

Spurenlesen zielt gemeinhin auf Vergangenheit. Anhand von mehr oder weniger reichen Hinterlassenschaften versucht der suchende Blick zu rekonstruieren, was war und wie es vor sich ging. Aus einer Reihe zeichenhafter Relikte können lebhaftige Bilder entstehen. Ganz plausibel ist deshalb von Lesen die Rede. Dieses Vorgehen wird soweit von demjenigen her gedacht, der liest. Von ihm aus geht der Blick in der Zeit zurück, auf das hin, wie sich etwas zugetragen haben könnte. Wechselt man die Position und blickt aus der Rolle des Gelesenen, kann der Zeitpfeil seine Richtung ändern. Spuren kommen und gehen und kommen nach. Wohl kaum etwas hinterlässt keine Spuren und immer schon ist ein Sammelsurium im Gange, in das laufend neue Einträge eingehen. Spuren werden aus dieser Warte weniger aus- als vielmehr aufgelesen. Das Lesen ist nun mehr eine Frage des Ausgesetzt-Seins und der Anreicherung.

Frei in der Landschaft, inmitten einer Brache, auf der sich sonst nur ein spärlicher Überzug Primärvegetation verteilt, steht eine nicht gerade kleine Leinwand in kräftigem Gelb. Es besteht keinerlei architektonischer Schutz für das Bild und auch anderweitige konservatorische Maßnahmen wie Rahmen oder Kantenschoner sind nicht auszumachen. So verwundert es nicht, dass beim Nähertreten zunehmend mehr Abdrücke und Einlassungen sichtbar werden, wie sie das große Gelb übersähen. Direkt vor der Malerei angelangt, zeigt sich schließlich, dass etliche der Spuren schon während der Entstehung des Bildes Eingang gefunden haben und sich aus tieferen Schichten der Farbe mitteilen. Die Verdichtung von Farbe und Textur ging offenbar Hand in Hand. Für die Aufnahme weiterer Prägungen – das macht die Situation deutlich – zeigt sich das Bild nach wie vor offen.

Gelb und groß und gerne bereits vor der Tür des Ausstellungsraumes, der Witterung frohgemut zum Trotz – so führt Jens Stickel nicht selten in sein Schaffen ein. Innen angelangt neigen die Bildwerke auf ihre Weise dazu, die angestammten Bereiche der Wände zu verlassen. Sie rücken bis an Fenster- oder Raumkanten heran, lehnen wie kurz abgestellt an der Wand oder stehen mit Holzwinkeln im Rücken frei im Raum. All diese Abweichungen werden den Malereien dabei nicht nur zugemutet, sondern auch zugetraut.

Diese Haltung spricht bereits aus den Arbeiten selbst. Wenn im Bild etwa verschiedene Farben zusammenkommen und aufeinandertreffen, sind die Kontraste zwar nicht komplementär, aber doch groß. Die Strahlkraft jedes Tons sieht sich durch die anderen Partien herausgefordert und gesteigert. Ähnlich verhält es sich mit den Kompositionen. Wenn sie einfachen Geometrien wie Rechteck, Parallelogramm oder Kreis folgen, durchziehen zwar gleichmäßige Linienläufe die Bildflächen, doch gibt sich jede Arbeit als etwas zu erkennen, das von Hand entstanden ist. Sowohl der Farbauftrag als auch die Kantenverläufe zeugen davon. In dieser Form steuern die aufgerufenen Geometrien Klarheit bei, ohne sich ins Rigorose auszuwachsen. Und wenn sich die farbliche und kompositorische Ordnung schließlich als Trikolore darbietet, taucht das vertraute Motiv nach und nach in mehreren abgetönten Variationen auf. Die Reihung normierter Nationalfarben macht sich in eine neue Vielstimmigkeit auf. Farbe, Geometrie, Motivik – die jeweiligen Bildmittel erfahren ihrerseits Zumutung wie Zutrauen.

Im soweit explizierten bildlichen Tun kreuzen sich zwei sehr unterschiedliche Methoden, Reduktion und Anreicherung. Weder widersprechen sie sich noch kollidieren sie in den Resultaten, denn sie wechselwirken miteinander, indem sie zeitlich auseinandergehalten werden. Zuerst ist die Reduktion an der Reihe: Die eingesetzten Bildmittel bleiben überschaubar. So beschränkt sich die Palette auf wenige Töne und das kompositorische Repertoire erschließt sich rasch. Diese Aspekte der Reduktion bilden jedoch nicht den Ziel-, sondern den Ausgangspunkt bildlicher Prozesse. Die Reduktion folgt keinem hermetischen Anspruch – im Gegenteil: Von ihr ausgehend macht sich das zweite Moment geltend, die Anreicherung. Die Spezifik ihres Einsatzes besteht in Prozessen mit offenem Ausgang. Wie sich etwa die äußeren Einwirkungen durch Fußabdrücke, Staub, Fasern und Splitterungen in den farblichen Schichtungen genauer kundtun werden, ist im voraus nicht abzusehen. Ähnliches gilt für jene Bilder, deren Farben eher aufgegossen als aufgetragen werden. Bis zu ihrer Aushärtung sind sie einem sichtbar freien Lauf überlassen. So erhalten sich in den betreffenden Bereichen Zwischenzustände der Mischung. In dieser Form zeugen sie von der Verbindungslust wie dem fluiden, sehr wandlungsfähigen Naturell von Farbe allgemein. Aber auch die geometrisch strukturierten Exponate bleiben nicht bei ihrem reduzierten Formengut. Die eingegangenen Kontraste führen in einen Farbraum, in dem sich die Formen nicht nur als Flächen einer Ebene, sondern auch durch Heben und Senken zueinander verhalten. Und die Ausführung von Hand trägt den Bildgeometrien ihrerseits Abweichungen ein, die strukturelle Strenge um singuläre Eigenschwingungen bereichern. Auf diesen Wegen erschließen sich die Farbfeldmalereien Raum. Sie bieten sich nicht nur als Licht-, sondern auch als Reaktionsflächen dar.

Gesonderten Wiederhall finden diese Bildpraktiken in zwei weiteren Werkgruppen, in einer Serie handlicher Beton-Güsse und einem Fundus an Fotografien. Die Beton-Figuren bauen sich allesamt aus geometrischen Grundformen auf. Bei einigen von ihnen handelt es sich um Fundstücke, die vormals als Betonpflastersteine Teil eines Bodenbelags waren; andere, vor allem die Stücke mit elliptischem Grundriss, stammen aus dem Atelier. Mit den Gemälden teilen sie die Eigenheit einer empfänglichen Oberfläche – was an den elliptischen Körpern auch explizit zum Ausdruck kommt: Aus der Gussform leerer Farbeimer nimmt der Beton Reste der Farbe in sich auf. Daneben machen die Fotografien einen größeren medialen Unterschied aus, stärker, wenn sie in Ausstellungen vorkommen, aber auch, wenn sie sich in Publikationen wiederfinden. Denn Fotografien zeichnet es gemeinhin aus, ihren Entstehungsprozess weitgehend hinter ihrer finalen Sichtbarkeit zu verbergen. Dennoch bringen die fotografischen Abbildungen ihrerseits die bildlichen Interessen zum Ausdruck, die auch in den Gemälden und Beton-Figuren arbeiten: Zum einen stehen Oberflächen mit Spuren im Fokus, nicht selten in farblicher Verwandtschaft zu den Malereien; zum anderen führen die Abbildungen Dinge vor Augen, denen spezielle Umgangsformen zuteil wurden, Einlassungen wie Abnutzungen, nicht selten Formen abweichenden oder befremdlichen Verhaltens. Es tanzt etwas aus der Reihe.

Die anfängliche Reduktion macht Wege frei, auf denen mehr passiert als ihre Wiederholung und Bestätigung. Eine spürbare Lust im Umgang mit Grenzen wird sichtbar. Die Großformate reizen die jeweiligen Gegebenheiten aus – zuerst die räumlichen Möglichkeiten des Ateliers, dann den jeweiligen Ausstellungsort und seinen Raum. Und nicht nur hinsichtlich ihrer Größe, sondern auch im Hinblick auf ihre gesamte physische Gegebenheit scheuen die Bilder den Kontakt zu ihrem Umfeld nicht. Sie suchen ihn vielmehr und fordern ihn heraus. Bei aller guten Laune schwingt

darüber eine Risikobereitschaft mit. Nicht erst die letzte Farbschicht riskiert einen Sonnenbrand. Das bildliche Tun will es wissen. Denn was sich dann zeigen wird, lässt sich nicht vorausschauen.