

MITTEN IN DER MALEREI

veröffentlicht im Katalog Ulrike Stubenböck, *From The Series Library, Paynes & Inner*, Museum für Gegenwartskunst Admont. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2008, ISBN 978-3-940748-40-9.

von Florian Steininger

Seit Ende der 1990er Jahre forciert Ulrike Stubenböck konsequent einen Malereibegriff, der auf seiner Selbstreferenzialität basiert. Der Künstlerin geht es weniger um konkrete Bezüge und Erfahrungen der Welt, die sich im Bild widerspiegeln, sondern mehr um die Erfahrung während des Malprozesses, wie es Volker Adolphs in seinem Essay über Stubenböcks *Inner Series* treffend charakterisiert hat.¹ Hier von analytischer, prozessorientierter Malerei zu sprechen, ist zielführender, als den Abstraktionsbegriff zu bemühen.

Rein optisch wahrgenommen, handelt es sich natürlich um »ungegenständliche« Bilder. Jedoch würde genau genommen diese Ungegenständlichkeit, die Verneinung von Figur, Gegenstand und Wirklichkeit bedeuten; also wäre die Auseinandersetzung damit die Voraussetzung. Dieses Thema behandelt aber die Malerin nicht. Zahlreiche Künstler haben im 20. Jahrhundert das Tafelbild von seiner klassischen Aufgabe befreit, Gegenstände (also wahrgenommene Wirklichkeit) abzubilden – oft in einzelnen Schritten, Sequenzen – etwa eingelöst in Mondrians Analyse des Baummotivs bis hin zum abstrakten Raster in seiner neoplastizistischen Phase. Würde man die Geschichte und Entwicklung der Abstraktion linear konsequent bis zu ihrem »Endpunkt« verfolgen, stünde an letzter Stelle Ad Reinhardts *Black Painting* – eine malerische Manifestation der Negation. Die gegenstandslose Malerei lediglich auf das Problem Form, Abbildung, Abstrahieren, Reduzieren, Auslöschen zu fokussieren, wäre zu kurz gegriffen. Das Kapitel Abstraktion hat ein großes Betätigungsfeld hervorgerufen, das auch die Basis für Ulrike Stubenböcks malerische Praxis bildet. Mit der Überwindung der formalen Frage an das Bild ob abstrakt oder figurativ – also was ist auf dem Bild zu sehen und was nicht? –, haben sich Maler, wie vor allem Robert Ryman mit der Frage nach dem »Wie?« in der Malerei verstärkt auseinandergesetzt – also nach den faktischen Parametern und Bestandteilen des Gemäldes per se: der Keilrahmen und die Leinwand als Applikationsfläche der aufgetragenen »gemalten« Farbe, der Malprozess, die Erscheinung der gemalten Farbe, und schließlich ihre Installation an der Wand.

Mit dieser analytischen Sachlichkeit identifiziert sich Ulrike Stubenböck als Malerin. Das Grundieren, der eigentliche Malvorgang und das Hängekonzept sind gleichberechtigte essenzielle

Teile, die die Summe ihres Malereibegriffs definieren. Auf die Leinwand schichtet die Künstlerin zunächst weißen Halbkreidegrund, den sie mit einer Untermalung aus Ölfarbe abdeckt. Anschließend streicht sie drei Grundfarben horizontal auf die vorbereitete Leinwand; aus den zuvor noch unvermischten pastosen Farbzonen entstehen nun durch das gleichmäßige rhythmische Bewegen der Spachtel malerische Verzahnungen und Überdeckungen von koloristisch subtil durchmischten Bereichen. Das scheinbar Handschriftliche, »moderat Gestische«, hat kaum Bedeutung. Stubenböck verwehrt sich gegenüber einer ichbezogenen, auktorialen Geste im Malvorgang – als heftige energetisch aufgeladene Spur, wie in der Malweise des Abstrakten Expressionismus' und im Informel sichtbar. Der eigenhändige Farbauftrag ist Mittel, um den Farben neue Erscheinungswerte optisch in ihrer Vermischung zu verleihen. Es entstehen durch die gezogenen Spachtelspuren auch spannende Strukturen im Sinne des Haptischen.

In den neueren Werkblöcken wie *Paynes Series* und auch *Library Series* reduziert jedoch die Malerin diese pastose Textur der Ölfarbe, im Vergleich zu den seit 1999 entstandenen etwas reliefhafteren Werken, um den koloristisch malerischen Werten mehr Bedeutung einzuräumen. Meist bestimmt das Quadrat die Form der Leinwand, nur selten entstehen querformatige Gemälde. Der Grund liegt darin, eine neutrale Malflächenform zu verwenden, um den Fokus auf die Malerei und ihre materielle und optische Wirkung zu richten und nicht auf Dimensionen des Bild- und Objekthaften. Ein Querrechteck verleiht dem Gemälde tendenziell aufgrund seiner horizontalen Achse Landschaftscharakter, eine vertikale Ausrichtung der Malfläche die potentielle Einschreibung einer Figur, eine Form abseits des rechten Winkels wird mehr als Ding, als Objekt gelesen.

In der aktuellen *Library Series* agiert die Künstlerin als »analytische Impressionistin«. Sie destilliert die vorhandene Umgebung der Bibliothek in Farbwerte, die sie in ihr malerisches Bildkonzept einfließen lässt. So erstrahlen Stubenböcks Quadraturen im barocken Glanz ohne anachronistische Zitate mit mimetischer Absicht zu sein. Geradezu diametral wirkt die Kombination aus ornamentaler Fülle, Historie und dem Barocken einerseits und der strengen reinen, auf dem Projekt der modernen abstrakten Malerei aufbauenden Arbeit der Malerin andererseits. Im Malerischen und Koloristischen gehen jedoch die Pole eine spannungsreiche Annäherung ein.

Zwischen Askese und malerischer Sinnlichkeit

Alexander Rodtschenko setzte für die abstrakte Malerei einen markanten und radikalen Punkt: Er hob das Figur-Grundverhältnis, das bei Malewitschs apokalyptischem *Schwarzem Quadrat* um 1915 noch Bestand hatte, auf und behandelte die Leinwandoberfläche gleichmäßig, wor-

aus ein monochromes Bild resultierte: 1921 schuf Rodtschenko das Triptychon *Glatte Farbe* (*Reine rote Farbe; Reine gelbe Farbe; Reine blaue Farbe*) und erreichte den ersten Nullpunkt in der Malereigeschichte. »Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung: Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben. Jede Fläche hat bis an die Grenzen eine einzige Farbe.«ⁱⁱ Diese Radikalität bedeutete für Rodtschenko das Ende der malerischen Praxis; er wechselte zur Fotografie.

In diesen Endzeitbildern wurzelte jedoch für die nachfolgenden Generationen reiches Potential für das Tafelbild. Hier ging es nicht nur um die Destruktion von klassischen Bildkriterien, sondern um die materielle Realität des Werks, um die Faktur: »Durch lange und andauernde Arbeit entstand – häufig an den gleichen Stellen ansetzend, um alle Effekte der Malerei zu erzielen – auf den Bildern eine abstrakte Sache: ›nichts Lebendiges‹, aber, viel wichtiger, etwas dem Wesen näheres und professionelleres, Das ›Malerische‹, die Faktur der Oberfläche, alle möglichen Lichtschimmer, Lasierungen, Grundierungen, usw. Mit anderen Worten: Es entwickelte sich ein malerisches Herangehen an das Bild. Von diesem Zeitpunkt an hörte das Bild auf, als Bild zu existieren, es wurde Malerei, ein Gegenstand.«ⁱⁱⁱ Künstler wie Wladyslaw Strzeminski, Robert Ryman, Günter Umberg, Joseph Marioni, Ingo Meller und auch Ulrike Stubenböck schließen an Rodtschenkos »materiellen Realismus« an und schaffen Gemälde mit konzeptionell analytischem Impetus.

Trotz all der analytischen wissenschaftlichen Explorationen zu Kolorit und Farbe zeigt sich Ulrike Stubenböck als Malerin, die das Sinnliche und Meditative im Atmosphärischen, Malerischen und Klimatischen selbstverständlich in ihr künstlerisches Schaffen integriert: rot-schwarz bestimmte Gemälde in glühender Wärme, braun-grüne Malerei mit erdigen Qualitäten, bläuliche Töne erwecken Assoziationen an die Tonalität von Wasser und Himmel, ohne impressionistisch-naturalistische Eigenschaften anzunehmen. Stets befinden wir uns mitten *in* der Malerei. Die *Peinture pure*, das ›Malerische‹ par excellence nimmt hierbei eine Schlüsselrolle ein. Diese sinnliche Kraft des Gemäldes zeigt sich als zeitlose, andauernde Konstante, die sich wie ein roter Faden durch die Kunstgeschichte windet. Hier steht die Tradition, mit der nicht gebrochen wird, über der Innovation.

Clement Greenberg, der Verfechter des Fortschritts in der Malerei und ihrer Purifizierung, maß etwa dem klassisch Malerischen eine große Bedeutung zu: »Das Malerische als solches entstammt einer Formtradition, die bis auf die venezianische Malerei zurückgeht.«^{iv} Somit spannt er einen Bogen von Giorgione und Tizian über El Greco und Velázquez bis zu den Vertretern

der Nachmalerischen Abstraktion (*Post Painterly Abstraction*), zu denen vor allem Helen Frankenthaler, Morris Louis und Sam Francis zu zählen sind – also den damals aktuellen Positionen in der abstrakten Malerei, für die er Patronanz übernahm. In den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* – ein Standardwerk für die Einführung in die kunstgeschichtliche Stilentwicklung – verwendet Heinrich Wölfflin das »Malerische« als essenziellen Stilbegriff für das Medium Malerei: »Das Ganze gewinnt den Schein einer rastlos quellenden, nie enden wollenden Bewegung. Ob die Bewegung flackernd und heftig sei oder nur ein leises Zittern und Flimmern: sie bleibt für die Anschauung ein Uerschöpfliches [...] das Freiwerden aber der Massen von Hell und Dunkel, daß sie sich in selbständigen Spiel gegenseitig haschen können, bleibt die Grundlage eines malerischen Eindrucks.«^v

Diese malerische Strahlkraft ist in Stubenböcks Gemälden immanent – ein geheimnisvolles hintergründiges Leuchten, das uns in die Tiefen der Malerei führt.

ⁱ Volker Adolphs, *Die Identität des Bildes*, in: Ulrike Stubenböck: *Inner Series*, Ausst. Kat. Galerie am Stein, Monika Perzl, Schärding 2002.

ⁱⁱ Vgl. Alexander Rodtschenko, in: *Über Kunst und Künstler*, 1939, zit. nach: Alexander Rodtschenko. *Von der Malerei zum Design: Russische konstruktivistische Kunst der zwanziger Jahre*, Ausst. Kat. Galerie Gmurzynska, Köln 1981, S. 118.

ⁱⁱⁱ Marcia Hafif, *Getting on with Painting*, in: *Art in America*, April 1981, S. 138.

ⁱⁱⁱⁱ Vgl. Alexander Rodtschenko, *Linija (Die Linie)*, Vortrag, 23.5.1921, zit. nach: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 348.

^v Clement Greenberg, *Nachmalerische Abstraktion (1964)*, zit. nach: Greenberg: *Die Essenz der Moderne*, Dresden 1997, S. 346.

^v Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Zeit*, Basel 1991 (18. Aufl.), S. 34.