

Schauplatz

Ein Bild wie ein Haus, so groß

Bilder und Häuser wecken in mir das gleiche Interesse: Ich schaue sie gerne an. Ich weiß nicht, was ich lieber anschau, Häuser oder Bilder. Manchmal glaube ich Bilder und Häuser sind mir wie eins. Natürlich gibt es große Unterschiede zwischen einem Haus und einem Bild. Ein Haus ist größer und nicht so flach wie ein Bild. Ein Haus nimmt darum viel Platz ein, das Bild nur eine Wand. Für die Betrachtung beider ist das aber nicht weiter erheblich. Das Schauen kümmert sich nicht um den Unterschied. Wenn ich ein Haus betrachte, stelle ich mir vor, ich würde darin wohnen. Ich stelle mir, ein Haus betrachtend, immer vor, wie es wäre wenn ich in diesem Haus aus und ein ginge. Ich stelle mir vor, wie ich durch die weitläufigen Räume gehe und durch die Fenster des Hauses auf die Straße davor schaue. Um mir das Vergnügen solcher Vorstellung zu erlauben, gehe ich sehr viel in der Stadt spazieren. Ich spaziere in der Stadt ausschließlich mit der Absicht, Häuser anzuschauen. Ich achte nicht auf die Menschen in der Straße, noch schaue ich in die Auslagen der Geschäfte. Ich blicke nur nach Fassaden der Häuser. Ich käme nie auf den Gedanken, in der freien Natur zu spazieren. Bäume interessieren mich nicht, auch keine Wiesen oder Blumen. Ich interessiere mich nur für Architektur. Ich schaue mir Häuser an und stelle mir vor, wie ich darin wohne. Schauen und Wohnen ist für mich dasselbe. Wenn ich sage, ich schaue ein Haus an, könnte ich auch sagen, ich wohne in diesem Haus. Für ein Bild gilt darum das gleiche. Wenn ich ein Bild anschau, kann ich darum sagen, ich wohne in diesem Bild. Weil Schauen auch Wohnen bedeutet, wohne ich in Bildern so, wie ich in Häusern wohne. Ich kann mich in Bildern so aufhalten, wie ich mich auch in Häusern aufhalte. Wenn ich ein Haus anschau, denke ich nie daran, dass dort andere Leute wohnen. Ich denke die Häuser immer menschenleer, denn ich gehe ja schauend davon aus, dass nicht andere, sondern ich in dem Haus wohne. Meine Betrachtung verschafft sich überall Zugang. Sie nimmt keine Rücksicht auf andere Leute. Menschen schließen immer etwas ab. Sie machen die Türe hinter sich zu, verriegeln Schlösser. –Sie haben immer, in jedem Haus, in jeder Wohnung, einen schmutzigen Winkel, in dem sie irgendwelche banalen Geheimnisse hüten. Menschen verstellen mit ihren Sachen grundsätzlich den Raum. Alles ist immer gleich unordentlich, ist persönlich. In meiner Vorstellung ist der Raum aber immer zugänglich, offen. Darum zeigt mir meine Vorstellung den Raum leer. Es soll keine Geheimnisse in einem Haus geben. Das Haus soll selber ein Geheimnis sein. Darum mag ich auch keine Bilder, auf denen Menschen zu sehen sind. Ich habe Bilder mit Leuten immer abgelehnt. Selbst habe ich nie Bilder gemalt, auf denen Leute zu sehen sind. Ich habe immer nur leere Bilder gemalt. Von Leuten bevölkerte Bilder sind für mich besetzt. Sie sind nicht mehr zugänglich. Es sind schon andere da. Ich kann solche Bilder gar nicht anschauen, weil ich gar keinen Platz habe, darin zu verweilen. Bilder, wie Häuser sollten leer sein, damit man sie ungehindert betreten kann. Das haben Bilder und Häuser gemeinsam: den zugänglichen Raum. Wenn ich vor einem Haus stehe, versuche ich durch ein offen stehendes Portal oder durch ein Fenster in das Haus hineinzuschauen. Ich versuche mir eine Vorstellung von der Räumlichkeit darin zu machen. Man sieht einem Haus ja von außen nicht an, wie es innen beschaffen ist. Ein Haus bietet in seiner Fassade lediglich eine Vorstellung, wie es von innen betrachtet vielleicht aussehen könnte. Mit Bildern ist es dasselbe. Man sieht Bilder auch nur von außen und muss sich von dem, was man von da aus sieht, eine Vorstellung machen, was im Bild stecken könnte. Bilder verbergen nämlich mehr, als sie zeigen. Denn schließlich sieht man an einem Bild auch nur die Oberfläche, wie man bei den Häusern die Fassade sieht. Über diese Oberfläche verspricht das Bild dem Auge einen Raum. Aber bei näherem Hinsehen zieht sich dieser Raum doch wieder hinter den Schleier der undurchdringlichen Oberfläche des Bildes zurück, so dass man meinen möchte, alles wäre nur vorgetäuscht. Ich verdanke es sowieso nur meiner Vorstellungskraft, dass ich auf den Bildern etwas sehe, so wie ich es meiner Einbildungskraft verdanke, dass ich mir von den Räumen der Häuser, die sie hinter den Fassaden verstecken, eine Vorstellung machen kann. Häuser wie Bilder sind sich in diesem Verbergungszwang gleich. Ich meine, es ist darum nahe liegend, dass ich mir Bilder

wie Häuser denke. Ein Bild steht neben dem anderen, wie auch ein Haus neben dem anderen steht. Sie bilden Straßen und fügen sich zu Plätzen. Es gibt größere Boulevards und stillere Seitenstraßen. Eine ganze Stadt gibt es aus meinen Bildern. So gehe ich durch diese Straßen und schaue mir die Bilder an. Es gefällt mir durch die Fluchten meiner Bilder zu gehen. Manchmal verdeckt ein Bild das andere, doch Schritt für Schritt gibt es den Blick auf seinen Nachbarn frei. Ich brauche die Bilder nicht mehr ausschließlich von vorne anzuschauen. Ich kann sie auch ganz beiläufig von der Seite betrachten. Ich mochte noch nie den frontalen Blick auf die Bilder. Dieser blöde Blick von vorn! Dieses von schamloser Neugier getriebene Glotzen auf die Schauseiten der Bilder, so wie sie einem gerade unter die Augen kommen. Es kann auch ein Blick von hinten sein. Ein Bild, als Haus gedacht, hat auch eine Hofseite, eine Rückseite und nicht nur die repräsentative Straßenfront. Bilder, als Häuser gedacht, haben auch Nebeneingänge und Hintertüren. Und ich gehe durch meine Stadt und frage mich selber: Ist es eine Stadt aus Bildern, die sich wie Häuser zeigen, oder sind es Häuser, die sich mir als Bilder versprechen? Wo ich wohne, frage ich mich, die Adresse?

Es ist ein Bild wie ein Haus, so groß.

Theater

Die Stadt hat mit dem Bau des Theaters ihren Anfang genommen. Ein Gebäude sollte es sein, das genauso funktioniert wie ein Bild. Die Bedingungen eines Bildes sollten in einem Gebäude anschaulich gemacht werden. Das Bild wird dabei als Bühne interpretiert. Die Guckkasten-Situation einer Bühne mit ihrem ausschließlich gültigen Blick auf die Szene aus dem Zuschauerraum wird jedoch um die gleichwertig gedeutete Sicht aus dem Bühnenhintergrund erweitert. Es gibt demnach eine Sicht von vorne, aber auch eine Sicht von hinten auf die Bühne. Zuschauerraum und Künstlereingang werden als Blick auf die Bühne sich gleichgestellt. Es gibt, wieder vom Bild gesprochen, wofür dieses Theater ein anschauliches Modell sein soll, einen Blick auf das Bild, aber auch einen Blick aus dem Bildhintergrund heraus auf den Ort der Repräsentation, die Szene.

Das Theater hat bisher zwei Aufführungen erlebt. „Sommeil“ (Schlaf), Galerie Scopia, Genf 1996, und „Jakobs Traum“, wird jedoch deutlich, dass die im Theater vorgesehenen zwei, als austauschbar gedachte Blicke auf die Bühne sich unterscheiden. Der herkömmliche Blick auf die Szene sieht das dort Gezeigte tragisch. Wohingegen der Blick aus dem Bühnenhintergrund das Vorgestellte nur komisch verstehen kann. In besagtem Stück treten „Figur“ und „Grund“ auf. Sie geben sich als die klassischen Protagonisten zu erkennen, die bisher noch jedes Bild, jede Bildfindung wesentlich bestimmt, beziehungsweise untereinander das Gelingen oder Scheitern eines Bildvorhabens ausgemacht haben. Die Figur-Grund-Problematik ist hier also personifiziert und erlebt in einem Zweipersonenstück ein übles Ehedrama. „Figur“ als die eigene Schauspielerin verlangt für sich eine tragisch anzusehende Rolle, gleitet aber durch ein penetrantes Schweigen von „Grund“ ins unausweichlich Komische ab. (Siehe dazu den Sprechtext, der über Tonband hinter dem Bild „Jakobs Traum“ abgespielt wird, in: Thomas Huber – „Bilder schlafen“, Köln 1998.)

Das Theater steht nicht von ungefähr am Anfang und im Mittelpunkt der vorgestellten Stadt. Frühe Darstellungen der Stadt haben diese immer im Zusammenhang mit dem Theater vorgestellt. Die Stadt als Bild war eine Bühne. Serlio, ein früher Architekturtheoretiker, unterscheidet zwischen einer komischen und einer tragischen Architekturszenarie. Palladio baut das Teatro Olimpico in Vicenza als perspektivisch fluchtende Architekturszenarie. Auch die illusionistisch angelegten Fresken in den Innenräumen der Villen in Pompeji stellen die imaginären Ausblicke in die Stadt in die Nachbarschaft von Szenen des Theaters. Die Stadt war einmal der ideale und exklusive Prospekt für jede theatralische Inszenierung. Sie war die Bühne für den Auftritt jedes repräsentationsbewussten Bürgers. Diese Funktion hat heute der Parkplatz übernommen. Die prominentesten Plätze einer Stadt sind vielerorts heute Parkplätze für das Auto. Das Kostüm des Bürgers ist heute das Auto, das für

jedermann sichtbar vor dem Dom oder dem Rathaus abgestellt werden kann. Wurde vordem der Auftritt wichtiger Figuren öffentlicher Aufmerksamkeit mit Trompeten angekündigt, so reichen heute der Konvoi von hochzeitgeschmückten Luxuslimousinen oder mit Emblemen eines Fußballvereins geschmückte Wagen der billigeren Klasse, die, alle Nerven tötend, mit Hupenklang die Ringstraßen der Innenstädte umfahren, um jedermann kundzutun, dass Wesentliches für die Allgemeinheit sich im Moment erfüllt. Das Auto ist ohne Zweifel das beliebteste Requisit vor der noch immer gültigen Kulisse der Stadt. Es ist, wie im Stück „Jakobs Traum“, die exaltierte Figur vor dem schweigsamen, geschichtserfüllten Hintergrund, dem Bild der Stadt.

Entsprechend dem Theater ist auch die gesamte Stadtanlage als Bühnenprospekt angelegt.

Bibliothek

Ein fensterloses Gebäude auf ellipsoidem Grundriss. Die Wandflächen der Bibliothek sind aus gewelltem Aluminiumblech, das orange eloxiert ist. Der ovale Grundriss nimmt Bezug auf Aby Warburgs Konzeption für seine Bibliothek in Hamburg. Dort ist der Grundriss des zentralen Leseraumes und Auditoriums als Ellipse angelegt. Warburg griff damit die Form der Ritualplätze der Puebloindianer in Nordamerika auf. Eine Forschungsreise nach längerer Krankheit dorthin legte für ihn den Grundstock zu seinem Bildatlas „Mnemosyne“, einer Enzyklopädie der symbolischen Formen. Der ellipsoide Grundriss seiner Bibliothek ist als Referenz an eine ihm wesentliche Kultur zu verstehen.

Die Bibliothek in dieser Form ist der Vorschlag von Thomas Huber für den Neubau eines solchen Gebäudes auf dem Campus der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig. Der Vorschlag stand lange Zeit als Bauschild vor ebendieser Hochschule. Die darauf abgebildete Bibliothek ist bisher nicht gebaut worden.

Rundfunksender

Ein massiver Betonzylinder wird durch seine Hanglage an seiner Basis schräg angeschnitten, wodurch das in seinem Aufbau kreisförmig angelegte Gebäude einen elliptischen Grundriss erhält. Eben solche Ellipsen sind als Sendezeichen, farbig unterschiedlich gefasst, als negatives Relief in die Wandung des Gebäudes eingelassen. Der Sender, nah am See gelegen, spiegelt sich im Wasser. Die Wellen darin tragen das in der Wasserfläche gespiegelte Bild des Senders weit über den See in alle Welt.

Das Projekt „Rundfunksender“ war in ähnlicher Form ein Vorschlag zur Eröffnung des Museums Weserburg in Bremen circa 1990. Dieses Museum ist auf einer Insel in der Weser gebaut und nur über Brücken zu erreichen. Die Brücken sollten allesamt abgerissen und die Bilder aus der Sammlung Weserburg lediglich über einen solchen Sender, und zwar über die Abbildungskraft der Wasseroberfläche der Weser, den Bürgern der Stadt Bremen übermittelt werden. Leider wurde das Projekt nicht realisiert.

Stadtpavillon

Ein Holzbau, violett lasierend imprägniert, mit weit auskragender Dachkonstruktion. Dieser Pavillon dient sowohl als Versammlungshalle einer Stadt wie auch als Werbeträger für Ankündigungen von Ereignissen, die in ebendieser Stadt demnächst geschehen sollen. Es ist ausschließlich in südlichen Städten zu beobachten, dass es Plätze gibt, an denen sich zur Vormittagszeit Männer treffen, um mit einander zu sprechen. Meistens tauschen sie Geld oder beschriftete Zettel aus. Da es in nördlicheren Regionen vormittags meistens regnet, fehlt den Männern dort ein entsprechender Ort zur Zusammenkunft. Dafür schafft dieser Pavillon Abhilfe. Er ist ein nur den Männern vorbehaltener Ort, wo sie sich treffen und Geschäfte abmachen können, ohne vom Regen benetzt zu werden. Zudem werden sie darüber informiert, was demnächst in der Stadt geschieht. (Ein entsprechender Versammlungsort für Frauen ist im „Tunnel“ [Nr. 27] vorgesehen).

Erster Entwurf für einen Beitrag zu den „Skulptur Projekten“ in Münster 1987. Er wurde zugunsten von „Ein öffentliches Bad für Münster“ verworfen.

Säulenreihe

Säulenreihe mit sich abwechselnder Aufschrift „Lachen/Weinen“. Der im Deutschen bekannte Begriff „Bild“ bezieht sich auf den Bildstock. Dieser ist in seiner bekanntesten Form die Mariensäule, also im Prinzip eine Skulptur (etwa die Mariensäule auf dem Marienplatz in München). Was wir heute unter dem Begriff „Bild“ subsumieren, ist im Prinzip im Wort „Schild“ bzw. dem holländischen Wort „schilderij“ besser aufgehoben. Ein für die Entwicklung des europäischen Bildvorstellung wesentlicher Künstler, Albrecht Dürer, hat sich mit der Problematik des Bildstockes auseinandergesetzt. Der Bildstock war meistens beschriftet. Die Buchstaben weiter oben an der Säule wurden durch die Gesetze der Perspektive kleiner wahrgenommen. Dürer entwarf eine der ersten Anamorphosen, also eine umgekehrte Perspektive, für solche Bildstöcke, so dass in der Anschauung die höher gelegenen Buchstaben in gleicher Größe erschienen, wie die weiter unten. Die Anamorphose, der Versuch, das Recht des Bildes in einer zunehmend architektonisch konzipierten Realität zu retten, kam im Barock und Rokoko nochmals zur Anwendung, um in Gewölben oder auf andersartig gerundeten Oberflächen ein plausibles Bild zu erstellen.

Die Säulenreihe kann, in Anspielung auf den tragisch-komischen Charakter des Theaters, als Zugang zu ebendiesem verstanden werden.

Das Bild

Ist Vorbild/ sieh an/ weil in Form/ wir uns begegnen/ und ohne/ uns/ verfehlen
ist ein Ort/ hier und/ jetzt/ eröffnet es Raum/ ein Ereignis/ selten/ genug zu/ feiern/
ist Übereinkunft/ Welt kommt an/ im Bild/ wenn wir/ uns hier/ versammeln
ist Gemeinplatz/ seine Komposition/ die Weise/ wie wir/ einander/ begegnen.
überseht/ das andere/ sein Bildraum/ das Imaginäre/ ist die Gegend/ unserer/ Vorläufigkeit.

Studio

Anlass für dieses Haus ist das Bild „Studio 1/Vortrag“, das die Innenansicht einer L-förmigen Raumflucht zeigt. Durch unterschiedlich farbige Bemalung der Räumlichkeit entstehen drei Raumsegmente. Im Schenkelbereich der L-Form befindet sich der blaue Raum. Dort ist ein Bild auf einer Staffelei aufgestellt. Es wendet sich mit seinem Rücken zum Betrachter und zeigt demgemäß nicht, was es repräsentiert. Seiner Proportion nach ist die Vermutung jedoch nahe liegend, dass es jenes zeigt, was auch das Bild zeigt, von dem die Rede ist. Der blaue Raum, in dem sich besagtes Bild befindet, trennt einen gelben Raum zu seiner linken Seite von einem Roten Raum im Vordergrund. Der gelbe Raum ist mittels Bänken für den Betrachter der Szene ausgewiesen. Dort befindet sich der eigentliche Standpunkt, der einen Blick auf das Bild gestattet. Im roten Raum im Vordergrund, dem Ort, von dem aus das Bild seine Rhetorik entwickelt, steht ein Tisch. Daran könnte, seinen Massen nach zu schließen, das Bild, wie es sich uns zeigt, entworfen worden sein.

Das Studio ist die Außenansicht des Raumes, wie er in besagtem Bild dargestellt ist.

Wasserreservoir

Das lang gestreckte Gebäude ist so mit Wasser gefüllt, dass der Wasserspiegel genau die Höhe der Brüstung der umlaufenden Fenster erreicht. Das Deckengewölbe dieses Hauses zur Bergung von Wasser ist bemalt. Die Bilder der Bemalung spiegeln sich im Wasser und

imprägnieren es. Das Haus, zentrale Wasserversorgung für die gesamte Stadt, liefert also bilderfülltes, bildgesättigtes Wasser.

Offener Pavillon

Demonstration eines einfachen Bildraumes. Das vorne abschließende Gitter ist wie der Lettner in Rokokokirchen als täuschende Perspektive ausgestaltet. Die schmiedeeiserne Konstruktion zeigt die Idealperspektive als Zentralperspektive in eben denselben Raum, den sie als Gitter abschließt. Die bildliche Wiedergabe des Raumes ist zugleich ein Wehr, eine Abschränkung, und verunmöglicht den Zugang zur Repräsentation. Beispiel einer nüchternen Einschätzung bildlicher Realität.

Skulptur Schlaf

„Bilder schlafen, sagte er. Bilder hätten immer schon geschlafen, seit er sich erinnere, hätte er Bilder nur schlafend angetroffen, sagte er. Die momentane, die epochale Verfasstheit der Bilder ist der Schlaf, sagte er. Er wüsste nicht, wann die Bilder eingeschlafen seien, sagte er, aber ihm wäre schon bei der ersten Begegnung mit Bildern das Ferne an ihnen aufgefallen, ihm wäre die Stille, die die Bilder umgeben hätte, sofort aufgefallen, und er wüsste jetzt auch, warum man augenblicklich still würde, wenn man vor Bilder trete, sagte er. Man wäre fast erschrocken darüber, dass sie schliefen, und deswegen wäre man augenblicklich still, wenn man vor die Bilder hintreten würde, sagte er, darum diese Schlafsaalstimmung in den Museen, diese Schlafesstille in den Räumen der Museen. Ein Museum wäre eine einzige große Schlafstelle, ein Jahrhunderte umfassender großer abgrundtiefer Schlaf, sagte er.“

Wasserbecken

Hier sollte eigentlich ein kleiner oranger Zwerg sitzen. Ein Männchen, gegossen aus leicht transparentem orangefarbenem Weichgummi. Es sitzt auf dem Rand des Beckens und hängt seine Füße ins Wasser. Das Männchen betrachtet die Wasseroberfläche, als wäre es ein Bild. Gedankenverloren baumelt es dabei mit dem rechten Bein hydraulische Vorrichtung mit Elektromotor). Wellen entstehen und breiten sich in konzentrischen Kreisen über die Wasserfläche aus. Der Zwerg mag nur Salat, diverse Salatsorten je nach Saison. Darum soll die Umgebung des Beckens mit Salat bepflanzt sein. Die Bepflanzung folgt dem Usus von Stadtgärtnereien, öffentlichen Anlagen mit Schmuckbeeten auszustatten. Der Salat soll also wie eine Zierpflanze ausgelegt werden. In zusätzlichen Pflanzbecken werden dazu Salatkräuter gezogen.

Der Zwerg war für den Garten des Museums in Lausanne entworfen und realisiert worden. Eine Bepflanzung im Sinne der Vorgabe wurde leider nicht eingehalten. Der Zwerg kam nicht auf seine Kosten. Das erübrigte sich aber auch, da der Zwerg in Serie viermal zerstört wurde. Nach einer provisorischen Restaurierung wurde er nochmals in den Park gesetzt, dann aber vom Ort, für den er geschaffen worden war, endgültig entfernt.

Herd

Über vier Bögen aufgemauerte Plattform aus rotem Ziegelstein. Die Oberfläche ist vom Feuer geschwärzt. Dieser Herd diente Thomas Huber bis Mitte der 90er Jahre zur Umschmelzung von Kapital in Seife. „Die Seife ist der pure Stoff, aus dem die Bilder sind. Und es duftet ... doch.“ (Thomas Huber – „Die Bank. Eine Wertvorstellung“, 1992)
Der Herd ist heute nicht mehr in Funktion.

Charité

Für spätere Zeiten geplanter Altersruhesitz des Künstlers. Von hier oben, hoch über dem See, lässt sich die Stadt sehr schön betrachten.

Die Farbe des Gebäudes entspricht dem Putz am Lyceum Alpinum in Zuoz (CH), einer Privatschule, an der Thomas Huber als Kunstlehrer tätig war.

Baustelle

Ein mit Bauzäunen abgesperrtes Terrain. Darin eine Baugrube, Aushub und ein Bauschild, das man vorzugsweise nur von hinten betrachten sollte (Dadurch bleibt unklar, was gebaut werden soll). Reifenspuren von Lastwagen haben eine Zeichnung auf dem offenen Erdreich hinterlassen. Figuren, aus Bronze gegossen, sind im Terrain verteilt. Die Baustelle ist, als wär's ein Monument, in Schwarz/Weiß eingefroren. Das künstlerische Projekt wird als Vorhaben, als Bauvorhaben gedeutet. In der Rätselhaftigkeit einer Baustelle hat die künstlerische Unternehmung ein allgemeines Bild gefunden. Es handelt sich um eine aufgelassene Baustelle, Arbeit wurde dort schon seit längerer Zeit nicht mehr festgestellt. Ob Finanzierungsprobleme oder Genehmigungsfragen zum Baustopp geführt haben, ist nicht bekannt. Unbeabsichtigt verweist jedenfalls dieser Ort auf die offensichtliche Uneinlösbarkeit der Bilder. Die Baugrube wird zum gefährlichen Abgrund nie zur bewältigender Bildtiefe, in die abzustürzen der Künstler immer in Gefahr steht. Die beiden großen Erdhaufen sind der Aushub aus eben dieser Grube. Sie müssen als das der Tiefe der Grube entsprechende Negativ angesehen werden, also aufgehäuften noch unbearbeiteten Bildsubstanzen.

Die Auseinandersetzung mit der Baustelle begann mit der Errichtung eines Bauschildes in Münster 1986 („Ein Öffentliches Bad für Münster“). Weitere Bauschilder folgten in Braunschweig 1996. (Neugestaltung der Hochschule für bildende Künste Braunschweig“), Utrecht 1997 („Het Theater op het Nicolaaskerhof“) und Düsseldorf 1998 („Neubau der Kunsthalle Düsseldorf“).

Zahlenhäuser

Der Wunsch, Bilder zu malen, kommt bedauerlicherweise nicht ohne eine Sache aus, ein Sujet, das Gegenstand und Anlass für das Malen werden kann. Nimmt man nun aber eine Sache oder zwei, oder malt man gar dreimal die gleiche Sache auf einem Bild? Es gibt ausgedehnte Kommentare zur Anzahl der Äpfel auf den Bildern Cézannes. Jasper Johns hat die Frage bereits auf die Zahl, die gemalte Zahl reduziert, und Saul Steinberg Karikaturen zum Thema gezeichnet. Daraus folgt, dass im Werk eines Malers der Nachweis geführt werden sollte, dass man sich auch mit der Zahl beschäftigt hat.

Kleiner Nachtrag zum Haus „Würfel“. Die Summe der sich gegenüberliegenden Augen auf einem Würfel ist immer 7. Dieser Umstand erlaubt es, eine der dringlichsten Fragen der Malerei gültig zu beantworten: Man nimmt der Einfachheit halber an, der Bildraum, also jener Raum der sich hinter der Bildoberfläche dem Auge auftut, sei ein würfelförmiger Kubus. Ohne Zweifel wird dieser Kubus nach vorne hin, also zur Betrachterseite von der Bildfläche abgeschlossen. Real, in ganz direktem Sinne, ist in der Bildwiedergabe von den sechs Flächen eines Würfels nur jene Fläche zu sehen, die gleichzeitig die Bildoberfläche ist. Die restlichen Flächen sind nur imaginär vorgestellt, ja sie zeigen sich über und durch diese sechste Seite des Würfels, die zudem auch die Bildoberfläche ist. Dieser Umstand führt nun aber zum Paradox, dass man genau diese zum Betrachter gerichtete Seite nicht sehen kann, sie verschwindet in der Repräsentation des Raumes, den sie eigentlich verschließt. Die Repräsentation ist also immer auch das Leugnen oder das Verschwinden der sie begründenden Bedingung, also der Bildoberfläche. Irreal ist demgemäß nicht das Imaginäre, also der Raum, der Bildraum, dem wir immer wieder den Vorwurf machen, er wäre nur scheinbar. Absurd auf Bildern ist die Bildfläche, weil sie da ist und doch nicht sichtbar, Jede Malerei muss also gefragt werden: Wo ist die Bildfläche? Wo ist der Ort abgeblieben, aus dem heraus sie sich doch, eigentlich begründen sollte? Mit dem einfachen Beispiel eines Würfels kommt man dieser verlorenen Fläche auf jeden Fall wieder auf die Spur. Entsprechend der Quersummen der gegenüberliegenden Würfelseiten lässt sich die verschwundene Seite als Zahl bestimmen, und zwar von 1 bis 6. Anschaulich kann man die verschwundene Fläche nicht machen, sie kann lediglich als Zahl abstrakt erfasst werden.

Scena

Ein Gebäude mit bühnenhafter Öffnung auf seiner Längsseite. Die Öffnung ist als gewählter Bildausschnitt gedacht. Der Raum dahinter bedeutet den Bildraum. Dieser Bildraum ist auf seiner kurzen Seite ebenfalls offen, um den Blick in die Repräsentation zu gestatten. Auf die Rückseite des Hauses ist das Bild aufgemalt, das sich einem Betrachter bietet, der durch die Bühnenöffnung in den Bildraum schaut. Deutlich wird, diesem lediglich gemalten Bild nach zu schließen, dass auf der Innenwand des Hauses, der Bühnenöffnung gegenüber eine große stilisierte Blume aufgemalt sein muss. Sie scheint der Grund der angestrebten Repräsentation zu sein. Dies bestätigt noch einmal eine Art Leuchtreklame über dem Gebäude, die die gleiche Blume, giftgrün, als halbplastisches Emblem zeigt.

Diese Repräsentationsanordnung war Vorlage für mehrere Bilder von Thomas Huber in den 90er Jahren.

Regalstudio

Auf die Frage, warum er Bilder male, wusste Thomas Huber keine Antwort. Ihn quälte diese Frage, und er wusste sich mit keiner zufrieden stellenden Antwort von dieser Qual zu erlösen. Nicht, dass andere ihm diese Frage gestellt hätten, er stellte sie sich zuerst selber. Das war nahe liegend, beschäftigte er sich doch tagaus und tagein mit dem Herstellen von Bildern. Nicht zu wissen warum er das tat, bereitete ihm eine Art Schwindel, denn ihm schien, bei seiner Ratlosigkeit vor der Frage, der Boden müsste ihm gleich unter den Füßen wegrutschen. Da er nicht in der Lage war, eine plausible Antwort auf die Frage zu finden, entschloss er sich in Büchern Ratschlag zu holen. Er las in der Not, die die unbeantwortete Frage ihm bereitete, viele Bücher. Ohne die Lektüre als sinnlos oder wertlos bezeichnen zu wollen, musste er sich nach langen Lesestunden jedoch eingestehen, dass er einer Antwort nicht näher gekommen war. Er stellte lediglich fest, dass er die Zeit, die er bisher für das Malen von Bildern verwendet hatte, jetzt nur noch mit dem Lesen von Büchern zugebracht hatte. Er hatte aufgehört zu malen. Ja er bemerkte auch, dass er gar kein Bedürfnis mehr hatte zu malen. Die Frage, warum er male, war plötzlich gegenstandslos geworden. Er malte ja nicht mehr. Dies beunruhigte ihn sehr. Er hatte aufgehört in Bildern zu denken. Überall in seinem Atelier lagen Bücher umher, stapelweise auf dem Boden, auf dem Tisch und auch auf den Stühlen. Er hatte keinen Platz mehr umherzugehen, er konnte sich nirgendwo mehr hinsetzen. Deswegen entschloss er sich, Platz zu schaffen und Regale für die Bücher zu kaufen. Die Regale wurden ihm ins Atelier geliefert. Er macht sich an die Arbeit, sie aufzustellen. Dafür musste er zuerst die Bilder von den Wänden nehmen, um die Regale sicher aufstellen zu können. Am Schluss waren alle Wände des Raumes mit Regalen verstellt. Er ordnete die Bücher ein. Allein in der Mitte des Raumes blieb der Stapel von Bildern zurück, die er wegen der Bücherregale nirgendwo mehr aufhängen konnte. Da sie ihm dort im Weg waren, verschenkte er die Bilder an seine Nachbarn, der keine Bücher Las und viel Platz an den Wänden hatte. Danach setzte er sich vor seine Bücherwand und überlegte wie es dazu hatte kommen können.

Im abgebildeten Regalstudio hatte Thomas Huber die Regale gekauft.

Beinhaus

Wenn ich die Mitte der Städte bestimmen könnte, würde ich dort jeweils ein Beinhaus aufstellen lassen. Ein großes Haus mindestens so groß wie alle anderen wichtigen Gebäude in der Stadtmitte. Dort lägen dann, ordentlich aufeinander geschichtet, die Knochen und Schädel meiner Altvorderen und früh verstorbenen Freunde. Ich könnte sie mir jeden Tag anschauen. Auch meine Knochen würden da irgendwann einmal, Bein an Bein, Schädel an Schädel mit meinen Nachbarn beieinander liegen. Und wir würden uns mit dem Rest an Sonnenwärme, der noch in unseren Knochen steckt, gegenseitig wärmen. Ich kann zwar verstehen, dass der Tod in unserer Kultur in der Erde, also im Grab seinen Ort hat, muss

dem aber nicht zustimmen. Mich stört an Friedhöfen die Gartenanlage, die Pflanzen, der Bezug zur Natur insgesamt. Und vor allem die grauenhafte Einsamkeit in einem Grab. Man kommt sich ja im Leben schon nicht näher, so sollte man dann im Tod zusammenrücken. Ich würde eine großzügige, ja monumentale Architektur für die Toten in einer Stadt sehr begrüßen.

Eine Schreckliche Geschichte

Eine schreckliche Geschichte. Ein Maler und seine Frau. Sie hatten vier Kinder. Der Maler hatte ein Bild gemalt, ein Bild so groß wie ein Haus. Und dann malte er sich, seine Frau und seine vier Kinder in das Bild hinein. Seine ganze Familie schloss er im Bild ein. Ein Bild machte er und verbarrikadierte sich darin mit den Seinen. Man hatte es lange nicht bemerkt. Erst nach vier Jahren gelang es, das Bild wieder zu öffnen und die Unglücklichen daraus zu befreien. Wahrhaftig, eine schreckliche Geschichte.

Das Motiv ist mehrfach realisiert worden: als Gemälde 1997, 100 x 140 cm, als Graphik 1998, 16,4 x 21 cm, und als monumentales Wandbild im Kunstverein Freiburg, 1998, ca. 5 x 7 m.

Domino-Haus

In der Schweiz galt zu meiner Kinderzeit der Saisonierstatut. Es betraf die ausländischen Gastarbeiter. In den 60er Jahren herrschte bei uns, wie auch anderswo, ein ungebrochener Bauboom. Insbesondere das Neue Bauen, wie die Architektur unter dem Einfluss der Moderne bezeichnet wurde, fand überall seine architektonisch geglückten und weniger geglückten Beispiele. Vor allem Südtaliener arbeiteten auf Schweizer Baustellen. Sie erhielten eine Arbeitsgenehmigung unter der Auflage, dass sie sich lediglich zur Arbeit in der Schweiz aufhalten durften. Familiennachzug war nicht gestattet. In der kalten Jahreszeit, wenn Arbeit am Bau nicht mehr möglich war, mussten sie das Land verlassen. Darum hießen sie Saisoniers. Sie lebten am Rande der Baustellen in provisorisch zusammen gezimmerten Baracken. Sie waren meist kleinwüchsig, muskulös und libidinös unterversorgt. Sie waren die Furcht jeder gutbürgerlichen Schweizer Familie. Der etwas pathetische Spruch von Max Frisch „Wir haben uns Arbeitskräfte geholt, und es sind Menschen gekommen“ war ein geflügeltes Wort der linken Presse, führte aber nicht zu mehr Verständnis. In den heißen Sommermonaten fuhr unsere Familie zur Sommerfrische an die italienische Küste. Dort war alles noch ursprünglich. Leider gab es aber an jeder schönen Bucht und vor jedem Sonnenuntergang beleuchteten Stand eine oder mehrere Baustellen, die obiger Abbildung sehr ähnelten. Zwei Geschossplatten aus armiertem Beton, über sechs Säulen abgefangen, Schaltreppe an der kurzen Außenkante. Daneben auf Paletten aufgeschichtete Ytong-Steine, manche heruntergefallen und zerbrochen. Irgendwo im Gelände ein paar durch die Feuchtigkeit steif gewordene Säcke Kalk, ein verrosteter Betonmischer daneben, manchmal auch noch eine verbeulte Schubkarre. Diese Bauruinen waren der Traum des Eigenheims unserer Gastarbeiter, die das in der Schweiz sauer verdiente Geld für ein Haus an ihrer italienischen Küste verbauten, um endlich mit ihrer Familie zusammen zu sein. Da sie nur in den Wintermonaten daran bauen konnten, dauerte die Fertigstellung entsprechend lange. Die Vermutung liegt nahe, dass sie auf Schweizer Baustellen gelernt hatten. Im Eingang des Architekturbüros meines Vaters hing eine vergrößerte Handskizze des Schweizer Baukünstlers Le Corbusier, das „Domino-Haus“. Der von ihm entwickelte Standardrohbau wurde zum Leitbild des rationalen Bauens.

Falsche Fassade

Ein Diktat des Neuen Bauens befahl den Verzicht auf das Ornament. Die Gestaltung von Fassaden hatte der inneren Notwendigkeit des Baukörpers zu folgen. Die europäische Bautradition lehnt schon seit der Renaissance, in der Rückbesinnung auf eine von der Farbe gereinigte Klassik, die imaginäre Gestaltung von Architektur ab. Gestaltung ist immer

plastisch, architektonisch. Das Relief ist, als Halbsäule, Pilaster oder Sims, gerade noch zugelassen. Eine ausschließlich bildhafte Gestaltung einer Fassade gilt als architektonische Verlegenheit oder ist Zeichen von Armut. Wenn etwas gemalt ist, fehlte das Geld, es sich real zu leisten. Dem Bild hängt in unserer Kultur dieser Geruch des Surrogates an. Ein Bild ist grundsätzlich weniger wert als das, was es zur Darstellung bringt. Wenn man entscheiden könnte, würde man immer den Gegenstand wählen und nicht seine bildhafte Darstellung. Dieses Gesetz ist auch der Erfolg der Werbung. Doch zurück zur Architektur. Eine bemalte Fassade ist nicht so reich wie eine plastisch gestaltete. Neuerdings feiert jedoch auf zweifache Weise das Bild, das Abbild wieder seine imaginären Versprechen auf den Fassaden der Häuser. Zum einen werden die Gebäude zunehmend verspiegelt, so dass sie weniger sich selbst zeigen, als vielmehr einen Reflex ihrer Umgebung darstellen. Am besten funktionieren solche Verspiegelungen, wenn sie eine gotische Kirche oder ein die Renaissance zitierendes Rathaus in ihrer Nachbarschaft auf der Fassade als Spiegelung wiedergeben dürfen. Sie schmücken sich mit fremden Federn. Es ist bemerkenswert, dass gerade die Moderne mit dem zur Schau gestelltem Habitus spiegelglatter Gleichgültigkeit, sich das Bildhafte zurückholt, das sie als zu spekulatives Bekenntnis an das Inkommensurable sich nie als Ausdruck des eigenen Selbstverständnisses als Fassade gestattet hätte. Andererseits erlauben neueste printtechnische Verfahren, fassadenhohe Bilder von schönen Frauen in Badeanzügen herzustellen. Solche Augenweiden hängen mittlerweile an den Außenwänden von Kaufhäusern meterhoch. Sie sind so groß, dass die Architektur, die nie besonders war, komplett zudecken. Vielleicht erleben wir eine Renaissance des Bildes auf der Außenhaut unserer Wohnstätten. Vielleicht verstehen wir in Zukunft unsere Häuser wie Fotoalben und hängen die lachenden Gesichter unserer Kinder vor die thermoverschalteten Fassaden, Stockwerke hoch. Warum sollten in unserer postmodernen Zeit alle Häuser aussehen wie die römischen Villen in den Cartoons von Asterix und Obelix: Travertin, unterbrochen von sienaroten Sandsteinfliesen? Die Haut unserer Kinder, im Inkjetverfahren gesprüht auf Thermofolie, wäre ohne Zweifel der schönere Schutz unseres Eigenheims.

Rohbau

Der Stahlskelettbau ist eine Innovation des Modernen Bauens. Ein Foto der Baustelle meines großväterlichen Hauses hing lange in unserer Wohnung. Die Architekten Paul Artaria und Hans Schmidt errichteten es in den Jahren 1928/29 in Riehen bei Basel. Auf dem Foto faszinierte mich immer die Schubkarre im Vordergrund. Sie hatte so etwas Vorsintflutliches im Gegensatz zur modernen Eleganz des Gerüstbaues. Später habe ich oft ähnlich konzipierte Konstruktionen als Manifeste einer Kunsthaltung gesehen. Künstler des Minimalismus haben sich mit solchen Gebilden feiern lassen. In Erinnerung an den Rohbau des großväterlichen Hauses sah ich darin immer nur ein Zwischenstadium, das aber letztlich durch den fertigen Baukörper hindurch scheint, sich in ihm sozusagen erinnert. Ich habe später oft erleben dürfen, dass der Weg zu einer gelungenen Gestaltung, und sei es nur in einem Bild, in seinen Zwischenergebnissen traumschöne Bilder hervorbringt. Ich habe sie immer als glücklichen Zuspruch verstanden, das vorgesehene Bild zu Ende zu bringen. Eine Generation vor mir aber hat sich gerade mit der Endgültigkeit solcher eigentlicher Zwischenschritte feiern lassen. Ich konnte dieser Reduktion auf das Vorläufige nie zustimmen. Mir schwebte immer ein abgeschlossenes und damit entlastbares Werk vor, das souverän genug ist, die Schönheit der Zwischenergebnisse in seiner Vollendung auch noch durch seine Fassade scheinen zu lassen.

Laterne

Resultat eines Vorschlages für ein Kunst-am-Bau-Projekt. Dieser Pavillon sollte im Innenhof eines Versicherungsgebäudes Aufstellung finden. Der Vorschlag wurde aus Kostengründen nicht realisiert. Lediglich ein Wandbild in ebenderselben Versicherung kam zur Ausführung. Künstlerische Vorschläge für einen Ort werden meistens im Wettbewerbsverfahren

ausgehandelt und müssen danach noch viele kritische Begutachtungen überstehen. Die Chance, einen solchen Vorschlag zu realisieren, ist daher gering. Viele ausgereifte künstlerische Ideen bleiben damit unrealisiert. Unter dem Gesichtspunkt, dass die Entwicklung einer Idee im Vergleich zu ihrer schließlichen Ausführung den größten Teil künstlerischer Arbeit ausmacht, ist dieser Umstand sehr bedauerlich. Thomas Huber hat es sich deshalb zur Regel gemacht, solche Entwürfe im eigenen Werk zu retten.

Haus caput mortuum - cobaltblau

Hier wird der Anspruch erhoben, Räumlichkeit mit malerischen und nicht mit architektonischen Mitteln zu gestalten. Ein langer Raum wird mit zwei unterschiedlichen Farben in zwei Sektoren unterteilt. So ist jedenfalls die Bildvorstellung. So wurde es gemalt. Dieses Bild wird auf die Außenseite eines entsprechend proportionierten Gebäudes aufgebracht. Die Betrachtung eines solchen Hauses wird aufgefordert sich vorzustellen, das Innere des Hauses würde tatsächlich nach der Maßgabe des Bildes ausgestaltet. In auf uns überkommenen Bräuchen ist ein vergleichbares Verständnis von Bildern noch anzutreffen. Es wird als Analogiezauber verstanden: Was am Abbild geschieht, soll sich am Urbild vollziehen. In dieser Vorstellung werden also dem Bild Übertragungskräfte zugesprochen.

Als erfahrener Vater von vielen Kindern kenne ich diese fortgeschriebene Tradition des Analogiezaubers in der unvermeidlichen Bebilderung von Kinderkleidern und jedweder Utensilien, die mit Kindern in Zusammenhang stehen. Ob Strampler, Fußsack für Kinderwagen, Anorak oder T-Shirt, alles ist mit suggestiven Bildern versehen, die den Eltern die Niedlichkeit und Lieblichkeit der Kinder in endlosen Darstellungen von Tieren unmissverständlich klarmachen sollen: Die schreienden und nervtötenden Kinder sind lieb wie die dargestellten Tierfiguren, Pinguin, Pandabär oder Forsch. Meine Forderung nach bilderfreien Kinderkleidern ist letztlich Ausdruck meiner protestantisch ikonoklastischen Erziehung. Aus meiner Sicht ist der Katholizismus, dem meine Frau nachhängt, mit seinen bildbewehrten Kleidern für die Popen und Kirchenfürsten verantwortlich für die Unsitte heidnischen Bilderzaubers, wie er in den Kinderkleidern seine katholischen Urstände feiert.

Anlegesteg und Schiff

Ein Schiff an einem Anlegesteg war als vieldeutiges Motiv nachweislich das erste und initiale Bild für das Weltverständnis von Thomas Huber. Als Schautafel ist es in der „Rede über die Sintflut“, 1982, zum ersten Mal zu sehen. Es war Anlass zu gleichnamiger Rede in der Aula der Kunstakademie Düsseldorf: „Der Tag drängt zu nichts, und trotzdem kann es sein, das man darob keine Langeweile empfindet. So sucht man für dieses Aufgehobensein in der Fröhlichkeit die Entsprechung. Der See ist nicht weit, ein Steg führt hinein, ein Boot längs daran. So wagt man sich auf das hölzerne Gebilde, das Wasser gluckst darunter. Man hilft der Begleiterin aus dem Pelzmantel und lässt auch ihn ins Hohle des Schiffskörpers fallen; tiefer fällt er, als der Wasserspiegel hoch ist. Es fährt ein Schauer über mich, ob dem Anblick des Falles und dem Ruhen dann des Felles unterhalb des Wasserspiegels. Abgestoßen vom Steg, gleitet das Schiff durch das Wasser. Kaum spürbar ist die Fahrt. Glatt und weich ist das Wasser an der Bootswand, und die Begleiterin hebt ihren Arm über den Schiffsrand und taucht ihre helle Hand ins Wasser. In einer sanften Kurve zieht es über ihre Finger nach hinten. Erst jetzt wird das Fahren für die beiden sichtbar. Und ich meine, bei einem solchen Anblick sagen zu müssen, mit dem Fahren des Bootes verhalte es sich wie mit dem Wachsen der Bäume. Hoch und ruhig stehen diese im Himmel, ungesehen, wie sie geworden sind und doch geahnt. So gleicht ihr verborgenes Wachstum dem Fahren des Schiffes über den See. Höher immer höher werden die Blätter des Baumes in den Himmel getragen. Weiter immer weiter hinaus werde ich mit meiner Begleiterin in den See fahren. Im Fahren des Schiffes ist die Ahnung vom Wachstum der Bäume. Denn das Schiff ist aus dem Holz der Bäume gemacht, und solcherart dahin gleitend erinnert sich das Holz seines ehemaligen Wachstums. Es tut es hier erlöster und darum stiller nur. Freier in der Erinnerung, als ob erst hier das Wachsen sein Eigenes gefunden hätte. So wachsen wir mit und fahren auf den See hinaus, entfernen uns vom Ufer, wo weit hinten im Landesinnern der Wald am Rande eines Hügels beginnt, sich über dessen Rundung legt und über eine Kuppe verschwindet.“

Tunnel

In der Stadt ausgewiesener Ritualplatz für Frauen. (Siehe in diesem Zusammenhang den „Stadtpavillon“ (Nr. 4), als entsprechender Ort, der den Männern vorbehalten ist.) Thomas Huber unterstellt seiner Frau immer, dass sie, in seiner berufsbedingten Abwesenheit vom ehelichen Haushalt dort weibisch inszenierte Orgien veranstaltet. Diese Wahnvorstellungen, wie sie die Gattin abwehrend bezeichnet, können jedoch durch beweisführende Fotografien, die aufgefunden wurden, belegt werden. „Tunnel“ und „Stadtpavillon“ sind ein Vorschlag zur Befriedung dieses ehelichen Konfliktes. Es sollen, dem naturgegebenen Unterschied der Geschlechter entsprechend, Frauen wie Männern in einer Stadt Orte vorbehalten bleiben, an denen sie sich exklusiv treffen können. Es sollte nicht weiter der Unisex in allen Bereichen öffentlichen Lebens proklamiert werden. Vielmehr sollten den Geschlechtern entsprechende Orte in einer Stadt für deren Selbstverständnis vorbehalten sein. Orte für Frauen und Orte für Männer. Die vorgeschlagene Exklusivität könnte als kulturelles Selbstverständnis, alltäglich geübt, viele familiäre Konflikte, Mord und Totschlag in einer Stadt vermeiden. Thomas Huber ist jederzeit bereit, sowohl die Bemalung des Tunnels, als den Ort selbst, den er den Frauen zugewiesen hat, anders zu formulieren. Die unbegrenzten Möglichkeiten der Computersimulation sind für eine Befriedung der Geschlechter bestens geeignet.

Schweizer Bauvorhaben

In der Schweiz gibt es eine Bauvorschrift, die besagt, dass ein Bauvorhaben im Zuge seiner öffentlichen Bekanntmachung „ausgesteckt“ werden muss. Die Ecken des geplanten Gebäudes sollen demnach an vorgesehener Stelle durch einfache Holzstangen markiert werden. Die Holzstangen sollen so hoch sein wie das vorgesehene Gebäude. Die Traufhöhe sowie die Dachneigung werden durch zwei kleinere Holzstücke am oberen Ende der Stangen markiert. Viele ausländische Besucher vermuten bei dieser Konstruktion eines behördlich vorgeschriebenen Verwaltungsvorganges die Manifestation eines Kunstwerkes.

Hotel

Das Hotel ist ein unvollendetes Projekt. Es wird vermutlich auch nie abgeschlossen werden. Darum steht es als Schandmal, als Bauruine, in prominenter Seelage vor der Silhouette der Stadt. Ähnliches kommt an den besten Orten vor. Das Hotel ist gedacht als Kiste. Als Kiste in der Kiste in der Kiste... Die kontinuierlich kleiner werdenden Kuben, können sowohl ineinander, Platz sparend verstaut werden, als auch übereinander gestapelt zum Hotelurm, zum Hochhaus aufeinander gestellt werden. Geplant war das Hotel eigentlich als exklusiver Ort für einen Blick auf die Stadt.

Schauplatz

Die bis dato ausgewiesene künstlerische Leistung sowie die Aussicht auf ein neues wesentliches Vorhaben, das von Thomas Huber angekündigte „Hotelprojekt“, brachte den Künstler in den Genuss des ersten Neckermann-Kunststipendiums. Das renommierte Reiseunternehmen gewährte ihm großzügig, für vier Wochen zu reisen, wohin immer er wollte. Thomas Huber sah diese Chance als Anlass seiner Forschungen zur Tradition der Kultur des Tourismus fortzusetzen. Als schweizerischer Eingeborener kannte er bereits den Segen des Tourismus in der Alpenregion. Ein anderes Land, das vergleichbar der Schweiz früh den britischen Entdeckergeist herausgefordert hatte, war Ägypten. Thomas Huber interessierte dabei vor allem der Hotelbau und die von den Briten in diesen Architekturen geschaffenen Annehmlichkeiten für ihre Touristen. Zum Entsetzen der Stipendiumsgeber ließ er sich darum mit samt seiner ganzen Familie in den ausgewiesenen Luxushotels in der Nilregion einquartieren. Er setzte sich zum Ziel, die Auswirkungen der britisch imperial angelegten Tourismus, wie er es bereits in seinem Heimatland nachvollziehen konnte, auf

eine fremde Kultur zu erforschen. Ergebnis, das war mit Neckermann vereinbart, sollte ein Gemälde sein. Thomas Huber versuchte, diese Aufgabe vor Augen, wie seine berühmten Kollegen auf ihrer Tunisreise, das Licht des Orients aquarellierend einzufangen. Der Versuch scheiterte, wie zu erwarten war, kläglich und trübte kurzzeitig den familiären Urlaubsfrieden. Er verschob die Arbeit auf die Zeit seiner Rückkehr. Leider entstand auch im Anschluss an die Reise kein Bild zum Thema. Darum wartet Neckermann noch heute auf ein repräsentatives Gemälde für den Eingangsbereich ihrer Hauptverwaltung in Frankfurt. Die Reise aber ist mir und meiner Familie in bleibender Erinnerung geblieben.

Immerhin ist ein Buch in 5 Exemplaren erschienen:

Es enthält je Originalwerke (Fotos, Zeichnungen und Aquarelle) der Mitglieder der Ägyptenreise: Andreas Gursky, Carol Pilars de Pilar, Herbert Koller, Claudia van Koolwijk und Thomas Huber.

Schauplatz

Rundbau auf elliptischem Grundriss (38 x 32 Meter). Das Gebäude ist im unteren Bereich über rundum offene Arkaden betretbar. Die geschlossene Wandfläche ist über den Arkaden mit drei identischen Innenansichten desselben Gebäudes bemalt. Sie sind lediglich unterschiedlich eingefärbt. Dadurch erinnert das Gebäude an ein monumentalisiertes orientalisches Sitzmöbel. Licht erhält der Innenraum, ähnlich dem Pantheon, über ein offenes Rund in der Kuppel, sowie zwei runde sich gegenüberliegende Öffnungen in der Fassade. Der Bau hat innen keine Geschossdecken, sondern ist in einer lichten Höhe von fast 30 Metern bis in die Kuppel hinauf offen. Die insgesamt 110 Meter lange und 20 Meter hohe Innenwand zeigt das Panorama der Stadt. Es handelt sich hierbei unzweifelhaft um eines der größten, wenn nicht das größte Bild der Welt.

„Schauplatz“ bezieht sich auf die Panoramabauten des 19. Jahrhunderts. Sie waren die ersten Zeugen einer sich damals abzeichnenden Massenkultur. Hervorzuheben ist, dass diese Gebäude ausschließlich für die Präsentation eines einzigen Bildes errichtet wurden. Zu keiner anderen Zeit und auch nicht danach stellte sich Architektur dergestalt in den alleinigen Dienst eines einzelnen Bildes. Einem Bild wurde, was die Dimensionen und den Aufwand an Architektur betrifft, ein exklusiver Platz in einer Stadt eingeräumt. Einschränkend muss aber festgestellt werden, dass aus heutiger Sicht nicht der Kunstcharakter des Bildes interessierte. Nicht der Kunst wurde soviel Aufmerksamkeit gewährt, sondern der Möglichkeit eines Bildes, Illusionen zu erzeugen. Immerhin entzündete sich gerade an den Panoramen damals die Frage, ob es sich dabei um Kunstwerke handele. An ihnen interessierte nämlich nicht die materielle Präsenz eines Bildes, sondern im Gegenteil all jene Aspekte, die von der Realität eines Bildes ablenkten, also der illusionistische Aspekt, die räumliche Tiefenwirkung. Jenes, das wir heute als Kunstliebhaber an Bildern schätzen, die Abstraktionsleistung, die intellektuelle Übersetzung vielgestaltiger, auch räumlicher Sehenerlebnisse vor einer zweidimensionalen Fläche, die Leistung, Sein und Schein miteinander zu versöhnen, diese Widersprüche also in einer Sinnstiftung vorzustellen, stand weit außerhalb des Interesses an den Panoramen. Dort ging es allein um die Täuschung des Auges, um Illusion. Es ist interessant, dass das Panorama und dann seine Weiterentwicklung, das Diorama als Vorstufen zur Entwicklung der Fotografie angesehen werden können.

Es ging immer um eine so genannt realistische Wiedergabe des Seheindrucks. Die Erfindung der Fotografie hat sich tatsächlich aus der Arbeit an den Panoramen entwickelt. Die Frage, ob es sich bei den Panoramen um Kunst handelt, musste schließlich nicht vor diesen beantwortet werden, sondern wurde, wie wir heute wissen, anhand der Fotografie ausgehandelt.

Mit der Computersimulation stehen uns heute ganz neue Mittel zur Verfügung, Illusionen zu erzeugen. Es ist darum nahe liegend, in Anlehnung an die ersten Illusionsmaschinen, die Panoramabauten, die Technik für dieses Motiv einzusetzen. Entscheidend ist aber bei dieser

Vorstellung, dass mit der Repräsentation einer Stadt in einem Bild nicht suggeriert werden soll, dass es eine solche Stadt auch außerhalb des Bildes gibt oder geben könnte oder man sie so auch bauen könnte. Es interessiert hier allein das Bild der Stadt. Das Bild ist der Gegenstand des Interesses und die im Bild zur Darstellung gebrachten Dinge sind darum allein in ihrer imaginären Repräsentation gültig. Um die Exklusivität des Imaginären noch zu erhöhen, ist das Panoramabild selbst Gegenstand bildlicher Wiedergabe. Es hat seinen Ort im Gebäude „Schauplatz“. Dieser Bau ist auch, allein als Bild vorgestellt, das Panorama, also ein Bild im Bild. Um den Reigen dieser in sich verschränkten Bilder zu schließen, ist das Gebäude „Schauplatz“ auch eines der Häuser, die im Panorama ihren Platz haben. Es ist unbestreitbar, dass Bilder einen Appell haben, der in welcher Weise auch immer aus einem Bild heraustritt, der Bilder aus ihrer Realität herausführt und in etwas Außerbildlichem verbürgen will. Ein Architekt etwa hat auch eine Bildvorstellung eines Hauses. Er wird möglicherweise seinem Bauherrn schon so präsentieren, wie auch hier Architekturen imaginiert sind. Ziel dieser Imagination ist es aber, diese Vorstellung dann in Stein zu realisieren. Das Bild hat den Sinn, real zu werden. In diesem Projekt wird jedoch alles unternommen, das Bild als Bild zu erhalten, weil ihm ein anderer Sinn zugeschrieben ist. Es soll nicht Stein werden, sondern sozial werden. „Schauplatz“ ist als Treffpunkt entworfen. Man versammelt sich dort, um ein Bild anzuschauen. Der Entwurf einer Sozietät, wie er im Bild einer Stadt sich vorstellt, soll im Zusammenkommen vor eben diesem Bild eingelöst werden. Ein Bild, so wird behauptet, ist ein Ort sozialer Übereinkunft, ein Bild ist ein Gemeinplatz, seine Komposition meint darum die Komposition derjenigen, die kommen, um es anzuschauen. Hier kommt ein naiver Glaube an das Bild zum Ausdruck: Ein Bild soll Vorbild sein. Solange es als Bild gewahrt bleibt, ist es auch von Macht nicht korrumpierbar. Solange es gelingt, ein Bild im Schwebezustand seines Versprechens zu halten, es gerade nur anzuschauen, ist es ein Zeichen verbindlicher Freiheit.

Treppe, Lachen/Weinen

Bühnenbild für das Theaterstück „Jakobs Traum“ (siehe „Theater“, Nr. 1). In Ermangelung eines plausiblen Bildes für eine Leiter, wie sie der Jakobsleiter entsprechen würde, wurde eine Treppe genommen, die mit dem abwechselnden Schriftzug „Lachen/Weinen“ bemalt ist. Man kennt dieses Bild als Werbemaßnahme, z. B. in U-Bahnhöfen. In besagtem Stück „Jakobs Traum“ weigert sich der Darsteller trotz Regieanweisung leider, diese Treppe zu besteigen. Er sei allein tragisch, niemals komisch und übrigens nicht schwindelfrei. So begründet die Figur in dem Stück ihre Weigerung. Hoffnung gibt es noch, dieses Bild als Film zu verwirklichen. Es sollen viele Menschen, Frauen und Männer, Kinder und Greise, bevorzugt alle nackt, diese Treppe hinauf- und hinuntersteigen.

Thomas Huber

Die Technik der Computersimulation und deren Folgen für das künstlerische Selbstverständnis

Die Bilder für die Ausstellung „Schauplatz“ wurden an einem Computer erzeugt. Meine Weise, in Bildern zu denken, wurde dadurch vielfältigen und bisher nicht gekannten Erfahrungen ausgesetzt. Bis dahin hatte ich meine Bilder in herkömmlicher Manier von Hand gemalt. Malerei ist vor allem der Umgang mit Material. Es geht darum, Farbe in kontrollierter Weise auf einer Fläche zu verteilen. Man ist dabei sehr nahe an den Bildern. Die Arbeit am Computer entrückt die Bilder. Sie haben, solange man vor den Geräten sitzt, keine materielle Präsenz. Man kann sie lediglich auf einem Bildschirm, und dort nur sehr klein, betrachten. Die Bilder sind im Computer Datenmengen. Begriffe wie Megabyte und Gigabyte sind Mengenangaben für diese Daten. Diese Zahlen werden im Verlauf der Bildgenerierung laufend ausgewiesen. Das Bewusstsein über die enormen Datenmengen, die man kontrolliert, erzeugt Machtgefühle. Befehle heißen darum wohl auch die Eingaben in den Computer, mit denen man Einfluss auf das Bildgeschehen nimmt. Mit Befehlen lassen sich die Bilder sehr schnell umstellen, neuordnen und ergänzen. Gespeicherte Daten bleiben dabei erhalten. Änderungen bedeuten keine Verluste. Das ist ein Unterschied zur Malerei. Änderungen bedeuten dort immer auch das Wagnis unwiederbringbaren Verlustes.

Ich beherrsche diese Befehle am Computer nicht. Darum bin ich auf die Hilfe von Fachleuten angewiesen. Im Institut für Medienwissenschaften und Film an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig haben Techniker nach meinen Angaben die Bilder erstellt. Ich hatte zwar immer die Übersicht über das Projekt. Im Detail ist dann aber vieles von den Fachleuten bestimmt worden. Bilder in ihren Teilen aus der Hand zu geben, empfand ich als befreiend. Möglich war dies aber nur, weil die Mitarbeiter des Institutes eine künstlerische Vorbildung haben. Eigentlich aber tun sich künstlerische Argumente im Bereich der digitalen Bilderzeugung schwer. Vieles ist hier vom Film und der Werbung bestimmt. Dementsprechend teuer sind die computergenerierten Bilder. Eine Stunde Arbeit am Computer kostet zwischen 700 und 1000 DM. Auch die Hochschule stellt solche Preise in Rechnung, denn die Anschaffung der Geräte und Programme ist teuer. Die Investitionen können nur über so genannte Drittmittel, also Aufträge von außerhalb, finanziert werden. Die Eigenmittel der Schule reichen dazu nicht aus. Dankenswerterweise konnte ich mein Projekt als Forschungsvorhaben ohne diese finanzielle Belastung durchführen. Die Arbeit an „Schauplatz“ dauerte mehrere Monate. Realistisch betrachtet, hätte es nicht frei finanziert werden können. Als freischaffender Künstler hätte ich dieses Projekt niemals ausführen lassen können. Dies macht deutlich, dass dieses Medium für die Kunst kaum verfügbar ist, während andersherum die heutige Bilderwelt zunehmend von Computern bestimmt wird.

Bei der Herstellung von „Schauplatz“ konnte ich zwei unterschiedliche Weisen, mit Bildern am Computer zu arbeiten, kennen lernen. Zum einen gibt es die Bildbearbeitung. Ein vorliegendes Bild, z. B. ein Foto, wird verändert. So entstand die Bildvorlage für das Bauschild (siehe Seite 1). Hier wurde lediglich an der Bildeoberfläche, am Bildeindruck gearbeitet. Die Veränderungen am Bild hatten keine Konsequenzen für die dem Bildeindruck zugrunde liegenden räumlichen Bedingungen. Mit anderen Worten, die Situation am Grabbeplatz änderte sich nicht, wenn ich am Bild davon etwas geändert hatte. Konsequenzen dieser Art bestimmen aber die Arbeit in den 3D-Programmen, mit denen die Bilder für „Schauplatz“ erstellt wurden. Ist in diesem Programm einmal eine Struktur angelegt, bedeuten Eingriffe in das Bild auch Veränderungen der dem Bild zugrunde liegenden Bedingungen. Die suggestive Kraft der dreidimensional erzeugten Bilder ist kaum vorstellbar groß. Sie werden zu einer Realität. Für ihren Realcharakter ausschlaggebend ist auch die Bedingungslosigkeit der Programme, die dieser Realität erzeugen und kontrollieren. Man hat

sich ihren Gesetzen zu unterwerfen. Umso erstaunlicher ist wiederum, dass dann Eingriffe in das bildfolgenreiche Kosmos für die gesamte Repräsentation bedeuten. Ich hatte immer wieder das Gefühl, nicht allein nur eine Welt zu erzeugen, sondern sie verändern zu können. Insbesondere darum, weil Eingriffe an einer Stelle zu nicht vorhersehbaren Veränderungen an anderer Stelle führten.

Gearbeitet wurde an Geräten von Silicon Graphics mit den Programmen von Alias Wavefront. Zuerst wurden in einem dreidimensionalen Koordinatennetz die linearen Strukturen der Architektur angelegt und in einem ebenso erstellten Gelände positioniert. Ein Maßstab musste festgelegt und die genauen Dimensionen und Proportionen der Gebäude eingegeben werden. Darauf wurden die diversen Oberflächen bestimmt. Als Vorlage dienten Fotos von unterschiedlichen Materialoberflächen, wie Holz, Putz oder Beton. Zudem hatte ich Zugriff auf eine Unzahl künstlich erzeugter Strukturen in den Dateien der Programme. Die Oberflächen konnten dann auch in jeder gewünschten Farbnuance bestimmt werden. Zudem konnte man sie matt, glänzend, schimmernd usw. erscheinen lassen. Das Prinzip erinnert an die Collage. Die Welt kann in ihren Abbildern neu zusammengestellt werden. Entscheidend für einen plausiblen Eindruck der verwendeten Oberflächen ist ein Programm, das es erlaubt, die eigentlich flachen Vorlagen, die Fotos über ihre Tiefenschärfe in ein Relief umzuwandeln, so dass ein seitlicher Blick eine plastisch gestaltete Oberfläche wahrzunehmen meint. Man kann also in die abgeschlossene Realität einer Fotografie hineinleuchten. Schließlich wird auch die Luft in ihrer Staubbichte und Feuchtigkeitssättigung bestimmt. Es werden Lichter und Gegenlichter gesetzt, um der Szene das gewünschte Ambiente zu geben. Dann wird die Kamera positioniert, also der Blick auf die Szene festgelegt. Mit dem Befehl des Rendering (von engl. to render: zurückgeben, wiedergeben) beginnt der Computer das Bild zu berechnen. Je nach Größe und Auflösung des Bildes kann dies Stunden oder Tage dauern.

Die Computersimulation hat sich für meine Bildvorstellung angeboten. Ich habe immer schon meine Bilder über die ihnen zugrunde liegenden räumlichen Verhältnisse bestimmt. Es gibt zudem im Vergleich zur Malerei am Computer einen entscheidenden Vorteil. Die bildbedingenden räumlichen Voraussetzungen können im Computer unabhängig von einem Betrachterstandpunkt entworfen werden. In der Malerei musste ich immer von vorneherein den Standpunkt, im Prinzip den Blick, festlegen. Im Computer gibt es tatsächlich das Bild ohne den Blick darauf. Der „Schauplatz“ ist als Bild total auch ohne Blick existent. Der schließlich immer nur zufällige Blick, die Beiläufigkeit der Wahrnehmung, kann dieses Bild nicht anfechten. Es entzieht sich dem Verfügungsanspruch des Auges.

Die Vermutung liegt nahe, hier würde mit dem Einsatz der Computertechnik versucht, ein künstlerisches Verfahren an die innovativen Entwicklungen der Gegenwart anzuschließen. Diese Unterstellung ist nicht ganz richtig. Das in der Moderne entwickelte und dort apodiktisch geforderte künstlerische Selbstverständnis, sah sich – wie es beispielsweise Kandinsky formulierte – an der Spitze der Avantgarde. Der Künstler nahm aus dieser Sicht nicht allein am Fortschritt teil, sondern, an dessen Spitze stehend, formulierte er ihn mit und trieb den Fortschritt vorwärts. Die Innovation gehörte somit zum unverzichtbaren Selbstverständnis künstlerischer Produktion. Dies ist heute, die Realitäten betrachtend, nicht mehr der Fall. Innovation findet ohne die Kunst statt. Die Grundlagen für ein wesentlich neues Weltverständnis, die Techniken für eine innovative Sicht auf die Welt werden ohne die Kunst entwickelt. Insbesondere die Computertechnik ist ein solches Gebiet. Man mag darüber streiten, ob dadurch der Kunst ihre historisch gewachsene Berechtigung, gültige Aussagen zur Welt zu machen, entzogen ist. Man darf fragen, ob sie, außerhalb der Mitgestaltung am Fortschritt, ein Selbstverständnis formulieren kann.

Das vorliegende Projekt will, wie gesagt, hier nicht Anschluss an ein überkommenes Selbstverständnis behaupten, sondern profitiert von außerkünstlerischen Entwicklungen. Da man der Kunst zu Recht immer die totale Verantwortung ihrer Unternehmungen anlastet, gerät sie aber in diesem neuen Gebiet, dessen Technik sie sich bedient, in eine prekäre Situation. Sie kann nämlich eine ihrer Forderungen an sich selbst nicht erfüllen „Ars longa,

vita brevis“ – der Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit ist ganz banal nicht zu erfüllen. In der Vergangenheit haben Künstler die technischen Anforderungen an die Bildproduktion mitbestimmt. Ein Beispiel ist die Entwicklung der Ölmalerei. Unter Anleitung von maßgeblichen Künstlern wurde diese Technik erforscht und zur Reife gebracht. Dadurch wurde die Herstellung und Betrachtung von Bildern, einer veränderten Haltung zur Welt entsprechend, aus ihrer Ortsgebundenheit gelöst. Es konnte damit auch einer verfeinerten Wahrnehmung Rechnung getragen werden. Schließlich sind uns die Zeugnisse von Welterzeugung und Weltansicht auch noch heute, nach Hunderten von Jahren in fast ursprünglicher Frische vor Augen. Die Technik hat also auch die Haltbarkeit der Bilder ermöglicht. Die Forderung nach schierer Unvergänglichkeit scheint berechtigt, sind uns diese uralten Bilder auch heute noch von unschätzbarem Wert und Bezugspunkte unseres Weltverständnisses.

Betrachten wir dagegen die heute entwickelten Techniken der Bilderzeugung. Ein immenser Apparat größter Abstraktionsprozesse zielt in seinem Endergebnis immer noch auf Anschaulichkeit. Auch die digitalen Bildmedien sind auf Anschaulichkeit ausgerichtet. Die damit produzierten Bilder sind aber allesamt banal. Es gibt im Dunkeln lauernde Höllenmaschinen, böse Horrormonster, Frauenkörper ohne Spuren alltäglichen Verbrauchs, Muskelmänner ohne Pardon. Diese Bilder sind auf Verschleiß angelegt. Sie haben keine visuelle Dauer. Sie leben allein vom Effekt, der sich bei mehrfachem Anschauen erschöpft. Dementsprechend ist die Technik angelegt, die sie hervorbringt. Die Bilder sind visuell nicht haltbar, darum ist auch die Technik, die sie generiert, nicht auf Dauer angelegt. Kein Mensch hat an solche Bilder einen Ewigkeitsanspruch, wie lange die Ewigkeit denn auch dauern mag. Bilder, im Computer erzeugt und mit digitalen Techniken anschaulich gemacht, verblassen auf die Dauer. Sie werden ein Opfer des Lichts, das sie zerfrisst. Wer sollte es bedauern? Es werden ja neue Horrorbilder, noch gruseligere Art uns mehr erschrecken als die vorangehenden. Die Technik, bar der Bilder, die länger gültig sind als einen Augenblick, kennt die Dauer nicht mehr. Die Entwicklung von Geräten und Programmen geht rasend schnell voran. Schon bald sind die Dateien, die heute erstellt werden, auf den Geräten von morgen nicht mehr lesbar. Die Entwicklung macht sie unzugänglich. Und es ändern sich die Geräte, die die Daten in eine sichtbare Realität umsetzen. Bilder sind aber immer auch auf ihre technisch mögliche Wiedergabe hin entworfen, auf einen spezifischen Kontrast, auf einen Farbklang, auf einen Oberflächenschmelz. Gibt es diese Geräte nicht mehr, sind die Materialien auf denen die Bilder ausgedruckt werden, nicht mehr im Handel, können sie auch nicht mehr wiederhergestellt werden. Gerade im technisch bedingten Sektor ist die Kunst überhaupt nicht unendlich reproduzierbar. Techniken und Materialien veralten und damit schließlich auch die Kunstwerke, die damit hergestellt wurden. Sie sind verbraucht und müssen durch neues ersetzt werden. Die Kunst verstand jedoch bisher ein Bild als einen ewigen Wert. Diese Forderung mag auch übertrieben sein. Aber die nachweisliche Gültigkeit von hunderte Jahre alten Bildern zeugt immerhin von der eingeschränkten Gültigkeit dieser Forderung. Darum ist der technische Standard für die Bilderhaltung heute ein Skandal. Der sprichwörtlich traditionelle Wert des Bildes steht zur Disposition. Das Interesse der Innovation zielt heute allein darauf, Informationen schneller zu machen, nicht aber Informationen zu erhalten. Dies macht aber ein Verhältnis unserer Zeit zur Information deutlich. Sie ist ein sich erschöpfender Gehalt. Information ist verbrauchbar, sie ist irgendwann überholt. Dies widerspricht jedoch im Bereich visueller Kommunikation unserem kulturellen Selbstverständnis. Bilder sind auch Jahrhunderte nach ihrer Erschaffung noch gültig. Bilder sind unerschöpflich und nicht verbrauchbar.

Zu Recht kann man sich als Künstler fragen, ob es darum nicht vernünftiger wäre, wieder den herkömmlichen Pinsel in die Hand zu nehmen. Der enorme technische und finanzielle Aufwand in der Computersimulation berechtigt zu dieser Frage. Insbesondere weil man damit nur flüchtige Bilder erzeugen kann. Ich gestehe, dass ich auch aus Neugierde und verführt durch Versprechungen des Mediums mich darauf eingelassen habe. Eine auch kindische Freude an den erstaunlichen Resultaten hat mich dabei begleitet. Im Laufe des Projektes bin ich aber auch ganz neuen Welten begegnet. Ich habe in teppichausgelegten

Computerbüros auf Bildschirme gestarrt, ich habe eine Computermesse besucht. Dabei musste ich feststellen, dass dort die Kunst nicht vorkommt. Die der Kunst zugeschriebene Kompetenz für das Bild wird in den Welten der Computer nicht berücksichtigt. In der Kunst erfuhr das Bild eine Geschichte zwischen Vertrauen und Skepsis. Jedes Bild aus künstlerischer Sicht stellte sich dem Gericht der Ikonoklasten. Sichtbar und doch unendlich verborgen sind die Bilder der Kunst. In den Neuen Welten sind die Bilder in den ausschließlichen Strudel der Sichtbarmachung geraten. Sie taumeln in den schillernden Versprechungen der Exhibition.

Das vorliegende Projekt „Schauplatz“ versucht darum nicht von diesem Bilderrausch fortgerissen zu werden, sondern sich, in der immer noch nur beschränkten Gültigkeit der Sichtbarkeit, ein verbindliches Bild der Welt zu sichern.