

Liebe Kunstfreunde,

als ich mich vor zwei Jahren zum ersten Mal mit der Malerei von Martina Milke beschäftigt habe, wollte ich vor allem der außergewöhnlichen Wirkung auf den Grund gehen, die ihre Bilder, vor allem die großformatigen Ölgemälde, beim Betrachter auslösen. Wie kommt es, dass man beim Anschauen einen fast beunruhigend reinen, ungebremsten, schwelgerischen Genuss empfindet? Ist es wirklich „nur“ die Wirkung der Farben, ihr Leuchten, ihre Kontraste, ihre Klarheit und ihr entschiedenes Auftreten, das auf Abstufungen, Zwischentöne und changierende Übergänge so weitgehend verzichtet, dass sie einzig mit der Botschaft aufzutreten scheinen: „Wir sind Farbe!“?

Bei dieser Frage hat mir, neben dem Gesichtssinn, die Sprache geholfen. Ich wollte der Wirkung „auf den Grund gehen“ und fand dabei den trivialen Ausdruck vom „Eintauchen“ – beides Metaphern, die anzeigen, dass diese Bilder einladen, sich mitten in sie hineinzubegeben und darin weiterzubewegen. Was den Blick anzieht und hineinzieht, ist die fließende Dynamik der Umrisse, der Grenz- und Verbindungslinien, der Kanten und Schwellen zwischen den verschiedenen Farbregionen. Die offensive Farbgebung von Martina Milkes Ölmalerei verführt nicht nur, weil ihre Leuchtkraft das äußere Auge betört, sondern weil die Dynamik der Komposition das innere Auge berührt, belebt und in Schwingung versetzt. Der Titel dieser Ausstellung, „Es darf etwas mitschwingen“, erscheint da fast zu bescheiden, denn hier schwingt nicht nur ein Oberton neben einem Hauptton oder eine Nebenbedeutung neben einer Hauptaussage, sondern der Betrachter selbst gerät in Schwingung, ins Schaukeln und Schwanken, Steigen und Sinken.

Kein Wunder, dass Martina Milkes Bilder immer wieder mit dem Element des Wassers zu tun haben. Ich sage das mit Absicht so vage, weil das Wasser in ihren Bildern zwar oft ein thematisches, wenn nicht sogar figürliches Feld darstellt, ebenso oft aber einfach unwillkürlich assoziiert wird. Wasser erregt die Vorstellung von einer horizontal angelegten Fläche. So dominiert zum Beispiel auf dem Bild „Rudern auf der Orgnon“ die Waagerechte, und zwar nicht nur, weil es ein Querformat hat. Ein horizontaler roter Streifen, an dem sich die Farben brechen, trennt das untere Viertel vom oberen Teil des Bildes, in dem Pflanzengrün und Wasserblau dominieren; von links ragt ein Bootskörper weit in die Sicht hinein und unterstreicht die Bewegung des Seitwärtsgleitens. Diese aber wird durch senkrecht verlaufende, sich kräuselnde, mal sich verzweigende, mal von ihrer Bahn abweichende Linien durchkreuzt. Zudem sind die horizontal schraffierten Farbsegmente vertikal übereinandergestaffelt. Durch die einander widersprechenden Richtungen entsteht eine merkwürdige Spannung. Der Blick gerät sich selbst in den Blick. Sind die Farbfelder auf bzw. vor dem Blau Pflanzen und Lichter, oder sind es deren Spiegelungen? Schauen wir direkt auf die Szene

oder durch eine von Schlieren überlaufene Scheibe? So verhilft die Struktur den Farben zu einem Eigenleben, und während wir meinen, nur ihrer Verführungskraft zu folgen, wird unser Blick insgeheim verdoppelt.

Eine Steigerung erfährt dieser Vorgang bei den beiden großformatigen Ölbildern „Versunkene Gärten“ und „Nereide am Neckar“. Wieder verlaufen über den waagrecht strukturierten Farbflächen schnur- oder kettenartige Senkrechtlinien. Sie erzeugen den Eindruck, durch ein mit Noppen besetztes oder auf andere Weise unregelmäßig gegossenes Glas zu schauen. Im Fall der Versunkenen Gärten beweist nichts, ob diese Girlanden in den Himmel aufstrebende Pflanzen oder in die Meerestiefe herabhängende Oktopusarme sind. Eine kegelförmige Aufstülpung in der oberen Mitte verweist auf den Leib eines Tintenfischs; aber könnte sie nicht auch einen Hügel darstellen? Wenn man das Bild umdreht, ist nicht ausgemacht, ob es auf dem Kopf oder doch auf den Füßen steht. Es ist gerade die figürliche Anmutung, die zum Rätseln einlädt, weil die Farben in ihrer unverschämten Autonomie sämtliche Optionen offenhalten, vom gelben Oktopus bis zum schwebenden Berg, von aufstrebenden Schmuckbändern bis zu hängenden oder eben im Wasser versunkenen Gärten. Die augenfälligste Probe auf diese Möglichkeiten der Metamorphose erlaubt das Bilderpaar „Blauer Tisch mit Vase“ und „Draußen“: Bei genauerem Hinsehen erweist sich das Landschaftsbild als auf die Seite gedrehte Variation des Stillebens: ein Vexierbild, das je nach Entfernung des Betrachters eine Vase mit Blumen oder eine Landschaft mit Haus, Wiese und See darstellt, einen Mikrokosmos oder einen Makrokosmos.

Auch an den kleinformatigen Arbeiten in Öl, den Flusslandschaften und den Schafgarben, lässt sich beobachten, wie die Farben selbst, das quantitativ dominante Blau und Grün und die punktuell kontrastierenden Gelb-, Rot-, Violett- und Rosatöne, gestaltbildend wirken. Sie geben dem Flächeneindruck Tiefe, unterbrechen oder lösen die horizontalen Grundierungen und entwickeln aus den Vertikalen runde und spiralförmige, ovale und spitzzulaufende Schnörkel, Ausbuchtungen und Einstülpungen. Das erinnert an Matisse, den Meister der Farbe, der zusammen mit Pierre Bonnard zu Martina Milkes wichtigsten Einflüssen gehört, und seine Aussage: „Das Lot bestimmt die vertikale Richtung und bildet zusammen mit seiner Gegenspielerin, der Horizontalen, den Kompaß des Zeichners. [...] Um diese angenommene Linie entwickelt sich die Arabeske.“

Mein Lieblingsbild unter den großen Gemälden ist die Springerin: eine Eruption von Farbe und Bewegung, Kontrast und Schwung. Allein der Anblick dieses Bogens setzt Energie frei, egal ob wir darin einen übers Wasser fliegenden Menschenkörper erkennen oder eine horizontüberspannende Bergkuppe. Man kann sich einen Entwurf denken, der diese gespannte Kraft in eine Schwarzweißskizze bannt, aber erst die Farben und ihre Kontraste – hier das Orange des zentralen und das unverschämte Pink des seitlich ins Bild ragenden Körpers, dort das Wasser-Himmelblau der Umgebung mit ihren wolkenweißen und pflanzengrünen Elementen – erst die Farben also bringen diese Kraft zur

Explosion.

In der hiesigen Hängung erwartet uns die Springerin (die, wenn es eine ist, Sekunden später zur Schwimmerin werden wird) nicht zufällig im Fluchtpunkt einer Reihe von zeichnerischen Arbeiten mit Aquarell und Tusche – einem anderen Aspekt von Martina Milkes Werk. In der Serie „Sprech/Sprachgitter“ aus dem Jahr 2009 begegnet uns das Motiv der schwimmenden Frau wieder. Martina Milke hat im Kloster Pfullingen das mit Rost überzogene Metallgitter entdeckt, durch das die Nonnen, die das Kloster nie verlassen durften, mit Außenstehenden reden konnten, ohne hindurchzusehen oder gesehen zu werden. Die Löcher, durch die man sprechen kann, gleichen hundert Augen, durch die man nicht sehen kann. Das Gitter ist also beides: Einschluss und Öffnung zugleich – wie die Sprache selbst. So hat die Schrift Eingang in die Bilder gefunden. Diese dekonstruieren das Sprechgitter in einer faszinierenden Doppelbewegung, indem sie zugleich ein Netz flechten und das Raster auflösen, die Gitterstäbe verbinden und die Löcher weiten. Hören Sie dazu ein paar Zeilen aus Rilkes Gedicht „Der Panther“:

*Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

...

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf. Dann geht ein Bild hinein ...*

Auch auf den Bildern herrscht ein Wechselspiel von Gitter und Auge. Die Löcher gewinnen das Blau der Iris und des Wassers, in dem uns schließlich die Springerin als Schwimmerin wiederbegegnet. Grundlage ist Paul Celans Gedicht „Sprachgitter“, das sich an Rilkes Panther anlehnt.

Augenrund zwischen den Stäben.

*Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.*

*Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muss nah sein.*

*Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.*

*(Wär ich wie du. Wärst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)*

*Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.*

Mit derselben Tusche, in der in dieser Serie das Pfullinger Sprechgitter erscheint, werden Teile von Celans Sprachgitter aufgezeichnet. In ihr Schwarz mischen sich nach und nach die Aquarellfarben. Ähnlich wie das Blau in der Zwetschgen-Serie die Umrisse überwindet, befreien sie sich aus der Kontur des Gitters. Allmählich schauen die sogenannten absoluten Metaphern Celans zu uns zurück: das blaue Augenrund der Iris zwischen den Stäben, die Schwimmerinnen in Rot und Gelb, ihr Nach-oben-Rudern, die herzgrauen Lachen. Ob im schweren, langsam trocknenden Öl und im leichten, schnellen Aquarell, Martina Milkes Metamorphosen sind mehr als Verwandlungen von einer Gestalt in die andere. Die Farbe selbst verwandelt sich in Form, so wie die Wortmetaphern durch das Gitter in Bilder übergehen. Der Sinn, den diese Bilder wecken, ist vielleicht am besten mit einem Wort benannt, das – wenn man die Wörter zählt – in der exakten Mitte des Celan-Gedichts steht: der Lichtsinn.

Dorothea Dieckmann, Autorin