

Stano Filko
Painting
16. April – 23. Mai 2026

Bis heute wirkt sich die unproduktive Frontstellung zwischen Malerei und Konzeptualismus als ewige Opponenten im mythischen Antagonismus zwischen gemalt/böser Kunstmarkt- und konzeptuell begründet/guter Ausstellungskunst nach. Umso erstaunlicher ist, wie sehr die Debatte um das Pro und Contra der Malerei, die mit der „wilden“ oder „neoexpressiven“ Malerei um 1980 ihren Höhepunkt erreichte, auch aktuell noch Künstlerinnen und Künstler betrifft, die mit dieser spezifischen historischen Konstellation nur am Rande zu tun hatten.

Auch den zwischen 1981 und 1990 entstandenen Arbeiten von Stano Filko (1937–2015), die in dieser Show im Fokus stehen, wird in der Rezeption häufig das Etikett des „Neo-expressiven“ angeheftet, wenn die Werke – vor allem seine auf der documenta 7 präsentierte Installation *Liebe zur Ontologie* (1982) – nicht überhaupt gleich in den Kontext der damals neuen „wilden Malerei“ eingerückt werden. Unter diesen Werken sind großteils Gemälde, aber auch durch die offensive Zutat von Farbe in den Zuständigkeitsbereich der Malerei verwiesene Assemblagen, Collagen und Ensembles aus gefundenen Objekten des täglichen (Künstler-)Gebrauchs. Berücksichtigt man zudem die biografische Situation, in der sich der Künstler nach seiner Emigration aus der damaligen Tschechoslowakei mit Aufenthaltsorten zuerst in Duisburg, dann, ab Dezember 1982 u. a. in Buffalo und New York befand sowie seine dadurch oft prekären Lebens- und Arbeitsumstände, lässt sich vielleicht sogar eine gewisse Sonderstellung für diese Arbeiten behaupten (im Sinne einer „amerikanischen Periode“), die aus dem ohnehin äußerst facettenreichen, aber insgesamt zumeist – und zurecht – unter den Vorzeichen des Konzeptualismus veranschlagten Oeuvre herausragt. Was auf den ersten Blick dabei durchaus plausibel aussieht, erscheint auf den zweiten allerdings eher problematisch.

Tatsächlich sind die auf meist selbstgebauten Bildträgern aufgebrachten, oft groß- und mittelformatigen, durchwegs buntfarbigen und beidseitig bearbeiteten Gemälde mit großer Verve, sozusagen „böse“ gemalt. Dabei lassen sich die teilweise kombinierbaren Arbeiten thematisch in Werkgruppen einteilen: zu unterscheiden sind Bilder mit mehr oder weniger pornographischen, jedenfalls explizit sexualisierten Themen (männliche und, vorwiegend, weibliche Geschlechtsteile, Fellatio), Textbilder, die sich auf Identität, Herkunft und Befinden des Künstlers sowie prägende Eindrücke aus seiner Umwelt beziehen (FILKO, SLOVAK, STAN, AIDS). Hinzu kommen allerhand hybride Bildformen, die sich als geometrisch-modulare Abstraktionen einerseits auf das lebenslange Interesse Filkos für das utopische Potenzial der „klassischen“ Moderne sowie für den kritischen Einsatz einer, frei nach Benjamin Buchloh, „administrativen Ästhetik“ als Strukturmerkmal konzeptueller Kunst beziehen lassen. Andererseits aber bezeugen diese vor allem, dass – bloß, weil der Künstler jetzt umständehalber nun mal verstärkt malen muss – der seit den 1960er Jahren formulierte, konzeptuelle Anspruch nicht aufgegeben wird, sein Oeuvre als einen

zugleich über Objekte wie Referenzen geführten Metadiskurs zu organisieren. Filkos Werk ergibt sich nämlich nicht einfach nur aus der Akkumulation von Werken in der Zeit als Effekt einer gut geölten Produktionsmaschine, typisch für die 1980er Jahre. Es bildet vielmehr einen eigenen, sozusagen semipermeabel abgesicherten Kosmos, der, wie Jan Verwoert ausgeführt hat, zwar über „die Welt als Medium“ verfügt, nur um diese/unsere Welt allerdings, also die Gesetze von Materie, Raum und Zeit sowie die real herrschenden gesellschaftlichen, kulturellen, ökonomischen und politischen Verhältnisse, in einer künstlerisch autonomisierten Gegenwelt auch gleich wieder zu suspendieren. Das half nicht zuletzt zu kompensieren, dass sich die Nachfrage nach Filkos Werken in der Kunsthandelsmetropole New York in engen Grenzen hielt. Kein Wunder wiederum bei dieser überschaubaren Resonanz, dass er seinen konzeptuellen Anspruch damals in den USA im *Archiv SF* zu einer fiktiven Institution auszubauen beginnt, um diese, zurück in Bratislava, nach 1990 als begehbares Gesamtkunstwerk zu realisieren.

Auch wenn Filkos Arbeiten aus den 1980er Jahren auf den ersten Blick „expressiv“ und „wild“ erscheinen, wollen sie dennoch nicht recht in die Debatte um die so genannte „wilde Malerei“, passen, die damals unter verschiedenen Etiketten, etwa als *arte cifra*, *neue Wilde*, *Transvanguardia* oder, pauschal, als Neo-Expressionismus auf den Markt kam und zu einem regelrechten Malereiboom führte, der, „international“ im Sinne der Zeit, freilich auf Westeuropa und die USA beschränkt blieb.

Was von ihren Parteigängern einst euphorisch gleich als „Wiedergeburt der Malerei“ (Zdenek Felix) an und für sich im Geiste einer erneuerten Subjektivität gefeiert wurde, bildete formal, inhaltlich und stilistisch betrachtet aber nur ein kleines Spektrum dessen ab, was Malerei als Gattung, Diskurs und Praxis auch damals schon einschließen konnte. Bezog die „wilde Malerei“ ihren Drive zudem aus der Behauptung, mit der konzeptuellen Kunst „der drögen Formen und spröden Gedanken“ (Jochen Hohmeyer) gebrochen zu haben, die angeblich die Vorgängerdekade dominiert habe, lehnte sie die progressive Kunstkritik der Zeit als reaktionären *retour à l'ordre* oder, wiederum nach Buchloh, gar als Rückfall in die Regression ab. Dazu passt, wenn ein zeitweiser Weggefährte, der seinerseits nach Deutschland emigrierte, slowakische Kunsthistoriker und Kurator Tomáš Štrauss, die konzeptuelle Dimension von Filkos *documenta*-Beitrag einst ignorierte und, wohl aufgrund des Anteils offensiv gestischer Malerei, feststellte, dass „die lange Liste der Neuen Wilden nun noch um einen Namen reicher geworden [sei].“

Nicht nur, dass die Malerei im Zuge der umfassenden Konzeptualisierung der Kunst in den 1960er und 1970er Jahre unter Progressiven einen zunehmend schweren Stand hatte. Sie war in den sozialistischen Ländern des Ostblocks zudem mit dem Ruch offizieller Staatskunst behaftet. Das macht Filkos verstärkten Einsatz von Malerei in den 1980er Jahren aber sogar doppelt interessant – und keineswegs im Sinne einer Anpassung, eines „Bruchs“ oder „Rückfalls“.

Als einer der zentralen Protagonisten des Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre erweist sich Filko mit seinem Oeuvre rückblickend als geradezu exemplarisch für eine zugleich intermediale, transdisziplinäre und kontextbewusste künstlerische Praxis, die – trotz den von Blockpolitiken des Kalten Krieges geprägten, sehr unterschiedlichen Verhältnissen dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs – die Voraussetzungen für unser heutiges, post-konzeptuelles Verständnis der Kunst schuf. Deren Merkmal ist, laut Peter Osborne, „überall oder eben gar nicht“ zu sein – und sich eben nicht mehr auf bestimmte Genres, Medien, Stile, Objekt- oder Werkformen festlegen zu müssen. Warum sollte, wer wie Filko „die Welt als Medium“ zur Verfügung hat, also nicht auch das Medium der Malerei produktiv machen, auch wenn es gerade nicht passt?

Hans-Jürgen Hafner