

The Acousmatic Painting of Hubert Scheibl Mario Codognato

Mind sees and Mind hears; everything else is deaf and blind.
– Epicharmus of Syracuse (between 485 and 467 BC)

A black, E white, I red, U green, O blue: vowels,
I shall tell, one day, of your mysterious origins:
A, black velvety jacket of brilliant flies
Which buzz around cruel smells,

Gulfs of shadow; E, whiteness of vapors and of tents,
Lances of proud glaciers, white kings, shivers of cow-parsley;
I, purples, spat blood, smile of beautiful lips
In anger or in the raptures of penitence;

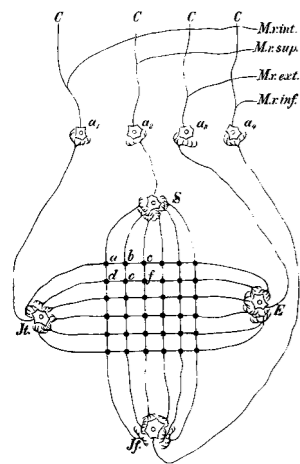
U, waves, divine shudderings of viridian seas,
The peace of pastures dotted with animals, the peace of the furrows
Which alchemy prints on broad studious foreheads;

O, sublime Trumpet full of strange piercing sounds,
Silences crossed by Worlds and by Angels:
O the Omega, the violet ray of Her Eyes!
– Arthur Rimbaud, 1871 (translated by Jeremy Harding, 2004)

In a visual world, in a sensitive universe constantly expanding, accelerating and shifting, increasingly virtual, increasingly congested by the creation and reproduction and self-creation and self-reproduction of images, the magic land, the *temenos* formed by painting, by the infinite potential of the blank canvas, becomes the land where space and time reinvent their dimensions, their weight and their time of interpretation, where the centripetal and centrifugal forces of images are balanced in a synopsis dictated by the rhythm of the pause, of reflection, of a duration decided and tackled subjectively.

In recent years, the rapid advance of digital technologies for the production, distribution and consumption of images has led to an enormous increase in the possibilities of their interactive exploitation and manipulation, and has gradually reduced the difference between production and reception, between creator and viewer. Painting, with all its history, all its language and its peculiar and intrinsic codes, and with all its contradictions and its timeline, constitutes a form of resistance and proposition to the inevitable acceleration and overlapping of images in our contemporary age.

Painting redesigns its living space in contrast to the speed and dynamism of the digital age, of the eternally and infinitely depictable, reproducible and modifiable. The unique nature of each individual canvas, the singular nature of the demarcation of the territory of the canvas, the unpredictability and the randomness of the execution process, the irreversible decisions of the terms of execution and at the same time the potentially infinite nature of those terms, represent, not in a reactionary or antagonistic but rather a dialectical sense, a sensitivity and an attitude towards the physicality of the object and the action which has marked it, of the labor, of the material features of the canvas and of the paints applied to it.



Sigmund Exner
Erste Darstellung eines
neuronalen Netzes/
First Chart of a Neuronal Net, 1894
Artist's Photo Note 1291

Die akusmatische Malerei von Hubert Scheibl Mario Codognato

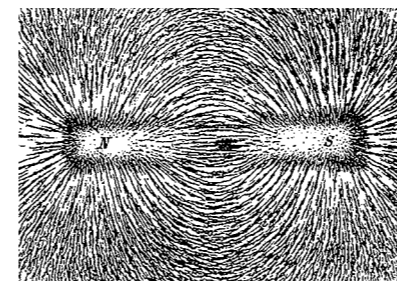
Nur der Verstand ist es, der sieht und hört. Alles andere ist taub und blind.
– Epicharmos von Syrakus, zwischen 485 und 467 v. Chr.

A schwarz E weiß I rot U grün O blau – vokale
Einst werd ich euren dunklen ursprung offenbaren:
A: schwarzer samtiger panzer dichter mückenscharen
Die über grausem stanke schwirren · schattentale.

E: helligkeit von dämpfen und gespannten leinen ·
Speer stolzer gletscher · blanker fürsten · wehn von dolden.
I: purpurn ausgespienes blut · gelach der Holden
Im zorn und in der trunkenheit der peinen.

U: räder · grünlicher gewässer göttlich kreisen ·
Ruh herdenübersäter weiden · ruh der weisen
Auf deren stirne schwarzkunst drückt das mal.

O: seltsames gezisch erhabener posauern ·
Einöden durch die erd- und himmelsgeister raunen.
Omega – ihrer augen veilchenblauer strahl.
– Arthur Rimbaud, *Vokale*, 1871 (ins Deutsche übersetzt von Stefan George)

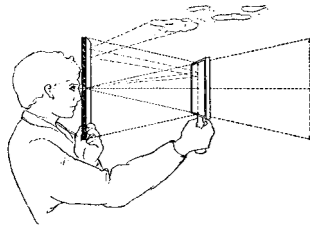


Feld in der Umgebung eines
Stabmagneten/Field in the Vicinity
of a Rod Magnet
Artist's Photo Note 1347

In einer Welt des Sehens, in einem sinnlichen Universum, das sich immer weiter ausdehnt, beschleunigt und verändert, das immer virtueller wird und durch die automatische Erzeugung und Reproduktion von Bildern überlastet ist, wird das magische Land, das *temenos*, begrenzt von einem Viereck – den unendlichen Möglichkeiten der weißen Leinwand –, zu einem Bereich, in dem Raum und Zeit ihre Dimension, ihr Gewicht und ihren Moment der Deutung neu erfinden. In dem sich die Zentripetal- und die Zentrifugalkräfte der Bilder die Waage halten in einer Synopsis, die vom Rhythmus der Pause, der Reflexion, von einer bestimmten, subjektiv erlebten Dauer diktiert wird.

In den letzten Jahren hat die rasche Entwicklung der digitalen Produktions-, Vertriebs- und Konsumtechnologien für Bilder enorme Möglichkeiten der Manipulation und der interaktiven Nutzung hervorgebracht, die den Unterschied zwischen Erzeugung und Konsumation, zwischen Urheber und Betrachter allmählich geringer werden ließen. Die Malerei – in ihrer Geschichte und ihrer Sprache, den ihr innewohnenden Codes, Widersprüchen, Zeiträumen – ist eine Form des Widerstands und ein Gegenentwurf zur unvermeidlichen Beschleunigung und zu den sich zeitgleich überlagernden Bildern.

In Gegenüberstellung zur Geschwindigkeit und zur Dynamik der digitalen Technik, die bis in alle Ewigkeit immer wieder neue Präsentationen, Reproduktionen und Modifikationen erlaubt, entwirft die Malerei ihren Lebensraum neu. Die Einzigartigkeit jeder einzelnen Leinwand, die individuelle Eingrenzung auf den Bereich der Leinwand, die Unvorhersehbarkeit und Zufälligkeit des Ausführungsprozesses, die unwiderrufliche Entscheidung über die Ausführungsfrist und gleichzeitig die potenzielle Unendlichkeit dieser Frist verkörpern – nicht im reaktionären oder antagonistischen, sondern eher im dialektischen Sinn – eine Sensibilität und ein Verständnis für die physische Beschaffenheit

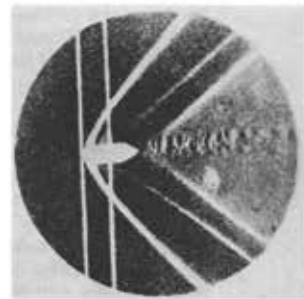


Filippo Brunelleschi
Spiegelexperiment/Mirror
Experiment, 1425
Artist's Photo Note 2689

Painting constructs its own time/space dimensions which initiate a dialogue between artwork and viewer, between artist and viewer, whose duration is processed actively by the flow, by the choices and by the accidents of life. The material execution and actions on and towards the canvas presuppose a timeline, a flow of time, a performance in time which simultaneously indicates synthetically an accumulation of time, of actions performed in a time span. As pointed out a few years ago by David Joselit: "One of the marvels of modern painting is that this tension between marking and storing time remains present on its surfaces, since its constituent marks, which are laid down over time, are always simultaneously available to vision. Painting has been, and remains to be, the privileged format for negotiating attention, for exploring the regulation and deregulation of affective time in an era of massive image production and circulation. In other words, modern painting formats the MARKING and ACCUMULATION of time both in its scenes of production and consumption."¹

The time factor, both in relation to the execution and to the contemplation of the work, has always formed one of the bases of Hubert Scheibl's work and of his original contribution to the history and practice of abstract painting. As he himself says, "Das Sehen ist seit unseren Anfängen mit Bewegung verbunden" ["Seeing has been linked to movement since our beginning"]. Performance requires a movement of the artist's body on and towards the work and the marks on the canvas are the material, emotive and indexical recording of that movement and of the span of time in which it occurred. In turn, the perception and exploitation of the work require a particular time dynamic and movement. Scheibl's works are a constant reference, also in itself a movement, between overall vision and immersion in details. Every sign, every color, every tone remains suspended in its consequential nature. Layers are formed in an open combination which is simultaneously a marking in space and time. It becomes the free and instantaneous transcription of an unrepeatable flow of energy and therefore in itself is absolute. The canvas is transformed into an extended field in which physical and mental energies converge and condense ideas and gestures, intuitions and regrets, intention and chance, all those forces which translate the zero degree of the oil paint into a physical and semantic sign, into the testimony and description of something which is indescribable by nature into the description of something which in turn holds unlimited potential for playing out meanings and actions.

The action on the canvas marks and stores every phase of its production and therefore of the conative energy, of the physical and emotive charge which is entrenched, enclosed, frozen, hidden and at the same time revealed on the canvas. As noted by Maurice Merleau-Ponty in his famous *Cézanne's Doubt* we are faced with "the painstaking process of transporting sensation into form, the excruciating doubt that comes with each decision to add a mark to those already present on the surface."² The canvas polarizes the origin and the end and everything which lies in between in a distribution of the charge of energy which each time composes and breaks up again the order of procedure, the order and the hierarchy in the grouping of the signs. The canvas releases towards the viewer the energy imploded in the interaction between reason and the unexpected, between contingency and error. Scheibl always paints while keeping the canvas wet, while the paints are still fluid and modifiable, open to ongoing development, exposing them in some way to the unexpectedness of life. In an enlightening interview with Jerome Sans, Scheibl says, "... You actually have to begin with errors in order to reach a point that is worth pursuing. My work is a searching movement that intuitively converges on unknown fields of energy and forms of energy..."³ This is unknown and unknowable energy, yet still perceptible, of the human intervention on the things



Ernst Mach
Aufnahme eines fliegenden
Geschosses mit 550 m/s Geschwin-
digkeit mit Achterwelle und
Wirbel/Photo of a Flying Bullet
at a Speed of 550 m/s including
Stern Wave and Vortex, 1887
Artist's Photo Note 398



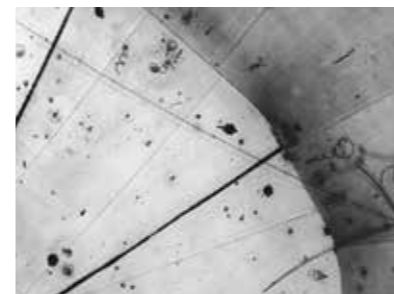
Ethan Coen, Joel Coen
No Country for Old Men,
Film still, 2007
Artist's Photo Note 5210

des Objekts und des Akts, der dieses festgehalten hat, sowie der Arbeit, der Materialität der Leinwand und der darauf aufgetragenen Farben.

Die Malerei schafft ihre eigene räumliche/zeitliche Dimension, die einen Dialog zwischen Werk und Betrachter, zwischen Künstler und Betrachter einleitet, dessen Dauer aktiv durch den Lauf des Lebens sowie durch die getroffenen Entscheidungen und die Zufälle im Leben bestimmt wird. Die materielle und gestische Ausführung auf der Leinwand bzw. zu ihr hingewandt setzt einen zeitlichen Rahmen voraus, einen zeitlichen Fluss, einen Zeitablauf, der zugleich im Wesentlichen eine „Verräumlichung“ von Zeit sowie von Handlungen, die in einem zeitlichen Rahmen ausgeführt werden, bedeutet. David Joselit hat es vor einigen Jahren so ausgedrückt: „Es ist eines der großen Rätsel der zeitgenössischen Malerei, dass diese Spannung zwischen dem Einschreiben und Einfrieren der Zeit auf ihren Flächen erhalten bleibt, da die Zeichen, die sie bilden und die im Lauf der Zeit festgelegt werden, stets gleichzeitig sichtbar sind. Die Malerei ist und bleibt das privilegierte Format, um Aufmerksamkeit zu erregen, um die Regulierung und Deregulierung von affektiver Zeit in einer Epoche der massiven Erzeugung und Verbreitung von Bildern zu erforschen. Mit anderen Worten bringt die zeitgenössische Malerei die EINSCHREIBUNG und VERRÄUMLICHUNG der Zeit sowohl während ihrer Erzeugung als auch während ihres Konsums in ein bestimmtes Format.“¹

Der Zeitfaktor, ob in Bezug auf die Ausführung oder in Bezug auf die Betrachtung des Werks, war schon immer eines der Fundamente, auf denen die Arbeiten von Hubert Scheibl und sein originärer Beitrag zu Geschichte und Praxis der abstrakten Malerei basieren. Um es mit seinen eigenen Worten auszudrücken: „Das Sehen ist seit unseren Anfängen mit Bewegung verbunden.“ Die Ausführung verlangt, dass der Künstler seinen Körper auf seinem Werk und zu diesem hin bewegt, und die Zeichen auf der Leinwand repräsentieren die materielle, emotionale und indexikalische Aufzeichnung dieser Bewegung und des zeitlichen Bogens, in dem sie erfolgt ist. Die Wahrnehmung und der Genuss des Werks erfordern wiederum eine besondere zeitliche Bewegung und Dynamik. Die Werke von Scheibl sind ein ständiges Hin und Her – auch das im Grunde eine Bewegung – zwischen dem Blick auf das Ganze und der Vertiefung ins Detail. Alle Zeichen, alle Farben, alle Schattierungen bleiben in ihrer Konsequenz in der Schwebe. Sie lagern sich in Schichten ab, in einer offenen Kombination, die zugleich eine räumliche und zeitliche Anmerkung darstellt. Daraus entsteht die freie und unmittelbare Transkription eines unwiederholbaren und somit an sich absoluten Energiestroms. Die Leinwand verwandelt sich in ein weites Feld, in dem die physischen und mentalen Energieströme zusammenfließen, die Idee und Gestus, Intuition und Reue, Absicht und Zufall, Ordnung und Chaos gerinnen lassen – all diese Kräfte, die den Nullpunkt der Ölfarbe in ein physisches und semantisches Zeichen, in die Bezeugung, in die Beschreibung von etwas, das von Natur aus unbeschreiblich ist, in die Beschreibung von etwas, das seinerseits ein grenzenloses Potenzial zur Performance von Bedeutungen und Aktionen besitzt, umwandeln.

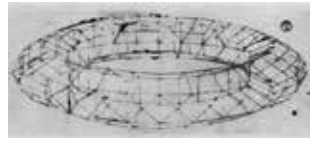
Die Aktion auf der Leinwand vermerkt und archiviert jeden einzelnen Herstellungsschritt und somit auch die gesamte Willensenergie, die physischen und emotionalen Kräfte, die verlagert, eingeschlossen, eingefroren, verborgen und zugleich auf der Leinwand enthüllt werden. Wie Maurice Merleau-Ponty in seinem berühmten Essay *Der Zweifel Cézannes* festgestellt hat, sehen wir uns konfrontiert mit „dem mühevollen Prozess, Sinnesempfindungen eine Form zu verleihen, dem qualvollen Zweifel, der mit jeder Entscheidung, ein Zeichen zu den bereits auf der Fläche vorhandenen Zeichen hinzuzufügen, einhergeht“². Die Leinwand polarisiert den Anfang und das Ende, ebenso alles, was dazwischen ist, und sorgt für eine Verteilung der Energie, die jedes Mal die



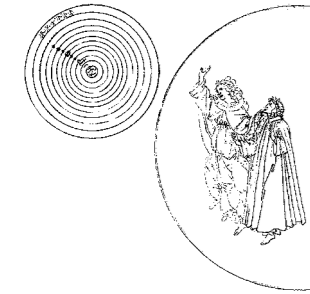
Erstes beobachtetes Neutrino/
First-detected Neutrino, 1970
Artist's Photo Note 2359



Paolo Uccello
Mazzocchio, *Die Sintflut* (Detail)/
The Flood (detail), Fresko ca./
Fresco c. 1448
Artist's Photo Note 142



Paolo Uccello
Mazzocchio, *Studie/Study*,
ca./c. 1448
Artist's Photo Note 145



Sandro Botticelli
*Dante und Beatrice in der Sphäre
des Mondes. Beatrice erklärt die
Natur der Himmel* (Detail)/*Dante
and Beatrice in the Sphere of the
Moon, with Beatrice Explaining
the Nature of the Heavens* (detail),
Zeichnung ca./drawing c. 1490
Artist's Photo Note 1729

in the world. As Barnett Newman wrote, "Man's hand traced the stick through the mud to make a line before he learned to throw the stick as a javelin."⁴ Each act of painting reactivates and reiterates this gesture, this primary and primordial intention, each encapsulates past and present and again and again becomes a writing of time.

Scheibl's painting does not represent things or ideas, does not illustrate or explain a concept or a narrative, but just is. It is not even a tautology or a narcissistic and self-celebratory representation and even less so a pursuit of impermeability. Scheibl's painting is a transcription of energy, the recording of a tension, of an impasse to be overcome, a fleeting and definitively unknowable time and timeline. The time of painting. It is the painful transcription of a simultaneously heroic and failed process, of osmosis between the contingency of the artist's life and the myth of eternity and the universal nature of painting.

In a rare interview with Cy Twombly conducted by David Sylvester, one of the artists most admired by Scheibl, the American artist says, "It's instinctive in a certain kind of painting, not as if you were painting an object or special things, but it's like coming through the nervous system. It's like a nervous system. It's not described, it's happening. The feeling is going on with the task. The line is the feeling, from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning. It's like I'm experiencing something frightening, I'm experiencing the thing and I have to be at that state because I'm also going."⁵ In this respect, Scheibl's painting also acts like a nervous system and appears difficult to describe, or rather is indescribable, or leaves every area of interpretation open. It describes, if it does describe something, a time, the time. A time wrapped in a circular movement from and around the canvas. A movement wrapped in a time which is inevitably out of reach, a time which does not answer to the logic and the rules of time calculated conventionally, but instead as a time constructed and developed by images. A time with its own story and autonomy, as in a cinematographic sequence. In fact, critics have very often related Scheibl's imagery to film. Among filmmaking techniques, we speak of the concept of an "off-screen space," referring to everything that takes place outside of the frame's visual field and yet is present in the imaginary adjacent space, the set. This is often described so that it can be imagined and recreated by the viewer's imagination. It is as if the canvases of Scheibl are off-screen spaces in which a hypothetical narration is happening elsewhere yet parallel at the same time. They are the temporal and spatial continuation and construction of an event and process, yet without a description. In one of his famous pieces of writing on cinema, Gilles Deleuze maintains that the primary function of the off-screen concept is that of adding space to space. The paintings by Scheibl also do this, they deploy space within a space, space in space, making the boundaries and deployment of brushstrokes tenuous and liminal. They reveal a battle between painting and time, between the material and the energy which molds it, through the scratches and scrapes which attempt to make the invisible visible, to dig into the space in search of another space. As pointed out again by Maurice Merleau-Ponty, "No thing, no side of a thing, shows itself except by actively hiding the others, denouncing them in the act of concealing them. To see is as a matter of principle to see further than one sees, to reach a being in latency. The invisible is the outline and the depth of the visible. The visible does not admit of pure positivity any more than the invisible does."⁶

In another piece of writing dedicated to the theories of Deleuze, Cristiano Dalpozzo writes, "The movie image promises to be an image filter or image membrane that can be gone through, but – at the same time – discriminates, by delimiting what is different from itself. Basically, the edges

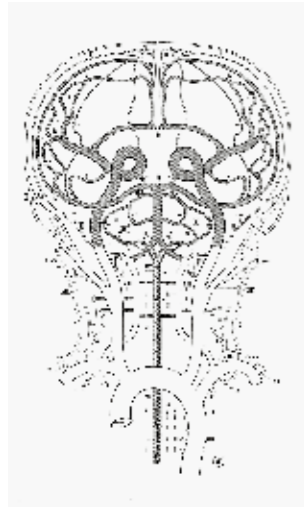
Verfahrensregeln, die Reihenfolge und die Hierarchie bei der Anhäufung von Zeichen zusammensetzt und wieder zerlegt. Die Leinwand verströmt dem Betrachter gegenüber die in der Interaktion zwischen Vernunft und dem Unvorhergesehenen, zwischen Zufall und Fehler implodierte Energie. Beim Malen achtet Scheibl darauf, die Leinwand stets feucht zu halten, während die Farben noch flüssig sind, sich noch ändern lassen und offen für immer wieder neu entstehende Kombinationen sind, wodurch er sie in gewisser Weise auch der Unberechenbarkeit des Lebens aussetzt. In einem aufschlussreichen Interview mit Jérôme Sans bestätigt Scheibl: „[...] Man muss eigentlich mit Fehlern anfangen, damit man überhaupt zu einem Punkt kommt, der es dann wert ist, dass man ihn weiterverfolgt. Meine Arbeit ist eine forschende Bewegung, die sich intuitiv unbekanntem Energiefeldern und Energieformen nähert [...]“³ Sie ist die unbekannte und unerkennbare, aber deshalb keineswegs weniger wahrnehmbare Energie der menschlichen Interaktion mit den Dingen der Welt. Wie Barnett Newman schrieb: „Mit einem Ast zog die Hand des Menschen einen Strich durch den Sand, bevor dieser Ast zum Speer wurde.“⁴ In der Malerei werden diese Bewegung und diese grundlegende und urzeitliche Absicht ständig reaktiviert und wiederholt, die Vergangenheit wird mit der Gegenwart vermischt, und die Zeit wird immer wieder festgehalten.

Scheibls Malerei bildet keine Dinge oder Vorstellungen ab, sie illustriert oder erklärt auch kein Konzept und keine Erzählung; in erster Linie IST sie. Es handelt sich auch nicht um eine Tautologie oder um eine narzisstische und selbstverliebte Darstellung und noch weniger um eine Studie in hermetischer Abgeschlossenheit. Scheibls Malerei ist die Transkription von Energie, die Aufzeichnung einer Spannung, eines toten Punktes, den es zu überwinden gilt, von flüchtigen und in letzter Konsequenz unerkennbaren Zeiten bzw. Zeitrahmen. Die Zeit der Malerei. Sie ist eine mühevoll-transkription, entstanden als Folge eines zugleich heroischen und katastrophalen Prozesses, einer Osmose zwischen den zufälligen Ereignissen im Leben des Künstlers und dem Mythos der Ewigkeit und der Universalität der Malerei.

In einem seltenen Interview, das David Sylvester mit Cy Twombly, einem der von Scheibl am meisten verehrten Künstler, geführt hat, erklärt der amerikanische Künstler: „Bei einer gewissen Art von Malerei geschieht alles rein instinktiv, nicht als ob man ein Objekt oder bestimmte Dinge malen würde, sondern als ob es über das Nervensystem käme. Es ist wie ein Nervensystem. Es wird nicht beschrieben, es findet statt. Das Gefühl entwickelt sich mit der Arbeit weiter. Die Linie ist das Gefühl – von etwas Weichem, einem Traumgebilde, zu etwas Hartem, etwas Trockenem, etwas Einsamem, etwas, das endet, etwas, das beginnt. Es ist, als ob ich etwas Furchteinflößendes erlebe, ich erlebe es, und ich muss in diesem Zustand sein, weil ich mich auch weiterentwickle.“⁵ In diesem Sinn funktioniert auch Scheibls Malerei wie ein Nervensystem und scheint schwer beschreibbar oder erweist sich vielmehr als unbeschreiblich, jedenfalls lässt sie jede Menge Spielraum für Interpretation. Falls sie überhaupt irgendetwas beschreibt, so ist das eine Zeit, die Zeit. Eine Zeit, die von der Leinwand und rund um sie in einer kreisförmigen Bewegung umfasst wird. Eine Bewegung, die in einer Zeit geschieht, die nichts anderes als unfassbar sein kann, einer Zeit, die sich nicht an die Gesetze der Logik und die Regeln der Zeit, wie sie traditionellerweise berechnet wird, hält, sondern vielmehr eine Zeit ist, die von Bildern entworfen und entwickelt wird. Eine Zeit mit einer eigenen Geschichte und Autonomie, wie in einer Filmsequenz. Tatsächlich wurde Scheibls Vorstellungswelt bereits häufig von Kritikern mit der Filmwelt in Zusammenhang gebracht. In der Sprache der Filmtechnik kennt man die Begriffe *Off* oder *Off-Screen*: Darunter versteht man alles, was außerhalb des Sichtfeldes des Bildschirms vor sich geht, jedoch im benachbarten imaginären Raum, dem Set, vorhanden ist. Was sich im Off befindet, wird häufig



Nach/After Athanasius Kircher
*Mundus subterraneus: Das innere
Herz der Erde/The Inner Heart of
the Earth*, 1678
Artist's Photo Note 1699



Peter Roth
Schematische Darstellung der Verbindungen zwischen den inneren (hirnversorgenden) und den äußeren (den Kopf mit Ausnahme des Gehirns versorgenden) Arterien des Kopfes/Schematic Display of the Link between the Internal (Brain-supplying) and External (Supplying all except the Brain) Arteries of the Head, Neurochirurgische Universitätsklinik Zürich/Neurosurgical University Hospital of Zurich, 1990
Artist's Photo Note 154

of the framework resemble the skin: at the same time an epidermal and an identity border too." Painting by Scheibl is like a skin, a skin from which the paints and their combinations, their intercourse, are scraped off and abraded by the slashing and tattooing movement of the spatula. It is as if the skin offers a different vision according to the viewpoint, the distance and degree of attention with which it is observed. From far off, it looks like smoothed and sensual armor, from up close like an organic substance, fluid and porous, made up of veining and recesses, like the grooves of the lines on the palms of hands. His paintings require, similar to film-making techniques, focussing, yet focussing dictated and performed by the onlooker.

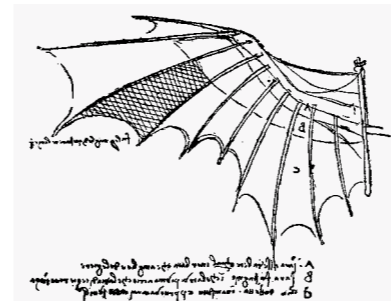
Again Dalpozzo on Deleuze: "The filmic image will then be understood as something provisional, a path, not the final destination; a mediation in a perpetual dialogue conjured up between the visible and the invisible, between the represented and the representable – a medium that exceeds its own limits, figuring and reconfiguring itself between excess and absence. An image that never stops to question us, and to act as a mediator becomes, simultaneously, both an 'instigator' and a figure of our mind. An image which is ambiguous, allusive, hybrid, metamorphic, simultaneous, sometimes conciliatory..."⁷ Scheibl's painting does exactly the same. It constantly asks us questions through a visual and sensual instigation whose origin we cannot see or understand. Scheibl's painting is acousmatic painting. It precipitates, as in a chemical solution, an image which is, becomes or aspires to be deliberately and necessarily enigmatic, heterogeneous, allusive, synchronic, harmonic and veiled. The veil and veiling are the component mechanisms and elements of Scheibl's painting. The transparencies intersect, throw themselves and break against flakes and twists of color, creating unexpected and almost intangible escape routes. Those colors of Scheibl lay like a vapor also in the more saturated areas of the painting, constructing those "gulfs of shadow" immortalised by Rimbaud. Never strictly allusive or explicitly symbolic, the colors of Scheibl initiate and at the same time deny a dialogue with their metaphorical association; they are never truly the red of blood or the black of shadows, the blue of the sky or the green of nature, but instead their subliminal continuation in the artificial world of industrial and urban civilisation and its demands, the shiny, fluorescent, flashy, metallic colors of the city, of media, of the Web. In this context the use of grey in the series *Nicotine on Silverscreen* not only acts as a reflecting surface which takes in and rejects the reality surrounding the picture, but also intercepts the hundreds of tones of grey perceived by individuals in large cities, with the same social and anthropological value with which around a hundred reds exist for Maori tribes and several types of white for the Inuit.⁸

As pointed out by David Batchelor, in his most recent work *The Luminous and the Grey*, grey is a "unique color that is also a non-color, a mood, a feeling, an existential condition and even an insult."⁹ Urban architecture and the visual information of the screens which surround us are also dense in overlaps of spaces, of viewpoints, of sudden changes in scale ratios, and the paintings of Scheibl take part in this motion and in this rhythm, both in their internal layout and in their display and arrangement. As in the installation of the exhibition at the Orangery of the Lower Belvedere, where paintings and architecture become a single score to form a broken labyrinth, a labyrinth which references, like his painting, the recovery and rediscovery of time.

1 David Joselit, "Marking, Scoring, Storing and Speculating (on Time)," in *Painting beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, eds. Isabelle Graw, Ewa Lajer-Burchardth (Berlin, 2016), p. 14.
2 Maurice Merleau-Ponty, "Cezanne's doubt," in *Sense and non-sense* (Evanston, 1964).



Schutzmaske gegen Schneesturm/
Blizzard Mask, Kanada/Canada 1959
Artist's Photo Note 2659



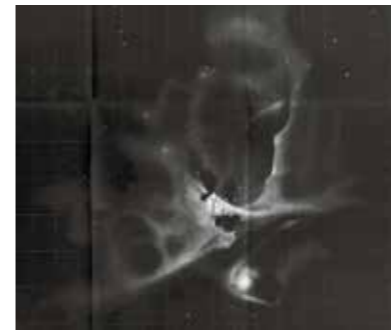
Leonardo da Vinci
Flügelskizze/Sketch of a Wing,
ca./c. 1500
Artist's Photo Note 1534

mittels filmischer Techniken so beschrieben, dass es sich der Zuschauer in seiner Fantasie vorstellen und ausmalen kann. Die Leinwände von Scheibl sind wie ein Off, in dem eine hypothetische Erzählung zwar an anderer Stelle, aber zur selben Zeit parallel abläuft. Es handelt sich um den Entwurf und die räumliche und zeitliche Fortsetzung eines Ereignisses und eines Prozesses, aber ohne jegliche Beschreibung. In einem berühmten Essay über das Kino erklärt Gilles Deleuze, dass die vorrangige Funktion des Off in der Erweiterung des Raums bestehe. Auch Scheibls Gemälde erfüllen diese Funktion, sie entfalten einen Raum in einem Raum, den Raum im Raum, sie sorgen dafür, dass die Abgrenzung und der Verlauf der Pinselstriche schwach und kaum wahrnehmbar sind. Sie offenbaren einen Kampf zwischen dem Malprozess und der Zeit, zwischen der Materie und der Energie, die sie formt, über Kratzer und Schrammen, die versuchen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, den Raum auf der Suche nach einem weiteren Raum auszuhöhlen. Maurice Merleau-Ponty bringt es auf den Punkt: „Kein Objekt, keine Seite eines Objekts zeigt sich von selbst, außer indem andere aktiv verborgen und erst durch die Tätigkeit des Verdeckens bloßgestellt werden. Zu sehen bedeutet grundsätzlich, weiter zu sehen, als man sieht, ein latent vorhandenes Sein zu erreichen. Das Unsichtbare ist der Umriss und die Tiefe des Sichtbaren. Das Sichtbare lässt keine Positivität auch nicht mehr zu als das Unsichtbare.“⁶

In einem Essay von Cristiano Dalpozzo über die Theorien von Deleuze heißt es: „Das Kinobild verspricht, ein durchlässiger Filter oder eine Membran für Bilder zu sein, macht aber – gleichzeitig – einen Unterschied, indem es ausgrenzt, was sich von ihm unterscheidet. Im Grunde ähneln die Kanten des Rahmens der Haut: Sie bilden zugleich eine Epidermisgrenze und auch eine Identitätsgrenze.“ Scheibls Malerei ist wie eine Haut, eine Haut, von der durch die Hieb- und Kratzbewegung der Spachtel die Farben und deren Kombinationen, deren gegenseitige Auseinandersetzung abgekratzt und abgeschabt wurden. Und wie die Haut eröffnet sie je nach Blickpunkt, Entfernung und dem Grad der Aufmerksamkeit, mit dem sie betrachtet wird, eine andere Sichtweise. Von Weitem erscheint sie wie ein glatt geschliffener, sinnlicher Panzer, aus der Nähe wie eine organische, flüssige und poröse Substanz mit Äderungen und Vertiefungen wie die Furchen der Handlinien. Ebenso wie in der Filmtechnik müssen auch seine Gemälde sozusagen „scharfgestellt“ werden; diese Fokussierung hängt allerdings vom Betrachter ab und erfolgt durch ihn.

Dalpozzo weiter: „Das filmische Bild wird dann als etwas Provisorisches verstanden, als Weg und nicht als endgültiges Ziel; eine Vermittlung in einem ewigen Dialog, heraufbeschworen zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen dem Dargestellten und dem Darstellbaren – ein Medium, das seine eigenen Grenzen sprengt und sich selbst irgendwo zwischen Übermaß und Abwesenheit immer wieder abbildet. Ein Bild, das nie aufhört, uns Fragen zu stellen und als Vermittler zu fungieren, wird gleichzeitig zu einem ‚Impulsgeber‘ und einem Fantasiegebilde. Ein Bild, das mehrdeutig, anspielungsreich, eine Mischform, metamorph, gleichzeitig ist, manchmal auch versöhnlich [...]“⁴⁷ Genau dasselbe gilt für die Malerei von Scheibl. Sie stellt uns andauernd Fragen durch visuelle und sinnliche Stimulation, deren Ursprung wir nicht sehen und nicht verstehen. Scheibls Malerei ist eine akusmatische Malerei. Wie bei einer chemischen Lösung wird ein Bild abgeschieden, das bewusst und zwingend rätselhaft, heterogen, anspielungsreich, synchron, harmonisch und verschleiert ist, wird oder danach strebt, es zu sein. Der Schleier, die Verschleierung sind die Elemente und Mechanismen, aus denen sich Scheibls Malerei zusammensetzt. Die Durchlässigkeiten kreuzen sich, wenden sich gegeneinander, zerfransen sich in farblichen Absplitterungen und Verwerfungen und schaffen so unerwartete und kaum wahrnehmbare Fluchtwege. Scheibls Farben, die sich wie Dampfschwaden auch in den

- 3 Jérôme Sans, "A Chemical Story. Hubert Scheibl in conversation with Jérôme Sans," in *Hubert Scheibl. Committed to Memory*, Galerie Thaddaeus Ropac (Paris, 2009), p. 136.
- 4 Richard Schiff, "Introduction," in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John Philip O'Neill (Berkeley, 1990), p.xvi.
- 5 From an interview between Cy Twombly and David Sylvester, Rome, 2000, http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm (retrieved on-line on 28/06/2016).
- 6 Maurice Merleau-Ponty, *Signs*. Studies in Phenomenology and Existential Philosophy (Evanston, 1964) p. 20.
- 7 Cristiano Dalpozzo, "Off-screen: the liminal dimension of the cinematic image," <http://refractory.unimelb.edu.au/2014/02/05/off-screen-dalpozzo> (retrieved on-line on 28/06/2016).
- 8 <http://languagelog.idc.upenn.edu/myl/ldc/llog/LauraMartinEskimoSnowWords.pdf> (retrieved on-line on 28/06/2016).
- 9 David Batchelor, *The Luminous and the Grey* (London 2014).



John Herschel
Orionnebel/Orion Nebula, 1855
Artist's Photo Note 1435

dichtesten Bereichen des Bildes ablagern, entwerfen die von Rimbaud verewigten „Schattentale“. Niemals nur anspielungsreich oder explizit symbolisch, leiten Scheibls Farben einen Dialog mit ihrer metaphorischen Assoziation ein und negieren diesen im selben Moment; sie sind nie wirklich rot wie Blut oder schwarz wie die Dunkelheit, blau wie der Himmel oder grün wie die Natur, sondern eher deren unterschwellige Fortsetzung in der künstlichen Welt der industriellen und urbanen Zivilisation und ihrer Anforderungen, die leuchtenden, fluoreszierenden, knalligen, metallischen Farben der Stadt, der Medien, des Internets. In diesem Kontext dient die Verwendung von Grau in der Serie *Nicotine on Silverscreen* nicht nur als reflektierende Oberfläche, die die Realität rund um das Bild mit einbezieht und zurückwirft, sondern sie fängt auch die Hunderten von verschiedenen Grautönen ein, die von den Menschen in den großen Metropolen wahrgenommen werden, und zwar mit derselben sozialanthropologischen Wertigkeit, mit der für die Stämme der Maori etwa hundert verschiedene Rottöne und für die Inuit zahlreiche Arten von Weiß existieren.⁸

Wie David Batchelor in seinem jüngsten Essay *The Luminous and the Grey* ausführt, ist Grau eine „einzigartige Farbe, die zugleich auch eine Nichtfarbe, eine Stimmung, ein Gefühl, ein existenzieller Zustand und sogar eine Beleidigung ist“⁹. Die Architektur der Urbanität und die visuellen Informationen auf den Bildschirmen rund um uns verdichten sich auch durch die Überlagerung von Räumen, von Blickpunkten, von plötzlichen Veränderungen in den Größenverhältnissen, und die Gemälde von Scheibl beteiligen sich an dieser Bewegung und an diesem Rhythmus, sowohl ihrer inneren Verfassung nach als auch in ihrer Anordnung im Rahmen der Ausstellung. Wie in der Schau in der Orangerie im Unteren Belvedere, in der Bilder und Architektur zu einer einzigen Partitur verschmelzen und so ein durchbrochenes Labyrinth bilden, ein Labyrinth, das wie Scheibls Malerei auf die Wiedergewinnung und Wiederentdeckung der Zeit Bezug nimmt.

1 David Joselit, „Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)“, in: Isabelle Graw / Ewa Lajer-Burcharth (Hg.), *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*, Berlin 2016, S. 14.

2 Maurice Merleau-Ponty, „Le doute de Cézanne“, in: *Fontaine*, 8. Jg., Nr. 47, 1945.

3 Jérôme Sans, „Eine chemische Geschichte. Hubert Scheibl im Gespräch mit Jérôme Sans“, in: *Hubert Scheibl. Committed to Memory* (Ausst.-Kat. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris), Paris 2009, S. 144.

4 Richard Schiff, „Introduction“, in: John Philip O'Neill (Hg.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Berkeley 1990, S. xvi.

5 Aus einem Interview von David Sylvester mit Cy Twombly, Rom 2000, http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm (zuletzt aufgerufen am 28.9.2016).

6 Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, Evanston 1964, S. 20.

7 Cristiano Dalpozzo, „Off-screen: the liminal dimension of the cinematic image“, <http://refractory.unimelb.edu.au/2014/02/05/off-screen-dalpozzo/> (zuletzt aufgerufen am 28.9.2016).

8 <http://languagelog.idc.upenn.edu/myl/ldc/llog/LauraMartinEskimoSnowWords.pdf> (zuletzt aufgerufen am 28.9.2016).

9 David Batchelor, *The Luminous and the Grey*, London 2014.