

Die Musik, die wir eben von Makiko Nishikaze auf dem Klavier gehört haben - vielleicht haben Sie das auch so wie ich empfunden - hat eine ganz besondere Art von Stille spürbar oder hörbar gemacht. Es war unüberhörbar, in welcher Weise hier ausdrücklich an den Pausen, an den Zwischenräumen gearbeitet wurde. Nicht nur die Töne selbst sind hier wichtig, sondern auch das, was eigentlich nicht tönt, aber doch erscheint und von uns wahrgenommen wird: als Stille. Sie erscheint als etwas, was die Töne trägt. Jede Musik hat ihre eigene Stille, je nachdem, wie in ihr die Pausen und Zwischenräume gestaltet sind, manchmal geschieht es spielerisch leicht, fast unmerklich, auffällig an der Musik eben aber war, wie betont hier an den Zwischenräumen gearbeitet wurde. Ich denke, daß das etwas ist, was in unmittelbarer Nähe steht zu den Arbeiten, die hier von Gesine Storck und Claudia Gansz ausgestellt sind.

Es gibt in der Moderne keine verbindliche Tradition mehr für die Malerei, jeder Maler steht in gewisser Weise vor der Aufgabe, diese Kunst erst wieder neu zu erfinden - er muß sie neu buchstabieren lernen.

„Zeta / E2“ - so steht es auf der Einladung und dem Plakat zu dieser Ausstellung. Es sind die Titel zweier Bilder, das Bild „Zeta“ ist von Claudia Gansz, das Bild „E2“ von Gesine Storck, beide Titel geben der Ausstellung den Namen.

„Zeta“, das ist ein Buchstabe des griechischen Alphabets, das „Z“, aber es steht im griechischen Alphabet nicht am Ende, sondern da, wo unser „F“ steht: in unmittelbarer Nachbarschaft des „E“. Weder ganz am Anfang, noch gar am Ende, sondern mitten auf dem Weg, das ist der Ort dieser Arbeiten, so könnte man schließen. Allerdings: ganz konform geht das Buchstabieren in der Schriftsprache und das Buchstabieren in der Sprache der Malerei nicht.

Gesine Storck und Claudia Gansz werden sehr zurückhaltend reagieren, wenn Sie sie fragen sollten, auf welches Ende, auf welches Ziel zu ihre Malerei strebt, zu Recht wie ich meine. Sie haben es in ihrer Arbeit an den Bildern mit näherliegenden Dingen zu tun, mit den bildnerischen Elementen und da vor allem mit der Farbe: *welche* Farbe an *welchen* Ort kommt und in *welcher* Menge - das ist das, womit sie es zu tun haben.

Was hat es mit den bildnerischen Mitteln auf sich, mit denen es ein Maler zu tun hat? Vielleicht hilft zunächst ein Blick auf ein anderes bildnerisches Mittel, auf eins, das in den Arbeiten hier

keine große Rolle spielt, das aber traditionell neben der Farbe genannt wird, um der Eigenart eines bildnerischen Mittels näherzukommen: Ich meine die Zeichnung, die Linie.

In der Natur gibt es keine Linien. Die Linie ist eine Abstraktion des Menschen. Sie hat mit seiner Tätigkeit des Unterscheidens zu tun, mit dem Umgrenzen, aber auch damit, das so Unterschiedene in Beziehung zu setzen zu anderem. Das Besondere in der bildenden Kunst ist nun, daß die Linien hier nicht nur Begrenzungen sind, etwa Begrenzungen von Körpern. Sie können zwar Dinge und Körper hervorrufen, aber in der Kunst gestalten sie nie nur die Körper, sie gestalten zugleich - und das im selben Zug - auch die Zwischenräume. Sie sind nämlich nicht nur auf die Dinge bezogen, sie sind überall vor allem *aufeinander* bezogen. Dadurch entsteht ein die Dinge umgreifender Flächenrhythmus. Und es ist dieser entstehende Flächenrhythmus, der uns die Dinge, bzw. das Bild, lebendig erscheinen läßt, es ist nicht die Nachahmungsqualität der Linie, die uns etwas als lebendig erscheinen läßt. Denn direkt kann die Wirklichkeit nicht in Bilder umgesetzt werden, sie muß in die Sprache der Malerei übersetzt werden. Und dazu gehört im Falle der Zeichnung nicht nur die Beachtung der Linien selbst, sondern auch der Blick auf das, was sich zwischen ihnen abspielt.

Die Zeichnung besteht also nicht nur aus den Linien, sondern genauso entscheidend aus dem, was nicht Linie ist - was allerdings auch nicht ohne die Linie ist, aber es ist nicht eigens gesetzt, es ist nebenher entstanden. Ein bildnerisches Mittel hat also die Eigenart, daß es nicht nur den Blick auf sich selber lenkt, es gibt ihn frei für das, was nebenher geschieht, was gar nicht eigens gesetzt ist, aber doch präsent wird.

Mit dieser Eigenart des bildnerischen Mittels der Linie kommen wir einem Moment nahe, das Claudia Gansz an der Farbe fasziniert. In ihren Bildern ist jede Anspielung an eine gegenständliche Form beiseitegelassen. Auf einem hellen grauen Grund sind senkrechte oder waagerechte Farbstreifen angeordnet, so auf den großformatigen Bildern und auf den Radierungen; auf den kleinformatigen Malereien fehlt der helle flächige Grund.

Auf den größeren Bildern ist der helle Grund manchmal noch einmal durch eine Nuance dunkler gehaltene rechteckige Flächen differenziert. Also nur senkrechte oder waagerechte Linien,

einige kaum sichtbar, andere als breite farbige Streifen. Was hier entsteht, ist ein sehr differenziertes Spiel von schnellen und langsameren Rhythmen, basierend auf dem Grundgegensatz von horizontalen und vertikalen Kräften und dem Zusammenspiel kontrastierender Farben.

Das helle, sacht differenzierte Grau-weiß wird zum atmenden Grund für die farbigen Akzente - und es ist der Grund für das, was selber nicht faktisch vorhanden ist, aber doch präsent wird. Das bildnerische Mittel „Farbe“ ruft nämlich etwas hervor, mit dem Claudia Gansz ausdrücklich zu arbeiten versucht. Sie kennen das Phänomen wahrscheinlich: Wenn Sie längere Zeit auf eine farbige Fläche schauen und dann ein weißes Blatt Papier darüberlegen, sehen Sie darauf die Komplementärfarbe der Farbe, die Sie gerade angeschaut haben. Dies einfache Experiment zeigt: unser Auge ist beim Sehen durchaus nicht nur rezeptiv, es ist auch produktiv, es sieht beim Sehen einer Farbe immer auch die Komplementärfarbe mit. Der helle Grund der Bilder wird so zum Spielraum der von unseren Augen hinzugesehenen Farben. Hin und wieder nimmt Claudia Gansz diese latente Farbe auch ausdrücklich, faktisch in einem Streifen, mit in das Bild auf.

Es ist das Ausdrücklichmachen einer Eigenart unseres Sehens. Und damit sind wir schon bei einem möglichen Ziel dieser Malerei, das zu formulieren unsere beiden Malerinnen sich so zurückhalten, weil es so einfach klingt.

Es geht nicht um das Wiedererkennen von Gegenständen - es geht um das Sehen selbst. Es geht nicht so sehr um das, was es möglicherweise sieht, es geht nicht um ein Gegenüber, sondern: das Sehen selbst soll beweglich gehalten werden. Ob das gelingt, das liegt sicher nicht nur an der Beachtung dieser einen Eigenart des Farbsehens, von der jetzt die Rede war, dazu ist das, was *Farben sehen* ist, zu komplex, aber es lenkt den Blick darauf, daß es hier überhaupt um das Sehen selber geht. Im Bauen eines solchen Bildes wird unser Sehen selber gebaut, es wird ihm ein Spielraum eröffnet, in dem es beweglich gehalten werden kann, ohne auf etwas fixiert zu werden.

Das gilt auch für die im Format kleineren Arbeiten, die die hellen atmenden Flächen nicht mehr

aufweisen. Auch diese streng aus Farbstreifen gefügten Bilder, die an keiner Stelle auch nur die Illusion eines Aus- oder Durchblicks, eines Freiraums, gewähren, scheinen angelegt, um unser Sehen so zu führen, daß es das Bild nicht fixieren kann, sondern daß es sich in dem, was es aufnimmt und in dem, was es selber immer auch noch hinzubringt, frei entfaltet, nicht an Gegenständen interessiert, sondern, um mit einer altertümlichen Formulierung zu reden: in einem „interesselosen Wohlgefallen“.

Daß einzelne bildnerische Probleme so herausgearbeitet und exponiert werden, das ist ein Kennzeichen der modernen Malerei. Aber - es ist nichts völlig Neues. Bilder wie die von Claudia Gansz lenken nur bewußter den Blick auf einen Umstand, der beim Betrachten gegenständlicher oder figürlicher Bilder genauso wirksam ist, aber unbewußt geblieben ist: daß es nämlich nicht die Dinge selber sind, die die Schönheit im Kunstwerk erzeugen, sondern die Beziehungen von bestimmten Farben an bestimmten Orten und in bestimmter Menge.

Eine der weitreichenden Erkenntnisse der modernen Malerei war ja, daß die Farben, die man zur Beschreibung von Naturerscheinungen verwenden kann, auch ganz unabhängig von diesen Erscheinungen in sich selber die Kraft haben, die Gefühle der Betrachter anzusprechen. Für diese Beziehungen der Farben untereinander, wo man sagen kann: es stimmt, es spricht mich an, dafür gibt es keine Regel. Es gibt keine Regel, die die Herstellung eines Bildes vereinfachen würde, man muß sich das Gefüge von Farben und Formen, das unser Sehen beweglich halten kann, in jedem Bild neu erarbeiten. Farbe ist nicht ausrechenbar, man braucht viel von dem, was man gemeinhin Intuition nennt - und viel Übung, um Erfahrungen mit der Farbe zu machen. Umwege zu gehen, das gehört unausweichlich zum Métier; direkt, nach einer Regel, läßt sich das Ziel nicht erreichen.

Oft sind Umwege nötig, um überhaupt auf das Problem der Farbe geführt zu werden, das ist der Biographie von Gesine Storck zu entnehmen. Gesine Storck kommt ursprünglich von der Bildhauerei her und sie ist zur Malerei gewechselt, weil ihr plötzlich die Plastiken zu blaß erschienen. Blaß erschienen sie ihr vor allem nach den vielen Reisen, die sie machen konnte. In Ostasien nämlich hat sie in der Mongolei Skulpturen gesehen, die wunderbar farbig waren.

Nun könnte man ja fragen, warum hat sie ihre Plastiken nicht bemalt, bei den Griechen und im Mittelalter waren sie auch bemalt. Erst mit dem Klassizismus und dem Aufkommen der Gipsfiguren setzte sich die farblose Skulptur durch. Doch daß es nicht mit dem Bemalen einer Skulptur getan ist, um sie farbig zu machen, das war Gesine Storck intuitiv klar. Farbe ist in der bildenden Kunst nichts, womit man etwas bemalt. Da bleibt die Farbe etwas Sekundäres, Gesine Storck aber wollte gerade von der Farbe selber ausgehen in der Gestaltung und dafür ist in unserer abendländischen Tradition der richtige Ort eben doch die Malerei.

Trotzdem, eine Erfahrung der Bildhauerei hat ihr vermutlich geholfen, sich in der neuen Umgebung schneller zurechtzufinden: das ist die Widerspenstigkeit des Materials, des Steins, dem man nicht alles aufzwingen kann, was einem so durch den Kopf geht. Den man zwar wunderbar gestalten und formen kann, aber nur, wenn man den eigenen Forderungen des Steins gehorcht. Was Gesine Storcks Umgang mit der Farbe kennzeichnet, das ist die Fähigkeit, sich von ihr führen zu lassen. Daß man die Malerei neu erfinden muß, das bedeutet offenbar nicht, daß man machen kann, was man will. Man muß sich dabei auch führen lassen. Und wohin die Malerin zunächst geführt wurde, das war für sie selber schon verblüffend: „Am Anfang“, sagt sie, „wurden die Bilder alle blau“.

Sicher gibt es keine einfache Erklärung dafür. Nicht bei jedem, der mit der Malerei anfängt, werden die Bilder blau. Aber: Blau ist sicher eine besondere Farbe, nicht nur, weil sie die Farbe des Traums und der Sehnsucht ist, wie in der Schilderung der blauen Blume bei Novalis deutlich wird, sie ist auch die Farbe des Tageslichts. Sie erscheint als einzige Farbe gleichstark sowohl dem Dunkel der Nacht wie auch der Helle des Tags anzugehören. Und eine besondere bildnerische Qualität hat das Blau in der abendländischen Malerei seit jeher: nicht nur, weil es den Goldgrund der mittelalterlichen Malerei abgelöst hat als Basis der Farben, noch bei Cézanne lesen wir: „Das Blau gibt den anderen Farben ihre Schwingung, man muß also in das Gemälde eine gewisse Menge Blau hineinbringen.“ (Brief an Émile Bernard)

Die anderen Farben werden also in ihrer eigenen Qualität durch das Blau gestärkt. Damit kann das Blau eine wichtige Rolle dabei spielen, die Farben zu organisieren, eine Bildeinheit herzustellen.

Die blauen Bilder des Anfangs zeigen Gesine Storck unmißverständlich, daß das Bild nach einer dominanten Farbe verlangt. Man kann offenbar nicht alle Farben in gleicher Menge in ein Bild bringen, dann wirkt es zwar bunt, aber leblos. Die Farben schwächen sich dann gegenseitig - und leuchten nicht. Aber gerade das Leuchten der Farben herauszubringen, das ist die Intention von Gesine Storck. Die dominante Farbe wird sich später auch ändern können, Orange z.B. oder Gelb, aber eine dominante Farbe wird es geben. Daß aber am Anfang das Blau dabei so wichtig war, das mag auch daran gelegen haben, daß es wie keine andere Farbe seinen Farbcharakter behält, wie stark man es auch abdunkelt oder aufhellt. Es bleibt blau. Rot z.B. läßt sich nicht so weit abdunkeln oder aufhellen, es wird dabei rasch zum Braun oder Rosa.

Um das Leuchten der Farben zu bewahren, müssen die Farbmengen auch genügend groß sein, damit sie sich bei größerem Abstand vom Bild nicht optisch vermischen und wie im Neoimpressionismus vergrauen. So baut sie also mit größeren Farbflecken und Tupfern ihre Bilder, manchmal langsam und festgefügt, an aufeinandergeschichtete Blöcke erinnernd, mit entsprechenden Anklängen an Waagerechte und Senkrechte, manchmal aber auch ohne solche Anklänge, dynamischer gefügt und einer mehr diagonalen Struktur folgend.

An den Grenzen der Farbkompimente bleiben noch oft die Spuren des Pinsels sichtbar, ohne daß man sagen könnte, diese Malerei sei gestisch, dazu ist sie zu verhalten. Sie bewegt sich immer in kaum merklichen, aber doch wichtigen Spannungspolen: Die Farbflecken rühren an eine Form, verlassen sie aber wieder; sie suggerieren Räumlichkeit, verfolgen das aber auch nicht weiter, um den Blick freizugeben für den Zusammenklang aller Farben. Auch in den Bildern von Gesine Storck geht das primäre Interesse nicht auf einen erkennbaren Gegenstand, auch wenn sich zuweilen Anklänge an Gegenständliches finden. Das Wichtige sind die Farbklänge, die auch hier unser Sehen in Bewegung bringen.

Das Gefüge der Farben in ihren Bildern ist immer locker genug, um nie schwer oder gar schwermütig zu wirken. Sie können zwar Ernst ausstrahlen und Stille, aber immer mit Heiterkeit und manchmal sogar Witz verbunden, wie die Titel der Bilder deutlich machen. Der Titel ist übrigens für Gesine Storck noch so etwas wie der letzte Farbtupfer für das Bild, mit ihm erst ist es fertig und eine erste Brücke zum Betrachter geschlagen.

Die Heiterkeit und Gelöstheit zeigt sich in besonderer Weise noch einmal in ihren Lithocollagen. Sie entstehen in einem Verfahren, bei dem in den Steindruck entsprechend vorbereitete farbige Papiere integriert werden. Mit Hilfe dieser Papiere kommt sie zu mehr Farben als mit dem Steindruck allein. Die Folge dieses Verfahrens ist auch, daß es jede dieser Lithocollagen nur einmal gibt, obwohl im Druck entstanden, sind es Unikate. - - -

Eines der verblüffendsten Dinge im Umgang mit der Farbe ist, daß sie eigentlich nichts in sich Identisches ist. Dasselbe Orange in einem anderen Zusammenhang ist auch ein anderes Orange. Die einzelne Farbe ist das, was sie ist, nicht aus sich selber. Was sie ist, klärt sich erst aus dem Beziehungsgefüge, aus der Gewichtung aller Farben. Aber nur weil sie in einem Bild den Blick freigibt auf die anderen Farben und den Zusammenklang der unterschiedlichen Elemente unterstützt, kann das Bild sein, was der große französische Maler Delacroix von ihm gefordert hat: ein Fest für die Augen. In einer Zeit, in der alle Welt sich damit abmüht, unser Sehen zu fixieren, es auf bestimmte Punkte zu lenken, ist es den Bildern von Claudia Gansz und Gesine Storck darum zu tun, unser Sehen beweglich zu halten, so unterschiedlich sie sind: die eine, die mit Elementen der Ruhe Bewegung baut und die andere, die mit bewegterem Duktus Stille zum Leuchten bringt.