

Flüchtige Ähnlichkeiten

Text von Dan Cameron

Technik und Effekte der farbstarken abstrakten Malerei wurden in einem breitem Spektrum klar definierter Richtungen eingesetzt, seit Kandinsky vor nahezu hundert Jahren als Erster die geistige Dimension des Nicht-Repräsentation heraufbeschworen hat. Wir lernten Transzendenz, Verfall, Heroismus, Verächtlichkeit, Neo-Klassizismus, Selbstkritik und sogar Abstraktion als Repräsentation kennen, und all dies im Namen mutiger Bestrebungen, die Botschaft der Abstraktion angesichts mächtiger, gegen sie gerichteter Interessengruppen zu fördern.

Freilich muss man nicht lange suchen, um in der Kunstszene Kreise zu finden, die anhaltend heftigen Widerstand gegen die Abstraktion leisten, und dies sowohl im Namen traditioneller als auch progressiver Werte – denn, ist nicht letzten Endes die abstrakte Kunst mindestens seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts gleichbedeutend mit der „New Academy“? Aber nehmen wir die Möglichkeit an, dass die Abstraktion sich zu einem Punkt hin entwickelt hat, wo sie einfach nur sie selbst ist, nicht mehr und nicht weniger, dann haben wir vielleicht jene Stufe erreicht, wo wir uns ernsthaft fragen können, was dies genau bedeutet.

Hubert Scheibl war lange ein erklärter Anhänger von pragmatischer Erhabenheit in seinem Malstil der großen Geste, welcher allem Anschein nach eher den Schlüsselwerten des Nachkriegs-Existentialismus angenähert war, als dem sturen Materialismus unseres verstimmten Zeitalters. Sein dauerndes Ringen um Wege, uns durch die reine visuelle Kraft der Malerei in die lichten Höhen der Kontemplation führen zu können, hat ihn nach und nach von den eher typischen, Mitte der 1980er Jahre vorgebrachten Argumentationen, die die Begeisterung für einen provinziellen Neoexpressionismus betrafen, entfernt. Scheibl hat sich nie an diesen Diskussionen beteiligt, eine Tatsache, die in den letzten zehn Jahren mehr als deutlich zum Ausdruck kam, da diese Debatte mehrmals einen Richtungswechsel erfahren hat, und Scheibls Malpraxis als eher spekulativ, stärker isoliert und als zusehends schwieriger zu kategorisieren betrachtet wird.

So einfach wie möglich ausgedrückt, bedient sich Scheibl der Abstraktion als Ausweg zur Darstellung der Natur, und nicht der getreuen Wiedergabe der Landschaft oder ähnlich realistischer Sujets, sondern einer Art von Reizüberflutung, die einen gewissen Grad von Ausgeliefertsein an die Gewalt eines einzelnen visuellen Erlebnisses hervorruft. Scheibls Bilder sind in ihrer raumberherrschenden Dimension der Inbegriff physischer Kraft, sie enthalten sich kompositorischer Komplexität zu Gunsten unverhohlener Direktheit, die das Bild manchmal aus der Wand herauszuheben scheint. Scheibls gleichzeitiger Auftrag mehrerer Farben mit der Spachtel suggeriert hin und wieder Gerhard Richters malerische Evokation einer chemischen Suppe, die die bloße Existenz jeder Fotografie miteinschließt. Die Dynamik des Scheibl'schen Strichs jedoch ähnelt weit eher solch natürlichen Phänomenen wie der Felsenfront eines Berges oder dem Vorüberziehen von Sturmwolken. Weit davon entfernt, sich über die fotochemische Repräsentation der Natur kritisch zu äußern, gibt sich Scheibl mehr als zufrieden damit, seine Arbeit fortzuführen, als wäre der eigentliche Akt der Repräsentation irgendwie unbedeutend im Vergleich zum größeren Anliegen abstrakter Schönheit und ihrer Wirkung auf uns.

Dass einige der Bildtitel direkt aus den Dialogen des epochalen Science Fiction Filmes "2001: A Space Odyssey" entlehnt sind, scheint für Scheibl zunächst eine Folie zu sein. Sein Ansatz für die Anwendung dieser offensichtlich unpassenden Titel ist aber zum Teil dadurch begründet, dass Events der Massenkultur den Zeitgeist entsprechen, und unser Leben auf diesen Hintergrund projiziert wird. Filme formen im Besonderen unser kollektives Gedächtnis, als wären sie aktuelle, erlebte Ereignisse im Zeit-Raum-Gefüge. Das ist das Paradoxon, dem Scheibl zu folgen scheint, und das er schließlich durch Zitate aus dem Werk eines der feinsinnigsten Filmregisseure – Stanley Kubrick – untermauern will, nämlich dass Bilder, auch wenn sie eine ganz andere Wirkung haben als Filme, dennoch gleichwertige Ausdrucksformen für die jeweils brennendsten Fragen ihrer Zeit darstellen.

In einigen Gemälden der hier gezeigten Auswahl ist die majestätische Kraft der Natur das bevorzugte Vehikel, um das Streben der Abstraktion nach Beständigkeit zu beschwören. Tektonische Gewalten schrammen in "Genetic Battle Dotcom B" (2002-03) gegeneinander, rötliche Schattierungen drängen gegen einen Sog von gebrochenem Gegenlicht in den Vordergrund. "Dave don't do it, let it be, stop" (2004) erreicht eine Leuchtkraft, die das Fehlen jeglicher festen Form beinhaltet – mit Ausnahme vielleicht eines schwarz-purpurnen, simsartigen Umrisses im rechten unteren Bildteil, wo der gedachte Horizont stattdessen zu einem vertikalen Streifen blauen Nebels wird, genauso Teil der Atmosphäre selbst wie auch ein Geschehen innerhalb derselben. Es gibt ein zeitliches Äquivalent zu diesem Vorgang, das wir bemerken, wenn unser Blick verweilt: den schwerfälligen, bedächtigen Rhythmus eines Taktes, dessen Gleichmaß sich weniger von außen aufdrängt als allmählich von innen erkennbar wird.

Obwohl seine Bilder nichts von der Strenge der Monochromie an sich haben, setzt Scheibl sich zu Beginn der Beschäftigung mit einer großen Leinwand häufig mit nur einer einzigen Farbe auseinander. Und oft ist es diese Farbe, die schließlich den Gehalt des ganzen Bildes ausmacht. In "Yes, he reacts as if he had feelings" (1998) und "I am scared, Dave" (2003) dominiert ein intensiv brillant schimmerndes Gelb das Gesichtsfeld, und alle umgebenden Farbnuancen agieren in Nebenrollen. Ein Gelbton wird deshalb eingesetzt, um die Natur nachzuahmen, ohne dass man sie jedoch dort vorfinden kann. Unsere Ahnung von Vertrautheit rührt eher von der konkreten Wandstruktur her, die von der Fläche weißglühenden Pigments gebildet wird.

"Dave, my Memory is Disappearing, I feel it" (2003-04) ist eine der am wenigsten typischen Arbeiten aus Scheibls letzter Serie von Bildern und eine der stärksten überhaupt. Angeordnet wie dahintreibende Pfeiler, erhalten diese purpurnen vertikalen Formen ihren architektonischen Aspekt durch unseren Blickwinkel von unten nach oben, während die graduelle Abdunkelung nach oben hin eine Kluft andeutet, in welcher sie abrupt verschwinden. Das Bild, durchsetzt von einer Ahnung des Übernatürlichen, enthüllt dennoch ziemlich beharrlich, was es ist: ein Gefüge von Strichen, Flecken, Rillen und Kratzern, die sich zu einem atemlosen Gefühl der Erwartung steigern, wenn wir beginnen, die leeren Räume nach und nach aus dem Gedächtnis zu füllen.