

**STEFAN MORITZ BECKER**

**STEFAN MORITZ BECKER**

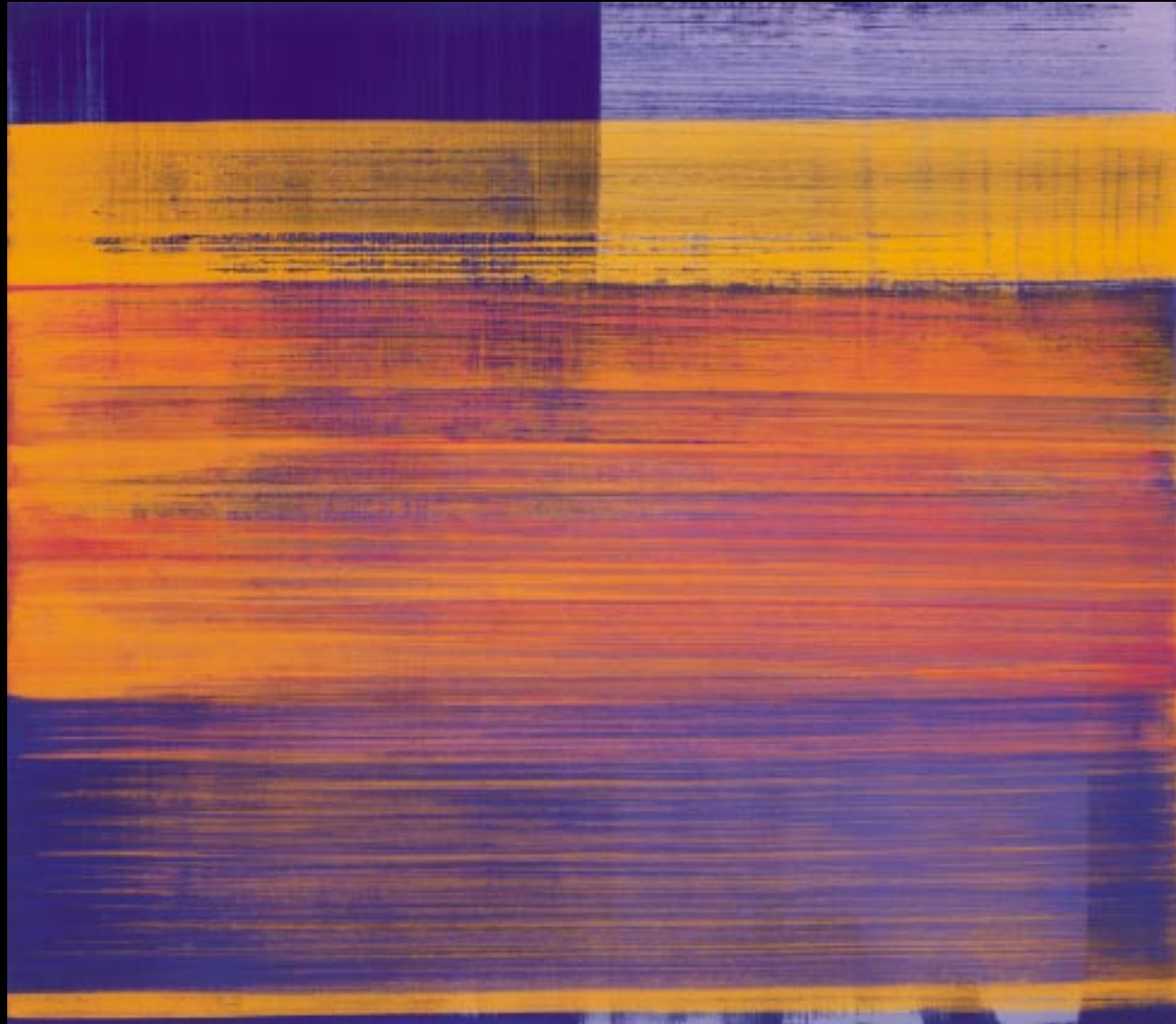
**MALEREI AUF LEINWAND 1999 - 2002**



"LICHT", 2000, EITEMPERA MIT PIGMENT AUF NESSEL, 178 X 148 CM, GERAHMT



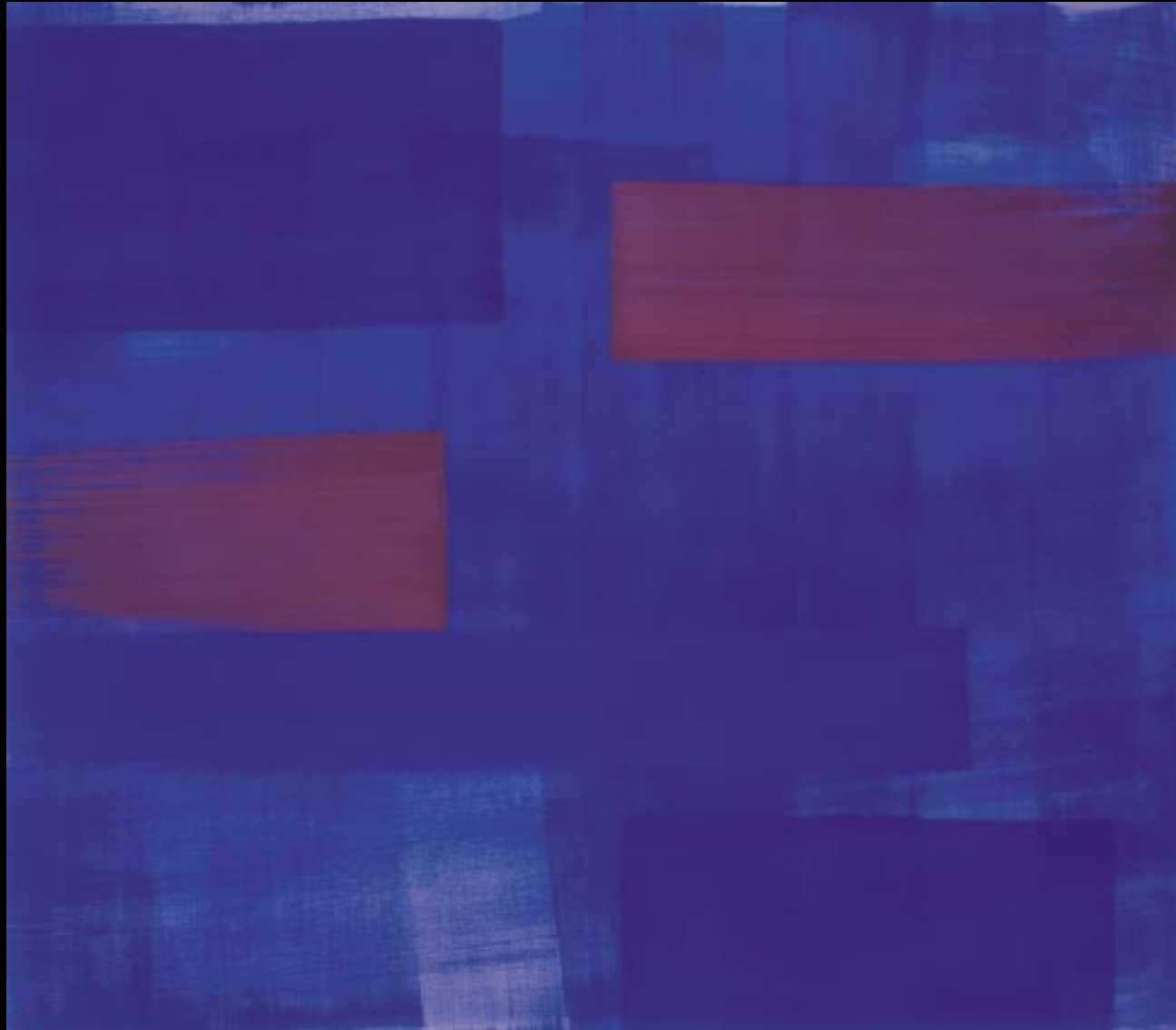
"ROTES BILD", 2000, EITEMPERA MIT PIGMENT AUF NESSEL, 122 X 107 CM, GERAHMT



**"LICHT, LUFT, WASSER", 2000, EITEMPERA MIT PIGMENT AUF NESSEL,  
122 X 107 CM, GERAHMT**



**"FARBE ALS STOFF ALS BILD", 2001, 122 X 107 CM**



**"ZWEI, IM FELD", 1999/2000, ACRYLDISPERSION UND EITEMPERA  
MIT PIGMENT AUF NESSEL, 122 X 107 CM**



"GESCHWINDIGKEIT, VERTIKAL", 2000, 148 X 178 CM, GERAHMT



**"SWING GELB!", 2000, 77 X 88 CM**



"SCHICHTUNG, GELB", 2002, 77 X 88 CM



**"ROTES KREISEN", 2000, 58 X 77 CM**



**"BLAU UND ROT, FALLEND/ STEIGEND", 2000, 58 X 77 CM**



"GELBES LICHT I", 2001, 58 X 77 CM



"GELBES LICHT II", 2001, 58 X 77 CM



**"VERHAGEN", 2000, 58 X 77 CM**



"LANDSCHAFTLICH", 2001, 107 X 71 CM



"LICHTRÄUME", 2001, 107 X 71 CM

**STEFAN MORITZ BECKER | MALEREI AUF LEINWAND 1999 - 2002**



**"SONNE- LICHT- WASSER", 2001, 107 X 71 CM**



- 1958 geboren in München  
1979 - 1985 Studium der Malerei an der Staatl. Akademie d. Bild. Künste, Stuttgart  
1986 - 1996 Atelier in New York  
1986 DAAD-Stipendium  
1994 Förderstipendium der Stadt München  
1996 Symposium Art/Omi, Bundesstaat New York  
1997 Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung, München  
Siemens-Kulturprogramm, München  
1998 Förderpreis des Freistaats Bayern  
2002 - 2004 Bayerisches Atelierförderprogramm

**EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)**

- 1985 +1990 Galerie Georg Nothelfer, Berlin (Katalog)  
1995 Galerie FOE 156, München (Katalog)  
1996 Kunsthallen Brandt's Klaedefabrik, Odense, Dänemark (Katalog)  
1997 Orangerie im Englischen Garten, München (Katalog)  
Goethe Institut, New York  
1998 Overbeck-Gesellschaft, Lübeck (Katalog)  
2002 Galerie Seippel/ Projektraum, Köln  
2003 Städt. Galerie im Turm, Donaueschingen

**GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)**

- 1989 Kunsthalle Mannheim  
1992 Künstlerwerkstatt Lothringerstraße, München (Katalog)  
1996 "Peep Show", New York Kunsthalle, New York  
Trans Hudson Gallery, Jersey City, New Jersey  
John Weber Gallery, New York,  
Ruth Bachofner Gallery, Los Angeles  
1999 Galerie der Künstler, München  
2001 "Light Art", Pasinger Fabrik, München  
2001/2002 "Milestones for Peace", Domschatzkammer, Aachen  
2001 "Markers", Biennale, Venedig (Katalog)



**KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM**

1997/98      Aula der Grund- und Hauptschule, München/Moosach  
1999          Kantine der Force Computers GmbH, Neubiberg

**ARBEITEN IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN**

Bush-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, USA  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München  
Frankfurter Hypothekenbank, Frankfurt/Main  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München  
Gerling Konzern, Köln

**LEHRAUFTRÄGE, VORTRÄGE**

1997          Light as Medium - Light as Vehicle, CAA Conference, New York  
2000          Licht- Projekte, TU Technische Universität, München  
seit 2000      Seminare Malen mit Pigmenten, Atelierprojekt, München und Palazzuolo/ Italien

**KONTAKT**

Stefan Moritz Becker  
Tegernseer Landstraße 24  
D- 81541 München  
Tel (089) 123 46 99, Fax (089) 69 7777 03  
e-mail: stefanmobecker@aol.com

# LICHT-SCHICHTUNG UND FARBEN-KLANG

## ZUR MALEREI VON STEFAN MORITZ BECKER

### LICHT-RÄUME

In früheren Arbeiten trat der Münchner Maler Stefan Moritz Becker mit Malerei in situ hervor, also mit raumbezogenen Arbeiten, die sich mit den Themen Raum, Licht, den dazugehörigen Schatten und schließlich zunehmend auch der farbigen Stimmung im Raum beschäftigten. In einer Reihe von In Situ- Malereien fixierte Becker die vom Sonnenlicht erzeugten Schatten von Fenstern in genau festgelegten Zeitabständen. Diese gemalten Schattenwürfe sind geometrisch konstruiert und vergittern Boden und Wände der Räume, eine sehr streng wirkende Konstruktion, die manchmal an die frühen Filme der 20er Jahre mit ihren schweren bedrohlichen Schatten erinnert. Becker war zunächst von der "Unfarbe" Schwarz fasziniert, als Gegenpol zum Licht dem Schatten naheliegend (auch wenn die Impressionisten bewiesen haben, dass Schatten farbig sind), jedoch in der künstlerischen Gestaltung sehr schwierig einzusetzen, mit Ausnahme einiger hervorragender Schwarz-Maler, wie Manet, Matisse, Beckmann und Ad Reinhardt, dem Becker in Bildaufbau und Technik nahe zu stehen scheint. In manchen Schattenarbeiten konnte auch Becker der schwarzen Strenge eine unwillkürlich berückende Ästhetik abgewinnen, wie z.B. in seiner Installation "Herbst-Äquinoktium" (1993 im Atelier des Künstlers).



In jüngeren Raummalereien bringt er zunehmend die Buntfarben ins Spiel. In "Lichtraum Orangerie" begnügt er sich nicht mehr mit der schwarzen Fixierung der wandernden Schatten der Fenstersprossen. Er tritt dem Spiel von Licht und Schatten mit einem farbigen Eingriff in den Weg, der, so einfach er ist, umso wirkungsvoller sich zeigt: der Maler grundiert die Fensterflächen mit transparenten Farben, so dass das bemalte Fenster wie eine Malerei selbst wirkt, wobei der alte Anspruch der Malerei als "finestra aperta" (Alberti) in sein Gegenteil verkehrt wird. Der Blick öffnet sich nicht nach außen, auf eine imaginäre Außenwelt, sondern wird im Innen gefesselt, gebannt von dem je nach Lichteinfall wechselnden Spiel des Lichtes im farbigen Filter. Das durch das Fenster dringende Licht taucht den gesamten Raum der Orangerie in Blau. Dieses Phänomen ist beim Eintreten besonders intensiv wahrzunehmen, wird aber durch die Adaption des Auges bei längerem Verweilen in hellere Nuancen modifiziert. Beim Verlassen des Raums aber erscheint nun der Komplementäreffekt: das Sonnenlicht, das vor Betreten der Orangerie noch weiß erschien, wirkt nun orange. Mit diesem einfachen Experiment gelingt es Becker, auf die Relativität der Wahrnehmung von Farben in sehr effektiver Weise hinzuweisen, eine in den Realraum projizierte "Interaction of Color", wie sie auch Josef Albers nicht eindrucksvoller hätte vorführen können.

Solche Farb-Räume hat Becker an verschiedenen Orten realisiert, wie z.B. 1998 im Ausstellungspavillon der Overbeck-Gesellschaft, wo nicht nur die Farbe Blau erscheint, sondern im Foyer des Ausstellungsraumes ein Dreiklang in strahlendem Rot, Blau und Gelb eingesetzt wird. Was auf den ersten Blick, aufgrund der gliedernden Fensterkonstruktionen vor allem von außen wie eine leuchtende konstruktivistische Farbfeld-Malerei im Sinne von Mondrian oder van Doesburg wirkt, erhält durch die "wechselnden Geschwindigkeiten" (so der Lübecker Ausstellungstitel) der Wahrnehmung beim Hin- und Hergehen in den Räumen eine wahrneh-



mungstheoretische Dimension. Je nach Blickpunkt des Betrachters ergeben sich aus den Farbfeldern in Gelb, Magenta und Cyan neue Mischungen zu Orange, Violett und Grün und vielfachen Zwischentönen. Hinzu kommen die farbigen Schatten an den weißen Wandflächen, die eine zweite chromatische Ebene bilden. Becker geht es aber nicht nur um die Demonstration farbiger Lichtphänomene analog zur prismatischen Zerlegung des natürlichen weißen Lichts in ein Spektrum von Farben, also um die künstlerische Überhöhung des "experimentum crucis" von Newton, mit dem die physikalische Farbenlehre ihren Ausgangspunkt nahm. Genauso wenig werden die prismatischen Versuche von Goethe zitiert, auch wenn dieser Hintergrund eher ins geistige Konzept des Künstlers passen würde. Vielmehr zeigt der nähere Blick auf die bemalten Fensterscheiben keine homogenen Farbflächen, sondern sehr differenziert aufgetragene Pinselfakturen in der malereitypischen Verschränkung horizontaler und vertikaler Pinsellagen, die die Pigmente in abgestuften Verdünnungsgraden auf die Glasfläche aufgebracht haben. Dadurch definiert Becker das Fensterglas als Malfläche, auf der - wie auf einem Tafelbild - malerische Handlungen vollzogen sind, die den Betrachter zum Nachvollzug einladen. Malerei auf Glas, Durchlichtung der Farbe und die Wirkung im Farb-Licht-Raum ergänzen und durchdringen sich wechselseitig zu einer komplexen Strategie der Malerei.

In der Entwicklung der modernen abstrakten Malerei haben sich Farbe und Form emanzipiert und sind selbst zum Thema der Malerei geworden. In der Befragung des eigenen Mediums wird aber bei Becker weniger eine "Malerei nach dem Ende der Malerei" als monochromes Exerzitium zelebriert, sondern entfalten sich neue Wahrnehmungsräume, die Malerei als visuelle Erkenntnis zu reflektieren ermöglichen. Beckers Farb-Räume sind somit auch Instrumente visueller Erfahrungen, die nur im Medium der Malerei möglich sind.



## BLAUSPHÄREN UND ROTLICHTER

Die am häufigsten von Becker verwendeten Farben entstammen dem Blaubereich, naturgemäß ein kühler Farbbereich, der aber durchaus zu vielfältigen Nuancierungen und Temperaturdifferenzierungen fähig ist. Das typische Malerblau ist das Ultramarinblau, in seiner synthetischen Variante ein strahlendes, reines Blau, das Becker in großen leuchtenden Flächen oder aber in aufblitzenden Zwischenräumen (zwischen zwei Farbfeldern) zum Leben bringt.

In der Geschichte des Blau in der Malerei denkt man vor allem an zwei Maler, die sich mit Blau auf ganz unterschiedliche Weise beschäftigt haben: einmal Paul Cézanne, vor allem in seinen Aquarellen, und ein halbes Jahrhundert später Yves Klein in seinen intensiven monochrom-ultramarinblauen Bildern. Durch Verwendung eines speziellen Binders, der das Pigment nur schwach bindet und damit seinen Materialcharakter betont, entfalten sie eine besondere Strahlkraft. Wollte Cézanne mit den blauen Farbabstufungen Luft und Atmosphäre wiedergeben und seinen Bildräumen genügend Weite zum Atmen geben, so ging es Klein allein um die spirituelle Ausstrahlung des Farbwertes Blau, wie er in der Symbolik der Farbe seit dem Mittelalter festgelegt erscheint. Auch bei Becker scheint der spirituelle Pol der Farbsymbolik angesprochen zu sein, zumindest in der Faszination des Farblichts, das aus den transparenten Lagen der Farben auch in seinen Tafelbildern aufscheint und den Bildraum erweitert.

In den medialen Nachbarkünsten lassen sich ebenfalls farbsymbolische Zuweisungen finden, so etwa in Antonionis "Il Deserto rosso" (Rote Wüste, 1964), in dem die Farbe Rot Stimmung und Handlungsabläufe des Films beeinflusst. In "Blue" (1993) ist die Idee der Farbstimmung von Derek Jarman noch stärker radikalisiert worden. 76 Minuten lang erscheint



in dem rein visuellen Teil des Films ein leinwandfüllendes, monochrom leuchtendes Blau: "Blau transzendiert die feierliche Geographie menschlicher Grenzen" (Jarman).

Die andere Lieblingsfarbe von Becker ist jedoch Rot, der genaue Gegenpol zu Blau. Das geistige kühle Blau steht zum warmen, männlich-aggressiven Rot in einer fruchtbaren Spannung, die in der Malerei (z.B. bei Tizian) nicht selten bevorzugt zum Ausdruck kommt. Auch Rot lässt sich in eine Vielfalt von Nuancen auffächern, und Becker hat in seinen Raumsituationen und Bildern tatsächlich eine ganze Palette von Rottönen "dekliniert", von Rosa bis Orange, von Zinnober bis Dunkelrot. Mischt man aber Rot und Blau so erscheint die Reihe der Violett und Purpurfarben, mithin jene Farbreihe, die in der Künstlerfarbenlehre eine bedeutende Stellung innehat, man denke nur an das Purpur in Goethes Farbenkreis (als Steigerungsfarbe von Rot und Blau), wie es auch Hölzel in seiner Farbenlehre nachvollzogen hat. Das echte Purpur, aus dem stinkenden Saft der Purpurschnecke gewonnen, war in der Antike Zeichen hoher Würde, was sich bis heute in den liturgischen Farben niederschlägt. Als Pigment kommt dem alten Purpurton am ehesten das Karminrot entgegen, unter den modernen organischen Pigmenten wohl ein Quinacridone-Ton oder Alizarin-Krapplack dunkel. In der blauen Variante, als Violett, bekommt es allerdings etwas "Krankhaftes, Erlöschtes", eine Farbe für alte Frauen und Trauerkleider, wie Kandinsky meinte. Becker geht es aber weniger um die farbsymbolischen Zusammenhänge als um die Darstellung farbiger Phänomene. In den Fenster-Malereien wird sehr eindringlich sichtbar, daß die Farben eng mit dem Licht zusammenhängen. Gerade im Wechselspiel des sich ständig verändernden Lichts erscheint die Farbenwelt verlebendigt und zeigt sich von heruntergedimmten Stimmungen (der vielbeschworenen "blauen Stunde") bis zu leuchtenden Apotheosen strahlender Gelbtöne in einer Vielfalt von Zwischenstufen, die so in der Tafelbild-Malerei gar nicht auftreten können.



## FARB-SCHICHTUNGEN

Die ganze Brillanz der Farben hat sich in den neuen Bildern von Becker offenbart. Die Rückkehr zum Tafelbild bedingte die Konzentration auf das Farben-Material in einer neuen Folge ungewöhnlich dichter Gemälde. Becker hat in dieser Serie licht- und farbvoller Bilder sein ganzes maltechnisches Wissen hineingelegt, das weit über das normale Basiswissen der akademischen Ausbildung hinausgeht. Auf traditionellen, geschliffenen Halb-Kreidegründen sind alle Bilder in der heute selten gewordenen Eitempera-Technik gemalt, in der Technik, mit der Giotto die abendländische Malerei revolutionierte. Becker hat diese Technik für seine Zwecke modifiziert (mit Leinöl natur und Dammarfirnis) und erzielt damit eine stark pigmentierte, dadurch matte Oberfläche, die die Leuchtkraft der Farben voll zum Ausdruck bringt, ohne die materielle Grundlage zu vernachlässigen. In bis zu 18 dünnen Schichten aus reinen und auch gemischten Farben sind die Bilder deckend, halb deckend und lasierend aufgebaut. Die übereinander gelegten Farbschichten verdichten sich in kreuzförmigen Strukturen zu fein differenzierten Farbgeweben, die an den Rändern den Prozeß der Schichtung ablesen lassen. Die Farbwahl geht meist von einem dominanten Farbklang aus, der von der Grundfarben-Trias bestimmt wird, zeigt aber im Aufbau der lasierenden Schichtungen eine Reihe schillernder Zwischentöne, sowie auch einige starkfarbige Akzente, die wie Lichtblitze aus den Strukturen hervorleuchten. In seiner sorgfältigen Lasurtechnik bedeckt Becker nicht immer vollständig die zuvor angelegten Farbschichten, sondern läßt den Lasurstrich vor dem Bildrand stoppen oder größere Zwischenräume bilden, so daß allein durch die Schichtung der Farben geometrische Bildgerüste entstehen. Allerdings sind diese Binnenformen nicht zirkelgenau in konstruktivistischer Manier



gezogen, sondern aus der malerischen Bewegung des Pinselstrichs gewonnen. Sie zeigen eine persönliche malerische Handschrift, die die Farb-Formen lebendig macht. Letztendlich bestimmt der Farbklang die Entstehung der Formen, denn allein aus der Überlagerung der Pinselzüge entstehen die nuancenreichen Farbzüge, die in der Ausgewogenheit gegensätzlicher Bewegungsrichtungen zu einer Gesamtharmonie verschmelzen. So entstehen atmende Farb-Räume, in denen Formen gleichsam hinter Schleiern auftauchen und wieder in den großen Farbzusammenhang zurückgenommen werden. Formverfestigung und -verflüssigung sind in eine sensible Balance gebracht, die von dem großen Gespür des Malers nicht nur für Farbharmonien, sondern auch für Proportionen im Bild zeugen. Dazu gehört auch die Auswahl der Bildformate, die Becker nach bestimmten musikalischen Maßverhältnissen vorgenommen hat.

Der zeitlich ablesbare Ablauf der Farbschichtungen, die Farbstimmung, der fugenartige Aufbau des Bildes suggeriert tatsächlich eine Nähe zur Musik, die für den vielseitigen, auch Klavier spielenden Künstler nicht unerheblich ist. Das Thema Farbe und Musik ist fast so alt wie die Malerei selbst, beginnend in der Antike, sich aber zu einem Höhepunkt in der Kunst des 20. Jahrhunderts steigernd. Die großen fruchtbaren Beziehungen zwischen Malern und Musikern, zwischen Kandinsky und Schönberg, zwischen Itten und Hauer, zwischen Schlemmer und Hindemith, zwischen Rothko und Feldman, zielen auf eine angenommene, tiefere Verwandtschaft der Künste, auf den von Tieck so benannten "poetischen Urgrund" der Künste, der alle künstlerischen Ausdrucksformen in einer gemeinsamen geistigen Bestrebung verbindet. Natürlich hat jeder Künstler seine ganz eigene Vorstellung von den Inspirationen, die er aus der Musik zu ziehen gedenkt, aber einige Begriffe tauchen in den Künstlerschriften immer wie-



der auf: Rhythmus, Klang, Bewegung, grundlegende Begriffe für die Entstehung und Entwicklung der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert bis in die heutige Zeit.

Beschäftigte die historische Avantgarde die "Verzeitlichung des Raums" unter dem Erfahrungsdruck der Beschleunigung und Ausdehnung in Wissenschaft und Gesellschaft, so setzten spätere Künstlergenerationen ihr eigenes poetisches Welt- Bild gegen das wissenschaftliche Fortschrittsdenken und schufen Bildmodelle einer "individuellen Mythologie". Stefan Moritz Beckers Malerei, insbesondere seine neue Bildreihe, ist geprägt von einer außerordentlichen Sensibilität für Farbe und Form, zeigt aber auch in den vielfältigen, hier angedeuteten Bezügen eine Offenheit zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie Musik und Film, die seine Bilder - jenseits der stilistischen Etikettierungen - nicht nur zu einem ästhetischen Genuß, sondern auch zu einem intellektuellen Vergnügen machen.

Dr. Hajo Düchting

Dezember 2002