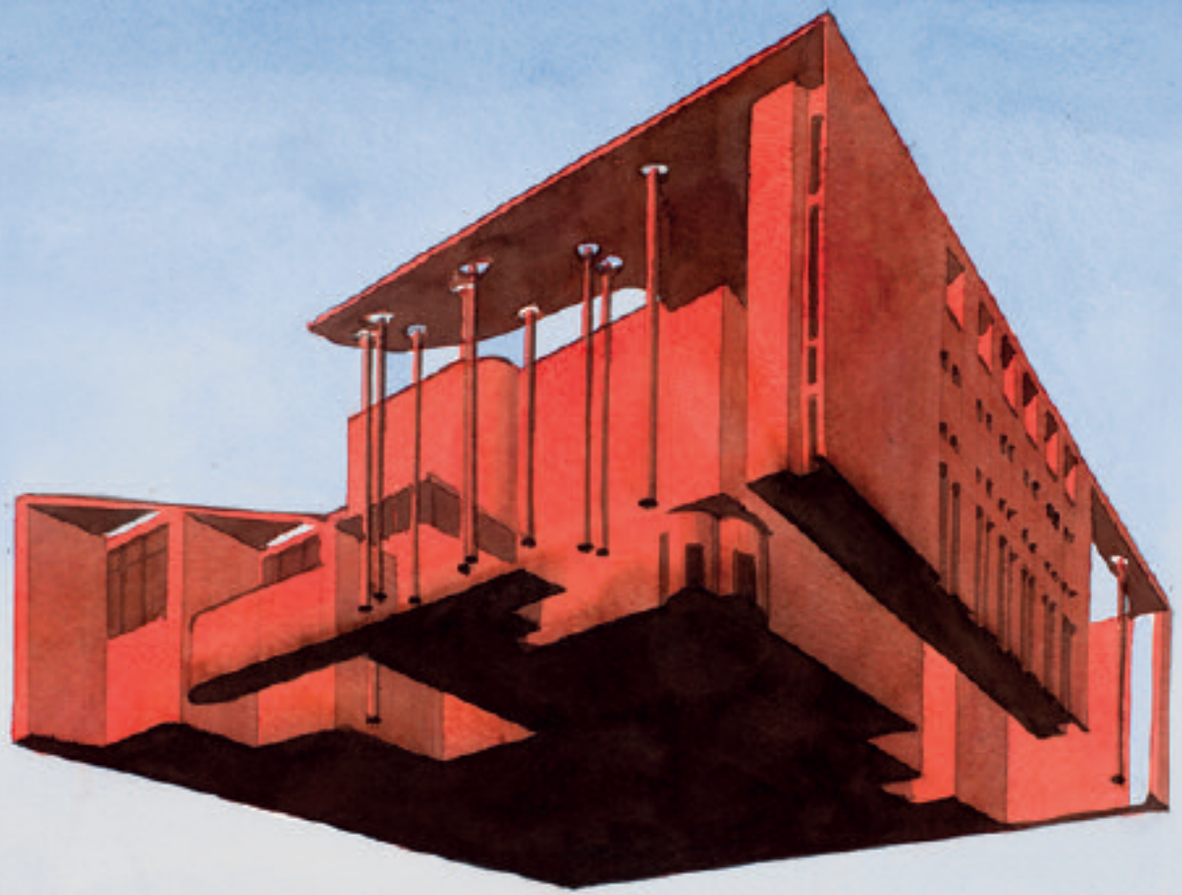


Thomas Huber

AM HORIZONT
ON THE HORIZON

Kunstmuseum Bonn

HIRMER

Thomas Huber —— Am Horizont / On the Horizon

Herausgegeben von / Edited by
Stephan Berg

mit Kapiteltexten und einer Rede /
with chapter texts and a lecture
von / by Thomas Huber

und zwei Gesprächen von /
and two conversations between
Stephan Berg, Wolfgang Ullrich
und / and Thomas Huber

Thomas Huber

Kunstmuseum Bonn

AM HORIZONT

ON THE HORIZON

Musée des Beaux-Arts de Rennes

HIRMER

Der Rote Fries XII, 2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 75 × 100 cm

Der Rote Fries V, 2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 50 × 65 cm

Vorwort

Mit einer in der Kunst der Gegenwart seltenen Konsequenz und Präzision beschäftigt sich Thomas Huber seit mehr als dreißig Jahren mit der Frage, welchen Ort, welche Relevanz und welche Realität gemalte Bilder haben. Im Stil eines analytischen Forschers entwirft der 1955 in Zürich geborene und in Berlin lebende Künstler seine meist architektonisch geprägten Bildräume und Skulpturen als Modellkonstruktionen, in denen die verschiedenen Erscheinungs- und Wirkungsweisen des Bildes erprobt und diskutiert werden können.

Eine wesentliche Qualität seines Œuvres besteht in der Aufhebung des klassischen Antagonismus zwischen Bild und Text. Hubers durch zahlreiche Skizzen, Zeichnungen, Aquarelle vorbereitete zentrale Gemälde sind zum einen oft begleitet von umfangreichen, auf eine hintersinnige Art immer auch humorvollen Reden, die der Künstler über sie und an sie schreibt und öffentlich vorträgt. Zum anderen sind die Bilder in ihrer kompositorischen Anlage – zwischen ihrem renaissanceinduzierten zentralperspektivischen Aufbau und den Verweisen auf die geometrisch-abstrakte Sprache des 20. Jahrhunderts – selbst schon textuell angelegt. So begegnen sie der Schwierigkeit, vor Kunstwerken eine adäquate Sprache zu entwickeln, mit Bildern, die selbst eine eigene Sprache entfalten. Insofern wird jedes neu entstehende Werk in diesem Kosmos zum Teil einer auf Verknüpfung und Lesbarkeit angelegten umfassenden Bildgrammatik.

Für seine rund 80 Bilder und neun Architekturmodelle umfassenden Ausstellungen in Bonn und Rennes hat Thomas Huber ein neues, umfangreiches Kapitel seiner systematischen Bildlehre entwickelt. In zumeist menschenlosen Räumen und anonymen Architekturen wird der „Aushub“ produziert, aus dem sich die Bildtiefe ergibt. An den Wänden oder auf großen Staffeleien platziert, kehren uns die Leinwände wahlweise ihre Vorder- oder ihre Rückseite zu und zeigen sich so als Gezeigtes. Horizonte, Räume und Bilder werden akribisch, aber nicht nach mathematischen Kriterien vermessen. Räume enthalten weitere Räume, die ihrerseits mit Bildern angefüllt sind, welche weitere Bilder voller Räume und Bilder zeigen. Es ist eine Welt der paradoxen Kombinationen, die der Künstler entwirft, erfüllt von zahlreichen Echos und Spiegelungen, in denen jedes Objekt, jedes Bild, jeder

Raum auf seine Gemachtheit, seine Zeichenhaftigkeit verweist und zugleich deutlich erkennen lässt, dass diese Bilderräume und Bilderträume als Herausforderung an die Wirklichkeit zu verstehen sind.

Der Titel der Ausstellung verweist einerseits darauf, dass für alle Bilder, die mittels der Perspektive konstruiert werden, der Horizont als Linie, auf die sich alle Dinge und Ereignisse im Bild beziehen, die entscheidende Konstante ist. Andererseits dient der Horizont hier auch als Metapher für eine Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und damit als Hinweis auf den Diskurs, den die Bilder über ihren eigenen Status führen.

Unser großer Dank geht zunächst an Thomas Huber, der mit besonderer Präzision und nicht nachlassender Energie an diesem Projekt gearbeitet und dafür eine bestechende Gesamtkonzeption entwickelt hat. Bei der Stiftung Kunst der Sparkasse in Bonn, bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und beim LVR – Landschaftsverband Rheinland bedanken wir uns ganz herzlich für die großzügige finanzielle Unterstützung, die das Projekt in seiner jetzigen Form erst möglich gemacht hat. Die Genfer Galerie Skopia, namentlich Pierre-Henri Jaccaud, hat unser Vorhaben auf vielfältige Weise mit Rat und Tat unterstützt und damit viele Wege geebnet und Türen geöffnet. Ein weiterer großer Dank gilt Wolfgang Ullrich, der die Bildgespräche mit Thomas Huber wesentlich bereichert hat, sowie dem Hirmer Verlag für sein Engagement bei der Publikation und Uwe Koch vom Grafikbüro Fahnert und Koch für das ebenso sensible wie kluge Layout.

Stephan Berg
Kunstmuseum Bonn

Anne Dary
Musée des Beaux-Arts de Rennes

Preface

With a consistency and precision that is rare in contemporary art, Thomas Huber has concerned himself for more than thirty years with questions regarding the place, relevance and reality of painted pictures. Like an analytic researcher, the Berlin-based artist (*1955 in Zurich) has developed his, for the most part architecturally inspired, pictorial spaces and sculptures as models in which the various possible appearances and effects of the picture can be tested and discussed.

A salient quality of his oeuvre consists in the suspension of the classical antagonism between image and text. Huber's paintings, which he prepares with numerous sketches, drawings and watercolours, are, on the one hand, often accompanied by elaborate – and at all times also subtly humorous – speeches, which the artist writes about and for them, and then presents in public. On the other hand, in terms of their compositional structure – between their Renaissance-induced central perspective and the various references to the geometric abstract language of the 20th century – the pictures themselves are textually configured. They thus confront the difficulty of developing an adequate language in the face of works of art with pictures that themselves reveal their own particular language. In this way, each new work within this cosmos becomes part of a wide-ranging pictorial grammar based on linkage and legibility.

For his exhibitions in Bonn and Rennes, comprised of roughly eighty pictures and nine architectural models, Thomas Huber has developed a new, comprehensive chapter of his systematic pictorial doctrine. In generally uninhabited spaces and anonymous architectural structures, a 'borrow pit' is produced, from which pictorial depth is suggested. Hanging on the walls or placed on large easels, the canvases optionally turn their front or reverse sides to us and thus present themselves as exhibits. Horizons, spaces and pictures are painstakingly measured, albeit not according to mathematical criteria. Rooms reveal further rooms, which in turn are filled with pictures that depict further pictures, which are also filled with rooms and pictures. It is a world of paradoxical combinations, created by the artist and filled with numerous echoes and reflections, in which every object, every picture, every space refers to its own 'made-ness', its own symbolic character and, at the same time, clearly reveals that these pictorial spaces

and pictorial dreams are to be understood as a challenge to reality.

The title of the exhibition refers to the fact that, for all pictures composed with the aid of perspective, the horizon as a line, to which all things and occurrences within the picture refer, is the decisive constant. At the same time, the horizon also serves here as a metaphor for a border between visibility and invisibility and thus as a reference to the discourse which the pictures conduct about their own status.

Our gratitude is due first and foremost to Thomas Huber, who worked on this project with special precision and unflagging energy and has developed a fascinating overall concept. We are also grateful to the Art Foundation of the Sparkasse in Bonn, the Swiss Cultural Foundation Pro Helvetia and the Rhineland Regional Council (LVR) for their generous financial support, without which this project in its current form would not have been possible. Galerie Skopia in Geneva, in particular Pierre-Henri Jaccaud, has supported our undertaking in many ways with both assistance and advice and thus opened various avenues and doors. Many thanks are also due to Wolfgang Ullrich, who has greatly enriched the pictorial dialogues with Thomas Huber, as well as to Hirmer Verlag for their commitment to the publication and Uwe Koch from Grafikbüro Fahnert und Koch for the discerning and astute layout.

Stephan Berg
Kunstmuseum Bonn

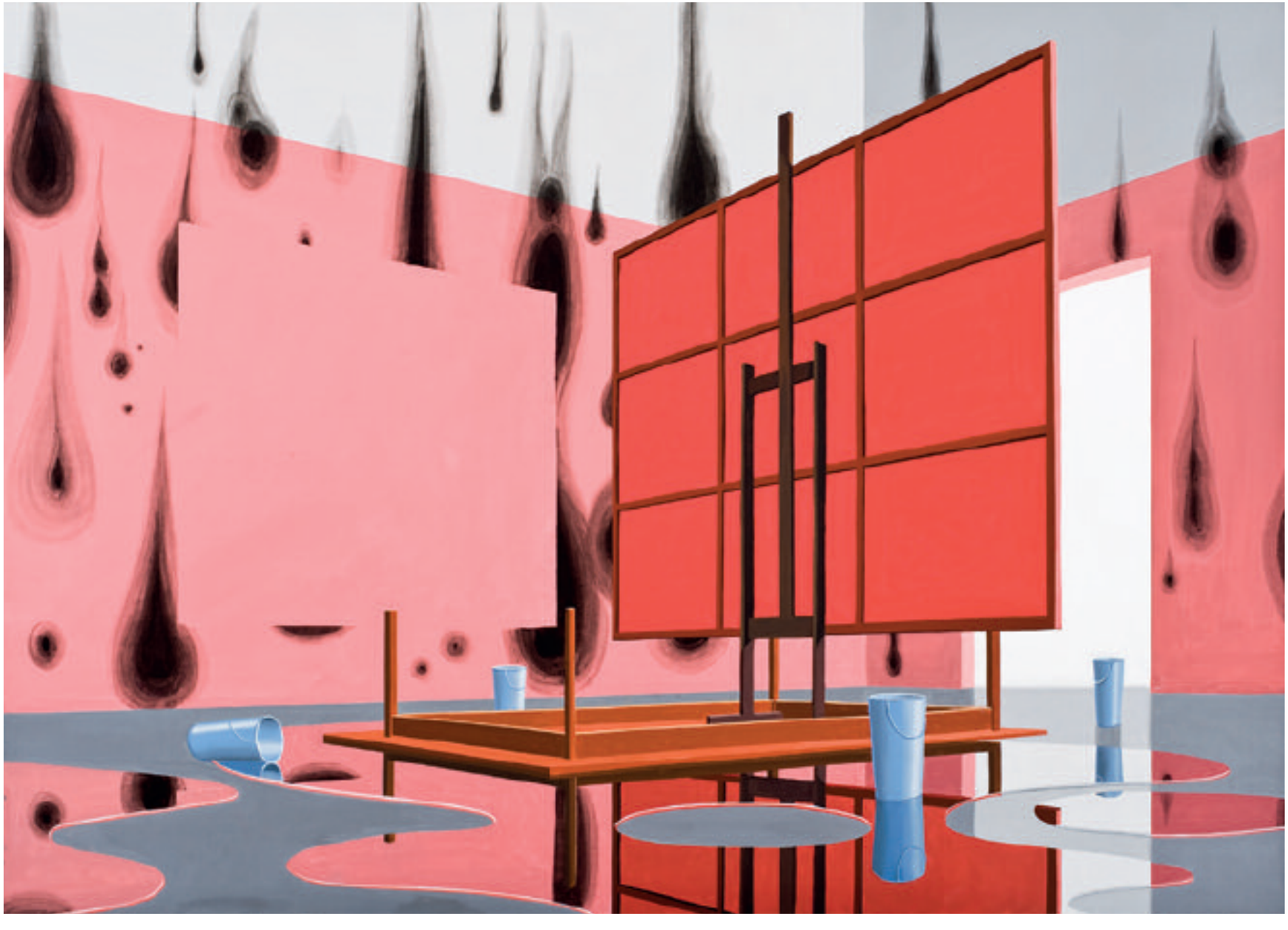
Anne Dary
Musée des Beaux-Arts de Rennes

1 — Rette sich, wer kann!

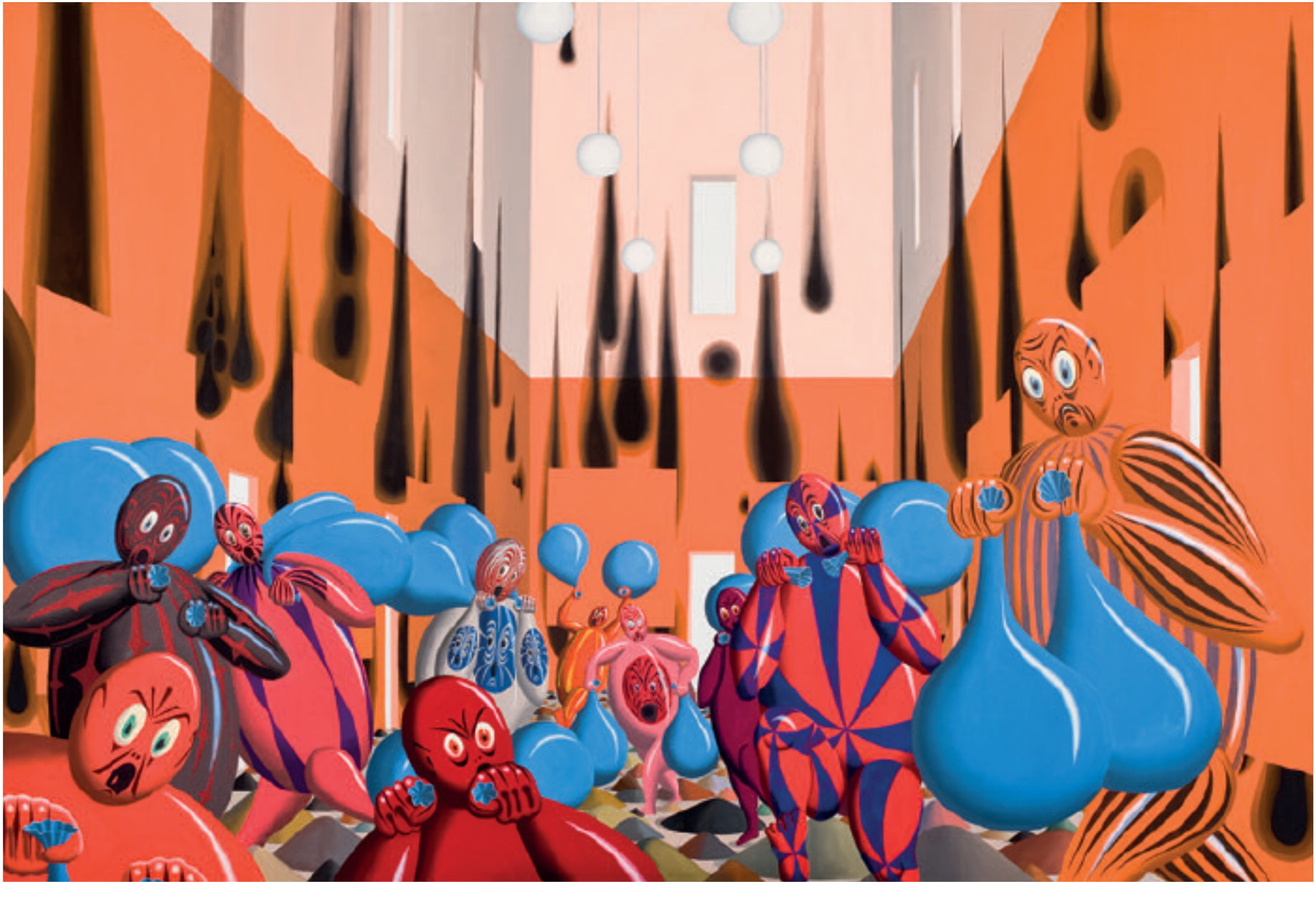
Kann Kunst die Welt retten? Wenn rundherum alles im Chaos versinkt, wenn im Atelier die Wände vom Feuer verbrannt sind und das Wasser unaufhörlich steigt – was kann die Kunst noch ausrichten? Der Künstler weiß sich zu helfen. Die Tische im Atelier werden umgedreht, die Leinwände auf den Staffeleien werden zu Segeln erklärt. Der Maler baut eine Arche aus jenen Dingen, die er im Atelier vorfindet. Seine Kunst wird ihn retten! Leider hat er nicht bedacht, dass die Türöffnung im Atelier zu klein ist und seinem selbstgebauten Schiff den Ausgang versperrt. So bleibt er in seiner Umgebung gefangen. Wer sagt nicht, dass Künstler Utopien nachhängen, die dann an der konkreten Umsetzung scheitern.

1 — Every Man for Himself!

Can art save the world? When, all around us, everything descends into chaos, when the walls of the studio are burned by fire and the water level rises steadily – what can art achieve? The artist knows what to do. The tables in the studio are turned upside down and the canvases on the easels are transformed into sails. The painter builds an ark out of the things he finds in his studio. His art will save him! Unfortunately, he did not take into consideration that the studio door is too small and blocks the way of his self-made ship. He thus remains trapped in his environment. Who does not say that artists indulge in utopias, which then fail because of their concrete implementation?



Sauve qui peut, 2010. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 140 cm



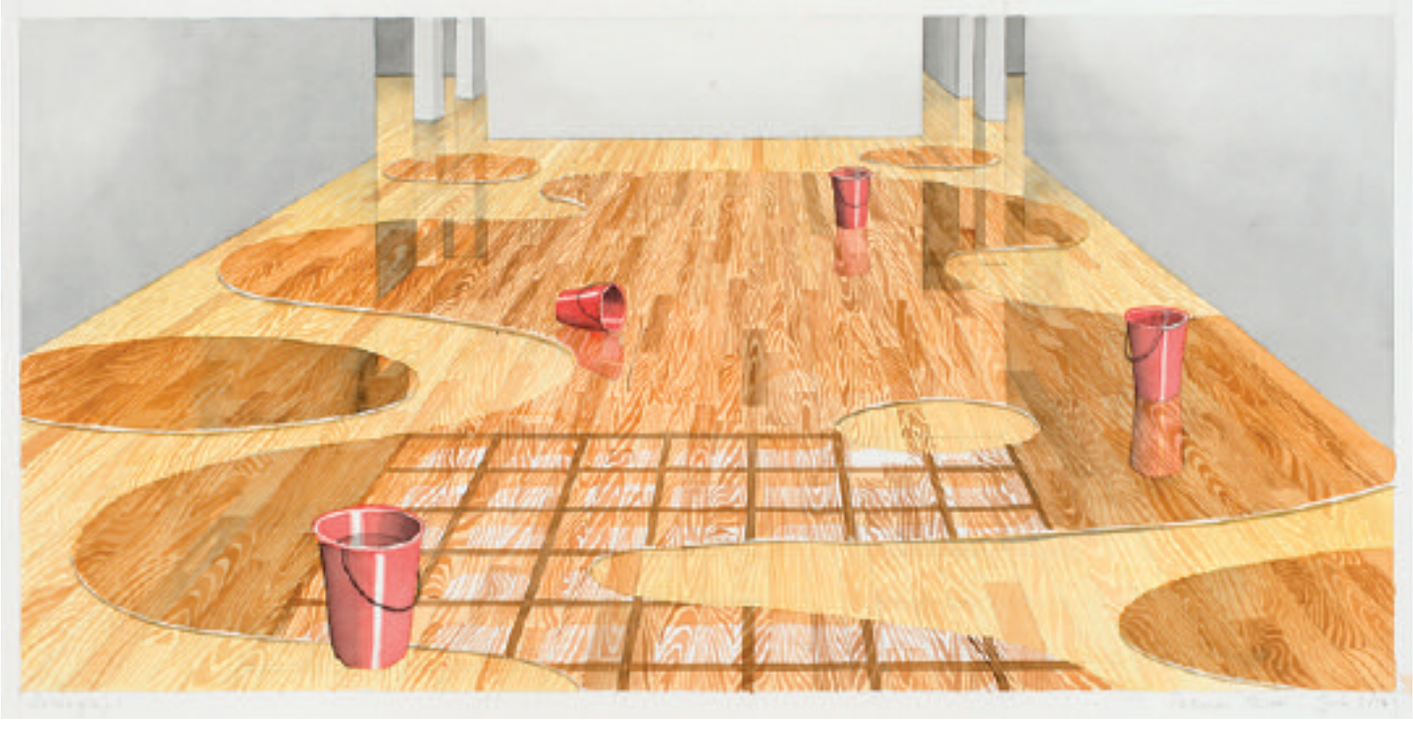
zornige Sackträger, 2010. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 300 cm

2 — Das Meer

Ein einziges großes Bild hängt im Saal. Es trägt den Titel *Das Meer*. Das Bild zeigt einen Parkettfußboden. Der Horizont der Darstellung ist im Bild sehr hoch angelegt. Der zum Boden gehörende Raum ist darum nur knapp am oberen Bildrand zu erkennen. Wasser ist aus einem roten Eimer über das Parkett ausgeleert worden. So wird der Boden zur Spiegelfläche. In der Spiegelung zeigt sich der Raum über dem Fußboden. Ein Oberlicht ist zu erkennen. Der dargestellte Raum ähnelt dem Museumssaal, in dem das Bild hängt. Das Bild ist eine Wiederholung des Ortes, an dem es ausgestellt wird. Das Bild und der Ort seiner Ausstellung sind aufeinander bezogen. Was im Bildraum vorgeführt wird, könnte auch im Realraum geschehen: Ist es eine Überschwemmung im Museumssaal? Die sorgfältig ausgeführte Holzmaserung in den Parkettbohlen erinnert an Wellen. Drei spindelartige blaue Formen durchbrechen den braunen Grundton des Bodens. Dem direkten Blick entzogen, weit über dem Bildhorizont, scheinen drei Boote an Seilen im Saal aufgehängt zu sein. Sie sind nur in der Spiegelung auf dem Parkettboden erkennbar. Die Silhouetten der Bootsrümpfe schieben sich durch die Wellen. Der Betrachter hat den Eindruck, als befände er sich unterhalb der Wasseroberfläche. Er blickt vom Grund des Meeres nach oben und sieht über sich drei Boote hinwegfahren.

2 — The Sea

A large painting hangs in the gallery. It bears the title *Das Meer* [The Sea]. The picture depicts a parquet floor. The horizon is set very high. The space belonging to the floor is thus only barely recognisable along the upper edge. Water has been emptied out of a red pail onto the parquet. The floor thus becomes a mirror surface. In the reflection, the space above the floor can be seen. A skylight can be discerned. The space depicted here is reminiscent of the museum gallery in which the picture hangs. The picture is a replication of the space in which it is exhibited. The picture and the space, where it is on view, are mutually referential. That which is presented in the pictorial space could also happen in real space: Has the museum gallery been flooded? The carefully rendered wood grain in the parquet floor is reminiscent of waves. Three blue, spindle-shaped forms break through the brown colouration of the floor. Out of direct view, far above the pictorial horizon, three boats appear to hang from ropes in the gallery. They can only be distinguished in the reflection on the parquet floor. The silhouettes of the boat hulls push through the waves. The viewer has the impression that he is situated underneath the surface of the water. He gazes upward from the seabed and sees three boats sailing away above him.

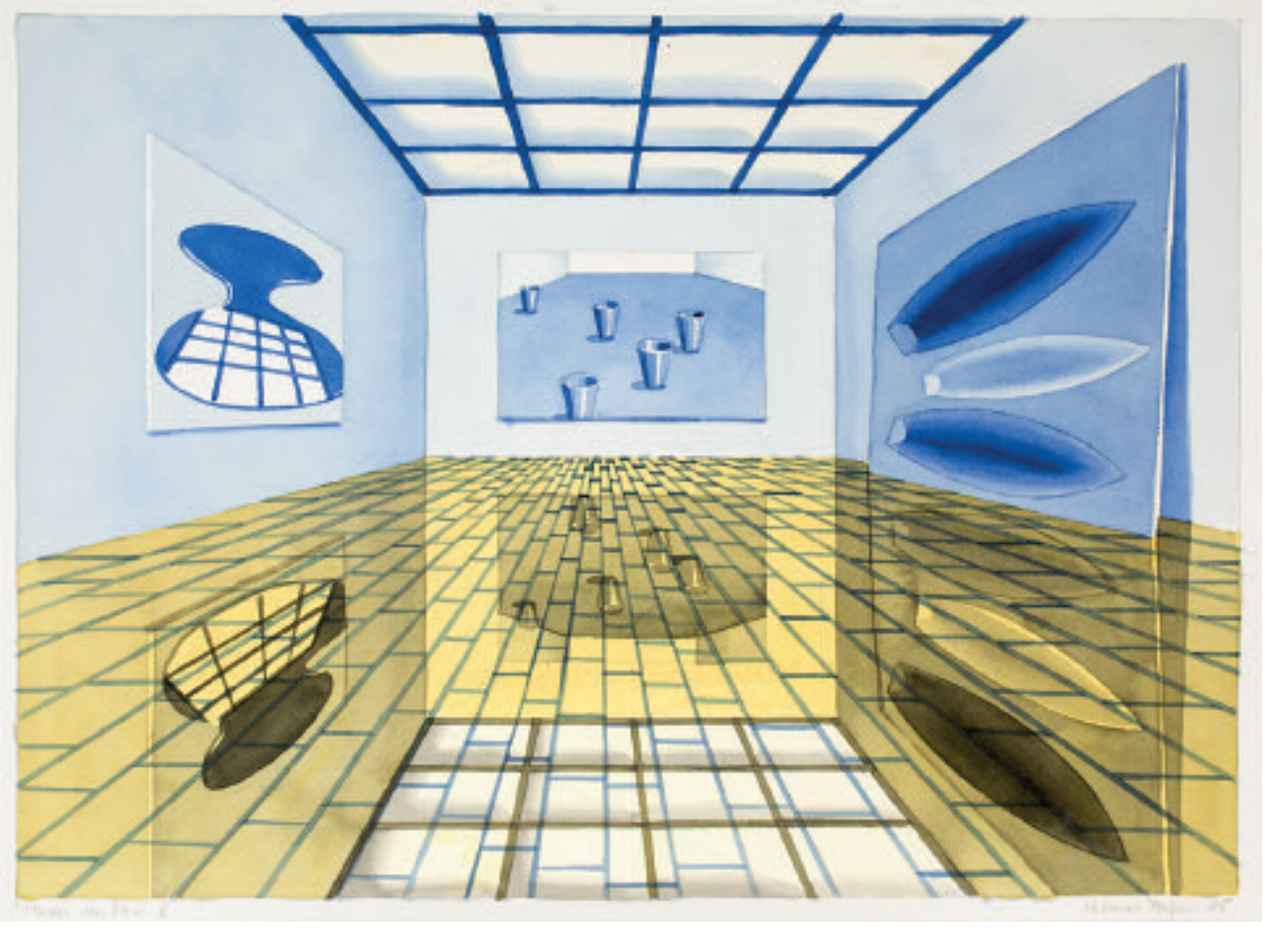


Bodenspiegel, 2014. Aquarell / Watercolour, 55,5 × 109,5 cm

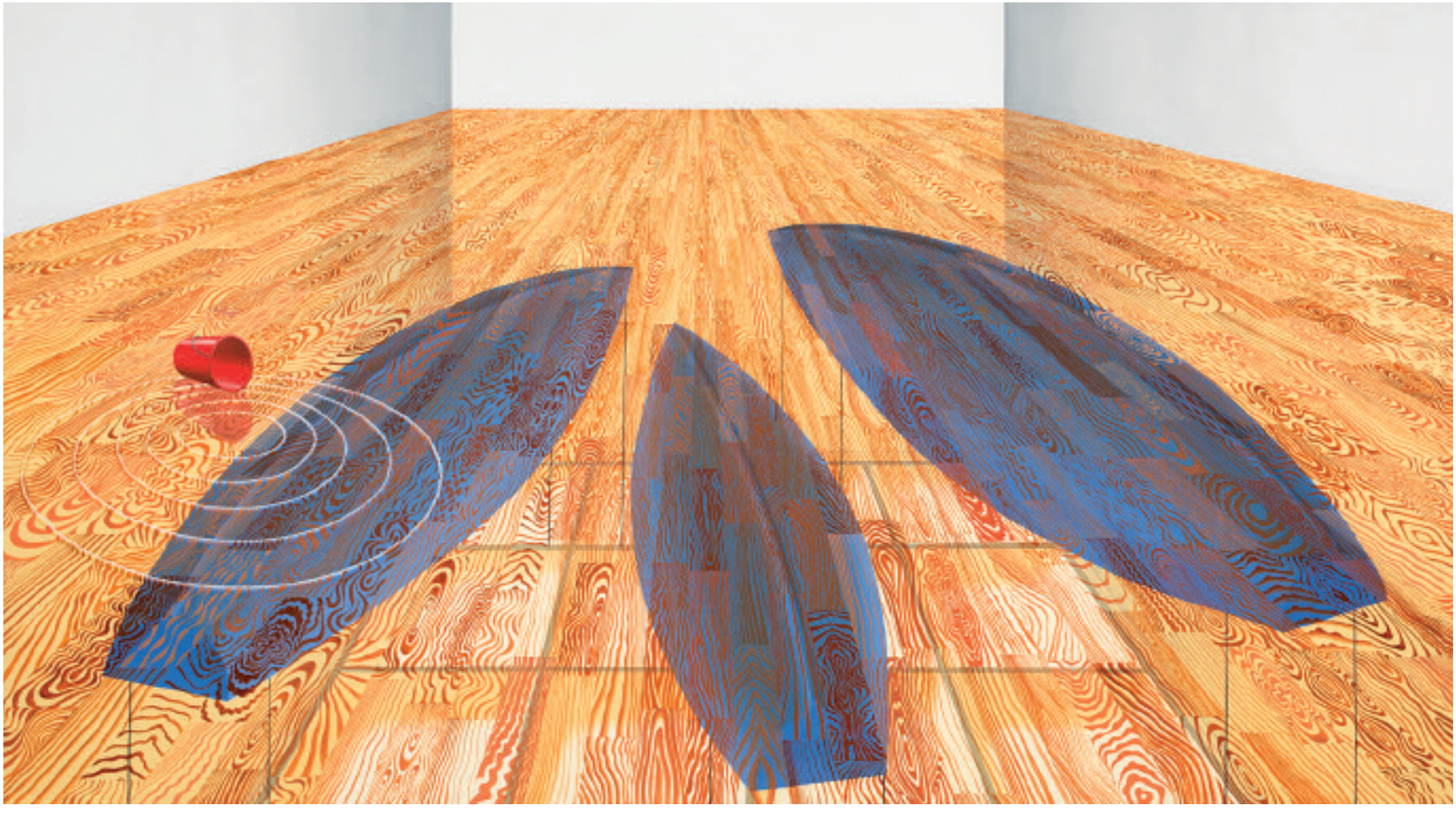
Studie Das Meer II, 2015.
Aquarell / Watercolour, 70,5 × 52,8 cm

Parkett mit Schwamm, 2014.
Aquarell / Watercolour, 46 × 61 cm

Studie Das Meer III, 2015. Aquarell / Watercolour, 51 × 73,4 cm



Studie Das Meer V, 2015. Aquarell / Watercolour, 53,5 × 73,4 cm



Das Meer I, 2015. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 350 cm

Bildbetrachtung / *Studying the Painting* Das Meer

STEPHAN BERG, WOLFGANG ULLRICH & THOMAS HUBER*

Stephan Berg Was mich an diesem Bild spontan irritiert, aber auch herausfordert, ist, dass es scheinbar nur aus Leere und aus Spiegelungen besteht und der Betrachter insofern irgendwie halt- und orientierungslos vor dem Werk steht.

Wolfgang Ullrich Wir haben hier eine sehr hohe Horizontlinie. Man braucht einen Moment, bis man versteht, dass die Hauptfläche des Bildes ein Boden ist, in dem sich etwas anderes spiegelt, nämlich drei Boote, die man selbst nicht sieht, die aber offenbar an der Decke hängen. Man kann im Spiegelbild Schnüre erkennen und die Decke ist offenbar ein Oberlichtraum. Wir haben es hier eigentlich mit einem klassischen White Cube zu tun. Man sieht die weißen Wände, aber nur ihren unteren Teil. Nicht klar ist, ob das wirklich ein Museumsraum mit Schiffsskulpturen ist oder irgendein anderes Museum ...

SB ... ein ethnografisches, kulturhistorisches beispielsweise ...

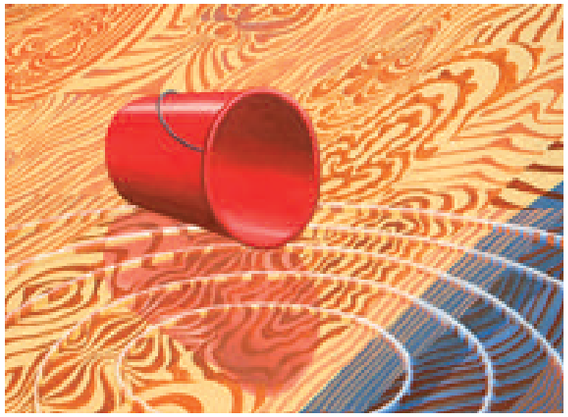
WU Außer den sich spiegelnden Schiffen macht den stärksten ersten Eindruck die Maserung der Bohlen des Holzbodens. Es gibt

Stephan Berg What spontaneously vexes but also challenges me about this picture, is that it seems to consist only of emptiness and reflections and, as a result, the viewer is somehow left standing in front of the picture without any sense of stability or orientation.

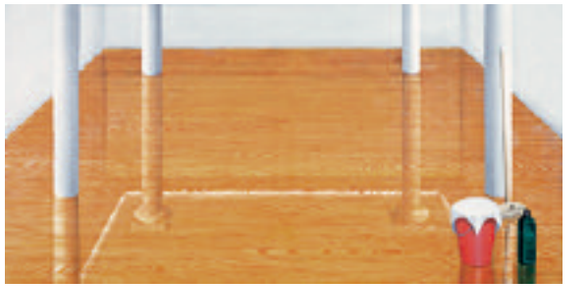
Wolfgang Ullrich We have a very high horizon line here. You need a moment until you understand that the main surface of the picture is a floor, in which something else is reflected, namely three boats, which you don't actually see, but obviously hang from the ceiling. You can recognise the cords in the reflection, and the ceiling is apparently a skylight. What we have here is actually a classical *white cube*. You see the white walls, but only their lower sections. It is not clear whether this is a museum space with sculptures of ships or some other kind of museum...

---

* Stephan Berg, *Direktor des / Director of the Kunstmuseum Bonn*
Wolfgang Ullrich, *Autor / Author, Leipzig*
Thomas Huber, *Künstler / Artist, Berlin*



THOMAS HUBER, *Das Meer I*, 2015.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 350 cm,
Detail



THOMAS HUBER, *Das Meer*, 1987.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
50 × 100 cm

SB ...an ethnographic or cultural-historical museum, for example...

WU Aside from the reflected ships, the strongest first impression is made by the grain of the planks of the wooden floor. There is no sign of visitors or other people – except for a red bucket that has toppled over. It is the only object in the picture and it appears to have just been knocked over. You can still see the rings caused by the flowing water. If we had come two seconds earlier, we might have been able to see the person who had knocked the bucket over, either accidentally or on purpose. The picture thus captures an incident that took place very recently and is puzzling, since buckets are not normally knocked over in a *white cube*.

SB For me as a museum professional, it is more than unsettling that a bucket has been knocked over in these galleries and the floor is now obviously covered in water. This would actually be an MCA (maximum credible accident) for any museum.

WU Whereby it is not really clear whether the water only extends to the last visible ring, or whether the entire surface is covered in water and thus makes the reflection possible in the first place. Or has the floor been so highly polished that this alone could be the cause of the reflection? But if we assume that the water is indeed responsible for the reflection, then the MCA you mentioned would also be the reason we see anything at all in the picture. The water, otherwise the precondition for the presence of ships, is now the reason behind the fact that we can see the ships in the first place.

Thomas Huber It should also be mentioned that we see more than just the picture, namely also the environment, within which the picture will hang in the Kunstmuseum Bonn. This environment is a gallery, to which the space depicted in the picture refers. In the picture, as well as in reality, there is a parquet floor, and there is also a skylight above us, i.e. the classical sky-lit museum gallery, so that the picture also refers to the space in which it is exhibited.

keinen Hinweis auf Besucher oder Menschen – abgesehen von einem umgestürzten roten Eimer. Er ist der einzige Gegenstand im Bild und scheint gerade erst umgefallen zu sein. Man sieht noch Kreise, die das auslaufende Wasser verursacht hat. Wären wir zwei Sekunden früher gekommen, hätten wir vielleicht noch die Person gesehen, die den Eimer, entweder aus Versehen oder mit Absicht, umgestoßen hat. Insofern hält das Bild ein Ereignis fest, das kurz zuvor stattgefunden hat und das rätselhaft ist, weil normalerweise in einem White Cube keine Eimer umgestoßen werden.

SB Für mich als Museumsmann ist es mehr als beunruhigend, dass in diesen Räumen ein Eimer umgestoßen wird und offensichtlich Wasser den Boden bedeckt. Das ist ja eigentlich der GAU für jedes Museum.

WU Wobei nicht klar ist, ob das Wasser nur bis dahin reicht, wo der äußerste Ring ist, oder ob die ganze Fläche mit Wasser bedeckt ist und damit erst die Spiegelung ermöglicht. Oder war der Boden schon vorher so blank poliert, dass das schon die Spiegelung hervorgerufen hat? Aber wenn wir annehmen, dass erst das Wasser für die Spiegelung gesorgt hat, dann wäre der GAU, von dem du sprichst, zugleich die Ermöglichung dessen, dass wir überhaupt etwas auf dem Bild sehen. Das Wasser, sonst die Bedingung dafür, dass es überhaupt Schiffe gibt, ist jetzt die Bedingung dafür, dass wir Schiffe sehen können.

Thomas Huber Es gilt aber auch noch zu erwähnen, dass wir mehr sehen als das Bild, nämlich die Umgebung, in der das Bild hängen wird im Kunstmuseum Bonn. Diese Umgebung ist ein Raum, auf den sich der im Bild dargestellte Raum bezieht. Im Bild wie in der Realität gibt es den Parkettboden und es gibt über uns das Oberlicht, also die klassische Oberlichtsaalbeleuchtung, sodass das Bild auch eine Referenz zum Ort herstellt, an dem es gezeigt wird. Das Bild dramatisiert diesen Raum, schreibt ihm eine

The picture dramatises this space, gives it a story, creates, as you, Wolfgang, have called it, an incident: namely that water has been poured into it.

WU One is reminded of an early group of works from the eighties, ‘Water, Salt and Pictures’, in which, here as well, a white cube is being cleaned with water. In this early series, we are clearly dealing with a criticism of the white cube in the sense that one does not believe that the pictures have enough power to produce the purity themselves, so that the gallery space has to do this for them. Here, on the other hand, one has the feeling that the knocked-over bucket makes it possible that we can see something in the form of a reflection. When it comes to reflections, one also, of course, thinks of a critical pictorial concept à la Plato: All pictures are merely reflections, illusions, deceptions. We do not really see a picture, and by no means real ships, but rather merely the mirror image of something, i.e. something which is highly elusive and illusionary. In this sense, it is less a critique of the white cube and much more a general critique of the status of pictures, which could be formulated with this picture.

TH I would like to once again point out the fact that the purpose of this picture is to depict something which is not obvious, namely the ships, which, through the choice of perspective, are not directly recognisable, but rather mere reflections. When you study the picture, you can clearly see that the ships hang from the ceiling. The bucket has been emptied and the water has thus spread across the floor, so that these ships can be seen in the reflection. A mechanism has been initiated which makes it possible to see something that is not necessarily obvious at first glance.

WU The picture is entitled *Das Meer*, which means that the room has, in a certain sense, become the sea, i.e. that element in which the ships make any sense at all in the first place. At the same time, however, there is also an allusion to that which one could expect in a museum gallery, namely that one is transported to

Geschichte ein, ein Ereignis, wie du es nennst, Wolfgang, nämlich, dass Wasser ausgekippt worden ist.

WU Da denkt man auch an eine frühe Werkgruppe aus den 80er-Jahren, „Wasser, Salz und Bilder“, in der ebenfalls ein White Cube noch eigens mit Wasser gereinigt wird. In dieser frühen Serie geht es ganz klar um eine Kritik am White Cube im Sinne dessen, dass man den Bildern nicht genug Kraft zutraut, selbst die Reinheit zu erzeugen, sondern dass der Raum das erst leisten muss. Hier hingegen hat man das Gefühl, der umgekippte Eimer macht es erst möglich, dass wir etwas in Form einer Spiegelung sehen. Natürlich denkt man, wenn es um Spiegelung geht, auch an einen kritischen Bildbegriff à la Platon: Alle Bilder sind nur Spiegelungen, Illusionen, Täuschungen. Wir sehen nicht wirklich ein Bild, wir sehen schon gar keine wirklichen Schiffe, sondern wir sehen nur das Spiegelbild von etwas, also etwas höchst Flüchtiges und Illusionäres. Insofern könnte mit diesem Bild weniger eine Kritik am White Cube als eine generelle Kritik am Status von Bildern formuliert sein.

TH Ich würde gern noch einmal auf den Umstand hinweisen, dass dieses Bild dazu da ist etwas zu zeigen, was nicht offensichtlich ist, nämlich die Schiffe, die durch die Art der Perspektivauswahl nicht direkt, sondern nur als Spiegelung zu erkennen sind. Man kann, wenn man das Bild studiert, feststellen, dass die Schiffe an der Decke oben hängen. Der Eimer wurde geleert und das Wasser deswegen auf der Fläche verteilt, damit in der Spiegelung diese Schiffe überhaupt zu sehen sind. Es wird eine Maschinerie in Gang gesetzt, die es ermöglicht, etwas zu sehen, was nicht unbedingt auf den ersten Blick offenkundig ist.

WU Jetzt heißt das Bild ja *Das Meer*, das heißt der Raum ist in gewisser Weise zum Meer geworden, also zu dem Element, in dem die Schiffe überhaupt erst Sinn machen. Zugleich ist aber vielleicht auch eine Anspielung auf das enthalten, was man in einem Museumsraum erwartet, nämlich dass man in imaginäre imaginary spaces, to completely other places, that one can make virtual journeys and that, in such a place, the reflected ships can become a means of transportation for this imaginary journey.

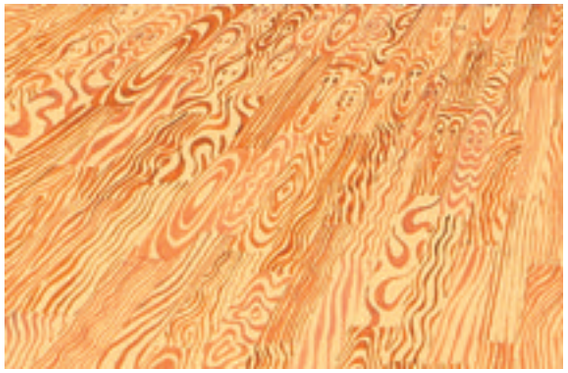
TH Yes, the motif of the journey is decisive here. In principle, there is a grand mythical image, the image of seafaring – we are reminded of Odysseus or perhaps the Deluge. The contemplation of the psychological, or the projections achieved by the soul, is often compared with the metaphor of seafaring, which is also about transcending reason, about being able to peer into these abysses from a safe standpoint. Whereby here, it is the other way around: The ships themselves symbolise contemplation and the sea is a metaphor in which the waves and striations of the wood grain are echoed.

SB Yes, but also in a paradoxical way. Through the watery reflection we look at a floor, the wavelike grain of which, on the one hand, imitates the waves of the sea, but at the same time – in its structure as a hard wooden floor – also denies any real sense of depth. In a certain sense, what this picture tells us about ships, their reflection and the associated metaphor of travelling across the sea and its unfathomable abysses, is once again countered by a pictorial reality, which does not actually produce this depth. In this respect, the painting functions as a kind of picture puzzle between an object which is actually something while, at the same time, also referring to something which it is not or which one does not see. This is demonstrated quite well in the grain of the parquet floor, which is depicted in such a way that one can recognise faces, ornamental patterns or even sexual motifs, so that, suddenly, a whole world of additional images and faces and further possible stories emerges out of this wood grain. Just as everything in this picture also refers to the fact that the picture takes itself as its theme. The red bucket, for example, which can also be seen as a metaphor for the picture as a receptacle for painting. Or the ships’ hulls, which are, in turn, also containers and vessels, means of transportation and media, with which one

Räume versetzt wird, an ganz andere Orte, dass man virtuelle Reisen macht und dass die sich spiegelnden Schiffe an so einem Ort zu einem Transportmittel für diese imaginäre Reise werden.

TH Ja, das Motiv der Reise ist entscheidend. Im Prinzip gibt es ein großes mythisches Bild, das Bild der Schifffahrt – denken wir an Odysseus oder auch an die Sintflut. Die Betrachtung des Seelischen oder der Projektionen, die die Seele leistet, wird oft mit der Metapher der Schifffahrt verglichen, in der es auch darum geht, über Gründe hinwegzufahren, von einem sicheren Standort aus in diese Abgründe hineinschauen zu können. Wobei das ja hier umgedreht ist und die Schiffe selbst zur Betrachtung werden und das Meer als Metapher sich nochmals in diesen Wellen und Schlieren der Holzmaserung wiederfindet.

SB Ja, aber auch in einer paradoxen Form. Denn durch die wässrige Spiegelung hindurch schauen wir auf einen Boden, dessen wellenförmige Maserung zwar einerseits die Wellen des Meeres imitiert, aber gleichzeitig auch – in seiner Struktur als harter Holzboden – jede reale Tiefe verweigert. In einer gewissen Weise ist das, was in diesem Bild über die Schiffe, über ihre Spiegelung und damit die Metapher der Reise über das Meer und seine unauslotbaren Abgründe gesagt wird, auch wieder gekontert durch eine Bildwirklichkeit, die genau diese Tiefe eigentlich nicht herstellt. Insofern funktioniert alles in diesem Bild auch als eine Art Vexierbild zwischen einem Gegenstand, der etwas ist und gleichzeitig auf etwas verweist, was er nicht ist oder was man nicht sieht. Das lässt sich beispielsweise sehr schön an der Maserung des Parketts nachvollziehen, die so ausgearbeitet ist, dass sich teilweise Gesichter, ornamentale Muster oder auch sexuelle Motive darin zeigen, sodass plötzlich in dieser Maserung eine ganze Welt an weiteren Bildern und weiteren Gesichtern und weiteren möglichen Geschichten erscheint. So wie alles in diesem Bild auch darauf verweist, dass sich das Bild in dem, was es sein kann, selbst thematisiert. Zum Beispiel in dem roten Eimer, der auch als Metapher für das Bild als ein Gefäß für



THOMAS HUBER, *Das Meer I*, 2015. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 350 cm, Details

Malerei gesehen werden kann. Oder in den Schiffsrümpfen, die wiederum Behälter und Gefäße, Transportmittel, Medien sind, mit denen man durch die Welt reist, so wie man in diesem Bild imaginäre Reisen unternehmen kann. Und schließlich in dem Raum, der ebenso wie das Bild ein Container für all die in ihm enthaltenen Gegenstände ist.

WU Aber wie du sagst, es wird nicht nur jeweils ein Raum hergestellt, eine Reise ermöglicht, sondern es wird auch alles gleichzeitig wieder entzogen. Das kann man an dem Parkettboden deutlich machen. Da passiert es leicht, dass man sich in einem Muster verliert, einer *line of beauty and grace* zum Beispiel. Doch kaum kommt man gerade in Schwung, ist die Bohle zu Ende und es folgt die nächste mit einem ganz anderen Muster. Immer wieder bricht die Reise ab, die man macht. Es geht dann zwar neu los, aber man ist immer wieder unterbrochen. Vexierbild ist tatsächlich der perfekte Begriff dafür. Aber ich finde noch etwas anderes bemerkenswert – und darauf habe ich noch keine Antwort. Thomas, du hast die Mythen angesprochen, in denen Schiffe eine Rolle spielen. In all diesen Mythen, die du genannt hast, gibt es aber immer nur ein Schiff, hier jedoch haben wir drei Schiffe. Und wenn man auf die Bewegungsrichtung dieser drei Schiffe achtet, stellt man fest, dass es nicht mehr lange dauern wird, bis sie zusammenstoßen.

SB Aber, lieber Wolfgang, die Schiffe sind nicht in Bewegung. Sie sind an sorgfältig gemalten Strippen aufgehängt, die Stahlseile sein könnten, jedenfalls stark genug, um diese Rümpfe zu halten, die aber hier nur als Spiegelung erscheinen und wie flache Surfbretter aussehen. Auch hier stoßen wir also wieder auf den Widerspruch aus Bewegung und Stillstand.

WU Trotzdem frage ich mich: Warum drei Schiffe?

SB Ja, das habe ich mich auch gefragt.

travels across the world, just as one could undertake imaginary journeys in this picture; and, finally, the space, which, just like the picture, is a container for all the objects depicted in it.

WU But as you say, not only are various spaces created, a journey made possible, but all this is also simultaneously retracted again. This can be demonstrated very clearly with the example of the parquet floor. It is easy to lose yourself in a pattern, a *line of beauty and grace*, for example. But the moment you start gaining momentum, one plank comes to an end and is followed by another with a completely different pattern. The journey that one undertakes is constantly interrupted. It does, of course, begin again – but it is constantly interrupted. 'Picture puzzle' is indeed the perfect term for this. But I also find something else quite remarkable – and I still don't have an explanation for it. Thomas, you brought up the topic of myths, in which ships play a role. In all the myths you mentioned, there is always only one ship; but, here, we have three ships. And when one takes the direction of movement of these ships into consideration, you realise that it will not take long before they collide.

SB But, my dear Wolfgang, the ships are not moving. They are hung on carefully painted strings, which could also be steel cables – in any event something strong enough to hold these hulls – but which only appear here as a reflection and actually look like flat surfboards. Thus, here as well, we are confronted by the contradiction of movement and standstill.

WU But I still wonder: Why three ships?

SB Yes, I also asked myself the same question.

TH It's a compositional trick, which helps to increase the sense of dynamism. It creates a forward or upward pull. When I look at pictures, I always have the impression that I'm navigating with a ship across water, because I have the association that a picture

TH Das ist ein kompositorischer Kniff, weil dadurch die Dynamik größer wird. Es entsteht ein Sog nach vorn oder nach oben. Ich habe immer den Eindruck, wenn ich Bilder anschaue ist es, als würde ich mit dem Schiff übers Wasser fahren, weil ich die Assoziation habe, dass ein Bild wie eine Wasseroberfläche ist, an der sich sozusagen die Geister scheiden. Es gibt etwas, das oberhalb der Wasseroberfläche ist, und etwas, das unter der Wasseroberfläche ist, also stellt das Wasser eine Mediumgrenze dar. In ähnlicher Weise passiert das auch im Bild. Ein Bild zeigt eine Oberfläche, in die wir zwar hineinschauen können, in die wir auch imaginär eintauchen können, während gleichzeitig – so wie ein Schiff übers Wasser fährt – unsere Blicke über die Oberfläche des Bildes gleiten. Im Falle dieses großen Bildes habe ich mir immer vorgestellt, dass es mehrere Betrachter sein müssen, die es anschauen. Also dass es ein kollektives Erlebnis ist, nicht ein individuelles. Ich denke, daraus resultiert auch die Idee, drei Schiffe zu verwenden.

WU Der Rezipient selbdritt. Das passt ja genau auf uns drei hier.

TH Was für mich auch eine ganz neue Erfahrung war beim Malen dieses Bildes, ist der meditative Aspekt. Den hatte ich in früheren Bildern nicht in dieser Weise, weil man sich echt verlieren kann in diesen Holzmaserungen beim Malen. Ich habe ja in meinem Atelier und hier in der Wohnung die gleiche Parkettstruktur und wenn mir nichts mehr eingefallen ist, dann musste ich einfach nur zu meinen Füßen schauen und hatte schon wieder eine Inspiration, die nächste Bohle zu malen.

WU Man hätte ja einen ähnlichen Effekt erzielen können, wenn man einen Marmorsteinboden gemalt hätte, dann hätte man zugleich noch die kunsthistorische Referenz auf Leonardo machen können, von dem der berühmte Satz stammt, dass der Maler alle seine Ideen aus den Mustern im Marmor beziehen kann. Du malst jetzt hier das Holz. Willst du trotzdem eine Aussage damit verbinden, etwa in dem Sinne, dass der Künstler

is like a water surface, about which there are conflicting opinions. There is something above the waterline and something below the waterline, so that the water represents a kind of medial border. Something similar is also going on in this picture. A picture depicts a surface, which we can peer into and – in our imagination – even immerse ourselves into, while at the same time – just like a ship navigates across water – our gaze glides over the surface of the picture. In the case of this large painting, I always imagined that several people would be looking at the picture at any given time. That is to say, that it becomes a collective experience, and not an individual one. I think that this is probably where the idea of using three ships came from.

WU The recipient *trinitaire*. This also perfectly describes the three of us here.

TH I also experienced something completely new while painting this picture: a meditative aspect. I didn't experience this in the same way with earlier pictures, since, in the act of painting, you can indeed really lose yourself in these wood grains. I have the same parquet pattern in my studio and here in the apartment, and when nothing else occurred to me, I only had to look down at my feet and could find new inspiration, which then helped me paint the next plank.

WU You could have achieved a similar effect by painting a marble floor; this way, you could have simultaneously made an art historical reference to Leonardo, who is credited with the famous saying that the painter can derive all his ideas from the patterns found in marble. But, here, you paint wood. Do you also strive to make a statement with this, in the sense that the artist can derive all his imagery from the natural structure of an organic material?

TH I think I'm quite practical in this regard. I painted this parquet floor for the simple reason that this floor can also be found in the museum in Bonn.

aus der natürlichen Struktur eines organischen Materials alle seine Bilder schaffen kann?

TH Ich glaube, ich bin da sehr praktisch veranlagt. Ich habe diesen Parkettboden gemalt, einfach, weil es diesen Boden im Museum in Bonn gibt.

WU Also ist der Ortsbezug entscheidend.

TH Bei mir im Atelier gibt es glücklicherweise den gleichen Boden. Ich dachte an das Stilmittel des *All-over*. Die Idee der Malerei, die an jeder Stelle gleichwertig ist, hat mich dazu geführt, den Boden als solches *All-over* zu thematisieren. Der Stuttgarter Galerist Hans-Jürgen Müller [1936–2009] kam einmal in mein Atelier und hat mir die Geschichte erzählt, dass er an jedem Dienstag in der Woche bei sich in der Galerie junge Kunststudenten empfängt und sich ihre Bilder anschaut. Die seien dann teilweise mit riesigen Werken gekommen, sauber eingepackt, und er hat dann nur an einer Stelle an der Ecke das Papier weggenommen, hat da draufgeguckt und hat's wieder zugemacht und gesagt, ihn interessiere das Bild nicht. Worauf die Studenten entsetzt waren. Er hätte ja gar nicht das ganze Bild gesehen. Und er sagte: „Ein Bild ist ein egalitäres Medium. Es ist an jeder Stelle genauso wichtig und wenn es an der Stelle uninteressant ist oder ungenau, dann muss ich mir den Rest auch nicht angucken."

SB Ich möchte hier noch auf einen Aspekt zu sprechen kommen, der mir gleich vom ersten Moment an wichtig war. Für mich hat dieses Bild auch eine unheimliche Dimension. Es ist kein Bild, in dem man sich aufgehoben fühlt, kein Bild, in dem man sich wohlfühlt, und meine These ist, dass das mit einer Art von Bodenlosigkeit der Bilder, dem produktiven Abgrund der Bilder zu tun hat. Und ich sehe den natürlich auch sehr deutlich in dieser so üppig gestalteten Holzmaserung, die – gegenüber der ansonsten immer so kontrollierten Bildtemperatur – wirklich die Lust des Malens und des Malers zeigt. Es ist die schiere Lust am Bild, es

WU So the reference to the location was decisive.

TH Fortunately, I have the same floor in my studio. I was thinking about the stylistic device of *all-over* painting. The idea of painting that is of equal value across the whole led me to take the floor as the theme of such an *all-over* composition. The Stuttgart-based gallery owner Hans-Jürgen Müller [1936–2009] once came to my studio and told me the story that, every Tuesday, he would meet with young art students in his gallery and take a look at their pictures. In some cases, they came with enormous works, which were carefully packed – and he would then open only one corner of the packing material, take a look at the picture inside, close the packing again, and say that he wasn't interested in the picture. The students were appalled by this. He didn't even take a look at the whole picture. And he would say: 'A picture is an egalitarian medium. Every section is equally important, and when one section is uninteresting or imprecise, then there's no need for me to look at the rest.'

SB I would like to discuss one other aspect here, which was important to me from the very beginning. For me, this picture also has an uncanny dimension. It is not a picture in which one feels comfortable; it's not a picture in which one has a sense of well-being. It is my theory that we are dealing here with a kind of pictorial instability, a productive pictorial abyss. And I clearly see this, of course, in this so elaborately composed wood grain, which – in contrast with the otherwise highly controlled pictorial temperature – truly reflects the pleasure of painting, as well as of the painter himself. It is the sheer passion for pictures, the sheer pleasure of the procreative picture that generates itself. But this floor also defines and visualises a surface, which, were you to walk on it, would, in principal, always be unstable, would always leave you feeling insecure about what you're actually walking on. It seems to me that this instability, this pictorial abyss, is of crucial importance within your aesthetic cosmos as a whole.

ist die schiere Lust des sich selbst fortzeugenden, aus sich selbst heraus erzeugenden Bildes. Aber dieser Boden definiert und visualisiert auch eine Fläche, die, wenn man sie betreten würde, im Grunde immer instabil wäre, einen immer unsicher sein ließe, worauf man da eigentlich tritt. Mir scheint, dass diese Bodenlosigkeit, dieser Abgrund der Bilder eine ganz zentrale Bedeutung innerhalb deines gesamten ästhetischen Kosmos hat.

TH Ja, ich sehe das ambivalent. Also einerseits kann man zu meiner Art der Malerei oder des Bildherstellens sagen, dass ich die mit sehr viel Kontrolle, sehr viel Maß ausführe. Nicht umsonst verwende ich das Grundprinzip, die klassische Perspektive, die es mir zum Beispiel ermöglicht, auch die Bildtiefe, also diesen Abgrund, von dem du sprichst, fassbar oder haltbar zu machen. Ich weiß bei einem Bild, wie ich zum Beispiel die Hälfte der Strecke – vom Bildvordergrund bis zum Bildhintergrund – fixieren kann. Ich kann das durch die Technik der Perspektive genau ausmessen. Ich hab dann auch eine sehr präzise und klare Malweise, die etwas Kontrolliertes hat, und ich denke, wenn man jetzt nur diese beiden Beispiele herausgreift, also die Perspektive und die nüchterne präzise Malweise, sind das zwei Mittel, um diesen Schrecken und diesen Abgrund, den eigentlich jedes Bild eröffnet, in den man abstürzen und sich verlieren kann, ein Stück weit zu bannen.

WU Wir sind damit noch deutlicher bei deinem bildskeptischen Ansatz, Thomas, den ich ganz kurz mit dem Schlagwort „Platon“ andeutete. Das Bild ist Illusion, es eröffnet etwas, ist eine Fiktion im positiven Sinne und ich habe neue Räume, neue Möglichkeiten. Aber sie sind sofort auch wieder weg und dann bin ich vielleicht ärmer als vorher, bin der Getäuschte oder der, der auf dem Parkett, auf dem nassen Boden im wörtlichen Sinne ausrutschen kann. Eigentlich müsste neben dem Eimer noch ein Schild stehen mit der Aufschrift „Achtung! Rutschgefahr“.

TH Yes, I see this quite ambivalently. On the one hand, one could say about my kind of painting, or my method of picture production, that I execute the pictures with a great deal of control, a great deal of measure. It is no coincidence that I use the basic principle of classical perspective, which, for example, enables me to make the pictorial depth, i.e. this abyss, of which you speak, tangible or tenable. I know, for example, how to fixate half of the distance within a picture – from the foreground up to the background. With the technique of perspective, I can measure this precisely. And I also have a very precise and clear painting style, which is very controlled, and I believe – when one now singles out only these two examples, namely perspective and the sober, precise style of painting – that these are two devices with which you can to some extent ward off this fear and this abyss, which is actually opened up with every picture and into which you can indeed fall and lose yourself.

WU With that, Thomas, we are now much closer to your pictorially sceptical approach, which I hinted at very briefly when I mentioned Plato. The picture is an illusion. It opens something; it is fiction in the positive sense and gives me new spaces, new possibilities. But they are also immediately taken away again, and then I’m perhaps poorer than before. I’m the one who’s been deceived and the one that can literally slip on the wet parquet floor. Actually, there should be a sign next to the bucket bearing the words ‘Caution! Slippery Floor!’

SB It is my belief, by the way, that Thomas Huber is the one who knocked over the bucket. For me, this is the only explanation.

WU Normally, it’s the cleaning ladies who destroy art in museums. But here, they make the picture possible in the first place. This is, for once, a nice reversal of the motif of the evil, philistine cleaning lady.

SB Ich glaube übrigens, dass Thomas Huber diesen Eimer umgeschmissen hat. Für mich ist das die einzige Erklärung.

WU Normalerweise sind ja die Putzfrauen die Personen in Museen, die Kunst zerstören. Hier aber ermöglichen sie erst das Bild. Das ist doch einmal eine schöne Umkehrung des Motivs der bösen, banausischen Putzfrau.

TH Es gibt eine frühe Verbindung zwischen Stephan Berg und mir. Er hatte mich damals in Freiburg im Museum eingeladen, einen Kommentar im Rahmen einer Diskussion über die *documenta 6* (1977) zu äußern. Ich hatte eine Geschichte entwickelt von einem Künstler, der im Museum ein Bild ausstellt, und zwar ein Seestück. Es ist alles bestens, er hat das Bild abgeliefert und ist gerade wieder zu Hause angekommen und will sich jetzt frisch machen für die Vernissage. Da ruft ihn der Museumsmann an, es sei eine Katastrophe passiert, das Bild laufe aus. Also dieses Seestück ist leck und jetzt überschwemmt es ihm die ganze Ausstellung. Er kehrt ins Museum zurück. Der Museumsmann kommt ihm schon mit triefenden, nassen Hosenstößen entgegen, fischt ein paar vorbeischwimmende Aquarelle aus den Pfützen und spricht von einem furchtbaren Schaden, den seine Kunst bei ihm angerichtet hat.

SB Ich glaube, das ist ein sehr interessanter Punkt, und zwar gerade aus meiner Perspektive als Museumsmann. An dem Beispiel, das Thomas jetzt gerade geschildert hat, wird auch die Ambivalenz seiner Haltung noch einmal deutlich. Denn das leckgeschlagene Bild, das ausläuft, ist ja eigentlich ein Ausdruck der Macht des Bildes, den imaginären Raum hin zum realen Raum und realer Wirksamkeit zu übertreten.

WU Und wieder zurück zur imaginären Gegenseite.

SB Genau, auch das. Aber erst einmal bedeutet die Katastrophe für das Museum im Grunde die Befreiung für das Bild und den

TH There's an earlier connection between Stephan Berg and myself. Years ago, in the museum in Freiburg, he invited me to make a statement within the framework of a discussion on *documenta 6* (1977). I developed a story about an artist who exhibits a picture in a museum, namely a seascape. Everything is fine: He delivered the picture and has already arrived back home and now wants to freshen up for the opening. But then the museum curator calls and says that a catastrophe has occurred: Water is pouring out of the picture. This seascape is leaking and flooding the entire exhibition. He goes back to the museum. The museum curator meets him with dripping wet trouser legs, fishes a few watercolours out of the puddles and speaks of the terrible damage that his art has caused in his museum.

SB I think this is a very interesting point, especially from my perspective as a museum professional. With the example that Thomas just described, the ambivalence of his position once again becomes quite clear. Because the damaged picture, which is now leaking, is actually an expression of the power of the painting to transgress the imaginary space and enter real space and concrete reality.

WU And back again to the imaginary other side.

SB Exactly! That too. But first of all, the catastrophe in the museum means a kind of liberation for the picture and is proof of the picture's efficacy. I believe that Thomas' entire oeuvre – also exemplified by this picture, *Das Meer* – takes part in this dialectic, which culminates in the question: 'Where are the pictures located?' Here, in our example, the location of the picture is, on the one hand, the museum, which, on the other hand, is then called into question. In fact, the museum must become flooded so that the pictures can live.

TH Nice concluding remarks.

Beweis für die Wirksamkeit des Bildes. Ich glaube, dass sich das gesamte Werk – das lässt sich auch an diesem Bild *Das Meer* zeigen – in dieser Dialektik bewegt, die in der Frage gipfelt: „Wo ist der Ort der Bilder?“ Hier, in unserem Bildbeispiel, ist der Ort des Bildes einerseits das Museum, das andererseits als Ort dafür in Frage gestellt wird. Eigentlich muss das Museum ersaufen, damit die Bilder leben können.

TH Ein schönes Schlusswort.

WU Nein, wir sind noch lange nicht fertig. Aber jetzt wird noch einmal von einer anderen Seite deutlich, warum es gut ist, dass es sich hier um einen Holzboden handelt und nicht um einen Steinboden: Weil der Schaden viel größer wird, wenn Wasser mit Holz in Berührung kommt, als wenn es über Stein läuft.

SB Ein Holzboden quillt auf.

WU Genau, er quillt auf, das gibt Sprünge. Wenn das Bild wirklich ausläuft, dann macht es den Raum kaputt, in dem es hängt. Man kann den Raum nicht mehr betreten. Damit nimmt es sich selbst wieder die Möglichkeit gesehen zu werden, gezeigt zu werden.

SB Es überschreitet die symbolische imaginäre Grenze, die dem Bild gegeben ist.

WU Und hier finde ich auch interessant, dass die Überschwemmung des Museumsraums das Museum zerstört. Es ist wie ein Topos: die Macht der Bilder gegen den Friedhof des Museums. Innerhalb der Avantgarde gab es immer die Vorstellung, das Museum anzuzünden. Also ganz andere Phantasien der Zerstörung des Museums als hier. Indem es jetzt das Wasser ist, das zuerst die Spiegelung und damit das Bild schafft, begegnen wir hier einer viel raffinierteren Methode, das Museum zu unterlaufen.

WU No, we’re far from being finished. But here it once again becomes clear, from a completely different perspective, why it’s good that we’re dealing here with a wooden floor and not one made of stone: because the damage is much greater when wood comes into contact with water than with stone.

SB A wooden floor swells up.

WU Exactly, it swells up; and this causes cracks. If the picture were to truly leak, it would ruin the space in which it hangs. You would no longer be able to enter the space. As a result, it would prevent the possibility of its being seen, and even of its being presented.

SB It would transcend the symbolic, imaginary border, which is inherent to the picture.

WU I also find it interesting here that the flooding of the museum gallery would destroy the museum. It is like a topos: the vital power of pictures versus the cemetery of the museum. Within the avant-garde, there was always the idea of setting fire to the museum. This are entirely different fantasies of destroying the museum than the one we have here. Because we are dealing here with water, which creates a reflection and thus the picture itself; we thus encounter here a much more sophisticated method of undermining the museum.

SB Exactly! You’re absolutely right. But with this picture, Thomas is also saying that he and his pictures are ultimately dependent upon the museum: because what reveals itself here as a possible catastrophe, but also as proof of the virulence of pictures, takes place in a white cube. If this were to take place outside the museum context, the damage of a knocked over bucket of water would be marginal or even non-existent, and the reflection perhaps not even possible – in this case, we would not have such a model situation.

ANSELM KIEFER, *Parsifal III*, 1973. Öl und Blut auf Papier und Leinwand / Oil and blood on paper and canvas, 300 × 430 cm, Tate Liverpool

BRIDGET RILEY, *Arrest 3*, 1965. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 175 × 192 cm, Courtesy Karsten Schubert, London

WU Yes, definitely. I would like to come back to the topic of the wood grain, about which – since there is nothing on the walls and otherwise nothing else to see – we seem to have such a fixation. One might also get the impression that Thomas Huber is making an ironic comment on modern art, since, in certain areas of wood grain, we can find patterns that are reminiscent of the works of Bridget Riley or other Op Artists; in other cases, one might think of Delaunay. And up above, in the background, one seems to recognise *The Scream* by Munch. One thus constantly has associations with...

SB ...there are also all kinds of sexual innuendos...

WU ...art history. It is, however, not only about such references, but it also raises the question: Do we still need pictures at all in this white cube? Isn't the floor enough? Does art have more to offer than what these wooden planks offer? Is it only because of the weak fantasy of the visitor that we need pictures on the walls? Or isn't everything already there, the entire pool of art, at least that of the modern age? And besides, I also have another art historical association, which might seem a bit unexpected at first: Wooden planks also play a large role in the garret pictures by Anselm Kiefer; and in his works, the whole of history, mythology and meaning in general is inscribed into the garret. In principle, these are semantically hypertrophic pictures, whereas Thomas Huber's pictures are characterised by complete openness. For Kiefer, the wood grain stands for the visualisation of history in the garret, in which everything that was left over has been stowed away, so to speak. But it is also the confined space from which one cannot escape. With Thomas Huber, we are also not able to leave the space – but it is nevertheless an 'undescribed' space with a certain semantic openness.

SB Exactly! That's very, very important: the 'undescribed'.

SB Genau, völlig richtig. Aber Thomas sagt mit diesem Bild ja auch, dass er letztlich mit seinen Bildern auf das Museum angewiesen ist. Denn das, was sich hier entfaltet als mögliche Katastrophe, aber auch als Beweis der Virulenz der Bilder, spielt sich ja im White Cube ab. Wenn das außerhalb des Museums geschehen würde, wäre der Schaden eines ausgelaufenen Eimers Wasser marginal bis nicht vorhanden, die Spiegelung möglicherweise gar nicht herstellbar, das heißt wir hätten keine Modellsituation.

WU Auf jeden Fall, ja. Ich möchte noch einmal in einer anderen Hinsicht auf die Maserung zu sprechen kommen, auf die wir ja auch deshalb so fixiert sind, weil wir eben nichts an den Wänden und auch sonst nichts sehen. Zugleich aber könnte man den Eindruck haben, dass Thomas Huber einen ironischen Kommentar zur Kunst der Moderne abgibt, weil man in einzelnen Maserungen Bridget-Riley-Bilder finden kann oder *Op-Art*, an anderen Stellen denkt man an Delaunay. Da hinten oben ist fast schon *Der Schrei* von Munch zu sehen. Also man hat dauernd Assoziationen zu ...

SB ... auch sexuelle Anspielungen sind jede Menge zu sehen ...

WU ... Kunstgeschichte, aber es geht nicht nur um solche Referenzen, sondern um die Frage: Braucht man überhaupt noch Bilder in diesem White Cube? Reicht nicht der Boden? Hat die Kunst mehr zu bieten, als diese Holzbohlen zu bieten haben? Liegt es nicht nur an der schwachen Phantasie der Besucher, wenn man jetzt noch Bilder an den Wänden braucht? Oder ist nicht doch schon alles da, der gesamte Pool der Kunst, zumindest der der Moderne?

Außerdem habe ich noch eine andere kunsthistorische Assoziation, die vielleicht erst einmal etwas unerwartet kommt: Holzbohlen spielen ja auch in den Dachbodenbildern von Anselm Kiefer eine große Rolle, und bei ihm ist es so, dass in dem Dachboden die ganze Geschichte, die Mythologie, die Bedeutung eingeschrieben ist. Das sind im Grunde semantisch

WU Just like the motif of the water, where everything is in motion. With Kiefer, there is no water.

SB Kiefer's spaces are rooms crammed with memories, so to speak – laden with myth and history. Thomas Huber's spaces are emptied, so that one might perhaps have to address a second function of water. We have talked a great deal about the surface of the water, the bottomless abyss of water, the destructive force of water – but water is, of course, also a cleaning material, a means, with which we – and this is very important for you...

TH The purity of Modernism.

SB ...with which we once again make clean pictures, tidied-up pictures. It is here that we touch upon a central aspect of the work: it is about cleaning the picture, of creating a sense of order within it, in a way that refers to this myth of the purity of Modernism, as well as of abstraction. But not to speak out in favour of an apotheosis of abstraction, but rather, ultimately, to re-introduce older pictorial traditions to the discourse: for example the Renaissance with its central perspective and the Dutch tradition with its concept of 'shield' or panel painting, in which the aspect of pictorial flatness, which plays such an important role in this work, is also intimated. The reflected boat hulls in the picture, for example, appear almost as though they were flat shields, just as the picture as a whole is reminiscent of a shield: it depicts what it announces, and thus emphasises this, while at the same time concealing what it announces behind the shield of its painting.

TH The reference to cleanness is important. The water is no longer seen in terms of mythology, but rather corresponds much more with our practical, modern expectations of rooms: A room has to be properly cleaned for you to feel comfortable in it. This is where my affinity to clean, tidied-up painting comes from – the kind of painting I also once described in my function as a

hypertrophe Bilder, während bei Thomas Huber völlige Offenheit herrscht. Die Maserung bedeutet bei Kiefer die Vergegenwärtigung der Geschichte im Dachboden, auf dem sozusagen alles abgestellt wird, was übriggeblieben ist. Aber es ist auch der enge Raum, aus dem man nicht herauskommt. Auch bei Thomas Huber kommen wir nicht raus aus dem Raum, aber es ist trotzdem ein unbeschriebener Raum mit einer semantischen Offenheit.

SB Genau, das ist ganz, ganz wichtig: das Unbeschriebene.

WU Wie auch das Motiv des Wassers, wo alles ins Fließen kommt. Bei Kiefer gibt es kein Wasser.

SB Die Kiefer-Räume sind sozusagen mit Erinnerungen vollgestellte Räume, mythenschwer, geschichtsschwer. Die Räume bei Thomas Huber sind entleert, und man muss da vielleicht noch auf eine zweite Funktion des Wassers zu sprechen kommen. Wir haben jetzt viel über Wasserspiegel, das Bodenlose des Wassers, die zerstörerische Kraft des Wassers geredet, aber Wasser ist natürlich auch ein Putzstoff, ein Mittel, mit dem wir – und das ist dir ja sehr wichtig ...

TH Die Reinheit der Moderne.

SB ... mit dem wir wieder saubere Bilder schaffen, aufgeräumte Bilder. Hier berühren wir einen zentralen Punkt des Werkes: Es geht darum, das Bild in einer Weise zu putzen, in ihm Ordnung zu schaffen, die auf diesen Mythos der Reinheit der Moderne und der Abstraktion verweist. Aber eben nicht, um damit einer Apotheose der Abstraktion das Wort zu reden, sondern letztlich, um wieder ältere Bildtraditionen in den Diskurs einzuführen: zum Beispiel die Renaissance über die Zentralperspektive oder die niederländische Tradition und damit auch den Begriff der „Schildermalerei“, in dem ja auch das Moment der Flachheit des Bildes anklingt, das in diesem Werk eine so große Rolle spielt.

caretaker of pictorial space. I am actually quite busy wiping the pictorial spaces clean every day, making them dust-free, airing them, so that you can spend time in them and relax.

WU This supports your theory, Stephan: The painter knocked over the bucket.

SB I am certain of this.

WU But in the role of the caretaker.

SB Yes, of course.

WU It is also interesting to note that the bucket is red and the ships are blue.

TH This is something that occurs often in my pictures. An event – or, as you called it, an incident – which makes things happen and gets things rolling. On the one hand, the extreme peacefulness, which characterises the blue ships in this abyss, and then the signal-like red of the bucket, which will get something rolling within a split second.

WU Let’s now get back to the question: Where exactly is the viewer standing and how tall is he? Is he kneeling down so that he can get closer to the wooden floor? And if he walked further into the space, he’d be standing underneath the ships; he’d be threatened in a different way, namely by the fact that – in principle – the ships could fall onto his head.

TH In one room in the Museum of Natural History in New York, there is an enormous canoe made by a tribe of the Heiltsuk Indians with faces painted on its hull. This is what inspired me.

SB If we could stick with the theme of the tidied-up picture and come back to this phantasm of emptiness, as I like to call it,

Zum Beispiel erscheinen die gespiegelten Bootsrümpfe auf dem Bild selbst eigentlich als flache Schilde, so wie das Bild insgesamt etwas von einem Schild hat: Es schildert das, was es sagt, und stellt es damit heraus, und gleichzeitig verbirgt es das, was es sagt, hinter dem Schild seiner Malerei.

TH Der Hinweis auf die Sauberkeit ist wichtig. Das Wasser, das jetzt gar nicht mehr mythologisch gesehen wird, sondern unserer praktikablen modernen Erwartungshaltung Räumen gegenüber entspricht: Ein Raum muss einfach gut geputzt sein, dann fühlt man sich darin wohl. Daher kommt meine Affinität zu einer sauberen, aufgeräumten Malerei, die ich ja schon einmal auch in meiner Funktion als Hausmeister des Bildraums beschrieben habe. Ich bin eigentlich damit beschäftigt, die Bildräume jeden Tag auszuwischen, staubfrei zu machen, zu lüften, sodass man sich auf eine entspannte Weise darin aufhalten kann.

WU Das spricht für deine These, Stephan: Der Maler hat den Eimer umgeworfen.

SB Ich bin mir ganz sicher.

WU Aber als Hausmeister.

SB Ja, natürlich.

WU Interessant ist auch: Der Eimer ist rot und die Schiffe sind blau.

TH Das ist etwas, das oft in meinen Bildern vorkommt. Ein Geschehnis. Also, wie du das nanntest, ein Ereignis, das die Dinge ins Laufen, ins Rollen bringt. Auf der einen Seite die extreme Ruhe, die die blauen Schiffe in diesem Abgrund haben, und dann das signalhafte Rot des Eimers, das in einem Sekundenbruchteil etwas anstößt.

which Modern Art has formulated in its claim to pure abstraction, then this picture takes an interesting turn, because it does in fact conjure up this sense of emptiness. In the space visible to the viewer, it is only the bucket that exists as a real object. The ships are not part of this pictorial space; they exist solely as a reflection. We stand in front of empty walls. We stand in front of an empty floor. All that remains is this signal-red bucket; and it is, of course, no coincidence that it is indeed red: fire engine red, alarm red. And it is empty, this bucket: It has been knocked over. There is nothing – and yet everything – inside. This is actually exactly how all of your works seem to function: They have something tidy, defined, often also empty about them – an emptiness which is always characterised by an enormous abundance and sense of depth. And all this seems to fit together dialectically.

WU I mentioned that before briefly, with regard to an early group of works from the 1980s, in which the same motif already makes an appearance. I had assumed here that it was more about a critique of the white cube, of the ideal of purity and the idea of tidying up. Now you describe this as a positive task, at least with regard to this picture. Did something change for you in these nearly thirty years?

TH I exhibited the pictures in a gallery that used to be the Galerie Maenz. A large number of important positions were presented there, especially in the ten years prior to my exhibition. The cleaning was also a cleaning of the traces and scent-markings left behind here. It was similar to, for example, the *Erased de Kooning Drawing* by Rauschenberg or the over-paintings by Arnulf Rainer, in that it was about making space for oneself. I was at the very beginning of my career as an artist and saw this as a statement. This can also be transferred here onto the museum; it is, of course, no coincidence that *Das Meer* is the entrée to this museum exhibition. First of all, I'm making space for myself; I'm cleaning up after what took place here before and creating neutral grounds for myself, as it were, so that I can begin.

WU Jetzt noch einmal zu der Frage: Wo steht eigentlich genau der Betrachter und wie groß ist er? Ist er auf die Knie gegangen, damit er näher am Holzboden dran ist? Und wenn er weiter in den Raum hineingeht, dann steht er unter den Schiffen, da ist er also auf eine andere Art bedroht, nämlich dadurch, dass die Schiffe ihm grundsätzlich auf den Kopf fallen könnten.

TH Es gibt in einem Raum im Natural History Museum in New York ein gewaltiges Kanu von einem Stamm der Heiltsuk-Indianer mit auf den Rumpf gemalten Gesichtern. Davon bin ich inspiriert worden.

SB Wenn wir noch einmal bei dem Thema des aufgeräumten Bildes bleiben und dabei noch einmal zu diesem, ich nenne es einmal Phantasma der Leere, zurückkommen, die die Moderne ja in ihrer Behauptung der reinen Abstraktion formuliert hat, dann nimmt dieses Bild insofern eine interessante Wendung, weil es diese Leere tatsächlich nochmals beschwört. Es gibt ja in dem für den Betrachter sichtbaren Raum nur den Eimer als realen Gegenstand. Die Schiffe sind diesem Bildraum entzogen. Sie existieren nur als Spiegelung. Wir stehen vor leeren Wänden. Wir stehen vor einem leeren Boden. Als einziges bleibt dieser signalrote Eimer, der natürlich nicht umsonst rot ist, feuerwehrrot, alarmrot, und er ist leer, dieser Eimer, ist ausgelaufen. Es ist nichts drin und doch alles. Genauso funktionieren eigentlich alle deine Arbeiten: Die haben dieses Aufgeräumte, Definierte, oft auch Leere, in dem immer eine enorme Fülle und Tiefe steckt. Und das scheint dialektisch zusammenzugehören.

WU Ich habe das ja vorher kurz angesprochen, diesen frühen Zyklus aus den 80er-Jahren, in dem dasselbe Motiv schon einmal auftaucht. Da bin ich davon ausgegangen, dass es sich dabei eher um eine Kritik am White Cube, am Reinheitsideal und an der Idee des Aufräumens handelte. Jetzt hast du das ja als eine positive Aufgabe beschrieben, bezogen auf dieses Bild. Hat sich da in den fast dreißig Jahren etwas für dich verändert?

WU And unlike this early series, the motif of the reflection now refers to water not only in terms of its cleansing dimension, but also in its image-producing dimension.

TH This is exactly what has been added here – that it was suddenly possible to use this opened space and introduce something to it.

WU This is indeed interesting, since pictures could also theoretically be reflected, which we don't see here now, because they are hanging somewhat higher. But this would, of course, entail an entirely different pictorial logic, i.e. if pictures were reflected here instead of ships.

TH Yes, I also tested these possibilities in several preliminary watercolours. The finished picture is a condensation of the most varied possibilities of presenting the motif of reflection in the most evident way. With this picture, I first debated the question of how the water gets into the space. I had the idea of doing it with sponges, i.e. by spreading bath sponges across the floor, so that the association with a kind of storage medium other than that of a bucket is made. Or there was initially the idea of including the ships as painted ships, i.e. as pictures, on the floor, so that they would then be reflected in the parquet. You see, many things had to be figured out before this form, which you see now, could become condensed.

SB Which I then find especially interesting because a painting is produced which actually formulates an objection to pictures – since there are in fact no pictures in this space.

TH Yes.

SB There are only the ships, and we see these only as a reflection. In this sense, this picture is an absolute paradox, since it presents something as a picture which in itself completely denies reality and the importance of pictures within this picture.

TH Ich habe die Bilder in einer Galerie ausgestellt, die vormals die Galerie Maenz war. Dort waren sehr viele wichtige Positionen, gerade in den letzten zehn Jahren, bevor ich dort ausstellte, präsentiert worden. Das Reinigen war auch ein Reinigen von den vorherigen Spuren und Duftmarken. Es ging ähnlich, sagen wir einmal wie bei *Erased de Kooning Drawing* von Rauschenberg oder den Übermalungen von Arnulf Rainer, darum, sich selbst Platz zu schaffen. Ich stand ganz am Anfang meiner künstlerischen Arbeit und sah das als ein Statement. Das lässt sich auch hier aufs Museum übertragen, nicht umsonst ist *Das Meer* das Entrée dieser Museumsausstellung. Zuerst einmal mache ich mir selbst Platz, also ich räume auf, was vorher da stattgefunden hat, und schaffe mir sozusagen einen neutralen Boden, um starten zu können.

WU Und anders als in dieser frühen Serie meint jetzt das Motiv der Spiegelung nicht nur das Wasser in seiner reinigenden Dimension, sondern eben auch in seiner bildgebenden Dimension.

TH Genau das ist dazugekommen, dass es plötzlich möglich war, diesen eröffneten Raum auch selber zu nutzen und etwas einzubringen.

WU Wobei das wirklich interessant ist, weil sich dann theoretisch auch Bilder spiegeln könnten, die wir jetzt hier nicht sehen, weil sie etwas höher hängen. Aber das wäre natürlich eine völlig andere Bildlogik, wenn sich jetzt hier Bilder spiegeln würden und nicht Schiffe.

TH Ja, ich habe in den vorbereitenden Aquarellen auch diese Möglichkeiten ausgelotet. Das fertige Bild ist eine Kondensation verschiedenster Möglichkeiten, wie man das Motiv der Spiegelung am augenscheinlichsten zeigen kann. Ich hatte bei diesem Bild zuerst die Frage erörtert, wie das Wasser in den Raum kommt. Es gab die Idee, es mit Schwämmen zu machen, also Badeschwämme auf dem Boden zu verteilen, sodass die Assoziation

The Great Canoe, 1878. American Museum of Natural History, 2016. Foto: Yanik Hauschild

zu einer anderen Art Speichermedium als dem Eimer entsteht. Oder es gab zuerst die Idee, die Schiffe als gemalte Schiffe, als Bilder auf den Boden zu stellen, sodass die sich dann im Parkett spiegeln. Also viele Dinge mussten eruiert werden, bis diese Form, die jetzt zu sehen ist, sich kondensieren konnte.

SB Die ich deswegen dann schon sehr interessant finde, weil damit ja ein Gemälde hergestellt ist, das eigentlich einen Einspruch gegen Bilder formuliert. Denn in diesem Raum gibt es eben keine Bilder.

TH Ja.

SB Es gibt eben nur die Schiffe und die sehen wir ausschließlich als Spiegelung. Insofern ist dieses Bild ein vollkommenes Paradox, weil es etwas als Bild vorstellt, das selbst die Realität und die Wichtigkeit der Bilder in diesem Bild vollkommen dementiert.

TH Das war auch das Schmerzhafte oder sagen wir der Moment der Überwindung, das zuzulassen, also ein Bild zu malen, das eigentlich gegen Bilder polemisiert. Weil es ja mein Ding ist, Bilder zu machen.

SB Du sprichst gerade davon Bilder zu machen. Ich möchte anhand dieses Bildes noch einmal auf einen weiteren Aspekt kommen. Sprichst du bei deinen Arbeiten von Malerei, auch im Hinblick darauf, dass ja dein ganzes malerisches Werk von einer zeichnerischen Diktion und von der Linie her definiert ist und dass die Linie als definitorisches Moment, als abgrenzendes, einschließendes, ausgrenzendes Element so zentral ist?

TH Ich habe gewisse Berührungsängste mit dem Begriff Malerei und ich denke auch, dass die landläufige Vorstellung von Malerei einfach zu zugespitzt oder zu sehr auf ein pastoses Auftragen, ein Rühren in der Farbe, ein Schmeißen der Farbe auf Leinwand fokussiert ist. Malerei wird immer mit sehr viel Emotionalität

TH That was also what was so painful, or let's say the moment of overcoming the obstacle – to accept this, that is to say to paint a picture which actually polemicises against pictures. Because it is, of course, my job to make pictures.

SB You talk now about making pictures. I would like to use this picture to once again address yet another aspect. When you talk about your works, do you talk about painting also with regard to the fact that your entire painterly oeuvre is defined by a graphic diction, as well as by the line, and that the line, as a defining moment, as a delimiting, inclusive, exclusive element, is so central to your work?

TH I have certain reservations about the term 'painting', and I also think that the conventional concept of painting is simply too restrictive or much too focussed on a pasty application of paint, a mixing of colours, a slinging of paint onto the canvas. Painting is always associated with a great deal of emotionality; but there are also entirely different painting traditions, characterised by a highly cautious and careful application of paint, by extreme concentration with regard to how the brush is brought down upon and then lifted off the canvas. This is also painting, and this is why I also claim the right to call myself a painter. Especially when you take a look at these wood grains, which come alive due to the fact that they have been executed with a certain competence and craftsmanship, then you see that they obviously meet the demands of painting.

SB Is there a direct connection for you between contemporary painting, even beyond *Das Meer*, and the field of digital and virtual worlds of images? At least in terms of their surfaces, your pictures seem to comprise a massive questioning of the analogue originals they depict, since they seem so orderly, so clear, so clinically clean.

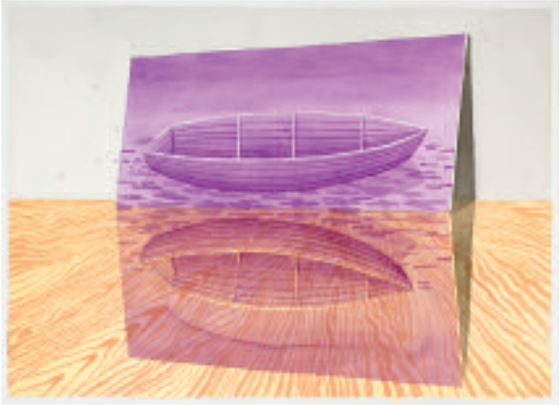
TH This connection can be found in my work from around the turn of the millennium, when I worked a lot with computers and

verbunden, wir kennen aber ja auch ganz andere Malereitraditionen, wo es um ein sehr bedachtes, behutsames Auftragen von Farbe geht, wo es um eine extreme Konzentration geht, wie ein Pinsel aufgesetzt wird, wie er gezogen wird, wann er wieder von der Leinwand abgehoben wird. Das ist auch Malerei und darum beanspruche ich auch, mich als Maler zu bezeichnen. Gerade wenn man hier jetzt diese Maserungen sieht, die ja auch davon leben, dass sie mit einem gewissen Können und mit einer Kunstfertigkeit ausgeführt sind, also malerischen Ansprüchen genügen müssen.

SB Gibt es in der Malerei jetzt auch jenseits des Bildes *Das Meer* für dich eine direkte Verbindung hin zu dem Feld der digitalen und virtuellen Bildwelten? Zumindest von ihren Oberflächen her sehen deine Bilder jedenfalls so aus, als enthielten sie eine massive Infragestellung der analogen Originale, die sie doch darstellen, weil sie so ordentlich, so klar, so klinisch rein wirken.

TH Diese Verbindung gibt es in meinem Werk um die Jahrtausendwende herum, als ich sehr viel mit Computern gearbeitet und meine Werke auch mithilfe von Druckern realisiert habe. Ich bin davon wieder abgekommen. Das Interesse gab es zuerst, weil die gängigen 3D-Programme an Computern mit der ganz normalen klassischen Perspektive arbeiten, das heißt im Prinzip genauso arbeiten, wie ich es auch tue. Diese technische Möglichkeit kam mir sehr entgegen. Ich habe aber immer Mühe gehabt mit der Realisierung, also mit den Ausdrucken, die nicht kontrollierbar sind. Es sind zu viele Parameter bei den 3D-Programmen, beispielsweise wenn man ein Licht setzen will und dann an einer Stelle, wo man es nicht vermutet, ein Reflex auftaucht, weil der Rechner das einfach durchrechnet. Dann ist er auch sehr bockig, wenn es darum geht, die Perspektive ein bisschen zu verfälschen. Die Perspektive ist ja nur unter einem ganz bestimmten Winkel plausibel. Man geht von ungefähr einem 20-Grad-Winkel des Auges aus, innerhalb dessen die Perspektive uns normal erscheint, und alles darüber hinaus wirkt verzerrt.

THOMAS HUBER, *Vier Schwämme,* 2014.
Aquarell im Skizzenbuch / Watercolour in sketchbook



THOMAS HUBER, *Studie Das Meer I,* 2015.
Aquarell / Watercolour, 53 × 73 cm

Beim Malen ist es ein Leichtes, die Perspektive visuell etwas zu korrigieren, damit sie plausibel erscheint, beim Rechner dagegen nicht. Der beharrt auf dem Modell, für das er programmiert wurde, und das führte oft zu Frustrationen. Also im Prinzip bin ich beweglicher, wenn ich das manuell mache, obwohl ich mit den gleichen Modellen arbeite.

SB Es gibt ja von dir den Begriff der idealen Bildtemperatur. Der ist immer eher kühl.

TH Ja, er ist unterhalb Körpertemperatur.

SB Das soll sich doch auch auf den Betrachter übertragen, oder? Die etwas kühlere Bildtemperatur trifft auf einen Betrachter, der sich eben auch nicht in einer Art emotionaler Verausgabung in das Bild stürzen soll, sondern sich durchaus mit einem gewissen distanzierten, quasi wie durch einen Filter laufenden Blick dem Werk annähert und es sich dann erst Stück für Stück erschließt, erobert.

WU Es hat auch wieder etwas mit dieser Dialektik zu tun. Es wird mir zwar eine Fiktion eröffnet, aber gleich wieder der Illusionscharakter bewusst gemacht. Ich kann mich gar nicht reinsteigern oder darin verlieren oder zu emotional werden. Auch wenn wir uns noch einmal diesen Raum anschauen, bemerken wir: Es gibt hier keinen Ausgang auf den drei sichtbaren Seiten. Ich bin auf der einen Seite hereingekommen und kann auch nur dorthin wieder zurück. Auch wenn die Schiffe mit ihrem Bug in die andere Richtung weisen: Die Reise kann nicht weit gehen. Ich muss wieder zurück. Das trägt dazu bei, dass die Bildtemperatur nicht so hoch werden kann.

TH Es gibt viele Vorkehrungen bei meinen Bildern, dem Betrachter von vornherein zu sagen: Jetzt guck mal genau hin, oder: Das kriegst du jetzt nicht, was du hier erwartet hast. Es gibt überall Barrieren, so eine Art Schranken, die ...

produced some of my pictures with the help of printers. But I've abandoned this again. The initial interest came from the fact that conventional 3D computer programs work with normal, classical perspective, that is to say they work the same way I do. This technical possibility suited me very well. But it was always the implementation which was difficult for me, because the prints cannot be controlled. 3D programs have too many parameters; for example, when you want to use light and then, just where you don't expect it, a reflection emerges, because the computer simply calculated it. And it can be very stubborn when you want to fake the perspective a little bit. The perspective is, of course, only plausible from a highly specific angle. One assumes an angle of approximately 20 degrees, within which the perspective appears normal to us – anything beyond this seems distorted. In painting, it is easy to correct perspective visually so that it remains plausible – but this doesn't work with the computer. It insists on the model for which it was programmed; and this often leads to frustration. So, in principle, I'm more flexible when I do it manually, even though we both work with the same model.

SB You also came up with the concept of an ideal pictorial temperature, which is always slightly cool.

TH Yes, it's below body temperature.

SB This should be transferred onto the viewer, right? The somewhat cooler pictorial temperature is aimed at the viewer, who is not supposed to throw himself into the picture in a kind of emotional excessiveness, but rather approach the work with a quasi distanced gaze, as though through a filter, and thus slowly but surely gain access to it and eventually become master of it.

WU It also has something to do with dialectics. A fictional story presents itself to me, but at the same time I am made aware of the illusionary nature of the picture. I cannot get caught up in it,

WU Kein barrierefreies Museum bei dir.

TH Der Zugang zu meinen Bildern ist durchaus etwas blockiert. Also der emotionale Zugang.

WU Da kommt der Protestant durch, oder? Der Bildskeptiker, der sich immer nur mit angezogener Handbremse vorwärts bewegt.

TH Ja, das hat aber auch damit zu tun, dass Bilder gefährlich sind. Jedenfalls für jemanden wie mich. Wenn ich die Handbremse lockere, dann gibt es Unglücke und Abstürze.

WU Welcher Art wären diese Unglücke?

TH Das Bild misslingt.

SB Ist das das schlimmste, das größtmögliche Unglück?

TH Ja.

SB Man könnte ja auch sagen, das Bild gelingt in einer Weise, die du nicht mehr kontrollieren kannst.

TH Also ich finde, ich bin bei diesem Bild schon an mein Limit gegangen mit diesen anekdotischen Entgleisungen im Parkett.

SB Ja, du bist auch ein Bildkontrolleur.

TH Ja, und dieses Bild war schon fast eine Sünde.

SB Da sind wir wieder beim Protestantismus.

TH Ja, ich habe mich insofern organisiert, als ich nicht an einer Stelle angefangen und das durchgemalt habe, weil ich die Sorge hatte, dass man dann die Entwicklung sieht. Ich habe also an verschiedenen Punkten im Boden begonnen und mich von da

or lose myself in it, or become too emotional. And when we take a closer look at the room itself, we notice: There is no exit on the three visible walls. I entered the space from one side and can only exit it again along the same path. Even though the ships and their hulls point in another direction. The journey cannot go very far. I have to go back. This contributes to the fact that the pictorial temperature cannot rise very high.

TH There are many provisions in my pictures for telling the viewer right from the start: Now take a very close look, or: You won't get what you expected here. There are barriers everywhere...

WU No barrier-free museum in your pictures.

TH Access to my pictures is somewhat blocked. This includes emotional access.

WU That's the Protestant side of you, right? You're sceptical of pictures and can only move forward haltingly, with the handbrake on, as it were.

TH Yes, but this also has to do with the fact that pictures are dangerous. At least for someone like me. If I let go of the handbrake, then accidents and crashes are inevitable.

WU What kind of accidents could these be?

TH That the picture fails.

SB Is that the worst case, the 'maximum credible accident'?

TH Yes.

SB One could also say that the picture succeeds in a way that you can no longer control.

aus immer wieder weiterentwickelt und dann wieder an eine andere Stelle gewechselt.

SB Sodass die malerische Entgrenzung, die malerische Lust, immer nur auf kleinen Bildtafeln zulässig war.

TH Ja, und es hat ja auch so ein bisschen was Verstecktes, so etwas Heimliches. Es ist ja jedes Mal, wenn man so ein Parkett anguckt, auch eine Entdeckung von interessanten Stellen, die man eigentlich übersehen hatte. Das gibt mir die Möglichkeit etwas mitzuteilen, unter dem Vorbehalt, vielleicht sieht es ja keiner oder übersieht es.

WU Also du meinst jetzt auch gegenständliche Assoziationen ...

TH ... Andeutungen von Gesichtern, Masken.

SB Das erinnert mich fast an Edgar Allen Poes *Der entwendete Brief* und die Frage, wo ist das beste Versteck für etwas? Man versteckt es da, wo es so offensichtlich ist, dass es keiner findet. Du breitest den Parkettboden für uns aus, der ja nur im Wortsinn eigentlich die Begründung für das Bild ist – eine formale Begründung –, und versteckst darin Tausende von Bildern einer nicht ganz zugestandenen, halb heimlich ausgeübten bildnerischen Lust.

TH From my perspective, I went to the limit with this picture with regard to the anecdotal lapses in the parquet floor.

SB Yes, you are indeed a pictorial control freak.

TH That's right. And this picture was almost a sin.

SB And so we come back to Protestantism.

TH Yes, I am so well organised that I do not start at a certain point and then follow this through to the end, because I'm worried that one could follow the development. I thus began at several points on the parquet floor simultaneously and, from here, consistently developed myself further, changing over to other points.

SB So that the pictorial delimitation, the pleasure in painting, was always only permissible in small sections of the picture.

TH Yes, and there is also something hidden, something surreptitious. Every time you look at this kind of parquet floor it becomes a discovery of interesting moments, which you initially overlooked. This enables me to convey something – even though it might be overlooked or not seen at all.

WU You mean figurative associations...

TH ...hints at faces, masks.

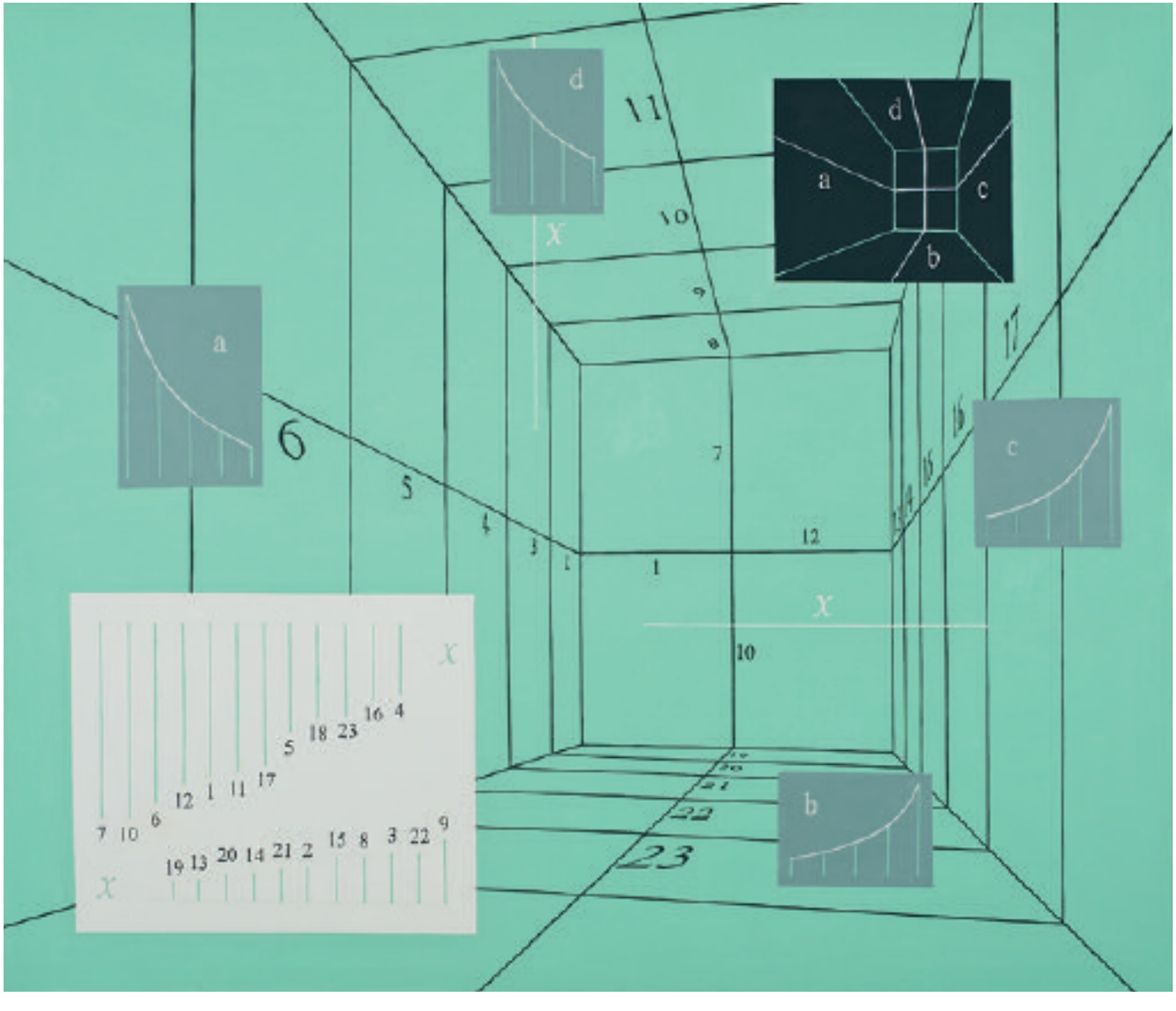
SB This reminds me a bit of Edgar Allen Poe's *The Purloined Letter* and the question: What is the best hiding place for something? To hide it in a place that's so obvious that no one will find it. You lay out the parquet floor for us, which is only in the literal sense the 'grounding' of the picture – a formal foundation – and, within this, hide thousands of images borne out of a pleasure in painting, which is not completely conceded and only surreptitiously exercised.

3 — Bildräume

Wie unterscheidet sich der Bildraum vom Realraum? Bilder kann man nur betrachten und nicht betreten. Die gesehene Bildtiefe ist in Bildern nur vorgetäuscht. Bilder scheinen ein uneinlösbares Versprechen zu sein. Dieser Vorwurf der Illusion ist uralt. Ist unsere Alltagserfahrung des Raumes aber tatsächlich gültiger, sodass wir den Bildern Täuschung vorwerfen können? Die hier vorgestellten Bilder wurden alle mittels der klassischen Perspektive entworfen. Diese setzt einen ausschließlich individuellen Standpunkt voraus, von dem aus der Raum gesehen wird. Wir sehen immer nur einen Ausschnitt, nie das Ganze. Unser Ich-bezogenes, eingegrenztes Sichtfeld unterwirft sich die Welt und verzerrt sie. Was außerhalb unseres Sichtfeldes ist, nehmen wir nicht wahr. Es passt nicht in unser Bild. Die Betrachtung der ausgestellten Bilder kann eine wertvolle Übung sein, die Beschränkungen der eigenen Wahrnehmung zu erkennen, die wir im Alltag gern vergessen. Die Bilder zeigen die Ränder des Sehens. Sie dehnen diese Ränder aus und verweisen damit ins Zentrum unserer Wahrnehmung. Dort konstruiert unser Sehen das Gesehene immer mit. Erstaunt stellen wir fest, dass es außerhalb unserer Konstruktionen auch noch eine Welt gibt.

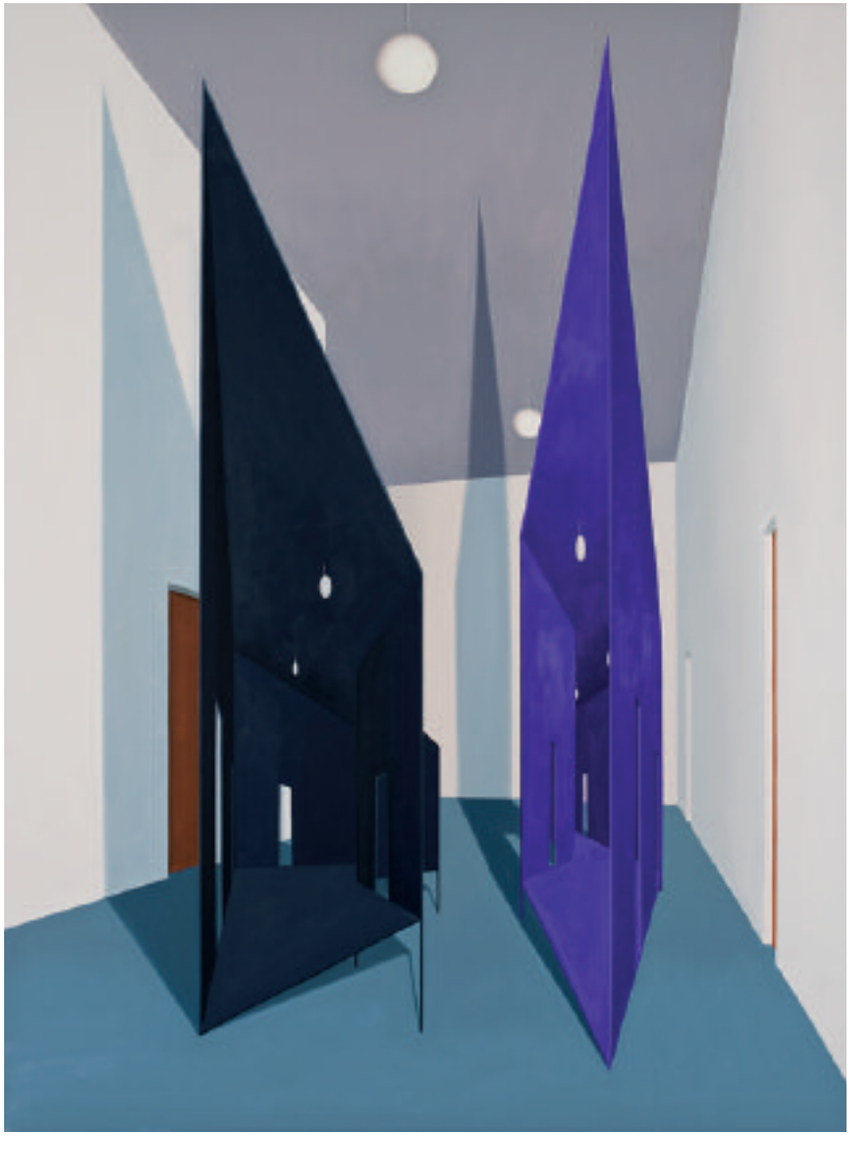
3 — Pictorial Spaces

What is the difference between pictorial space and real space? Pictures can be viewed, but not entered. In pictures, the perceived pictorial depth is merely simulated. Pictures seem to be an irredeemable promise. This allegation of illusion is very old. But is our everyday experience of space actually so much more valid that it allows us to accuse pictures of deception? The pictures presented here were all composed with the help of classical perspective. This presupposes one exclusively individual standpoint, from which the space is viewed. We always only see a detail, never the entire space. Our self-centred, restricted field of vision subjugates the world and distorts it. We no longer perceive that which takes place beyond our field of vision. It does not fit into our picture. Viewing the exhibited pictures can be a valuable exercise in recognising the limitations of one's own perception, which we tend to forget in everyday life. The pictures represent the margins of vision. They stretch these margins and thus refer to the centre of our perception. Here, our vision always helps to construct what happens. We come to the surprising realisation that there is another world beyond our own constructions.



ausgelotete Bildtiefe, 2011. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 125 × 150 cm

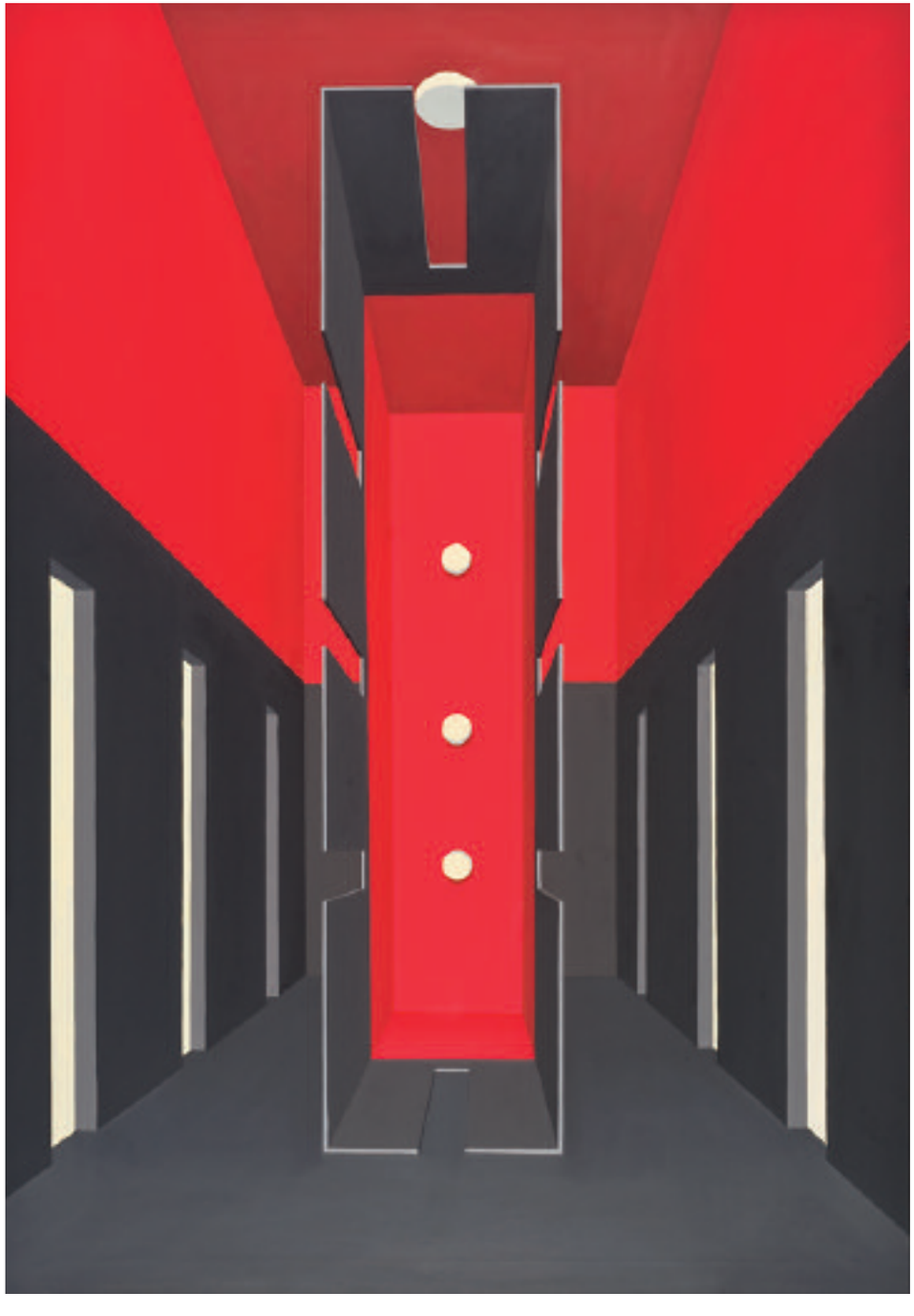
Rote Kiste, 2011. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 140 × 100 cm



Meine Bilder gehen um die Ecke, 2011.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 150 cm

Halle, Massgaben I, 2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 330 cm

Bildräume, 2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 350 cm



Rot Schwarz, 2012.

Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
200 × 140 cm

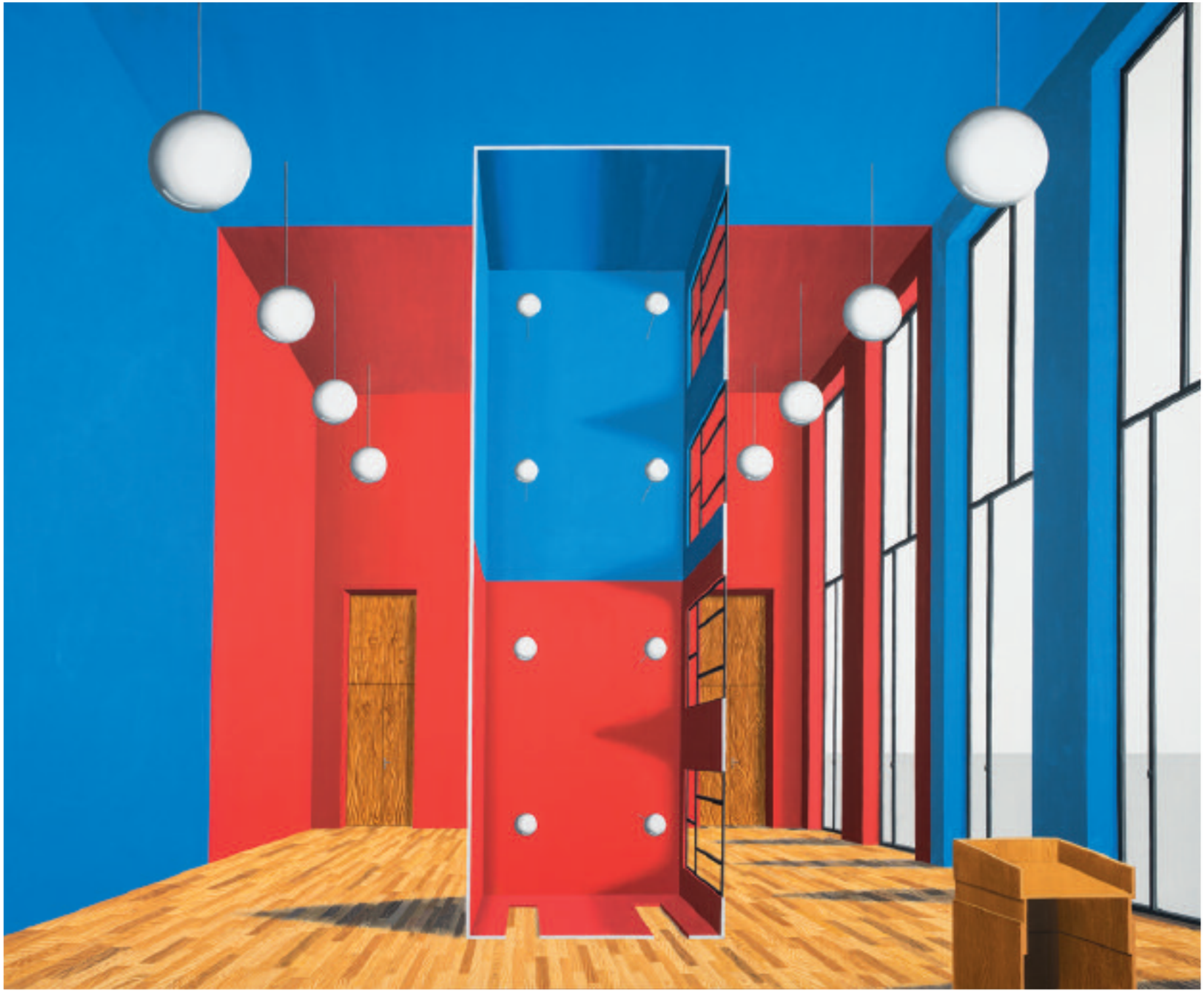
Halle für Bildaushub, 2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 170 × 240 cm

4 — Vis-à-vis

In einer langgestreckten Halle mit einer großen Fensterfront steht ein Rednerpult. Wir blicken in einen Vortragssaal. Er ist deutlich in eine blaue und eine rote Zone geteilt. Der Redner am Pult spricht nicht ins Blaue hinein, sondern aus dem Blauen heraus. Er spricht ins Rote, dort wo sich seine Zuhörer versammelt haben. Seine Ansprache hat eine Richtung: von Blau zu Rot. Seine Rede muss diese Grenze zwischen den beiden Farbregionen überwinden, um das Publikum zu erreichen. Der Vortragssaal wird mit vier Bildern vorgestellt. Stehen wir zwischen ihnen, können wir den ganzen Raum erfahren. Die Bilder bleiben jedoch, jedes für sich, allein. Das zusammenhängende Raumkontinuum müssen wir uns vorstellen. Je nachdem, welchem Bild man sich zuwendet, befindet man sich als Betrachter einmal im roten, dann wieder im blauen Bereich und blickt in den anderen Farbraum hinüber. Man schaut über eine Grenze hinweg. So geschieht es unserem Blick auch vor Bildern. Ihre bemalte Oberfläche ist eine Grenze. Unser Blick überwindet diese und lässt sich im Bildraum dahinter nieder. Dann sind wir im Bilde. Wir hören dem Redner am Pult zu. Er sagt: „Wenden Sie sich um. Schauen Sie aus dem Bild heraus. Was sehen Sie jetzt? Sie blicken nicht mehr auf die bemalte Bildoberfläche, sondern auf deren Rückseite, auf die Hinterfläche des Bildes.“ Wir glauben ihm, denn im gegenüberliegenden Bild erkennen wir diesen Blick. Wir betrachten dieses Bild aus einem Bild heraus. Wir stehen nicht mehr in der schnöden Wirklichkeit davor herum. Der Redner sagt: „Man soll die Bilder aus den Bildern heraus betrachten. Um Bilder zu sehen, muss man im Bilde sein.“

4 — Vis-à-vis

A lectern stands in a long narrow hall with a large window façade. We are gazing into a lecture hall. It is clearly divided into one blue and one red zone. The speaker at the lectern does not address the blue zone, but rather talks out of the blue. He speaks into the red, where his audience has gathered. His speech has a direction: out of the blue and into the red. To reach his audience, his speech must overcome this border between these two coloured areas. The lecture hall is presented in four pictures. If we stand between them, we can experience the entire space. Nevertheless, the pictures remain alone, each one for itself. A cohesive spatial continuum can only be imagined. Depending on which picture we turn to, we find ourselves as viewers in either the red or the blue zone, gazing into the other colour zone. One gazes across a border. The same thing happens when we view pictures in front of us. Their painted surface is a border. Our gaze transcends this border and settles down in the pictorial space behind it. We are then in the picture. We listen to the speaker at the lectern, who says: 'Turn around. Look out of the picture. What do you see now? You no longer see the painted surface of the picture, but rather its reverse side, the rear surface of the picture.' We believe him, because we recognise this gaze in the picture vis-à-vis. We look at this picture from the standpoint of another picture. We no longer stand in the disdainful reality in front of it. The speaker states: 'One should view the pictures from the standpoint of other pictures. To see pictures, you must be in the picture.'

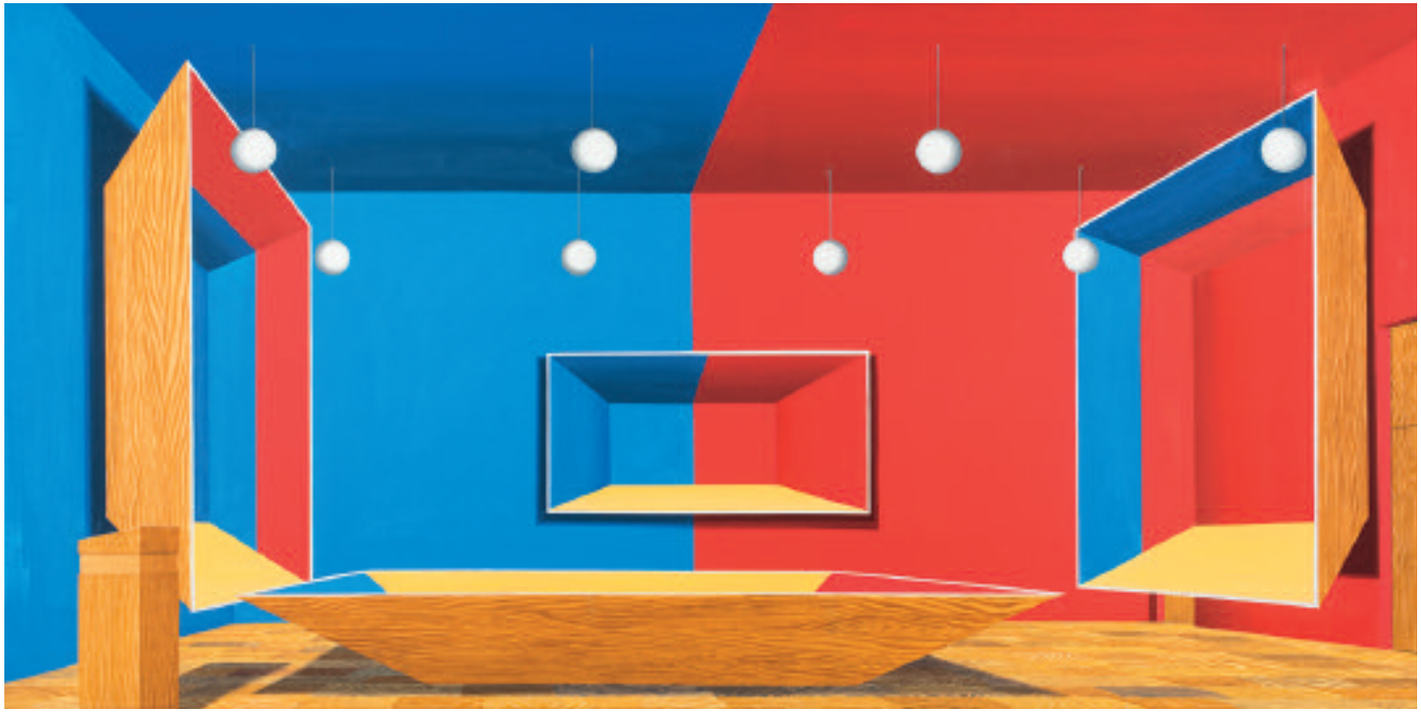


vis-à-vis I, 2014. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 275 × 330 cm

vis-à-vis III, 2014. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 160 × 320 cm


TH - 2014 - B - 09

vis-à-vis II, 2014. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 275 × 330 cm

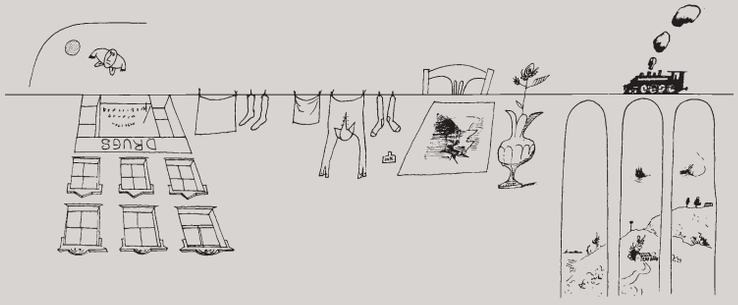


vis-à-vis IV, 2014. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 200 cm

5 — Der Rote Fries

Über einen rot gemalten Fries sind 25 kleinformatige Bilder gehängt. In jedem Bild kehrt dieses rote Band wieder. Die Bilder wiederholen die Situation, in der sie vorgestellt werden. Der Betrachter, der an den Bildern vorbeischreitet, stellt fest, dass er durch diese Bezugnahme von Bild und Ort selbst ins Spiel kommt. Er wird als Betrachter Teil des Geschehens. Bilder werden gern als Dinge wahrgenommen, so wie ein Stuhl oder ein Baum. Das zeigt sich darin, dass wir Bilder schön finden. Wir stellen sie vor uns hin, als seien sie Sachen, und wir beurteilen sie. In diesem Fall ist das schwierig. Wir sind als Betrachter Teil des Spiels. Es fehlt uns der Abstand für eine Begutachtung, gehören wir doch dazu. Wenn wir also urteilen, dann urteilen wir immer auch über uns selbst.

Die 25 Bilder sind zugleich ein ABC des Huberschen Bildkosmos, eine kleine Enzyklopädie seiner Bildfiguren. Hier einzeln herausgestellt, können sie in seinen vielgestaltigen und komplexen Bildern aufgespürt werden.

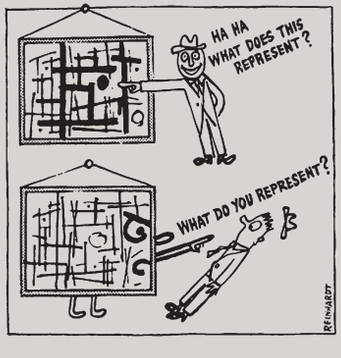


SAUL STEINBERG, *The Line*, 1954.
Tinte auf Papier / Ink on paper, 46 × 1026 cm, Detail

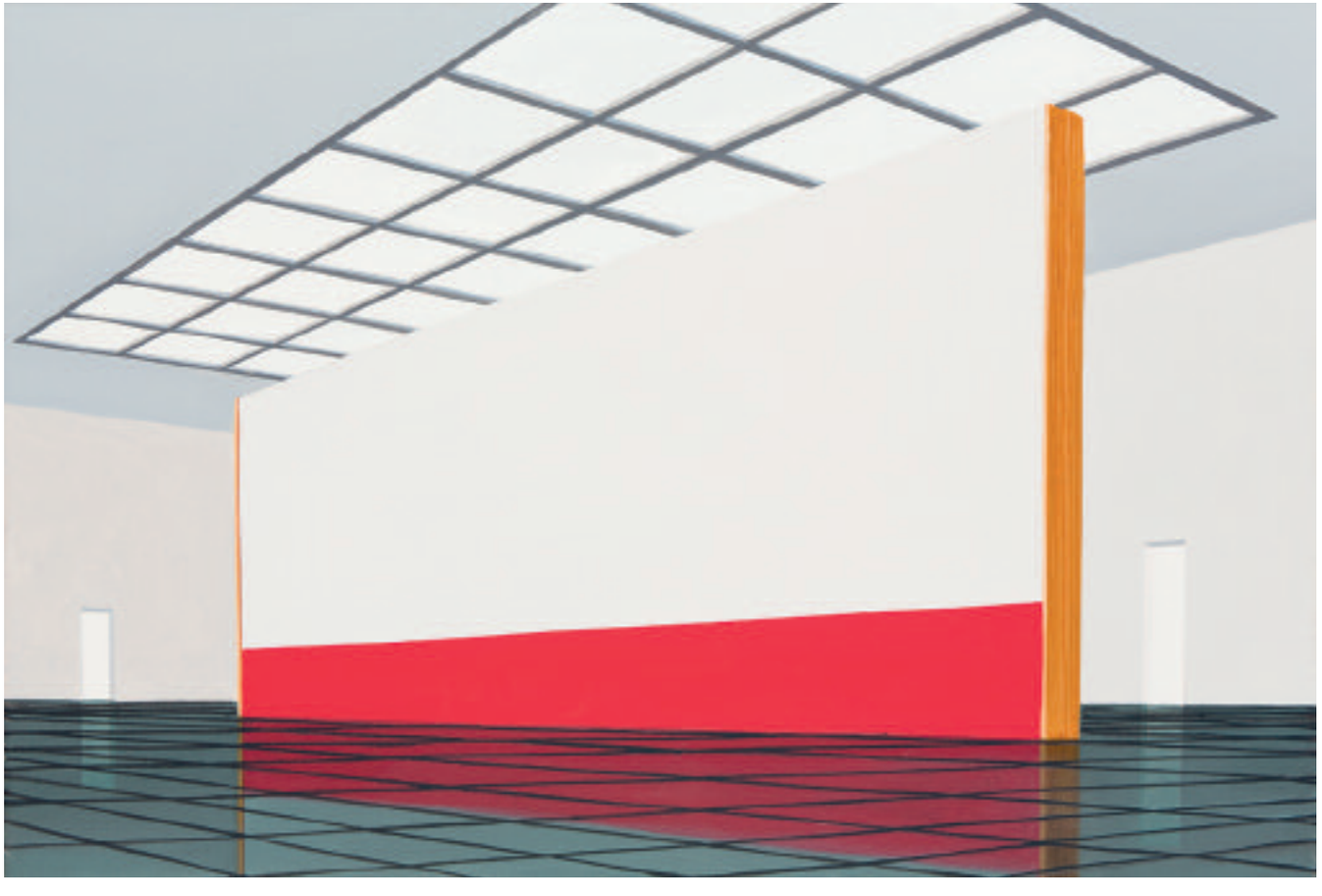
5 — The Red Frieze

Hanging above a red-painted frieze are twenty-five small-format pictures. This red band also appears in each of the pictures. The pictures echo the situation in which they are presented. Walking past the pictures, the viewer realises that, through this quotation of image and location, he himself comes into play. As a viewer, he becomes part of the action. Pictures tend to be perceived as things, such as a chair or a tree. This is evidenced by the fact that we find pictures attractive. We place them in front of us, as though they were objects, and assess them. In this case, this is difficult. As viewers, we are part of the game. We lack the distance necessary for appraisal, since we are part of it. When we make a judgement, we thus also make a judgement about ourselves.

At the same time, the twenty-five pictures are an ABC of Huber's pictorial cosmos, a small encyclopaedia of his pictorial figures. Viewing them here individually, one can find traces of them in his diverse and complex pictures.



AD REINHARDT, *How to Look*.
PM Series, *PM*, 27 January 1946



Der Rote Fries II

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
50 × 75 cm

Der Rote Fries XV

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
60 × 50 cm

XV Im Bilde sein

„Nicht vor dem Bild möge der Betrachter stehen bleiben, sondern im Bild soll er sein.“ Hier wird diese Absicht des Künstlers besonders deutlich. Solange wir ein Bild aus vornehmer Distanz betrachten, verhalten wir uns ihm gegenüber in objektivierender Weise. Diese Haltung erlaubt zwar für den ersten Augenschein ein Urteil über das Bild. Man kann es bewerten, mit anderen Bildern vergleichen und sich bemühen, seinen Inhalt zu entschlüsseln. Dergestalt verstehen wir das Bild als eine Art Gefäß oder Schachtel, angefüllt mit Informationen, die es gilt, aus dem Bild herauszuziehen. Wir prüfen dann, ob in der Schachtel auch drin ist, was vorn drauf steht. So sieht uns dieses Bild: Es zeigt uns in unserer rational bestimmten Haltung als Subjekt, das ein Objekt betrachtet. Man nennt das Bewusstsein, das in solch distanzierter Gegenüberstellung innehält, auch dualistisch gespalten. Die rationale, vom Verstand geführte Einstellung reißt die Welt in zwei Wirklichkeiten auseinander, in das Objektive und das Subjektive – zwei Wahrheiten, die unvereinbar sind. Es gibt dann die Sache als objektiven Tatbestand auf der einen Seite und den Eindruck auf unserer subjektiven Seite, den diese auf uns macht. Das Bild als Vorstellung ist eine Täuschung. So wird es hier gezeigt. Der Bildraum wird zu einer absurd anmutenden Pyramidenkonstruktion, einer seltsam verzerrten Box, der offensichtlich eine Seite fehlt, durch die man jetzt in das Konstrukt hineinblicken soll.

XV Being in the Picture

'The viewer should stand not only in front of the picture, but also in the picture.' Here, the intention of the artist is especially clear. As long as we view a picture from a respectable distance, we behave towards it in an objectifying manner. This attitude allows us, at first glance, to make a judgement about the picture. One can assess it, compare it with other pictures and strive to decipher its contents. In this way, we understand the picture to be a kind of receptacle or box, filled with information, which we must extract from the picture. We then check to see if that which is written on the outside of the box can actually be found inside. This is how the picture sees us: It depicts us in our rationally determined standpoint as a subject which views an object. One calls this awareness, which is found in such a distanced juxtaposition, dualistically divided. The rational attitude guided by reason tears the world into two realities: the objective and the subjective – two truths which are mutually incompatible. There is then the thing as an objective fact on the one side and the impression it makes on us of our subjective side. The picture as an idea is an illusion. This is how it is presented here. The pictorial space becomes a seemingly absurd pyramidal structure, a strangely distorted box, which is obviously missing a side, through which one should now look into the construct.

Der Rote Fries XXIII

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
30 × 25 cm

Der Rote Fries VIII

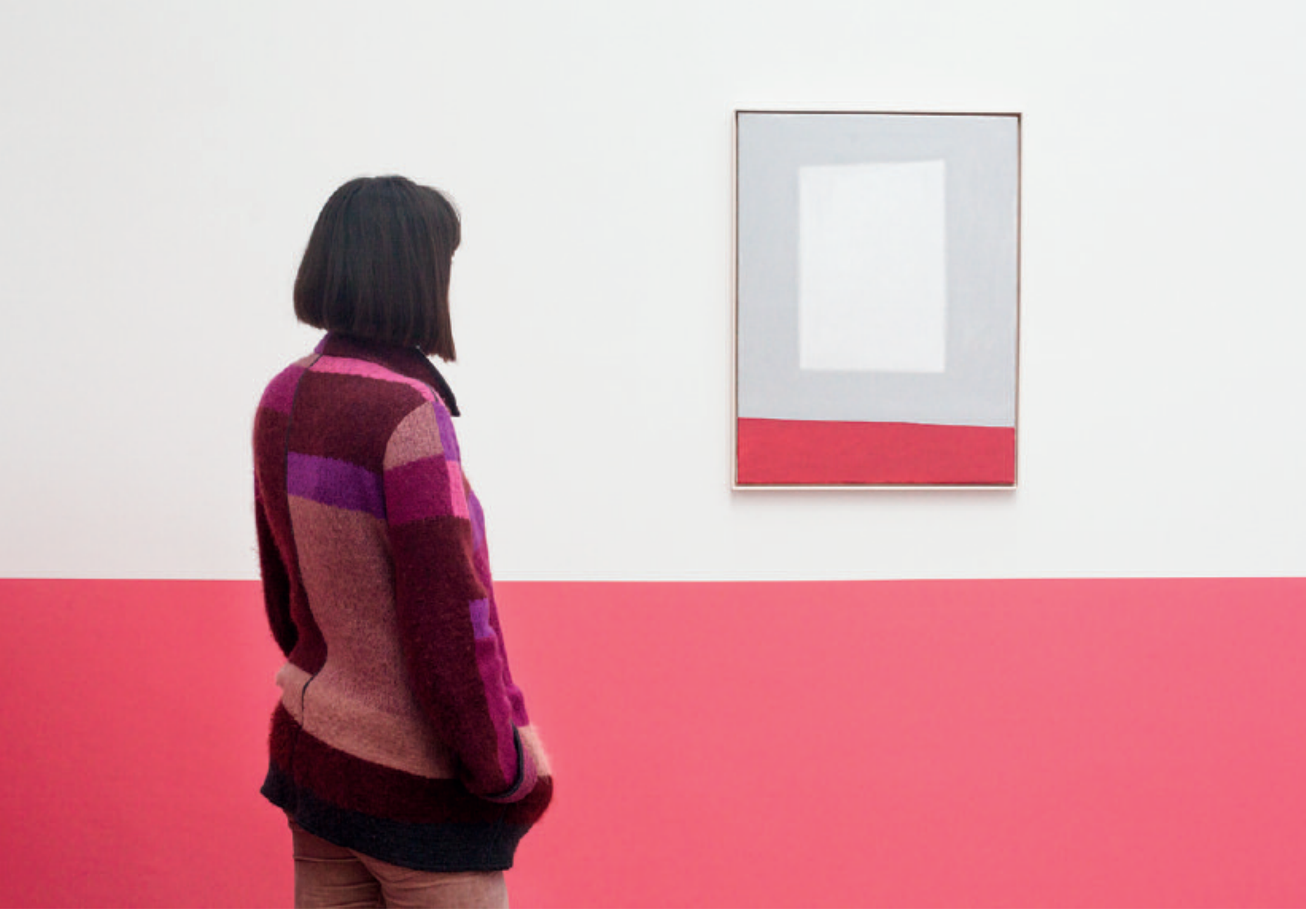
2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
79 × 60 cm

VIII Das Verschwinden

Dieses Bild hing offensichtlich einmal hier. Der helle Fleck weist dieselben Proportionen auf. Ja, hier hat genau dieses Bild einmal gehangen. Jetzt ist es weg, wurde abgehängt. Erstaunlicherweise aber ist es trotzdem da. Denn das Fehlen des Bildes wird uns mit eben diesem Bild gezeigt. Man kann sich den hellen Fleck dahinter gut vorstellen. Dieses Bild erinnert an sein eigenes Verschwinden. Bilder sind flüchtig. Ein Augenblick der Erscheinung, ein kurzes Innehalten, und dann sind sie nur noch ein etwas helleres Nachleuchten an der Wand.

VIII The Disappearance

This picture obviously hung here once before. The light patch has the same proportions. Yes, the picture once hung right here. But now it is gone; it was taken down. Surprisingly, however, it is nevertheless still there. Since the absence of the picture is presented to us with precisely this picture. One can well imagine the light patch behind it. This picture evokes its own disappearance. Pictures are fleeting. The moment of appearance, a brief pause to reflect, and then they are merely a bright afterglow on the wall.



XXIV Anverwandlung

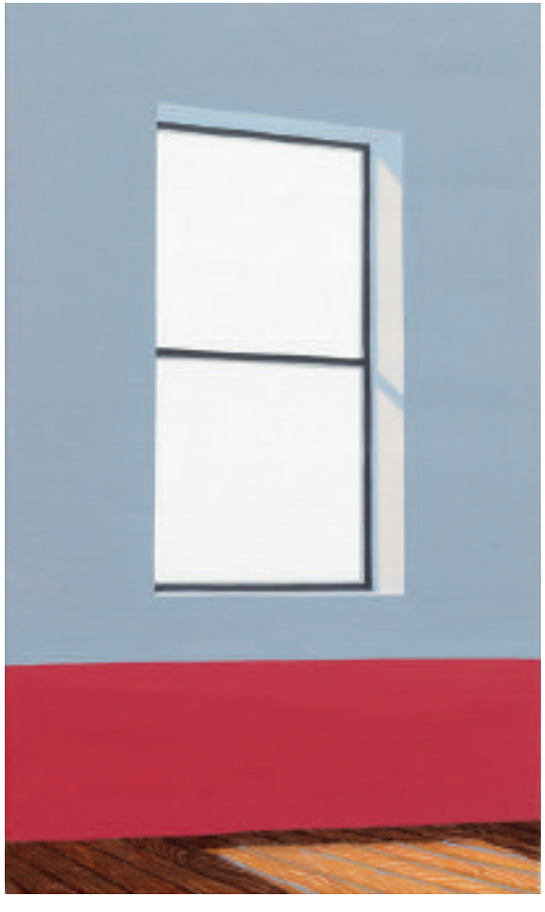
Solche Betrachter wünscht man sich als Maler. Jene, die sich mit dem Vorgestellten identifizieren können. Menschen, die sich von Bildern begeistern lassen. Ja solche, die sich vor Begeisterung den Bildern anverwandeln. Ist das nicht ein schönes Wort, „die Anverwandlung“? Solche Menschen betrachten ein Bild nicht nur, sie können sich dergestalt in deren Anschauung versenken, dass sie selbst zu dem Bild werden, das sie betrachten.

XXIV Assimilation

As a painter, one hopes for certain kinds of viewers. Those who can identify with what is depicted. People who become inspired by pictures. Yes, those who, full of enthusiasm, assimilate themselves, become a part of these pictures. Isn’t this a beautiful word: ‘assimilation’? Such people not only view a picture, they immerse themselves in the act of contemplation to such an extent that they actually become the picture they are viewing.

Der Rote Fries XXIV

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
40 × 27 cm



Der Rote Fries XVIII

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
50 × 30 cm

XVIII Fensterbild

Zwei Freundinnen stehen vor dem Bild. „Ich mag das Bild“, sagt die eine zur anderen. „Schau, wie das Licht so milde durch das Fenster in den Raum fällt.“ Sie weist auf die blauen Schatten, die der Fensterrahmen auf die Leibung wirft. Dann betrachtet sie den helleren Ausschnitt, den das einfallende Sonnenlicht auf den Dielenboden zeichnet. „Es erinnert mich an Vermeer“, sagt sie jetzt. „Bei Vermeer gibt es doch immer ein Fenster, durch das, schräg, das Licht ins Zimmer fällt.“ Die Freundin neben ihr betrachtet das Bild jetzt aufmerksamer. „Da fehlt aber die Frau. Bei Vermeer gibt es immer die Frau, die aus dem Fenster schaut.“ „Siehst du das denn nicht?“, erwidert jetzt wieder die erste. „Ich bin die Frau, ich stehe vor dem Fenster und schaue hinaus.“ Die Angesprochene tritt einen Schritt zurück, um ihre Freundin und das Bild mit einem Blick zu erfassen. „Du hast recht“, stellt sie lächelnd fest, „tatsächlich, es ist wie bei Vermeer.“

XVIII Window Picture

Two girlfriends stand in front of a picture. ‘I like this picture,’ one says to the other. ‘Look at how the light falls so gently through the window into the space.’ She points to the blue shadows, which the window frame casts on the reveal. She then looks at the lighter detail, which the incidental sunlight leaves on the floorboards. ‘It reminds me of Vermeer,’ she now says. ‘With Vermeer, there is always a window, through which light falls into the room at a diagonal.’ The girl next to her now contemplates the picture more attentively. ‘But the woman is missing. With Vermeer, there is always a woman, who looks out of the window.’ ‘Don’t you understand,’ the first girl now responds. ‘I am the woman; I am standing in front of the window, looking out.’ The second girl takes a step back in order to look at her friend and the picture in one glance. ‘You’re right,’ she says, smiling, ‘indeed, it’s just like Vermeer.’

XI Der Fluchtpunkt

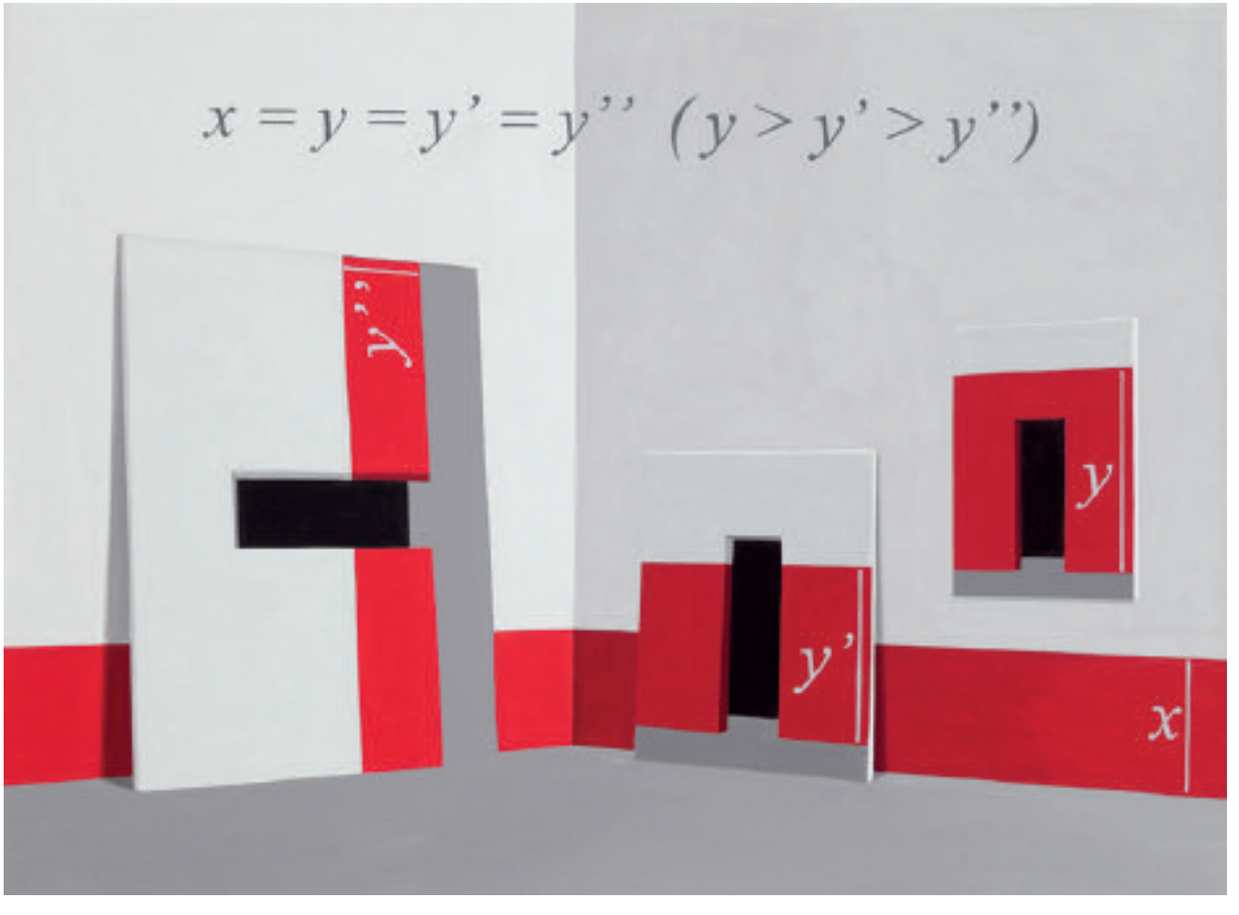
Es gibt keinen Zweifel. Bilder sind für Menschen gemacht. Der Maler denkt immer auch an den Betrachter, der das fertige Bild anschauen wird. Er schafft Raum für den Betrachter und stellt sich vor, wie jener dann vor dem Bild nicht stehenbleibt, sondern, von der Anschauung aufgefordert, den eröffneten Bildraum auch betritt. Es ist eine Unart vieler Maler, den Bildraum mit Figuren vollzustellen. Welche Enttäuschung für den Betrachter! Wie kann er sich bei den vielen Menschen noch einbringen? Der schöne Raum ist von anderen bereits in Beschlag genommen. Hier im Bild jedoch ist für den Bildbetrachter Raum gelassen, ihm wird sein Platz zugewiesen. Im Kreuzungspunkt der Perspektivkonstruktion, dem sogenannten Fluchtpunkt, findet der Betrachter seinen Ort im Bildraum. Der Maler vergisst den Betrachter nicht, er hält ihm einen Platz frei.

XI The Vanishing Point

Let there be no doubt. Pictures are made for people. The painter always thinks of the viewer of his finished picture. He creates space for the viewer and imagines how he not only stands in front of the picture, but also – invited by this act of viewing – actually enters into the opened pictorial space. It is a bad habit of many painters to cram the pictorial space with figures. What a disappointment for the viewer! What role can he play with so many other people? The beautiful space has already been taken over by others. Here, however, there is still space for the viewer; he is allocated his own position. At the intersection of perspective projections, the so-called vanishing point, the viewer finds his own position within the pictorial space. The painter does not forget the viewer; he saves a place for him.

Der Rote Fries XI

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
46 × 40 cm



Der Rote Fries XVII

2013. Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
80 × 110 cm

6 — Aushub

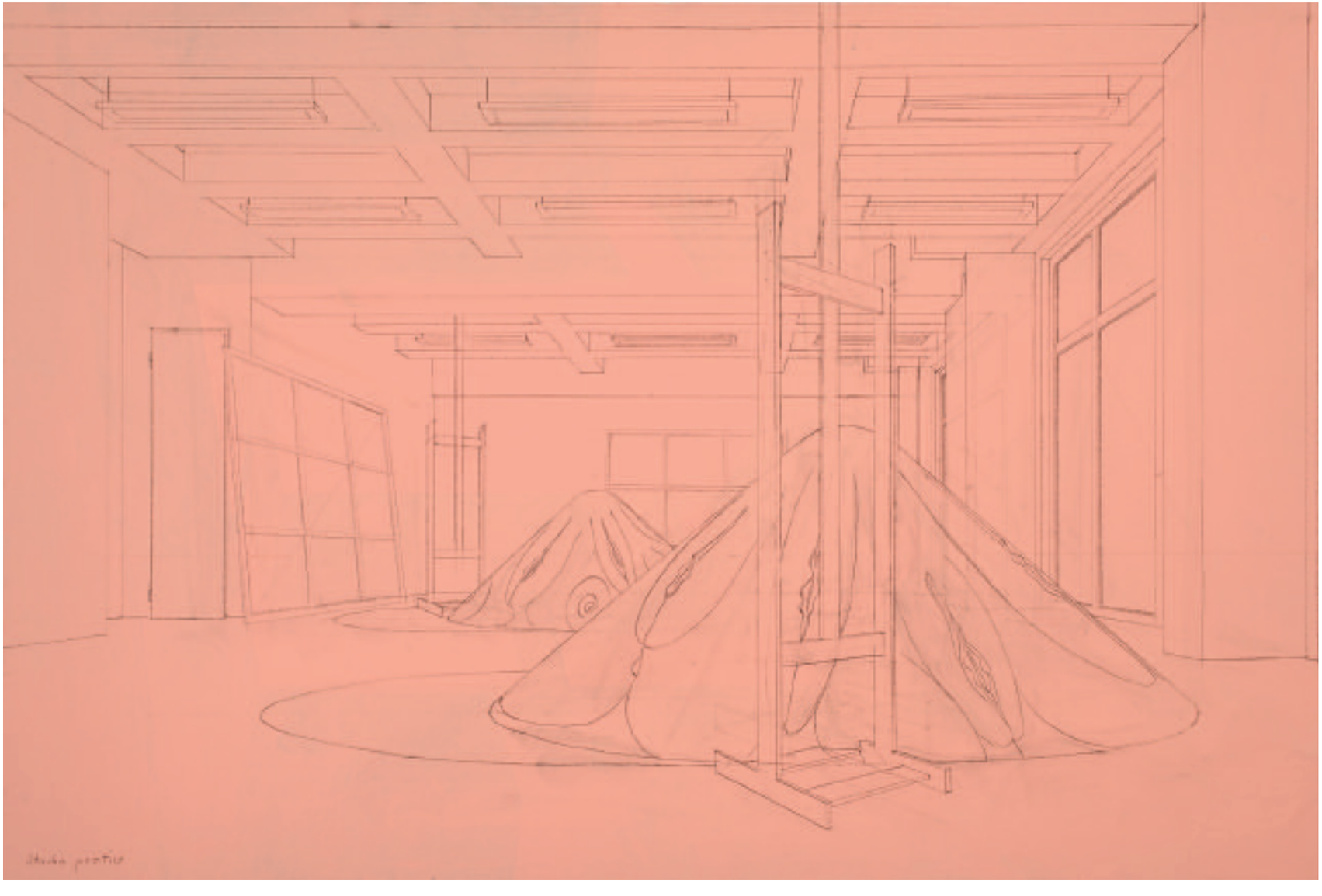
Ich male Bilder eigentlich nur wegen der Bildtiefe. Ist es nicht phantastisch, dass man die geschlossene Oberfläche der Leinwand malend aufschließen kann und sich dahinter eine unglaubliche Tiefe eröffnet? Malen ist wie graben. Das Problem ist nur: Dabei fällt der Aushub an. Es ist wie bei einem Loch. Wenn Sie ein Loch graben, dann haben Sie auf der anderen Seite einen Hügel. Was ich aus dem Bild herausschaufle, das türmt sich dann in meinem Atelier. Je mehr tiefe Bilder ich male, desto mehr Haufen füllen das Atelier. Überall diese Haufen! Sie nehmen mir den Platz! Was mache ich damit? Ich habe versucht, sie begrifflich loszuwerden. Wie schon gesagt: Aushub; Ex-Huber hat meine Frau vorgeschlagen.

Oder: die Bildsubstanz, also das Positiv, das ich herausnehme. Das, was zurückbleibt, ist das Loch, das Negativ, die Leere. Darum interessiere ich mich für Baustellen. Ich betrachte sie immer mit großer Neugier. Hier entsteht etwas Neues. Hier sieht es aus wie in meinem Atelier: Löcher, tiefe Abgründe und daneben die Haufen. Positiv und Negativ. Auch auf Baustellen sind die Haufen im Weg. Sie werden abtransportiert. Trotzdem mag ich sie. Ihre Form erinnert mich an den Schlaf. Mein Schlaf sieht so aus wie diese Haufen. Sie sind so hoch, wie mein Schlaf tief ist. Und sie sind so still dabei, die Haufen, als würden sie träumen.

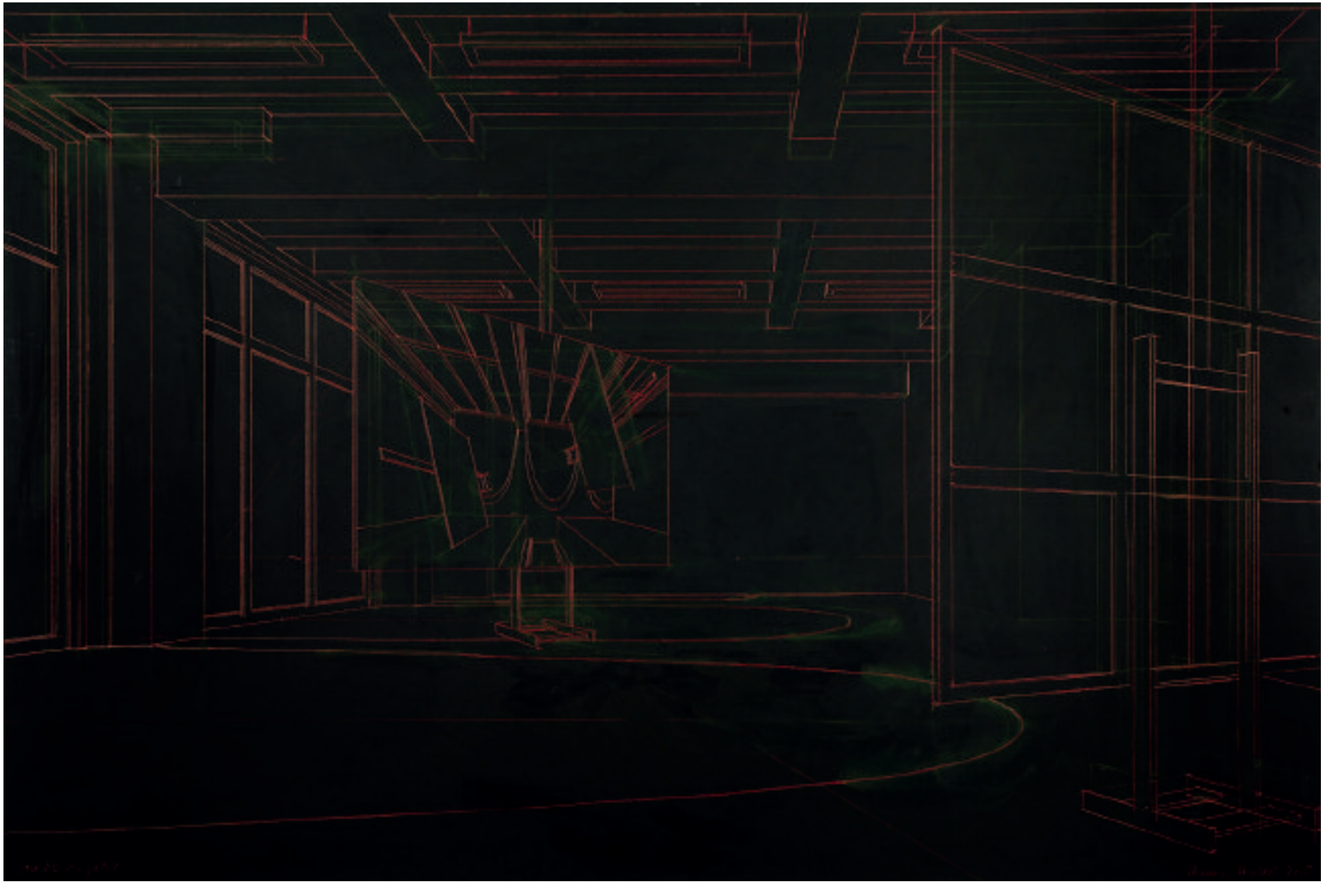
6 — Borrow Pit

I paint pictures actually only because of the pictorial depth. Isn't it fantastic that, by painting, you can unlock the closed surface of the canvas and reveal an unbelievable depth behind it? Painting is like burrowing. The only problem is: It creates a borrow pit. It's like a hole. When you dig a hole, you have a pile on the other side. Whatever I shovel out of the picture gets piled up in my studio. The more I paint deep pictures, the more piles fill my studio. Piles everywhere! They take all my space away! What should I do with the piles? I have tried to get rid of them conceptually. Like I said: Der Aushub [Borrow Pit]; my wife suggested Ex-Huber. Or: Pictorial Substance, i.e. the positive things that I take out. What remains is the hole, the negative, the emptiness. This is why I am interested in construction sites. I always observe them with great curiousness. Something new is created here. Here, it looks like my studio: holes, deep abysses; and, next to these, the piles. Positive and negative. At construction sites, the piles also get in the way. They are thus carted away. But I still like them. Their form reminds me of sleep. My sleep looks like these piles. They are as high as my sleep is deep. And they are so silent, these piles – as though they were dreaming.

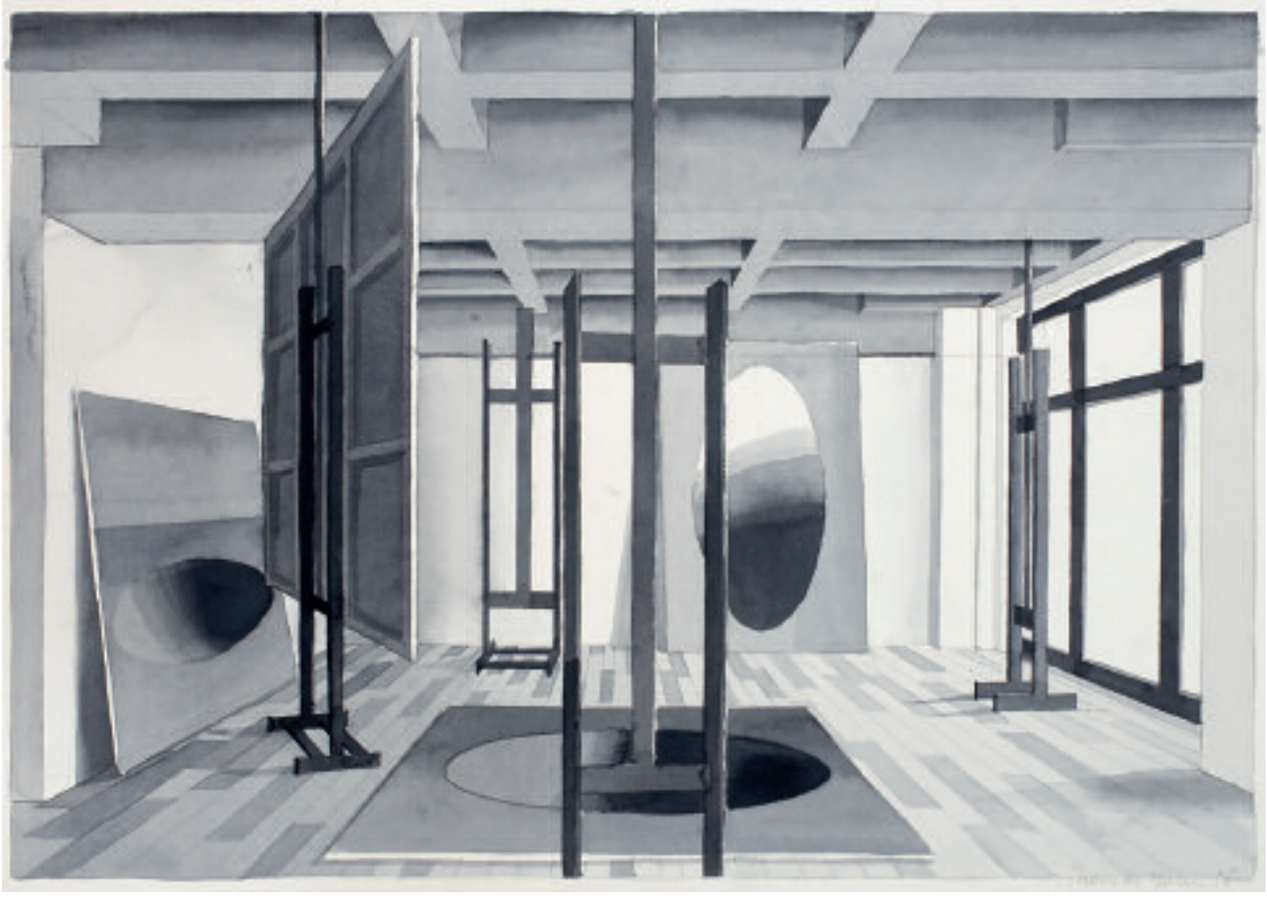
Studio Engeldamm, 2015. Aquarell / Watercolour, 52 × 73 cm



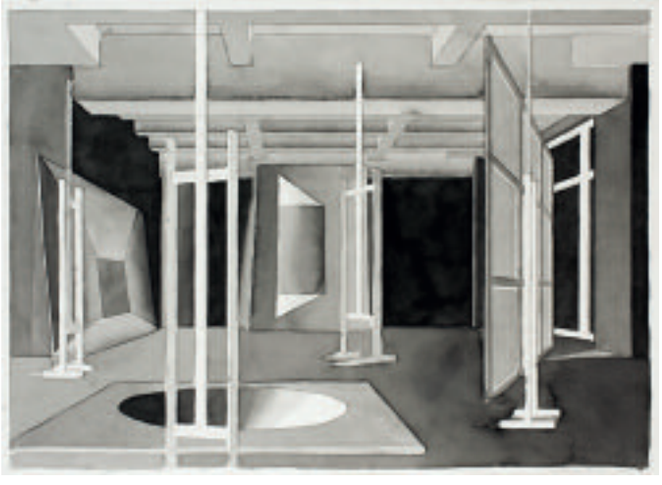
Studio positiv, 2015. Aquarellstift und Acryl auf Holz / Watercolour pencil and acrylic on wood, 150 × 225 cm



Studio negativ, 2015. Aquarellstift und Acryl auf Holz / Watercolour pencil and acrylic on wood, 150 × 225 cm



O.T. / Untitled, 2015. Aquarell / Watercolour, 52 × 73 cm

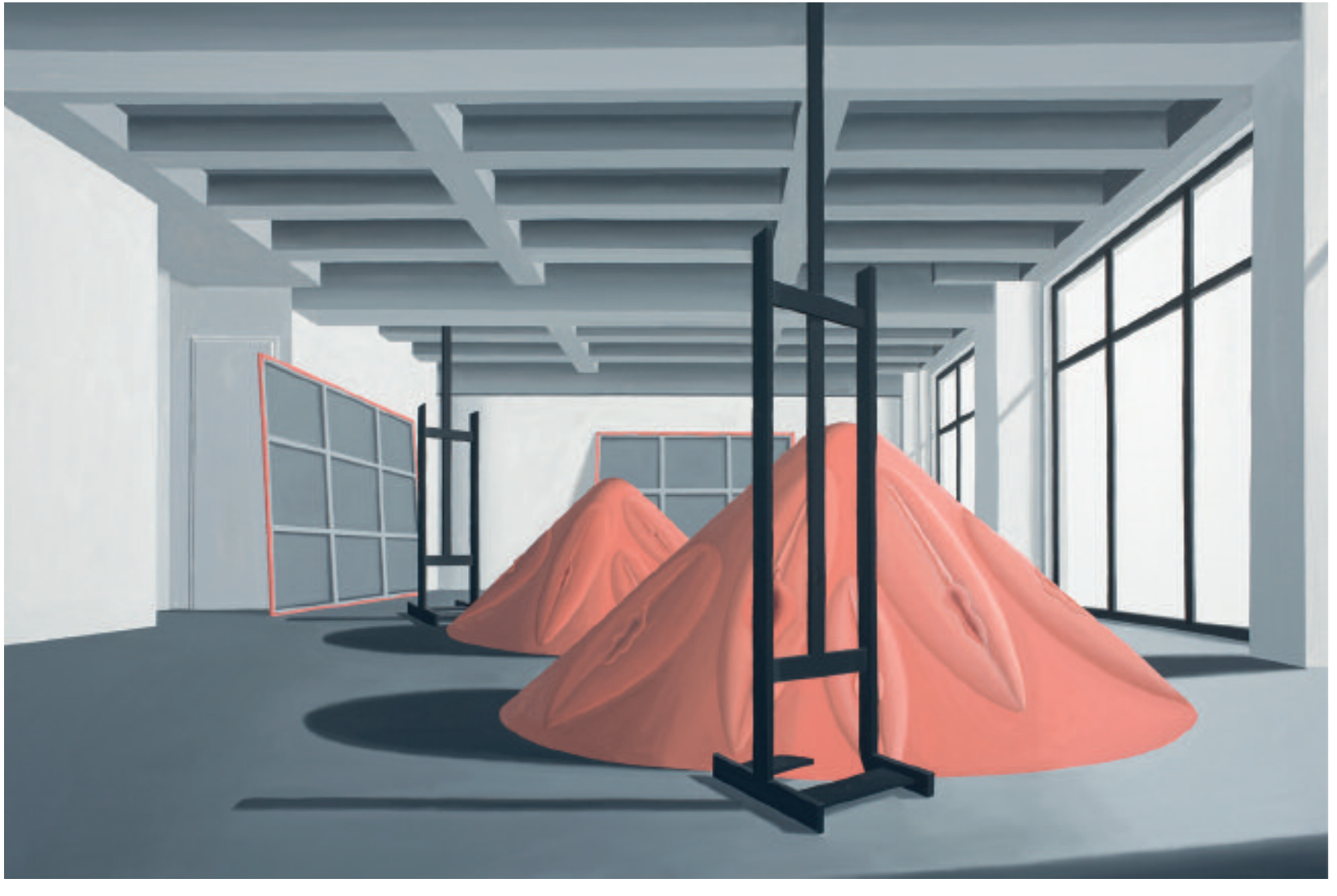


O.T. / Untitled, 2015.
Aquarell / Watercolour, 52 × 73 cm

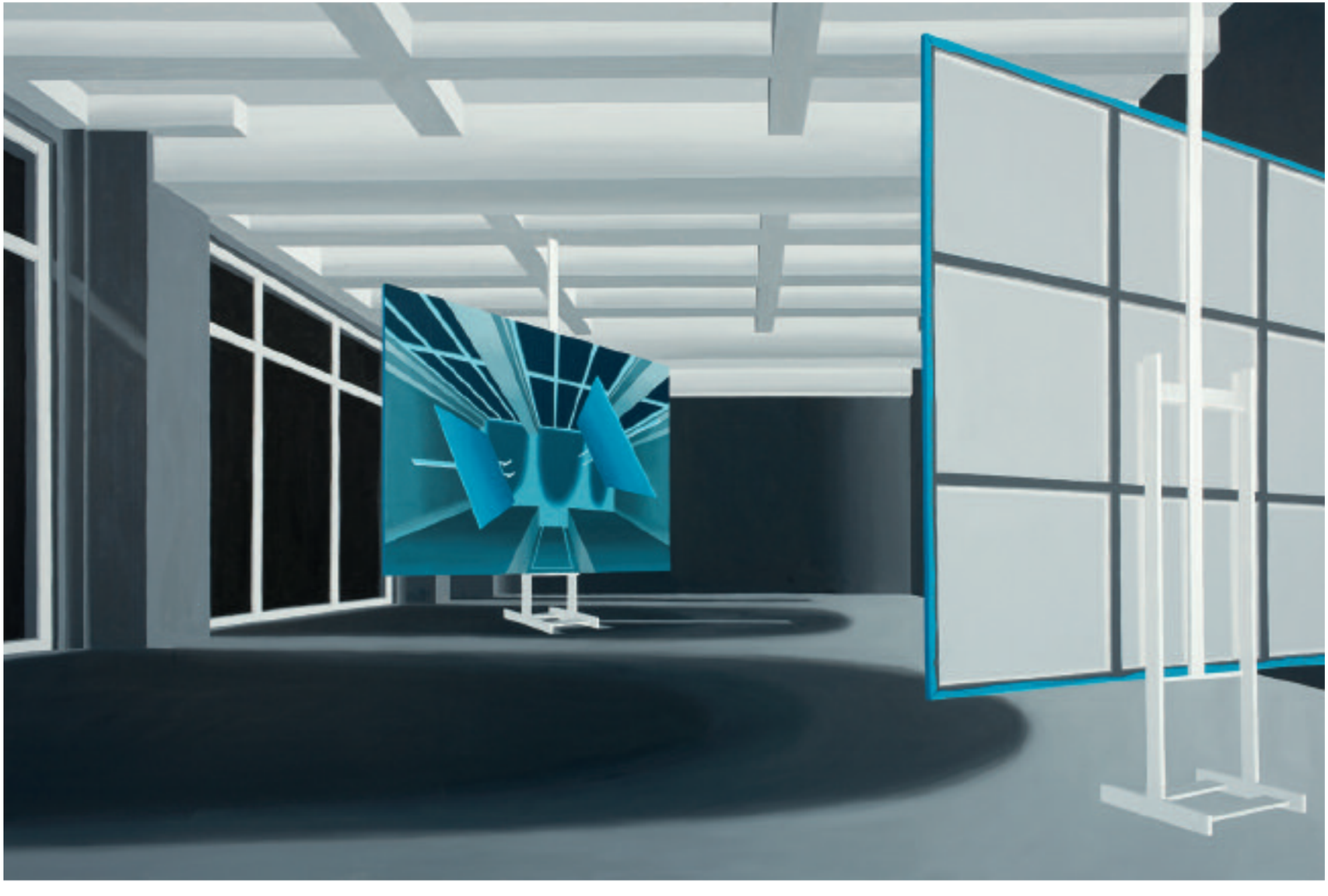
Atelier negativ angesehen, 2015.
Aquarell / Watercolour, 30 × 40 cm

O.T. / Untitled, 2015.
Aquarell / Watercolour, 52 × 73 cm

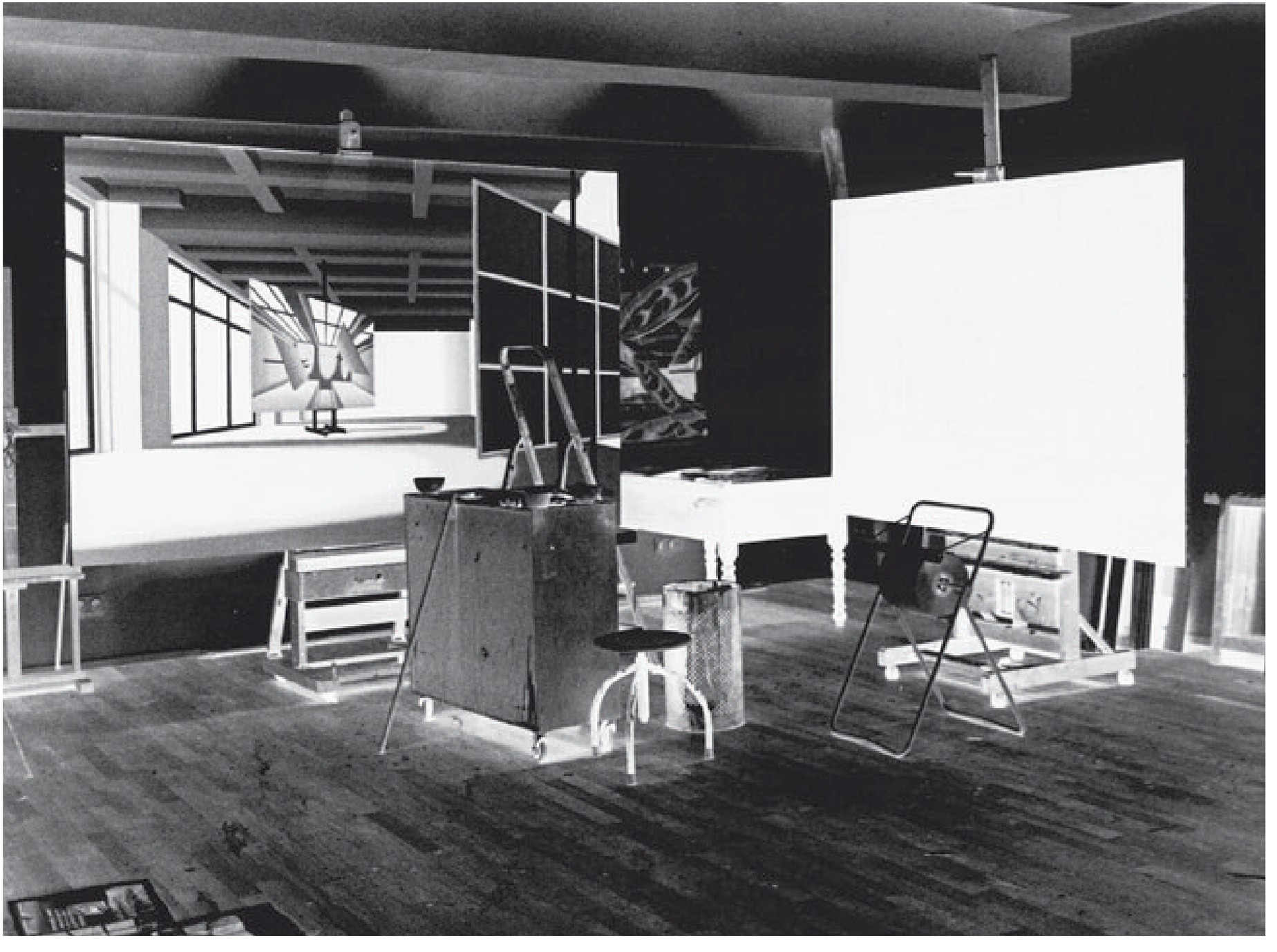
O.T. / Untitled, 2015.
Aquarell / Watercolour, 36 × 48 cm



Atelier positiv, 2015. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 170 × 255 cm



Atelier negativ, 2015. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 170 × 255 cm



Bildbetrachtung / *Studying the Painting*
Atelier positiv / negativ

STEPHAN BERG, WOLFGANG ULLRICH & THOMAS HUBER*

Wolfgang Ullrich Wir sind jetzt im Atelier und haben zwei Bilder vor uns, die ihrerseits ein Atelier und nicht mehr einen White Cube oder einen musealen Raum zum Gegenstand haben.

Stephan Berg Ja, offensichtlich handelt es sich um das Atelier des Künstlers. Denn in dem Raum, in dem wir sitzen, ist eine Decke ...

SB ... die sehr der Decke ähnelt, die wir hier vor uns sehen, zusammen mit einer Fensterfront, die wir hier auch wieder entdecken.

Thomas Huber Die Bilder zeigen zwei Perspektiven, einmal mit den Fenstern auf der rechten Seite, auf dem anderen Bild mit den Fenstern auf der linken Seite. In dem einen Fall sind die Bilder auf die Staffelei gestellt, so wie sie hier auch im Atelier präsentiert werden. Im anderen Fall sind nur die Staffeleien zu sehen und die Bilder sind weggestellt.

WU Sie sind mit der Vorderseite zur Wand gelehnt. Aber auch bei dem Bild, bei dem sie auf der Staffelei stehen, sehen wir

Wolfgang Ullrich We are now in the studio with two paintings in front of us, each of which depicts a studio and no longer a white cube or museum space.

Stephan Berg Yes, we are obviously dealing here with the artist's studio, because the room, in which we are now sitting, has a ceiling...

SB ...which is very similar to the one we see here, together with a row of windows, which we can also see here.

Thomas Huber The pictures present two perspectives: one with the windows on the right-hand side and the other with the windows

---

* Stephan Berg, *Direktor des / Director of the Kunstmuseum Bonn*
Wolfgang Ullrich, *Autor / Author, Leipzig*
Thomas Huber, *Künstler / Artist, Berlin*

THOMAS HUBER, *Kabinett der Bilder,* 2004.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 250 × 360 cm

THOMAS HUBER, *O.T. / Untitled,* 1994.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 180 × 270 cm

on the left. One shows the pictures standing on easels, in the same way as they are presented here in the studio. In the other, only the easels can be seen and not the pictures.

WU They lean against the wall, the front of the pictures hidden from view. But even in the one with the paintings on the easels, we can only see one painting since, according to the logic of the picture, we're standing behind the second easel.

SB To a certain extent we're continuing the discussion here that we began with the picture *Das Meer*. In both cases, we're dealing with the question of where the pictures are actually located. When we consider these two pictures, we could come to the conclusion that what we see is the studio as a hall of mirrors with pictures that reflect themselves, whether their images are visible or are turned away from us, so that one might assume that the location of the pictures represents the pictures themselves.

TH Yes, this is indeed something I have experienced repeatedly over the years. I ask myself time and again: where can I best present my pictures? And I continually realise that this does not necessarily have to be an exhibition space, but rather that the pictures can make their statement best when they are able to unfold within their own medium, that is to say, when they are presented within another picture. One picture that picks this out as a central theme is *Kabinett der Bilder* – that kind of cabinet of artworks, in which collections of pictures are presented as a picture.

SB Within art history, there is a long tradition of pictures that deal with studio situations or the so-called *studiolo*, which date all the way back to *St. Jerome in His Study*, who sits in his chamber, a kind of recess from the world if you like. Unlike all these pictures, however, your studio situations are completely devoid of people and exude something very cold, aseptic and even lifeless.

trotzdem nur eines der Bilder, weil wir uns bildlogisch hinter der zweiten Staffelei befinden.

SB In gewisser Weise setzen wir hier ja eine Diskussion fort, die wir bei dem Bild *Das Meer* geführt haben. Hier wie dort geht es um die Frage, wo der Ort der Bilder sein könnte. Und angesichts dieser zwei Bilder könnte man sagen: Was wir sehen, ist das Atelier als ein Spiegelkabinett der sich selbst bespiegelnden Bilder, seien sie von uns abgewandt oder mit ihrer Bildfläche sichtbar, sodass man zu der Vermutung kommen könnte, der Ort der Bilder seien die Bilder selbst.

TH Ja, es ist eine Erfahrung, die ich über die Jahre gemacht habe. Ich stelle mir immer wieder die Frage, wo ich meine Bilder am besten präsentieren kann. Und ich komme dann immer wieder darauf, dass das nicht unbedingt in einem Ausstellungsraum passieren muss, sondern dass die Bilder am schlüssigsten argumentieren können, wenn sie sich in ihrem eigenen Medium entfalten, also wiederum in einem Bild präsentiert werden. Ein Bild, welches das thematisiert, ist *Kabinett der Bilder*, die Form des Kunstkabinetts, in dem Bildersammlungen in einem Bild präsentiert werden.

SB Es gibt ja in der Kunstgeschichte eine große Tradition von Bildern, die sich mit Ateliersituationen oder mit dem studiolo beschäftigen, bis zurück zu dem *Hl. Hieronymus in seinem Gehäus*, der in seiner Kammer sitzt, die sozusagen eine Aussparung aus der Welt ist. Im Unterschied zu all diesen Bildern sind deine Ateliersituationen erstens völlig menschenleer und strahlen wiederum etwas sehr Kühles, Aseptisches und Unbelebtes aus. So, als sei dies gar kein Atelier, in dem gearbeitet wird, sondern ein auf ewig festgefrorener Moment des Noch-Nicht oder Nicht-Mehr.

WU Wir sind zwar auf beiden Bildern jeweils im Atelierraum, aber man sieht nicht wirklich einen Werkprozess, sondern in dem

As though it were not a studio in which one actually works, but rather an eternally frozen moment of ‘not yet’ or ‘no longer’.

WU Although, in both pictures, we find ourselves in a studio space, we do not actually see any work going on; during the time we are looking at these pictures, nothing is happening at all. Something has happened, and something will happen. The pictures have perhaps already been painted, which we suspect is the case, as there is colour on the edges of the canvases leaning against the wall. In the other picture, we can see that the image has indeed already been painted, but there are no longer any traces of the painting process. We also see no paintbrushes, palettes or other painting utensils.

TH Except for the easels.

WU Here as well, we encounter the ideal of purity, which we discussed in the context of the picture *Das Meer*. The painting process cannot be reconstructed in the form of excess paint, and the studio we see in front of us is not a white cube, but rather a room with rather muted colours. I find the correspondence between the windows and the canvases leaning against the wall striking in the picture on the right, which I am looking at just now; the pictures almost seem like open windows, especially since the stretcher bars are reminiscent of mullions and transoms and thus create an analogy between picture and window.

SB It almost seems to me as though the pictures had thrown the painter out of the room, because they wanted to be alone. It makes sense that the pictures stand opposite each other in this nocturnal studio, so that they reflect each other, whereby the actual image of the one picture remains hidden from us as viewers. What is more, in its shortened perspective, this picture contains an image of precisely that studio scene, albeit seen from above, which we now have in front of us. Like a Matryoshka doll, one picture is nested in the other, which makes it seem likely

Moment, in dem wir auf die Bilder schauen, passiert gerade nichts. Es ist etwas passiert, es wird etwas passieren. Die Bilder sind vielleicht schon gemalt. Da wo man sie an die Wand gelehnt sieht, kann man das aufgrund der farbigen Leinwandränder vermuten. Bei dem anderen sieht man, dass das Bild auf jeden Fall schon gemalt wurde, aber es sind keine Spuren des Malprozesses mehr sichtbar. Wir sehen auch keine Pinsel, keine Paletten oder sonstigen Malerutensilien.

TH Bis auf die Staffelei.

WU Auch hier begegnen wir also wieder dem Ideal von Reinheit, das wir bei dem Bild *Das Meer* besprochen haben. Der Malprozess ist eben nicht in Form überschüssiger Farbe rekonstruierbar und das Atelier, das wir vor uns haben, ist kein White Cube, aber doch ein farblich sehr zurückgenommener Raum. Wobei mir bei dem rechten Bild, auf das ich gerade blicke, auch die Korrespondenz zwischen den Fenstern und den an die Wand gelehnten Leinwänden auffällt, die fast so etwas wie Fensteröffnungen sein könnten, aber vor allem durch ihre Keilrahmenstützstruktur das Fensterkreuz aufnehmen, also eine Analogie zwischen Bild und Fenster herstellen.

SB Mir scheint es fast so, als hätten die Bilder den Maler aus dem Raum geschmissen, weil sie mit sich allein sein wollen. Dazu passt es, dass sich die Bilder in diesem Nachtatelier so gegenüberstehen, dass sie sich ineinander spiegeln, wobei uns als den Betrachtern die tatsächliche Darstellung des einen Bildes entzogen bleibt. Zusätzlich enthält dieses Bild, in perspektivischer Verkürzung, eine von oben gezeigte Darstellung der Atelierszene, auf die wir schauen. Wie die Puppe in der Puppe steckt in dem Bild ein weiteres Bild, was die Vermutung wahrscheinlich erscheinen lässt, dass auf dem Bild, das wir nicht sehen können, eine weitere Spiegelung des Raumes, der nur als Bild existiert, zu sehen ist. Und die Frage wäre: Wo ist da noch Raum für jemand anderes als für die Bilder?

that the image of the picture that we cannot see is a further mirror reflection of the room, which only exists as a picture. The question is therefore: Since the pictures themselves take up so much space, is there in fact any space left for anyone else?

WU It is interesting to note that, in principle, the picture within the picture depicts exactly the same constellation, but in a compressed and constricted form. On the one hand, we're dealing here with an almost God-like perspective. We peer from above into this room, but since the view is so compressed, the perspective has something cave-like about it, which could even be claustrophobic.

SB Even more so since it appears as though there are no real doors in the studio. In any event, it is painted in such a way that it could also simply be a painted frame on the surface of a wall, that is to say another picture. And it is very, very confounding of course – and this cannot only be a result of the compressed perspective – that here, in this picture on the easel, we are suddenly dealing with portrait formats, and yet in the painted picture of the studio space, there are landscape formats. This has been really bothering me the whole time.

TH Yes, the image is extremely distorted.

WU Yes, but why? What happens as a result? It is, of course, the painter's liberty to shift proportions at will.

TH The position of the windows is actually also generally distorted.

SB It is indeed distorted, but, in addition to these portrait formats, there are also other hints that it is in fact not exactly the same space that is being depicted here. When you look at the easels, for example, especially at their feet, then you see that they stand somewhat differently. They do not have crossbars; and I have a suspicion that these crossbars are absent because, as a result, the bottom ends of the easels look more like feet, so that they

WU Interessant ist, dass das Bild im Bild zwar grundsätzlich dieselbe Konstellation zeigt, aber in einer gestauchten, verengten Form. Einerseits haben wir es fast mit einer Gottesperspektive zu tun. Wir blicken von oben in diesen Raum hinunter, aber weil der Blick so gestaucht ist, bekommt die Perspektive etwas Höhlenartiges, ja könnte Klaustrophobie auslösen.

SB Zumal es ja so scheint, als gebe es keine echte Tür in dem Atelier. Jedenfalls ist sie so gemalt, dass sie auch nur ein aufgemalter Rahmen in einer Wandfläche sein könnte, also ein weiteres Bild. Und sehr, sehr irritierend ist natürlich – und das kann nicht nur an der gestauchten Perspektive liegen –, dass wir es hier in dem Bild auf der Staffelei plötzlich mit Hochformaten zu tun haben, während in dem gemalten Bild des Atelierraums Querformate stehen, was mich schon die ganze Zeit sehr beunruhigt.

TH Ja, die Darstellung ist extrem verzerrt.

WU Ja, warum? Was passiert dadurch? Das ist natürlich die Freiheit des Malers, die Proportionen immer zu verschieben.

TH Insgesamt ist aber auch die Position der Fenster verzogen.

SB Sie ist verzogen, aber es gibt neben diesen Hochformaten noch weitere Hinweise darauf, dass es eben doch nicht genau derselbe Raum ist, der hier dargestellt wird. Wenn man zum Beispiel auf die Staffeleien schaut und auf den Fuß der Staffeleien, dann sieht man, dass diese Staffeleien anders stehen. Sie haben keine Stege und mein Verdacht ist, dass diese Stege deswegen nicht da sind, weil dadurch die Enden der Staffelei eher wie Füße aussehen, sodass sie plötzlich auch zu einer Art Körper wird, der den abwesenden Maler respektive den abwesenden Betrachter ersetzen könnte.

TH Die Staffeleien erscheinen wie zwei Figurinen, die im Bild stehen.

suddenly become a kind of body, which could replace the absent painter or the absent viewer.

TH The easels seem like two figurines standing in the picture.

WU But in fact, the pictures here once again seem more like signs; whereas in the other picture, they look more like windows. We thus have two classical concepts that have played a great role within Western painting. The picture is either a sign, which signalises, advertises and provides information about something, or else it's a window, a view into another world, a vista, which, in this case, however, is misaligned, but is nevertheless evoked as a memory. In this respect, different pictorial concepts are being presented in both pictures.

TH The pictures have titles. The dark picture is titled *Atelier negativ*; while the bright picture is titled *Atelier positiv* and plays on the development process common to analogue photography. You have a film negative, on which both the brightness and the colour value have been reversed. Through the reproduction, or rather the printing of the image on paper, these become inverted, so that the proper colours result. This is what is going on in these two pictures. We're standing in front of *Atelier positiv*, which accurately depicts the windows as being filled with light, the shadows as being dark, and a mound depicted in a pink tone. And then we look at the negative depiction and everything is inverted. Pink becomes turquoise, the lightest sections are black and the darkest sections light; and the shadows, especially around the canvas, are also not dark, but light, which seems somewhat spooky.

WU This is not only a familiar photographic phenomenon, however, but also a physiological one. When you look at something intensively and then close your eyes, you continue to see it as an afterimage in complementary colours – that is to say exactly in its negative form. In this respect, one could say that the one is a

WU Aber eigentlich wirken die Bilder hier wieder eher wie Schilder, während sie auf dem anderen Bild als Fenster erscheinen. Damit sind wir bei zwei klassischen Denkfiguren, die in der abendländischen Malerei eine große Rolle spielen. Entweder ist das Bild ein Schild, das etwas signalisiert, für etwas wirbt, über etwas informiert, oder es ist ein Fenster, ein Blick in eine andere Welt, ein Durchblick, der in diesem Fall jedoch verstellt ist, aber trotzdem als Erinnerung aufgerufen wird. Insofern werden auf diesen beiden Tafeln verschiedene Bildbegriffe verhandelt.

TH Die Bilder haben Titel. Das dunkle Bild heißt *Atelier negativ* und das helle Bild *Atelier positiv;* es spielt auf das Entwicklungsverfahren an, wie es uns aus der analogen Fotografie geläufig ist. Man hat ein Negativ als Film, auf dem die Helligkeitswerte und auch die Farbwerte vertauscht sind. Durch das Reproduzieren beziehungsweise Abziehen auf Papier werden diese umgedreht, sodass daraus die richtigen Farben entstehen. So ist es auch bei diesen beiden Bildern. Wir stehen vor dem *Atelier positiv*, das ganz realistisch die Fenster hell zeigt, die Schatten dunkel und einen Hügel in rosigem Farbton vorstellt. Dann gehen wir zu der negativen Darstellung und dort ist alles verdreht. Aus Rosa wird Türkis, die hellsten Teile sind schwarz und die dunkelsten sind hell, und auch die Schatten, gerade im Bereich der Leinwand, sind nicht dunkel, sondern hell, was gespenstisch wirkt.

WU Wobei wir das Prinzip nicht nur aus der Fotografie kennen, sondern auch physiologisch. Wenn man etwas intensiv anschaut und dann die Augen schließt, hat man es als Nachbild in den Komplementärfarben – also genau in Negativform – vor seinem inneren Auge. Insofern könnte man auch sagen, das eine ist Vorbild, das andere Nachbild. Damit haben wir noch einen weiteren Typ von Bild, der hier verhandelt wird. Nicht nur das Bild als Fenster, nicht nur das Bild als Schild, sondern das Bild als Nachbild, Erinnerungsbild – das Gegenbild, das

pre-image and the other an after-image. With this, we have yet another type of picture, which is addressed here. Not only the picture as a window, not only the picture as a sign, but also the picture as an after-image, an image of memory – the counter-image, which only emerges when one has looked at the picture long and intensively enough.

WU The relationship between positive and negative also plays a role in another respect. In the positive picture, we see a flesh-coloured mound. In the negative picture, the corresponding excavation pits are missing, yet it nevertheless goes deep. The main theme addressed here, however, is the excavated material of the picture in the form of these two mounds which rise up so close to the easels.

TH It's the pictorial depth that continually drives me to paint pictures: the fact that one can open up a space on a closed surface; that one can open up the depths of something. Nevertheless I still ask myself the question: what has actually been dug out? The consequence of digging a hole is that you end up with a mound, which rises up next to the hole. And similarly these mounds rise up here in the studio as the positive image. So whatever it is that has been dug out here can be interpreted as pictorial substance.

WU The larger the mound next to the picture, the deeper the pictorial space.

TH Exactly.

SB We are thus dealing once again with a dialectic movement. The pictorial depth itself is repeatedly linked to the flatness of the image, and the excavated material, which is also pictorial substance, is simultaneously a large mountain. This in turn distorts everything, so that the work on pictorial depth, which is supposed to take place in a studio, is made increasingly impossible.

sich nur ergibt, wenn man lange genug, intensiv genug auf das Vorbild geblickt hat.

WU Das Positiv-Negativ-Verhältnis spielt aber noch in anderer Hinsicht eine Rolle. Auf dem Positivbild haben wir fleischfarbene Hügel. Beim Negativbild fehlen zwar die entsprechenden Baugruben, trotzdem geht es in die Tiefe. Aber das Hauptthema, das verhandelt wird, ist der Bildaushub in Form dieser zwei Haufen, die so dicht vor den Staffeleien aufragen.

TH Es ist die Bildtiefe, die mich immer wieder antreibt, Bilder zu malen: dass man auf einer geschlossenen Fläche einen Raum eröffnen kann. Dass man etwas öffnen kann in die Tiefe hinein, wobei sich dann für mich die Frage aufdrängt, was man da herausgeholt hat. Indem man ein Loch gräbt, bekommt man ja als Konsequenz davon einen Aushub, der sich neben dem Loch türmt. Und in solcher Weise türmen sich diese Hügel hier im Atelier als das Bildpositiv. So kann man dieses Etwas, das man da herausholt, auch als Bildsubstanz interpretieren.

WU Je größer der Hügel neben dem Bild, desto tiefer der Bildraum.

TH Genau.

SB Wobei wir es ja auch wieder mit einer dialektischen Bewegung zu tun haben. Die Bildtiefe ist selbst auch wieder an die Bildflachheit geknüpft, und der Aushub, der ja auch Bildsubstanz ist, ist zugleich ein großer Berg, der alles verstellt und damit die Arbeit an der Bildtiefe, die ja im Atelier stattfinden sollte, zunehmend verunmöglicht.

TH Ja, es ist ein richtiges Dilemma für den Maler: Je mehr Bilder er malt, umso weniger Platz hat er in seinem Atelier, weil überall diese Haufen herumstehen.

TH Yes, it's a real dilemma for the painter: the more pictures he paints, the less space he has in his studio, because you have these mounds everywhere.

SB This can also be seen in this image of the studio in daylight. Both pictures are not only leaned against the wall with their faces hidden so that we cannot see what they depict, but the mounds positioned so close to the easel also prevent the pictures from ever being placed on the easel, where they actually belong. In this way, the picture clearly demonstrates the ironical fact that the ever increasing pictorial depth prevents the production and visibility of the pictures or the artist from doing his job.

TH With his work, he forces himself into a corner.

SB If one thinks of this excavated material as being actually from excavation pits or the like, then it becomes an important realisation that Huber's excavated material is a highly ambivalent pictorial element. It is not only the pictorial substance, but indeed also the problem. It is a disposal problem. A disposal problem for the caretaker of the picture, who has to re-establish a sense of order. At some point, the mound has to be removed again.

WU The mound has to disappear, and the interesting thing is that the picture remains flat, even though so much of it has already been dug out. You can lean it against the wall and it is just as flat as before, regardless of how much excavated material has piled up. All this excavation work was in vain, since space has not actually been created, but rather only exists as an illusion.

TH Nevertheless, the excavated material is clearly present.

WU Yes, the excavated material is present, whereas the pictures are not. You can lean them flat against the wall. But there is also something else on the excavation mounds, namely vaginas, and the question is: Did these turn up all by themselves or did a

Ateliersituation, Berlin, 2015. Die Helligkeits- und Farbwerte des Bildes sind in der unteren Darstellung vom Fotografen umgedreht worden. / Studio Situation, Berlin, 2015. The brightness and colour value of the lower picture have been inverted by the photographer. Fotos / Photos: Nic Tenwiggenhorn

sculptor form them after the mounds were already there; or do they, as forms on the mound, make reference to what can be seen in the pictures? This is a mystery. But it is striking – especially when one has already seen the picture with the ships – where similar constellations emerge between the motifs. As with the three ships – two larger ships, with a smaller one in the middle – what we have here are two larger vaginas and a smaller one in the middle, which pushes itself in between the other two. Is there a relationship between ships and vaginas?

SB This could very well be. In the case of the nocturnal picture it is also evident that we are clearly dealing with an abstraction, which treats everything flatly, coldly and, ultimately, in an immaterial way. By contrast the daytime picture places a great deal of emphasis on the presence of the corporeal, in the form of these two mounds, which, together with their flesh-coloured, pink colouration, can be associated with breasts. In this respect, a corporeal, sexually charged claim is set against an incorporeal claim.

For me, both pictures also have something very oppressive about them, as they exude an atmosphere of entrapment. When I take another look at this door in the daytime studio, which is similar to the door in the picture on the easel, it seems to me that there is no way out. If someone was still in this space, his only chance would be to shovel the excavation material back into the holes as quickly as possible, so that he could at least carry on for a while. Any more excavation material would present him with real problems in the end. The hothouse atmosphere of these two studio situations is both uncanny and suggestive, as well as being unsettling. One could maintain that the studio used to be a place of secrets at least, a place in which the artist was a creator, and that, in any event, it remains to this day a place where pictures or works of art are created, which then leave the studio and move out into the world. Here, on the other hand, we seem to be sitting opposite two works in which the pictures exist by themselves and no longer (want to) move out into the world.

SB Das zeigt sich ja auch in diesem Tagatelier. Beide Bilder stehen nicht nur mit ihren Vorderseiten an den Wänden, sodass wir nicht sehen können, was auf ihnen drauf ist. Sondern gleichzeitig verhindern die so dicht an der Staffelei positionierten Haufen, dass die Bilder jemals auf die Staffelei gestellt werden können, wo sie eigentlich hingehören. Damit macht das Bild deutlich, dass ironischerweise gerade die immer größere Bildtiefe verhindert, dass das Bild noch entstehen, sichtbar werden oder der Maler seine Arbeit tun kann.

TH Er führt sich mit seiner Arbeit selbst in die Enge.

SB Wenn man bei dem Aushub ganz direkt auch an Baugruben oder Ähnliches denkt, dann muss man den Huber'schen Aushub als ein sehr ambivalentes Bildelement begreifen. Er ist eben nicht nur die Bildsubstanz, er ist auch das Problem. Er ist ein Entsorgungsproblem, ein Entsorgungsproblem für den Hausmeister des Bildes, der wieder Ordnung schaffen muss. Irgendwann muss der Haufen auch wieder weg.

WU Der Haufen muss weg und das Interessante ist ja, dass das Bild, obwohl so viel ausgehoben wurde, trotzdem flach bleibt. Man kann es an die Wand stellen und es ist genauso flach wie vorher, egal wieviel Aushub angefallen ist. Alle Aushübe sind umsonst, weil der Raum nicht wirklich geschaffen worden ist, sondern nur als Illusion existiert.

TH Aber der Aushub hat auf jeden Fall eine deutliche Präsenz.

WU Ja, der Aushub hat die Präsenz, die Bilder nicht. Man kann sie flach an die Wand stellen. Auf den Aushub-Hügeln ist aber auch noch etwas zu erkennen, nämlich Vaginen, und die Frage ist: Haben die sich einfach so ergeben oder kam ein Bildhauer, nachdem der Aushub da war, und hat sie gestaltet oder verweisen sie als Formen auf dem Aushub auf das, was auf den Bildern zu sehen ist? Das ist ein Rätsel. Es fällt einem aber auf –

THOMAS HUBER, *O.T. / Untitled,* 2015.
Aquarell / Watercolour, 20 × 50 cm

THOMAS HUBER, *Venushügel,* 2015.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 45 × 65 cm

gerade wenn man vorher das Schiffsbild gesehen hat –, dass sich zwischen den Motiven ähnliche Konstellationen ergeben. Wie bei den drei Schiffen, von denen es zwei größere und ein kleineres in der Mitte gibt, haben wir hier auch zwei größere Vaginen und innen eine kleinere, die sich dazwischenschiebt. Ob es eine Beziehung zwischen Schiffen und Vaginen gibt?

SB Das könnte durchaus sein. Auffällig ist außerdem, dass wir es bei dem Nachtbild mit einer ganz klaren Abstraktion zu tun haben, die alles flächig, kühl und letztlich auch unkörperlich behandelt. Während das Tagbild ganz stark auf die Präsenz des Körperlichen setzt, in Form dieser zwei Hügel, die man zusammen mit der Farbe – fleischfarben, rosa – auch mit Brüsten assoziieren kann. Insofern steht hier eine körperliche, sexuell aufgeladene Behauptung gegen eine entkörperte Behauptung.

Beide Bilder haben für mich zudem auch etwas sehr Bedrängendes, weil sie so ausweglos sind. Wenn ich mir noch mal diese Tür im Tagatelier angucke, die ähnlich wie die auf der Staffelei befindliche Bildtür ist, dann scheint es keinen Ausweg zu geben. Wenn sich hier noch jemand befindet, hat er eigentlich nur die Chance, den Aushub schnellstmöglich wieder in die Löcher zu bringen, aus denen er herausgebuddelt wurde, damit er zumindest eine Weile weitermachen kann. Viel mehr Aushub würde ihn am Ende vor echte Probleme stellen. Diese Treibhausatmosphäre der beiden Ateliersituationen ist ja gleichermaßen frappierend, suggestiv, aber auch verstörend. Man könnte sagen: Das Atelier war zumindest früher der geheimnisvolle Ort, der Ort, an dem der Künstler Schöpfer war, aber es ist auf jeden Fall bis heute der Ort geblieben, an dem die Bilder oder Kunstwerke entstehen, die von hier aus in die Welt hinausgehen. Hier dagegen scheinen wir zwei Werken gegenüberzusitzen, in denen die Bilder mit sich allein sind und auch nicht mehr in die Welt hinausgehen (wollen).

WU If one were to consider only the daytime studio, one would maintain that the decisive thing remaining after the creative process has been completed, is not the pictures themselves, but rather the excavation material.

TH It's the waste material.

WU Yes, the waste material; it has, however, not only been formed, but is also highly erotic and attractive. And since it consumes the space, it has an entirely different reality than the pictures. But what does this mean?

TH Depth is something that we can associate with the deepness of sleep or the depth of thought, and even with something abysmal. This is always somehow threatening, but at the same time it has something to do with our unconsciousness. In this sense, the depth is our own depth, which we attempt to interpret and sound out. These mounds thus equate to a substance which fulfils or constitutes the depth, or that which we have to get through in order to attain this depth, or indeed the substance which we need to remove in order to be able to see the depth in the first place. In this sense, it is an unconscious phenomenon, which presents itself here. When I walk through the streets of Berlin, I see a lot of construction sites with mounds, all of which consist of sand; these Berlin construction mounds are very soft; they exude a wonderful beauty and peacefulness, so that these mounds always evoke associations of sleep for me. I actually picture sleep in the form of such a mound.

WU 'Pictures Sleeping' is also a group of works in your oeuvre.

TH Yes, the pictures from that period had something unawakened or unaroused about them. Here, with *Aushub*, I created a state of tension between the smoothness and the softness, as well as the unapproachable nature, that characterise these piles, by painting female genitalia on them in order to increase the

WU Wenn man nur das Tagatelier anschaut, würde man sagen, das Entscheidende, was übrig bleibt nach dem schöpferischen Prozess, sind nicht die Bilder, sondern der Aushub.

TH Es ist der Abfall.

WU Ja, der Abfall, der aber zugleich selber nicht nur gestaltet ist, sondern hoch erotisch, attraktiv. Und indem er raumgreifend ist, hat er auch eine andere Realität als die Bilder. Aber was heißt das jetzt?

TH Die Tiefe ist etwas, was wir gern zum Beispiel mit der Tiefe des Schlafs assoziieren oder der Tiefe eines Gedankens bis hin zu etwas Abgründigem. Das hat immer etwas Bedrohliches, es hat aber auch mit unserem Unbewussten zu tun. In diesem Sinne ist die Tiefe unsere eigene innere Tiefe, die wir versuchen zu interpretieren und auszuloten. Also sind diese Hügel auch eine Substanz, die die Tiefe erfüllt oder ausmacht oder durch die wir hindurchgehen müssen, um diese Tiefe zu erreichen respektive eben wegnehmen müssen als Substanz, um überhaupt die Tiefe zu sehen. In dem Sinne ist es ein unterbewusstes Phänomen, was sich hier zeigt. Wenn ich in Berlin durch die Straßen gehe, sehe ich eine Menge Baustellen mit Haufen, die alle immer aus Sand bestehen. Und gerade diese Berliner Aushübe sind doch sehr sanft, haben eine wunderbare Schönheit und Ruhe, und mir kommt immer die Assoziation des Schlafes bei diesen Hügeln in den Sinn. Schlaf stelle ich mir eigentlich als einen solchen Aushub vor.

WU „Bilder schlafen“ gibt es ja bei dir auch als Werkgruppe.

TH Ja, die damaligen Bilder hatten etwas Unerwecktes oder Unaufgewecktes. Hier bei dem *Aushub* habe ich das Weiche, das Sanfte und auch das Unnahbare, das diese Haufen haben, in eine Spannung gebracht, indem ich darauf die weiblichen Geschlechtsteile gemalt habe, um damit den Aspekt des Tiefen, aspect of depth, of the unreachable and the enigmatic. The depth harbours something, much like the harbouring nature of the womb.

SB But there is also a sense of desire here.

TH The mounds are the result of what piles up in the studio when pictures are produced, when the pictorial depth is created. To produce a picture, I first have to work my way through its depths and shallows. Where there is work, there is also residue. Pictures offer something seductive; they are a gateway for all kinds of phantasies. What is more seductive than eroticism? But isn’t eroticism also a cliff, over which pictures generally fall to their ruin? Doesn’t the desire to paint, wallowing in the colours, covering over and revealing with the paintbrush, also stand under suspicion of being a kind of compensation? I cannot deny it: Painting gives great pleasure; but this pleasure is generally not expedient. The libido, which one attributes to painting, is just such a mound, which clearly stands around here in the studio and takes up a great deal of space.

WU ...yes, you have to take away everything that could be too sensual, too libidinous, too erotic, too seductive and thus perhaps also too dangerous. And what remains are these cool pictures, in the best case in this cold grey tone, without any organic forms. What lies behind this is surely a fundamental fear of pictures, the illusionary character of which can be very seductive. All this is waste, which the artist has to work through.

SB You once said yourself that the beautiful sections of a picture could be dangerous.

WU Sinful was the word.

SB Yes, you said sinful before. In connection with these ‘beautiful sections’, you said that they have a seductive magic.

THOMAS HUBER, *Aushub komplementär,* 2009. Aquarell / Watercolour, 77 × 101,8 cm

THOMAS HUBER, *Dunkel der Schlaf,* 1996. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 80 × 140 cm

TH Exactly. Which you can succumb to, and follow and then lose sight of the cool composition as a whole and get completely lost in these beautiful sections.

SB Yet there also seems to be a certain sense of mourning in this picture, because that which could potentially take place within the pictures is represented purely by a mound; a substance which has to be removed so that the picture can be cleaned. This can be understood as a metaphor for the inability of the picture and real life to coalesce.

TH Yes, indeed.

WU But the mound has also been painted. This means that what should actually be removed from the picture is nevertheless present within the picture. We thus once again have this dialectic.

SB What I find impressive about the daytime picture is how you succeeded in simultaneously painting both seduction and frustration in it. The seduction is already present in the use of the colour pink with its sexual connotations. But then you guide the viewer's gaze to the reverse side of the canvases, where the pink overlaps of the corners can barely be seen, they are the smallest hints of a seductive promise if you like. They do not allow anything to be reconstructed except perhaps the notion that on the front of these canvases one might be able to find pictures of these mounds, of these excavation mounds.

TH Yes, the colour correspondence between the pink mounds and the pink canvas is indeed intentional. And both, of course, make reference to the primary theme.

des Nichtfassbaren, des Rätselhaften zu steigern. Die Tiefe birgt etwas, ähnlich wie das Bergende des Mutterschoßes.

SB Aber das Begehren ist doch auch drin?

TH Die Haufen sind das, was bei der Bildherstellung, bei der Erstellung der Bildtiefe im Atelier anfällt. Um ein Bild zu schaffen, muss ich mich durch seine Tiefen und Untiefen hindurcharbeiten. Wo gearbeitet wird, da fallen auch Späne. Bilder bieten das Verführerische an, sie sind ein Einfallstor für Phantasien jeglicher Art. Was ist verführerischer als das Erotische? Aber ist die Erotik nicht auch die Klippe, über die Bilder meistens abstürzen? Steht die Lust am Malen, das Wühlen in der Farbe, das Zudecken und Aufdecken mit dem Pinsel nicht auch unter dem Verdacht der Ersatzhandlung? Ich will das nicht leugnen: Malen bereitet ein unheimliches Vergnügen, aber zielführend ist das Vergnügen meist nicht. Die Libido, die man der Malerei unterstellt, ist ein solcher Haufen, der im Atelier deutlich herumsteht und sehr viel Platz einnimmt.

WU ... ja, man muss alles herausnehmen, was zu sinnlich, zu lustvoll, zu erotisch, zu verführerisch und damit vielleicht auch gefährlich sein kann. Und dann bleiben diese kühlen Bilder übrig, am besten noch in diesem kalten Grau, ohne irgendeine organische Form. Dahinter steckt sicher auch eine grundsätzliche Angst vor Bildern, die in ihrem Illusionscharakter verführen können. All das ist Abfall, was der Maler wegarbeiten muss.

SB Du hast ja selbst davon gesprochen, dass die schönen Stellen im Bild gefährlich sein können.

WU Sünde war das Wort.

SB Vorhin hast du Sünde gesagt. Im Zusammenhang mit den „schönen Stellen“ sagst du, dass die so einen verführerischen Zauber enthalten.

THOMAS HUBER, *Haufen,* 2015.
Aquarell / Watercolour, 36 × 48 cm

THOMAS HUBER, *Augen zuhauf,* 2015.
Aquarell / Watercolour, 36 × 48 cm

TH Genau. Dem man erliegen kann, dem man folgt und dadurch die kühle Gesamtkonzeption aus dem Auge verliert und sich komplett in diesen schönen Stellen verliert.

SB Aber dennoch scheint es ja auch in dem Bild eine gewisse Trauer darüber zu geben, dass sich das, was sich möglicherweise auf den Bildern abspielen könnte, nur in einem Aushub darstellt, der als Substanz vom Bild getrennt werden muss, damit das Bild gereinigt werden kann. Das ließe sich ja als Metapher dafür begreifen, dass Bild und Leben eben nicht zusammenkommen können.

TH Auf jeden Fall, ja.

WU Immerhin wird aber auch der Aushub gemalt. Also ist das, was man eigentlich aus dem Bild entfernen will, im Bild trotzdem anwesend. Da haben wir wieder diese Dialektik.

SB Imponierend finde ich an dem Tagbild, wie du es schaffst, gleichzeitig die Verführung ins Bild und die Frustration vor dem Bild zu malen. Die Verführung steckt ja schon in der rosigen Farbe mit ihren sexuellen Konnotationen. Aber dann führst du den Blick des Betrachters quasi auf die Rückseite der Leinwände, von denen wir nur noch die rosigen umgeschlagenen Leinwandecken sehen, also sozusagen das letzte Zipfelchen eines verführerischen Versprechens, aus dem wir letztlich nichts mehr rekonstruieren können, außer vielleicht die Idee, dass sich auf den Vorderseiten dieser Leinwände Bilder dieser Aushübe befinden könnten, dieser Aushubereien.

TH Ja, die farbliche Korrespondenz zwischen den rosa Hügeln und der rosa Leinwand ist beabsichtigt. Und natürlich spielen beide auf das Hautthema an.

> ‘What could be a better role model for all pictures than skin? Isn’t our skin a symbol for all pictures? Perhaps the only reason we have eyes is to be able to see skin, and perhaps we are in turn covered in skin so that our eyes can gain pleasure from it. Seeing and being seen, skin and eyes stand in mutually exhaustive correspondence with each other. Seeing and nakedness are bound together to such an extent that the meeting of the eyes and the skin fulfils a purpose. The picture strives to exist solely for the eyes. It takes skin as its role model, in order to transfigure the purpose of seeing. Throughout the ages, skin has been the realm of visibility. For the eyes, it is not only semblance, not only illusion, not only the likeness of an abandoned world. For the eyes, skin is reality, the object of our gaze.’
>
> From: Thomas Huber, *Rede in der Schule*, 1983

WU But everything erotic has already been removed here.

TH Yes.

SB Especially since the canvases have been meticulously tacked. The canvas-skin has been tacked down every few centimetres so that it cannot become too lively.

WU That’s right. And a further important aspect is that, when one looks through the window, one sees only bright white surfaces. Not the beauty of nature or other sensory stimuli, that is to say something that might be able to seduce us.

TH Just pure glistening brightness.

„Was könnte besseres Vorbild sein für alle Bilder als die Haut. Ist unsere Haut nicht Sinnbild aller Bilder? Vielleicht, dass wir nur Augen haben, um mittels ihnen Haut zu schauen, und wir umgekehrt mit Haut bekleidet sind, um das Auge damit zu erfreuen. Sehen und Gesehenwerden, Haut und Auge sind in gegenseitig sich ausschöpfender Entsprechung. Das Sehen und das Nackte sind dergestalt miteinander verbunden, dass in der Begegnung von Auge und Haut ein Sinn erfüllt wird. Das Bild will ganz fürs Auge sein. Es nimmt sich Haut zum Vorbild, um den Sinn des Schauens zu verklären. Die Haut war zu aller Zeit das Reich der Sichtbarkeit. Sie ist fürs Auge nicht nur Schein, nur Trugbild, nur Abbild einer weggegebenen Welt. Haut ist der Augen Wirklichkeit, der Gegenstand ihres Blickes."

Aus: Thomas Huber,
Rede in der Schule, 1983

WU Aber alles Erotische ist hier schon weggenommen.

TH Ja.

SB Zumal die Leinwände ganz minutiös getackert sind. Alle paar Zentimeter wird diese Leinwandhaut am Rahmen festgetackert, damit sie ja nicht zu lebendig wird.

WU Richtig. Und ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass man beim Blick durch die Fenster nur grellweiße Flächen sieht. Nicht etwa schöne Natur oder andere Sinnesreize oder irgendetwas, das verführen könnte.

TH Die klare gleißende Helle.

WU Perhaps behind the glistening brightness is, on the one hand, the ideal picture and, on the other hand, a reference to something transcendental.

TH To an ideality.

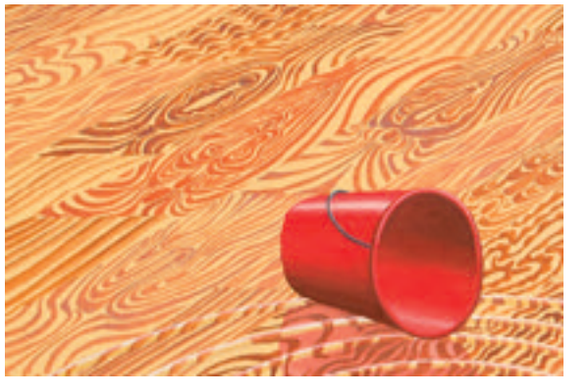
WU To an ideality, exactly.

TH Obviously my pictures lend themselves to interpretation.

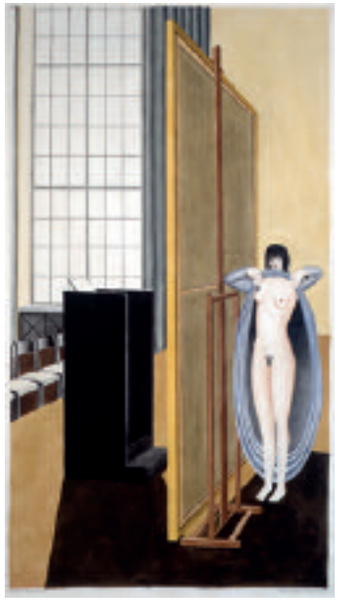
SB At this point, I would like once again to address the close link between the pictures, the space and the architecture, as well as how the grid-like stretcher bar construction of the paintings depicted in the picture is repeated in both the grating of the ceiling and in that of the window. This implies that everything becomes linked into one context, since the construction principle of the picture represents the blueprint for the architecture of the studio space and vice versa. It is as though the architecture was nothing other than a model-like projection of a picture and its frame. Such model-like pictorial spaces appear time and again in your works – spaces that are actually nothing other than containers for pictures, and pictures that, in turn, depict spaces in which further pictures can be found.

TH Yes, even the reverse side of a picture could be regarded as already presenting its total essence, its contents. That taken into account, the front of such a picture no longer needs to be painted.

SB Exactly. Because you depict only the constructive reverse side of the picture, everything has actually already been said. The picture identifies itself, thus containing all possibilities of its own identification, which might take place on the front. In the daytime studio, however, you make it very clear, by the use of the pink colouration of the canvases facing the wall, to what extent you also see the canvas as skin, as an epidermal membrane,



THOMAS HUBER, *Das Meer I*, 2015. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 × 350 cm, Detail



THOMAS HUBER, *Zur Schule*, 1982. Aquarell / Watercolour, 104 × 56 cm

which you categorically take seriously in its relation to its surface and its ineluctability. Breaking through the canvas à la Fontana would be unthinkable for you.

TH That's right. There is the surface of the painting, which appears transparent, but isn't really. It offers the possibility to press on through it, but is also shuts out that possibility. It is, in the biological, physical sense, a surface that enables a diffusion. This is how I see the correspondence between the picture and skin: that we sweat, for example – that is to say that something comes out of the skin – and then the cream that we apply to our skin penetrates into this. The same thing happens on the picture's surface: We penetrate it with our gazes and the pictorial content emerges out of the picture. Both the picture and the skin are permeable, both are communicative media. I understand this parallelism of skin and picture surface as a metaphor of the surface of water as the surface of a picture. In both cases, we are dealing with a boundary surface, which discloses a great deal about itself, but which is also capable of absorbing something.

WU What did you mean before, when you questioned the large margin of interpretation your pictures provide? Does this bother you?

TH There are two reasons why it was unsettling for me. First of all, our conversation became speculative, that is to say that too much interpretation was taking place. Secondly, because the composition of the spaces, which I have executed in both of these pictures, was taking rather a back seat. The formal aspect also plays quite a large role. For example the rhythm of the two easels in relation to the mounds, which conceal each other, the emphasis of lightness and darkness, or that it was important to initially emphasise only the horizontal and vertical lines in the composition, and then to suddenly open up the possibility of diagonals through the edges of the mounds...

WU Vielleicht steckt hinter dieser gleißenden Helle einerseits das ideale Bild und andererseits auch ein Verweis auf etwas Transzendentes?

TH Auf eine Idealität.

WU Auf eine Idealität, genau.

TH Offensichtlich geben meine Bilder Anlass zu Interpretationen.

SB Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf die Verzahnung zwischen den Bildern, dem Raum und der Architektur eingehen und darauf, wie sich die gitterförmige Keilrahmenstruktur der auf dem Bild dargestellten Gemälde sowohl in der Rasterung der Decke als auch in der Rasterung des Fensters wiederholt, sodass sich alles zu einem Zusammenhang verzahnt, in dem das Konstruktionsprinzip des Bildes die Blaupause für die Architektur des Atelierraumes darstellt und umgekehrt. Als sei auch die Architektur nichts anderes als eine modellhafte Projektion eines Bildes und seines Rahmens. Solche modellhaften Bildräume tauchen ja häufiger bei dir auf, Räume, die eigentlich nichts anderes sind als Gefäße für Bilder, und Bilder, die wiederum Räume zeigen, in denen sich weitere Bilder befinden.

TH Ja, sodass man sagen kann, dass schon die Rückseite eines Bildes bereits seine gesamte Wesenheit, seinen Gehalt präsentiert. Insofern muss ein solches Bild auf seiner Vorderseite gar nicht mehr gemalt werden.

SB Genau. Dadurch, dass du nur die konstruktive Rückseite des Bildes zeigst, ist eigentlich schon alles gesagt. Das Bild bezeichnet sich selbst und damit enthält es bereits alle Möglichkeiten seiner Bezeichnung, die auf seiner Vorderseite stattfinden könnten. Wobei du in dem Tagatelier durch die Rosafärbung der Leinwand bei den umgedrehten Bildern wiederum ganz deutlich machst, wie sehr Leinwand auch eine Haut ist, eine Hautmembran, die

THOMAS HUBER, *Über die Haut*, 1991. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 150 × 100 cm

du aber strikt in ihrer Oberflächenbezogenheit, in ihrer Unhintergehbarkeit ernst nimmst. Die Durchstoßung der Leinwand wie bei Fontana wäre bei dir undenkbar.

TH Stimmt, es gibt die Malfläche, die durchsichtig erscheint, aber es nicht wirklich ist. Sie eröffnet die Möglichkeit, durch sie hindurchzudringen, aber sie verschließt sich auch. Es ist im biologisch-physikalischen Sinne eine Fläche, die eine Diffusion ermöglicht. So sehe ich die Korrespondenz zwischen Bild und Haut: dass wir zum Beispiel schwitzen, also etwas aus der Haut heraustritt, und dass Creme, die wir auf unsere Haut auftragen, in diese eindringt. Ebenso geschieht es an der Bildfläche: Wir dringen mit unseren Blicken in diese ein und der Bildinhalt tritt aus dem Bild heraus. Bild und Haut sind durchlässig, beide sind kommunikative Medien. Diese Parallelität von Haut und Bildoberfläche verstehe ich wie die Metapher der Wasseroberfläche als Bildoberfläche. In beiden Fällen handelt es sich um eine Grenzfläche, die viel von sich preisgibt, aber auch in der Lage ist etwas aufzunehmen.

WU Worauf wolltest du denn vorhin hinaus mit deiner Frage, ob da Interpretationsspielraum besteht? Beunruhigt dich das?

TH Es hat mich in zwei Richtungen beunruhigt. Erstens, dass unser Gespräch spekulativ wird, also dass zu viel interpretiert wird. Und zweitens, dass dadurch die Komposition der Räumlichkeiten, wie ich sie in diesen beiden Bildern unternehme, in den Hintergrund tritt. Dabei spielt Formales auch eine große Rolle. Zum Beispiel der Rhythmus der beiden Staffeleien im Verhältnis zu den Hügeln, die sich gegenseitig verbergen, die Gewichtung der Helligkeiten und Dunkelheiten oder dass es wichtig war, zunächst nur die Waagerechten und Senkrechten in der Komposition zu betonen, um dann durch die Hügelkanten plötzlich die Möglichkeit der Diagonale zu bekommen ...

WU ...perhaps through another kind of angle. They do not stand directly across from each other.

TH Yes, they are slightly shifted. When I paint, I always also strive to roam about within the picture. To move from the very back of the pictorial depth into the front and actually wander about in this virtual space, to become acquainted with it. This was once again a special experience in this case, since I actually spent real time in the space depicted in the pictures when I painted them.

SB That is a very interesting point, since our different perspectives become clear here. The perspective of the painter, who painted this space, in which he roamed about, and our perspective, that of the viewer, who is not involved in the painting process, in the process of production, and thus naturally sees something completely different. Because although you, Thomas, not only control the pictorial atmosphere so precisely, but also the space and all the picture has to offer, you nevertheless cannot stop the viewer from looking at certain things in a different and more intensive way than you had actually imagined. For example let's take the nocturnal picture, where a picture could actually stand on the easel, in contrast to the daytime picture, where the easel could by no means support a picture, simply because the crossbar is missing on which the picture could stand. This, in turn, could mean that these easels have been painted as mere observers, as silent witnesses of this excavation.

WU Yes, one also has to take a look at how the easels have been painted: they are the darkest things in the picture, a mixture of crosses and guillotines.

TH There is something self-righteous about them.

WU They are at their very least strict governesses, entirely contrary to these sensual mounds.

WU ... vielleicht durch eine andere Art von Winkel. Sie stehen auch nicht genau auf einander gegenüberliegenden Positionen.

TH Ja, sie sind leicht verschoben. Beim Malen geht es mir immer auch darum, im Bild herumzuwandern. Mich von ganz hinten in der Bildtiefe nach vorn zu bewegen und wirklich virtuell im Raum herumzugehen, ihn mir vertraut zu machen. Das war in diesem Fall noch einmal ein besonderes Erlebnis, weil ich mich ja in dem Raum, den die Bilder zeigen, tatsächlich real aufgehalten habe, als ich sie malte.

SB Das ist ein sehr schöner Punkt, weil hier unsere unterschiedlichen Perspektiven deutlich werden. Die Perspektive des Malers, der diesen Raum gemalt hat, in dem er herumwandert, und unsere Perspektive, die des Betrachters, der nicht in den Malvorgang, in den Produktionsvorgang involviert ist und insofern natürlich auch andere Sachen sieht. Denn obwohl du, Thomas, nicht nur die Bildtemperatur so genau kontrollierst, sondern auch die Räumlichkeit und das bildnerische Angebot, kannst du uns nicht davon abhalten, auf bestimmte Dinge noch einmal anders und intensiver zu schauen, als du es eigentlich gedacht hast. Zum Beispiel darauf, dass auf dem Nachtbild tatsächlich ein Bild auf der Staffelei stehen könnte, während die Staffelei auf dem Tagbild keinesfalls ein Bild tragen könnte, schlicht weil die Leiste fehlt, auf die es gestellt werden könnte. Das wiederum könnte bedeuten, dass diese Staffeleien überhaupt nur als Beobachter, als stumme Zeugen dieses Aushubs gemalt worden sind.

WU Ja, man muss sich auch mal anschauen, wie die Staffeleien gemalt sind: Sie sind das Dunkelste im Bild, sie sind eine Mischung von Kreuzen und Guillotinen.

TH Sie haben etwas Selbstgerechtes.

WU Sie sind zumindest strenge Gouvernanten, in jeder Hinsicht Gegenstücke zu diesen sinnlichen Hügeln.

SB Maybe these easels really are trying to stop these mounds, to control them.

WU While the mounds only strive to be sensual, the easels stand for severity, relentlessness. I also find it impressive that the easels tower up to the coffered ceiling and in this way demonstrate that they recognise nothing other than themselves as a standard or limitation. And yet they are not even capable of functioning. They are cenotaphs.

SB In principle, these easels were not made to support these pictures in the first place. Which also means that the pictures were never conceived for anything other than for leaning against the wall with their backs turned to us. And I would also claim that the left one of these two pictures should always stand in just such a way that it conceals the possibility of a handle on the door. And by concealing the possibility of a handle, the door becomes a picture. And this is precisely the power of the picture.

TH The easels that are not functional are liberated from their purely service-oriented function and become something like a figure. They are only images of easels. This happens often in my pictures: I do not paint the thing that is depicted, but rather an image of the thing. A reduction, which is also a duplication.

SB This is a very important point, Thomas, that you never paint a picture of the thing itself, but rather always a derivation of this, a reduction, a sign, a model-like situation. This is how your pictures function, and this also has to do with the ideal pictorial atmosphere that you strive to achieve. By painting not the thing itself, the object, you take away a bit of the warmth and closeness and produce a certain distance. Your art is actually always about making things observable; and they cannot be observed, at least not in your pictorial world, by taking possession of them; they must instead become signs of themselves.

SB Vielleicht versuchen die Staffeleien wirklich diese Hügel aufzuhalten, sie zu kontrollieren.

WU Während die Hügel nur das Sinnliche möchten, stehen die Staffeleien für das Strenge, Unerbittliche. Ich finde auch eindrucksvoll, dass die Staffeleien bis in die Kassettendecke aufragen und auf diese Weise zeigen, dass sie nichts als sich selbst anerkennen als Maßstab oder als Begrenzung. Dabei sind sie tatsächlich nicht funktionsfähig. Sie sind Mahnmale.

SB Diese Staffeleien sind im Grunde gar nicht dafür gemacht, diese Bilder zu tragen. Was auch bedeutet, dass die Bilder nie für etwas anderes gedacht waren als dafür, von uns abgewendet an der Wand zu stehen. Und meine Behauptung wäre auch, dass das linke dieser beiden Bilder immer genau so stehen musste, damit es an der Tür die Möglichkeit einer Klinke verdeckt. Und indem das Bild die Möglichkeit einer Klinke verdeckt, wird die Tür zum Bild. Und genau das ist die Macht des Bildes.

TH Die Staffeleien, die nicht funktionstüchtig sind, werden von ihrer rein dienenden Funktion befreit, zu so etwas wie einer Figur. Sie sind ja nur ein Bild der Staffelei. Das gibt es oft bei meinen Bildern, dass ich nicht das Ding male, das dargestellt ist, sondern bereits das Bild davon. Eine Reduktion, die auch eine Dopplung ist.

SB Das ist ein sehr wichtiger Punkt, Thomas, dass du nie ein Bild des Dings an sich malst, sondern immer schon seine Ableitung, eine Reduktion, ein Zeichen, eine modellhafte Situation. So funktionieren deine Bilder und auch das hat mit der von dir gewünschten idealen Bildtemperatur zu tun. Dadurch, dass du nicht das Ding, den Gegenstand selbst malst, nimmst du ein Stück weit Wärme, Nähe heraus und stellst eine bestimmte Distanz her. Es geht eigentlich bei dir immer darum, die Dinge betrachtbar zu machen, und sie können nicht betrachtet werden, jedenfalls nicht in deiner Bildwelt, indem man sie an sich nimmt, sondern sie müssen zu Zeichen ihrer selbst werden.

TH This also applies to the mounds, which are reduced to the basic geometric form of the cone.

WU I'd like to go back to the easels, in particular to those in the nocturnal picture. Here, they serve a function: They support the pictures; and one of the easels does not reach up as high as the other one does. It only reaches as far as the lower section of the coffered ceiling.

TH And they are feminine.

WU And they are suddenly much more graceful.

TH White brides.

WU One could say: We discover the femininity in these easels that is expressed in the mound of the daytime picture.

TH Exactly. I would like to address something that the two of you have – surprisingly – not yet mentioned. I would like to come back to a time in the late 1970s, when I began to paint. At that time, there were no easels in the Academy of Art in Düsseldorf. They weren't there. So I had to go into the basement of the academy, after I had contacted the caretaker and he told me: 'Oh yes, we had to take them all away and put them in the basement.' This was the period after Beuys and his famous statement: 'The error begins as soon as one starts buying stretchers and canvas.' This concept of the easel painting – it didn't exist anymore. When someone wanted to paint something, he laid it on the floor and the paint was applied on the floor or on a table. Easels played absolutely no role anymore. They stood for an obsolete classical tradition. I then rediscovered these easels for myself as a very practical instrument. For example, you can move the crossbars upwards and downwards as you wish and thus assume a completely different physical relationship vis-à-vis the picture. I took this to the extreme by leaving the picture on the

TH Das betrifft auch die Hügel, die ja auf die geometrische Grundform des Kegels reduziert sind.

WU Ich bin noch mal bei den Staffeleien, und zwar bei denen auf dem Nachtbild. Hier sind sie dienend, hier tragen sie die Bilder, und die eine der beiden Staffeleien reicht auch nicht so weit hoch. Sie geht nur bis zum unteren Teil der Kassettendecke.

TH Und sie sind weiblich.

WU Und sie sind auf einmal viel graziler.

TH Weiße Bräute.

WU Man könnte sagen: Hier steckt die Weiblichkeit in den Staffeleien, die auf dem Tagbild im Aushub formuliert ist.

TH Genau. Ich möchte eine Sache ansprechen, die erstaunlicherweise von euch bisher nicht erwähnt worden ist. Ich will auf eine Zeit in den späten 70er-Jahren zurückkommen, als ich angefangen habe zu malen. Da gab es in der Düsseldorfer Kunstakademie keine Staffeleien. Die waren nicht da. Also musste ich in den Keller der Akademie gehen, nachdem ich den Hausmeister kontaktiert hatte und er gesagt hat: „Ach ja, die mussten wir alle in den Keller räumen." Das war die Zeit nach Beuys mit dem berühmten Spruch: „Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt Keilrahmen und Leinwand zu kaufen." Dieser Begriff des Staffeleibildes, den kannte man gar nicht mehr. Wenn jemand etwas malte, hat er es auf den Boden gelegt und die Farbe wurde auf dem Boden oder auf dem Tisch aufgetragen. Staffeleien spielten überhaupt keine Rolle. Sie standen für eine überholte klassische Tradition. Ich habe dann diese Staffelei wieder als sehr praktisches Instrument für mich entdeckt. Man kann sie beispielsweise beliebig nach unten oder nach oben schrauben und hat dadurch auch ein ganz anderes körperliches Verhältnis dem Bild gegenüber. Das habe ich noch auf die Spitze

easel during my first lectures and thus made it a distinctive feature of my presentations.

WU It clearly refers to a certain tradition of painting. One thinks of famous pictures, within which easels are depicted, by artists such as Caspar David Friedrich or Velázquez. And one also thinks, of course, of the pictures by Magritte, in which the picture on the easel depicts what is behind the picture.

TH For my own work, I would argue that the picture possesses this sign character, this presentation character, in the sense of: Look here! I've experienced that in museums, how a picture receives a completely different kind of attention when it stands on an easel: because it gains a certain element of surprise as a result.

SB It's exposed.

TH Yes, much more so than if it hangs on the wall, and especially because when it is placed on an easel, one is able to view the back of it – a constant source of fascination.

WU When, in the context of an exhibition, I see a painting on an easel, I think: The painter is missing here. Will he come back at any minute, or has he just left?

SB In principle, a picture that stands on an easel signalises an unfinished state. Or to put it another way: A painting on an easel still breathes the author's aura, as it were. The hand of the artist was just recently still at work.

WU It is still negotiable.

SB It is not yet complete. And this is in itself a peculiar thing, since the pictures that stand on the easels here are, in fact, finished. They are also finished with themselves. But we did not want to speak only of the location and contents of the pictures, but also

getrieben, indem ich für meine ersten Vorträge das Bild auf der Staffelei stehen gelassen und als Präsentationsform für mich zu einem Erkennungszeichen gemacht habe.

WU Klar verweist das auf eine bestimmte Tradition von Malerei. Man denkt an berühmte Bilder, auf denen Staffeleien zu sehen sind, wie bei Caspar David Friedrich oder Velázquez. Und natürlich denkt man an die Magritte-Bilder, auf denen das Bild auf der Staffelei zeigt, was hinter dem Bild ist.

TH Für mein Werk würde ich behaupten, dass das Bild diesen Schildcharakter, diesen Präsentationscharakter hat, im Sinne von: Schaut her! Das ist eine Erfahrung, die ich in Museen gemacht habe, dass ein Bild eine ganz andere Aufmerksamkeit bekommt, wenn es auf der Staffelei steht. Weil es dadurch ein Überraschungsmoment bekommt.

SB Es ist herausgestellt.

TH Ja, ganz anders, als wenn es auf der Wand ist, und vor allem – was immer wieder fasziniert – ist man bei einem Bild auf der Staffelei in der Lage, es von hinten anzusehen.

WU In dem Moment, wo ich ein Bild in einer Ausstellung auf einer Staffelei sehe, denke ich mir: Hier fehlt der Maler. Wird er vielleicht jeden Moment kommen oder ist er gerade gegangen?

SB Ein Bild, das auf der Staffelei steht, signalisiert im Grunde noch einen unfertigen Zustand. Oder anders gesagt: Ein Bild auf einer Staffelei atmet quasi tatsächlich noch das Fluidum des Autors. Da war die Hand des Malers noch gerade am Werk.

WU Es ist noch verhandelbar.

SB Es ist noch nicht vollendet. Und das ist ja auch eine eigentümliche Geschichte, denn die Bilder, die hier auf der Staffelei

about what these pictures can actually do. When I consider the two related studio situations, it seems to me that the answer to the question of what pictures can accomplish is actually a more pessimistic one.

TH Yes, this is also perhaps what I found so alarming about your round of interpretations: this negativity...

WU ...that everything is removed from the pictures...

TH ...yes, that something so depressing came to light, which has nothing to do with what I feel.

WU But we did indeed emphasise the aspect of purity.

TH What can pictures accomplish? I prove that it is indeed possible to achieve a great level of reflection within pictures, even when this is subdued. I also feel more honest with this – more honest than promising the moon or painting a field of flowers. It's about a sober assurance: What can pictures accomplish? One thing is for sure: They can open up a place and create space, albeit with certain side effects. I depict these side effects; but by doing so, I also feel that I'm being honest. What is more, there is always a bit of humour in my pictures. The idea that a painter envisions the greatest depths and expanses of the world and that these disturbing mounds, which are obviously sexual, pile up around him, is of course somehow comical and even embarrassing. Just imagine: You visit me here in my studio and my desires and secret thoughts are spread out here in front of you. There's a lot of humour in that, which I see in these pictures, much more than just this hopelessness, this coldness, or this impossibility.

SB I also see this humour in a lot of your work and always find it quite liberating, because it comes in such small doses, which extracts nothing from the clarity and precision of the pictures, but rather intensifies this clarity. It's not a kind of humour with

stehen, sind fertig. Sie sind fertig auch mit sich. Wir sollten aber nicht nur über den Ort und den Inhalt der Bilder reden, sondern auch darüber, was diese Bilder können. Wenn ich mir die beiden zusammengehörigen Ateliersituationen anschaue, dann scheint mir das doch hier eher ein pessimistischerer Befund zu sein für das, was Bilder bewirken können.

TH Ja, das hat mich vielleicht auch eben an eurem Interpretationsreigen etwas erschreckt, diese Negativität ...

WU ... dass alles aus den Bildern weggeräumt wird ...

TH ... ja, dass da so etwas Depressives zum Vorschein kam und ich mich eigentlich so nicht empfinde.

WU Aber wir haben ja auch das Moment der Reinheit betont.

TH Was können Bilder? Ich beweise, dass es möglich ist, mit Bildern eine große Reflexionstiefe zu erreichen, auch wenn diese unterkühlt ist. Ich fühle mich damit aber auch aufrichtiger, als wenn ich das Blaue vom Himmel versprechen oder Blumenwiesen malen würde. Es geht um eine nüchterne Versicherung: Was können Bilder? Eines ist ganz sicher: Sie können einen Ort eröffnen und Platz schaffen, wenn auch mit gewissen Nebenwirkungen. Diese Nebenwirkungen zeige ich, aber dadurch empfinde ich mich auch als aufrichtig. Außerdem ist bei meinen Bildern immer eine Portion Humor dabei. Die Vorstellung, dass ein Maler sich da die größten Tiefen und Weiten der Welt ausmalt und um ihn herum wachsen diese verstörenden Hügel, die offensichtlich geschlechtlich sind, hat ja etwas Komisches und auch Peinliches. Man muss sich vorstellen, ihr besucht mich in meinem Atelier und hier sind meine Begierden und meine geheimen Gedanken vor euch ausgebreitet. Also da ist auch eine große Portion Humor drin, den ich viel eher in diesen Bildern sehe als nur dieses Ausweglose, Kalte oder Unmögliche.

THOMAS HUBER, *Rede über die Sintflut*, 1982

RENÉ MAGRITTE, *La condition humaine*, 1935. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 81 cm

SB Den Humor sehe ich auch in vielen deiner Arbeiten und finde ihn immer sehr befreiend, weil er in so einer feinen Dosierung vorkommt, die der Klarheit und der Präzision der Bilder keinen Abbruch tut, sondern diese Klarheit im Grunde noch stärkt. Es ist kein Humor, mit dem du dich um die Ecke mogelst oder durch den die Aussagen der Bilder wolkig oder unscharf werden.

TH Du hast ja auch diese Tackernadeln bemerkt, bei denen ich sogar noch den kleinen Schatten gemalt habe. Das sind die Momente, die mir ein fast diebisches Vergnügen bereiten.

WU Der Humor schützt deine Bilder auch vor Ideologisierung. So sehr die Reinheit ein Ideal sein mag, sie wird bei dir nie so dogmatisch wie etwa bei einem Mondrian. Der würde so etwas wie die Tackernadeln nicht malen. Wenn wir an das vorher besprochene Bild *Das Meer* denken, stellen wir auch hier fest, dass die Reinheit, die einerseits postuliert wird, andererseits auch aufgehoben wird, und dass sich das Spontane und Unkalkulierbare, Unkontrollierte ebenfalls einen Raum schafft. Letztlich ist nichts ausgeschlossen, und das ist das Humorvolle, das Anti-Ideologische in deinem Werk. Und plötzlich – trotz niedriger Bildtemperatur – gibt es auch wieder eine Wärme, weil der gesamte Kosmos zu seinem Recht kommt und seinen Platz hat.

TH Ich habe eine mir selbst unheimliche Ehrfurcht vor Bildern. Die Ehrfurcht ist ein Thema, das mich nicht loslässt, das mir offensichtlich über die vielen Jahre immer noch Anlass gibt mich anzustrengen. Das Bild ist für mich etwas Unausweichliches. Und auch wenn die Bilder hier auf diesen Staffeleien etwas hölzern wirken, sind sie für mich eine Möglichkeit, meiner Ehrfurcht den Spiegel vorzuhalten.

SB Alle diese Bilder hier auf diesen zwei Arbeiten sind in einem Dazwischen. Für mich ist die Staffelei der Ort des Dazwischen.

TH Oder auch ein Ort, wo die Dinge abgestellt werden.

which you attempt to cheat the viewer, or through which the pictures' messages become clouded or blurred.

TH You also noticed these tack pins, next to which I even painted small shadows. These are moments that give me an almost malicious pleasure.

WU The humour also protects your pictures from ideologisation. As much as purity can indeed be an ideal, in your works it is never as dogmatic as it is with someone like Mondrian. He would have never painted anything like these tack pins. When we think about the picture *Das Meer*, which we discussed earlier, we can also see that the purity postulated here is simultaneously repealed, and that the spontaneous and unpredictable, the uncontrollable, is also given space. In the end, nothing is excluded; and that is the humorous, the anti-ideological aspect of your work. And suddenly – despite the low pictorial temperature – there is also a sense of warmth, since the entire cosmos comes to the fore and has its rightful place.

TH I myself have a great deal of respect for pictures. Respect is a theme that captivates me – a theme which, after so many years, obviously still invokes me to do my best. For me, the picture is something inevitable. And even when the pictures on these easels seem somewhat awkward, they make it possible for me to reflect upon my respect.

SB All of the pictures here in these two works are in a state of 'in betweenness'. For me, the easel is the site of this 'in between' state.

TH Or perhaps also a place where things can be set aside.

SB In these pictures on the easels, you express something once again which is an essential part of your work, namely a deictic moment: the pointing to something. The picture presents itself

SB Du formulierst in den Bildern auf den Staffeleien noch einmal etwas, das wesentlich zu deinem Werk gehört, nämlich ein deiktisches Moment: das Hinzeigen auf etwas. Das Bild zeigt sich im Akt des Zeigens. Ich wollte aber auch noch mal darauf zurückkommen, dass du ein bisschen erschrocken warst, dass die Bilder für uns so viel Ausweglosigkeit ausstrahlen. Ich denke schon, dass diese Ausweglosigkeit in ihnen enthalten ist. Aber sie sind natürlich auch eine starke Ermächtigungsgeste des Bildes, denn schließlich beschäftigen sich beide Bilder mit nichts anderem als mit Bildern über Bilder in einem Raum, der selbst wieder in seiner malerischen Form letztlich nur aus bildhaften Komponenten besteht. Das ist meines Erachtens ein Kern des Werkes, dieses Bestehen darauf, den Charakter, den Ort, die Wirkung, die Wertigkeit des Bildes in all seinen Zusammenhängen zu untersuchen und damit das Bild in eine gestärkte Position zu bringen. Dabei arbeitest du aber nicht pathetisch, also nicht mit einer Überhöhung, in der das Bild wieder zum Heiligen wird, entweder zum wirklich tatsächlich transzendent Heiligen oder zum – im Sinne der Abstraktion – Entleert-Heiligen. Sondern du formulierst malerisch etwas, was zwischen dem Betrachter und dem Bild immer wieder neu auf Augenhöhe verhandelt werden kann, als Teil unserer aktuellen Wirklichkeit.

TH Eines meiner Kinder kam mal ins Atelier. Ich weiß nicht mehr, welches von den sechsen. Es war noch klein, daran erinnere ich mich. Es setzte sich vor das Bild, an dem ich gerade arbeitete. Es schaute das Bild an. Dann sagte es: „Du malst ein Bild und im Bild malst du noch ein Bild. Und darin malst du noch ein Bild. Du malst ein Bild im Bild.“ Und dann fing es an zu leiern: „Ein Bild im Bild, im Bild, im Bild, im Bild ...“ Ich sagte: „Hör auf, das ist ja grauenhaft.“ Aber das Kind fuhr fort: „Ein Bild im Bild, im Bild ...“ „Stopp!“, sagte ich. Manchmal erinnere ich mich an diese Begebenheit, die dem Kind so viel Spaß gemacht hat. Bilder müssen heute nicht mehr zu Vorbildern gemacht werden. Sie schreiben nicht mehr etwas vor. Es sind keine endgültigen Bilder. Wenn wir Bilder sehen, kommen uns andere Bilder in

in an act of presenting. But I wanted to come back to something else – that you were somewhat startled that, for us, the pictures radiate so much hopelessness. I am convinced that this hopelessness is contained within them. But they are, of course, also a strong gesture of empowerment with regard to the picture, because in the final analysis, both pictures are nothing other than pictures about pictures within a space, which, in its painterly form, ultimately consists solely of pictorial components. In my opinion, this is a key factor of the work, this insistence on exploring the character, the location, the effect, the intrinsic value of the picture in all its connections, and thus strengthening the position of the picture. But you do not do this in an emotional way; there is no excessiveness, in which the picture could once again become sacred, either as an actual, transcendental saint or – in the sense of abstraction – an emptied saint. On the contrary, you express something on a painterly level, which can be constantly renegotiated between the viewer and the picture on equal terms, as part of our contemporary reality.

TH One of my children once came into my studio. I’m no longer sure which of my six children it was. The child was still small – that much I remember – and sat down in front of the picture that I was working on at the time and looked at it. The child then said: ‘You’re painting a picture, and you’re painting a picture in the picture. And in that picture, you’re painting another picture. You’re painting a picture in the picture.’ And then the child began to drone on: ‘A picture in the picture, in the picture, in the picture, in the picture...’ ‘Stop!’ I said. Sometimes I think back on this incident that was obviously so much fun for the child. Today, pictures no longer need to be made into role models. They no longer dictate anything. There are no more definitive pictures. When we see pictures, we think of other pictures. One picture leads to another. ‘A picture in the picture, in the picture, in the picture...’ A stream of pictures. I see my main task as not letting such a stream of pictures get out of hand and become arbitrary. But I also don’t want to overly define pictures, to

den Sinn. Ein Bild gibt sich dem anderen. „Ein Bild im Bild, im Bild, im Bild ...“ Ein Bilderstrom. Ich sehe meine Aufgabe darin, einen solchen Bilderstrom nicht uferlos werden und ins Beliebige abgleiten zu lassen. Ich will Bilder aber auch nicht festschreiben, ideologisieren. Bilder haben eine unbedingte Voraussetzung: Wir machen uns Bilder. Das ist gefährlich, weil solche Bilder uns einschränken, wenn wir sie verabsolutieren. Ein Ausweg ist jedoch gegeben: Ein Bild evoziert ein anderes. Das erste Bild verweist auf ein ähnliches und dieses wiederum auf ein nächstes. So kommt es zum Bild im Bild, im Bild. Das ist die Möglichkeit unserer Freiheit. Wenn diese Freiheit in die Ausweglosigkeit des Bildes im Bild führt, wie du, Stephan, es befürchtest, wenn sie droht uferlos zu werden, dann kann man zum Kind sagen: „Jetzt aber stopp, hast du Hunger, soll ich dir etwas zu essen machen?“ Bilder sind leider nur eingeschränkt mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen.

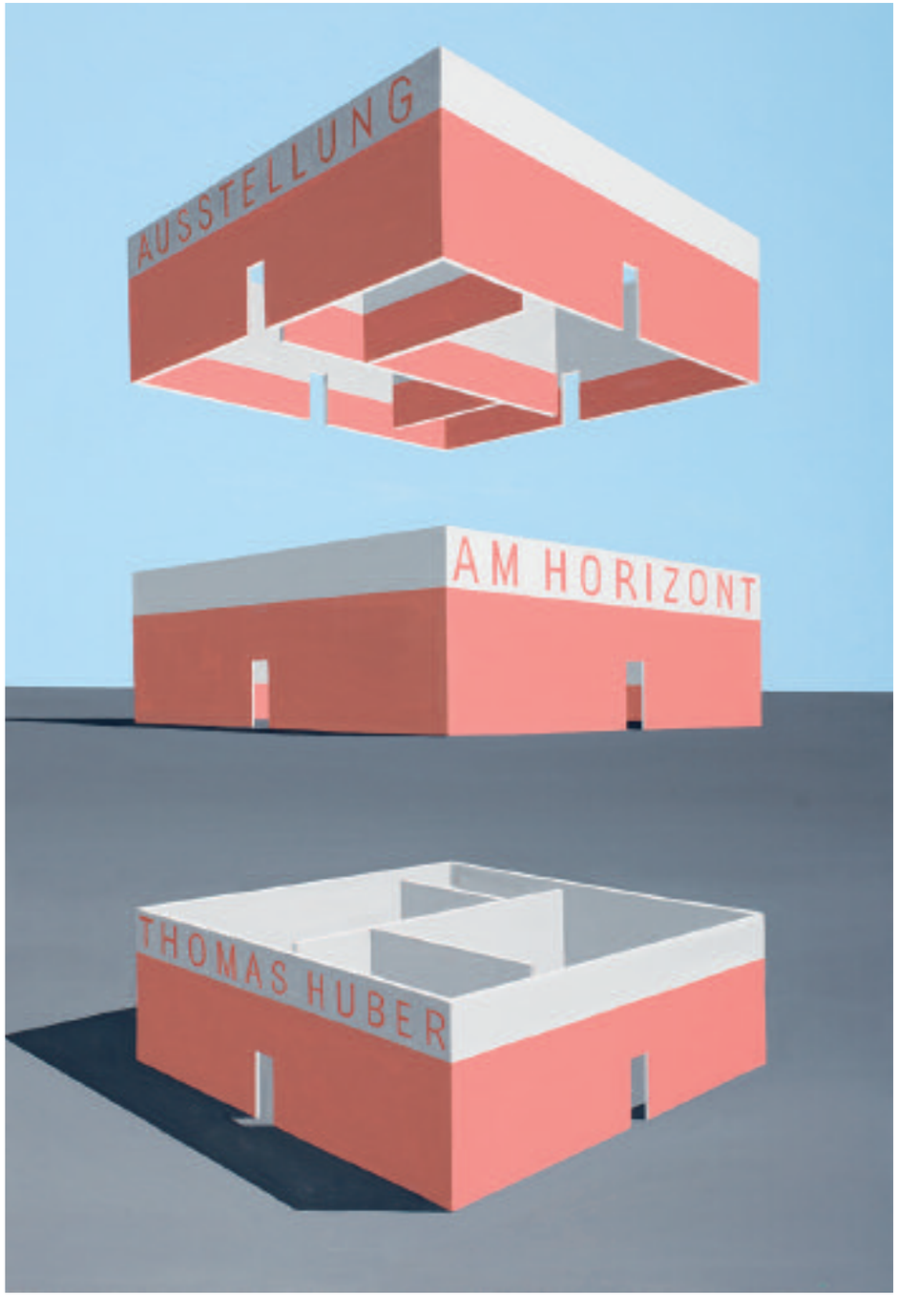
ideologise them. Pictures have an absolute prerequisite: we make pictures for ourselves. This is dangerous because such pictures limit us when we make them absolute. There is, however, one way out: One picture evokes another. The first picture refers to a similar one and this, in turn, refers to the next one. The result is a picture in the picture, in the picture. This is the possibility of our freedom. When this freedom leads to the hopelessness of the picture in the picture, as you, Stephan, fear, when it threatens to get out of hand, then you can say to the child: ‘Now stop! Are you hungry; should I get you something to eat?’ Unfortunately, pictures are only limited when it comes to bringing them into line with reality.

7 — Am Horizont

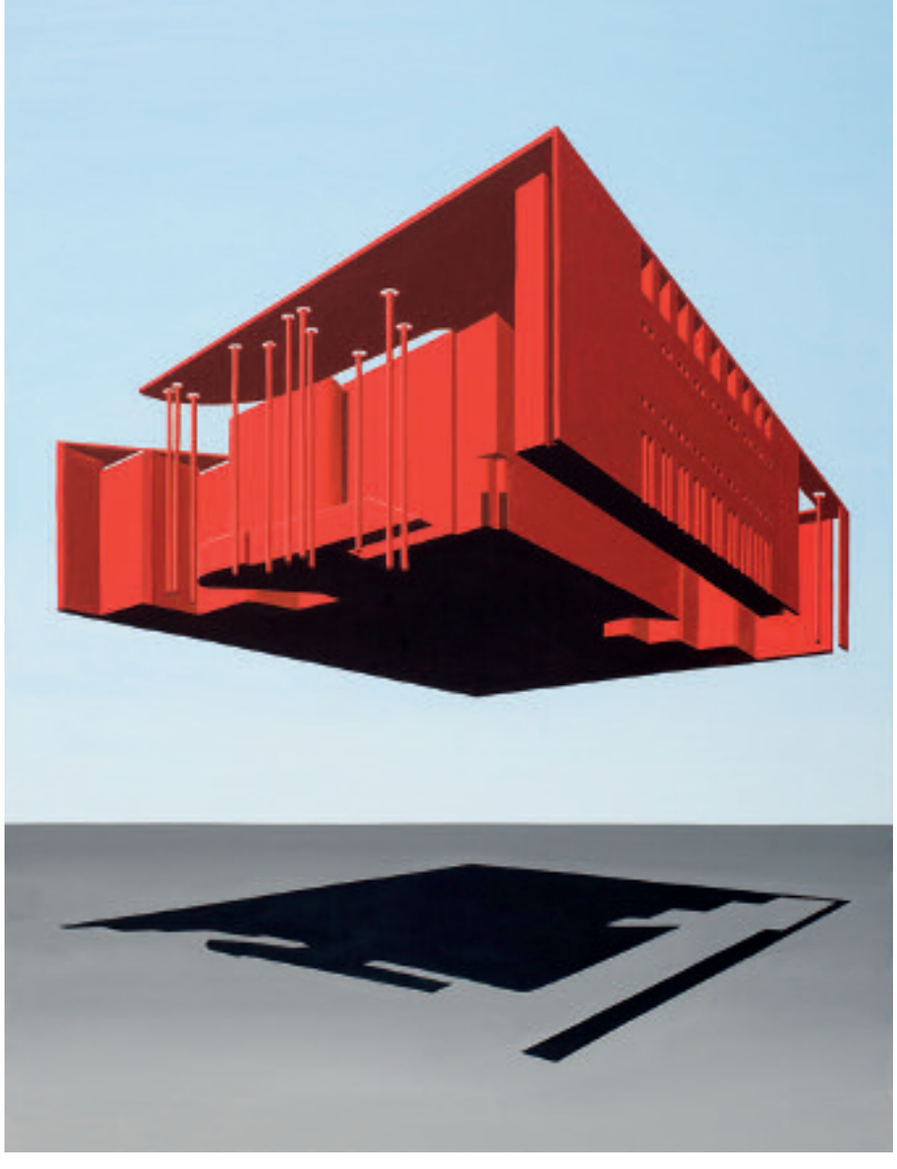
Im titelgebenden Raum der Ausstellung werden die Bilder jeweils entsprechend ihrem Horizont in gleicher Höhe aufgehängt. Diese ungewohnte Hängung stellt die Bedeutung der Horizontlinie in den Bildern heraus. Die perspektivische, räumliche Darstellung benutzt meist mehrere Fluchtpunkte. Diese liegen alle auf einem vorab gewählten Horizont. Wie vielfältig auch immer die gewählten Fluchten eines Bildes sind, die gemeinsame Horizontlinie garantiert eine plausible Darstellung der Räumlichkeiten. Der Horizont ist der oft unsichtbare Anker jeder perspektivischen Darstellung. Er ist die in die Bilder eingeschriebene Grenze, wo sich Sichtbares und Unsichtbares begegnen. Es ist aufschlussreich, dass sich die Bildgebung genau auf diese prekäre Grenze bezieht: Die Repräsentation in einem Bild oszilliert stets an jener Linie entlang, wo Sichtbarkeit in Unsichtbarkeit umschlagen kann. Den Bildern sind neun Modelle auf Sockeln gegenübergestellt. Bilder und Modelle zeigen Bauten, die sich an die Containerarchitektur anlehnen, wie sie heute zum Beispiel für Messebauten üblich ist: zweckmäßige Hallen, deren Außenhaut und Innenausstattung je nach Bedarf unterschiedlich gestaltet werden kann. Drucktechnische Verfahren erlauben es heute, Häuser in große Bilder zu verwandeln. Die Fassaden werden zu Ausdrucksträgern, zu Werbeflächen auf Zeit. Außenansicht und innere Funktion der Gebäude werden sowohl miteinander verschränkt als auch voneinander entkoppelt. Architektur im zeitgenössischen Stadtbild beansprucht nicht mehr die in Stein gehauene oder in Beton gegossene Dauer, sondern orientiert sich zunehmend an der Flüchtigkeit der Bilder. Diese sind bedingt durch den Horizont, hinter dem sie jederzeit verschwinden können.

7 — On the Horizon

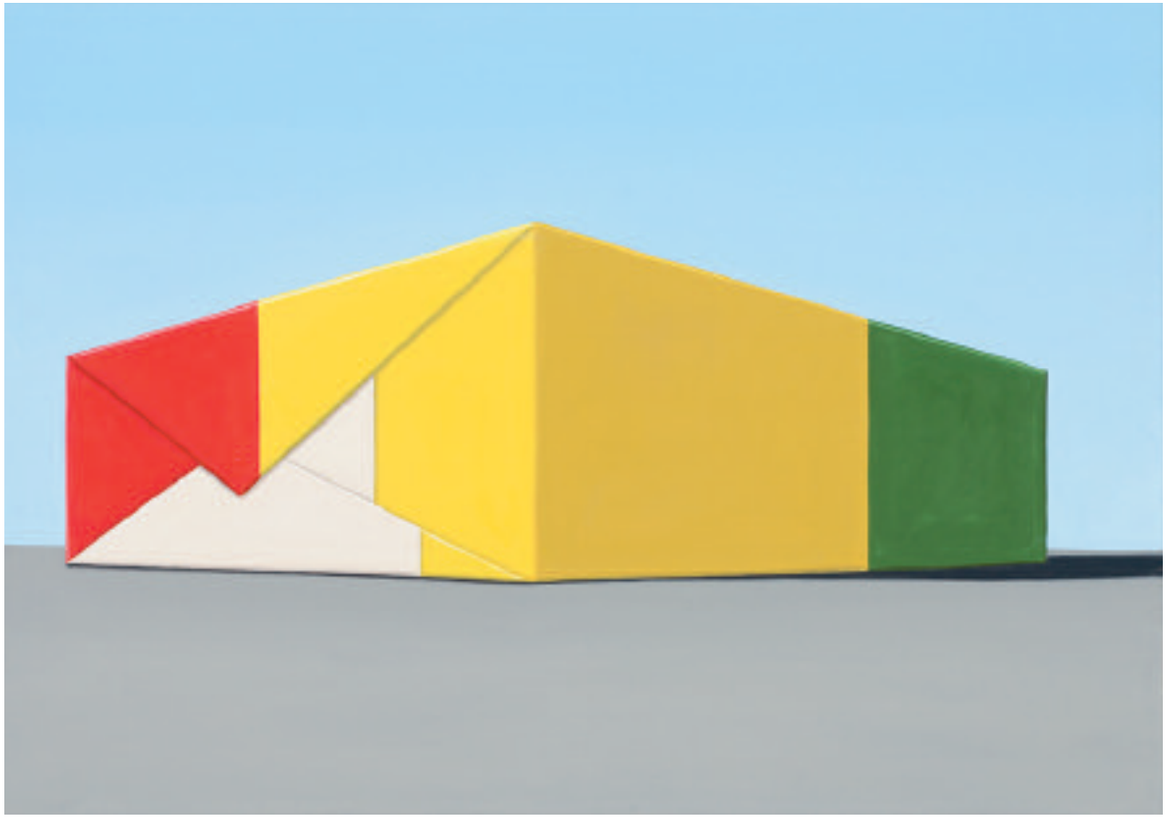
In the eponymous gallery, the pictures are hung so that their horizons are all at the same height. This unusual hanging emphasises the importance of the horizon line in these pictures. Spatial representation based on perspective generally makes use of several vanishing points. These all lie on a previously determined horizon. As diverse as the chosen vanishing points within a picture may be, the common horizon line guarantees a plausible depiction of spatial areas. The horizon is the often invisible anchor of every three-dimensional representation. It is the border, inscribed into the pictures, where the visible and the invisible meet. It is interesting that the image refers precisely to this precarious border: representation within a picture always oscillates along this line, where the visible can suddenly become invisible. The pictures are juxtaposed with nine models on plinths. Both the pictures and the models depict buildings inspired by container architecture, such as that which is common for contemporary trade fair buildings: practical halls, the exterior shell and interior furnishing of which can be designed differently as required. Printing processes now make it possible to transform buildings into enormous pictures. Their façades become conveyors of expression, temporary advertising spaces. The exterior view and inner function of the buildings are thus both intertwined and decoupled from each other. In the contemporary urban landscape, architecture no longer lays claim to permanence carved in stone or concrete, but rather increasingly orientates itself towards the transience of pictures. These are determined by the horizon, behind which they can disappear at any time.



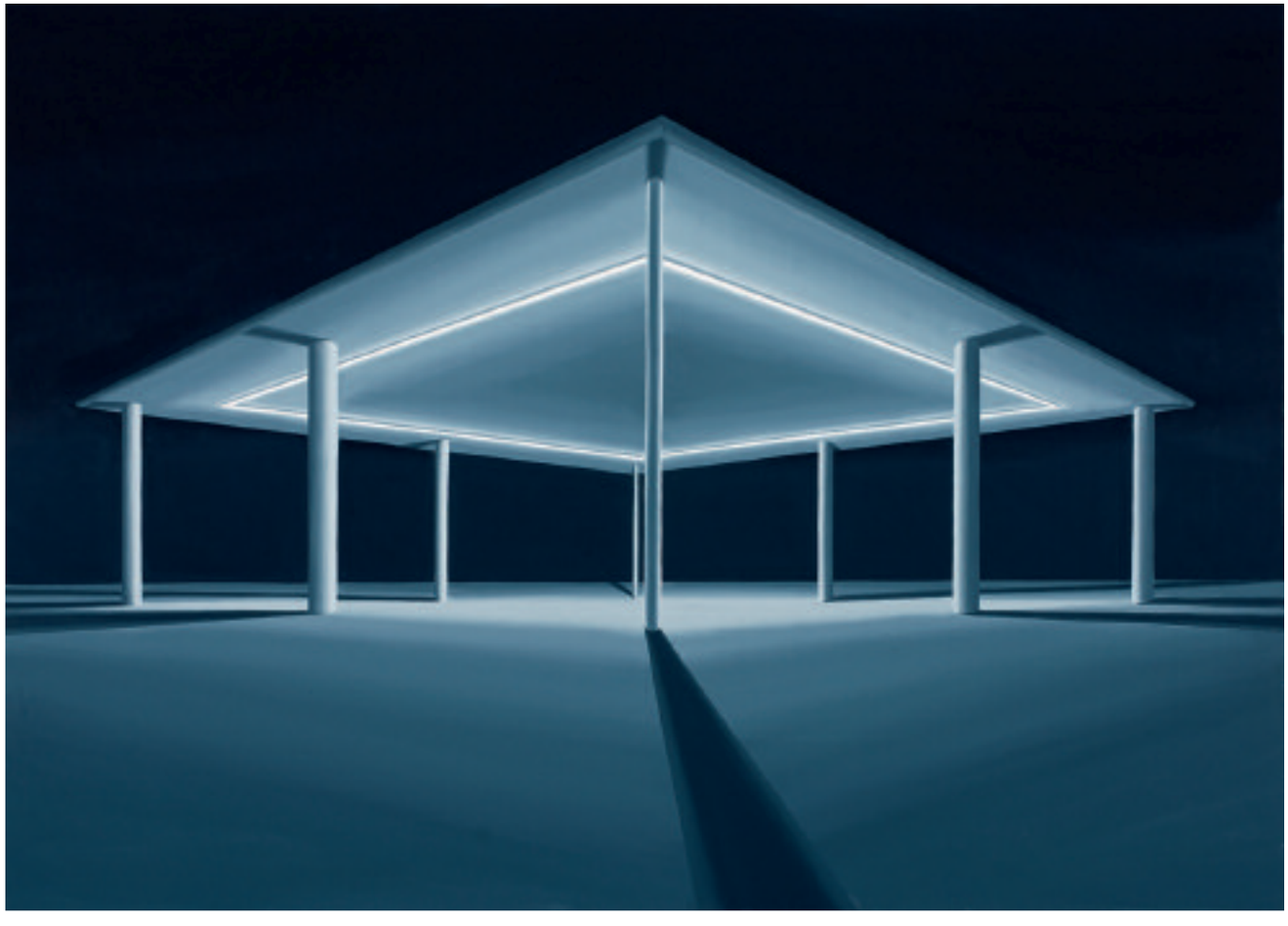
Am Horizont I, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 160 × 110 cm



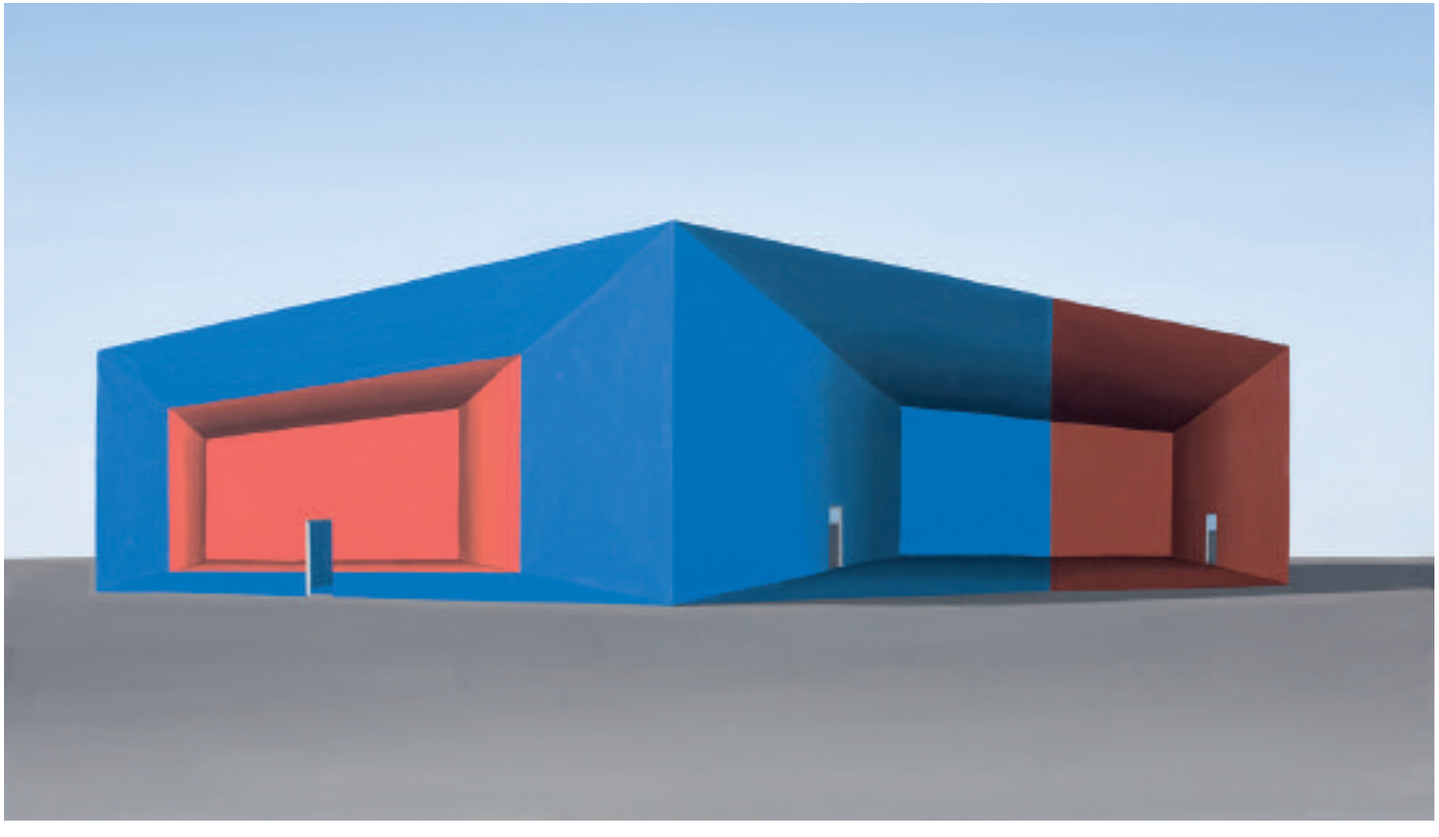
Am Horizont II, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 130 × 110 cm



Am Horizont III, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 70 × 100 cm

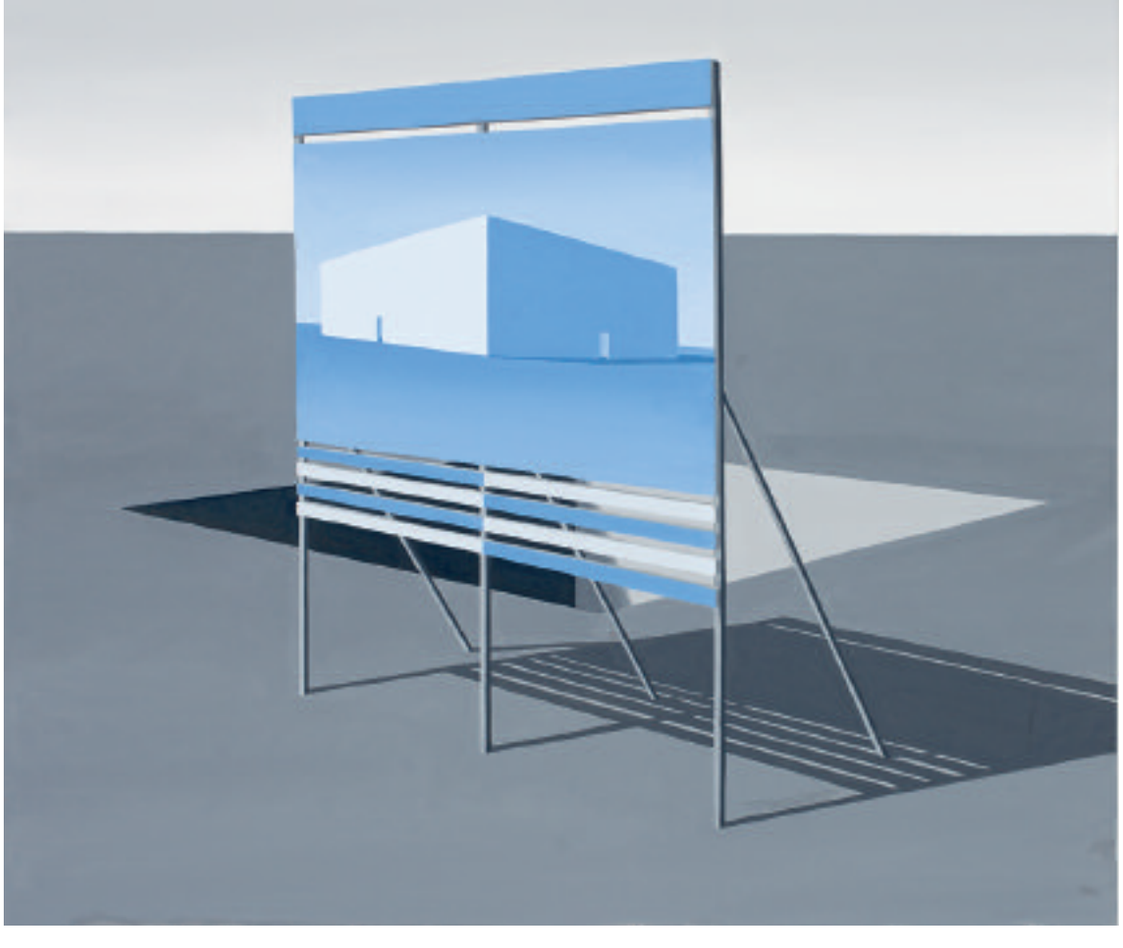


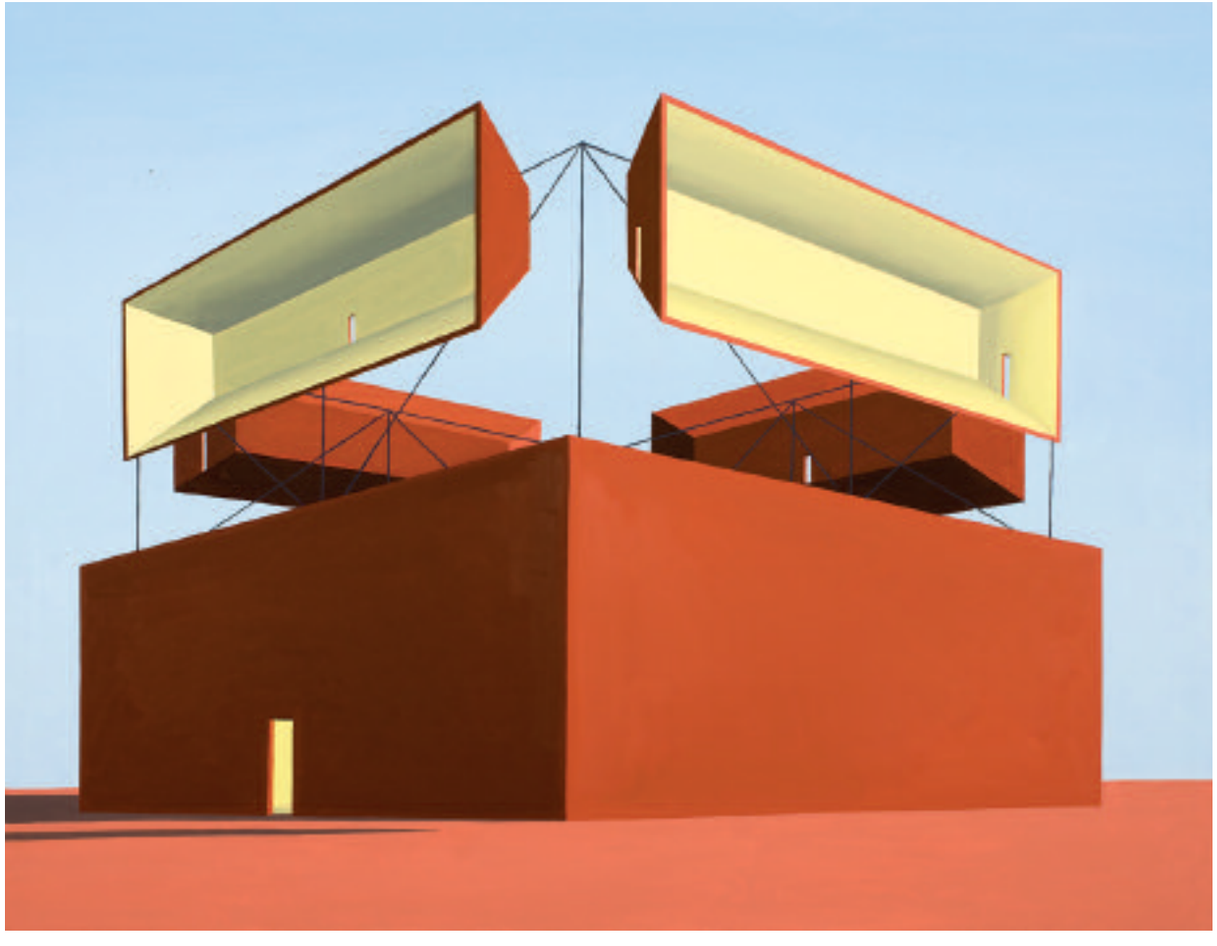
Am Horizont IV, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 141 cm



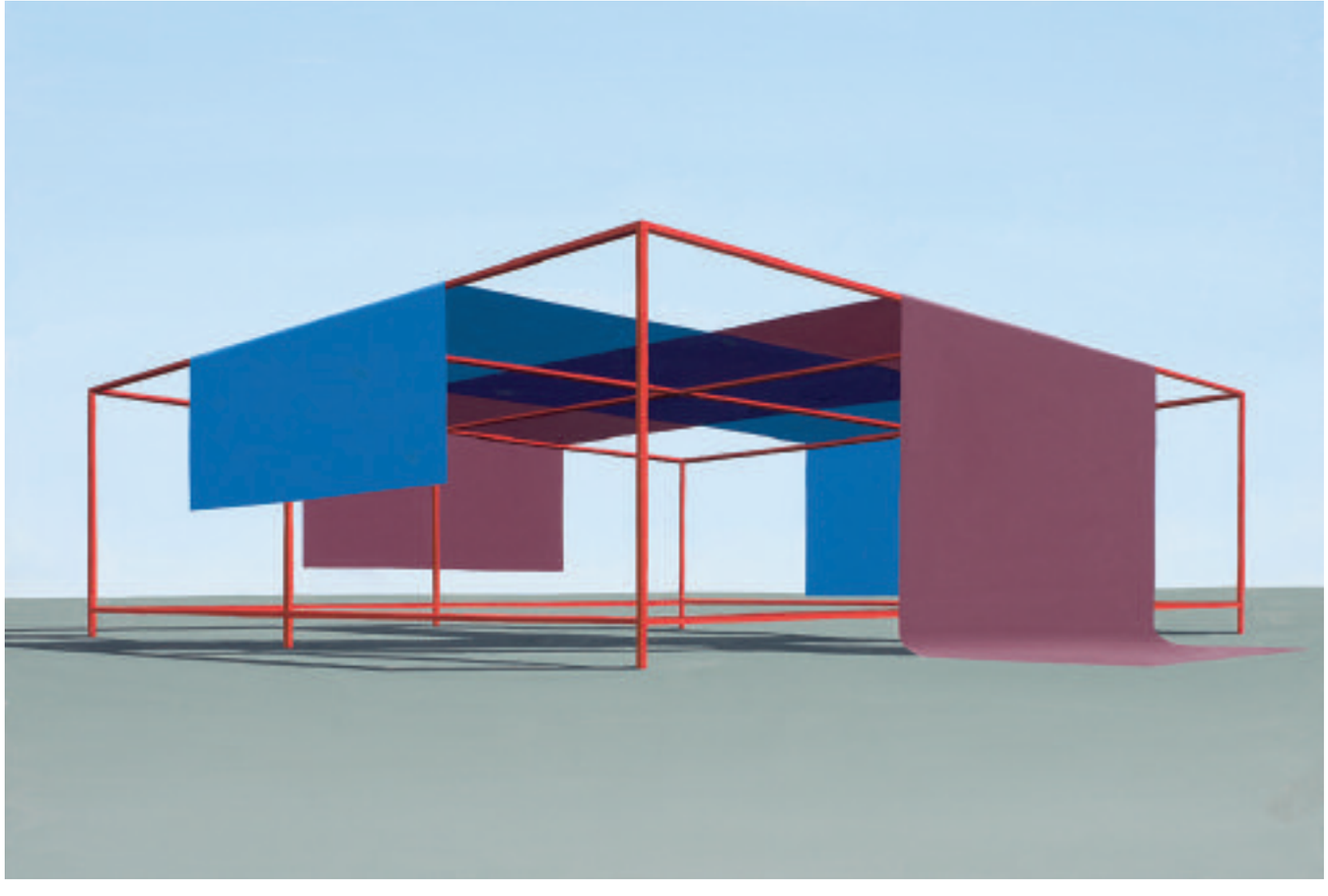
Am Horizont V, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 80 × 140 cm

Am Horizont VI, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 120 cm

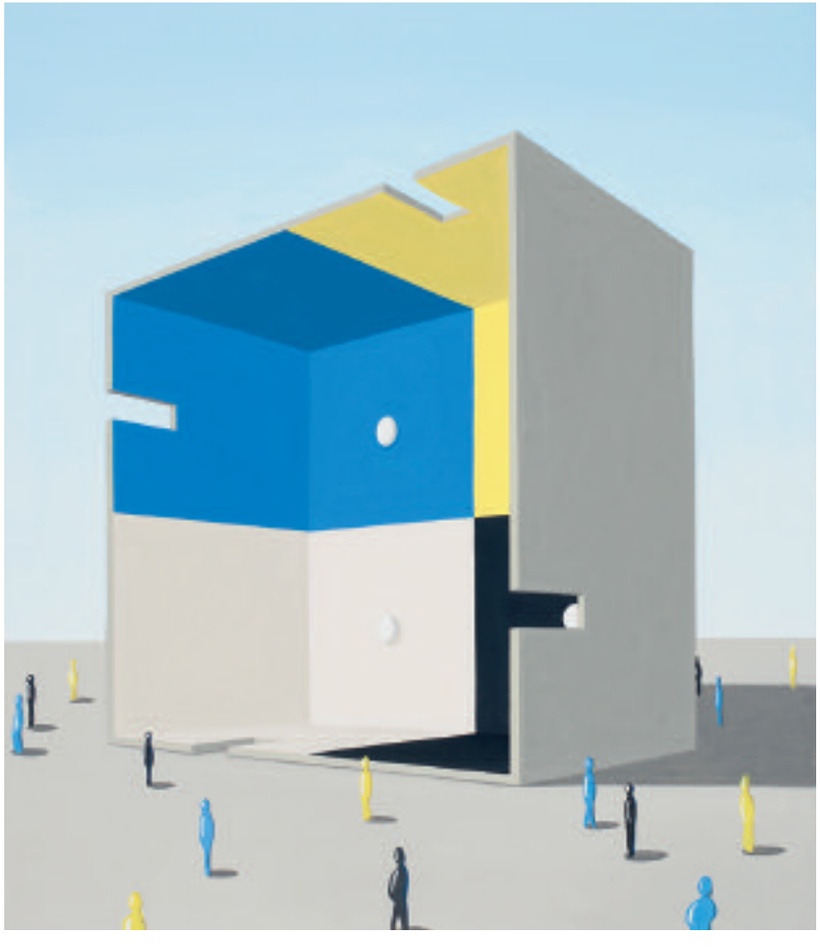




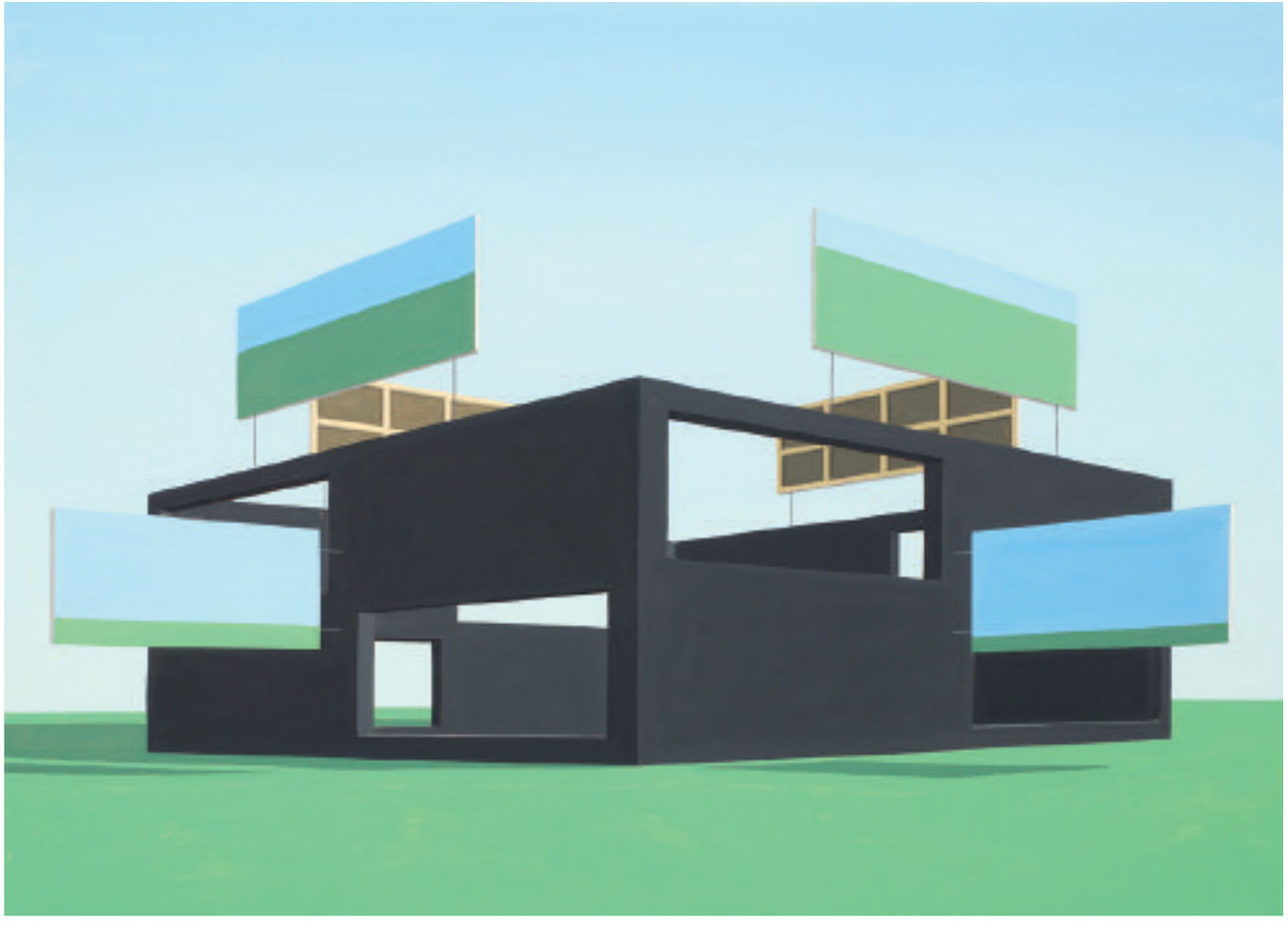
Am Horizont VII, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 130 cm



Am Horizont VIII, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 80 × 120 cm

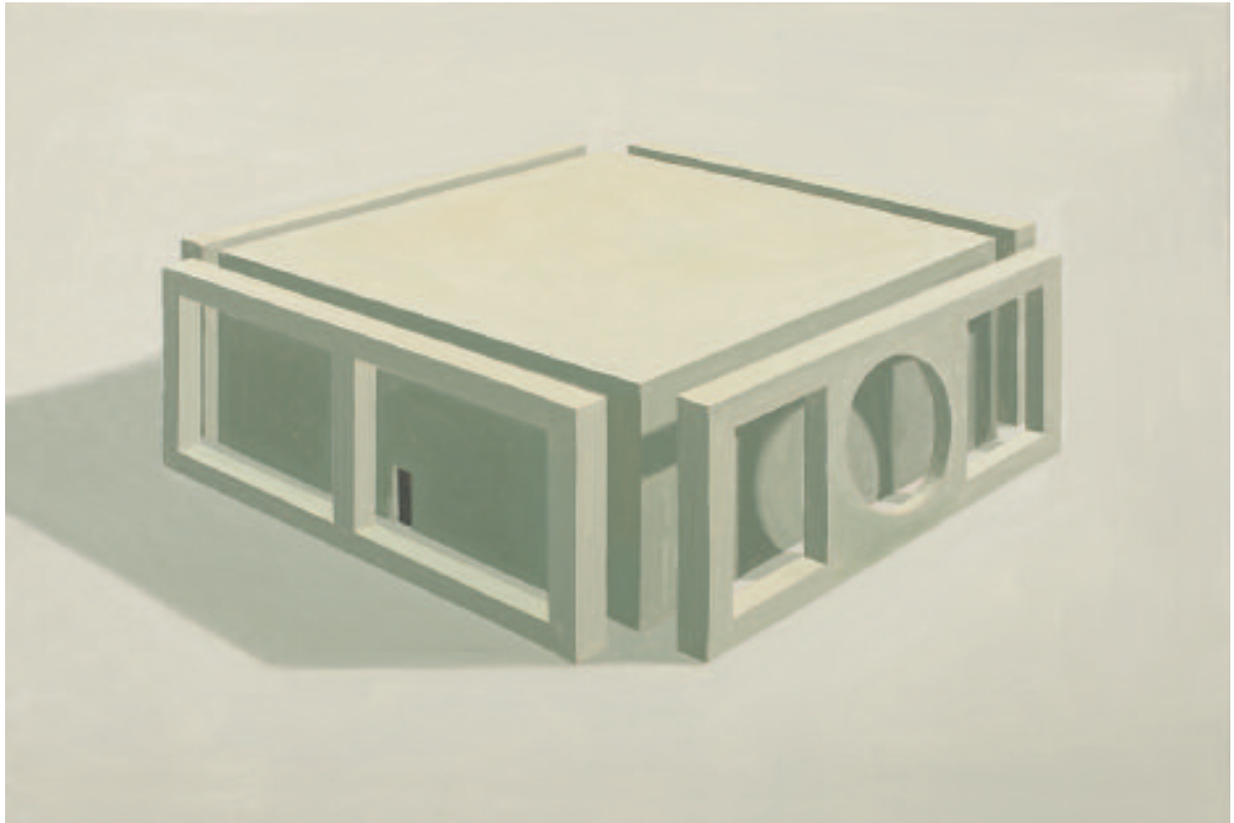


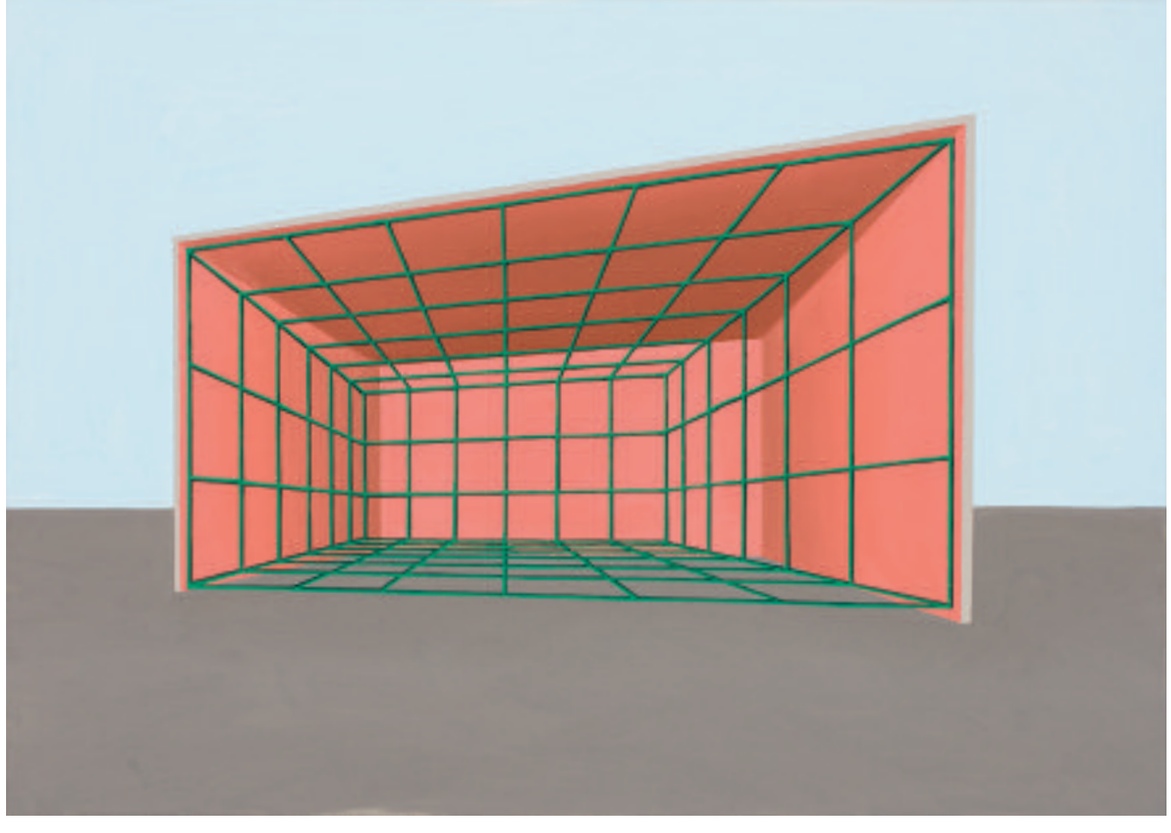
Am Horizont IX, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 70 × 80 cm



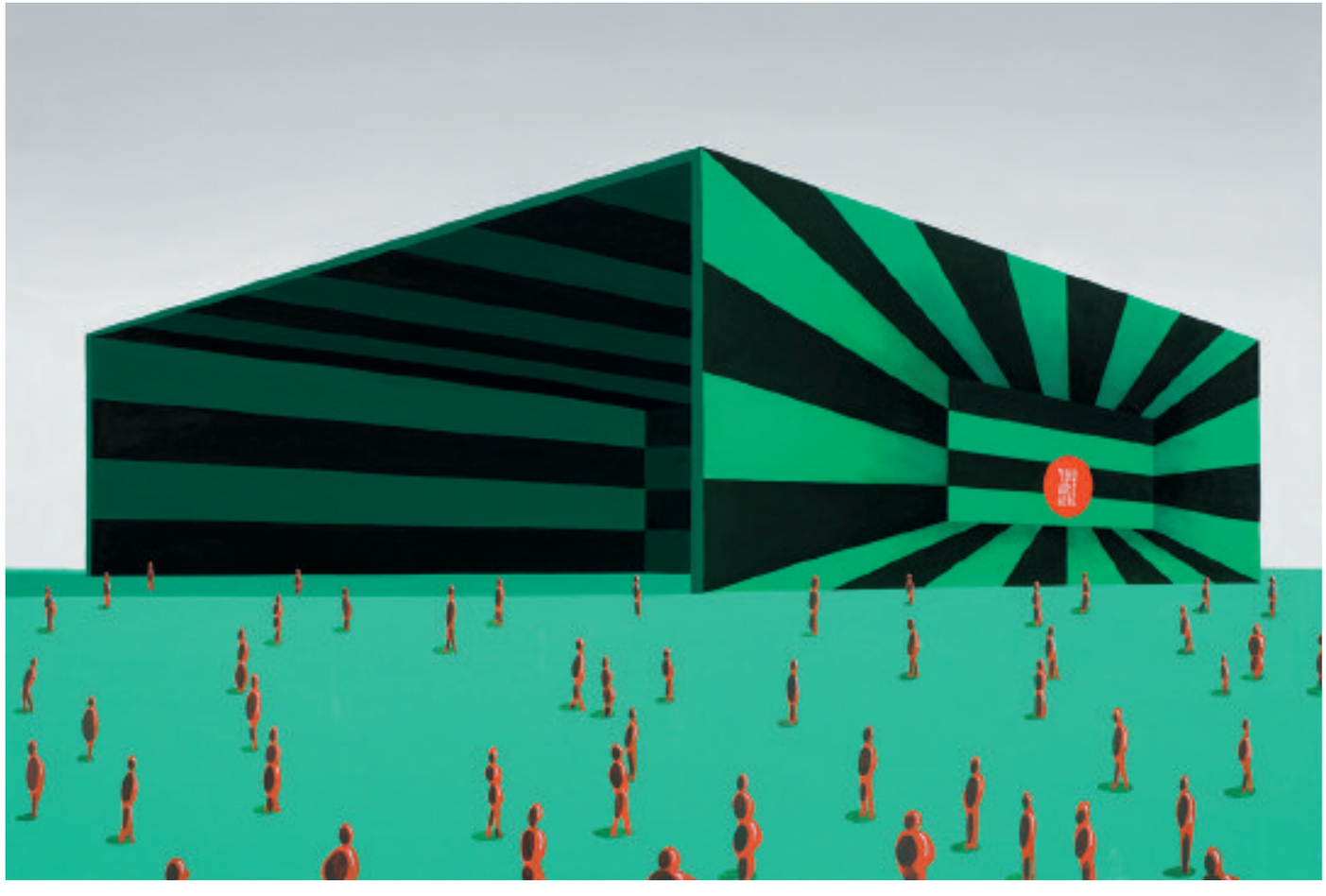
Am Horizont X, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 × 140 cm

Am Horizont XI, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 80 × 120 cm





Am Horizont XII, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 70 × 100 cm



Am Horizont XIII, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 80 × 120 cm

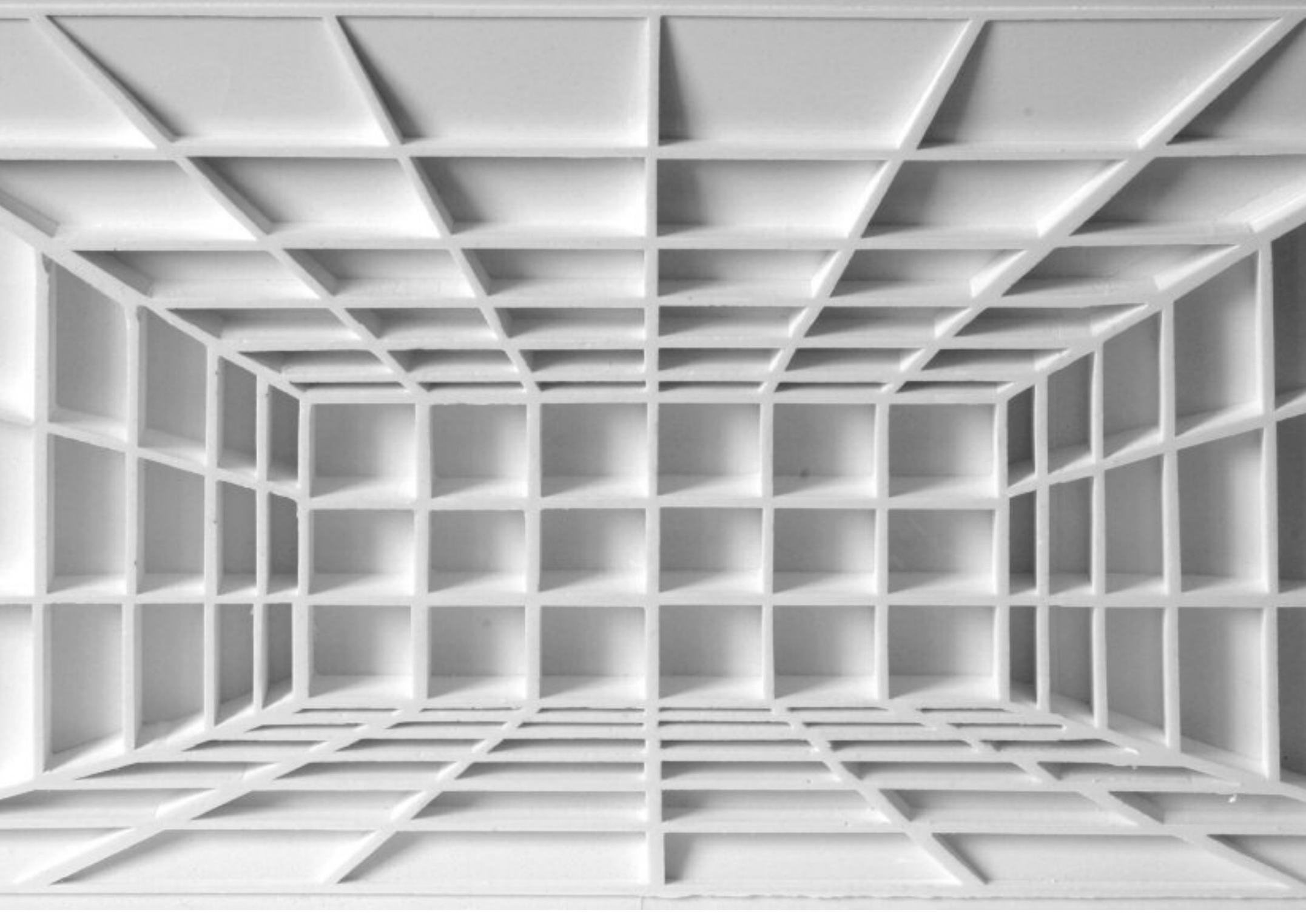
Am Horizont XIV, 2016. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 90 × 140 cm

Reliefs auf den Außenseiten der Modelle zeigen, wie die vorgestellten Architekturen jeweils gesehen werden könnten. Sie sind mögliche Ansichten eben jenes Gebäudes, das sie schmücken. Reliefs sind ein Zwitter zwischen Plastik und Bild. Sie haben zwar Volumen, stellen Räumliches damit jedoch bildhaft dar. Man kann um die Modelle herumgehen und die Architektur aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfassen. Bilder hingegen erlauben je nur eine Sicht auf das Vorgestellte.

Am Horizont 1–9, 2016. 9 Modelle, Gips / 9 Models in plaster cast, je / each 35 × 70 × 70 cm (S. / p. 134–136)

Reliefs on the external sides of the models show how the buildings on display might be seen. They are possible views of the buildings they decorate. Reliefs are a morphodite between sculpture and picture. They have volume, but nevertheless present space pictorially. You can walk around the models and view the architecture from various angles. In contrast, pictures only permit one view of whatever is depicted in them.


AM HORIZONT




THOMAS HUBER

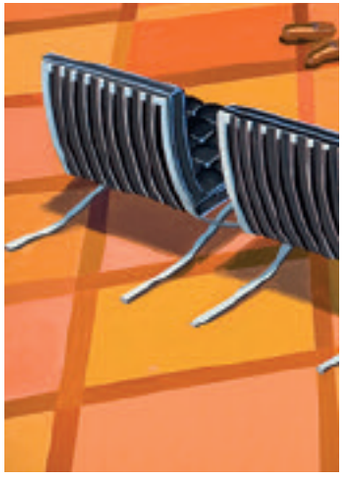
8 — Die Bildbetrachtung

Ein Bild ist schnell erfasst. Oft genügt ein einziger Blick. Einen Roman muss man lesen. Das kann Stunden oder sogar Tage dauern. Ein Musikstück fordert seine Zeit, um es sich anzuhören. Die aufgewendete Zeit erlaubt es, sich mit diesen Werken vertraut zu machen. Nur die Bilder sind ohne diese Bedingtheit der Zeit. Wie lange soll man ein Bild anschauen? Wann hat man es gebührend gewürdigt? Eine Gruppe von Betrachtern versammelt sich vor einem Bild, sie werfen sich Worte zu: „Schau da …“ „Sieh an …“ Manchmal ist es auch nur ein einzelner, der vor dem Bild spricht. Er wendet sich an die Zuschauer und sagt: „Der Künstler hat das Bild gemalt, weil er sich in die dargestellte Frau verliebt hatte.“ Ein Betrachter sagt: „Ich finde das Bild schön, weil seine Farben so leuchten.“ Sie geben Gründe für das Bild an, warum es gemalt wurde und warum es ihnen gefällt. So im Gespräch schenken sie dem Bild Zeit. Sie verweilen davor. Das „Weil“ ihrer Begründungen wird zur Weile, zur Zeit, die sie dem Bild geben.

8 — The Contemplation of a Picture

A picture is grasped quickly. Often, a single glance suffices. A novel must be read. This can take hours or even days. A piece of music demands time, so that it can be heard. The invested time enables you to become familiar with these works. Only pictures do without this reliance on time. How long should you view a picture? When have you shown enough appreciation? A group of viewers stands in front of a picture and throw words at each other: 'Look there...' 'Well, well...' Sometimes, there is only one person standing in front of the picture. He turns towards the viewers and says: 'The artist painted this picture because he was in love with the woman depicted here.' One viewer says: 'The picture is beautiful because the colours are so bright.' They provide reasons for why the picture was painted and why it pleases them. Thus, in their discussion, they give the picture time. They spend time in front of it. The 'because' of their explanations becomes 'a while' – that is, time – which they bestow upon it.

Séance, 2009. Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 120 × 140 cm



Meine Damen und Herren,

das Bild, das ich Ihnen heute vorstelle, heißt *Séance*. Eine Séance ist eine spiritistische Sitzung: Mehrere Personen versammeln sich unter Aufsicht eines Mediums, um unter dessen Anleitung Kontakt mit dem Übersinnlichen, mit dem Reich der Geister und Dämonen aufzunehmen. Eine Séance findet in einem geschlossenen Raum mit ausgewählten Personen statt. Die Teilnehmer verstehen sich als verschworene Gemeinschaft, die der Geheimhaltung dessen, was in der Abgeschlossenheit geschieht, verpflichtet ist.

Wie Sie feststellen, ist *Séance* nicht nur der Titel dieses Bildes, sondern trifft auch auf die Situation zu, in der wir uns zusammengefunden haben. Als Kunstinteressierte bilden wir eine Gemeinschaft. Ob wir als Verschworene ein Geheimnis hüten, lasse ich vorerst einmal dahingestellt. Sie sind die Teilnehmer der Séance. Ich, der Künstler, bin das Medium. Das Bild, das ich Ihnen vorstelle, ist der geschlossene Raum, in dem wir uns versammeln. Das Bild ist so gemalt, dass es Ihnen nicht schwer fallen sollte, sich in den vorgestellten Raum zu versetzen. Sitzgelegenheiten sind vorhanden. Nehmen Sie also Platz. Wie Sie erkennen, haben wir bereits den ersten Schritt ins Übernatürliche getan. Ich habe Sie in ein Bild versetzt. Sie befinden sich in der Vorstufe zum Übersinnlichen, denn Sie haben im Imaginären Platz genommen.

Wie viel Zeit hat ein Bild? Wir sagen, es ist ein Augenblick. Reicht ein Augenblick, um ein Bild zu erkennen? Braucht man nicht mehr Zeit, um es zu lesen? In der deutschen Sprache heißt die Übung, ein Bild über eine längere Dauer und unter Anleitung eines Sachverständigen zu studieren, „Bildbetrachtung". Das Französische hat ein bedeutungsreicheres Wort: „*Arrêt sur image*". Der französische Begriff sagt: Wir halten vor dem Bild inne. Unser Blick, der sonst von Ding zu Ding eilt, hält vor dem Bild an. Er bleibt stehen. Unser Blick gönnt sich Ruhe vor dem Bild. Aber auch das Bild ist ein Moment der Ruhe, des Innehaltens, denn das, was dort zu sehen ist, wurde aus dem Fluss der Zeit herausgehoben, wurde angehalten. Unser eilender Blick, zur Ruhe angehalten, trifft also auf eine Szene, die ebenfalls aus der Zeit herausgestellt und angehalten wurde.

Ladies and Gentlemen,

The picture that I am presenting today is titled *Séance*. A séance is a spiritualist session: Various people come together under the supervision and guidance of a medium to establish contact with the supernatural, with the realm of spirits and demons. A séance takes place in a closed room with selected individuals. The participants consider themselves to be a sworn community, which is bound to secrecy with regard to what takes place in the seclusion of the session.

As you see, *Séance* is not only the title of this picture, but also applies to the situation in which we now find ourselves. As art enthusiasts, we form a community. Whether we, as 'conspirators', guard a secret, may remain unanswered at first. You are participants in this séance. I, the artist, am the medium. The picture that I am presenting to you is the closed room in which we have come together. The picture has been painted in such a way that it should be easy for you to project yourselves into the imagined space. Seating is available. So, please take a seat. As you can see, we have already taken the first step towards the supernatural. I have projected you into a picture. You now find yourselves in the preliminary stage of the supernatural, because you have taken a seat within an imaginary space.

How much time does a picture have? We say that it is a moment. Is a moment sufficient to understand a picture? Don't we need more time to read it? In German, the exercise of studying a picture for a longer period of time under the guidance of an expert is called '*Bildbetrachtung*' (the contemplation of a picture). The French have a more meaningful term: '*Arrêt sur image*'. The French term means: We take time to consider the picture. Our gaze, which normally roams from thing to thing, stops in front of the picture. It stands still. Our gaze enjoys peacefulness in front of the picture. But the picture itself is also a moment of peacefulness, of pausing for consideration, because that which can be seen there has been lifted out of the flow of time, was stopped. Our hasty gaze, halted to enjoy the peacefulness, thus meets with a scene which has also been taken out of time and stopped.

Wenn wir ein Bild betrachten, so verweilen wir davor. Die Weile ist jene Zeit, die wir dem Bild widmen. Verweilen, in diesem Wort klingt auch das Wort „weil“ an. Wir sagen beispielsweise: „Ich muss mich setzen, weil ich müde bin.“ Mit dem „Weil“ begründen wir unser Tun. Wenn wir also vor einem Bild verweilen, geben wir diesem einen Grund. Verweilend begründen wir das Bild mit unserer Bildbetrachtung.

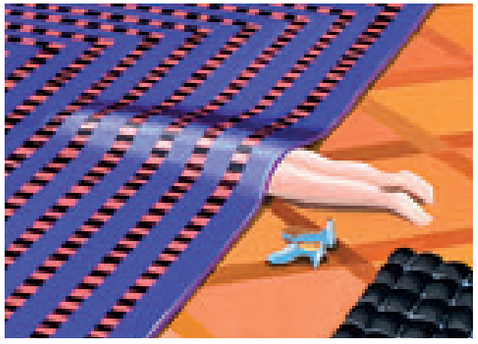
Wir stellen fest, dass der Mann im Bild, auf einem Sessel sitzend, schaut. Er tut dasselbe wie wir. Auch wir schauen. Wir schauen das Bild an. So schauen wir dem Schauen des Mannes zu. Unser Blick ist im Unterschied zu seinem lediglich abgehobener. So als würden wir schweben. Als könnten wir fliegen, betrachten wir die Szene von einem erhöhten Standpunkt aus. Denken Sie daran: Wir befinden uns in einer Séance. Wir streifen soeben den ersten Grad des Übersinnlichen. Haben Sie gemerkt: Wir fliegen. Wo in Séancen üblicherweise die Gegenstände durch übernatürliche Kräfte angehoben werden und zu schweben beginnen, lasse ich uns abheben. Wir befinden uns im Zustand der Levitation. Von oben herab blicken wir auf den Scheitel des Mannes. Von unserem Blick weiß er nichts. Unsere abgehobene Perspektive hebt uns aus seiner Wirklichkeit, aus seiner Wahrnehmungswelt heraus. Wir sehen, was er sieht. Der Mann weiß nicht, was wir sehen, er weiß nicht, dass wir ihm beim Sehen zuschauen. Der Blick auf sein behaartes Haupt, seinen Scheitel, erhebt uns über ihn und macht ihn schutzlos und angreifbar. Unsere herausgehobene Position, unsere Totale, die selbst sein Schauen überschaut, sieht mehr als er. Was er sieht, ist nicht das Ganze. Die Schlüsse, die er aus seiner Sicht zieht, können darum falsch sein. Nur wir sehen die ganze Situation, in der er sich befindet. Wir wissen mehr als der ahnungslose Mann unter uns im Sessel.[1]

[1] Alfred Hitchcock hat dieses Gefälle zwischen dem Zuschauer und der Figur in seinen Filmen wiederholt inszeniert. Der sich daraus ergebende Spannungsaufbau wird seitdem mit dem englischen Begriff *suspense* bezeichnet. Übersetzt heißt er sinngemäß „in Unsicherheit schweben“. Die Szene in Hitchcocks Film wird durchbebt von der zitternden Ungewissheit, ob die Ahnungslosigkeit der Filmfigur mit dem Wissen des Zuschauers endlich zur Deckung gebracht werden kann. Ungewiss bleibt der Fortgang in der „Schwebe“.

When we view a picture, we pause for a while in front of it. This ‘while’ is the time we dedicate to the picture. ‘Pause for a while’ (German: *verweilen*) – the key word here is ‘while’, or in German *weil* (English: because). We say, for example: ‘I have to sit down because (German: *weil*) I am tired. With this ‘*weil*’ (because), we justify our actions. Thus, when we pause for a ‘while’ in front of a picture, we justify it. *While* taking a pause, we justify the picture with our contemplation of it.

We recognise that the man in the picture, who is sitting on a chair, gazes. He does the same thing we do. We, too, gaze. We gaze at the picture. We thus gaze at the gaze of the man. The only difference between our gaze and his is that ours is more elevated. As though we were floating. As though we could fly, we gaze at the scene from a heightened standpoint. Remember: We are in the midst of a séance. We are grazing the first degree of the supernatural. Did you notice? We’re flying. Whereas, in a séance, it is normally objects which are lifted by supernatural powers and begin to float, I let us lift off. We find ourselves in a state of levitation. From above, we look down upon the crown of the man’s head. He is oblivious to our gaze. Our raised perspective lifts us out of his reality, out of the realm of his perception. We see what he sees. But the man does not know what we see; he does not know that we are watching him as he gazes. The view onto his hairy head, his crown, lifts us above him and makes him defenceless and vulnerable. Our elevated position, our total view, which even has his gaze in view, allows us to see more than he does. What he sees is not the whole picture. The conclusions that he draws based on his view of things could thus be false. Only we are capable of seeing the whole situation in which he finds himself. We know more than the unsuspecting man sitting in his chair below us.[1]

[1] Alfred Hitchcock staged this divide between the viewer and the figures in his films on numerous occasions. Since then, this build-up of tension that results is called *suspense*: a state of mental uncertainty accompanied by anxiety. The scene in Hitchcock’s film is shaken by quavering uncertainty as to whether the cluelessness of the film figure can finally be brought into alignment with the knowledge of the viewer. Because of this uncertainty, the progress of the film remains in ‘abeyance’.



Wenden wir uns dem Mann zu. Wir stellen uns vor, er ist ein Gast. Er wurde in diesen Raum geführt und gebeten Platz zu nehmen. Der Hausherr wird gleich kommen. Jetzt wartet der Gast und schaut auf den Teppich, der vor seinen Füßen ausgebreitet liegt. Der starke violette Ton sticht ihm ins Auge. In die Farbigkeit eingefügt sind rosa Streifen, die von schwarzen Quadraten durchsetzt sind. Der kontinuierlich und regelmäßig verschobene Wechsel von Rosa und Schwarz suggeriert ein zweites Bild im Teppich, welches das Auge gegen das Violett jedoch nicht aufrechterhalten kann. Schaut man unverwandt auf das Muster, wie es der Mann im Bild offensichtlich tut, fängt die Fläche zu pulsieren an, das Muster vibriert, weil sich zwei Bilder überlagern, aber nicht zusammengebracht werden können, sodass dem Mann ganz schwindlig wird.

Warum bleibt der Mann so ruhig sitzen? Warum wendet er seinen Blick nicht ab? Hat ihn der Anblick des Musters, das sich nicht wirklich greifen lässt, so verwirrt, dass er zu keiner Bewegung mehr fähig ist? Ist er bereits so irritiert, dass er seinen Augen nicht mehr trauen kann? Vielleicht ist das die Erklärung für die Erscheinung, die sich seinem zweiten Blick aufdrängt: Der Mann sieht nackte Beine, die an vier Seiten unter dem Teppich hervorschauen. Sind diese Beine real? Plausibel sind sie zwar dargestellt, doch die Körper, die dazu gehören müssten, zeichnen sich nur reduziert unter dem Teppich ab. Er erkennt keine Arme, keinen Kopf. Den Schuhen nach zu schließen, die jeweils abgestreift neben den nackten Beinpaaren liegen, muss es sich abwechselnd um zwei Frauen und zwei Männer handeln, die sich unter dem Teppich entgegenkriechen. Was haben sie vor? Warum sind sie nackt? Geschieht hier etwas Ungehöriges? Ist das eine Orgie? In dieser gediegenen, bürgerlichen Umgebung hat er mit so etwas nicht gerechnet. Aber warum springt er nicht erregt auf? Warum bleibt er wie teilnahmslos sitzen?

Das Zimmermädchen steht in der Tür. Sie blickt zu dem sitzenden Gast hinüber. Von dem ungewöhnlichen Treiben unter dem Teppich nimmt sie keine Notiz. Sie fällt angesichts der Ungehörigkeit dessen, was sich im Raum abspielt, nicht aus ihrer vorschriftsmäßigen Rolle. Ihr Haar ist streng zu einem Knoten gebunden,

Let us now turn our attention to the man. We imagine that he is a guest. He was brought to this room and invited to take a seat. The host will join him soon. The guest now waits and gazes at the carpet lying at his feet. The strong shade of violet catches his eye. Interwoven in the colour composition are pink stripes interfused with black squares. The continual and regular alternation of pink and black suggests a second picture in the carpet, which, however, the eye cannot uphold vis-à-vis the dominant violet tone. When one gazes fixedly at the pattern, like the man in the picture is also obviously doing, the surface begins to pulsate; the pattern vibrates because two pictures overlap, but cannot be brought together, so that the man becomes completely dizzy.

Why does the man remain seated so calmly? Why doesn't he avert his gaze? Has the sight of the pattern, which cannot really be grasped, confused him so much that he is no longer capable of moving? Is he already so bemused that he can no longer trust his own eyes? Perhaps this is the explanation for the phenomenon, which compels him to take a second glance: The man sees naked legs, which peer out from under the carpet on all four sides. Are these legs real? They are depicted quite plausibly, yet the bodies that must accompany them can only be seen in reduced form underneath the carpet. He recognises neither arms nor heads. The shoes, which have been taken off and lie next to the naked legs, suggest that we must be dealing here with, alternately, two men and two women, who have crawled under the carpet. What are they doing? Why are they naked? Is something indecent going on here? Is this an orgy? The man did not expect something like this in this dignified, bourgeois atmosphere. But why doesn't he jump up from his chair? Why does he remain seated so apathetically?

The maid stands in the doorway. She gazes in the direction of the seated guest. She takes no notice of the unusual goings-on underneath the carpet. Despite the indecency taking place in this room, she does not fall out of her prescribed role. Her hair is pulled back severely into a bun; her white blouse is starched and the pressed apron tied over a black dress. Judging

die weiße Bluse ist gestärkt, die gebügelte Schürze über dem schwarzen Kleid ordentlich gebunden. Ihrer Haltung nach zu urteilen, beachtet sie die Paare unter dem Teppich nicht. Die Erklärung für ihre Gleichgültigkeit ist einfach: Sie sieht keine Menschen, weil dort keine liegen. Wer sieht also die nackten Beine? Sieht sie nur der Mann im Sessel? Vielleicht. Wir können seinen Blick nicht sehen und darum keine gesicherten Rückschlüsse ziehen. Wir jedoch sehen die Beine. Wir, die Betrachter des Bildes, sehen sie. Der Blick auf das irisierende Muster des Teppichs hat in unserer Vorstellung einen irrealen Raum eröffnet, ein Zwischenreich der Wahrnehmung, in dem die Absurdität von nackten Paaren unter einem Teppich im großbürgerlichen Wohnzimmer plötzlich eine Möglichkeit ist. Wir sehen etwas, das mindestens eine Person, auf jeden Fall das Hausmädchen und vielleicht auch der Mann im Sessel, nicht sieht. Sie sind ahnungslos, wo hingegen uns, die Betrachter, eine unerhörte Ahnung beschleicht. Unter dem Teppich befinden sich vier nackte Personen. Wann werden die Bildfiguren, der sitzende Mann und die Bedienstete, es erkennen? Was werden sie dann tun?

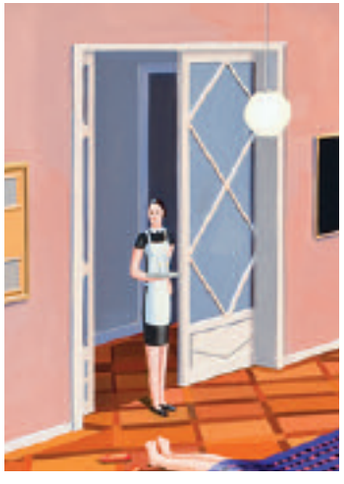
Der Teppich ist das zentrale Motiv, er ist der Mittelpunkt im Bild. Der violette Teppich zieht unseren interessierten Blick auf sich.[2] Der Teppich ist nicht nur ein Teppich, sondern ebenso auch ein Bild. Der Betrachter im Bild, der Mann auf dem Sessel, schaut in dem Teppich ein Bild an. Wir, die Betrachter dieses Bildes, schauen also einem Mann zu, der ein Bild anschaut. Das Bildgeschehen ist die Vorlage für unsere Bildbetrachtung. Was wir vor dem Bild tun, wird uns im Bild gespiegelt.

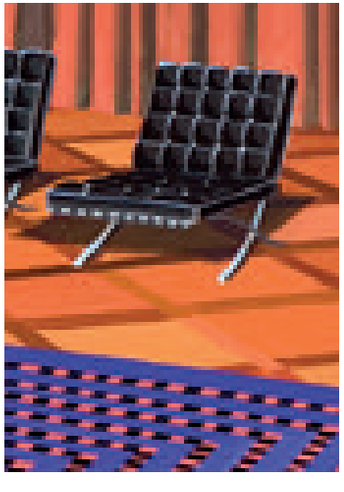
[2] Josef Hoffmann hat diesen Teppich 1906 entworfen und in den Wiener Werkstätten produzieren lassen. Ich habe das Muster übernommen, jedoch seine ursprüngliche Farbigkeit verändert. Das Bildverständnis der Moderne wurde von Hoffmann in einem Gebrauchsgegenstand realisiert. Das Muster ist streng konstruiert und zeigt das Selbstbewusstsein einer Aufbruchszeit, die auch in den alltäglichen Dingen eine rationale Bildsprache einführte und damit gegen den verschmockten Eklektizismus der Gründerzeit eine klare Bildsprache setzte. Der Teppich ist nicht nur ein dekoratives Gebrauchsstück für den Boden, sondern erhebt den Anspruch, ein Bild zu sein.

from her pose, she pays no attention to the couples underneath the carpet. The explanation for her indifference is simple: She does not see the people, because they are not there. Who, then, sees the naked legs? Can they only be seen by the man on the chair? Perhaps. We cannot see his eyes and thus cannot draw any safe conclusions. We, however, also see the legs. We, the viewers of this picture, see them. The gaze onto the iridescent pattern of the carpet has opened up an unreal space within our imagination, an intermediate realm of perception, in which the absurdity of naked couples underneath a carpet in a bourgeois living room is suddenly a possibility. We see something that at least one person – in any event the maid and perhaps also the man on the chair – does not see. They are clueless, whereas we, the viewers, are overcome with unheard-of knowledge. Underneath the carpet are four naked people. When will the other figures in the picture, the seated man and the servant, recognise this? And when they do, what action will they take?

The carpet is the central motif; it is the centrepiece of the picture. The violet carpet attracts our interested attention.[2] The carpet is not only a carpet, but also a picture. The viewer in the picture, i.e. the man on the chair, sees the carpet as a picture. We, the viewers of this picture, thus observe a man, who is looking at a picture. The events taking place in the picture are the model for our own contemplation of the picture. What we do in front of the picture is reflected within the picture.

[2] Josef Hoffmann designed this carpet in 1906 and had it produced in the Wiener Werkstätte (Vienna Workshops). I appropriated the pattern, but changed the original colouration. The visual understanding of the Modern Age was realised by Hoffmann in the form of a utilitarian object. The pattern is strictly designed and is evidence of the self-confidence of a 'time of awakening', which also introduced a rational visual language to everyday objects and thus opposed the superficial eclecticism of the Wilhelminian era with a clear visual language. The carpet is not only a decorative everyday object for the floor, but also holds claim to being a picture.





Bilder sind im guten Falle mehrdeutig. Nach unserem kulturellen Selbstverständnis entfaltet ein Bild in der Anschauung seine reichhaltige Vieldeutigkeit. Hinter seiner Oberfläche verbirgt ein Bild Bedeutungen, die durch die interessierte Betrachtung aufgedeckt werden können. So kann ein Bild eine Aufforderung darstellen, hinter seiner scheinbar schönen Oberfläche jenes hervorzukehren, das darunter verborgen ist. Wir kennen den Spruch: etwas unter den Teppich kehren. Ein Bild kann uns also wie ein solcher Teppich begegnen. Dann gilt es, nicht über ihn hinwegzulaufen oder das Auge nur wohlgefällig darauf ruhen zu lassen. Die Frage drängt sich auf: Was verbirgt sich unter dem Teppich? Wir lüpfen ihn an einer Ecke und entdecken das, was klammheimlich daruntergekehrt wurde. Wenn wir gründlicher veranlagt sind, rollen wir den Teppich zur Seite. Wir können auch, wie diese vier Personen, darunterkriechen um nachzuschauen, was sich unter dem Teppich verbirgt. Wer sagt, dass wir die Geheimnisse immer auf dem einfachsten Weg aufspüren können?

Der aufklärerische Anspruch, der einer solchen Bildauffassung zugrunde liegt, kann auf Widerstände stoßen. Darum wurden früher Bilder wie dieses verboten und aus den Ausstellungen entfernt. In unserer heutigen permissiven Kultur hat sich die öffentliche Empörung und Ablehnung auf die inneren psychischen Widerstände der einzelnen Betrachter zurückgezogen. Sie sagen dann: „Das Bild gefällt uns nicht.“ Sie empfinden zum Beispiel die zentralen Farben Braun und Violett als Missklang. Es stören sie die quer zueinander gesetzten Fluchten des Teppichs und des darunterliegenden Parketts. Das Auge findet zwischen den beiden Elementen keine ausgleichende Ruhe. Nein, Sie finden das Bild nicht schön. Sie bauen Widerstände gegen das Bild auf. Aber genau diese sollen Sie überwinden! Liebe Teilnehmer, denken Sie daran, dass wir uns nicht in einem kunsthistorischen Seminar befinden, sondern in einer Séance, einer spiritistischen Sitzung. Die Wege zum Übersinnlichen werden oft von Ihren eigenen psychischen Widerständen blockiert. Diese gilt es – manchmal auch unter Schmerzen – zu überwinden, um den Zugang zu den Geistern und Dämonen zu finden. Folgen Sie mir also unverzagt ins Bild.

Pictures are, in the best cases, ambiguous. According to our understanding of our own culture, a picture unfolds its rich ambiguity only when it is contemplated by the viewer. Behind its surface, a picture hides meanings, which can be uncovered through interested contemplation. A picture can thus represent an invitation to uncover what is hidden behind the ostensibly beautiful surface. We know the saying: to sweep something under the carpet. A picture can thus confront us like just such a carpet. It is not a question of walking over it or simply gazing at it with complacency. This begs the question: What is hidden underneath the carpet? We lift up one corner and discover what has been surreptitiously swept under it. Those of us who are more thorough by nature roll the carpet to the side. We could also, like these four people, crawl under it to see what is hiding beneath the carpet. Who says that we always need to ferret out such secrets in the simplest way possible?

The enlightened approach that lies at the core of such a pictorial concept may encounter resistance. This is why pictures like this used to be forbidden and removed from exhibitions. In our contemporary permissive culture, public outrage and rejection has come to restrict itself to moments of inner psychic resistance on the part of the individual viewer. You then say: ‘We don’t like that picture.’ You perceive the central colours of brown and violet, for example, as dissonance. You are disturbed by the conflicting, crisscrossed lines of the carpet and the parquet floor beneath it. Your eyes find no place to rest between these two elements. No, you do not find this picture attractive. You build up resistance to this picture. But this is precisely what you need to overcome! Dear participants, remember that we are not in an art historical seminar here, but rather in a séance, a spiritualist session. The paths to the supernatural are often blocked by your own psychic resistance. This must be overcome – even when it is sometimes quite painful – if we are to find access to spirits and demons. So follow me with unflinching courage into the picture.

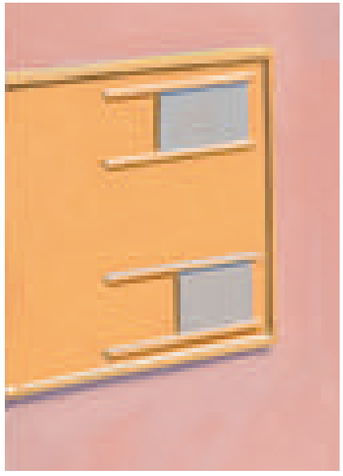
We find ourselves in a room. You will agree when I call it a living room. The diagonally laid parquet floor,

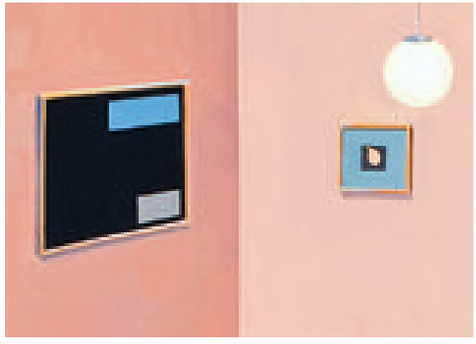
Wir befinden uns in einem Raum. Sie stimmen mir zu, wenn ich ihn als Wohnzimmer bezeichne. Das diagonal verlegte Kastenparkett sowie die Gestaltung der Schiebetür lassen auf einen Baustil der dreißiger Jahre schließen. In jener Zeit wurde von den Baumeistern vielerorts ein Auslaufmodell des Art déco für das bürgerliche Repräsentationsbedürfnis zitiert. Diese Bauweise verkörperte damals schon einen überholten, restaurativen Baustil, wenn man bedenkt, dass mehr als zehn Jahre zuvor die Moderne schon wichtige Beispiele des Neuen Bauens verwirklicht hatte. Europa steuerte dem Nationalsozialismus entgegen. Das Bürgertum, das sich in dieser Zeit solche Interieurs bestellen konnte, kann aus heutiger Sicht vom Verdacht der Sympathie für diese menschenverachtende Ideologie nicht freigesprochen werden. Wir befinden uns in diesem Raum, aber offensichtlich nicht mehr in jener Zeit. Auch wenn die acht Sessel als „Barcelona Chair" von Mies van der Rohe (1929) sofort zu identifizieren sind, wurden sie erst später in den Raum gestellt. Sie gelten als Ausweis von gutem und teurem Geschmack. In der Überzahl hier aufgereiht, verraten sie die gestalterische Ratlosigkeit des Hausherrn. Man meint das Unbehagen, das der Raum vermittelt, an dem schutzlos dargebotenen Scheitel des Mannes, der im lieblos aufgereihten Gestühl hat Platz nehmen müssen, fast körperlich spüren zu können.

Wenn wir so auf ihn herunterblicken, können wir nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob er auf den Teppich schaut. Er könnte genauso gut die an der Wand aufgereihten Kunstwerke betrachten. Links von der Tür hängt ein Ding, das wie ein Bild gerahmt ist, jedoch mehr wie ein Teil eines Möbelstücks aussieht. Eine Collage aus Holz. Zwei Tafeln, ebenfalls aus Holz, sind übereinander – je in eine obere und untere Leiste – eingefügt. Wäre es kein Kunstwerk, man wäre versucht, die Täfelchen in den Schiebevorrichtungen hin und her zu bewegen. So aber lässt man es bleiben, da man Kunstwerke nicht anfassen soll. Es könnte ein Werk aus der Fluxuszeit der sechziger Jahre sein. Auf der anderen Seite des Durchgangs hängt ein Bild von gleicher Größe. Auf schwarzem Grund sind, ähnlich wie bei dem benachbarten Bild, die Tafeln grau und blau. Hier jedoch sind

as well as the design of the sliding door, is indicative of a building style of the thirties. At the time, many architects quoted an obsolete form of Art Deco to satisfy the bourgeois longing for representational living spaces. This form of interior design embodied a then already outdated, restorative architectural style, especially when one considers that, more than ten years earlier, Modernism had already realised important examples of so-called *Neues Bauen* (New Building). Europe was heading towards National Socialism. From a contemporary perspective, the bourgeoisie, who were capable of commissioning such interiors at the time, cannot be absolved from the suspicion of sympathising with this inhuman ideology. We find ourselves in this room, but obviously no longer in that era. Even though the eight chairs can be immediately identified as 'Barcelona Chairs' designed by Mies van der Rohe (1929), they were placed in this room at a later date. They are considered to be proof of good and expensive taste. Lined up here in such a large number, they betray the creative helplessness of the host. One seems to almost physically sense the unease conveyed by this room in the unprotected crown of the man, who is forced to take a seat in this lifeless row of chairs.

When we look down on him in this way, we cannot say for sure if he is actually gazing at the carpet. He could just as well be gazing at the works of art lined up on the opposite walls. To the left of the door something is hanging, which is framed as though it were a picture, but actually looks more like a piece of furniture. A collage of wooden elements. Two panels, also wooden, have been inserted one above the other, each framed by an upper and lower lath. If this were not a work of art, one would be tempted to move the small panels back and forth in these sliding mechanisms. But one leaves it alone, since one is not supposed to touch works of art. It could be a work from the Fluxus movement of the sixties. On the other side of the doorway hangs a picture with the same dimensions. On a black ground, one sees grey and blue panels – analogous to the neighbouring picture. Here, however, they are only painted. This picture is also indebted to a recognisable art movement. It could be a work of Concrete Art, or of





sie nur aufgemalt. Auch dieses Bild ist einer erkennbaren Kunstform verpflichtet. Es könnte sich um ein Werk der konkreten Kunst oder auch um ein neueres Werk der lyrischen Abstraktion handeln. Ob der Besucher im Stuhl über die Kunstwerke so nachdenkt? Ist er ein Kunstkenner? Beschäftigen ihn die zahlreichen Kunstzitate, die ablesbaren Kunstchiffren aus unterschiedlichen Zeiten, mit denen dieser Raum mehr drapiert als eingerichtet ist? Was bedeuten die Kunstwerke an der Wand? Vermutlich ist er so ratlos wie wir. Ihm gegenüber hängt links ein kleineres Bild. Man müsste näher hintreten, um es genauer erkennen zu können. Ein türkisfarbiges Passepartout, darin auf schwarzem Grund ein heller fleischfarbener Kreis, darüber ein Schweif, wie eine Locke über einem runden Gesicht. Vielleicht ist es ein Porträt. Deutlich besser zu identifizieren ist das Bild auf der anderen Seite des zugezogenen Fensters: ein älteres Kunstwerk. Schon der antike Rahmen macht dies deutlich. Die Aktstudie einer nackten Frau mit langem Haar. Sie sitzt, von der Seite dargestellt, und hat mit den Armen ihre Knie an sich herangezogen.

Aus Filmen kennen wir die Szene: Ein Mann wird eingeladen. An der Tür wird er vom Hausmädchen empfangen. Sie nimmt ihm den Mantel ab, dann geleitet sie den Gast ins Wohnzimmer. Er wird höflich aufgefordert, Platz zu nehmen. Jetzt sitzt er im Zimmer und ist für kurze Zeit allein gelassen. Er wartet auf den Gastgeber. Er schaut sich um und versucht, sich ein Bild vom Hausherrn zu machen. Er überfliegt die Einrichtung. Sein flüchtiger Blick streift die Bilder an den Wänden. Ihm bleibt nicht ausreichend Zeit, sie eingehend zu studieren. Moderne Kunst, stellt er fest. Ist der Hausherr ein passionierter und kenntnisreicher Sammler? Vielleicht sind die versammelten Bilder auch Ausweis einer freundschaftlichen Verbindung zu lokalen Künstlerkreisen. Er kann es nicht entscheiden. Die Bilder erschließen sich ihm nicht auf Anhieb. Sie bleiben für ihn ein beiläufiges Aperçu, eine unverbundene, zufällige Ansammlung persönlicher Dinge im Gesamteindruck der fremden Umgebung. Seine Rundschau wird unterbrochen. Das Hausmädchen tritt erneut ins Zimmer. Jetzt trägt sie auf einem silbernen Tablett Getränke herein.

a more recent work of so-called Lyrical Abstraction. Is the visitor sitting in the chair also thinking about the artworks in a similar way? Is he an art connoisseur? Is he interested in the numerous artistic quotes, the legible artistic codes from various eras, with which this room is more draped than furnished? What do the works of art on the walls mean? He is probably as clueless as we are. Opposite him, to the left, hangs a smaller picture. One would have to come closer to recognise it more accurately. A turquoise-coloured mount; inside this, a light, flesh-coloured circle on a black ground; above this a kind of tail, like a lock of hair above a round face. Perhaps it is indeed a portrait. More clearly identifiable is the picture on the other side of the draped window: an older work of art. The antique frame already makes this clear. The study of a nude woman with long hair. She is seated, depicted from the side, and has pulled her knees upwards with her arms.

We know this scene from films. A man is invited. He is greeted at the door by the maid. She takes his coat and then guides him into the living room. He is politely asked to take a seat. He now sits in the room, where he is left alone for a while. He waits for the host. He takes a look around and tries to get an impression of the host. He scans the interior furnishings. His fleeting gaze flies past the pictures on the walls. He does not have enough time to study them in more detail. Modern art, he observes. Is the host a passionate and knowledgeable collector? The collected pictures are perhaps evidence of an amicable relationship with the local art scene. He cannot decide. The pictures are not immediately accessible for him. They remain for him an incidental *aperçu*, an unconnected, random accumulation of personal objects within the total impression of an unfamiliar environment. His look around is interrupted. The maid enters the room again. She carries a silver tray with drinks.

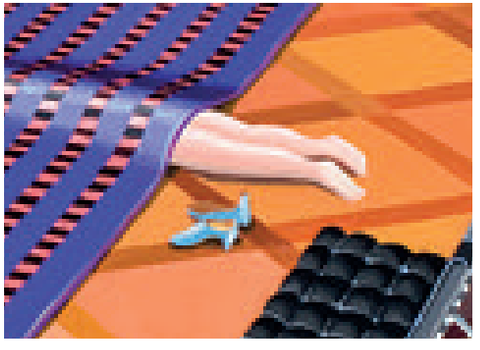
The visitor experiences the room, in which he is sitting, differently than we, the viewers of this picture, do. We see the scene from outside and observe it in a summary way. He, on the other hand, experiences a sequence of moments. He has his eyes open, just

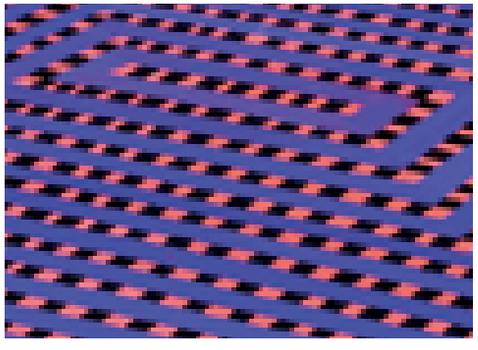
Der Besucher erlebt den Raum, in dem er sitzt, anders als wir, die Betrachter des Bildes. Wir sehen die Szene von außen und betrachten sie im Überblick. Er jedoch durchlebt eine Abfolge von Momenten. Er hat die Augen offen wie wir, er sieht dasselbe wie wir. Was er aber erlebt, sind für ihn beiläufige, unverbundene Wahrnehmungen. Wir als Betrachter des Bildes erkennen, im Unterschied zu ihm, in der Szene einen konstruierten Sinnzusammenhang. Jedes Detail der Momentaufnahme ist bedeutungsvoll und fordert uns auf, die Zusammenstellung der Dinge im Bild zu deuten, sie zu interpretieren. Ein Bild betrachtend, wechseln wir mehrfach unseren Standpunkt. In einem ersten Moment mögen wir uns mit der sitzenden Figur im Bild identifizieren. Wir versetzen uns in seine Lage. Wir sitzen selbst im Mies-van-der-Rohe-Sessel. Wir warten wie er auf den Gastgeber. Unser Blick streift über die Bilder an den Wänden. Wir verschränken unsere Hände und legen sie auf die Knie. Wir senken den Blick und schauen an unseren Schuhen vorbei auf den Teppich. Die Farbigkeit ist etwas zu penetrant, stellen wir fest. Und dann sehen wir plötzlich die Beine, die vier nackten Beinpaare, die unter dem Teppich hervorschauen. Erschreckt fragen wir uns: Was geschieht hier? Eine Bewegung in unserem linken Bildfeld unterbricht unser Staunen und lässt uns den Kopf wenden. Das Hausmädchen ist eingetreten.

Die Eindrücke für den Mann im Bild sind fremd und verwirrend. Solange wir uns mit ihm identifizieren, werden auch wir von den Eindrücken verwirrt. Darum nehmen wir von ihm Abstand und nehmen den Standpunkt außerhalb des Bildes, die Perspektive des Bildbetrachters ein. So retten wir uns zurück an den Ort, von wo aus wir in gebührendem Abstand den Überblick behalten können. Von hier aus erkennen wir, dass im Bild Ereignisse, die nicht zusammengehören können, gleichzeitig geschehen. Im Bild sind Zeitenläufe, die möglicherweise hintereinander stattfinden, übereinander geschoben und zu einem Augenblick verschmolzen. Jedoch nicht allein die Ereignisse, die in eine Folge gehören, sind in eins gesetzt, auch die Interpretationen, die Bilder, die sie bei den im Bild handelnden Personen hervorrufen und die jene im Nachhinein zur Erklärung und Deutung herangezogen haben, erscheinen am gleichen Ort.

as we do, and sees the same things we see. What he experiences, however, are for him incidental, unconnected perceptions. As viewers of this picture, we recognise – in contrast to him – a construed context of meaning in this scene. Every detail of this captured moment is full of meaning and invites us to construe the combination of things within the picture, to interpret them. In viewing the picture, we change our point of view numerous times. Initially, we tend to identify with the seated figure in the picture. We put ourselves in his position. We take a seat on the Mies van der Rohe chair. Like him, we wait for the host. We take a look at the pictures on the wall. We fold our hands and place them on our knees. We lower our gaze and look past our shoes onto the carpet. The colouring is a bit too overpowering, we observe. And then we suddenly see the legs, the four pairs of naked legs, which peek out from under the carpet. Startled, we ask ourselves: What is going on here? A movement to the left interrupts our astonishment and makes us turn our head. The maid has entered the room.

For the man in the picture, these impressions are strange and confusing. As long as we identify with him, we, too, will be confused by these impressions. This is why we take a step back from him and assume a position outside the picture, i.e. a viewer's perspective. We thus rescue ourselves back to the place from where, at a reasonable distance, we can maintain an overview. From here, we recognise that non-connected events within the picture take place simultaneously. In the picture, sequences of events that possibly take place one after the other overlap and coalesce into one moment in time. Nevertheless, not only are the sequential events merged into one, but the interpretations, the pictures, which they evoke among the protagonists within the picture, as well as those called in afterwards to help explain and provide meaning, also appear on the same perceptual horizon. Just as the strange activity of the couples underneath the carpet might have merely sprung from the traumatic imagination of the visitor in the chair and thus belong to a completely different pictorial reality, the pictures on the walls might also be part of a different realm of the imagination. They are,





chen Wahrnehmungshorizont. So wie die befremdliche Unternehmung der Paare unter dem Teppich lediglich der traumatischen Vorstellung des Besuchers im Sessel entsprungen sein kann und darum einer ganz anderen Bildwirklichkeit angehört, können auch die Bilder an der Wand einer anderen Vorstellungswelt zugeordnet werden. Natürlich sind sie als gängiger Wandschmuck plausibel. Man hat solche, dem direkten Verständnis unzugänglichen Kunstwerke in fremden Wohnzimmern oft genug erlebt. Hier im Bild jedoch könnten sie jene Visionen sein, die sich den Paaren unter dem Teppich eröffnen. Was sie unter dem Teppich sehen, zeigt sich unmittelbar in den verschlüsselten Kunstwerken an der Wand. Das was, unter dem Teppich verborgen, dort erkannt wird, offenbart sich unmittelbar in den Bildern an der Wand. Wie finden wir Zugang zu diesen Bildern? Wie könnten sie sich uns entschlüsseln? Liegt die Lösung unter dem Teppich? Wir müssen offensichtlich in eine tiefer gelegte Schicht des hier vorgestellten Bildes abtauchen. Wir wollen es versuchen:

Meine Damen und Herren, schauen Sie das Bild an! Versenken Sie sich in das Bild. Schauen Sie auf den Mann im Sessel. Sie sind jetzt, jeder von Ihnen, dieser Mann. Sie sitzen im Bildraum. Sie spüren das lederne Polster unter Ihrem Gesäß. Sie sitzen angenehm. Entspannen Sie sich, lehnen Sie sich zurück, legen Sie die Hände wie er in den Schoß. Atmen Sie tief ein. Atmen Sie tief aus. Sie sind im Bilde. Sie hören, wie das Hausmädchen sich nähert. Das leise Klirren der gefüllten Gläser verrät ihr Kommen. Sie neigt sich mit dem Tablett zu Ihnen herunter. Ihre Bewegungen sind sanft und freundlich. Sie lächelt Ihnen zu. Sie nehmen ein Glas vom Tablett und nicken ihr dankend zu. Sie führen das Glas an den Mund. Sie trinken. Sie setzen das Glas wieder ab, halten es vorsichtig auf den Knien und schauen auf den Teppich. Sie betrachten das Violett. Sie sehen die rosafarbenen Streifen dazwischen. Die schwarzen Quadrate fangen vor Ihren Augen an zu hüpfen und fügen sich nach und nach zu einem eigenen Bild eines Raumes, der sich aus dem violetten Meer herauslöst. Als könnte sich der Teppich entfalten, öffnet sich ein Zwischenreich, eine unbekannte Räumlichkeit, in die Sie eintauchen. Ohne Halt ist dieser Raum und Sie

of course, also plausible as normal wall decoration. We have experienced such works of art, which cannot be understood immediately, in the living rooms of strangers often enough. Here, in this picture, however, they could also be those visions which are revealed to the couples underneath the carpet. What they see underneath the carpet is presented directly in the coded works of art on the walls. That which is hidden beneath the carpet and is recognised there reveals itself directly in the pictures on the wall. How do we gain access to these pictures? How can we decipher them? Does the answer lie underneath the carpet? We obviously have to enter a deeper, underlying level of the picture presented here. Let us make an attempt:

Ladies and Gentlemen, look at the picture! Immerse yourself in the picture. Look at the man in the chair. You are now – every one of you – this man. You are sitting in the pictorial space. You feel the leather upholstery under you. You sit there comfortably. Relax, lean back and place your hands in your lap in the same way that he does. Take a deep breath and breathe out again. You are in the picture. You hear the maid approaching. The soft clinking of the filled glasses betrays her approach. She bends down towards you with the tray. Her movements are gentle and amicable. She smiles at you. You take a glass from the tray and nod thankfully in her direction. You raise the glass to your mouth. You drink. You put the glass down again, holding it carefully on your knees, and look at the carpet. You contemplate the violet. You see the pink-coloured stripes in between. The black squares begin to jump in front of your eyes and gradually coalesce into an autonomous picture of a space, which extracts itself from the sea of violet. As though the carpet could unfold itself, an intermediate realm opens up – an unfamiliar space into which you immerse yourself. This space has nothing to grasp onto, and you feel as though you were plummeting. You fall. You fall further and further, deeper and deeper. The space around you becomes dark – darker and darker – until this gentle darkness catches you with great tenderness and finally envelops you in complete tranquillity. Sprawled out and relaxed, embedded in cosy warmth, you now lie

glauben zu stürzen. Sie fallen. Sie fallen immer weiter, immer tiefer. Es wird dunkel um Sie, immer dunkler, bis diese weiche Dunkelheit Sie mit aller Sanftheit auffängt und schließlich in kompletter Ruhe umhüllt. Ausgestreckt und entspannt, eingebettet in eine wohlige Wärme, liegen Sie jetzt wie unter einem Teppich. Was sehen Sie? Wie fühlen Sie sich? Können Sie die Bilder beschreiben, die Ihnen begegnen? Erkennen Sie ein Gesicht, eine Gestalt, eine Geste? Sind es solche Bilder, wie sie hier im Raum an der Wand hängen? Die Tafel aus Holz mit den Kärtchen, die sich hin und her schieben lassen. Seltsame Inschriften erscheinen darauf und verschwinden sogleich wieder. Die Kärtchen ändern die Farbe, von Rosa zu Blau. Ein helles Rund in einem türkisfarbigen Grund erscheint vor Ihrem Auge, darüber eine helle Haarlocke, jetzt verschwindet das Gesicht wieder, als hätte man eine Spielkarte umgedreht. Eine Frau bewegt sich auf Sie zu, sie hat langes dunkles Haar und verwandelt sich vor Ihren Augen in eine Zeichnung, wird zur Linie auf grau eingefärbtem Papier. Sie schauen sich die wechselnden Bilder an, verfolgen ihr Kommen und Gehen. Sie überlassen sich den Bildern. Sie entspannen sich. Sie werden müde. Jetzt schlafen Sie ein …

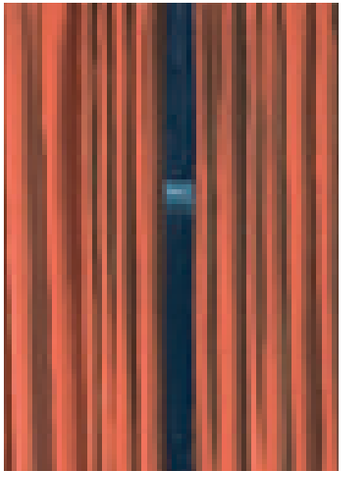
Wachen Sie auf! Die Séance ist zu Ende. Sie sind nicht unter dem Teppich. Sie waren nie dort. Sie befinden sich in dem Raum, der Ihnen das Bild vorstellt. Sie sitzen auf einem Sessel. Sie schauen sich um. Die Raumfarbe kommt Ihnen jetzt unvermittelt rosa vor. Waren die Wände vorher auch schon in diesem fleischig warmen Ton gestrichen? Ihnen schaudert, als wäre Ihnen kalt. Wie lange hat dieser Sturz ins Bild gedauert? Ihnen ist, als hätten Sie jedes Zeitgefühl verloren. Auch Ihr Bewusstsein des Ortes ist verwirrt. Sie stellen fest, dass Sie nicht in einem Sessel sitzen, sich nicht in einem rosa gestrichenen Raum aufhalten. Sie schauen nur ein Bild an. Das Bild zeigt diesen Ort und Sie betrachten lediglich seine Abbildung. Der Mann im Bild, das sind nicht Sie. Sie haben sich nur in seine Lage versetzt. Es ist ein Bild. Sie haben ein Bild angeschaut. Sie haben an einer Bildbetrachtung teilgenommen.

Bleiben wir bei dem Bild: Gleich wird das Hausmädchen auf den Mann zu treten und ihm das Tablett

there as though you were underneath a carpet. What do you see? How do you feel? Can you describe the pictures you encounter? Do you recognise a face, a figure, a gesture? Are the pictures like those that hang on the wall in this room? The wooden panel with the cards that can be shifted back and forth. Strange epigraphs appear on them and immediately disappear again. The cards change colours, from pink to blue. A light circle on a turquoise background appears in front of your eyes; above this a light lock of hair – the face disappears again, as though a playing card has been turned over. A woman moves towards you; she has long dark hair and metamorphoses in front of your eyes into a drawing – a mere line on grey-coloured paper. You look at the changing pictures, follow their coming and going. You surrender to the pictures. You relax. You become tired. And now you fall asleep…

Wake up! The séance is over. You are not underneath the carpet. You were never there. You are in the room depicted in the picture. You sit on a chair. You look around. The colour of the room now suddenly seems pink to you. Were the walls already painted in this fleshy warm tone before? You shiver, as though you were cold. How long did this plunge into the picture last? You feel as though you have lost all sense of time. Your awareness of the space is also confused. You realise that you are not sitting in a chair, are not in a room with pink walls. You are merely looking at a picture. This picture depicts this space and you are merely looking at a reproduction. The man in the picture – he is not you. You merely imagined yourself in his place. It is a picture. You looked at a picture. You participated in the contemplation of a picture.

Let's stay with the picture: At any moment now, the maid will approach the man and offer him a drink from her tray. He will automatically take a glass from the tray and thank the woman. He thinks about the discussion that he will have with the host. He no longer pays any attention to the carpet, nor does he see any legs underneath it. These are strange images, absurd associations that he had while waiting. Was there perhaps something in the drink that the servant offered him? He takes another sip. He is no longer preoccupied



mit den Getränken reichen. Er wird automatisch ein Glas vom Tablett heben und sich bei der Frau bedanken. In Gedanken ist er bei dem Gespräch, das ihn mit dem Hausherrn erwartet. Er achtet nicht mehr auf den Teppich und schon gar nicht sieht er irgendwelche Beine darunter. Das sind seltsame Vorstellungen, abwegige Assoziationen beim Warten gewesen. War vielleicht etwas in dem Getränk, das ihm die Bedienstete gereicht hat? Er nippt erneut daran. Die Kunst an den Wänden beschäftigt ihn nicht weiter. Natürlich könnte er den Hausherrn, den er gleich begrüßen wird, darauf ansprechen. Sein Blick geht hinüber zu dem Vorhang, der tiefrot vor die Fenster gezogen ist. Hat er sich nicht eben bewegt? Bis jetzt ist ihm der rote Vorhang gar nicht aufgefallen. Die Fremdheit des Raumes und der Dinge darin hat seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch genommen. Dann sind ihm diese sonderbaren Gedanken gekommen, diese seltsamen Vorstellungen sind in ihm aufgetaucht, die jetzt plötzlich wie weggewischt sind. Und der Vorhang? Hat er nicht vorher noch offen gestanden? Hat das Hausmädchen ihn unbemerkt zugezogen? Misstrauisch mustert er den roten Vorhang. Hat er vielleicht die ganze Zeit wie auf einer Bühne gesessen? Ihm wird ganz seltsam zumute. Hat man ihm, seit er in diesen Raum geführt wurde, die ganze Zeit zugeschaut? Jetzt jedoch ist der Vorhang geschlossen. Die Vorstellung ist zu Ende.

with the art on the walls. He could, of course, ask the host, whom he will soon be able to greet. His gaze wanders over to the deep red curtains, pulled closed in front of the window. Didn't they just move? Until now, he barely even noticed the red curtains. The unfamiliarity of the room and the things inside it demanded his full attention. Then these curious thoughts came to him, these strange ideas emerged in his mind and have now suddenly been blotted out. And the curtains? Weren't they open before? Did the maid close them without him noticing? He suspiciously scrutinises the red curtains. Did he perhaps sit there the whole time as though he were on a stage? He feels very strange. Has someone been observing him the whole time since he was brought into this room? But now the curtains are closed. The show is over.

9 — Das Ladenschild

Antoine Watteau malte 1720 ein Ladenschild für eine Galerie in Paris. Das Bild war als Werbung und Dekoration in Auftrag gegeben worden. Es zeigt einen Galerieraum mit vornehm gekleideter Kundschaft und den Verkäufern. Sogar der Packer für die edlen Kunstwerke fehlt nicht auf dem Bild. 2014 malt Thomas Huber ein Ladenschild für seine Galerie in Genf. Hier werden die Bilder nicht mehr in Stroh verpackt, sondern der Zeit entsprechend in Noppenfolie gehüllt. Aber auch nach 300 Jahren hat sich das Aussehen einer Galerie nicht wesentlich verändert. Auf beiden Bildern laust sich ein Hund das Fell. Er sitzt dort, wo sich üblicherweise die Signatur des Künstlers befindet. Der Künstler ist auf den Hund gekommen. Ein Schild macht es deutlich: Er muss draußen bleiben.

9 — The Shop Sign

In 1720, Antoine Watteau painted a shop sign for a gallery in Paris. The picture was commissioned as advertising and decoration. It depicts a gallery space with elegantly dressed customers and salespeople. Even the packers for the precious works of art are not missing in the image. In 2014, Thomas Huber painted a shop sign for a gallery in Geneva. Here, the pictures are no longer packed in straw, but rather, in keeping with the times, in bubble wrap. Nevertheless, even after three hundred years, the appearance of a gallery has not changed considerably. In both pictures, a dog delouses his fur. He sits in the place where the artist's signature can normally be found. The artist has gone to the dogs. A sign makes this clear: His place is outside.

L'Enseigne (Das Ladenschild), 2014. Öl auf Leinwand, zweiteilig / Oil on canvas, in two parts, 110 × 240 cm


S K O P I A art contemporain


SKOPIA
art contemporain

ANTOINE WATTEAU, *L'Enseigne de Gersaint,* 1720. Öl auf Leinwand, zweiteilig / Oil on canvas, in two parts, 166 × 306 cm

Wir müssen draußen bleiben, 2015.

Siebdruck auf Aluminium / Silkscreen on aluminium, 28 × 42 cm

Thomas Huber, 2016.
Foto / Photo: Joseph Huber

Thomas Huber

Biografie / Biography

14. Juli / July 1955 — geboren in Zürich / born in Zurich

1976/77 — Kunstgewerbeschule / School of Design Basel bei / class of Franz Fedier

1977 — Royal College of Art, London

1979–1983 — Staatliche Kunstakademie / Academy of Art, Düsseldorf / Dusseldorf, Meisterschüler / Master Student bei / of Fritz Schwegler

1992–1999 — Professor an der Hochschule für Bildende Künste / at the University of Art, Braunschweig / Brunswick

1992 — Temporäre Direktion / Interim Director am / of the Centraal Museum, Utrecht

2001 — Künstlermuseum / Museum of Artists mit / together with Bogomir Ecker, Museum Kunstpalast, Düsseldorf / Dusseldorf

2000–2002 — Vorsitzender / Chairman des Deutschen Künstlerbundes / of the German Association of Artists

Auszeichnungen (Auswahl) / Awards (Selection)

1993 — Preis für Junge Schweizer Kunst der Zürcher Kunstgesellschaft / Prize for Young Swiss Art from the Zurich Art Society

1995 — Niedersächsischer Kunstpreis / Art Prize of Lower Saxony

2013 — Meret Oppenheim Preis / Prix Meret Oppenheim, Bern

Ausstellungen (Auswahl) / Exhibitions (Selection)

1984 — *Der Besuch im Atelier*, in: „von hier aus“, Düsseldorf / Dusseldorf

1987 — *Ein öffentliches Bad für Münster*, in: „Skulptur Projekte Münster ’87“, Münster / Munster

1987/88 — *Die Urgeschichte der Bilder*, Museum für Gegenwartskunst, Basel; Neuer Berliner Kunstverein; Westfälischer Kunstverein, Münster / Munster; Les Musées de la Ville de Strasbourg

1988/89 — *Sept Lieux*, Centre Georges Pompidou, Paris

1992 — *Der Duft des Geldes*, Centraal Museum Utrecht; Kunsthaus Zürich / Zurich; Kestner-Gesellschaft Hannover / Hanover

2000 — *Glockenläuten*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel / Brussels; Helmhaus Zürich / Zurich; Städtische Galerie Wolfsburg

2004/05 — *Das Kabinett der Bilder*, Aargauer Kunsthaus, Aarau; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Kaiser Wilhelm Museum; Haus Esters und / and Haus Lange, Krefeld

2008/09 — *rauten traurig*, MARTa, Herford; Carré d’art, Nîmes; Kunsthalle Tübingen

2012 — *Vous êtes ici*, Mamco, Genf / Geneva

2014 — *Der Rote Fries*, Galerie Hengesbach, Berlin; Festival international d’art de Toulouse; Galerie Transit, Mechelen

Ausführliche Biografie und Bibliografie / Detailed biography and bibliography:

www.huberville.de

Werkliste — *List of Works*

(Die Werke ohne Angaben von Seitenzahlen sind Bestandteil der Ausstellung, wurden jedoch nicht abgebildet. / The works without page references are included in the exhibition but not illustrated here.)

Vorwort / Preface

S. / p. 5 *Der Rote Fries XII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
75 × 100 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

6 *Der Rote Fries V,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 65 cm
Privatsammlung / Private collection

Rette sich, wer kann! / Every Man for Himself!

13 *Sauve qui peut,* 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 × 140 cm
Dr. Markus A. Frey, Zürich / Zurich

16 *zornige Sackträger,* 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 300 cm
Kunstsammlung des / Art collection of the Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève

Das Meer / The Sea

19 *Bodenspiegel,* 2014
Aquarell / Watercolour
55,5 × 109,5 cm
Privatsammlung, Genf / Private collection, Geneva

20 *Studie Das Meer II,* 2015
Aquarell / Watercolour
70,5 × 52,8 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

20 *Parkett mit Schwamm,* 2014
Aquarell / Watercolour
46 × 61 cm
Privatbesitz / Private collection, Leipzig

22 *Studie Das Meer III,* 2015
Aquarell / Watercolour
51 × 73,4 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

23 *Studie Das Meer V,* 2015
Aquarell / Watercolour
53,5 × 73,4 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

24 *Das Meer I,* 2015
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 350 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

— *O.T. / Untitled,* 2014
Aquarell / Watercolour
71,5 × 109,5 cm
Ditesheim & Maffei Fine Art, Neuchâtel

43 *Studie Das Meer I,* 2015
Aquarell / Watercolour
53 × 73 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

— *Das Meer, Anlage II,* 2015
Aquarell / Watercolour
30 × 40 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

— *Studie Das Meer IV,* 2015
Aquarell / Watercolour
44 × 73,4 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

Bildräume / Pictorial Spaces

49 *ausgelotete Bildtiefe,* 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
125 × 150 cm
Collection MKS PAMP Group
Courtesy Simon Studer Art, Genf / Geneva

50 *Rote Kiste,* 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 100 cm
Privatsammlung / Private collection
Alexandre de Weck

S. / p. 52 *Meine Bilder gehen um die Ecke,* 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 150 cm
Privatsammlung / Private collection

53 *Halle, Massgaben I,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 330 cm
Ditesheim & Maffei Fine Art,
Neuchâtel

54 *Bildräume,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 350 cm
Collection du Fonds régional d'art
contemporain Languedoc-Roussillon

55 *Rot Schwarz,* 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 140 cm
Kunstsammlung Boubo, Schweiz /
Art collection Boubo, Switzerland

56 *Halle für Bildaushub,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
170 × 240 cm
Privatsammlung, Genf /
Private collection, Geneva

Vis-à-vis / Vis-à-vis

59 *vis-à-vis I,* 2014
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
275 × 330 cm
Courtesy Galerie Skopia,
P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

60 *vis-à-vis III,* 2014
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
160 × 320 cm
Courtesy Galerie Skopia,
P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

63 *vis-à-vis II,* 2014
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
275 × 330 cm
Courtesy Galerie Skopia,
P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

64 *vis-à-vis IV,* 2014
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 × 200 cm
Courtesy Galerie Skopia,
P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

Der Rote Fries / The Red Frieze

67 *Der Rote Fries II,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 75 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

68 *Der Rote Fries XV,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 50 cm
Privatsammlung / Private
collection Dirk und / and Machteld
d'Herde-Castelein

69 *Der Rote Fries XXIII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30 × 25 cm
Privatsammlung, Belgien /
Private collection, Belgium

70 *Der Rote Fries VIII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
79 × 60 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

73 *Der Rote Fries XXIV,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 × 27 cm
HG Sammlung / HG Collection

74 *Der Rote Fries XVIII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 30 cm
Privatsammlung / Private Collection
Erythropel, Berlin

75 *Der Rote Fries XI,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
46 × 40 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

76 *Der Rote Fries XVII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 110 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries I,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
90 × 120 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries III,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 75 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries IV,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 40 cm
Kunstsammlung der / Art collection
of the Zürcher Kantonalbank,
Zürich / Zurich

— *Der Rote Fries VI,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
76 × 45 cm
Privatsammlung / Private collection
Creten, Paris

— *Der Rote Fries VII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 50 cm
Privatsammlung / Private collection

— *Der Rote Fries IX,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
45 × 90 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries X,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30 × 87 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries XIII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 × 30 cm
Privatsammlung / Private collection
Eliane und / and Raymond Scherten-
leib

— *Der Rote Fries XIV,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30 × 45 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries XVI,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
130 × 110 cm
Ditesheim & Maffei Fine Art,
Neuchâtel

— *Der Rote Fries XIX,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
35 × 45 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries XX,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 × 50 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

— *Der Rote Fries XXI,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 39 cm
Kunstsammlung der / Art collection
of the Zürcher Kantonalbank,
Zürich / Zurich

— *Der Rote Fries XXII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 × 50 cm
Privatsammlung / Private collection, Karlsruhe

— *Der Rote Fries XXV,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
38 × 58 cm
Kunstsammlung der / Art collection of the Zürcher Kantonalbank, Zürich / Zurich

— *Der Rote Fries XXVI,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
50 × 70 cm
Privatsammlung / Private collection

— *Der Rote Fries XXVII,* 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 70 cm
Kunstsammlung der / Art collection of the Zürcher Kantonalbank, Zürich / Zurich

— *Le Bazacle,* 2014
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 330 cm
Courtesy Galerie Transit, Mechelen

Aushub / Borrow Pit

79 *Studio Engeldamm,* 2015
Aquarell / Watercolour
52 × 73 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

80 *Studio positiv,* 2015
Aquarellstift und Acryl auf Holz / Watercolour pencil and acrylic on wood
150 × 225 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

81 *Studio negativ,* 2015
Aquarellstift und Acryl auf Holz / Watercolour pencil and acrylic on wood
150 × 225 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

82 *O.T. / Untitled,* 2015
Aquarell / Watercolour
52 × 73 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

83 *O.T. / Untitled,* 2015
Aquarell / Watercolour
52 × 73 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

83 *O.T. / Untitled,* 2015
Aquarell / Watercolour
52 × 73 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

83 *Atelier negativ angesehen,* 2015
Aquarell / Watercolour
30 × 40 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

83 *O.T. / Untitled,* 2015
Aquarell / Watercolour
36 × 48 cm
Credit Suisse AG, Art Collection, Zürich / Zurich

84 *Atelier positiv,* 2015
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
170 × 255 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

85 *Atelier negativ,* 2015
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
170 × 255 cm
Ditesheim & Maffei Fine Art, Neuchâtel

103 *Haufen,* 2015
Aquarell / Watercolour
36 × 48 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

103 *Augen zuhauf,* 2015
Aquarell / Watercolour
36 × 48 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

— *Aushub im Atelier,* 2014
Aquarell / Watercolour
70,5 × 110 cm
Ditesheim & Maffei Fine Art, Neuchâtel

— *O.T. / Untitled,* 2015
Aquarell / Watercolour
52 × 73 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

— *Studio Engeldamm,* 2015
Aquarell / Watercolour
36 × 48 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

— *Studio Engeldamm,* 2015
Aquarell / Watercolour
36 × 48 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

— *Atelier abyss,* 2015
Aquarell / Watercolour
36 × 48 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

— *Augenhaufen,* 2015
Aquarell / Watercolour
24 × 32 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

— *Mösenhaufen,* 2015
Aquarell / Watercolour
24 × 32 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

Am Horizont / On the Horizon

119 *Am Horizont I,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
160 × 110 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

120 *Am Horizont II,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
130 × 110 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

121 *Am Horizont III,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
70 × 100 cm
Kunstsammlung / Art collection Roche, Basel

122 *Am Horizont IV,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 × 141 cm
Courtesy Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

123 *Am Horizont V,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 140 cm
Im Besitz des Künstlers / Owned by the artist

S. / p. 124 *Am Horizont VI,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 × 120 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

125 *Am Horizont VII,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 × 130 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

126 *Am Horizont VIII,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 120 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

127 *Am Horizont IX,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
70 × 80 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

128 *Am Horizont X,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 × 140 cm
Privatsammlung, Genf /
Private collection, Geneva

129 *Am Horizont XI,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 120 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

130 *Am Horizont XII,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
70 × 100 cm
Courtesy Galerie Skopia,
P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

131 *Am Horizont XIII,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80 × 120 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

132 *Am Horizont XIV,* 2016
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
90 × 140 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

134–136 *Am Horizont 1–9,* 2016
9 Modelle, Gips /
Models in plaster cast
je / each 35 × 70 × 70 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

165 *Am Horizont 16,* 2015
Aquarell / Watercolour
72,5 × 55 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

— *Am Horizont 17,* 2015
Aquarell / Watercolour
73 × 54 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

Die Bildbetrachtung / The Contemplation of a Picture

139 *Séance,* 2009
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
120 × 140 cm
Privatsammlung / Private collection
Blaise-Eric Hatt-Arnold, Schweiz /
Switzerland

— *Séance,* 2009
Film, 2016, Rede zum Bild,
28 Minuten / Film, 2016, lecture
on the picture, 28 minutes
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

Das Ladenschild / The Shop Sign

155 *L'Enseigne (Das Ladenschild),* 2014
Öl auf Leinwand, zweiteilig /
Oil on canvas, in two parts
110 × 240 cm
Courtesy Galerie Skopia,
P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva

159 *Wir müssen draußen bleiben,* 2015
Siebdruck auf Aluminium /
Silkscreen on aluminium
28 × 42 cm
Im Besitz des Künstlers /
Owned by the artist

Bildnachweis — *Picture Credits*

Raumaufnahmen / Installation Views

- *Große Fahrt,* 2009. Vase, 1992, Art Basel 2009, Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud. Foto / Photo Valérie Jaquinet: S. / p. 14
- *Sauve qui peut,* 2010. Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf, 2010. Foto / Photo Valérie Jaquinet: S. / p. 15
- *Das Meer I,* 2015. Kunstmuseum Bonn, 2016. Digital überarbeitet / digitally processed, Foto / Photo David Ertl: S. / p. 21
- *Bildräume,* 2013. Galerie Hengesbach, Berlin 2013. Foto / Photo Joseph Huber: S. / p. 51
- *vis-à-vis I–IV,* The Armory Show, New York, 2015. Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud. Fotos / Photos Sebastiano Pellion di Persano: S. / p. 61/62
- *Der Rote Fries,* 2013. Festival International d'Art de Toulouse, Espace EDF Bazacle, Toulouse, 2014. Foto / Photo Nicolas Brasseur: S. / p. 71
- *Der Rote Fries,* 2013. Galerie Hengesbach, Berlin, 2013. Foto / Photo Joseph Huber: S. / p. 72
- *Atelier Engeldamm,* 2015. Ins Negativ gewandelte Schwarz-Weiß-Aufnahme / inverted black and white photograph, Foto / Photo Nic Tenwiggenhorn: S. / p. 86
- *Atelier Engeldamm, positiv,* 2015. Foto / Photo Nic Tenwiggenhorn: S. / p. 90
- *Atelier Engeldamm, negativ,* 2015. Foto / Photo Nic Tenwiggenhorn: S. / p. 91
- *Atelier Engeldamm, positiv,* 2015. Foto / Photo Nic Tenwiggenhorn: S. / p. 94
- *Atelier Engeldamm, negativ,* 2015. Foto / Photo Nic Tenwiggenhorn: S. / p. 95
- *Party in Formine,* Wandgemälde und Rede / mural and lecture, 2010. Fotos / Photos Cordula Huber: S. / p. 145/146
- *L' Enseigne (Das Ladenschild),* 2014. Galerie Skopia, P.-H. Jaccaud, Genf / Geneva, 2015. Foto / Photo Claude Cortinovis: S. / p. 156/157

Reprofotos / Repro-photography

- Foto / Photo Carl Victor Dahmen: S. / p. 134–136
- Foto / Photo Cordia Schlegelmilch: S. / p. 6, 69, 73, 74, 76
- Foto / Photo Winfried Mateyka: alle weiteren Reproaufnahmen / all other repro-photographs

Vergleichsabbildungen / Comparative Illustrations

- The Saul Steinberg Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS), New York: S. / p. 65
- © 2016 Estate of Ad Reinhardt/ Artists Rights Society (ARS), New York; Courtesy David Zwirner, New York/London: S. / p. 66

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellungen / This book is published in conjunction with the exhibitions

Thomas Huber – Am Horizont / On the Horizon

Kunstmuseum Bonn
29. September 2016 bis 8. Januar 2017

Thomas Huber – À l'horizon / On the Horizon

Musée des Beaux-Arts de Rennes
4 février au 21 mai 2017

KUNSTMUSEUM BONN
Friedrich-Ebert-Allee 2
D-53113 Bonn
www.kunstmuseum-bonn.de

Intendant / Director
Stephan Berg

Ausstellung und Katalog / Exhibition and Catalogue
Stephan Berg

Verwaltung / Administration
Gabriele Kuhn
Vera Scheel

Registrarin / Registrar
Barbara Weber

Ausstellungssekretariat / Exhibition Office
Iris Lölsberg
Kristina Georgi

Presse und Öffentlichkeitsarbeit / Press and Public Relations
Anne Fischer

Marketing
Antonia Buning

Bildung und Vermittlung / Education
Sabina Leßmann

Restauratorische Betreuung / Art Conservation
Antje Janssen
Nicole Nowak

Leitung der Werkstätten / Heads of Workshops
Reinhard Behrenbeck
Martin Wolter

Ausstellungstechnik / Exhibition Technology
Josef Breuer
Eberhard Wagner

Gussarbeiten / Casting
Bernhard Kucken
Maximilian Winter
Elena Miegel

Kamera und Schnitt / Camera and Editing
Gunar Otto

Projektleitung / Project Management Büro Thomas Huber
Beate Klompmaker

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE RENNES
20 quai Emile Zola
F-35000 Rennes
www.mbar.org

Kuratorin / Curator
Anne Dary, *Direktorin / Director*

Restauratorische Betreuung / Conservation
Guillaume Kazerouni
Laurence Imbernon
François Coulon

Sekretariat / Secretary
Lynda Bihan

Ausstellungsaufbau / Exhibition Set-up
Gérard Carrascosa
Pascal Darragon
Olivier Lambin
Christian Lebreton

Registrarin / Registrar
Anne-Laure Le Guen

Kommunikation / Communication
Nadège Mingot

Fotografie / Photography
Jean-Manuel Salingue

Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations
Marine Certain
Anne-Sophie Guerrier
Odile Hays
Carole Marsac

Pädagogische Betreuung / Education
Yannick Louis
Fabrice Anzemberg

Bibliothek / Library
Béatrice Lambart

Förderbetreuung / Sponsoring
Caroline Resmond

Verwaltung / Administration
Chantal Meslif
Françoise Le Floc
Armelle Gautier
Marie-Chrystelle Henry-Louis
Valérie Richard

Sicherheit / Security
Philippe L'Hostis

Publikumsverkehr / Audience Traffic
David Biet, Jany Clin, Corinne Delahaye, Gilles Hurault, Lydie Lemonnier, Meriam Rezzik, Thierry Poirier, Graziella Sollier, Florence Gicquel, Christine Renaudin, Isabelle Trubert, Aurélie Brielle, Gaëtan Goudy, Annaïck Chistrel

Verein der Freunde des Musée des Beaux-Arts de Rennes / Patrons' Association
Sylvie Blottière-Derrien,
Vorsitzende / Chairperson

Unser Dank geht an alle Personen, die durch ihr Wohlwollen, ihre Hilfe und ihre materielle Unterstützung die Verwirklichung der Ausstellung in Rennes ermöglicht haben:

Nathalie Appéré, Bürgermeisterin von Rennes; Benoît Careil, Kulturbeauftragter; Catherine Phalippou, Stadträtin, zuständig für Museen; Jean-Luc Chenut, Präsident des Conseil départemental d'Ille-et- Vilaine; Jean-Loup Lecocq, Leiter für kulturelle Angelegenheiten der Bretagne; Evelyne Schmitt, Beraterin für Museen bei der DRAC Bretagne

We are grateful to all those who, with their goodwill, assistance, and material support, have made the realisation of the exhibition in Rennes possible:

Nathalie Appéré, Mayor of the City of Rennes; Benoît Careil, Cultural Commissioner; Catherine Phalippou, City Councillor responsible for museums; Jean-Luc Chenut, President of the Conseil départemental d'Ille-et Vilaine; Jean-Loup Lecocq, Head of Cultural Affairs of the Region of Brittany; Evelyne Schmitt, Consultant for Museums, DRAC Brittany

KATALOG / CATALOG

Herausgeber / Editor
Stephan Berg

Autoren / Authors
Thomas Huber
Wolfgang Ullrich
Stephan Berg

Gestaltung / Graphic Design
Silke Fahnert, Uwe Koch, Köln / Cologne

Projektleitung Verlag / Project Management
Kerstin Ludolph

Lektorat und Korrektorat Deutsch / Copy Editing and Proofreading German
Susanne Ibisch

Übersetzung ins Englische / Translation into English
Gérard Goodrow

Lektorat Englisch / Copy Editing English
Vanessa Magson-Mann

Korrektorat Englisch / Proofreading English
Ann Kay

Übersetzung ins Französische / Translation into French
Annika Eilenberger

Lektorat und Korrektorat Französisch / Copy Editing and Proofreading French
Martine Passelaigue

Herstellung / Production
Katja Durchholz

Lithografie / Lithography
Repromayer Medienproduktion, Reutlingen

Schriften / Typefaces
Mercury und / and Bulldog

Papier / Paper stock
Fly Extraweiß 150 g/m²

Druck und Bindung / Printing and Binding
Passavia Druckservice GmbH & Co. KG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://www.dnb.de abrufbar.

Bibliographical data of the Deutsche Nationalbibliothek:
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutschen Nationalbibliografie; detailed bibliographic information is available on the Internet at http://www.dnb.de.

ISBN 978-3-7774-2684-6

Printed in Germany

www.hirmerverlag.de
www.hirmerpublishers.com

Mit großzügiger Unterstützung von / With the generous support of

Stiftung Kunst der Sparkasse in Bonn

LVR – Landschaftsverband Rheinland

Pro Helvetia – Schweizer Kulturstiftung

„Der Horizont trennt das Sichtbare vom Unsichtbaren.
An dieser Grenze erscheinen meine Bilder.“

‘The horizon separates the visible from the invisible.
It is at this borderline that my pictures appear.’

Musée des Beaux-Arts de Rennes