

Dea Murk

Autor(en): **Gerber, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens**

Band (Jahr): **25 (1983)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-550328>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dea Murk

von Christian Gerber

Der Weg des 1932 geborenen Malers und Grafikers verlief, was die Anfänge betrifft, keineswegs gradlinig. Im Gegenteil, der Sohn eines Beamten erinnert sich an etliche größere und kleinere Umwege. Er eckte immer etwas an, zu Hause und in der Schule. Er erinnert sich, dort vornehmlich gezeichnet zu haben, das allerdings besser als der Lehrer und die Mitschülerinnen und Mitschüler. Schöne, saubere Hefte hätte er nie gehabt. Das Schreiben mit Feder bereitete Mühe, aus den Klecksen entstanden Zeichnungen. Eine Begabung im Bereiche des Bildnerischen war wohl vorhanden – auf alle Fälle ein großes Interesse, sich grafisch und malend zu betätigen. Von einem Onkel abgesehen nahm niemand diesen Drang ernsthaft zur Kenntnis.

So wundert es denn nicht, daß er weder besonders motiviert noch gar gefördert wurde. Da nun aber Zeichnen und Malen die einzigen Bereiche waren – so der Künstler über diese Zeit – in denen er sich offensichtlich ausdrücken konnte, erstaunt es nicht, daß der Neunzehnjährige schließlich an der Kunstgewerbeschule St. Gallen landete. Da lernte er Leute kennen, die in der Lage waren, Fertigkeiten zu vermitteln, deren er so sehr bedurfte. So spricht er denn auch heute noch voll Hochachtung von Lehrern, die zwar streng und unerbittlich, aber auch einsichtig und kompetent waren. Mit dem Wichtigsten ausgerüstet, kam er darauf nach Chur zurück und trat hier als Volontär in ein Grafikatelier ein. Im Laufe der Zeit zeigte sich immer deutlicher, daß seine Stärke nicht im Umgang mit Lineal, Winkel und Zirkel, son-

dern im freien Schaffen mit Pinsel und Farben bestand.

In jüngeren Jahren reiste er viel herum. Es waren, wie er betont, keine besonderen Studienaufenthalte. Es ging viel eher darum, ein wenig wegzukommen, sich den Wind um die Nase streichen lassen, andere Landschaften und Menschen zu erleben. Er lernte Helen Dahm, die hochinteressante Malerin persönlich kennen. Das Werk Alberto Giacomettis beschäftigte ihn, und er kopierte Selbstbildnisse Ferdinand Hodlers. Auch Dea Murk kam am Gegenstand nicht vorbei. Wer später über Formen frei verfügen will, muß diese irgendeinmal aufnehmen, sie müssen in ihm sein. Der Künstler müßte inwendig voller Form sein, hat Ernst Ludwig Kirchner einmal formuliert. Ohne diese Basis lassen sich keine Bilder «erfinden».

Die früheste hier reproduzierte Arbeit ist ein Beleg aus seiner Jugendzeit. Wie er mir schilderte, saß er stundenlang über solchen Aufgaben. Die Malerei zeigt die für die jugendliche Vorstellungswelt geradezu klassischen Gegenstände: Kanne (ersetzbar durch die Flasche oder den Krug), Kerze und Buch (Bibel, Gesangbuch). Das Stilleben zeigt, was den Raum betrifft, keine klare Abgrenzung. Die Abstellfläche läuft nahtlos in den Wandteil hinein. Das Hauptinteresse gilt dem Volumen der bauchigen, dreibeinigen Kupferkanne. Er setzt alles daran, um diesen Eindruck zu verstärken. Wo nötig, wird versucht, mittels aufgesetzter Glanzlichter die Plastizität noch zu erhöhen. Die Farbigkeit wird vom Sujet her bestimmt. Es dominiert ein war-



Dea Murk: Malerei, Öl 1981/1982, 48x63 cm

mes, toniges Braun. Ganz restlos ist die gegenständliche Darstellungsform auch heute noch nicht aus seiner künstlerischen Arbeit verschwunden. Es sind vor allem Illustrationen und Bühnenbildentwürfe, in denen er sich dieser Aussagemöglichkeit bedient.

Und doch war und ist es nicht die im eigentlichen Sinne gegenständliche Malerei, über die er sich mitzuteilen versucht. Relativ früh fand er einen selbständigen Ausdruck, Stil könnte man auch sagen, der sich für ihn in der Folgezeit als recht typisch erweisen sollte. Der Künstler möchte nicht ausschließen, daß es auch Trotz gewesen sein könnte, der ihm einen besonderen Antrieb gab, möglichst rasch «selbständig» zu werden.

Natürlich versucht er auch bei Auftragsarbeiten, wesentliche Aspekte seiner freien Malerei einzubringen. Da Dea Murk immer wieder die Gelegenheit gehabt hat, größere Aufträge auszuführen, sollen, stellvertretend für den ganzen Bereich, zwei Beispiele etwas genauer betrachtet werden.

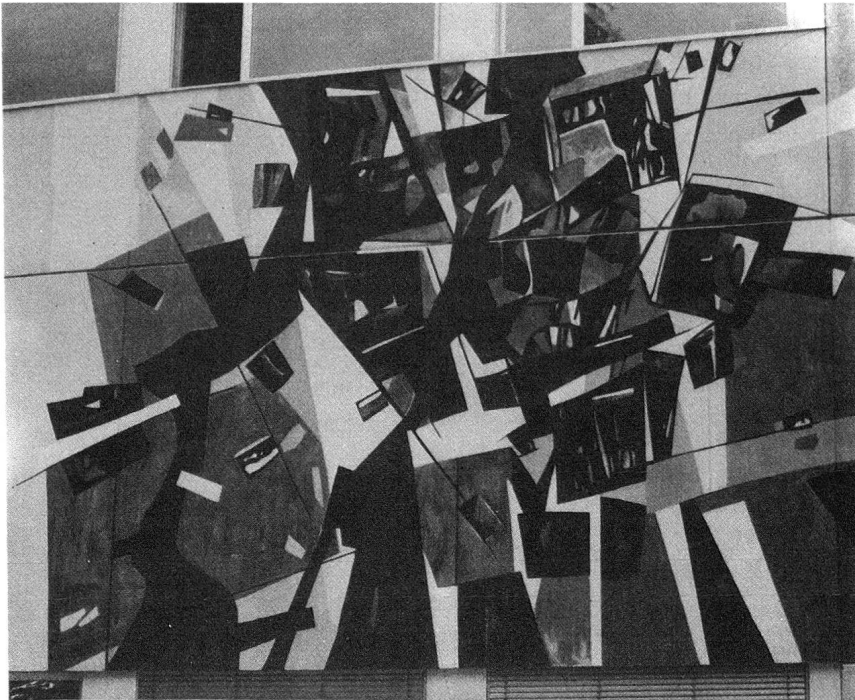
1970 beschäftigte er sich mit der Gestaltung der 14 Kreuzwegstationen in der Heiligkreuz-Kirche in Chur. Um diese Szenen des das Kreuz vom Hause des Pilatus nach Golgatha tragenden Jesus zeigen zu können, wählte er seine Zeichensprache, die es ihm ermöglichte, den Inhalt möglichst unkompliziert ablaufen zu lassen. Aus den hier gezeigten dynamischen Studien läßt sich die Haupttendenz dieser Bildsprache ablesen. Geschichtete, die Last betonende (horizontale) Flächen gruppieren sich um halbkreis- oder kreisähnliche Formen. Dazu kommt das Zeichen des Kreuzes und lange, spitze, dreieckige Keile. Sie symbolisieren Aggression und zugleich auch Schmerz, so wie das schwer lastende dunkle Kreuz den Tod und in der Umkehrung (helles Kreuz) der Kreuzabnahme Hoffnung und Auferstehung bedeutet. Aus den Skizzen geht die bewußt gesetzte Hell-Dunkel-Polarität deutlich hervor. In der Originalausführung wird meines Erachtens dieser Aspekt durch den Beizug von Farben etwas ausgeglichen.

Ähnliche Grundüberlegungen gehen auch dem acht Jahre später ausgeführten Wandbild am

Gebäude der Zivilschutzanlage Meiersboden in Chur voraus. Das Problem der Gefahr, der Zerstörung, wird in einer vielgliedrigen, durch zwei leicht diagonal herunterlaufende Bandlelemente und farbig stark akzentuierten Komposition dargestellt. Trotz der ungegenständlichen Formulierung ist der Betrachter in der Lage, das Auseinanderbrechen, Explodieren von Elementen nachzuvollziehen.

Aber das sind nicht die Bilder, denen man in seinen Ausstellungen begegnet. So fehlt den beiden genannten Beispielen das von ihm bevorzugte Ineinander-übergehen-lassen farbiger Flächen. Er möchte nicht so präzise fixieren, Grenzen nicht betonen. In seinem bisherigen freien Schaffen lassen sich keine bezüglich Inhalt und Form betont unterschiedliche Werkgruppen ausmachen. Alle Werke beziehen sich auf denselben Nährboden und werden von aktuellen Kunsttendenzen kaum berührt. In letzter Zeit hat sich die Form etwas vom Grund zu lösen versucht. Sie wurde fast räumlich. Er hat dann interessiert verschiedene Bereiche der Struktur geprüft – am Ende traute er der Sache doch nicht so richtig. Die Resultate schienen ihm wohl zu kalkuliert, Assoziationen zu surrealen Formulierungen zu nahe.

Wie in der Form, finden sich in der Zeitspanne der letzten neun Jahre auch in der Farbe ähnliche Töne. Sein Werk kennzeichnet bis heute eine grundsätzliche zurückhaltende Farbigkeit, akzentuiert durch ein Blau, ein Rot, ein warmes Braun. Seine Bilder werden überwiegend geprägt durch eine reiche Skala gedämpfter Grautöne, die gerne gegen Blau und Braun hinspielen. Was die Form betrifft, scheint mir eine Reduktion des Vokabulars stattgefunden zu haben. Die Bilder sind dadurch zurückhaltender, ruhiger geworden. Wirkt die Arbeit von 1973 noch hektisch, aufgesplittert, sind die Randzonen kräftig artikuliert und dadurch stark betont, so lösen sich die Formen in der Guache von 1979 auf und wirken dadurch lockerer und malerischer. Auch die Bildzeichen erscheinen spontaner und freier. Nimmt dieses Bild noch das ganze Blattformat in Anspruch,



Wandbild Zivilschutzgebäude
Meiersboden in Chur, 1978

so trifft das auf das Beispiel von 1980 nicht mehr zu. Diese Arbeit steht stellvertretend für eine ganze Reihe von Werken, in denen er eine zweite Form ins Bildformat einschiebt, diese sehr einfach gliedert und die Flächen reich strukturiert. Manches, was so an Binnezeichnung entsteht, ist zufällig aus dem Spiel mit Materialien (Terpentin, Öl, Druckfarbe) entstanden und nur gegen den Endprozeß hin etwas gesteuert. Einsichten aber, die aus solchen Prozessen gewonnen werden, werden später dann bewußt in die Arbeit eingeplant.

Im Bild von 1979 läßt er von der Mitte aus ein leicht schräg gestelltes, aus zwei verwandten Formen bestehendes Objekt aufsteigen und markiert durch die leise Diagonale die Bildbreite. Schon glaubt man, unterstützt durch die kleine helle Zone links, Tiefe auszumachen. Das will er offenbar verhindern, denn er bindet die Formelemente auf der rechten Seite wieder mit dem Hintergrund. Im Bild von 1981/82 haben wir wieder zwei Grundelemente, von denen das eine sich vom rechten Bildrand her quer einschleibt, während das andere, beinahe senkrecht

stehend und in der Breite nahezu die Hälfte des Bildraums füllend, diesen «Stoß» bremst und zurückbindet. Neben einem starken Hell-Dunkel-Kontrast ist es wieder derjenige der subtilen Struktur zur breit hingeworfenen Fläche, der dem Bild wesentliche Spannung gibt.

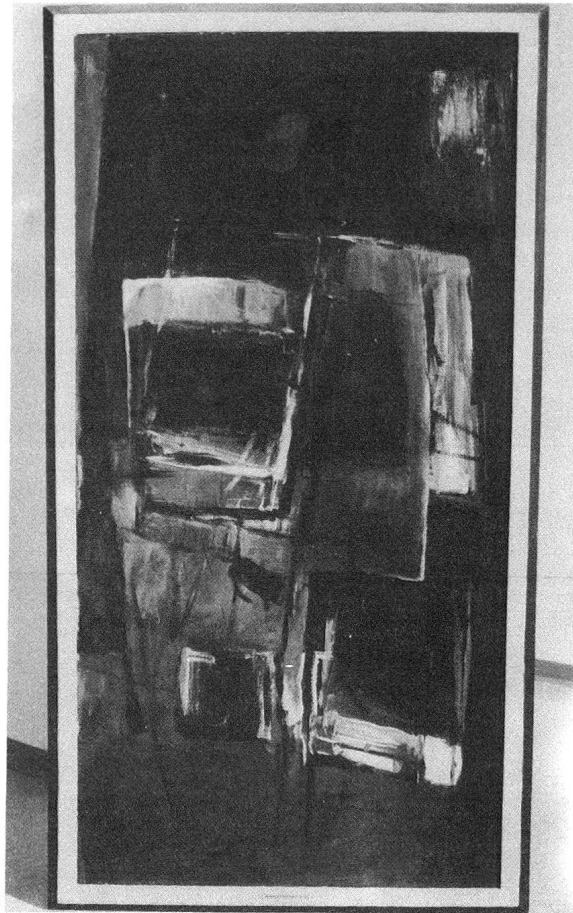
Dem Versuch, gegenstandslose Bilder beschreiben zu wollen, sind Grenzen gesetzt. Selbst die Beschreibung einer Form, vor allem wenn sie geometrisch nicht präzise zu erfassen ist, wird problematisch bleiben – von der differenzierten farbigen Anlage ganz zu schweigen. Und doch scheint es mir, daß gerade von einem solchen Werk der Versuch einer «Inventaraufnahme» nötig ist, und wenn es auch nur darum geht, sich die Form-Bewegungs-Tendenzen bewußt werden zu lassen. Das ist der Schlüssel zu vertiefterem Verständnis.

Betrachter reagieren vor seinen Bildern kaum gereizt oder heftig, wie dies vor anderen Werken der gegenstandslosen Kunst etwa beobachtet werden kann. Im Gegenteil. Er wird als «noch verständlicher Moderner» bezeichnet. Die Malereien Dea Murks scheinen im Zwischenbereich zu liegen, der zwar nicht gegen-

ständig ist, aber relativ rasch Assoziationen zulässt, die auch dem weniger geübten Betrachter noch vorstellbar sind. Wie wir bemerkt haben, begegnet man seiner zahlenmäßig überschaubaren Formenwelt in immer wieder ähnlichen Variationen. Das Formvokabular prägt sich ein und gibt dem Betrachter die Gewißheit, das Bild innerhalb kurzer Zeit lesen zu können. Das Geschehen auf der Leinwand wird für ihn über- und durchschaubar. Er fühlt sich nicht geprellt oder gar verunsichert. Zu dieser elementaren Zeichensprache gesellt sich eine Farbigkeit, die zwar von manchen Betrachtern als lastend, schwer, drückend, bedrückend, aber auch als erdig, naturnah empfunden wird. Aus diesen formalen und farbigen Empfindungen heraus schlägt dann die Erinnerung an Landschaft und etwa an Stilleben durch. Sicher sind solche «Erinnerungen» nicht unrichtig, treffen sie doch im Wesentlichen die Absichten des Künstlers.

Im Gespräch betont Dea Murk immer wieder, wie falsch es wäre, seinen Malereien ideologische Absichten (in welche Richtung auch immer) unterlegen zu wollen. Ihre Entstehung verdanken sie, wo es sich um nicht auftragsgebundene Werke handelt, durchwegs reiner Malfreude, der Lust also, mit Farben und Pinsel auf Leinwänden oder Papier zu hantieren. Malen ist für ihn ein Urbedürfnis. Es ist das Medium, über das er seine Vorstellungen ans Publikum bringen kann. Das so aus fast triebhaftem Tun heraus Entstandene lässt sich nicht erklären, auch durch den Künstler nicht. Das beunruhigt ihn vor allem dann, wenn er hört, wie Malerkollegen ihre Bildinhalte zu umschreiben vermögen. Er vertraut auf die Wirkung seiner Arbeiten aus sich heraus und betitelt sie auch darum nicht, um den Betrachter in seinen Empfindungen nicht zu bevormunden. Offensichtlich ist etwas Naturhaftes – er braucht den Begriff: Erdiges – darin. Die noch nicht ruinierte Umwelt, Jahrtausende alte Formen spielen mit, Gewachsenes, Wahres. Er nimmt den Stein lieber in die Hand als den Winkel.

Im vorderen Aversertal hat er sich mit seiner Familie zusammen ein Refugium geschaffen, in das er sich immer wieder zurückzieht und das ihm sehr viel gibt. Da steht ein kleines Häus-



Malerei, Öl, 1973

chen zwischen Tannen und riesigen Felsbrocken. Ein Stück Land gehört dazu und ein wunderbarer Alpengarten. Unten fließt der Averserbach vorbei, den man über eine Hängebrücke überqueren muß. Der Autolärm, von der am Hang oben durchgehenden Straße herkommend, wird vom Rauschen des Baches größtenteils überdeckt. Auf die Grundformation dieser geradezu idyllischen Zone scheinen die Zeichen mancher seiner Bilder zurückzugehen. Die tonnenschweren Gebirgsklötze kontrastieren zum Häuschen wie die großen Flächen zu den kleinteiligen Formgruppen seiner Arbeiten. Die geringste formale und farbige Bereicherung macht die strenge, geschlossene Fläche lebendiger, zeigt etwas Leben und von der Kostbarkeit desselben. Darum, scheint es mir, geht es ihm, der trotz mancher zu überwindender Hindernisse ein im Grunde optimistischer Mensch geblieben ist.