

## Das künstlerische Werk von Gerhard Finke

Jedes Porträt, das mit Einfühlungsvermögen gemalt ist, ist ein Porträt des Künstlers, nicht eines Modells. Der Dargestellte ist lediglich der Anlaß, die Gelegenheit. Es ist nicht er, den der Maler zeigt, sondern eher der Maler selbst, der sich auf der bunten Leinwand zu erkennen gibt. (Oscar Wilde, Picture of Dorian Gray, 1891) (1)

Das Werk Gerhard Finkes ist nicht, wie bei manch einem seiner künstlerischen Zeitgenossen, durch die Legende seines Lebens überstrahlt.

In der Rezeption seiner Kunst, beginnend mit den ersten Ausstellungen 1951 und 1952 in Düsseldorf (2), haben sich mehr oder minder konventionelle Vorstellungen gebildet. Während sich häufig für viele Menschen das Künstlerleben an sich mit zugehörigen Attributen: strahlend und tragisch zugleich, oder ein voll ausgelebtes Leben, das schicksalhaft einem frühen Tod „entgegentaumelt“, verbindet, hat dieses wenig mit der Lebenswirklichkeit Gerhard Finkes zu tun. So sucht man in seinem Lebenslauf vergeblich nach einer „chronique scandaleuse“.

Die Biografie des Künstlers beschränkt sich auf wenige Daten (3). Er ist 1917 in Breskow in der Mark Brandenburg geboren. Seine Kindheit und Jugend verbrachte er von 1920 bis 1936 in Berlin. Der Zweite Weltkrieg unterbrach die künstlerischen Bestrebungen des jungen Mannes, der sein zeichnerisches und malerisches Potential früh entwickelte. In der Sammlung des Städtischen Museums Wesel sind einige dieser Schülerarbeiten inventarisiert, die neben dem „Selbstporträt“ des elfjährigen Schülers Gerhard Finke auch einige Ansichten aus dem Fenster der Wohnung in Friedrichsfeld in die Berliner Hinterhöfe zeigen. Die Bleistiftzeichnungen kommen altersgerecht, ein wenig ungelentk daher, aber dennoch ist ihnen schon in der Linienführung eine gewisse Frische und Eigenständigkeit anzumerken. Da ist überall Ordnung und Form. Diese Disziplin, die man als bildnerische Verantwortung bezeichnen könnte, ist schon in diesen frühen Jahren der künstlerischen Entwicklung im Wesen des zukünftigen Malers Gerhard Finke angelegt. Finke selbst verweist auf den Anspruch, den er bei der künstlerischen Tätigkeit hat: „Meine Arbeiten habe ich im allgemeinen überaus ernsthaft gemacht und auch gewollt, daß man sie ernsthaft auffasse“. (4) Diese Ernsthaftigkeit ist in seinem Gesamtwerk in allen Bereichen der künstlerischen Techniken, sei es in der Malerei und Zeichnung, sei es in der Grafik und Collage und nicht zuletzt in der freiplastischen Keramik, nachzuweisen. Selbst die zahlreichen flüchtigen Studien, mit denen er ab Anfang der fünfziger immer wieder seine

Frau, das „Gretlein“, und in den Folgejahren seine Kinder festhielt, zeigen nie die Spur eines Mangels an formaler Souveränität. Gerade diese schnellen Skizzen, die er bis heute als seine „Schnellporträts“ macht, zeigen: seine Linie zittert nie! Und das insbesondere in den höheren Lebensjahren, in denen die Linie den momentanen Einwirkungen des Lebens am unmittelbarsten ausgesetzt ist. Wenn von Gerhard Finkes Kunst die Rede ist, erübrigt es sich seine Biografie auszubreiten, denn es nicht das Gefährdende in seinem Leben, das sich in seiner Kunst niederschlägt.

So entstehen während der Kriegsjahre einige Bleistiftzeichnungen, vornehmlich Landschaften und Porträts, die er mit blauer Tinte und Füllhalter oder mit schwarzer Tinte und Feder in schneller und nahezu ununterbrochener Linie auf das Holzfaserpapier, quasi kalligrafiert, quasi schreibt. In den Jahren zwischen 1936 und 1945 kann er noch keinen eigenständigen künstlerischen Stil entwickeln. Gegenüber der damals herrschenden Kunstдокtrin in Deutschland vermag der junge Mann nicht zu einem davon freien künstlerischen Schaffen finden.

In einer Rückschau bezieht Finke im Oktober 2001 in einigen Sätzen Position zu den wenigen Arbeiten, die in diesen Jahren entstanden sind. Er schreibt auf der Rückseite einer Bleistiftzeichnung: „Das ist ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1936. Es ist verspannt, eitel-pathetisch gemacht und aufgefaßt wie es eben seinerzeit faschistische Auffassung vom Bild des Menschen gewesen ist. Ich habe solcherlei Bilder nicht viel gemacht, aber nur, weil ich in jenen Jahren bis zum Beginn des Krieges wenig gezeichnet habe. G. Finke Oktober anno 2001“. (5)

Aus der Jugend von Gerhard Finke sind wenige Arbeiten erhalten, denen der Künstler aber selber keine größere Bedeutung beimisst. Unter ihnen Blätter mit kalligrafischen Übungen, in denen sich eine Vorliebe für die geordnete und gegliederte Gestalt der Schrift zeigt. (6) Einige Beispiele stammen bereits aus dem Jahr 1934, die er mit schwarzer oder blauer Tinte und kalligrafischer Feder in gotischer Fraktur anfertigte. (7) An diese schöne Übung kann er während seiner Düsseldorfer Akademiezeit von 1945 bis 1948 anknüpfen. Neben Studien in der Malereiklasse und Zeichenklasse gehörte der Unterricht in der Kalligrafie zu dem allgemeinen Standard der klassischen akademischen Ausbildung, die ihre Lehre in jenen Jahren auf dem Naturalismus der Düsseldorfer Schule des 19. Jahrhunderts aufbaute. Es sind jene Jahre, in denen der Maler und Bildhauer Ewald Mataré (1887 Aachen – 1965 Buderich/Meerbusch) Finkes Lehrer ist und u. a. Joseph Beuys ein Kommilitone. (8)

Diese Lehrjahre sind prägend. Bei aller Modernität, die sich in dem reifen Werk mit Beginn der siebziger Jahre im Bereich der experimentellen Collagen aufzeigt, bleibt Finke ein Traditionalist, ohne dass er sich jedoch unter den von ihm so sehr geliebten Malern der Vergangenheit einem besonders verpflichtet hätte. Er hat die großen altniederländischen Meister ebenso studiert wie die grafische Technik und Zeichnung Rembrandts; die Maler der italienischen Renaissance reizen ihn ebenso wie die französischen Impressionisten. Vincent van Gogh bewundert er und schult seine Holzschnitttechnik an den Verfahren der deutschen Expressionisten. An der Kunst von Pablo Picasso „reibt“ er sich zeit seines Lebens.

Fern ab aller „Genieästhetik“, er selber bezeichnet sich als ein Kunst – „Macher“ – , macht er auf den Spuren der Klassiker das seiner geistigen Haltung entsprechende Abbild der Wirklichkeit, ohne, wie im Jahrhundert der Moderne so oft üblich, lauthals neue Ideen zu verkündigen und Theorien zu entäußern. Mit seiner Kunst will er keinen Beitrag zu einer „utopischen“ Zukunftsvision leisten. Er ist zu diesem Zeitpunkt auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten, die elementar und umfassend sind, um die Gegenwart zu beschreiben, weniger die Gegenwart zu verändern. Auf dieser Suche verlässt er nicht den Weg der Tugend einer alltagsbewussten Nüchternheit. Sein Gesamtwerk ist durchdrungen von einer in den Grenzen des Gesehenen, des Eingesehen bleibenden und darin stringenten Ästhetik, die die idyllische Idealisierung von sich abgewiesen hat. In genauer Entwicklung dieser Wirklichkeitshaltigkeit seines Schaffens ist eines seiner Ziele in den frühen Jahren die Beantwortung nach der Frage der Sinnbildlichkeit von Wirklichkeitsabbildung. Insbesondere in der Landschaftsdarstellung, die sich in den späteren Jahren sehr häufig auf das Thema Architekturlandschaft reduziert, und in dem Porträt, findet er offenbar seine „Natur“.

Gerhard Finkes Lebenstraum scheint zu diesem Zeitpunkt gewesen zu sein – eine Zeitlang zumindest und möglicherweise schon ganz früh - Maler zu werden. Es entstehen während der Akademiezeit und bis zum Anfang der sechziger Jahre kleinformatige Ölgemälde, zumeist auf Pappe, Malkarton oder Hartfaserplatte, die er jedoch selten signiert und datiert, was die Einordnung der Gemälde in das Gesamtwerk häufig mühsam macht. Später äußert er, dass er diese Gemälde nie für gut genug befunden habe, um sie zu signieren. (9) Es seien aus seiner Sicht „schwache Werke“. Nun gibt es solche bei jedem starken Künstler. In diesem besonderen Fall des Gerhard Finke haben sie jedoch dazu geführt, ganz und gar unzufrieden mit der eigenen Leistung zu sein, und mit der Malerei in den späten sechziger Jahren mehr oder minder vollends zu brechen. Jedoch lassen sich in seinem malerischen Gesamtwerk, insbesondere bei den frühen Landschaften und Porträts in Öl, Tendenzen zu stilistischen Merkmalen in der Behandlung von Fläche und Linie erkennen, die der Maler,

Zeichner, Grafiker und Plastiker bis in das nicht malerische Spätwerk hinein als seine künstlerische Handschrift perfektioniert.

Immer wieder kann etwa die expressive Farbflächengestaltung und die starke Konturierung angesprochen werden, die insbesondere die Bildnisse, die er in frühen fünfziger Jahren von seiner Frau Gretel machte, bestimmen. In diesen fast ausschließlich vom Leuchtwert der Farbe her konzipiertem Bildaufbau in harmonisch abgestimmten Flächen gelangte Finke zu einer fortschreitenden dekorativen Formvereinfachung, die im Holzschnitt der späten sechziger Jahre zunehmend linearen und ornamentalen Charakter annimmt, sich verfestigt und im Spätwerk der achtziger Jahre kulminiert.

Gerhard Finkes Hauptthema ist neben der Landschaft immer das Gesicht des Menschen, auf das er in diesen frühen Jahren die ganze Intensität, die ganze Kraft von zuweilen mit schweren Konturen umschlossenen Farben überträgt. Portraits wie „Mädchen“ und „Das Frauenbildnis (Gretel)“ zeigen, wofür sich der Maler interessiert. Es ist nicht das Individuum, sondern der Typus. Es ist die Augenpartie, die den Betrachter durch ihre weit offene und doch verschattete Tiefe, in den Bann zieht. (10) Ähnliche Stilmittel, die auf die mittelalterliche Buchmalerei zurückgehen, wendete Alexey von Jawlensky an. Er äußerte zu seinen Portraits: „Ich suche weniger neue Formen, aber ich will mich „vertiefen““. (11) Ein Satz, der sich in dem Gesamtwerk von Gerhard zu realisieren scheint. Das geschieht zu diesem frühen Zeitpunkt im Bildnis in Öl und wird über den Holzschnitt und die Collage in den siebziger Jahren bis hin zu den endlosen Reihen der Metallfolienköpfe in den achtziger und neunziger Jahren als ein großes Thema in seiner Kunst variiert. Am Ende dieser Reihe reduziert er die Form auf wenige Umrisslinien. Einzig horizontale und vertikale Striche gliedern das Gesicht.

Die Umsetzung des Themas Landschaftsbild äußert sich in jenen Jahren bis zu seinem Aufenthalt in Portugal von 1962 bis 1967 in großer Einfachheit und Poesie. Die Gemälde sind kleinformatig, wie die des berühmten holländischen Landschaftsmalers Van Goyen (1596 Leiden – 1656 Den Haag). Insbesondere von der niederrheinischen Landschaft und den Industrielandschaften um Oberhausen und in Styrum entstehen stimmungsvolle Bilder in Öl und auch Aquarell. Es sieht beinahe so aus, als wolle er sich mit Pinsel und Farbe diese „neue Heimat“ als Raum eines vergeistigten und vertieften Lebens erobern und ihn als solchen charakterisieren. Anfänglich verharren die Landschaften in einem einheitlich warm-braun Ton, eine Farbpalette, die Gerhard Finke bald mit hoher Meisterschaft kultivieren sollte. (12) In all seinen frühen Landschaftsbildern dominiert die Erde, nicht der Himmel. Der „natürliche“ Blickwinkel mit dem hoch liegenden Horizont, der die konsequente Fernsicht

eher versperrt, erlaubt einen Erzählreichtum, der sich in dem Sehen des Irdischen, dem Erkennen und Erkunden der Umgebung äußert. Der eigentliche Akteur im Bild ist der Landschaftsraum mit seinen Requisiten, seien es Bäume, seien es Häuser oder Industrieanlagen wie etwa die Oberhausener Gute-Hoffnungs-Hütte, die er 1952 in Öl malt, ein Gemälde, das als „Sonnenblumen vor Hochöfen“, 1952, bei der Düsseldorfer Ausstellung „Eisen und Stahl“ reüssiert. (13).

Alle eingeführten Gegenstände haben eine klare Kontur und folgen einem bildnerischen Kompositions- und Ordnungsprinzip. Sie sind von körperhafter Festigkeit. Die Eigenfarbe der Gegenstände scheinen den Maler jedoch nicht so sehr zu interessieren. Das Licht hüllt eine Landschaft sehr wohl einmal in einen rötlichen Dunst, während sich eine andere Landschaft aus der Palette der Gelb- und Blaufarbtöne nährt.

Es sind die Dinge selbst, ihre präzise Form, auch unter der Bedingung der flüchtigen Wahrnehmung, wenn er eine schnelle Skizze in Öl anfertigt, die ihn interessieren. Es geht dem Maler nicht um eine tiefenräumliche Wirkung, die er durch forcierte perspektivische Mittel wie den Einsatz von Diagonalen erzielen würde. Vielmehr beherrscht die Horizontale seine Kompositionen. Der Himmelsraum ist häufig nur angedeutet, Nähe und Ferne werden selten durch rahmende Kulissen nach dem Schema Vorder-Mittel-Hintergrund gestaffelt. So entfernt sich Gerhard Finke eben doch ein Stück weit von den Werken der großen Holländischen Landschaftsmaler und auch denen der Naturalisten des 19. Jahrhunderts. Der Eindruck eines bühnenmäßig inszenierten Bildraums ist demjenigen eines Ausschnitts aus der Wirklichkeit gewichen, dessen Blickwinkel freilich dann nichts Zufälliges besitzt, sondern Ausgewogenheit sicherstellt.

Das Landschaftsbild begleitet Gerhard Finke während seines gesamten künstlerischen Schaffens, wenn auch seit den frühen siebziger Jahren nicht mehr in der Technik des Ölgemäldes oder des Acrylgemäldes. Sie offenbaren bei aller Nüchternheit – vielleicht aber auch durch diese begründet – eine sympathetische, mitfühlende Sicht der Natur, und sind dabei eben nicht nur nüchtern-naturalistisch. Gegenüber der Selektion in der „klassischen Landschaft“ vertritt Gerhard Finke das prosaische Gleichheitsprinzip. Die Gemälde und Aquarelle zeigen neben Schönheit und Fruchtbarkeit einer Landschaft auch das vermeintlich Gewöhnliche, wie Häuser und Industrieanlagen, dennoch nie in einem metaphorischen Sinne, so dass die Architekturen und „Landschaftsrequisiten“, seien es Pflanzen, Tiere (sehr selten vorkommend), Wasser, Erde und Licht nicht gleichnishaft mit vieldeutigen Bedeutungsinhalten aufgeführt werden, sondern nur für sich selbst eintreten.

Finke ist ein Künstler der Vielseitigkeit und der Grenzen. Einer seiner Leitsätze könnte sein: „Nichts darf einfrieren, Dogma werden“. Wechsel der Aufgaben, Wechsel der Verwirklichungsmittel, planvoller Tätigkeitswechsel, um die Frische des Sehens zu erhalten, aufnahmefähig zu machen, all das sind Momente, die ihm verbieten, ein Ziel methodisch starr zu verfolgen. Sein Credo lautet vielmehr, es als solches beharrlich und konsequent zu verfolgen – das ist wohl der einzige Zwang, den er sich in seinem gesamten künstlerischen Schaffen, allein seinem Material vertrauend, auferlegt. Damit bewahrt er sich die Freiheit, seine ins Auge gefassten Ziele auf diesem, ein andermal auf jenem Wege zu erreichen. Diese Freiheit, die tägliche neue Gabe aus Intensität und Wollen auf seine schaffenden Wege des bildnerischen Materials und dessen Impulsen zu lenken, allein erlaubt es ihm, wahrhaft planvolles, nämlich ein ganzes Leben entwerfendes schöpferisches Forschen an der Natur seiner Gegenstände zu leisten.

Im umfangreichen künstlerischen Gesamtwerk von Gerhard Finke nimmt die Zeichnung einen besonderen – quantitativen als auch qualitativen - Rang ein. Es muss mit Blick auf das große Konvolut an Zeichnungen in der Sammlung des Städtischen Museums Wesel festgestellt werden, dass der Künstler wohl täglich und mehrfach „seine Fingerübungen, quasi Schreibübungen“ gemacht haben muss. Die Zeichnungen, insbesondere die Selbstbildnisse und die Portraits von seiner Frau, „Gretlein“, sind häufig mit dem Tagesdatum und Jahr versehen, als handele es sich um „Tagebucheinträge“. Die Zeichnung ist eng mit der Persönlichkeit des Künstlers verbunden, der sie als gleichwertige Komponente seines Schaffens gegenüber den künstlerischen Techniken Malerei, Grafik, Collage und später auch Plastik, als eine immer fortzuschreibende Konstante seines Schaffens nutzt. Ein Feld geduldiger Kleinarbeit, bei der die Fernziele manchmal zu erlöschen scheinen vor der Vordergründigkeit des Nahen und Nächsten, Proportionen – Statik – plastische Bausteine des Körpers, konstruktive und vereinfachende Grundformen – ein unermessliches Pensum. Trotzdem: Zu studieren, nehmen bildungsfreudige Menschen wie Gerhard Finke sich reichlich Zeit – ein ganzes Leben lang.

Insbesondere das Selbstbildnis und das Portrait verlangen von dem Künstler ein hohes Maß an Verständnis von Formzusammenhängen. Ähnlich wie bei der Landschaftsdarstellung dürfen wir Finke auch hier ein komplexes geistiges Geschehen unterstellen auf der Grundlage der dialektischen Einheit der Objekt – Subjekt – Beziehung. Es gehört der rationalen wie der emotionalen Sphäre an. Es erfordert die Fähigkeit der Zusammenschau aller Teile zum Ganzen. Finke überwindet in der Zeichnung das Punktuelle; Formzusammenhang ist Ausdruck des Erkannten, wobei das Schwergewicht auf der Subjektseite liegt. Das Subjekt, der Zeichner Gerhard Finke, gestaltet, gewichtet die Dinge,

wertet sie einander zu, bis sie in den Zusammenhängen des Ganzen ihren geprägten Ausdruck erhalten.

Mit dem Sujet des Selbstportraits geht Finke ganz und gar unbefangen und bar jeder Eitelkeit um. Das Selbstportrait und Bildnis findet sich durchgängig in allen Techniken seiner Kunst. Tinte und Feder nutzt er in den frühen Jahren nicht nur als Schreibmaterial, sondern auch zum Zeichnen. Vor allem geht es ihm hier um die spontane Umsetzung der Bildidee, die Unmittelbarkeit des Wahrgenommenen in Regung, Mimik und Gestus, die sich mit verschiedenen Tuschen und verschiedenen Federn wie kalligrafischer Feder, Ziehfeder, Kielfeder und Rohrfeder, spontan und flüssig verwirklichen lassen. Diese Technik hat bis in sein reifes Spätwerk für ihn nicht an Reiz verloren. Finke arbeitet vornehmlich mit schwarzer Eisengallustinte und Tusche. Neben den verschiedenen Dicken der Federn entscheidet auch das Papier über die Wirkung der Tuschzeichnung. In den frühen Jahren benutzt Gerhard Finke häufig einfaches Schreibpapier, daneben „notiert“ er seine „Feststellungen“ zeichnerisch auf kariertem oder liniertem Notizpapier. Erst in den späteren Jahren stehen ihm für die schnellen und spontanen Zeichnungen andere Papiere wie holzfreies Skizzenpapier, Zeichenpapier (14) oder Zeichenkarton zur Verfügung.

Finke hat bei den Tuschezeichnungen auf die Anfeuchtung des Papiers verzichtet, um das Konkrete der Linie nicht durch zufällige Texturen, die sich unkontrolliert bei dieser Technik bilden, zu verschleiern. Hingegen verwendet er die Technik des Lavierens, d. h. das großflächige Anlegen von Flächen bzw. das Verwischen von Tuschstrichen mit einem sogenannten Verwaschpinsel, der in Wasser getaucht, die Linien aufweicht. Eine Technik, die dem Künstler „ins Blut geschrieben“ ist, führt sie ihn doch hin zu der aus China stammenden Technik der kalligrafischen und darstellenden Pinselzeichnung, die er ab 1973 in einer kurzen Episode u. a. der „Aremberg“ – Zeichnungen umsetzt (15). Die Zeichnung ist ihm „tägliches Brot und Bedürfnis“. Einen seiner Meister fand er in Rembrandt, der innerhalb der direkten Feder- und Pinselzeichnung in der europäischen Tradition bis dato als unübertroffen gilt. Finke hat diesen leichten und flüssigen Strich, auch in komplizierten Landschaftsstudien und Portraits in skizzenhafter, jedoch ausdrucksstarker Manier verinnerlicht.

In Anbetracht der Fülle der Selbstportraits und Portraits von seiner Frau mag man sich gerne verführen lassen, diese als gemalte Autobiografie zu deuten, ja gar als persönliche Dokumente der Wechselfälle eines bewegten Lebens. Dazu ist anzumerken: „Ogni pittore dipinge sè.“ (Jeder Maler malt sich selbst). Dieses gilt bei Finke für alle Gattungen der bildnerischen Kunst. Dabei handelt es sowohl um eine Vielzahl von gezeichneten, wenige

radierte oder in Holz geschnittene kleinformative Ausdrucksstudien, um autonome in Öl oder Aquarell gemalte Selbstbildnisse, es entstehen Metallfoliencollagen und im Spätwerk finden sich Fotokopien von Zeichnungen aus früheren Jahren, die er über Jahre hinweg mit verschiedenen Materialien bearbeitet. Diese Selbstportraits in verschiedenen Techniken, die sich in der Sammlung des Städtischen Museums Wesel befinden, verteilen sich auf 60 Jahre seiner freien künstlerischen Tätigkeit. (16) Sie scheinen das Ergebnis eines Selbstauftrages zu sein.

Finke darf hier auf eine lange Tradition des Selbstportraits zurückschauen, deren Anfänge bis in die Antike zurückgehen. Dementsprechend ist weniger die Tatsache erstaunlich, dass er Selbstbildnisse gemacht hat, vielmehr allein deren große Anzahl und seine Hartnäckigkeit, mit der er zeitlebens alle künstlerischen Möglichkeiten an diesem Sujet ausprobierte und korrigierte. Die Selbstportraits sind so im kunsthistorischen Sinne als Tronien (abgeleitet vom altfranzösischen *troigne*) zu verstehen. Die Tronie war im 17. Jahrhundert das Synonym für Kopf oder Gesicht, wurde aber auch als Bezeichnung für Gemälde mit Charakterköpfen verschiedener menschlicher Typen verwandt. Der Künstler versucht durch die Epochen seines Schaffens Typisierungen zu erarbeiten. In seinem Werk finden sich „Tektonische Köpfe“ und „Kubistische Köpfe“ ebenso wie „Geometrische Köpfe“. Angeregt von der Publikation „Picasso, Kindheit und Jugend eines Genies“ des spanischen Schriftstellers Josep Palau i Fabre (17), beginnt Finke ab den achtziger Jahren, Verwandtschaften zwischen seinen Werken herzustellen. Palau hatte in der Biografie zu den frühen Jahren Picassos den Begriff des „Stammbaums“ in die Untersuchung der Werke des Künstlers eingeführt: „Denn die Bilder wirken weiter, sie vereinigen sich und vermehren sich wie wahrhafte Lebewesen gleichzeitig in verschiedene Richtungen“ (18)

Viele seiner Portraits sind rückseitig bezeichnet mit Vermerken wie: "Auf diesem Selbstbildnis vom 4.III.1997 habe ich einen Ausdruck, der mich ganz stark an meinen Vater erinnert. Bitte aufheben! Finke". (19) Einen Monat zuvor hatte er eine Tuschfederzeichnung mit Kielfeder, ohne Brille, mit der linken Hand angefertigt und stellt fest: "Dieses Selbstbildnis vom 20.II.1997 soll zusammenbleiben mit meinem ersten Selbstbildnis, als ich elf Jahre alt gewesen bin. Das habe ich gemacht, als ich in die Quinta des Neuköllner Gymnasiums ging (1928). Nur ein geringer Unterschied nach beinahe siebzig Jahren". (20) Das, was die Sozialpsychologie mit dem Begriff der „Ähnlichkeitsforschung“ beschreibt, scheint Finke in seinem Portrait-Werk von an Beginn zu auszuüben im Spannungsfeld der antagonistischen Ausdrucksformen Naturalismus und Abstraktion.



Der Holzschnitt taucht in seinem Gesamtwerk immer wieder auf. Er markiert häufig den Neubeginn einer künstlerischen Phase. Um 1955, Finke ist Zeichenlehrer an einem Bonner Gymnasium (21), hatte er sich mit dem Kubismus – insbesondere im Werk von Pablo Picasso – auseinandergesetzt. In dieser Zeit entstehen viele seiner Kopfstudien in der Technik des Holzschnitts, wie etwa die Selbstbildnisse, die er zumeist nur in einem Abdruck auf Japanpapier macht. (22) Hatte sich im Holzschnitt in den frühen Akademie Jahren bereits ein fließender Linienrhythmus angedeutet, entwickelt der Grafiker Finke bis zu Beginn der siebziger Jahre eine zeichenhafte Formensprache.

Neben den einfarbigen Holzschnitten entstehen insbesondere zu Beginn der siebziger Jahre Farbholzschnitte. Dabei geht er sehr frei mit der Farbe um, die er zuweilen nicht genau in die Zeichnung der Schwarzplatte einfügt. Der Holzschnitt dient dem Künstler als ein fruchtbares Feld zum Experimentieren. Künstler wie Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938), und Max Beckmann (1884 – 1950) und auch Emil Nolde (1867 – 1956) hatten diesen Weg für ein „neues Denken“ in der Kunst geebnet. Sie waren es gewesen, die den Holzschnitt, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts nahezu vollständig erst durch den Kupferstich, dann durch die Radierung verdrängt worden war, wieder belebt haben. (23)

Finke nutzt die Farbe zunehmend symbolhaft, sei es in monochromen, auf eine bestimmte Stimmung hin angelegten Kompositionen oder in bewusstem Kontrast gegeneinander gesetzter Farbtöne. Ähnlich wie für die Brücke-Künstler Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmitt-Rottluff wird der Holzschnitt für Gerhard Finke mit seiner elementaren Ausdruckskraft zu einem der wesentlichen künstlerischen Mittel, auf die er in den späteren Jahren immer wieder zurückgreifen wird. Um die Strenge des Ausdrucks und der Technik zu erhalten arbeitet er bei Farbholzschnitt allenfalls mit zwei bis drei Farben. Häufig finden sich Zustandsdrucke, die in einzelnen Farben gestuft sind. Die Drucke kommen in drei oder vier Probedrucke vor, von dem endgültigen Zustandsdruck macht der Künstler nur einen Abzug. Zuweilen sind die Drucke mit dem Zusatz „Handdruck“ versehen, d.h. der Holzstock wurde mit dem Gesicht nach unten auf das Papier gedrückt. Der Farbauftrag ist dann weniger einheitlich, eher gesprenkelt, manchmal sogar auslassend. Die Konturen erscheinen breiter und die häufig weich und harmonisch geschwungenen Linien enden in Haarnadel- und Ösenkurven. Als Material für den Druckstock verwendet Finke sogenannte Langholzplatten, d. h. Platten, die der Länge nach aus einem Stamm geschnitten sind. Der materiale Objektbereich erscheint solcherart einmal mehr als ein Ausgangspunkt für seine künstlerische Arbeit.

Mit Beginn der siebziger Jahre entstehen großformatige Holzschnitte, die Landschaften zeigen, die aus gegliederten Gruppen von ornamentalen Buchstabenzeichen entwickelt sind. (24). Anlässlich der Ausstellung „Typografika Schrift – Bild – Zeichen“ 1971 in Dinslaken (25), äußert sich der Künstler theoretisch zu seiner Vorgehensweise: „Ich habe den Buchstaben mit einer Gestalt aus der Natur zusammen ins Bild gebracht. Nach meiner Vorstellung passen am ehesten Buchstaben und Architektur zusammen. (Ich habe übrigens ursprünglich Architekt werden wollen.) Daher ist es für mich fast selbstverständlich gewesen, Häuser und Buchstaben im Bilde zusammenzubringen.“ (26)

Kurz vor seinem Aufbruch nach Portugal, wo er von 1962 bis 1967 an der „Escola Alema“ als Kunsterzieher gearbeitet hat(27), hatte er bereits einen ersten abstraktionistischen Weg eingeschlagen wie die Reihe der „Linzer Bilder“ von 1961 zeigt. In diesen Bildern deutet sich in der Bearbeitung des Sujets Landschaft eine Auflösung des vermeintlichen Gegensatzes von Abstraktion und Natur in der Geometrisierung der Architektur an. Mit dem Antagonistenpaar Abstraktion und Natur hat er sich Zeit seines Lebens auch als Kunsttheoretiker auseinandergesetzt. (28) Mit den portugiesischen Landschaften knüpft er an den Weg einer eher abstrahierenden kompositorischen Vorgehensweise an. Zunächst muten die Gemälde und Aquarelle dieser Jahre vordergründig konservativ in der Beschwörung des Lichts und der starken Farbigkeit an: Lichtreflexionen, die Farbharmonien sommerlicher Gärten und spätsommerlicher Felder sind die Reize der Landschaft, in die sich Finke „hineinfühlt“. Dennoch finden sich unter den Gemälden und einer reichen Zahl von Aquarellen, die von seiner technischen Meisterschaft zeugen, einige Arbeiten, in denen er gerade in der Behandlung der Darstellung einer Architekturlandschaft neue Kompositions- und Zeichenformen einführt: er bildet die Architekturen aus als ein rhythmisches und eher verflachtes Dekorationsmuster. 1964 entsteht eine Reihe von Ölgemälden, teilweise übercollagiert, die er mit „Häuser in RANA“(29) betitelt. In diesen Bildern kündigt sich sein künstlerisches Wollen der folgenden Jahre an. Er will die Vielfalt der Natur auf einen umfassendsten und damit einfachsten symbolischen Nenner bringen. Er befreit die Farbe in diesen Jahren von ihrer bloß darstellenden Funktion (Naturalismus). Neben den Bildern „Häuser von RANA“ findet sich ein Acrylbild desselben Jahres: Die Architekturlandschaft löst er vollständig in einer Malerei auf, deren sparsame Linien und Striche an ornamentale abstrakte Schriftzeichen erinnern. Daneben entstehen Gemälde, die seinen auf eine reine Geometrisierung der Form hin angelegten Weg, den er in den siebziger Jahren einschlägt, fortsetzen und ebnen. Er reduziert die Landschaft rein auf ihre architektonischen Elemente: Gebäude, wie bei „CASTELL VON MEDINA“, 1964, (30) erscheinen nunmehr als Rechtecke und Quadrate, denen er Punkt- und Strichmuster einschreibt. Am lusitanischen Licht überprüft und schärft Finke seine Sehgewohnheiten. Die ihn täglich umgebenden, vertrauten

Requisiten im erzählerischen und malerischen Kontext seines Gestaltens erscheinen nun in einem „anderen Licht“.

In dieser Zeit, um 1965, knüpft er zaghaft an seine frühe Auffassung von Landschaftsdarstellung an. Hatten wir bereits bei seinen frühen Landschaftsbildern vom Niederrhein festgestellt, dass seine Bildauffassung weniger auf einen Illusionismus, als vielmehr auf einen Formalismus hinzielt, so scheint der kontinuierliche Fluss dieses Bestrebens nun durch das Delta seiner portugiesischen Bilder hindurch in ein Ziel zu münden: Die Arbeiten treten vollständig in die Fläche zurück.

Damit setzt Gerhard Finke sich, seinen eigenen gestalterischen Möglichkeiten, allerdings auch enge Grenzen. Bevor er, wieder in Deutschland arbeitend, dieses Ziel konsequent hin zu einer wertfreien Verbindlichkeit von Zeichen ausformt, deren typische, klar definierte und allgemeingültige Gestalten zu Repräsentanten des Objektiven und Verbindlichen, zu Vertretern von Maß und Ordnung werden, experimentiert Finke mit Alltagsmaterialien. Es entstehen erste sogenannte „Combine Paintings“ (31), für die er Materialien der Alltagswelt, seien es Stoffreste, Zeitungspapier o. ä., in die Bildfläche hineinklebt und übermalt.

In Finkes Gesamtwerk finden sich immer zwei Wege, die er parallel beschreitet. Der eine Weg führt ihn hin zu einem reinen Formalismus in der analytischen Auseinandersetzung mit den Fragen, die er an die Form und Geometrie stellt; der andere Weg führt ihn immer wieder zu der Grundfrage an den rein schöpferischen Prozess des Entstehens eines Bildwerkes. Beide fragenden, kreativen Vorgehensweisen verschaffen sich immer wieder wie notwendige Teile eines Ganzen wechselweise Zugang zum schöpferischen Fluss in seinen formenden Händen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Finke neben den stark reduzierten, formalistischen Arbeiten gleichzeitig immer auch an einer Vielfalt von gestalterischen Möglichkeiten arbeitet und mit Materialien experimentiert. Es entstehen erste Bild-Reliefs („Combine Paintings“), die er als Collagen bis heute hin fortentwickelt hat. Sie zeigen die gestalterischen Ambitionen des Künstlers: seine malerische Virtuosität, die sich in diesen Jahren in einem zunehmend pastosen und reliefartigen Farbauftrag darstellt, seinen Erfindungsreichtum und seine sinnliche Lust am schöpferischen Prozess, ohne sich dabei selbst untreu zu werden - gestaltete Bewusstheit, Teilhabe am Geist.

Während ihn der geometrisierende Weg diszipliniert, bekennt er sich bei den „Combine Paintings“ und Collagen zur spontanen malerischen Schrift, zur impulsiven Linie, zur lebendig fließenden Farbe ebenso wie zu „rohen“ Alltagsmaterialien wie etwa Zeitungspapier, Packpapier, Sackleinen u. ä.. Informel, Tachismus, Abstrakter

Expressionismus! Begriffe, mit denen man im allgemeinen die abstrakten internationalen Strömungen zwischen 1945 – 1965 in der gestischen Malerei und Plastik versucht zu kategorisieren, haben Gerhard Finke wohl weniger berührt, aber dennoch inspiriert. Er ist, wie seine künstlerischen Zeitgenossen auch, auf der Suche nach einer unverbrauchten Zeichenwelt, die sich nach seiner Rückkehr aus Portugal in reliefartigen Collagen, insbesondere der Zeitungscollage, zeigen soll.

Zu Beginn der siebziger Jahre verbindet er seine Zeichnungen und Holzschnitte von Landschaften und Häusern erstmals mit Buchstaben, die er nicht mehr selber geschrieben oder geschnitten hat, sondern gedruckt vorgefunden hat. Viele seiner Zeitungscollagen zeigen architektonische Reihen, etwa eine Fensterreihe, die mit einer Buchstabenreihe korrespondiert. So entstehen serielle Strukturen und rhythmisierte Reihungen, womit aber nicht die Festlegung auf ein mechanisch-strenges Raster gemeint ist (wie etwa im Konstruktivismus) in dem Sinne einer Reihung von völlig gleichen Elementen oder Ordnungen, sondern vielmehr eine Zusammenführung ähnlicher Elemente im Sinne ihrer grafischen Erscheinung. Auf diese Weise hat er einzelne Buchstaben oder Buchstabenzeilen, zuweilen auch ganze Abschnitte aus Zeitungen in seine Holzschnitte und Zeichnungen hinein collagiert. Bei diesem Vorgehen befragt er das alltägliche Material, das Zeitungspapier, systematisch auf differenzierte Grautonstufen hin, d. h. auf die Dichte und Stärke der gedruckten Buchstaben, um sie in dem Gesamt der Collage als Tonwert zu arrangieren und in sein Ordnungssystem einzubinden: „Wenn alles gut zusammenpaßt, dann kann der Eindruck eines malerischen Raumes im Bilde entstehen“. (32)

Finke entwickelt in diesen Jahrzehnten einen großen Reichtum an gestalterischen Möglichkeiten, die er zuweilen aus einem banalen Muster einer architektonischen Reihung zieht. Mit Erfindungsgabe und mit unerbittlicher Logik hat Finke in diesen Jahren bis 1975 aus einem Einfall ein umfassendes malerisches und grafisches Konzept entwickelt, an dem er sich bis heute orientiert. Er erfasst die visuelle Erfahrung des urbanen Menschen strukturell, indem er die Bedingungen und die Voraussetzungen zu einer neuen Wahrnehmung verdichtet: Er ordnet die bildnerischen Elemente nach ihrer Gestalt nach einem hierarchischen Prinzip, in dem jedes Detail gleichermaßen bedeutungsvoll ist. Damit ist die Komposition additiv und auf keinen Höhepunkt ausgerichtet. Der Betrachter ist zu einer gleichzeitigen Wahrnehmung aller Gegenstände, die er zudem in den Bildraum weniger eingefügt vorfindet, als vielmehr selbst einfügt, gefordert.

Die siebziger Jahre sind bestimmt von der Suche nach wertfreien Verbindlichkeiten. Insbesondere nach der Rückkehr aus Portugal, jenem Land, das ihn mit seinem Reichtum

an Licht und Farbe nachhaltig beeindruckt hatte. Die Malerei verliert in diesen Jahren stark an Bedeutung, Finke sucht nach wertfreien Verbindlichkeiten in den grafischen Techniken. Er findet sie in der neutralen Struktur von Zeichen und Emblemen, deren typische, klar definierte und allgemeingültige Gestalten zu Repräsentanten des Objektiven und Verbindlichen, zu Vertretern von Maß und Ordnung werden. Ausgangspunkt für seine Überlegungen ist wiederum das Geometrische. Es sind die Urfomen der Geometrie: der Kreis, das Dreieck, das Viereck und „noch das Kreuz, sei es stehend oder diagonal liegend, es sind die Gestalten, die der Mensch als Zeichen sicherer Gewissheit oder beschwörender Erwartung den Mächten entgegengehalten hat, denen er sich ausgeliefert gefühlt hat.“ (33)

Mit Kennerschaft hat Gerhard Finke auf seinen Reisen immer Ausschau gehalten nach „derben Dingen, in denen er Kraft und Originalität witterte“. (34) So finden sich in seiner Sammlung neben Zeugnissen der iberischen Keramik des 20. Jahrhunderts ebenso Afrikanische Masken wie archaisch anmutende Holzskulpturen von „Maisstampfenden“.

Mit Beginn und Mitte der siebziger Jahre scheint ihn weniger der Volumenaufbau, das Körperhafte der Plastiken und Skulpturen zu inspirieren als vielmehr die symbolische Ausdruckskraft, die die auf wenige geometrische Achsen reduzierten Figurationen besitzen. Neben einigen Kleinplastiken finden sich in der Sammlung Finkes vor allem Gefäße. Es ist offensichtlich die Archaik, die unverhüllte Sakralität, die Finke an diesen Objekten reizt. Picasso und Maillol sind die wohl besten Beispiele in der Kunstgeschichte, die sich von diesen einfachen Grundformen angeregt fühlten. Gerhard Finke ist nicht der impulsive Künstler, vielmehr der gelehrte Künstler, der Artifex, der in der Tradition des humanistischen Idealbilds des Künstlers der Renaissance, etwa eines Leonardo da Vinci, in der Welt des 20. Jahrhunderts zur Kontemplation, zum Innehalten einlädt. Als ein solcher gestaltet er sein Atelier, sein zu Hause zu einem Studiolo (35) mit diversen Zeugnissen iberischer und afrikanischer Kunst. Und in der Mitte all dieser Zeit- und Raumbezüge des ästhetischen Geistes schaffend begibt er sich auf die Suche nach einer Synthese der Künste, ist er bestrebt, die Kunstgattungen Malerei und Zeichnung, Grafik und Plastik, mit der er sich insbesondere seit seinem Portugalaufenthalt (36) beschäftigte, zusammenzuführen.

Beeindruckt von dem Fetischcharakter der einfachen Symbolik der Bemalung iberischer Terrakotten und afrikanischer Skulpturen entwickelt er im Holzdruck Zeichen, an denen er herauszufinden versucht, ob und in wie weit das optische Symbol in der Kunst seine Bedeutung dem Betrachter mitteilen kann. Finke hat erkannt, dass optische Symbole selber eine wechselnde „Lebensgeschichte“ haben. (37) Zeichnungen, Holzschnitte und Collagen zeigen immer wieder Piktogramme als auf das Wesentliche reduzierte Symbole des

Menschen, die er aus Kreis, Viereck und Dreieck, aus Senkrechter und Horizontaler konstruiert. In seinem reifen Spätwerk setzt er sich immer wieder mit dem Thema des Wandels der Symbole auseinander. Anlässlich zweier Ausstellungen zum Thema „Das Kreuz in der Kunst“ in den Jahren 1992 (38) und 1994 (39), formuliert er seine Gedanken rückblickend: „Der Mensch ist das einzige Lebewesen, das zwischen der Senkrechten und der Waagerechten unterscheidet, weil er seinen Körper in beide Lagen bringen kann. Das können die Tiere zwar auch; ja, manches Getier ist sicherlich beweglicher als der Mensch. Aber wir können davon ausgehen, dass das Tier seine jeweilige Lage nicht als senkrecht oder waagrecht bestimmen, also beide voneinander unterscheiden kann. (...) Das Kreuz ist die erste vom Menschen gefundene Gestalt. Das Kreuz ist ein Ur-Zeichen; es ist eine Urform. Sie steht am Anfang ohne Bedeutung da; aber sie besitzt eine elementare Bedeutung. Diese ist, noch irrational, der magischen Bewusstseinsstruktur des Menschen zugeordnet.“ (40) Immer wieder setzt er sich mit dem Symbol, dem archetypischen Bild auseinander. Er bewegt sich vorsichtig und systematisch, einem Forscher gleich, der ein schwieriges Gelände betreten hat; denn die Wandlungen von Typus und Bedeutung eines Zeichens scheinen unendlich.

Parallel zu solchen Prozessen, die eine theoretisch- analytische Vorgehensweise erfordern, entstehen immer wieder Collagen. Er montiert in Zeichnungen der früheren Jahre eine Vielfalt unterschiedlicher „objets trouvés“, Fragmente der Alltagswirklichkeit wie abgerissene Plakatfetzen, Ausschnitte von Zeitungen oder Zeitschriften, Fotografien, Etiketten, Sandpapier, Tonpapier, Paketpapier, Paketschnur, Schokoladenpapier, Bonbonpapier, Alufolie, Reste von alten Arbeitsplatten, Buntpapier, Plastikfolie u. ä. hinein, die er anschließend ganz oder stellenweise mit Ölfarbe, Acrylfarbe, Aquarellfarbe, Eisenlack, Tusche, Pastellkreide, Ölfarbe und vielen anderen Mal- und Zeichenmaterialien und dem abschließenden Firnis überarbeitet. Diese Überarbeitungen entstehen über Jahre hinweg, er schafft quasi archäologische Schichtungen, die in ihrem Ursprung kaum freizulegen sind. Mit Beginn des reifen Spätwerks führt er die Fotokopie in das Repertoire seiner bildnerischen Mittel ein. Diese Technik erlaubt es ihm, seine Zeichnungen und Holzschnitte nicht nur zu reproduzieren, sondern auch zu vergrößern oder zu verkleinern und anschließend farbig zu gestalten. Aus dieser Kombination von Druck- und Maltechnik entwickelt er einen Bildtypus, der aus einer Montage sich gegenseitig überschneidender und durchdringender Bildfragmente besteht. Schriften, Gemäldereproduktionen, Diagramme, Fotografien verbinden sich auf der Bildfläche mit zeichnerischen und malerischen Gesten. Die Collage ist in den achtziger und neunziger sicherlich sein bevorzugtes Arbeitsfeld, das ihm eine offene Umgangsweise mit den Materialien erlaubt. Erst 2003 scheint er mit dieser Technik eine gewisse eigene Grenze erreicht zu haben. Er sagt zu sich auf der Rückseite einer Collage

mit Ausschnitten von Metallfolie, die er mit Pinsel bearbeitet und mit „Mondgesicht, lieb, auch Bräseke genannt“ betitelt hatte: „ ... gedenke auf längere Zeit mit dem Bildermachen aufzuhören!“. (42)

Betrachtet man das Gesamtwerk dieses Malers, Grafikers und Zeichners, so darf nicht außer Acht gelassen werden, das er auch als Plastiker ein beträchtliches Werk geschaffen hat. Dieses tritt jedoch relativ spät im großen Gesamtwerk des Künstlers zu tage. Auch hat er in der Frühzeit seines Schaffens selber den sogenannten „Bildhauerköpfen“, die er aus weißem Ton formte und nicht brannte, so wenig Bedeutung beigemessen, das er sie weder signierte noch datierte. Einen Einblick in keramische und freiplastische Techniken hatte Gerhard Finke an der renommierten Kölner Werkschule in den frühen Jahren ab 1948 erhalten. Das Thema der Gestalt im Raum scheint ihn aber nie so interessiert zu haben, als dass er sich der Plastik oder der Skulptur intensiv zugewandt hätte. Erst mit Beginn der achtziger Jahre, auch in der konkreten Auseinandersetzung mit den elementaren geometrischen Formen Kreis, Dreieck und Rechteck und den korrespondierenden trigonometrischen Formen Kugel, Kegel und Quader findet er zur plastischen Form. Bereits Picasso hatte mit seinen Keramiken, insbesondere der „Vasen-Frau“ (43), 1949, die er aus der archaischen Form des Gefäßes entwickelt hatte, die Trennung von hoher Kunst und Kunstgewerbe aufgebrochen.

Gerhard Finke, der Maler, der Grafiker und der Zeichner hat sich wohl selber nie als Bildhauer oder Plastiker gesehen. Als er im Jahr 1968 Gerhard Marcks (1889 Berlin – 1981 Burgbrohl/Eifel), neben Ernst Barlach einen der deutschen Bildhauer der Moderne des 20. Jahrhunderts, um einen künstlerischen Rat bat (44), tat er das in Bezug auf seine Holz- und Linolschnitte. Sein plastisches Werk tritt erst gegen Ende der achtziger Jahre in den öffentlichen Raum, der „Voerder Vogel“, einstmals als Signet für den Voerder Heimatverein konzipiert, wird, als Kleinplastik in Bronze gegossen, dem damaligen Bürgermeister Helmut Pakulat als „erster Voerder Heimatpreis“ verliehen (45). Seit 1994 steht er in einer vergrößerten Version als „Großer Voerder Vogel“ (Höhe 1,50 Meter) an prominenter Stelle in Dinslaken - Voerde. (46) In der Sammlung des Städtischen Museums Wesel finden sich nicht nur diverse Entwurfszeichnungen mit schwarzer Kreide auf Papier, sondern auch die fragilen Gips- und Tonmodelle, die von seiner Geschicklichkeit im Umgang mit derlei plastischen Materialien zeugen. Das Motiv des Vogels durchzieht sein gesamtes plastisches Werk, sei es als eigenständige Plastik in rotem, gebranntem und glasierten Ton, sei es als zoomorphes Henkelgefäß. Die Gestalt des Vogels bildet er häufig aus der archaischen Form des Gebrauchsgefäßes. Hier ist in erster Linie der Krug als eine elementare Form gemeint, der seit der Antike als Behältnis für Flüssigkeiten Verwendung findet. Es finden sich auch Vasen und Doppelhenkelgefäße. Die Volumina der Formen gestaltet er mit prächtig

leuchtender und ornamentaler Engobe-Malerei aus. Die Gefäße sind nicht immer glasiert und gebrannt, sondern zuweilen auch „kalt weiter bearbeitet“. (47) In dieser Zeit formt er aus rotem Ton wenige, aber sehr eigenständige Figurengruppen wie „Mutter mit Kind als König“ (48).

Festzustellen ist, dass er sich nur in der Plastik dem Thema der Figurengruppe widmet, nirgends sonst in dem Gesamtwerk der Malerei, Zeichnung und Grafik findet sich ein Beispiel der Darstellung von einer Gruppe von Menschen. Im plastischen Werk kommen die Gruppen als geometrische skulpturale Figurationen, z. B. als Paar „Mann und Frau“ vor, die er aus geometrischen Formmodulen von rotem gebranntem und schwarz engobierten Ton konstruiert. Genauso finden sich ganzkörperliche anthropomorphe Figurationen, die sich durch ihre haptische Oberflächentextur und überlängte Gliedmaßen auszeichnen. In der Summe all seines plastischen Könnens, das er spät für sich als Ausdrucksmöglichkeit entdeckt, darf er 1997 mit schwarzer Engobe auf einen seiner Krüge schreiben: „Hommage à Picasso“. (49)

Gerhard Finke hat sich nie beirren lassen von den Zeitströmungen, die die aktuelle Kunstdebatte durch die nahezu siebzig Jahre seines Schaffens hin durchpulsten. Der Grafiker und Zeichner, Plastiker und Maler hat immer mit frischem Mut seine Bilder gemacht und sich mit seiner ihm eigenen Souveränität nur selten von dem erkennbaren Gegenstand seiner Kunst entfernt. In der Auseinandersetzung mit dem Bestreben nach „Abstraktion“ nach 1945 und der damit entschiedenen Hinwendung zur Ungegenständlichkeit distanziert er sich. Er findet seinen Weg in einer geometrischen Formensprache, die weniger nach Abstraktion als vielmehr nach Reduktion sucht. In diesem Prozess der Orientierung und Findung verliert er niemals das Interesse an dem rein haptischen Umgang mit den Materialien, die er in vielen Erscheinungsformen auf ihre Qualität als bildnerische Mittel überprüft. Diese kreative Unbefangenheit im Umgang mit der Materie ist dem Gesamtwerk Gerhard Finke, sei es in der Zeichnung und Grafik, sei es in der Malerei und Plastik tief eingeschrieben. Der schon zitierte Brief von Gerhard Marcks hatte es ihm 1968 mit auf den Weg gegeben: „ ... Sie werden aus meiner Kritik ersehen, dass meine Einstellung durchaus altmodisch ist. So richten sie sich weiter nicht danach, sondern nach Ihrer eignen Lust“. (50) Gerhard Finke hat den Rat nur zu gerne beherzigt, schließlich hat er im täglichen Werk seiner Hände sein ganzes Leben geformt, um und um gestaltend, bis endlich aus dem Abbild rein das ersehnte Urbild ihn anschaut. Dieses unermüdliche Werk legt uns Gerhard Finke vor.



In der Rückschau sieht er es so: „Weltgehalt ist für mich das gewesen, was sich im Bilde niederschlägt als das Erlebnis des unendlichen Raumes der Natur, das den Menschen erfasst, wo immer er sich der Schöpfung betrachtend stellt. .... Bei mir hat damals noch ein beträchtliches restliches Stück Romantik mit hineingespielt, dazu bekenne ich mich heute noch“. (51) Gerhard Finke, der nie mit dem Strom der Zeit schwimmen wollte und konnte, der auf seinen Wegen unbeirrt, allein im Zwiegespräch mit den ihm wichtigen Künstlern der Moderne, gleichwohl Schritt gehalten hat, ist endlich doch vom Strom der Zeit, in der Form unserer nun wieder zum Gegenständlichen drängenden Gegenwart, eingeholt worden. Gerhard Finke ist modern geworden.

Dr. Susanne Höper-Kuhn

Anmerkungen:

(1) Oscar Wilde, *Picture of Dorian Gray*, 1891. Deutsche Übersetzung zitiert nach: Volker Manuth, „Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Den Haag, London 1999, S. 40.

(2) 1951: Weihnachtsausstellung der Künstler von Rheinland und Westfalen, veranstaltet vom Verein der Düsseldorfer Künstler im Ehrenhof zu Düsseldorf, 1952: „Eisen und Stahl“, unter der Schirmherrschaft des nordrhein-westfälischen Ministerpräsidenten Karl Arnold (1901 – 1958).

(3) Die Daten zur Biografie von Gerhard Finke sind zusammengetragen aus einem Manuskript für ein Katalogprojekt zu seinem Gesamtwerk von 1996. Sofern daraus zitiert wird, ist die Anmerkung folgend gekennzeichnet: Archiv SMW- Manuskript Finke 1996.

(4) zitiert nach Gerhard Finke, „Der Voerder Vogel (1988)“, in: Archiv SMW- Manuskript Finke 1996.

(5) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW-03/0776. Finke gibt sich in der eigenhändigen Notiz mit Bleistift „Selbst Note 4“.

(6) Finke verweist ausdrücklich darauf in seinen „Nachträglichen Betrachtungen über die Ausstellung *Typografika (1971)*“ in Dinslaken, in: Archiv SMW- Manuskript Finke 1996.

(7) Sein Anspruch war, dass man zu einer besonders kunstvollen Schrift einen entsprechend bedeutungsvollen Text auswählen müsse. Er wählte u. a. Strophen aus Goethes „West-östlichen Divan“ (1819 -1827).

(8) Zur Situation an der Düsseldorfer Kunstakademie in der frühen Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sei nur ein Tagebucheintrag des Düsseldorfer Akademieprofessors Ewald Mataré

vom 7. Dezember 1945 zitiert: „Man denke, ohne Kohlen, mit geringem Licht, ganz ohne Fett, unbesohlenen Schuhen (...) so fehlt nicht allein Elektrizität und Gas, sondern auch alle Ersatzstoffe wie Petroleum, Kerzen etc. Es fehlt an Dachpfannen (...) kein Zinkblech, keine Dachpappe etc., und so ist es mit allem“. Wenige Tage danach fährt er fort: „Was half es, wenn über 100 Schüler sich in drei schlecht gedichteten Räumen aufhalten mussten ohne notwendige Zeichenbretter und Material (...)“, zitiert nach: Ewald Mataré, Tagebücher, Köln 1973, S. 202 – 205. Joseph Beuys studierte von 1946 – 1953 an der Düsseldorfer Akademie.

(9) Aus einem Gespräch mit Gerhard Finke im Februar 2007

(10) Eine solche Ausdrucksstärke im Portrait erreicht insbesondere Alexey von Jawlensky (1864 Torschok (bei Twer) – 1941 Wiesbaden) bei den um 1909/1910 entstandenen Mädchenbildnissen.

(11) zitiert nach Karl Ruhrberg, in: „Kunst des 20. Jahrhunderts“, herausgegeben von Ingo F. Walther, Köln 2000, S. 111

(12) Insbesondere in den siebziger Jahren greift Finke bei seinen Holzschnitten über Zeitungscollagen, die er mit Eisenlack und Acrylfarbe bearbeitet, auf diese Farbpalette zurück.

(13) vgl. Archiv SMW-Manuskript Finke 1996: „Auf dieser Ausstellung bin ich mit einem Bilde vertreten gewesen. Ich habe ein Motiv aus der Oberhausener „Gute-Hoffnungs-Hütte“ in Öl gemalt (60:70 cm), das ich „Hochöfen und Sonnenblumen“ betitelt habe. Ich habe damals 400,00 DM verlangt. Am Pfingstamstag anno 52 traf bei uns zu Hause in Mülheim – Styrum ein Scheck über 400,00 DM mit der Post ein. Wir hatten noch fünfzig Pfennig Kleingeld; damit sind wir nach Oberhausen gefahren. Dort hat seinerzeit Fritz Köpper gewohnt; der war Generalvertreter bei Ford gewesen. Er hat uns immer, wenn Not am Mann gewesen ist, aus seinem Fundus an Bargeld ausgeholfen. Er hat auch diesmal unseren Scheck eingelöst. Auf diese Weise hat uns damals das Mäzenatentum der Eisenindustrie in Nordrhein-Westfalen erreicht und geholfen.“ Das Ölgemälde von Finke hing neben zwei Arbeiten von Otto Dix – die Ausstellung war alphabetisch nach Namen gehängt. In der Ausgabe der WAZ vom 10. Mai 1952 wurde folgendes festgehalten: „Selbst Romantisierung der Industrie, wie sie etwa der Mülheimer Finke zeigt, wirkt ausgleichend und beruhigend, wogegen der grobe Realismus des berühmten (und leider nur noch berühmten) Otto Dix, der mit zwei Werken vertreten ist, uns nicht mehr zu sagen hat.“ Finke stellt in seinem Manuskript dazu fest: „2. Wer heute die Bemerkung von damals liest, muß an dem Fehlurteil über Otto Dix mit Schrecken beobachten, wie lange noch der fatale Begriff von der „entarteten Kunst“ nachgewirkt und das Urteil über Werke der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert verunsichert hat.“

(14) Insbesondere seit den siebziger Jahren benutzt Finke auch das „Velinpapier“, (franz. vélin, lat. vellum „Kalbspergament“), ein handgeschöpftes, rippenloses, pergamentähnliches

Papier, das sich besonders durch seine glatte Oberfläche auszeichnet. In Frankreich wurde es 1777 - 1779 durch die Papiermacher Gebrüder Montgolfier in Annonay und fast gleichzeitig durch den Drucker Francoise A. Didot eingeführt, in Deutschland 1783 von Keferstein in der Papiermühle Kröllwitz. Vgl. E. A. Seemann, Lexikon der Kunst, Bd. 7, S. 578.

(15) 1973 – 1975 entstehen Pinselzeichnungen mit Landschaften u. a. in Aremberg/Eifel, die er rein auf ihre Symbole, die allgemein in Atlanten zu finden sind, reduziert.

(16) Berücksichtigt sind die Arbeiten, die er seit seiner Düsseldorfer Akademiezeit ab 1945 machte. Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass er als Schüler von elf Jahren in Berlin sein erstes Selbstporträt anfertigte.

(17) Josep Palau i Fabre, „Kindheit und Jugend eines Genies“, München 1981. Fabre, 1917 in Barcelona geboren, ist Dichter, Erzähler, Dramaturg und international in Fachkreisen als „Picasso“ – Experte anerkannt.

(18) Josep Palau i Fabre, ebenda, München 1981, S. 466. Finke zitiert das Buch mehrfach in einer „Kunstpädagogischen Untersuchung zu dem Gemälde „Demoiselles d’Avignon“, 1907, von Pablo Picasso“.

(19) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW - 03/0785

(20) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW - 03/0786

(21) Gerhard Finke, „Zeichenunterricht in Bonn (1955 – 1962), Selbstbildnisse von Quintanern“, in: Archiv SMW- Manuskript Finke 1996.

(22) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW - 03/0291

(23) Künstler wie die deutschen Maler Georg Baselitz, Jörg Immendorf und Penck folgen ihnen in dieser Tradition.

(24) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW - 03/1200

(25) Gerhard Finke stellte vom 27. Juni bis 18. Juli 1971 im Rahmen der Ausstellung „Typografika Schrift – Bild – Zeichen“ zusammen mit Gottfried Fassbender und Josua Reichert aus.

(26) Gerhard Finke, „Nachträgliche Betrachtungen (1996) über die Typografika (1971)“, in: Archiv SMW- Manuskript Finke 1996, S. 5

(27) Gerhard Finke war von 1962 – 1966 Kunsterzieher an der Deutschen Schule (Escola Alema) in Lissabon. Vgl. dazu den Aufsatz von Bruno Linnartz, „Portugiesische Jahre mit Gerhard Finke“, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996. Bruno Linnartz war von 1963 bis 1968 Studiendirektor an der Escola Alema in Lissabon.

(28) Gerhard Finke, „Abstraktion und Einfühlung“, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996.

(29) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW-03/1757

(30) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW-03/1755

(31) Der Begriff „Combine Paintings“ tauchte erstmals in Zusammenhang mit Arbeiten von Robert Rauschenberg zwischen 1953 und 1960 auf, der Mitte der fünfziger Jahre eine Vielzahl von Materialien der Alltagswelt in seine Bilder klebt und übermalt. (vgl. auch Sandro Bocola, Die Kunst der Moderne, München/New York 1997, S. 422

(32) zitiert aus: Gerhard Finke „Nachträgliche Betrachtungen (1996) über die Typografika (1971)“, in: Archiv SMW- Manuskript Finke 1996, S. 8

(33) zitiert aus: Gerhard Finke „Nachträgliche Betrachtungen (1996) über die Typografika (1971)“ S. 9. In dem gleichen Aufsatz fährt er fort: „Wir brauchen nicht so weit zu gehen wie die Afrikaner, die – so habe ich einmal gelesen – das Dreieck, vor allem in der gereihten Ordnung, als Zeichen für Kraft ansehen. Wir wollen uns aber ruhig und mit Beschämung an das Zeichen des Hakenkreuzes erinnern: das hat eine ganze Generation fast um ihren Verstand gebracht. Dabei hat dieses Zeichen nicht einmal die Bedingung der äußeren Prägnanz.“

(34) Vgl. dazu den Aufsatz von Bruno Linnartz, „Portugiesische Jahre mit Gerhard Finke“, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996.

(35) Der Raumtyp des Studiolo ist eine Erscheinung, die um 1450 neu auftrat, und bezeichnet das Studierzimmer eines Gelehrten der Renaissance.

(36) Er hatte 1964 von der Escola Alema in Lissabon den Auftrag erhalten, im Innenhof der Schule eine Reliefwand zu gestalten, die den Verwaltungsflügel mit dem Schulgebäude verbinden sollte. In der Rückschau war sie eine „Homage à Picasso und Braque“. Während des Aufenthalts in Portugal pflegt er immer wieder enge Kontakte zu den einheimischen Töpferwerkstätten, um sich mit keramischen Techniken vertraut zu machen.

(37) Vgl. dazu Anmerkung (33).

(38) 1992: „Kreuzmensch“, Ausstellung mit Werken von Otto Pankok und Gerhard Finke, Rathaus Voerde

(39) 1994: „Leben, Sterben, Auferstehung – Otto Pankok (Holzschnitte und Lithos) und Gerhard Finke (Skulpturen aus Keramik)“, Kulturhalle Neukirchen-Vluyn

(41) Vgl. Gerhard Finke, „Der Mensch und die Geometrie“, Aufsatz, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996. Finke bezieht sich in seinen Ausführungen vor allem auf die Publikation „Ursprung und Gegenwart – Versuch einer Konkretion des Geistigen“, die der Kunstphilosoph Jean Gebser 1953 verfasste (Stuttgart 1953).

(42) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar- Nr.: SMW-03/1295. Zur Information: Herr Finke hat bis dato nicht mit den Collagen aufgehört! Bei meinem letzten Besuch, Ende Februar 2007, präsentierte er mir eine kleine Arbeit. Er hatte eine Fotokopie einer Caspar David Friedrich – Landschaft mit Buntstift überarbeitet und mit Tonpapier übercollagiert.

(43) in: Werner Spies, „Picasso. Das plastische Werk“, Düsseldorf/Berlin 1983, C 1, S. 404.

(44) Vgl. handschriftlichen Brief von Gerhard Marcks vom 14. August 1968, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996. Finke hatte Gerhard Marcks einige Holz- und Linolschnitte zugesandt, mit der Bitte diese zu beurteilen. Hier sei nur eine knappe Passage aus dem Brief zitiert: „ (...) das Wesen des flächigen Holzschnitts, so wie ihn die Brückemaler vor allem kultivierten, haben Sie klar erkannt.“ (...) Sie werden aus meiner Kritik ersehen, dass meine Einstellung durchaus altmodisch ist. So richten Sie sich weiter nicht danach, sondern nach Ihrer eignen Lust“.

(45) Vgl. NRZ, Samstag, 16. Juli 1988, Nummer 164, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996. Bürgermeister Helmut Pakulat wurde der „Voerder Vogel“ für „seine Verdienste um das kulturelle, sportliche und Vereins-Leben in seiner Stadt“ verliehen.

(46) Die Bronze erhebt sich mit 1,50 Meter Höhe über einem geklinkerten Sockel auf dem Platz zwischen der Sparkasse und der Volksbank.

(47) „kalt weiter bearbeitet“ meint, im Sinne des Keramikers, dass die Oberfläche des plastischen Materials farbig bearbeitet wird, ohne sie zu brennen.

(48) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW-03/1631. Eine Datierung ist nicht genau vorzunehmen. Es ist davon auszugehen, dass Finke die Arbeit kurz nach dem Entwurf vom 25. Oktober 1988 realisiert hat.

(49) Sammlung Städtisches Museum Wesel, Inventar-Nr.: SMW-03/1824.

(50) Vgl. Anmerkung (44): ebenda.

(51) zitiert aus: Gerhard Finke, „Abstraktion und Einfühlung“, in: Archiv SMW - Manuskript Finke 1996. Der Begriff „Weltgehalt“ wird von Finke zitiert aus: Werner Haftmann, „Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, o. Seitenangabe.