

STEFAN LANG

1993 – 2023



KERBER

STEFAN LANG

1993 – 2023

Mit einem Textbeitrag von
Michael Stoeber

KERBER ART

INHALT

Bilder wie Haikus
Zum Werk von Stefan Lang
S. 5

Wege des Lichts
1993–1994
S. 12

Landschaft I
1994–1998
S. 22

Gelbes Feld
1999–2004
S. 32

Landschaft II
2002–2014
S. 40

Landschaft III
2015–2018
S. 72

Auf Weiß
2018–2023
S. 84

Blau Rot
2018–2023
S. 92

Plastik, Installation, Performance
2019–2023
S. 106

Pictures Like Haikus
On the Work of Stefan Lang
S. 120

Biografie
S. 126

Impressum
S. 128



Helles Bild – Feldwagen I, Öl auf Leinwand, 220 × 250 cm, 2015

BILDER WIE HAIKUS ZUM WERK VON STEFAN LANG

Michael Stoeber

Von Anfang an stellt Stefan Lang die geltende Chronologie der Malerei infrage. Er schreitet nicht von der Mimesis zur Abstraktion, sondern er beginnt sofort mit gegenstandslosen Bildern. In der Geschichte der Malerei tauchen sie erst auf, nachdem die großen Kapitel gegenständlicher Abbildung geschrieben waren. Langs Weg indes führt ihn nicht vom Bild zum Abbild. Bevor er sich für ein Sujet interessiert, besinnt er sich auf sein Medium. Auf das, was die Malerei in ihren Mitteln existenziell ausmacht. Auf Licht und Farbe. Ohne Licht keine Farbe. Bei Nacht sind alle Katzen grau. Also nutzt Lang die Malerei, um das Licht zu malen. Dabei feiert er nicht die leere Leinwand als Bühne seiner Unternehmung, sondern beginnt mit einer »Sintflut«, wie es der Philosoph Gilles Deleuze in seiner Pariser Vorlesung *Sur la peinture* ausgeführt hat. »Einer Sintflut, die das, was sich auf der Leinwand befindet, wegschwemmt. Zu denken, dass die Leinwand eine leere Fläche ist, ist so dumm, dass man weinen möchte.« Der konzeptuell arbeitende Maler, und um einen solchen handelt es sich bei Stefan Lang, sieht, bevor er sich an das Werk des Malens macht, nie eine leere Leinwand. Er ist sich einerseits der Großtaten der Künstlerinnen und Künstler vor und neben ihm bewusst, sie sind ihm Ansporn und Maß. Andererseits weiß er aber auch um die Gefahr, als Maler an seinen Ansprüchen zu scheitern und in den Niederungen von Nachahmung und Klischee zu stranden. Insofern beginnt er seine Reise als Künstler, indem er seine malerische *écriture* einübt. Er richtet seine Aufmerksamkeit

auf seinen Pinsel, den er in mehr oder weniger strengen Horizontalen und Vertikalen ebenso wie in entfesselten Schwüngen über die Leinwand führt. Dabei benutzt Lang anfangs dünnflüssige Ölkaseinfarbe, die bei aller Kontrolle immer auch für Überraschungen gut ist. Doch versteht es der Maler von Anfang an, seine Farben in spannungsvollen Kompositionen auf die Leinwand zu bringen. Dabei schaffen sie eine emotionale Aura, die sich den Betrachterinnen und Betrachtern zwingend mitteilt, sodass sie mit ihren Blicken an Langs Bildern hängen bleiben, während sie sonst oft schon im Vorübergehen vergessen, was sie gerade gesehen haben.

Wie sehr der Pinselstrich zu der Zeit im Fokus seiner Aufmerksamkeit steht, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass Lang sich Pinsel baut, die seine Leinwände in Länge und Breite in einem Zug mit Farbe bedecken können. Was umso erstaunlicher ist, da die Bilder oft das herausfordernde Format von 220 × 160 cm haben. Das erinnert im ersten Augenblick an den Prozess, mit dem Gerhard Richter seine Rakelbilder fertigt, ohne dass Lang jedoch dessen Gestus folgen würde. Ihm geht es in seinen Werken nicht um die Umwälzung der Farbe, sondern darum, sie durch seine Malerei in besonderer Weise zu exponieren. Sie zum Leuchten und Strahlen zu bringen. Daher nennt Lang die so zustande gekommenen Werke auch *Wege des Lichts*, nummeriert sie durch und fügt sie zur Serie zusammen. So, wie er auch in der Folge gerne in Werkreihen arbeiten wird, um ein und dasselbe

Sujet aus unterschiedlicher Perspektive zu betrachten. Wie komplett sein Pinsel die Leinwand mit Farbe zu bedecken vermag, demonstriert eindrucksvoll das blaugraue Gemälde *Wege des Lichts IV* (1993). In einem anderen Werk von *Wege des Lichts*, das in Parenthese im Titel den Hinweis *Stadt* (1993) trägt, formieren sich die gelbbraunen Pinselzüge zu architektonisch anmutenden Blöcken, sodass der Titelhinweis im Bild seine volle Rechtfertigung erfährt. Hier kündigt sich zum ersten Mal in Langs Malerei in zartester Weise ein Übergang zur Figuration an, zur Darstellung eines Gegenstandes. Der manifestiert sich auch in weiteren Bildern, die in ihren Titeln ebenfalls indizieren, was sie zu zeigen gedenken, ohne dass sie es in aufdringlicher Direktheit oder plakativ täten. Das Gemälde *Haus in Landschaft* (1994) wäre hier zu nennen oder *Bäume am Wasser* (1994). Auch da wird der Gegenstand von Lang in diskreter Manier suggeriert. Nicht als Revision seiner Malerei, sondern als ganz eigene Rückeroberung der Objektwelt. Als eine Abstraktion sui generis, die von da an in wechselnden Formen die Malerei von Stefan Lang bestimmen wird.

In wechselhafter Ausprägung manifestiert sich dabei in den Bildern ein Crossover von Abstraktion und Figuration, durch das Stefan Lang die These von Wassily Kandinsky zurückweist, der vor mehr als hundert Jahren als selbst ernannter Erfinder der Abstraktion glaubte, in Zukunft werde es nur noch gegenstandslose Malerei geben. Er sprach vom Ende des »großen Konkreten«, das waren in seiner Terminologie die gegenständlichen und narrativen Bilder der Vergangenheit, und von der Zukunft des »großen Abstrakten«, womit er auf die ungegenständlichen und nicht erzählenden Bilder verwies, wie er und Gleichgesinnte sie zu jener Zeit malten. Solche Crossover-Gemälde, die einen gelungenen Spagat zwischen Abstraktion

und Figuration vollziehen, haben grosso modo nicht nur die Zukunft der Malerei seit Kandinsky bestimmt, sondern sind auch bestimmend für das Œuvre von Stefan Lang. Schaut man auf die Einteilung, die der Künstler für sein zwischen 1993 und 2023 entstandenes Werk selbst vorgenommen hat, sticht jedoch ein thematischer Gegenstand besonders heraus. Es ist das Motiv der Landschaft. In drei Kapiteln wird die Landschaft in diesem Buch als Thema von Langs Malerei explizit genannt, während sie in anderen Kapiteln wie »Gelbes Feld« metonymisch suggeriert wird oder hinter den Farben auftaucht, die in den Titelüberschriften dieser Kapitel erwähnt werden, zum Beispiel »Auf Weiß« oder »Blau Rot«. Mit der Landschaftsmalerei ruft Lang in seinen Werken eine der großen Gattungen auf, in die man die gegenständliche Malerei neben dem Historienbild, dem Porträt, dem Genrebild und dem Stillleben kunstgeschichtlich eingeteilt hat. Dabei wird der Begriff der Landschaft in der zeitgenössischen Malerei gerne auch in dem Kompositum »Farblandschaft« verwendet, womit indes in der Regel eine Wendung hin zur Abstraktion und weg von der Gegenständlichkeit einhergeht.

Zum eigenständigen Genre wird die Landschaftsmalerei erst in der Renaissance und damit zeitlich relativ spät. Zuvor hat sie lediglich die Bühne abgegeben, auf der die Malerinnen und Maler mythologische und christologische Motive verhandelten, wobei deren Protagonisten und Protagonistinnen im Vordergrund standen. Zum ersten Mal ist es in Giorgiones *Gewitter* (1515), dass die Landschaft unübersehbar zum Bildthema wird und die Personen in einem Gemälde als Staffagefiguren an den Rand rücken. Noch deutlicher zeigt sich das in dem Gemälde *Der Sturz des Icarus* (1558) von Pieter Bruegel d. Ä., in dem der dramatische Fall des Helden fast unbemerkt in einer gleichgültig sich präsen-

tierenden Landschaft stattfindet. Spätere Maler wie Nicolas Poussin oder Claude Lorrain malen die Landschaft, um die Erde als locus amoenus, als lieblichen Ort zu preisen. Oder aber als Seelenlandschaft wie die Romantiker, in deren Werken sich im Zustand der Landschaft die Verfassung des Bildpersonals oder gar der Zustand der Welt spiegelt. Beispielhaft gelingt Letzteres William Turner, wenn in seinen Seestücken Stürme toben und Schiffe brennen und an Land seine Sonnenuntergänge die Welt in Brand zu setzen scheinen, wobei der Maler das britische Parlament in einem Bild ganz realistisch in Flammen aufgehen lässt. Womit er seiner Zeit voraus ist, ein abstrakter Expressionist oder zumindest Impressionist avant la lettre. Dann Caspar David Friedrich, der mit seinem *Mönch am Meer* (1808–10), klein, einsam und allein vor der unerhörten Weite von Meer und Himmel stehend, in unnachahmlicher Weise die Verlorenheit des Menschen darstellt. In einem Bild, von dessen Betrachtung der Dichter Heinrich von Kleist sagte, es sei, »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Sie beide Maler, die sich nicht nur wegen ihrer exquisiten Malweise und Modernität der großen Wertschätzung von Stefan Lang erfreuen. So erweckt eines seiner Gemälde, *Einzelner Baum* (2007), den Eindruck, als stamme das Motiv aus Friedrichs Bild *Herbstabend am See* (1805), obwohl es keine direkte Ähnlichkeit gibt.

Man muss es wohl als Hommage verstehen. Ähnlich wie sich der große irische Dramatiker Samuel Beckett, was man einem seiner Briefe entnehmen kann, für das ebenso antagonistische wie symbiotische und sympathische Slapstick-Paar Wladimir und Estragon in seinem berühmten Drama *Warten auf Godot* von Friedrichs skurrilem Herren-Duo in dessen Gemälde *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/20) hat anregen lassen. Wie diese Motive Welten tren-

nen, so auch das Schaffen von Lang im Vergleich mit Turner und Friedrich. Bei Letzteren dominiert stets die Erzählung. An die Protagonisten ihrer Bilder bindet sich ein klar erkennbares Narrativ. Etwa bei Friedrichs *Auf dem Segler* (1818), *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) und *Die Lebensstufen* (um 1835) oder bei Turners *The Fighting Téméraire* (1838), *The Slave Ship* (1840) und *Sunrise with Sea Monsters* (1845). Nichts davon bei Stefan Lang. Seine Titel sind stets generisch und bezeichnen ihr Motiv in allgemeiner Weise. Selbst wenn sich zur Landschaft in Parenthese lakonisch ein *Baum*, ein *Feldwagen*, ein *Windrad*, eine *Wegführung* oder gar eine *Figur* fügt, bestehen sie alle in erster Linie aus Form und Farbe. Sie haben keine Geschichte und keine Biografie und kaum Individualität. Schauen wir, wie die Motive in den ersten, zwischen 1994 und 1998 entstandenen Landschaften auftauchen, so erkennen wir: Sie kommen ganz unmerklich. Um mit Friedrich Nietzsche zu sprechen, kommen sie »auf Taubenfüßen« wie die großen Ideen einer Zeit. Zuerst sind da nur »Farblandschaften« von grandioser Intensität. Und auch wenn sie wie monochrome Bilder aussehen, mischen sich in das in ihnen vorherrschende Blau oder Gelb noch weitere Farben. Sie vitalisieren die Bilder, sodass sie förmlich zu atmen scheinen. In *Landschaft – Blau Orange* von 1994 sorgt der prominente farbige Flecken im Vordergrund für ein Push and Pull des Gemäldes und animiert das Blaugrau des Bildgrundes, zum pulsierenden Organismus zu werden. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt die *Landschaft – Blau* aus demselben Jahr, in die sich gelbliche Rauchschwaden geschlichen haben, oder die *Landschaft – Gelb*, ebenfalls von 1994, in der bräunliche Formationen das Gemälde atmen lassen.

In der Folge tauchen in einer Landschaft aus gelbem und orangefarbenem Licht schemenhaft und optisch schwer zu fassen, Häuser auf.

In weiteren Szenerien aus gelbem und blauem Licht, die wie semitransparente Farbvorhänge die Leinwände bedecken, werden klassizistische Architekturen eher suggeriert als detailliert ausgemalt. Einmal zusammen mit dem Umriss einer menschlichen Figur. Was eine absolute Ausnahme im Werk von Stefan Lang ist, der auf die Darstellung von Menschen in seinen Bildern eher symbolhaft verweist, als sie selbst in personam zur Aufführung zu bringen. Die Andeutung als Formprinzip macht bereits in den frühen Bildern des Künstlers deutlich, wie er gegenständliche Repräsentation begreift. Nie geht es ihm um Abbildwirklichkeit, sondern die gegenständliche Darstellung, ob von Mensch oder Ding, folgt stets bildimmanenten Grundsätzen. Sie ist der Antagonist zum Protagonisten einer präsenten Abstraktion, und zusammen bringen sie wie Töne eines harmonischen Akkords oder wohltemperierten Klaviers die gelungene Komposition hervor. Das ist eine Bildstrategie, die Stefan Lang früh gefunden hat, und der er, wie sehr auch die Motive und Werkserien in seinem Œuvre wechseln, bis heute treu geblieben ist. Dennoch hat der Wirklichkeitsentzug, den die Sujets in seinen frühen Bildern in starker Weise erleben, eine nicht zu unterschätzende inhaltliche Bedeutung. Dabei gilt es für uns, die Betrachterinnen und Betrachter seiner Kunst, sich klarzumachen, dass es bis heute alltägliche und unspektakuläre Motive sind, die sich der Wertschätzung des Malers erfreuen. Es ist das, was wir auf Schritt und Tritt zu sehen bekommen und daher nur allzu leicht übersehen. Indem der Künstler das Übersehene in allergrößter Unschärfe vor unsere Augen rückt, sorgt er in paradoxer Weise dafür, dass wir es umso schärfer in den Blick nehmen. Letztlich führt er uns auf diese Weise sanft und unmerklich dahin, dass wir nicht nur über den Status dieser Dinge nachdenken, sondern auch über das, was unserer Aufmerksamkeit wert und im Leben wichtig

ist. Zugleich führt uns der Künstler im Licht von Werner Heisenbergs Unschärferelation vor Augen, wie unsicher unser Wahrnehmen und Erkennen sind und wie wenig wir im Grunde sehen und wissen können.

Was die Sinnggebung der Bilder Stefan Langs auf einer unmittelbaren Ebene angeht, so haben sie Ähnlichkeit mit dem japanischen Haiku. Jener Gedichtform, der wenige Silben genügen, um ein poetisches Bild in unserer Vorstellung entstehen zu lassen. Mit ihnen geht es einem, als stimme jemand eine Melodie an, bei der man, bevor sie ertönt, im Geist bereits das ganze Lied hört. Kein Wunder, dass einer seiner Verehrer, der Kulturphilosoph Roland Barthes, das Haiku einmal im Kontext des Fragments beschrieb. Ein Meister dieser Gedichtform war Basho. Hier ein Beispiel aus seiner Feder: »Der alte Teich – / der Frosch springt / Platsch!« Unnachahmlich, wie in diesem lakonischen Dreizeiler, bar jeden rhetorischen Schmucks, Traditionslinien zwischen dem Gestern und dem Heute gezogen werden, zwischen dem Belebten und Unbelebten, und im Sprung des Frosches in den alten Teich die Schöpfung gefeiert wird. Das Staunen des Dichters über das, was er erlebt, steigert sich zu einer Feier des Lebens. Dabei verbinden sich Klang und Stille, Duft und Farbe zur synästhetischen Sensation. Das Alltägliche bleibt nicht banal, sondern gewinnt in einzigartiger Weise an Tiefe. Ähnliches geschieht, wenn Lang in einer Serie von Gouachen und Ölbildern – Letztere lösen in seiner Malerei seit 1999 die Kaseinfarbe ab – ein gelbes Feld in Szene setzt. In den fließenden Pinselbewegungen lässt sich unschwer ein Heuballen ausmachen, unübersehbar ein Tribut an das Genie des französischen Malers Claude Monet. Aber Lang interessiert sich nicht für eine landschaftliche, von der Arbeit der Bauern geprägte rurale Szenerie, sondern er setzt seinen Heuballen in wechselnden koloris-

tischen Situationen in Bewegung, als sei er ein »Rolling Stone«. Betrachtet man seine Bilder der beiden Serien in Gänze und en suite, wird dieses kinematische Moment noch verstärkt. Es wirkt ein wenig surreal, zugleich aber auch wie ein Memento. Als brauche es für den Menschen Aktion, um Satisfaktion im Leben zu erreichen. Was bei der Lektüre des Haiku stattfindet, ereignet sich auch bei der Betrachtung der Bilder von Stefan Lang. In einem meditativen Prozess wird das Alltägliche ins Bedeutungsvolle transzendiert.

Darin liegt ganz unzweifelhaft der Reiz dieser Malerei. In der Transformation dessen, was der Künstler in seiner unmittelbaren Umgebung sieht. Oft ist er zur Vorbereitung seiner Malerei mit dem Auto unterwegs und macht durch die Fensterscheiben des Autos hindurch Aufnahmen mit dem Fotoapparat. Diese nutzt er als Skizzen, die ihn bei seinen großen Ölgemälden leiten. Weiß man das, meint man, in manchen Gemälden Regentropfen oder Spuren von Schnee zu entdecken. Aber das ist eher der Tatsache geschuldet, dass wir Betrachterinnen und Betrachter sinnsuchende Wesen sind und beim Lesen von Bildern ständig nach realistischen Residuen suchen. So hat jemand Langs schönes Gemälde *Helles Bild – Landschaft* (2007), eine Symphonie in winterlichen Weißtönen, in empathischer Weise als »Bild, das friert« empfunden. Der gegenständliche Anteil des Gemäldes, landwirtschaftliche Gebäude, Ackerzaun, Telegrafmast, tritt stärker hervor als in früheren Bildern, ohne dabei etwas von seinem Geheimnis zu verlieren. Die ebenso offene wie enigmatische Dimension dieser Malerei ist auch später nicht nur nach wie vor da, sondern sie ist sogar noch stärker geworden. Das trifft gleichfalls auf den in zwei Versionen vorliegenden *Feldwagen* zu. Wobei dieser in *Helles Bild – Feldwagen* (2007) relativ ruhig inmitten einer maleri-

schen Szenerie von abstrakter Farbigkeit steht, die gelegentlich von Zäunen, Wegführungen und Windrädern interpunktiert wird, während er in dem Triptychon *Feldwagen I* (2007) sich inmitten wild bewegter Farbstrudel und Turbulenzen zu behaupten sucht. Von ebenfalls dynamischer Farbkraft ist das von unterschiedlichen Rot- und Gelbtönen beherrschte Gemälde *Rotes Licht – Feldkreuz I* (2014), das im Niedersächsischen Landtag hängt. Es wurde von der CDU-Fraktion angekauft, die vom Symbolgehalt der Kreuze in dem Werk beeindruckt war. Das christliche Feldkreuz aus Stein im Vordergrund des Gemäldes hat einen modernen Wiedergänger in dem Strommast im Hintergrund. Der Künstler selbst war bei der Begegnung mit ihnen überrascht von dieser Doppelung und strebte danach, ihr durch die koloristische Homöostase seines Bildes gerecht zu werden.

Überhaupt die Farbe! In der Renaissance gab es einen berühmt gewordenen Streit zwischen den Akademien von Florenz und Venedig, was wichtiger sei in der Malerei: Farbe (coloriti) oder Linie (disegno)? Die Venezianer hatten in ihrer Stadt Maler wie Tizian und Veronese, nach denen Kolorite benannt wurden, Tizianrot und Veronesegrün. Sie plädierten für die Farbe. Die Florentiner hatten intra muros Künstler wie Brunelleschi und Masaccio, die die Zentralperspektive entdeckt und die große Kuppel der Kathedrale Santa Maria del Fiore gebaut hatten. Sie votierten für die Linie. Das war schon damals mehr als ein nur akademischer Streit. Da ging es auch um den Primat eines bestimmten Menschen- und Weltbildes. Die Welt in Farbe zu sehen heißt, sie durch das Prisma des Gefühls zu sehen. Sie im Medium der Linie zu begreifen bedeutet, sie eher rational more geometrico wahrzunehmen. Schauen wir in diesem Zusammenhang auf Werke, die Lang unter dem Rubrum der Zeichnung zusammengefasst hat.

Wer erwartet, dort auf Blätter und Skizzen zu stoßen, in denen der Künstler es unternommen hätte, die Linie zu prononcieren und ins Zentrum seiner Gestaltung zu stellen, um mit ihr mittels Kohle oder Grafit ein Sujet präzise zu umreißen und zu charakterisieren, wird enttäuscht. Die Zeichnungen werden eher durch die Präsenz der in ihnen verwandten Farben als durch die Dominanz der Linie bestimmt. Wobei es auch in ihnen primär um Langs favorisiertes Thema, die Landschaft, geht. Um sie zu strukturieren, setzt er zwar die Linie ein, doch nutzt er sie vornehmlich, um mit ihr Wege und Bahnen zu markieren oder Häuser und Stallungen anzudeuten, die Teil der Ontologie seines Sujets sind. Aber im Vordergrund steht für ihn das Ziel, eine Stimmung zu evozieren und bei seinen Betrachterinnen und Betrachtern Emotionen zu wecken. Das erreicht er mittels der Farbe, auch wenn er dabei mit dem intensiven Schwarz einer Tusche operiert, die in ihrem vielfältig facettierten Ausdruck »farbiger« nicht sein könnte.

Wie sehr Lang sich als Farbmaler versteht, wird unübersehbar deutlich, wenn man auf seine Gemälde schaut. Insbesondere auf die in Öl ausgeführten Bilder, die er Ende der 1990er Jahre zu malen anfängt. Hat er mit Kasein eher lasierend gemalt, so wird seine Ölmalerei mit den Jahren immer pastoser und haptischer. In exzellenter Weise führen die drei kleinformatigen Gemälde *Helles Bild – Horizont I, II, III* aus dem Jahr 2015 vor Augen, wie souverän der Künstler mit der Materie der Ölfarbe umzugehen weiß. Alle drei Bilder sind ähnlich strukturiert. Über eine dunkle Erde spannt sich ein weiter, heller Himmel. In diesem Kontrast erschöpft sich allerdings die Naturähnlichkeit. Ausgeführt sind die beiden Bildpartien in einer Art psychedelischem Farbrausch, in dem sich die unterschiedlichsten Kolorite miteinander verschlingen und verbinden. Dabei formieren sie sich zu einer

reliefhaften Textur und Oberfläche, als hätte sie nicht ein Maler, sondern ein Bildhauer auf die Leinwände gebracht. Bildgrund und Bildfigur sind nicht mehr unterscheidbar. Ein ungestümes Gewoge herrscht vor, als sei die Welt noch im Zustand des Chaos und warte darauf, Kosmos zu werden. Von ähnlich pastosem Charakter ist eine weitere Dreier-Serie *Helles Bild – Station I, II, III* (2020) aus dem Kapitel »Auf Weiß«, in dem Lang Gemälde versammelt hat, deren Farben der Maler auf eine weiß grundierte Leinwand gebracht hat. Zum Teil hat Lang das Weiß stehen lassen, was seinen Werken etwas vom non finito gibt, das Leonardo in seinem Buch über die Malerei seinen Kollegen empfiehlt. Dieses nicht zu Ende Geführte der Bilder schafft bei Lang eine schöne zweite Abstraktionsebene, betont den Artefakt-Charakter seiner Bilder und setzt beim Schauen die Fantasie der Betrachtenden in Gang. In der Serie *Blau Rot* operiert Lang mit einer roten Untermalung. Auch sie bleibt partiell in den Gemälden stehen, indes nicht in Form informeller Flecken, sondern als Farbbalken. Sie spielen auf den alten Topos des Bildes als Fenster zur Welt an, ohne indes dieses Fenster konkret auszumalen. Was sie, eher unvollständig, rahmen, sind pastose Städteansichten von Bremen, Berlin und Göttingen, auch von Pattensen, der Heimat des Künstlers, ausgeführt in einem kalten, abweisenden Blau, das frieren lässt.

Im vorläufig letzten Kapitel seiner Malerei unterstreicht Stefan Lang unübersehbar, wie sehr er sich als Farbmaler versteht. Darin wird die Farbe buchstäblich und ganz direkt zur Materie für Skulpturen und Installationen in einer Weise, wie sie das zuvor weder im Werk von Lang noch einer anderen Künstlerin oder eines anderen Künstlers gewesen ist. In seinen *Sediment*-Plastiken von 2019 hat er die langsam trocknende Ölfarbe in Schichten geschnitten

und zu vielfarbigen quadratischen Blöcken übereinander getürmt. Dabei ruhen sie auf einem schmalen, 12 × 12 cm großen Stahlsockel, der als ihre Basis den skulpturalen Charakter der Werke unterstreicht. Wenn in ihnen wiederholt die Grundfarben Blau, Rot und Gelb, ergänzt um ein deckendes Weiß, auftauchen, die auch den Charakter der Gemälde von Lang bestimmen, wird deutlich, wie sehr sie vom Künstler als eine persönliche Hommage an die Malerei, nicht nur seine, sondern an die Malerei schlechthin, begriffen werden. Man denke in dem Zusammenhang an Barnett Newmans berühmte Frage *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, mit der der Künstler eine großartige Bildserie als Tribut an die Erhabenheit der Malerei betitelt hat. Ihr Tenor: »The Sublime Is Now.« Die Farbe taucht bei Lang auch in verschiedenen Installationen auf, in denen sie sich von der Leinwand emanzipiert hat und zum Akteur in multimedialen Arrangements geworden ist. In *FarbKlang* (2019) setzt Lang sie auf einer Basstrommel in Bewegung, wobei ein digitales Programm die Lichtfrequenzen der Farbteilchen in Töne umwandelt. Bei den Pigmenten handelt es sich um Reste seiner Malerei. Ein synästhetisches Erlebnis, das sich in zeitgenössischer Weise in eine lange Traditionslinie der Allianzen von bildender Kunst und Klang einreicht. Bei der *Farberfassung* (2019) werden Personen über die Farben, die sie am Leib tragen, präzise porträtiert. Die dabei entstehenden Bilder werden elektronisch fotografiert und gespeichert. Ganz ähnlich wie der *FarbKlang* funktioniert auch die Installation *Farbe-Licht-Klang* (2021), nur dass die klangerzeugenden Pigmentpartikel sich auf die Farben Rot, Gelb und Blau konzentrieren. Eine finale Hommage des Farbmalers Stefan Lang an sein Medium, wie sie prägnanter nicht sein könnte.

The background is an abstract painting featuring thick, expressive brushstrokes. The color palette is primarily composed of various shades of blue, ranging from light, airy tones to deep, saturated blues and teals. There are also some white and very light grey strokes, particularly on the left side, which create a sense of depth and contrast. The overall texture is rough and painterly, with visible ridges and valleys from the brushwork.

1993

1994

WEGE
DES
LICHTS



Wege des Lichts IV, Ölkaseintempera auf Nessel, 220 × 160 cm, 1993

14

15



Wege des Lichts XVIII, Gouache auf Bütten, 45 × 35 cm, 1993



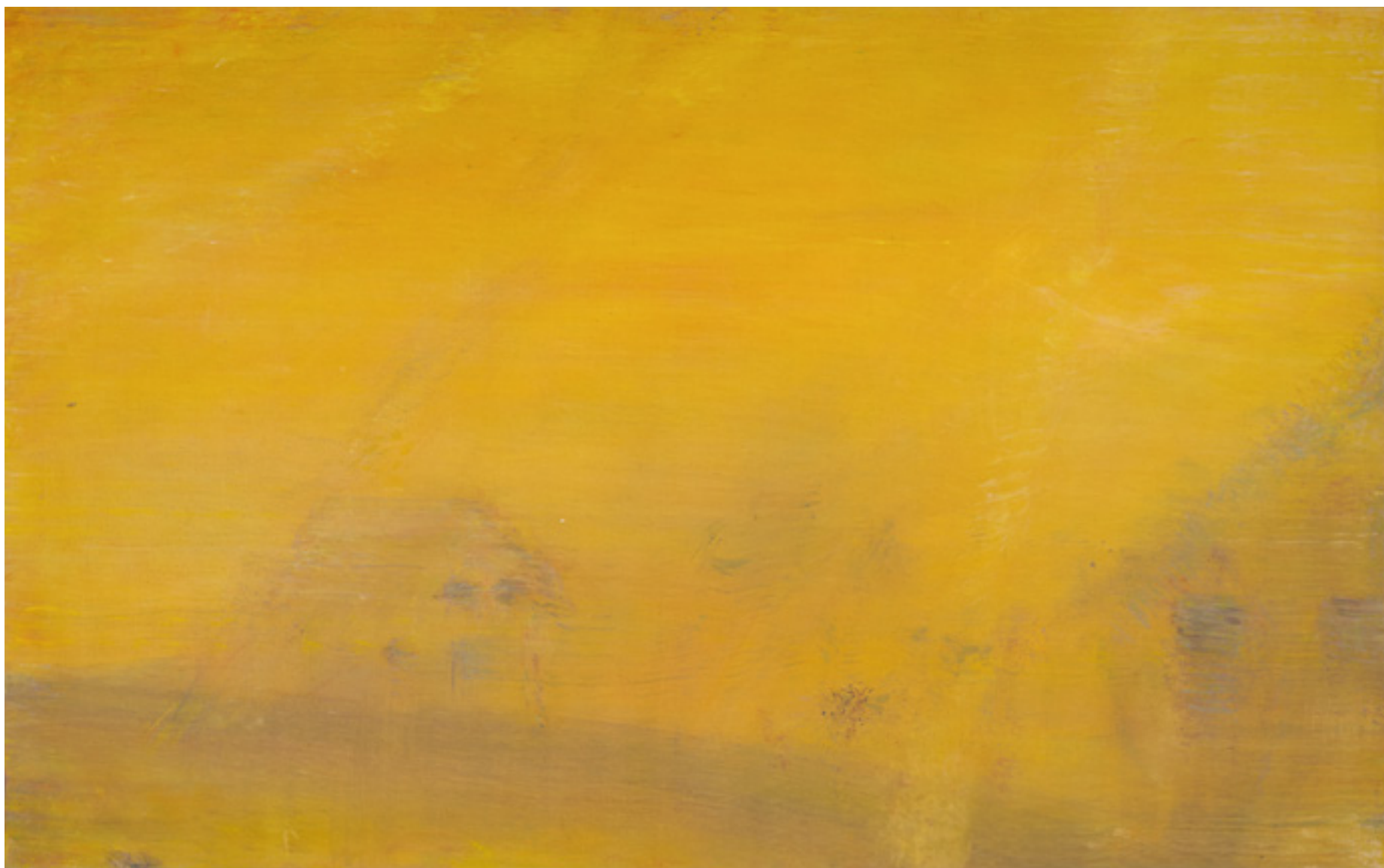
Wege des Lichts VII, Ölkaseintempera auf Nessel, 220 × 250 cm, 1993





Wege des Lichts V, Ölkaseintempera auf Nessel, 220 × 160 cm, 1993





Orange – Dorf, Ölkaseintempera auf Nessel, 85 × 130 cm, 1994



Das Weiße über der Ansicht, Ölkaseintempera auf Nessel,
150 × 200 cm, 1994 (Privatsammlung)



Szenerie I, Ölkaseintempera auf Nessel, 50 x 70 cm, 1994



29 *Szenerie II*, Ölkaseintempera auf Nessel, 50 x 70 cm, 1994



Horizont, Ölkaseintempera auf Nessel, 50 × 70 cm, 1995

1999

2000

2001

2002

2003

2004

GELBES

FELD



Gelbes Feld III, Öl auf Leinwand, 220 × 250 cm, 1999



Gelbes Feld VII, Öl auf Leinwand,
40 x 50 cm, 2004



Gelbes Feld V, Öl auf Leinwand,
40 x 50 cm, 2004



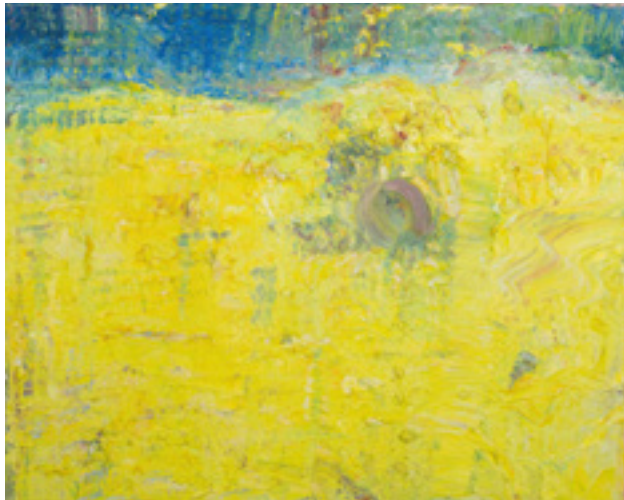
Gelbes Feld IX, Gouache auf Bütten,
36 x 54 cm, 2004



Gelbes Feld X, Gouache auf Bütten,
36 x 54 cm, 2004



Gelbes Feld XIII, Öl auf Leinwand,
40 x 50 cm, 2004



Gelbes Feld VI, Öl auf Leinwand,
40 x 50 cm, 2004



Gelbes Feld XI, Gouache auf Bütten,
36 x 54 cm, 2004



Gelbes Feld XII, Gouache auf Bütten,
36 x 54 cm, 2004



Gelbes Feld II, Öl auf Leinwand,
220 x 250 cm, 2003



20002 20003 20004
20005 20006 20007
20008 20009 20010
20011 20012 20013
20014

LANDSCHAFT II



Pförtnerhaus I, Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm, 2003



Landschaft mit Straße I, Öl auf Karton, 42 × 56 cm, 2005



Landschaft mit Straße II, Öl auf Karton, 42 × 60 cm, 2005



Landschaft mit großer Wolke, Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm, 2003 (Privatsammlung)



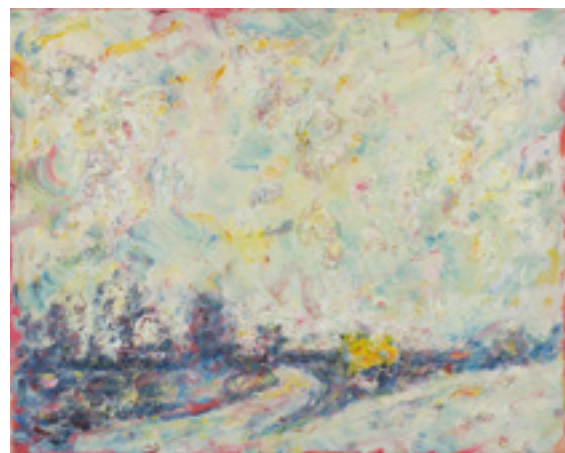
Helles Bild – Landschaft, Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm, 2007



Einzelner Baum, Öl auf Leinwand, 220 × 160 cm, 2007 (Sammlung Kunsthaus Hannover)



Helles Bild – Straße I, Öl auf Leinwand,
40 × 50 cm, 2013 (Privatsammlung)



Helles Bild – Straße II, Öl auf Leinwand,
40 × 50 cm, 2013

50



51 *Helles Bild – Einzelner Baum*, Öl auf Leinwand,
220 × 160 cm, 2009



Feldwagen I, Öl auf Leinwand, 280 × 480 cm, 2007

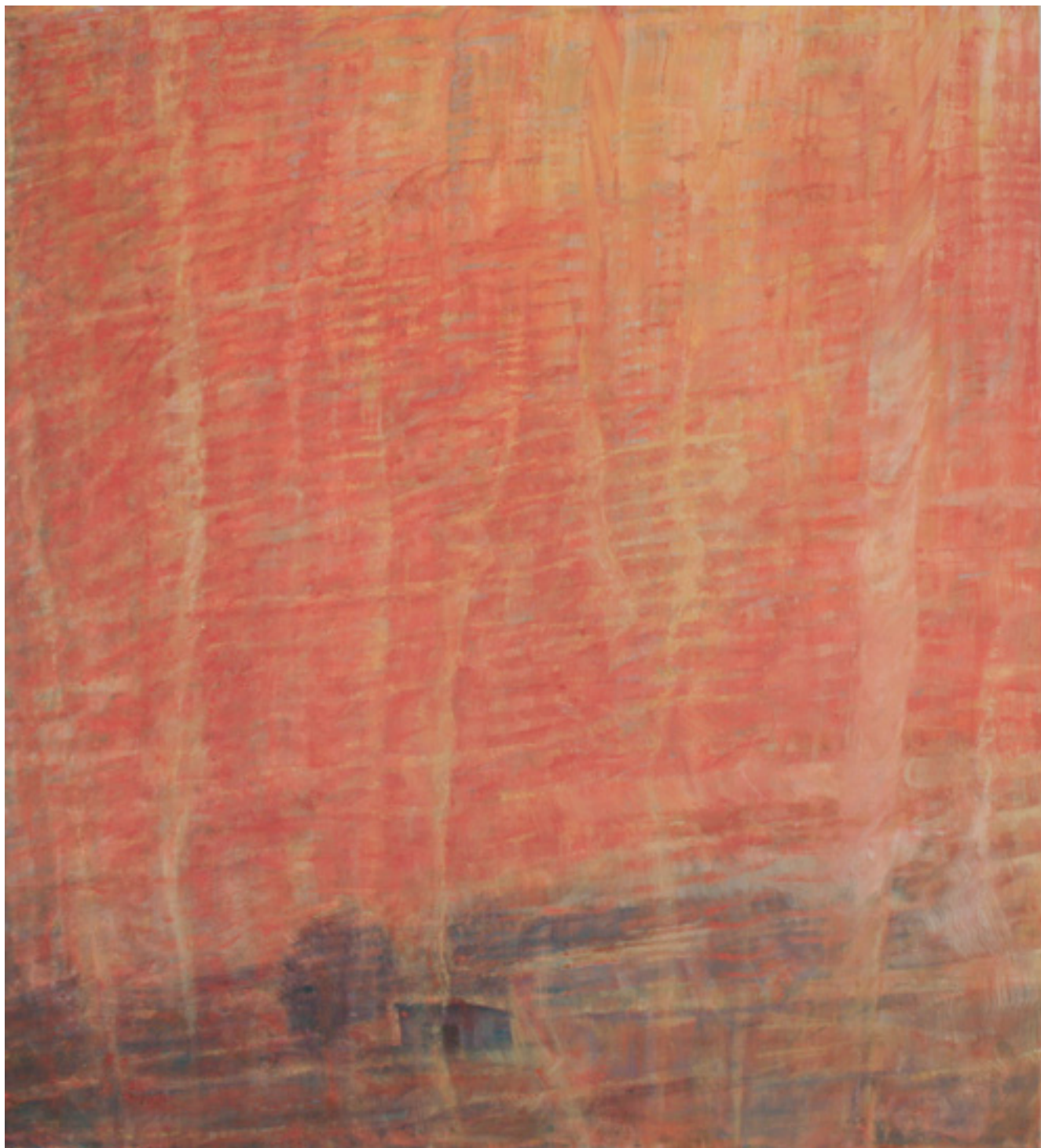


Landschaft – Horizont, Öl auf Leinwand, 220 × 250 cm, 2002





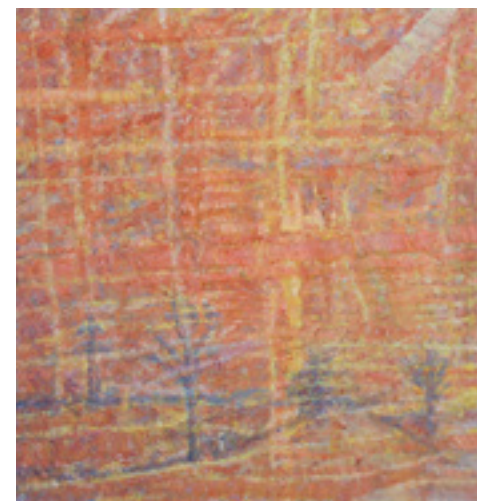
Zwielicht, Öl auf Leinwand, 115 × 150 cm, 2006 (Sammlung Kunsthaus Hannover)



Rotes Licht VI, Öl auf Leinwand, 220 × 200 cm, 2009

60

61



Rotes Licht – Überland, Öl auf Leinwand, 85 × 80 cm, 2011
(Sammlung ZDF)



Rotes Licht – Feldkreuz I, Öl auf Leinwand, 160 x 220 cm, 2014
(CDU-Fraktion, Niedersächsischer Landtag)



Grau Rot – Feldweg, Mischtechnik auf Papier, 220 x 200 cm, 2011





Grau Rot – Überführung, Mischtechnik auf Papier, 220 × 200 cm, 2011

66



67 *Grau Rot – Zwei Bäume*, Mischtechnik auf Papier, 220 × 200 cm, 2011



Landschaft I, Öl auf Leinwand, 200 × 250 cm, 2013





2015

2016

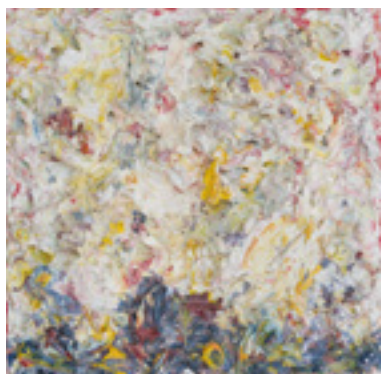
2017

2018

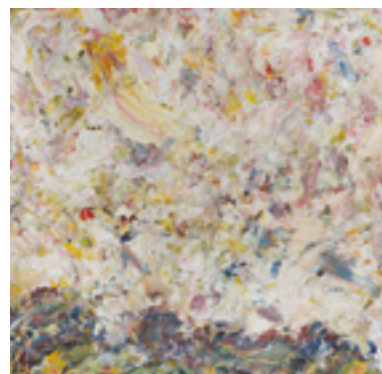
LAND-

SCHAFT

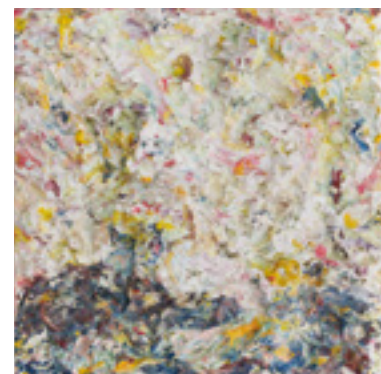
III



Helles Bild – Horizont I,
Öl auf Leinwand,
20 × 20 cm, 2015



Helles Bild – Horizont II,
Öl auf Leinwand,
20 × 20 cm, 2015



Helles Bild – Horizont III,
Öl auf Leinwand,
20 × 20 cm, 2015

74



75 *Helles Bild – Szenerie Bremen,* Öl auf Leinwand, 70 × 150 cm, 2016 (Sammlung Hardt)





Blau Orange – Szenerie mit Lichtkegel, Öl auf Leinwand, 220 × 200 cm, 2017

78



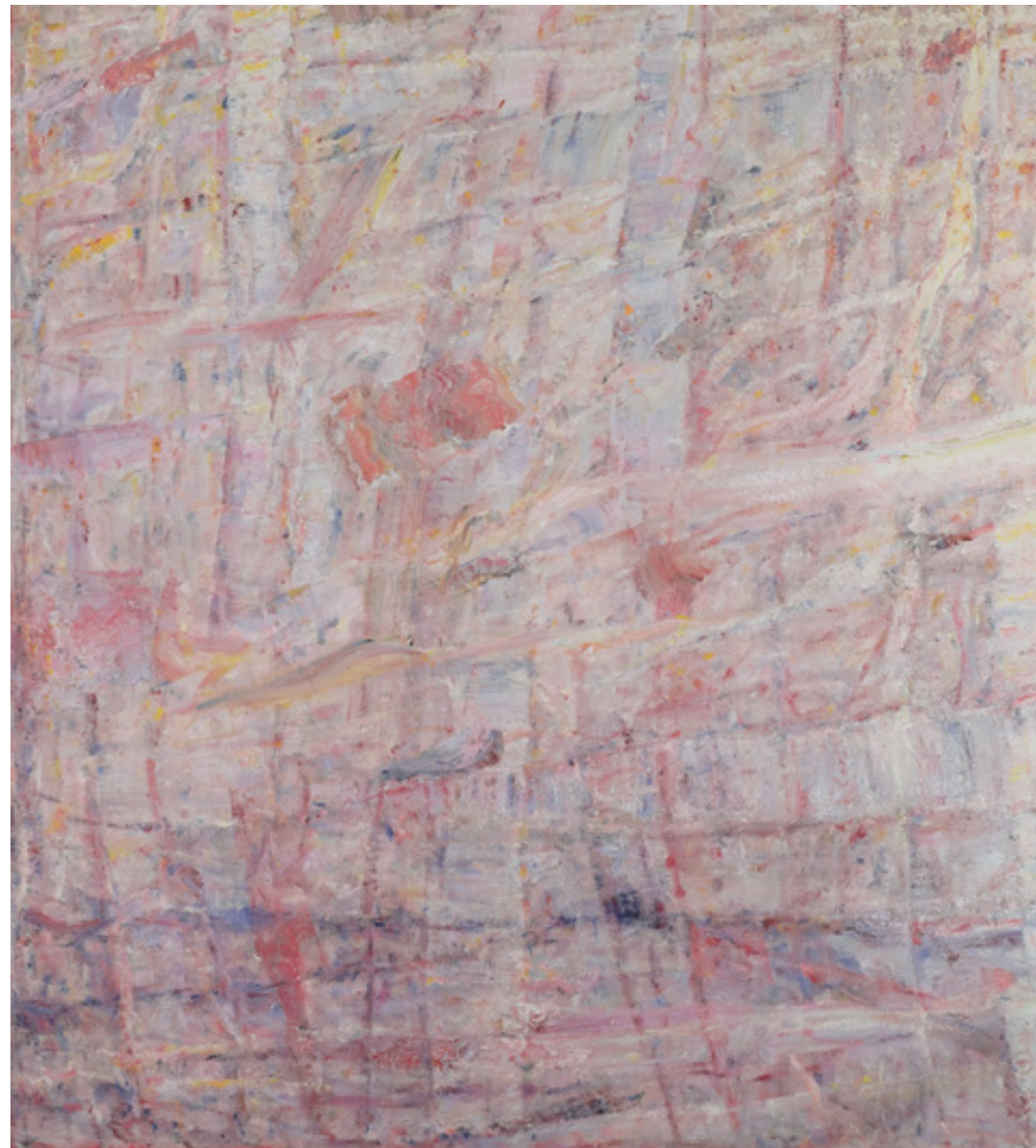
Blau Orange – Szenerie Bremen, Öl auf Leinwand,
85 × 80 cm, 2016

79



Weiß Rot – Horizont geneigt, Öl auf Leinwand, 220 × 200 cm, 2018

80



81 *Weiß Rot – Horizont*, Öl auf Leinwand, 220 × 200 cm, 2018





2018
2019
2020
2021
2022
2023

AUF
WEISS

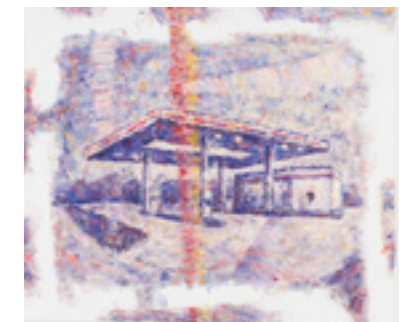


*Helles Bild – Szenerie Architektur, Öl auf Leinwand,
65 x 50 cm, 2018*

86



87 *Helles Bild – Windräder, Öl auf Leinwand, 180 x 140 cm, 2018*



89 *Helles Bild – Station I,*
Öl auf Leinwand,
50 × 65 cm, 2020

Helles Bild – Station II,
Öl auf Leinwand,
50 × 65 cm, 2020

Helles Bild – Station III,
Öl auf Leinwand,
50 × 65 cm, 2020



Gelbes Licht – Antenna, Öl auf Leinwand, 180 × 140 cm, 2018



Gelbes Licht – Bauplatz I,
Öl auf Leinwand,
65 × 50 cm, 2020



Gelbes Licht – Bauplatz II,
Öl auf Leinwand,
65 × 50 cm, 2020

2018

2019

2020

2021

2022

2023

BLAU
ROT



Blau Rot – Szenerie I, Öl auf Leinwand, 40 × 50 cm, 2020



Blau Rot – Szenerie II, Öl auf Leinwand, 40 × 50 cm, 2020



Blau Rot – Hamburg Hafen II, Öl auf Leinwand, 155 × 200 cm, 2022





Blau Rot – Pförtnerhaus, Öl auf Leinwand, 155 × 200 cm, 2018

100



Blau Rot – Kanalbrücke, Öl auf Leinwand, 85 × 80 cm, 2020

101



Blau Rot – Berlin, Öl auf Leinwand, 40 × 50 cm, 2020

102

103



Blau Rot – Göttingen, Öl auf Leinwand, 40 × 50 cm, 2020



*Blau Rot – Pattensen, Öl auf
Leinwand, 40 x 50 cm, 2020*



2019

2020

2021

2022

2023

PLASTIK

INSTAL-

LATION,

PERFOR-

MANCE



Farbe – Sediment I, Ölfarbe, Stahl, 21 × 12 × 12 cm, 2019





Farbtrümmer, Öl, Pigment, 60 × 85 × 60 cm, 2019–2023



FarbKlang, Basstrommel, Farbpigmente, Verstärker, Vorverstärker, Equalizer, Mobilfunkgerät, Handyhalter, Lautsprecher, Stative, 146 x 120 x 60 cm, Galerie Bridget Stern, Hamburg 2019



Farberfassung, Standtom, Farbpigmente, Verstärker, Mobilfunkgerät, Lautsprecher, 128 x 90 x 90 cm (c/o Stefan Brée) Kunsthalle Hannover, 2019



Stefan Lang 01-11-2019, 15:06:52 MEZ 9° 43' 17,502» O 52° 19' 9,21» N

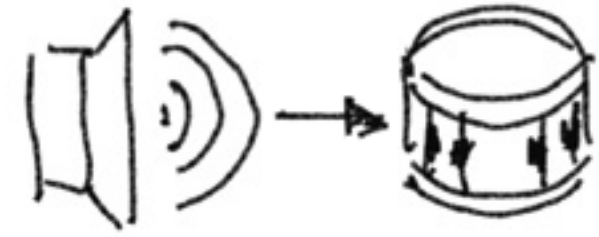
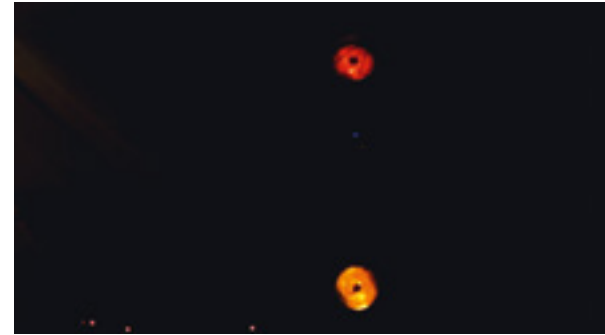
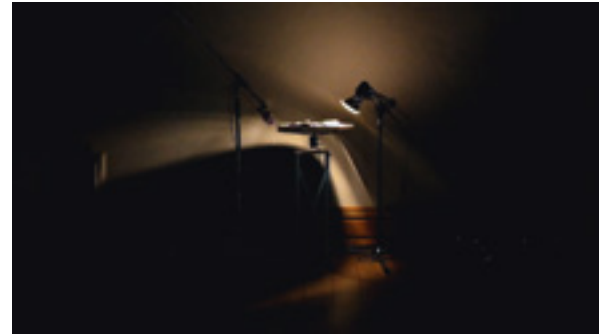
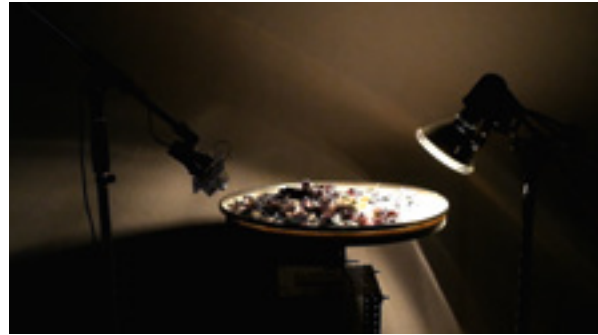
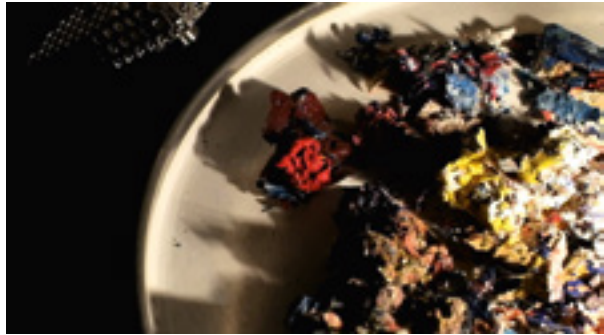
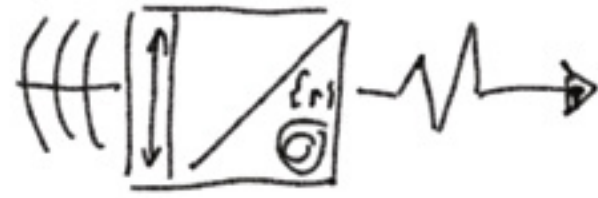


© Sylvia Jochheim



115

Farbe – Klang – Licht, Ölfarbe, Scheinwerfer, Steuergerät, Lichtorgel, Lautsprecher,
Schloss Landestrost, Neustadt am Rübenberge, 125 x 160 x 50 cm, 2019





Mundmalerei, Performance Alemzink, 2004



© Alexander Wartenberg

PICTURES LIKE HAIKUS

ON THE WORK OF STEFAN LANG

Michael Stoeber

From the very beginning, Stefan Lang has questioned the established chronology of painting. He does not proceed from mimesis to abstraction, but begins immediately with non-representational pictures. They only appear in the history of painting after the great chapters of representational depiction have been written. Lang's path, however, did not lead him from picture to depiction. Before he becomes interested in a subject, he reflects on his medium. About that which is existential to painting in its means. About light and color. Without light, no color. At night, all cats are gray. So Lang uses painting to paint the light. He does not celebrate the blank canvas as the stage for his undertaking, but begins with a »deluge,« as the philosopher Gilles Deleuze put it in his Paris lecture *Sur la peinture*: »A deluge that washes away what is on the canvas. To think that the canvas is an empty surface is so stupid that it makes you want to cry.« The conceptual painter – and Stefan Lang is such a painter – never sees an empty canvas before he starts painting. On the one hand, he is aware of the great deeds of the artists before and beside him; they are his incentive and measure. On the other hand, he is also aware of the danger of failing in his aspirations as a painter and becoming stranded in the depths of imitation and cliché. In this respect, he begins his journey as an artist by practicing his painterly *écriture*. He focuses his attention on his brush, which he guides across the canvas in more or less strict horizontal and vertical strokes as well as in unleashed sweeps. At the beginning, Lang uses

thin oil casein paint, which is always good for surprises despite all the control. From the very beginning, however, the painter knows how to apply his colors to the canvas in exciting compositions. In doing so, they create an emotional aura that is compellingly communicated to the viewer, so that their gaze lingers on Lang's paintings, whereas otherwise they often forget what they have just seen as they pass by.

The extent to which the brushstroke was the focus of his attention at the time becomes clear when you consider that Lang built brushes that could cover the length and width of his canvases with paint in a single stroke. This is all the more astonishing as the paintings often have the challenging format of 220 x 160 cm. At first glance, this is reminiscent of the process used by Gerhard Richter to create his squeegee paintings, but without Lang following his gesture. In his works, he is not concerned with the transformation of color, but with exposing it in a special way through his painting technique. To make them glow and radiate. This is why Lang calls the resulting works *Wege des Lichts*, numbers them and combines them into a series. In the same way that he will continue to work in series in order to view one and the same subject from different perspectives. The blue-grey painting *Wege des Lichts IV* (1993) impressively demonstrates how completely his brush is able to cover the canvas with paint. In another work from *Wege des Lichts*, which bears the reference *Stadt* (1993) in parenthesis in the

title, the yellow-brown brushstrokes form themselves into architectural-looking blocks, so that the title reference in the painting is fully justified. Here, for the first time in Lang's painting, a transition to figuration, to the representation of an object, announces itself in the most delicate way. This also manifests itself in other paintings, the titles of which also indicate what they intend to show, without being overtly direct or obvious. The painting *Haus in Landschaft* (1994) or *Bäume am Wasser* (1994) should be mentioned in this context. Here, too, Lang suggests the subject matter in a discreet manner. Not as a revision of his painting, but as his very own reconquest of the object world. As an abstraction *sui generis*, which from then on determines Stefan Lang's painting in changing forms.

A crossover of abstraction and figuration manifests itself in the pictures in varying forms, through which Stefan Lang rejects the thesis of Wassily Kandinsky who, more than a hundred years ago, as the self-proclaimed inventor of abstraction, believed that in the future there would only be non-representational painting. He spoke of the end of the »great concrete,« which in his terminology designated the representational and narrative paintings of the past, and of the future of the »great abstract,« referring to the non-representational and non-narrative paintings that he and like-minded people were painting at the time. Such crossover paintings, which perform a successful balancing act between abstraction and figuration, have to a large extent not only determined the future of painting since Kandinsky, but are also decisive for Stefan Lang's oeuvre. If we look at the classification that the artist himself made for his works created between 1993 and 2023, one thematic subject stands out in particular. It is the motif of landscape. In three chapters of this book, landscape is explicitly mentioned as the

subject of his painting, while in other chapters, such as »Gelbes Feld,« it is suggested metonymically or appears behind the colors mentioned in the titles of these chapters: for example, »Auf Weiß« or »Blau Rot.« In his works, Lang refers to landscape painting as one of the major genres into which representational painting has been divided in art history alongside the history painting, the portrait, the genre painting and the still life. In contemporary painting, the term »landscape« is also often used in the composite term »color landscape« which, however, is usually accompanied by a turn towards abstraction and away from representation as far as the paintings so designated are concerned.

As an independent genre, landscape painting only entered the canon of genres in the Renaissance and thus relatively late in time. Prior to this, it had merely provided the stage on which painters negotiated mythological and Christological motifs, with their protagonists in the foreground. It is in Giorgione's *Tempest* (1515) that the landscape becomes the unmistakable subject of the painting for the first time and the figures in a painting are relegated to the margins as staffage figures. This can be seen even more clearly in the painting *The Fall of Icarus* (1558) by Pieter Bruegel the Elder, in which the hero's dramatic fall takes place almost unnoticed in an indifferent landscape. Later painters such as Nicolas Poussin or Claude Lorrain painted the landscape to praise the earth as a *locus amoenus*, a lovely place. Or as a landscape of the soul, like the Romantics, in whose works the state of the landscape reflects the state of the subject or even the state of the world. William Turner succeeds in the latter endeavor in exemplary fashion when storms rage and ships burn in his seascapes and his sunsets on land seem to set the world on fire, with the painter realistically depicting the British Parliament going up

in flames in one painting. Which puts him ahead of his time, an Abstract Expressionist or at least an Impressionist *avant la lettre*. Then there is Caspar David Friedrich, whose *Mönch am Meer* (1808–10) – small, lonely and solitary in front of the immense expanse of sea and sky – depicts the forlornness of man in an inimitable way. In a painting that the poet Heinrich von Kleist said was »like having your eyelids cut off.« They are both painters who are held in high esteem by Stefan Lang, and not just because of their exquisite painting style and modernity. For example, one of his paintings, *Einzelner Baum* (2007), gives the impression that the motif comes from Friedrich’s painting *Herbstabend am See* (1805), although there is no direct similarity.

It must be understood as an homage. Just as the great Irish playwright Samuel Beckett, as can be seen from one of his letters, was inspired by Friedrich’s bizarre gentlemanly duo in his painting *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/20) for the antagonistic yet symbiotic and sympathetic slapstick couple, Vladimir and Estragon, in his famous drama *Waiting for Godot*. Just as these motifs are worlds apart, so too are Lang’s works in comparison with Turner and Friedrich. With the latter, the narrative always dominates. A clearly recognizable story is tied to the protagonists of their paintings. For example in Friedrich’s *Auf dem Segler* (1818), *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) and *Die Lebensstufen* (around 1835), or in Turner’s *The Fighting Téméraire* (1838), *The Slave Ship* (1840) and *Sunrise with Sea Monsters* (1845). None of this in Stefan Lang’s work. His titles are always generic and describe their motif in the most general way. Even if a »tree,« a »field wagon,« a »windmill,« a »path« or even a »figure« is laconically added to the landscape in parenthesis, they all consist primarily of form and color. They have no history or biog-

raphy and hardly any individuality. If we look at how the motifs appear in the first landscapes created between 1994 and 1998, we realize that they come about quite imperceptibly. To paraphrase Friedrich Nietzsche, they come »on pigeon feet« like the great ideas of an age. At first there are only »color landscapes« of magnificent intensity. And even if they look like monochrome pictures, other colors are mixed into the predominant blue or yellow. They vitalize the pictures so that they literally seem to breathe. In *Landschaft–Blau Orange* from 1994, the prominent colored spot in the foreground creates a push and pull of the painting and animates the blue-grey of the background to become a pulsating organism. A similar impression is conveyed by the *Landschaft–Blau* from the same year, in which yellowish clouds of smoke have crept in, or the *Landschaft–Gelb*, also from 1994, in which brownish formations allow the painting to breathe.

Subsequently, in a landscape of yellow and orange light, houses appear dimly and are visually difficult to grasp. In further scenes of yellow and blue light, which cover the canvases like semi-transparent curtains of color, classical architecture is suggested rather than painted in detail. Once together with the outline of a human figure. This is an absolute exception in the work of Stefan Lang, who refers to the depiction of people in his paintings in a symbolic way rather than presenting them in person. Even in the artist’s early paintings, allusion as a formal principle makes it clear how he understands figurative representation. He is never concerned with representational reality, but the representational depiction, whether of man or thing, always follows principles immanent to the picture. It is the antagonist to the protagonist of a present abstraction, and together they produce the successful composition like the

notes of a harmonious chord or well-tempered piano. This is a pictorial strategy that Stefan Lang discovered early on and to which he has remained true to this day, no matter how much the motifs and series of works in his oeuvre change. Nevertheless, the deprivation of reality that the subjects in his early paintings experience in a strong way has a significance in terms of content that should not be underestimated. It is important for us, the viewers of his art, to realize that to this day it is ordinary and unspectacular motifs that enjoy the painter’s appreciation. It is what we see at every turn and therefore all too easily overlook. By bringing the overlooked before our eyes in the utmost blurriness, the artist paradoxically ensures that we focus on it all the more sharply. Ultimately, in this way he gently and imperceptibly leads us to reflect not only on the status of these things, but also on what is worth our attention and important in life. At the same time, in the light of Werner Heisenberg’s uncertainty principle, the artist shows us how unsure our perception and cognition are and how little we can actually see and know.

As far as the meaning of Stefan Lang’s pictures on an immediate level is concerned, they are similar to the Japanese haiku. That form of poetry in which a few syllables are enough to create a poetic image in our imagination. With them, it is as if someone is intoning a melody where, before it sounds, you can already hear the whole song in your mind. No wonder that one of its admirers, the cultural philosopher Roland Barthes, once described the haiku in the context of the fragment. Basho was a master of this poetic form. Here is an example from his pen: »The old pond – / the frog jumps / splash!« It is inimitable how in this laconic three-liner, devoid of any rhetorical embellishment, lines of tradition are drawn between yesterday and

today, between the animate and inanimate, and the creation is celebrated in the frog’s leap into the old pond. The poet’s amazement at what he experiences intensifies into a celebration of life. Sound and silence, scent and color combine to create a synaesthetic sensation. The everyday does not remain banal, but gains depth in a unique way. Something similar happens when Lang stages a yellow field in a series of gouaches and oil paintings, the latter replacing casein paint in his painting since 1999. It is easy to make out a hay bale in the flowing brushstrokes, an unmistakable tribute to the genius of the French painter Claude Monet. But Lang is not interested in a landscape-like, rural scenery characterized by the work of farmers; instead, he sets his hay bale in motion in changing coloristic situations, as if it were a »rolling stone.« This cinematic moment is intensified if you look at his pictures from the two series in their entirety and en suite. It seems a little surreal, but at the same time like a memento. As if people need action to achieve satisfaction in life. What takes place when you read the haiku also happens when you look at Stefan Lang’s pictures. In a meditative process, the everyday is transcended into the meaningful.

This is undoubtedly the appeal of Lang’s painting. In the transformation of what the artist sees in his immediate surroundings. He often travels by car to prepare his paintings and takes photographs with a camera through the windows of the car. He uses them as sketches to guide him in his large oil paintings. If you know this, you think you can see raindrops or traces of snow in some of the paintings. But this is more due to the fact that we viewers are beings in search of meaning and are constantly looking for realistic residues when reading pictures. For example, someone has empathically perceived Lang’s beautiful painting *Helles*

Bild–Landschaft (2007), a symphony in wintry white tones, as a »picture that freezes.« The representational part of the painting—agricultural buildings, field fence, telegraph pole—are more prominent than in earlier paintings, without losing any of their mystery. The equally open and enigmatic dimension of this painting not only is still there later, but has become even stronger. This also applies to *Feldwagen*, which is available in two versions. In *Helles Bild–Feldwagen* (2007), it stands relatively calmly in the middle of a painterly scenery of abstract colors, occasionally punctuated by fences, pathways and windmills, while in the triptych *Feldwagen I* (2007) it tries to assert itself in the midst of wildly moving swirls of color and turbulence. The painting *Rotes Licht–Feldkreuz I* (2014), which is dominated by different shades of red and yellow and hangs in the Lower Saxony State Parliament, is also dynamically colorful. It was purchased by the CDU parliamentary group, which was undoubtedly impressed by the symbolic content of the cross. However, the artist had no Christological intentions in mind for his work. For him, the only homeostasis he was striving for was the coloristic balance of the picture.

Color in general! During the Renaissance, there was a famous dispute between the academies of Florence and Venice as to which was more important in painting: color (*coloriti*) or line (*disegno*). The Venetians had painters like Titian and Veronese in their city, after whom colors were named, Titian red and Veronese green. They advocated color. The Florentines had *intra muros* artists such as Brunelleschi and Masaccio, who had discovered central perspective and built the large dome of the Cathedral of Santa Maria del Fiore. They voted for the line. Even then, this was more than just an academic dispute. It was also about the primacy

of a certain view of man and the world. Seeing the world in color means seeing it through the prism of emotion. Understanding it in the medium of line means perceiving it more rationally, more geometrically. In this context, let us look at works that Lang has grouped together under the heading of drawing. Disappointment will be experienced by anyone expecting to come across sheets and sketches in which the artist has attempted to emphasize the line and place it at the center of his design in order to precisely outline and characterize a subject using charcoal or graphite. The drawings are determined more by the presence of the colors used in them than by the dominance of the line. However, they are also primarily concerned with Lang's favorite subject, the landscape. Although he uses the line to structure it, he primarily uses it to mark paths and lanes or to suggest houses and stables, which are part of the ontology of his subject. However, his main aim is to evoke a mood and arouse emotions in his viewers. He achieves this by means of color, even if he operates with the intense black of an ink that could not be more »colorful« in its multifaceted expression.

The extent to which Lang sees himself as a painter of color becomes unmistakably clear when you look at his paintings. Especially the oil paintings that he began creating at the end of the 1990s. While his casein paintings tended to be glazed, his oil paintings became increasingly impasto and tactile over the years. The three small-format paintings *Helles Bild–Horizont I, II, III* from 2015 demonstrate in an excellent way how confidently the artist knows how to handle the material of oil paint. All three paintings are similarly structured. A wide, bright sky stretches across a dark earth. However, this contrast exhausts the resemblance to nature. The two parts of the picture are executed in a kind of

psychedelic color frenzy, in which the most diverse colors intertwine and combine with one another. In the process, they form a relief-like texture and surface, as if a sculptor rather than a painter had applied them to the canvas. Ground and figure are no longer distinguishable. An impetuous turmoil prevails, as if the world were still in a state of chaos and waiting to become cosmos. Another series of three, *Helles Bild–Station I, II, III* (2020) from the chapter »Auf Weiß,« is similarly impasto in character. There Stefan Lang has brought together paintings whose colors he has applied to a white primed canvas. In part, the painter has left the white as it is, giving his works something of the *non finito* that Leonardo recommends to his colleagues in his book on painting. This unfinished aspect of Lang's paintings creates a beautiful second level of abstraction, emphasizes the artifact character of his paintings and sets the viewer's imagination in motion. In the *Blau Rot* series, Lang operates with a red underpainting. It also remains partially in the paintings; but not in the form of informal spots, but instead as color bars. They allude to the old topos of the picture as a window to the world, but without actually painting this window. What they frame, rather incompletely, are impasto city views of Bremen, Berlin and Göttingen, including Pattensen, the artist's home town, executed in a cold, repellent blue that makes you feel cold.

In the last chapter of his painting for the time being, Stefan Lang clearly underlines how much he sees himself as a painter of color. In it, color literally and directly becomes the material for sculptures and installations in a way that has never been seen before in the work of Lang or any other artist. In his *Sediment* sculptures from 2019, he cut the slow-drying oil paint into layers and piled them on top of each other to form multicolored square blocks. They rest on a

narrow, 12 × 12 cm steel base, which emphasizes the sculptural character of the works. When the primary colors blue, red and yellow, supplemented by an opaque white, repeatedly appear in them, which also determine the character of Lang's paintings, it becomes clear how much the artist understands them as a personal homage to painting, not just his own, but to painting as such. In this context, one thinks of Barnett Newman's famous question *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, with which the artist titled a magnificent series of paintings as a tribute to the sublimity of painting. Their tenor: »The Sublime Is Now.« Color also appears in Lang's various installations, in which it has emancipated itself from the canvas and become an actor in multimedia arrangements. In *FarbKlang* (2019), Lang sets it in motion on a bass drum, with a digital program converting the light frequencies of the color particles into sounds. The pigments are remnants of his painting. A synaesthetic experience that joins a long tradition of alliances between visual art and sound in a contemporary way. In *Farberfassung* (2019), people are precisely portrayed through the colors they wear on their bodies. The resulting images are photographed and stored electronically. The installation *Farbe-Licht-Klang* (2021) works in a very similar way to *FarbKlang*, except that the sound-generating pigment particles concentrate on the colors red, yellow and blue. A final homage by the color painter Stefan Lang to his medium that could not be more convincing.

BIOGRAFIE



© Iris Klöpper

1958 in Wiesbaden geboren / Born in Wiesbaden

1978–82 Studium der Kunst- und Werkpädagogik in Göttingen / Studied art-and-crafts-education in Göttingen

1985–92 Studium der Freien Kunst an der Fachhochschule Hannover / Studied fine arts at the FH Hannover

1993 Meisterschüler bei Prof. Ulrich Baehr / Master student with Prof. Ulrich Baehr

1994 Arbeitsstipendium der Heitland Foundation / Working stipend from the Heitland Foundation

2003–12 Lehrauftrag für Ästhetische Praxis, Malerei, Universität Hannover / Teaching position for aesthetic practice and painting, Universität Hannover

Ausstellungen (Auswahl)

1989 Il. Biennale Europäischer Kunstschulen, Antwerpen, Belgien (G, K)

1990 *Leipzigneunzig*, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig (G)

1990 *1/100*, Tokio, Japan (G)

1993 *Meisterschüler '93*, Kubus, Hannover (K, G)

1994 Galerie Espace JP, Perpignan, Frankreich (E)

1994 *10 Jahre Kunstverein Neustadt*, Schloss Landestrost, Neustadt am Rübenberge (G, K)

1994 *Atelier Bennigsen* (G, K)

1995 *Das Ungefähre und das Unwägbare*, Kunstverein Springe (E)

1996 *Arbeiten auf Papier*, Galerie Schlehn, Neustadt am Rübenberge (G)

1998 *Subjektiv/Reflektiv Positionen niedersächsischer Kunst 2*, Kunstverein Neustadt am Rübenberge (G, K)

1999 *Kunstpreis der AKB-Bank*, Köln (G)

2000 *Alles im Fluss*, Berlin (G)

2001 *Landschaft II – Bilderstrom*, Kulturzentrum bauhof e. V., Hemmingen (E)

2002 *Die Welt ist ein Versuch*, Kunstraum Steinhude e. V. (E)

2002 *Kunsttage Dornum*, Schloss Dornum (G, K)

2003 *Bilderstrom*, Kunstraum Benther Berg, Ronnenberg (E)

2003 *Pförtnerhaus*, Haus der Region Hannover (E)

2003 *Ausstellung Syrlin Kunstpreis*, Stuttgart (G, K)

2004 *Malerei und Druckgrafik*, Galerie Buchholz, Hannover (E)

2006 *Malerei*, Kunsthaus Hannover (E)

2006 *Licht und Bewegung*, Wasserschloss Dornum (G, K)

2007 *Bilderstrom*, Bremen (E)

2008 *Malerei und Druckgrafik*, Kunstverein Vechta (E)

2009 *Malerei*, Kunsthaus Hannover (E)

2010 *Landeskunstaussstellung Landschaft im Umbruch – Räume im Wandel*, Aurich (G, K)

2011 *Bildstörung*, Künstlerhaus Göttingen (E)

2011 *Bildstörung*, Galerie im Stammelbach-Speicher, Hildesheim (E)

2012 *de-konstruktionen*, Kunstverein Neustadt am Rübenberge (G, K)

2012 *LH 2 – Remember Me!*, Kunsthalle Faust, Hannover (G)

2012 *Renaissance der Gesichter*, Galerie Rohling, Berlin (G)

2013 *Kunst aus hannoverschen Ateliers III*, Eisfabrik, Hannover (G)

2013 *»Landschaftsbilder«*, Kunstverein Wunstorf, Neustadt am Rübenberge (E)

2014 *Malerei & Zeichnung*, Deutsche Bank, Hannover (E)

2014 *hello world*, SUB MISSION, San Francisco, USA (G)

2015 *Malstrom*, Haus der Region Hannover (E)

2016 *ART AFFAIR 2*, Kunsthalle Faust, Hannover (G)

2017 *Malerei*, Kunstraum Walshausen (E)

2017 *Vor dem Horizont*, Kunstverein Barsinghausen e. V. (G, K)

2018 *Suburbia*, Quartier e. V., Hannover (E)

2018 *Gegenwart der Kunst*, Künstlerhaus Göttingen (G)

2019 *s'wird bunt am Hügel der Verzweiflung*, Galerie Bridget Stern, Hamburg (G)

2021 *Malerei ff.*, Schloss Landestrost, Neustadt am Rübenberge (G)

2021 *Landeskunstaussstellung 2021*, Schloss Bevern, Bevern (G)

2022 *Neue Wege – Positionen 2022*, Kunstverein OFF ART, Günzburg (G, K)

2023 *FarbKlang*, Imago-Kunstverein Wedemark e. V. (E)

2023 *Die Energie des Lichts*, Künstlerverein Walkmühle e. V., Wiesbaden (G, K)

Öffentliche Ankäufe, Sammlungen (Auswahl)

Region Hannover, Stadt Hannover, Stadt Hameln, ZDF (Mainz), Niedersächsischer Landtag (Hannover), Sammlung Hurre (Durbach), Sammlung Nikolaus Ludwig *Niedersächsische Kunst nach 1945* (Hemmingen), Stiftung Ahlers pro Arte (Herford, Hannover, Basel)

IMPRESSUM / IMPRINT

Kunst / Art
Stefan Lang

+44 1394 38 99 50
+44 1394 38 99 99 (F)
uksales@accartbooks.com
accartbooks.com

Text / Text
Michael Stoeber

Fotos / Photos
S. 115 © Sylvia Jochheim / S. 119 © Alexander
Wartenberg / S. 126 Porträt © Iris Klöpper.
Alle weiteren Fotos © Stefan Lang

Artbook | D.A.P.
75 Broad Street, Suite 630
New York, NY 10004
USA
+1 (212) 627-1999
+1 (212) 627-9484 (F)
orders@dapinc.com
artbook.com

Lektorat / Proofreading
Mariette Franz (DE), George Frederick Takis (EN)

Gestaltung / Design
Bureau Sebastian Moock, Hannover

AVA Verlagsauslieferung AG
Centralweg 16
8910 Affoltern am Albis
Switzerland
+41 44 762 42 50
+41 44 762 42 10 (F)
avainfo@ava.ch

Herstellung / Production
Jens Bartneck / Kerber Verlag

Projektmanagement / Project management
Lily von Wild / Kerber Verlag

Druck / Printing
Gutenberg Beuys feindruckerei, Hannover

Zeitfracht Medien GmbH
Distribution
Germany
+49 711 7860 2254
service.zeitfracht.de

gedruckt auf /printed on
Magno Volume 150 g/m²

Kerber Verlag
Detmolder Straße 60
33604 Bielefeld
Germany
+49 521 950 08 10
+49 521 950 08 88 (F)
info@kerberverlag.com
kerberverlag.com

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Pu-
blikation in der Deutschen Nationalbibliografie: dnb.de.

© 2024: Kerber Verlag, Bielefeld / Berlin, Stefan
Lang und Autor, für die Werke von Stefan Lang:
VG Bild-Kunst, Bonn

Kerber Publikationen werden weltweit vertrieben:
ACC Art Books
Sandy Lane
Old Martlesham
Woodbridge, IP12 4SD
UK

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf
in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.

ISBN **978-3-7356-1002-7**
www.kerberverlag.com
Printed in Germany

STEFAN LANG INSZENIERT IN SEINER MALEREI
EIN FESSELNDES CROSSOVER AUS ABSTRAK-
TION UND FIGURATION, IN DESSEN ZENTRUM
DAS MOTIV DER LANDSCHAFT STEHT.

IN HIS PAINTINGS, STEFAN LANG STAGES A
CAPTIVATING CROSSOVER BETWEEN ABSTRAC-
TION AND FIGURATION, CENTERED AROUND
THE MOTIF OF LANDSCAPES.

