

„Oberste Prinzipien, Clarice: Simplifikation! Lesen Sie bei Marc Aurel nach! Bei jedem einzelnen Ding die Frage: was ist es in sich selbst, was ist seine Natur?“¹

Und wenn das Ding die Malerei ist? Was ist sie in sich selbst, was ist ihre Natur, was ist ihr eigentliches Wesen? Existiert sie wie selbstverständlich, als absolute Größe in der Welt, oder muß sie sich, um neue, stolze Programmgewißheit zu erlangen, permanent bezweifeln, kritisieren und in Frage stellen? Trotz der sich wiederholenden Bannflüche vom Ende der Malerei als historisch erodierte Kulturpraxis, beharren die Künstler, mehr denn je, auf der Arbeit am „konventionellen“ Medium. Denn schließlich wurden bereits viele „letzte“ Bilder gemalt, die das „Ende“ der Malerei wieder und wieder aufgeschoben haben.

Der amerikanische Kunstkritiker Arthur C. Danto, Prophet einer „Kunst nach dem Ende der Kunst“, beschreibt in einem Aufsatz zwei Gründe, die er für das „Ende“ der Malerei verantwortlich macht.² Ein Ende nebenbei, das für ihn nicht die Erledigung des Mediums, sondern das letzte Kapitel einer ganz bestimmten Geschichte, einer Erzählung bedeutet, einen mentalen Showdown, der sich am Beginn des 20. Jahrhunderts ereignete: der eine Grund, sagt Danto, sei ein technischer gewesen, nämlich die Erfindung des bewegten Bildes, das, vielmehr als die Photographie, die Malerei als alleinigen Faktor der Repräsentation ablöste. Der andere wäre ein kulturphilosophischer: die kulturelle Herausforderung, die mit der grundsätzlichen Erschütterung des Ideals von der wahrheitsgemäßen Repräsentation der Wirklichkeit einherging. Eine Reaktion darauf, schreibt Danto, sei die Abstraktion gewesen.

Was Danto als Ende einer Geschichte beschreibt, ist der Turbo im System des Hubert Scheibl: der Film und die abstrakte Malerei. In seinen neuesten Arbeiten fusioniert er das scheinbar Inkompatible: die Methode der Abstraktion, der nachgesagt wird, daß sie sich seit ihrer Verklärung in den amerikanischen Fifties und Sixties zunehmend erschöpfe, und das, was als *die* eigentliche Kunstform des 20. Jahrhunderts gilt: der Film. Nimmt man als kleinsten gemeinsamen Nenner von beiden das Licht und die Farbe, die ja nicht nur in Scheibls Bildern, sondern auch in zahllosen Filmstreifen in abstrakt-symbolischer Absicht eingesetzt werden, hat man eine unter zahlreichen leinwandgebundenen Wahlverwandschaften im Visier.

Neben diesem Aspekt an den „Oberflächen“ geht es Scheibl aber vielmehr ums Dahinter, um die Subtexte, um das, was dabei heraus kommt, wenn man die Bilder der Wirklichkeit neu durchmischt und der – gemalten – Oberfläche mit ihren Botschaften Inhalte unterlegt, die scheinbar nicht dazu gehören. Und so geht es im Werk Hubert Scheibls neuerdings offenbar darum, die Elastizität seines Mediums auf die Probe zu stellen, die Diskrepanzen und Kongruenzen unterschiedlicher künstlerischer Formulierungen auf ihre Dehnbarkeit hin zu testen.

„The Lady from Shanghai“, „Was ist es in sich selbst, was ist seine Natur?“, „Can you hear me?“ und „Fargo“ heißen die Bilder. Filme wie Quentin Tarantinos „Reservoir Dogs“ oder Jonathan Demmes „The Silence of the Lambs“ gaben den Impuls für ihr Dasein. Scheibl, der Maler der entleerten Räume, der strahlende Chromatiker im Wiener Grau, läßt seine Bilder mit neuen Assoziationen auf.

1 Hannibal Lecter zu Detective Starling, in: Das Schweigen der Lämmer

2 Arthur C. Danto: Art after the End of Art, in: Artforum, April 1993, S.62

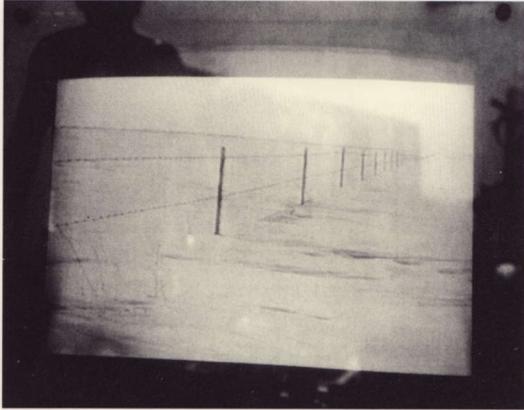
Scheibl, ein scharfer Beobachter, im Kino wie auch sonst in der Welt, läßt einen Kader lang den Blick auf eine Leidenschaft zu und gesteht den Cinephilen. Er läßt für einen Moment erkennen, was ein Bild sein könnte, das für sich existiert und gleichzeitig ein Teil der Welt ist.

In die Farbverdichtungen seiner neuen Bilder hat er versteckte Hinweise und Chiffren eingefügt, die auf seine *private obsessions* verweisen und sie als möglichen, strategischen Ausgangspunkt für die Malerei bezeichnen. Als Gebrauchsanleitung fungiert der Titel, der sich zunächst oft nur den Cineasten unter den Kunstverständigen erschließt. Doch wer einmal das Rätsel gelöst und den Titel entschlüsselt hat, wird etwa das Schnittmuster auf dem Bild „Was ist es in sich selbst, was ist seine Natur?“ als feine Anspielung des Künstlers auf Buffalo Bill, den Massenmörder im „Schweigen der Lämmer“ erkennen, der seine Opfer häutete, und die Fetzen auf seiner Singer-Tretmaschine zu neuen Körperhüllen steppte. Der Grund für diese epiderme *Haute Couture* war der Wunsch nach Veränderung, der Wunsch, sich mit der neuen Haut auch eine neue, andere Identität zu verschaffen. Eine treffende Metapher für das Potential, das in Erneuerung und Verwandlung steckt, meint Hubert Scheibl, denn das pontifikale *lebenslänglich* gilt schon lange nicht mehr.

Dem *Quid pro Quo* des charismatischen Genies und Ungeheuers Hannibal Lecter, der Clarice Starlings Kindheitserinnerungen gegen Anagramme über die Persönlichkeit Buffalo Bills tauscht, polizeiliche Ermittlungen zur psychoanalytischen Sitzung transformiert, an deren Ende Clarice weiß, nach wem sie zu suchen hat, an deren Ende ein Bild des Mörders entstanden ist, eingetauscht gegen das Bild der schreienden Osterlämmer, dem stellt Scheibl sein *Quid pro Quo* zur Seite: den Deal zwischen Maler und Bild, den Handel von Lasur um Lasur, Farbschicht um Farbschicht, die sich über die Ränder der Leinwand hinweg ins Cinemascope ausdehnt, den Handel zwischen dem, was an der äußersten Oberfläche als reine Ungegenständlichkeit daherkommt, und dem inneren Kern, dem konkreten Storyboard persönlicher Erfahrung. Die Universalie Malerei als Beziehungsmuster zwischen dem, was man sieht, und dem Manuskript, das sich hinter dem Visuellen verbirgt.

Die heftigen Ritzer im Schwarz des Bildes „Can you hear me?“ als malerischen Wink auf die Geste des brutalen Schnitts zu verstehen, mit dem Mr. Blonde in der Lagerhaus-Folterszene von „Reservoir Dogs“ das Ohr vom Haupte des Polizisten trennt, liegt nicht unbedingt auf der Hand. Die Beziehungen, die zwischen Bild und Film herrschen, sollen zwar lokalisiert werden können, dürfen sich aber nicht aufdrängen. Denn wenn Hubert Scheibl etwas vermeiden möchte, dann die Untertitel fürs Subkutane, die allzu deutlichen Analogien, die Parallelaktionen in den Visuals!

Der Mythos von Tarantinos Kultfilm mit seiner alinearen Erzählstruktur, die sich gegen konventionelle Sehgewohnheiten auflehnt, mit seiner Konzentration auf einen Spielort und den komplizierten Rückblenden, ist der Anlaß für Scheibls Arbeit, der gedankliche Trigger. Auf der Homepage des Künstlers, der Leinwand, wird die Brutalität der Aktion jedoch maximal abstrahiert und bleibt als malerische Geste ebenso Andeutung, wie die grausame Erledigung des blutigen Vorhabens im Film: da wie dort sieht man sie nämlich nicht. Im Moment, als Mr. Blonde sein Messer am Ohr des Polizisten ansetzt, schwenkt die Kamera nach rechts oben, und zeigt eine Tür und eine



3 Uwe Nagel: Der rote Faden aus Blut.
Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino,
Marburg 1997, S.56

Lampe, die von der Decke hängt. Zu Stealer Wheels Song „Stuck in the Middle with You“ hört man die Schmerzensschreie des Polizisten und die Stimme von Blonde, der ihm Stillhalten verordnet. „Der Ton schafft so eine eindeutige Verbindung zum *offscreen space*. In der brutalsten Szene des Films sehen wir ein völlig belangloses Bild, nur der Ton, der Kontext und die Imagination des Betrachters machen den ganzen Horror aus.“³ In der nächsten Einstellung sieht man Blonde, der das Ohr in der Hand hält und „Can you hear me?“ hineinbrüllt. Die Kamera beobachtet ihn beim Herbeiholen eines Benzinkanisters. Er schüttet ihn über den Polizisten und entflammt sein Feuerzeug. In diesem Augenblick wird er von einem Kugelhagel zerfetzt, abgefeuert von Mr. Orange, den man, da die Kamera auf Blonde geblieben ist, nicht bemerken konnte.

Was Tarantino damit beweist, ist, daß das, was nicht gezeigt wird, ebenso große Bedeutung haben kann, wie das, was gezeigt wird. Analoges hat Scheibl mit der Malerei vor: was das Bild ausmacht, ist die Manifestation eines Gedankens, den der Künstler hineinpackt, und die Vorstellungskraft dessen, der es betrachtet. Mit der Verkettung des Tatbestands Farbe auf Leinwand – des Realen – und der Aktivierung imaginärer Assoziationen unterlegt Scheibl dem, was man sieht, einen neuen, einen anderen, als den Text des aktuellen Bildes, eine zusätzliche Information, ein unerwartetes *double bind*. Dergestalt mehrgleisig unterwegs, umkreist er seine Arbeit über die Akquisition des Films, der die Software, das Material, das Thema liefert für eine Malerei, die sich der Narration und der Erzählung verweigert und das in einer Kunst-Zeit, in der das Erzählerische, das Autobiographische wieder eine so große Bedeutung hat.

Wenn Scheibl das Betriebssystem Farbe in Gang setzt und seine Tomographien aufbaut, mit Wischern und Kratzern darunterliegende Ebenen freilegt, um sie wieder mit Kolorit zu überziehen, meint er damit nicht nur die Schichtung von Farbe, sondern auch die von Wahrnehmungen. Das

Bild „Fargo“ zum Beispiel, ein großes Querformat, scheint die Aufmerksamkeit wieder stärker auf das zu richten, was sichtbar ist. Scheibl setzt eine differenzierte, schmutziggraue Weiß-Palette ein, um auf die nebelige Eislandschaft Minnesotas hinzuweisen, auf den Schneesturm am Beginn des Films, auf die weite, flache Landschaft in „Fargo“, wo man vergeblich nach einem Horizont sucht, der die weiten Felder vom dunstigen Himmel unterscheidet. „Everything is white, just an empty field of vision“, hat Joel Coen einmal über die Gegend seiner Kindheit im Midwest der USA gesagt⁴, und diese sanfte Leere ist auch in Scheibls Bild spürbar. Was Hubert Scheibl an „Fargo“ daneben besonders reizt, ist, wie die Brüder Coen das Thema Heimat als ironische Etude spielen, wie sie die Merkwürdigkeiten des sprachlichen Lokalkolorits einsetzen, ohne ihre Landsleute zu blamieren, was ihn reizt, ist das Bizarre und die Skurilität der Figuren, auch die latente Gewalt, die hinter den Idyllen steckt, und die Rhizome des Scheiterns, unter der Oberfläche hochfliegender Pläne.

Hubert Scheibl ist ein Globetrotter und viel auf Reisen. Seine Bilder hat er häufig unterwegs gefunden, in Brasilien etwa, auf Réunion, oder in seiner Heimatstadt Gmunden. Oft verschwindet er für ein paar Wochen, um sich Exerzitien aufzuerlegen, um auf tagelangen Märschen den Fundus der Erinnerungen aufzufüllen, die Collagen im Hirn anzulegen, aus dem später die Bilder kommen. Es sind Teststrecken, um die Bilder der Wirklichkeit neu zu formatieren, um das eigene Gedächtnis neu zu ordnen. Und dabei stellt sich heraus, daß Gedächtnis und Erinnerung verschiedene Funktionen des Gehirns sind, die kontrapunktisch zusammenspielen. Es stellt sich weiters heraus, daß sich Bewußtsein und Gedächtnis ausschließen und daß die Erinnerung das Gedächtnis „umschreibt“, wie im Wunderblock-Modell Sigmund Freuds, mit seiner Konzeption des Gedächtnisses als Aufschreibearrangement, in dessen Oberfläche sich Dauerspuren eingravieren, die von neuen, aktuellen Eindrücken verdeckt bzw. gelöscht werden können.⁵

Die Übereinstimmungen von Freuds These, die im übrigen von Filmtheoretikern als kinematographisch interpretiert wird, und Hubert Scheibls Malroutine mit ihrer Schichtung von Farbenen, die wieder abgetragen und neu aufgebaut, in die zerstreute Zeichen eingeritzt und wieder eliminiert werden (Cy Twombly hat seine Kritzelbilder bezeichnenderweise „Writings“ genannt), führen zu einem weiteren Relais, an das Scheibl, diesmal eher metaphorisch, andockt: zum Synonym für die filmische Avantgarde in Europa, zu Chris Marker.

Die Text-Bild-Scheren, das Verfahren der Verfremdung eines Texts durch konträre Bilder, wie es Marker ausdifferenziert hat, war ein maßgeblicher Anstoß für Scheibl, Motive und Beweggründe für seine Malerei wieder einmal durchzufiltern, und zu checken, ob der Bazillus Film die Malerei kontaminieren, reinigen oder aber immunisieren würde. In jedem Fall ließe sich sagen, meint Scheibl, „daß die Vielschichtigkeit meiner Bilder und die Mehrgleisigkeit von Markers Film Spuren ein gemeinsames Muster, einem Archetypus folgen: den Montagen von Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die man sehen und gleichzeitig bezweifeln kann“.

Bildermacher sind „professionelle“ Fetischisten, und wie Marker erhebt Scheibl innere Bilder zu Fetischen. Und wie für Marker das typisch Filmische nicht die Bewegung, sondern die Dauer (einer Einstellung) ist, also das Gegenteil von dem, was das Medium zu charakterisieren scheint,

4 Vgl. Peter Biskind: Brothers from Another Planet, in: Premiere, Juni 1996, S. 48

5 Michael Wetzel: Die Wahrheit nach der Malerei, München 1997, S. 285



6 Wie Anm. 5, S. 264

läßt sich für Hubert Scheibl das Malerische nicht auf den einen, berühmten Blick reduzieren, auf das technisch perfekte Funktionieren von Wahrnehmung, sondern das Bild wird als Reflexionsraum verstanden, und soll Widerstand leisten, gegen die Großspürigkeit des optischen Spektakels. Scheibls neue Rhetorik der Abstraktion erscheint wie ein Echo auf die Bilder Chris Markers, der als „einer der radikalsten Vertreter einer Widerständigkeit des Bildes gegen die visuelle Erfassung der Welt“⁶ gilt. Denn schließlich geht es nicht um die Dokumentation der Wirklichkeit, sondern um die Konstruktionen des Wirklichen.

Hubert Scheibls künstlerischer Kurzschluß von Film und Malerei bricht mit dem Vermächtnis der Moderne: mit dem Primat der piktoralen Oberfläche. Er zeigt, daß sich der Ort des Visuellen verschoben hat, und er reagiert als Maler auf die Bildwelt eines technischen Mediums. Er markiert den Ort, wo sich die Überschneidung der Idiome abspielt, denn er weiß, daß die Malerei dabei ist, sich umzucodieren. David Reed, der mit seinen Malschleifen Filmrollen, mit seinen Bildformaten das Cinemascope feiert, hat gesagt, „that we see paintings in a different way now, because of film and video“. Das Visuelle hat sich neue Kontexte geschaffen. Statt hermetisch auf der Autonomie des Bildes zu insistieren, und zwischen Farbe, Form und Fläche zu surfen, nimmt Hubert Scheibl den Dialog auf und stellt sich die Fragen nach der Natur des Visuellen. Ging es am Beginn dieses Jahrhunderts um ein neues Verständnis von Repräsentation, so scheinen es an seinem Ende die Positionierung des Visuellen in der mediatisierten Welt zu sein, die Künstler beschäftigen. Sie wissen um ihre Geschichte ebenso Bescheid, wie um die Vielfältigkeit der Bildwelten, und um die Parität aller Medien. „Einige unserer Sterne sind dieselben“, würde Hannibal Lecter sagen.