

„ ... so hat er hier das sichtbare Bild mit einem unsichtbaren Bilde hinterlegt ... und damit das sichtbare Bildlicht unmittelbar evident als ein transzendierendes gestaltet.“

*Über Ph.O. Runge
„Der kleine Morgen“, 1808ⁱ*

„Die Zeit scheint auf `Third` nicht mehr linear zu verlaufen, sie wird elliptisch, zur Erinnerung.“

Rezension in „Spex“, 2008ⁱⁱ

Um sich über Besonderheiten von Licht und Farbe in Gemälden zu verständigen, mangelt es häufig an einer alltagstauglichen Sprache, wohl nicht zuletzt deshalb, weil Malerei nicht die Gefühlslage eines breiteren Kreises zu berühren scheint. Über Licht in modernen Bildern zu sprechen, das als solches nicht einmal unmittelbar auszumachen ist, erscheint nicht nur dem Ungeübten fremd, sondern bereitet prinzipiell Schwierigkeiten. Die Beschreibung vergleichbar sinnlicher wie abstrakter Denk- (Hör- oder Seh-) Ebenen ist hingegen in der Vorstellungswelt der Musik geläufiger und daher womöglich geeignet, jene Fremde zu mindern.

Ein Rückblick mag dienlich sein, sich der verborgenen Bedeutung namentlich des Lichtes in der Malerei zu nähern. „Der Mensch ist durch seine Sinne und seine Umwelt (die in jeder Hinsicht begrenzten irdischen Verhältnisse) buchstäblich `begrenzt` (...) Er kann daher auch den im eigentlichen Sinne grenzenlosen Raum nur als einen unbegrenzten denken und schauen.“ Diese Beobachtung voranstellend beginnt der Kunsthistoriker Wolfgang Schöne seine Untersuchung zur Spezifik des „modernen“ Bildes bzw. Bildlichtes im 19. Jahrhundert. Der Versuch, einen solchen Raum zu schauen, namentlich im Werk von Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, „stieß an die Grenzen der Sinne, erfordert also deren Überschreitung: Transzendenz. Gleiches gilt für den parallelen Versuch, das dem unbegrenzten kosmischen Raum eignende freie Licht in die im eigentlichen Sinne grenzenlose Lichtfülle weiterzuschauen.“ⁱⁱⁱ Das Licht kommt in der Folge weder aus einem sakralen Zusammenhang noch einer irdischen Lichtquelle, sondern verbirgt sich mehr und mehr in der von gegenständlicher Rechtfertigung „befreiten“ Farbe selbst. Wir werden „seiner als eigenen Faktor nicht mehr gewahr“, es ist unsichtbar

geworden. In der modernen Malerei ist Licht nur als Funktion der Farbe zu empfangen.^{iv} Folgerichtig wird die Entfaltung der Licht-Eigenschaften von Farbe in größeren Flächen erprobt, beginnend bei Matisse und mündend in der Konsequenz eines Barnett Newman.

In der Malerei des beginnenden 21. Jahrhunderts wird man nahezu vergeblich suchen nach einem nicht von Konzept, Zweitverwendung oder auch dem Schleier des Nichterkennbaren gebrochenen Einsatz von reinen, pathetisch-emotional tönenden Farben und Farbflächen. In einer Malerei, die wir als Ausdruck unserer Zeit empfinden, werden Farben, gleich Tönen, - gedanklich oder ganz buchstäblich formal – nicht selten „recycelt“, ge“sampelt“, gebrochen, verwischt, gestört, verdeckt, übereinander gelegt. Kraft und Poesie von Farbe und Licht unserer – ihrerseits mehrfach gebrochenen - Moderne sind damit nicht minder einer Art Schichtung, Reihung oder zumindest einem Vorgeben von Reflexions- und Bezugsebenen unterworfen. Ein „Hochtönen“ von Druckfarbenanteilen oder zum Beispiel Weißausmischungen werden zur Legitimation, mit der Farbe derzeit häufig auftritt. Zu hinterfragen sind diese nicht allein als Formen von Verfremdung oder Steigerung von Künstlichkeit, sondern auch im direkten Sinne als Spiegelungen neuester Seherfahrungen, in unserem Fall namentlich auf Licht bezogener.

Lassen sich z.B. „Klangfarben“ zeitgenössischer elektronischer bzw. von elektronisch erzeugten Klängen getragener Musik vergleichen mit solchen der zeitgenössischen Malerei, die auf neue Arten des Lichts und der Bilderzeugung im High-Tech-Zeitalter reagieren? Die Beschäftigung mit Gemälden von Stefan Lenke führt auf diesem Feld zu eigenen Fragehorizonten.

Eine lose gebaute Reihe aus dicht nebeneinander gestellten Quadraten bildet, gleich Kinderzeichnungen „unten“ angeordnet, die Basis des Geschehens.

Aneinandergereiht „kippen“ diese ganz leicht zueinander. Stehen gelassene Ränder blitzen als „irrig“ orange, magenta-rote und gelbe Kanten oder bilden stechend schmale Dreiecke zwischen den ungenau abgeklebten quadratischen Feldern. Diese Keile dringen in die schmalen Zwischenräume und bringen die Grundkörper aus dem Lot. Die winzigen farblichen „Ausbrüche“ sind innerhalb der bildbestimmenden graublauen Grundakkorde Provokationen. Lenke spricht im Nachdenken über seine Bilder und Ziele von provozierten Fehlern, vom Einhaken, vom Stören.

Die Oberkante der Würfelreihe bildet eine Horizontlinie. Über dieser öffnet sich - nun ganz im Gegensatz zu kindlicher oder naiver Darstellung - ein Tiefenraum. Weit aufgespannt über dem Horizont, ist dieser Raum durchaus füllbar mit romantischen Sehnsuchts-Metaphern. Das „große“ bläulich-graue Feld, unbegrenzt und in keine Form gezwungen, ist in langen, abwechselnd in beiden Richtungen, parallel zur Horizontlinie geführten Zügen über die noch feuchte Farbe der darunter liegenden Malschichten entstanden. Aus hellen, d.h. mit Weiß ausgemischten Zonen schieben sich Schlieren über vorausgegangene vertikal gezogene Felder. Diese beim Übermalen verwischten Formen, diese „Auszüge“ der hellsten und ebenso dunkelsten, noch nicht getrockneten Farbfelder erscheinen in Lenkes Bildern weder allein als Unschärfen (wie etwa im Fall von in Malerei übertragenen Fotos), noch allein als malerisch raffinierte Effekte zur Erzeugung von Bildtiefe. Einen anderen Sinn gewinnt das wiederkehrende leichte Verzerrern, die verformende Wirkung, vergleicht man sie etwa mit ineinander verwobenen Klangtexturen z.B. elektronischer Collagen oder akustischen Einzeleffekten von „hauchzart rauschende(r) Flüchtigkeit“^v bis hin zum Scratching.

Im Übereinander von Tonspuren, im Verhackstücken, Synthetisieren und Synchronisieren von Tönen ergeben sich heute musikalische Strukturen, die sich z.B. vom traditionellen orchestralen Zusammenspiel von Instrumenten wesentlich unterscheiden.^{vi} Der spielerische Umgang, das Verschleiern und Verbergen der Herkunft einzelner Klänge aus den verschiedensten Quellen, die noch dazu selten auf „Handgemachtes“, sondern eher auf technisch generiertes Ausgangsmaterial zurückgehen, ist im Detail ebenso wie im gedanklichen Umgang verwandt mit der Bearbeitung von Fotos, Filmstills u.a. Bildquellen aus zweiter und dritter Hand in der Malerei von heute. Nicht mehr eindeutig sichtbare bilden den „Grund“ der daraus „produzierten“, an der Oberfläche sichtbar werdenden Bilder. Jenes „Verschleiern“, das auch prinzipielle Fragen von Erkennbarkeit und Wahrheitsgehalt von Bildern aufwirft, finden wir wieder in übermalten Landschaftskonstruktionen bei Stefan Lenke, mit dem Spachtel abgehobenen Farbschichten bei Uwe Kowski und zuvorderst den gerakelten Farbschichten über abstrakten Anfängen bei Gerhard Richter.

Auch Lenkes Faszination von Geschwindigkeit, vom Verschmelzen von Bildern, ja Zeiten gibt einen Anlass, die matten, grau-silbrigen, dem schwarz-weißen Fernseh- oder Fotobild anverwandelten, auf einander zu geführten Töne, die Verwischungen und Unschärfen in Verbindung mit heutigen Seherfahrungen zu bringen und an moderne Techniken der Bildbearbeitung und -erzeugung zu denken, an das Flimmern der Zeilen in Halbbildverfahren ebenso wie an digitale, also „gepixelte“ Oberflächen.

Alle Vergleiche mit technisch bedingter Künstlichkeit aber machen zugleich die Wärme und Authentizität von Gemälden generell und Stefan Lenkes Arbeiten im Besonderen bewusst. Die leise, samtene Tiefe der mit Pigmenten angereicherten Farben, ihr intensives „Glimmen“ auf der einen Seite oder auf der anderen Seite das Schweben trocken aufgebracht, das sich Entziehen abgetragener Farbschichten gehen einher mit der hier spürbar gewordenen intensiven Arbeit während des schichtweisen Farbauftrages. Ein musikalischer Vergleich zu hier verwandten Terminologien von samtener Tiefe oder Intensität etc. ist unschwer zu finden.

Neben diesem Tiefenleuchten der Pigmente bewirkt das Durchscheinen unterliegender Farbschichten die auratische Tiefenwirkung. Matt-nobles oder leuchtendes Blau bleibt neben kühlem, mit Blauanteilen versehenem Grau als dominierender Eindruck von Stefan Lenkes Bildern im Gedächtnis. Blau als Dominante ist sicher keine zufällige Wahl oder Vorliebe. Die Farbe Blau besitzt am meisten raumhafte Tiefe, in größtmöglicher Entfernung zum Weiß, wo dieses gar nicht vorhanden ist. Blau ist in Farbausmischungen dominant, vermag in hohem Maße Licht in sich aufzunehmen und „gleichzeitig diese in sich ruhende Konzentration zu reflektieren“ (Gerhard Andréas). Die Darstellung von Landschaft in weiter Entfernung z.B., man denke an die „blauen Berge“, ist allein mit kühlen, blauen Tönen möglich. Ob Blau tatsächlich, wie der Künstler Markus Ambach schon 1989 anmerkte, „Assoziationsfarbe zur heutigen und futuristischen Hochtechnisierung (siehe High-Tech-Werbung, Science Fiction)“ geworden ist, mag subjektiv empfunden werden.

Im Unterschied zum warmen Licht von Glühdrähten oder Dochten sind heute in bislang ungekanntem Maße kühle Lichtfarben mit einem hohen monochromen Anteil, gleich ob Neonröhren oder Halogenstrahler, Bildschirmlicht oder als letzte technische Errungenschaft auch blaue LED präsent. Diese werden, namentlich vom Maler als einem der sensibelsten Beobachter von Lichterscheinungen, weit über die

übliche Unterscheidung zwischen Malen bei Kunst- oder Tageslicht hinaus aufgenommen und verarbeitet.

Doch zurück zur Betrachtung von „Tektonik“. Fragmente einer unter der „sphärischen“ Fläche liegenden, gezeichneten Struktur erschließen sich anfangs nur schwach. Auf der Horizontlinie aufstrahlend, schiebt sich zunächst ein gelbes Feld in das Zentrum der Aufmerksamkeit, durchbricht gleichsam von hinten die bläuliche Weite. Inmitten der Ausmischungen des Blau und kühlen Grau erscheint diese warme grüngelbe, lichtgesättigte Zone irritierend und fremdartig. Näher herantretend, öffnet sich unter den weißblauen „Schleiern“ die unterliegende Ebene einer Zeichnung in ihren feingezeichneten Details. Eine nach oben gebaute Würfelreihe gerät links ins Blickfeld, verblappend eine zweite. Die sorgfältig konstruierten und dennoch eigensinnig beweglichen Quadrate gehören, wie sich nun erweist, in das Raster einer Gitterstruktur.

Sowohl in dieser frühen Bildebene als auch innerhalb einzelner Quadrate der unteren Bildkante liegt einmal trockene Farbe als oberste Farbschicht auf, ein anderes Mal ist diese fast abgetragen. Der endgültige Farbton, der sich im Auge des Betrachters mischt, kann ebenso durch Transparenz der oberen Farbschicht (z.B. unten links Blau über Pink) wie in anderen Partien durch Mischen auf der Palette entstehen. Das sind Ergebnisse von Momententscheidungen beim Malen. Kalkül und „gedankliche Vorbereitung“ eines solchen Malprozesses sind also weitgehend auszuschließen.

Auf ein weiteres spezifisches Merkmal von Lenkes Bildern treffen wir bei der Betrachtung der Quadrat- bzw. Gitterstrukturen. Elemente (oder Motive) seiner Kompositionen sind eine feststehende, kleinstmögliche Auswahl einfachster geometrischer Formen: das Quadrat und das häufig gleichschenklige Dreieck sowie feine Linien- oder genauer Strahlengerüste. Letztere suggerieren häufig nicht allein ein fragmentarisches Formengerüst, sondern zugleich ein Suchen und Tasten, ja es scheint ihnen geradezu eine Scheu vor der Grobheit vollendeter Tatsachen und Konstruktionen innezuwohnen. Diese drei Grundformen finden Verwendung in der Art eines Kanons.

In weiten Bereichen der Musik - Richtungen des Jazz, Minimalismus bzw. der Improvisation usw. - kann eine aus der laufenden Form herausbrechende kleine Form innerhalb einer „verabredeten“ Norm zu einer kleinen Sensation werden und

sich die Präsenz von Emotion gerade durch eine Art Bremsen oder Kultivieren verstärken. Ebenso scheint der Maler ein knappes Formenvokabular zu zulassen, das es ihm erlaubt, Maximales zu erreichen in einem Spannungsfeld zwischen reflektierender Disziplin und einem Ausreizen der Grenzen - angefangen von regelgerechter Ausgewogenheit bis hin zum Normbruch. Erst die genauere Kenntnis von Spielregeln (so oft auch in verschiedenen Spielen und Sportarten) lässt die kleinsten Ausbrüche und Veränderungen zu „Ereignissen“ werden. Die Quadrate und Dreiecke sind dienstbare Formen, die keine erzählerischen Inhalte auf sich nehmen. Sie sind zunächst taubes Material, das sich mit rein formal-malerischen Intentionen füllen lässt, bis ein gültiger Zustand erreicht ist.

In den weitgehend übermalten, ausgelöschten Bildebenen ist eine wackelige Welt aufgebaut, die, solcherart in Frage gestellt, vom Ungefähren spricht, Relativität im Denken einbaut. Fragile und damit kostbare Welten erzählen von einem An-die-Grenzen-Stoßen ebenso wie von Unendlichkeit und Sehnsucht. Im komplementären Gegensatz zu dieser Dimension ist ihnen zuweilen auch eine beklemmende, in sich wiederum konsequente Kleinteiligkeit eigen. Eine kleine Kante, hervorlugend oder eigens hineinkonstruiert, kann durch die leichte Verschiebung eines Vierecks als „unerhört“ mutig erscheinen.

Doch hebt sich die Rede von einem Kanon der verwendeten Formen dort auf, wo man in einzelnen Bildern Lenkes assoziativen, landschaftlichen Beschreibungen folgt, etwa von aufscheinenden Lichtern einer Stadt oder einer stumpfen undurchdringlichen Farbfläche, respektive eine „Mauer“, die ein vielversprechendes Dahinter suggeriert. Landschaftliche Assoziationen mögen auch im Zusammenhang mit atmosphärischen Erscheinungen, wie Flimmern, Nebel, Dunst aufkommen. Die vermeintlich wiedererkennbaren Naturphänomene scheinen für sich genommen jedoch wenig geeignet, um sich den Gemälden zu nähern. Erst das eigentliche optische Phänomen - dass es sich um Lufterscheinungen handelt, die die Sichtbarkeit und die Distanz zu den Dingen, ihr konkretes Erkennen verändern - erscheint relevant.

Stefan Lenkes künstlerischer Beginn im Bereich des Gegenständlichen, u.a. auch in der Landschaftsmalerei, ist insofern interessant, als dass hier die Voraussetzungen für einen freien Umgang mit den malerischen Gesetzen von Raumwirkung, mit dem Umgang mit Luft- und Lichtperspektive ihren Ursprung haben, weniger aber um seinen jüngsten Arbeiten über landschaftlich-

gegenständliche Assoziationen gerecht zu werden. „Schwarz ist ein Ort, wo etwas passiert“, sagt der Künstler und zeigt damit auch eine Lesart an, die weniger am Erkennbaren, am Abbilden haftet, sondern auf das Formale zielend näher an das Wesen dieser Art von Bildschöpfung heranreicht.

Tonsequenzen verschiedener Instrumente, die sich in Schleifen ständig wiederholen (Loops), bilden aneinandergereiht einen Sound, eine zunächst monotone Geräuschstruktur. In der anhaltenden Wiederholung, im Rhythmus manifestiert sich eine Stimmung, ein Lebensgefühl, eine Philosophie.

Schicht über Schicht liegen flüchtige, kaum zu fassende Gedanken, Spuren von Erlebnissen, eingefangene Bilder übereinander, sind in den Gemälden Materie geworden in hauchdünnen, durchsichtigen, fast schwebenden oder matten, etwas schwerer lastenden Farbschichten. Das Übereinander der Schichten wird nachvollziehbar durch Ungenauigkeiten an den Rändern. Eine Aneinanderreihung oder Schichtung von Loops kann durch unterbliebene Korrekturen von Rauschen, Brüchen und Tempiwechseln eine besondere Qualität erhalten. Störungen, Produktionsspuren werden nicht mehr unterdrückt, sondern längst zum musikalischen Thema selbst.

In Lenkes Bildern scheint es zunächst nebensächlich, ob sie in verschiedenen, langfristigen Arbeitsgängen entstanden sind. Jene Ränder aber verraten, wie viele Schichten nacheinander folgten, sich hier ablagerten. Ablagern heißt auch wachsen, Substanz entstehen lassen. Es bündelt sich - bestenfalls - vom wiederholten Tun Angefülltes, Intensität in der oszillierenden Lenkeschen Bildwelt blauer matter, grau silbriger, in ihrer emotionalen Wirkung mit Weiß gebändigter Töne, durchblitzt von scheuen und knappen roten, orangen oder schrill-grünen Kanten. Die kleinen Verschiebungen an den Rändern, sowohl der gemalten Quadrate als auch der gesamten Leinwand, ermöglichen zugleich Einblick in eine Tiefe.

Beim Betrachten von Bildern mit dem Ziel, diese in begrifflichen Kategorien in einem Text wiedererscheinen zu lassen, lenken Gedankenketten ab von dem, was man sieht, verlegt sich der Verstand schnell von der eigentlichen Wahrnehmung auf narrative oder konzeptuelle Ansätze. Stefan Lenkes Bilder entziehen sich einer solchen Betrachtung, man meint leicht, dazu nichts zu sagen oder zu denken zu haben. Unterdessen schon graben sie sich ein ins visuelle Gedächtnis, nehmen den

direkten Weg der sinnlichen Wahrnehmung, ohne intellektuellen doppelten Boden. Eine solche Beobachtung stellt nicht nur eine Verbindung zur Wahrnehmung von Musik her, sondern hat etwas mit den Bildern und ihrem Entstehen zu tun, bezeichnet eine Qualität. Die Bilder selbst lassen es nicht zu, Einordnungen, Zugehörigkeiten, Gedanken- und Assoziationsketten zu verankern. Dass sie Bilder unserer Zeit sind, zeigt unser Reagieren, zeigt auch ihr Vermögen, sich in unsere Wahrnehmung auf direktem Wege „einzuschleichen“.

Birgit Dalbajewa · 2010

ⁱ Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, 8. Aufl. 1994, S. 218 (= Schöne 1954)

ⁱⁱ Max Dax/Ralf Krämer, Portishead. Das Schweigen der Gibbons, in: Spex. Magazin für Popkultur, Jg. 08, Heft 5, S. 48

ⁱⁱⁱ Schöne 1954, S. 216

^{iv} Ebenda, S. 219

^v Zit. nach einer Rezension in einer Ausgabe von „Groove“. Elektronische Musik und Clubkultur, 2008

^{vi} Diese Strukturen spiegeln sich nicht zuletzt in der Bildschirm-Welt heutiger Musiker und Komponisten, die von farbigen Anzeigen der Lautstärkepegel, Phasenbeziehungen, Frequenzgängen usw. usf. geprägt ist.

Mit Dank an Dieter Popp, Henning Küpper und Stefan Graser für Hinweise, Musik und Technik betreffend.