

Paradox und Paragone

Zur Einführung ins Werk von Peter Lindenberg

Text: Christoph Poche

Meta-Fragen als Prolog

Wer es unternimmt, sich einen Überblick zu verschaffen über die Entwicklungen im Werk von Peter Lindenberg bis zum heutigen Tage, der begibt sich auf eine Art von Metaebene, zuerst: Wo Fragen gestellt werden wie: Wozu denn Kunst? Was will ich durch Kunst erfahren? Und es stellt sich zunächst das Gefühl ein, dass es etwas gibt im Werk von Peter Lindenberg, eine Art von Bewegung, die sich beschreiben ließe als: Hin und Her und Her und Hin und Hin und Her und so fort - so, als ob eine Feder schwankend zu Boden fiele und mit jeder dieser Bewegungen, Horizontales und Vertikales verbindend, würden die Erkenntnisse sich ein wenig vertiefen.

Und die Frage, der Peter Lindenberg nachgeht, wäre: Wie kommen die Eindrücke aus der Natur in den Kopf (und welche) und wie von dort auf die Leinwand und welche Transformationsprozesse sind identifizierbar - und wie kehren die transformierten Wahrnehmungen von der Leinwand in den Kopf zurück und was ist diesmal anders - und wie läßt sich das Andere, in der Zwei-Dimensionalität des gemalten Bildes Gewonnene, zurückprojizieren in die drei Dimensionen des Raumes und dort modellhaft nachbilden als Skulptur - und wenn das Skulpturmodell als realisierte Großplastik zurückkehrt in den öffentlichen Raum und die Natur - was ergibt sich dann daraus für die Wahrnehmung und den Kopf? Und wie korrespondieren Natur und transformierte Natur, wenn sie unmittelbar aufeinandertreffen?

Die Frage also nach Internalisierung und Externalisierung von Wahrnehmungsinhalten und den einhergehenden Transformations-Prozessen und -Methoden und die klare Entscheidung des Künstlers für jeweils eine dieser Methoden - Entscheidungen, die eine Weile halten und fruchtbar gemacht werden und in der nächsten Werkphase schon wieder abgewandelt und revidiert werden können.



Strategie und Haltung: Malerei

Dabei bedient sich Peter Lindenberg verschiedener Strategien, die in ihrer reinen Form im 20. Jahrhundert den Diskurs der Kunst mit prägten. In der multipolaren Matrix zwischen Abstraktion und Referenz, zwischen Konkretion und Mimesis, zwischen Konstruktion und Informell sind viele Positionen möglich - und einige davon nimmt Peter Lindenberg ein, probeweise, für eine Weile: Serien von Arbeiten entstehen, welche die betreffende Position testen und auf ihre Möglichkeiten hin untersuchen. Und es erscheint ein erstes Hin und Her als dialektische Suchbewegung: Ist die eine Position ausgereizt, zum Beispiel in der Malerei die Reduktion von Komplexität, das Heraus-Präparieren und Isolieren von Grundformen des Vegetabilen und ihr Einbau in klare, geometrische Muster - nimmt Lindenberg wenige Jahre später die genaue Gegenposition ein: Formen und Grenzen lösen sich in großformatigen Landschaftsbildern auf bis hin zum Amorphen und Komplexität schwillt an bis hin zum Rauschen.

Was dabei auch auf dem Prüfstand steht, ist die künstlerische Haltung, der Purismus und die verschiedenen Absolutheitsansprüche der Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Lindenberg relativiert sie, indem er Bezugspunkte aufsucht in einem sehr viel weiter gefassten, kunsthistorischen Horizont. Auch die Holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zum Beispiel, auf der Höhe ihrer

beschreibenden Kraft, kannte die Abstraktion - man muß ihre Bilder nur aus der Nahaussicht im Detail betrachten, um das Abstrakte, die Präfiguration des Informell, die reine Malerei zu finden.

So entsteht zum Beispiel die Bilderfolge der Landschaften Lindenbergs aus dem Jahr 2002 als eine Synthese zwischen parallelisiertem Tachismus und gebändigtem Barock. Die Reduktion der Farbigkeit auf die dominierende Lokalfarbe der Vegetation - grün zumeist, aber auch rot oder gelb - eröffnet zudem den Dialog zu den verschiedenen Positionen der Monochromie des 20. Jahrhunderts - und auch hier wieder die Möglichkeit, einen Bogen zu schlagen zu den frühen Bildern Europas, zur Grisaille-Malerei der Spätgotik zum Beispiel- und sei es nur als beiläufiger Erinnerungsreflex.

Was Peter Lindenberg in dieser Serie von Varianten und Variationen der Landschaftsmalerei auch zeigt, ist, wie weit die Reduktion des Mimetischen gehen kann, im Kontext eines Systems, im Kontext einer Serie, ohne dass die Referenz auf Außerbildliches, auf Natur, verloren ginge. Die Extremposition in diesem Sinne markieren die Schilf-, Strand- und Lichtungsbilder, die als narrative Abstraktionen paradoxalen Charakter annehmen.



Kommentar zum Minimal: Skulptur

Ein anderes Beispiel für den augenzwinkernden Umgang mit Traditionen des 20. Jahrhunderts wäre Lindenbergs Aufgreifen und Abwandeln von Prinzipien des Minimal in der Skulptur. In seinen Skulptur-Modellen der Vierkantstab und in den ausgeführten Groß-Plastiken der Holzbalken und das Vierkantrohr aus Aluminium - sie verdanken sich industriellen Produktionsverfahren. Die Multiplikation dieser gleichartigen Strukturelemente zu komplexen Akkumulationen greift das Prinzip des Seriellen auf. Monochrome Fassungen der Einzelelemente demonstrieren die Modulierbarkeit der Farbe durch Lichteinwirkung. Die Formation der Elemente zu offenen Konfigurationen determiniert und variiert den Raum - Binnenräume entstehen und Beziehungen zum Umraum werden aufgenommen.

Und doch: Minimal Art ist das nicht! Denn schon bei der Akkumulation der Elemente verfährt Lindenberg nach dem Prinzip: die Regel und die Ausnahme. Manche Stäbe und Stangen sind kürzer als die anderen, manche gedrungener, ins monochrome Farbfeld schleichen sich an einigen Stellen andere Farbtöne ein, und vor allem: das Zueinander der Elemente gehorcht keiner strengen, sondern einer intuitiven Ordnung, die Stangen stehen nicht orthogonal senkrecht, sondern in unregelmäßigen, leichten Neigungswinkeln, was sie einander zu- und abgeneigt erscheinen läßt. Und - darin liegt der Kernaffront: Lindenbergs Skulpturen verweigern sich der Forderung des Minimal nach inhaltlicher Abstinenz. Sie stellen dar!

Form und Inhalt: Paradox

Ganz nebenbei führen die Skulpturen Lindenbergs dabei auch noch einen alten Streit der Kunsttheorie ad absurdum: nämlich die heißdiskutierte Frage, wem beim Kunstwerk das Primat zukäme, dem Inhalt oder der Form. Mit minimalen Eingriffen verleiht Lindenberg formal einander weitgehend gleichenden Konstellationen den deutlichen Effekt einer abgewandelten Inhaltlichkeit.

Ist ein Bündel parallelloid aufgestellter Stäbe zum Beispiel blau gefärbt, evoziert es ein "Regenfeld". In roter Fassung sind die gleichen Stäbe Repräsentant für "Sonnenstrahlen". Zu unregelmäßigen Schlaufen gebogene Drähte, die in den Kopf-Enden einzelner Stäbe solcher Bündel stecken, zeichnen Wolken in den

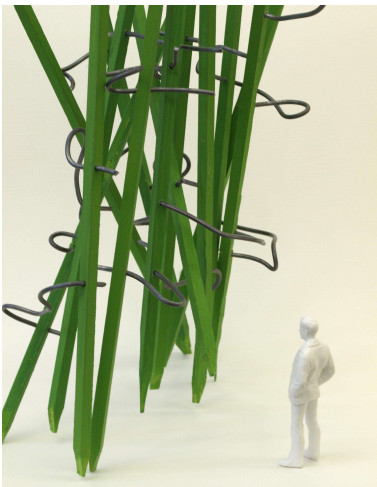
Raum. Sind die Stäbe, auf denen die Draht-Wolken sitzen, gelb oder gelb-orange gefasst, trägt das Skulptur-Modell den Titel "Sonnenstrahlen mit Wolke", sind nämlich Stäbe grau, "Wolken mit Regenfeld".

Werden die gelben Stäbe eines Skulptur-Modells ein wenig gedrungener und sitzen sie nicht direkt auf der Bodenplatte, sondern auf kurzen Draht-Enden, mutieren Sonnenstrahlen in ein "Rapsfeld" hinein, und wandert die Bodenplatte mit dem Rapsfeld an die Wand, so wenden sich unisono die haltenden Drähte nach oben, als strebten die von ihnen gehaltenen, gelben Körper, der Schwerkraft trotzend, zum Licht.

Und auch die Wolken wandern: Eingefügt zwischen grün eingefärbte, beidseitig angespitzte Stäbe erlauben sie sich als "Grasgewitter" einen absurden Spaß.

Bisweilen nehmen die aufgebogenen Drahtschlingen zwischen den Stäben die Form eines springenden Pferdes an, das sich in einem Fächer aus Sonnenstrahlen oder im Gewitter, je nachdem, einreicht in die abendländische Diachronie der Schlachtrösser, Reiterstandbilder und Quadrigen, die über Klassizismus, Barock und Renaissance bis zur Antike zurückreicht.

Insbesondere hier, bei diesen Form-Inhalt-Scharaden der Skulptur-Modelle, begegnen wir dem Paradox als formendem Prinzip: Was im wahren Leben immateriell ist, die Sonnenstrahlen, das Licht, wird in der Skulptur zur Stangensubstanz, und im Gegenzug das Opake, die dichte Wolkendecke oder der fleischige Körper des Pferdes, zur offenen Draht-Zeichnung im Raum. Wenn das Wasser, das im natürlichen Leben fließt und fällt, in Lindenberg's Stangenfeldern steht und nach oben strebt, durchdringen sich Form und Inhalt, Halten und Fallen, auf paradoxe Weise.



Familien-Verwandtschaften: Bild, Maquette, Realisation

Die Urform dieser Skulpturen-Familie allerdings - und das ist erwähnenswert, denn es belegt das Hin nach dem Her - stammt aus der Malerei. In einem gemalten Stoppelfeld von 1992 war der Horizont so hoch gerückt, dass für den Himmel nur noch ein schmaler Streifen übrigblieb - dieser Streifen, als Himmelsbalken im Bild, regte Peter Lindenberg an zum Griff nach den Balken und Stäben in der dreidimensionalen Welt. Und tatsächlich gibt es den Himmelsbalken als Modell - horizontal schwebend, getragen von einem luftigen Gewirr aus Draht. "Kann Himmel regnen, einfach so?" mag Lindenberg gefragt haben und ersetzte in einem anderen Modell den Himmelsbalken durch eine zusammengeballte, aufgerissene Wolke aus Plastik, Krepp und Klebeband.

Lindenberg's erste skulpturale Außenarbeit in diesem Kontext bestand, dem Bild noch verpflichtet, zunächst nur aus Auslegungen von Balken auf der Fläche eines Rasenstücks ("Das falsche Spielfeld" für ein unbekanntes Spiel auf Gut Gremmelin 2003). Es folgte das erste, einfache Aufstellen eines dritten Balkens am Ende eines liegenden, rechten Balkenwinkels, als Sich-Erheben in die dritte Dimension, zur Markierung dreier Kanten eines ansonsten immateriell bleibenden Würfels. Erst dann war der Bann der

Zwei-Dimensionalität gebrochen und das erste einer ganzen Reihe von realisierten Skulpturfeldern mit vertikalen, blauen Stangen entstand.

Die Tischmodelle Lindbergs sind gedacht als Maquetten, die der Realisation als Großskulptur in der Natur oder Kulturlandschaft harren. Dabei stellen sich der Großskulptur natürlich Probleme der Plazierung und des Ortsbezuges, die das mobile, in sich geschlossene Skulpturmodell nicht kennt - das sich Einfügen in Raumbereichen zum Beispiel, die Kommunikation mit der wachsenden Natur oder der vorgefundenen, benachbarten Architektur, die Wirkung aus der Ferne als Flimmern, der Wandel im Zueinander der Einzel-Elemente beim Umschreiten, das mit der Nahsicht auf die Skulptur verbundene Zerteilen der Fernsicht auf die Umgebung - und vor allem: die Großskulpturen Lindbergs lassen sich betreten, erlauben den Blick aus dem Inneren des Kunstwerks auf das umgebende Leben der Welt.

Wenn die meisten Skulptur-Modelle auf eine Realisation im Außenraum zielen, dann treten gerade diejenigen, deren Sujets Wetterphänomene beinhalten, in situ unvermeidlich ins Gespräch mit der natürlichen Wetterlage. Je nach Witterung verhalten sie sich redundant oder antinomisch zum realen, momentanen Wetter - mal steht das Regenfeld im Regen und mal im prallen Sonnenschein - und damit reflektieren sie, sehr zurückhaltend und nur als Andeutung, die Frage nach der Relativität von Wahrheit (in der Kunst) und auch von Zeit.



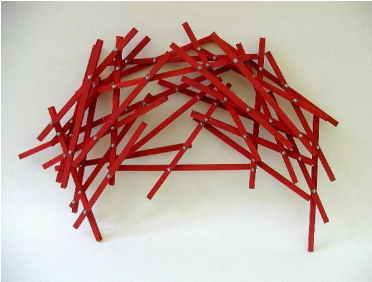
Farben und Schrauben: Die Eroberung des Raumes

Es gibt jedoch auch Skulptur-Modelle, die eher auf Realisation im Innenraum abzielen. Den Raum ergreifen und die Tendenz des Strebens in die Vertikale aufgeben zu Gunsten einer Extension in alle Richtungen - so etwa ließe sich die Gestik von "Mikado" charakterisieren. Der Name dieses Skulpturprojektes erinnert an das bekannte Geschicklichkeitsspiel mit dünnen, farbig beringten Holzstäbchen, die zu bizarren Konfigurationen aufgetürmt Stück für Stück aufgenommen werden müssen, ohne dass die übrigen Stäbe sich dabei bewegen.

Anders als im Spiel beschränkt Lindenberg in seinem "Mikado" die Zahl der Elemente auf acht und benutzt zudem vierkantige Aluminiumstäbe, die an ihren beiden Enden mit einem jeweils anders gefärbten Farbstreifen markiert sind. Das Sich-Bewegen der Stäbe zueinander wird verhindert durch Verschraubungen an Kontaktpunkten unter- bzw. oberhalb der Farbzonen. Durch Kalkulation von Kraft und Gegenkraft, von Stütze und Last, lassen sich Konstellationen erzeugen, die an Wagnis und Prekarie die Möglichkeiten des traditionellen Spiels bei weitem übertreffen.

Die Farben an den Stab-Enden bedienen das gesamte Spektrum von Rot bis Violett, ihre Verteilung auf die Stäbe folgt keinem durchgängigen Prinzip. Zumeist sind benachbarte Farbtöne miteinander kombiniert, es ist aber auch eine Zusammenstellung von Komplementärfarben darunter. Auf ihrem jeweiligen Stab halten die Farben festen Abstand zueinander, im Raumgebilde der Skulptur hingegen

kommen sie einander unterschiedlich nahe und nehmen variable Beziehungen zueinander auf: Kontakt oder Distanz, Einklang oder Dissonanz - die statischen Gleichgewichtssituationen der Struktur erfahren koloristische Akzente. Da die Verschraubungen gelöst und die Stäbe in sich wandelnde Lagen gebracht und dort erneut fixiert werden können, ist "Mikado" eine Art Steckspiel mit einer unüberschaubaren Menge möglicher Farbakkorde und Gestalten.



Linie und Kurve: Die Rückkehr zum Bild

In einigen Wandarbeiten, die sich wohl in die Höhe und Breite entfalten, sich in der Tiefe jedoch auf eine flache, wandnahe Zone beschränken und damit im Gegensatz zu "Mikado" einen Relief-Charakter annehmen, konterkariert Peter Lindenberg einmal mehr Postulate aus dem Form-Inhalt-Diskurs. Als Beispiel mag zunächst die reliefartige "Welle" dienen: Was wäre ungeeigneter zur Darstellung von wogenden Bewegungen des Wassers als die starre Linearität eines unflexiblen, etwa ellenlangen Stabes aus Aluminium oder Holz? Und doch gelingt es Lindenberg, mit der Form des Stabes den Inhalt des bewegten Wassers entstehen zu lassen, indem er ihn vierzigfach mit anderen, gleichartigen Stäben in blau und grau umgibt und durch die Anordnung der miteinander verbundenen Stäbe eine schäumende Woge zeigt und die blauen Stäbe bezeichnen das Wasser und die grauen Stäbe den Schaum.

Und auch hier wieder das Phänomen eines drastischen Bedeutungswandels durch minimale, formale Änderungen: Eine zweite Wand-Arbeit nämlich, deren Stabstruktur weitgehend der Anordnung der Stäbe in der "Welle" entspricht, verwandelt sich allein durch die veränderte Farbe der Stäbe zu Rot in eine "Asiatische Brücke". Man denkt an roten Schleiflack und chinesische Gärten und japanische Tuschmalerei, und genau diese Assoziationen, ausgelöst beim Betrachten der "Welle", leiteten natürlich auch Peter Lindenberg selber bei seiner Intervention. Die inneren Bilder des Künstlers übertragen sich auf das Material und finden so zum Rezipienten: Wer würde da in diesem Transit Form und Inhalt trennen wollen und das eine vor dem anderen präferieren?

Bei einer Installation der "Asiatischen Brücke" 2009 in der Berliner Galerie Pläcking plazierte Lindenberg rechts über der ca. viereinhalb Meter breiten, ausgeführten Brückenskulptur an der Wand das zugrundeliegende, ca. fünfundvierzig Zentimeter breite Modell. Mit dem Effekt, dass die Wahrnehmung, geleitet von eingeübten Sehgewohnheiten, ein perspektivisches Verhältnis konstruierte zwischen Brücke und Modell und durch die Entrückung der als gleichgroß empfundenen zweiten Brücke in die Ferne die Illusion räumlicher Tiefe auf der Wand entstand. Auch das Wasser war plötzlich wieder da in diesem Vexierspiel, denn nun floß es unsichtbar unter den Brücken einher, als Annahme, als Idee - und die Wand verwandelte sich in ein Bild.



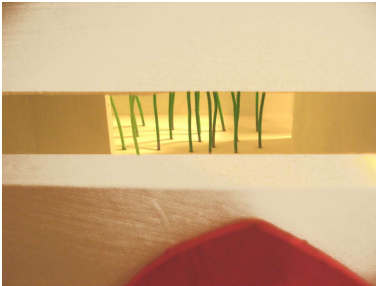
Stellvertreter-Poesie: Die Pflanze als Gleichnis

Die erstaunlichsten Verwandlungen gelangen Peter Lindenberg bisher jedoch durch die Kombination von unregelmäßig umgrenzten Metallscheiben und unterschiedlich verbogenen Rohren aus Stahl und Eisen zu vegetabilen Gebilden - den Blättern und Stengeln überdimensionaler "Kapuzinerkressen". Bis zu sieben Meter hoch sind die Einzelpflanzen in diesen Kresse-Verbänden, bis zu siebzehn Stiele zählten bisher die Ensembles - einer Ausweitung und Variation dieser Zahlenverhältnisse in der Zukunft sind keine Grenzen gesetzt.

Auch in diesem Fall liegen den Groß-Skulpturen Modelle zugrunde. Die Ur-Kresse entstand zufällig, ebenfalls in dem für Lindenberg so fruchtbaren Jahr 2002. Der Künstler fand auf der Oranienburger Str. in Berlin ein längeres Stück Draht von kräftigem Durchmesser, achtlos wie eine Ziehharmonika zusammengebogenen, grün ummantelt. Im Atelier zerschnitt er seinen Fund in Stücke und setzte zufällig herumliegende Pappschnipsel darauf - die Idee des Kressebüschels war geboren.

In den ausgeführten Großskulpturen der "Kapuzinerkresse" verbinden sich Blätter und Stiele teils über Verschweißung, teils über Zwischenstücke, die oben auf dem Rohr des Stengels aufsitzen und die grün lackierten Metallplatten mit Schraubbefestigungen halten. In einer Vielzahl von Modellen experimentierte Lindenberg mit den Variablen von Blattform, von Stengelzahl und ihrer Höhe und der Halterung. Vor allem dort, wo er Modelle in die Waagerechte dreht und Kresse-Pflänzchen aus den Wänden wachsen, mutieren Blätter zu Gesichtern. Nägelknöpfe (als Pendant der Schraubenpaare an den Halterungen) schauen den Betrachter an wie Augen, als gehörten sie zu Botschaftern aus dem poetischen Universum von Paul Klee. Und auch die großen Kressen der Skulpturen haben etwas Menschliches an sich: Wie die Stengel sich drehen und winden und die Kressen ihre Häse in die verschiedensten Richtungen recken, vermutet man Gefühle und menschliche Motive hinter den Bewegungen. Zuneigung, Abneigung, Neugier, Solidarität - jeder Kressestiel steht im Verband und tut es doch auf seine individuelle Weise.

Dies macht die Kapuzinerkressen Lindenegs für viele so sympathisch. Und nicht nur Kinder lieben sie, Erwachsene verwandeln sich im Angesicht der Kressen für Momente wieder in ein Kind. Im Nordsternpark in Gelsenkirchen, wo eine der realisierten Versionen der Kapuzinerkresse steht, kann man an sonnigen Sommertagen immer wieder mal beobachten, dass sich ganz unabhängig voneinander erwachsene Besucher spontan auf die Schattenkreise am Boden stellen und dann versuchen, mit großen Sprüngen von Schattenblatt zu Schattenblatt zu hüpfen. Neben dem Effekt der reinen Primärfarben, mit denen Lindenberg nicht nur die Kressen fasst - ein Effekt, der darin bestehen mag, dass die Farben uns unterschwellig an die bunten Bauklötze aus frühen Kindertagen erinnern - sind es vor allem die Größenverhältnisse, die das Kind im Erwachsenen wecken. Alles so groß und wir so klein - und wer erinnert sich nicht an die Geschichten von Gulliver im Land der Riesen?



Architektur-Modelle: Die weiße Zelle als Labor

Und Gulliver im Lande Lilliput? Auch mit diesen Vorstellungen weiß Lindenberg zu spielen, nämlich dann, wenn er neben seine Skulptur-Modelle Assistenz-Figuren plazierte. Sie stammen durchweg aus dem Fachhandel mit Bedarf für Architekten und verdeutlichen, hier wie dort, den Maßstab der angestrebten Vergrößerung.

Auf Architektur bezieht sich Lindenberg darüber hinaus auch ganz direkt: Seit vielen Jahren baut er nämlich selbst Architektur-Modelle aus Spanplatten und ähnlichen, simplen Materialien. Es handelt sich um weiß getünchte Kästen mit offenen Seiten und Aussparungen im Dach, die Einblicke gewähren - man denkt ans Bauhaus und an Pavillons im internationalen Stil und an den White Cube als das führende Paradigma dienender Ausstellungsarchitektur im 20. Jahrhundert.

Anders als im Falle der Skulptur-Modelle handelt es sich bei diesen Kästen nur scheinbar um Entwürfe - es geht Lindenberg nicht um real zu bauende Architektur, sondern darum, sich Experimentierfelder zu schaffen für seine originären Arbeitsbereiche Malerei und Skulptur. Indem er Ausstellungs-Situationen en miniature simuliert, stimuliert er die Entwicklung von Ideen. Denn nach dem Motto "the medium is the message" inszenieren die weißen Kuben die suggestive Kraft ihrer aufnahmebereiten Neutralität: alles in sie Eingebachte wird zum Exponat, zu Kunst.

Da diese Architektur-Bozzetti an sich bereits als Kunstwerke zu betrachten sind, kommt den in ihnen ausgestellten Miniaturen der Rang von Exponaten zweiter Ordnung zu - mit der Aussicht, bei Gefallen durch Herausnahme auf die Ebene primärer Kunst-Produktion überführt zu werden. So gesehen behauptet sich der White Cube bei Lindenberg sogar als probates Produktionsmittel für Kunst - aller Kritik des an ihm zerrenden, zeitgenössischen Kunstdiskurses zum Trotz. Ja, selbst dem Erhalt des Betriebssystems Kunst könnten diese Cube-Modelle dienen - als spezialisierte Puppenstuben für die Kinder passionierter Sammler nämlich, die damit der Sozialisation ihres Nachwuchses einen Effekt in die richtige Richtung verleihen könnten. Spaß muß sein.

Paragone: Wettstreit ohne Stachel

Um abschließend das Nebeneinander der verschiedenen Kunstgattungen bei Lindenberg und ihr Verhältnis zueinander noch einmal zu würdigen, mag ein Vergleich mit dem Konzept des Paragone hilfreich sein. Paragone, der fruchtbare Wettstreit der Künste um den Vorrang, entstand zur Zeit der italienischen Renaissance. Die ersten Kontrahenten waren auch hier Skulptur und Malerei. Sie versuchten, einander zu verschlingen, indem sie die Besonderheiten der anderen Gattung imitierten und dabei die Motive als Exempel ihrer Künste hin und her flottieren ließen.

Wie Ähnliches im Werke Lindenegs geschieht, soll hier ein letztes Beispiel zeigen: Kurz nach Ende seiner Studienzeit plazierte Lindenberg in verlassenen Fabriketagen hängende Hohlkörper, die er "Zweiecke" nannte. Ihre spindelartige Gestalt bildete sich aus transparentem Epoxid, drei mandelförmige Hautsegmente formten Stoßkanten, die oben und unten zu scharfen Spitzen zusammenliefen. Entnommen waren diese Formen seiner Malerei, die diese ihrerseits aus der Natur gewonnen hatte, als Kondensat, und aufgenommen in ihre zweidimensionale Flächigkeit. Als Dreifächler und Zweieck kehrte nun die Mandel in die dritte Dimension zurück, ein kinästhetisches Kuriosum und sprachlich ein Oxymoron.

Wenn so Membranen zwischen Gattungen im Werk von Lindenberg durchlässig werden, wie wir es oben ja beim Himmelsbalken schon gesehen haben und bei der Kresse anders herum, vom Blatt zum Klee-Gesicht (Malerei -Skulptur / Skulptur -Malerei). - Wenn Architektur-Modelle Kleinkunsthöfen schaffen für mannigfaltige Mutationen in der zweiten und der dritten Dimension, und sich auf diese Weise als freundliche Erben entpuppen eines dritten Kontrahenten im Gattungsstreit der Renaissance (Architektur). - Wenn die Skulptur Motive aufgreift, die sich auch als Bild bei Lindenberg schon fanden, wie Rapsfeld, Wasser oder Sonnenlicht. - Dann läßt sich alles dies, wenn man so will, bezeichnen als ein internalisierter Paragone ohne Streit.

Im Innenverhältnis ist allein das Diffundieren und die gegenseitige Befruchtung der Gattungen geblieben. Das Element des Streits und der Polemik findet sich am ehesten noch, wenn Lindenberg mit seinen Arbeiten Bezug nimmt auf externe künstlerische Positionen - wie wir es beim Regelbruch des Minimal und beim kontrapunktischen Positionswechsel in der Malerei gesehen haben - und auch die Spachtelstrich-Sequenzen, die in Lindenbergs jüngsten, hochkomplexen, in der Malweise an abstrakten Expressionismus erinnernden Landschaften auftauchen, lassen sich als Allusion auf grobe Pixelungen deuten und als paragonalen Hinweis an die digitale Bilderwelt, die niemals in der Lage wäre, die Komplexität einer Malerei von dieser Art angemessen zu reproduzieren. - Und doch: Auch diesen Fällen fehlt die Schärfe streitender Kritik. Der Paragone äußert sich bei Lindenberg durch Produktivität, als Reflexion - und mit Humor.

Christoph Poche, im März 2009