

Kai Uwe Schierz

Hochglänzend.

Zur Malerei von Stefan Schiek

Malen ist heute kein selbstverständliches künstlerisches Metier mehr – und das, obwohl es wieder zahlreiche junge Künstler gibt, die malen wollen und es auch tun. Die Gründe haben mit der langen Geschichte der Malerei zu tun, mit den berühmten und weniger berühmten Malereitraktaten seit der Renaissance, der Rolle der Fotografie als Bildmedium seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und mit all den „letzten Bildern“, die im 20. Jahrhundert gemalt wurden. Kann man an einer Ikone der Klassischen Moderne wie dem „Schwarzen Quadrat“ von 1915 von Kasimir Malewitsch einfach so vorbeimalen? Das Gemälde war als Statement des Absoluten, Quasi-Göttlichen, nicht mehr Steigerbaren konzipiert – und doch malte Malewitsch selbst in der Folgezeit weiter. Etwas früher, vor nunmehr einhundert Jahren, beendete Marcel Duchamp seine durchaus erfolgreiche Karriere als kubofuturistischer Maler, ließ sich als Bibliothekar anstellen und spielte mit Elan Schach. Auch schon klassisch ist heute das avantgardistische Programm des Bauhaus-Künstlers László Moholy-Nagy, das er zwischen 1923 und 1926 niederschrieb, aber erst 1936 unter dem Titel „vom pigment zum licht“ veröffentlichte. Seine Perspektive: Von den Gestaltern mit Pigmenten (den Malern) müsse der Weg der Moderne folgerichtig hin zu Künstlern gehen, die sich als Gestalter des Optischen verstehen und mit großen Lichtmaschinen experimentieren. Einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg erfand Ad Reinhardt in New York seine „Black Paintings“ (auch sie endgültige „letzte Bilder“, begleitet von klugen, ironisch bis paradox formulierten Texten zur Kunst), in denen sich der Künstler bald nur noch formale Variationen in kleinsten, gleichsam homöopathischen Dosen erlaubte. Auf das Pathos der Verkündung jeweils letzter Bilder, ob im Namen der russischen, der deutschen oder der US-amerikanischen Avantgarde, antworteten die Pop-Artisten in den 1960er Jahren mit ihren mehr oder weniger drastisch ausfallenden Strategien der Rückeinbindung ihrer Bilder in den Alltag, dominiert von der illustrierten Welt der Stars und Sternchen, populären Schönheitsidealen und der allgegenwärtigen Werbeästhetik. Wir kennen heute ausradierte Bilder, diverse Malverbote und sogenanntes Bad Painting – allesamt Auswirkungen jener an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Bewegung gesetzten Spirale der ständigen Umwertung aller ästhetischen Werte. Kaum hatte sich ein neues künstlerisches Vokabular etabliert mit neuen Glaubenssätzen, erschien schon das nächste am Horizont, das allerneueste, mit dem Anspruch, für die eigenen

Glaubenssätze einen überindividuellen Konsens zu erreichen. Nie zuvor in der Geschichte der europäischen Kunst wurden die jeweiligen Neuerer, die Avantgarden, so schnell von ihren zeitgleichen Konkurrenten und Nachfolgern für zurückgeblieben, ewiggestrig und reaktionär erklärt wie in den letzten 150 Jahren. Freigesetzt wurde ein enormes Potenzial an individueller Wahlfreiheit für die Künstler wie auch für ihr Publikum, aber ebenso auch an Verunsicherung.

Kann es zur – schlussendlich rasanten – Abwicklung aller guten Ratschläge zur guten, richtigen, einzigen oder letzten Malerei, wie sie uns seit den Aufzeichnungen des Leonardo da Vinci bekannt geworden sind, überhaupt noch eine zeitgemäße Alternative geben? Ist alles Malen heute pure Traditionsversessenheit, Nostalgie oder einfach nur Nachvollzug von Methoden und künstlerischen Haltungen, die schon lange vor unserer Gegenwart existierten? Diese Fragen lassen Malerei heute als ein Tun erscheinen, das nicht mehr von selbst verständlich (durch die Tradition beglaubigt) ist, das der Erklärung bedarf, der Rechtfertigung. Warum heute noch malen? Es gibt doch genügend andere bildgebende Verfahren, maschinengestützte, die einfacher zu handhaben (und preiswerter zu haben) sind. Eigentlich erstaunlich, dass es vor diesem Hintergrund immer wieder – und heute mehr denn je, möchte man meinen – junge Künstlerinnen und Künstler gibt, die sich dem widmen, was seit vielen Jahrhunderten Malerei genannt wird – obwohl Techniken wie Grattage, Spachtel- und Rakelarbeit, Ritzen, Kratzen und Kleben, das Rollen, Sprühen und Ausschütten von Farbe (und nicht nur Farbe) oft nur noch wenig mit dem traditionellen Verständnis vom Malen mit Pinseln in der Hand auf Holztafeln oder Leinwänden gemein haben. Wer heute (noch) malt, der lässt sich auf kein Entweder-Oder ein, auf keine Grundsatzdiskussion. Es herrscht ein Pragmatismus des Dennoch, welcher sich frei fühlt im Beerben von Vorbildern; der auf die kleinen Restflächen zwischen längst abgesteckten künstlerischen Claims aus ist, eine Sensibilität für Zwischentöne, Details und Nuancen entwickelt; der zudem auf der Möglichkeit besteht, eigene Erfahrungen zu machen, anstatt Kunstgeschichte zu studieren. Die Ergebnisse geben ihnen, den jungen Pragmatikern von heute, recht: Trotz der höchst widersprüchlichen und zugleich übermächtigen Tradition, trotz des Schnelldurchlaufs der Avantgardisten bis heute und des Eindrucks als Betrachter, dass alles, was vorstellbar scheint, eigentlich schon gemalt worden sein müsse, gibt es sie noch, die künstlerischen Überraschungen und genuinen malerischen Ereignisse, gibt es authentisches Bemühen und fesselndes ‚Erzählen‘ im Medium der Malerei, gibt es ein vitales Leben und Weiterleben dieser Kunstform im 21. Jahrhundert. Scheinbar ein Paradoxon: So wenig die Malerei heute eine von selbst

verständliche künstlerische Praxis sein kann, so unbeeindruckt davon sind zahlreiche ihrer Akteure, so selbstbewusst.

Stefan Schiek gehört zu jenen jungen Pragmatikern, die sich nicht lange mit Selbstzweifeln und Fragen aufgehalten haben, sondern zu arbeiten begannen. Er studierte an der Bauhaus-Universität Weimar Mediengestaltung und Freie Kunst, schloss sein Studium 2002 mit einem Diplom ab. Seitdem malt Stefan Schiek, ruhig und beharrlich, Jahr um Jahr. Von Beginn an galt seine Neugier der visuellen Macht intensiver Farben und prägnanter Konturen, insbesondere der Korrespondenz von Flächigkeit und Räumlichkeit im Grenzbereich zwischen Figuration und Abstraktion, der Tendenz flächiger Kompositionen zur Ausbildung von Silhouetten und Ornamenten, deren gestalterische Wirkung über die Mitteilung der figürlichen Sujets oft deutlich hinaus geht. Ein altes Thema, dem Künstler über die Jahrhunderte hinweg recht verschiedene Interpretationen abgewonnen haben. So galt lange Zeit der räumliche Illusionismus – die Erzeugung einer optischen Illusion von Tiefenräumlichkeit beim Malen auf eigentlich flachen Bildträgern – als die Hohe Schule der Maler, die sich auf diese Weise der Naturwahrheit (des Sehens) verpflichtet fühlten: Das Bild als Fenster zum (bildnerisch konstruierten, in der anschaulichen Vorstellung imaginierten) Weltenraum, als Element der Welt-Anschauung. Im 19. Jahrhundert musste sich diese Selbstverständlichkeit jedoch zunehmend neue Fragen und Antworten gefallen lassen – von den Impressionisten und Postimpressionisten, von Vincent van Gogh und Paul Gauguin und schließlich ganz systematisch, flankiert von bohrenden Reflexionen, von Paul Cézanne. Sein Credo: Es gibt neben der narrativen Wahrheit der Figuration eine Wahrheit des Bildträgers – und letzterer ist nun einmal flach. Beide sollten durch Farbbeziehungen und Hell-Dunkel-Abstufungen wirkungsästhetisch miteinander vermittelt werden. Räumlich wirkende Beziehungen sollten ohne die üblichen illusionistischen Tricks entstehen. Wir kennen die gedanklichen und gemalten Lösungen, die Cézanne der ästhetischen Wechselwirkung von Fläche und Raum gab, und die Lösungen, die nachfolgend Pablo Picasso, Henri Matisse oder Fernand Léger diesem Verhältnis abgewannen – und die Künstlergenerationen nach ihnen, einschließlich jener Adaptionen populärer Bilderkulturen, die das Œuvre von Roy Lichtenstein, Alex Katz oder Julian Opie charakterisieren.

Stefan Schiek sammelt Bildmotive aus den zeitgenössischen Massenmedien, aus Illustrierten, Broschüren, Katalogen, der Werbung und dem Internet, die seine Aufmerksamkeit fesseln. Mitunter nutzt er auch den eigenen Fotoapparat, um Seheindrücke aufzuzeichnen, die ihn ansprechen, weil sie harmonisch in den Beziehungen ihrer Teile sind, intensiv in ihrer visuellen Ausstrahlung oder auch

geeignet, idealen Vorstellungsbildern zu entsprechen. Über Jahre hinweg dominiert diese Vorliebe für schöne Formen – seien es elegante Frauen und Männer, abwechslungsreich geformte Silhouetten von Blättern, Blüten und Zweigen oder eindrucksvolle Gebirgslandschaften mit traditionellen Hütten – seine Auswahl. Im Jahr 2009 tauchen jedoch erstmals Gruppenbilder auf, deren Vorlagen bebilderten Anleitungen aus dem Zivil- und Katastrophenschutz entnommen sein könnten. Mit diesen Gruppenbildern scheint Stefan Schiek das Terrain der visuell attraktiven und populären Sujets zu verlassen, beschert uns stattdessen gemischte Gefühle. Diese ambivalente Wirkung der neuen Bildsujets steigert er noch, indem er die Menschengruppen in die schon bekannten starkfarbigen, unwirklich-schönen Umgebungen einbettet, sie mit ornamentierten Hintergründen versieht oder gar in abstrakte Kompositionen versetzt. In derartig widersprüchlichen Konstellationen lassen sich Gründe und Ziele der Handelnden kaum noch bestimmen.

Die aus verschiedenen Quellen entlehnten figürlichen Elemente – Menschen, ihre Kleidung, Geräte, Häuser, Landschaften – unterzieht Stefan Schiek zeichnend und malend einer Prozedur der zeitlichen und räumlichen Dekontextualisierung und formalen Verallgemeinerung: durch die Reduzierung von raumschaffenden Elementen und figürlichen Details, die Löschung von Oberflächentexturen und die Tilgung von farblichen Nuancen, durch die Zusammenfassung von Binnenformen zu großen Flächen mit markanten Silhouetten, durch die Vergrößerung bzw. Löschung von Gesichtszügen und die Ausblendung aller Licht-Schatten-Modulationen, die unser Sehen normalerweise strukturieren. Die changierende Lokalfarbigkeit der Motivquellen überführt er in monochrome Farbflächen mit annähernd gleichwertiger Intensität, so dass die flächige Wirkung der jeweiligen Komposition noch einmal gesteigert wird. Das Ergebnis der Umwandlung seiner Bildquellen ist offensichtlich: Die Gemälde wirken räumlich und farblich homogen, ihre Formen stilisiert bis ornamental und eng ineinander verwoben – tatsächlich ist der Eindruck den traditionellen Werken der Bildwirkerei, der Tapiserie, nicht unähnlich. Vorbilder lassen sich aber auch in japanischen Farbholzschnitten des 19. Jahrhunderts (Ukiyo-e) finden, im fernöstlich beeinflussten europäischen Jugendstil, bei amerikanischen Pop-Art Künstlern wie Tom Wesselmann und deren Nachfolgern wie Alex Katz.

In einer Werkgruppe, die ab 2005 entstand, hat Stefan Schiek Natursujets wie Geäst oder Wolken in einem Maße vergrößert, isoliert und abstrahiert, bis ungenständliche Flächenkompositionen mit organoid geformten Konturen entstanden. Sein Interesse an der Abstrahierung und Stilisierung von Naturmotiven führte ihn schließlich auch zu Formen, die mit den Camouflage-Mustern des Militärs assoziiert

werden können. Man mag dabei an Andy Warhol denken, der jedoch das Camouflage-Dessin 1986 direkt aus dem militärischen Gebrauch entlehnte, um es in Siebdruck-Gemälden formal und farblich zu variieren. Die Allover-Struktur dieses flächigen Musters, das kein Zentrum hat und potenziell auch keine Begrenzung, schien in besonderer Weise geeignet zu sein, Naturmotive in biomorphe Abstraktionen zu überführen. Schon während des Ersten Weltkriegs war Hans Arp in Zürich mit Reliefs aus exzentrisch zugeschnittenen, monochrom farbig gefassten Holzplatten zu ähnlichen abstrakten Konfigurationen gelangt. Andere Bilder von Stefan Schiek wirken wie stark vergrößerte Draufsichten auf farbige Flüssigkeit, die auf einem glatten Untergrund verläuft. Selten lässt er der Farbe dabei freien Lauf wie im „Großen Blutbild“ von 2007, vielmehr bevorzugt er, ihren Verlauf zu kontrollieren. Oft zwingt er sie in die Vertikale – wie bei den „Warpaintings“ oder der „Candy“-Werkgruppe. Wie schon gesagt: Figürliches begegnet in den Werken von Stefan Schiek nur in unterschiedlichen Graden der Abstraktion, insbesondere in Gestalt einer starken Stilisierung und Silhouettierung der Motive, nie in einer Weise, die unserer Anschauung, unserem Blick auf die Welt annähernd entsprechen würde. Mit seiner Malerei evoziert er eine Anderswelt, eine schöne, aber auch künstliche Welt mit eigenen Regeln, harmonisch proportioniert, farbig mit starken Signalen operierend.

Die unmittelbarste und stärkste Wirkung der Gemälde geht jedoch von ihrer materiellen Beschaffenheit aus. Stefan Schiek arbeitet mit industriell hergestellten Hochglanz-Buntlacken auf grundierten MDF- oder Aluminiumplatten. Nur in wenigen Partien lässt sich erkennen, dass er die Lacke mit Pinseln verstreicht – zumeist konfrontiert er die Betrachter mit hochglänzenden, intensiv leuchtenden Farbflächen, aus denen alle Spuren von Handarbeit getilgt wurden. Im Arbeitsprozess trägt der Künstler die Lackfarbe in bis zu fünfzehn Schichten auf, schleift sie partiell wieder ab, trägt erneut auf. Je nach der Stärke der einzelnen Lackschichten und der Anzahl, in der sie übereinander liegen, bildet die Oberfläche der Gemälde ein flaches Relief aus, dessen Kanten an den Silhouetten der Figuration entlang verlaufen. Aus einer eher seitlichen Betrachterposition heraus werden die Reliefkanten als ein Element der Bildorganisation sichtbar, als besonderer räumlicher Effekt, welcher die Tendenz zur Stilisierung der Figuration verstärkt. Mehrere Schichten Klarlack schließen den Prozess der Bildwerdung ab, versiegeln die darunter liegenden Farbschichten und verleihen dem jeweiligen Bild eine hochglänzende Oberfläche, in der sich die Umgebung spiegelt. Wir sind gewohnt, dass mitunter technische Geräte, Automobile oder hochwertige Designobjekte hochglänzend lackiert werden, nicht aber Bilder. Die Wahrnehmung der Bildmotive wird durch die Lichtreflexe tendenziell gestört. Auch

die starken und plakativ wirkenden Farben und die stilisierte, flächige Anlage der Figuren relativieren die bildhafte Präsenz der in den Gemälden dargestellten Sujets. Im Gegenzug führt der Einsatz von Hochglanzlack zu einer verstärkt objekthaften Anmutung der Bilder – eine Beobachtung, die nur vor den Originalen, nicht anhand ihrer fotografischen Reproduktionen gemacht werden kann. Der Charakter der Gemälde tendiert zum Fetisch; ihre Anmutung ist die von begehrten Sachen, coolen Designobjekten – konkurrenzlos farbig und hochglänzend –, mit denen man in modernen Interieurs besondere Akzente setzen könnte. Reibungslos scheinen sich die schönen Sujets in diese Drift einzufügen – die Blüten und Zweige, die perfekten Körper und Gesichter, die biomorphen Abstraktionen. Die auratische Präsenz der schönen Motive, ihre stille Gegenwart, erfährt durch die materielle Ausführung in hochglänzenden Buntlacken nochmals eine Steigerung. Der stärkste ästhetische Appeal dieser Bilder geht tatsächlich von ihrer besonderen materiellen und körperhaften Präsenz aus. Sie bedeutet weit mehr, als nur Transportmittel für bildhafte Mitteilungen zu sein, ist allein durch die beschriebene Form von Malerei herzustellen, durch kein anderes Bildmedium zu ersetzen. Gibt es eine schlüssigere Antwort auf die Frage nach der Relevanz von Malerei in der Kunst der Gegenwart?

Die Gruppenbilder jedoch lassen sich in diese Linie der ästhetisch herausgehobenen Präsenz attraktiver und stiller Motive nicht ohne weiteres einordnen. Sie verstören, weil ihre Inhalte sich nicht der Hochglanzoptik ihrer äußeren Form subsummieren lassen. Da veranstalten Menschen in Vollschutzanzügen ein Picknick auf einem rotweiß karierten Quadrat, lassen kleine Ballons fliegen in eine unbestimmbare, merkwürdig farbgeschwängerte Atmosphäre hinein. Andere Akteure in Vollschutzmonturen finden eine kleine Box, deren Inhalt offenbar nicht zu trauen ist. Ein Feuerwehrmann mit Sauerstoffflaschen auf dem Rücken wendet sich dem Zentrum einer brillant farbig aufblitzenden Explosion zu, als sei es der romantische Blick auf einen Sonnenuntergang. Zwei Männer untersuchen vor paradiesischer Kulisse ein paar Flecken schwarzen Regens, andere graben in einem Flussbett oder einem schwarzen Loch, tragen einen Verletzten über eine Grenze hinweg oder unterschreiten selbst ein zu Absperrungszwecken gespanntes Band. Wieder andere scheinen in Schutzanzügen und ausgestattet mit Taschenlampen und Detektoren eine verdächtige Quelle zu untersuchen. Von der im Hintergrund stehenden Figur geht eine Sprechblase aus; wir lesen: „positiv ...“. Das Wort steht im Zusammenhang der gemalten Szene nicht für „gut“, sondern für einen Befund, das Ergebnis einer naturwissenschaftlichen Untersuchung: Etwas wurde positiv getestet. Alles andere wäre „o.B.“ – ohne Befund. Doch der Patient Erde ist krank; ihre schönsten Erscheinungen können vergiftet sein. Ein Zeitgeist-Befund: Beunruhigung als Subtext

unserer hochzivilisierten, wissenschaftlich entzauberten, in vielerlei Hinsicht optimierten Gegenwart. Gefährdung als Beigeschmack beim Genuss unseres Lebens im Wohlstand.

In den Gruppenbildern evoziert Stefan Schiek eine schöne, begehrtenswerte Welt, die doch mit dem Gefühl der Verunsicherung kontaminiert ist. Dazu passende Assoziationsfelder sind die großen Umweltkatastrophen der letzten Jahre, Ozonloch und Klimawandel, explodierende Bohrinseln, austretende Gamma-strahlung in Tschernobyl und Fukushima. Die Motive der Gruppenbilder stehen in einem denkbar großen Gegensatz zur ästhetischen Anmutung der Gemälde, zur Kohärenz, die sie ausstrahlen, zu ihrem perfekten Hochglanz-Finish, im Gegensatz aber auch zu den anderen Motiven, die das Formschöne in vielerlei Variationen zelebrieren. Dennoch gehören die dunklen, ahnungsvoll-katastrophischen Gruppenbilder in den Gesamtzusammenhang des malerischen Werks von Stefan Schiek, spielen die Rolle von Markern, die, von den Betrachtern einmal wahrgenommen, deren Sicht auf die anderen, die schönen Motive emotional einfärben: Nichts ist so eindeutig, nichts ist so sicher, wie es scheint. Es gibt Dimensionen, die sich dem Formwillen des Menschen entziehen. Der umfassende Gestaltungsanspruch, der sich symbolisch in der künstlerischen Verwandlung von Mensch und Natur in formschöne, stilisierte Bilder artikuliert, wird durch die Gruppenbilder verunsichert. Den brillanten Farben und hochglänzenden Oberflächen, so verführerisch schön sie auch wirken mögen, ist nicht zu trauen.