

Karl Schawelka

Die künstlerische Welt von Stefan Schiek

Stefan Schiek malt nicht einfach Bilder. Der Künstler hat eine eigene Typologie von Charakteren und Situationen geschaffen, die vom Alltäglichen zum Unheimlichen reichen. Der Betrachter wird in eine faszinierende Fusion von Phantasie und Realität hineingezogen. Auf den ersten Blick wirken die Bilder heiter und freundlich, bis sich – je mehr man sich auf sie einlässt – verstörende Züge bemerkbar machen, die einem noch zu schaffen machen, wenn man sich längst abgewandt hat. Etwas arbeitet in einem weiter, auch wenn man meint, ein Bild gänzlich erfasst zu haben und abhaken zu können. Technische, formale und inhaltliche Elemente bzw. Behandlungsweisen wirken zusammen, um diese Irritation hervorzurufen.

Technisch: Stefan Schiek benutzt gebräuchliche industrielle Lackfarben auf MDF bzw. einem Aluminiumträger. Die Werke wirken glatt, sauber, geradezu maschinell erstellt, wie es diesen zum Aufsprühen oder für ein Tauchbad gedachten Industriefarben zukommt. Man hat es offensichtlich mit einem aufwändig produzierten Objekt zu tun. Die in einem oder mehreren abschließenden Arbeitsgängen noch einmal mit Klarlack versiegelten Oberflächen erscheinen wie poliert. Unwiderstehlich der Impuls, sie zu berühren. Beim näheren Herantreten aber merkt man, dass die Farben eine unterschiedliche Dicke aufweisen. Ihre vermeintliche Körperlosigkeit erweist sich als Illusion. Schon die physische Präsenz des Bildträgers wirkt in diesem Sinn. (Dass er eine Vorliebe für Hochformate mit zwei Metern Höhe entwickelt hat, verstärkt den Eindruck, es mit einem Gegenüber in menschlichen Dimensionen zu tun zu haben.) Vor allem aber handelt es sich bei der Bildoberfläche seiner Werke um eine Art von Mikrorelief. Im Gegensatz zu etwa Andy Warhol, der als einer der Ersten moderne körperlose Siebdruckfarben auf Leinwand verwandt hatte, wird bei Schiek die Materialität der neuen industriellen Lackfarben sichtbar.

Auch wird man gewahr, dass die Faktur des Farbauftrags keineswegs so technisch glatt und anonym ist, wie es zunächst den Anschein hatte. Selbst die in technischen Zusammenhängen sorgfältig vermiedene Schlierenbildung, die entsteht, wenn die Oberfläche bereits trocknet, während die darunter liegenden Schichten noch nicht abgebunden haben, wird vom Künstler expressiv genutzt. Auch sonst kommt der Duktus der Handarbeit zum Vorschein. Ein gutes Dutzend Schichten werden übereinander aufgetragen, dann aber zum Teil abgeschliffen, wieder aufgetragen, erneut abgeschliffen etc., was wie bei einem Sgraffito eine Art archäologischen Blick

auf den Verlauf des Herstellungsprozesses erlaubt. Diese Technik wird insbesondere zur Simulation von Naturprozessen wie bei einem Wolkenhimmel oder schneebedeckten Landschaften angewandt. Der schichtweise und langwierige Farbauftrag macht die Bilder jedoch ungewöhnlich lebendig. Nicht nur der Glanz an der Oberfläche, sondern auch die je nach Blickwinkel und Betrachterbewegung subtilen Changeanteffekte bewirken ein unendliches Spiel. Insbesondere nehmen die Spiegelungen, vor allem solche, in denen man sich selber beim Betrachten sieht, den Rezipienten gefangen.

Formal: Schieks Werke sind auf den ersten Blick erkennbar. Die Farben und Formen und seine ihm eigene Weise, Gegenstände wiederzugeben, gehören allein ihm an. Er verwendet stets eine begrenzte Anzahl kräftiger, glatt aufgetragener Buntfarben, die an Cartoons gemahnen, aber im Gegensatz dazu treten seine Farben in erlesenen Abtönungen auf. Jedes Bild besteht aus wenigen klar getrennten flächigen Elementen. Selbst wenn eine Fläche als gemustert auftritt, lassen sich die Bestandteile dieses Musters leicht auseinanderhalten. Auf eine Modellierung nach Licht und Schatten wird weitgehend verzichtet. Man mag an den *cloisonnisme* der Nabis oder auch an Matisse denken bzw. allgemein an die Entwicklung der Malerei der klassischen Moderne, die sich der Flächigkeit verschrieben hatte. Ähnlich wie dort trennen nicht selten schwarze Umrisslinien die kaum je von einer Binnenzeichnung belebten Flächen.

Gleichwohl kommt es bei Schiek zu räumlichen Effekten, die die Flächigkeit konterkarieren. Zum einen tragen der Bildträger in seiner Materialität und die Virtualität der gegenständlichen Illusion einen Kampf aus. Außerdem aber suggerieren wie mit der Reisschiene gezogene Linien eine perspektivische Bildräumlichkeit, die mit den anderen Mitteln der Raumkonstruktion wie Staffelung, Überschneidung oder der durch die gegenständliche Lesart gegebenen Dreidimensionalität eine konfliktreiche Spannung erzeugt, zumal die geraden Linien in sich – hierin de Chirico vergleichbar – kaum je eine schlüssige räumliche Deutung erlauben. Im Bild „Das Haus“ von 2009 etwa gibt es nicht allein einen Kontrast zwischen den flächig wirkenden amorphen Formen der Landschaft in ihrem nächtlichen Grau samt ominösem Himmel und dem Titel gebenden geometrisch klaren Haus mit seinem kräftigen Rot, denn der dunkelgrüne Vordergrund, der die Fluchtlinien des Hauses fortsetzt, lässt dieses als geradezu über einem Abgrund schwebend erscheinen. Das Werk „Die Strasse“ von 2010 zeigt im Vordergrund einen Arbeiter beim Pflastern einer Straße. Vor ihm sind die Steine geometrisch geordnet, hinter ihm liegen sie noch unregelmäßig übereinander. Gleichwohl gehen von beiden

Steinmengen perspektivische Strahlen aus, die wie bei der schematischen Rasterung amerikanischer Städte die gesamte Landschaft überziehen, im Bildhintergrund jedoch statt Tiefenräumlichkeit zu erzeugen eher als eine flächige an Feininger erinnernde immaterielle Lichterscheinung wirken.

Man ist bei der Formensprache des Künstlers geneigt, an fotografische Vorlagen zu denken, die über elektronische Bildprogramme bearbeitet und reduziert wurden. Die physische Realität, die er zeigt, wurde jedoch stets aus der Zeichnung entwickelt. Schon der schichtenweise Bildaufbau, der an spätmittelalterliche Tafelbilder gemahnt, lässt nachträgliche Änderungen kaum zu und erfordert eine streng konzeptuelle Herangehensweise. Der gewählte zeichnerische Duktus wird besonders bei der Behandlung der Negativräume deutlich, die einer mühelosen gegenständlichen Lesbarkeit nach Figur und Grund entgegen wirken. Die leuchtenden Farben mit ihren gesuchten Farbklingen, bei denen insbesondere die Behandlung von Gelb bemerkenswert ist, wirken zunächst einladend, doch verweigert Schiek uns den Wohlklang einer melodiosen Linie. Man ahnt die Schlange im Paradies bereits aus der Entfernung und ehe man mit der Entzifferung der gegenständlichen Bildelemente begonnen hat.

Inhaltlich: Hatten Gauguin und Matisse mit ihren formalen und ikonographischen Mitteln eine paradiesische Ursprungswelt heraufbeschworen, in der eine Verschmelzung in eine unentfremdete Sehnsuchtslandschaft möglich erscheint, so erspart uns Schiek nicht eine Welt, in der sich ominöse Katastrophen ereignen: solche der Umwelt, kriegerische Konflikte, gewaltsame Auseinandersetzungen. Dies gilt natürlich insbesondere für die Werkgruppe der Katastrophen. Vielfach gibt es Männer mit Schutzhelmen, Schutzanzügen, Handschuhen, Sauerstoffflaschen, Arbeitsmonturen oder mit militärischer Anmutung. Ein ominöser roter Knopf, eine ebensolche Kiste suggerieren eine namenlose Bedrohung. Eine Landschaft wird mit einem Absperrband verriegelt, das nur Männer in Schutzkleidung überschreiten. Ein heiteres Picknick mit Luftballons kann offenbar nur unter Zuhilfenahme von Gasmasken auf einer schachbrettartig ausgegrenzten Fläche, die in den unendlichen Raum voller Giftschwaden ragt, stattfinden. Selbst das Wort „positiv“ in seinem Werk „Quelle“ von 2012 – Schiek übernimmt gelegentlich von Comics vertraute Sprechblasen – verkehrt sich durch den Kontext in sein Gegenteil. Ein positiver Befund verheißt nichts Positives, sondern dass eine Kontaminierung festgestellt wurde. Im Werk „Grenze“ tragen zwei Männer einen Dritten. Rätselhaft, dass es drei Grenzpfähle gibt. Nächtliche Szenerien begegnen einem nicht nur bei der

„Nachtschicht“, der „Verbindung“ oder der „Quelle“, sondern auch wenn Waldesdunkel wie etwa beim „Waldstück“ (alle Arbeiten von 2012) überhand nimmt. Nicht dass die Bildfiguren als gefährlich gekennzeichnet würden. Sie versuchen im Gegenteil zu helfen. Sie begeben sich in Gefahr. Sie entnehmen Proben, untersuchen, messen, säubern und kümmern sich um Tote und Verletzte. Dennoch erscheinen sie, so absorbiert sie auch von ihrer Tätigkeit sind, selber als hilflos, überfordert und ausgeliefert. Als Betrachter sehen wir deutlicher als sie die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen. Sie verstehen nicht, dass mächtigere Kräfte am Werk sind. Die Welt, in der sie agieren, ist nicht mehr eine Welt, in der alles mit rechten Dingen zugeht.

Allerdings wird die latente Bedrohung nie so weit konkretisiert, dass man Ort, Zeit, Umstände oder die Handlungsträger benennen könnte. Es handelt sich eher um eine mythische Konstellation. Trotz der Bezugnahme auf die Bilder im Kopf, die wir alle z.B. von aktuellen Umweltkatastrophen wie Fukushima gespeichert haben, geht es um Allgemeines. Menschen sind nicht mehr einfach Teil der Natur, sondern verändern diese und müssen sich beständig mit den unerwünschten Folgen ihrer Handlungen herumschlagen. Das an das Schicksal des Sisyphus gemahnende allgemeinschliche Streben und Scheitern steht im Vordergrund, nicht die Anklage bestimmter Verantwortungsträger. Eine tagespolitische Aussage ist nicht intendiert. Die Bildfiguren suchen nicht den Kontakt zum Betrachter. Die lapidaren, fast an Grabinschriften gemahnenden Titel, die Schiek wählt, unterstützen diesen Zug ins Allgemeine ebenso wie der Verzicht auf Individualisierung seiner handelnden Figuren.

Ähnlich wie beim frühen Goya ein heiteres Genre umkippen kann und dahinter eine tragische Erfahrung zum Vorschein kommt, konterkariert Schiek gern den schönen Schein. Beispielsweise gibt es bei ihm einen „Sonnenuntergang“ von 2010 mit einem prächtigen Farbenspiel, das aber an einen Unfall in einer chemischen Fabrik gemahnt. Die aus einer schwarzen Bodenöffnung aufsteigenden „Blasen“ im Bild von 2010 verlieren durch die beiden Kanalarbeiter jegliche Konnotation an ein fröhliches Kinderspiel. Das Paradies ist künstlich und bei aller betörenden Schönheit eher gefährlich. Auch die Landschaften evozieren eine latente, unfassbare Bedrohung. Das Diptychon „Lichtung“ von 2011 etwa suggeriert allein schon durch die Gefahr signalisierende Farbwahl von Gelb und Schwarz eine sinistre Beunruhigung. Die Strahlen lassen eher an Verstrahlung denken als an eine Leben spendende Sonne. Eher vertrauen wir bei den Landschaften noch der Kulturlandschaft, dem Haus, der Hütte als Schutz vor der Natur. „Die Hütte“ von 2011 wirkt Vertrauen erweckender als die saccharinhaltige Morgenröte. Die Begriffe „natürlich“ und „künstlich“ haben

ihren Sinn vertauscht. Selbst „Der Strand“ von 2012 lässt sich offenbar nur gut geschützt in Winterkleidung zum Familienausflug nützen.

Das Diptychon „Silberstreif“ von 2011 mit seinen beiden hauchdünnen gelben Linien hat der Künstler aus dem Erlebnis einer nächtlichen Zugfahrt heraus entwickelt. Leicht nachvollziehbar, wie durch die Geschwindigkeit Lichtpunkte sowie hellere und dunklere Zonen sich in Streifen verwandeln. Hell-, mittel- und dunkelgraue Bänder unterschiedlicher Breite erstrecken sich horizontal bzw. gelegentlich gestört durch leichte Schrägen über die beiden Flügel. Auch sind sie auf beiden Seiten nicht völlig identisch, wie man an den Anschlüssen in der Mitte erkennen kann. Einige der hellen Streifen sind leicht abgetönt und schaffen so eine Verbindung zu den erwähnten dünnen gelben Bändern, in denen man wohl den Titel gebenden Silberstreif vermuten darf. Offen bleibt, ob es sich um ein Irrlicht oder ein Signal der Hoffnung handelt. Der Bezug zur deutschen Romantik und insbesondere zu Caspar David Friedrich ist trotz der völlig unterschiedlichen Gestaltungsmittel gegeben. Auch Friedrich verweist gern auf etwas „dahinter Liegendes“, dem er nur über das Scheitern eigentlich gerecht werden kann.

Dieses Werk leitet über zu den beiden Serien der „Warpaintings“ und „Candies“. In den „Warpaintings“ wird die mutwillige Zerstörung, das Scheitern in der Malerei respektive Kunst selbst thematisiert, ein romantisches Motiv, das bekanntlich bei C. D. Friedrich eine wichtige Rolle spielt. Übereinander liegende Bänder aus in Streifen herunter laufender Farbe werden abgeschliffen. Naturprozesse wie das Ausblühen der Farbe, das Diffundieren und Koagulieren werden so sichtbar. Die Trennung von Bindemittel und Pigment beim Ausfließen auf dem Untergrund führt zu feinsten Verästelungen, die an Wols und den art informel oder auch an Morris Louis erinnern. Jedoch geht es weniger darum, mit Liebe solchen Naturprozessen nachzuspüren. Stattdessen ist das nietzscheanische Prinzip „Zerstören um zu Schaffen“ wirksam. Man mag diesbezüglich an Raymond Hains und seine Serie zerrissener Plakate denken. Die durch den aggressiven Akt des Abschleifens freigelegten Schichten werden nicht einfach in ihrer unkontrollierbaren Schönheit aufgedeckt, sondern gleich wieder mit Klarlack versiegelt und damit gleichermaßen bewahrt wie abgetötet. Dieser gegenläufige Prozess führt jedoch nicht zu einem grauen Mischmasch, sondern dient der Steigerung der beiden antagonistischen Prozesse. Häufig wird die Bildfläche oben und unten horizontal beschnitten bzw. mit schwarzer Farbe abgedeckt. Die Streifen wirken somit wie ein willkürlicher Ausschnitt aus einem Kontinuum, das sich jenseits der Rahmung unendlich fortsetzen könnte, was als Kompositionsschema gleichfalls bei C. D. Friedrich vorgebildet ist.

Auch die Serie der „Candies“ bietet durch Herabfließen gewonnene senkrechte Streifen, meist auf einem quadratischen Bildträger. Diesmal sind sie allerdings kontrollierter aufgetragen und werden nicht abgeschliffen. Wie im Titel der Werkgruppe bereits angedeutet erinnern sie an längliche Stangen in Zuckerbäckerfarben. Wir haben inzwischen allerdings gelernt, dass unser biologisches Programm, uns die Süße eines Candys schmecken zu lassen, inzwischen eher Schaden als Nutzen stiftet und wir Diabetes oder Übergewicht befürchten müssen. Beim „Candy [rosa]“ von 2009 stellt sich denn auch ein Gefühl klebriger Übersättigung ein. Die vierteilige Arbeit „All You Can Eat“ von 2012 spielt ebenfalls mit den Gefühlen von Überdruß und sogar Ekel. Gleichzeitig wird in dieser Werkgruppe an den inzwischen vertrauten Barcode oder auch an die oszillierende Darstellung von Signalen als senkrechte Balken bei medizinischen Geräten oder Musikprogrammen alludiert. In „The Basics“ von 2012 dagegen beschränkt sich die Palette auf Schwarz/Weiß und die Grundfarben Rot, Blau und Gelb, wie sie Mondrian oder das Bauhaus als vermeintliche Urelemente verbreitet haben. Konflikt und Ambivalenz, widerstreitende Gefühle also auch hier, wo am ehesten an eine rein formale Problemstellung gedacht werden könnte.

Stefan Schiek verfügt über einen einzigartigen formalen Stil, der eine unerwartete Fusion aus zeitgenössischer Kunst, klassischer Moderne, Pop Art, raw art, Comics, naiven Wurzeln und formalistischer Abstraktion bietet. So innovativ er sich in der Verschmelzung und Verarbeitung seiner zahlreichen Einflüsse erweist, so raffiniert und klug er eine Erweiterung der malerischen Möglichkeiten und eine neue Figuration erarbeitet, sein bei allem Ernst auch spielerisches und zugängliches Werk erlaubt uns tiefe Einsichten in die *conditio humana*. Zweifellos zehrt er von der kulturellen Landschaft in der Gewissheiten sich auflösen und das Gefühl, dem Wandel nicht mehr gewachsen zu sein sich ausbreitet. Es geht ihm nicht allein darum, neue Wege in der zeitgenössischen Malerei zu finden, es geht ihm nicht um Brillanz der Technik oder die Nähe zum Publikum, es geht ihm um Menschlichkeit.