



Abb. 1
Großes Venezianisches
Stilleben, 1956

Öl auf Holz
94,6 x 79 cm
Privatbesitz
WK HRP 671

Abb. 2

Schrank, 1955
Öl auf Holz
95 x 40 cm (pro Flügel)
Privatbesitz
WK 667

Abb. 3

Fische, 1953
Pastell auf Ingres
63 x 48 cm
Albertina, Wien

Abb. 4

Fische und Muscheln, 1954
Öl auf Leinwand, 85,5 x 131 cm
Privatbesitz. WK HRP 290

Abb. 5
Stilleben mit
Bananen und
Fischen, 1953
Öl auf Platte
52 x 84 cm
Privatbesitz
WK 264

Der Künstler ist die Hand, der durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 1912

„Die elementare Leichtigkeit des Malens“¹ –

Überlegungen zum Stilpluralismus
im malerischen Œuvre von Hans Robert Pippal

von Mag. Birgit Prunner (2012)

Kurt Moldovans Zeile, welche er 1954 im Rahmen einer kurzen Ausstellungskritik anlässlich der Einzelschau Hans Robert Pippals in der Wiener Secession verfasste, charakterisiert dessen künstlerisches Vorgehen, mit dem sich die hier vorliegende Studie befasst. Mit „lockerer Gelassenheit und handwerklicher Souveränität“² bediente dieser „ungemein gewandte Künstler“³ die Klaviatur der Moderne, der er die Grundlagen seines malerischen Schaffens verdankte und durch das Anspielen einzelner Tasten individuelle Variationen entlockte.

¹ Kurt Moldovan, Malerische Leckerbissen, 4. Mai 1954, in: Otto Breicha (Hg.), Kurt Moldovan. Kreuz und quer – Beutezüge eines Zeichner, Salzburg 1980, S. 160.

² Otto Rychlik, Welt in Wien, in: Martina Pippal (Hg.), Hans Robert Pippal. Zwischen Innovation und Tradition, Wien 2003, S. 14.

³ Gerhard Schmidt, Neue Malerei in Österreich, Wien 1956, S. 38.

Hans Robert Pippal hinterließ ein vielschichtiges Werk. Geografischer Dreh- und Angelpunkt seines in verschiedene Techniken, Materialien und malerischen Ansätze auseinander dividierbaren Schaffens ist Wien. Diese Stadt war nicht nur die Hauptwirkungsstätte des 1915 in ihr geborenen und 1998 ebendort verstorbenen Künstlers – Pippal fertigte neben autonomen Bildwerken auch etliche Auftragswerke für die öffentliche Hand und andere Wiener Institutionen und Firmen an –, sie lieferte ihm Zeit seines Lebens wichtige kreative Impulse sowie Themen für seine Malerei. Die zahlreichen Stadtansichten zeugen von der tiefen Zuneigung des Künstlers zu seinem Geburtsort und Lebensmittelpunkt, weshalb er wohl auch zu Recht als „sehr wienerischer Maler“⁴ bezeichnet werden kann. Martina Pippal, die Tochter des Künstlers, setzte in der 2003 von ihr herausgegebenen Monografie die Wien-Verbundenheit ihres Vaters in eine mögliche Relation zu seiner künstlerischen Praxis und lieferte damit den entscheidenden Hinweis für diesen Beitrag.⁵ In der gestalterischen Methode des Historismus, wie sie die Wiener Ringstraßenarchitektur geradezu exemplarisch vorführt, nämlich dem Bemühen einem jeden Bauwerk seine ihm angemessene stilistische Identität zu verleihen, vermutete die Künstlertochter eine Parallele zur Vorgehensweise ihres Vaters bei der Konzeption seiner monumentalen angewandten Arbeiten, da auch er versuchte, jede bauliche Aufgabe mit dem passenden Stil auszurüsten. Selbiges Bestreben erklärt auch die Vielfalt an Idiomen in seiner Malerei, was Martina Pippal dazu veranlasste, von unterschiedlichen „**Modi**“ in Bezug auf die heterogenen Erscheinungsweisen in der Kunst ihres Vaters zu sprechen.

Auch Elisabeth Voggeneder markierte den Stilpluralismus als charakteristisch für Pippals malerische Grundhaltung und sah dessen Basis in einem Prozess der Aufnahme und Umformung verschiedener stilistischer Elemente, die zu einer individuellen Synthese geführt habe.⁶ Bereits Gerhard Schmidt hatte 1956 das malerische Werk Pippals in seinem Buch über die *Neue Malerei in Österreich* einem Kapitel zugeordnet, welches er mit „Versuche einer Synthese“ betitelte.⁷

Die Kunstlandschaft der 1950er Jahre in Österreich stellt sich aus heutiger Sicht als eine von zwei malerischen Strömungen dominierte dar:⁸ jene der gestisch-abstrakten Maler (Rainer, Mikl, Hollegha, Prachensky), bei denen sich die nach 1945 aufkeimenden und international ausbreitenden informellen Tendenzen verfestigt hatten, und jene der phantastischen Realisten (Brauer, Hausner, Hutter, Lehmden), deren Malerei, auf Sigmund Freud sowie den surrealistischen Errungenschaften André Bretons und Salvador Dalís ruhend, „altmeisterliche Maltechniken mit magischen Bildinhalten voll religiöser und kunsthistorischer Inbrunst“⁹ kombinierte. Wieland Schmied bekräftigte, dass sich in Österreich Anfang der 1950er Jahre, im Unterschied zu anderen Ländern, beide Gruppen nicht als Antagonisten gegenüberstanden, sondern eine Zeit lang Hand in Hand gingen; auch waren Vertreter beider Richtungen Mitglieder der Wiener Secession und des Art Club.¹⁰ Gegen Ende des Jahrzehntes aber wurden, bedingt durch den breiten Erfolg der phantastischen Realisten beim Wiener Publikum,

⁴ Rychlik, Welt in Wien (wie Anm. 2), S. 13.

⁵ Vgl. Martina Pippal, Mein Vater, in: Dies., Hans Robert Pippal (wie Anm. 2), S. 33f.

⁶ Vgl. Elisabeth Voggeneder, ...zwischen Innovation und Tradition – Versuch einer kunsthistorischen Positionierung, in: Pippal, Hans Robert Pippal (wie Anm. 2), S. 59.

⁷ Vgl. Schmidt, Neue Malerei (wie Anm. 3), S. 35–38.

⁸ Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, München 2002.

⁹ Matthias Boeckl, Die Gegenwart der Vergangenheit: Ein Tabubruch der Moderne? Zur Stellung des Phantastischen Realismus in der Geschichte der Modernitätstheorie, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Phantastischer Realismus (Ausst.-Kat. Belvedere Wien), Wien 2008, S. 12.

¹⁰ Vgl. Wieland Schmied (Hg.), Malerei in Österreich. Die Sammlung Essl, München 1996, S. 32.

„die Gräben tiefer und eine Verständigung unmöglich“¹¹. Die Gestisch-Abstrakten stießen zwar auf Widerstand in der Bevölkerung, genossen aber ihrerseits die Fürsprache Otto Mauers, dem „Monsignore der Avantgarde“,¹² der dieser Bewegung in der von ihm übernommene Galerie St. Stephan zum Durchbruch verhalf. 1959 gipfelten die Spannungen in zwei Kunstevents, wie Matthias Boeckl rückblickend aufdeckte:¹³ Damals fand die erste große Ausstellung der Wiener Schule des phantastischen Realismus im Oberen Belvedere statt, im selben Jahr wurde der französische Maler Georges Mathieu, ein Informeller erster Stunde, von Otto Mauer zu einer Ausstellung eingeladen, die von einer legendären Malaktion begleitet wurde.¹⁴

Die Konzentration auf die beiden auffälligsten Phänomene sowie auf die herausragenden Exponenten österreichischer Nachkriegsmalerei, wie sie die jüngere Überblicksliteratur für die Kunst nach 1945 vornimmt, hat natürlich ihre Legitimation, lässt jedoch Positionen außer Acht, denen Gerhard Schmidt in seiner Abhandlung im Anschluss an die ausführliche Darstellung der Entwicklung von Österreichs Moderne noch einen eigenen Abschnitt zugedacht hatte. Er sah ein künstlerisches Hauptproblem seiner Zeit darin, „die beiden extremen Tendenzen [i.e. Surrealismus und Abstraktion] für eine neue Synthese von Form und Inhalt fruchtbar zu machen“¹⁵ und listete eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern auf, die basierend auf prominenten Vorbildern wie Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró und Pablo Picasso die diametralen gestalterischen Ansätze in ihrer Malerei verknüpften. Daneben existierten „synthetische Versuche“, auf die Schmidt in seinen Ausführungen verwies und zu denen er auch Hans Robert Pippals Malerei zählte, die nicht allein auf die Verschränkung der beiden Pole Surrealismus und Abstraktion hinausliefen, weil der Gegenstand im Zentrum ihres Interesses stand. In Bezug auf Pippal dekodierte Schmidt eine an Raoul Dufy angelehnte „graziöse Faktur“ in den Landschaftsbildern des Malers, die sich mit Stimmungswerten in der Art Maurice Utrillos mischt, erwähnte daneben die dem Pariser Spätkubismus Georges Braques nahe stehenden Kreidezeichnungen und vergaß auch die in altmeisterlicher Technik ausgeführten Werke nicht.¹⁶ Gleichzeitig deutete er damit stichwortartig malerische Rhetoriken an, nach denen sich das Schaffen alternativ zu einer chronologischen Werkgliederung organisieren lässt.

Einen Schritt in diese Richtung setzte Otmar Rychlik, indem er drei markante gestalterische Aspekte innerhalb Pippals Malerei herausarbeitete und durch ausgewählte Beispiele präzisierte: erstens, die in der österreichischen Kunst seit Gustav Klimt und der Wiener Werkstätte wirksame „dekorative Konstante“, daneben die besonders in den Stadtveduten zum Tragen kommende „französische Note“, welche ihre Bezeichnung der bereits angeklungenen Orientierung Pippals an Utrillo und am Fauvismus Dufys, Henri Matisse' und Maurice de Vlamincks verdankt, und weiters ein Aufgreifen des von Picasso, Braque und Juan Gris begründeten synthetischen Kubismus.¹⁷ Martina Pippal und Elisabeth Voggeneder bestätigten Schmidts und Rychliks Beobachtungen und unterschieden ihrerseits stilistische Wendungen im Ausdruck des Künstlers, wobei sie deren Zusammenhang mit dem jeweiligen Bildthema

¹¹ Ebd., S. 33.

¹² Ebd., S. 37.

¹³ Boeckl, Phantastischer Realismus (wie Anm. 9), S. 15.

¹⁴ Peter Baum, April 1959 – Georges Mathieu in Wien, in: Agnes Husslein Arco, Wien–Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880–1960 (Ausst.-Kat. Belvedere Wien), Wien 2007, S. 402

¹⁵ Schmidt, Neue Malerei (wie Anm. 3), S. 35.

¹⁶ Ebd., S. 37f.

¹⁷ Vgl. Rychlik, Welt in Wien (wie Anm. 2), S. 13f.

besonders betonten.¹⁸ „Während Pippal für Bildnisse eine gestisch-expressive Manier gewählt hat, dominiert in den Stadtbildern zunächst der Einfluss des Fauvismus, für Stilleben hingegen hat er eine kubistisch-geometrisierende Formensprache bevorzugt.“¹⁹, bemerkte Voggeneder im Rahmen ihrer akribisch ausgearbeiteten kunsthistorischen Positionierung und kam damit zu ähnlichen Schlüssen wie Martina Pippal.

All diese Befunde treffen insbesondere auf die Malerei Hans Robert Pippals bis in die 1950er Jahre zu. Aufgrund der anwachsenden Aufträge für angewandte Arbeiten im öffentlichen Raum von Seiten der Gemeinde und anderen Wiener Unternehmen reduzierte sich danach die Experimentierfreudigkeit und mit ihr das stilistische Spektrum innerhalb seines malerischen Œuvres – die Konzentration auf das ab den 1960er Jahren dominante Thema des Stadtbildes spiegelt indirekt diese Entwicklung, wobei Pippal auch weiterhin an Gemälden in altmeisterlicher Technik arbeitete, aus denen auch die Beschäftigung mit den damals aktuellen Tendenzen des phantastischen Realismus abzulesen ist – dennoch bildete das „Ringen um einen dem jeweiligen Thema angemessenen Stil“²⁰ oder, anders ausgedrückt, die Gestaltung nach modalen Prinzipien auch weiterhin ein Charakteristikum seines Schaffens. Die Unterscheidung vielfältiger **Modi**, wie sie in den kunstwissenschaftlichen Texten getroffen und soeben kurz skizziert wurde, eröffnet also einen alternativen Zugang zum malerischen Œuvre, der dieses letzten Endes neu kontextualisiert. Denn die als **Modi** eingesetzten Stile geben Anlass, nach den Grundlagen des **Modus**-Prinzips zu fragen und in einem weiteren Schritt nach dessen Eignung als einer Methode zur Ausbildung und Erforschung von Stilpluralismen.

„Ich weiß zu variieren wann immer ich will“²¹ – Grundlegendes zum Modusproblem

Obige Aussage bringt uns zurück ins Jahr 1647: Nicolas Poussin (1594–1665) schrieb in diesem Jahr drei Briefe an seinen Mäzen Paul Fréart de Chantelou, von denen einer das Interesse der Forschung ganz besonders auf sich gezogen hat, da er die Poussin'sche **Modus**lehre begründete.²² In besagtem Schreiben²³ rechtfertigte Poussin die von Chantelou beanstandeten Abweichungen in der malerischen Ausführung seiner Gemälde damit, dass ein jeder Gegenstand (respektive ein jedes Sujet oder Thema) nach einer angemessenen Art und Weise der Darstellung verlange, um seine volle

¹⁸ Vgl. Pippal, Mein Vater (wie Anm. 5), insbesondere S. 31, 33f; Voggeneder, Innovation und Tradition (wie Anm. 6), insbesondere, S. 59f., 65f.

¹⁹ Ebd., S. 59.

²⁰ Pippal, Mein Vater (wie Anm. 5), S. 31.

²¹ „Que je ne suis point des ceux qui en chantant prennent toujours le même ton, et que je sais varier quand je veux“, übersetzt und zit. nach Bernhard Stumpfhaus, Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2007, S. 199.

²² Vgl. Jan Białostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolaus Poussin in: Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981 (zuerst 1961), S. 12–42; Rudolf Zeitler, Il problema dei „modi“ e la consapevolezza di Poussin, in: Critica d'arte, Anno 12, Nr. 69–76, Firenze 1965, S. 26–35; Wilhelm Messerer, Die „Modi“ im Werk von Poussin, in: J. A. Schmöll gen. Eisenwerth (Hg.), Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 335–355; Elisabeth Hipp, Nicolas Poussin. Die Pest von Asdod, Hildesheim 2005; Stumpfhaus, Modus und Affekt (wie Anm. 21).

²³ Vgl. Białostocki, Modusproblem (wie Anm. 22), S. 23–25.

Wirkung entfalten zu können. Unter Berufung auf die **Modi** antiker Musik (dorisch, phrygisch, lydisch, hypolydisch, ionisch), wo Poussin dieses Prinzip verwirklicht sah,²⁴ sowie in beinahe wörtlicher Anlehnung an eine Passage aus einem Musiktraktat des 16. Jahrhunderts überführte der Maler den **Modus**begriff in die neuzeitliche Kunsttheorie und sicherte sich damit die Möglichkeit zur gestalterischen Variation im eigenen Werk, ohne den Boden der individuellen Handschrift bzw. des Stils, dem er zugehörte, zu verlassen.

Seine grundlegende Vorformulierung fand das **Modus**-Prinzip in den Terminologien der antiken Rhetorik. Die Unterscheidung in eine hohe, mittlere und niedere Stillage (*genera dicendi*), wie sie Cicero in seinem *Orator* vorschlug, korrespondiert mit dem **Modus**-Prinzip, gewährleistete sie doch die Anpassung des sprachlichen Ausdrucks an Thema, Ort und Publikum. Auch in der Architekturtheorie spiegelten sich modale Prinzipien wider – man denke an Vitruvs Aufgliederung der Säulenordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch) und deren Zuweisung an das jeweilige Patrozinium eines Tempels. Die vitruvianische Typisierung des Bühnendekors auf der Grundlage der antiken Arten dramatischer Dichtung (Tragödie, Komödie und Satyrspiel) hatte für die bildende Kunst die wohl folgenreichste Wirkung, beschrieb sie doch letzten Endes drei **Modi** der Bildauffassung, welche die Landschaftsmalerei bis weit ins 19. Jahrhundert hinein prägen sollten, wie Ernst Gombrich in einer Studie herausarbeitete.²⁵

Der **Modus**begriff war also ein in verschiedenen Traditionen verankertes Konstrukt, mit dem sich basierend auf dem Kriterium der Angemessenheit die Möglichkeit zur Differenzierung im (künstlerischen) Ausdruck entfaltete. In diesem Sinne reanimierte Poussins Brief das **Modus**-Prinzip für weitere kunsttheoretische Überlegungen. „Schließlich braucht jedes Bild einen **Modus**, der es charakterisiert. Die daraus erwachsene Harmonie wird bald herb, bald weich, bald traurig, bald lustig sein, je nach Art der verschiedenen darzustellenden Gegenstände.“²⁶, formulierte der Maler Antoine Coypel (1661–1722) in Anschluss an Poussin. Dieser recht allgemeinen Auffassung und elastischen Handhabung der **Modi** standen wiederum detaillierte Vorschriften bezüglich der zweckgebundenen Ausschmückung öffentlicher Bauten (z. B. in der barocken Deckenmalerei)²⁷ gegenüber oder auch, was eine dem Bildsujet angemessene Gestaltung von Proportionen, Ausdruck und Komposition sowie den differenzierten Einsatz der zeichnerischen Linienführung betraf (z. B. grob und unbestimmt bei der Darstellung von Bauern; edel und gebogen bei Würdenträgern)²⁸. Ergänzende Richtlinien bildeten sich außerdem für den idealen Umgang mit der Farbe sowie den richtigen Gebrauch des malerischen Werkzeugs heraus („Das Fleisch der Frauenkörper wird mit zugleich zartem und kernigem Pinsel in rundem Strich, in frischen, leuchtenden Farben aufgetragen“)²⁹. Trotz solcher Formalisierungen brachte die **Modus**-Lehre keinen verbindlichen Kanon hervor, der die Zuordnung von

²⁴ So eigne sich zum Beispiel der dorische Modus in der Malerei – entsprechend seiner von Schwere und Ernsthaftigkeit gezeichneten Gestimmtheit in der Musik – zur Darstellung von ernsten, strengen und von Weisheit durchdrungenen Gegenständen. Vgl. ebd., S. 24.

²⁵ Vgl. Ernst Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, *Gazettes des Beaux-Arts*, VI/XLI, 1953, S. 335–360.

²⁶ Zit. nach Białostocki, *Modusproblem* (wie Anm. 22), S. 15f.

²⁷ Vgl. Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997.

²⁸ Vgl. Białostocki, *Modusproblem* (wie Anm. 22), S. 26–28. Der Autor berief sich auf Henri Testelins 1680 angefertigte *Tables des préceptes de la peinture*.

²⁹ Dandré Bardon in dem 1765 veröffentlichten *Traité de Peinture*, zit. nach ebd., S. 30.

Gegenständen, Farben und Formen an einen **Modus** geregelt hätte.³⁰ Die längst fällige „Rationalisierung dieser schillernden Begriffswelt“, so auch Günter Brucher, habe nicht stattgefunden mit der Folge, dass die „modale‘ Terminologie [...] von der Kunstwissenschaft zunehmend außer Acht gelassen wurde“.³¹

Jan Białostocki widmete sich 1961 in einem Aufsatz der Vorgeschichte und dem Nachleben von Poussins Brief mit dem Ziel, den **Modus**begriff für die Betrachtungsweisen der modernen Kunstgeschichte wieder fruchtbar zu machen.³² Der Kunsthistoriker brauche nämlich einen Terminus, so Białostocki, der es erlaube „verschiedene, manchmal sogar unähnliche Tendenzen im Schaffen eines Künstlers zusammen zu sehen“³³. Der von ihm wieder ins Feld geführte **Modus**begriff sollte der Präzisierung respektive Differenzierung des Stilbegriffs dienen oder, anders formuliert, helfen „die Vielfalt künstlerischer Äußerungen innerhalb der übergeordneten Stilbegriffe effizienter [...] wahrzunehmen“³⁴. Günter Brucher ortete in der Wiedereinführung des **Modus**-Prinzips einen möglichen methodischen Ansatz zur Erforschung von Stilpluralismen in der Kunst vergangener Epochen.³⁵ Scharfe Kritik gegen den „Einheitszwang“ der Stilepochen-Kunstgeschichte äußerte 1970 J. A. Schmall gen. Eisenwerth in seinem Beitrag zum Phänomen des Stilpluralismus.³⁶ Er wollte, ähnlich wie Białostocki vor ihm, für weiter zurückliegendes Kunstgeschehen ein „Bild verschiedener nebeneinander wirkender und ineinanderwogender Kräfte“³⁷ erkannt wissen. Sein methodischer Ansatz lag im Konstatieren und Abstecken von „Eckphänomenen“ und der daran anschließenden Befragung des zwischen diesen Extremen liegenden „polygonalen Spannungsfeldes“. In diesem existiere nämlich ein Fächer an Möglichkeiten, d. h. an künstlerisch realisierten Lösungen, dessen „stilpluralistische Struktur“ nur so durchleuchtet werden könne.³⁸ Wenn Białostocki und Schmall gen. Eisenwerth die Wahrnehmung von Stilpluralismen im künstlerischen Ausdruck vergangener Epochen forderten, so taten sie dies aus einer zeitgenössischen Perspektive heraus. Auslöser dafür war meines Erachtens die Verstärkung von Pluralismen innerhalb der künstlerischen Produktion (oder zumindest deren forcierte Bewusstwerdung). Das „Chaos der Gegenwart“ führte zur Reflexion über die Vielfalt in der Vergangenheit und zum Entwurf bzw. zur Reaktivierung von methodischen Ansätzen, um diese besser erfassen zu können.

Am Ende seiner kunsttheoretischen und begriffshistorischen Untersuchung entwickelte Białostocki den Gedanken den **Modus**begriff auf die im 19. Jahrhundert wiederauflebenden historischen Stile anzuwenden. Als konkretes Beispiel nannte der Autor den Architekten und Städteplaner Karl Friedrich Schinkel, der seine Gebäude je nach Anforderung sowohl in neoklassizistischem als auch neugotischem Stil oder eben besser **Modus** gestaltete – eine im Historismus übliche Praxis, wie auch an den Bauten der Wiener Ringstraße abzulesen ist. Die dort zu beobachtende Vielfalt der Stilorientierungen ergab sich aus der Vielfalt der Bauaufgaben und der Bemühung eine

³⁰ Vgl. Stumpfhausen, *Modus und Affekt* (wie Anm. 21), S. 195.

³¹ Günter Brucher, *Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik*, Wien 1985, S. 80.

³² Białostocki, *Modusproblem* (wie Anm. 22), S. 12–42.

³³ Ebd., S. 13.

³⁴ Brucher, *Stilpluralismus* (wie Anm. 31), S. 81.

³⁵ Ebd., S. 70–83.

³⁶ J. A. Schmall gen. Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte* (zuerst 1970), in: Werner Hager/Norbert Knopp (Hg.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, S. 9–19.

³⁷ Ebd., S. 13.

³⁸ Ebd., S. 18.

jede mit einem bestimmten Inhalt zu verknüpfen. Jeder verwendete Stil sollte eine Epoche samt den hineininterpretierten Eigenschaften repräsentieren: So wählte man etwa für das Parlament einen neoklassizistischen, die antike Demokratie symbolisierenden Stil, während für den Kirchenbau auf die Formensprache gotischer Kathedralen zurückgegriffen wurde.³⁹ In der Malerei jener Zeit spiegelt sich, obwohl weniger plakativ, ein ähnliches Verfahren wider.⁴⁰

Martina Pippal sah im heterogenen Werk ihres Vaters ein analoges Prinzip verwirklicht und verwies auf die ästhetische Vorformulierung des **Modus**problems im Historismus. Obwohl Hans Robert Pippal sich mit keinem Wort persönlich dazu äußerte, wie seine Tochter anmerkte, schloss sie eine Bezugnahme auf die künstlerische Praxis des 19. Jahrhunderts nicht aus.⁴¹ Die eingangs erwähnte und in den Stadtbildern des Malers oft zur Schau getragene Wien-Verbundenheit kann als Indiz dafür gelten. Die von den Autoren der Monographie angedachten **Modi** des Malers, welche um eine dem jeweiligen Thema angemessene gestalterische Umsetzung bemüht sind, unterstreichen dieses Faktum zusätzlich. Bildzitate in Pippals Werken – zum Beispiel die Abbildung der Mona Lisa in seinem *Großen Venezianischen Stilleben* (Abb. 1) aus dem Jahr 1956 oder Vermeers Mädchen mit dem Schleier auf dem Trompe-l'œil *Schrank* (Abb. 2) von 1955 – als auch Fotografien auf denen er über kunsthistorische Fachliteratur gebeugt abgelichtet ist sowie fotografische Einblicke in sein laborähnliches Atelier,⁴² welches sich eigene Werke mit barock gewandeten Holzskulpturen teilen, zeugen von einem speziellen Interesse an der Kunst vergangener Epochen und deren stilistische Beschaffenheit. Dieser Hinweis auf Pippals angeregte Auseinandersetzung mit der entsprechenden Forschungsliteratur sollte ihn nicht zuletzt als Kenner kunstwissenschaftlicher Problemstellungen ausweisen, was ihm wiederum das Gewährsein über die adäquate Verwendung künstlerischer Mittel, sprich des **Modus**-Konzeptes, zuspricht. Es liegt mir fern zu behaupten, er habe dieses eingehend studiert oder sich theoretisch damit beschäftigt. Białostockis Aufsatz wurde 1961 zum ersten Mal veröffentlicht, Pippals Stilpluralismen erreichen ihren ersten Höhepunkt schon in den frühen 1950er Jahren. Es ist auch nicht Absicht der vorliegenden Studie, einen Konnex zwischen diesen beiden Sachverhalten herzustellen, trotzdem fällt in der Gegenüberstellung folgendes auf: ein wachsendes Interesse auf Seiten der Wissenschaft zur differenzierten Betrachtung pluralistischer Phänomene in der Kunst bei gleichzeitiger Entfaltung eines paritätischen Nebeneinanders verschiedenartiger stilistischer Tendenzen im Werk einzelner zeitgenössischer Künstler.

Multiple Choices – Stilpluralismen bei Künstlern von der Moderne bis zur Postmoderne

Besonders hervorzuheben wäre in dieser Hinsicht das Schaffen der ebenfalls aus Österreich stammenden Malerin Soshana in den 1950er und 1960er Jahren.⁴³ Den

³⁹ Siehe auch Hermann Fillitz, *Der Traum vom Glück: Die Kunst des Historismus in Europa* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus und Akademie der Bildenden Künste Wien), Wien 1996, S. 15–25.

⁴⁰ Vgl. dazu Gerbert und Marianne Frodl, *Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus*, in: ebd., S. 137–149.

⁴¹ Vgl. Pippal, *Mein Vater* (wie Anm. 5), insbesondere S. 33f.

⁴² Vgl. zwei Abbildungen in ebd., S. 44 und 45.

⁴³ Vgl. Angelica Bäumer/Amos Schueller (Hg.), *Soshana. Leben und Werk*, Wien 2010; Birgit Prunner, *Soshana. Das malerische Œuvre der 1950er und 1960er Jahre im Licht der internationalen Avantgarde* (Dipl.-Arb. Universität Wien), Wien 2011.

Großteil ihrer künstlerischen Laufbahn verbrachte die gebürtige Wienerin außerhalb der Landesgrenzen, vor allem in Paris und später in New York, bis sie 1985 in ihre Heimatstadt zurückkehrte. Dementsprechend zeigt sich ihr Œuvre von den damals international vorherrschenden abstrakt-gestischen Tendenzen maßgeblich beeindruckt. Darüber hinaus arbeitete sich die Künstlerin aber an komplementären avantgardistischen Paradigmen ab und beschritt zukunftsweisende Wege, indem sie scheinbar unbekümmert Informelles, Kalligraphisches, Surrealistisches, Figuratives, Symbolistisches gleichwertig nebeneinander stellte bzw. oftmals auf nur einer Leinwand miteinander kombinierte. Die Entscheidung für eine stilistische Spielart war dennoch nicht willkürlich, sondern hing mit der inhaltlichen Disposition des jeweiligen Sujets oder Themas zusammen. So garantierte ihr der abstrakt-expressive Gestus den Anschluss an aktuelle künstlerische Trends und die Realisierung der Idee des „offenen Kunstwerkes“ (Umberto Eco), während die changierenden in Lasurtechnik aufgetragenen Hintergründe die Vorstellung von surrealistischen Räumen in Tanguy'scher Manier wecken und die figurativen Versatzstücke wiederum als ein Statement zum kontrovers diskutierten Menschenbild des 20. Jahrhunderts gelesen werden können (Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte*; Darmstädter Gespräche 1950). Soshanas umfangreicher, auf den ersten Blick in verschiedene Richtungen auseinanderklaffender Werkkorpus lässt sich, ganz ähnlich jenem Pippals, durch Bestimmung modaler Kategorien gliedern. Der **Modus**begriff ermöglicht es für beide Künstler, im Sinne Białostockis, die heterogenen Tendenzen innerhalb ihrer Œuvres „zusammen zu sehen“, die Mannigfaltigkeit aber dennoch als *die* spezielle Qualität zu begreifen.

An dieser Stelle sei noch einmal auf die Thematisierung der **Modus**problematik bei Poussin in der älteren Literatur rückverwiesen. In einer Reihe von Textstellen aus Traktaten von Zeitgenossen des Malers fand Bernhard Stumpfhaus Hinweise dafür, dass an Poussins Bildkompositionen insbesondere die Vielfalt im Ausdruck geschätzt wurde.⁴⁴ Erst durch Variation gelinge es überhaupt, einem jeden Gegenstand seine ihm eigene Fassung zu verleihen, interpretierte Stumpfhaus die zitierten Passagen, nachdem er eingehend darauf hingewiesen hatte, dass bereits lange vor Poussin die *varietas* als eine Funktion des **Modus** markiert worden war.⁴⁵

In der ersten Dekade der Kunst nach 1945 stellt eine dem Werk Pippals oder Soshanas vergleichbare modale Vielfalt dennoch die Ausnahme unter den diversen Künstlerpositionen dar. Zwar war die Situation rundherum – hauptsächlich im nach dem Krieg wieder aufgeblühten Kunstzentrum Paris, von wo aus die kreativen Impulse auf Resteuropa ausstrahlten – durch ein breites Spektrum an künstlerischen Erscheinungsweisen geprägt,⁴⁶ selten jedoch weist ein einzelner Werkkorpus eine dem Schaffen Hans Robert Pippals oder Soshanas vergleichbare Flexibilität im Umgang mit unterschiedlichen stilistischen Idiomen auf.

Auf der Suche nach Vorläufern muss man sich aber nicht bis zum Eklektizismus des 19. Jahrhunderts oder gar zur klassizistischen Malerei des 17. Jahrhunderts zurück bemühen. Diese sind auch innerhalb der Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts prominent vertreten: Pablo Picasso⁴⁷, Paul Klee⁴⁸ oder Otto Dix⁴⁹ griffen

⁴⁴ Vgl. Stumpfhaus, *Modus und Affekt* (wie Anm. 21), S. 208f.

⁴⁵ So etwa bei Joseph Justus Scaliger (1561): „Sie [die *varietas*] beruht ganz und gar auf dem *Modus*.“ Zit. nach ebd., S. 205.

⁴⁶ Vgl. Peter Baum, *Paris 1945–1965* (Ausst.-Kat. Lentos Linz), Linz 2003.

⁴⁷ Meyer Schapiro, *The Unity of Picasso's Art*, in: George Braziller (Hg.), *The Unity of Picasso's Art*, New York 2000, S. 1–47; Eduard Beaucamp, *Der Modus der Linien und die Kunst der Möglichkeiten*, in: Werner Spies (Hg.), *Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag* (Ausst.-Kat. Haus der Kunst München), München 1981, S. 83–89.

in ihrer Malerei parallel zu unterschiedlichen Stilelementen und variierten diese mitunter auch innerhalb eines Werkes. „Wenn die Gegenstände, die ich darstellen wollte, eine andere Ausdrucksweise verlangten, so habe ich nie gezauert, sie mir zu eigen zu machen“⁵⁰, bekannte Picasso gegenüber dem spanischen Kollegen Marius de Zayas 1923 und fuhr fort: „Andersartige Motive verlangen unvermeidlich auch andere Methoden. Das hat weder mit Entwicklung noch mit Fortschritt etwas zu tun, sondern es ist nur eine Anpassung der Idee, die man ausdrücken will, und der Mittel, diese Idee auszudrücken.“⁵¹ Illustrieren lassen sich diese Aussagen am eindrucksvollsten anhand von Werkbeispielen aus der Zeit um 1920.⁵² Damals erreichte die Wiederbelebung eines monumentalen Klassizismus in Picassos Schaffen ihren Höhepunkt, parallel dazu malte er aber weiterhin kubistisch, oder, wie Meyer Schapiro es in einer seiner Studien über Picassos Kunst ausdrückte: „In the morning he made Cubist paintings; in the afternoon he made Neoclassical Paintings. So that for him the two styles were both available and provided problems that he solved in different ways [...]“⁵³ Schapiro, der seinen analytischen Blick auf die Eigenheiten sämtlicher Schaffensphasen richtete, bezeichnete Picassos Ansatz dann auch als „most extraordinary phenomenon in the whole story of art in the last few hundred years.“⁵⁴ Die Idiomvielfalt im Auge behaltend betonte er aber weiterhin nachdrücklich die Einheit (unity) von Picassos Kunst.

Zeichnungen des Künstlers aus dieser Periode inspirierten Eduard Beaucamp zu einem Aufsatz über den variierenden „**Modus** der Linien“.⁵⁵ Um 1914 entfaltete sich in Picassos Linienführung bereits eine kunstvolle Polyphonie aus halbabstrakten, organischen und kubistischen Möglichkeiten, so der Autor, die in Zukunft durch weitere Modalitäten bereichert werden sollte. So habe der Künstler zum Beispiel auch aus Gemälden Ingres', Cranachs, Velásquez' oder Rembrandts neue **Modi**, Motive und Formen für sein am Ende enzyklopädisches Werk gewonnen. Dank wechselnder Methoden und Techniken „erhält sich Picasso bis in seine letzten Lebensjahre eine Fülle ästhetischer **Modi** und eine grenzenlose Vielgestaltigkeit von Formen und Figuren, so dass es ihm bis zuletzt geradezu täglich gelingt, die eigenen Grenzen und Endlichkeiten zu überwinden“⁵⁶ resümierte Beaucamp über, wie er es nannte, Picassos „Kunst der Möglichkeiten“. Zeitgenossen warfen dem Künstler gelegentlich stilistische Wankelmütigkeit vor, zugleich begründet der Reichtum seines Ausdrucks seit jeher das Phänomen Picasso. Wolfgang Brückle wollte in der Person des Künstlers gar die Entwicklung der klassischen Moderne überhaupt verkörpert sehen, denn sein Werk reflektiere, während seine Generationskollegen noch der Pflege einer stilistischen Identität nachgingen, das stilistische Chaos von dem die Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts insgesamt beherrscht war.⁵⁷ Laut Brückle habe Picasso das Stilprinzip mehr und mehr abgestreift, um zu einer „Stillosigkeit aus Prinzip“ zu gelangen, was insofern beachtlich sei, weil er damit auf das verzichtet habe, was damals in den Augen

⁴⁸ Dieter Scholz (Hg.), Das Universum Klee (Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin), Berlin 2008.

⁴⁹ Dietrich Schubert, Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix, in: Hager/Knopp (Hg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus (wie Anm. 36), S. 203–224.

⁵⁰ Pablo Picasso, Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen, Zürich 1954, S. 14.

⁵¹ Ebd.

⁵² Siehe dazu Gegenüberstellungen bei Schapiro, Unity of Picasso's Art (wie Anm. 47).

⁵³ Ebd., S. 29.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Beaucamp, Modus der Linie (wie Anm. 47).

⁵⁶ Ebd., S. 89.

⁵⁷ Wolfgang Brückle, Picasso oder die Stillosigkeit aus Prinzip, in: Ulrike Gauss (Hg.), Pablo Picasso. Werke auf Papier, Stuttgart 2000, S. 21–33.

der Betrachter noch als der „bevorzugte Träger individuellen Ausdrucks und damit einer authentischen Künstlerpersönlichkeit“⁵⁸ gegolten habe.

Auch Meyer Schapiros Schriften zeugen von der Fokussierung auf den vitalen Selbsta Ausdruck eines heroischen Künstlersubjekts, worin für ihn die gesellschaftliche Relevanz der Avantgardekunst lag. Dieser „subjektivistischen Bestimmung der Kunst“ sei aber auch der „Grundsatz individueller **Moduswahl**“ eingeschrieben, den Schapiro an Picassos Stilpluralismus immer wieder exemplarisch begründet habe, wie Regine Prange in ihrem lexikalischen Beitrag über den Kunsthistoriker schrieb.⁵⁹ „Mit dem damit einhergehenden Verzicht auf die Konzeption einer gerichteten Entwicklung der künstlerischen Methoden und Formen nähert sich Schapiro Leitgedanken der Postmoderne [...]“⁶⁰, fuhr sie fort und liefert damit der hier vorliegenden Studie das Stichwort, um nach der Vielgestaltigkeit im Werk postmoderner Künstler zu fragen.

Die Postmoderne, ein wie man weiß komplexes, vielschichtiges und vieldiskutiertes Phänomen, stellt in ihrem Kern eine kritische Auseinandersetzung mit den Idealen der Moderne dar, erteilte sie doch dem Primat subjektiver Autorschaft (Roland Barthes *Tod des Autors*), dem Fortschrittsgedanken sowie dem Glauben an eine teleologische Entwicklung eine dezidierte Absage. „Pluralität“ ist nach Wolfgang Iser Kampfruf und Herzwort der Postmoderne und deren Radikalisierung spiegelt sich nicht zuletzt in der postmodernen Kunst seit Mitte der 1960er wider.⁶¹ Die Neo-Avantgarden, deren Brennpunkt sich von Paris nach New York verlagert hatte, verliefen nahezu gleichzeitig nebeneinander. Künstlerinnen und Künstler nutzten nunmehr die Kunstgeschichte als Fundus, weshalb ihr Handeln nicht mehr als Nachfolge- oder Einflussgeschichte beschrieben werden kann. Zitat, Aneignung (Appropriation), Wiederholung bilden bis heute markante Strategien künstlerischer Praxis bzw. neue Ansätze zur Erforschung von Gegenwartskunst.⁶²

Das Werk des Deutschen Gerhard Richter steht exemplarisch für die Methodenvielfalt in der postmodernen Malerei seit 1960. Julia Gelshorn verglich das vom Künstler in Eigenregie verfasste Werkverzeichnis, welches die Heterogenität des Werkes deutlich artikuliert, mit einem „Bestellkatalog für künstlerische Stile und Formen“.⁶³ Der Künstler selbst bekannte 1972 in einem Interview anlässlich seiner Beteiligung an der Biennale in Venedig und einem stilistischen Umschwung innerhalb seines Œuvres: „Ich hatte keine Lust mehr, diese weichen Fotobilder zu malen [...] ich möchte die Methode wechseln, sooft es angebracht ist.“⁶⁴ Richter, der sich in dieser Aussage auf die zeitweilige Ablösung seiner Malerei nach Fotovorlagen durch eine romantisierende Landschaftsmalerei bezog, schöpfte ungehemmt aus dem Repertoire der Moderne und wechselte virtuos zwischen den diametralen Gestaltungsweisen hin und her. Heinrich Klotz veranlasste dieses Verfahren Mitte der 1990er Jahre unter anderem dazu, die Formen der Moderne als elementares Sprachmaterial zu begreifen –

⁵⁸ Ebd., S.21.

⁵⁹ Regine Prange in Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg*, Bd. 2, München 2008, S. 156f.

⁶⁰ Ebd., S. 157.

⁶¹ Wolfgang Iser (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte aus der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 7–43.

⁶² Vgl. Julia Gelshorn, *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Paderborn 2012.

⁶³ Julia Gelshorn, *Geschichtsrezeption und Rezeptionsgeschichte. Zur Zeitgenossenschaft Gerhard Richters*, in: Dietmar Elger (Hg.), *Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, Köln 2007, S. 71–95.

⁶⁴ Gerhard Richter im Interview mit Rolf Günther Dienst, abgedruckt in Dieter Honisch (Hg.), *Gerhard Richter. (Ausst.-Kat. 36. Biennale Venedig Deutscher Pavillon, 1972)*, Essen 1972, S. 21.

„eine Grammatik und ein Thesaurus von Vokabularien“⁶⁵–, welches im Zuge seiner Weiterentwicklung und Variation eine Zweite Moderne generiere.

Die verwirrende stilistische Vielfalt in Richters Œuvre beschäftigte auch die Feuilletons, so schrieb etwa Petra Kipphoff 1993 in der Wochenzeitung DIE ZEIT anlässlich der Bonner Retrospektive im gleichen Jahr: „Aus einer Richter-Ausstellung könnte man, beim Sortieren der Stile, ohne Mühe fünf Ausstellungen machen. Und müsste gleichzeitig zugeben, dass ein Bild von Richter immer zu identifizieren ist, egal, ob eine graue Monochromie oder eine farbige Landschaft oder eine Abstraktion.“⁶⁶ Benjamin Buchloh, der als früher Weggefährte des Malers die Rezeption maßgeblich geprägt hat, sah im Panorama malerischer Ansätze bei Richter „das Durchdeklinieren einer Rhetorik der Malerei“⁶⁷ (painterly rhetoric) verwirklicht, die jedoch ihre historischen Qualitäten verloren habe.⁶⁸ Denn Richter zitiere die modernen Stile mit ironischer Distanz – anstatt deren visionäres Pathos zu wecken, analysiere er ihre Eigenschaften und führe sie als verschiedene Möglichkeiten von Malerei vor, so Dietmar Elger.⁶⁹ „[...] Richter malt nicht informell, wenn er informelle, nicht abstrakt, wenn er abstrakte, nicht monochrom, wenn er monochrome, nicht expressionistisch, wenn er expressionistische Bilder malt [...]. Er verwendet Kunststile als Vorlage, wie er Fotos als Vorlage verwendet, um den Vorgang des Malens zu untersuchen“⁷⁰, analysierte Manfred Schneckenburger bereits 1975 Richters konzeptuellen Zugang.

Im Gegensatz zu Richters malerischen Rhetoriken transportieren Pippals **Modi** aber ganz bewusst die historischen Qualitäten der Stile, auf die sie sich beziehen. Mehr noch, es ging dem Maler darum, durch die Abstimmung des verwendeten Formenvokabulars auf den Darstellungsgegenstand, beim Betrachter gezielt inhaltliche Assoziationen hervorzurufen. Der werkinterne Vergleich von ausgewählten Arbeiten aus den 1950er Jahren belegt dies wohl am eindrucksvollsten.

Eine Gruppe von Stilleben am Beginn des Jahrzehntes zeugt von der intensivierten Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Die Aufsplitterung der Form in Flächen und Linien, die Zurückdrängung des Bildraumes zugunsten einer Betonung der Gesetzmäßigkeiten der Bildfläche, als auch die vom Vorbild abweichende „synthetische“ Farbigkeit beschreiben kubistische Gestaltungsprinzipien, die Pippal in Werken wie *Fische* (Abb. 3) oder *Fische und Muscheln* (Abb. 4) umsetzte. Auffällig ist dabei, dass die (An)Ordnung seiner Dingwelten orthogonalen Strukturen unterworfen ist, was eine Verbindung zu den von derselben Künstlerhand in altmeisterlicher Technik ausgeführten Stilleben und Trompe-l'œils herstellt. Ansonsten kontrastiert die mimetische Wiedergabe in Gemälden wie dem *Großen Venezianischen Stilleben* (Abb. 1) sowie die perfekt erzeugte Illusion in Arbeiten wie dem *Schrank* (Abb. 2) stark mit den zeitgleichen kubistischen Experimenten. Die an der Malerei der Renaissance orientierte Modellierung der Gegenstände durch Licht und Schatten und ihre Positionierung in einem nach perspektivischen Regeln funktionierenden Raum steht im krassen Gegensatz zu den avantgardistischen Grundsätzen, wie sie der Kubismus für

⁶⁵ Heinrich Klotz (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996, S. 16.

⁶⁶ Zit. nach Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002, S. 207f.

⁶⁷ Gelshorn, *Geschichtsrezeption und Rezeptionsgeschichte* (wie Anm. 63), S. 80.

⁶⁸ Vgl. Benjamin Buchloh, *Readymade, photography, and painting in the painting of Gerhard Richter*, in: Ders. (Hg.), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on european and american art from 1955 to 1975*, Cambridge 2000, S. 365–403.

⁶⁹ Elger, *Gerhard Richter* (wie Anm. 66), S. 207.

⁷⁰ Manfred Schneckenburger, *Gerhard Richter oder ein Weg, weiterzumalen*, in: Bernhard Schnackenburg (Hg.), *Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962–74 (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen)*, Bremen 1975, S. 15.

die Malerei des 20. Jahrhunderts etablierte. Pippal setzte die unterschiedlichen Techniken dann auch sehr differenziert in Szene. Zur Bemalung von Mobiliar verwendete er ausschließlich die Technik der Augentäuschung. Die bildhafte Suggestion des Tiefenraumes und der darin befindlichen Objekte bezieht sich auf Beschaffenheit und Funktion des Möbelstückes auf dem es erscheint: Hinter der bemalten Schranktür, die ein räumliches Ambiente illusioniert, öffnet sich der reale Kastenraum.

Die kubistischen Pastelle jedoch sind weder an den räumlichen Dimensionen noch an dem Verhältnis der Objekte untereinander interessiert, sie ahmen nicht die außerbildliche Wirklichkeit nach, wie es für die altmeisterlichen Feinmalereien charakteristisch ist, sondern generieren alternative, innerbildliche Realitäten, indem sie sich auf die Form konzentrieren und diese zum Inhalt der Darstellung erheben. Durch die Wahl unterschiedlicher Stile offenbaren sich dem Betrachter also die voneinander abweichenden Motivationen und Aufgabenstellungen.

Bisweilen bediente sich Pippal differenter malerischer Ansätze auch für dieselbe Gattung. Das bereits mehrmals erwähnte *Große Venezianischen Stilleben* (Abb. 1) und das *Stilleben mit Bananen und Fischen* (Abb. 6) sind Beispiele dafür und laden zu einem Vergleich ein. Zum Teil überschneidet sich die Ausstattung und deren Ausrichtung im Bild: Hier wie dort hängen an dünnen Fäden geschnürte Früchte (und Fische) von oben herab ins Sichtfeld, wobei deren Befestigungspunkt dem Betrachter verborgen bleibt; nach unten hin ist der Abschluss des Bildes in beiden Fällen durch eine von links nach rechts durchlaufende Ablagefläche bewerkstelligt. Im venezianischen Stilleben stapeln sich darauf Postkarten mit kunsthistorischen Motiven zu einem Kartenhaus, daneben liegen ausgeweidete Fische auf der Fensterbank über die der Blick überzeugend in die Tiefe auf die Lagune und die sich dahinter erstreckende Stadtlandschaft geführt wird. Im kubistischen Stilleben dagegen baumeln die Fische von der oberen Bildkante herab, während der untere weiße Streifen, die Anspielung auf einen Tisch, von einem Korb und einer Vase besetzt wird. Die türkisfarbene plane Fläche darüber schließt das Bild nach hinten ab und wirkt einer Differenzierung in Vorder-, Mittel-, und Hintergrund entgegen. Stattdessen schweißt sie alle Ebenen zu einer einzigen zusammen, in der es den Gegenständen unmöglich wird ihr Volumen zu entfalten und sie deshalb wie aufgeklebte Schablonen wirken. Ein Detail zeigt aber auch, dass Pippal nicht darum verlegen war, zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen von Malerei in einem Bild miteinander zu kombinieren: Die rote Birne in der linken oberen Bildecke des kubistischen Stillebens weist in ihrer durch die Farbabstufungen erzeugten Rundung beinahe altmeisterliche Qualitäten auf und steht damit der malerischen Ausführung der Früchte im venezianischen Stilleben näher als den unmittelbar benachbarten platt gedrückten Bananen und Fischen.

Resümierende Betrachtung oder „Pippals Kunst der Möglichkeiten“

Mit Pablo Picasso und Gerhard Richter wurden zwei gewichtige Repräsentanten der jeweiligen „Epoche“ ins Feld geführt, die das Changieren zwischen heterogenen Ausdrucksweisen virtuos beherrsch(t)en und zu einem Charakteristikum ihrer Arbeit gemacht haben. Gleichzeitig markieren sie zwei zeitliche Phänomene zwischen denen sich Hans Robert Pippals prismatisches Schaffen ansiedelt. Schon Otmar Rychlik bemerkte, dass Pippals Geburtsjahr (1915) ihn als Angehörigen einer Generation von Künstlern ausweise, die zu jung gewesen waren, um die Kunstentwicklungen der Moderne maßgeblich zu lenken, um 1960 jedoch zu bejahrt, um sich den radikalen

Erweiterungstendenzen in der Kunst nach 1945 sowie dem postmodernen „anything goes“ (Paul Feyerabend) vorbehaltlos anzuschließen.⁷¹

Prüft und vergleicht man die künstlerischen Ergebnisse Picassos, Richters und Pippals erkennt man die Unterschiede in den Motivationen und Absichten, welche zu einem gleichzeitigen Nebeneinander und einer Verschränkung unterschiedlicher Stile im Werk aller drei führten: Picassos Stilpluralismus ergab sich aus dem utopischen Potenzial sowie dem Innovationsstreben der Avantgarde bzw. war dessen Motor, während Richters malerische Rhetoriken das Vokabular der Moderne zwar als Ausgangspunkt nahmen, sich aber von dessen Autorität entkoppelt erwiesen und so das im Zuge der Postmoderne ausgerufene Ende der Malerei durch eine Neudefinition zu überwinden versuchten. Die Nachwehen dieses Engagements reichen bis in die Gegenwart, wie sich an aktuellen Arbeiten junger Künstlerinnen wie Monica Baer⁷² oder Svenja Deininger⁷³ zeigen ließe und in einer Stellungnahme Letzterer auch anklingt: „Ich verfolge in einem Bild unterschiedliche Malweisen, die nebeneinander existieren. Sie sind teilweise nicht zu Ende geführt, ich zerstöre ihre Ergebnisse wieder, bis sie dann plötzlich wieder eine Verbindung eingehen.“⁷⁴

Hans Robert Pippal war weder ein radikaler Neuerer, noch lag es in seiner Absicht, mittels Aneignung avantgardistischer Paradigmen diese zu ironisieren oder gar zu destruieren. Er hatte nicht „gegen etwas gemalt“⁷⁵, wie es etwa der aufmüpfigen Haltung vieler junger Zeitgenossen gegenüber den vorherrschenden Traditionen entsprach. Pippals Malerei zeugt von einer reflektierten Orientierung an der inter/nationalen Moderne, was seine künstlerische Sozialisierung in den Zwischenkriegsjahren widerspiegelt: Die frühen Portraits, Stillleben und Landschaftsbilder sind in Duktus und Farbgebung maßgeblich von Cézanne und den österreichischen Expressionisten (Gerstl, Faistauer, Boeckl) geprägt. Nach 1945 gesellten sich fauvistische und kubistische **Modi** der Gestaltung hinzu. Damit stand Pippal zunächst ganz im Trend seiner Zeit, denn eine „rasche Abfolge der Rezeption der klassischen Stile der Moderne Frankreichs ist durchaus typisch für die ersten Nachkriegsjahre“⁷⁶ in Österreich. Unmittelbar nach Ende des Krieges, während dem jegliche künstlerische Vielfalt zum Erliegen gekommen war, wurden auf Initiative der Besatzungsmächte die ersten Ausstellungen mit den Klassikern des frühen 20. Jahrhunderts organisiert, um die Künstler mit den essentiellen Basisinformationen zu versorgen. Im Zuge dieser, hauptsächlich von den französischen Kulturinstituten in Innsbruck und Wien veranstalteten Schauen sowie finanziell geförderter Künstlerreisen nach Paris kam es zu einer raschen Wiederaufnahme der Errungenschaften der Moderne. Insbesondere ein Aufflammen der Kubismusrezeption ist in diesen ersten Jahren der Stabilisierung zu konstatieren. Bis sich ein gutes Jahrzehnt später die neuesten informellen Tendenzen auf breiter Ebene durchsetzten konnten, dominierten im öffentlichen Bewusstsein und im Werk vieler Künstler die Wertschätzung der klassischen Moderne. Hans Robert Pippal ist dafür ein geradezu exemplarischer Fall. Der Höhepunkt seiner Karriere datiert in die 1950er Jahre: 1954 würdigte die Secession

⁷¹ Vgl. Rychlik, Welt in Wien (wie Anm. 2), S. 12.

⁷² Monika Baer (Ausst.-Kat. Bonnetantenmuseum Maastricht 2005/2006), Köln 2005.

⁷³ Vgl. Website der Galerie Martin Janda <http://www.martinjanda.at/kuenstler.html> (1. Januar 2012).

⁷⁴ Svenja Deininger zit. auf der Website ihrer Wiener Galerie Martin Janda, siehe: http://www.martinjanda.at/index.php?cms=kuenstler&info=more_36&details=kurztext_36&kID=36 (1. Januar 2012).

⁷⁵ Kurt Kocherscheidt zit. in: Wieland Schmied, Malerei in Österreich (wie Anm. 10), S. 27.

⁷⁶ Matthias Boeckl, Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreich, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien – Paris. Von Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880–1960 (Ausst.-Kat. Belvedere Wien), Wien 2007, S. 34.

den Künstler mit einer umfassenden Einzelausstellung, im selben Jahr wurde er von Josef Hoffmann zum wiederholten Male nach 1950 zur Teilnahme an der Biennale in Venedig als einer der Repräsentanten seines Landes eingeladen.⁷⁷ Pippals an traditionellen Themen ausgerichteten und stets im Gegenständlichen verankerten Bildwelten genossen innerhalb der damaligen Wiener Kunstszene also hohe Aufmerksamkeit, was auch in der von Albert Paris Gütersloh zur Ausstellungseröffnung in der Secession gehaltenen Rede anklingt;⁷⁸ das Gesamtbild der österreichischen Kunstlandschaft dieser Jahre konnten sie allerdings nicht nachhaltig mitprägen. Mit der Etablierung der abstrakt-gestischen Malerei sowie dem Aufkommen neuer radikaler Kunstformen in Österreich – der Wiener Aktionismus und die Anfänge österreichischer Medien- und Performancekunst sowie erste Ansätze feministischer Kunstpraxis fallen in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts – schloss der Alpenstaat schlagartig an die neoavantgardistischen Bewegungen an und beschritt, wie sich im Rückblick zeigt, zukunftsweisende Wege. Das mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb Pippals moderne Malerei mit den Jahren etwas ins Abseits der öffentlichen Wahrnehmung und aus dem Blickfeld der heimischen Kunstgeschichtsschreibung gerückt ist. Mittlerweile wurde ihm von der Forschung eine Sonderposition in der österreichischen Kunst nach 1945 zugewiesen, für welche sein Stilpluralismus mit verantwortlich zeichnet. In dem modalen Gebrauch der Stile verarbeitete Pippal den Pluralismus und die zunehmende Vielfalt in der Kunst seit der Jahrhundertwende. Für das Pendeln zwischen unterschiedlichen stilistischen Idiomen lassen sich durchaus prominente Vorbilder innerhalb der künstlerischen Avantgarde finden, wie der Verweis auf Picasso zeigte. Der Hinweis auf Richters postmoderne Malerei veranschaulichte zudem das zukünftige Potential dieser Praktik. Bereits bei Poussin hatte sich der Variantenreichtum in der Malerei aus der Verschiedenheit und Vielfalt der Bildsujets und dem Streben einem jedem seine ihm angemessene Gestalt zu verleihen ergeben. Das **Modus**-Prinzip wurde in diesem Sinne von der Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts zur Erforschung von Stilpluralismen reaktiviert und auf die künstlerische Praxis des Historismus ausgedehnt. Pippals künstlerische Produktion zeigt, dass dieses Prinzip auch mit dem internationalen Durchbruch der Moderne nicht in Vergessenheit geraten ist, sondern, dass sich mit ihm bis zur Ablösung durch die Postmoderne eine Methode zur Erzeugung von Heterogenität innerhalb eines künstlerischen Œuvres erhalten hatte. Der Begriff hilft Pippals Stilpluralismus besser zu fassen, mit dem er letzten Endes die ihm bereits zugewiesene Nische zwischen Innovation und Tradition belebt.

⁷⁷ La Biennale di Venezia (Ausst.-Kat.), Venedig 1954, S. 245–255.

⁷⁸ Albert Paris Gütersloh, Über Hans Robert. Rede zur Eröffnung der Einzelausstellung in der Wiener Secession im Mai 1954, in: Pippal, Hans Robert Pippal (wie Anm. 2), S. 68f.

