schätzen gelernt hatte. Hier hinterfragte - für mich erkennbar - ein amerikanischer Künstler in einem sehr konkreten Sinn die Basis von Malerei. Suchte die Kunstkritik während der 70er Jahren an vergleichbare Ansätze in Deutschland, wurde immer wieder auf Girke hingewiesen. Allerdings war sich gerade

exceptional artists who did not fit into any scheme or established a new one of their own. The legacy of Tachism and art informel had been handed down to groups representing a structural approach such as the “Nouveaux Réalistes” and “ZERO”. I must admit that we students of art history and philosophy, greatly influenced by Joseph Beuys, were initially unable to glean much from such trends. Beuys, who had occupied the offices of Düsseldorf Art Academy with students in 1972 (and had been dismissed without notice as a result), quasi embodied our creed of well-argued social criticism rather than radical painting. That is probably the reason why I still remember the aforementioned one-man exhibition by Girke in Bochum so clearly today! For although Max Imdahl's assistant had given our group a short introduction to “fundamental painting” on the tram journey getting there, the horizontal tracks in Girke's light-coloured structural paintings still prompted either rejection or indecision when we actually came face to face with them.

My perception didn't change until I met with Robert Ryman's works! Then, more and more Girke seemed to me to be an artist who was sounding out the possibilities of painting to its very basis. I was especially impressed by his series of large-format paintings at the Documenta 6 (1977), especially as it had been at the previous event in Kassel where I had come to know and appreciate Ryman's work. Here, an American artist - in a way I could recognise - was questioning the foundation of painting in a very concrete sense. When the art critics began searching for comparable starting points in Germany during the 1970s, repeated reference was made to Girke. However, Girke himself - who admired Ryman as “a very good artist” - was well aware of the differences in their artistic standpoints. He saw what he expressly termed a “far-going reduction to the basics of painting” not as his own analytical opportunity for “a pure demonstration” of artistic means, but rather as an historic phase in which he wished to be regarded all the more as a painter who stuck to the use of traditional picture carriers and paints. I must say, I found the consistency of this attitude very likeable.

In the 1980s there were indications of a change in Girke's art, about which I had great reservations ... was Girke falling away from the pure doctrine of minimalising his means? I viewed the paintings he was beginning to produce then as far too “personal”. By beginning to make use of a kind of expressive flow which, to quote his titles for some paintings, generated “Colour Currents” and “Colour Movements”, it seemed to me that

Girke, der Ryman als „sehr guten Künstler“ schätzte, des Unterschieds in den künstlerischen Haltungen bewusst. Ausdrücklich sah er die, wie er sagte, „sehr weitgehende Reduktion auf die Grundlagen der Malerei“ nicht als eigene analytische Möglichkeit „einer reinen Demonstration“ künstlerischer Mittel, sondern vielmehr als eine historische Phase, in der er sich um so mehr als ein Maler verstehen wollte, der bei der Verwendung traditioneller Bildträger und Farben blieb. Ich kann sagen, dass mir die Konsequenz dieser Haltung sympathisch war.

In den 80er Jahren deutete sich in Girkes Kunst eine Wende an, gegen die ich größte Vorbehalte hatte... Stand Girke etwa im Begriff, von der reinen Lehre einer Minimalisierung der Mittel abzufallen? Allzu „persönlich“ fand ich die Bilder, die nun zu entstehen begannen. Indem er sich einer Art von Duktus zu bedienen begann, der, um einige Titel seiner Bilder zu nennen, zu „Farbströmen“ und „Farbbewegungen“ führte, schien dieser Künstler des Entmaterialisierten ohne erkennbaren Grund an die eigene Frühzeit anzuknüpfen. Nachdem er in der anonymisierten Malerei der siebziger Jahre auf jede „Handschrift“ verzichtete hatte und oft bis an die Grenzen des Sichtbaren (oder zumindest Abbildbaren) gegangen war, erlebten nun die, die ihn schätzten, eine harte Kehre. Man müsste die Familie Girkes fragen, ob er damit viele seiner Freunde und Kuratoren irritierte. Aus meiner damaligen Sicht stellte die Wiederbelebung des Gestus eine Entwicklung dar, die ich als überholt betrachtete und von der ich geglaubt hatte, Girke habe sie zu Beginn der 60er Jahre endgültig hinter sich gelassen. Auch deshalb hatte ich spätestens Mitte der 80er Jahre darauf gerechnet, dass er „seinen Irrtum“ bald korrigieren würde! Stattdessen aber entwickelte er die neue Werkserie weiter, in der ich eine Abkoppelung von wesentlichen zeitgenössischen Positionen zu erkennen meinte. Bis zu Girkes Tod 2002 sollte das mein Eindruck bleiben.

Es wäre besser zu begreifen gewesen! Das aufschlussreiche Buch „Raimund Girke Malerei“ von Dietmar Elger wurde 1995 zur Wanderausstellung publiziert, die in Hannover im Sprengel Museum begann und nach Station in Saarbrücken

this artist of dematerialisation was reverting to his own early period without any obvious reason. After rejecting any form of “signature” in the de-individualised painting of the seventies and often going to the very limits of the visible (or at least portrayable), his work now required his admirers to face a hard turn about. One should maybe ask Girke’s family whether that irritated many of his friends and curators. From my point of view at the time, the renewal of expressiveness was a development that I considered out-of-date; I believed that Girke had left it behind him at the beginning of the 1960s. For that reason, I had also assumed that he would correct “his mistake” by the mid 1980s at least! But instead, he further developed the new series of works, in which I believed I could see his split with essential contemporary positions. That was to remain my impression until Girke’s death in 2002.

It would have been so much better to understand! The highly informative book “Raimund Girke Malerei” by Dietmar Elger was published in 1995 for the touring exhibition which began in the Sprengel Museum in Hanover and ended at Kunsthalle Nuremberg after stages in Saarbrücken and Wuppertal. I must admit that for reasons which escape me today, I did not go to that exhibition and failed to acquire the publication. It was not until years later, after two conversations with the author and a long overdue reading of his analyses, that I was able to recognise the vehemence and intention with which Girke pursued his later art work in particular. It is true that Girke had developed his series from questions raised by previous image-productions, so that a form of self-referential painting had indeed emerged, but he was less concerned with the reintroduction of a subjective expressiveness than with the great theme that had defined his entire creative oeuvre: investigating his preferred colours of white, grey, blue and brown with respect to their apparent force.

In retrospect, I find the most regrettable thing is not the reservations which I harboured initially about this development in Girke’s art, but the fact that I only granted myself and my family the pleasure of living together with his work in later years. Today, when we view one of our “Girkes” alongside completely different types of work in our collection, sometimes it seems as if the quiet Girke painting is responding to the disquiet of its neighbour. And it is never a disappointment when one realises that this response (as if a Zen master was at work!) consists of little more than silence. There is probably no better expression for this particular kind of response, this particular quality of paintings than the one Wieland

und Wuppertal in der Kunsthalle Nürnberg endete. Ich muss gestehen, dass ich aus Gründen, die ich heute nicht mehr weiß, der Ausstellung fern geblieben war und auf die Anschaffung des Buchs verzichtet hatte. Erst Jahre später konnten mir zwei Gespräche mit dem Autor und das überfällige Lesen seiner Analysen verdeutlichen, mit welcher Vehemenz und Intention Girke gerade seine spätere Kunst vorangetrieben hatte. Zwar hatte Girke seine Serien aus den Fragestellungen vorheriger Bildfindungen entwickelt, so dass hier tatsächlich eine selbst-referentielle Malerei entstanden war, doch ging es ihm weniger um eine Wiedereinführung eines subjektiven Gestus als vielmehr um das große Thema, das sein gesamtes Schaffen bestimmt hatte: seine bevorzugten Farben Weiß, Grau, Blau und Braun auf ihre Erscheinungskraft hin zu prüfen.

Im Rückblick erscheinen mir nicht die Vorbehalte, die ich zunächst gegen eine Entwicklung in Girkes Werk hatte, am bedauerlichsten, sondern dass ich es meiner Familie und mir erst in späten Jahren gönnte, mit seinem Werk zu leben. Betrachten wir nun einen unserer „Girkes“ neben ganz anders gearteten Werken in unserer Sammlung, hat es manchmal den Anschein, als erhalte der unruhigere Nachbar von dem ruhigen Girke-Bild eine Antwort. Und es ist keine Enttäuschung, wenn man feststellt, dass diese Antwort (als sei ein Zen-Meister am Werk!) aus kaum mehr als aus einem Schweigen besteht. Für diese besondere Art der Antwort, für diese besondere Qualität der Malerei gibt es wahrscheinlich keinen besseren Ausdruck als den, den Wieland Schmied dafür fand: die „schweigende Präsenz“ von Girkes Kunst. Diese Präsenz zu erleben, ist zweifellos vielen Sammlern zu gönnen - und für viele Sammlern möglich! Die Verbreitung seines Werks wird nämlich durch eine Besonderheit unterstützt, die mit der Qualität der Kunst nichts zu tun hat: Bisher ist Girke „bezahlbar“ geblieben - und somit eine rare Erscheinung auf einem ins Kraut schießenden Kunstmarkt.

Dr. Helmut Reuter

Schmied formulated: the “silent presence” of Girke’s art. The experience of this presence is surely a treat many collectors should be allowed to enjoy – and it is possible for many collectors! For the dissemination of his work is helped by a circumstance that has nothing to do with the quality of his art: up to the present day, Girke has remained “affordable” – and is thus a rare phenomenon on an art market that often seems to be running wild.

Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung Raimund Girke
in der Galerie Fahnemann, Berlin
28.10. - 22.12.2010

*The catalogue is published at Galerie Fahnemann, Berlin
28.10. - 22.12.2010*

Die Ausstellung wurde konzipiert mit dem
Nachlaß Raimund Girke / Madeleine Girke

*The exhibition was conceived with the
estate Raimund Girke / Madeleine Girke*

Galerie Fahnemann, Berlin
Fasanenstrasse 61 • 10719 Berlin
T +49 - (0)30 - 883 98 97
info@galerie-fahnemann.de
www.galerie-fahnemann.de / www.fahnemannprojects.com

Herausgeber *publisher*: Galerie Fahnemann, 2010
Gestaltung *design*: Clemens Fahnemann / Silva Agostini
Photos: Wolfgang Selbach
Photos von Raimund Girke: © Erika Kiffel
Übersetzung: Dr. Lucinda Rennison
© Galerie Fahnemann und Madeleine Girke

Dank an *thanks to*:

Prof. Dr. Peter Iden (Vorwort)
Dr. Helmut Reuter (Nachwort)

Erika Kiffel