

Brigitte Huck

Über Schlangenlederjacken und Malerei

Das Atelier von Hubert Scheibl liegt im 7. Wiener Gemeindebezirk, dort, wo die vom Zentrum her leicht ansteigende Burggasse bereits eine gewisse Höhe erreicht hat. Vom Dachgeschoß des 6-stöckigen Hauses hat man einen Panoramablick über die Dächer Wiens, vom Kahlenberg bis zum Donauturm, für den eigentlich nur Amerikaner den passenden Ausdruck haben: Wow!! Die Stadtkulisse im Cinemascope erweist sich oft als die Parabolika für Scheibls Bilder, denn er müsse, so sagt er, immer besser sein, als die Aussicht.

Das Arbeiten in luftigen Höhen zeigt Wirkung. Der weite Blick macht frei. Das enge, dicht verbaute Wien mit den verwinkelten Gassen im Zentrum und den finsternen Gründerzeitquartieren der Peripherie liegt irgendwo unten, in einem großen Keller, und kann vergessen werden, wenn der Wind die Dachbalken krachen läßt.

Der Wind weht auch durch Scheibls neue Bilder. Denn was sie ausstrahlen, ist zunächst einmal Energie. Energie als treibende Kraft für Veränderung und als Bestätigung einer optischen Wahrheit, einer sinnlich emotionalen Richtigkeit, die er als Gegensatz zur intellektuellen Richtigkeit sieht. Im Kontext einer Tradition des Abstrakten definiert Scheibl die Parameter ungegenständlicher Malerei als die einer neuen Einsicht, einer veränderten Perzeption von Wirklichkeit, die „von einer dinglichen, statischen, perspektivischen Sicht hin zu einer aperspektivischen, dynamischen, energetischen Wahrnehmung von Natur und Realität führt.“¹ Seine visuellen Strategien haken genau dort ein, wo in System, Ordnung und Schema unseres oft hermetischen Denkens die weißen Flecken sind, wo Bewußtes und Unbewußtes im toten Winkel der Reflexion aufeinandertreffen. Gerhard Richters Definition von abstrakter Malerei als „fiktiven Modellen, die eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch

S. 72/73 *SPLITTING A-H, Installation Galerie Schorm, Wien 1994; Sammlung Museum Moderner Kunst, Wien*

beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können" ² läßt sich an Scheibls Bildern ebenso ablesen, wie Barnett Newmans Verachtung für Formalismus, Dogma, Episodisches und Anekdotisches.

Die Positionierung einer Arbeit in einem Feld, das bis in die letzten Grenzbereiche erschlossen scheint, verlangt nach Präzision und Ehrlichkeit. Die Postmoderne, die den Avantgardeanspruch ad absurdum geführt hat, macht das Abheben nicht leichter. Die Fragen, so Scheibl, müssen in der Arbeit, im System gestellt werden, jede Antwort bringt neue Systeme hervor, die verworfen, neu formatiert und formuliert werden, um über den Umweg schließlich den Wechsel herbeizuführen. Scheibls gegenwärtiges System ist reduktiv und tempomäßig gebremst. Es erschließt sich durch die Farbe, die er in vielen Schichten mit Spachteln flach auf die Leinwand aufträgt.

Oft arbeitet er über viele Monate an einem Bild, stellt es weg und kehrt zurück, um neue Faben aufzutragen, hält eine Art lauerten Kontakt zum Bild aufrecht, und beobachtet es aus einer emotional aufgeladenen Distanz. Die ereignishafte, zeitliche Komponente des Malvorgangs läßt sich an den fertigen Bildern gut ablesen. Die verschiedenen Schichten der Farbgebung blitzen unter der glatten Oberfläche hervor, vermischen sich zu einem differenzierten und gleichzeitig unmöglichen Raum. Das freie, malerische Spiel mit scheinbar endlosen Farbverdichtungen, Farbspuren auf Farbe, erzeugt eine antimetaphorische Umschreibung des Mediums Malerei mit der Absicht, unter keinen Umständen zu erlauben, daß die Bilder als Illustration einer Idee gesehen werden könnten.

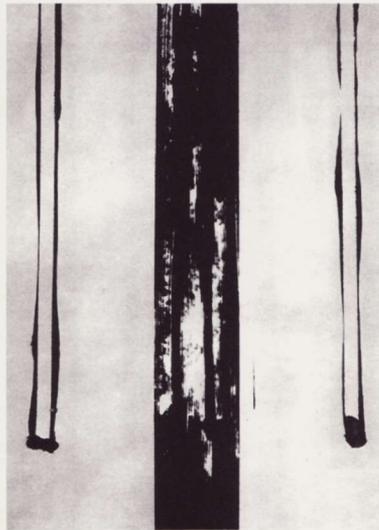
Die Bilder sollen aus sich selbst entstehen und nicht komponiert, kalkuliert oder geplant sein. Ausgangspunkt ist die Malerei als Phänomen, die Malerei als unbestimmte Handlung, die erst durch das Gestaltwerden, die konkrete Formulierung eines von vielen verschiedenen Ansätzen, als Malerei selbst Realität wird. Das Malen als Versuch, die Möglichkeiten zu erproben, was Malerei noch sein

kann. Wenn Richter sagt, er habe kein Motiv, sondern nur Motivation, so finden wir diese Haltung auch bei Hubert Scheibl, diesen unbedingten Willen, sich innerhalb des Bezugsrahmens Malerei zu bewegen und aus ihm heraus zu objektivierbare Aussagen über das Medium zu gelangen.

Blickt man angesichts der flachen, leeren und zugleich emotionsgeladenen Bilder der 90er Jahre mit ihrer gedämpften Chromatik, dem hochsensiblen Kolorismus und dem unerschöpflichen Reichtum an visueller Poesie zurück auf die frühen Arbeiten

Scheibls aus der Zeit, als die Wiederentdeckung der Malerei den jungen Künstlern euphorische Zustimmung bescherte, läßt sich unschwer erkennen, daß Scheibls gegenwärtiger Ansatz, Malerei als Konzept zu verstehen, einen Quantensprung bedeutet.

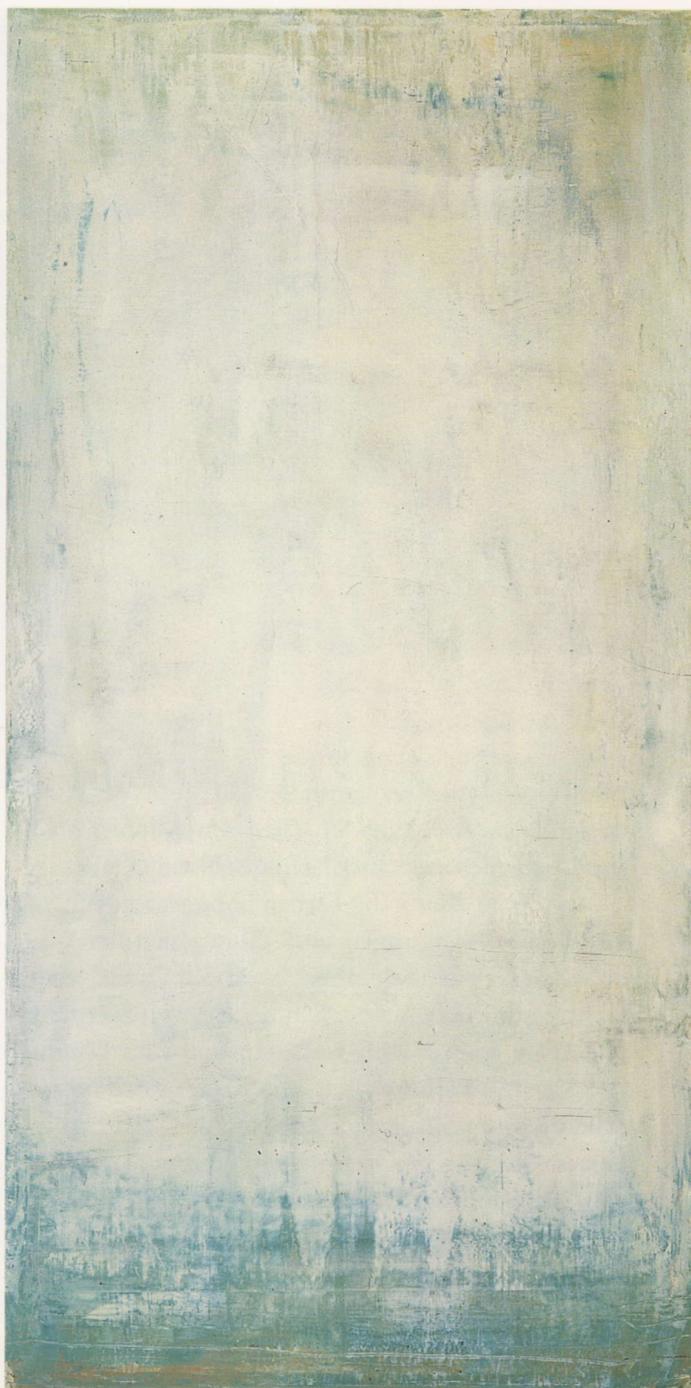
Die pastosen Bilder aus der Mitte der 80er Jahre sind materialgebunden, erzählerisch und inhaltsbezogen. Obzwar abstrakt formuliert, lag ihr Gegenstand immer außerhalb der Malerei selbst, als Interpretation von Realität, von Phantasien, Symbolen oder Gefühlen. Heute tut Scheibl das genaue Gegenteil: die Frage ist nicht mehr, was er malt, oder wie, sondern warum er malt und was damit in einem ontologischen Sinn erreicht werden kann. Nicht Repräsentation in welcher Form auch



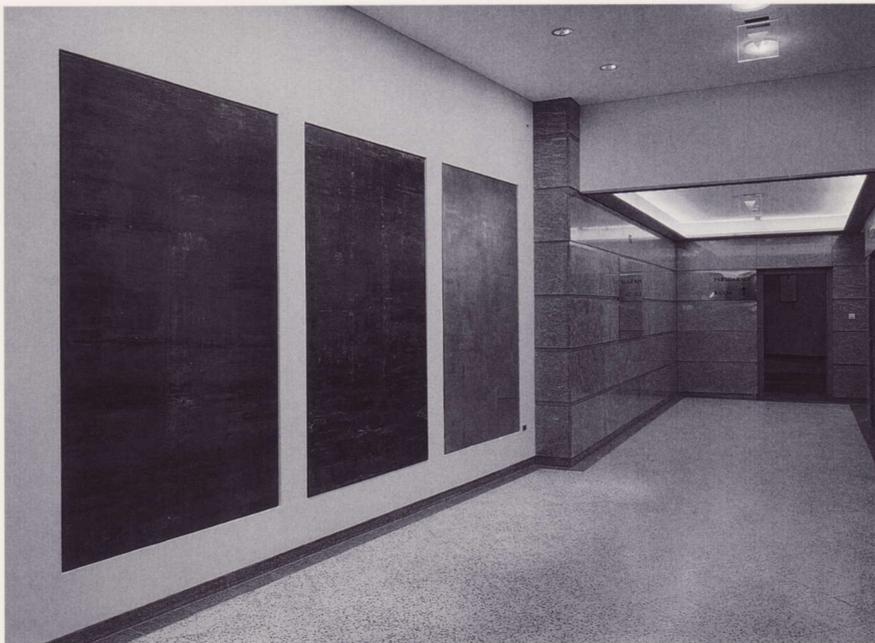
Barnett Newman (1959), Archiv Nr. 977



SPLITTING-A, 1994, Öl/Lwd., 200 x 100 cm; Courtesy Galerie Schorm



SPLITTING-C/H, 1994, Öl/Lwd., je 200 x 100 cm; Courtesy Galerie Schorm



Installation, Wien, 1994

immer, sondern Autonomie des Mediums als Austragungsort der künstlerischen Intentionen und Centercourt emotionaler Befindlichkeit.

Vom Klang der Farben ließe sich sprechen, von den Schwingungen und Vibrationen der Bildoberfläche, von Schönheit, vom Sublimen, vom Licht, vom Fließen, vom Schmelzen, von Substanz und Leere, vom Nichts vielleicht und vom Dahinter. Sie sind verführerisch, die Bilder des Hubert Scheibl, und deshalb muß er manchmal mit kalkulierten Störfaktoren dreinfahren, mit scharfkantigen, grellweißen Blenden im mitternachtsblauen Universum, mit widerspenstigen Kratzern, Kritzeleien auf den perfekten Oberflächen. Benützt er den Pinsel, was er selten tut, dann nur, um hin und wieder, mit einer eklatanten Geste, vertikale Streifen durch die Farbe zu ziehen. Scheibls Bildformate sind gewachsen, raumgreifender geworden, um Platz zu schaffen für die Farbausdehnungen. Rauminstallationen mit einander zugeordneten

Bildpaaren, die, der Situation entsprechend, miteinander unterschiedlich kombinierbar sind, arbeiten mit dem Klang der Farben, ihrem Dialog und ihren Schwingungen. Das Prinzip der Mehrteiligkeit hat Scheibl seit den frühen 80er Jahren verfolgt, sei es nun innerhalb eines Bildes, sei es als Bildserie, deren Proportion auf menschliches Maß rekurriert und einen deutlichen Bezug zur Architektur eines Raumes herstellt.

Kunst durch Ideologie zu ersetzen lehnt Scheibl ab. Die Malerei hat für ihn ihre ganz spezifische, eigene Realität, eine Realität, die der Prozeß des Malens konstituiert. Wie das Bild letztendlich aussieht, ist zunächst unbestimmt, konkretisiert sich erst während der Arbeit, durch permanentes Austesten der sich verändernden Leinwand im freien Raum zwischen Künstler und Werk. So verwandelt sich eine vage Idee in eine konkrete Möglichkeit, in eine faßbare Wirklichkeit, die für eine kleine Weile Gültigkeit hat. Die Strategie der

Frage ist der Dynamo dieser Kunst, macht sie spannend, unberechenbar und zeitgemäß.

Die Recherchen werden intuitiv und zugleich empirisch geführt, er selbst bezeichnet sie als „forschende Bewegung, die sich unbekanntem Energiefeldern nähert.“³

Es geht ihm darum, Reflexionen über sein Medium anzustellen. Einmal, um Malerei als Malerei zu sehen, um alle Möglichkeiten des Mediums auszuschöpfen. Dann aber, um gleichzeitig eine Metaebene einzuführen, die das Medium hinterfragt, die Sprache der Malerei selbst reflektiert und die Brüche verfolgt, das Dazwischen auslotet, den Stoffwechsel von Wirklichkeit und Differenz untersucht.

Für Scheibl, der Bilder als fiktive Modelle sieht, die das Unbekante und Unbestimmte als Möglichkeit einschließen, ist folgerichtig auch der Film die bestimmende Kunstform dieses Jahrhunderts. „Im Kino läßt sich am deutlichsten, noch deutlicher als in der Kunst, nachvollziehen, wie sich das Rezeptionsverhalten und die optische Lesbarkeit in jeder Zeit verändern und erweitern.“⁴ In David Lynch's „Wild at Heart“ und Quentin Tarantino's „Reservoir Dogs“ findet Scheibl Parallelen zu seiner Arbeit: die Doppelkodierungen und die Metaebene, das Nachdenken über die Filmsprache an sich, die Aufarbeitung dessen, was das Medium leisten kann. Die subtile Darstellung von Oberfläche, unter der viele Dinge verborgen sind, die vielschichtigen Ebenen der Handlung, die differenzierten Stimmungen und Zwischentöne des (heimlichen) Malers Lynch sind Scheibls Intentionen verwandter als das österreichische Informel der 50er und 60er Jahre, das den jüngeren abstrakten

Malern von Historikern gerne aufgepfropft wird.

Die Weltsicht Hubert Scheibls und David Lynchs im Vergleich ergibt ein feines Beziehungsmuster verwandter Merkmale. Da sind die Störungen, die Verunsicherungen in Bild und Film, da ist das Amorphe, da sind die „unbegründeten“ Einsprengsel von Farbe bzw. Bildkadern, da ist die Emotionalität, die aus (Farb)klang, Licht und Bewegung entsteht. Da sind die visuellen Irritationen und ein kurzes Achselzucken für die Fundamentalisten, die glauben, daß der Offenheit mit fader Logik beizukommen wäre.

„Meine Schlangenlederjacke!“, sagt Sailor in „Wild at Heart“, „hab ich Dir je erzählt, daß sie ein Symbol meiner Individualität und meines Glaubens an persönliche Freiheit ist?“

Nach der Schlangenlederjacke Hubert Scheibls braucht man nicht lange zu suchen.



Mr. Pink, Reservoir Dogs, Fotonotiz, Archiv Nr. 801

Anmerkungen:

(1) aus einem Interview mit Wolfgang Drechsler in: W. Drechsler, Ansichten, Residenzverlag, Salzburg 1992, p.184.

(2) Gerhard Richter, Bilder, DuMont Verlag Köln, 1986, p. 55/56.

(3) aus einem Interview mit Ulli Moser, in: Kunstforum International 120, 1992, p. 306.

(4) ibid. p. 311.