

MALEREI IST
EIN KRAFTAKT
DER INS DA-
-SEIN WEIST

BIBER



Alfred Biber

Übermalung eigener Arbeiten



Alfred Biber

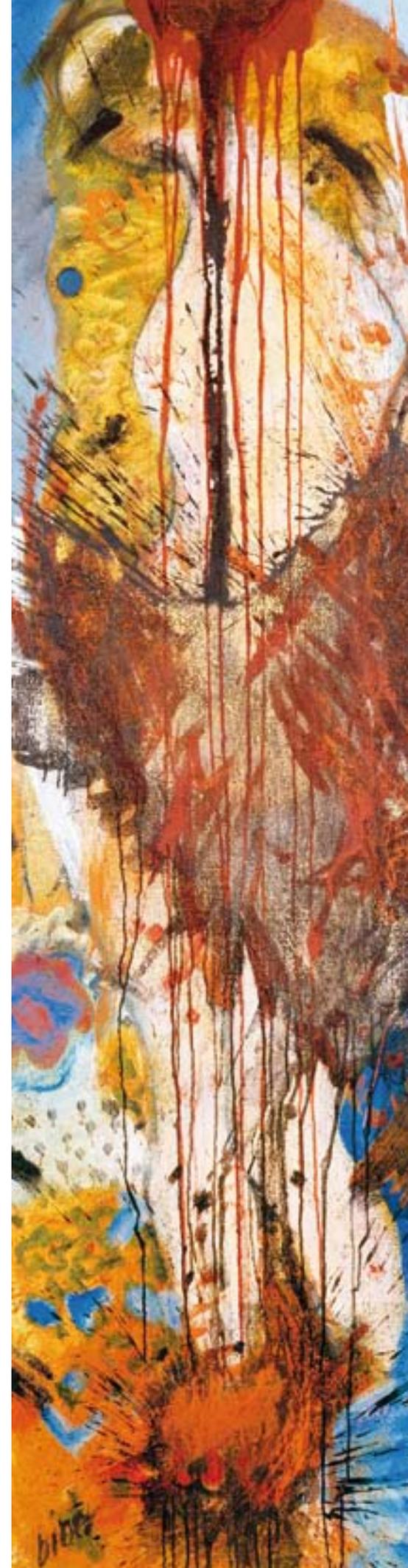
Übermalung eigener Arbeiten





Inhalt

6 - 7	<i>Manifest</i> Alfred Biber
8 - 9	<i>Bemerkungen zu den Arbeiten von Alfred Biber</i> Hermann Nitsch
14	<i>Realismus und Aktionsmalerei</i> Heinz Cibulka
15	<i>Der böse Maler und die schönen Künste</i> Otmar Rychlik
16 - 17	<i>Das Chaos erscheint als abgründige Harmonie</i> Wolfgang Denk
18 - 19	<i>Seismografien am Rande der Erzählbarkeit</i> Gerhard Jaschke
22	<i>Biber und die Stille zwischen den Sätzen</i> Peter Kern
23	<i>Alfred Biber, der Maler einer ästhetischen Dialektik</i> Peter Leisching
24 - 25	<i>Der Weg zur Wirklichkeit geht über die Bilder</i> Carl Aigner
26 - 124	<i>Bildteil mit Beiträgen von</i> Anke Beyn 32 Hermann Nitsch 42 Hans K. Stöckl 70 Hubert Thurnhofer 98 Alfred Biber 122
125	<i>Ausstellungen</i>
126 - 127	<i>Biographie</i>
127	<i>Kataloge und Bücher</i>
<hr/>	
2	Mehrzahl / 1989 / Öl / Acryl / Leinen / 160 x 200 cm
3	Anna von Cleve / Seite 67 Rubens im besten Alter / Seite 55 Kreuzigung / Seite 31
5	Klimt-Übermalung / 2003 / Öl / Acryl / Jute / 60 x 275 cm
<hr/>	





Alfred Biber

Manifest

Die Übermalung ist die formale Entsprechung zur Lebenswirklichkeit - dem Aufeinanderprallen von Gegensätzen. Die Malfläche steht für die Welt, das bedeutungslofe Kunstwerk kann als Möglichkeit begrüßt werden, um noch ungreifbare Ideen greifbarer zu machen. Durch die Übermalung wird ein Mittel zum Einsatz gebracht, das die Dinge auf der Malfläche in Bewegung setzt. Dabei werden die Dinge Mittelpunkt einer Gestaltungsoperation, die zum Urteil über sie wird. Es kommt zu einer Zurückführung in eine menschliche Welt, zum Gespräch und zum Menschen, der die Dinge zwar sieht, doch nicht mehr vermag, die einstige Beziehung zu ihnen herzustellen, aber möglicherweise den Weg zur Herstellung einer neuen Beziehung öffnet.



- 1 *Übermalung eigener Arbeiten als offenes Kunstwerk:* Die Übermalung eigener Arbeiten ist so organisiert, dass keine Ausführung des Werkes mit einer letzten Definition von ihm zusammenfällt. Diese Offenheit, Mehrdeutigkeit, bedeutet nicht eine Unvollkommenheit des Bewusstseins, sondern ist eine Definition der Existenz.
- 2 *Übermalung eigener Arbeiten als Kritik:* Das Bloßlegen ambivalenter Wirklichkeiten erfolgt an der eigenen Arbeit, da das Gelingen kritischer Bildstrukturen davon abhängt, ob die Codierungen und Decodierungen aus ein und derselben Persönlichkeit kommen. Dieses Festhalten an der operativen Identität mit sich selbst (A ist gleich A) ist rationalistisch in der Methode und sichert die Widerspruchsfreiheit der Mittel: Malschritte können entweder nur falsch oder richtig sein, die Schritte sind unumkehrbar, usw.
- 3 *Übermalung eigener Arbeiten als Ausgrenzung metaphysischer Spekulation:* Der Übermalung eigener Arbeiten obliegt es, autonome Formen hervorzubringen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze offenbaren. Diese dienen nicht zur Erfassung eines letzten unerreichbaren Sinnes, sondern sind Aufforderung, etwas zu identifizieren, um es von anderem zu unterscheiden.
- 4 *Übermalung eigener Arbeiten als dualistisches Problem:* Die Übermalungen eigener Arbeiten folgen keiner Kontinuität als gegenständlich-praktische Realität. Sie sind grundsätzlich gegenstandslos. Da es ohne Gegenstand keine Gegenstandslosigkeit geben kann, ist der Malprozess immerwährend dualistisch.



- 5 *Übermalung eigener Arbeiten als Affekthandlung*: Die Übermalung eigener Arbeiten entsteht, indem ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Stilmittel in einen anderen Kontext eingeführt wird. Dessen Struktur erhält dieselben Merkmale der Homogenität und Notwendigkeit wie die ursprüngliche Struktur, indem auf der Ebene der unbestimmten Suggestion und der emotiven Anregung bis zum maximalen Grad der Offenheit weitergemalt wird.

- 6 *Übermalung eigener Arbeiten als dialektischer Prozess*: Jenseits der emotiven Seite besteht der Wille, problematische Expositionen bestimmter Spannungszustände nicht zu suggerieren, sondern zu verfremden, sodass deren Synthetisierbarkeit gewahrt bleibt.

- 7 *Übermalung eigener Arbeiten als Ausdruck des Willens zur Vernunft*: Die Entstehung von Unordnung, Ungeformtheit, Dissoziation ist Ausdruck des Willens, die Dinge in diskursive Kategorien überzuführen. Wenn die Bilder dunkel scheinen, so deshalb, weil die Dinge selbst und unser Verhältnis zu ihnen zunächst im Dunkeln liegen.

- 8 *Übermalung eigener Arbeiten als Ausdruck des Krisenbewusstseins*: Die Krisenhaftigkeit aller abgeschlossenen, letzten Definitionen führt zur Ablehnung äquivalenter (strukturnaloger) Formen. Die Folge ist jedoch nicht deren Anullierung sondern ihre Weiterentwicklung. Dabei werden vorhandene Auflösungstendenzen intuitiv aufgegriffen, ihrer inneren Tendenz nach anerkannt und entweder alteriert oder zum Verschwinden gebracht. Es ist dies die folgerichtige Reaktion auf eine formale Krise.

- 9 *Übermalung eigener Arbeiten als neue malerische Grammatik*: Diese besteht weniger aus Ordnungsmodellen als aus einem permanenten Programm der Unordnung und macht es möglich, sich mit der Welt aufs Neue einzulassen. Den Aspekt der Krise zu integrieren und als Bestandteil von ihr anzuerkennen. Die Grammatik der Übermalung eigener Arbeiten ist daher keine Erfindung, sondern die einzige Wahl, die geblieben war.

- 10 *Übermalung eigener Arbeiten als autonome Operation*: Die Akzentuierung der Bildbotschaft durch sich selbst bedeutet ihre Mehrdeutigkeit und ist ihr fundamentaler Antrieb, der den Rezipienten zwingt, in ihr nicht lediglich einen Träger von Inhalten zu sehen, sodass diese vergessen werden könnten, sobald sie verstanden worden sind. Die Übermalung eigener Arbeiten wird zur Suspendierung von Inhaltsstrukturen zugunsten von Ausdrucksstrukturen, die zu ständiger Decodierung auffordern. Die Form ist autonom, da sie Ausdruck ihrer selbst ist.



Allegorie der Malerei / S. 40
Kraft und Wärme II / S. 84
Malerei / S. 12
Isenheimer Altar / S. 100



Verlagsobjekt / 1998
Öl / Acryl / Leinen / 100 x 100 cm

Tua res agitans / Seite 89
Kizette / Seite 38

Hermann Nitsch

bemerkungen zu den arbeiten alfred bibers

mit bibers arbeiten entsteht eine eigenartige, manieristische konstellation, welcher gegenwärtige künstlerische äußerungen ausgesetzt sein können. eine abbildhafte, gegenständliche malerei, die in der werbung sich äußernde erotik wird fast bis zur pornografie übersteigert, wird von ihm selbst zerstört durch virtuose pinseliebe, die wir, anders angewendet und anders gestaltet, aus der jüngeren kunstgeschichte bereits kennen. ich weiß es nicht, ob mich die gemalten bildgründe

oder aggressionsziele von biber wegen partieller, sensibel gemalter stellen anziehen oder ob sie mich wegen ihres trivialen, zur schau stellens erotischer reizungen, ja sogar sexueller ekstasen abstoßen oder beziehungsweise anekeln, ich weiß auch nicht wie es ihm selber geht, ob ihn nicht ein lustmördertum überfällt, so viel banal dargestelltes fleisch zu annullieren, orgiastisch zu zerstören.

pinselhieße schlagen, treten, schneiden in das fleisch der frau, besudeln es. die farbe wird zu verschmiertem kot, blut, menstruationsblut, zu sperma, er setzt sich mit der waffe seines pinsels einer orgie der heilung aus, er, der vergleichbar dem mörder, der hoffnung der frauen ist, erlöst sich und andere durch einen kampf, der dem geschlechtsakt in der tötung ähnlich ist, von verdrängten energien. die spuren des kampfes sind auf der fläche zu sehen.

bildresultate entstehen, die unvereinbares vereinen und die nur durch die gegenüberstellung des unvereinbaren ihre lebensberechtigung haben. ein bis auf die spitze getriebener elektrizismus lässt etwas neues entstehen. ein handwerklich voll ausgebildeter maler, dem es seit frühester jugend freude macht, sich und seine umwelt durch eher traditionelle malerei darzustellen, entdeckt die informelle, gestische malerei und verwendet sie, um sein ungenügen an seiner früheren gegenständlichen produkten vehement auszudrücken.

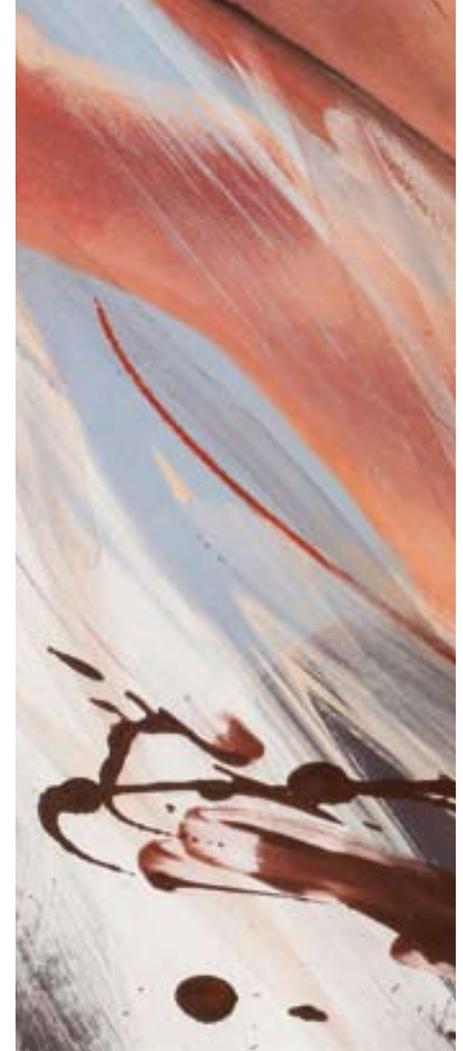
die wut der vernichtung und das gemordete fleisch der eigenen malerei lassen etwas neues entstehen. die seismografie eines verzweifelten endzeitkampfes in der spätzeit malerischer entwicklung zeigt uns ehrlichkeit eines verbissenen, brutalen, rücksichtslosen ringens.

form entsteht. man erinnert sich an den tintenklecks, den martin luther an einer weißen wand hinterließ, als er dem teufel ein tintenglas nachwarf, man erinnert sich ebenfalls an die protestantischen bilderstürmer, die bilder aus den kirchen herausrissen und zerstörten.

die pinselabstriche bibers lassen mich an das heiße, siedende pech denken, das durch die rinnen frühmittelalterlicher befestigungsanlagen abwärts floß, um die belagerer zu vernichten, auch die säureattentäter und jene, die in die augen der meisterwerke mit messern stechen müssen, drängen sich auf.

eine starke verwandtschaft zu den fotoübermalungen von arnulf rainer ist gegeben. biber ist der bilderstürmer seiner eigenen werke. diese tragik gibt seinen werken eine besonderheit. seine äußerungen sind üppig wuchernd ohne klassische ordnung. alles wächst wie unkraut, unausrottbar, das bildformat nicht berücksichtigend. seine arbeiten haben die geschmacklose SCHÖNHEIT der nichtitalienischen kunst eines lucas cranach oder rubens. es bedeutet eine manieristische übersteigerung aus dem malerischen prozess, aus dem malerischen akt heraus, die sinnliche lebendigkeit der eigenen malerei zerstören zu müssen, ein bitterer masochismus stellt sich dar. zwei ebene der malerei kämpfen miteinander, wobei das prinzip der zerstörung des todes, stets den sieg davonträgt. das für uns erkennbare aufbauende prinzip und das der zerstörung prallen aufeinander und neutralisieren einander.

leben und tod sind eingebaut im weltprozess, sie sind nur ausdruck von ewigem fließen. tod und leben sind nur stadien, stationen der lebendigen weltverwandlung, des immerwährenden stromes der schöpfung, der nur verwandlung, aber keinen tod kennt.

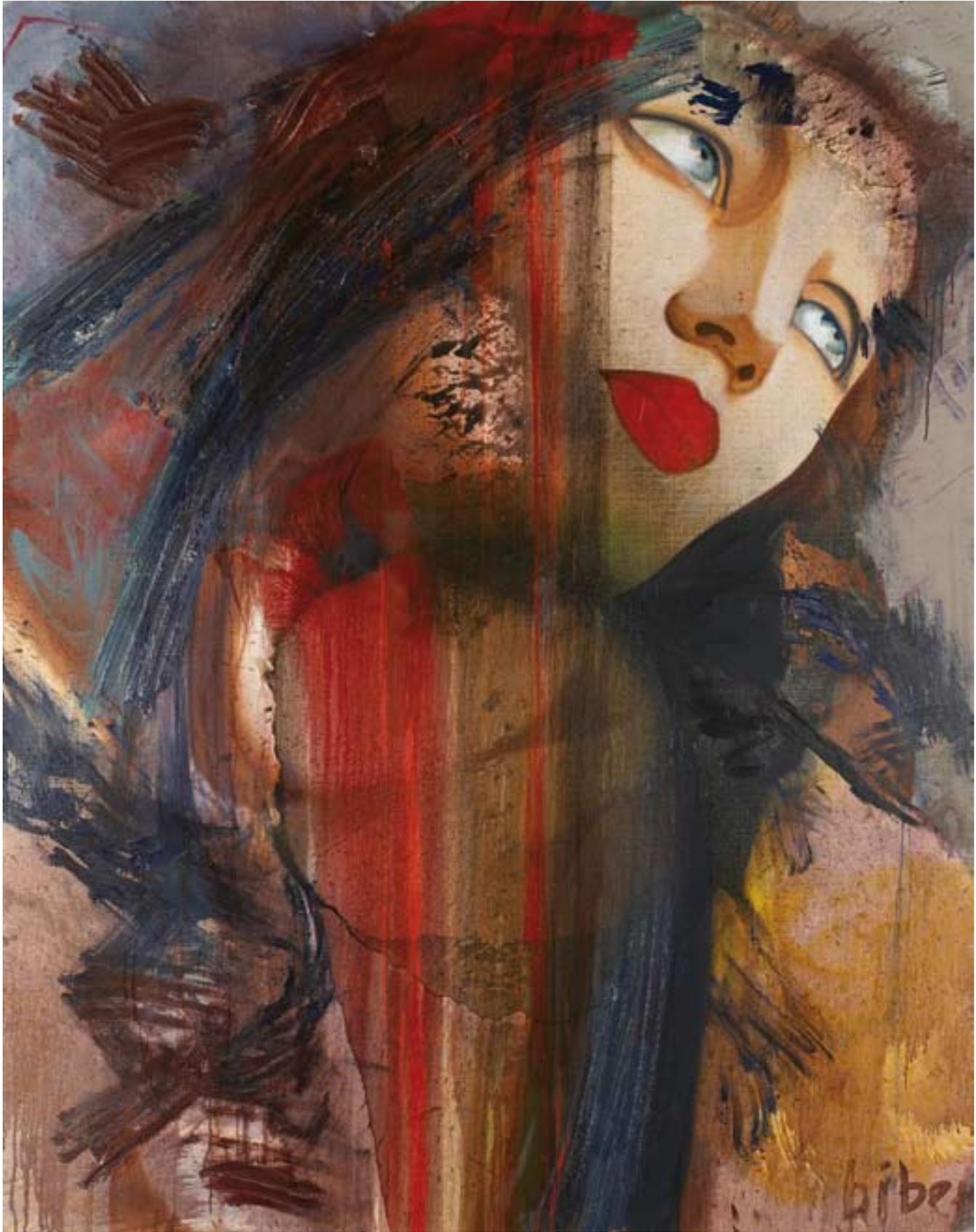






das grüne Ballett / 2000 / Öl / Acryl / Leinen / 160 x 200 cm







Heinz Cibulka

Realismus und Aktionsmalerei

Ein Trieb, dem nach mehr als einer brachialen Tat noch nachgegeben werden darf, ist für Alfred Biber der, sich künstlerisch zu äußern. Die Möglichkeit, ungestraft heftig zu sein, ist in der Malerei gegeben.

Alfred Biber steht im traditionellen Feld österreichischer Kunst, in deren Arbeiten Sinnlichkeit als Schwingung und Potenzierungsfaktor mitbestimmend wirkt. Der Maler geht vorerst dezidiert von außen an das „Anschauungsobjekt“ heran, das er sich, da er auf dem Weg seines Lebens den Umgang mit seinen Leidenschaften gelernt hat, kühl auswählt und Pop-Art-haft auf seine Malbühne bringt. Damit sind wir mitten in einem der vielen bekannten Ein- oder Mehrakter des auch theatralisch verstehbaren Alfred Biber.

Aus der Vorstellungswelt der Malerei leuchten ihm verlockend Malmittel für neue Bildfindungen. Fleischrosa als Farbe, die Bildkultur der Werbung, der Ernst nackter Körper, Malereisinnlichkeit an den Fotorealismus erinnernd, der Humor erotischer Bildphrasen, coverhafte Bildausschnitte, Himmelblau als Farbe – aus dieser Welt kann genommen werden.

Ein Teil einer Folge von Aufzügen baut sich als Malerei auf. „Mit feuchtem Pinsel geboren, muss Biber neben seinem Mutterkuchen sicher noch saftige Malerei im Sinn gehabt haben.“

Dieses Zitat lassen wir als fantastischen Grund unterlegt. Der spätere Nachtrag von Meinungen und Spekulationen über Grund und Sinn der Arbeiten wird diese erste, absurde Annahme lasurenhaft überdecken. Der dreiste Wille, als Maler zu leben und in der Malerei sein Leben intensiv zu kosten oder einfach voranzutreiben, ist in Schichten dieser Malerei zu spüren.

Ein neuer Aufzug im Malgeschehen, der nächste Arbeitsabschnitt, die Suche eines neuerlichen Steigerungs- und entscheidenden Verdichtungsmotives wird aus einem anderen Teil des Angebotes von Malarten gefunden.

Der ernstere und gefährlichere Teil der Malaktion steht bevor. Der gedachte Vorgang ist wieder offen. Ein neuer Akt muss gebaut werden. Das Weiß der Leinwand trägt die Geschichte des vorigen Aktes für einen neuen andersartigen Malvorgang. Der Arm sitzt mit seinem Kugelgelenk in der Schulter.

Von hier weg, mit Unterstützung des ganzen Körpers, wird jetzt hineingearbeitet, geschmiert, gewischt, mit Farbe werden Farbspuren gemacht. Mehr oder weniger bleibt das vorher Gemalte sichtbar.

Der Reiz der Botschaft, zwischen den Malarten gelegen, kommt zum Tragen. Die schamdunkle Farbe steigt, als Ausfluss gestischer Aktion, in die Handlung ein, erlöst die Darstellung von der Aufgabe, dreidimensional illusionistisch standhaft bleiben zu müssen.

Das Harmoniespiel formaler Gesetzmäßigkeit in der Fläche, im gegenstandslosen Raum paart sich sofort mit den sinnlichen Reizen der Farben, die dann rinnen, glänzen oder pastos die Fahrten des Pinsels dokumentieren. Das fertige Bild ist eigentlich das Relikt einer Malaktion.

Kizette / S. 38

Akzidenz / S. 46

Madonna mit Kind 3. Anlauf / S. 87

Rahmenbedingung I / S. 64

Roswitha / S. 97

Otmar Rychlik

Der böse Maler und die schönen Künste

Ich muss an den Mythos von der Schönen und der Bestie denken, wenn ich die Bilder von Alfred Biber betrachte. Jener Mythos (der von Jean Cocteau in den frühen fünfziger Jahren in dem gleichnamigen Film gestaltet wurde) versinnbildlicht auch die Stellung des Malers zu den schönen Künsten. Oder sagen wir: die Stellung der schönen Künste zu dem bösen Maler, als ein vordergründiges Thema unseres Jahrhunderts.

Speziell in Österreich finden wir eine heftige Auseinandersetzung mit diesen Werten innerhalb der bildenden Kunst in dem Sinne, dass eine Umwertung der Werte stattfindet. Das Schöne wird entwertet.

Bei Alfred Biber finde ich diesen Prozess mit einer ganz bemerkenswerten Konsequenz vorgetragen, denn Biber gestaltet das „Schöne“ und dessen Entwertung nacheinander selbst.

Er versteht sich darauf, die schönen Motive ohne Präention zu malen. Man möchte meinen, er liebe dieses Schöne, und trotzdem führt er es einer Transformation in jenes Nicht-Schöne zu, dessen Schönheit wiederum die Abwesenheit jenes anderen Schönen ist, welches auf uns gekommen ist, aber wohl nicht mehr zu trösten vermag.

Ich hatte Gelegenheit zuzuschauen, wie der Prozess abläuft, bei dem die Bilder entstehen. Teilweise sind es weibliche Körperdarstellungen in Pin-up-Posen, Torsi, Gliedmaßen, Frauen in teilweise exaltierten Zuständen von Erregtheit. In neuerer Zeit geht Biber aber auch auf die Kunstgeschichte los. Das mag die Libysche Sibylle des Michelangelo sein, oder der Medici-Zyklus von Rubens.

Ganz gewaltig schöne Vorwürfe also. Was mich hier besonders interessiert, ist, dass der Künstler sich hier bekämpft, denn er hat das technische Vernögen, diese Dinge zu malen, zu paraphrasieren, und dann hat er den Mut, sich und sein Werk buchstäblich zu zerstören.

Aber er erreicht das Andere damit. Die Oberfläche der Erscheinungswelt bricht auf. Es gelingt ihm damit, sein Werk in eine andere Atmosphäre zu bringen und zu erhöhen oder zu erniedrigen.

Dahinterliegende Einheiten werden vorstellbar. Und das, scheint mir, ist die Aufgabe der Kunst. Es gibt einen Satz bei de Sade, der mich einmal sehr fasziniert hat, da heißt es: „die öden Engel!“ Das spricht auch einen Aspekt dieses Problems an: Das Schöne ist eigentlich das Hässliche, weil es das Langweilige ist, das Uninteressante. Ein merkwürdiges Zwischenverhältnis tut sich hier auf. Die Schönheit ist hässlich, die Hässlichkeit ist schön und irgendwo dazwischen, um die Pole aufzufangen, ereignet sich die Kunst.

Aber es geht eigentlich um beides nicht. Es geht nicht um die Schönheit, die einmal schlechthin das Terrain der Kunst gewesen ist, es geht auch nicht um die Hässlichkeit, sondern um die Verbindung, die wir das Leben nennen können.





Marlboro / 1998

Acryl / Papier / Leinen / 160 x 200 cm

die Wasserträgerin / S. 39

die blaue Rose / S. 30

Wolfgang Denk

Das Chaos erscheint als abgründige Harmonie

„Der entscheidende Zustand des Bildes ist der, in dem ich es ausstelle“, so Alfred Biber in seinem kürzlich veröffentlichten Gesprächsbändchen.

So lapidar dieser Satz auch klingen mag, er skizziert eine kaum besser beschreibbare Charakterisierung des Grundproblems der informellen Malerei, des Aktion Painting, der Übermalung oder umfassender gesagt, der Malerei überhaupt: das Problem des Zeitpunktes, des Schnittes, wo der Akt der Bild- bzw. Kunstproduktion abgebrochen wird und der Künstler kraft seiner Autorität über das von ihm autonom Geschaffene einen Endpunkt der Fertigstellung postuliert, sozusagen geistig oder de facto seine Signatur daruntersetzt. Die Qualität des Malers, des Künstlers, zeigt sich nach einer gewissen Theorie vor allem in dem von ihm

autorisierten Zustand des Werkes. Man denke an das Urinoir und den Flaschentrockner von Marcel Duchamp. Hier ist es die Autorisierung durch den Künstler allein, welche das Kunstwerk als solches erzeugt. Alfred Biber's Arbeiten sind nun bi-polare Bilder oder sind es bi-polare Übermalungen von Bildern oder sind es multi-polare Übermalungen von bi-polaren Übermalungen von Bildern? Befragt man das Werk Biber's, fällt einem eine Irritation besonders ins Auge, nämlich dass dort scheinbar unvereinbare Temperamente, scheinbar grundlegend verschiedene Rhythmen zu einem spannungsvollen Ganzen verbunden sind. Biber's Bilder wirken obsessiv und ruhig zugleich, geplant und voll von kontrolliertem Chaos.

Er beginnt den Malprozess in einer fast beneidenswerten Selbst-Erfüllung eines unerreichten Traumes, nämlich der Entproblematisierung der Kunst für den Künstler. Er malt einfach, was ihm gefällt! Eine schöne Frau, schöne Szenen aus der Kunstgeschichte, meist erfreut ihn, und auch uns als Betrachter, der erotische Grundton dieser mimetischen ersten Stufe der Biber'schen Grundkonzeption!

Was in jedem Falle auffällt, ist seine künstlerische Verwandtschaft zu zwei der anerkanntesten Künstler der österreichischen zeitgenössischen Kunstlandschaft, nämlich Hermann Nitsch und Arnulf Rainer.

Biber sagt von sich selbst – er sei Dionysiker. Für ihn sei die Zerstörung des von ihm geschaffenen Gemäldes ein umgekehrter Geburtsvorgang! Er gibt damit einen wichtigen Hinweis, wo – philosophisch gesehen – der entscheidende Schlüssel zum Verständnis seiner Arbeit, aber auch der philosophische Angelpunkt der Gesamtwerke von Nitsch zu finden ist.

Friedrich Nietzsche in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“:

„Doch wie gesagt, dieses Wissen allein kann die Lust an der apollinischen Form nicht wirklich über andere Lüste erheben. Die Bedrohung durch äußere Umstände reicht nicht aus: Es muß die Erfahrung der Selbstgefährdung hinzukommen oder zumindest eine Ahnung, daß man selbst die Auflösung der strengen Form betreiben und genießen kann. Diese Ahnung verschaffen die orgiastischen Umtriebe der Anhänger des Dionysos. Die Erfahrung macht nicht nur jeder, der sich ausgelassener, ausschweifender Trunkenheit hingibt, sondern sie berührt auch jene, die sich von der Gewalt der Musik ergreifen lassen und im Rausch des Erlebens zu selbstvergessenem Hören, Singen oder Tanzen hinreißen lassen. Es ist vor allem der vielstimmige, melodische Zauber der Musik, durch den Dionysos sich nähert. Er reizt nicht nur das Ohr, weckt weit mehr als bloß die bewußte Aufmerksamkeit und hat eine durchdringende 'physiologische' Wirkung, ganz so wie ein 'narkotisches Getränk'. Schließlich erregt es nach der Art einer erotischen Verführung alle Lebenskräfte, in denen man sich, wie beim 'Nahen des Frühlings' mit der ganzen Natur lustvoll verbunden weiß.“

Im Zauber des Dionysischen äußert sich eine tiefere, alle Individuen tragende Lebenskraft. Deren ganze Macht wird darin deutlich, dass sie auch noch das Individuum erfasst, es nicht nur von außen angreift, sondern es von innen her zur Selbstauflösung zu treiben vermag. Das Geformte und Gebildete findet Lust in seiner eigenen Zerstörung; es sucht den Übergang in sein Gegenteil und wähnt sich darin seinem Ursprung nahe, dem „Ur-Einen“, das keine Unterschiede mehr kennt, in dem alles durcheinander zusammenstimmt.





Gerhard Jaschke

Seismografien am Rande der Erzählbarkeit

Seismografien am Rande der Erzählbarkeit, Registrationen von Erschütterungen aus dem Erdinneren, Eruptionen, die an der Oberfläche nur ein Geringes an Zerstörung am Werk hinterlassen – so könnte ein Versuch der Annäherung an Alfred Biber's Kunst lauten, eingedenk seines Mottos: Ich nehme den Inhalt und gebe dafür den Ausdruck.

Gewiss, die Zerstückelung ist für ihn, den Dionysiker, nicht Zerstörung, sondern ein umgekehrter Geburtsvorgang, eine Wiedergeburt, ein psychologischer Prozess. Ein Subjekt hat sich aus der Finalität zu befreien, in die es sich zunächst verstrickt hat. Malerei ist für Biber tätige, ins Materielle übernommene Philosophie und seine Übermalungen haben den Sinn, selbstständige Formen, die immerwährende Gegenwart bedeuten, hervorzubringen, diese kommen zu den schon vorhandenen Formen, die Vergangenheit bedeuten, dazu und schaffen ihre eigenen Gesetze. Einen Spannungszustand so aufzubauen, dass der Betrachter die Chance hat, sein eigenes Gefühl kennenzulernen und selbst eine Entscheidung zu treffen. Biber will das Unmögliche ermöglichen: die Addition der widersprüchlichsten Teile. Doch da ist ein Rest, und dieser Rest ist für ihn sein Recht auf die Lust am Werk, die André Thomkins im Wort „Kunstmaler“ schon anagrammatisch angelegt sah.

Sein Programm der Unordnung ist seine einzige Wahl, Biber muss die Dinge auf der Malfläche in Bewegung halten, er befreit vom vorgegebenen Begrenzten, das doch nur einen Ausschnitt darstellen kann. Das Ungenügen an diesem kompensiert er in der Annullierung einiger Partikel, dabei handelt es sich um die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, des Unterstreichens, Hervorhebens von einigen wenigen Exzerpten, die pars pro toto zur Überwindung des Bestehenden erhalten und Lebens- wie Lesezeichen sind.

Biber spricht vom zweifachen Scheitern, das Tiefe schaffe! Erstens scheitert der Einstieg, diese präformierten Einstiegshilfen auf der Malfläche, diese Köder, und schließlich zweitens auch das Ausradieren, wie heißt es bei Franzobel: „Es hat keinen Reiz, etwas zu tun, woran man nicht scheitern kann!“ Und liegt nicht im Scheitern das Schreiten, demnach a priori – das Voran!

Pascal wusste doch schon: „alles, was unbegreifbar ist, hört nicht auf zu sein!“ Und liest sich nicht die kleine Geschichte Kafkas von der Sorge des Hausvaters rund um Odradek wie die Illustration dieses Gedankens?

Das, was Biber anstrebt, ist absolute Malerei, eine Malerei also, die den Anspruch von sich erhebt, selbst der Inhalt ihrer Form zu sein. Das wird doch nicht verwundern bei einem Menschen, dessen Name sich anagrammatisch auflösen lässt in „Leib der Farbe, der Farbe lieb, oder schlicht in Bilderfarbe“ – und noch so vielem mehr. Alfred Biber ist gleich der Leib der Farbe, der Corpus der Farbe, die Bilderfarbe par excellence.

Oft und oft wurde bereits darauf hingewiesen, dass schon in Rembrandts Bildern Stellen vorhanden sind, wo die Farbe als Substanz dem sogenannten Inhaltlichen stärkste Konkurrenz liefert. Es geht Biber um die Aktivierung der Wahrnehmung,





um die Entlassung aus unseren Sehgewohnheitsbahnen, mit einem Wort um die Regenerierung der Erlebnisfähigkeit mittels Kunst, und zwar einer Kunst, die weh tut. Ein Affront zum lauen Vegetieren, Artauds „Theater der Grausamkeit“ mag einem da in den Sinn kommen und ganz gewiss Hermann Nitschs Gesamtkunstwerk. Bibers Malerei ist gegen das Bekannte gerichtet, gegen das Bekannte, das uns in der Erkenntnis nicht weiterhilft, Kunst ist für Biber der Brunftschrei des Menschen, das Bekenntnis zur Vitalität aus Prinzip. Kunst steht auf einmal da als das Wichtigste auf der Welt.

Nitsch hebt die ekstatisch exzessiven Farbaufträge Bibers hervor, das Fließen des Seins, die Seismografien abstrakter, expressionistischer Gestaltung. Biber selbst weist darauf hin, dass es sich bei der Malerei und insbesondere seiner, „um einen Kraftakt handle, der ins Dasein weist“. Für mich ist Biber in seiner Malerei ein Entdecker, Forscher und Finder zugleich, funktionstüchtig wie eine Stufenrakete, die sich selbst zündet. Den Auslöser findet er im Eros, dem er, was man gut verstehen kann, verhaftet ist. Seine Kunst ist zutiefst sinnlich, brachial, ein Aufbäumen gegen eine ihm nicht entsprechende Wirklichkeit, die nach seinem Dafürhalten entstellt, gedreht, umschrieben, zugestrichen, mediativ verdeckt oder aggressiv zugepanscht wird. Er malt die grellen Spiegel, in denen das Drama menschlichen Seins explodiert, zieht sich immer wieder in seine Farbräusche hinein, zwischen Ordnung auf der einen Seite und Chaos auf der anderen, eine Art Rhythmus des Gezeigten und des Geheimen, ein Bekenntnis zur Lust am Bild, zum Bild der Lust. Ein Schaffen, das mental in den obsessiven Schlachtfeldern der „Wiener Moderne“ wurzelt.

Gipfelrast / S. 27

Isabelle / S. 26

Teilzeit / S. 78

Rubens im besten Alter / S. 55

Galerie Stellfeld / 1982





Grunderhebung / 2000 / Öl / Acryl / Leinen / 160 x 200 cm



Peter Kern

Biber und die Stille zwischen den Sätzen

Alfred Bibers Arbeiten riechen stärker als Knoblauchbrot. Sie sind ein Reichtum der Sinne und irritieren unsere Lust. Die Übermalungen sind keineswegs Enthaltungen oder verbergen Konkretes. Für mich legen sie das Unbewusste frei. Die Gedanken tauchen tief in den Körper, werden geschlechtlich geformt und die Sinne baden im unendlichen Reich aus Blut und Gedärmen.

In einem Buch von Erich Fromm habe ich im letzten Teil ein Foto entdeckt, das einen Indonesier auf ein Kreuz genagelt zeigt. Man ist dabei, dem Mann das Herz herauszureißen. Der Ausdruck in seinem Gesicht steckt in einigen Bildern von Alfred Biber. Der höchste Moment der Glückseligkeit. Aus der schönsten oder schlimmsten Form des Schmerzes wird ein unbeschreibliches Gefühl. Die Grundschicht der Fantasie von Biber ist das Leben, das Zulassen von Leben in einer freien Form in einer von Zerstörung gepflasterten Zeit. Bibers Pinselstrich beschreibt die Existenz einer Sehnsucht, die sich in einer realen Welt verzweifelt findet, aber nicht mehr leben kann. Biber trägt das Genie von Ödön von Horvath, er erzählt uns vom Überleben. In Horvaths Geschichten aus dem Wienerwald, wie überhaupt in allen seinen Werken, spielt sich die Sehnsucht von Leben im Unbewussten ab. Das, was gesprochen wird, ist der Subtext, der nur durch das Schweigen, durch die Momente des Schweigens eine klare Haltung bekommt. Wenn wir Horvath verstehen, verstehen wir auch Biber.

Vor dreißig Jahren, längst nach Deutschland emigriert, schickt mir meine Schwester als Geburtstagsgeschenk ein Bild. Ein sehr realistisch gemaltes Bild. Aus meinem Kopf wachsen meine verschiedenen Rollen, die ich bis damals in vielen deutschen Filmen gespielt habe. Das war das erste Mal, dass ich von Alfred Biber gehört habe. Ich lebte in Düsseldorf und wähnte den Biber in Österreich. Was bitte kann aus einem Künstler werden, wenn er der schmalspurigen Kritik österreichischer Kunstvergewaltiger ausgesetzt ist. Ich drehte einen Film, im Auftrag einer Galerie in Düsseldorf, über Psychoanalyse und bildende Kunst in der Galerie Malkasten, einem traditionellen und wegweisenden Ort in Düsseldorf, wo Legenden wie Otto Dix, Otto Pankok, Gert Heinrich Wollheim gewirkt und gestritten haben und vor allem große politische Kämpfe ausgetragen wurden. Hier traf ich Alfred Biber wieder. Professor Lüpertz trug seine Gedichte vor, Hermann Nitsch kam nur zum Abendessen und Biber glänzte mit seinen Übermalungen.

Stille, Biber und die Stille zwischen den Sätzen. Hier tauchte er wieder in mein Leben. Seine Kunst hatte sich vom Realismus verabschiedet. Übermalungen eigener Arbeiten nennt er jetzt seine Arbeit. „Ein totes oder vom Sterben bedrohtes Bild zum Leben erwecken“, das ist es. Er sagt das mit Gemütlichkeit, weil sein Leben Entscheidungen fasste, die nicht fassbar waren. Der Tod ist kein gemütlicher Gast und er malt keine Bilder, die erklärbar sind. Biber kann ja nicht wissen, was er malt, weil er im Affekt malt und so das Bewusstsein unterläuft. Er fördert so das Unbewusste zutage, indem er sich selber aufs Kreuz legt. Und schon zitiert er Erwin Ringel: „Man kann nicht tot sein wollen, man kann nur nicht leben wollen“.

A. Biber, P. Kern / 2011 / *Kunstraum Akzidenz II* / S. 53

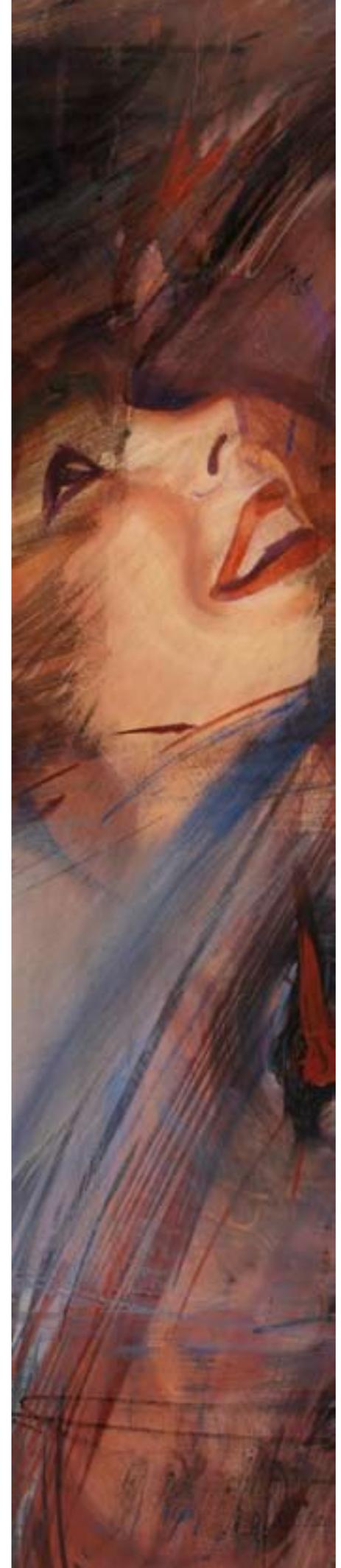
Peter Leisching

Alfred Biber, der Maler einer ästhetischen Dialektik

Alfred Biber ist eine der starken Malerpersönlichkeiten in Österreich. Wir haben es bei seinem Werk mit einer zweiaktigen dynamischen Malerei zu tun, die dem abstrakten Expressionismus nahesteht. Im ersten Arbeitsabschnitt setzt Biber seine „ausgezeichnete Könnerschaft als Zeichner“ ein: Abbildhafte, gegenständliche Malerei entsteht, zumeist nackte Frauenkörper, die in der Sinnlichkeit, Erotik, ja pornographischen Gestaltung an den Photorealismus erinnern, aber auch altmeisterliche Zitate enthalten, die Sybillen des Michelangelo, Rubens, Kremser Schmidt u.a. Im zweiten Aufzug tritt ein Akt der „Selbstverleugnung“ ein, eine Art „Magie des Verschwindens“. Bibers geheimes Ziel ist es hierbei, „dass am Ende jede Verführung des Blickes verunmöglicht ist“.

Die gemalten Bildgründe werden zum Aggressionsziel. „Virtuose Pinsel“ schlagen in das Fleisch der Frau, des Dargestellten. „Er setzt sich mit der Waffe des Pinsels einer Orgie der Heilung aus, er (...) erlöst sich und andere durch einen Kampf von verdrängten Energien.“ Man kann hierbei an den Psychoanalytiker Otto Gross und an die Vorstellung der Bioenergetik von Wilhelm Reich denken. Zur traditionellen Malkunst tritt eine besondere Art der informellen gestischen Malerei. Es schlägt die Aktionsmalerei von Hermann Nitsch durch, ebenso besteht eine Verwandtschaft zu den Photoübermalungen des Arnulf Rainer wie zu den Malerphantasien Christian Ludwig Attersees. Dieses Phänomen von Auftauchen und Verschwinden – die sichtbaren Teile machen die anderen unsichtbar – erscheint mir wie eine ÄSTHETISCHE DIALEKTIK: These und Gegentese heben einander auf und bilden eine Synthese – das Kunstwerk. Die beiden Momente von These und Antithese werden durch die gewählten Farbbereiche nachvollziehbar: Zartrosa, Fleischrosa, Himmelblau bilden vielfach die erste Phase, der zweite Arbeitsprozess, die gestische Aktion mit ihren überdeckenden Farbbahnen, die „Pinselhiebe“, sind zumeist in Schwarz, Patinabraun oder Rot. „Das Prinzip der Zerstörung des Todes“ prallt auf das „aufbauende Prinzip“, sie prallen aufeinander und „neutralisieren sich“. Dieser Kampf schafft das Kunstwerk als Synthese beider Momente und „eröffnet völlig neue Aspekte in dem betreffenden bildnerischen Geschehen“.

Wir haben es hier mit einem echten „Verfremdungseffekt“ zu tun, den Bertolt Brecht für das Theater folgendermaßen definiert: „Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, dass der Zuschauer gehindert wird, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen. Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen sollen im Bereich des Bewusstseins anstatt wie bisher in dem des Unterbewusstseins des Zuschauers erfolgen“ (Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst). Wenden Sie diesen Gedanken auf die Bilder Alfred Bibers an – der Künstler erweist sich als fundierter, als wissender Kenner des Farbspektrums, das er ganz bewusst einsetzt. Sehen Sie seine fertigen Bilder als das Dokument eines Malablaufes, einer Malaktion, als Zeugnisse und Spur einer künstlerischen Auseinandersetzung, als Ereignis der durch die Energie des Künstlers zu einer Synthese zusammengeführten Bildenergien.





Carl Aigner

Der Weg zur Wirklichkeit geht über die Bilder

Der Weg zur Wirklichkeit geht über die Bilder. Ich glaube nicht, dass es einen besseren Weg gibt. Man hält sich an das, was sich nicht verändert, und schöpft damit das immer Veränderliche aus.

Bilder sind Netze, was in ihnen erscheint, ist der haltbare Fakt, manches entschlüpft und manches verfault. Doch man versucht es immer wieder, man trägt die Netze mit sich herum, wirft sie aus und sie stärken sich an ihren Fängen. Ich zitiere hier Elias Canetti, weil er schon in den zwanziger Jahren (noch bevor wir zur Bildergesellschaft wurden), geschrieben hat: „Wir glauben, die Wirklichkeit führt uns zu den Bildern – es ist aber umgekehrt, oft ist es so, dass uns die Bilder zu den Wirklichkeiten führen, zu unseren Wirklichkeiten, zur Welt. Bilder, die uns die Welt erst überhaupt zu eröffnen vermögen.“

Ich bringe das Zitat in Zusammenhang mit Alfred Biber, weil von diesem das Bekenntnis stammt: „Malerei ist ein Kraftakt, der ins Dasein weist.“ Ich denke, dass wir das in seinen Werken erkennen können. Es ist ein sehr existenzielles Grundverständnis von Malerei, das hier in Erscheinung tritt. Es ist das Verhältnis von Bild und Welt, das damit angesprochen wird.

Biber absolvierte seine Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Diese war zur Zeit ihrer Gründung und bis in die siebziger Jahre eine legendäre Einrichtung. Halb Europa hat hier studiert, erstaunlich viele große Künstler sind aus ihr hervorgegangen: Nitsch, Schwarzkogler, Cibulka, der böse Deix und Biber. Paul Klee: „Aufgabe der Kunst ist es nicht, Sichtbares wiederzugeben, sondern sichtbar zu machen.“ Es geht also um diese Fragen seit Sigmund Freud: Unbewusstes oder gar kollektiv Unbewusstes sichtbar zu machen.

Wir sehen in Bibers Werken, wie er das alles für sich entwickelt hat. Biber hat früh begriffen, dass bildnerische Auseinandersetzung auf jeden Fall etwas mit Bild im Sinne von Abbild zu tun hat. Das ist der rationale Untergrund und hat wohl damit zu tun, dass wir eine Bildergesellschaft geworden sind.

Hinzu kommt die sichtbare Liebe und Begeisterung Bibers für alles Kunstgeschichtliche, vor allem Rubens ist es, der immer wieder durchleuchtet. Biber verwendet die altmeisterliche Technik dort, wo es darum geht, nicht nach Inhalten zu suchen, sondern wo die Frage beantwortet werden muss: Wie schaffe ich es, aus den Möglichkeiten der Malerei, sozusagen aus deren Materie heraus, aus dem Wissensstand über sie, zu dem zu kommen, was ich eigentlich formal verwirklichen will. Da ist ganz allgemein etwas in den letzten Jahren verloren gegangen.

Über die Technik zu sprechen ist verpönt. Natürlich ist es nicht das Hauptanliegen des Künstlers, die Technik in den Vordergrund zu stellen, aber wenn sie doch die Grundlage von Allem ist, sollte man das Bewusstsein von ihr behalten. Zum Beispiel, was man mit den Mitteln der Malerei wirklich machen kann. Um es an einem Beispiel zu verdeutlichen: Ein Medienkünstler, bei dem man sofort sieht, der weiß gar nicht was ein Computer ist, aber er arbeitet mit dem Computer. Biber verweist immer auf andere Maler mit dem deutlichen Hinweis: So sind sie an das Bild heran-





gegangen, so haben sie das gemacht. Auf der anderen Seite wird auch die Ausbildung an der Graphischen sichtbar, wo es ja um die Bilder der Gegenwart geht, die Bilder der Werbung, Reklame, Journalistik.

Für mich ist es spannend zu sehen, wie sich die Bilderwelt der Vergangenheit mit der der Gegenwart mischt, ja ineinander aufgeht. Biber ist bei allem natürlich ein Maler der Gegenwart, er bezeichnet sein Vorgehen als gestisch-affektiv und er macht das in einer Weise, mit der er ziemlich singulär in der österreichischen Malerei dasteht, weil er nach meiner Meinung überhaupt keine Gemeinsamkeiten mit Arnulf Rainer hat, sondern dass er Bilder schafft, mit einem großen Können und Wissen, und dass er dann hergeht und zu seinem eigenen Bilderstürmer wird, wie Hermann Nitsch das einmal über Biber formuliert hat. Er sagt, dass Biber etwas zustande gebracht hat wie noch kein Künstler vor ihm, nämlich seine eigenen Bilder zu attackieren, um sich dadurch in die Lage zu versetzen, sozusagen eine „ganzheitliche“ – wenn man das in diesem Zusammenhang so sagen kann – Aussage in seinen Bildern zu formulieren. Das heißt also, wir sehen eine Dialektik in den Bildern, die wir philosophisch diskutieren können, die wir aber auch maltechnisch diskutieren können – z. B. dass der Untergrund mit Öl ausgeführt wird, aber das „Gestisch-Affektive“ der Malerei mit Acryl erfolgt – gegenüber der uralten Öltechnik eine Erfindung, die erst knapp fünfzig Jahre alt ist.

Es geht auch um das Spannungsfeld dessen, was wir als intentional bezeichnen können, und dem, was non-intentional aus dem Künstler herausbricht. Hier ist sehr stark ein methodisches Verständnis spürbar.

Was mich aber besonders anspricht, ist der Umstand, dass zu allen Epochen der Kunst ein jeweils anderes Menschenbild in den Werken sich manifestiert, was ich verdichtet in Bibers Werk vorfinde; die summa historia der Kunstgeschichte in Umschlingung mit der Kunst der Gegenwart.

Es ist also ein elementarer existenzieller Akt, der hier über die Leinwand formuliert wird, vor dem Hintergrund einer beinahe archäologischen Attitüde. Es hat ja eigentlich Sigmund Freud den Begriff des Archäologischen in die Psychologie eingeführt. Alles ist abgelagert in Schichten, selbst die pränatalen Erlebnisse sind in Schichten gelagert. Ich glaube, hier finden wir eine Analogie zu dem Biber'schen Werk.

Es geht niemals darum, etwas zuzudecken, es leuchtet immer etwas durch. Es wird eher etwas freigelegt, eine andere Schicht auf einer anderen Ebene. Zum Schluss nochmals Elias Canetti: „Stark fühlt sich, wer die Bilder findet, die seine Erfahrung braucht.“ Bibers Bilder sind von dieser Art.

das grüne Ballett / S. 11

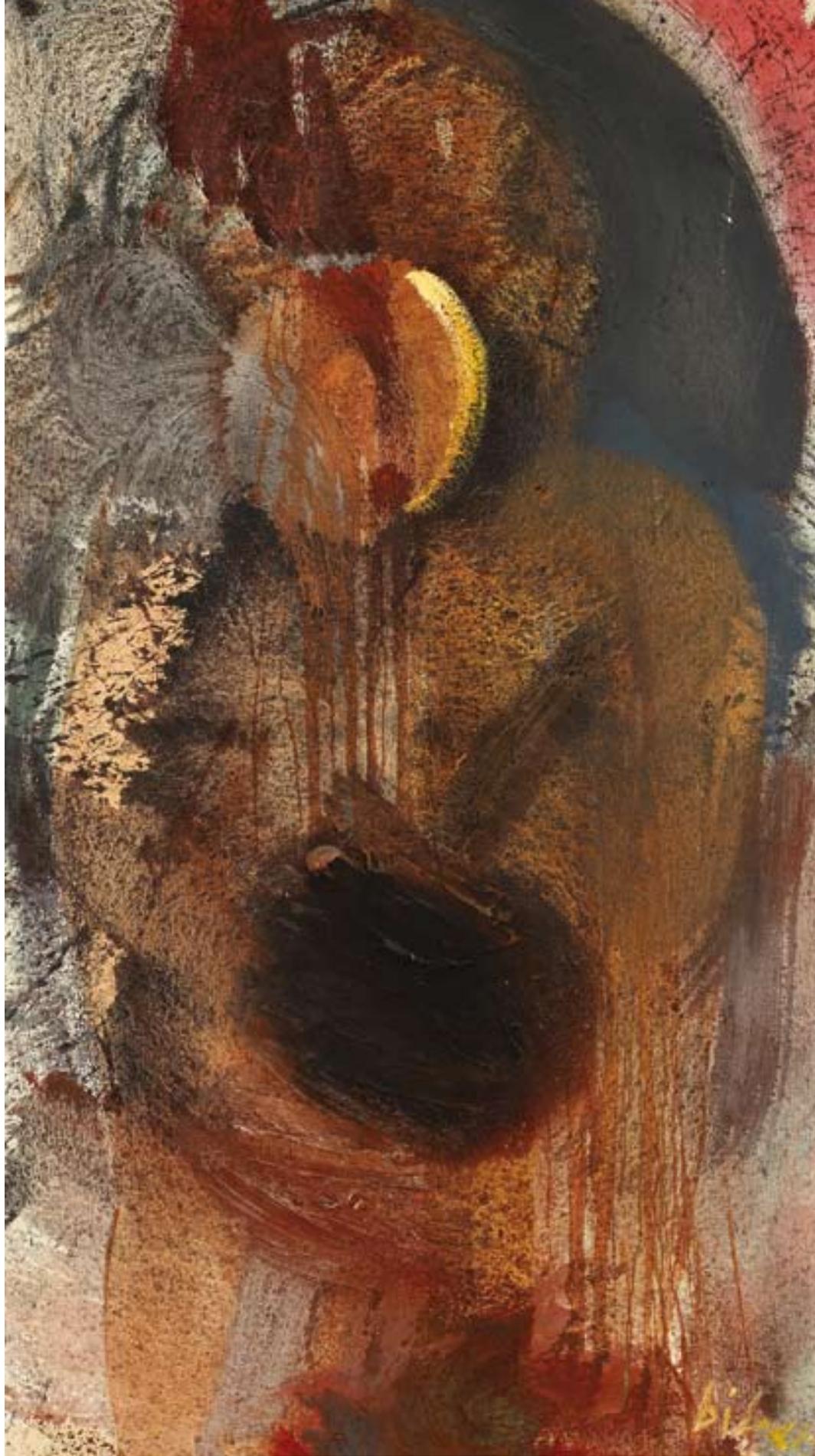
Randbemerkung / S. 52

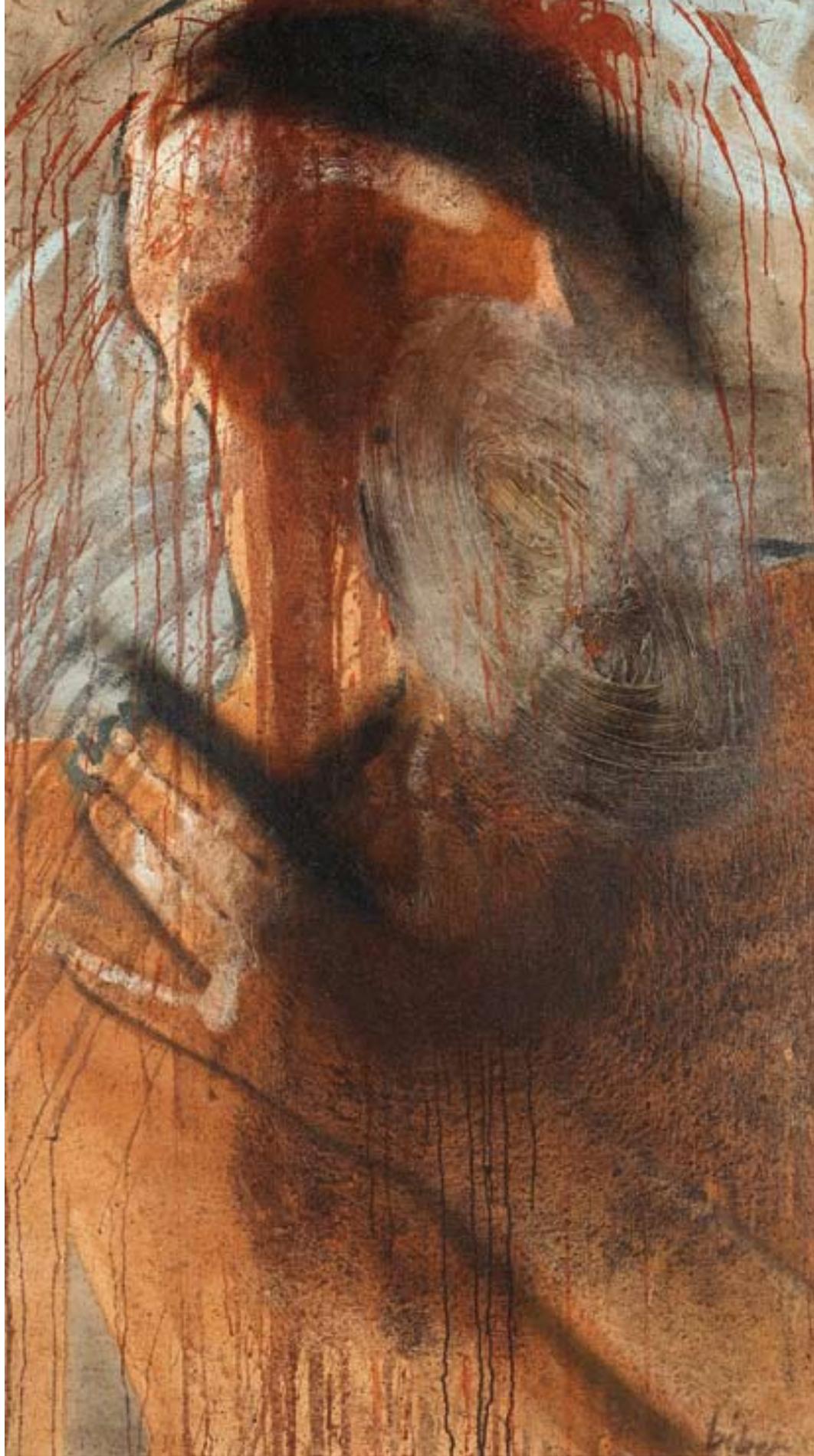
Clementia Austria / S. 109

Engel 4 / S. 103









Stabatmater 3 / 1991 / Öl / Acryl / Jute / 100 x 190 cm







„Unter allen Künsten ist die Malerei sicher die einzige, die notwendig 'hysterisch' ihre eigene Katastrophe integriert und sich folglich als Flucht nach vorn konstituiert.“ So schreibt Gilles Deleuze in "Logik der Sensationen" und weiter: „...der Maler durchlebt die Katastrophe, umklammert das Chaos und versucht aus ihm herauszukommen.“ Alfred Biber geht seinen Weg in zweifacher Weise, oder man könnte sagen, der Kreis vollendet sich. Einerseits sind seine Bilder das Abbild der Wirklichkeit oder Zitate der Kunstgeschichte, andererseits findet eine informelle Übermalung statt. Also ein doppelt gerichteter Akt von Schaffen und Zerstören. Er zielt in diesem Zerstören aber nicht auf Verneinung, sondern auf eine Neubestimmung des Bildes, auf das Bloßlegen der Urform des Bildes.

In den Bildern Bibers findet keine Gegenüberstellung Kosmos-Chaos statt, sondern die Identität des Chaos mit dem Kosmos als Sein in der ewigen Wiederkunft. Differenz bedeutet, Transparenz sichtbar machen. Differenz ist nur über ein Medium zu sagen, symbolisch durch die Maske. Es sind Modelle von der Beschreibung der Welt, die funktionieren. Nichts wiederholt sich in der Welt – nur die Differenz. Alfred Biber weiß, dass Malerei in mimetischer Abbildhaftigkeit nicht wiederkehren kann. Die Übermalung evokiert Ereignis, das man, wie Deleuze meint, in der Philosophie nur durch das Paradoxe ausdrücken kann, in der Bejahung zweier Richtungen, zweier Sinnschichten.

Unser Denken bewegt sich seit Aristoteles in dialektischen Bahnen, These-Antithese-Synthese. Für mich findet in den Bildern Bibers keine Synthese statt. Sie sind für mich Ausdruck des Werdens, nicht des statischen Seins. Bibers Kunst bringt dieses Werden, das man nicht ausdrücken kann, zur Wirkung.

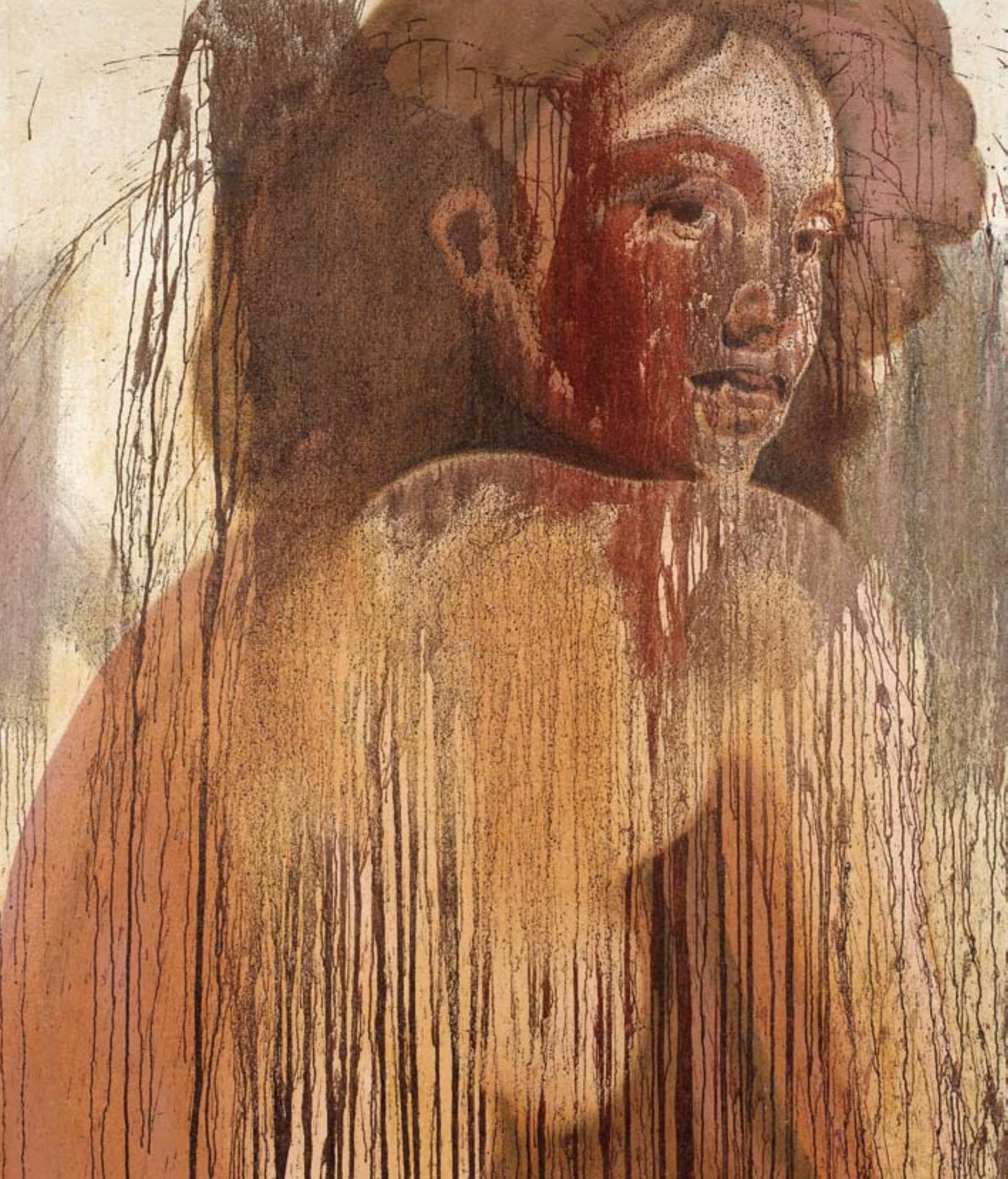
Heraklit spricht noch eine mystisch-poetische Sprache: Leben-Sterben: EINS, oder Werden-Vergehen: EINS. Erfahren lässt sich dies nur in der Gegenwart. Die Gegenwart ist die Differenz von Vergangenheit und Zukunft. Ein Künstler illustriert aber keine Philosophie, schon Schelling vertrat die Ansicht, dass Philosophie durch Kunst sich zeige, nicht umgekehrt. Das erfahre ich aus den Bildern des Alfred Biber.

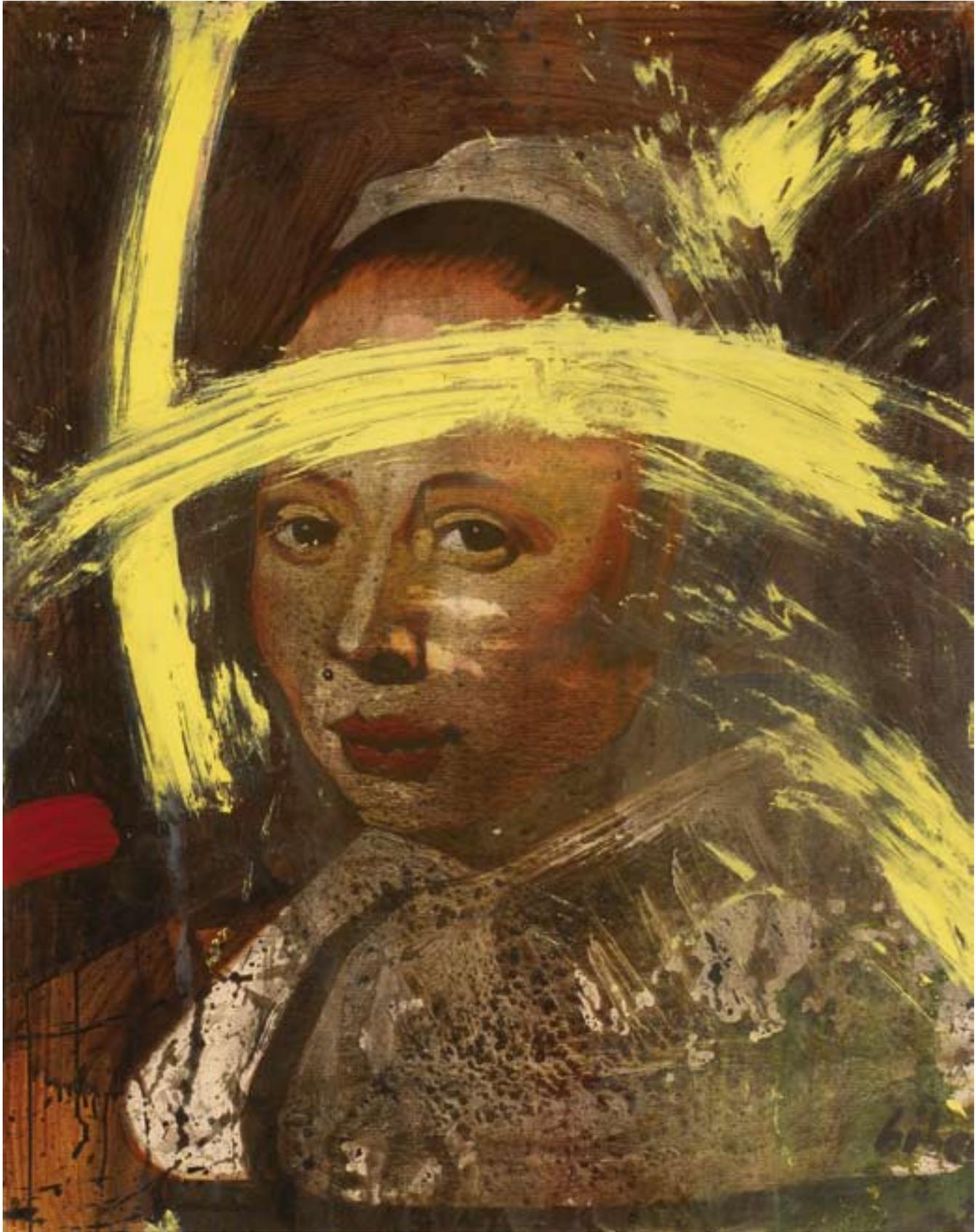
Anke Beyn









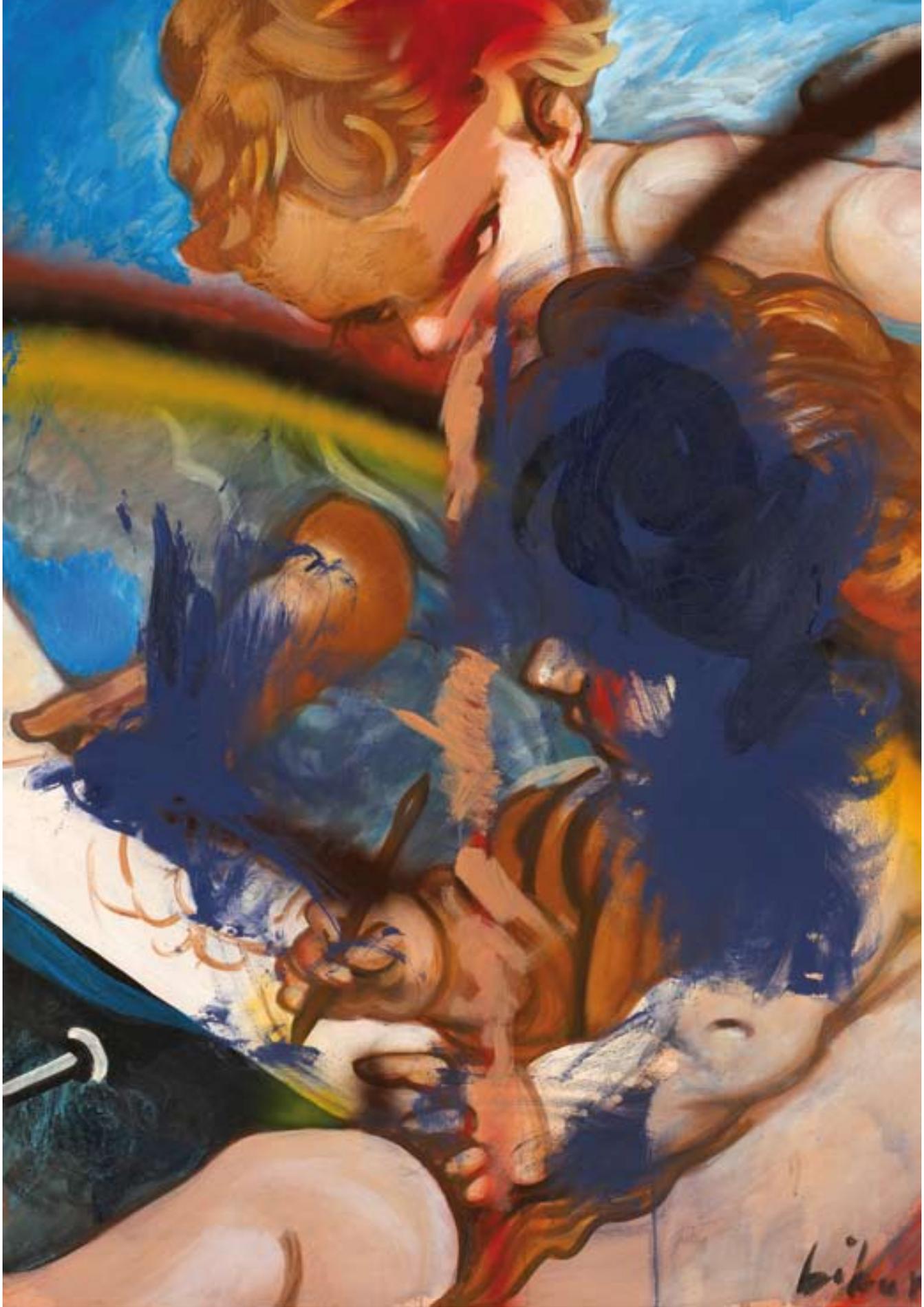


Oberarmstudie / 1989 / Öl / Acryl / Jute / 180 x 230 cm **junge Frau** / 1993 / Öl / Acryl / Jute / 80 x 100 cm





die Wasserträgerin / 1998 / Öl / Acryl / Leinen / 90 x 130 cm





dirty Vegas / 2008 / Öl / Acryl / Leinen / 100 x 140 cm



die dionysische weisheit. lust an der vernichtung des edelsten und am augenblick, wie es schrittweise ins verderben gerät: als lust am kommen- den, der zukünftigen, welches triumphiert über das noch so gute.

*dionysisch: „zeitweilige identifikation mit dem prinzip des lebens (wollust des märtyrers inbegriffen)“
(friedrich nietzsche)*

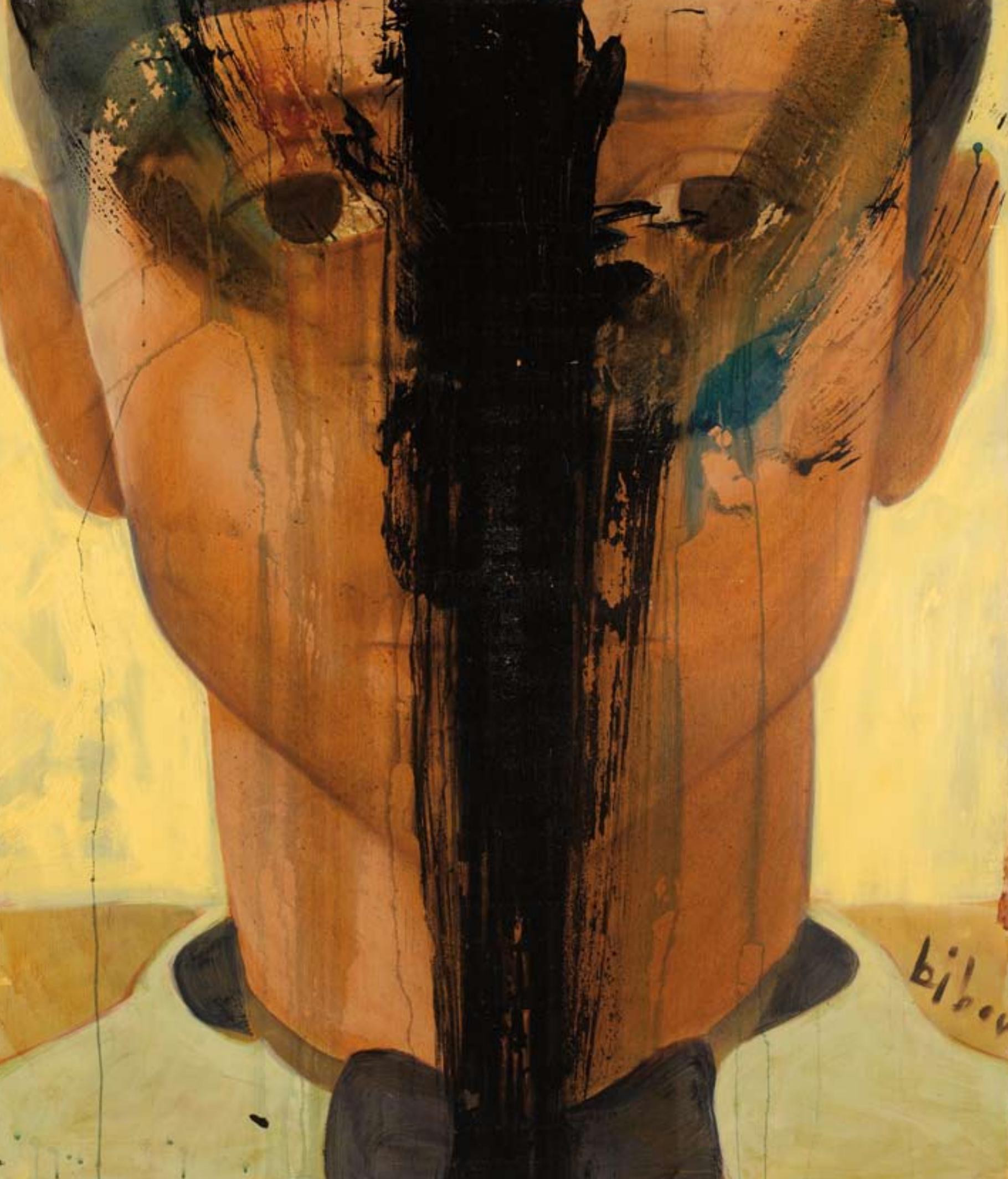
biber ist der dionysische zerstörer, er will das fleisch annullieren, um ein noch lebendigeres, sich heftig gebärdendes fleisch entstehen zu lassen. die auferstehung des fleisches ereignet sich. es entsteht gestische spontane malerei. das zerstörte bleibt aber zudem teil des gestaltungsprozesses. ich sehe bei biber nur äußerlich die zerstörung: viel mehr demonstriert sich eben jener prozess des werdens, der, aufbau und zerstörung integrierend, das ergebnis bedeutet. so viel über die anspruchsvolle thematik bibers, die er formal zu realisieren imstande ist. zum abschluss möchte ich gerne auf die innere malerische qualität von bibers arbeiten hinweisen. die gegen- ständliche untermalung ist oft beiläufig und entspricht dem wahrnehmen von phänomenen. aber die existenzielle, kraftvolle, oft wütende über- malung entspricht dem zustand sein. im eigentlichen malprozess ist alles enthalten, monumentale heroische gestalten, architekturbögen des zusam- menbruches und sensible empfindvolle regungen von malerei jenseits der stilrichtungen. es gibt bilder von biber, wo tatsächlich sensibel gemaltes fleisch des gegenständlichen grundes sich vermischt mit dem lebendigen fleisch und der befleckung der übermalung.

untermalung und übermalung werden eins, eine synthese entsteht. diese bilder leuchten besonders und strahlen, stellen das über den tod hinaus- gehende leben dar.

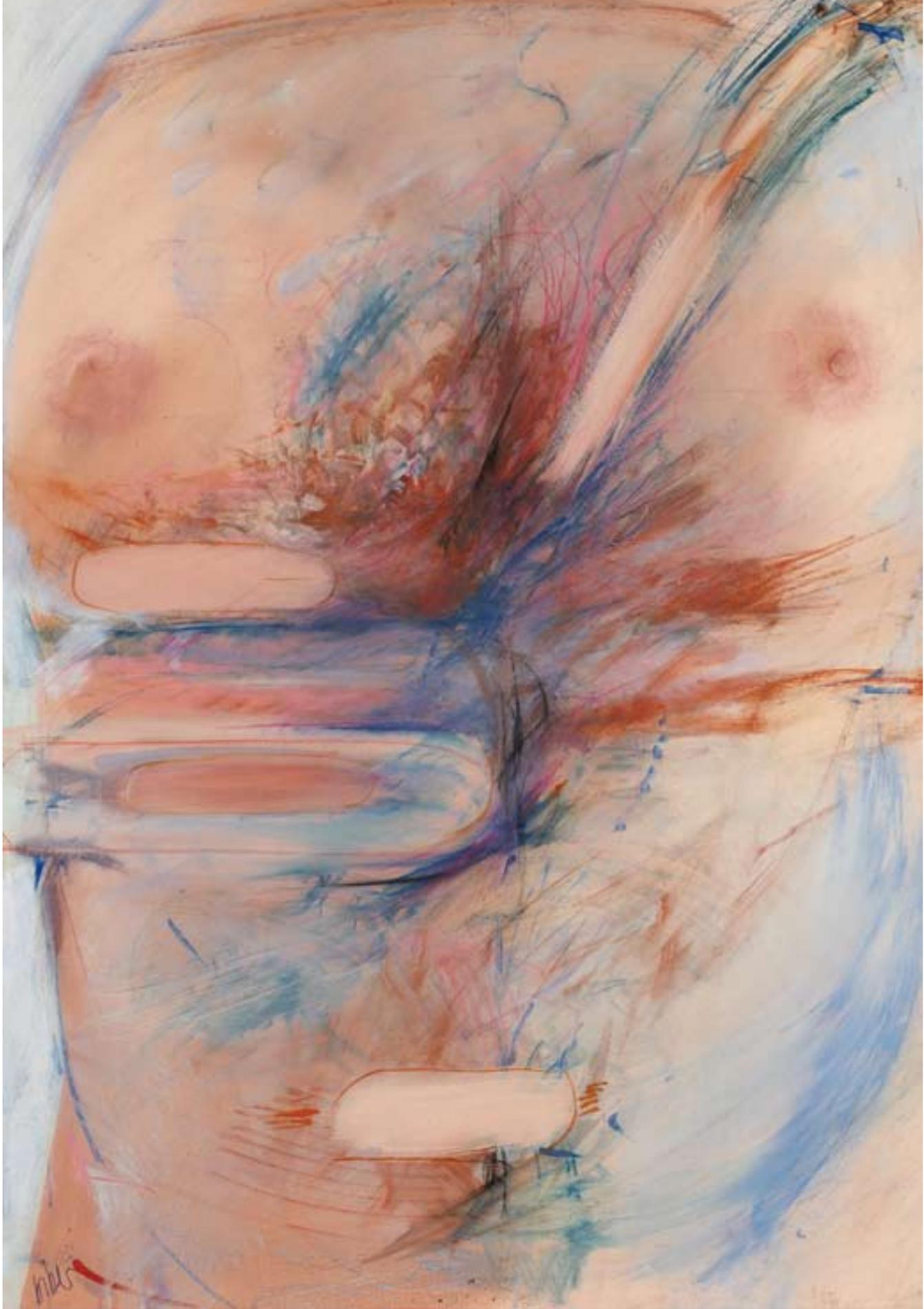
hermann nitsch







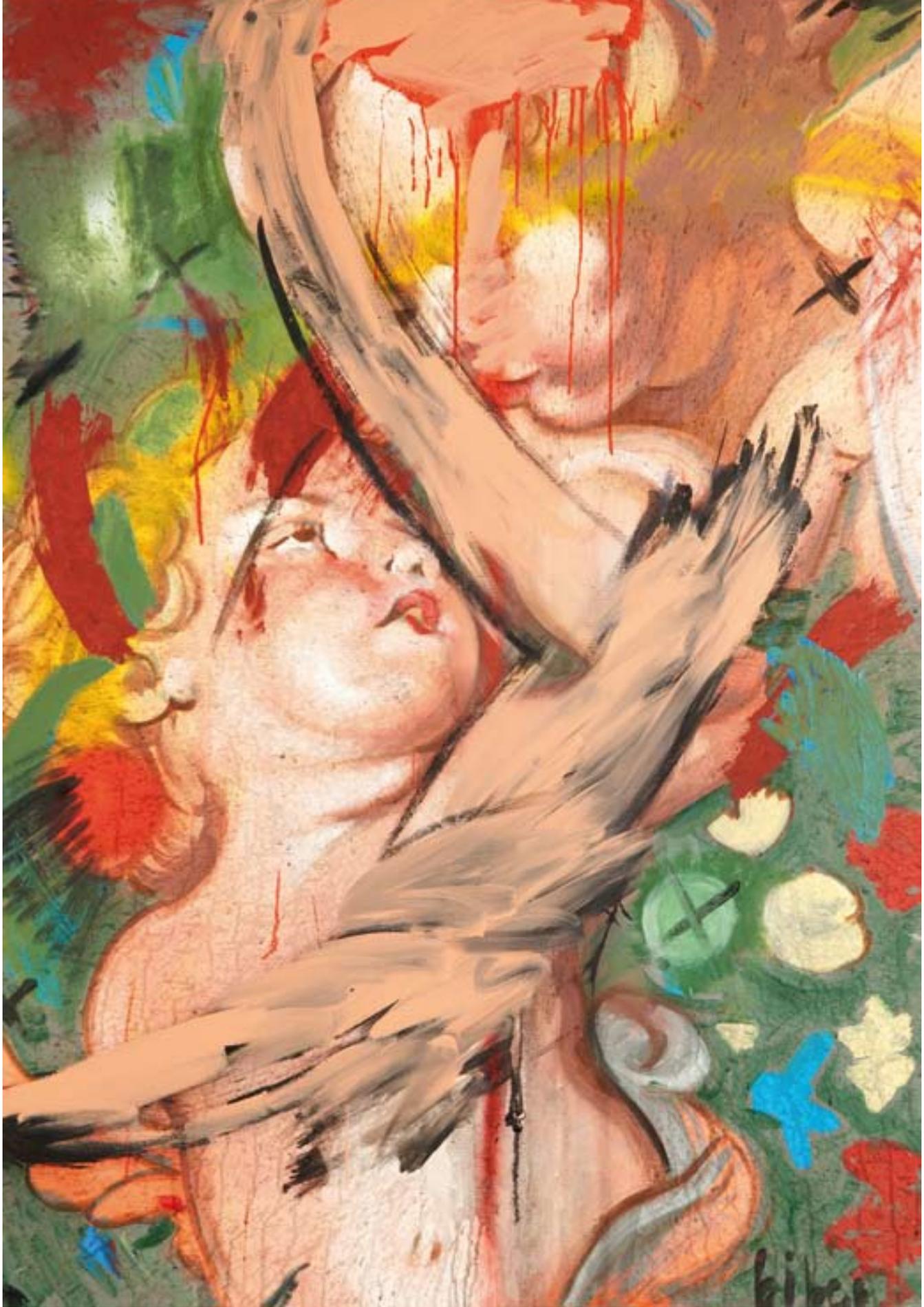
bibea

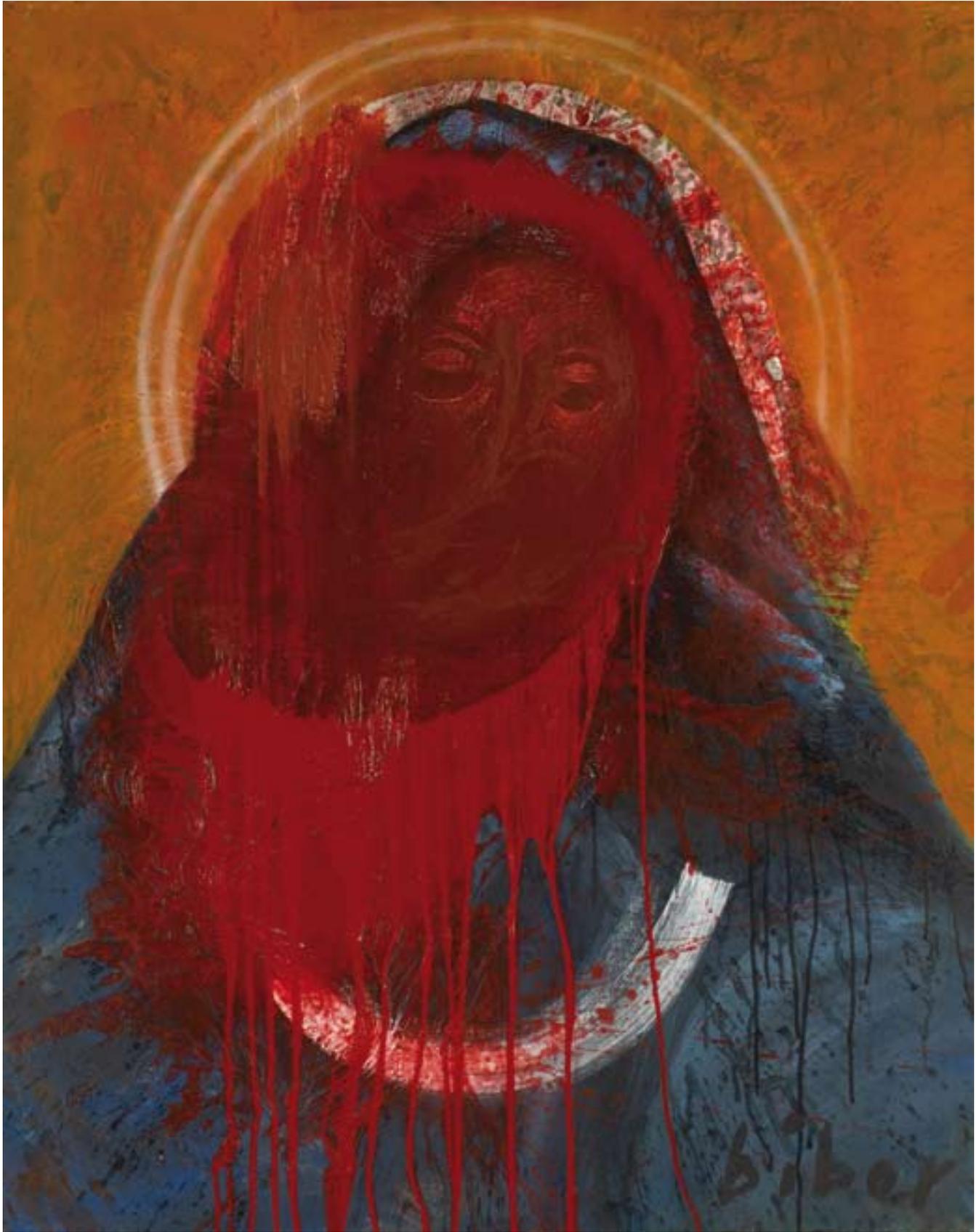


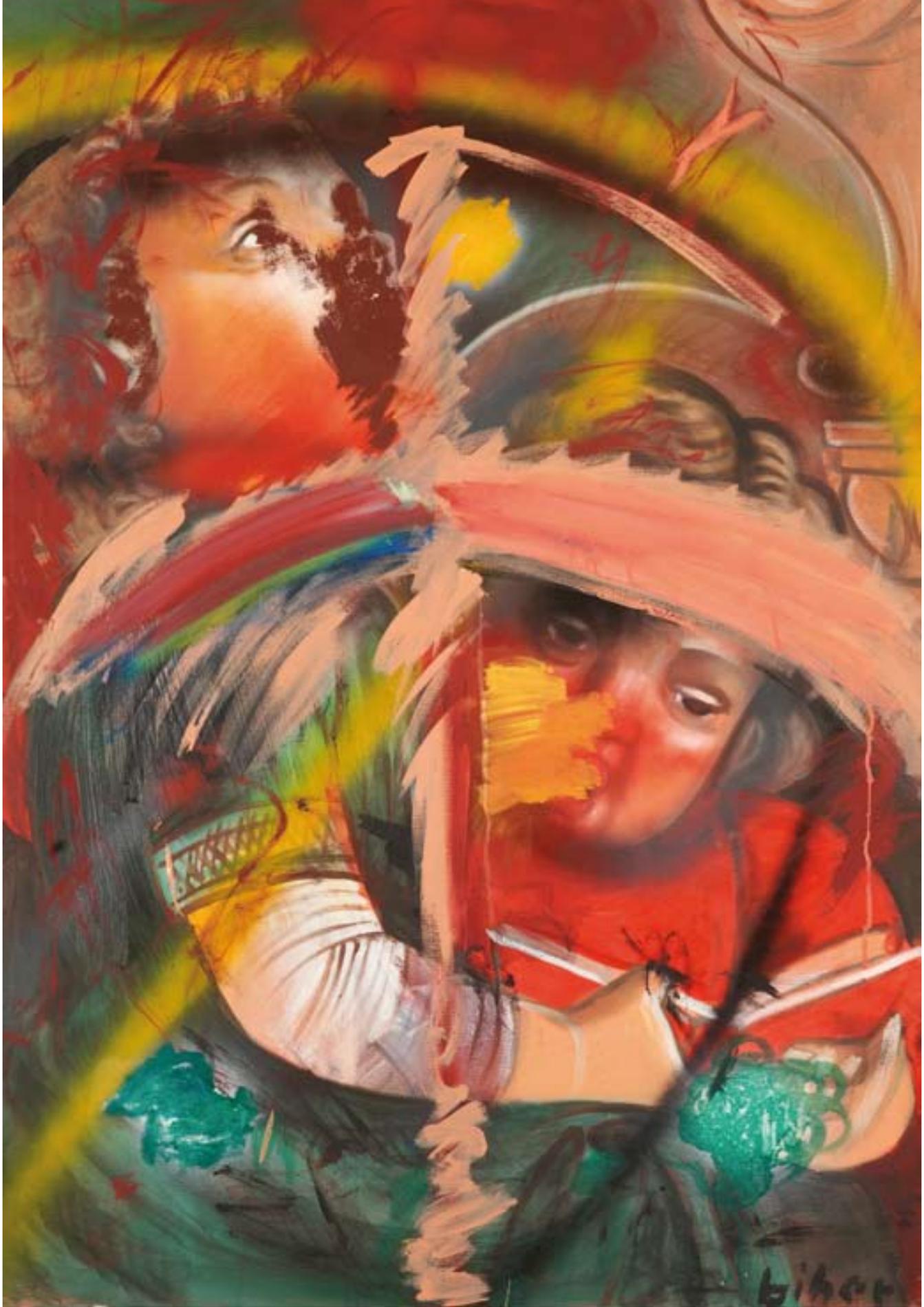


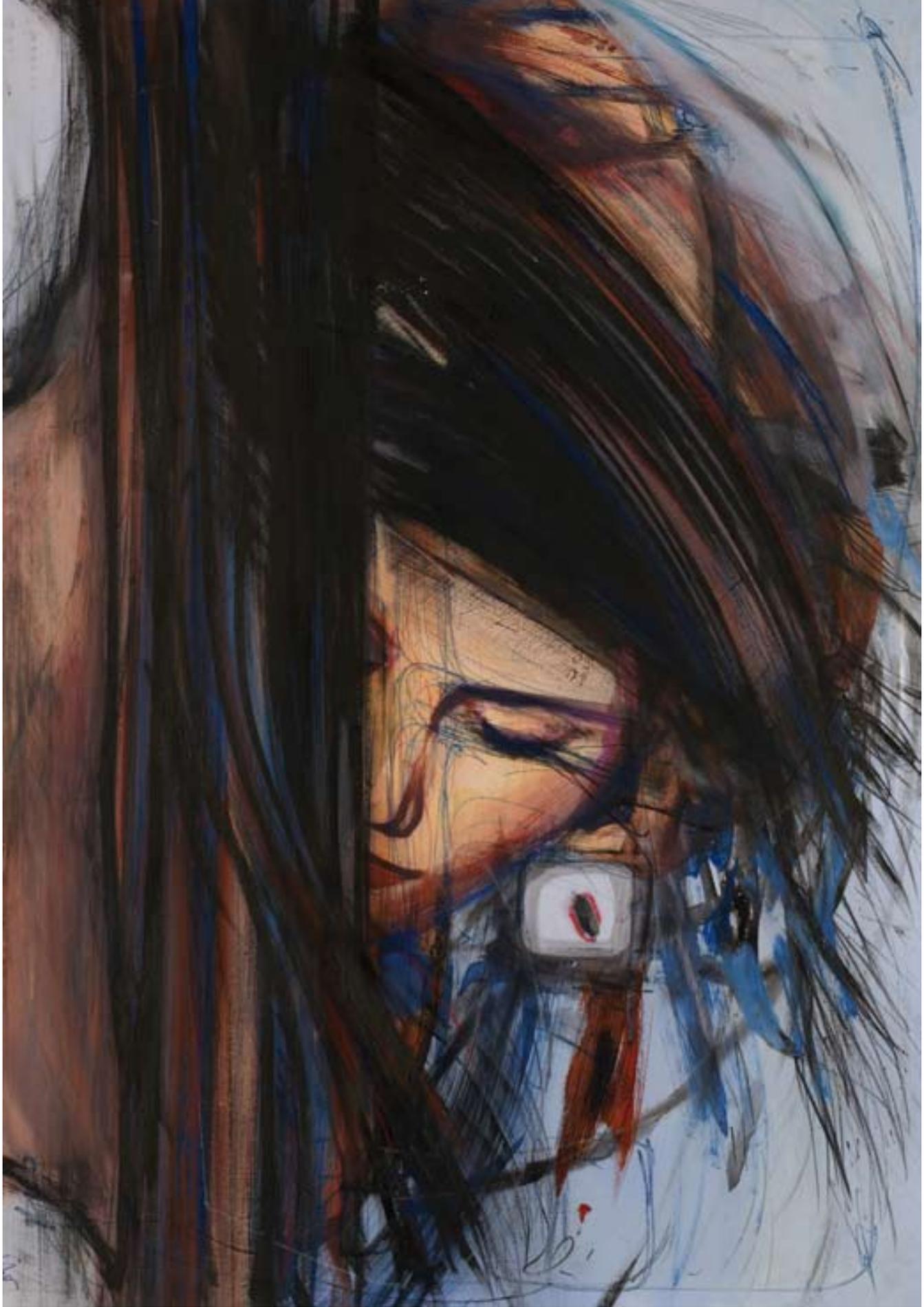
Bikini / 1980 / Öl / Acryl / Brikonit / 80 x 100 cm

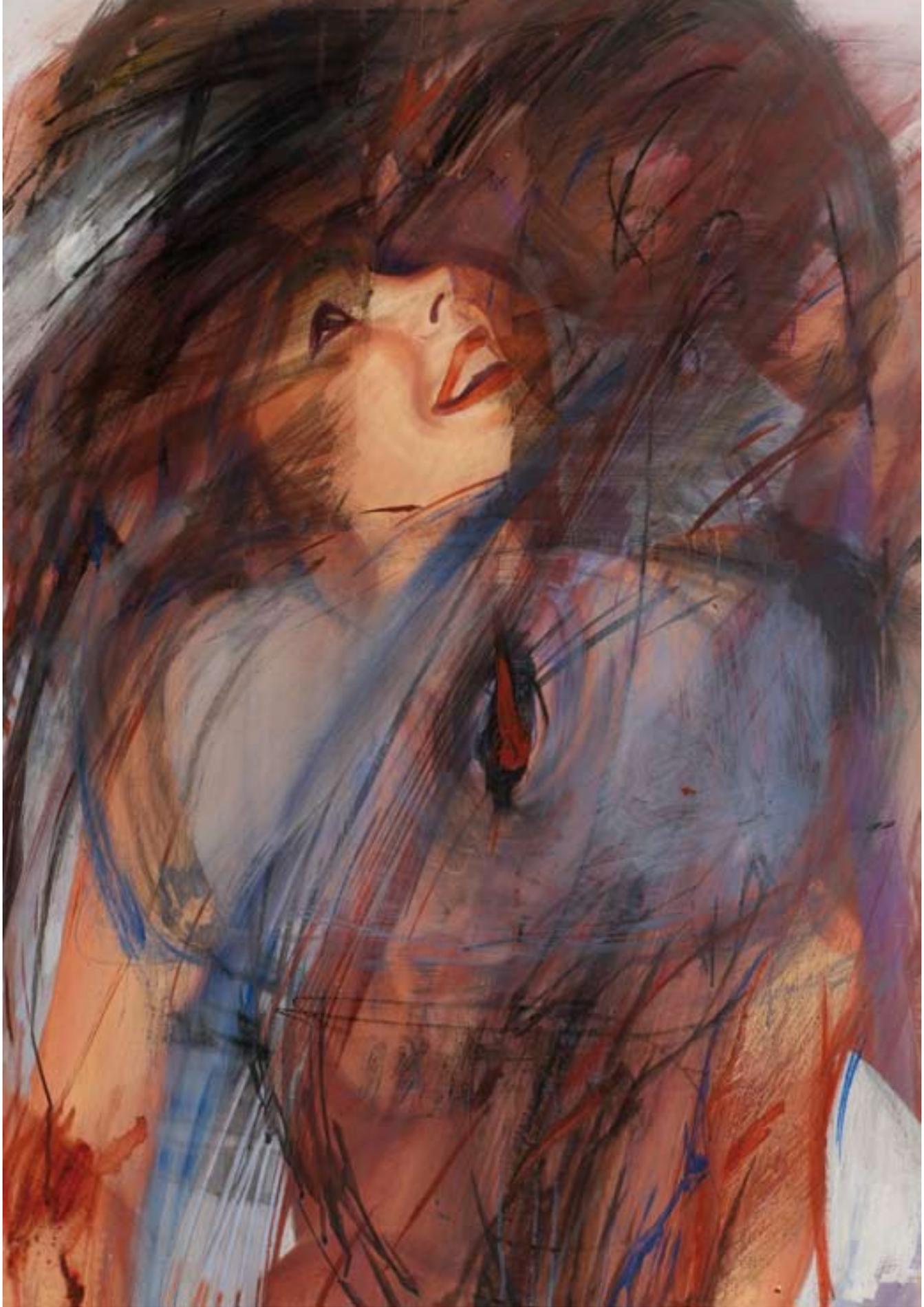


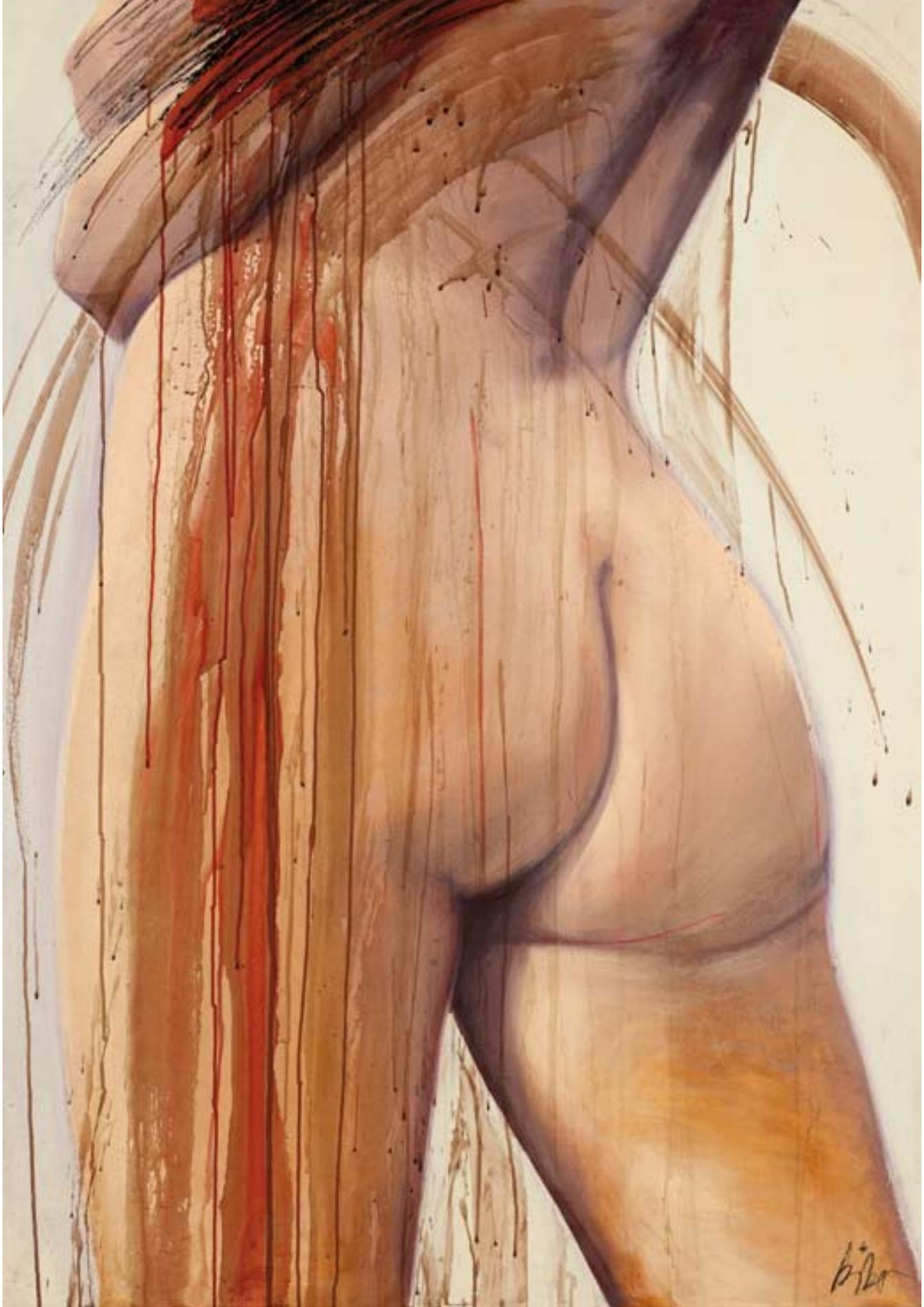












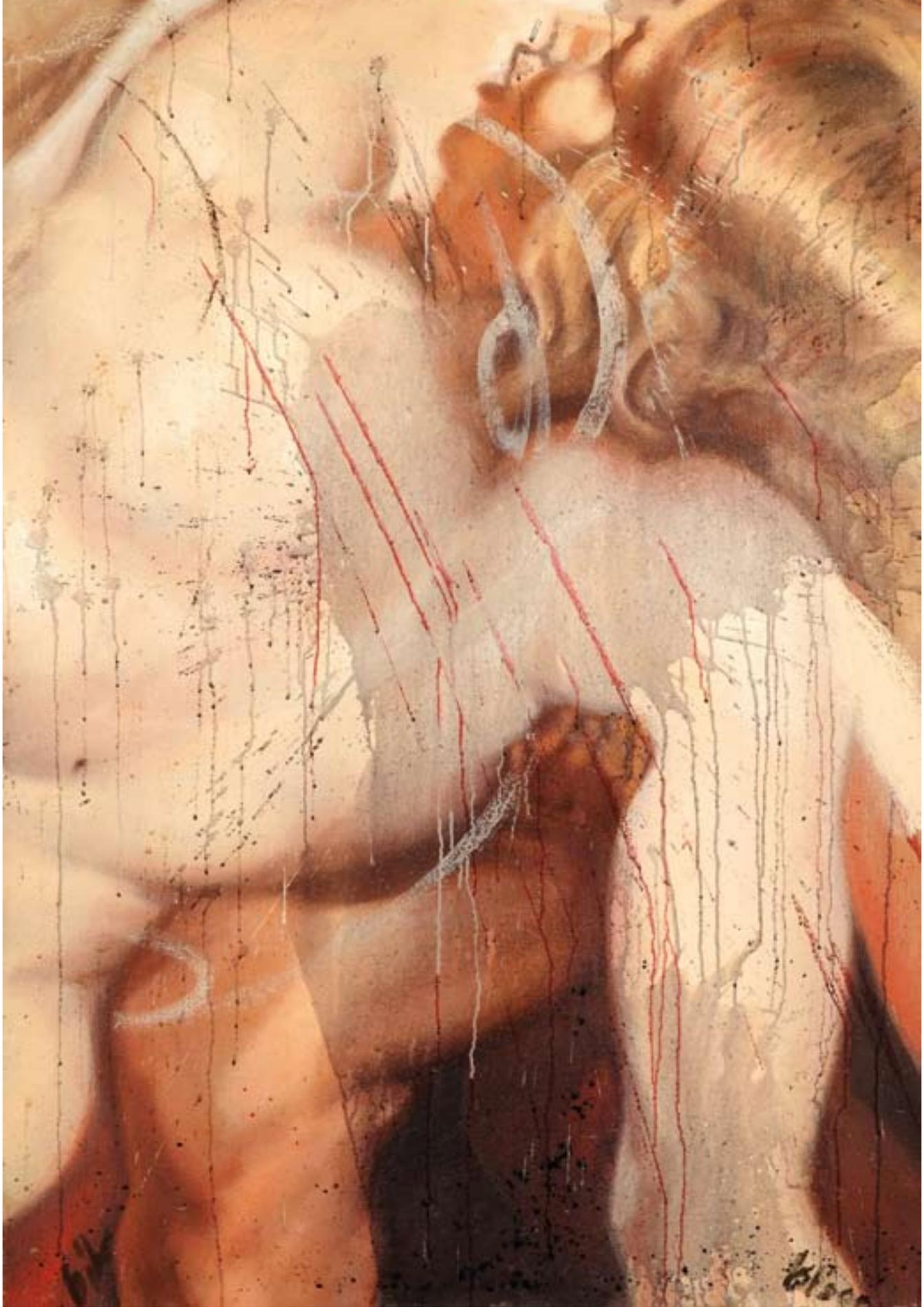




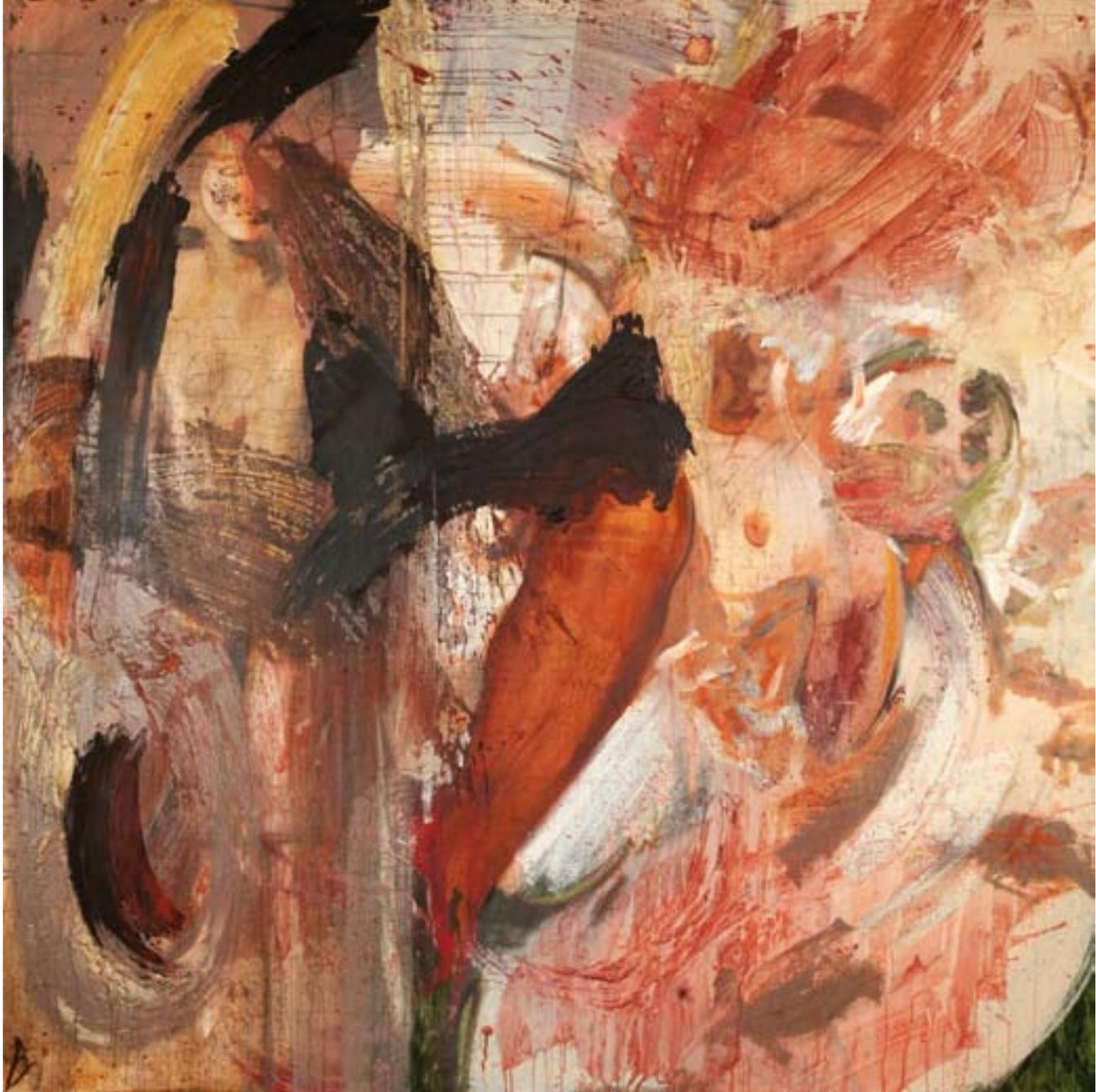


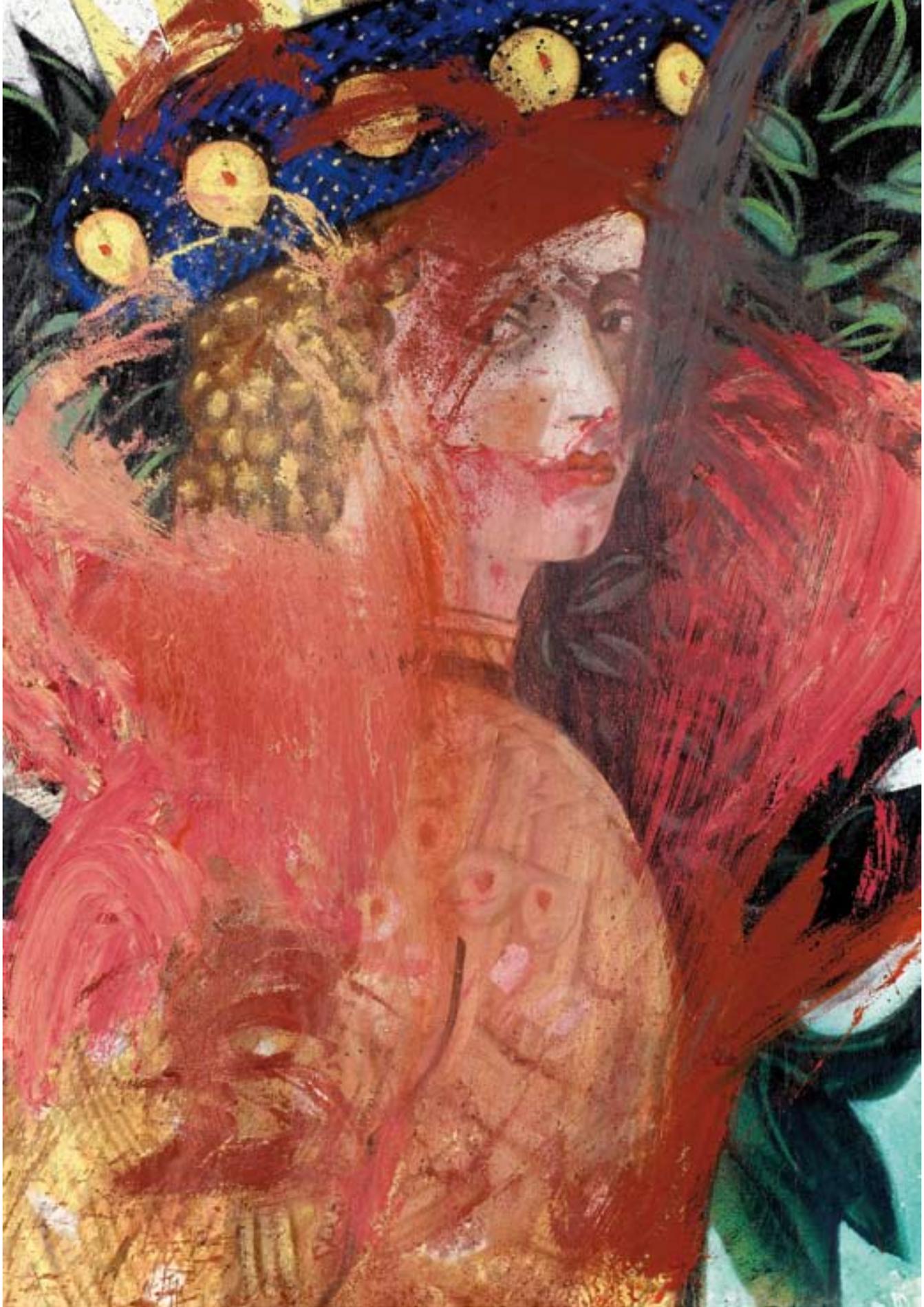


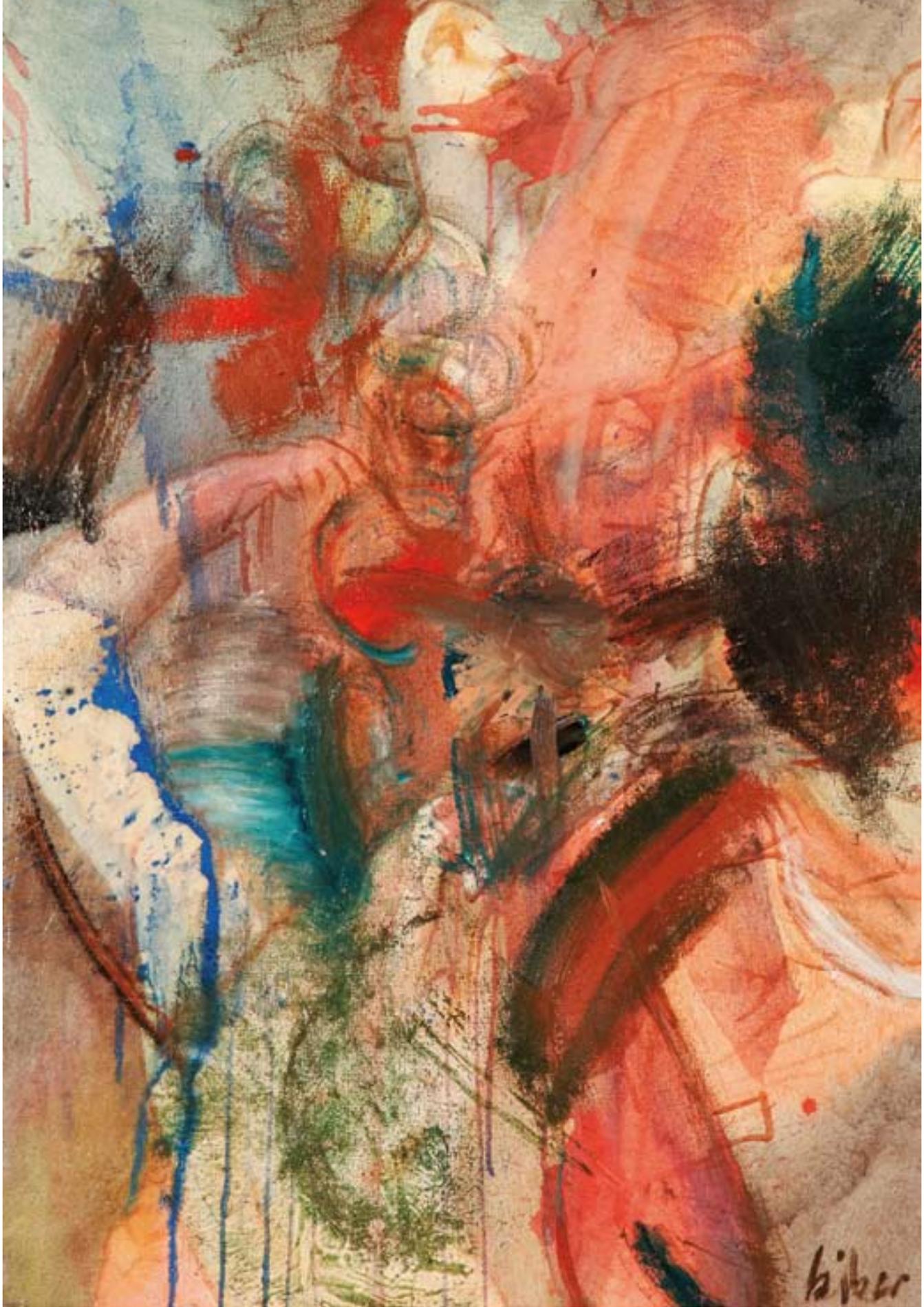










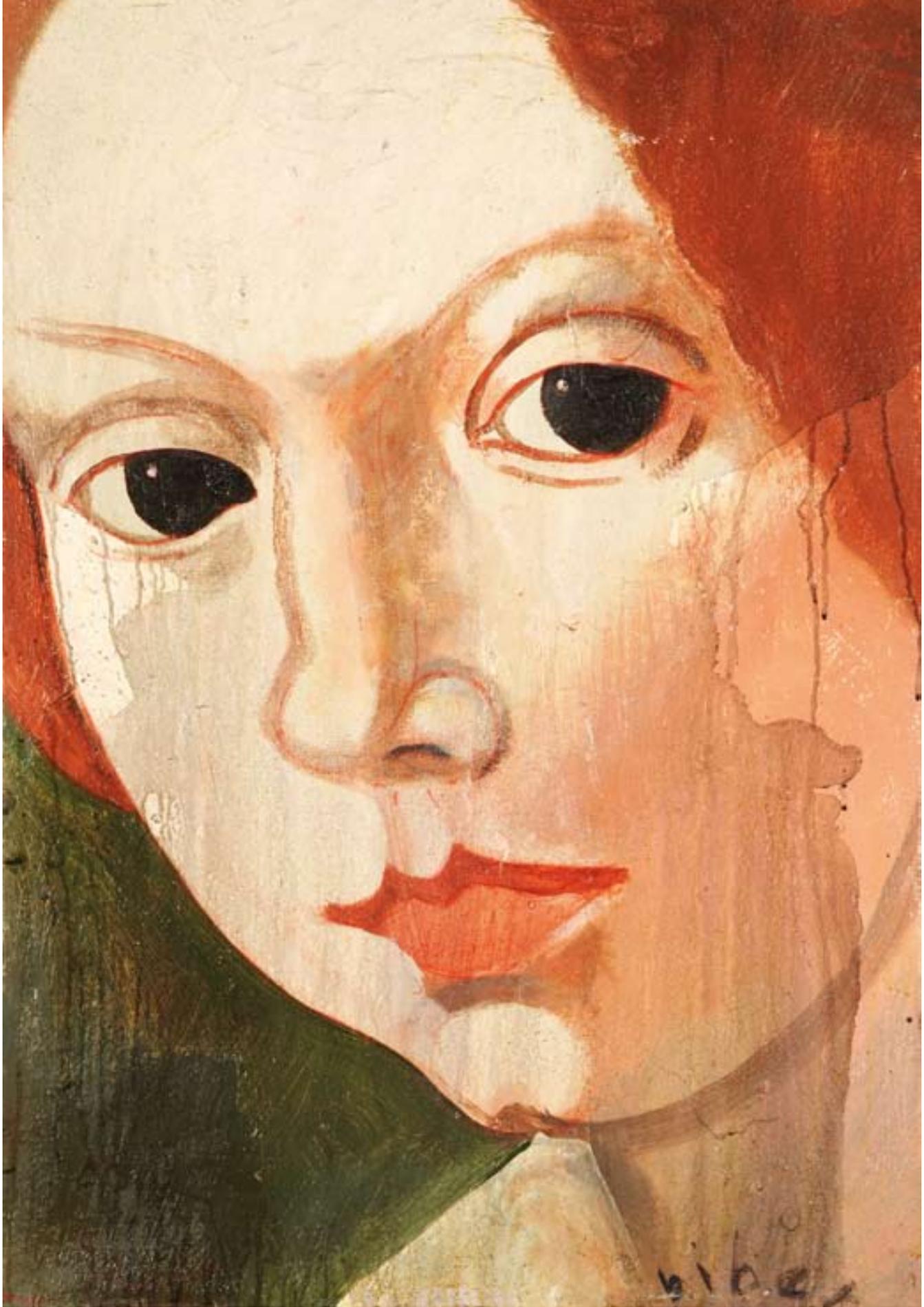








Anna von Cleve / 2012 / Öl / Acryl / Leinen / 90 x 90 cm





Beschneidung / 1979 / Öl / Acryl / Brikonit / 50 x 70 cm

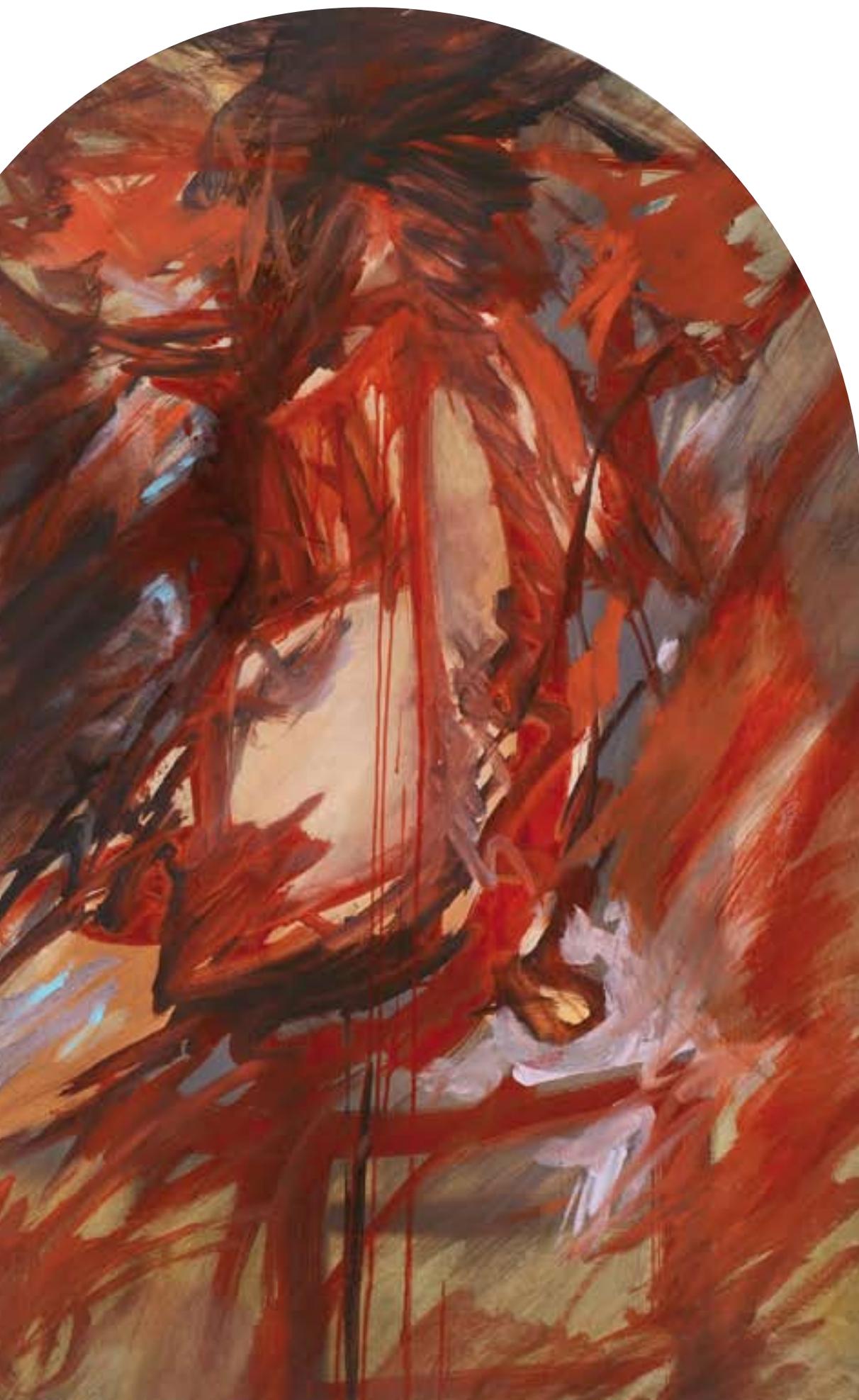


„Untermalungen“ nennt Biber die erste Stufe seiner Arbeit. Dabei scheint ihn oft die Riesenleinwand noch einzuengen. Die Körper drängen aus dem Format hinaus, sind aufdringlich, eindringlich. „Seht uns an“, schreien sie, „begeilt euch an uns, wie ihr es gewohnt seid!“ Oder könnt ihr etwa noch ein Auto, ein Haarshampoo oder eine Schachtel Butterkekse kaufen, ohne von einem Busen, Hintern oder Vordern dazu animiert worden zu sein. Die Untermalungen Alfred Bibers könnten – so wie sie es sind – bereits ihre Gültigkeit als Kunstwerke reklamieren, nämlich Ausschnitte, Perspektiven und symbolhafte Posen, die keiner Erklärung mehr bedürfen. Doch Biber will nicht erklären, will nicht belehren oder bekehren. Er will teilhaben lassen an einem Prozess, in dem wir alle Zeugen, Ankläger, Verteidiger und Richter über uns selbst sein können. Die Bilder Alfred Bibers sind grelle Spiegel, in denen das Drama menschlichen Seins explodiert. Sie reißen einen in Stücke und sondern das weiße vom schwarzen Fleisch, bis die eigene Seele frei wird.

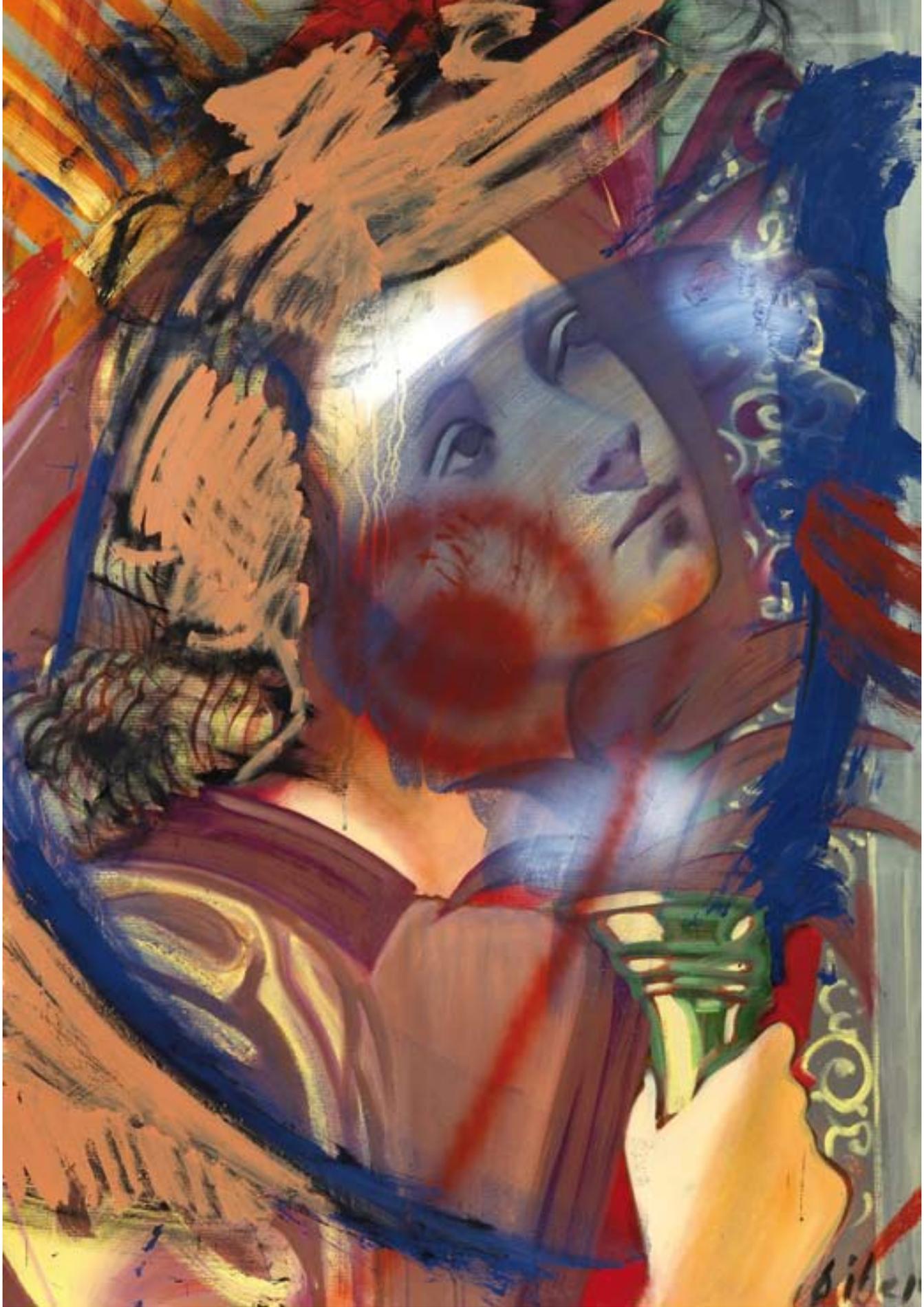
Hans K. Stöckl

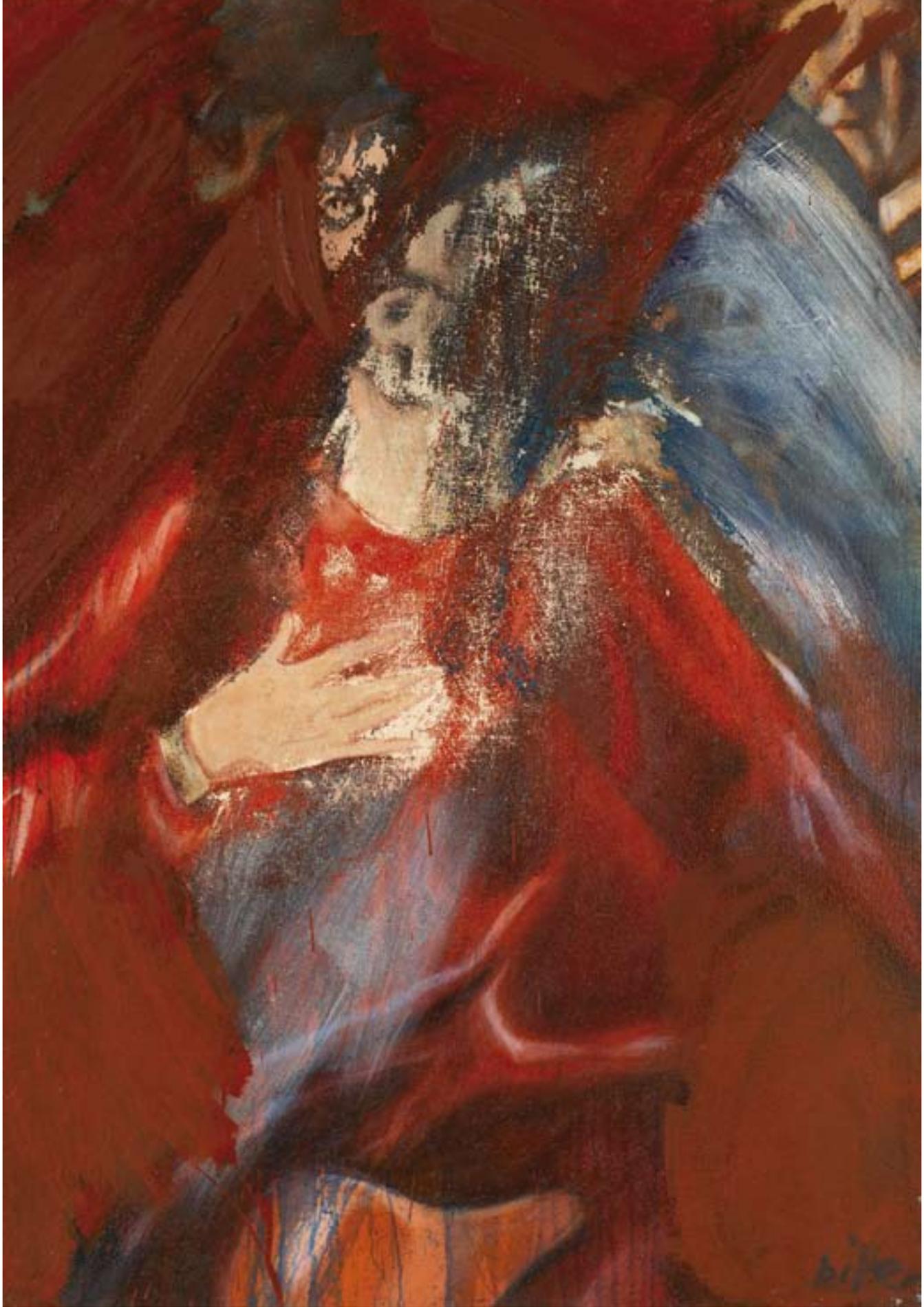






2 Rosen / 1985
Öl / Acryl / Brikonit 140 x 200 cm









Eisenhower / 2004 / Öl / Acryl / Leinen / 120 x 120 cm

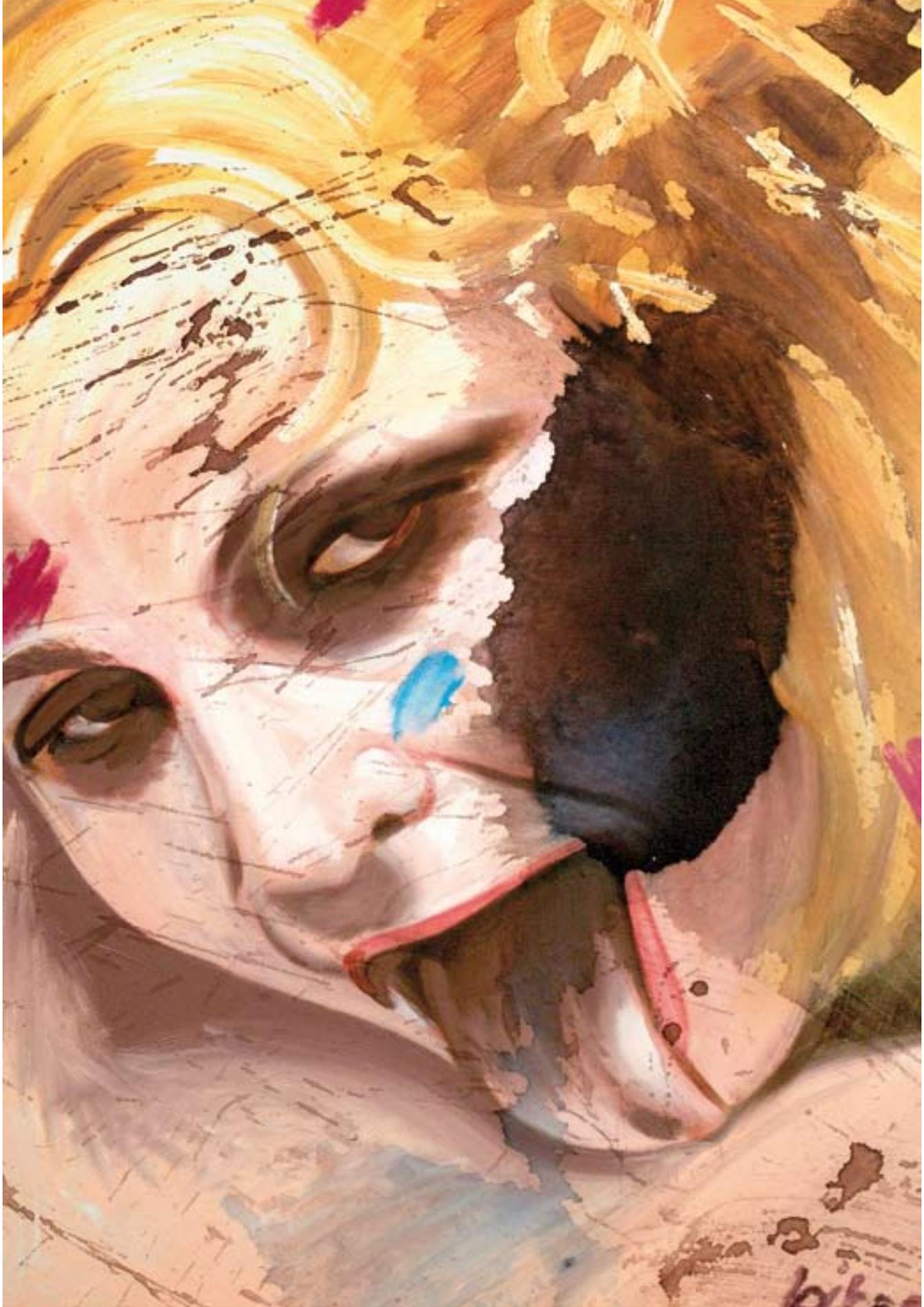


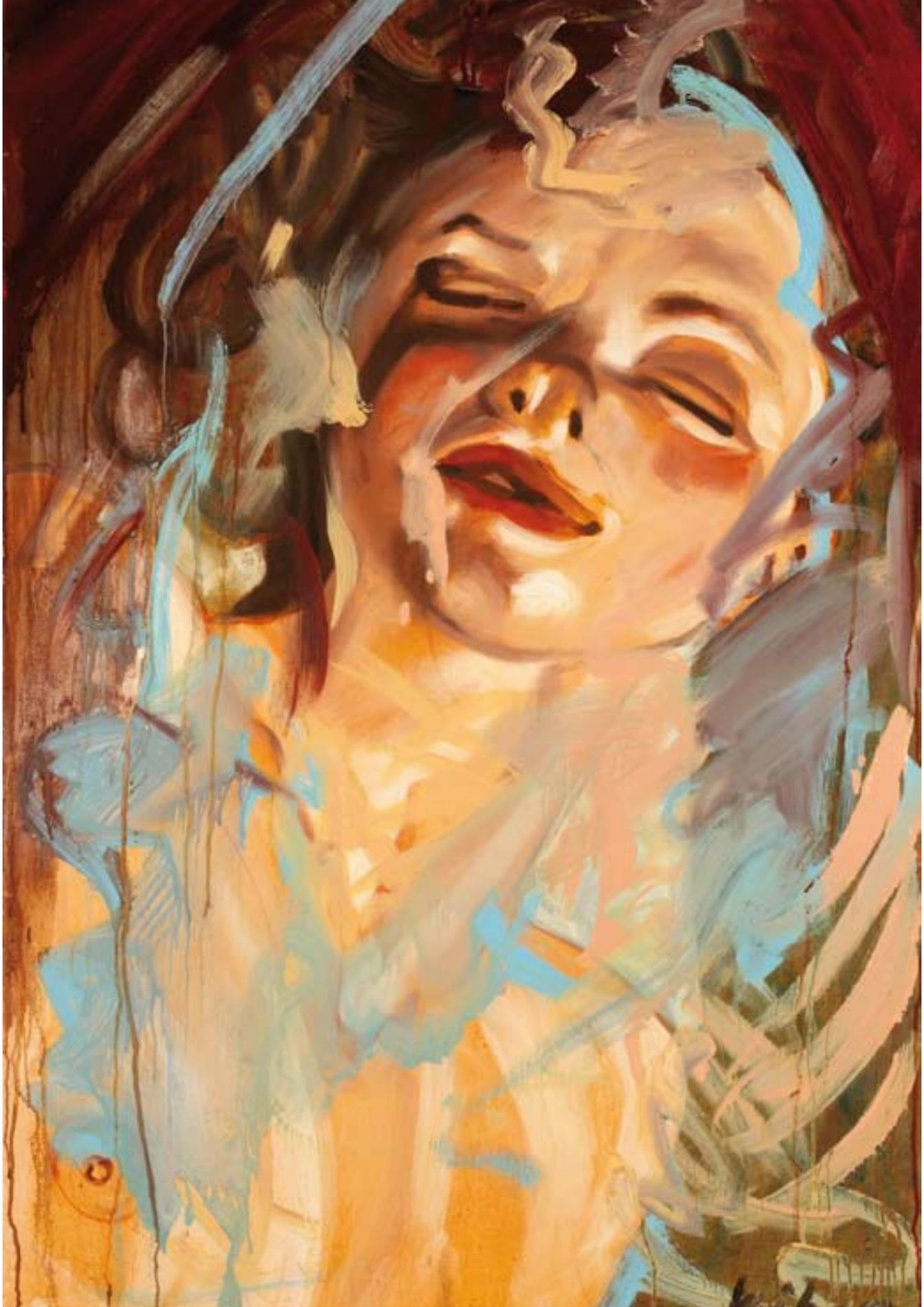






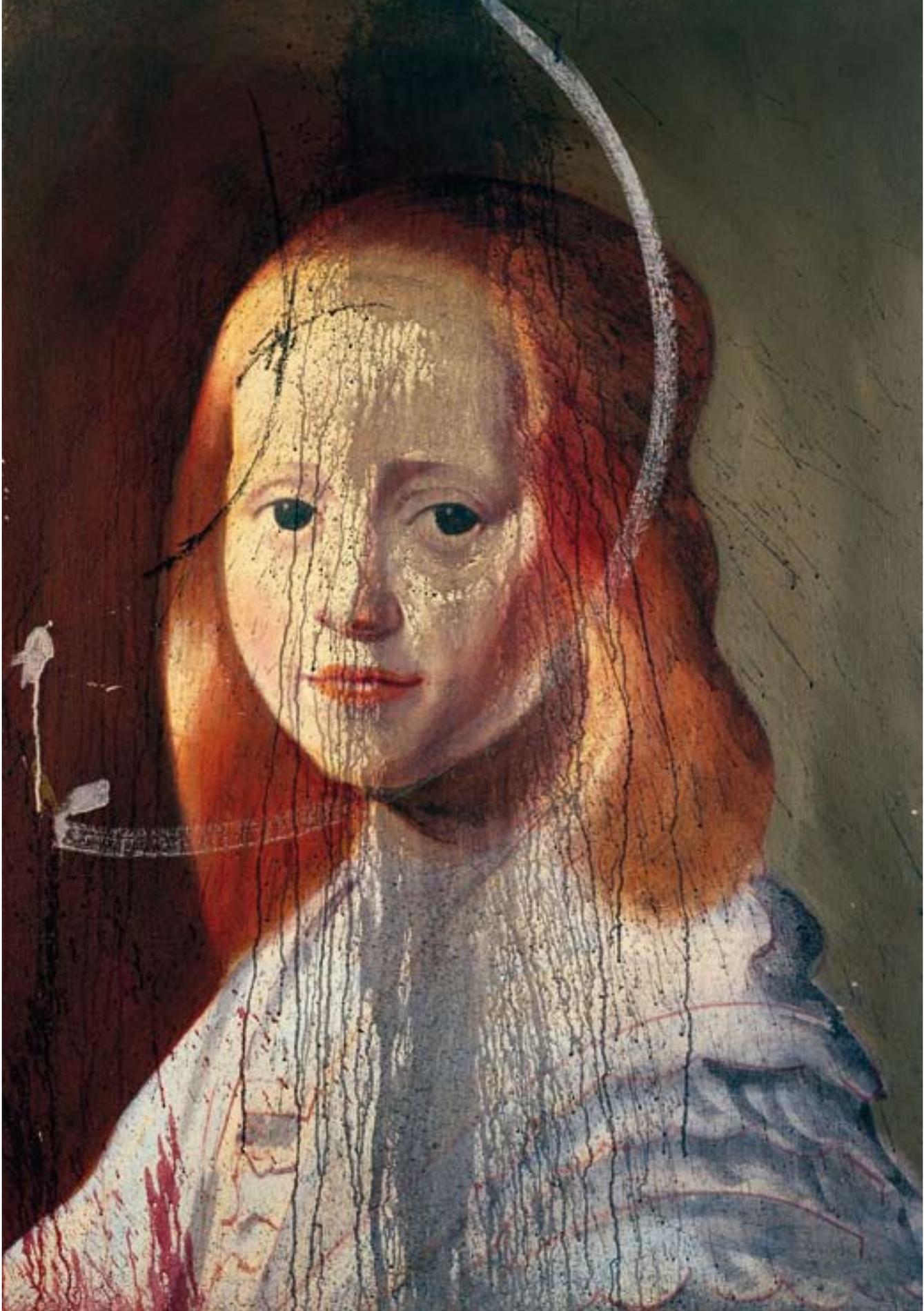
Nighthawks / 2005
Öl / Acryl / Leinen / 140 x 200 cm





Freud 6 / 2001 / Öl / Acryl / Leinen / 80 x 120 cm



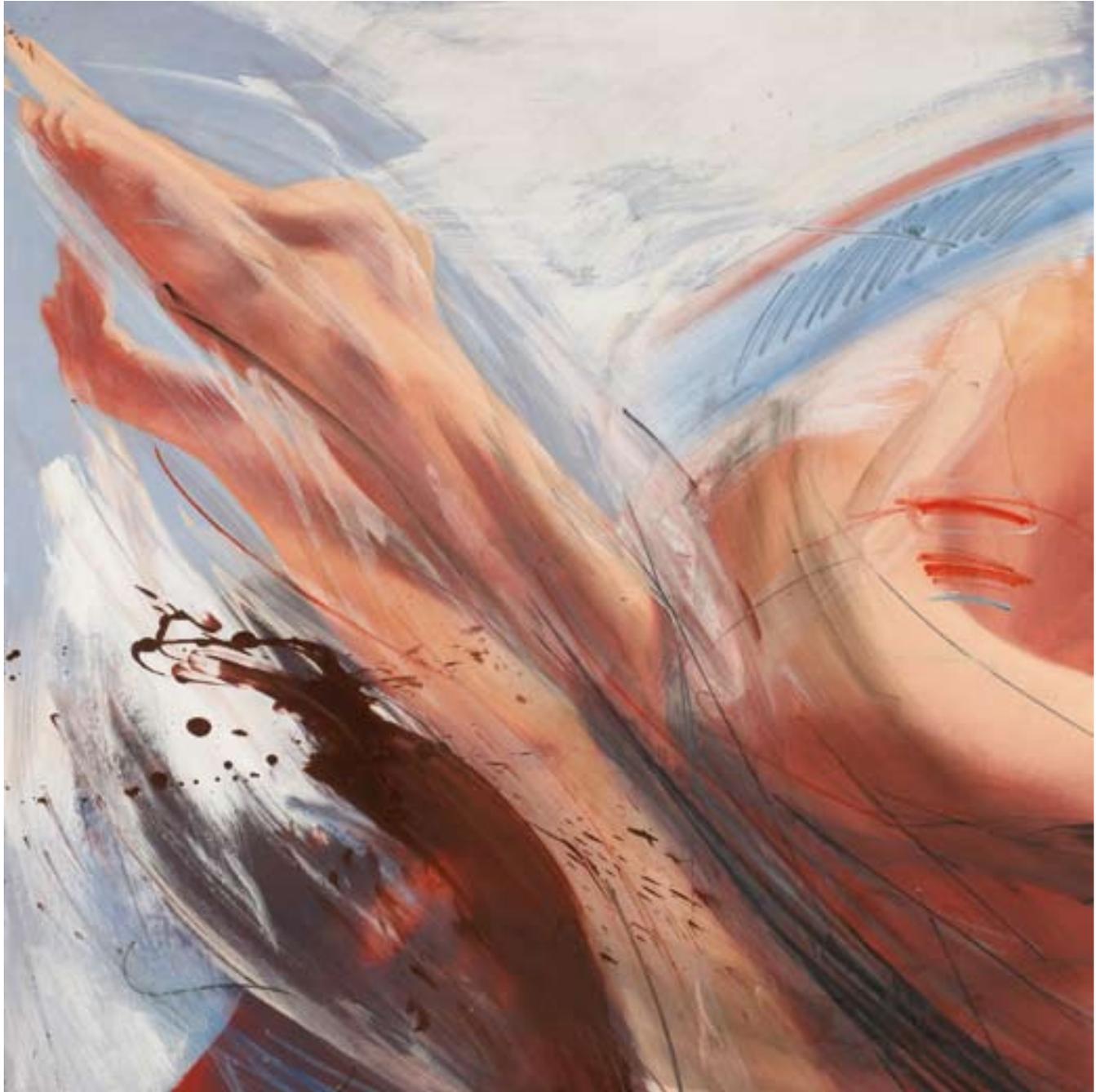


Hochzeit / 1995 / Öl / Acryl / Leinen / 100 x 140 cm









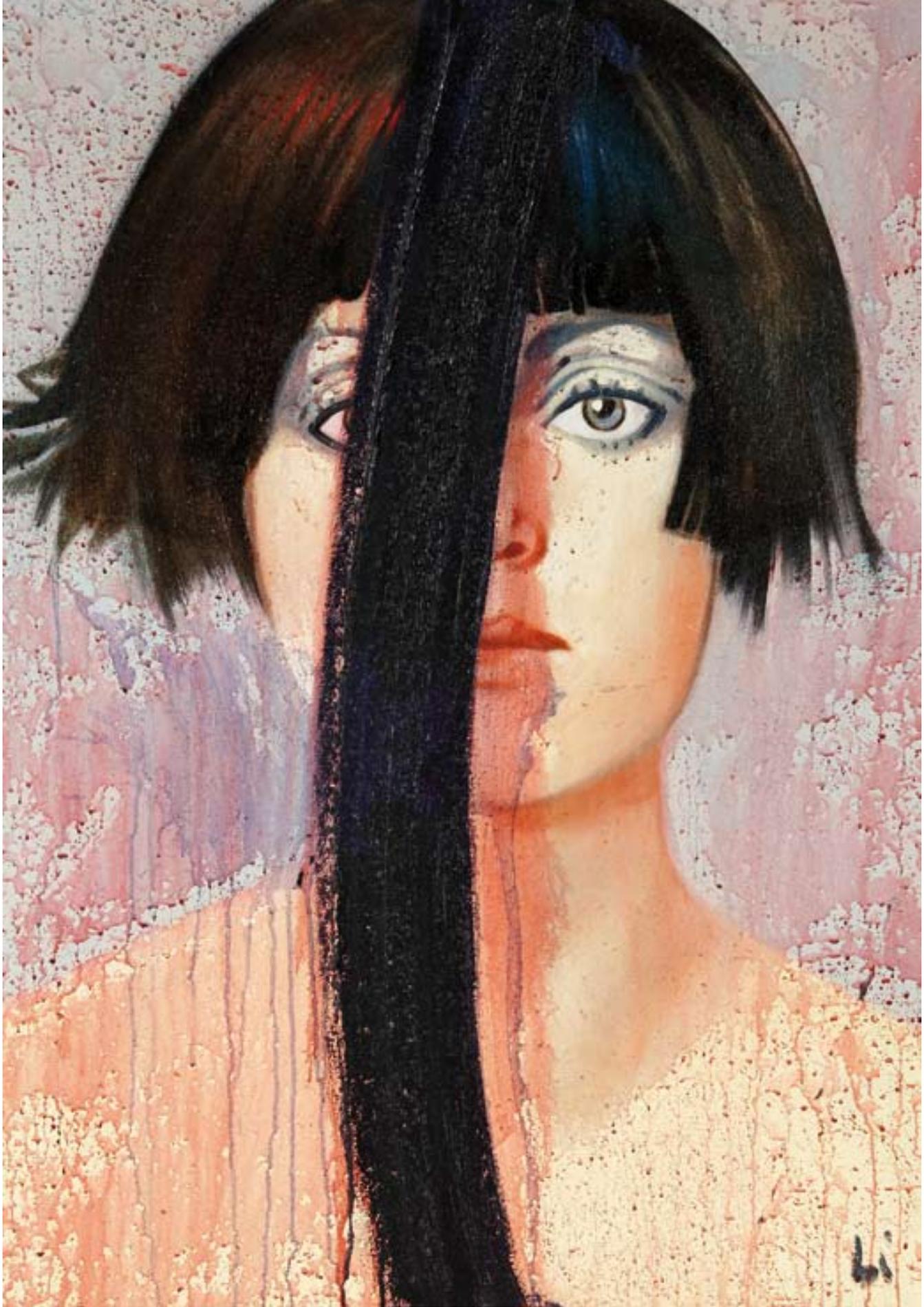




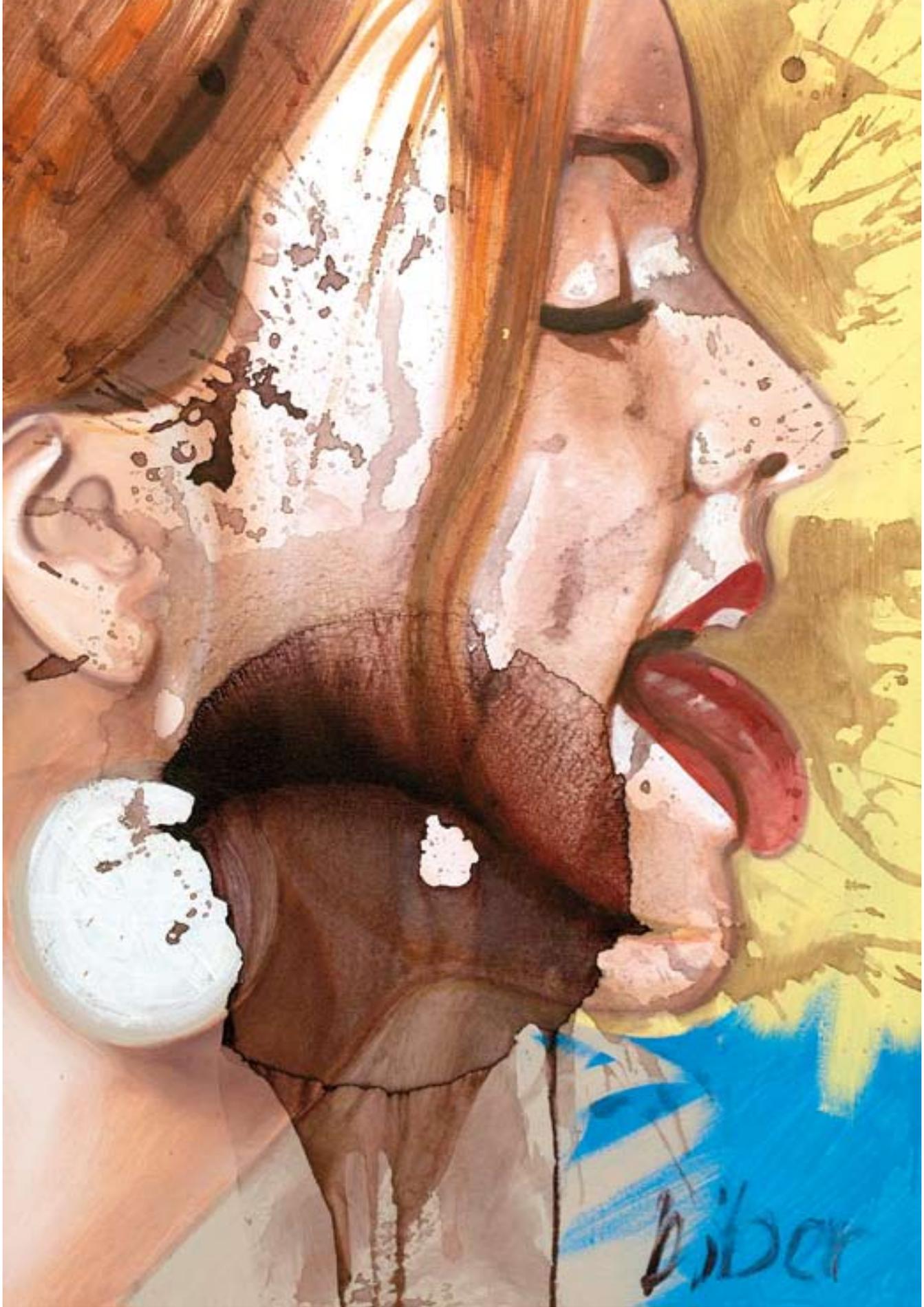
Maria 1 / 2000 / Öl / Acryl / Jute / 80 x 120 cm



Maria 10 / 2000 / Öl / Acryl / Jute / 80 x 120 cm

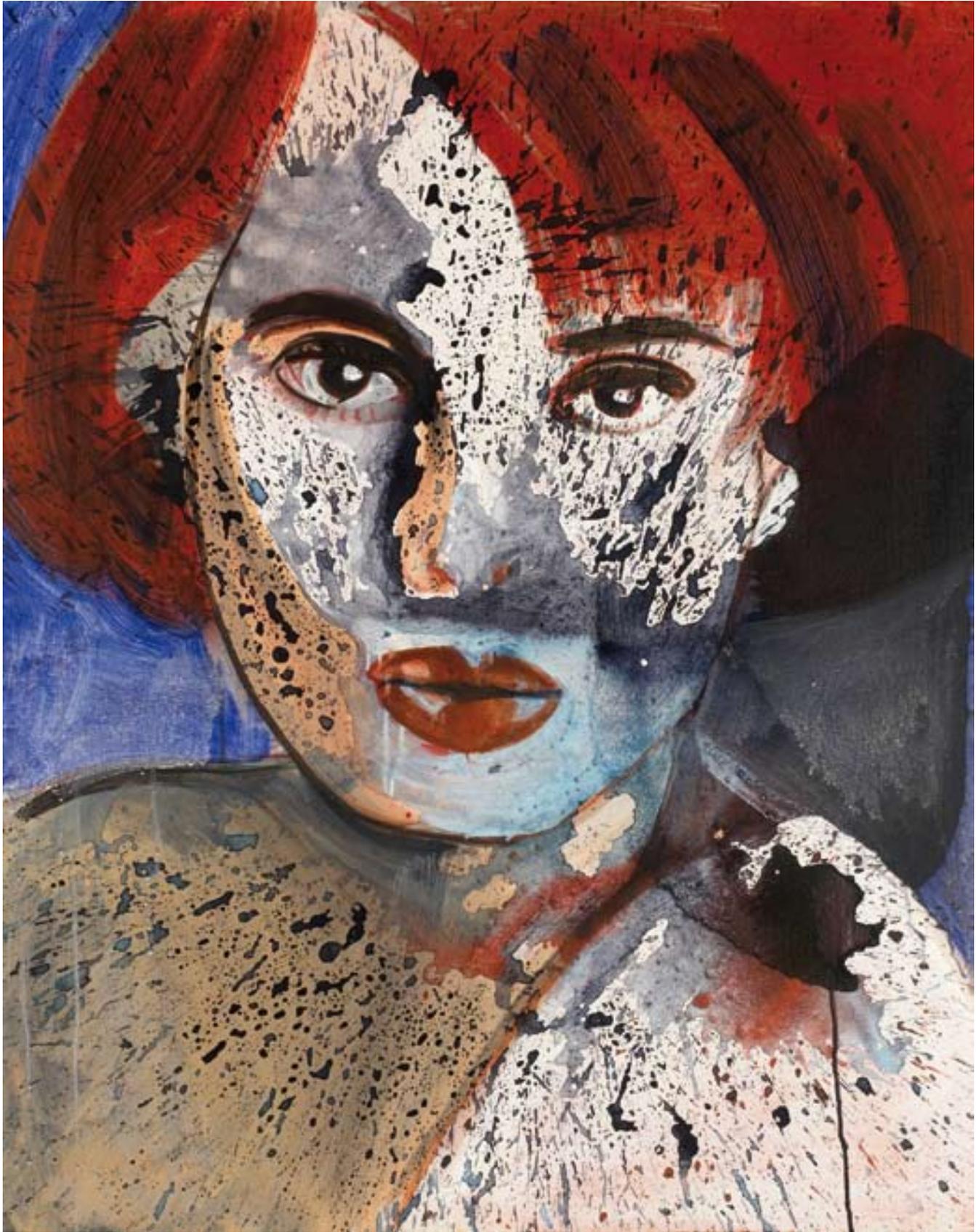












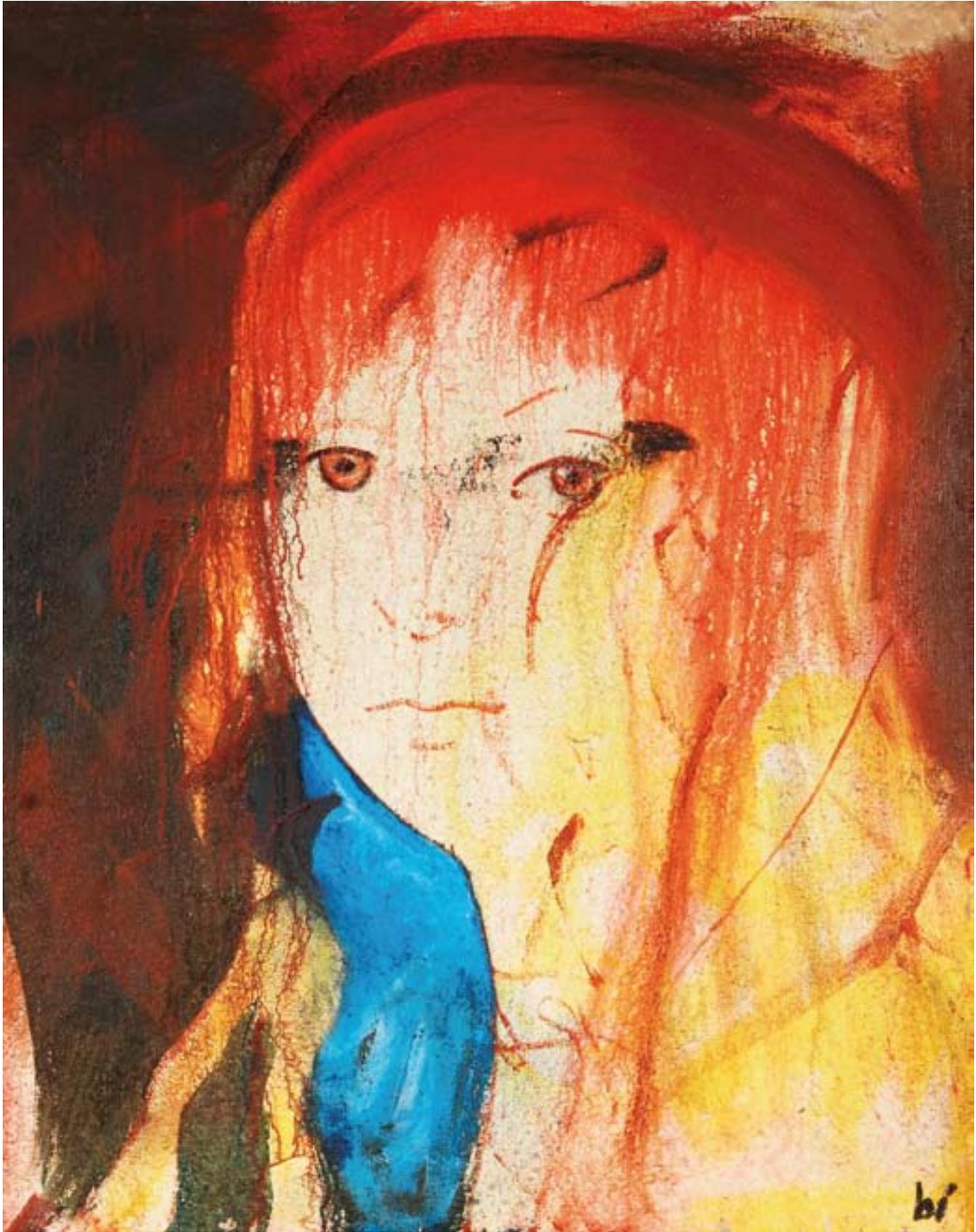


Eine Entscheidung von Alfred Biber war, zu einer Zeit, als die Malerei für tot erklärt wurde, gegen den Strom zu schwimmen. Biber hat mit der konsequenten Weiterentwicklung seiner „Übermalungen eigener Arbeiten“ bereits einen genuinen Beitrag zur Entwicklung der Malerei des 20. Jahrhunderts geleistet. Deshalb ist Alfred Biber für mich als Maler interessant, denn so viel lässt sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts bereits sagen: Auch im 20. Jahrhundert war die Malerei noch die wichtigste Ausdrucksform der bildenden Kunst.

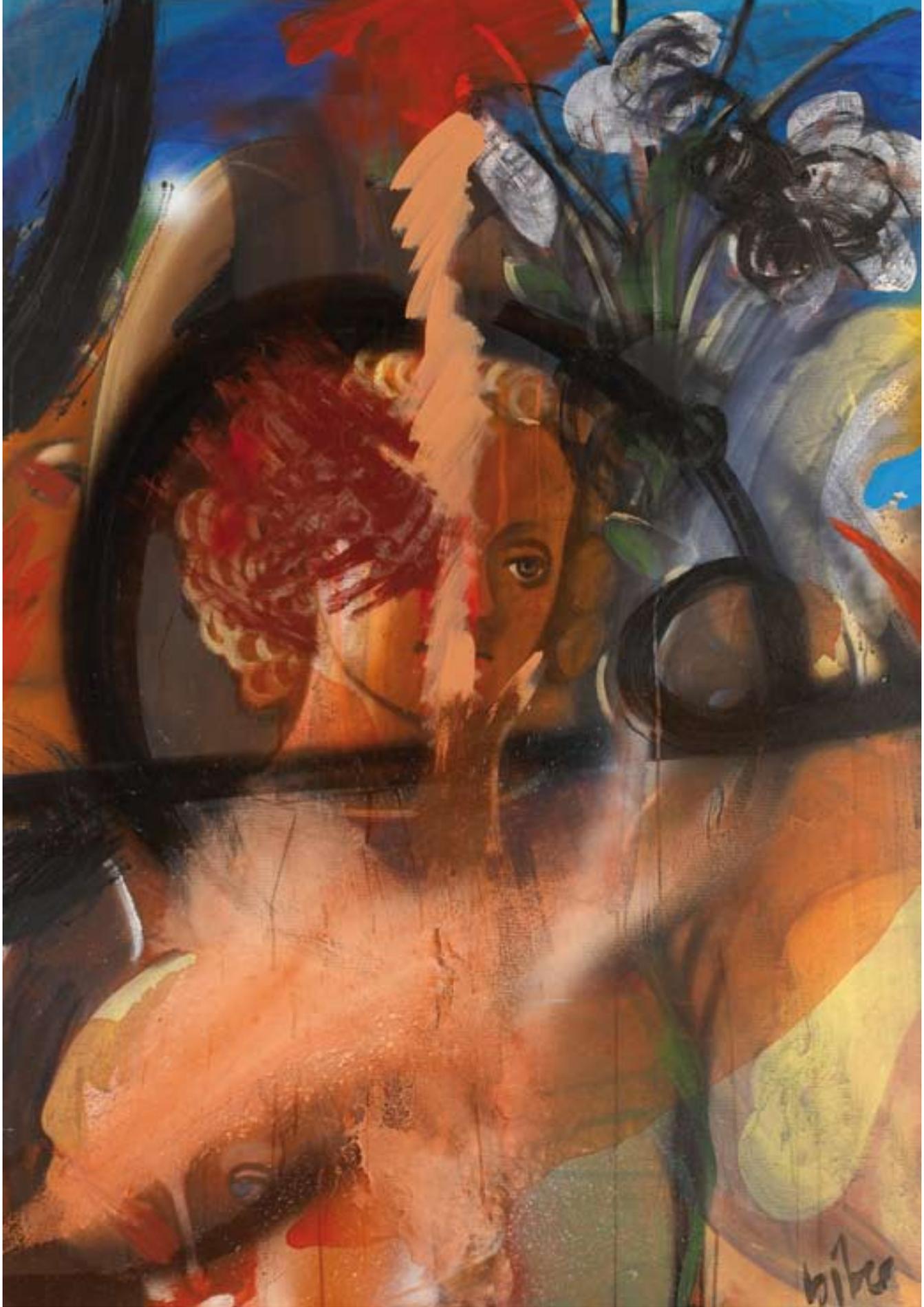
Hubert Thurnhofer



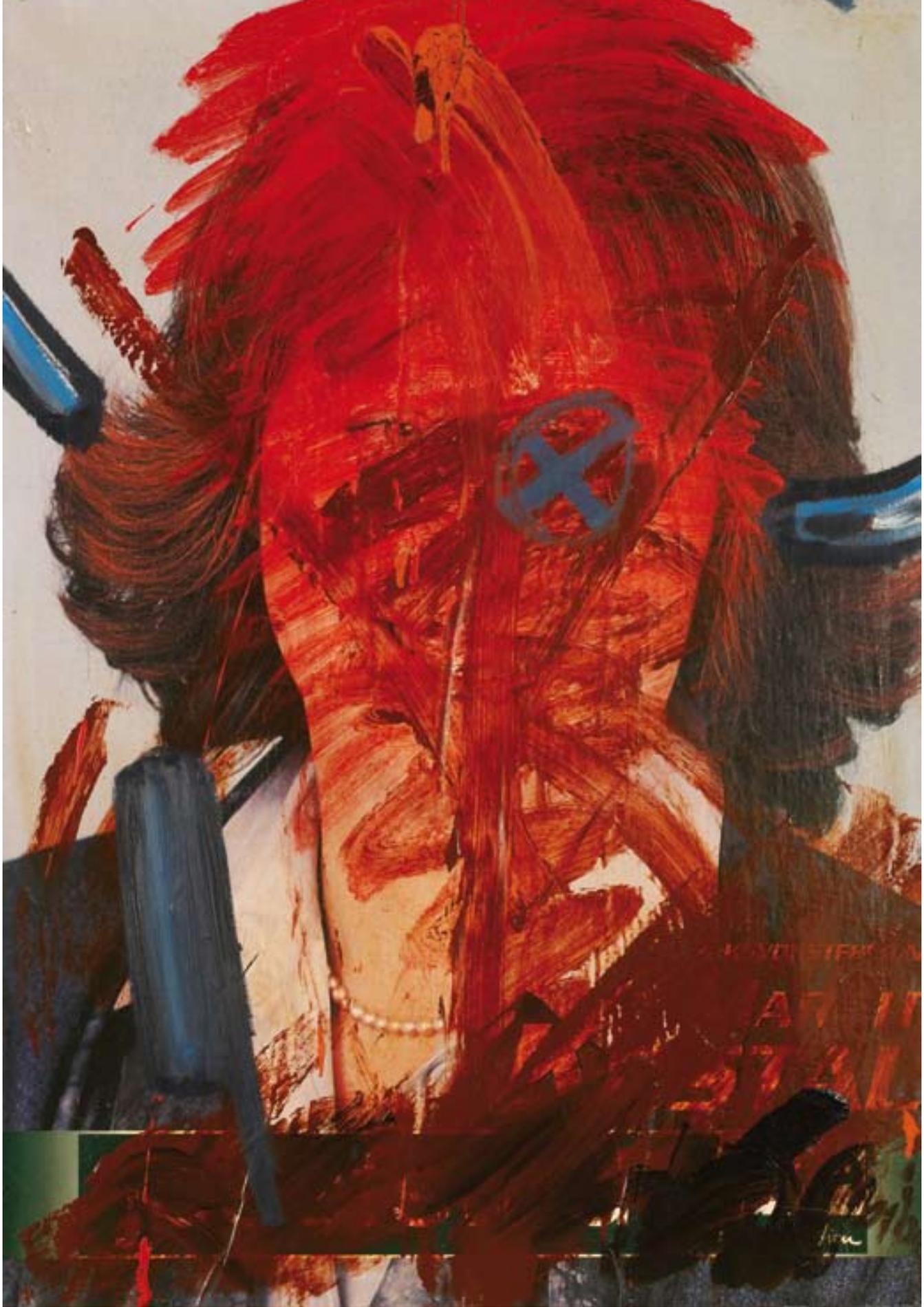










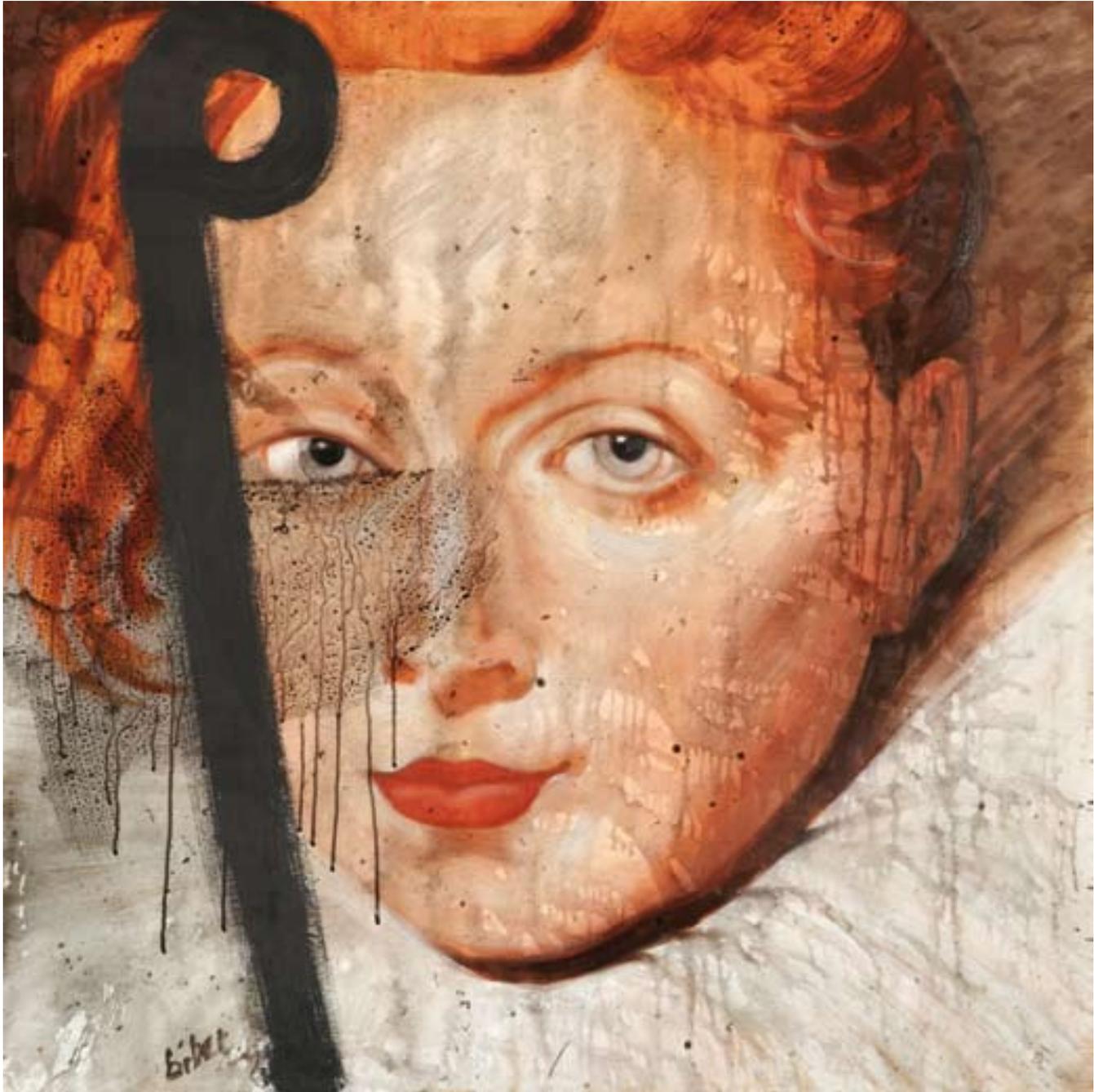






SW / 2004

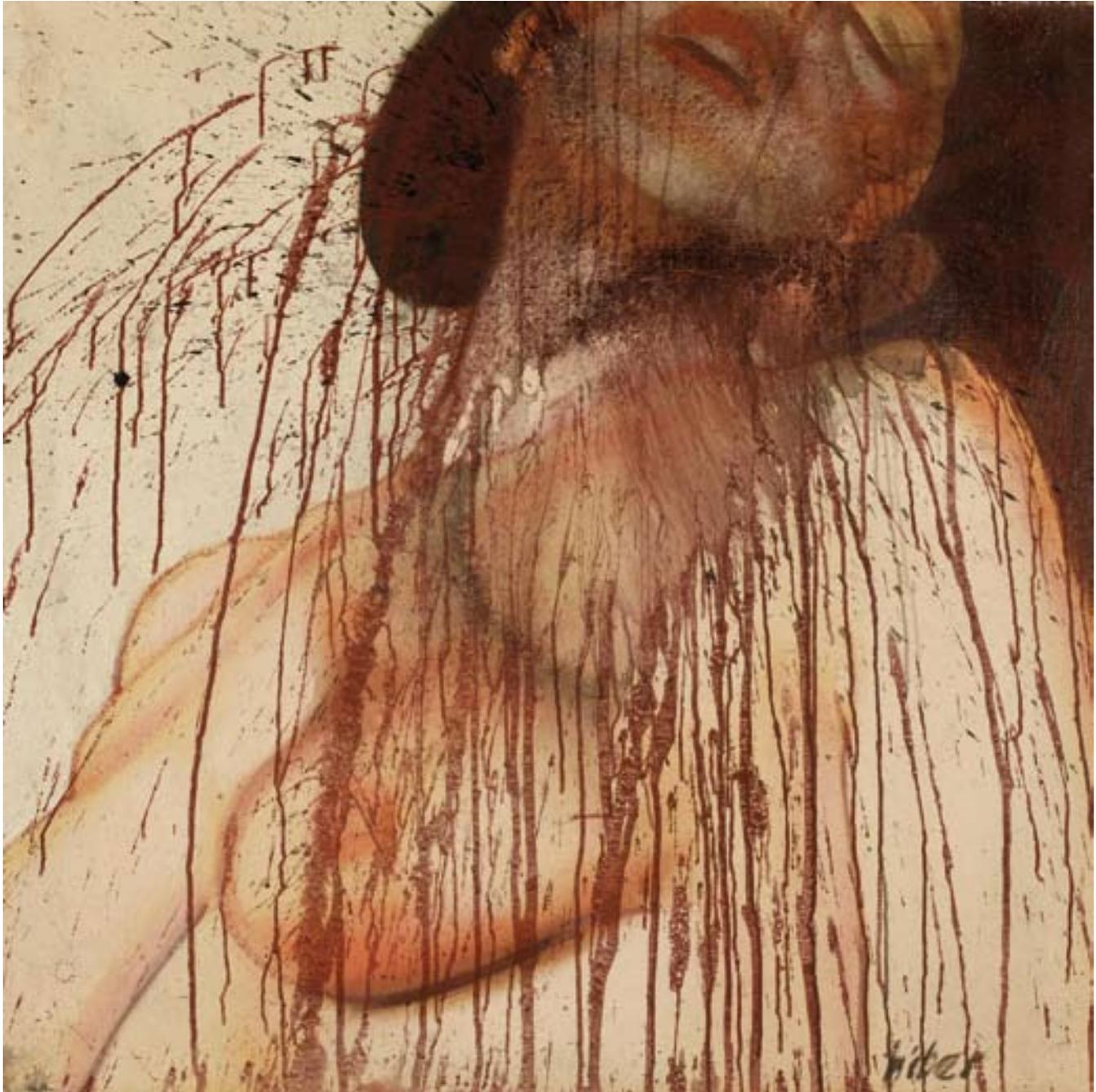
Öl / Acryl / Brikonit / 140 x 100 cm

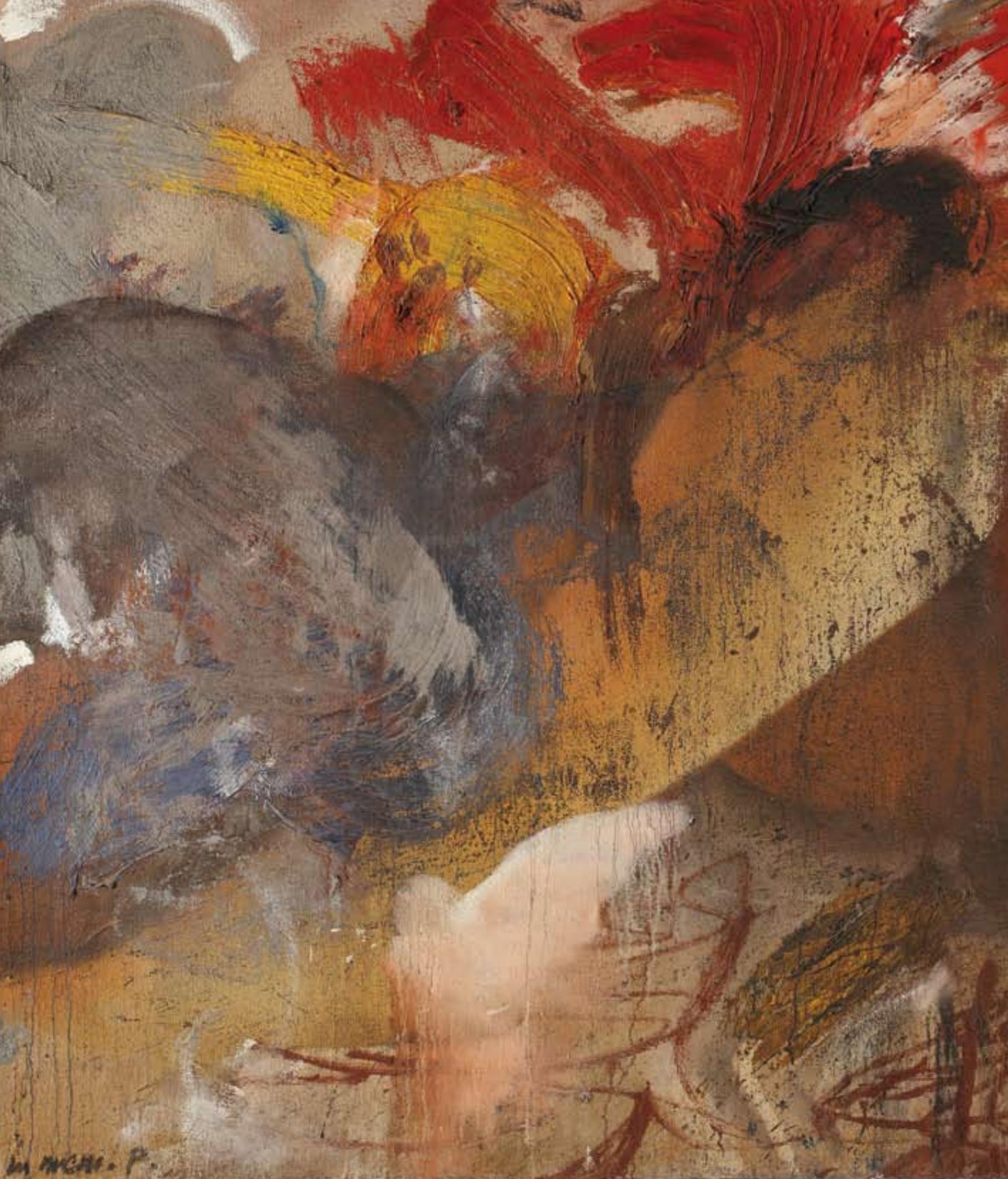




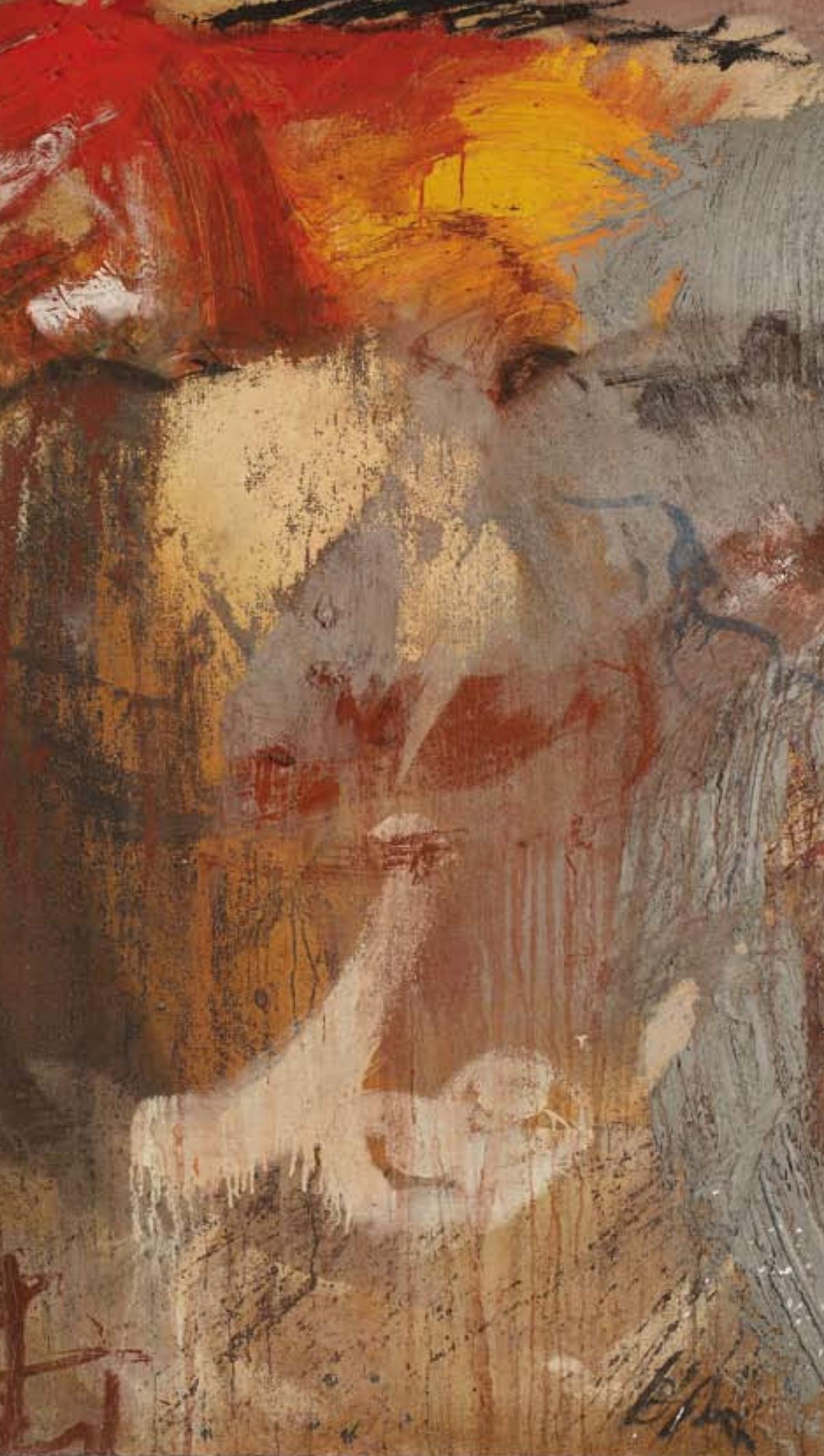
Clementia Austria / 1982 / Öl / Acryl / Brikonit / 60 x 90 cm





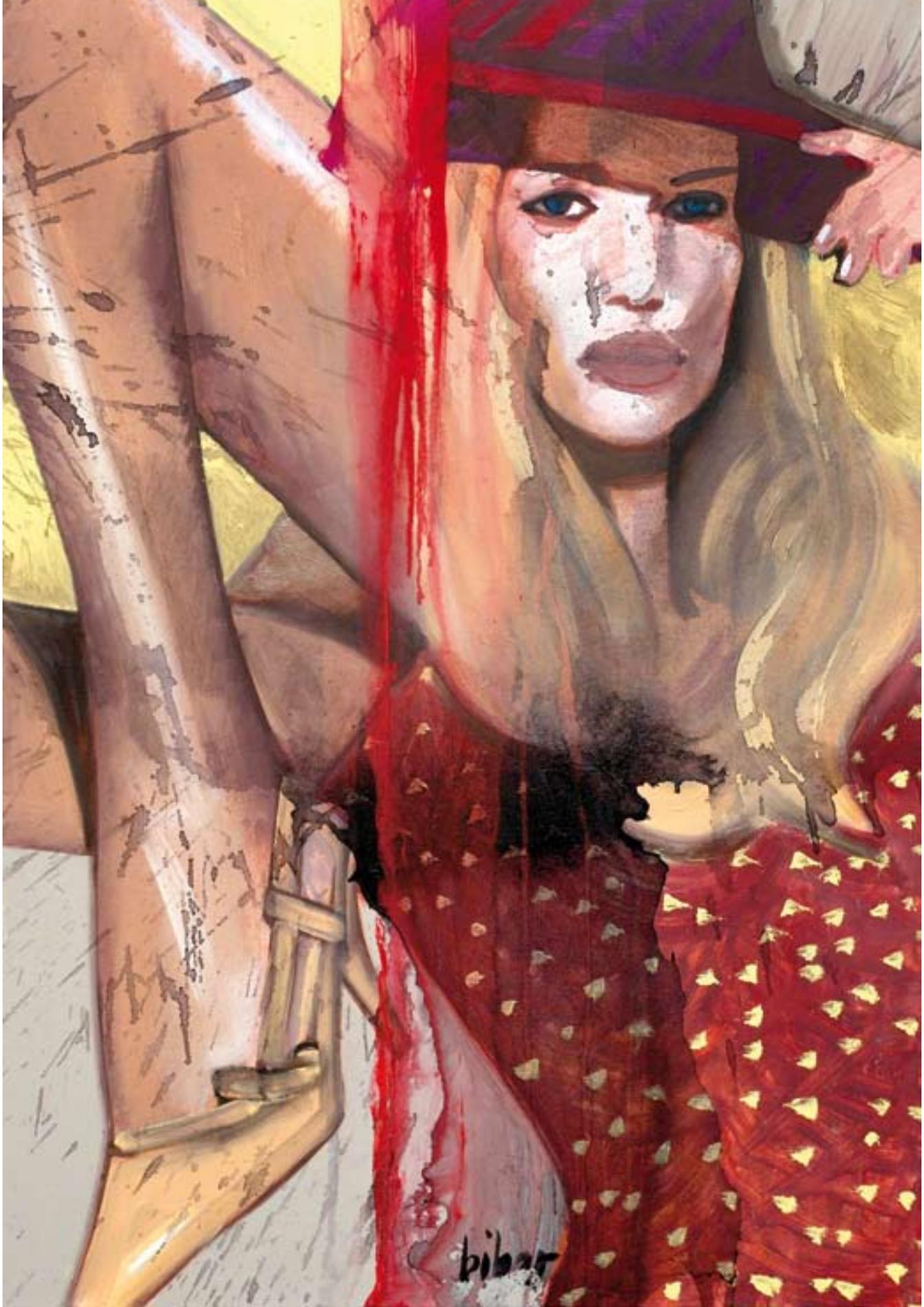


in water. P.



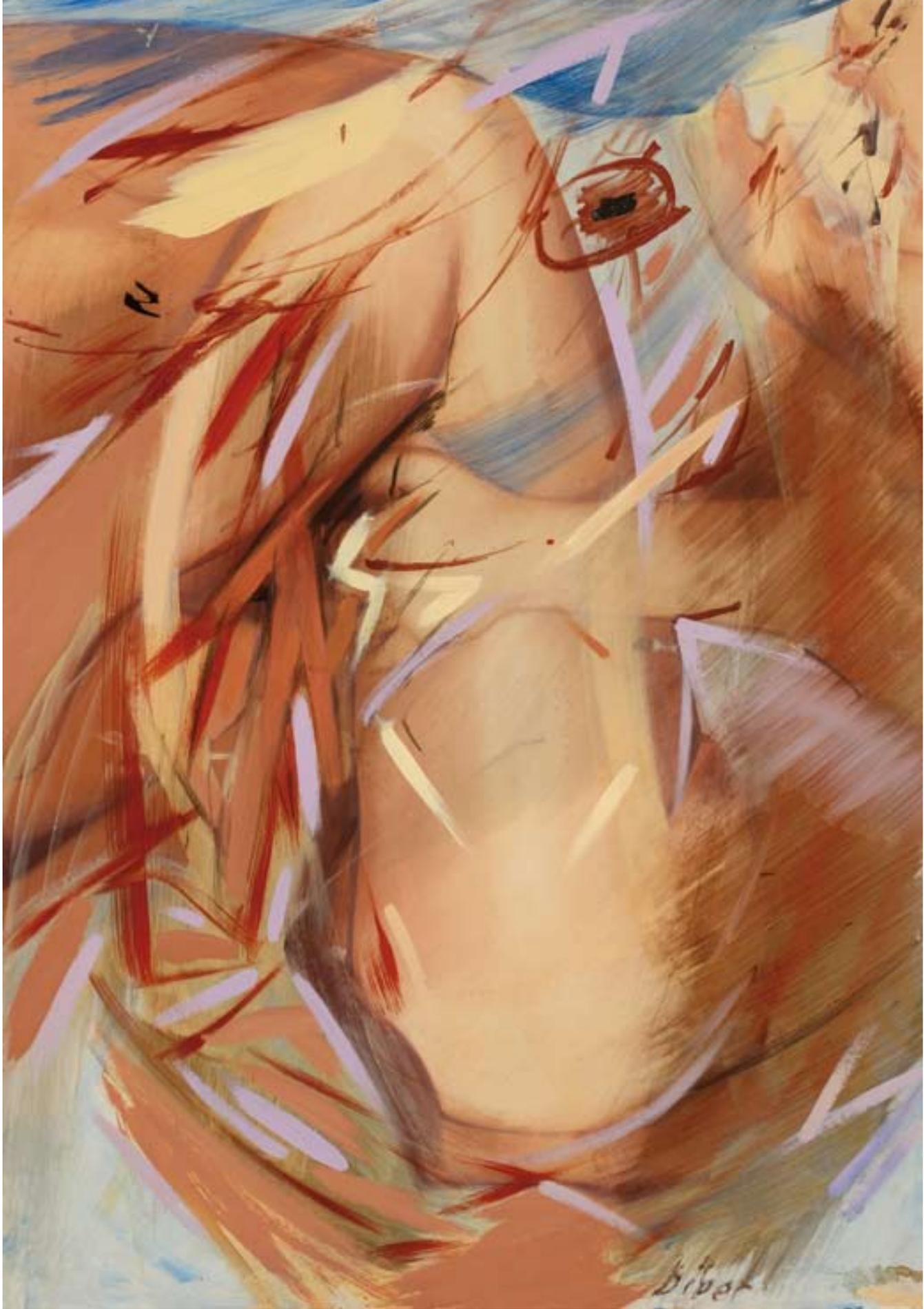
Die Schläferin / 1993

Öl / Acryl / Jute / 180 x 275 cm

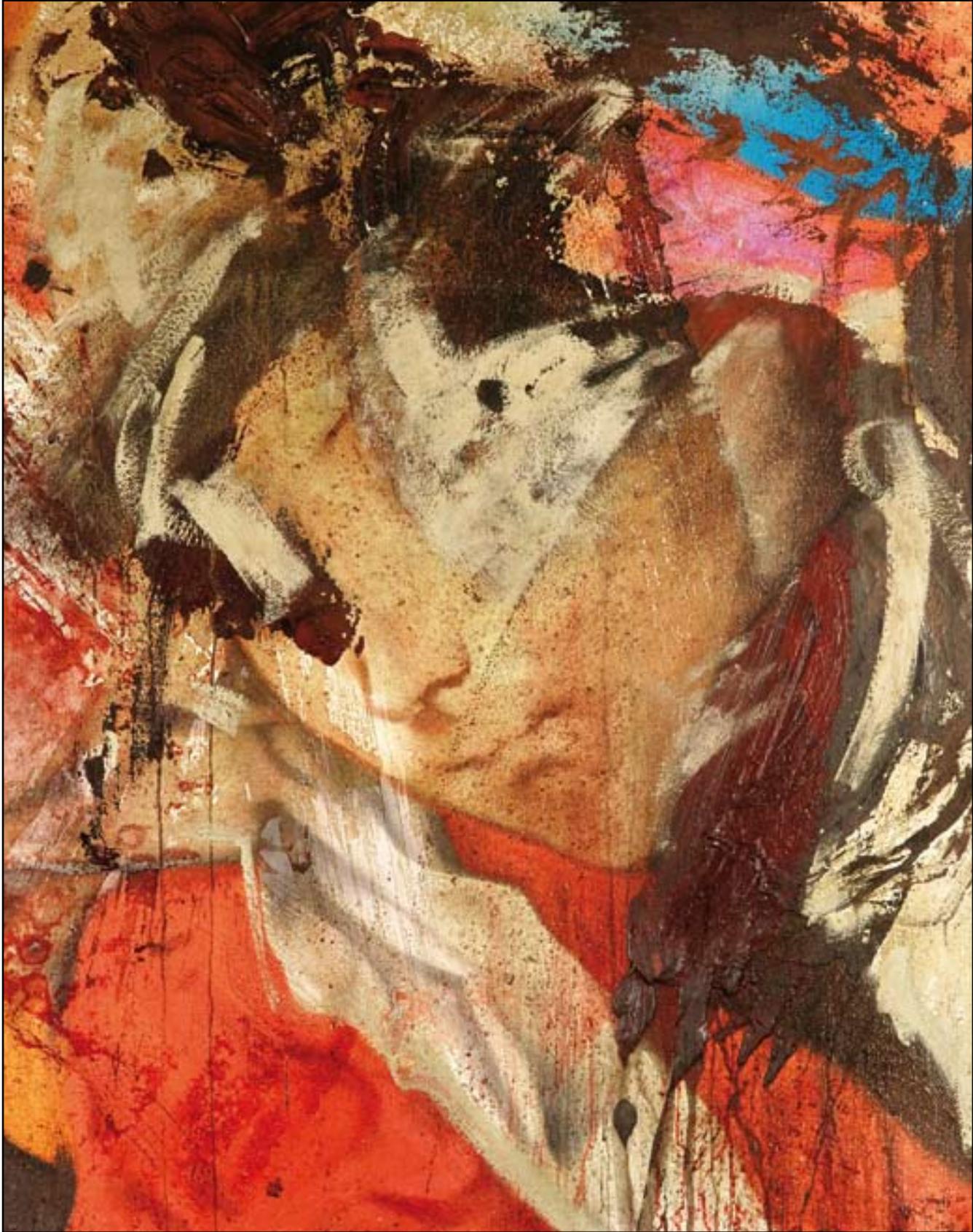


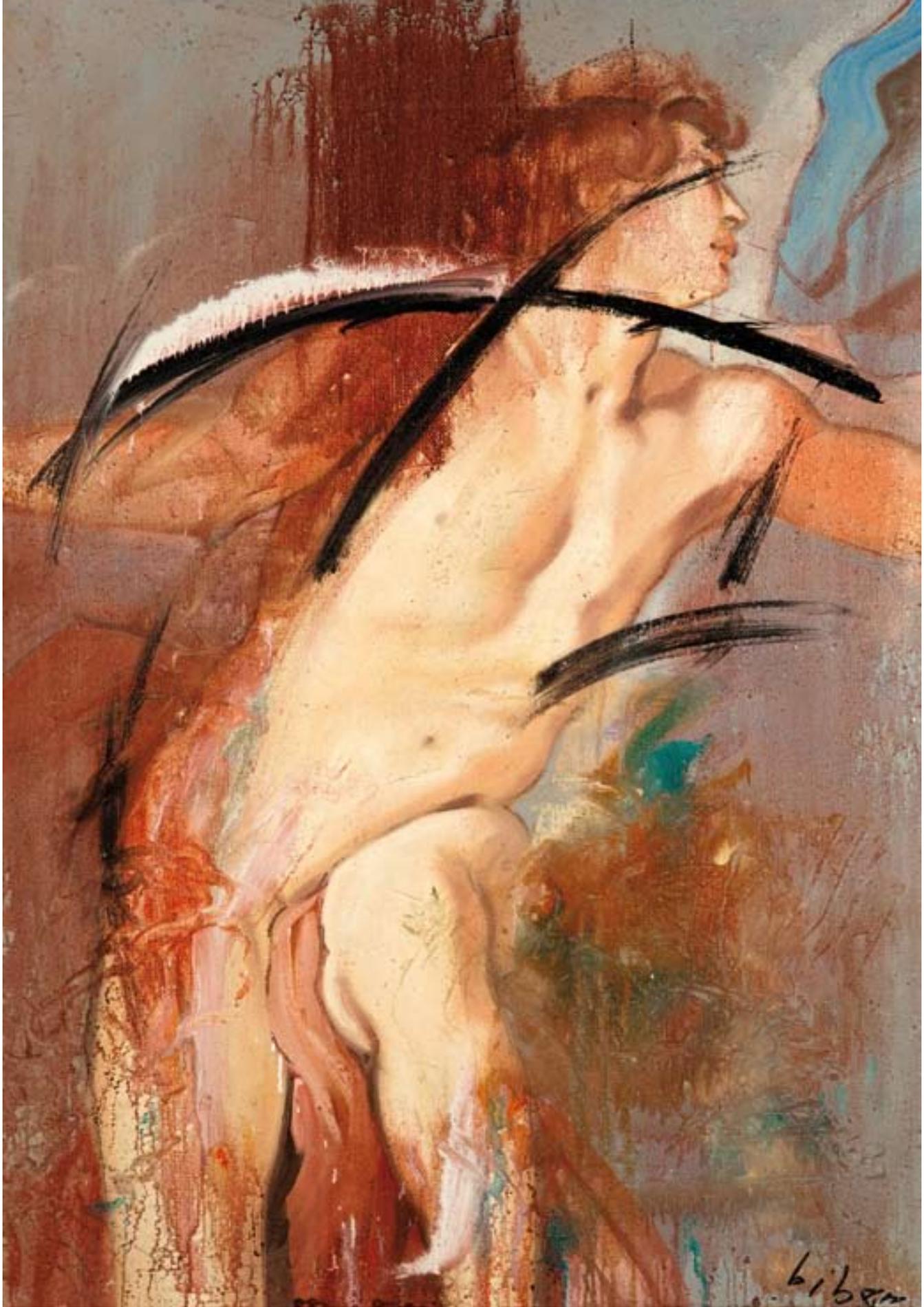














Knautschzone / 1996 / Öl / Acryl / Jute / 85 x 115 cm

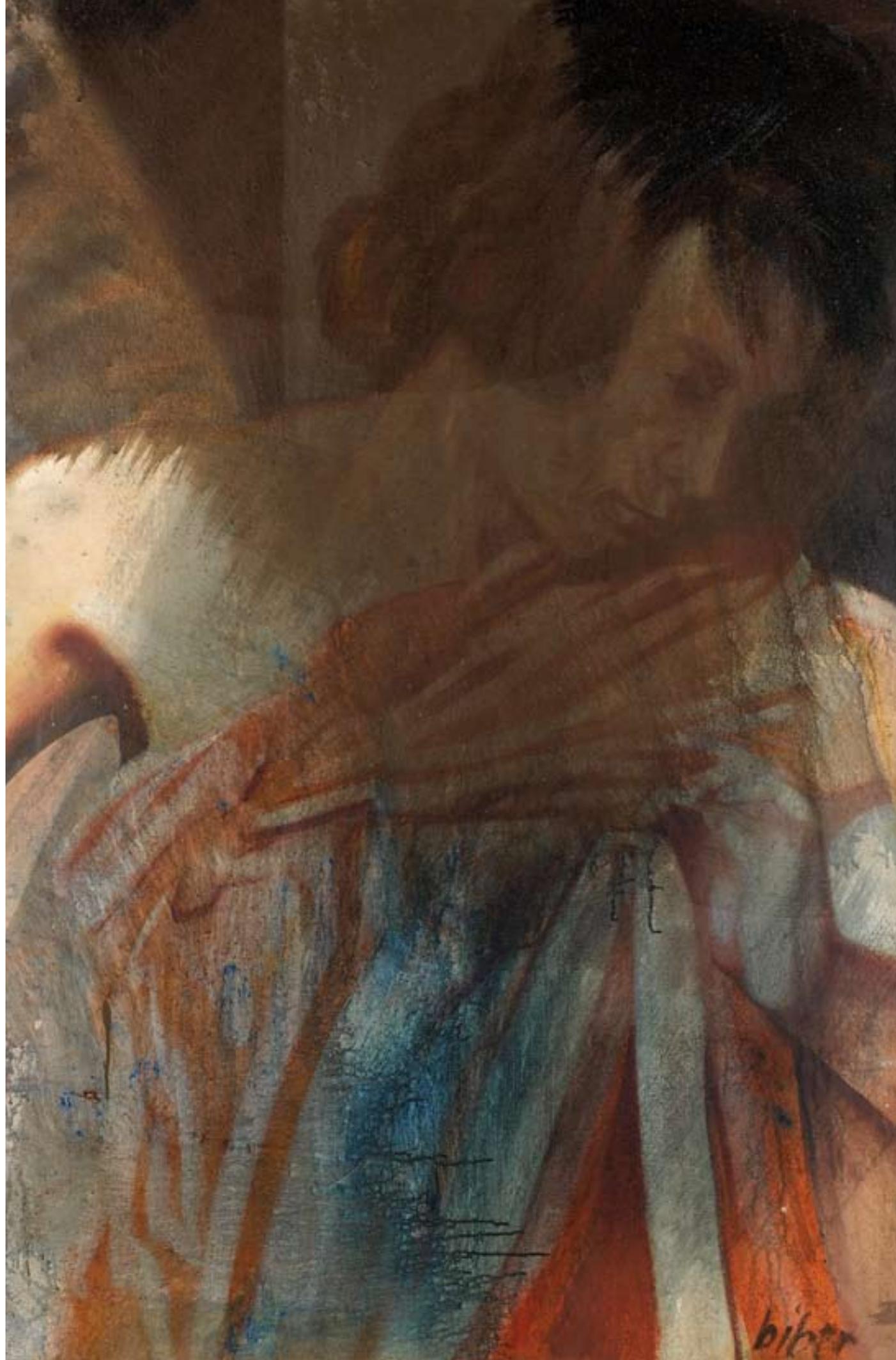


Ein systematisches Agieren, im Sinne der vorliegenden Arbeiten, trat ein, als ich begann, mich mit dem weiblichen Körper zu beschäftigen. Ich kam dahinter, dass die weiblichen Formen, wenn deren Gestaltung in der bildenden Kunst Sinn haben will, den hat, mich und andere aufzuregen, also Pornografie zu sein.

Ich wendete mich daher der Körpersprache der Pin-ups und ähnlicher Gestik zu. In der weiteren Folge ereignete sich eine über die Darstellung hinausgehende Aktivität, die zum Sinn meiner Arbeit wurde: dem Übermalen. Bevor ich darauf näher eingehe, noch ein Wort zur Kunstgeschichte und zur Pornografie. Jede Kunstepoche ist als Dokument des menschlichen Selbstentwurfes zu sehen. Wenn die Antike den Körper als Zeit/Raum beherrschende Masse in den „Raum“ stellte, so entwarf sie sich als eine der körperlichen Gegenwart verpflichtete Menschheit. Wenn das Abendland den Körper verhüllte und eine gewaltige Porträtkunst entwickelte, so entwarf sie sich als eine der geistigen Unendlichkeit verpflichtete Menschheit. Renaissance, Romantik änderten nicht wirklich etwas an diesem Entwurf. Wenn die Gegenwart den Sachwert, die Warenwelt verherrlicht (Werbung), so entwirft sie den Menschen nach diesem Ebenbild. Die industrielle Pornografie ist somit der vollendete Ausdruck des Wunsches nach Verdinglichung und daher Entsinnlichung des Menschen. Nicht der Körper, sondern dessen Verheißung als Ware ist der Gegenstand der Darstellung. Nicht die Sinnlichkeit, nicht die Geistigkeit, sondern die Dinglichkeit allein kann also dargestellt werden. Meine Übermalungen solcher Sujets sind nun paradoxerweise nicht ethischen Ursprungs, indem ich etwa geißeln, korrigieren, Einhalt gebieten wollte, sondern rein pathetischen Ursprungs im Sinne von Leidenschaft. Ich leide an mir und meinem Zustand. Hier entwickelt sich in mir der früher sogenannte Gestus: Informel. Das dabei Gewordene, Gewonnene mag informieren. Ich wünsche es mir. Es ist falsch und frivol der Wirklichkeit gegenüber, wenn wir von der Malerei mehr fordern als Malerei, wenn wir etwas Literarisches fordern, oder etwas Illusionistisches. Die gestisch entstehenden Formen sind Ausdruck ihrer selbst und daher wirklich. Sie ermöglichen eine gesteigerte Wahrnehmung.

Alfred Biber





Ausstellungen

- Wien Club Splendid, Clubgalerie Motto, Galerie Stellfeld, Kleine Galerie, Pet Galerie, Galerie Chobot, United Art Galerie, Galerie Gross, Galerie Augenspiegel, Creativ Galerie, Wort & Bild Galerie, Graphisches Kabinett des NÖ Landesmuseums, Galerie Bacsa, Studio Burian, Kunstraum Chiba, Dr. Kolmer, Galerie Kalb, Galerie Artefact, Ausstellung ArtVent, Galerie Schaden, Galerie Dadashi, NÖ Landesgalerie, Galerie auf der Stubenbastei, Galerie Jüttner, Palais Pálffy, MQ Museumsquartier Wien, Club Manhattan, Ringstraßen-Galerien Kunstraum, Kleine Galerie, Wasserturm, MEL-Galerie, Hotel Intercontinental, Café Museum, ECO-Art, Radiokulturhaus, Wiener Künstlerhaus, Galerie Thurnhofer
- NÖ: NÖ Landesgalerie St.Pölten, Gefangenenhaus Amstetten, Dokumentationszentrum, St. Pölten, St. Peter a. d. Sperr, Wr. Neustadt, Galerie in der BH Melk, Galerie Karmeliterhof St. Pölten, Studiohaus Bisamberg, Galerie der Begegnung, Velm, City Center St. Pölten, Galerie Karmeliterhof St. Pölten, Schüttkasten Primmersdorf, Stadtmuseum St. Pölten, Galerie der BH Klosterneuburg, Galerie Barockschlössl Mistelbach, Galerie Schloss Wolkersdorf, Galerie Tulbingerkogel, Schloss Thürnthal, Galerie am Schlossberg Würnitz, Galerie Landhausbrücke, St. Pölten, Neue Stadtgalerie Purkersdorf, Kellergalerie Haugsdorf, Thermen Hotel Loipersdorf, MZM Museumszentrum Mistelbach
- Burgenland: Cselley Mühle, Oslip
Steiermark: Galerie Dida, Graz
Salzburg: Künstlerhaus Stadt Salzburg
Tirol: Tiroler Kunstverein, Innsbruck
- Deutschland: Autoren Galerie München, Galerie C.K. Consult, Düsseldorf, ex neurin im Malkasten, Düsseldorf, Olympia Museum, Köln, Galerie Hafner&Kraft, München, Galerie Hölz, Düsseldorf, Museum am Ostwall, Dortmund, Sprengel Museum Hannover, Galerie in der Halle, Düsseldorf, Galerie Kleiner Prinz, Baden-Baden
- Ukraine: Kunstmesse Kiew
USA: Multi Media Art Gallery, New York, Kunstmesse Orlando, Florida
Spanien: Galerie San Barna, Barcelona
Frankreich: Pavillon Joséphine, Strasbourg
Polen: Projekt Warschau





Biographie

Geboren am 22. 8. 1942 in Wien, lebt und arbeitet in Bisamberg.

- 1958 - 1963 Fasziniert von der Malerei der alten Meister, beginnt Biber 1959 mit dem Studium an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (Westbahnstraße) und wendet sich enthusiastisch der abstrakten Malerei zu. Kopiert aber gleichzeitig die Werke der alten Meister und eignet sich damit eine tiefe Kenntnis deren Techniken an.
- 1961 Geburt seines Sohnes Anton
- 1962 Preis der Stadt Wien „Rotes Kreuz“ und 1. Preis beim internationalen Grafikwettbewerb in Mailand
- 1963 Studienaufenthalt in Stockholm/Arbeiten auf Papier
- 1965 Geburt seiner Tochter Katharina
- 1966 Beginn der Freundschaft mit Heinz Cibulka, Begegnungen mit Rudolf Schwarzkogler und Peter Kubelka
- 1967 Geburt seines Sohnes Florian
Freundschaft mit dem früh verstorbenen Maler Fritz Schottkowsky, mit dem er Studienreisen nach Skandinavien unternimmt. Lavierte Rohrfederzeichnungen sind das Stilmittel dieser Zeit, die dann in Wien auf Stein übertragen werden. Biber erhält mit einer dieser Lithografien einen internationalen Originalgrafik-Preis, der von der Kommune Mailand gestiftet wird.
- 1965 - 1970 Arbeitet als Maler, Grafiker und Designer. Plakatpreise und Auszeichnungen
- 1970 - 1975 Creativdirektor und Werbeleiter in internationalen Firmen
- 1975 Krisenhafter Bruch mit dieser Tätigkeit, arbeitet als Bühnenmaler im „Theater in der Josefstadt“ in Wien
- 1977 Abermals Rückkehr zur Werbegrafik, erneut Plakatpreis der Stadt Wien, im Rahmen einer öffentlichen Ehrung durch Helmut Zilk. Tätigkeit als Coverillustrator für Magazine. Es entsteht unter anderem ein Titelblatt für die Zeitschrift „Basta“, das Portrait von Papst Johannes Paul II. das zum ersten Mal teilweise übermalt ist und somit die Merkmale der späteren Arbeiten von Biber zeigt. Das Titelblatt wird erst nach zähem Ringen von der Redaktion zum Druck freigegeben. Beginn der Freundschaft mit Hermann Nitsch, von dem er in zwei Sitzungen ein Portrait malt. Dieses Portrait wurde zur Diskussionsgrundlage, ob Nitsch sich einen Bart wachsen lassen sollte oder nicht, und befindet sich heute in Prinzendorf. Biber wendet sich endgültig von der Werbegrafik ab, verbrannte fast alle seine bisherigen Arbeiten, den Rest davon übermalte er. Er inszenierte in Wien eine öffentliche Malaktion, bei der er vor Publikum ein Werbeplakat übermalt. Ausstellungstätigkeit unter dem später ständigen Topos „Übermalung eigener Arbeiten“.



- 1979 Widmet sich ab nun ausschließlich der Malerei. Völliges Einstellen des Arbeitens vor der Natur, entwickelt eine neue malerische Grammatik unter dem Titel „Übermalung eigener Arbeiten“. Es entstehen Bilder, die nicht nur Objekte, sondern Aktionsflächen sind.
- 1980 - 1984 Arbeitet an Bilderreihen. Hauptthemen der Bilder, des gegenständlichen Teils, sind Themen aus der sexualisierten Werbewelt, die er mit brachialen Übermalungen in Frage stellt. Beginn der Ausstellungstätigkeit in Museen und Galerien.
- 1984 Enge künstlerische Zusammenarbeit mit Hermann Nitsch bei diversen Projekten
- 1989 - 1995 Lehrtätigkeit an der Salzburger Sommerakademie
- 1991 Zusammenarbeit mit Christian L. Attersee in Salzburg
- 1996 Öffentliche Malaktionen
- 2000 Beendet sein Buch „Das Gebrüll des Löwen“ (Schriften zur Kunsttheorie)
- 2005 Tod seines ältesten Sohnes Anton
- 2008 Bilderzyklen, die immer mehr die Philosophie des Synkretismus von moderner und gegenwärtiger Malerei ausdrücken. Er kämpft um die Aufhebung scheinbar unüberbrückbarer Gegensätze.
- 2009 Langer Spitalsaufenthalt wegen eines schweren Schlaganfalles
- 2010 Neuer schwieriger Beginn des Malens, es entstehen sehr impulsive Arbeiten.
- 2012 Weiterentwicklung von SW-Serien auf Papier.

Kataloge und Bücher

Freibord, Wiener Kunsthfte, Kunst als Irritation-NÖ Kunst, Paraphrasen, Blau-Gelbe Galerie, Kunstverein Neue Tendenzen, Vorbild-Abbild, NÖ Kunst, Übermalung eigener Arbeiten, Kunstforum International, Balance-Akte, Liquide Übermalung in Schwarz, Das rationalistisch organisierte Kunstwerk, Weitergehen mit faustischer Unruhe, Das Gebrüll des Löwen, Der Mongole wartet – Zeitschrift für Literatur und Kunst 16-20, BravDa 08/02, Balanceakte 88, Kunstschaffende im Land, Great Shot (Künstler sehen Golf)

A. Biber, H. Nitsch / 1989
Sommerakademie Salzburg

Papst Johannes Paul / 1977
70 x 100 cm / Magazin "Basta"-Cover

A. Biber / 1979
Malaktion in Wien

*Dieses Buch erscheint
anlässlich des 70. Geburtstages
von Alfred Biber*

Mit Beiträgen von:

Mag. Carl Aigner
*Kunsthistoriker,
Direktor des Landesmuseums NÖ*

Anke Beyn
Kunsthistorikerin

Heinz Cibulka
Aktionskünstler, Fotograf

Prof. Wolfgang Denk
Maler, Kurator, Museumsgründer

Gerhard Jaschke
*Literat und Herausgeber
der Zeitschrift Freibord*

Peter Kern
Schauspieler, Filmregisseur, Autor

Univ. Prof. Dr. Peter Leisching
*Ordinarius für Kirchenrecht und
Rechtsphilosophie an der Universität Innsbruck*

Hermann Nitsch
Künstler - Orgien Mysterien Theater

Dr. Otmar Rychlik
Kunsthistoriker

Hans K. Stöckl
Karikaturist, Illustrator

Mag. Hubert Thurnhofer
Galerist

*Herausgeber:
Lieselotte Biber, Bisamberg, Austria*

*Konzeption und Gestaltung:
Katharina Biber, Bisamberg, Austria*

*Reproduktion und Fotografie:
Florian Biber, Bisamberg, Austria*

*Georg Klenovsky, Purkersdorf, Austria
(Foto-Seite 127)*

*Lektorat:
Christa Hanten, Wien*

*Druck:
Ueberreuter Print GmbH
Korneuburg, Austria*

Alle Rechte vorbehalten

*© 2012 der Texte bei den Autoren
© 2012 der abgebildeten Werke bei Alfred Biber*

www.alfred-biber.at

ISBN 978-3-200-02735-0



*Meine Arbeiten wenden sich wahrscheinlich dort
an die Vernunft, wo sie gegenständlich sind.
Davon bleiben aber nur Reste im Bild.
Außervernünftige Formensprache tritt an deren
Stelle und vereinigt sich mit diesen Resten.*

