

Feuerprobe statt Salonmalerei?

Hubert Scheibl zeigt nach Ausstellungen in New York und Düsseldorf seine neuen Bilder in der Galerie Winter in Wien.

Von Markus Brüderlin

KUNST

Das angeregte Interesse an der Neuen Malerei hat sich zäh auch nach Österreich durchgeschlagen und stößt auf eine äußerst intensiv betriebene Kultur des Malerischen. Neben den Arrivierten — Mosbacher, Schmalix und Anzinger — sind es die Jüngeren — Herbert Brandl, Gunter Damisch, Sepp Danner, Hubert Scheibl, Otto Zitko u.a. Auffallend ist die Konzentration auf eine abstrahierende und zum Teil psychologisierende Malerei, die sich stark auch an Naturmagie, an landschaftlichen Erlebnissen orientiert und deren introvertierte Haltung man sich im argumentationsstarken Klima der deutschen Malerszene wohl kaum vorstellen kann. Die Unterschiede zu dieser Starszene werden durch die Anwesenheit der applausgewohnten deutschen Maler Martin Kippenberger und Albert Ohlen in Wien besonders deutlich; da ein Anspruch, der sich im lautstarken Akt des Sich-Abgrenzens und der Herausforderung zu bestätigen sucht, hier eine introvertiertere Defensive, die mit dem Geheimnis der Sensibilität zu glänzen versucht. Beides kreuzt da, wo man sich gegen die internationalistischen Strömungen der 70-er Jahre abgrenzen will: im spezifisch Nationalen, oder besser im „Volkstümlichen“ — manchmal auch zu verwechseln mit „volksdümlich“. Dies gilt für manche Formulierungen der Deutschen, die mit Stilllosigkeit um den neuen Stil, den man vielleicht mit dem Begriff „Neue Dörflichkeit“ umschreiben könnte (eine flächendeckendere Etikette als der von der Gruppe Normal geprägte Term: Baby-Klassizismus), „kämpfen“. In dieser „affirmativen Strategie“ sind das „Vereinnahmen“ und das „Vereinnahmtwerden“ als austauschbare Pole in ein und derselben Identitätsperspektive vereint; eine Perspektive, die im Blitzlichtexhibitionismus des Banalen und der strammen Biederkeit, nach Nischen der Authentizität — nach dem Subjekt sucht. Ironie als Selbstschutz gehört da natürlich ebenso dazu wie das Händehaben (nicht mit gestrecktem Ellenbogen) zur Siegerehrung; der Künstler als „Weltmeister“. Noch leben wir nicht im „postironischen Zeitalter“ (F. Schuh) und das will ausgekostet werden! Einer selbstversunkenen, manchmal depressiven Stimmungsmalerei steht die attitudenhafte Selbstinszenierung weniger gut. Im zurückhaltenden Wiener Klima müssen sich die nicht auf Anheiß klar formulier- und vermarktbareren Ansätze in einer längeren Entwicklungszeit bestätigen und durchsetzen, was viele Vorteile hat. „Wien macht nicht denken“ resümierte der italienische Maler Calzolari seinen einjährigen Arbeitsaufenthalt in der Bundeshauptstadt. Er gesteht den Jungen ein „ungeheures coloristisches Talent zu“, sieht darin aber wenig Entwicklungsfähiges. Eine Beobachtung, die oft auf abstrakt-informelle Malpositionen zutrifft. Für die besondere Situation in Wien muß man wohl eine differenziertere (Mikro-) Optik einstellen, zumal sich einige Künstler der „Feuerprobe“ zwischen Authentizität im Anspruch und der

bloßen schöngeistigen Kultivierung von Malerei bewußt sind und dies manchmal auch in einer ironisierenden Fußnote anmerken.

Im kunststrategischen Italien werden gewisse Entwicklungen und Tendenzen viel deutlicher artikuliert: Auf die poetischen Aufklärer der *arte povera* der 70-er Jahre folgte die subjektorientiertere *Transavantguardia* (Paladino, Clemente u.a.), deren Flucht in das Ironere, in das vielstimmige Ich eine Abkehr von dem aufklärerisch-utopischen Anspruch der Vätergeneration war. Untrennbar damit verbunden der Siegeszug der Malerei, aus deren Kultivierung und Verselbständigung sich nun auch eine weitere Strömung kristallisiert: die sogenannte *pittura colta* (kultivierte Malerei, letzte Documenta und Biennale Venedig), die nicht mehr im nomadenhaften Rückwärts der Kunstgeschichte herumirrt, sondern auf das schöngeistige Raffinement einer „einfach gut gemalten“ Salonmalerei zurückgreift. (Der Tiroler Peter Weiermair, Leiter des Kunstvereins Frankfurt, hat diese drei Strömungen in einem Vortrag an der Hochschule für Angewandte Kunst letzthin kurz und bündig umrissen.)

Auch hier gab es um die Jahrhundertwende eine Salonmalerei. Die von Frankreich her beeinflusste licht-impressionistische Stimmungsmalerei tendierte auf die Auflösung des Gegenständlichen. Bei den jungen Malern, die sich den Grenzbereich zwischen Abstraktion und Figuration erobert haben, herrscht aber die Bemühung um Ausdruck und Intensivierung des Psychischen vor einer reinen Augenreizekunst. Bei ihnen mischt sich der Zug zum Sublimen, zur „erhabenen Sinnlichkeit“ (Hofmannsthal) mit einer, über den haptischen, manchmal wüst derben Malauftrag suggerierten Banalität.

Hubert Scheibl hat die Sicherung an die Gegenständlichkeit am weitesten aufgegeben und sucht in der gestischen Abstraktion gleichzeitig urtümliche Erlebnissnähe, aber auch sprachliche Distanz. Der freie Gestus wird assoziativ (nomadenhaft) mit einer scheinbar beliebigen Vielzahl von Themen verknüpft. Es ist der Versuch, unter Beibehaltung der Spontaneität des Malaktes, eine über den Titel vermittelte thematische Verbindlichkeit zu erzeugen. Die Titel sind vielschichtig und verweisen zum Teil auf literarische, dramatische Momente und Ereignisse. Meist korrespondiert der malerische Bewegungsstil mit elementaren Erlebniswerten in der Begegnung Mensch-Natur-Landschaft: das Telurische in „Gehirn im Stein“; die sinnliche Alleinheit von Ich und Natur, Ich und Kosmos in „Ozeanisch“; das Urzeitliche in „Megalith“. Manchmal wird in sichtlicher Ironie die Verknüpfungsweise von Bild und Titel gebrochen („abstrakte Beute“).

Diese „Feuerprobe“ zwischen dem Inhaltlichen und der Abstraktion der Gestusmalerei will Scheibl als problematisierenden Kontrollmechanismus verstanden wissen, um nicht in die reine Beliebigkeit einer solipsistischen Seelenmalerei oder das gefällige Raffi-

nement der Salonkunst abzugleiten. Das Bild strömt dem Betrachter nicht entgegen und reißt ihn mit in eine kontur- und sprachlos Trunkenheit von turbulenten Farbkosmos. Das chaotische Geschehen bleibt auf ein dünne Raumschicht beschränkt. Schließlich ergibt sich aus der Konsequenz einer ansatzweise nachvollziehbaren Entwicklung so etwas wie eine persönliche „Ikonographie“, die einen, wenn auch unbestimmten, Aussageanspruch verrät.

Künstlerische Arbeit, die sich er Öffentlichkeit stellt, unterzieht sich einer Probe, die aber nicht durch ein „Gottesurteil“ (Die Feuerprobe des Kunstmarktes!) entschieden wird, sondern auch durch den längerfristigen und selbstgesetzten Anspruch und das Bemühen des Künstlers selbst.

Hubert Scheibl: Galerie Winter, bis 26. Jänner 1985 (Katalog). Albert Oehlen: bis 17. Jänner in der Galerie Pakesch.



Dirk Bouts, Feuerprobe, (königl. Museum für schöne Künste, Brüssel). 1468 erhielt Bouts von der Stadt Louwen den Auftrag, zwei Tafeln mit Darstellungen aus der Geschichte der Rechtssprechung für den Schöffensaal im neubauten Rathaus zu malen. Die Szene zeigt ein Gottesurteil, bei dem die Gattin eines zu Unrecht Hingewichteten dessen Unschuld vor dem Kaiser durch die Feuerprobe beweist.