

Jürgen Raap

## **Kantenspektrum**

Notizen zu den künstlerischen Arbeiten von Janina Lamberty

Der geistesgeschichtliche und kunsthistorische Fundus, den Janina Lamberty als Inspirationsquelle für ihre Collagen, Grafiken, Design-Entwürfe und andere bildnerische Arbeiten heranzieht, reicht von der Georgslegende bis zu den Frauenbildnissen des katalonischen Porträtisten Ramon Casas i Carbó (1866-1932). Aus einer intensiven Auseinandersetzung mit der Formensprache in der Architektur und in den Mosaiken von Antoni Gaudí (1852-1926) entwickelt sie einen eigenen abstrakten grafischen Duktus. Ebenso mündet die Beschäftigung mit Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) Farbenlehre in ein Konzept mit einer Aneinanderreihung von Farbstreifen.

Die stilgeschichtlichen Entwicklungsstränge der Kunstgeschichte weisen immer wieder Vorbilder auf, d.h. ästhetische und intellektuelle Leitmotive, die im wahren Wortsinne formal und ikonografisch etwas „vorbilden“. Das sind manchmal ganze Epochen wie z.B. die Antike, die der Renaissance und dem Klassizismus künstlerische Richtwerte bot; und das sind manchmal lokale Malerschulen und ihre Begründer, an denen die nachfolgenden Künstlergenerationen sich „abarbeiten“. Neue künstlerische Positionen entwickeln sich aus der Auseinandersetzung mit überlieferten geistigen Lehrsystemen und manifestierten Weltbildern, die uns auch sonst in einer grundsätzlichen existenziellen Selbstvergewisserung einen Orientierungsrahmen bieten.

Was für Janina Lamberty konkret an Bedeutung gewinnt für eine Umdeutung und Neuschöpfung, das ist aus ihrer Biografie und ihren heutigen Lebensumständen erklärbar: In ihrem früheren Beruf arbeitete sie nämlich als Vermessungstechnikerin, und heute ist Barcelona ihr Lebensmittelpunkt, was u.a. ihre Auseinandersetzung mit Gaudí begründet.

Die Naturbeobachtung bzw. das Messen von Vorgängen in der Natur beeinflusste vor allem ihre künstlerischen Arbeiten, die um 2002/2003 entstanden sind: Die Methoden, wie man in der Geodäsie Bezugssysteme definiert, übersetzte sie damals in einer Werkreihe mit Papierarbeiten in musterartige Formgefüge, welche die terrassenförmig angelegten Felder der Landschaft Kataloniens wiedergeben, und zwar so, wie wir sie vom Flugzeug aus wahrnehmen. In der Formstrenge dieser abstrakten Farbfelder und Linien ist bereits das Prinzip ihrer späteren plastischen und ebenso der grafischen Arbeiten zu Goethe vorweggenommen. Die Variationen zu Goethes „Kantenspektrum“ folgen mithin einem generellen Interesse an den Naturwissenschaften, aber zugleich auch einem Interesse am Gesamtwerk des Weimarer Dichturfürsten, mit dem sie sich bereits seit 20 Jahren intensiv beschäftigt.

1810 erschien die erste Auflage von Goethes Schrift „Zur Farbenlehre“. Er konnte damit zwar letztlich seine Absicht nicht verwirklichen, Isaac Newtons Theorie wissenschaftlich zu widerlegen, der 1666 Sonnenlicht durch Prismen in seine Einzelteile zerlegt und damit die Behauptung vertreten hatte, weißes Licht bestehe aus einer Mischung von allen Spektralfarben, und umgekehrt ergäbe die Mischung aller Wellenlängen im Regenbogenspektrum wieder weiß. Aber dennoch ist Johann Wolfgang von Goethes Farbenlehre bis heute bedeutsam, da sie nämlich einen ganzheitlichen Ansatz der Naturbetrachtung vorführt, auf dem später u.a. die Anthroposophie Rudolf Steiners aufbaut und heute die verschiedenen theoretischen Denkansätze, die eine fachliche Aufsplitterung der (Natur)-Wissenschaften in hochspezialisierte Einzelbereiche überwinden wollen.

Mehr Erfolg als innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion (und letztlich in der Geschichte der Naturwissenschaften) hatte Goethe schon zu Lebzeiten mit seiner Farbenlehre allerdings eher bei den Malern der Romantik: William Turner (1775-1851), der durch eine Italienreise 1819 von der Kraft des südlichen Lichts beeindruckt war, und Philipp Otto Runge (1777-1810), der die Schrift „Farbenkugel“ verfasst hatte und darüber mit Goethe korrespondierte, waren vom subjektivistischen Standpunkt des Weimarer Geheimrats mehr beeindruckt als von den

nüchternen Forschern, die die physikalische Optik ergründeten. Deren Forschungsergebnisse waren Goethe freilich durchaus vertraut, wie etwa Wilhelm Herschels Entdeckung des Infrarots im Jahre 1800. Johann Wilhelm Ritter entdeckte 1802 das Ultraviolett, und es ist überliefert, dass Ritter und Goethe sogar gemeinsam Experimente durchgeführt hatten.

Goethe hatte bei seinen Experimenten zur Farbtheorie bei Tageslicht einen breiten weißen Papierstreifen auf schwarzem Grund durch ein Prisma betrachtet. Besondere Beachtung widmete er dabei den so genannten Kantenspektren, d.h. den Säumen an den Grenzen zwischen Schwarz und Weiß. Hier ist letztlich der wesentliche Unterschied in den Theorieansätzen von Newton und Goethe ablesbar: Newtons Lehre fußt auf den Spektralfarben, Goethe hingegen baut seine Theorie auf den „Kantenfarben“ auf und bestreitet die Heterogenität des weißen Lichts.

Nach seiner Auffassung ist nämlich das Sonnenlicht physikalisch unveränderlich; und die Farben entstünden durch ein Zusammenspiel von Licht und Finsternis. Weiß und Schwarz waren für ihn keine Farben, und so sind denn auch in Janina Lambertys Grafik-Design für Spiralhefte und Notizblöcke innerhalb der Abfolge von bunten Farbstreifen die schwarzen und weißen Zwischenräume ästhetisch als Leerstellen zu begreifen. Im Gesamtbild, das die Aufreihung der Streifen in ihren Entwürfen ergibt, sind die weißen und schwarzen Felder dennoch wichtig für die Komposition, wo vor allem die Rot- und Orangetöne sowie Gelb einerseits und die Blautöne andererseits visuelle Schwerpunkte setzen. Mit dieser Aufteilung der Farbwerte folgt Lamberty der Tatsache, dass Dunkelheit für Newton lediglich die Abwesenheit von Licht darstellt, die Nicht-Farbe Schwarz für Goethe hingegen durchaus eine aktive Rolle einnimmt.

Dass in Lambertys Entwürfen innerhalb der Streifenabfolge Blau und Gelb besonders kontrastiv wirken, lässt sich ebenfalls durch einen Verweis auf Goethes Beobachtungen erklären: in dessen Farbenlehre bilden konsequenterweise nicht etwa Schwarz und Weiß eine Urpolarität, sondern stattdessen ist der ursprüngliche farbliche Gegensatz für ihn jener zwischen Blau und Gelb. Aus

dieser Urpolarität, die für Goethe generell ein Grundprinzip der Natur bildet, entstehen durch Mischung neue Farben, etwa Grün. Im Unterschied zu den Farbtönen in Goethes Kantenspektrum nimmt Janina Lamberty auch Grün in die Palette ihrer Grundtöne auf und schlägt damit eine Brücke zu Newtons Spektralfarben.

Kantenspektren erklärt Goethe durch die Verschiebung, welche die Gegenstände durch das Prisma gegenüber ihrem wirklichen Ort erfahren. Bei Janina Lambertys Arbeiten geht es jedoch nicht um einen exakten physikalischen Nachvollzug dessen, sondern um eine freie interpretative künstlerische Übersetzung in ein Gefüge, dessen Rechteck-Raster geometrisch-ordnend angelegt ist, das zugleich aber auch dem subjektiven, emotionalen Farbempfinden Rechnung trägt. Die wahrnehmungspsychologische Wirkung der Farben ist das eigentliche Vehikel ihrer künstlerischen Entscheidung, gerade bei den Design-Entwürfen. Wenn es im Gesamtwerk Lambertys letztlich um ein Zusammengehen von Kunst und naturwissenschaftlichem Denken geht, so übt Goethe in diesem Zusammenhang wohl auch deshalb eine Faszination auf sie aus, weil seine Farbenlehre ihren Ausgangspunkt eigentlich nicht in der Physik hat, sondern in seinen Notizen zur Kunst, zumal zur Landschaftsmalerei, die bis in die 1770er Jahre zurückreichen.

Dass der katalonische Architekt Antoni Gaudí in Kategorien eines Gesamtkunstwerks dachte und einen Baukörper als einen Organismus begriff und dies in organischen, runden und geschwungenen Formen ausdrückte, lässt entfernt an Goethes Prinzip der Ganzheitlichkeit denken. Lambertys Arbeit „Blick aus der La Pedrera auf die Stadt“ beschäftigt sich mit einem Schlüsselwerk Gaudís, nämlich der 1910 erbauten Casa Milà, wegen seiner unregelmäßigen Fassade im Volksmund „La Pedrera“ (Der Steinbruch) genannt. Auch die Türme der berühmten „Sagrada Familia“ boten Anregungen für Lambertys Grafik-Design, desgleichen die Mosaiken Gaudís, wie ihre Kompositionen mit roten, hell- und dunkelblauen Quadraten in den Arbeiten „Inspiration Gaudí“ und „Paisaje urba“ erkennen lassen.

Um das Leben und Wirken des Hl. Georg, in Katalonien Sant Jordi genannt, ranken sich verschiedene Erzählkränze. Der Legende nach starb er um das Jahr 303 den Märtyrertod; erst später, in der Zeit der Kreuzzüge, wurde er auch als Drachentöter beschrieben. In den katalonischen Schulbüchern findet sich eine Variante dieser Drachentöter-Legende, wonach eine Prinzessin von einem Drachen entführt wurde. Der Vater schickte viele Ritter aus, denen es jedoch nicht gelang, die Tochter zu befreien. Erst ein fremder Ritter schaffte es, den Drachen im Kampf mit einem Lanzenstich in die Brust zu töten. Aus dem Blut der Stichwunde wuchs eine Rose, die der fremde Ritter pflückte und der Prinzessin schenkte. Diese überreichte ihrem Retter als Gegengeschenk ein Buch. Daraus entwickelte sich in Katalonien der Brauch, das sich am Namenstag des Hl. Georg, dem 23. April, Männer und Frauen gegenseitig mit Rosen und Büchern beschenken.

Auf diese Legende spielt das Rosen-Motiv in einer Grafik von Janina Lamberty an. Sie setzt die Rose aber nicht als bloß formales ikonografisches Element ein, sondern sie rekurriert bewusst auf die immense symbolische Aufladung dieses Topos in der Geschichte der Mythologie, der Religion, der Heraldik und in der Emblematis (noch heute enthält z.B. das Wappen des Bundeslandes Nordrhein-Westfalen eine stilisierte Lippische Rose). Insofern ist die Rose ein zeitloses und universelles Symbol, das kunstgeschichtlich keineswegs „verbraucht“ ist, sondern auch heute noch in stimmiger Weise in grafische Entwürfe Eingang finden kann.

Die sehr feinen, leichten und mit zartem Blumendekor bestickten Tüllkleider der Ballerinen, die der französische Impressionist Edgar Degas in Pastell- und Gouachetechnik festhielt („Die grünen Tänzerinnen“, 1877/79, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid), übersetzt Janina Lamberty in ein Bild, bei dem sich die Blüten flächig über einen grauen Hintergrund mit grünen Einsprengseln verteilen. Der Betrachter schaut quasi „von oben“ auf dieses Blumenfeld, und durch die malerische Behandlung der Blütenblätter entsteht bei den Blütenkelchen der Eindruck von Plastizität, wodurch sie sich aus dem Bildgrund abheben. Optische Akzentuierungen setzen im Kompositionsgefüge die dunkleren Töne (Dunkelblau,

Rotviolett) innerhalb der Aufteilung von weißen, hellgrünen und hellblauen und türkisfarbenen Blüten. Es sind zwar bei jeder farblichen Variante immer wieder dieselben Grundmuster an Blüten, die sich wie bei einer Collage multiplikatorisch über den Bildgrund verbreiten; doch die Komposition mündet nicht in den Rhythmus einer sich exakt wiederholenden Ornamentstruktur, wie wir dies etwa aus den klassischen Tapetenmuster-Entwürfen oder auch von bedruckten Tischdecken her kennen. Insofern ist diese Arbeit „bailarina-5“ (2010) als ein Beispiel zu begreifen, wie Lamberty einen Mittelweg zwischen (zweckfreier) Kunst und (angewandtem) Design beschreitet.

Die Strichführung bei den Blütenblättern rekuriert auf die Dynamik der tänzerischen Bewegungen der Ballerinen in ihren Tüllkleidern. Die Blüten stellen eben nicht nur Abbildungen von Blumen dar, sondern sie sind aus der Ansicht von oben zugleich Tüllkleider oder -röcke, deren hauchdünne netzartige Struktur den Körper der Tänzerinnen umhüllt wie in der Flora Blütenblätter den Blütenstand. Die Leichtigkeit der choreografisch einstudierten und doch grazil und ungekünstelt wirkenden Körpersprache in den Ballett-Motiven von Degas, deren Ausmalung stets einen für ihn typischen samtigen Schimmer erkennen lässt, hat in Lambertys Transformation eine Entsprechung in der Heiterkeit und Luftigkeit der Farbgebung bei den hellen Blau- und bei den Weißtönen.

Die verschiedenen, hier beschriebenen grafischen Ansätze verdichten sich in den einzelnen freien bildnerischen und den angewandten Werkkomplexen zu einer gesamt-künstlerisch stimmigen Formensprache, in deren Duktus sich die höchst unterschiedlichen Aspekte in der Wirkungsgeschichte von Goethe, Gaudí, Degas und anderen (kunst)historischen Überlieferungen auf einen Nenner bringen lassen.