

## Kirkebys Haus

Die folgenden Seiten geben keine Einführung von der Art, dass Sie sich von meinen Sätzen gleichsam an die Hand genommen fühlen, um sich später in einer Kirkeby-Ausstellung schnell und angenehm zurechtzufinden. Ich habe mir vielmehr vorgenommen, Ihre Aufmerksamkeit auf Eigenheiten und Qualitäten der Kunst von Per Kirkeby zu lenken, die sich dem betrachtenden Auge nicht als Erste aufdrängen. Ich möchte zu Ihnen über »Kirkebys Haus« sprechen; natürlich nicht über sein Atelierhaus in Kopenhagen, das ihm zum Leben und Arbeiten dient, sondern über ein strukturelles Element seines Werkes, das etwas mit dem Begriff »Haus« in einem grundlegenden Sinne zu tun hat.

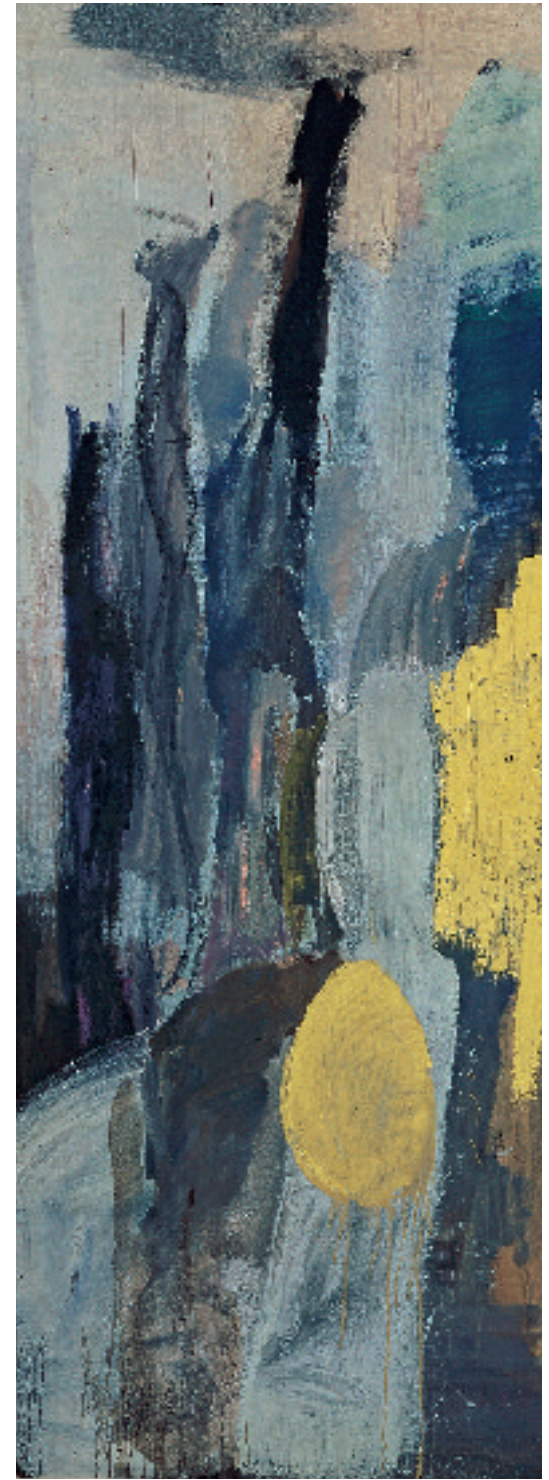
Das Betrachten der Bilder von Kirkeby, besonders jener der letzten Jahre, ruft häufig einen Eindruck hervor, der sich als ein Schwebezustand des Sehens bezeichnen lässt: Das Hineinsehen in den Raum des Bildes und das Draufsehen auf das flächige Relief der Farboberfläche existieren im gleichen Werk nebeneinander und bestimmen zusammen den Eindruck der Bilder. Der Maler entwirft Räume, Landschaften, in denen Hütten, Häuser, Bäume stehen, wo Wasser fließt, Himmel und Wolken ihre vergänglichen Spiele aus Formen und Licht veranstalten. Inmitten dieser oft mit verführerisch schöner Farbe instrumentierten Welt stößt das Auge jedoch immer wieder überraschend auf schiere Flächen, die sich vor unserem Blick kompakt und dicht wie Wände behaupten – vergleichbar dem Putz des Freskos, der nach der Ausführung der Malerei optisch wirksam bleibt und dem Betrachter anzeigt, dass er vor der bemalten Wand eines festen Gebäudes steht. An solchen Stellen in Kirkebys Bildern glaubt man, statt der Farbillusion die Wand greifen zu können. Die physische Präsenz der Farbfläche wird durch eine entsprechende Behandlung der Farbschicht durch den Künstler noch unterstützt – zum Beispiel durch Spachteln, durch einen spröden, scheinbar mühsamen Farbauftrag, durch Ritzen, Kratzen und Gravierungen wie in einer übergroßen Radierplatte, die den physischen Akt des Malens gerade nicht zum Verschwinden bringen in der Illusion des Bildes, sondern in die Bildwirkung einrechnen. Kirkebys Bildidee befindet sich so gesehen auf der Grenze zwischen innen und außen. Das Bildformat übernimmt in bestimmter Weise die Funktion eines Wandstücks, das durch die Erscheinung des Bildes als Bild jedoch wieder



**Dunkle Höhle** 1967  
Mischtechnik auf Masonit  
122 x 122 cm



**Neue Bäume I** 1984  
Öl auf Leinwand  
252 x 90 cm



**Neue Bäume V** 1984  
Öl auf Leinwand  
252 x 90 cm



aufgehoben wird. Eine an sich paradoxe Situation, an der ein Kunstwerk vielleicht in seiner inneren Struktur zerbrechen könnte – es sei denn, gerade diese Situation von Grenze als solcher enthüllte sich als ein Beweggrund, als das Anliegen und die eigentliche Botschaft des Künstlers.

Einmal aufmerksam geworden auf das Bildformat als Stellvertreter eines Wandstücks, findet der Betrachter in Kirkebys Œuvre immer wieder ausgesprochen ungewöhnliche Proportionen für Bilder. Es gibt zum Beispiel die steilen Hochformate, die Bäume aufnehmen können und in Kirkebys imaginärem Haus die Wandflächen neben den Fenstern besetzen könnten. Häuser und Hütten tauchen als Motive vor allem in den großen Formaten immer wieder auf, die als die Hauptwände von Kirkebys Haus geeignet sind. Manchmal erinnern die Hütten an jene Illustrationen der Urhütte, wie die Architekturtheoretiker des 18. Jahrhunderts sie als Ursprung des Bauens überhaupt entwarfen. Kirkebys Häuser in seinen Bildern stehen nicht wie Burgen im Land und schließen sich nicht gegen den Raum ab, der sie umgibt, sondern sie erscheinen wie die Knotenpunkte eines komplexen Geschehens, als Haltepunkt in einem strömenden Raum. Die Interpretation des Haus-Motivs in den Bildern selbst wirft ein Licht zurück auf das Gesamte des Werkes. Der eigentliche Umgang mit Linie, Farbe und Fläche, wie ihn der Künstler besonders in den letzten Jahren entwickelt hat, lässt sich wie eine präzise Strategie verstehen, mit deren Hilfe der Gegenstand, zum Beispiel das Haus im Bild und analog das Bild selbst, durchlässig gemacht werden kann für Aggregatzustände des Raumes. Dadurch, dass Farbe, Linie und Fläche als getrennte Elemente des Bildes behandelt werden, wird die innere Beschaffenheit des Bildes, also der Moment seines Entstehens und seiner Eigenart, einer Analyse unterzogen, deren Ergebnis sich auf einer anderen Ebene als derjenigen der herkömmlichen Malerei wieder zusammenfügt. Das Bewusstsein wird erweitert um die verschiedenen, manchmal verschlungenen Wege und um die immer skrupulöse Kontrolle der einzelnen Schritte, die der Künstler den Bestandteilen des Bildes auf ihrem Weg gewiesen hat. Kirkebys Haus, wie es die Summe der Bilder ergibt und wie es in seinen Bildern steht, fragt als eine aus Farbe, Fläche und Linie vorgestellte Welt jedes Mal von Neuem nach jener Grenze, die ein Haus setzt oder öffnet. Die künstlerische Recherche fragt am und im Modell des Hauses nach den Zusammenhängen von Rationalität und dem Unergründlichen, nach Natur und Kunst, nach Leben und Denken, wie es jede Generation neu definieren muss. In diesem Diskurs, der von Kirkeby nicht mit apodiktischen oder aggressiven Behauptungen entschieden wird, treten nahe liegende Personen und Dinge genauso auf wie die Tages- oder Jahreszeiten, besonders eindrucksvoll mit den Werken zum Thema »Abend« oder »Winter« – die ja auch besondere Übergänge oder Grenzen behandeln. Der Künstler lässt der Natur, wie er sie im Wechsel erlebt, Zugang zu seinem Werk, jedoch nicht um sie als das schlechthin Gegebene und Unveränderbare eines statischen Weltbildes darzustellen, sondern um sie als das immer neu zu Erfahrende

und zu Erlebende zu reflektieren und zu interpretieren. Malen als Erkenntnisprozess ist unabdingbar und unersetzlich für diese Existenzform des Bildes zwischen innen und außen, da das Verhältnis immer wieder neu gefunden werden muss. Das Bild als gegebenes Faktum fiele hinter eine solche Position des modernen ästhetischen Bewusstseins zurück, das seine Unmittelbarkeit zum Ich, zur Natur oder zur Lebenswelt vor ungefähr zweihundert Jahren aufgegeben oder verloren hat. Die analytische Struktur der Bilder entspricht dem Zusammengesetzten unserer Erkenntnis; diese wiederum findet ihr bildnerisches Pendant im Haus. Dieses mehrfach Zusammengesetzte durchwirkt den gesamten künstlerischen Kosmos von Kirkeby. Wenn seine Beziehung zum Haus als Struktur weiter befragt wird, kommt zu Bewusstsein, dass sein Umgang mit den Elementen des Bildes eine Entsprechung zur fundamentalen Tatsache der Architektur hat, dass sie aus aufeinander bezogenen Teilen und Funktionen besteht, die nicht a priori als Ganzheit gegeben sind, sondern vom Architekten sorgfältig auf die Bestimmung des Gebäudes hin untersucht und festgelegt werden müssen. Grundriss, Raumproportion, Fassadengestalt, Einordnung in den Stadtkörper oder Zuordnung zur Landschaft erfordern verschiedene analytische Prozeduren, die als innere und äußere Gliederung am Gebäude sichtbar bleiben und außer von der Funktion auch von der Ikonografie, das heißt von der Architektur als Bedeutungsträger geprägt werden. Diese Verhältnisse hat Kirkeby seinerseits in seinen Backsteinskulpturen untersucht und dargestellt, die eine große Nähe zur Architektur aufweisen. Diese Arbeiten benutzen architektonische Formen in einem plastisch-räumlichen Sinn, ohne einem eigentlichen Nutzen oder Zweck zu dienen. Sie lassen sich zwar als Sonderform minimalistischer Strukturen interpretieren – allerdings bleiben sie aufgrund ihres Materials immer auf Gebautes bezogen. Wenn dies sozusagen die rationale, die »kalte« Seite dieser Werke ist, so gibt ein anderes Element bei ihrer Entstehung einen weitergehenden Hinweis, nämlich die Tatsache, dass fast zu jedem Backsteinwerk eine in Ton geformte und in Bronze gegossene kleine Entwurfsversion gehört, die das unmittelbare Eingreifen der Hand des Künstlers bei der Gestaltung, die unterschwellige Beziehung zu einer menschlichen Dimension und Proportion spüren lässt. Kirkeby teilt den Backsteinskulpturen auf diese Weise eine körperliche Empfindung mit, die sich im ausgeführten Bauwerk nicht verliert. Selbst in den Backsteinskulpturen, die zuerst so hermetisch und blockhaft scheinen, wirkt demnach das Prinzip des Zusammenfügens zu einer Einheit aus Elementen, die vorher aus analytischer Trennung gewonnen wurden. Beim Betrachten der Backsteinskulpturen bewirkt diese Methodik, dass alles Illustrative – übrigens wie in den Bildern auch – unterwandert wird, um jenes Zwischenreich zu umkreisen und zu benennen, das dem ungestalteten Raum jenen Rhythmus ablauscht, der eine beliebige Stelle zu einem wirklichen Ort macht – mit seiner individuellen Magie und seinem nur ihm zugehörenden Licht.