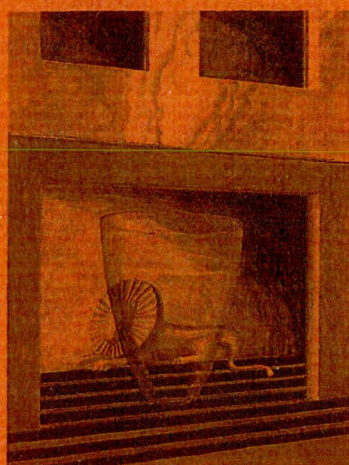
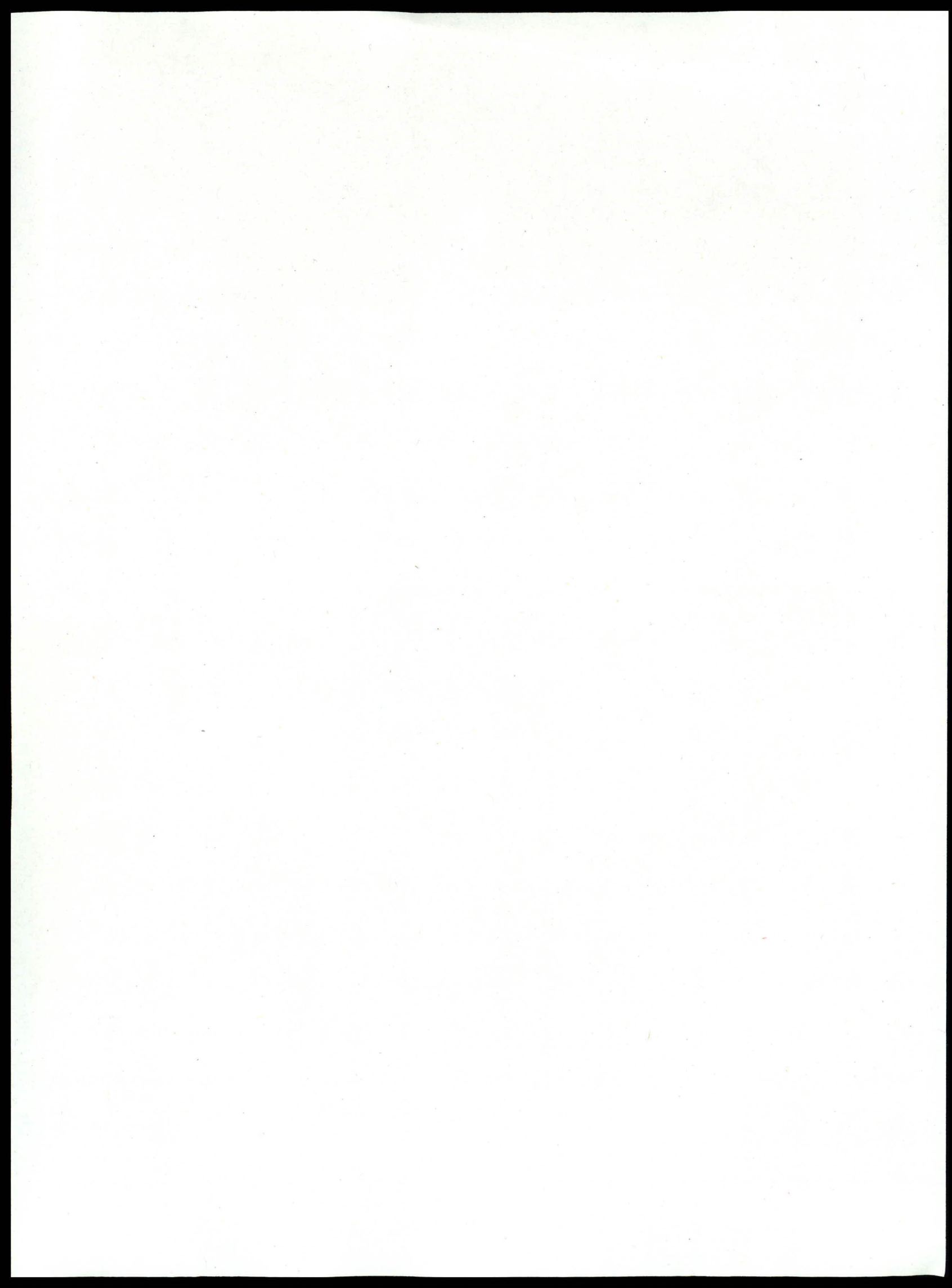
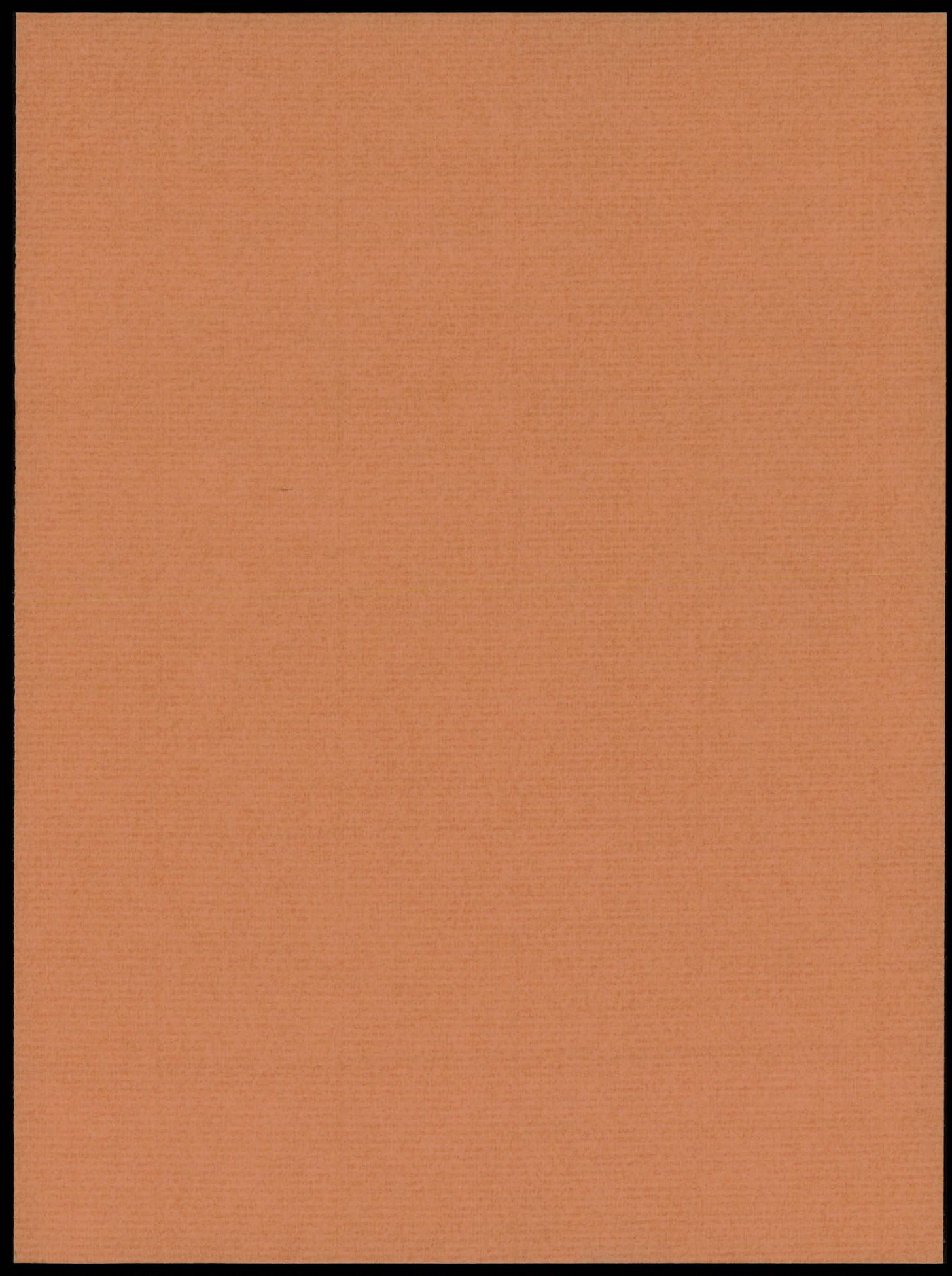


THOMAS HUBER
DER DUFT DES GELDES







WIR DANKEN DER KULTURSTIFTUNG PRO HELVETIA
UND DER TRAFINA PRIVATBANK AG, BASEL,
FÜR DIE GROSSZÜGIGE UNTERSTÜTZUNG DIESER AUSSTELLUNG

1. Auflage 1992
© by Verlag Jürgen Häusser
Frankfurter Straße 64
6100 Darmstadt
Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
Printed in Germany

ISBN 3-927902-62-4

THOMAS HUBER

DER DUFT DES GELDES

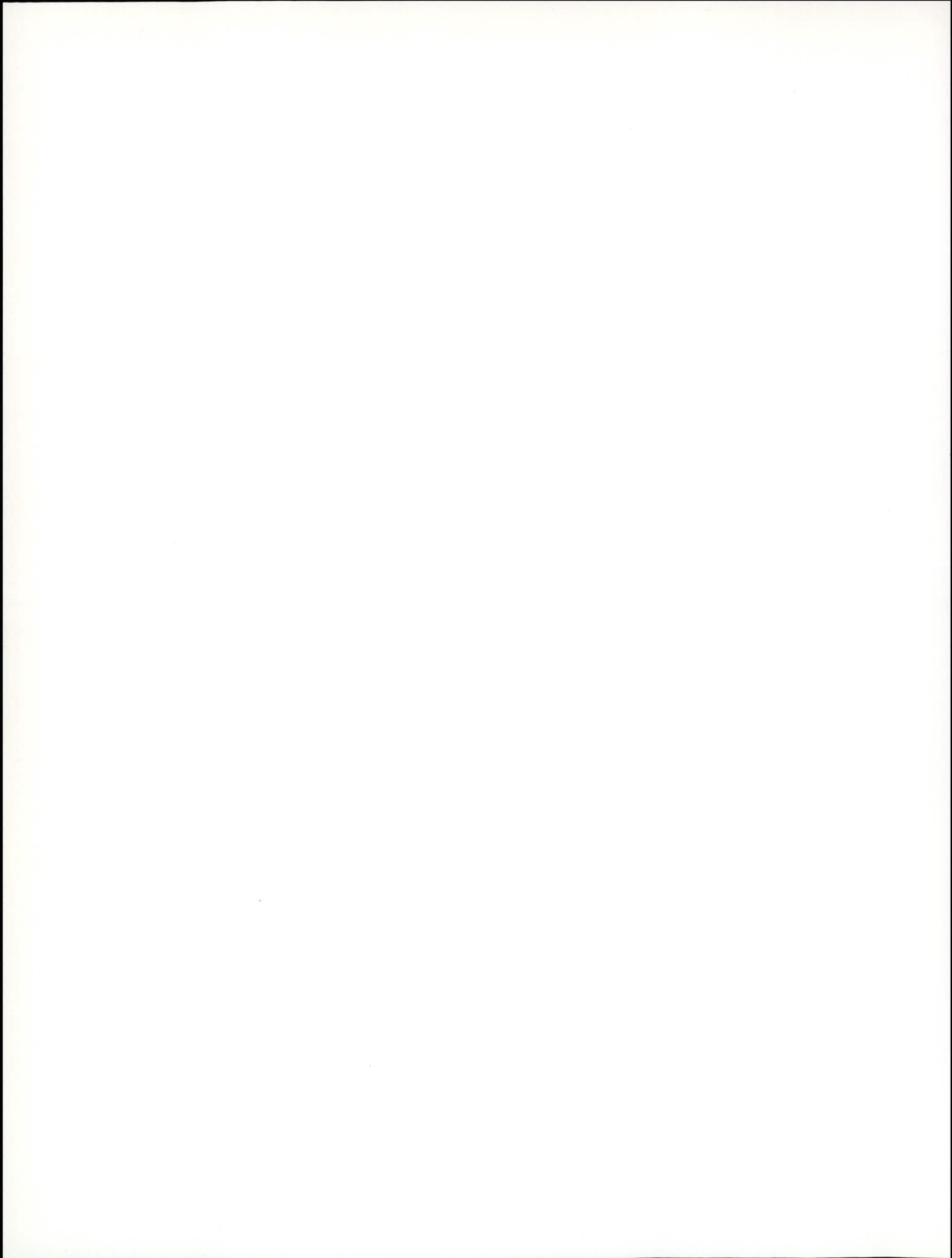
DIE BANK

EINE WERTVORSTELLUNG

KUNSTHAUS ZÜRICH

KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT



Inhaltsverzeichnis

7 Vorwort

- 11 *Thomas Huber*: Die Bank — Eine Wertvorstellung.
Schriftliche Niederlegung einer Rede zur ästhetischen Ökonomie

DAS DIREKTIONSZIMMER

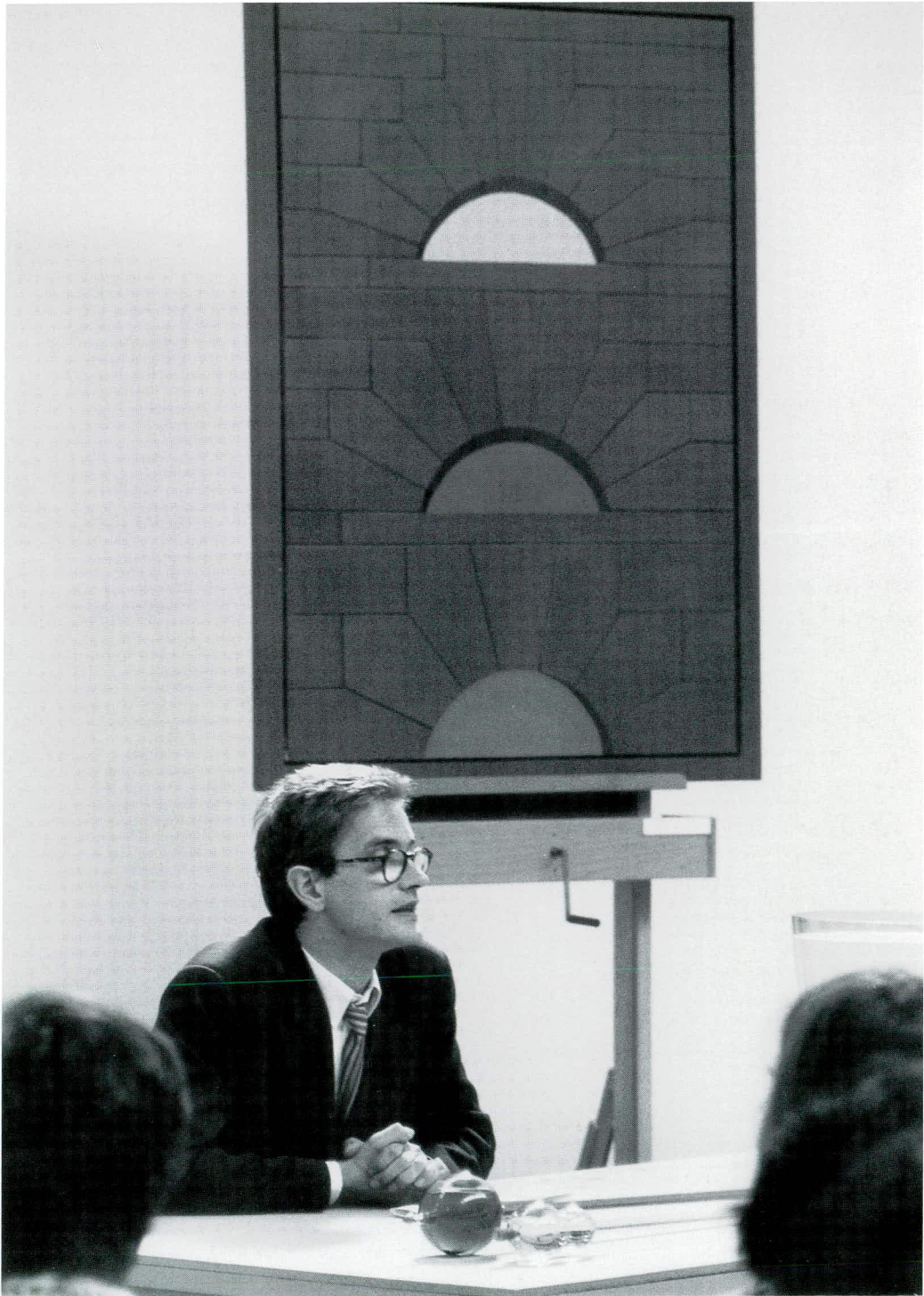
- 23 *Sjarel Ex*: Genealogie einer Bekanntschaft
29 *Ellen de Bruijne, Sjarel Ex, Thomas Huber*: Die Realisierung eines Ortes
37 *Thomas Huber*: Kleine Geschichte von einem Museumsdirektor

DIE AUSSTELLUNG ALS ATELIER

- 41 *Thomas Huber*: Der Künstler in seinem Studio
45 *Thomas Huber*: Vom Eichen der Bildtiefe
51 *Thomas Huber*: Heiße Bilder
59 *Thomas Huber*: Die Seife als Grundlage einer Neuen Malerei
65 *Thomas Huber*: Künstlerbeschimpfung
69 *Let Geerling*: Die Bank — Eine Ausstellung als Atelier
85 Die Gastfreundschaft im Atelier des Künstlers
97 *Thomas Huber*: Vorstellung der Gäste im Atelier des Künstlers
101 Der Wunsch
105 *Let Geerling*: Das Rollenspiel im Atelier des Künstlers

DIE GESCHICHTE DES ATELIERS

- 111 *Werner Hofmann*: Courbets L'Atelier du peintre
113 *Beate Ermacora*: Das Atelier und der Künstler.
Der Künstler und sein Atelier
125 *Beate Ermacora*: Thomas Huber und seine ideale Fallstudie zum
Ort des Künstlerischen
127 Orte des Künstlerischen
140 *Thomas Huber*: Die verborgene Ausstellung
145 *Charlotte von Koerber*: Am Anfang war die Bank
151 Anhang



Vorwort

Nichts mehr an der Kunst sei heute selbstverständlich, zitiert Thomas Huber frei und beiläufig Adorno, sie erhalte ihre Legitimation und Verständlichkeit nurmehr aus der Vergangenheit. Der geneigte Betrachter müsse sich auf zeitgenössische Kunst richtiggehend einlassen, nichts erschließe sich ihm von selbst.

Worin sich andere vergnügen, scheint Huber ein Ärgernis. Die Wirklichkeit ist der Kunst abhanden gekommen, und er vermißt sie.

Aber anstatt noch mehr Kunst zur Kunst zu tragen, schlägt er seinen Arbeitsplatz, sein Atelier in der Gesellschaft auf. Zum Beispiel in der Bank. Die Bank ist sein zentraler Ort, das Zentrum des neuen Gesellschaftsvertrages. Das Geld, die Sprache, die alle auf Anhieb verstehen. Dort arbeitet der Künstler.

Thomas Huber betreibt ein ziemlich einsames und stark gegenläufiges Unternehmen. Er verwandelt gesellschaftliche Orte in Kunst. Damit holt er die Wirklichkeit in den Kunstkreislauf zurück. Seit Mitte der achtziger Jahre hat er die Schule, ein öffentliches Bad, die Urgeschichte der Bilder und das Bilderlager, die Bibliothek und die Post in Kunst verwandelt.

In der Bank hat er lange Jahre gearbeitet. Ausgehend von einem nicht realisierten Projekt für die Augsburger Niederlassung der Bayerischen Hypobank im Jahr 1989 bis hin zur Ausstellungseröffnung im Kunsthhaus Zürich 1993, womit Huber die Bank letztendlich Kunst sein läßt.

Für einen Auftritt vor den Freunden des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt hatte er seine Wertvorstellung auch schriftlich abgefaßt: »Die Bank — Eine Wertvorstellung. Schriftliche Niederlegung einer Rede zur ästhetischen Ökonomie«. Wie immer in seinem Werk händigt er ein Traktat aus, zelebriert er seine Bubenträume und Schelmenstücke gleichsam als Schulmeister und Showmaster.

In der Bonner Galerie Magers kommentierten Aquarell-Entwürfe das große Bankmodell, und in der verzwickten kulturhistorischen Anlage des Centraal Museums in Utrecht breitete er im Herbst 1992 den gesammelten Werkkomplex in einer atelierähnlichen Situation aus. Die in Utrecht realisierte Umgestaltung des Direktorenzimmers nach seinen Ideen und Plänen erlaubte ihm schließlich die zehntägige Personalunion von Museums- und Bankdirektor. Ein Glücksfall, den er zur Einrichtung einer »Woche der Gastfreundschaft« nutzte, zu der er seine Künstlerfreunde, sein Idealpublikum, einlud, deren Werke er präsentierte und kommentierte, eine Woche auch, in der er in der Ausstellung Vorträge hielt und »alchemistische Experimente« vorführte.

Die nächste Station bei der Kestner-Gesellschaft in Hannover erlaubte die Herausgabe eines stattlichen Bandes, der die Texte Thomas Hubers aus den Jahren 1980 bis 1992 unter dem Titel »Das Bild« zusammenfaßt.

In seiner tüchtigen Vaterstadt schließlich kehrt die Bank nun ganz ins Museum zurück, ein langer, intensiver und fruchtbarer Arbeitsweg endet am klassischen Ort der Kunst. Die Vitrinen sind mit den Arbeitsutensilien und Flüssigkeiten gefüllt, die Bilder so gut erhitzt, daß die alchemistische Umwandlung von Geld und Gold zur Seife gelingt. Mit einem Tropfen Seife verbinden sich Wasser und Öl zur Farbemulsion, zum Stoff, aus dem die Bilder sind.

Die Seife. Der Duft des Geldes. Ich male. So seife ich Euch ein. Mein Werk ist Schaum. Meine Bilder schäumen. Mit diesen Quintessenzen verabschiedet sich der Erfinder Thomas Huber von der gutduftenden Metapher »Die Bank«.

Das Centraal Museum Utrecht, die Kestner-Gesellschaft Hannover und das Kunsthaus Zürich danken den folgenden Leihgebern, die durch Ihre Unterstützung dieses Ausstellungsprojekt ermöglicht haben: Achenbach Art Consulting, Düsseldorf; Galerie Akinci, Amsterdam; Bayerische Hypotheken- und Wechselbank, München; Familie de Bruijne/Korsmit, Amsterdam; Deutsche Bank Bauspar AG, Frankfurt; IBM Deutschland GmbH, Stuttgart; Galerie Philomene Magers, Bonn; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Michael und Christine Tacke; Kunstsammlung der Stadt Zürich sowie all jenen Leihgebern, die ungenannt bleiben möchten.

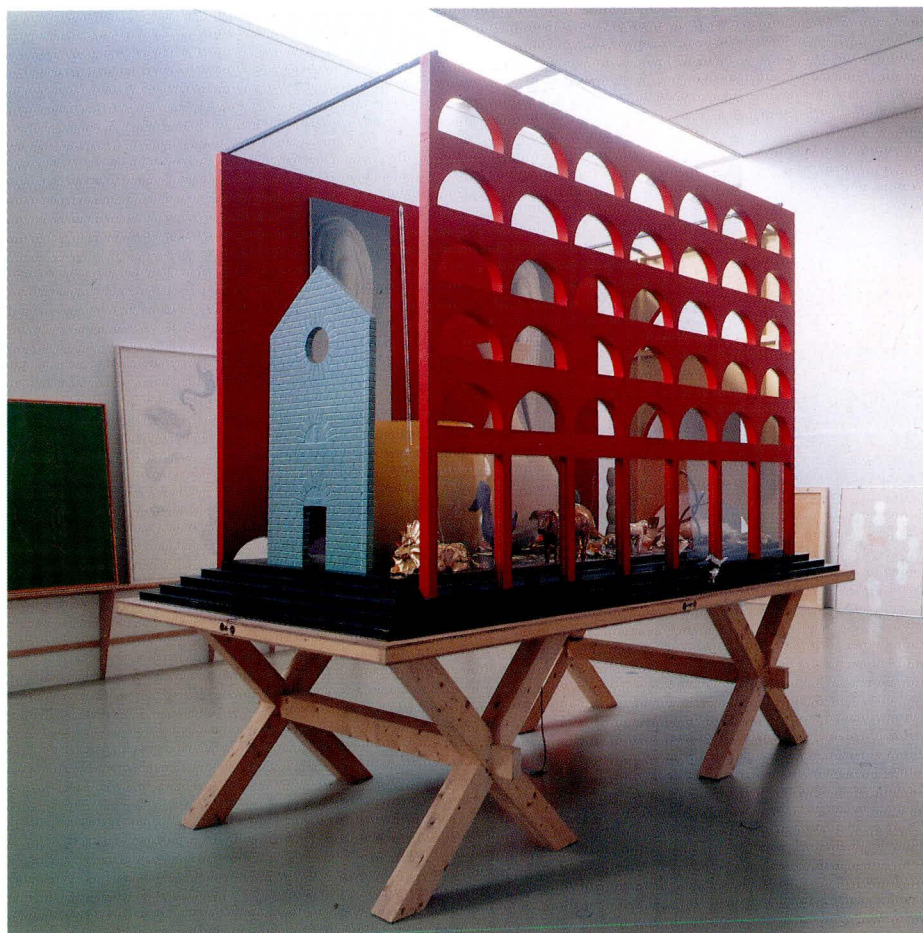
Schließlich sei Thomas Huber für die vorzügliche Zusammenarbeit in allen Phasen der Vorbereitung herzlich gedankt.

Carsten Ahrens
Kestner-Gesellschaft Hannover

Sjarel Ex
Centraal Museum Utrecht

Guido Magnaguagno
Kunsthaus Zürich

DIE BANK
EINE WERTVORSTELLUNG



Das Modell der Bank, 1991, im Centraal Museum Utrecht
Verschiedene Materialien, 323 × 356 × 190 cm

Die Bank Eine Wertvorstellung

Das schönste Bauwerk in einer jeden Stadt ist heute die Bank. Groß und prächtig steht sie im betriebsamen Zentrum jeder Metropole. Der erarbeitete Reichtum einer Gesellschaft wird heute kaum mehr zum Bau von Kirchen oder Residenzen aufgebracht. Die feudalen oder sakralen Bauten sind nicht länger mehr die Schatzkammern einer Gesellschaft. Heute ist es die Bank, die in ihrem Äußeren wie in ihrem Inneren den edelsten Ausdruck menschlichen Schöpfungs- und Leistungsvermögens zeigt. An den Bau der Bank verschenken die Bürger ihren mühevoll erworbenen Reichtum, um in der Schönheit des damit Erbauten ein gültiges Bild ihrer Werte zu erkennen. Mit dem hier aufgebauten Modell möchte ich Ihnen diesen neuen Gebäudetyp vorstellen. Bis auf ortsbedingte Abweichungen, von der hier gezeigten Idealform, stehen gleiche Häuser heute im Zentrum fast jeder größeren Metropole.

Die Bank ist nicht nur das größte und höchste Bauwerk in einer Stadt. Beste und ausgesuchteste Materialien stellen es in seiner auffallenden und stilbildenden Bauweise vor alle anderen Gebäude. Es ist kein reiner Zweckbau. Die Architektur dient nicht allein der Schaffung von Schutz und Raum. Es fällt auf, daß die hochaufragenden Wände — als Geviert einen Raum bildend — sich an ihren Ecken nicht berühren. Bei windigem Wetter herrscht in dieser Bank starker Durchzug. Es fehlt der Bank auch das Dach. Das Gebäude öffnet sich dem Himmel und nimmt ihn in sich hinein. Der Himmel und seine Wolken sind in der Bank, und bei Regen wird man darin naß. Dieses Gebäude ist nicht gegen die Unbill des Wetters gebaut. Seine Mauern erinnern an Kulissen. Die Mauern der Bank sind hochaufgerichtete Bilder. Dieser Bau ist aus einem Kanon von Bildern zusammengefügt. Diese Bank klingt als Bild. Sie genügt sich in ihrer Fassade. Vielfältig stellt sie sich in je anderen Bildern dar, zeigt sich von jeder Seite mit

einem anderen und doch das Ganze meinenden Gesicht.

Zur einen Seite stellt sich die Bank in einer Arkade vor, als wäre sie ein Haus für den Himmel. In der Bank scheinen die Lüfte zu wohnen. Die Wolken, in vielgestaltig sich abwechselnden Formen, treiben leise und schnell durch das Haus. Durch die Arkaden der Bank schauend, sieht man am Morgen den Aufgang der Sonne, sieht die Helle am Mittag und die Glut der untergehenden Sonne am Abend. Die Bank rahmt in der durchbrochenen Fassade das Bild ihrer eigenen Bestimmung ein. Wie am Himmel gesehen, verwahrt sie die jeden Tag aufs neue angemahnte Umwandlung und Verwandlung.

Auf der Portalseite zeigt sich die Bank in der schlicht gemauerten Westfront einer kleinen Kirche. Es scheint, als wäre diese Fassade Teil eines früheren Bauwerks, das an derselben Stelle stand, wie heute diese Bank. Man kann sich vorstellen, daß dieses Portal als einziger Rest eines Gebäudes — nach einem Brand oder einer mutwilligen Zerstörung — stehen blieb, oder aus Respekt vor der ehemaligen Bestimmung erhalten und in das diesen Ort jetzt behauptende Gebäude integriert wurde. Die Zeiten ändern sich und mit ihnen die Vorstellungen, welche vermittelnde, von allen getragene Kraft die Belange einer Gesellschaft verwahrt und pflegt.

Es kam der geschichtliche Zeitpunkt, wo es sinnfällig wurde, die zum größten Teil leerstehenden Kirchen wieder dem Anspruch nach Transzendenz, der Vermittlung und feierlichen Veranschaulichung für die für alle verbindlichen Werte zu öffnen. Diese Neubesetzung des Ortes, den die Sakralbauten in den Städten innehielten, bedingte allein schon ihre zentralste Lage. Der Raum in den Innenstädten war eng geworden. Hier aber hatten sich Institutionen ausgebreitet, die in den Ritualen des Geldverkehrs für sich in Anspruch nehmen konnten, jene Bilder, die bis-

her die Kirche pflegte und zelebrierte, weitaus authentischer und für breite Bevölkerungsschichten verbindlicher verwahren zu können. In den Außenbezirken der Städte und in den Dörfern waren Kirchen schon zu Wohnungen und Büros umgewandelt worden. Man hatte sie in Altenheimen, Begegnungsstätten oder Ausstellungsräume verwandelt, oder einfach abgerissen und anderen Zwecken dienende Gebäude an gleicher Stelle errichtet. Schließlich hatten auch die Kirchen einst den Platz der heidnischen Kultstätten für sich beansprucht und übernommen.

Jetzt war wieder eine Zeit gekommen, den Ort für die vermittelnden Zentren einer Gemeinschaft mit einem neuen Anspruch zu besetzen. Ohne Erfolg berief sich der Widerstand gegen eine solche Veränderung auf den vor 2000 Jahren bezeugten Ausspruch: »Mein Haus soll ein Betthaus sein, ihr aber habt es zu einer Räuberhöhle gemacht.« Insbesondere die Forderung des Protestantismus nach dem fleißigen, sparsamen und umsichtig Handel treibenden, als dem guten Christenmenschen, hat zu dieser veränderten Welt selbst beigetragen.

Hier wird eine Geschichte erzählt. Ist sie schon geschehen oder steht sie noch bevor? Dieses Gebäude resümiert diese Geschichte als Drama auf einer großen schwarzen Bühne. Zu dieser Bühne führen Stufen hinauf. Oben angelangt, erkennt der Hinaufgestiegene die Plattform als überdimensionierten Herd. Vier große Herdplatten sind darin eingelassen. Unter den Rosten leuchtet die Glut. Jenes, das da unten feuert, ist der Tresor der Bank. Der Tresor brennt.

Die Bank ist eine Feuerstelle. Die Bank ist ein Herd. Sie ist der Opferstein mitten in der Stadt. Tragen wir nicht unser Wertvollstes dahin, um diesen Wert in der Gebärde des Weggebens, durch das Opfer, immer wieder aufs neue mit Sinn zu erfüllen? Vertrauen wir unser Geld nicht den Ritualen der Bank an, im Vertrauen, das Hergegebene nach ausgehandelter Zeit um ein Mehrfaches zurückzubekommen?

Auch in ihrer Fassade zeigt sich die Bank als Herd. Diesem Bild entsprechend, hat die Fas-

sade drei Öffnungen: In der Mitte lodert das Feuer im Ofen. Darüber sammelt sich die Hitze. In das darunterliegende Fach fällt die Asche. Die Bank ist der Ofen einer Stadt. Sie versammelt die Zerstreuten um die Wärme ihrer Glut. Die brennende Bank ist die schönste Bank. Glutrot leuchtet sie, und zauberschöne Rauchsäulen steigen aus ihrem Inneren durch das offene Dach zum Himmel. Im Rauch und seinen unzähligen, sich stets verändernden Formgebilden, die er in den Himmel baut, erkennt man die würdigste Architektur der Bank. Die Rauchfahnen kleiden zuweilen die Sonne in seidene Schleier und verbinden sich mit den vorüberziehenden Wolken. Eine stete Rauchsäule über den Dächern der Stadt zeigt deren Bewohnern den Ort ihrer Mitte. Der Rauch ist den Menschen der Stadt zum Inbild ihrer nie versiegenden Arbeitskraft geworden.

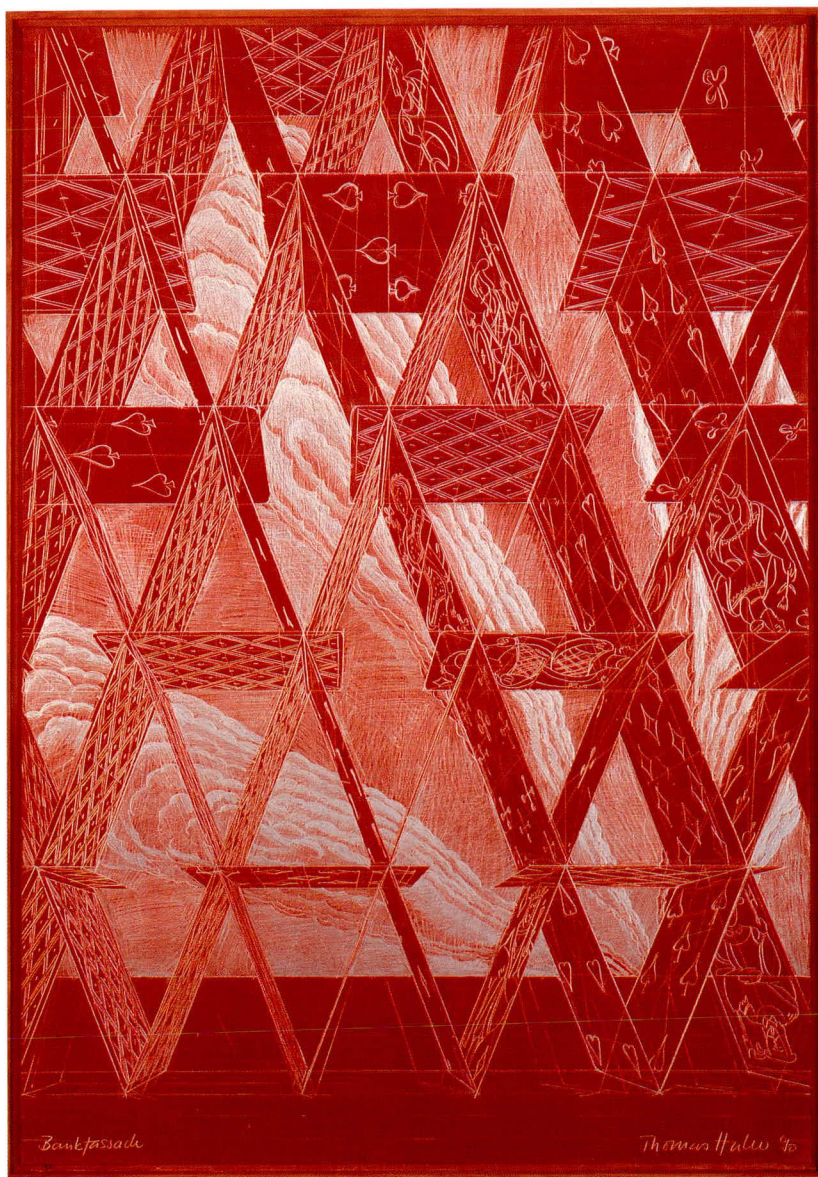
Ihre bisher allein im Geld verbürgte Leistungsfähigkeit und die Möglichkeiten, die das Geld eröffnet und verspricht, sind im Schauspiel des Rauches wie eingelöst. Je nachdem welche Währung brennt, schimmert der Rauch schwarz oder weiß. Es gibt Tage, da ist er goldgelb, und manchmal ist der Rauch sogar rot. Wer hätte je geglaubt, daß wir unseren Reichtum daran erkennen können, so wie jetzt, wo wir ihn an das Spiel von zarten Rauchschleiern verschenken.

Die Bank präsentiert sich von einer vorderen und von einer hinteren Seite. Sie entspricht damit der herkömmlichen Konstruktionsweise eines Ofens. Nach vorne hin, zu ihrer Schau-seite, ist die Bank die gut gewärmte und schmucke Stube. Nach hinten dagegen erstrecken sich die Wirtschaftsräume. Von hier aus wird auch geheizt, es wird gefeuert und die beim Verbrennungsvorgang anfallende Asche dann von dort aus entsorgt.

Als Herdfeuer findet die Bank ein anschauliches Bild ihrer vermittelnden Aufgabe in der großen Versammlung einer Stadt. Sie ist der Mittelpunkt des betriebsamen Verhandels und Austauschs dieser Gemeinschaft. Hier, an diesem Ort, fließen die Interessen aller zusammen. Das Maß für dieses Interesse ist das Geld. Es ist das verbindlichste Medium unseres alltägli-



Bank, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm



Kartenhaus Bankfassade, 1990
Silberstift auf rot eingefärbter Holztafel, 150 × 100 cm

chen Lebens geworden. Es ist heute das Mittel, mit dem wir unser Zusammensein organisieren. Es ist die von allen auf Anhieb verstandene Sprache. Das Geld ist der Inbegriff hochgradigen Konsenses in unserer Gemeinschaft. Unsere Wertvorstellung ist schier identisch mit dem Geld. In der Bank wird dieser Wert verwahrt und verbürgt. Hier wird eines jeden einzelnen Leistung in einen verhandelbaren und kommunizierbaren Kredit umgesetzt. Die Bank verwaltet die Sprache unserer Gesellschaft. Sie versichert jedem seinen Anteil an dieser Sprache, vermittelt ihm die Sprachmächtigkeit in der Verhandlung mit dem anderen. Die Bank gewährt uns die Verbindlichkeit unserer ganz individuellen Möglichkeiten und verspricht uns das uns zustehende Maß, um wieviel wir an der gesellschaftlichen Wirklichkeit teilnehmen können. Die Bank vermittelt jedem den ihm gebührenden Kredit zu seiner gesellschaftlichen Glaubwürdigkeit.

Das Geld als das Maß für den Preis wird hier als Sprache erkannt. Sie ist das Medium, mit dem heute ein gültiger Gesellschaftsvertrag ausgehandelt wird. Teil dieses Gesellschaftsvertrages kann nur werden, was einen Preis hat.

Sprache war noch nie nur der Austausch von Informationen, ein Geben und Nehmen allein oder ein Ausgleich der Konten. Ziel jedes Sprechens ist das gemeinsame Verstehen der am Gespräch Beteiligten. Verständnis, auch wenn es die Erkenntnis sich entgegenstehender Positionen ist, bedeutet die Einigung auf eine im Sprechen gefundene Wertsetzung, die die Verhandlenden aus ihrer zufälligen und arbiträren Position heraushebt und sie einer von ihnen beiden unabhängigen Gültigkeit versichert. Jede Sprache, jedes Mittel aber ist an sich sinnlos. Der Versuch, den Gehalt ihrer Zeichen festzulegen, festzuschreiben oder gar zu verordnen, führt zu einer totalitären Sprache und ermöglicht kein sinnvolles Gespräch. Sinn gründet nicht in der Festlegung. Aber in der Stiftung wird der Sprache der Sinn geschenkt. Diese Stiftung ist jeder Sprache in ihren Mitteln versprochen. Sprache ist der Hauch unseres Atems, die Nennkraft des Wortes, die Melodie unserer Stimme, die

Leuchtkraft der Farben, das Liniengeflecht unserer Zeichen. In der Sinnhaftigkeit ihres Scheinens ist der Sprache ihre eigene Gültigkeit versprochen. Sprache begegnet ihrem verbindlichen Ausdruck, ihrem wahrhaften Sagen dort, wo sie über ihre äußersten Grenzen steigt, und darüber hinaus im scheinbar Unverständlichen, Unaussprechlichen, frei von jedem ihr angetragenen Zweck, sich selbst begegnet. Diese Begegnung mit der eigenen Unsagbarkeit ist ihre Schönheit. Von der Schönheit her kommt der Sprache das Geschenk wahrhaften Sagens entgegen. Die Schönheit jeder Sprache aber erkennt und würdigt allein das Künstlerische. Unser Gesprochenes spricht dank seiner Dichter. Ihr Sagen findet zur Wirklichkeit des Gesagten. Sie ist also die Voraussetzung zur Verständigung. Diese Übereinkunft, die große Vorstellung vom Frieden beruht schließlich in der nicht aushandelbaren — sondern nur im Geschenk des Werkes, des Kunstwerkes — zu empfangenden Schönheit des Verlautbarten.

Soll also das Geld unsere Sprache sein, so wie es sich heute als jenes Mittel hervortut, welches unsere Verständigung organisiert, muß es sich in lauter Schönheit verwandeln: Die brennende Bank, der stete Rauch über ihrem Dach, ist die Poesie des Geldes. Wie unverbindlich und zufällig, wie unglaublich wären die Möglichkeiten, die uns das Geld verspricht, ohne den Sinn, den das Geld in der eigenen Hinweggabe, im täglichen Opfer an seinen schönen Schein im Feuer und Rauch, sich als Schönheit zum Geschenk machen läßt. Es gab eine Zeit, da die Banken damit begannen, Kunst zu kaufen. Bilder, Skulpturen und Graphiken fanden Einzug in die Eingangshallen, Chefetagen und Büros der Banken. Banken setzten in zunehmender Weise ihr Kapital in Kunst um. Veranschlagtes Ziel dieser Ankäufe war, die Verbindlichkeit der Währung mit Kunst zu decken. Doch die Parallelität zur damals fragwürdig gewordenen Golddeckung wurde bald offenkundig. Erst der hierauf folgende Einzug des Künstlers selbst in die Bank, seine Mitarbeit vor Ort, brachte die angestrebte Verbürgung des Kapitals im Schönen. Das war die Zeit, als die Banken zu rauchen begannen.

Ich bin Künstler. Ich male Bilder. Ich arbeite in einer Bank. Mein Arbeitsraum liegt in der Kassenhalle direkt über dem Tresorraum. Ich habe hier eine Feuerstelle mit vier großen Herdplatten eingerichtet. Durch die Roste kann ich in den darunterliegenden Tresorraum blicken. Jeden Morgen schüre ich das Feuer im Geldspeicher, um meinen Kessel, einen goldgelben Bottich, zu erhitzen. Durch die Schlitze des Rostes glüht dann die rote Glut des verbrennenden Geldes. Sie heizt den Kessel, in dem ich das Wasser — meine Bildsubstanz, die Quelle woraus ich meine Bilder schöpfe — zum Kochen bringe.

Viel Kapital muß ich jeden Morgen verfeuern, um meine Bilder heiß zu machen. Das Erhitzen der Bildflüssigkeit bedarf vorsichtiger Kontrolle, sonst könnte das Werk schon im Beginn mißlingen. Mit zwei Thermometern, das eine ist gefüllt mit Essig, das andere mit Quecksilber, überprüfe ich den Hitzegrad meiner Malerei.

Die Bank war so entgegenkommend, mir zu erlauben, meine Tiere mitzubringen. Es sind: Ein Fisch, drei Schlangen, sieben Raben, zwei Lämmer, ein Kalb, ein Schuhschnabel und ein Löwe. Jeder Art habe ich einen Platz in den sieben Schaufenstern der Bank zugeteilt. Die stille und genügsame Anwesenheit der Tiere begleitet freundlich meine Arbeit. Die Tiere flüstern mir weise die Wege meines Werkes. Die Tiere und der Künstler fühlen sich wohl in der Bank.

Ich habe die Tiere aus unterschiedlichen Metallen gegossen. Entsprechend der Edelkeit des Metalls, aus dem sie geformt sind, habe ich sie der Reihe nach geordnet. Das unedle Metall steht am Anfang, das edle am Schluß dieser Reihe. Der Fisch ist aus Quecksilber, die Schlangen aus Blei, die sieben Raben sind aus Zinn, die Lämmer aus Silber, das Kalb aus Kupfer, der Schuhschnabel ist aus Eisen und der Löwe ist aus purem Gold.

Während der Arbeit verwandelt sich mein Werk. Es nimmt die Gestalt eines Tierkörpers an und verwandelt sich dann in den nächsten. In einem Reigen von Erscheinungen ist das Werk zuerst ein Fisch, verwandelt sich in drei Schlangen, dann stehen sieben Raben herum, diese

nehmen die Form von Lämmern an, das eine stehend, das andere liegend, ein Kalb wird aus den beiden, ein Schuhschnabel steht plötzlich neben mir, und am Ende trägt mein Werk das königliche Antlitz eines Löwen. Meine Kunst ist die Verwandlung. Was ich gesehen habe, verwandelt sich in ein Bild. Was ich berühre, verschwindet und kehrt allein golden nur als Schein zurück. Mein Geschäft sind nicht die handfesten Argumente und auch nicht die klugen Beweise. Ich verführe durch die Schönheit des Scheinens meiner Werke. Meine Bilder sind wie vom Glanz des Goldes abgezogen.

Man hat mich in die Bank bestellt, damit ich das hier angehäuften Kapital in meinen Bildern zu Gold verspinne. Und jeden Tag bringt man mir neues Geld, es will kein Ende nehmen. Stumpfes Metall, das müde Knistern der Geldscheine, endlose Listen mit unanschaulichen Bilanzen verspinne ich zu goldenen Fäden.

Sind wir, die Künstler und die Bankiers, uns nicht sehr ähnlich? Wechsler, Geldvermehrter, Goldmacher, schillernde Spekulanten des Scheins. Scharlatane gar? Verführer durch das Versprechen verwunderlicher Vermehrung? Beide malen wir an den Bildern von glücklicherer Zeit. Wir sind die Zauberer des Scheins. Die Schöpfer und Verwalter der verbindlichen Werte unserer Zeit.

Das Wasser in meinem Kessel ist heiß geworden. Die Thermometer zeigen an, daß die Bildsubstanz in Dampfform übergegangen ist. Ich lasse den Dampf über einen Vorlauf aus dem Kessel entweichen. Ein Röhrensystem leitet den Dampf zu den Tieren, die untereinander durch Röhren verbunden sind. Der Dampf strömt durch die Tiere hindurch und wird am Ende der Kette über einen Rücklauf in das vasenförmige Kondensgefäß geleitet. Von dort gelangt das Kondenswasser wieder in den Heizkessel und wird erneut in Dampf umgewandelt.

Die Tierkörper habe ich als Heizkörper ausgebildet. Meine Tiere heizen die Bank. Der heiße Dampf erwärmt die metallenen Tierkörper von ihren Eingeweiden her. Entsprechend der spezifischen Leitfähigkeit der Metalle, strahlen



Arkade, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm

die Tierkörper je eine eigene Qualität von Wärme ab und erfüllen die Halle der Bank mit dieser vielgestaltigen Wärme.

Es sind des Künstlers Bilder, die die Bank wärmen. Heiß sind seine Bilder. Rätseltief verschenken sie sich in vertrauensstiftender Wärme. Im Geld, als dem Stoff aus dem er seine Bilder formt, hat der Künstler ein Material gefunden, um die sich immer wieder aufs neue verschließende Welt in weiten und tiefen Bildern zu öffnen. Jetzt sind die Zeiten vorbei, da sich das Kapital neue Märkte erschließen mußte. Jetzt eröffnet es sich in Bildern unermeßliche Räume für seine Aufgaben. In den Bildern gewinnt das Kapital nie geahnte Zonen und verschenkt sich ihnen mit seinem goldenen Sinn.

Der Künstler tut in seinen Bildern einen Raum auf. Er reißt die geschlossene Fläche der Leinwand mit seinem Stift auf. Mit Zauberhand öffnet er die Tür zu den Räumen unserer Vorstellungen und macht sie in unserer Schau zur Wirklichkeit. Bilder malend, verbindet er die Tiefe des entworfenen Bildraumes mit der Wirklichkeit, aus der wir diese Bildräume bisher nur in ihrem Scheinen erahnten. Der Künstler öffnet die Schranke zwischen unserem Sein und unserem Scheinen. Er verbindet unsere elenden Bedingungen mit ihren versprochenen Möglichkeiten. Er erlöst zwei Medien, zwei Wirklichkeiten, die bisher unverträglich und undurchdringlich gegeneinanderstanden, aus ihrem Widerspruch. Er hält seine Hand über die Schwelle, das Bild, das sie trennt, und mit einem Mal ist die Schwelle überschreitbar. »Die neuen Märkte für das Kapital stehen in den Bildern offen«, sagt der Künstler. »In die Räume der Bilder müßt Ihr investieren, hier ist der Ort unserer zukünftigen Prosperität.«

Die heute weltumspannende Marktwirtschaft zeigte sich mit Vernunft anpassungsfähig. Am Anfang dieses Jahrhunderts wurde sie sozial und in jüngster Vergangenheit ist sie die ökologisch soziale Marktwirtschaft geworden. Die Maßgabe für den Schutz und die Pflege der Menschenwürde, auch unter dem Gesetz des Handels, die soziale Verträglichkeit des Marktes, orientiert sich am Menschenbild. Die Maßgabe für den

fürsorglichen Umgang mit der Natur ist in unserem Naturbild verbürgt. Soziale Verantwortung und dienender Umgang mit der Natur sind in Bildern, und nur in Bildern — die wir von der Natur und dem Menschen haben —, verwahrt. Bedenken Sie, diese Bilder können wir nicht machen. Sie sind für uns in ihrer Schönheit nur ein Geschenk und nur in der Schönheit gültig. Dieses Geschenk schenken kann nur das Werk. Schönheit ist gültig nur im Werk, im Kunstwerk.

Das Werk ist die Gabe des Schöpferischen. Die Maßgabe für den sozial wie den ökologisch verantwortlichen Umgang in der Marktwirtschaft setzt das Künstlerische. Die Einheit für diese Maßgabe ist das Geld. Die Entscheidung, dem Künstler in der Bank das Geld zu überlassen, zeigt zum erneuten Mal die Vernunft der Handelnden. Denn wie gezeigt ist das Geld bei den Künstlern in den besten Händen.

Ich habe Gefäße mit in die Bank gebracht. Darin messe ich die Tiefe meiner Bilder, die Bildtiefe, die Tiefe ihres Sinns. Auf den Stufen zum Herd hinauf sind sie aufgestellt. Als zarte Silhouetten kann man sie in den Fensterscheiben erkennen. Der Blick von außen schließt in jedem Gefäß ein Tier ein, als wäre es darin eingefangen. Mit den Gefäßen schöpfe ich die Bilder, gieße ein und gieße um, von einem Gefäß ins andere. Siebenfach ist die Verwandlung der Bilder von ihrem Anfang bis zu ihrer Vollendung.

Unsere allerersten Vorfahren versorgten sich mit soviel Nahrung, wie sie für ihren täglichen Bedarf benötigten. Erst das Erlebnis der Schuld am Töten des Tieres für die eigene Nahrung führte zur Mehrproduktion. Jenes, was darüber hinaus erlegt, getötet wurde, diente zur Besänftigung des Zornes der Götter, ob diesem Mord, und die Götter wurden im Opfer dieser mehr als nötig erlegten Tiere mit in die Verantwortung des Tötens genommen. Das Überschreiten einträglichen Zusammenlebens mit der Natur bis zu deren Ausbeutung gründet in einem Pfand, das man den Göttern für einen Bund angeboten hatte. Versichert wurde dieses Pfand im Bild des Opfers. Die Ware, womit wir heute gedankenlos verhandeln, beziehungsweise ihr Preis, ist von seinem Grunde her das Eingeständnis einer gro-

ßen Schuld und das an ein Bild abgegebene Vertrauen, von dieser Schuld erlöst zu werden.

Ich schüre meinen Ofen. Die Hitze in der Bank wird größer. Die in den Schalen eingeschlossenen Tiere schmelzen. Sie verbrennen in der Hitze des glühenden Kapitals. Ich achte mit Hilfe der Thermometer darauf, daß die Hitze während zweier Stunden konstant bleibt. In der Bank ist es jetzt sehr warm geworden. Der Rauch über den Dächern der Stadt verdeckt schon die Sonne. Die Tiere brennen. Das heiße Tierfett und die bei der Verbrennung anfallende Asche verbinden sich. Aus dem Bottich gebe ich Wasser zu. Der Sud verkocht jetzt in den Schalen zu einer gallertigen Masse. Nach zwei Stunden wird das Feuer im Ofen gelöscht. Die Gallerte kühlt ab und gerinnt zur Seife. Das Kapital ist zur Seife verkocht, die gelblich, weißlich und manchmal sogar rötlich ist. Sowie die Seifenmasse ausgehärtet ist, zerschlage ich die gläsernen Gußformen und löse die Seifenblöcke vorsichtig heraus. Gut sichtbar für jedermann werden sie dann in der Mitte der Kassenhalle aufgestellt.

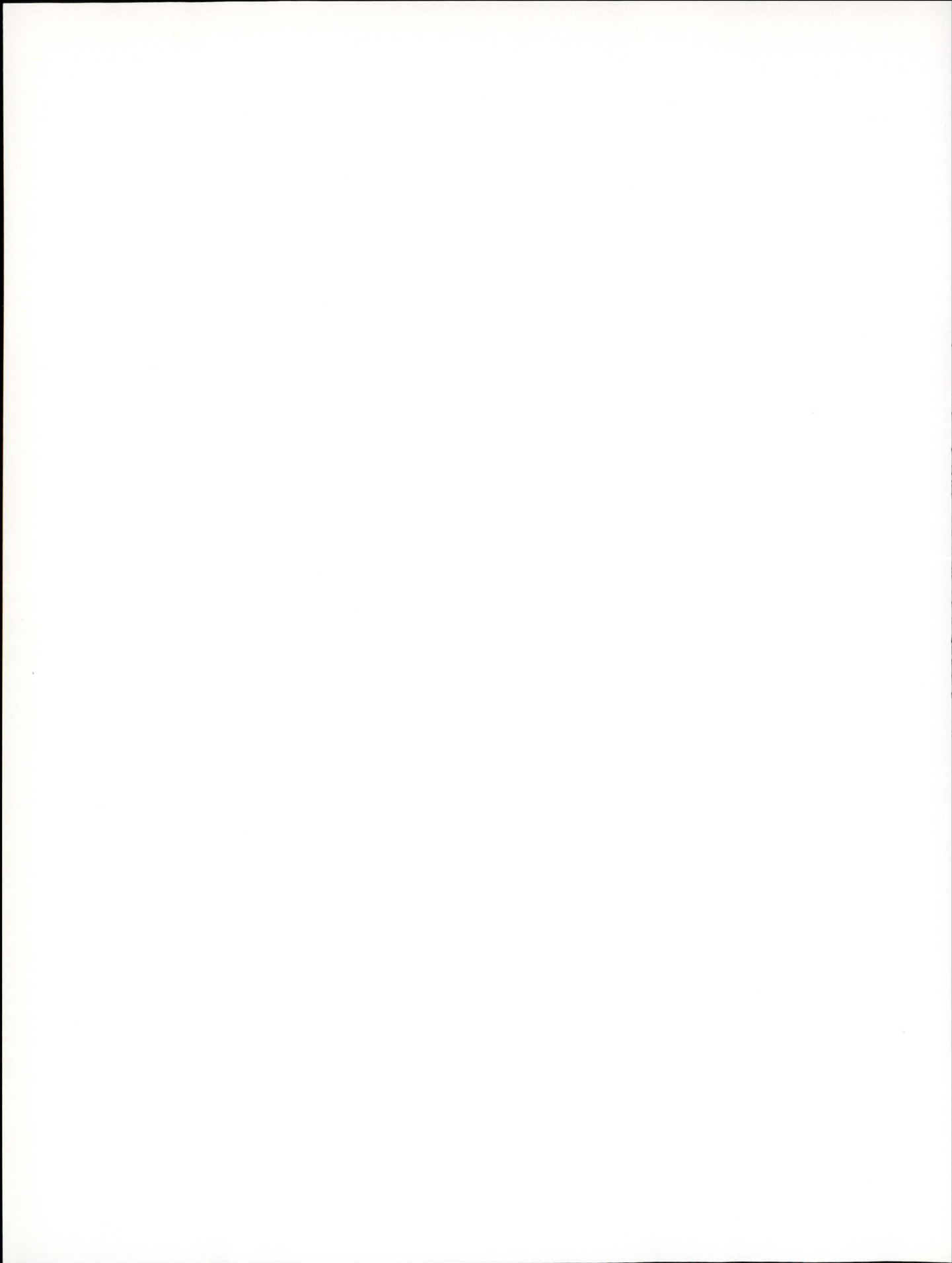
Der Künstler wurde in die Bank bestellt, um die verlorene Verbindlichkeit unseres Sagens und Verhandelns in den Bildern, in ihrem Scheinen, als Schönheit zurückzuholen. Was ist ein Bild? »Ich werde es Euch sagen«, sagt der Künstler: »Ist es ein Ding, oder weniger noch als ein Hauch? Es ist beides und keines von beiden zugleich. Hab ich es zwar gemacht, so entzieht es sich mir ganz in seinem Scheinen. Das Bild verschenkt sein Vorhandensein an die Schönheit seines Scheinens. Sein Wesen ist die Schwelle zwischen seinem Vorhandensein und seiner Bedeutung. Es ist die Grenze zwischen Sein und Scheinen.« Manch Stumpfer glaubt, das Bild wäre die Trennung zwischen der Bedingtheit unseres Seins und unserer Hoffnung. Der Künstler aber hat es als die Verbindung von beiden erkannt.

Stellen Sie sich vor: Ich gieße Wasser in ein Gefäß. Danach gieße ich eine gleiche Menge Öl darüber. Nach einer Weile steigt das goldschimmernde Öl nach oben und trennt sich mit einer klaren Grenze vom Wasser. Im Glas können wir

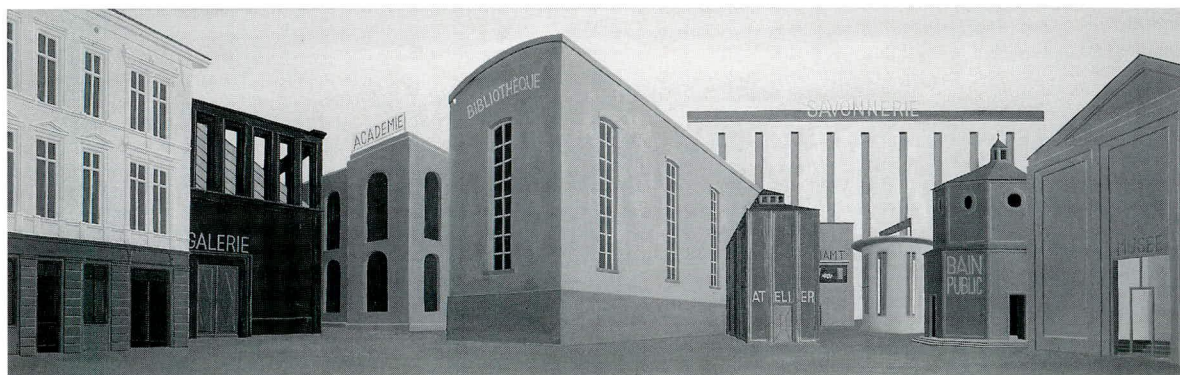
jetzt Wasser und Öl, zwei Wirklichkeiten, die keine Verbindung miteinander eingehen mögen, betrachten. Ein winziger Tropfen Seife reicht aus, um die beiden sich widerstrebenden Medien miteinander zu verbinden. Öl und Wasser verbinden sich jetzt zu einer Emulsion. Die Seife ist ihr Emulgator. Emulsionen sind die Ausgangsbasis für die vermalbaren Farben. In der Malemulsion, in dieser Verbindung, ist bereits die Bestimmung der Malerei selbst verwahrt.

Malerei emulgiert unsere Wirklichkeit mit den genaueren Möglichkeiten, die wir uns von ihr machen. Malerei öffnet die Grenzen zwischen Sein und Scheinen und versammelt den möglichen Übertritt von einem zum anderen in sich. Malerei ist die aufzeigbare Schwelle und kein lediglich metaphorischer Ort des Übertritts in die Transzendenz. Malerei ist der Schlüssel, das Elixier, das Geheimnis der Wandlung. Wie das Beispiel der Seife zeigt, die zwei Medien miteinander verbinden kann, erschließt die Malerei unsere Wirklichkeit dem Schein ihrer Bestimmung.

Der Künstler hat sein großes Werk vollbracht. Er hat das Kapital in die reine Bildsubstanz umgeschmolzen. Hier stehen die riesigen Seifenblöcke, Möglichkeiten unendlich vieler Bilder. Die Seife ist der pure Stoff, aus dem die Bilder sind. Die Bilder sind für uns der verbliebene Ort der Schönheit. Das Kapital ist schön geworden. Und es duftet . . . doch.



DAS DIREKTIONS-
ZIMMER



Panorama, 1988
Öl auf Leinwand, 60 × 180 cm

Genealogie einer Bekanntschaft

Ich lernte Thomas Huber 1991 bei der Eröffnung seiner Ausstellung »Die Post« in der Galerie Akinci in Amsterdam kennen – er hielt dort eine Rede, erläuterte dem Publikum seine künstlerische Welt, beschrieb das Panorama seiner imaginären Stadt. 1987 hatte ich erstmals ein Werk von Thomas Huber gesehen, und zwar in Münster, wo er im Rahmen der »Skulptur-Projekte« den Vorschlag machte, neben dem Dom ein »öffentliches Bad für Münster« zu bauen. Seit 1990 war ich über das Werk Thomas Hubers, teils durch Ausstellungskataloge, teils durch Berichte von Freunden, recht gut unterrichtet. Was mich von Anbeginn faszinierte, noch bevor ich den Künstler selbst kennenlernte, war die Kraft seiner Darstellung. Die Idee, die zentralen Gebäude innerhalb jener imaginären Stadt, die Huber als kulturelles Panorama entwirft, in ihren Funktionen zu untersuchen, und ihre jeweilige Bedeutung in Bildern zu vertiefen, beeindruckte mich sofort und ich finde sie bis heute faszinierend. Das ist zunächst ja auch leicht zu verstehen, sind doch aus dieser Idee heraus wunderbare Bilder entstanden. Doch darüberhinaus machten die Darstellungen Thomas Hubers mich von Beginn an auf eine besondere Art neugierig. Wenn Huber beispielsweise einen Hotelgang malt, einen langen, in die Tiefe ragenden Gang, mit perspektivisch fluchtenden Türen, dann frage ich mich augenblicklich, was hinter den Türen sein mag, ich sehe für den Bruchteil einer Sekunde all die vielen Türen, vor denen ich selbst stand, all die unermeßlich langen Gänge, die vor mir lagen.

Ich glaube, man könnte diese Erfahrung mit dem Werk Thomas Hubers dergestalt beschreiben, daß es die Faszination an der Welt im Bild zu wecken vermag und – so merkwürdig das auch klingen mag –, daß es die Faszination an der Welt vor dem Bild, außerhalb des Bildes, weckt. Der Betrachter wird durch Hubers Werk für das interessiert, was nicht zu sehen ist. Man taucht ein in die Welt, die hinter dem, was gezeigt wird, sich befindet und erkennt, was bis dahin gesehen worden ist.

Die meisten der Bilder, die man dem figurativen Genre zurechnen könnte, sagen mir im allgemeinen nichts. Warum nur ist das bei Huber anders? Ich habe mich das schon oft gefragt, und ich glaube heute, es liegt daran, daß Hubers Bilder eine allgemeine Gültigkeit besitzen. Sie etablieren die Figuration gewissermaßen auf einem abstrakten Niveau – und die Erinnerung beginnt, wie aus einem Jackpot schöpfend, Assoziationen und Kombinationen zu produzieren. Sie entzündet Reaktionen der Vorstellung, die den Sensationen vergleichbar sind, die sich während der Lektüre eines guten Buches einstellen. Hubers Arbeit erscheint so wie eine Membran zwischen Wirklichkeit und Erinnerung, zwischen Auge und Vorstellung. So setzt der Künstler – zumindest bei mir – die Phantasie in Gang. Ich erlebe etwas.

Phantasien sind gefährlich; man hat nur dann etwas von ihnen, wenn man den Unterschied zur Wirklichkeit erkennt. An Thomas Hubers Werk beeindruckt mich, daß eine im Grunde sehr einfache Idee wie die, eine imaginäre Stadt in Bildern zu schaffen, so produktiv sein kann. Man könnte



Das Direktionszimmer im Centraal Museum Utrecht
Die aus Metall geformten Tiere sind als Heizkörper ausgebildet

sagen, daß mich die Tatsache verblüfft, daß die Vorstellungskraft der Phantasie in der Lage ist, die Wirklichkeit dergestalt zu übertreffen, ohne dabei an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Vielleicht glückt dieses Unternehmen auch deshalb, weil es sich bei der Stadt um ein geschlossenes System handelt, wie geordnet oder chaotisch das Straßennetz auch immer sein mag, wie ein- oder mehrdeutig die Politik des Stadtrates oder der Lauf der Geschichte auch sein mögen. Ähnlich verhält es sich mit Hubers Werk: es ist ein geschlossenes System und vermag dennoch die Illusion der Unendlichkeit vorzustellen.

Bei der Eröffnung der Ausstellung in der Galerie Akinci hörte ich zum ersten Mal die Stimme des Künstlers und ich begriff damals, daß Thomas Huber als Person ein Teil seines künstlerischen Systems ist. Die Versuchung war sofort groß, so viele Fragmente seiner imaginären Stadt wie nur irgend möglich anzukaufen und der Sammlung des städtischen Museums in Utrecht, und somit der Stadt Utrecht selbst, hinzuzufügen. Das Centraal Museum als selektives Gedächtnis, als mehr oder weniger systematisches Depot einer zweitausendjährigen, ruhmreichen oder weniger ruhmreichen, Geschichte, und darin enthalten: die Bilder jener Stadt des Künstlers.

Doch Kaufen allein, das Aufsaugen dieser Welt, das schien zu einfach. Ich begann, gedrängt durch die Vitalität der Bilder, den Wirklichkeitsgehalt der hier entfalteten Phantasie zu prüfen. Ich wollte wissen, an welchen Stellen die Phantasie in Wirklichkeit umschlug, wann aus dem einen das andere wurde. Nachdem Thomas Huber seine Rede in der Galerie beendet hatte, ging ich auf ihn zu und fragte, ob es in seiner imaginären Stadt auch ein Museum gäbe, und ob er wüßte, wie in diesem Museum das Zimmer des Direktors aussähe. Und ich fragte ihn, ob er dieses Direktorenzimmer vielleicht in der Wirklichkeit des Centraal Museums in Utrecht bauen wolle. Man könnte sagen, daß dies ein Schritt war, der dem Eintreten in das System Thomas Hubers gleichkam.

Ich erinnere mich gut, daß Thomas Huber auf meine Frage zwar höflich aber doch zurückhaltend reagierte. Wir vereinbarten, uns in nächster Zukunft zu verabreden, man würde dann weitersehen. Ich malte mir aus, daß das Centraal Museum zu einem Teil von Hubers Vorstellungswelt werden würde und stellte mir vor, mich in einem Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie wiederzufinden — mein Weltbild schwankend zwischen dem Einvernehmen mit dem Künstler und der Irritation durch das kühle Zahlenwerk des Alltags.

Thomas Huber war offensichtlich an der Möglichkeit interessiert, einen Teil seiner imaginären Architektur in dreidimensionaler Form auszuführen. Er empfing mich ein paar Wochen nach unserer ersten Begegnung bei sich zuhause, wo ich zum ersten Mal das fast vollendete Projekt »Die Bank — Eine Wertvorstellung« sah. Thomas Huber war bereit, dieses Projekt im Centraal Museum in Utrecht vorzustellen, was ich noch immer als eine große Ehre begreife.

Zurück in Utrecht ließ ich sofort ein Modell meines Zimmers anfertigen, daß Thomas Huber für den Entwurf des von ihm zu gestaltenden Direktorenzimmers zur Verfügung gestellt wurde. Einige ältere Arbeiten, darunter die wunderbaren Skizzen zu den Aquarien aus der »Urgeschichte der Bilder« waren inzwischen Eigentum des Centraal Museums geworden.

Die Monate verstrichen und es muß Thomas Huber seltsam vorgekommen sein, in seinem Atelier täglich das Trojanische Pferd, das Modell meines Zimmers, zu sehen. Der Blick von oben in das Modell, der Blick auf meinen Schreibtisch hätte zu Voodoo-ähnlichen Beschwörungen führen

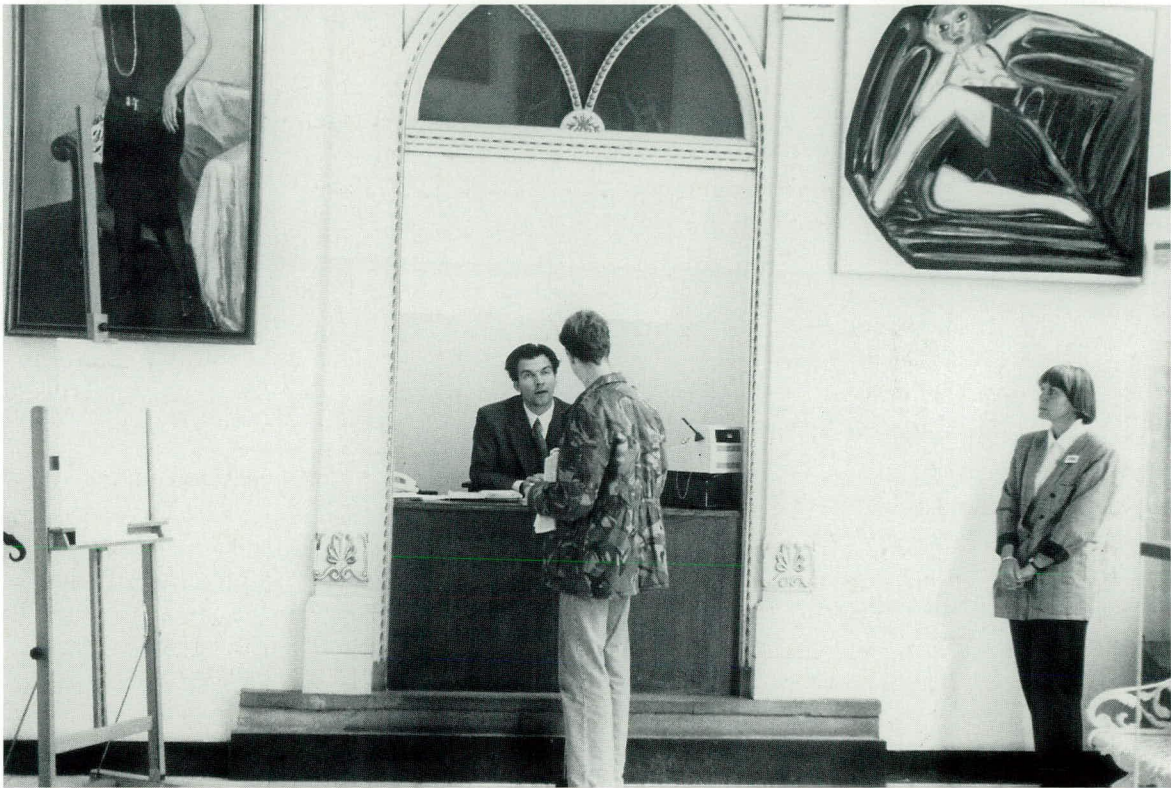
können, doch der Geist verdüsterte sich nicht. Nach drei Monaten hatte Thomas Huber meine tägliche Wirklichkeit in der Miniatur des Modells in eine würdige Direktorenbehausung verwandelt. Würdig, weil sein Ausgangspunkt das Studiolo des heiligen Hieronymus war, würdig auch deshalb, weil Huber ungefragt eine Reihe organisatorischer Verbesserungen und Hinweise in die Gestaltung des Raumes hatte einfließen lassen, die meine Arbeitsweise auf Jahre hinaus beeinflussen werden. (Sie müssen wissen, Sie werden es ahnen, daß ich bisher dazu neigte, mich von Papieren nicht zu trennen, sondern sie in gebirgigen Stapeln zu horten. Hinter mir brummte stets ein PC und überall standen Stühle für die vielen Sitzungen des Tages recht achtlos herum.) Jetzt, in der neuen Behausung, habe ich PC-Verbot und auf den harten Holzbänken und Rietvelds Zig-Zag-Stühlen dauern die Sitzungen längst nicht so lang wie vordem. Außerdem habe ich eine schöne Aussicht. Mein Blick fällt auf den Löwen und ich sehe, wenn auch etwas verdeckt, das Lamm vor meinem Schreibtisch. Mit ihren mit heißem Wasser gefüllten Körpern (sie sind an das städtische Wärmesystem angeschlossen) erwärmen sie mein Zimmer.

Wie man diesem Katalog im folgenden entnehmen wird, wurde das Direktorenzimmer zu einem Bestandteil der Ausstellung »Die Bank – Eine Wertvorstellung«. Denn mit Thomas Huber wurde im Zuge der Vorbereitungen verabredet, daß er während der ersten zehn Tage der Ausstellung in Utrecht, durch Lesungen, Vorträge und in Gesprächen mit dem Publikum, sein Projekt erläutern würde. Und so empfing Thomas Huber während dieser Zeit jeden Tag gegen Mittag interessierte Besucher im Direktionszimmer, um mit Ihnen über seine Vorstellungen zu sprechen. Dieser Ausstellungskatalog ist so auch ein Bericht über diese zehn Arbeitstage des Künstlers in seinem Atelier. Es schien mir in diesen Zusammenhängen angemessen, Thomas Huber für diese zehn Tage nicht nur »mein« Zimmer als Arbeitsplatz zur Verfügung zu stellen, sondern ihm auch

explizit, und sei es für nur zehn Tage, mein Amt als Museumsdirektor zu übertragen. Ein zehntätiges Interimmanagement eines Künstlers würde nach vier Jahren eigener Regie eine angenehme Abwechslung für den Kollegenstab, die Konservatoren und das Personal sein.

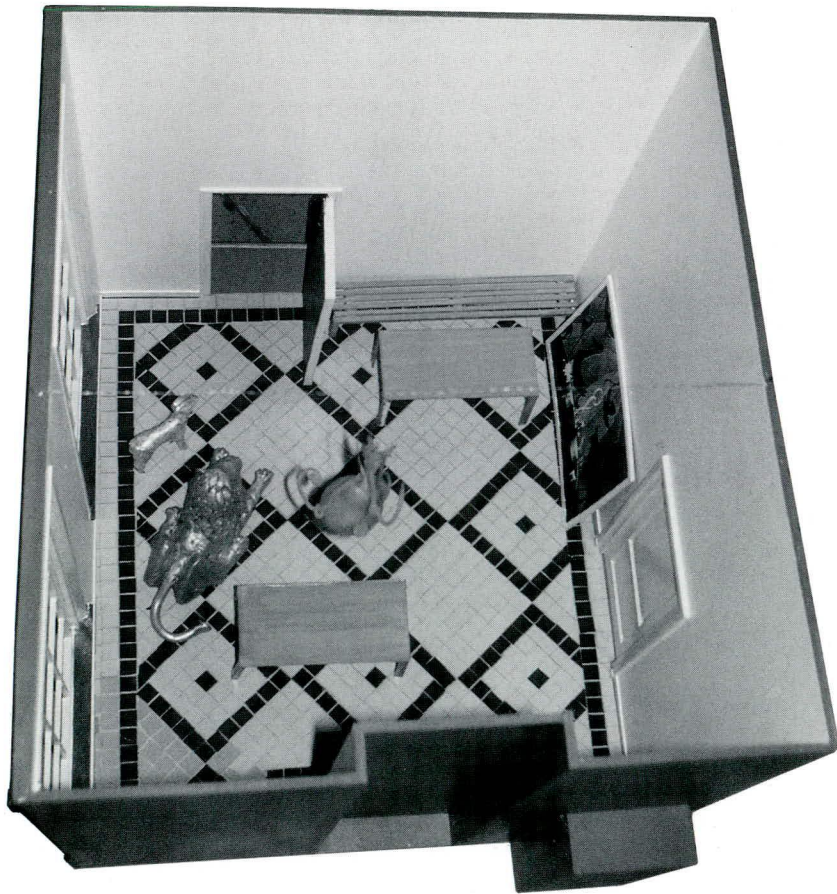
Ich hielt es auch symbolisch für richtig, dem Künstler die uneingeschränkte Macht und Verantwortung zu geben, denn gegenwärtig ist der Beitrag der Künstler hinsichtlich der Einrichtung von Ausstellungen überaus bedeutend. Auch die Aussicht, zehn Tage lang allen Personen, die mich fragen sollten, ob der Museumsdirektor selbst vielleicht auch ein Künstler sei, antworten zu können, daß gerade das Umgekehrte der Fall sei, schien mir verlockend. Es scheint mir hier nicht der Ort zu sein, um mich über diese zehn Tage weiter auszulassen, die ich miterlebte und die mich unter anderem in die Lage versetzten, die Welt des Museums aus der Perspektive des Portiers kennenzulernen.





Sjarel Ex, Direktor des Centraal Museums, als Portier während der Eröffnungstage

Ich will am Ende dieses Berichts nur eines noch erklären: der Löwe und ich (und das Lamm, mit dem ich mich weniger verbunden fühle) leiten seit der Abreise von Thomas Huber mit Weisheit die Geschicke des Museums. Der Löwe hat mir neben der Wärme, die er spendet, vor allem ein höheres Maß an Menschenkenntnis vermittelt. Frans Haks, mein Kollege aus dem Groninger Museum, sprang während eines Besuches unvermittelt für einen Ritt auf den Löwenrücken. Zwei Herren von einer Versicherungsgesellschaft, die ein geschäftliches Angebot unterbreiten wollten, nahmen den Löwen nicht zur Kenntnis, oder taten zumindest so als ob. Daß wir daraufhin nicht ins Geschäft kamen, brauche ich kaum zu erwähnen. Der Löwe hat mich auch schon einmal gerettet. Denn die Rechnungsprüfer der Stadt, die einmal im Jahr zu Besuch kommen, um sich mit mir eindringlich über die finanzielle Situation in den Diskrepanzen von Phantasie und Wirklichkeit zu unterhalten, wurden durch die Gegenwart des Löwen derart vergnüglich gestimmt, so daß ich die schaden-freundlichste Abrechnung in der Geschichte des Museums erlebte. (Für die Annalen der Geschichte möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Herr Löwe bis jetzt von 150 Personen gestreichelt wurde, in 13 Fällen lang andauernd. Auf seinem Rücken wurden vier Telefongespräche geführt, dreimal wurde auf ihm geritten und vier Personen sind über seine Vorderpfoten gestolpert.) An Thomas Huber denken wir regelmäßig.



Modell des Direktionszimmers, 1992
Verschiedene Materialien, 50 × 40 × 40 cm

Die Realisierung eines Ortes Auszüge aus Briefen und Gesprächen

Brief von Thomas Huber an Sjarel Ex und Ellen de Bruijne vom 28. August 1991

Der Arbeitsraum, da wo dieser Brief gelesen werden wird, ist mir beim Abfassen dieser Zeilen vor Augen. Ich brauche ihn mir nicht vorzustellen, denn seit Eurem letzten Besuch am 15. August steht das Modell des Direktorenzimmers aus dem Centraal Museum Utrecht, fein gefertigt aus Holz, in meinem Arbeitsraum auf dem Planschrank. Ihr habt es mir mitgebracht. Ich denke über unsere geplante Ausstellung nach, die im nächsten Herbst, also in einem Jahr in Utrecht stattfinden soll. So, wie ich hier in meinen Räumlichkeiten die Möglichkeiten dieser Ausstellung erwäge, so wird auch in jenem Raum, der mir als kleines Modell vor Augen ist, dieselbe Ausstellung verhandelt. Mir will fast scheinen, mein Nachdenken über diese Ausstellung wäre durch das Modell umgreifender geworden, da ich die Orte der Entscheidung, hier wie dort, um mich habe. Aber auch ein anderer Umstand ist mir mit einem Schauer des Schreckens bewußt geworden. Gestern saß ich vor dem kleinen Modell und bemerkte plötzlich, daß Du, Sjarel, Dich darin befindest. Das heißt, ich bemerkte, daß Du Dich im Urbild dieses Abbildes soeben aufhältst. Ich wagte nicht mehr, die Stühle zu bewegen, die kleinen Modelltische zu verrücken, ja, ich hatte Mühe, überhaupt noch in das Modell hineinzuschauen. Es ist auch ein Fetisch, den Du mir hier ausgeliefert hast, ein Vertrauensbeweis, den ich, so hoffe ich, vertrauensvoll aufbewahren werde. Was wäre, ein Modell meines Arbeitszimmers, in gleicher Manier gefertigt wie das Deine, stünde bei Dir im Arbeitsraum? Logische Folge dieser Überlegung wäre, daß das Modell Deines Zimmers, wiederum um ein Zehntel verkleinert, dann im Modell meines Zimmers stehen müßte, so wie das Modell meines Zimmers in Deinem erscheinen würde. Der wechselseitige Austausch der Modelle hätte damit aber kein Ende, denn in immer kleinerer Ausgabe stünden die Abbilder dieser Referenzen im Modell des anderen, bis sie, unendlich klein, verschwinden würden.

*Besuch von Sjarel Ex und Ellen de Bruijne im Atelier von Thomas Huber in Mettmann
am 2. März 1992. Notizen von Ellen de Bruijne*

Unter nachteiligen Nebenwirkungen hatte der Direktor des Centraal Museums nicht zu leiden, als Thomas Huber mit entschlossener Hand das Zimmer des Direktors von seinem alten Kleid befreite und es anschließend nach seinen Vorstellungen neu einrichtete. Der Künstler diktierte die Anweisungen zu den ersten Arbeitsschritten, um die vollständige Demontage zu bewerkstelligen: Hinaus mit dem Fußbodenbelag, der Vertäfelung und den alten gußeisernen Heizkörpern, die alten Steckdosen, die sichtbaren Leitungen, die Stukkatur und natürlich die Vorhänge entfernen, das Alarmsystem und die Feuersicherung neu installieren und natürlich hinaus mit dem bisherigen Mobiliar. Der Papierkram des Direktors, seine Bücher, sein Computer, hinaus damit. Nach drei Monaten der Vorbesprechungen und Planungen und einem Monat intensiven Staubschluckens während der Abbrucharbeiten konnte mit dem Aufbau begonnen werden: Leitungskanäle fräsen,



Albrecht Dürer »Hieronymus im Gehäuse«
Kupferstich



Thomas Huber im Direktionszimmer
des Centraal Museums, 1992

Steckdosen verlegen, die Wände sehr sehr glatt verputzen und mit einer nach alter handwerklicher Rezeptur gemischten Mauerfarbe streichen (unter keinen Umständen Latex). Das Holz der Fensterrahmen, Türen und Fußleisten in gebrochenem Weiß streichen (von Fachkräften auszuführen!), den Fußboden mit Fliesen in zweifarbigem Muster nach einem Entwurf Hubers verlegen, den Marmorkamin restaurieren und mit einer Herdplatte versehen, neue Armaturen an der Wand installieren, speziell angefertigte Kirschholztische mit eingelegten Figuren in Tier- und Vasenform mit dazu passenden Zig-Zag-Stühlen von Gerrit Rietveld, Heizkörper anfertigen lassen, deren Formen einer in Braunschweig befindlichen spätmittelalterlichen Plastik eines Löwen sowie einer Plastik aus römischer Zeit, die ein Lamm vorstellt und sich in Berlin befindet, nachzubilden sind. Beide Formen in Bronze gießen und vergolden beziehungsweise versilbern lassen. Den größtmöglichen Kürbis ebenfalls abgießen lassen. Die so gewonnene Form dient als Lampenschirm und geht zurück auf den Beleuchtungskörper, der in Dürers Kupferstich des Studiolo des heiligen Hieronymus erscheint.

Besuch von Thomas Huber in Utrecht. Notizen von Ellen de Bruijne

Was hat den Künstler bewogen, all diese schwierig durchzuführenden Veränderungen des Raumes vorzunehmen? Was lag diesem Interesse an der Gestaltung des Zimmers des Museumsdirektors zugrunde? Der Einsicht der Besucher entzogen, wird im Zimmer des Direktors die Form der Ausstellung diskutiert. In Unkenntnis der Dinge, die sich dort zutragen, wird der Besucher nie ergründen können, wie eine Ausstellung entsteht. Welcher Weg wird zurückgelegt, bevor eine Ausstellung an Kontur gewinnt, bevor der erste Besucher die Ausstellung sieht? Aber muß der Besucher wirklich alles ergründen? Behält nicht jedes Werk eh eine verborgene, nicht zugängliche Bedeutung? Und fühlt der Künstler sich nicht weitaus eher im Stadium der Vorbereitung einer Ausstellung zuhause, sucht er nicht eher das vertrauliche Gespräch in der Abgeschiedenheit des Ateliers oder im Zimmer des Direktors? Ist er wirklich gewillt, seine Werke der Öffentlichkeit zu zeigen?

In einem Brief vom 16. Oktober 1991 stellt sich Thomas Huber in der abgeschirmten Räumlichkeit des Direktorenzimmers einen Dialog zwischen Museumsdirektor und Künstler vor:

Müde siehst Du aus. Dein Anblick ist erbarmungswürdig. Nicht nur Dein Aussehen macht mir Sorgen, sondern auch Deine Haltung, so wie Du Dich bewegst. Du bist fahrig geworden, unkonzentriert. Ich sehe mit Erschrecken, wie Du mit Deinen Bildern umgehst. Was ist seit den letzten Tagen geschehen, da Du mir Deine soeben vollendeten Bilder gezeigt hast? Mit wieviel Vorsicht und mit welcher fürsorglicher Hand hast Du Deine Werke angefaßt. Du bist so liebevoll mit Ihnen umgegangen und hast dabei sehr aufschlußreich über das Gemalte gesprochen. Mit soviel Freude hast Du mir Dein fertiges Werk gezeigt. Und Du hast es sogar Dein wagemutigstes genannt. Jetzt aber stößt Du nur schon beim Herumgehen böse gegen die Gemälde. Sei doch bitte vorsichtiger. So wie Du die Bilder anfaßt, werden sie Schaden nehmen. Du wirfst die Leinwände achtlos gegeneinander. Laß mich doch Dir beim Tragen helfen, Du kannst die Bilder so nicht über den Boden schleifen. Was ist nur mit Deinen Händen los? Wie ungeschickt sind dieselben, die ehemals die Ge-

mälde mit soviel Gestimmtheit vollbracht haben. Jetzt fahren sie wie verwirrte teilnahmslos über das Eigene, als könnten sie es nicht wiedererkennen. Wenn Du Deine Hände nicht wiedergewinnst, werden sie ihre eigene Arbeit zerstören.

Ich bin müde. Sehen nicht auch die Bilder müde aus? Liegt es am Licht? Mittagssonne macht meine Bilder schal. Ich kann sie nur morgens oder am Abend sehen. Schräger Lichteinfall setzt sie ins Recht. Das mittägliche Licht läßt sie als sinnlose Anhäufung von Material, als nichtssagende bestrichene Flächen erscheinen. Dann ist kein Versprechen darin und kein Bedeuten. Groß und bedrückend Platz einnehmend stehen die Bilder dann herum. Es gibt ganz lange Tage, da ist nur Mittag, ewiger bedeutungsloser langer Mittag. Ereignislose Mittagszeit, die ohne Ende in einen ebenso gestaltlosen Nachmittag hineinhängt. Sind die Bilder zu solcher Zeit nicht auch unmäßig schwer? Sie sind dann kaum zu heben. Sind nur sperrige Teile, die mir im Wege herumstehen, Kolosse, die mich in meiner Bewegungsfreiheit behindern. Vor ihnen werde ich ungeschickt. Ich stoße daran. Angeekelt höre ich das Knarren der Keilrahmen, wenn ich sie bewege. Mich schaudert der scheuernde Ton aneinander sich reibender Malflächen, und das Knacken reißender Farbschichten. Aber ich mache blindwütig weiter, schiebe und zerre an den Bildern. Ja, in solchen Momenten gehen sie unwiederbringlich kaputt.

Bevor sie ganz vor die Hunde gehen, gib die Bilder mir. Ich kann vorsichtiger mit ihnen umgehen, bei mir sind sie geschützt.

Nimm sie. Dafür aber schuldest Du den Bildern den Text. Sei ihre Umgebung, stifte ihnen den Zusammenhang, sage Dich ihnen zu, versprich Dich den Bildern. Denn sie brauchen die entschiedene Vorgabe, wie mit ihnen umzugehen sei. So kannst Du sie vor meinen ungeschickten Händen retten, die nur schaffen können, aber nicht pflegen, nicht hüten und sorgen.

Wenn Du mir die Bilder gibst, will ich sie auch der Öffentlichkeit vorstellen. Wir werden damit eine Ausstellung machen.

Das Angebot sollte schmeicheln, aber es weckt nur Widerwillen. Zu oft habe ich verzweifelt in Ausstellungshallen gestanden vor dem Stapel der eingepackten Gemälde. Geschaudert hat mich das Geräusch beim Auspacken der in Folie und Klebeband eingeschlagenen Bilder. Ich bin dann in dem herumliegenden Plastikzeug herumgewatet. An meinen Fingern hatte ich den Kleber des Packbandes. Mich ekelte vor den Dübeln und Schrauben, vor Aluminiumleitern und Schlagbohrern. In solchen Momenten habe ich meine Bilder immer restlos verloren und konnte der Erwartung, sie sinnvoll zu hängen, nicht mehr genügen. Die Bilder sind dann nur noch unhandlich und schwer. Die Frage, ob sie hoch zu hängen wären oder etwas tiefer, konnte ich nicht beantworten. Die Erwägung, ob die Bilder weit auseinander oder näher zusammen zu rücken wären, stand ganz außerhalb der Probleme, die ich mir beim Malen des Bildes gestellt hatte. Ein Ausstellungsaufbau wurde zum Lösen eines blöden Puzzles, in dem ich immer ratloser die mir entfremdeten Bildstücke hin und her schob. Nein, lassen wir die Ausstellung. Meine Bilder bedeuten mir alles, wenn ich sie male, sind sie aber fertig, bin ich davor eher peinlich berührt. Ich bin kein guter Hüter meiner Taten, ich bin nicht verantwortungsbewußt. Ich bin nur die Schwelle, über die Bilder ins Sichtbare treten, mögen andere sie dort dann in Empfang nehmen.

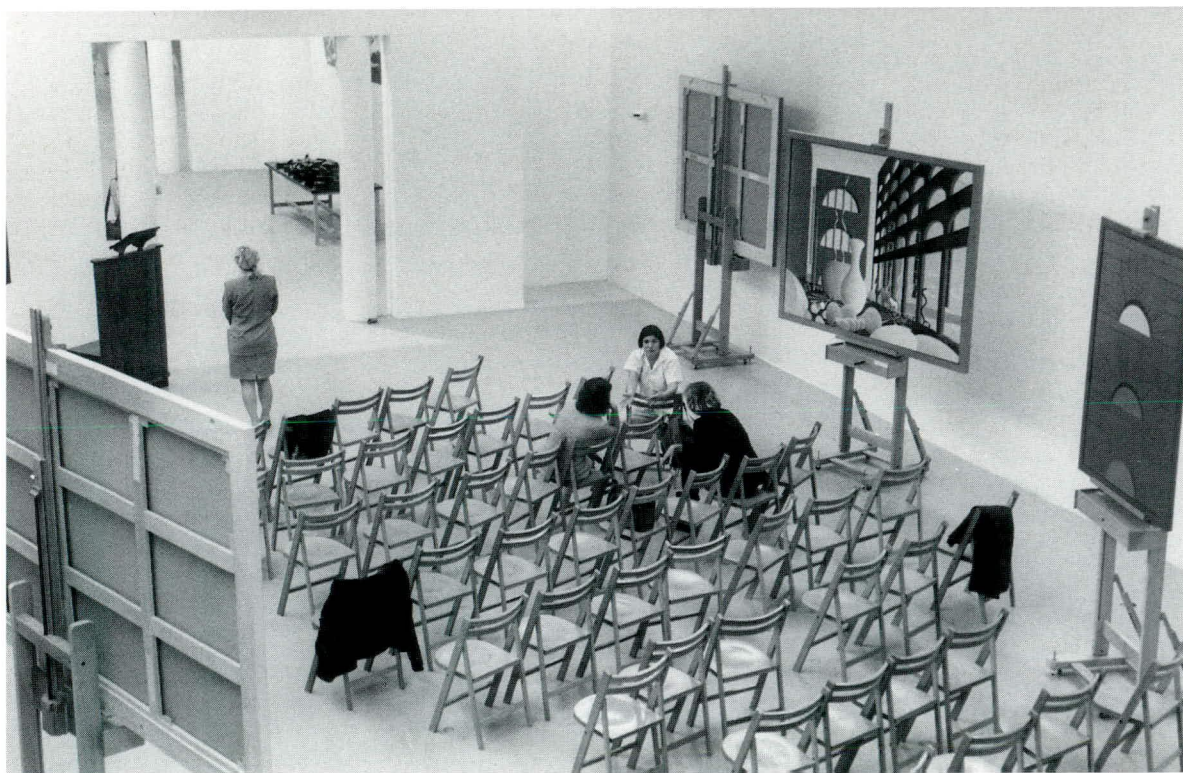
Du gefällst Dir allzu bequem in der bekannten Geschichte des rauschhaften Künstlers und seinen ernüchterten Zuständen. Hast Du mir nicht erzählt, Du gehörtest nicht zu jenen, die unbewußt ihre Werke schaffen, um hinterher jenen zu erwarten, der dem Geschaffenen den Rang zusagt, dessen Bedeutung festlegt. Was ist das für ein Rückfall in die Unmündigkeit?

Schaff' die Bilder weg. Ich will sie nicht mehr sehen. Ich hab den Plan zu neuen Bildern. Was soll ich mich mit den gemalten herumquälen. Sie werden ihren angemessenen Platz in den neuen Bildern finden. In den neuen Bildern sind die alten am besten aufgehoben. So als wäre das letzte Bild immer die Ausstellung des vorangegangenen. Ich male Bilder. Ich bin nicht dafür geschaffen, Nägel einzuschlagen, um Bilder daran aufzuhängen.

Telephonat mit Thomas Huber am 28. April 1992. Notizen von Ellen de Bruijne

Das Problem des Ausstellens äußert sich in erster Instanz als ein starker Widerwille. Ein Widerwille, auf ein Endprodukt hinzuarbeiten, ein Widerwille zu zeigen. Es geht nicht darum, die Arbeiten aus dem Atelier zu holen, um sie in Ausstellungsräumen, heimatlos zwischen den normierten weißen Wänden der sattsam bekannten Architektur des modernen Museums auszustellen. Nur in-

Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht



dem man die Ausstellung als das Kreieren eines neuen Werkes begreift, schafft man eine Situation, aus der heraus eventuell eine Ausstellung entstehen kann. So wie Thomas Hubers geschätzter Freund und Kollege Raimund Kummer es formuliert: »Wir kreieren uns die Situation, um uns die Ausstellung zu kreieren.«

Wenn man heutzutage Ausstellungen zeitgenössischer Künstler organisiert, geht man nicht von den vorhandenen Kunstwerken aus. Bei der ersten Zusammenkunft zwischen Künstler und Museumsdirektor ist selten etwas Konkretes von dem zu sehen, was ein, manchmal auch zwei oder drei Jahre später im Museum gezeigt wird. Der Direktor kennt das Werk des Künstlers, aber in die geheime Ideenwelt des Künstlers, dorthin, wo sich die Vorstellungen für die zukünftige Ausstellung entwickeln, kann er nur schwerlich vordringen. In Gesprächen gewinnt der Künstler langsam das Vertrauen des Museumsdirektors und übernimmt selbst seine Position. Vom Künstler wird erwartet, daß er auch Entscheidungen auf jenen Feldern fällen kann, die auf den ersten, zweiten oder dritten Blick nichts mit dem Kreieren von Bildern zu tun haben: Errichtet vorübergehend eine Wand, streicht die Wände schneeweiß, baut drei Sockel von bestimmter Größe, läßt 39 Zeichnungen rahmen, fertigt ein hölzernes Regal für die Zeichnungen, läßt Aluminiumstützen anfertigen und bestellt dazugehörige Glasplatten, um ein Regal zu errichten, damit wir die Arbeiten der Gäste präsentieren können, bestellt acht Staffeleien . . .

Langsam ergreift der Künstler vom Museum Besitz. Erst im Zimmer des Direktors, dann im gesamten Museum. Auch die Frau des Künstlers und seine Kinder sind eingeladen. Auch seine Freunde und ihre Familien ergreifen Besitz vom Museum. Langsam verlegt sich das Werk, verlegt sich der Lebensbereich des Künstlers ins Museum. Die Ausstellungsräume werden sein Atelier, das Museum seine Wohnung.

Als die ersten Besucher kamen, betraten sie keine Ausstellung, sondern das Atelier des Künstlers. Kein einziges Bild hatte das Atelier verlassen. Das Atelier war ins Museum verlegt worden.



Thomas Huber im Kreise seiner Tiere

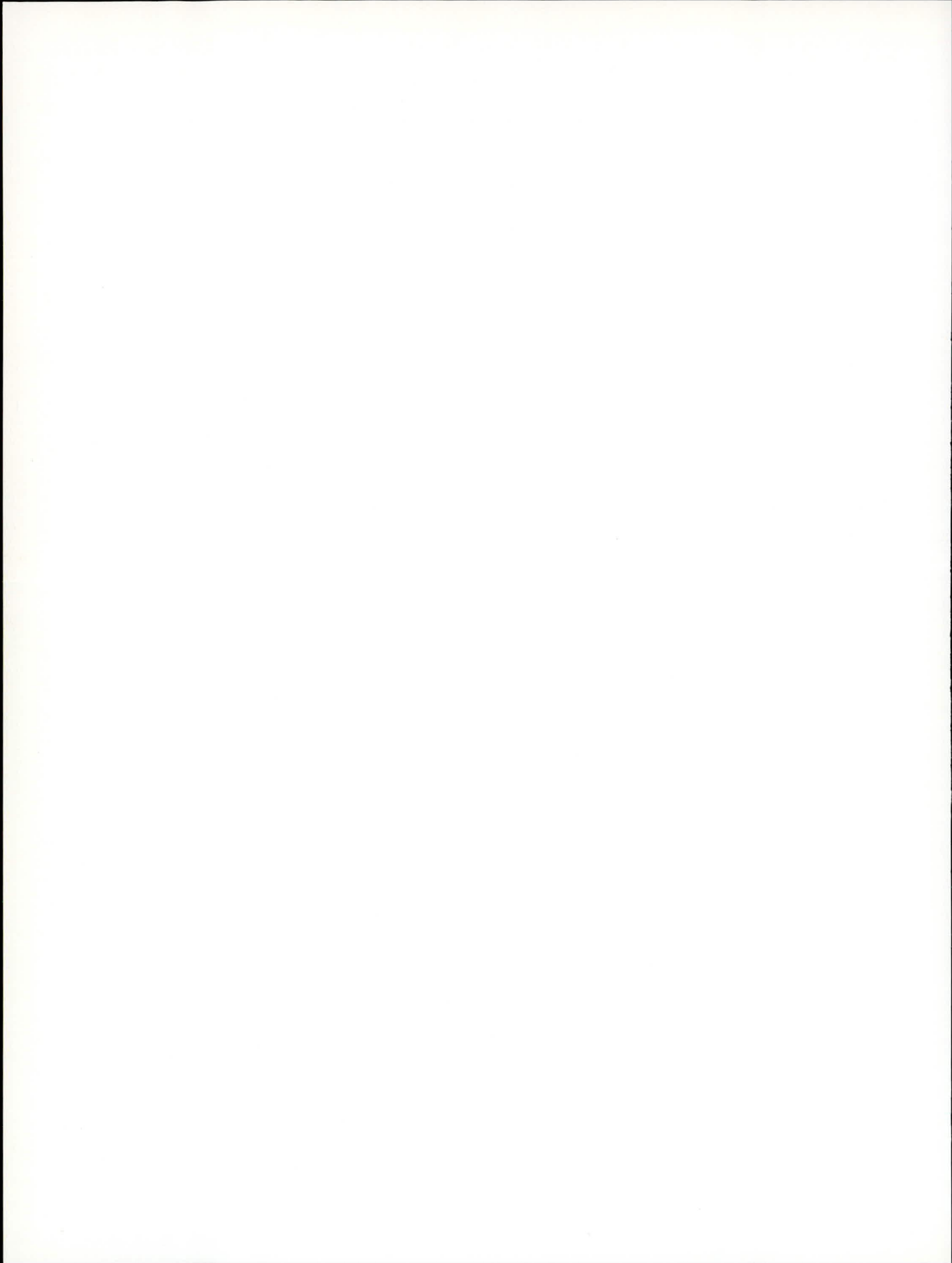
Kleine Geschichte von einem Museumsdirektor

Man könnte sich einen Museumsdirektor vorstellen, der das Atelier eines Künstlers besucht. Er sieht dort Bilder, die der Künstler soeben fertiggestellt hat. Der Direktor ist sehr angetan von den gesehenen Werken. Ja, er ist so begeistert davon, daß er sich entschließt, die Werke in seinem Museum zu zeigen. Er wird sich aber bei genauerem Nachdenken über diesen Plan auch bewußt, daß seine Entscheidung zu einer Ausstellung mit seinem persönlichen Eindruck im Atelier des Künstlers aufs engste verbunden ist. Er kann sich von dieser Verantwortung auch nicht lösen. Er weiß, daß es heute kaum noch objektivierbare Referenzen gibt, die ihn aus dieser eigenen Verantwortung freistellen könnten. Einmal die Bilder so gesehen, ist er mit ihnen auch auf eine Weise verbunden, so daß alle Handlungen, alle Entscheidungen, diese Bilder auch beeinflussen werden. Nicht zuletzt ist die Entscheidung, sie einer Öffentlichkeit vorzustellen, auch ein Eingriff in ihre Bedeutungsstruktur. Welches aber wären angesichts dieser Tatsache die geeigneten Räume, die Bilder darin vorzustellen? Und die Bilder betrachtend entdeckt er, welche Räume ihnen zustehen: Es ist das Innere seines Körpers, jene unauslotbare Tiefe zwischen seinem eigenen Äußeren und dem Sinn, den er in sich trägt.

Was hat ihn so verwandt mit den Bildern sich fühlen lassen? Ist es nicht ihre Oberfläche auch, die sich einer Bildtiefe erschließt, einen Bildraum auftut, eine Räumlichkeit erkennen läßt, die seinem eigenen Innern so rätselhaft entspricht? Er ist der Raum für die Bilder. Darum setzt er einen Ausstellungstermin an und lädt die kunstinteressierten Menschen der Stadt ins Museum ein. Dort aber setzt er sich allein auf einen Stuhl in die leeren Räume seines Museums und erwartet seine Gäste. Wie dann alle Anwesenden still werden und voll Verwunderung ihn anschauen, beginnt er zu sprechen. Zu seiner und seiner Gäste Verwunderung klingt seine Stimme verändert. Sie erklingt in anderen Räumen als in jenem, in dem die Versammlung stattfindet. Seine Stimme hat ein großes und weites Echo, man hat den Eindruck, er spräche von weither.

Obwohl der Direktor ruhig auf seinem Stuhl sitzt, spürt man, daß er eigentlich umhergeht; obwohl seine Arme ruhig am Körper liegen, meint man, beobachten zu können, daß er auf diese und jene Stelle in seiner Erzählung deutet. Der Direktor erzählt von den Bildern. Nicht, daß er sie erklären würde, erläutern müßte. Nein, er hält sich darin auf, als wäre er in sich selbst hineingegangen. Man hört Vogelschreie, ja, auch das Brüllen eines Löwen, und im Hintergrund prasselt ein Feuer.

Das Publikum meint zu sehen, daß sich seine ruhig auf den Knien ruhenden Hände langsam golden verfärben würden. Jetzt hebt er diese Hände, bedankt sich bei den Anwesenden für Ihre Aufmerksamkeit und erhebt sich. Er geht darauf in sein Direktorenzimmer, die Leute aber sind betroffen und gehen nach Hause.



DIE AUSSTELLUNG
ALS ATELIER



Der Künstler in seinem Studio

Wo ist der Künstler? Keine Adresse. Kein Wohnort. Der Künstler ist unauffindbar. Bitte keinen Besuch.

Wo arbeitet der Künstler? Künstler arbeiten nicht. Sie machen keine Arbeiten. Kein Gespräch in keiner Werkstatt.

Wo sind die Bilder des Künstlers? Keine Ausstellung. Keine Zurschaustellung von Dingen. Nichts ist zu sehen. Keine Besichtigung zu keiner Zeit.

Wo? Nirgendwo.

Die Frage. Keine Frage, kein Interview.

Liebst Du mich?

»Ich bin die Liebe«, sagt der Künstler.

Keine Fragen, keine Antworten. Der Künstler ist überwältigend da.

Noch einmal. Ein Bild ist ein Ort. Ein Bild ist kein Ding. Das ist eine Bildauffassung. Bilder sind die Möglichkeit, die der Künstler ihnen verspricht. Ihre Freiheit und ihre Verbindlichkeit ist ihnen zugesagt.

»Ich sehe nicht«, sagt der Künstler. »Ich habe nicht etwas gesehen, das ein Bild sein könnte. Aber ich schaue, ich schaue die Welt an.«

Das Bild ist kein Ding. Dinge sind das Gegebene. Sie werden gebraucht und verbraucht. Sehend sieht man die Welt als das Gegebene an. Dann ist die Welt vorhanden. Sie ist an die Dinge vergeben und verloren.

Das Bild ist ein Ort. Der Ort ist kein Ding. Darum ist der Ort nicht gegeben. Aber er zeigt sich. Ein schauendes Auge erkennt seine Zeichen. Der begabten Schau ist der Ort offenbar.

Schauen räumt. Schauen räumt am geschauten Ort Raum ein. Schauen ist das Freiräumen des Ortes von den Dingen. Der ausgeräumte, freigestellte Raum ist der Bildraum. Er ist freigeräumt, um in sich den Ort seiner Entfaltung zu verwahren. Über diesen Raum wacht der Künstler. Oft schläft er auch. Wachen und Schlafen. Er arbeitet nicht. Er stellt nichts her. Er hält allein die geöffnete Lichtung frei für das Räumen des Bildraumes.

Das Räumen räumt als Zeigen. Der Bildraum ist offen als Offenbares.

Hier empfängt der Künstler seine Gäste. Sein Werk ist die Versammlung. Hier möchte er die ganze Welt versammeln.

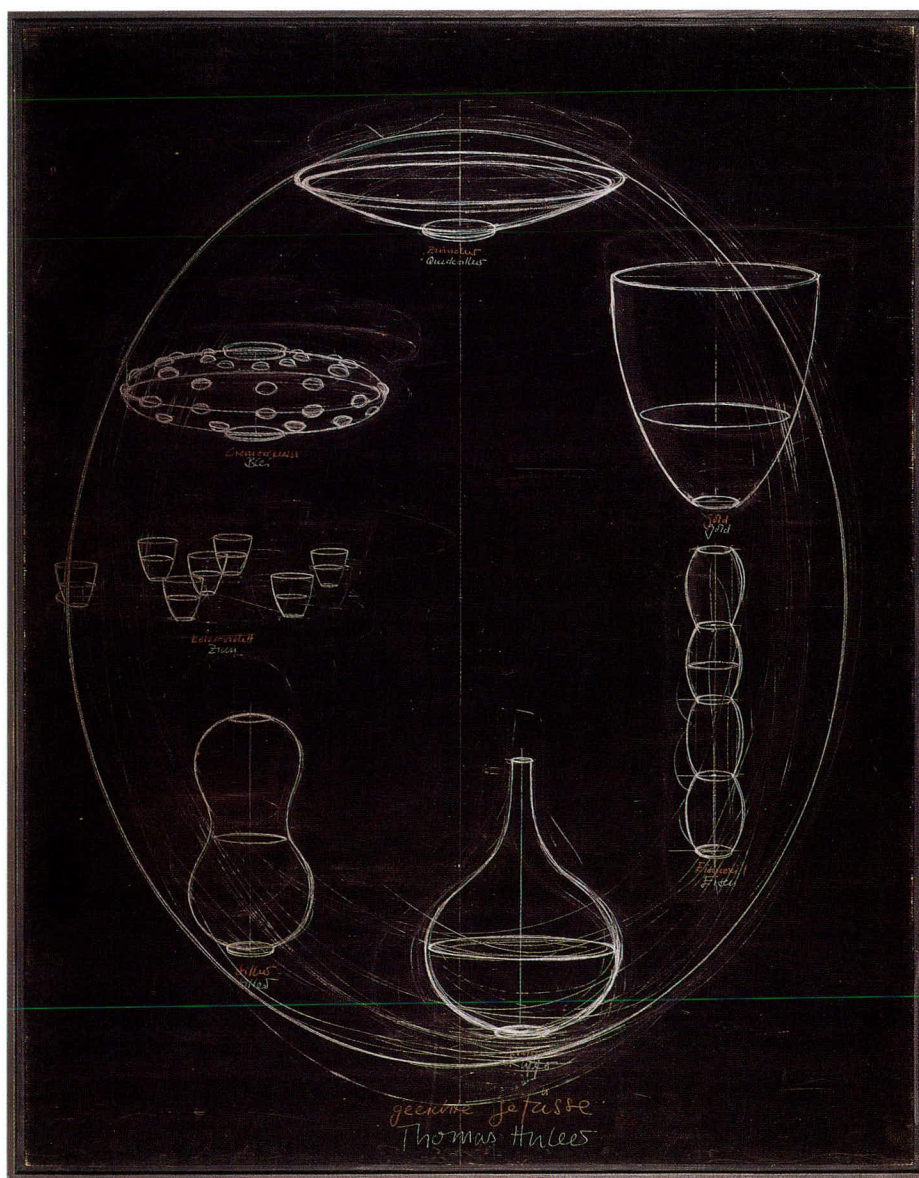
Wenn der Künstler gegangen ist, verstellen andere den Ort sogleich mit Dingen. Das ist die Ausstellung, und die Bilder sind dann gerade nur Dinge geworden. Aber irgendwann kommt wieder ein Künstler, um aufzuräumen.



Zirkus, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm



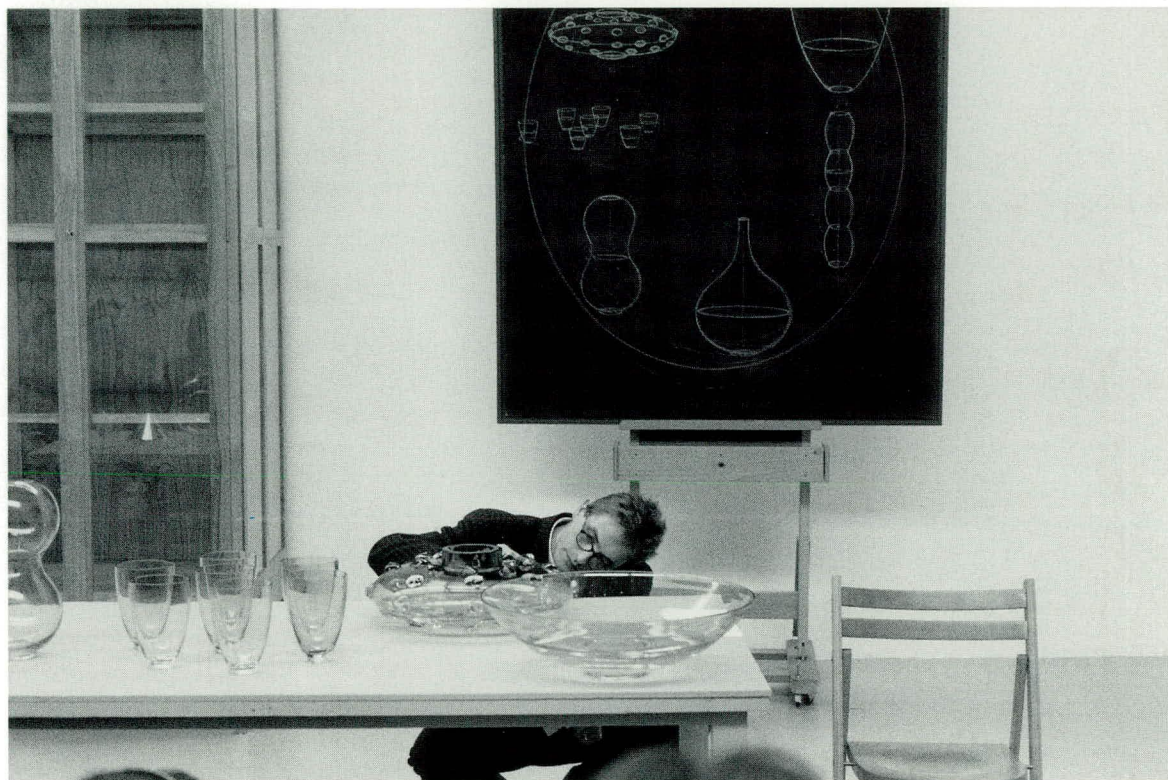
Studio II, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm



Geeichte Gefäße, 1990

Bleistift auf schwarz eingefärbter Holztafel, 200 × 150 cm

Vom Eichen der Bildtiefe



Thomas Huber setzt die Eichmarke

Der Maler setzt ein Zeichen. Einen Ort zeichnet er aus. So ist der Beginn seines Werkes. Vor die geschlossene, verschlossene Fläche der Leinwand setzt er den Stift und reißt einen Raum auf. Er eröffnet zeichnend den Bildraum. Sein Zeichen gibt Raum. Das zeichnende Einräumen umfaßt die Fülle des Bildraumes. Diese Fassung bedarf des Maßes. Es mißt die Bildtiefe. Das Maß mißt die Tiefe des eröffneten Bildraumes, die Tiefe seines Sinnes. Die Zeichnung ist darum eine Maßnahme, sie ist maßgebend.

Der Maler gibt das Maß für sieben Bildräume. Er gießt Wasser, seine Bildsubstanz, in sieben unterschiedliche Gefäße. Der Maler schöpft. Schöpfend hört er auf den Klang des sich füllenden, sich erfüllenden Gefäßes. Jedes Gefäß stimmt er auf den vernommenen Ton. In sein Schalenrund zeichnet sich die klare Linie des Wasserspiegels. Die Linie ist das Maß für die Fassung, für den Gehalt eines jeden Gefäßes. Diese Linie ist die maßgebende Zeichnung. Die Bildtiefe ist geeicht. Mit einem Zeichen, der Eichmarke, an der zugemessenen Höhe des Wasserspiegels unterzeichnet der Maler die Gültigkeit des geschöpften Maßes.



Entnahme des Wassers, der Bildsubstanz,
aus dem großen gelben Topf



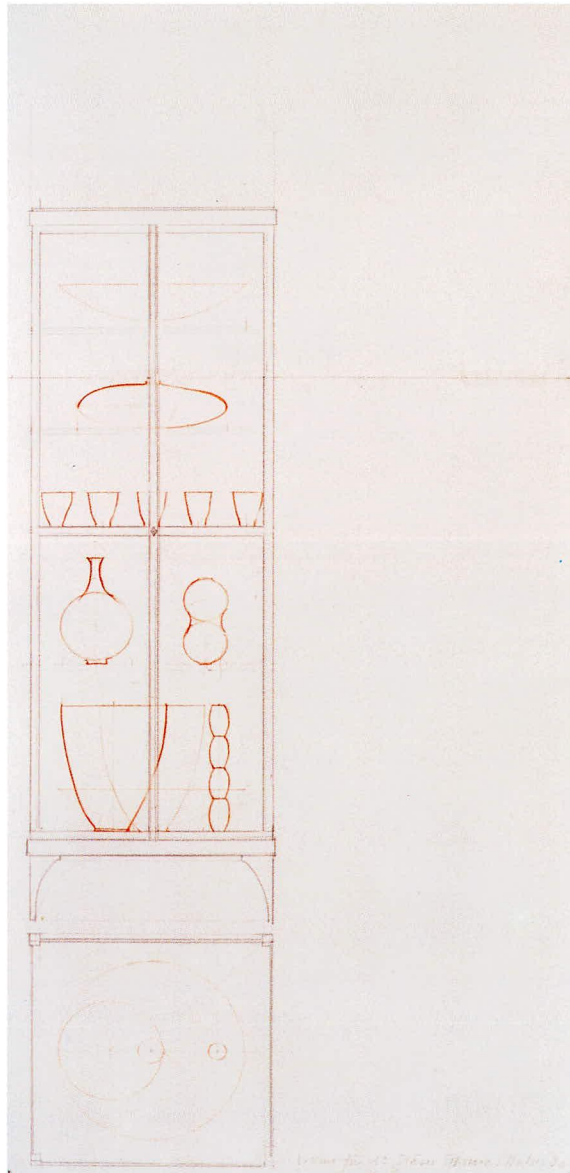
Füllen des Gefäßes



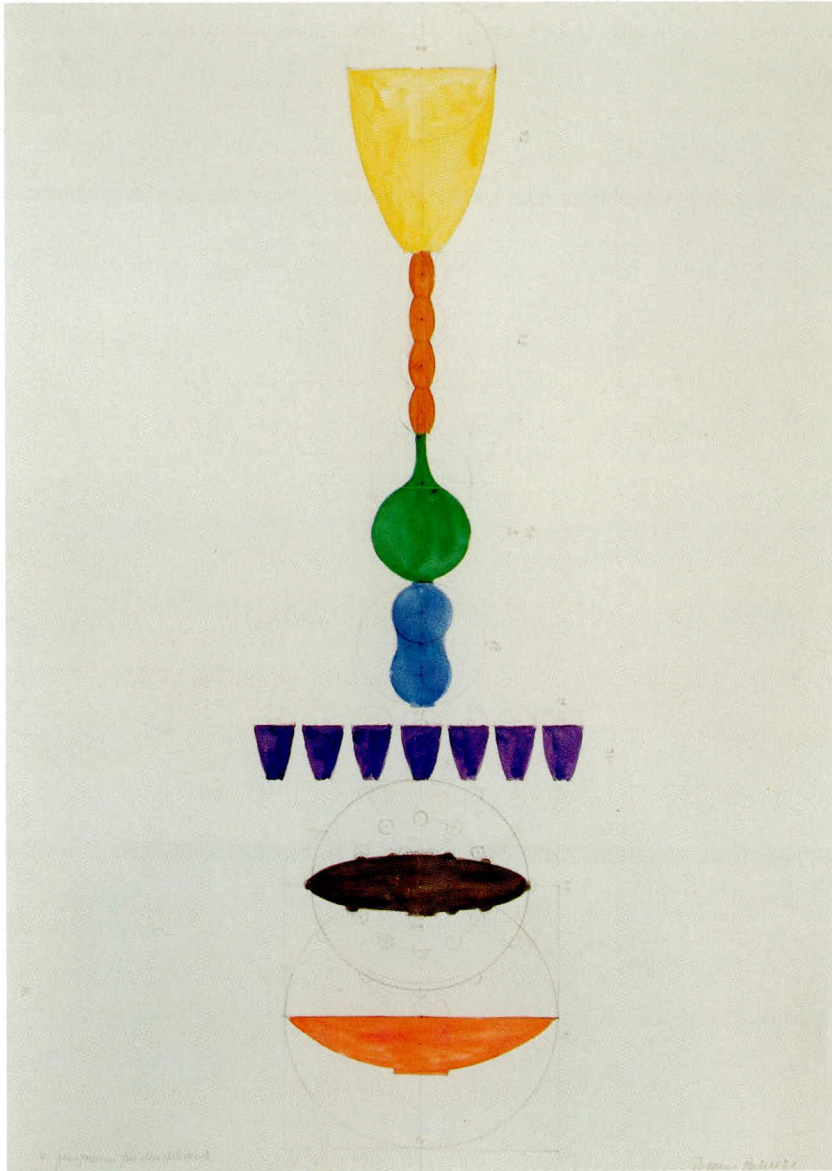
Markierung der Höhe des Wasserspiegels

Das Austarieren der Bildtiefe

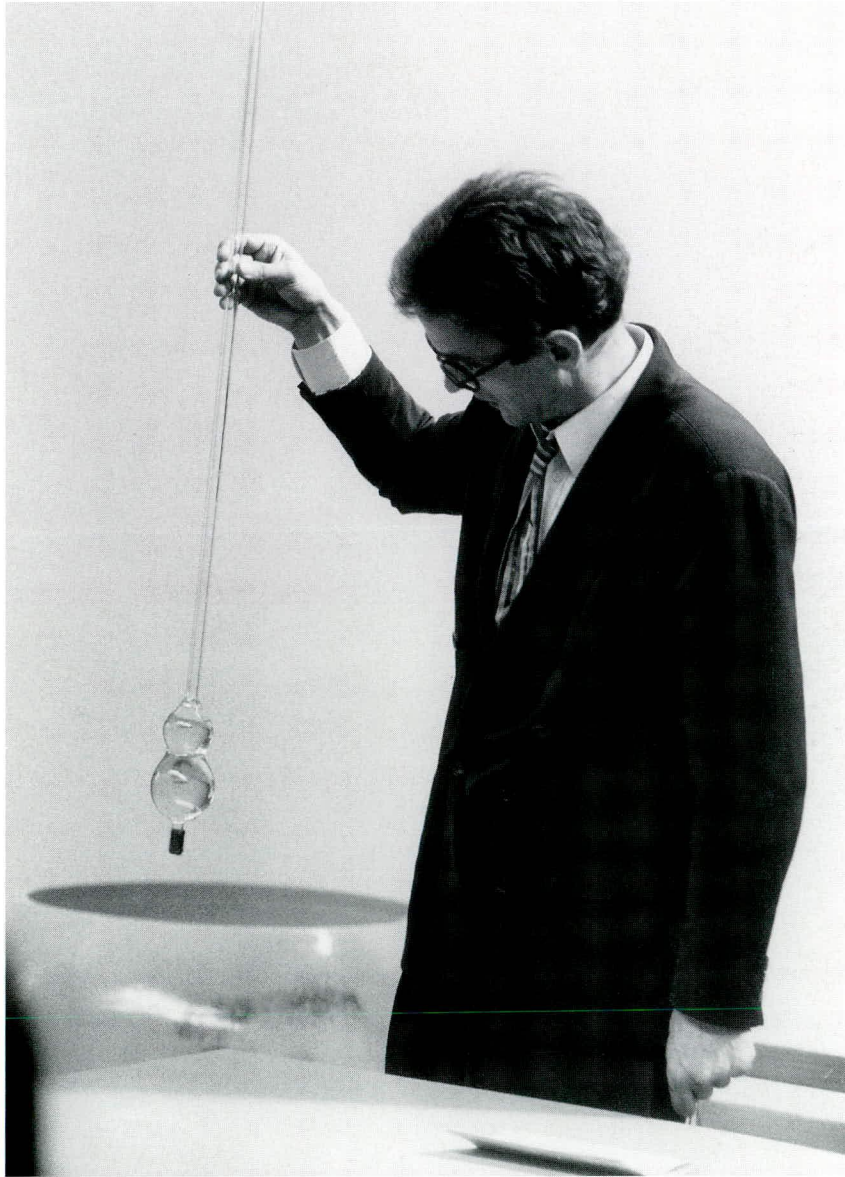




Vitrine für 13 Gläser, 1990
Bleistift und Wachskreide auf Karton, 133 × 61 cm



Sieben Glasformen für den Schrank, 1991
Bleistift und Aquarell auf Papier, 88,5 × 59,2 cm



Thomas Huber demonstriert die Messung der Bildtemperatur
mittels eines Thermometers

Heiße Bilder



Die Temperatur der Bildsubstanz wird geprüft

Der Maler macht seine Bilder heiß.

Er kennt sich aus im Umgang mit Feuer.

Die Bank ist ein Ofen, die Bank brennt, die Bank raucht.

Sichtbarkeit ist dampfend.

In Bilder Geld zu investieren, heißt diese zu erhitzen. Der Kunstkauf ist ein exothermer Prozeß.

Der Bildraum ist nicht allein ein visueller Raum. Er bedarf auch einer angemessenen Raumtemperatur.

Die Bildoberfläche ist eine Klimascheide.

Der Austausch von Wärme findet an Oberflächen statt. Bilder malen ist die Vergrößerung der Oberfläche zur Erhöhung der Wärmeabgabe. Bilder und Heizungsradiatoren sind ähnlich konzipiert.



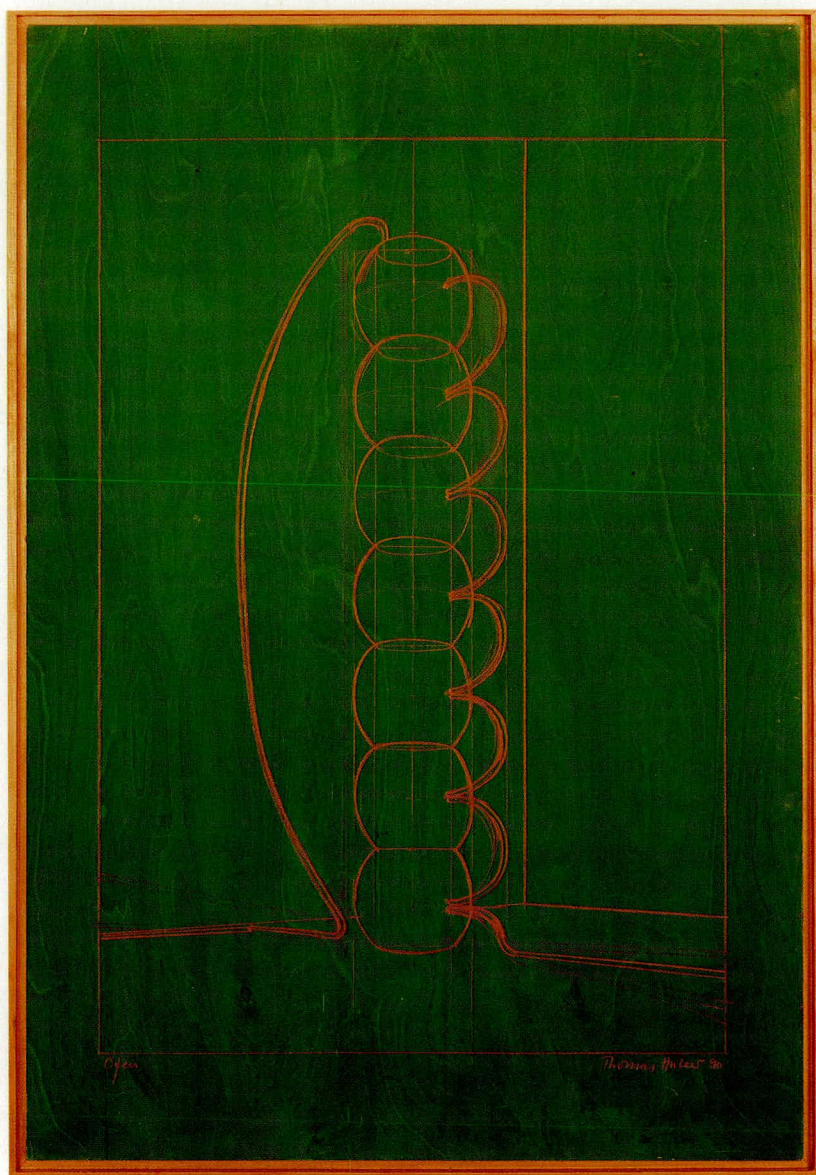
Emission, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm



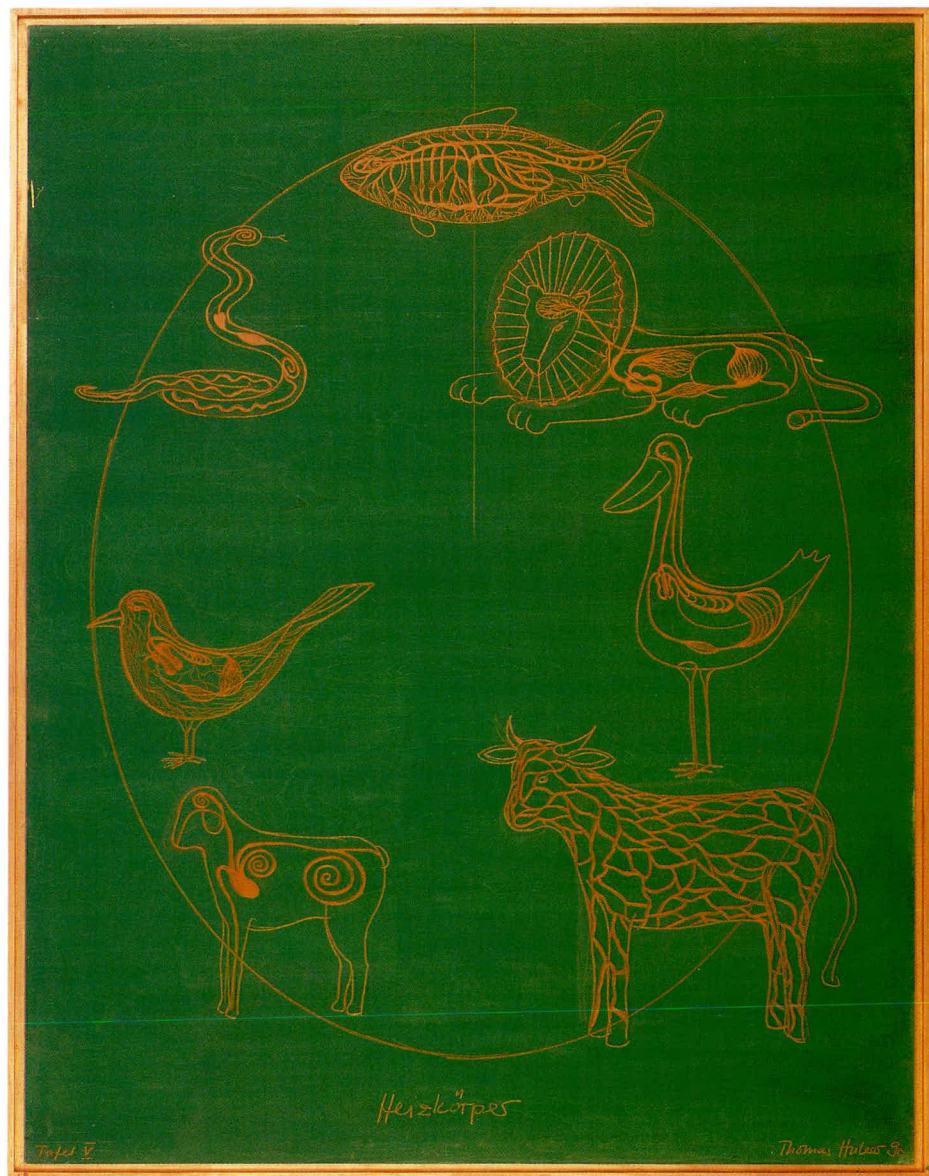
Emissionen, 1990
Eisenstift auf rot eingefärbter Holztafel, 150 × 200 cm



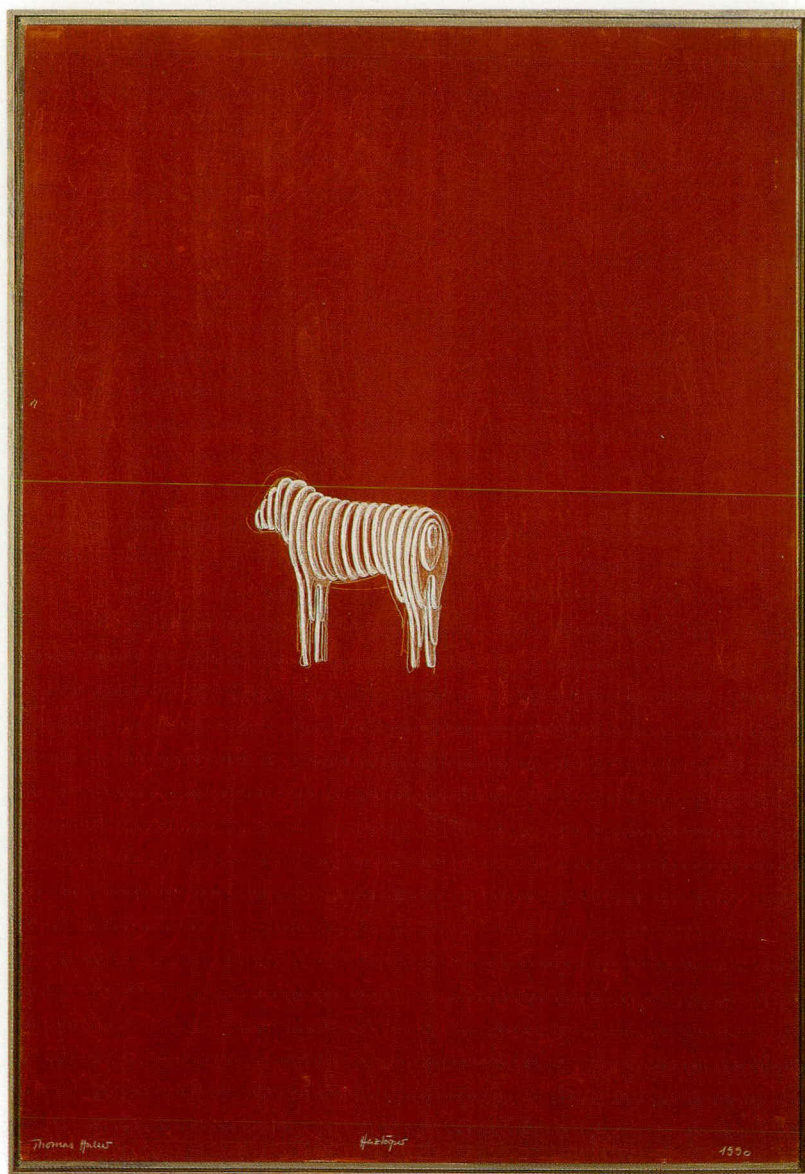
18 Zeichnungen zur Wärmeverteilung in der Bank
Aquarell auf Papier, je 29,7 × 21 cm



Ofen, 1990
Kupferstift auf grün eingefärbter Holztafel, 150 × 100 cm



Heizkörper, 1990
Kupferstift auf grün eingefärbter Holztafel, 200 × 150 cm



Heizkörper, 1990
Silberstift auf braun eingefärbter Holztafel, 150 × 100 cm



Der Arbeitsplatz des Künstlers – Die Bank

Die Seife als Grundlage einer Neuen Malerei

Der Maler schöpft Wasser in ein Gefäß. Darüber gießt er die gleiche Menge Öl. »So«, sagt der Maler, »male ich meine Bilder.« Nach geraumer Zeit steigt das goldene Öl an die Oberfläche und scheidet sich in einer klaren Grenze vom Wasser. »Beachten Sie die Fläche zwischen Wasser und Öl«, sagt der Maler. Ist sie die Oberfläche des Wassers oder die Unterfläche des Öls? Sie ist keinem der beiden Medien zugehörig und für sich allein doch nicht vorhanden. Die Fläche ist nur der Ort, wo das Wasser aufhört und das Öl beginnt zu sein. »Jetzt sehen Sie das Wesen des Bildes«, sagt der Maler. Hat denn das Bild eine Oberfläche? Oder ist es nicht gerade so gut die Hinterfläche unserer Bedingung, aus der heraus wir das Bild betrachten? Das Bild ist jener Ort, wo unsere Wirklichkeit zum Ende kommt und die im Bild sich eröffnende Wirklichkeit beginnt zu sein. Das Bild ist die Schwelle vom einen zum anderen. Es ist der Unterschied, die Scheide. Hier ist die Welt nicht mehr und noch nicht das Imaginäre. Wieviel Abstand besteht zwischen den beiden? Keiner. Nichts ist dazwischen. Das Bild ist eine Zone aus lauter Nichts. Aber es ist ein ausgezeichnete Ort in die-



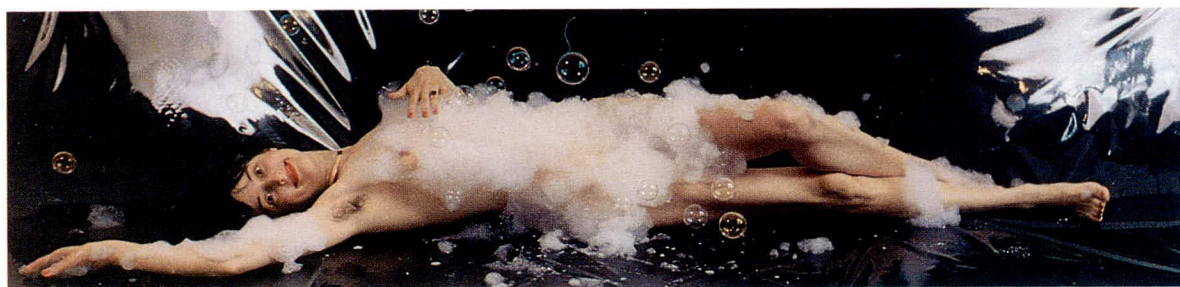
sem Nichts. Es eröffnet vor sich der einen Bedingung, an deren Ende, den Anfang einer ganz anderen Möglichkeit. Diese Eröffnung nennen wir das

Scheinen. Der Schein ist das einzig vernehmbare Zeichen des sich öffnenden Nichts.

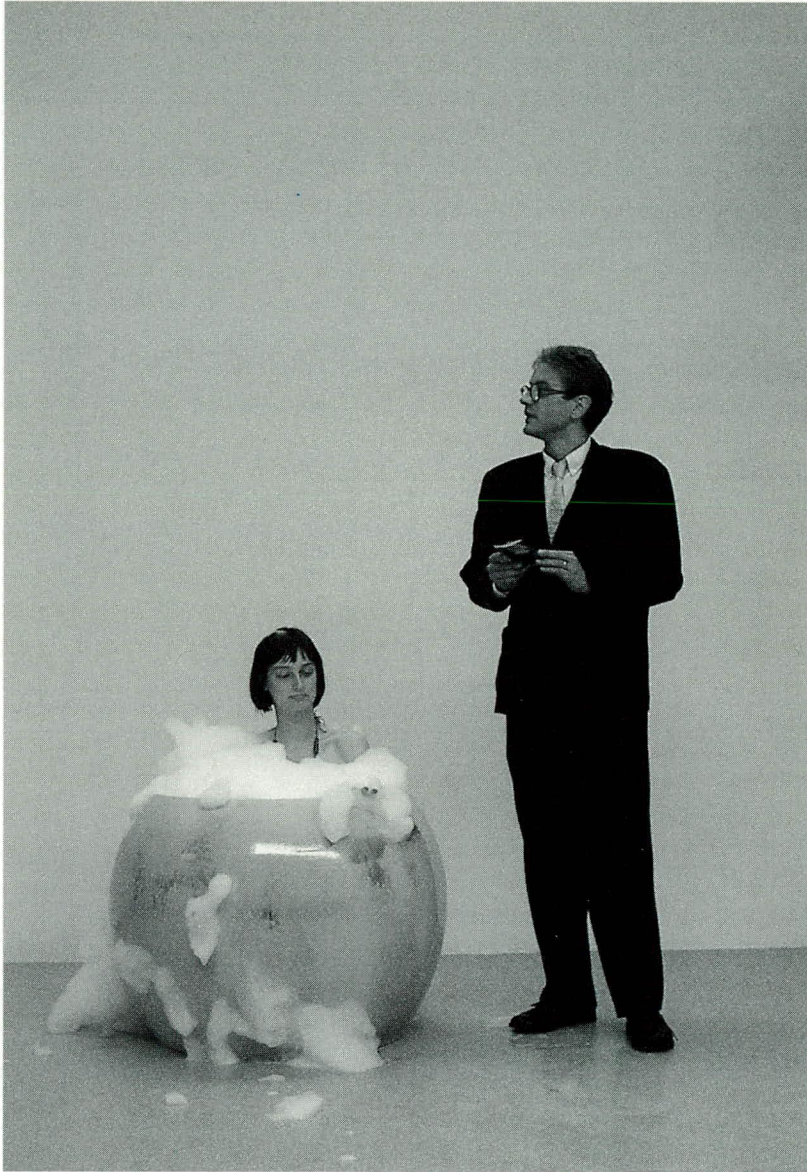
Die herkömmliche Bildauffassung sieht in der Malerei den Auftrag von Farbe auf eine Fläche. Eine solche Handlung verschließt das Bild. Sie deckt es zu und versiegelt das Bild als das Ende der Welt. Der begabte Maler mischt sich seine Farben anders. Mit dieser Farbe öffnet er die Ränder unserer Bedingung wie mit Zauberhand. »Ich gebe zum Öl und zum Wasser, den beiden sich widerstrebenden Flüssigkeiten, etwas Seife hinzu«, sagt der Maler. Die Seife emulgiert die beiden Stoffe zur Emul-

sion. Diese ist die Basis für die vermalbaren Farben. »Mit Seife stelle ich meine Farben her«, sagt der Maler. In der Herstellung der Farben nimmt er ihren Sinn vorweg:

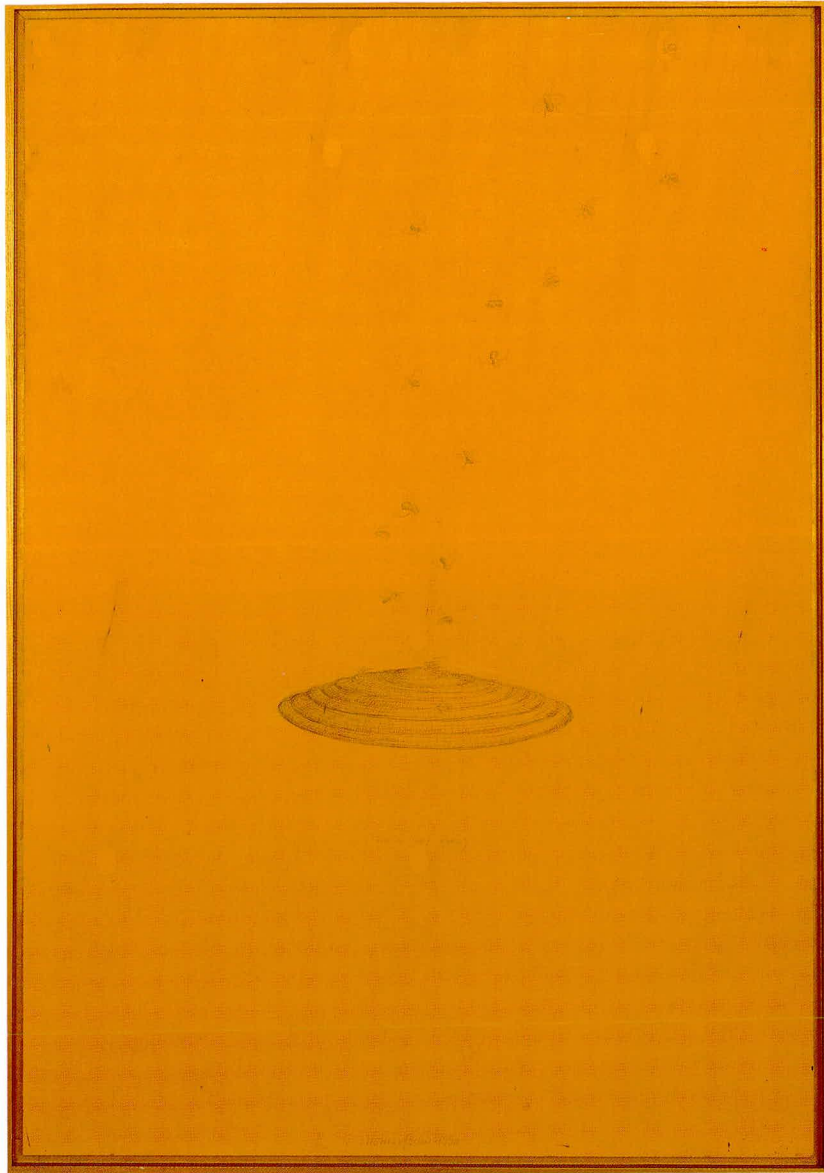
Malerei emulgiert die Wirklichkeit mit den genaueren Möglichkeiten, die wir uns von ihr machen. »Seife ist meine Bildsubstanz«, sagt der Maler, »haben Sie gesehen, wie meine Bilder schäumen?« Ja, sie scheinen.



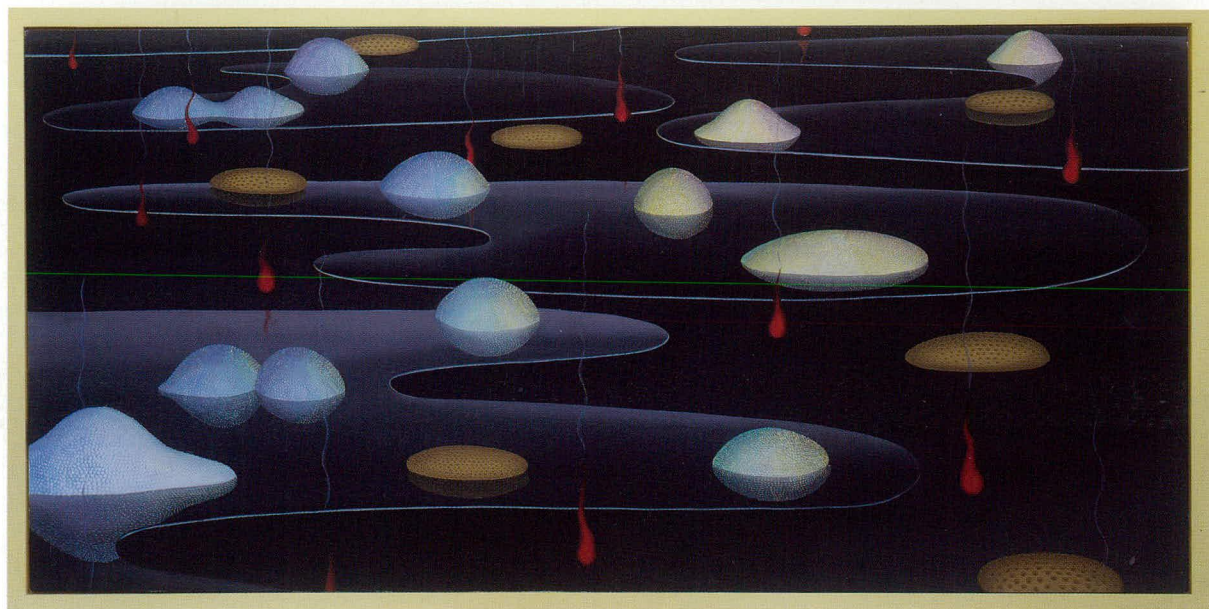
Der Duft des Geldes, 1992. Photographie, 80 × 300 cm



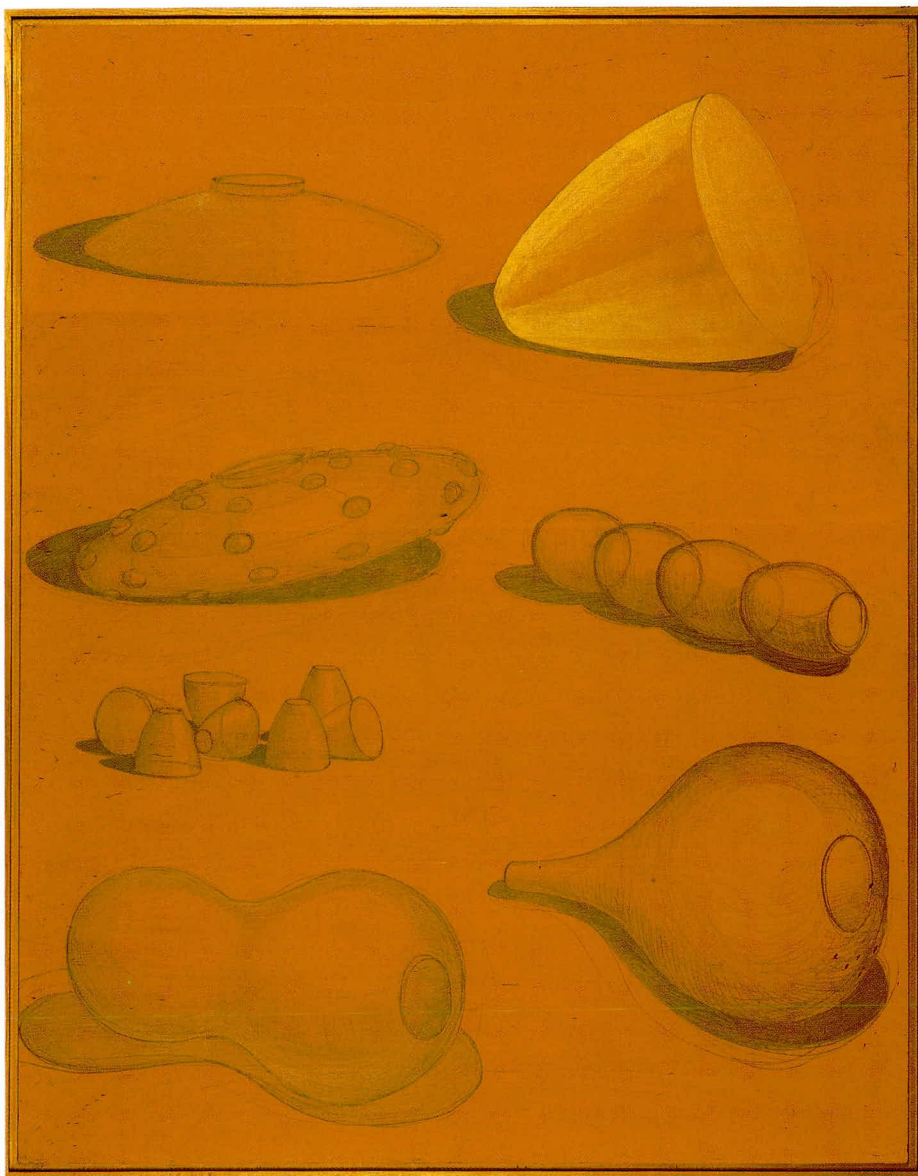
Claudia van Koolwijk und Thomas Huber
demonstrieren die Verwendungsmöglichkeiten der Seife



Goldfliegen auf Dung, 1990
Goldstift auf gelb eingefärbter Holztafel, 150 × 100 cm



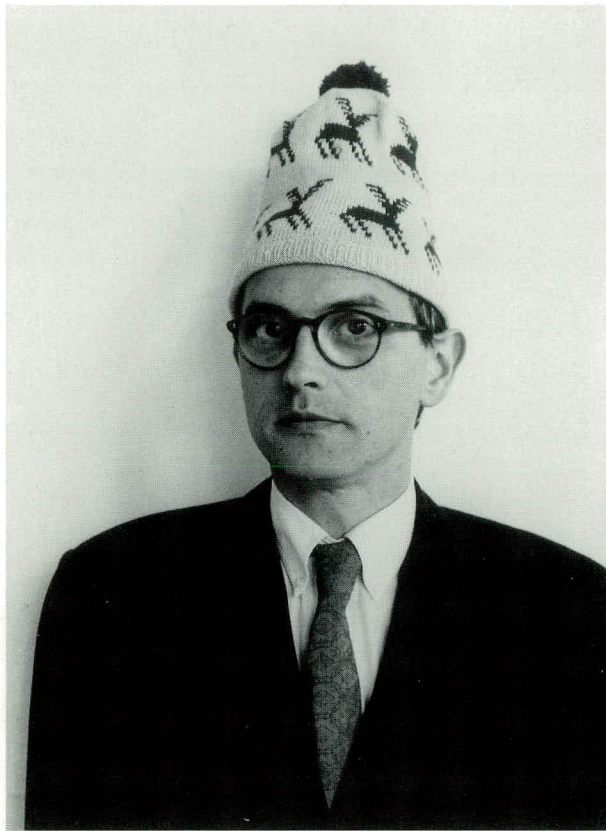
Gold, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 300 cm



Gold/Seifen, 1990

Goldstift und Goldfarbe auf gelb eingefärbter Holztafel, 200 × 150 cm

Künstlerbeschimpfung



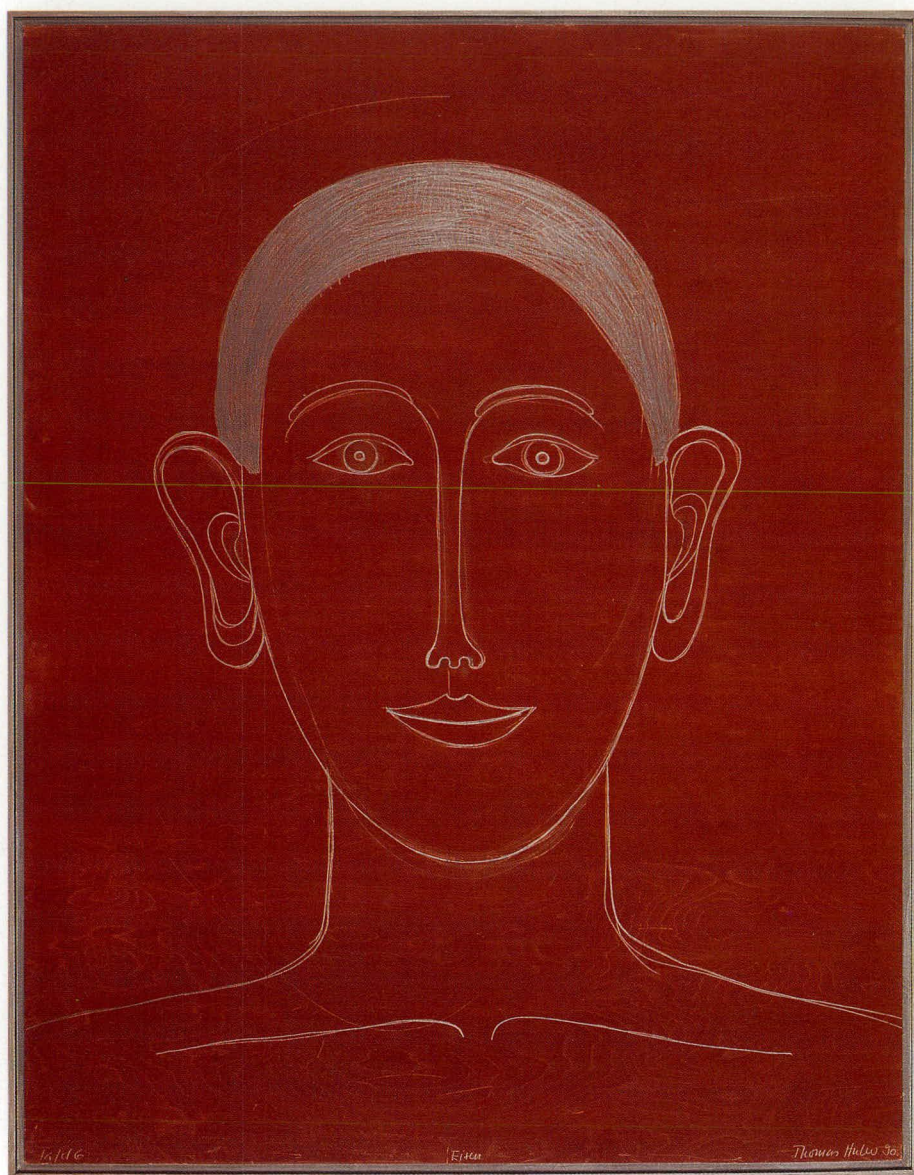
Thomas Huber als Bankdirektor

Sind wir, die Künstler und die Bankiers, uns nicht sehr ähnlich? Wechsler, Geldvermehrter, Goldmacher, schillernde Spekulanten des Scheins? Scharlatane gar? Verführer durch das Versprechen verwunderlicher Vermehrung? Beide malen wir an den Bildern von glücklicher Zeit. Wir sind die Zauberer des Scheins. Die Schöpfer und Verwalter der verbindlichen Werte unserer Zeit.

Sie werden sich Ihrer Lebtage daran erinnern, wie heller Feuerschein die Fenster hinter der Fassade der Bank erleuchtete, und zauberschöne Rauchfahnen über den Dächern der Bank standen. Und manch einer von ihnen wird erzählen, er hätte damals den Künstler gesehen, wie er, Arm in Arm mit den Verführten, verstrickt in den goldenen Faden ihres Verhängnisses, ums große Feuer tanzte. Und sie hatten gehört, wie er sang: »Ach wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß.«



Portrait eines Bankdirektors, 1990
Kupferstift auf grün eingefärbter Holztafel, 100 × 75 cm



Bankdirektor, 1990
Metallstift auf braun eingefärbter Holztafel, 200 × 150 cm



Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht

Die Bank Eine Ausstellung als Atelier

*Der Ort für das Künstlerische ist trotz Museum, Galerie
und Kunstbetrieb nicht gegeben. Der Künstler muß diesen Ort
selber schaffen. Es ist der Ort, wo er sein Werk schafft.
Dieses Werk aber ist nichts anderes als dieser Ort*

Thomas Huber

Seit Marcel Duchamp 1913 ein Urinoir unter dem Titel »Fontäne« zum Kunstwerk erklärte, fällt die Identität des Kunstwerkes mit seiner »Ausstellung« zusammen. Dadurch, daß ein banaler Gegenstand, wie ein Urinoir oder ein Flaschengestell, aus seinem ursprünglichen Kontext gehoben und ausgestellt wird, wird in exemplarischer Weise deutlich, daß das Künstlerische innerhalb eines autonomen Systems gegenseitiger Beziehungen statthat. Der Vorgang des Ausstellens eines Gegenstandes bedeutet seine Legitimation als Kunstwerk und zeigt gleichzeitig, wie bestimmend die Art der Präsentation für unsere Wahrnehmung des Werkes ist. Der Künstler schafft ein Werk, indem er es ausstellt und er manipuliert in dieser Doppelrolle die Reflexion über das Künstlerische. Die Idee, der Künstler arbeite nur noch an jenem Ort, an dem er seine Werke zeigt, ist mit Duchamps »Fontäne« grundsätzlich ins Werk und in die Welt gesetzt.

Mit der Devise »Eine Ausstellung ist heute nicht mehr die Würdigung eines gegebenen Werkes, sondern erst die Hervorbringung eines solchen«, ¹ radikalisierte Thomas Huber mit der Ausstellung »Die Bank – Eine Wertvorstellung« das tautologische Verhältnis, das Marcel Duchamp zu Beginn unseres Jahrhunderts zwischen Kunstwerk und Ausstellung initiiert hat. In einem dreiteiligen Tagesprogramm, das das Publikum als Fragesteller, Zuhörer und Betrachter oder geladenen Gast in die Ausstellung miteinbezog, verschob sich der Akzent von der Identität des Kunstwerkes mit seiner Ausstellung zusehends auf den tautologischen Zusammenhang zwischen Kunstwerk, Präsentation und Publikum. Als ob es nicht oft genug wiederholt werden könnte, erklang es zehn Tage lang in unterschiedlichen Kontexten und Tonarten in den Räumen des Museums: »Das Selbstverständnis des Künstlerischen ist nicht gegeben, es ist aber als künstlerischer Akt zu gewinnen. Es ist nicht vor der Kunst, sondern mit ihr. Schließlich muß auch der Betrachter künstlich werden, ein durch Kunst geformter Betrachter sein, um der Kunst zu begegnen.«

»Der Betrachter ist ein Nachschaffender.« Mit dieser Devise konfrontierte Thomas Huber jeden, der am ersten Tag seiner Ausstellung in Utrecht zu seinem Vortrag »Der Künstler in seinem Studio« erschienen war. Gleichzeitig wurde der »Nachschaffende« auf listige Weise als Sparringspartner des Künstlers gewürdigt: »Wo das Werk ist, ist ein Atelier. Wo es erscheint, erscheint es als Entstehendes. Die Ausstellung ist also ein Atelier, der Ort, an dem »Die Bank« in zehn Tagen in zeigender und redender Weise hervorgebracht werden soll.« Der Künstler, der analog zu Marcel Duchamps »La Boîte en Valise« (1914), als ein Handelsreisender in eigener Sache durch die Gale-



Thomas Huber erläutert die Arbeit in der Bank

rien und Museen zieht, kommt nicht ohne die Anwesenheit eines Publikums aus. Die lebendige Auseinandersetzung mit dem im Museum realisierten Werk wurde zum eigentlichen Forschungsgegenstand des Ausstellungsprojektes »Die Bank — Eine Wertvorstellung«.

Von der üblichen Ausstellungspraxis versucht sich Thomas Huber abzusetzen: Er hält inne. Er setzt — zumindest für die zehn Eröffnungstage in Utrecht — ein Konzept der Sammlung ins Werk. Er versammelt Freunde, Bekannte, kunstinteressierte Betrachter seines Werkes als ideales Publikum, er nimmt diese Situation zum Anlaß, um in Worten und Handlungen das Gespräch mit dem Publikum aufzunehmen. Er erklärt die Ausstellung zum Ort der Sammlung, an dem die Rezeption der Kunst in den Gesprächen mit den Betrachtern, in der Kommunikation der Betrachter untereinander sich realisierte.

Die Ausstellung »Die Bank« war so keine »Show« in der üblichen Form des Ausstellungswesens, sondern eine Werkstatt, in der jeder Teil des schöpferischen Prozesses wurde. Eine Ausstellung also als Form gesellschaftlichen Zusammenkommens, als soziales Gefüge, getragen von einem Künstler, der als Verwalter, Vermittler und Gastgeber der Kunst die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlerischen in der konkreten Gestalt eines Rede- und Antwortspiels zuwies.



Thomas Huber im Gespräch mit einem Gast und Let Geerling im Direktionszimmer

Während seines Aufenthaltes in der »Bank«, einer alchimistischen Metapher für das Atelier, in dem das Geld zu herrlich riechender und reichlich schäumender Seife umgeschmolzen wird, fungierte der Künstler von morgens früh bis abends spät als das »Feuer«, als der Exeget seines Seifenuniversums. Am Morgen zwischen 10 und 12 Uhr sprach er, nach vorheriger Vereinbarung, mit Besuchern, die er im Direktorenzimmer des Museums empfing. Die Besucher befragten ihn nach seinen künstlerischen Vorstellungen, sahen in ihm den Künstler, der Rede und Antwort steht. Ein Galerist nützte die Gelegenheit, um Möglichkeiten einer künftigen Zusammenarbeit zu erörtern, während ein Kunststudent, in der Hoffnung auf guten Rat, seine Arbeiten zeigte. Ein befreundeter Kollege, der als Gast eingeladen war, bedrängte Huber in der Rolle des Museumsdirektors, indem er ihm mit der sanften Gewalt des Unerbittlichen eine Ausstellung abzunötigen trachtete. Ein Künstler, der als Museumsdirektor Kunst verwalte, so lautete seine Rede, dürfe den Konsequenzen nicht aus dem Wege gehen. Schließlich mußte Huber während der wöchentlichen Konservatorensitzung im Direktorenzimmer eine Entscheidung hinsichtlich des in Aussicht genommenen Ankaufes eines Gemäldes aus dem 16. Jahrhundert fällen. Nach einer Diskussion über die Diskrepanz zwischen dem ästhetischen und historischen Wert des Gemäldes, lehnte er als entscheidungsbefugter Museumsdirektor den Ankauf ab.



Thomas Huber während der Eröffnungstage in Utrecht

Das Direktionszimmer, in dem ansonsten für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Verwaltungstrakt des Museums, war als Modell in den Ausstellungsräumen zu sehen. In unmittelbarer Nähe deuteten zwei einander gegenüber gehängte großformatige Photographien, wie in einem Schlüsselroman, das Verhältnis zwischen Zimmer, Künstler und dem Konzept der Ausstellung als Atelier an. Das eine der beiden Photos zeigt Thomas Huber als Museumsdirektor hinter dem Schreibtisch im von ihm umgestalteten Direktorenzimmer sitzend, das andere stellt Dürers Kupferstich »Hieronymus im Gehäuse« vor. In Harmonie mit sich selbst und seiner Umgebung verrichtet der Heilige seine Arbeit und versöhnt in seinem Studiolo, mit der Ruhe und geistigen Kraft, die er ausstrahlt, die einander sonst feindlich gesinnten Tiere. Unter der Obhut des Direktors Huber leben Löwe und Lamm im Utrechter Direktionszimmer in friedlichem Miteinander.

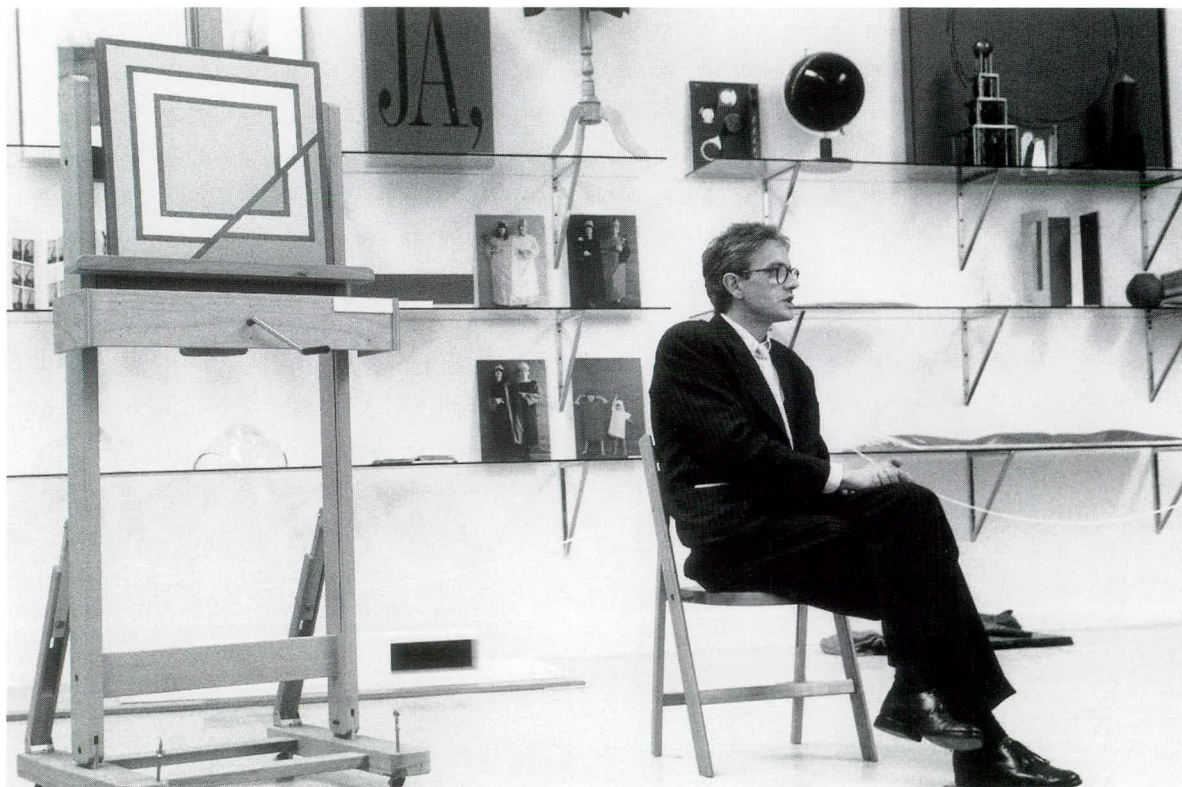
In der Parallelführung dieser Analogie nahm Thomas Huber an jedem der zehn Eröffnungstage zwischen 14 und 16 Uhr die Schar der Zuhörer und Betrachter unter seine Obhut, die, wie unterschiedlich ihr Hintergrund auch war und woher sie auch kamen, für die Dauer seiner Vorträge und Demonstrationen miteinander eine enge Gemeinschaft bildeten. Während dieser mal lebhaften, mal zurückhaltenden oder sogar feierlichen Versammlungen ereignete sich sozusagen die Apo-



Thomas Huber während der Eröffnungstage in Utrecht

theose des Huberschen Prinzips der tautologischen Doppelung. Was in den Reden über die Hervorbringung der Seife, den Ausführungen über das Künstlerische oder den Gedanken zur Sprache, was in Handlungen wie dem Eichen der Bildtiefe erklärt zu werden schien, war nicht mehr, aber auch nicht weniger als die vergegenwärtigende Präsentation dessen, was in den Bildern, Objekten und Modellen in zeigender Weise vorgestellt wird. Man sah nicht nur den Künstler, der auf metaphorische Weise wahrhaftig die Tiefe seiner Bilder eichte, indem er Wasser in unterschiedlich geformte Gefäße schöpfte, sondern man befand sich währenddessen in einer als Atelier eingerichteten Ausstellung. Zwischen all den Bildern, die sich auf beweglichen Staffeleien und hölzernen Wandstellagen befanden, umgeben von Demonstrationsobjekten verschiedenster Art, einem riesigen Thermometer beispielsweise oder einer Schöpfkelle, glaubte man sich nahezu unbemerkt wirklich zu Besuch im Atelier des Künstlers.

Das Konzept der Ausstellung als Atelier, in dem das Werk durch den angemessenen Umgang erst zu seinem Sinn gelangt, unterstreicht, daß »das moderne Museum nichts anderes als eine Institution für spekulative Forschung und Prognose sein kann«.² Genau darum ging es, als Künstler wie Carl Andre, Walter de Maria, Jannis Kounellis oder Daniel Buren Mitte der sechziger Jahre



Thomas Huber während der Vorstellung der Gäste vor dem Regal

auf radikale Weise den musealen Raum als Ort des Künstlerischen einforderten. »The sculpture as place« (Carl Andre) wurde zum Leitmotiv einer ganz neuartigen Bestimmung der künstlerischen Praxis. Die traditionellen Verhältnisse zwischen Atelier und Ausstellung sowie zwischen artifizieller Welt des Museums und dem alltäglichen Leben brachen auf. Damals, in den Nachwehen der Avantgarde, eroberte die Ausstellungsstrategie den musealen Raum, der Marcel Duchamp den Weg geebnet hatte.

Mit der Ausstellung »Die Bank — Eine Wertvorstellung« hat Thomas Huber die Idee des Museums als Werkstatt wieder in die Realität der künstlerischen Gegenwart transponiert. Das utopische Streben nach der Vereinigung von Kunst und Leben hat einer kritischen Besinnung auf die Möglichkeiten innerhalb der Kunst selbst Platz gemacht: »Konkret ist nur die Verdichtung, das Bild. Ein Künstler realisiert keine Utopien, sondern er arbeitet mit Materialien und der Sprache der Kunst, die in seiner Arbeit verwirklicht werden.« Die Erde, mit der Walter de Maria 1968 die Galerie Heiner Friedrich zum »Erdraum« erklärte und die Pferde, mit denen Jannis Kounellis ein Jahr später die Galleria L'Attico in Rom besetzte, haben in Hubers »Bank« augenscheinlich traditionellen Gemälden auf Staffeleien mit erkennbaren Darstellungen Platz gemacht. Der Fetischcha-

rakter des Künstlerischen ist ein *fait-accompli*. Dadurch, daß der Umgang mit den ausgestellten Werken im Mittelpunkt stand, bekamen Hubers Fetische jedoch den Charakter von Requisiten innerhalb eines theatralischen Gesprächs, das allein um des Gesprächs willen geführt wurde. Nicht die Kunstwerke selbst standen im Vordergrund der Ausstellung, sondern ihre Fähigkeit, Beziehungen untereinander, mit ihrer Umgebung und vor allem mit ihrem Publikum, einzugehen.

Im letzten Raum der Ausstellung, des Ateliers, im letzten Raum der »Bank«, dem sogenannten Tresor, befand sich die kuriose Sammlung der Gegenstände und Kunstwerke, die der Künstler von seinen Gästen erbeten hatte, um sie anhand dieser Objekte dem allgemeinen Publikum vorzustellen. In dem für die Präsentation dieser Arbeiten gefertigten Regal waren sie aufgereiht: Eine Schneiderpuppe mit Jackett, ein überbordendes Notizbuch, Kunstwerke von Kollegen, unter anderem von Gerhard Merz, Aribert von Ostrovsky, Hermann Pitz, Raimund Kummer, Claudia van Koolwijk und Eva-Maria Schön. Nach jedem Vortrag am Nachmittag lud Thomas Huber seine Zuhörerschaft in seine Wunderkammer ein. Mit der Bewunderung eines liebevollen Sammlers, der seinen Gästen Einblick in sein Lebenswerk gewährt, wurde jedesmal ein anderes Stück aus dem Regal genommen und auf den davor placierte Tisch gestellt, an dem Thomas Huber saß und über das ausgewählte Objekt und seinen Urheber zu sprechen begann, um diesen dergestalt vorzustellen. Dann immer wieder die Devise: »Nur der Blick, der durch Kunst geformt worden ist, sieht die Kunst. Der künstlerische Blick ist immer ein Blick auf die Geschichte der Kunst.«

So wie alle Prozesse im alchimistischen Ofen der »Bank« einem zyklischen Lauf folgen, so wurde am Ende des Museumstages mit der Vorstellung der Gäste das zentrale Thema des Projektes, das Atelier, wieder aufgegriffen. Die Idee der Gastfreundschaft im Atelier des Künstlers, so erklärte Thomas Huber, hat seinen Ursprung im »L'Atelier du peintre«, jener »Allégorie réelle« von Gustave Courbet aus dem Jahre 1855. Im Zentrum dieser »ersten Vorstellung des Künstlers als autonomen Menschen, der nicht mehr als Angestellter eines Hofes arbeitet«, sitzt der Maler hinter seiner Staffelei im Zentrum des Bildes. Direkt hinter ihm eine nackte Dame, »Vérité«. Sie steht nicht Modell, sondern schaut über die Schulter des Malers, begutachtet die entstehende Landschaft. Zur Linken und Rechten des agierenden Malers wird der Bildraum von einem Publikum aus unterschiedlichsten sozialen Klassen bevölkert. Etwas abseits von ihnen, aber doch deutlich an ihrer Seite und gleichzeitig in der verlängerten Perspektive des Malers, sein Geistesverwandter: Charles Baudelaire. Der Maler und das Bild, der Dichter und das Buch bilden das Zentrum eines Kunst-Raumes als gesellschaftliches Modell.

Gut hundert Jahre später steht das moderne Selbstverständnis des Künstlers und der Kunst, das Courbet mit dem Bild »L'Atelier du peintre« mitbegründete, mehr denn je in Frage. Die These, daß ein einziges Bild ausreiche, um die Welt in der utopischen Perspektive der einen und einzigen Wahrheit zu fassen, hat ausgedient. Folglich formulierte Huber gleich zu Beginn seiner Ausführungen im »Bank-Atelier« mit dem Leitmotiv: »Nur der Blick, der durch Kunst geformt worden ist, sieht Kunst«, den entscheidenden Unterschied zu seinem historischen Vorbild. Maßgebend ist nicht mehr die Leitdifferenz »wahr – falsch«, sondern die Leitdifferenz »sehen – nicht sehen«, »schaffen – nicht schaffen«, »gemacht – nicht gemacht«. Dadurch wird der vermeintlich neutrale Raum der Textualität in den Bahnen der Zirkulation der Kunst mit individuellem In-der-Welt-Sein geimpft. Der ideelle und geschlossene Raum Courbets ist der Diskontinuität der Realzeit

gewichen. Nur noch mit seiner lebhaften Anwesenheit kann Huber zwischen befreundeten Kollegen aus den Bereichen der bildenden Kunst, der Philosophie, Mode und Literatur und dem anonymen Publikum das Künstlerische vermitteln. Das autonome Atelier Courbets hat sich mit Hubers »Bank« in den Kontext der musealen Präsentation verschoben: in dem der Raum für das Künstlerische stets aufs neue erst zu schaffen ist.

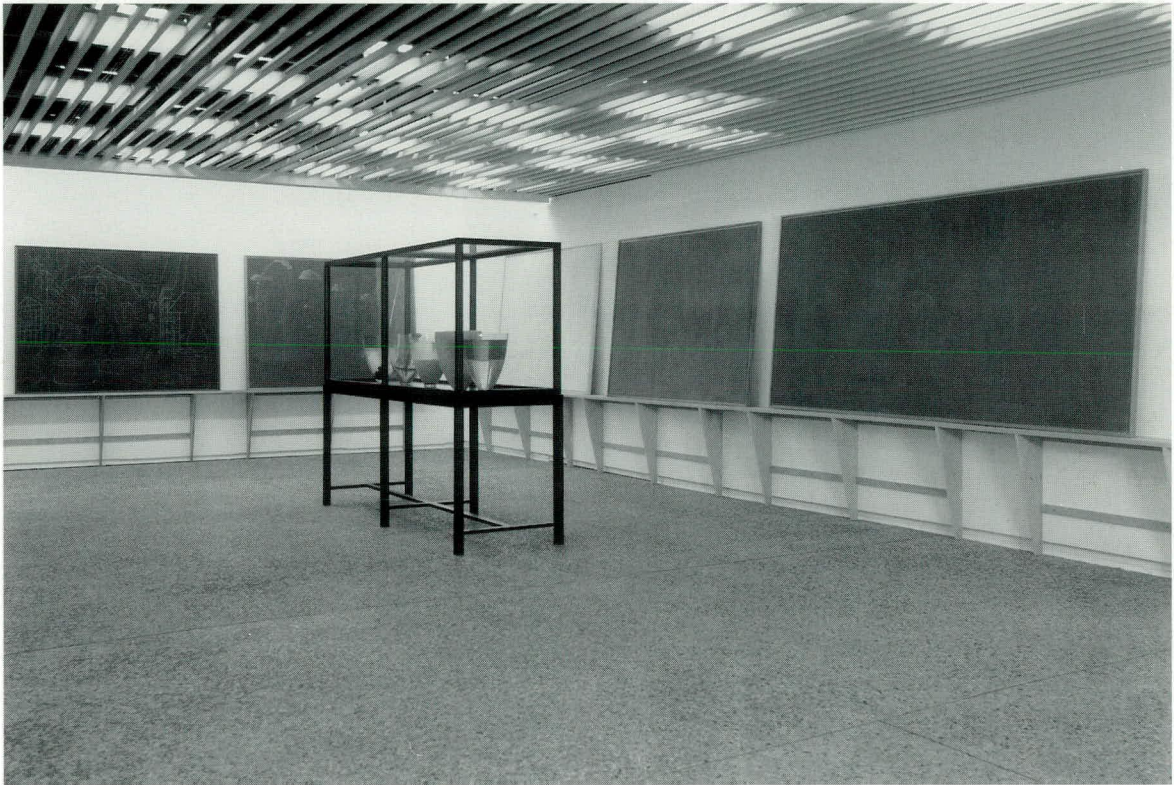
Auch dem Publikum fehlt heute die Orientierung über den eigenen Standpunkt. Thomas Huber reagierte darauf in seinen Vorträgen: »Am Anfang eines Werkes steht der Entwurf eines Publikums, für das ein Werk geschaffen wird.« Im Mittelpunkt des vitalisierenden Umgangs mit dem Kunstwerk stand immer wieder die Frage: »Was ist das, die Kunst? Und was ist das Werk, das ein Kunstwerk genannt wird?« Jedesmal sah es erneut so aus, als würde die Frage im Verlauf der Erörterungen Hubers wirklich gelöst. Während eines Vortrages über Heideggers Aufsatz »Vom Ursprung des Kunstwerkes« oder beispielsweise bei der Rede über »Die Seife als Grundlage einer neuen Malerei« nahm die Hoffnung auf die erlösende Antwort stetig zu. Letztendlich jedoch verdunstete die eben noch greifbare Bedeutung mit der nächsten Wendung der Rede. Bei Lichte betrachtet wurde ja auch nichts erklärt. Das Programm Hubers, das auf die »Erfindung eines Publikums« ausgerichtet war, war im Grunde eine Art List, um jeden zur Teilnahme an einem mal seriösen, dann wieder komischen und ironisch inszenierten Spiel über die Eitelkeit des Künstlerischen zu verführen.

Es gibt nichts zu erklären, wir können nur so tun als ob, damit wir die eigene Ohnmacht gegenüber der Bedeutung des Kunstwerkes gestalten können. Die rätselhaften Wendungen und scheinbaren Widersprüche in Hubers Verhandlungen wirkten dabei wie ein Katalysator. In der Konfrontation mit der permanenten Sinnverweigerung einigten sich schließlich alle darauf, wie in einem idyllischen Märchen im Hortus conclusus der Kunst, in angeregten Gesprächen über den Sinn und Unsinn der Kunst zu spekulieren. Und so wurde das Zusammensein, das sich hier formierte, das »lebende Bild« jenes einzigen Sinns, den Thomas Huber für uns doch noch parat hielt: »Die Frage nach dem Sinn der Kunst erkennt man in der Fragwürdigkeit. Wesentlich ist das Werk im Umgang mit ihm, in der Fragwürdigkeit auszuhalten und nicht in eine Instanz zu verbürgen.« Sinn wird nur in der handelnden Auseinandersetzung mit Kunst gestiftet. »Das Schaffen allein ist das Selbstverständnis.«

Anmerkungen

¹ Falls nicht anders angegeben, sind die Zitate Äußerungen Thomas Hubers

² Vergl.: R.H. Fuchs »Conversaties«, in: »De kunst van het tentooonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland«, Amsterdam 1991, S. 100



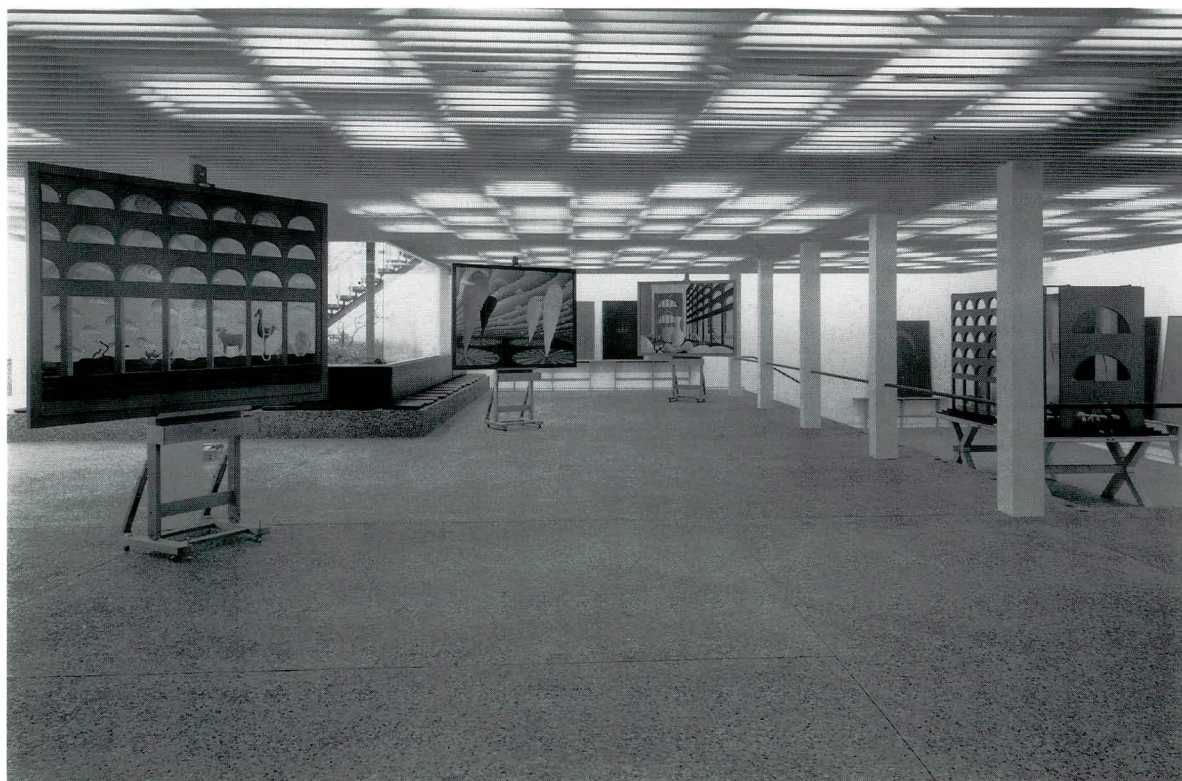
Blick in die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft
In der Vitrine: vier Gefäße, die Aggregatzustände der Bilder vorstellend



Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht



Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht



Blick in die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft



Blick in die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft

DIE GASTFREUNDSCHAFT
IM ATELIER DES KÜNSTLERS



Das Regal, in dem die Werke der eingeladenen Gäste aufgestellt sind, Centraal Museum Utrecht

Die Gastfreundschaft im Atelier des Künstlers

Brief von Thomas Huber an Let Geerling vom 20. Oktober 1992

Liebe Let,

der Künstler entwirft mit seinem Werk den zusprechenden, entsprechenden Blick darauf. Am Anfang eines Werkes steht der Entwurf eines Publikums, für das ein Werk geschaffen wird. Von einer sozialen, gesellschaftlichen Verantwortung des Künstlers zu sprechen, hat allein Sinn und wird konkret im Anlaß, in dem das Werk dem Publikum begegnet. Diese Begegnung muß als Formaufgabe verstanden werden. Die Wirklichkeit eines Werkes entsteht im Anlaß, da es gezeigt wird.

Zu erkennen ist, daß die Ausstellung, das Museum etc. per se keine Wirklichkeitsangebote für ein auszustellendes Werk mehr sind. Das Zeigen eines Werkes kann diesen Institutionen nicht übergeben werden. Das Selbstverständnis des Zeigens wird vom ausgestellten Werk in situ erschaffen, beziehungsweise verfehlt.

In diesem Sinne ist die Kunst als ganze eine verlorene, die nur noch im einzelnen Werk und seinem Erscheinen, gestalteten Errichten, wahrgenommen werden kann. Dies gründet in der Entfernung der beiden Wirklichkeiten »Kunst« und »Leben« voneinander. So wie das Werk den Ort seiner Genese nicht mehr verläßt, weil dort, wo es erscheint, es das Atelier ist und bleibt, so verlangt es den gestalteten Blick, den durch Kunst gegangenenen, den künstlichen Blick auf sich selbst. Kunst sieht Kunst, das Leben sieht die Kunst nicht. Dieser These entspricht das Regal. Die Werke darauf sind die Blicke auf mein Werk. Es sind von meiner Haltung zwar unterschiedene Haltungen, aber es sind künstlerische Haltungen, die meinem Werk begegnen.

In der Gastfreundschaft ist das Festliche gemeint, die Gestalt vieler im festlichen Zusammensein. Nicht die Verräumlichung, die Übergabe der Werke an den Raum wird wie überall geübt, sondern deren Erfüllung im Zusammenkommen der Menschen.

Auszug aus dem Brief an Eva-Maria Schön und Hannes Böhringer vom 28. April 1992

Im September dieses Jahres gibt mir das Centraal Museum in Utrecht die Gelegenheit meine ästhetische Ökonomie, genannt »Die Bank — Eine Wertvorstellung«, zu zeigen. Darüber freue ich mich natürlich. Auf der anderen Seite sehe ich heute die Problematik des Ausstellens: Die Art und Weise wie ein Werk in die Öffentlichkeit kommt, ist Teil seiner Aussage; sie macht das Selbstverständnis des Werkes aus. Viel zu schnell ist man auch in Versuchung das Geschaffene dem Raum zu überlassen, in dem es gezeigt wird. Fast möchte ich sagen, man überantwortet dem Raum das Werk, als wäre er es, der es verstehenderweise in Gültigkeit bringen sollte, wo doch schließlich der Betrachter derjenige sein sollte, der gemeint ist. Ich stelle mir vor, mein Werk in der Verantwortung zu zeigen, in meiner Verantwortung, um ein Beispiel zu geben. Nicht die Inszenierung nimmt das Werk auf und entläßt es wieder, es steht in einer persönlich geleisteten Verantwortung, ich stehe dafür im Wort.

Brief an Bernhard Johannes Blume vom 9. Mai 1992

Lieber Bernhard Johannes Blume,
 in den letzten Tagen habe ich mir Ihr Werk in den Schriften »Die Selbstherrlichkeit des Künstlers und das Selbstverständnis des Pädagogen« sowie »Natürlich« vergegenwärtigt. Die Bedrängnis wie man zu einem Selbstverständnis mit der Berufung und Bestimmung des Künstlerischen kommen kann und die Weise, wie man selbst dann — und auch die anderen — mit einem gefundenen Vorschlag leben kann, wird von Ihnen deutlich herausgestellt. Die Fragwürdigkeit des eigenen Tuns braucht ja gar nicht das Stirnrunzeln der anderen, man selbst als Künstler ist als erster bereit, die Fragwürdigkeit des eigenen Tuns, die Bedenklichkeit der eigenen Person in solchen Unternehmen zuzugeben. Das Entsetzen gegenüber der eigenen liderlichen Profession ist nicht nur ein Vorurteil der anderen, sondern die ganz eigene Not jeden Tag. Handkehrum ist man aber auch glücklich mit der stillen Deutlichkeit, der großen, wenn auch verschwiegenen Gültigkeit, die sich einem im Schaffen offenbaren kann. Dieses Wechselbad von Stimmigkeit und Abgrund zehrt an den Nerven. Sie deuten diesen Konflikt, den der Künstler zu verschiedenen Zeiten verschieden, aber je an seinem eigenen Körper schmerzhaft erfahren mußte, als Deutlichkeit der Kunst selbst und ich sehe darin die Inkarnation des gesellschaftlichen Verhältnisses zur eigenen Kreatürlichkeit. Da nun aber das opferbereite Leiden an diesem Verhältnis im eigentlich großartigen Bild des Schmerzensmannes nur noch eine Pose sein kann, und einer authentischen künstlerischen Haltung nicht zureicht, haben Sie sich beispielsweise in eine Kanne verwandelt. Oder aber Sie geben die Angriffe gegenüber dem eigenen Selbst weiter an das im Abbild erscheinende Portrait, das da dann umsomehr unter Schnitten, Verzerrungen und anderen wenig freundlichen Attacken zu leiden hat. Wichtig ist aber festzustellen, daß dieses Leiden dort schmerzlos, ja, geradezu heiter ist. Sie haben die Gelassenheit des Komischen. Der Künstler leidet nicht an einer eigenen tragischen Opferbereitschaft, er ist aber auch nicht wehmutsvoll an die »weggegebene Welt« vergeben, sondern er wird sich seiner komischen Seite in diesen Verwicklungen gewahr. Dann spielt er den Tausendsassa und zeigt, wenn er sich selbst schon nicht retten kann, was man alles anstellen kann. Diese Möglichkeiten führen Sie sehr präzise vor und sehen sich auch bemüßigt, dafür im wahren Sinne des Wortes verantwortlich zu zeichnen. Diese Verantwortung ist es, die in meinem Interesse liegt. Mich hat es darum immer geehrt, daß mir die Möglichkeit gegeben war, in Ihrer Nachbarschaft, zum Beispiel anläßlich der Ausstellung »von hier aus« oder aber in der gleichen Galerie wie Sie, mein Werk dem Ihren zum Vergleich beizustellen. Ich sehe nun die Gelegenheit, dieser Sympathie in einer ausdrücklicheren Form Ausdruck verleihen zu können.

Im September, vom 11. bis 20. September, zeigt das Centraal Museum in Utrecht mein Werk »Die Bank«. Die Stadt Utrecht stellt mir für diese Gelegenheit ein kleines Schlößchen zur Verfügung, in dem ich Gäste empfangen darf. Ein Koch ist auch bestellt. 6 Schlafzimmer stehen zur Verfügung. Ich würde mich freuen, wenn Sie und Ihre Frau dort für zwei Tage meine Gäste sein könnten. Sie sind dort zu nichts anderem verpflichtet, als sich verwöhnen zu lassen und es soll Ihnen Gelegenheit sein, die Ausstellung im Museum zu besichtigen, beziehungsweise sich von mir führen zu lassen. Mir wird Ihr Kommen die Gelegenheit geben, mein Werk gegenüber Ihnen zu verantworten und in dieser zeigenden Verantwortung schließlich auch zu prüfen. Mein Werk und ich wollen Gastgeber sein. Wir beide stehen in der selbst erhobenen Forderung nach dieser höflichen Pflicht und ich erhoffe mir, in dieser Weise eine mögliche Gültigkeit meines Werkes.



Schloß Oud Amelisweerd bei Utrecht

Die in Utrecht vorgenommene Ausstellung heißt im Untertitel »Eine Wertvorstellung«. Sinngemäß zeigt sich eine solche Wertvorstellung nicht als lediglich eigenes Meinen und Dafürhalten, sondern sucht die Bestätigung in einem über die eigene Person hinausreichenden Konsens. Dies ist im gegebenen Falle nicht die Kunst im allgemeinen, sondern eine verantwortungsvolle und darum vielleicht auch bedenkliche Weise wie sie sich zeigt. Hiermit hinein schließe ich ohne Zweifel vereinnahmend Ihr Werk. Es gehört mit zu meiner Wertvorstellung. Es ist mir darum im Rahmen meiner Aufgabe als Gastgeber ein Anliegen, Sie den anderen Gästen vorzustellen. Ich würde Sie gerne mit Hilfe Ihres Werkes als »Kanne« beziehungsweise als »Kartoffelreibe« vorstellen . . .

Mit freundlichen Grüßen

Ihr Thomas Huber

Brief von Anna und Bernhard Johannes Blume an Thomas Huber vom 19. Mai 1992

Lieber Thomas Huber!

Danke, Danke für Ihren ausführlichen Brief. Es ehrt uns natürlich sehr, daß Sie in einer Kanne doch noch den »Schmerzensmann« identifizieren konnten. Auf solch eine Einladung warteten Anna und BJ Blume recht eigentlich schon lange, wenn nicht sogar ihr ganzes bisheriges Leben!

Was gäbe es schöneres, soviel Hochachtung wie Sie vertragen können, unsererseits an Sie zurückzugeben? Die widrigen Umstände unseres Ausstellungs-Marathons 1992 könnten aber eine solche Reise nach Utrecht womöglich verhindern. Wenn wir nämlich am 14. August — so Gott will — unser Riesending in der Hamburger Deichtorhalle unter »Deich« und Fach haben, müssen wir gleich weiterschaffen, um zum 18. September noch eine im Landesmuseum Münster zustande zu kriegen.

Aber Ihre Einladung, lieber Mit-Künstler im Werte-Feld, wäre natürlich eine wunderbare Gelegenheit, die ungesunde Laborluft einmal mit der gesunden und kultivierten Atmosphäre Ihrer Wert-Ästhetik zu vertauschen. Unser nochmaliges Dankeschön verbinden wir deshalb mit dem Versprechen, wenigstens einen schönen Tag mit Ihnen in Utrecht verbringen zu wollen.

Bis dahin herzliche Grüße

Ihre A + BJ Blume

Auszug aus dem Brief an Jean-Christophe Ammann vom 14. April 1992

Beim genannten Begriff »Zeigen« zögere ich aber auch schon. Ähnlich mit dem Ausstellen und Vorstellen — heißt dies denn auch, daß das Gezeigte gesehen wird, erlebt und wünschenswerter Weise verstanden wird? Ich habe meine Zweifel. Gängig ist heute die Auffassung, ein idealer Raum würde ein Werk gültig einlösen und ihm zu seinem Recht verhelfen. Die Architektur als eloquenter Vermittler ist darin überfordert. Du hast, wie wir es gesprächsweise in Frankfurt festgestellt haben, für das Werk in der Führung einen Ort seiner Verwirklichung gefunden. Ich hatte Dir erzählt, daß mir eine solche Führung damals in Basel in bleibender Erinnerung geblieben ist. Die didaktische Besorgung des Werkes verweist eigentlich auf einen früher selbstverständlichen Umgang mit dem Werk. Mich interessiert daran die Verantwortung, die sprechend sogar herausgestellt und vor dem Werk eingegangen wird. Demgegenüber steht die Zurückweisung solcher Verantwortung im heute gängigen Umgang mit dem Werk und seinem Alibi in der Architektur.

Gemacht kommt das Werk in die Sorge. Es will gepflegt sein. In der Sorge ist es geborgen und wird daraus entborgen, zeigt sich. Die Behütung des Werkes ist schließlich selbst ein Bild, es findet seine Maßgabe in einer Metapher. Hinstellen, Aufstellen oder einfach Abstellen ist eine solche Metapher. Auch das Herausstellen in einem Ereignis ist eine vielgeübte Form, wenn nicht sogar ein Sachzwang geworden. Eine Metapher ist die Führung, als die deutlich gemachte Verantwortung, als Rede und Antwort stehen vor dem Werk. Mir ist es immer wieder ein Anliegen, das Werk in



Herbert Wagner und Thomas Huber im Raucherzimmer, Schloß Oud Amelisweerd

neuen Orten einzuräumen. Zuletzt war es der Versuch, das Werk als wertvolles und darum auch als Gegenstand der Vermarktung zu verstehen und zu gewinnen. Das ist das Anliegen des Bankprojektes.

Wesentlich wünsche ich mir das Verweilen in der Zeit. Nicht das atemlose Erwarten von Be-deutsamkeit, nicht das Verbrauchen des Vorhandenen in kürzester Zeit, nicht den Anspruch auf die sofortige Verfügbarkeit der Werke. Möglich, daß darum die Werke eher verborgen sind als aus-gestellt, daß keine Übersicht hergestellt ist, sondern das Unübersichtliche regiert.

Auszug aus dem Brief an Gerhard Merz und Philomene Magers vom 2. Mai 1992

Im Umgang mit dem Kunstwerk kommt eine mich seit jeher irritierende Diskrepanz zum Aus-druck. Es ist dies ein Mißverhältnis zwischen Form im Werk und Mangel aller Form in der Begeg-nung mit ihm. Auf der einen Seite steht das Werk mit einem absoluten formalen Anspruch. Diese Anheischung nach Gültigkeit in der Form setzt sich heute zunehmend in der einrichtenden Auf-stellung des Werkes im Raum, da es zur Anschauung gebracht wird, fort. Dieser formalen Lauter-keit steht nun das Publikum gegenüber. Beide, Form und Betrachter, begegnen sich im gesell-

schaftlichen Anlaß. Mein Bedürfnis geht stets dahin, die gesellschaftliche Gestalt, und sei es nur der Raumkörper, den die Zusammengekommenen bilden, in Entsprechung zum Aufgestellten zu ziehen. In mir strebt alles danach, diese Begegnung als Kultiviertheit mir vorzustellen. Ich wünsche mir in der Gestalt, die dem Werk begegnet, eine entsprechende Form, die so das Werk würdigt. Leider ist dem nicht so. Das Werk begegnet ja nicht allein nur einem unangemessenen Fragen, einem unqualifizierten Beurteilen und einem unbedarften Bewundern, sondern ist ganz konkret in situ einer großen Unbeholfenheit und Unaufmerksamkeit in der Ausstellung ausgesetzt. Bemessen wird der Erfolg einer Ausstellung quantitativ und wird, wenn überhaupt noch, versöhnt mit der Annahme einer verinnerlichten, nicht zum Ausdruck zu bringenden Auseinandersetzung mit dem Werk durch den je einzelnen Anwesenden. Die Möglichkeit einer kultivierten Veräußerung in der Begegnung mit dem Werk anlässlich seiner Ausstellung, die Vorstellung, das Werk wäre in der Lage eine solche Form zu stiften, wird nicht in Betracht gezogen.

Gerhard sieht das Werk in einer diesem zusprechenden, entsprechenden Architektur würdigend verwaltet. Er verpflichtet die von mir beschriebene Begegnung mit dem Werk in dem Ort als Raum. Diese Möglichkeit verbietet mir meine biographische Herkunft. Meine Eltern sind Architekten. Ich vermute bei mir eine zu ausgeprägte Vaterbeziehung, die mich in architektonischen Fragen stets auf meinen Dilletantismus verweist, auf mein Unvermögen in dieser Sache und darum die Zuständigkeit des Vaters. Architektur, und darin insbesondere die von Gerhard beschworene Moderne, ist für mich väterlicherseits autoritär besetzt und damit jenseits meines Gestaltungsvermögens. Diese eingestandene Hemmung würde es mir darum nie erlauben, mein Werk der Architektur anzuvertrauen. Ich kenne zu sehr die Abgründe architektonischer Weltsicht. Ich habe zu genau, seit Kindesbeinen an, miterlebt, was das Denken in architektonischen Maßstäben mit den Architekten anstellt; habe vielleicht zu sehr unter dem Glauben gelitten, alles wäre mit Architektur lösbar. Diese väterliche Übermacht und ein Gemisch aus Reißchiene, Planpapier, allerarten von Proben in Stein, Holz, Glas etc., verwehren es mir, mein Werk der Architektur anzuvertrauen. Um mich der Gültigkeit der Form zu versichern, suche ich die Entsprechung im formbewußten Umgang damit. Das sind nicht Wände, Boden oder Beleuchtung. Dem monomanischen Setzen als Künstler sind in meinem Fall darum Grenzen gesetzt. Architektonische Versatzstücke lassen sich mit gewissem Aufwand so bewegen, wie das Werk es fordert. Werk und Architektur stehen in einer praktikablen Beziehung. Werk und gesellschaftlicher Anlaß, in dem ersteres aufgehoben sein soll — zielt man nicht auf Entertainment oder Überwältigung ab —, sind nicht planbar in Übereinstimmung zu bringen. Der Erfolg ist nicht machbar. Darum kann ich mich in Utrecht nur auf meine Rolle als Gastgeber vorbereiten, ich organisiere Zimmer, Schlafplätze, die Gastronomie und übe mich sonst in Gelassenheit.

Brief von Thomas Huber an Hermann Pitz und Silke Wülfing vom 18. Februar 1992

Lieber Hermann, liebe Silke,
im kommenden Herbst werde ich im Centraal Museum Utrecht mein Projekt »Die Bank — Eine Wertvorstellung« präsentieren. Euch sind solche Projekte als Ausstellung beziehungsweise als Auftritt in der Öffentlichkeit bekannt. Ich brauche über das Unbehagen, die Bedenken, also auch die

persönlichen Erwartungshaltungen, die Wünsche und Hoffnungen, die mit einer solchen Veröffentlichung verbunden sind, meine Empfindungen also, nicht zu schildern. Ich gehe davon aus, daß sie für Euch ähnliche sind wie ich sie bei solchen Anlässen empfinde: Man überläßt sich vertrauensvoll einem Medium, einer Institution, die solche Veröffentlichung verantwortet. Ist man doch auch mit der Realisation seines Anliegens ausreichend beschäftigt. Ich gehe davon aus, Ihr habt es ähnlich oft empfunden: Soviel Arbeit, eigenes authentisches Schaffen, das Bemühen Wirklichkeit zu schaffen, geht einer solchen Veröffentlichung voraus. Dessen Ausstellung, Sendung, Darstellung steht dann außerhalb des eigenen Wahrnehmungskreises. Was zurückkommt sind wohlwollende Meinungen von Kollegen und nichtssagende Kritiken. Die lebendige Wirklichkeit der Auseinandersetzung mit dem eigenen Vorschlag, mit dem Beitrag zur gesellschaftlichen Wirklichkeit verliert sich im Geschwätz der Kunstszene. Die mögliche Wirklichkeit der eigenen Schöpfung bleibt diffus und ist real nur im engsten, das heißt familiären Kreis, überprüfbar.

Künstlerisches Arbeiten ist meßbar für den Urheber letztlich im finanziellen Erfolg, es ist ein Brotberuf geworden, eine Frage persönlicher Eitelkeit, wie weit sie ihr Gegenbild im Geschwätz, in der Gewichtung des öffentlichen Verlautbarens von Bedeutung, in Besprechung und schließlich Einladung zu weiteren Ausstellungen findet. Das was einem im künstlerischen Schaffen als reine Präsenz begegnet, ist schrecklich unwirklich in der veröffentlichten Realisation. Ich weiß um die verschiedensten Strategien dieser Frustration zu begegnen. Dem steht aber mein Wunsch von Solidarität entgegen. Der Grund dieser Solidarität ist kaum beschreibbar. Er ist schließlich nur gegeben.

Ich empfand die Vorstellung der Arbeit von Dir, Hermann, in Bozen dergestalt gültig, daß ich es als mein eigenes Innigstes hätte verantworten können. Dieses Moment kann keine Würdigung in Kunstmagazinen und Feuilletons widerspiegeln. Dieses Erlebnis gibt mir den Mut, Euch zu meiner Ausstellung als mein ideales Publikum in Utrecht einzuladen. Ich möchte Euch bitten, für ein paar Tage meine Gäste zu sein. Ihr seid untergebracht in einem Schlößchen. Ein Koch wird für Euer leibliches Wohl sorgen. Ich würde Euch gern anläßlich dieses Besuches meine Ausstellung zeigen. Als Pflicht des Gastgebers verstehe ich auch, Euch den anderen geladenen Gästen vorzustellen. Deswegen werde ich mir erlauben, Euch mit einer Arbeit von Euch vorzustellen.

Euer Thomas Huber

Brief von Silke Wülfing und Hermann Pitz an Thomas Huber, geschrieben am Rosenmontag 1992

Lieber Thomas,

ich danke für Deinen Brief vom 18. Februar 1992; es hat mich die Tage wiederholt beschäftigt, mit all dem Material umzugehen, das Du in dem Schreiben ansprichst. Daß Dich die Bozener Ausstellung, was meinen Beitrag betrifft, so positiv stimmt, freut mich besonders, weil ich es bedauert hatte, nicht nur nicht bis zur Eröffnung geblieben sein zu können, sondern auch keine neue Arbeit anläßlich der Ausstellung zustandegebracht zu haben. Für mich als Produzenten war die Bozener Sache deshalb nicht so glücklich. Umso erfreulicher ist es für mich, wenn die Arbeit doch einen bleibenden Eindruck bei Dir hinterließ, der nun in Deinem Brief noch einmal anklingt.



Der Frühstücksraum, Schloß Oud Amelisweerd



Die Abendtafel, Schloß Oud Amelisweerd

Es ist für mich genauso wie für Dich eine besondere Frage, wie der Rapport von (institutioneller) Veröffentlichung und persönlichem, internem (Atelier-) Tun geartet ist. Es scheint sich um eine Interessendivergenz zu handeln, die gar nicht überbrückbar ist; denn institutionelle Mitarbeiter, Kuratoren von Ausstellungen, Leiter von Museen, haben doch, wenn es um das Eigentliche geht, andere Interessen als diejenigen, die die Arbeit im Atelier durchstehen, ertragen. Sie haben auch in jeder Hinsicht von Wirklichkeit nicht den Blickpunkt eines Künstlers, Deinen oder meinen Blickpunkt. Ich will Ihre Arbeit jedoch nicht allgemein geringschätzen, sei es auf intellektuellem Gebiet, wo einige (wenige) doch eigene Ideen / Theorien zur Kunst heute beitragen, oder auf sozialem Gebiet, wo sie wie die Opernimpressarios des letzten Jahrhunderts Menschen und ihre Ideen zum jeweiligen historischen Zeitpunkt zusammenbringen, als uns wiederum (mit-) prägenden Zeitgeist.

In meiner Beschäftigung mit der Frage »Künstler und Institut« habe ich mich wohl etwas verändert seit der Zeit etwa des Hebbel-Theaters, Berlin, als wir unsere erste persönliche Bekanntschaft machten. Damals dachte ich daran, aus dem Konflikt kreative Energie für mein Projekt abzuzapfen, in der (veröffentlichten) Diskussion der Problematik eine Bereicherung meiner Sprache / meiner Arbeit zu erlangen. Es ging auch darum, Mängel an den Institutionen der Kunstveröffentlichung zu beschreiben, ihnen eine Verantwortung, manchmal auch eine (Mit-) Schuld zuzuweisen an dem Mißstand eines Ausstellungs- / Eröffnungszereemoniells. Heute ist es gar nicht mehr Thema meiner Arbeit. Auch hat mich meine Arbeit als Tutor an der Rijksakademie in Amsterdam verändert, wo ich Studenten Rede und Antwort stehe, und die Brauchbarkeit des gesprochenen Wortes in Bezug auf Kunst bis zur Grenze prüfe. Manchmal habe ich den Eindruck, bis dahin überhaupt nicht über Kunst je begrifflich gearbeitet zu haben (was vielleicht nicht schlecht war...).

Die Frage ist für mich: warum tue ich überhaupt diese Arbeit, und nicht etwa die Arbeit der Kuratoren? Warum tue ich überhaupt eine Arbeit, die nicht sozial fungiert? Kann ich die anderen Verantwortlichen, die Institutionen, die sich meiner Arbeit annehmen, dafür verantwortlich machen, daß meine Botschaft nicht herüberkommt? Ich glaube, dafür bin ich allein verantwortlich, weshalb ich kaum ein Gespräch mit ihnen darüber führen möchte. Wenn ich einen Grund für diese Arbeit benennen kann, dann ist es der, daß ich offensichtlich in sozialen, in Beziehungsbereichen versage, nicht genug an Sprache habe — und, daß ich deshalb das Bildnerische introduziere, um das abzudecken, was ich auf anderer Sprachebene nicht bringe. Solche Äußerung ist an sich disparat, und gelingt oftmals nicht — nicht wegen Mängeln der Institution, die die Arbeit präsentiert. Vor diesem Hintergrund komme ich in eine andere Rolle als vor einigen Jahren, etwa als wir uns in Zuoz trafen. Ich will nur noch die Bilder erledigen, die ich in meinem Erinnerungshorizont sehe — und ich will wenig Rücksicht darauf nehmen, welche Resonanz mich erreicht.

Im Impetus Deines Briefes sehe ich da eine große Differenz; ich glaube nicht an ein persönliches Zusammentreffen von Menschen in einem Raum (schon gar nicht unter Protektion des Museums, in Utrecht oder anderswo), um über unsere oder uns umgebende Defizienzen zu sprechen. Vertraut ist mir allerdings aus Deiner Arbeit um 1983/84 das Motiv der Gastlichkeit, der Auffassung des Darbringens Deiner Arbeit für Freunde, also der Festcharakter der Kunst-Mitteilung.

Manchmal denke ich, daß Du vielleicht vor einigen Jahren »so drauf warst« wie ich heute, daß Du also einen reiferen Bewußtseinsstand als ich hast, der mich wieder aufhorchen lassen könnte; aber die Realität, die ich jetzt lebe, besteht aus einem großen Anteil an Isolationismus.

Auf der Eindhovener Eröffnung Deiner Ausstellung ertappte ich mich dabei, daß ich Dein Werk gegen den dort von einer zufälligen Tischgesellschaft vorgebrachten Einwand verteidigte, es sei ein Derivat von Concept-Kunst, ein Reagieren auf eine speziell hier in Düsseldorf gepflegte Ästhetik. Ich sagte: Wenn es so wäre, dann hätte Hubers Arbeit nicht diese Tiefe, dann genügte ein oberflächlich wirkendes Paket. — Kurz, ich sah Deine Arbeit als ein komplexes, lang andauerndes Projekt, bei dem Du hinnehmen muß, daß es nicht sofort oder bald rezipiert wird. In diesem Punkt ähneln sich unsere Arbeiten wohl.

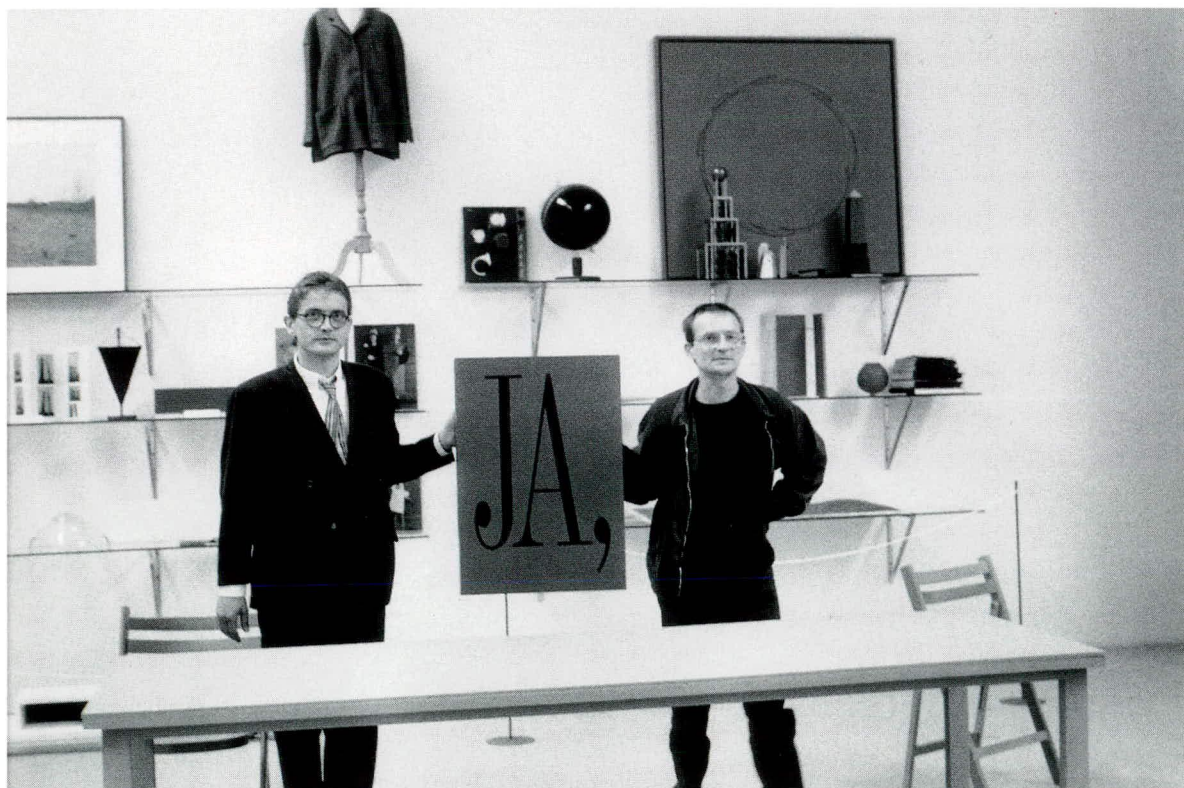
Die Frage ist, wie damit umzugehen als Produzent. Aus Deinem Brief spricht eine Ungeduld, von der ich gern abraten möchte. Wenn Du in Deiner komplexen Sprachwelt Verständnisproblem vorprogrammierst, wie willst Du erwarten, daß ein kollektives Podium, wie Du es für Utrecht vorschlägst, daran etwas ändert?

Kurz: ich sehe meine Rolle in Utrecht nicht, wenn ich Deiner Einladung zum Aufenthalt dort hin folgte — außer, daß ich mich genießend zurücklehnte, die Delikatessen des Kochs und die Freundlichkeit des/der Gastgeber genösse. Aber — ob ich durchs Gespräch, durch meine Bilder etwas beitragen würde? Das weiß ich nicht. Silke läßt Dich grüßen.

Mit lieben Grüßen an Deine Familie

Dein Hermann Pitz

Le matin je fais des projets — et long du jour des sottises (Voltaire)



Vorstellung der Gäste
Thomas Huber und Aribert von Ostrowski

Vorstellung der Gäste im Atelier des Künstlers

Thomas Huber hat während der zehn Eröffnungstage im Centraal Museum die von ihm eingeladenen Gäste dem Publikum vorgestellt, zumeist anhand ihrer eigenen Werke. Der Künstler Raimund Kummer wurde mit dem Vortrag des folgenden Briefes von Thomas Huber an Raimund Kummer vorgestellt:

Lieber Raimund,

in unserem letzten Telefongespräch hast Du, auf Deinen Familiennamen anspielend, einen französischen Dichter erwähnt, der eine gleichnamige Novelle geschrieben hätte. Ich habe mir den Titel irgendwo notiert »Le peau de chagrin« von Honoré de Balzac. Den Zettel habe ich verlegt, aber ich meine, mich richtig an diese Worte zu erinnern. In diesem Moment hatte ich aufgemerkt, daß Du Deinen Namen so ernst nimmst, daß es, wie Du sagst, Dir Wert ist, darauf zu hören, was Dich sozusagen tagtäglich ruft, daß jenes, was Dich anruft der »Kummer« ist. Entgegen der Behauptung neuester Denker, die auch in der Sprache nur noch Zeichen von Zeichen von Zeichen erkennen, die in bodenlose Bedeutungslosigkeit weisen, vernahm ich in Deiner Bemerkung den Hinweis auf Deine Bereitschaft, auf jenes zu hören, womit Du zwar nicht gerufen aber genannt wirst, den »Kummer«.

»Kummer« oder Bekümmern kann ja nun in zweierlei Richtung verstanden werden. Das eine ist die »Sorge«. Hierin stehst Du im zentralen Begriff von Heidegger, der das Sein als Sorge auslegte, als das Besorgen des Dir im Leben Angetragenen. Du hast nun Frau und Kind, ein sehr charmantes Kind und eine noch charmantere Frau, und bist deswegen sorgenvoll bestimmt, von der Sorge und Vorsorge für beide. Dies ist der eine Teil meiner Gedanken ob Deines Namens, daß Du Dich um Deine Familie »kümmerst«. Du bist um das Wohl und den Fortbestand der Dir Anvertrauten »bekümmert«. Das sagt Dir Dein Name, als Familienvater ist Dir der Kummer, die Bekümmern aufgesagt. Diese Bestimmung kann ich ohne Skrupel aus eigener Erfahrung als Familienvorstand Dir zusagen. Ein anderes ist es mit der ähnlichen Bestimmung des »Kümmerns«, die ich Dir fragenderweise anmaßen möchte in diesem Brief. Ist der »Kummer« nicht in der Nähe der Trauer? Ist Kummer auch Traurigsein?

Mit dieser Frage will ich gleich auch den Bogen wieder zur ersten Bedeutung von »Bekümmern« schlagen und Dir eine persönliche, meine eigene Erfahrung erzählen: Als Familienvater bin ich um meine Kinder bekümmert; ich kümmere mich um meine Kinder. Hier zeigt sich ein Zug der Sorge: Es begab sich in den letzten Tagen, daß meine Tochter nach Essen verlangte — sie wollte Brei haben. Um ihre saubere Kleidung zu schützen, habe ich ihr ein Lätzchen umgebunden, jenes Ding mit Bändeln, das man den Kindern um den Hals bindet. Der Zufall wollte es, daß ich Hannah ein Lätzchen umband, das mir meine Mutter vererbte. Es war ein Lätzchen, das sie mir selber, dem damals ebenso Sabbernden, umgebunden hatte. Das besagte Stück ist blauweiß kariert. Es hat zwei rote Bändelchen und in die Karos ist mit rotem Faden ein Schmetterling eingestickt, sowie unterhalb des Schmetterlings mein Namenszug »Thomas« angebracht. Interessant

daran ist, daß der Namenszug den Karos folgend sich etwas verzerrt; obwohl bieder handwerklich anmutend, nimmt er sich, fast digital der Vorgabe der Karos folgend, computermäßig aus.

Ich band also meiner Tochter, über ihren kindlichen Scheitel gebeugt, den Latz um und sah meinen eigenen Namen auf dem besagten Teil. In diesem Moment durchfuhr mich eine Erinnerung. Mir war, als trüge ich selbst dieses Lätzchen, säße auf meinem Stühlchen und hätte vor mir meinen Brei. Ich wußte, als mich diese Erinnerung überfuhr, daß ich jene Gefühle fühlte, wie ich sie als kleines Kind gefühlt habe. Gefühle von vor über dreißig Jahren. Ich fühlte, in diesem Moment zwei oder drei Jahre alt. Erschrocken war ich weniger von diesem Zeitsprung als von der andrängenden Empfindung, die mir dieses authentische Fühlen vermittelte. Ich fühlte eine ausweglose, nie endende, nicht zu überwindende Trauer. Das Leben überfiel mich als Traurigsein. Ich empfand aber auch eine Einwilligung in diese Trauer, eine Bereitschaft, eine nüchterne Einsicht in den Tatbestand, daß Leben Trauer ausmacht.

Mit der Beschreibung dieses Erlebnisses möchte ich im Bezug auf den Namen, Deinen Namen, eine zweite Bedeutung aussprechen. Wie gesagt: Die Trauer. »Kummer« als Trauer. Ist es nicht bezeichnend, daß Du mit solchem Namen Künstler geworden bist? Sicher ist Dir als das Künstlerische auch schon das »Melancholische« begegnet. Dürer hat es in Kupfer gestochen und Goethe erzählt davon in den »Wahlverwandtschaften«. Es gibt im Versuch, das Künstlerische zu fassen, einen Weg, es im Traurigsein, in der Bekümmernis, im Faustischen als anderer Metapher zu beschreiben. Gerade die bildende Kunst zeigt einen ausgesprochenen Zug zum Vergeblichen, zum Weggegebenen in Traurigkeit, der wenig bedacht und beachtet worden ist: Es ist das Schauen, der Blick, der in seiner authentischen Weise immer der Blick auf das Gewordene ist – so ist es jetzt. So ist die Welt. Ich betrachte sie. So ist aber auch mein Werk. Es ist vollbracht. Ich betrachte es. Ich schaue es an, wie ich mich, mein Leben anschau, und ich resümiere betrachtend, so ist es geworden, so viel habe ich dafür gelitten, gearbeitet, so viel Zeit ist verronnen, so viel an Leben, und jetzt ist es da, unerbittlich präsent; und so viel habe ich daran verloren, so viel ist schon vergangen und ich beklage im Schauen auch seinen Verlust. Schauen ist Traurigsein. Künstlersein, sein Werk betrachten, ist auch das Resümee der Zeit, die man glücklicherweise hätte anders zubringen können.

Dem Auge als passivem Organ entspricht mehr das Betrachten als das Sehen. Das Auge schaut an. In solchem Blick ist auch ein duldsames Zulassen, eine Bereitwilligkeit, die Welt auch in der Vergeblichkeit anzunehmen. Aufgefangen wird diese Haltung dann in Bekümmernis, in der Sorge des so Hereinragenden, aber auch in einer ungerichteten Bekümmernis, im schließlich grundlosen Traurigsein als Geschick des Künstlerischen, das ist, die Welt so zu nehmen wie sie ist.

Wenn ich dieses niederschreibe, habe ich die Augen, die Du in einer Glasvitrine untergebracht hast, im Sinn. Tränenverhangen sind sie nicht, aber duldsam sind sie. Entsprechen sie, die Augen, nicht auch Deinem Namen, der Bekümmernis und Sorge? Sind die Augen nicht besorgend sorgenvoll auf das Dir Angetraute gerichtet? Die Sorge ist im Auge aufgehoben. Ins Auge genommen ist die Welt in der Sorge. Besorgt bekümmert wird nicht allein das zunächst zuhandene, Familie, Kind, das Gedeihen und Fortkommen dieser, Sorge ist auch nun das Werk, das man als Künstler besorgt.

Bei diesem Hinweis möchte ich nochmals auf mein Erlebnis mit dem Latz zurückkommen: Wie mir beim Anblick dieses Läppchens die Tränen kamen, ohne daß ich hätte sagen können aus



Vorstellung von Aribert von Ostrovsky



Vorstellung von Raimund Kummer

welchem Grund, wußte ich nur, daß ich nicht wegen des Latzes traurig war, sondern daß diese eine Erinnerung in mir wachgerufen war, ich war erschrocken, daß ich diesen alles bestimmenden Kummer meines Kindseins hatte vergessen können. Gewiß ist das Traurige mir in meinem Heranwachsen immer wieder begegnet. Aber dort schon habe ich es dann als einen Gemütszustand aufgefaßt, den es zu überwinden galt, dessen Grund man aufzuspüren und wegzuräumen hätte. Mit zunehmendem Alter war ich davon überzeugt, daß mir das Künstlertum, wenn ich einmal Künstler bin, mich in die Lage versetzen würde, diese Traurigkeit zu überwinden. Jetzt bin ich Künstler und frage mich, ob es denn jetzt so ist? Erschrocken aber stelle ich fest, daß ich die Trauer lediglich im tagtäglichen Besorgen, in der Sorge um das Naheliegende vergessen habe. Ich habe sie nicht überwunden, die Traurigkeit, sondern sie ist mir abhanden gekommen. Das aufdrängende Empfinden aus der Kindheit hat mich aber auf mein Erleben des Künstlerischen aufmerksam gemacht. Jene Werke, jene Kunst, haben sich mir im Laufe der Zeit eröffnet, die jenes Empfinden der Trauer nicht in Gründen aufgelöst haben, sondern im Gegenteil dieser Trauer einen Ort eingeräumt haben. Das Künstlerische, von dem ich mir eine Überwindung, eine Befreiung von der Trauer versprochen hatte, hat im Gegenzug zu dieser Erwartung der Trauer erst Raum gegeben. Das Werk ist mir als ein Ort begegnet, in dem die Traurigkeit als eine wesentliche Weise in der Welt zu sein, sich eröffnet hat. Das Werk hat sich mir als Maß gegeben, wie weit und wie tief, jenseits aller Erklärung von Gründen, jenseits aller Beschönigung, der Blick auf die Welt sich in der Trauer einrichten kann. Mir begegnete dort ein Auge, das im wahrsten Sinne des Wortes gewaltlos die Welt betrachtet, nur schaut und wieder schaut, die süße und unheilvolle Vergeblichkeit, das Geschick betrachtet. Erlaube mir, die Augen, die Du in die Vitrine gestellt hast, als eine Metapher des so Formulierten zu nehmen.



Herbert Koller, der den Wunsch geäußert hatte,
die Ausstellung aus der Sicht einer Frau wahrzunehmen,
während der Erfüllung seines Wunsches, als »Carla«,
im Direktionszimmer des Centraal Museums

Der Wunsch

Aus einem Brief von Thomas Huber an Eva Maria Schön und Hannes Böhringer

Als Gastgeber ist mir selbstverständlich Euer Wohl am nächsten. Vielleicht hat jeder von Euch einen Wunsch, den ich Euch im Rahmen Eures Hierseins erfüllen könnte, das würde mich sehr freuen. Ist das Wünschen noch eine Weise, die Möglichkeiten, die man sieht, zu denken? Gibt es überhaupt noch eine Erwartung, die sich im Wunsch äußern kann? Hilft das Wünschen noch? Manchmal vermute ich, das Künstlerische wäre noch ein Refugium des Wünschens, nicht des Hoffens. Dem Wunsch sind Bilder sehr nah und Geschichten. Die Erfüllung von Wünschen ist meist zeremoniell. Möglicherweise habe ich damit schon zuviel meiner eigenen Überlegungen eingebracht, wo es mir doch als Gastgeber schlicht aufgegeben ist, Euch zu fragen, ob Ihr noch Wünsche hättet... Der Geist aus der Flasche bin ich.

Aus einem Brief von Thomas Huber an Emanuel Wolff

Es gibt einen Buchtitel von Peter Handke »Als das Wünschen noch geholfen hat«. Ich habe daraus entnommen, daß das Wünschen heute keine Wirklichkeit mehr hätte und habe daran auch gezweifelt, ob dem wirklich so ist. Ist Wünschen nicht auch eigentlich eine schöpferische Leistung? Kann der Wunsch nicht die ganze Person des Wünschenden umfassen und einen, eben den gewünschten Entwurf von Welt deutlich machen? Wünscht nicht jedes Werk, das wir schaffen, einen unabdingbaren Wunsch? Manchmal denke ich, Künstler zu sein ist immer ein Leben, das sich ein großer Wunsch ausgedacht hat. Wünschen ist eine künstlerische Weise in der Welt zu sein. Das künstlerische Werk wird vom Wünschen getragen.

Der Wunsch von Bogomir Ecker, formuliert in einem Brief an Thomas Huber vom 13. Februar 1992

Lieber Thomas,
wir hatten bei unserer gemeinsamen Zugfahrt nach Darmstadt doch über die »Wünsche« der Eröffnungsbesucher Deiner Ausstellung in Utrecht gesprochen. Was meinen in Bozen anfangs geäußerten Wunsch nach Groupies, die mich am Bahnhof enthusiastisch begrüßen sollten, angeht, bin ich doch wieder davon abgerückt. Es würde mich nur verbittern zu bemerken, daß diese mir entgegengebrachte Begeisterung falsch wäre und es sich bei diesen vielen hübschen Mädchen nur um bezahlte Statisten handelt. Ich würde neidisch auf Mick Jagger und David Bowie blicken, bei denen es ja bekanntermaßen vollkommen normal funktioniert. Nein, das gibt nur Neid und schlechte Laune, die ich nicht will.



Das »Erogene Ohr«
Bogomir Eckers lauscht
den Einflüsterungen

Da ist es doch besser, wenn Du, lieber Thomas, allen wichtigen Museumsdirektoren Europas sagst, daß ich ein ganz phantastischer und erstklassiger Künstler bin und der Rest wird sich bei entsprechender Konsequenz von allein ergeben.

Mein Wunsch anläßlich des Besuches Deiner Ausstellung ist ein anderer. Wir haben doch im Zug gemeinsam Deine erotischen Aquarelle durchgesehen und überlegt, ob man sie in der Ausstellung zeigen kann. Das hat mich irgendwie beeindruckt. Diese Spur war dann letztendlich die Überlegung zu meinem Wunsch: Das Erogene Ohr.

Und so schlage ich Dir folgendes vor. Ich möchte Deine Ausstellung nur hören und nicht sehen. Ich werde also mit einer schwarzen Kapuze, an der seitlich nur meine Ohren herausschauen, durch Deinen gestalteten Raum gehen. Eine verführerische Stimme soll mich durch diesen Raum führen. So möchte ich versuchen, diesen Raum, den Raum des Direktors eines Museums, den ich ja von einem Modell her kenne, hörend wahrzunehmen. Die bunten Bilder sollen sprechen. Ich werde mich setzen können auf die Stühle und Bänke, die Du entworfen hast. Und ich werde die Wärme des Löwen und des Schafes fühlen können. Auch die Kacheln des Bodens werden sich mir vermitteln. Die Person, die mich in diesem Raum begleitet, darfst Du selbstverständlich aussuchen. Nur die Bitte um eines: Sehr verführerisch soll es sein.

Mit dieser Person möchte ich auch ganz allein in diesem Raum sein. Niemand anders soll uns und meine Wahrnehmung stören. Am Schluß sollte ein Photograph zugegen sein, der ein einziges Photo davon macht, das ich später dann betrachten würde. Ich darf diesen Raum real nicht sehen.

Auf dem Schloß, wo Du, Deine Familie und die anderen Freunde sind, werden wir uns dann ganz normal über Deine Ausstellung unterhalten. Soweit ich es momentan überblicke, ist das der einzige Wunsch, den ich habe, wenn ich zu Deiner Eröffnung nach Utrecht komme.

Brief von Thomas Huber an Bogomir Ecker vom 18. Februar 1992

Lieber Bogomir,
danke für Deinen Brief und den darin geäußerten Wunsch. Verbindet man das Glück mit der Erfüllung des geäußerten Wunsches doch eigentlich auch mit demjenigen, dem solcher Wunsch in Erfüllung geht, so ist, vor aller Erfüllung und Einlösung meines Versprechens, das Glück auf meiner Seite. Ich habe mich über Deine Vorstellungen so gefreut, vor allem auch, weil Du mir das Vertrauen schenkst, Dir Dein Anliegen erfüllen zu können. Ich glaube, nicht umsonst gibt es den literarischen Titel von der »Zeit als das Wünschen noch geholfen hat«, so ist auch unsere Zeit zu begrüßen, in der man sagt, noch einen Wunsch zu haben, weil es das Gerede und Verhandeln uns doch weismachen möchten, man könnte keine Wünsche mehr haben.

Ich sehe es als wichtige Aufgabe, jene Stimme zu finden, die Dir meine Ausstellung ins Ohr sagen wird, aber auch jene liebevolle Hand, die Dir das passende Mützchen strickt. Es wird nicht zu umgehen sein, daß ich also auch eine Arbeit zum Ohr, also die Metapher Deines Empfindens, das Tor zum authentischen Empfinden der Welt von Dir als Gegenstand der Vorstellung auswählen werde.

Manchmal gibt es lichte Momente, in denen ein Anliegen, ein Hoffen, ja das tief in uns Vorgestellte ganz einfach zu sagen ist. Mir wurde es bewußt beim Lesen Deines Wunsches: Ich möchte erleben, daß mir gesagt wird, was auch gemeint ist. Ich möchte im Sagen das Gesagte vernehmen. So auch umgekehrt wünsche ich mir eine Sprache, die ihr Angelegenes, das ins Wort, ins Bild genommene daraus auch entläßt. Ich möchte immer nur das Authentische hören, nur das Wahre sagen können. Ein Mitteilen, Zeigen, ein Vernehmen und Sehen stelle ich mir vor, daß ohne Einschränkung die Wirklichkeit sagt. Ich weiß, es wäre ein rätselvolles, geheimniskräftiges Murmeln, vielleicht ein unheimliches Gesicht, Schrecknis und goldene Schönheit in einem, der Ort, wo solches verlautbart wird, so seltsam, wie die Ohren, die aus der Mütze heraushorchen. Ich bin überzeugt, daß es das Künstlerische sein muß, meine Hoffnung gilt dem Werk des Künstlers, nur gilt es, dieses in einem authentischen Umgang zu retten. Dies ist das Anliegen der Ausstellung in Utrecht.

Ich hoffe, es kann mir auch mit der Erfüllung Deines Wunsches, der das Gesagte in einem Bild faßt, gelingen.



Thomas Huber führt Herbert Koller durch die Ausstellung

Das Rollenspiel im Atelier des Künstlers

Die alchemistischen Prozeduren, die Thomas Huber als »Heizer der Bank« vorführt, sind verräterisch wahrhaft. Wie ein faustisch Besessener verfeuert er eine unerhörte Menge Geldes, stockert unermüdlich im Feuer, erhitzt seine Bildsubstanz genau bemessen bis zum Siedepunkt, führt den freigekommenen Wasserdampf über ein kalkuliert entwickeltes Röhrensystem zu jenen Heizkörpern, die in ihrer jeweiligen Form der Gestalt sieben unterschiedlicher Tierarten nachgebildet sind, und opfert diese schließlich dem Feuer. Die Aschenreste werden mit Wasser vermischt und letztendlich entsteht auf diese Weise das so heftig begehrte *Opus magnum*: die Seife.

Ihre Eigenschaft, Wasser und Öl miteinander zu verbinden, ist dem androgynen *Rebis* (das doppelte Ding) vergleichbar, das in frühen alchemistischen Abhandlungen als die vollendete Einheit, als Stein der Weisen vorgestellt wurde. Der Schaum, den die Seife bei ihrer emulgierenden Arbeit produziert, verfliegt jedoch in wenigen Augenblicken. Statt des ewig gültigen, absoluten Steins der Weisen erscheint sie als banales Produkt in der Flüchtigkeit des heutigen, geschwinden Alltags. Doch vielleicht handelt es sich hier dennoch um den alles umfassenden Stein der Weisen. Vielleicht handelt es sich um eine versteckte, eine »verkleidete« Form des *Opus magnum*? In jedem Fall ist sie der klassisch gewordenen symbolischen Form des *Opus magnum*, dem *Uroboros* sehr ähnlich: wie die Schlange, die in ihren eigenen Schwanz beißt, befruchtet und verschlingt die Seife sich selbst.

Doch die Frage bleibt: ist der Künstler ein Alchimist in der bekannten Tradition des intellektuellen Magiers, der von Humanisten wie Pico della Mandola, Ficino, Pico und Giordano Bruno gefeiert wurde und zu Beginn der Reformation in der »Geschichte des Doctor Johann Faustus« (1587) als gewissenloser Zauberer schließlich entlarvt und verdammt wurde? Im Werk von Thomas Huber ist die Analogie zur alchemistischen Praxis sonnenklar. So sonnenklar, daß man nur allzu schnell den Unterschied zwischen Werk und Person vergißt und Thomas Huber selbst zum Alchimisten pur sang stempelt. Im entscheidenden Moment jedoch, wenn die Verwandlung des Geldes zur Seife zyklisch sich schließt und der Kreislauf der Bilder erneut beginnt, tauscht der vermeintlich »wahre« Alchimist aufs neue die Rollen; der Künstler schlüpft in das Gewand des Scharlatans und verkündet: »Ich male. So seife ich Euch ein«.

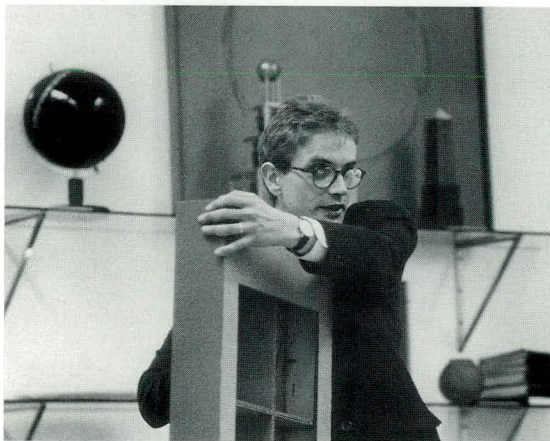
Thomas Huber also *ist* kein Alchimist. Er spielt die Rolle des Alchimisten. Dabei folgt er einem Rat Bertolt Brechts, der seinen Schauspielern vorschlug, die zu erarbeitende Rolle in der dritten Person zu denken, um den gewünschten Verfremdungseffekt zu erzielen. Und so greift Huber immer wieder auf die dritte Person zurück; wenn es gilt, seine Position zu beschreiben, heißt es *Er*: der Bankdirektor, der Museumsdirektor, der Scharlatan, der Gastgeber und natürlich der Künstler, der in den unterschiedlichsten Verkleidungen als der »Spekulant des Scheins« vorgestellt wird. Nur wenn von der Kunst der alchemistischen Verwandlung selbst die Rede ist, wenn die Sprache der Kunst als wandelnde Kraft beschrieben wird, dann betritt das *Ich* der ersten Person die Bühne des Ateliers: »Meine Kunst ist die Verwandlung. Was ich gesehen habe, verwandelt sich in ein Bild.

Was ich berühre, verschwindet und kehrt allein golden nur als Schein zurück.« Doch auch diese Bühne ist ein schwankender Boden. Denn gerade in diesen besonderen Fällen wird die Ich-Identität des Künstlers, wie auf einer unterirdischen Schwelle, im Grenzbereich unaufhörlichen Wandels, am entschiedensten mit der Nicht-Identität der ständigen Metamorphose verwoben. Dadurch, daß Schöpfung allein als Verwandlung vorgestellt wird, gerät nicht nur die Bedeutung des Kunstwerks selbst in die Bewegung des Driftens, sondern es wird gleichzeitig jene Vorstellung auf den Kopf gestellt, nach der die einzige Verbindlichkeit des Werkes der Künstler sei, der es geschaffen habe. Zwar verwaltet der Zirkusdirektor seinen Betrieb vom Mittelpunkt seines Zelttes aus, doch seinem in der Vielfältigkeit des Ausdrucks verschleierte Blick fehlt jede Spur einer eindeutigen zentralen Perspektive. In der Parallelführung zu dem genannten Bild des Künstlers liegt im Rollenspiel Thomas Hubers das geheime Mittel zur Entpersönlichung des Autors. Das *Ich* des Künstlers macht der Verwandlung Platz, in der das Kollektiv der verschiedenen von ihm verkörperten Erscheinungen, kurz: das Künstlerische seinen Ausdruck findet.

Die Verfremdung nach den Prinzipien des Epischen Theaters gilt im Rollenspiel von Thomas Huber nicht nur dem Künstlerischen, gilt nicht nur Künstler und Kunstwerk. Auch das Publikum wird Teil einer umfassenden Travestie. Mit einer freundlichen und gastfreien Gebärde wird der Besucher des Ateliers bei seiner Ankunft zunächst in seiner Rolle als interessierter Kunstliebhaber be-

Thomas Huber während der Eröffnungstage in Utrecht





Thomas Huber während der Eröffnungstage in Utrecht

stätigt. Dann aber setzt der Verwandler von Formen und Gestalten an, um in einem schier endlosen Strom einander schnell ablösender Tonarten die gewohnten Koordinaten in die Schwebel zu bringen. Mal euphorisch oder dämonisch als dionysische Faust-Figur, dann wieder mit dem Ernst und der nachsichtigen Geduld eines braven Schulmeisters oder triumphierend als der Intellektuelle, der jede Sentenz mit gespielter Nonchalance aus dem Ärmel schüttelt – so läßt Thomas Huber seine Zuhörer im Takt seiner Verwandlungen tanzen. Bevor man es selbst bemerkt, wird – wie von unsichtbarer Hand – die gerade noch zugewiesene Rolle des Kunstliebhabers durch die einer anderen Figur ersetzt. Als Seife verschachernder Händler fixiert Huber sein Publikum, weist ihm die Rolle des Käufers zu, der in dem verführerischen Angebot den Freibrief erkennt, sich an der eigenen Dummheit zu delectieren. Wenn dann Prof. Dr. Thomas Huber von der Kanzel über das Verhältnis von Sprache und Bild orakelt, nehmen die Zuhörer im Saal wiederum und widerstandslos die Haltung von Studenten an, die sich durch eine tödlich ermüdende Vorlesung quälen.



Thomas Huber erläutert die Vorgänge in der Bank

In ähnlicher Weise scheinen die Bilder, die Thomas Huber zeigt, den Betrachter durch ihre exemplarische Qualität auf eine nahezu unbemerkte Weise zu manipulieren. Wie ein Rätsel erscheinen sie, wie ein Rätsel dessen Lösung sozusagen auf der Zunge liegt. Doch ungeachtet der offensichtlichen Erkennbarkeit der figurativen Elemente entschlüsseln sich die Bilder nicht — gibt doch jegliche Entdeckung ein neues Rätsel auf.

Hat der Besucher die Ausstellung schließlich verlassen, findet er sich auf der Straße wieder, ernüchtert und vielleicht in dem Bewußtsein, hinter Licht geführt worden zu sein. Hatte doch der Künstler in der klaren Diktion seiner künstlerischen Sprache den Eindruck erweckt, alle Rätsel zu lösen, und entläßt die Ausstellung den Betrachter doch allein in dem Bewußtsein, das Streben nach des Rätsels Lösung nicht aufgeben zu wollen.

Das zweideutige Rollenspiel, das der vieldeutige Künstler Thomas Huber seinem Publikum auferlegt, verfolgt im tieferen Sinn kein anderes Ziel als die akzeptierende Haltung gegenüber einer Existenz, die nur als unergründliche zu erfahren ist. Und wenn Thomas Huber Alchimie betreibt, dann ist es jene »L' Alchimie des Douleurs« von der Baudelaire spricht — eine Alchimie des Schmerzes. Eine formende Kraft also, mit der immer aufs neue das Ideal der Wahrheit, die die Kunst ins Werk zu setzen versucht, würdig zu Grabe getragen wird.

DIE GESCHICHTE
DES ATELIERS



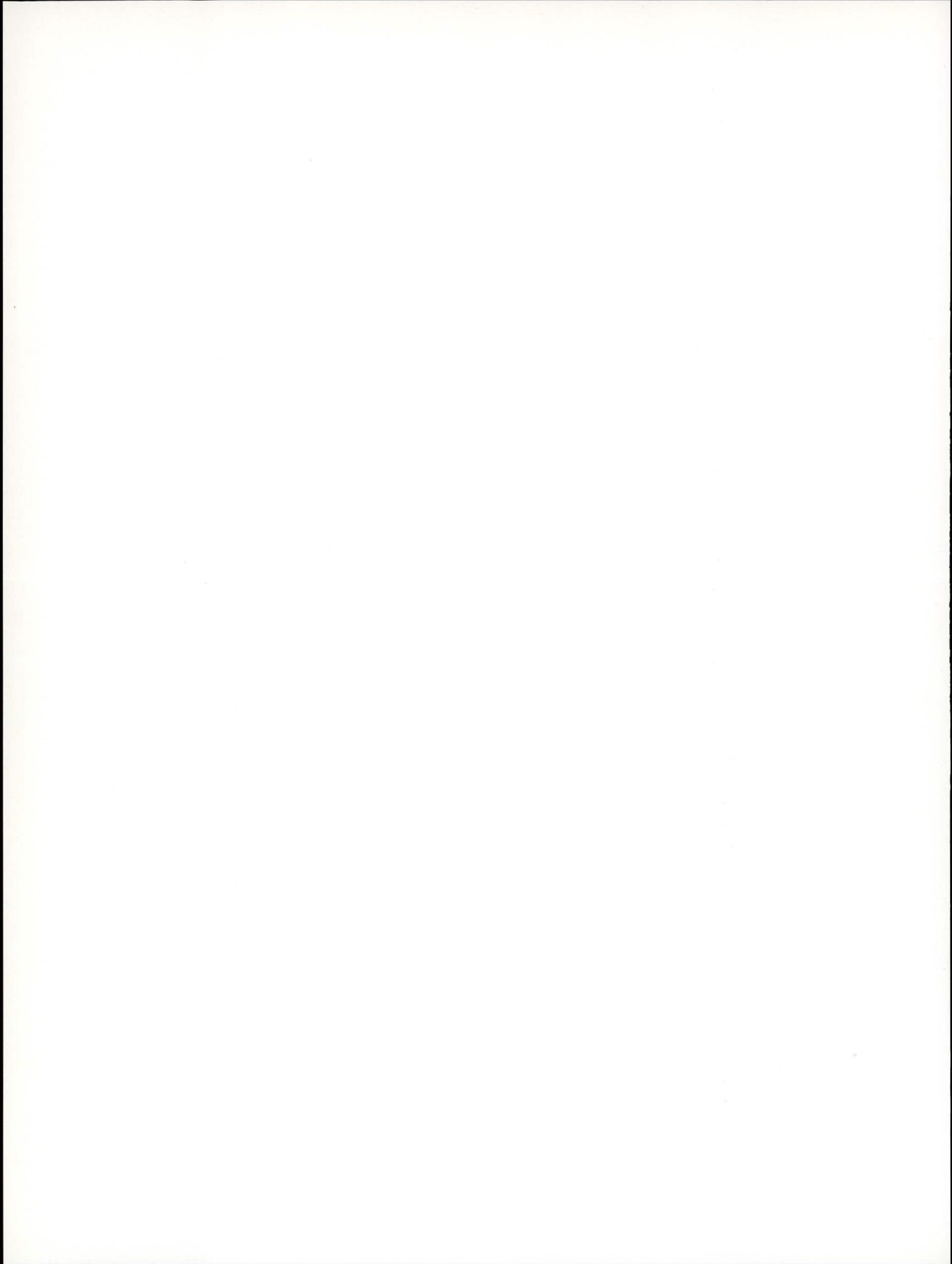
Gustave Courbet »Das Atelier des Malers«, 1854/55

Courbets »L'Atelier du peintre«

Courbets Bild »L'Atelier du peintre« ist ein gemalter Lebensbericht, es führt die Menschen zusammen, denen der Maler begegnete, es legt Rechenschaft von der Welt ab, in der sich seine Kunst aufhält . . .

Gerade von dieser unwirklichen Stimmung des Hintergrundes erfährt das Landschaftsbild auf der Staffelei eine Erhöhung seines Wirklichkeitscharakters. Gemessen an den unfertigen Andeutungen der Bildtiefe ist dieses Bild im Bilde ungleich gegenwärtiger und »wirklicher«. Was in der Tiefe als Vision, als traumschwere Schattenwelt wartet, ist auf der Staffelei Wirklichkeit geworden. Mit öffnender Kraft zieht diese Landschaft das Auge auf sich, sie ist das Fenster, das Ausblick in eine eindeutige Wirklichkeit gewährt.

Was von den räumlichen Verhältnissen gilt, trifft auch auf die Beziehungen zwischen den Menschen zu. Sie sind unbestimmt und vieldeutig . . . Wie sich das Bild von den »Kulissen« des Hintergrundes abhebt, so auch sein Maler von den Menschen, die die Kulissenwelt seines Ateliers bevölkern. Nicht nur, weil ihm die Komposition die Bildmitte überläßt, ist er ausgezeichnet, sondern weil er sich in einem aktiven Bezug zur Wirklichkeit befindet. Die anderen sind auf verschiedene Weise unentschieden, er allein ist entschieden: indem er malt, handelt er und ist in höherem Maße gegenwärtig als die Sitzenden und Stehenden, von denen nur einer — der lesende Baudelaire — ein ähnliches Maß an innerer Sammlung besitzt. Der Dichter ist in das Gegenüber des Buches eingetreten, der Maler jedoch bewältigt die Welt, indem er sie tätig gestaltet.



Das Atelier und der Künstler Der Künstler und sein Atelier

Der Künstler in seinem Atelier, am Ort, wo er seine Bilder findet und schafft, ist auch ein Bild. Vielleicht ist es sein wesentlichstes Bild, das er aber nie malt, sondern mit seinem Leben verwirklicht. Wesentlich ist dieses Bild darum, weil man alle Bilder, die der Künstler geschaffen hat, darin zu erkennen glaubt. Die Größe der Räumlichkeit, die Ausstattung, die Hinweise auf den Ort, wo sich das Atelier befindet, zeigen die Voraussetzungen seines künstlerischen Schaffens. Das Bild vom Atelier ist ein Spiegel seines Selbstverständnisses. Es verweist auf des Malers soziale Stellung in der Gemeinschaft, für die er wirkt, und es zeigt, welchen Sinn seine Arbeit in dieser Gemeinschaft erfüllt.

Thomas Huber

Das Atelier wird gemeinhin als die Produktionsstätte von Kunst aufgefaßt. Es ist der Ort, an dem Werke entstehen. Es ist der Ort, an dem sich der Künstler aufhält, an dem er arbeitet. Der Begriff des Ateliers ist also ursächlich mit dem Begriff des Schöpferischen verbunden. Atelier, Künstler und Werk bilden in unserem Denken eine unauflösliche Einheit. Dies gilt auch heute noch, obwohl das Kunstwerk, die Entstehung des Kunstwerkes kaum noch mit dieser tradierten, klischeehaften Vorstellung vom Atelier in Übereinstimmung gebracht werden kann. Das Schlagwort vom nomadisierenden Künstler und dem Nomadismus der Kunst, die Tatsache, daß in den Museen und Ausstellungsräumen erst Werke entstehen, Fundgegenstände das Kunstwerk bilden, Aktionen unter Mitwirkung des Publikums die Kunst prozeßhaft ins Leben rufen, technologische Medien wie Video und Computer Pinsel und Hammer ersetzt haben oder Künstler selbst zu Kunstwerken werden, kurzum die gesamte Außenwelt, ja das Kunstwerk an sich, den Status eines potentiellen Ateliers übernehmen kann, beleuchten dies signifikant.

Man kann in diesen Zusammenhängen Martin Heidegger zustimmen, der konstatiert: »Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keines ist ohne das andere.«¹ Mit dieser philosophischen Feststellung, die dem Wesen des Kunstwerkes nachspürt, wird zwar der Kern, doch wiederum nur ein Teil des Sachverhaltes getroffen. Sie zeugt von einer idealisierenden ästhetischen Haltung, die den Künstler als alleinigen, aus dem Nichts schöpfenden Menschen darstellt und implizit anklingen läßt, daß das Werk als Inbegriff von Wahrheit und Sein isoliert für sich spreche. In den Ateliendarstellungen durch die Jahrhunderte hindurch zeigt sich, daß soziologische Bedingungen, gesellschaftliches Umfeld und Vermarktungsmechanismen immer schon Teil des Kunstwerkes waren und heute mehr denn je zum ursächlichen Bestandteil desselben gehören.

Mit dem Atelier und dem Atelierbild ist stets die Legitimation der künstlerischen Daseinsberechtigung zur Schau gestellt. Sie ist eng verbunden mit der jeweiligen zeitspezifischen Auffassung von Kunst und der Rolle und Aufgabe des Künstlers in seiner Zeit. Das Atelier gilt als Metapher für das Metier des Künstlers, das nicht nur handwerkliches, sondern vor allem geistiges Tun ist. Der Maler vor seiner Staffelei ist zum vielschichtigen Topos geworden, das Selbstbildnis zum Gefäß der Kunst und das Atelier zum dies alles bergenden Gehäuse.

Somit eröffnen sich uns zumindest zwei Wege der Betrachtung: Ein äußerer, der sich an das hält, was wir konkret in den Ateliers als Arbeitssituation vorfinden und sehen und ein innerer, der die Kunsttheorien reflektiert, und so etwas über den Status des Künstlers auszusagen vermag. Hinter beiden Herangehensweisen steht jedoch immer die Frage, wie Kunst entsteht, was Kunst ist und wer bestimmt, was Kunst sei. Was den Alten die Götter waren, ist uns die Charak-

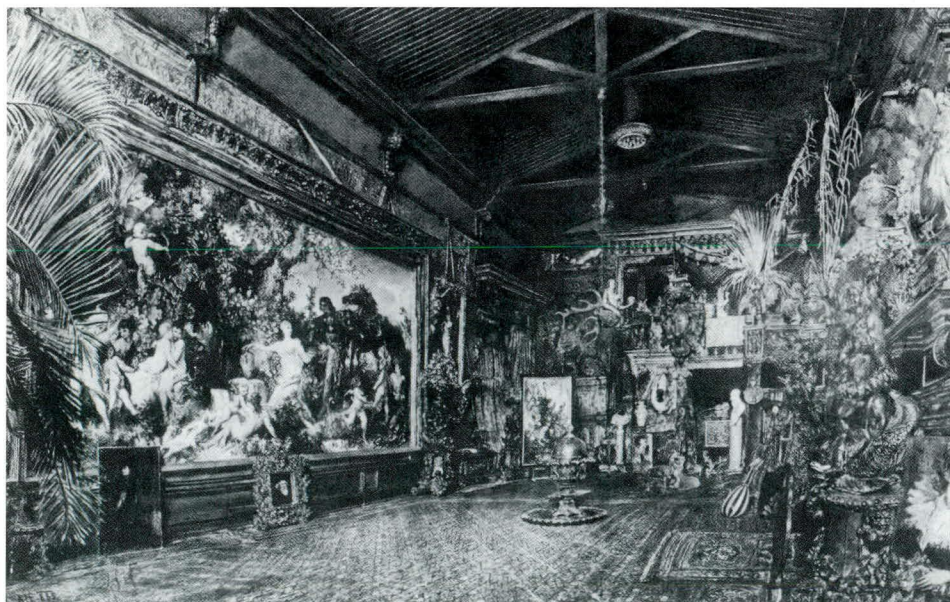
terkunde. Beides trifft sich in der Repräsentation, im Markt und im Rezipienten. Ein weites Feld eröffnet sich, das hier nicht mehr als schlaglichtartig beleuchtet werden soll.

I. *Finale Furioso*

Der Künstler als Denker, Empfinder und Erkennen seiner selbst und der Umwelt posiert heute vor der Folie seiner vollendeten Werke, in chaotischem Durcheinander oder im leeren Atelier vor der Kamera. Seinem Bedürfnis entspricht dies meist nicht, es ist ein Zugeständnis an den Mythos vom Atelier. Abgesunken zu einer stereotypen Formel, die dadurch jedoch nicht weniger aussagekräftig ist.

Die Künstlervillen des späten 19. Jahrhunderts stellen ein letztes fulminantes Aufflammen dieses Mythos dar. In ihnen erfährt der Geniekult seinen elegisch-dekadenten Abgesang. Sie markieren äußerste Schnitt- und Nahtstellen, die zugleich in die Vergangenheit wie in die Gegenwart führen. Kunst und Leben sind in ihnen derart zur Deckung gebracht — wenn auch im

theatralischen Sinne —, daß sich weitere bildliche Selbstdarstellungen zu erübrigen scheinen. Die Beziehung zwischen Kunst und Leben, Natürlichem und Künstlichem ist es, die vom Altertum bis heute zu den vordringlichen Fragestellungen der Kunst überhaupt gehören. 1888 legt die, in den »Fliegenden Blättern«² vorgestellte »Malmaschine« Franz von Stucks beredtes Zeugnis ab, wie es um den genialen Schöpfer im Industriezeitalter bestellt ist. »Eine Erfindung von weittragender Bedeutung ist dieser Tage patentiert worden. Es ist eine Malmaschine. Der Erfinder ist ein Maler — welcher aber um Unterdrückung eines Namens gebeten, um vor der Rache seiner Kollegen sicher zu sein. Die Maschine ist im Stande, Bilder jeder Malweise innerhalb kürzester Zeit herzustellen. In besonders pressanten Fällen kann darauf gewartet werden. Bei Bereitstellung ist nur Angabe des Meisters und des Motivs nötig. Porträts können auch brieflich oder telegraphisch oder telephonisch bestellt werden. Die Malmaschine liefert ganze Galerien mit alten und neuen Meistern, wobei Dutzendpreise in Anrechnung kommen. Eigentümer ist ein Kunsthändler, der alle Rechte vom Erfinder um 100 Mark erworben hat.



Hans Makarts
Wiener Atelier

Als Maschinenmeister fungiert ein hervorragender Kunstkritiker, da ein solcher am Besten wissen muß, was alles zu einem guten Bilde gehört und wie und was die betreffenden Meister malen sollen. Neue Richtungen sind von vornherein ausgeschlossen, wodurch die Hauptverlegenheit der Kritiker und des Publikums endgültig beseitigt ist. Das Publikum braucht sich jetzt nicht mehr verblüffen zu lassen — es weiß nun im voraus, wie es sich zu jedem Bilde zu stellen hat. Auch die ewigen Klagen der Kunsthändler, daß keine Bilder zu bekommen seien, müssen verstummen, da die Maler jetzt vollständig überflüssig sind und höchstens zur Namens-Unterschrift verwendet werden können.«³

Modern und zeitgenössisch vertraut klingen uns hundert Jahre später die Worte Franz von Stucks, des konservativen, höchst dekorierten, gefeierten Malerfürsten in den Ohren. Doch auch höchst seltsam, da gerade er ein Künstler ist, der das Künstlertum zelebriert, sich in der Nachfolge von Hans Makart, Franz von Lenbach und anderen eine Künstlervilla errichtet, deren Mittelpunkt das Atelier bildet. Die Keimzelle schöpferischer Aktivität schlechthin wird pompös ausgestattet und zum Gesamtkunstwerk stilisiert. Ein pseudo-religiöser Altar weist das Atelier als Kult- und Weihstätte aus, deren allgegenwärtiger Priester der Künstler ist. Das Atelier wird zum Denkmal, zum sozialen und gesellschaftlichen Bezugspunkt, dessen Fluchtlinien in der Individualität und subjektiven Auffassung des Künstlers zusammenlaufen. Er ist der Regisseur in seinem Theater. Im organisierten Chaos übernehmen die Requisiten Verweiskfunktionen.

Bei Makart befindet man sich in einem Potpourri künstlerischer und kunsthandwerklicher Versatzstücke aus verschiedenen Ländern und Epochen, darunter Bilder der eigenen Produktion, die die Atmosphäre des Ateliers in sich aufnehmen. Auch wenn Anselm von Feuerbach diese »asiatische Trödelbude«⁴ mißfällt, macht sie derart Mode, daß eine gesamte wenngleich kurze Stilperiode nach dem Künstler benannt wird, Wohnräume dem Beispiel des Ateliers folgen, Kleidung nach seinem Vorbild kreiert wird und Feste in diesem Stil gefeiert werden. Gere-

gelte Besuchszeiten öffnen den Intimraum des Künstlers für das elitäre Publikum, das darauf erpicht ist, von ihm portraitiert zu werden. Das Atelier wird zum Ausstellungsraum.

In der irrealen Scheinwelt dieser Ateliers, unter dem Patronat des Künstlers, findet die Gesellschaft zusammen, hier kann sie sich von der Realität der Alltagswirklichkeit erholen, die um die Jahrhundertwende von einer neuen Schnelligkeit des Lebens und dem Zerfall alter Strukturen und Systeme geprägt ist. Hier scheint eine intakte Welt für sich zu existieren, die noch von Geheimnissen umgeben ist. An ihr darf der Außenstehende ehrfürchtig teilhaben. Die Person des Künstlers ist der Garant dafür. Er ist die Identifikationsfigur. Der Künstler wiederum durchbricht mit der Öffnung des Ateliers seine geheiligte Sphäre. Heute würde man sagen, er verhält sich medienwirksam, also erfolgreich. Er verwandelt sein Atelier auf subtile Weise in ein verkaufsträchtiges Geschäft, das den Bedürfnissen und Sehnsüchten der Zeit entspricht. Publikum und Künstler sind sich gegenseitig Statussymbole. Der Verherrlichung des Künstlers entspricht die Verherrlichung des Mäzens.

Die gesamte Problematik, die um das Schöpfungstum und seine Bedingungen kreist, trifft in diesen Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts zusammen, ja sie tritt uns bezeichnend vor Augen: *Das Atelier als ästhetischer, denkerischer und lebensgestaltender Freiraum wird als letzte Bastion der Individualität aufrechterhalten. Einer Individualität, nach der die Gesellschaft und der Künstler im Besonderen seit der Renaissance streben. Das Selbstverständnis des Künstlers, das sich über Jahrhunderte im Selbstportrait manifestiert hat, wird nun über die Gesamtheit von Person, Atelier, Werk und Gesellschaft ausgedrückt. Das genuine Werk und dessen Vermarktung liegen in den geschickten Händen des Künstlers und seiner sozialen, strategischen Verbindungen.*

II. Der Auserwählte

Daß der Künstler ein außergewöhnlicher, besonderer Mensch ist, dem Extravaganzen in Umgang und Lebensstil ohne weiteres zugestanden

werden und der sich oftmals durch betonte Egozentrik aus der Masse heraushebt, gehört zu dem Bild, das nicht nur wir von ihm hegen, sondern das auch gerne von ihm gepflegt wird. Denn ein besonderes Talent, das nicht jedem gegeben ist, zeichnet ihn aus. Es ermöglicht ihm, der eigenen Zeit und ihrer Kunstentwicklung immer einen Schritt vorauszuweichen. Der Schwerpunkt dieses Images hat sich zusehends von der Betonung der manuellen Fähigkeiten auf das Herauskehren der seherischen verlagert. Dieses Seherische umfaßt nicht nur den engen Zirkel der Kunst, nein die gesamtgesellschaftliche Lage und alles was dazugehört, tritt in den Gesichtskreis. Seelische Empfänglichkeit und Sensibilität, Intuition und Phantasie, Spontanität, Uner-schrockenheit und Besessenheit gehen einher mit idealistischer Haltung und der Gabe des schnellen Verknüpfens. Dies alles manifestiert sich im Werk als der Realisierung von Gewußtem, Gedachtem, Erlebtem und Erahntem. Nahezu undenkbar ist es unter der Voraussetzung und Annahme eines inneren Schöpferdranges, sich von der Kunst zurückzuziehen, wie es für das 17. Jahrhundert vielfach beschrieben wird. »Ein Zeichen des Erfolges für einen Maler bestand damals darin, eine genügend gute Partie zu machen, um fortan das Malen ganz sein zu lassen.«⁵

Die heute noch nachwirkende, vielfach modifizierte Legende vom Künstler hat einen uralten Kern. Wiederbelebt wird sie in der Neuzeit, die das Mittelalter und dessen kollektives künstlerisches Schaffen im alleinigen Dienste der Religion ablöst. Der vormals anonyme Künstler, der in Werkstätten nach überliefertem Formenkanon arbeitet, wird allmählich zur eigenständigen Person, deren Beobachtung der Natur die Grundlage des künstlerischen Entwurfes bildet und der seine Werke mit Namen zeichnet.⁶ Damit verbinden sich Vorstellungen, die die Kunst losgelöst aus ihrem Zweckdasein verstehen. Der Sinn des Kunstwerkes erfährt eine Wandlung, die sich zunächst in den Künstlerbiographien und der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts niederschlägt.

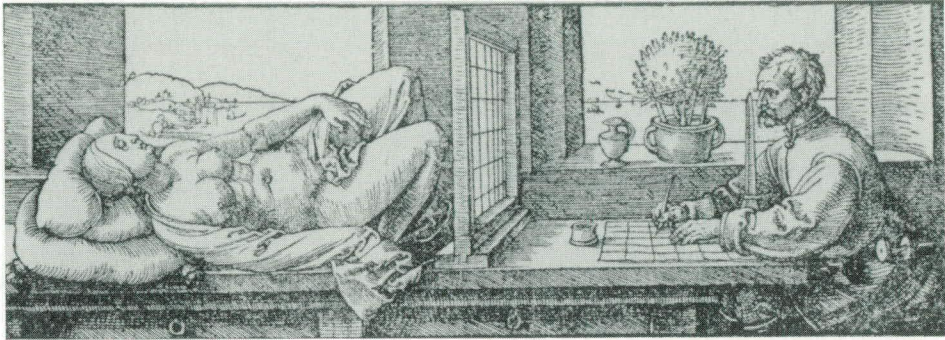
Die zufällige Entdeckung des Künstlers, in dessen Kindheit sich das Außerordentliche zeigt, der dadurch bedingte gesellschaftliche Aufstieg

zu höchstem Ruhm, die einmalige Begabung, die im Übertreffen der Natur durch die Kunst gipfelt, sind immer wiederkehrende Formeln, die Ernst Kris und Otto Kurz in den Lebensbeschreibungen der Künstler nachweisen.⁷ Die Anschauung vom schöpfergleichen Künstler, dessen Ingenium nach Verwirklichung drängt, vermischt sich mit philosophisch-mythischen Berichten aus der Antike, die wiederum für die Kunsttheorie bestimmend sind. Künstler wie Apelles und Zeuxis werden als Vorbilder zitiert, deren herausragende Leistungen stets gemessen werden an der Tradition, die sie zu überflügeln vermögen. Sie sind Erfinder, Neuerer, uner-reichte Heroen. Nicht nur Abbilder zu fertigen, sondern das Vorhandene geistig zu verdichten, ist dem Künstler nach Platon und Plotin aufgegeben. Er ist imstande, die Trennung von Sichtbarem und Unsichtbarem aufzuheben und über ein drittes Medium lebendig und real zu vergegenwärtigen. Er kann ungreifbare Gesamtphänomene und deren vielschichtige Inhalte derart komprimieren, daß trotz der Begrenztheit des Darstellungsraumes sich ein ungleich größerer Raum eröffnet. Somit wohnt dem Kunstwerk eine magische Kraft inne. Der Künstler ist nicht mehr der einfache Handwerker, er besitzt subjektive Phantasie und Geist. Er trägt das Konzept bereits im Kopf. »Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur...«,⁸ sagt Dürer. Beides läßt ihn bis zum »divino artista«, dem »alter deus« emporsteigen.

III. Das Atelier als Welt

Die Renaissance kreiert um 1500 ein neues Bild vom Künstler, indem sie seine Werke in den Kreis der »artes liberales« aufnimmt. Die nun nur noch aus »zweckfreier Freude« ausgeübte Kunst wird Teil des Wissenschaftsgebietes. Der Künstler muß sich bei der Ausübung seiner Tugend, der »inventio«, der Erfindung, vom Urteil leiten lassen. Dabei bedient er sich einsehbarer Regeln und Techniken, die wiederum die Wissenschaft der »ars« ausmachen.⁹ Auch der Anspruch der Kunst auf Originalität liegt darin begründet. Glaube und sachliche Objektivität

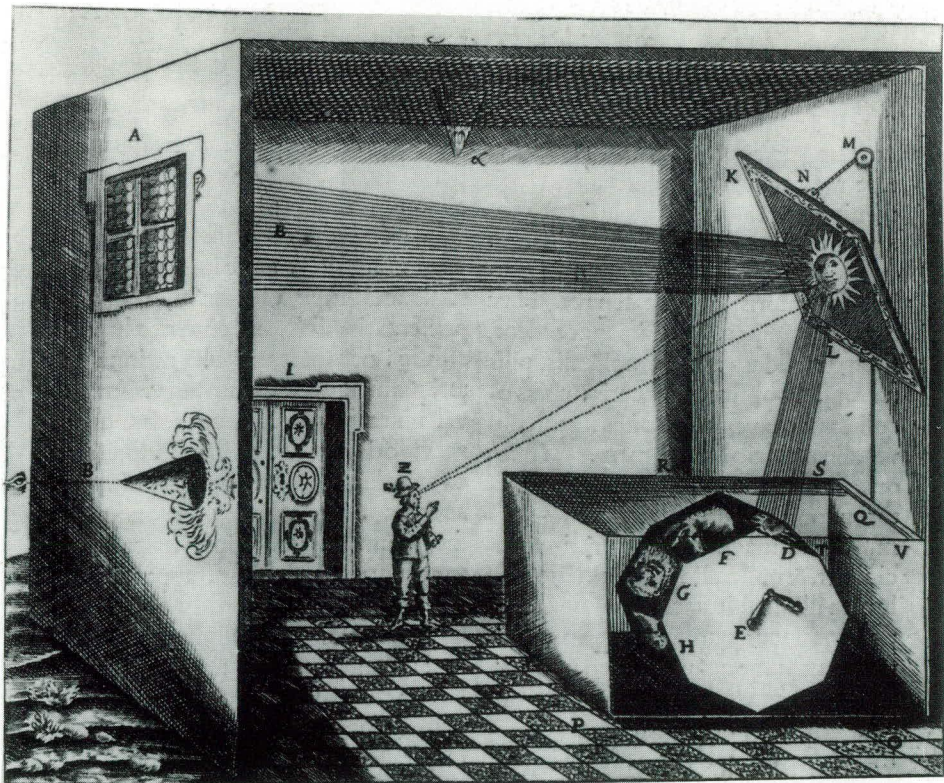
A. Dürer »Zeichner des weiblichen Akts«, 1583



beginnen in der Kunst in Widerstreit zu treten, der seitdem die Kunst beherrscht. Aus dieser neuen Wertschätzung und Umwertung der bildenden Künste erwächst ein verändertes Selbstbewußtsein des Einzelnen, wie des ganzen Berufsstandes.

Es ist die Voraussetzung, daß der Künstler sich mit seinem Tun bewußt auseinandersetzt, es reflektiert, beleuchtet und hinterfragt. Der Künstler wird zum Unternehmer in eigener Sache, der sich seinen Markt erst gegenüber der Konkurrenz schaffen muß. Er muß sich daher

A. Kircher »Metaphern-Maschine«, 1624



nicht nur selber seines Könnens vergewissern, sondern die Werbung gleich im Werk verankern. Dies sind vor allem die Motivationen, die hinter den frühen Ateliendarstellungen – und nicht nur hinter diesen – zu sehen sind. Der Künstler will den Forderungen des »Modernismusses« seiner Zeit, den Erwartungshaltungen, die an ihn gestellt werden, gerecht werden, ja sie übertreffen.



Heinrich Khunrat »Amphitheatrum sapientiae«, 1602

Die künstlerischen Selbstzeugnisse, und nur die sind hier von Interesse, sind ein Spiegel der jeweiligen Kunstproduktion und ihrer Bedingungen. Nicht von ungefähr kommt es, daß sie erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts auftauchen.

Wenn der Heilige Lukas die Madonna malt,¹⁰ so sehen wir nicht allein eine Darstellung Mariens mit einem Heiligen. Das Bildthema ist zukunftsweisend säkularisiert. Die Madonna ist Modell, ein »irdisches« Wesen, das dem Maler, der Züge des Selbstportraits trägt, gegenüber sitzt. Und dies alles ereignet sich im Atelier oder aber einem Raum, der zumindest im Hintergrund Einblick in dieses gibt. Malerrequisiten, Farbenreifer, Bücher und Studienobjekte geben

darüber Aufschluß. Die gesamte Szenerie deutet mehr als das Sichtbare an: Die Anwesenheit der Gottesgestalt verwandelt den Ort des Künstlers in einen transzidierten. Er ist es, der teilhaben darf an der Erscheinung. Sie widerfährt nur ihm, der die flüchtige Gestalt so, wie er sie im Augenblick sieht, bannen und visualisieren kann. Die erlebte Inspiration ist Legitimation für die Freiheit der Darstellung. Das Kunstwerk, das wir im Entstehen begriffen sehen, ist der reale Beweis für die Existenz des Überirdischen, Metaphysischen. Das Kunstwerk ist die Realität und es schafft Realität.

Im Atelier, das als einfache Stube ausgewiesen sein kann, oder über das architektonische Zitate der aktuellen Architekturtheorie gespiegelt werden, treffen sich religiöses wie humanistisches Gedankengut. Der Heilige Lukas, Patron der Maler, ist wie Hieronymus Schriftgelehrter. Sein Raum, in dem ihn Bücher und andere Medien der Erkenntnis umgeben, ist still und zeitlos. Ein Ort der Sammlung und Konzentration. Der Meister ist allein mit seinen Gedanken und Visionen, die an die Vergangenheit anknüpfen und in die Zukunft führen. Der künstlerische Akt der Darstellung ist ein Festhalten und Verschmelzen der Zeit. Der Künstler ist der Vermittler. Er gibt an, welche Stellung er in der Tradition einnehmen möchte und verweist zugleich auf seine selbständige Leistung. Daß diese auf der Höhe der empirisch orientierten Gegenwart wie der Kunstlehre ist, beweisen kleinste, von uns kaum noch verstandene Details, in denen Religion und antikes Vorbild verschmelzen. Das meist nur in der Vorzeichnung existierende Bild auf der Leinwand des Malers greift die Theorie auf, daß nur die Zeichnung als erster Entwurf das entscheidende sei, daß sich in ihr das »ingenium« zeige.

Im »paragone«, dem Wettstreit der Künste, werden der Zeichnung und der Malerei der Vorrang gegenüber der Bildhauerei eingeräumt. Das Portraituren als neue Aufgabe der Malerei kommt gerade erst in Mode. Bücher, Zirkel, Skulpturen und anderes verweisen auf die wissenschaftliche Kompetenz des Künstlers, der gebildet, also informiert ist und dies in seiner Kunst umzusetzen weiß.

Wird im Norden, mit seinem steten Hang zum Realismus, das Atelier eher so beschrieben, wie es als Werkstatt ausgesehen haben mag, so neigt der Süden dazu, das Thema in einen undefinierten oder eher im Sinne der Kunst gegenwartsbezogenen Raum zu stellen. Es läßt Szene und Attribute als Aussage für sich sprechen. Es wird zur Allegorie der Malerei und trifft sich auf dieser Ebene mit den Darstellungen von Apelles und Zeuxis. Die Modelle, aus denen der Künstler die schönsten Teile wählt, um zur Erkenntnis und Wiedergabe des Idealbildes zu gelangen, sind Frauen, Göttinnen und Erotinnen in einem. Auch sie inspirieren den Künstler, sind dessen Musen.¹¹

Diese strikte Rollenzuweisung ist wohl unter anderem einer der Gründe, daß die Kunstgeschichte ausschließlich von Männern geprägt ist und Frauen sich von ihrem Musen- und Modelldimage erst spät zu handelnden Individuen in der Kunst haben entwickeln dürfen. Der Maler, oftmals mit der traditionellen Mütze seines Standes versehen, sitzt oder steht selbstbewußt vor seiner Staffelei. Er repräsentiert den autonomen Künstler, der gesellschaftlichen Rang errungen hat. Der eigene Anspruch auf diese Geltung ist im Apellesthema formuliert, in dem der Künstler in Würde am Hof waltet, eine bevorzugte Stellung innehat. Künstler und Fürst sind gleichberechtigt.¹²

Abgesehen vom ideellen Wert, der in diesen Darstellungen zum Ausdruck gebracht wird, verweisen sie konkret auf die Hebung und Sicherung des Lebensstandards, der mit der möglichen Wertschätzung des Auftraggebers einhergeht. Um dies tatsächlich zu erreichen, muß der Künstler dafür sorgen, daß ihm und seinem Werk der Ruhm bereits vorausseilt, daß ihn ein tatkräftiges, einflußreiches Beziehungsnetz stützt. Ob Humanisten oder Kunstkritiker, ob reisende Händler oder Galeristen – »Der Flug der Fama hängt vielfach auch vom Zufall ab, und vor allem bedarf es der Begleitung jener günstigen und hilfreichen Konjunkturen.«¹³ Sind die Umstände dem Künstler nicht so wohlgesonnen, so weiß er dies ebenfalls beziehungsreich darzustellen. Das Künstlerelend, der

Künstler, der an seinem Beruf leidet und sich in materieller Not befindet ist ein Motiv, das dann im 19. Jahrhundert häufiger erscheint. Die »Melancholia artificialis«¹⁴ steht ihm zur Seite. Die Kargheit der zu Ateliers umfunktionierten Wohnräume derjenigen Künstler, die am Hof nicht zu Ehren gelangen, sprechen für sich.¹⁵



Rogier v. d. Weyden »Der Heilige Lukas«

Der Künstler muß sich, um seine Arbeit zur Geltung zu bringen, auch als Person in Szene setzen, was in vielen Atelierdarstellungen immer wieder zu lesen ist. Sei es um den Preis, daß ihm nachgesagt wird, er sei in der »societa humana« nicht eben notwendig, sondern diene »vielmehr nur zur Zierde und Curiosität«.¹⁶ Das Erreichen der hohen Ziele zeigt stets zwei Gesichter. Zunächst strebt man nach ihnen, dann werden sie zur Bürde. Aus der Freiheit und Autonomie von Kunst und Künstler erwächst eine, zwar anders als vordem gelagerte, doch neue Bindung.

Die Einblicke, die uns die Künstler in ihre Ateliers und Arbeitsweisen gewähren sind immer dann am interessantesten und aufschlußreichsten, wenn sie in Umbruchsituationen entstehen, beziehungsweise diese vorantreiben. Denn die einmalige Findung eines Bildsujets erfährt auch im Falle der Ateliendarstellungen im Laufe der Zeit seine Verfestigung und wird zu einem feststehenden Topos. Bemerkenswert ist dabei jedoch, wie der ursprüngliche Kern der Aussage erhalten bleibt. Er wird durch immer zeitgemäßere Zutaten und Ausschmückungen umrankt und umgedeutet.

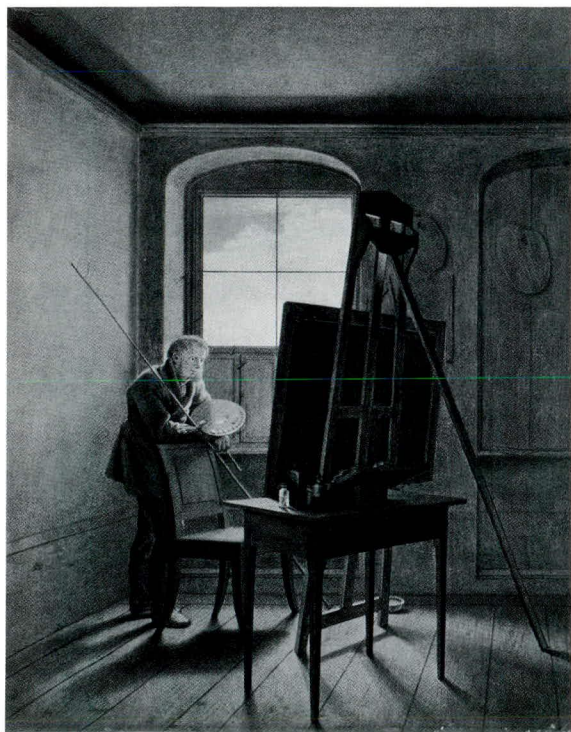
Rembrandt,¹⁷ der wie Rubens, welcher arbeitsteilig Serienprodukte an seine Klientel bringt, ein riesiges Atelier unterhält, portraitiert sich, zumindest für unsere Augen unspektakulär: in Arbeitskleidung, mit Pinseln, Palette und Malstock, die wie mit seiner Hand zusammengewachsen erscheinen. Er stellt sich um seiner

selbst willen dar, als Vergewisserung seiner selbst. Ohne im Malvorgang begriffen zu sein, ohne durch besondere Ausstaffierung ausgezeichnet zu sein und ohne das Atelier, die Kunst und den Künstlerstand näher zu definieren. Er ist seine Kunst, die Kunst ist er. Beide legitimieren sich ohne Verweise gegenseitig. Er lenkt das Augenmerk auf das Kunstwerk als Gebilde, das in erster Linie aus Farbmaterie besteht. Rembrandt gilt nahezu als der Erfinder einer neuen Atelierpraxis, die auf keine anderen Vorbilder als das Leben und dessen bühnenhafte Inszenierung im Atelier zurückgreift. Das Atelier ist die Welt, in der alle Anwesenden Rollen spielen, den Meister miteingeschlossen. Es ist ein von der Außenwelt abgeschiedener Ort, der eigenen Gesetzmäßigkeiten – der Konzentration, Transformation und dem Willen des Künstlers – unterliegt. Zugleich steht er als Person für seine Ware Kunst ein. Er ist in der Lage, sie und sich selbst eigenständig und frei merkantilen Gesetzmäßigkeiten einzugliedern. In seinem Œuvre fehlen die gängigen, anbietenden Darstellungen des hohen Besuches, auf dessen Anerkennung der Künstler hofft und wartet.

Die Praxis trägt hier die Kunst und nicht die Theorie, wie es die zahlreichen Akademiendarstellungen überliefern. Stellt sich in ihnen der Künstler dem Kanon des Kunstmachens anheim, so dürfen wir Rembrandt als Prototyp des bis heute gültigen Individualitätsgedankens in der Kunst begreifen. Er zeigt, daß allein das Herauskehren des Egos die Grundlage dafür ist, Geistiges in Materie zu verwandeln. Seine Kunstlehre – er ist sie selbst.

Das Ausloten der lebendigen, also nicht schematisierten Beziehung zwischen Maler und Modell wird in seinem Atelier, in dem zahlreiche Schüler tätig sind, zur vordringlichen Aufgabe. Diese beschäftigt Generationen von Künstlern auch noch von einem anderen Blickwinkel aus. Zusehends verlagert sie sich im Rückgriff auf ältere Bildtraditionen auf das spannungsgeladene Thema von Liebe, Eros und Voyeurismus. Das Zusammenfallen von Studienobjekt und Geliebter ist gleichsam vorprogrammiert in der humanistischen Erklärung, daß »Amor als Prinzip al-

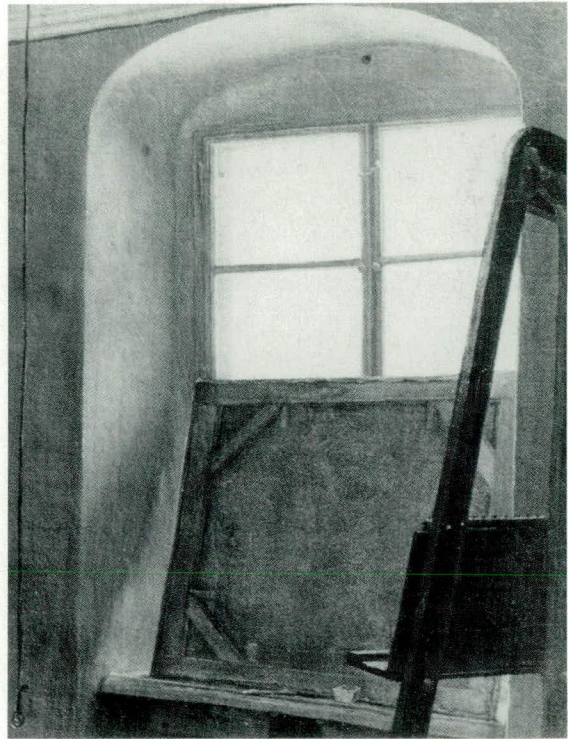
G. F. Kersting »C. D. Friedrich in seiner Werkstatt«, 1812



ler Künste und der schöpferischen Tat«¹⁸ anzusehen sei. Was der Antike allerdings als Verfehlung gegolten hätte, nämlich die ins Greifbare sinnliche Transponierung des ideellen Gedankens, wird zunehmend als Vorrecht des Künstlers empfunden. Ins genrehafte abgesunkene, galante, anekdotische Atelierszenen dienen als Argument und Rechtfertigung für eine allein dem Künstler zugebilligte sexuelle Freiheit. Die Spekulationen, die sich so mit dem Atelier verbinden, treten in Beziehung zur Person des Künstlers, der sich über Tabus hinwegsetzt. Die Neugierde, die Vorgänge im Atelier ergründen zu wollen, hat sich mehr von der künstlerischen auf die menschliche Seite verlagert. Dennoch bleibt die Vorstellung bestehen, daß das beobachtete Subjekt eine bewirkende Kraft der Kunst sei. Wie in einem geheimen, alchimistischen Vorgang entsteht aus dem magischen Zusammenwirken der gegensätzlich gepolten Elemente – dem Künstler und seinem Modell – ein veredeltes drittes, und zwar das Kunstwerk. Nicht umsonst steht der Künstler zu seinem Werk, wie der leibliche Vater zu seinem Kind. Der künstlerische Schöpfungsvorgang wird mit dem der Zeugung gleichgesetzt. Beide entspringen einem inneren Trieb.

IV. Die Welt als Atelier

Die damit angedeutete ursächliche und unlösbare Verbundenheit von Werk und Künstler wird mit den massiven gesellschaftlichen Umschwüngen um 1800 um eine weitere Dimension bereichert. »Die frei gewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muß hinfort auf sich selbst ruhen.«¹⁹ So gesellt sich in den Ateliendarstellungen zu dem Bild des inspirierten, begehrten, selbständigen und schöpferischen Künstlers das des einsamen, entwurzelten und unverstandenen hinzu. Die an keine Stil- und Themenvorgaben mehr gebundene Kunst entspringt nur noch der subjektiven Wahrhaftigkeit und Intensität, der inneren Notwendigkeit des Künstlers. An ihr und ihrer Folgerichtigkeit wird die Güte des Werkes gemessen. Der gestaltgebende Akt wird



C. G. Carus »Das Atelierfenster«, ca. 1823

mit ethischer Gewissenhaftigkeit gleichgesetzt. Im Zuge der nicht mehr tragenden, weltumspannenden, aber der Alltags- und Lebenswirklichkeit fernliegenden Bildvorwürfe gewinnt die Betonung von Gefühl und Instinkt, Unbewußtem und Irrationalem an Bedeutung. Die Wurzeln des Werkes liegen im Erleben des Künstlers, das gespeist wird von dem, was ihn umgibt. »...die Kunst oder das eigene Talent (kann) für den Künstler nichts anderes sein ... als das Mittel, seine persönlichen Fähigkeiten auf die Ideen und die Dinge der Epoche anzuwenden, in der er lebt.«²⁰ Von gleicher Wichtigkeit wird die Erkundung des Innenlebens, die sich dann mit der Psychoanalyse auch wissenschaftliches Terrain erobert. Die Begriffe der Selbstverwirklichung, Selbsterfahrung und eines übersteigerten Selbstwertgefühls gehen mit dem Beginn der modernen, autonomen Kunst, der völligen Frei-

heit und der Frage nach ihrer Daseinsberechtigung einher. Die Kunst, doch ebenso der Künstler werden sich in diesem Sinne selbst zum Problem, zur Aufgabe, zum Thema.²¹ Einzelpositionen ersetzen den übergeordneten Stil. Jede Behauptung ist eine Behauptung für sich, die es bis ins Letzte zu rechtfertigen, zu vertreten gilt und die sich ihren Platz in der Welt erst suchen muß. Daß dabei die Kunst oftmals als Religionsersatz angesehen wird, ist nicht von der Hand zu weisen. Kunstgeschichte, Kunstkritik und die Museen treten auf den Plan. Der zurückgezogene, sinnende Künstler, allein mit seinem oft mißverstandenen Genie im Atelier wird zur bevorzugten Metapher. Die Kluft zwischen den gewöhnlichen Menschen und dem vereinzelt, jedoch den anderen überlegenen Künstler scheint unüberwindbar und wird zugleich zelebriert. Dazu gehört das Spiel des Sich-Zeigens und des Sich-Verbergens. Das Freundschafts- und Kollegenbildnis vor der Folie des Ateliers als gleichsam heiligem Ort verweist auf die Gemeinschaft der Auserwählten, der Wissenden.²² 1937 schreibt Kurt Schwitters in einem Brief über seinen »Merzbau«: »Aber auf alle Fälle, besuchen Sie mein Atelier! Sie gehören zu den wenigen, für die es gebaut ist, die es verstehen können.«²³ Die Eingeweihten sind sich aber in der Würde ihres andächtigen Zusammenseins auch gegenseitige Stütze. Ähnlich wie es die Familie des Künstlers ist, in deren schützender Gegenwart er sich arbeitend darstellt. Sie ist ihm nicht mehr wie früher gern Modell und Muse, sondern stellt die Verbindung zwischen dem Schöpfer und dem normalen Leben dar.

Gustave Courbets Atelierbild faßt diese psychischen Konfliktsituationen in einer »Allegorie réelle« zusammen. Keine glorifizierende Apotheose von Kunst und Künstler steht uns vor Augen, sondern eine gemalte Autobiographie. Die einzelnen Bildbereiche — die Leute, die des Künstlers Ideen unterstützen und die Gesellschaft mit ihren Milieus — finden im Künstler und seinem Staffeleibild, dem nackten Modell und dem Kind im Zentrum ihren Zusammenhalt. Das Kind als Symbolfigur des , unverbildeten Vermögens der Formfindung. Die Nacktheit als unverhüllte Wahrheit, als natürliches Maß

der Dinge, als Fülle des Daseins. Der Künstler steht in aktivem Bezug zur Wirklichkeit, durch sein Tun erfährt die Welt ihre Sinnggebung.²⁴

Welt und Natur nicht nur als geistige Inspirationsquelle zu begreifen, sondern an ihr die Kunst sich entwickeln zu lassen, bereitet den Schritt vor, das Atelier ins Freie zu verlegen. Zwei nahezu entgegengesetzt erscheinende Momente sind dafür ausschlaggebend. Wie der Künstler unausweichlich nur seinen Gesetzen folgen kann, so tut dies auch die Natur. Was akademische Gelehrsamkeit in der Mimesis, der Nachahmung der Natur als Spiegelung des wahren, idealen Scheins gesehen hat, kehrt sich in ein neues Sehnsuchtsmotiv. Der Künstler möchte im lebendigen Eintauchen in die Urwüchsigkeit der Natur sich selbst elementar erfahren und demgemäß definieren. Er tut dies mit der gleichen Intensität, wie er sich durch die Ablehnung der jüngsten und die Verehrung ältester Tradition legitimiert. Der Umlegung des organischen Wachstums auf das künstlerische Gebilde tritt die rationale, naturwissenschaftliche Erforschung der Natur und ihrer Phänomene zur Seite. Der Künstler ist der Experimentator, der inmitten seines Modells sitzt.

Sein Werk wird ihm gleichsam zum Atelier, wenn Bild und Abbild zur Deckung gebracht werden. Das Atelier kann wie bei Schwitters ein sich in stetem Werden begriffenes Kunstwerk sein. Die Darstellung des Ateliers als Hinweis auf Methode und Umstände des Schaffensprozesses scheint keine Bedeutung und Notwendigkeit mehr zu besitzen, sobald das Kunstwerk von der Art und Weise seines Hervorbringungsprozesses zeugt.

Indem das Unbedeutende, Alltägliche nobilitiert wird, die Welt und ihre Erscheinungen zum Atelier, zur Fundstätte der Inspiration werden, wird der Zustand der Gesellschaft zu einem Thema und zu einem Teil der Kunst. Sie reflektiert und provoziert in immer neuen Varianten Handlungsweisen und Verhaltensmuster. Der Künstler sucht hoffnungsvoll den einsamen Berg der Geniegemeinschaft zu verlassen, um der Kunst und damit sich selbst eine Rückbindung an die Welt zu gewährleisten. Die alte Sehnsucht

der Durchmischung von Kunst und Leben, die Intensivierung beider unter der sehenden Herrschaft des Künstlers, der den Unwissenden die Augen öffnet, führt zur Erklärung des banalen Gegenstandes zur Kunst. Es ist ein Denkbild, das die schöpferische Tätigkeit des Künstlers im hergebrachten Sinne ad absurdum führt, Kunst und Nichtkunst zu vereinen sucht. In der Performance, im Happening verschmilzt der Künstler mit dem Publikum in der Kunstaktion. Das Atelier ist der öffentliche Raum, in dem sich die Kunst prozessual und rituell entwickelt. Es ist der Ort, an dem sich Menschen treffen und miteinander etwas elementar erleben und begründen. Die Ausstellung ist das Forum, in dem der Künstler ähnlich inszenieren kann. Beuys' Forderung der Entwicklung einer »sozialen Plastik« ist an Kunst und Gesellschaft gleichermaßen gerichtet. Sie ist radikalster Ausdruck des Hinstrebens zu einem veränderten Kunstbegriff, zu einer neuen, tragenden Sinngebung der Kunst. Im Künstler als lebendem Kunstwerk vereinigen sich die alten, ursprünglich getrennten Begrifflichkeiten Maler, Modell, Werk und Atelier vollends. Es ist zugleich die überspitzte Formulierung, daß alles, was der Künstler tue, Kunst sei, daß jeder Raum, in dem er sich befindet, der Kunstraum sei. Man kann es auch umgekehrt betrachten. Der Künstler als Verwirklichung des Künstlerischen übernimmt zugleich eine, meist Aufmerksamkeit erregende, Rolle, die sich mit den an ihn gestellten Erwartungshaltungen deckt. Mehr noch, er ist sein Produkt, das er strategisch vermarktet. Daß der ideelle wie materielle Produktions- und Veräußerungsprozeß allein in den Händen des Künstlers liegen, mutet wie ein Relikt aus alter Zeit an.

Und doch versucht er selbst, da ihm und uns eine völlige Neudefinierung von Künstler und Kunst noch nicht geglückt ist, an überlieferten Normen, Vorstellungen und Individualansprüchen festzuhalten. Sie verbinden sich eng mit dem Atelier und seiner Verheißung, das totale Sein dort erfahren, Ehre und Ruhm erlangen zu können. Aber es ist kein Wunder, wenn sich der junge Künstler, der an den Mythos vom Atelier seine Hoffnungen hängt, betrogen fühlt, sobald er sich allein mit sich selbst in der Realität des

Ateliers wiederfindet. Den Zeitaufwand dort etwa proportional zur gesellschaftlichen Aufnahme des Kunstproduktes zu sehen, erweist sich meist als Trugschluß. Die Konkurrenz der gesamten Kunstgeschichte steht vor, neben und hinter ihm.

So macht sich heute in der Kunst zunehmend anderes bemerkbar: Auch wenn der Künstler mit und in seinem Werk Bruchstücke und Denkvorgaben liefert, die erst durch den Rezipienten und dessen Einfühlungsvermögen ein Ganzes konstituieren, auch wenn die Schulung des Gesichtssinnes und die Bereitstellung aller Sensoren gefordert sind, sollte der Betrachter wieder über einen gewissen Grad an Bildung und Wissen über kunsthistorische und philosophische Traditionen verfügen. In deren Reihe will die Kunst des Autors gesehen werden. Dies geschieht im Zusammenspiel mit der Aktualität der Gegenwart und dem utopiegetränkten Blick auf zukünftige Entwicklungen. Aus diesen Gegebenheiten erschließen sich die Werke, deren reale Präsenz heute eher im Museum oder auf dem Markt als im Atelier anzutreffen ist.

Das Atelier wird als tatsächliches wie ideelles Gehäuse des Schöpferischen betrachtet, das Atelierbild als Selbstdefinition des Künstlers, als das, was er in eigener Sache aussagen möchte. Tritt die direkte Auseinandersetzung mit dem Atelier wieder in den Gesichtskreis des Künstlers, so ist damit stets eine Hinterfragung des geistigen und gesellschaftlichen Standortes von Künstler und Kunst gemeint und Umoorientierung liegt in der Luft.

Anmerkungen

- ¹ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main, 1960, S. 7
- ² *Fliegende Blätter*, Bd. 89, S. 10 f.
- ³ Katalog der Ausstellung, Franz von Stuck. 1863-1928. Maler-Graphiker-Bildhauer-Architekt, Museum Villa Stuck, 1982, S. 128 f.
- ⁴ zit. nach Klaus Gallwitz, Nach uns die Sintflut, in: Katalog der Ausstellung Makart, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1972, S. 16

- ⁵ Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989, S. 133
- ⁶ vgl. Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 3. Aufl. Darmstadt 1977, bes. S. 34 ff.
- ⁷ vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt am Main, 1980
- ⁸ Albrecht Dürer, Schriften und Briefe (Hrsg. Ernst Ullmann), Leipzig 1978, S. 153
- ⁹ vgl. Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, S. 52
- ¹⁰ vgl. Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna, Marburg 1983
- ¹¹ Zum Thema der Muse im Atelierbild vgl. Hermann Ulrich Asemissen, Jan Vermeer. Die Malkunst. Aspekte eines Berufsbildes, Frankfurt am Main 1988, S. 44-51. Die Fülle der allegorischen Darstellungen, die das Thema der Kunst und des Gesichtssinnes zum Inhalt haben sollen in unserem Zusammenhang nicht nur Sprache kommen.
- ¹² Die Bedeutung des Apelles- und Zeuxisthemas für die Kunst der Renaissance ist unter verschiedenen Aspekten ausführlich dargelegt in: Warnke, a.a.O. (wie Anm. 9), vgl. S. 58 f., Kris/Kurz, a.a.O. (wie Anm. 7), vgl. S. 26 f., S. 66 f., Katalog der Ausstellung, Maler und Modell, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1969, o.S. und Kraut, a.a.O. (wie Anm. 10), vgl. S. 74 ff.
- ¹³ Giovanni Battista Passeri, Die Künstlerbiographien (um 1678), (Hrsg. Jacob Hess), Leipzig/Wien 1937, S. 72, zit. nach Warnke, a.a.O., (wie Anm. 9), S. 113
- ¹⁴ vgl. Katalog der Ausstellung, Maler und Modell, a.a.O. (wie Anm. 12), o.S.
- ¹⁵ Zu verfolgen wäre in diesem Zusammenhang die höfische und bürgerliche Auftragslage
- ¹⁶ Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Bde., Leipzig 1874, Bd. I, S. 363, zit. nach Warnke, a.a.O., (wie Anm. 9), S. 84
- ¹⁷ vgl. Alpers, a.a.O. (wie Anm. 5), bes. S. 74 ff. u. S. 257 ff.
- ¹⁸ vgl. Franzsepp Würtenberger, Galante Atelierszenen im 18. Jahrhundert und die Würde der Kunst, in: Katalog der Ausstellung, Maler und Modell, a.a.O. (wie Anm. 12), o. S.
- ¹⁹ Fernow, zit., nach Werner Hofmann, Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl. München 1974, S. 131
- ²⁰ Gustave Courbet, Offener Brief vom 25. 12. 1861, zitiert nach Klaus Herding (Herausgeber), Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt am Main 1978, S. 30
- ²¹ vgl. Hofmann, a.a.O. (wie Anm. 19), bes. S. 47 ff.
- ²² vgl. Franzsepp Würtenberger, Das Maleratelier als Kultraum im 19. Jahrhundert, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, Bd. XVI, München 1961, S. 502-513, sowie Katalog der Ausstellung, Der Künstler und seine Werkstatt. Das Atelierbild von der Goethezeit bis zur Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1976
- ²³ Kurt Schwitters, Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus 5 Jahrzehnten (Hrsg. Ernst Nündel), Frankfurt, Berlin 1986, hier zit. aus dem, am 18. 3. 1937 aus Oslo an Katherine S. Dreier gerichteten Brief, S. 136
- ²⁴ Courbet gibt in seinem Brief an Champfleury (Herbst 1854) eine erste Beschreibung des Bildes, in: Herding, a.a.O. (wie Anm. 20), S. 23-26. Von den zahlreichen Interpretationen sei hier nur auf Hofmann, a.a.O. (wie Anm. 19), bes. S. 9-20 und Klaus Herding, Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung, in: Herding, a.a.O. (wie Anm. 20), S. 223-247 verwiesen

Thomas Huber und seine ideale Fallstudie zum Ort des Künstlerischen

Die Suche des Künstlers nach einer sinngebenden Funktion und Position der Kunst innerhalb eines gesellschaftlichen Ganzen steht in unabdingbarer Wechselbeziehung zu den Rollen, die die Sozietät dem Künstler zuweist und anbietet.

Thomas Hubers Œuvre ist durchzogen von dieser Suche nach dem Ort der Bilder. Dabei vereinnahmt der Begriff des Ateliers zentral den Mittelpunkt. Er wird in seiner durch die Geschichte geformten, tradierten und veränderten Dimension aufgegriffen, über unterschiedliche Situationen hin befragt, um neuerlich transformiert werden zu können. Mit seinen umfangreichen Werkkomplexen erarbeitet Huber ein breitgefächertes, in sich schlüssiges System der Aussage. Spezifische Themata werden vertieft, um daraus wieder andere Detailbereiche erhellend zu ergründen. Ausgangspunkt sind die Fragen nach dem Ursprung und dem Wesen der Kunstwerke, nach der Herkunft der Imagination, nach ihrer Vermittelbarkeit und Rezeption und somit nach ihrer Wirklichkeit – ihrer Realisierung in der Wirklichkeit.

Thomas Huber bietet so, als wenn die Bilder heute nicht mehr die Kraft hätten, für sich zu sprechen und ins Bewußtsein des Betrachters zu dringen, Hilfestellungen in Form von Reden an. Der Ort des Bildes ist die Sprache. Er ruft das Dargestellte gleich zweifach ins Leben. Der Künstler ist der Vermittler, der den Zugang zum Bilderschatz ermöglicht. Er zeigt auf, daß die bildende Kunst Teil eines gewachsenen, sozialen Bezugfeldes ist, dem die Bedingungen des Sehens und Wahrnehmens anheimgestellt sind.

Das Atelier taucht zunächst in seiner reinsten, weil vergeistigten Form auf. Die »Rede über die Sintflut«, die »Rede zur Schöpfung«, später die »Urgeschichte der Bilder« zeugen vom irrationalen, geheimnisvollen Entstehungsprozeß der Bilder. Und zugleich auch davon, daß sie nichts im Sinne der Mimesis repräsentieren als sich selbst. Glaube und Wissenschaftlichkeit, Behauptung und Beweis werden vom schöpfenden Künstler unter ein Diktum gefaßt. Fiktion und didaktische Objektivierung treten in ihrem Zusammenspiel die Wahrheitsbezeugung an. Huber läßt die Malerei mit akribischer Genauigkeit über ihr Werden berichten und weicht den Außenstehenden, einer Initiation nicht unähnlich, in ein wohlgehütetes Wissen ein. So definiert Thomas Huber als ersten Ort der Bilder die Bilder selbst. Sie tragen das Atelier in sich.

Der Künstler ist es, der den Betrachter ins Bild holt und damit den Werken neue Räume und Räumlichkeiten zuweist. Er übernimmt die Verantwortung seinen Werken gegenüber, die er in Gesprächen mit Menschen und Systemen verwickelt. Stets im Bemühen und auf der Suche, wo denn heute der wirkliche Ort für Kunst sei. Die »Rede in der Schule« oder der »Besuch im Atelier« dienen dieser Auslotung. Explizit wird Bezug genommen auf die tradierten Stätten der Kunstlehre und der Kunstproduktion. Der Künstler umreißt sein ihm ursprünglich zugewiesenes Arbeitsfeld, betont dabei jedoch die Wichtigkeit des Teilhabens anderer. Die Kunst als Anlaß zu gesellschaftlicher Zusammenkunft, zur Kommunikation schlechthin.

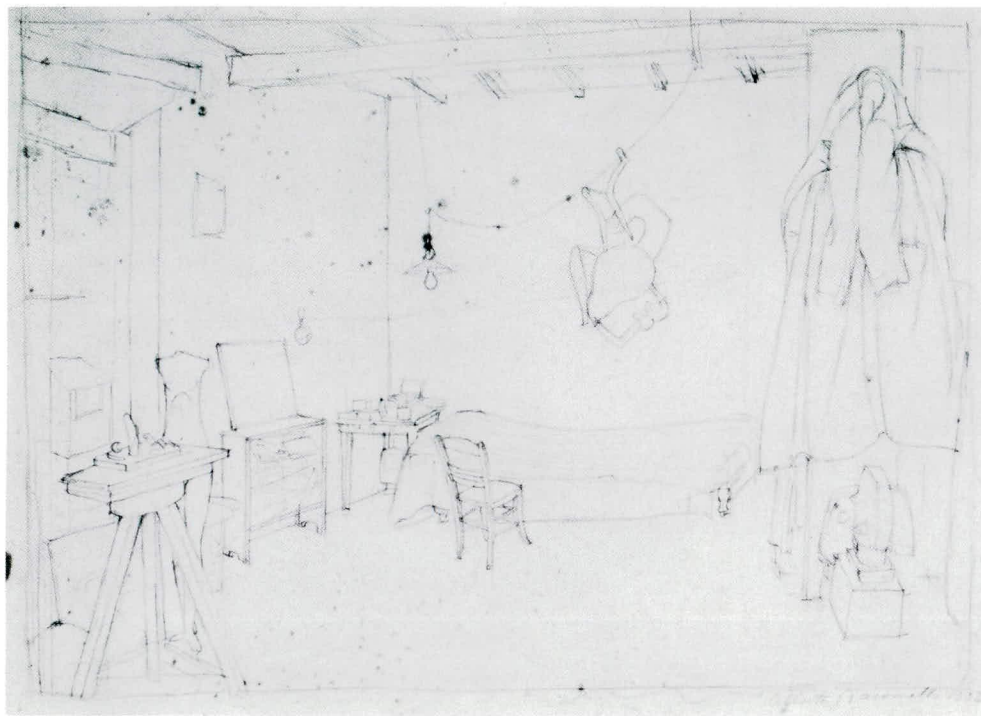
Dies wirft in der Folge unweigerlich die Frage nach dem Wert der Kunst auf. Wie kann Kunst, mit alten, kaum noch verbindlichen Werten behaftet, denn überhaupt noch die ihr gebührende Wertschätzung erfahren? Hat der alte Begriff des Ateliers in gewisser Weise ausgedient, so auch der dazugehörige Begriff der Kunst. Die Arbeiten von Thomas Huber zeigen, daß sich der Künstler nicht nur in neue Bereiche begeben möchte, sondern daß auch die Kunst ihr Terrain neu ausloten sollte. Wichtig ist bei seinem Vorgehen, daß die Kunst ihre Autonomie nicht verliert, sondern ganz im Gegenteil wieder festen Boden unter den Füßen gewinnt, indem sie sich vorhandener Machtstrukturen bedient. In diese wird die Kunst gedanklich und tatsächlich eingeschleust, um schließlich in einem Verwandlungs- und Umkehrungsprozeß ebenfalls künstlerischen Gesetzmäßigkeiten zu folgen. Der Künstler bedient sich im Analogieverfahren verschiedener Verwaltungssysteme. Das Atelier als Hervorbringungs- und ureigenster Verwaltungsort des Künstlerischen wird in diese hineingetragen.

Zunächst sind es die Ausstellungsorte – im eigentlichen Sinne Orte der Kunstverwaltung –, die dem Künstler gleichsam ein Atelier zur Verfügung stellen. Der Künstler realisiert in der Öffentlichkeit. Er erfindet, arrangiert und agiert in nächster Nähe zum Publikum, das teilhat an der Entstehung der Werke. Er bringt seine Bilder in den festgefügtten Rahmen schon bestehender Gesellschafts- und Wertebilder. Ganz selbstverständlich geht damit auch ein Vergleich der Werte einher. Denn der Wert als Wesenheit ist die Bedingung für das Wertvollsein der Objekte. So sucht sich eine individuelle Anschauung von Kunst gegen die der anderen zu behaupten, mehr noch, künstlerische Werte werden auf den Prüfstein des Wettstreites mit außerkünstlerischen gestellt. In der nur scheinbaren Absurdität von Hubers Herangehensweise relativieren und korrigieren sich Betrachtungsmodi und die Urgründe, denen sie entspringen. Die Werke wiederum haben dies zum Thema. Ein neues, pulsierendes Bild entsteht. Nur der Künstler in seiner ursächlichen Verbundenheit mit seinem Werk kann dieses ins Leben rufen. Das Atelier im öffentlichen Atelier wird zum Ort des künstlerischen Selbstverständnisses.

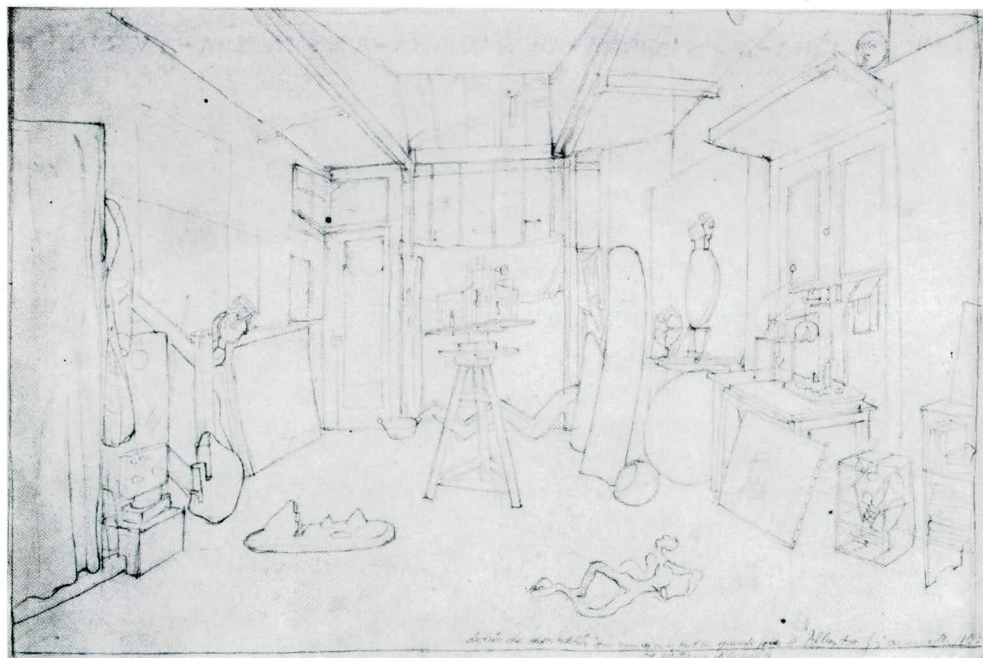
In ähnlicher Art und Weise bemächtigt sich Thomas Huber subtil, wenngleich nicht ohne Ironie, des Verwaltungsapparates des Wissens, der Bibliothek, und nicht zuletzt, als wohl zeitgemäß nächstliegender Schluß, der Bank und ihrer materialistischen Kapitalverwaltung. Was Klerus, Adel und Bildungsbürgertum kaum mehr gegeben ist, nämlich der Kunst einen ihr angemessenen Platz in der Gesellschaft zu verschaffen, ermöglicht heute der Bankier. Über sein Wertesystem wird Kunst verhandelt, nach seinen Maßstäben wird die Kunst beurteilt. Thomas Huber errichtet sein Atelier nun in der Bank. Und Kunst sowie deren Produktionsstätte sind dort, wo der Künstler ist. Er trägt die Verantwortung für die ihm unterschwellig zugewiesene und von ihm hoffnungsvoll angenommene Rolle. Die Riten der Bank werden in Kunst-Rituale transformiert. Durchaus nicht einfach wird sich diese Rolle gestalten, gilt es doch, zwei diametral entgegengesetzte ethische Bezugssysteme ineinander zu involvieren, um wiederum frisches, geistiges Kapital daraus zu gewinnen. Kunst, Künstler und Atelier haben in Thomas Hubers idealer Fallstudie zum Ort des Künstlerischen mit logischer und durchaus nicht aus der Luft gegriffener Konsequenz die Bank als ihren realen Ort zugewiesen bekommen. Im Erkennen der Zeichen der Zeit liegt denn auch die Möglichkeit zur Entwicklung und Definition des sich in stetem, wenngleich langsamen Wandel befindlichen Selbstverständnisses von Kunst und Künstler. Und dies, damit die Kunst nicht nur der schöne Schnörkel am Anzug der Gesellschaft sei.



Joseph Beuys, Installation »Richtkräfte«, Berlin 1977



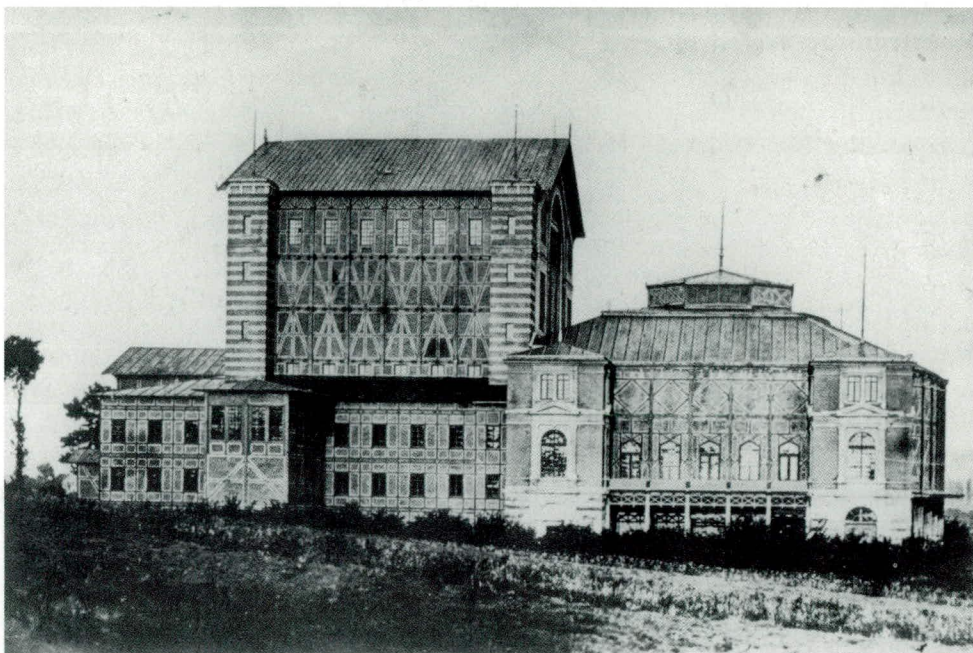
Alberto Giacometti »Atelier«, 1932

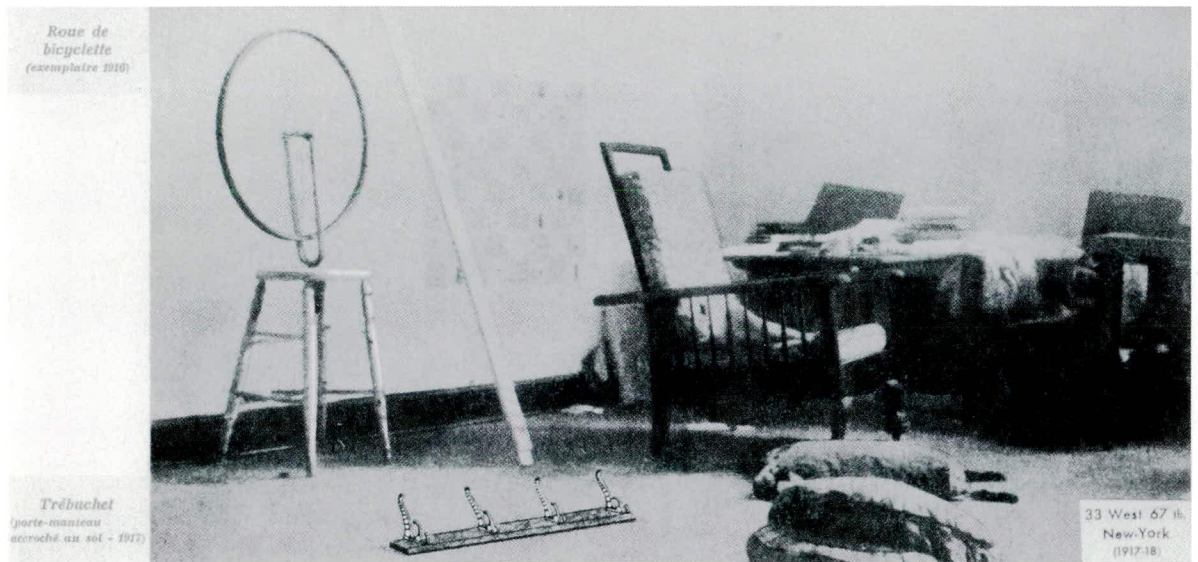




Bauhausgebäude von Walter Gropius in Dessau, 1926/27

Wagners Festspielhaus in Bayreuth, 1873

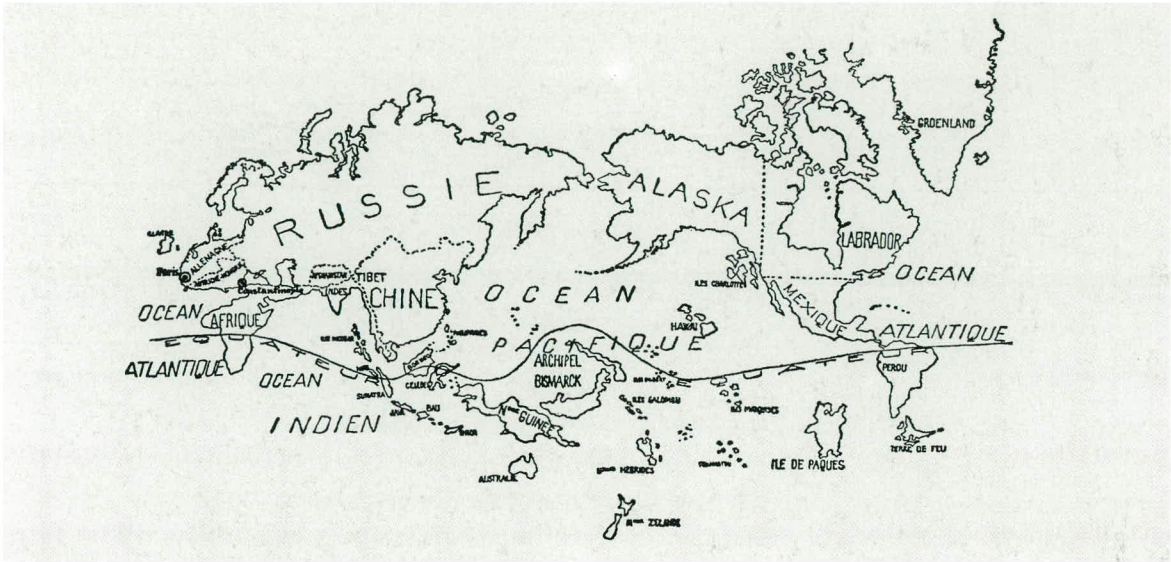




Marcel Duchamp »33 West 67th, 1940

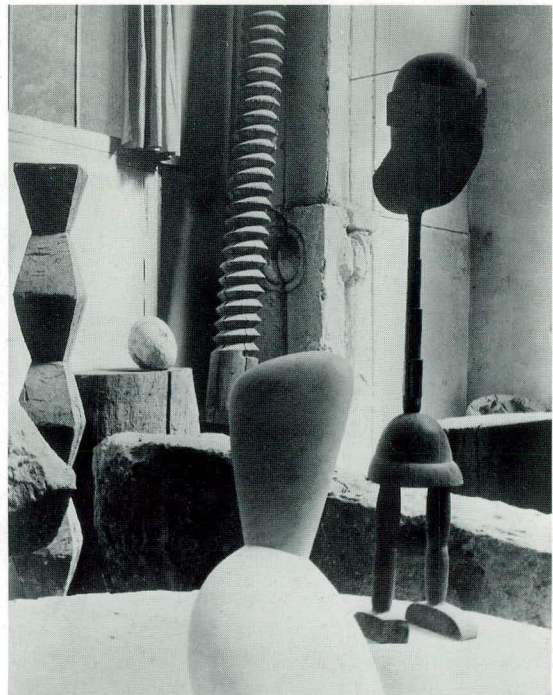
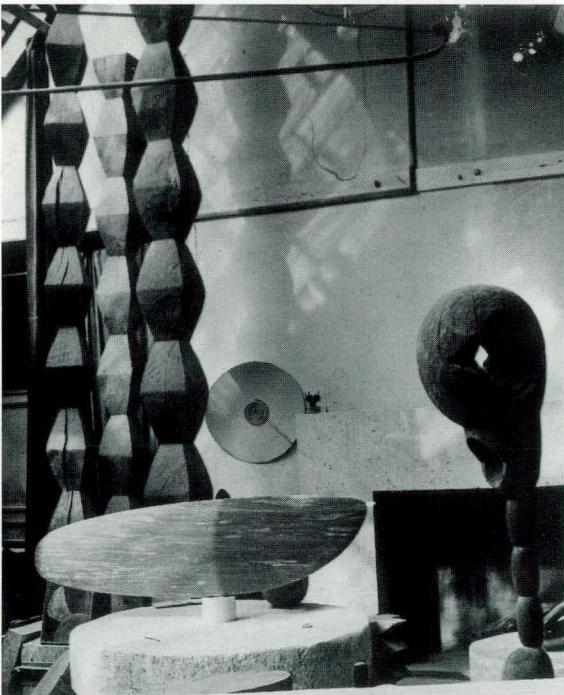
Mondrians Schreibtisch im New Yorker Atelier, 1944

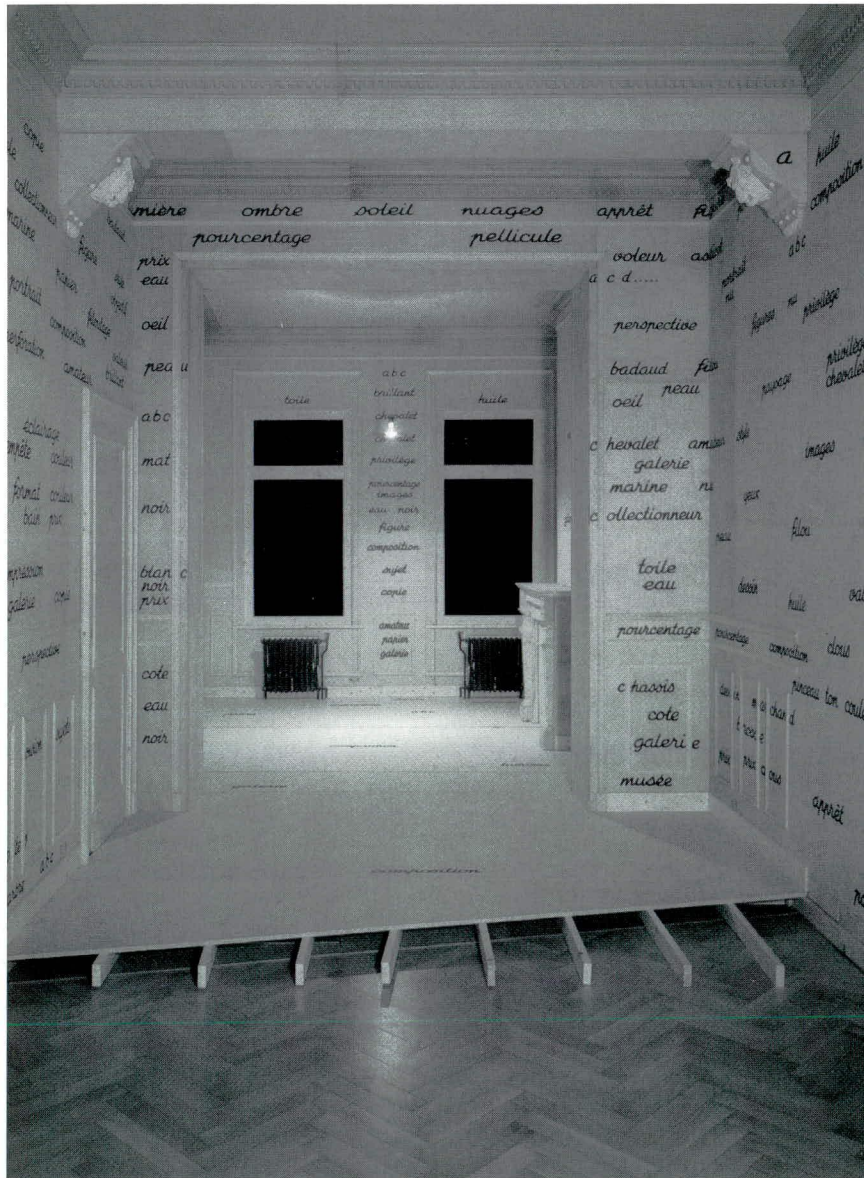




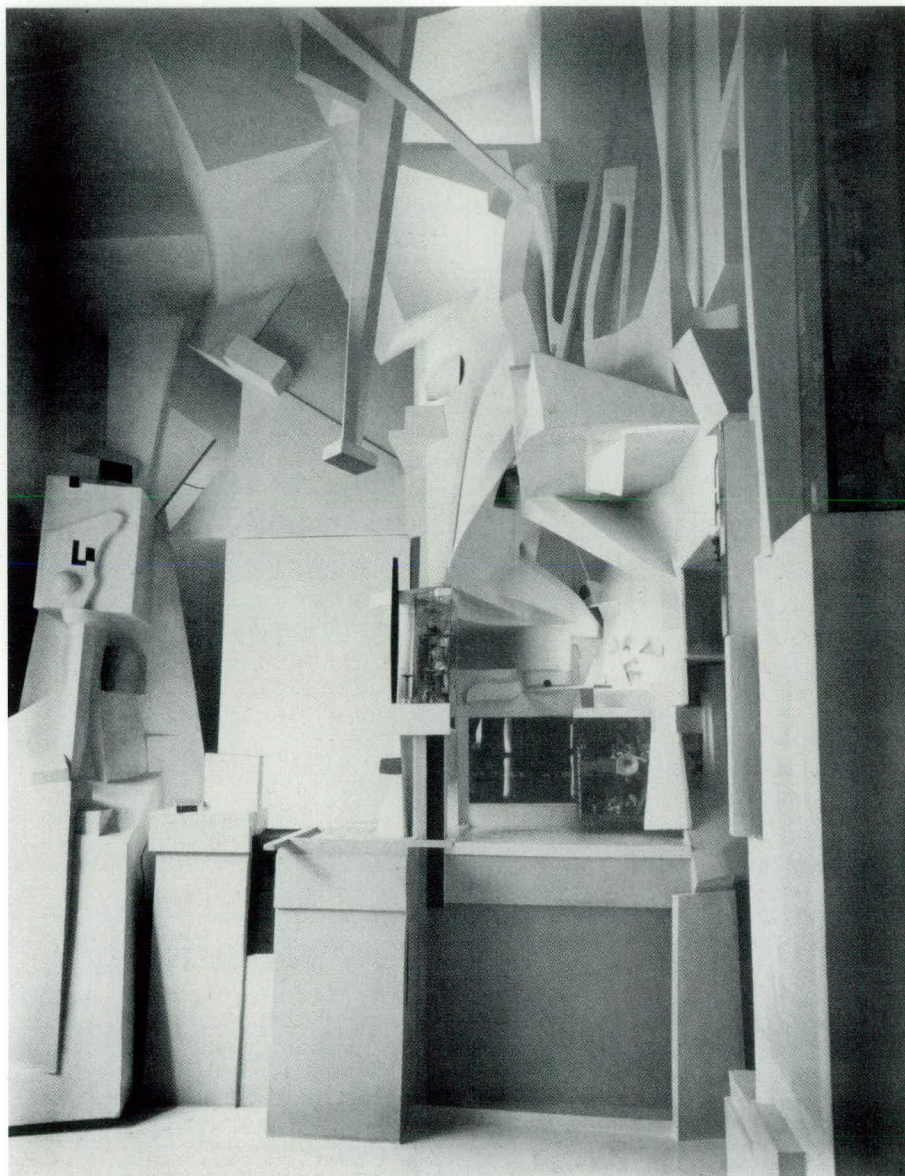
»Die Welt zur Zeit des Surrealismus«, 1929

Constantin Brancusi »Atelieransichten«

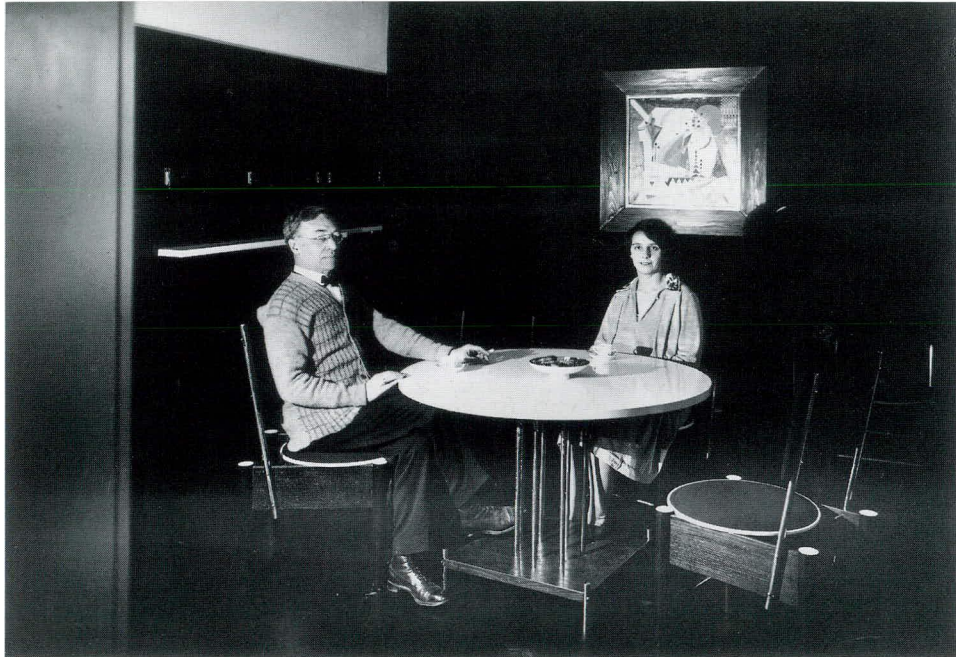




Marcel Broodthaers »La Salle Blanche«, 1975



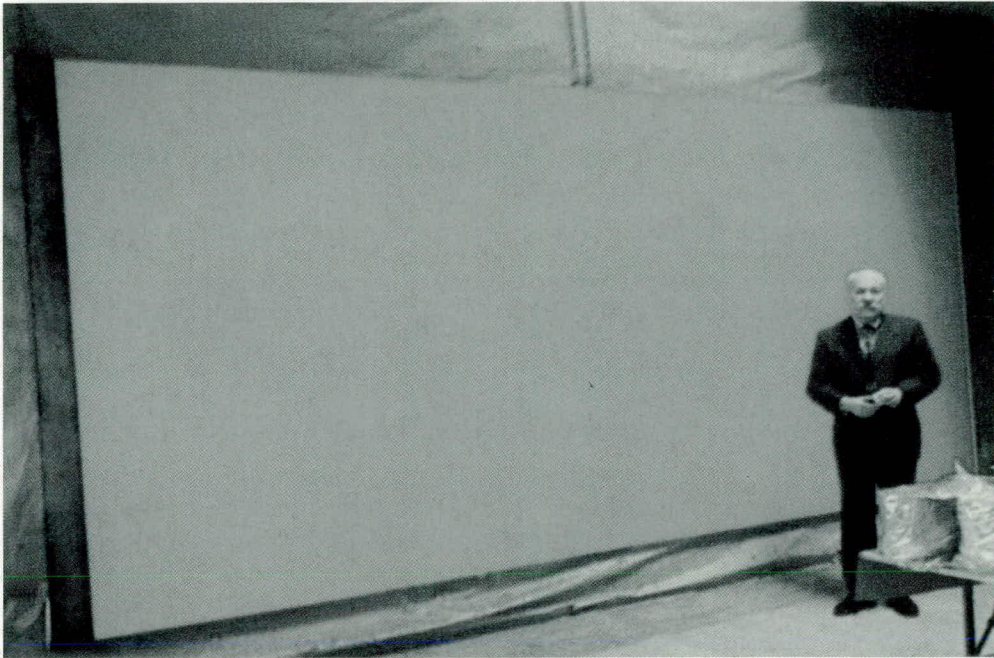
Kurt Schwitters »Merzbau mit der Kathedrale des erotischen Elends«, 1920—1936



Lucia Moholy »W. u. N. Kandinsky in ihrem Dessauer Eßzimmer, 1926

E. L. Kirchner »W. Goethein, H. Biallowons und E. Schilling im Atelier«, Berlin 1915





Barnett Newman vor »Who's afraid of red yellow and blue III«, 1967

Yves Klein »Anthropométries de l'époque bleu«, Paris 1960





Gerhard Merz, »Studiolo«, Hamburger Kunsthalle, 1992

Ausstellung Jannis Kounellis, Galleria L'Attico, Rom 1967





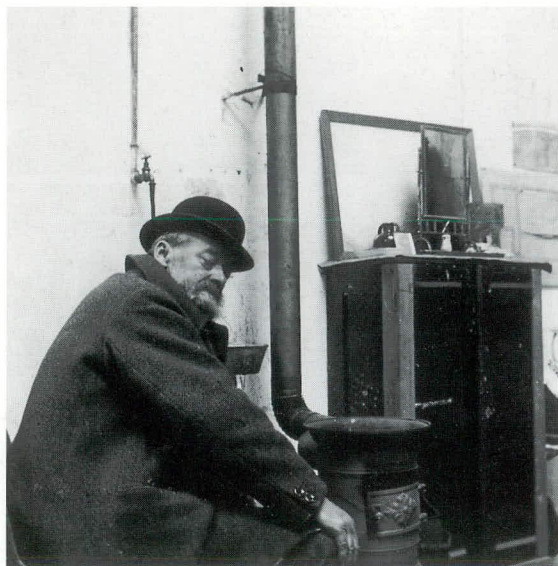
Eine Ecke in Francis Bacons Atelier



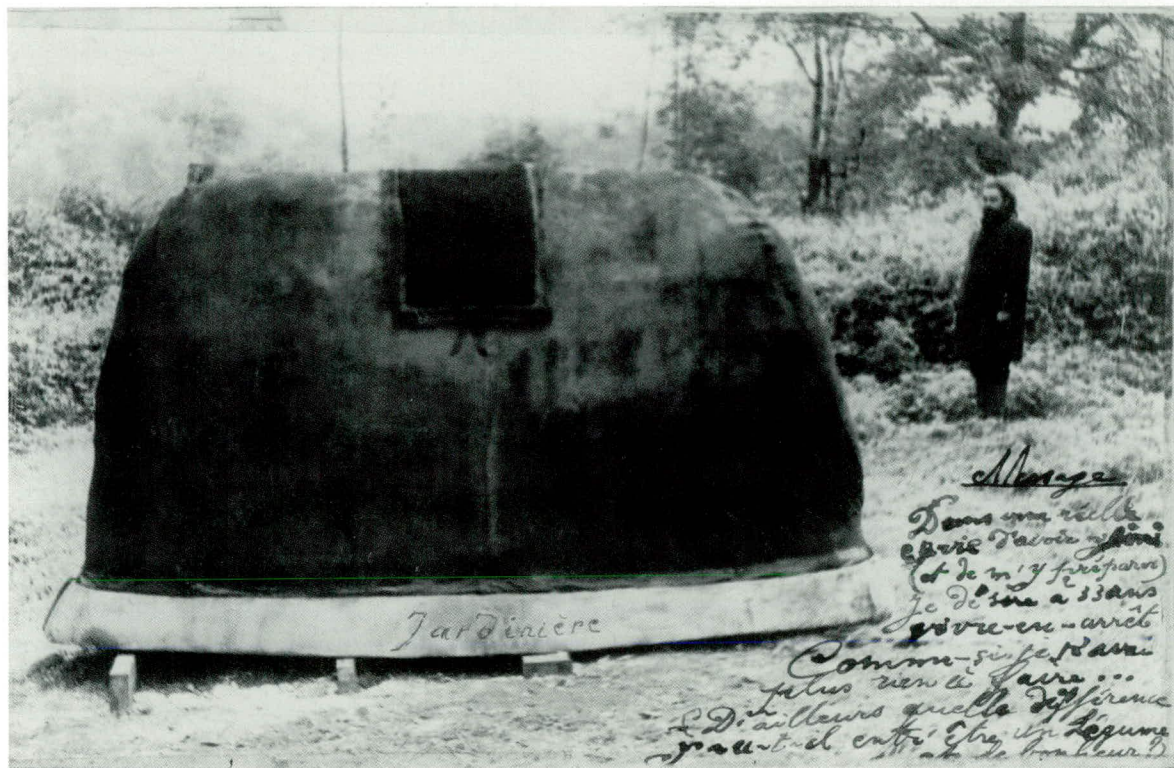
Andy Warhol und G. Malanga in der Factory
bei der Herstellung von »Campbell's Boxes«



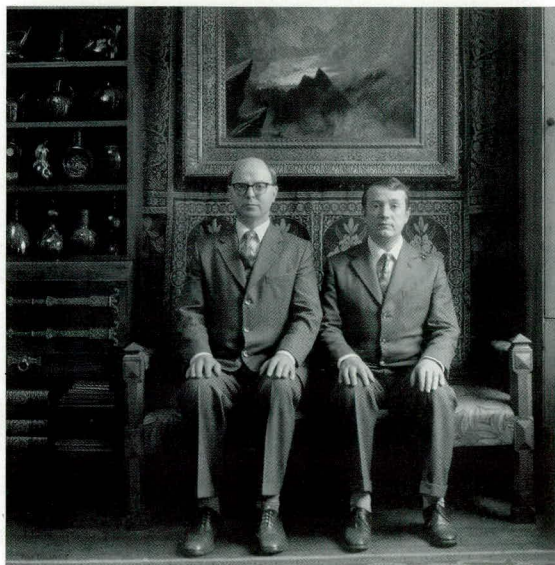
Sigmar Polke, bei der Materialbeschaffung, Köln 1984



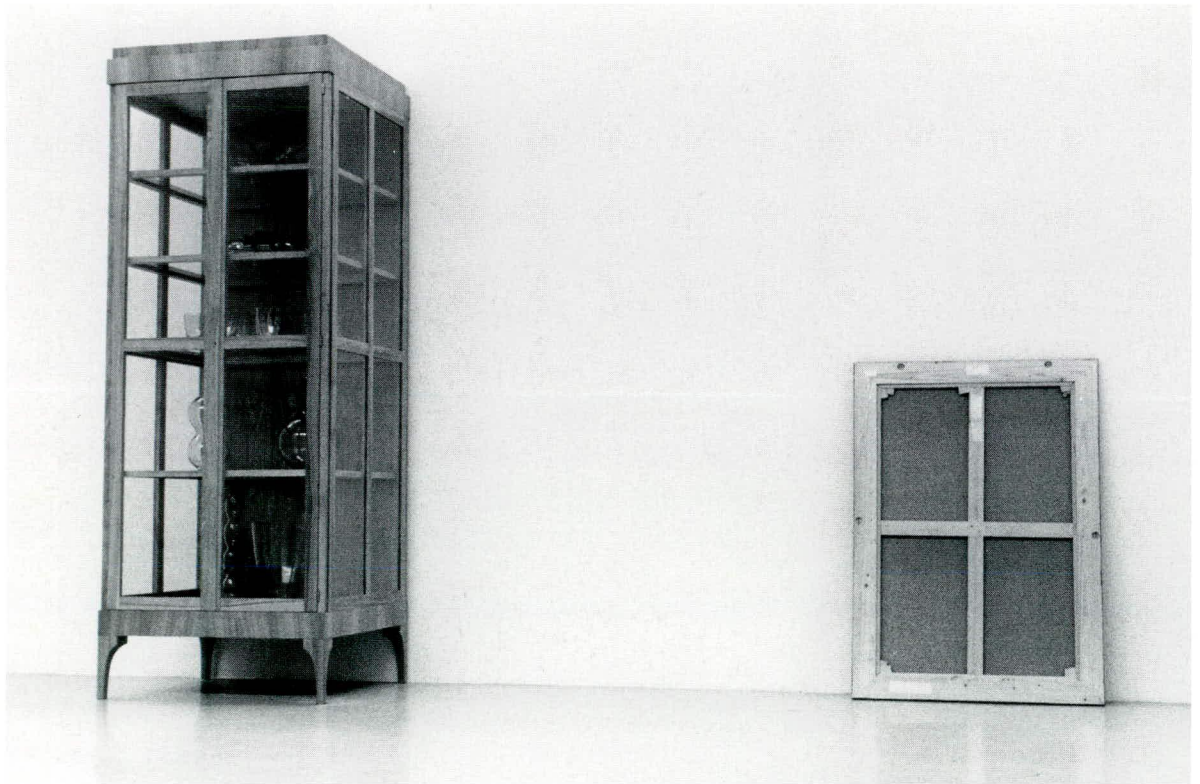
Ferdinand Hodler in seinem Atelier



Das Atelier von Thierry de Cordier, 1989



Gilbert & George



Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht

Die verborgene Ausstellung

Das Alltägliche, oder sagen wir das Lebendige, oder schlicht das Leben, zeigt sich dergestalt, daß es den Grund, den Sinn, der es bewegt, verbirgt. Je lebendiger das Leben sich gebärdet, desto weniger ist es augenscheinlich mit der Frage nach seinem Sinn belastet.

Am erschütternden bemerken wir das in der Konfrontation mit der Banalität. Sie erscheint uns so weit von jedem Sinn entfernt zu sein, daß wir vorschnell dem Irrtum verfallen, das banale Leben hätte keinen Sinn; dabei ist dort dieser Sinn nur am meisten, am besten verborgen. Die Frage nach dem Sinn, ja eine Haltung, die sich in die Sinnfrage stellt – und das Künstlerische ist eine solche Haltung – stört das Leben bis zur Peinlichkeit. Die künstlerische Frage unterbricht den ausgelassenen Fluß des Festes und Vergnügens, das Geplauder und Gezänk. Die Umtriebigkeit und Unternehmungslust, das große Geschäft, all die guten Übereinkünfte und Konventionen, dazu ausserkoren, den Grund ihres Vorhandenseins zu verdecken, verbieten sich die Frage.

Über den Sinn nachzudenken ist ungemein anstrengend, da es einem scheinbaren Lebensprinzip zuwiderläuft. Darum ist das Künstlerleben schwierig und sind die Werke, die es hervorbringt, schwierig, weil beide, Leben und Werk, in gewisser Weise einer Eigenart des Lebens, nämlich der, sich in seinen Gründen verborgen zu halten, widersprechen. Nur die folgende Einsicht kann helfen, diese Schwierigkeit zu lindern: Es gibt die verborgene Wahrheit nicht, nicht den offenbaren Sinn. Wahrheit zeigt sich im Entzug. Bilder, die an ihre Gründe reichen, Bilder, die um ihren Sinn wissen, sind immer rätselhaft. Ihr Rätseldasein entsteht in der Spannung zwischen Verborgensein und Offenbarsein. Die Bilder sind und scheinen auch. Es wäre ein tiefer Irrtum zu glauben, die Bilder würden sich allein zeigen. Sie sind ebenso groß verborgen. Ein Bild, im Gegensatz zum Sichtbarsein der Welt, ist sichtbar und unsichtbar zugleich. In diesem Sinne ist es ein Paradox. Diese paradoxe Seinsweise des Kunstwerkes ist schon des öfteren bedacht worden und in der Frage nach der Wahrheit auch philosophisch ausreichend dargestellt. So gesehen, bräuchte es diese Erörterung hier nicht zu geben.

Aus einem weiterreichenden Grunde ist dieses Nachdenken aber notwendig, als das Vordenken zum Nachdenken über die Ausstellung von Bildern. Die Ausstellung von Bildern, so wie wir sie heute kennen, mißachtet in gewisser Weise die paradoxe Seinsweise des Kunstwerkes. Dem Werk, das sich zeigend verbirgt und aus der Verborgenheit heraus zeigt, muß analog begegnet werden. In den heutigen Ausstellungen werden Bilder als ständig verfügbar angesehen. Dadurch werden sie verfehlt. Es ist ein grundlegender Irrtum zu meinen, Bilder, ausgestellt, wären darum auch sichtbar. Ausstellen muß man sie, zeigen, aber auch verbergen muß man sie, ausstellend den Blicken auch entziehen. Das ist der analoge Umgang mit Bildern, entsprechend ihrer Seinsweise. Die Mißachtung, das Ansinnen an die Bilder als ununterbrochen verfügbare, versetzt die Bilder in Agonie. Der allzubekannte Dämmer Schlaf, die lähmende Müdigkeit, kaum daß man sich in einem Museumsraum aufhält, rührt von dieser Überforderung der Bilder her.

Ein entsprechender Umgang mit Bildern hat sich nach folgender Beobachtung zu richten: Das Bild, als ein aus der Verborgenheit heraus sich zeigendes, als ein Offenbarsein, das sich verhüllt, ist nicht eigentlich ein Ding und als solches stets verfügbar, sondern es ist ein Ereignis, das sich nach seiner eigenen Maßgabe ereignet, das geschieht. Schließlich kann nur das Ereignis ihm begegnen. Bilder zu sehen ist ein Geschehnis, eine Feier. Das Feierliche ist ein analoger Umgang mit den Bildern. Eine Eröffnung, die sogenannte Vernissage ist eine unbewußte, unbeholfene Entsprechung solcher Feierlichkeit. Auch die Messe, die Zurschaustellung des Werkes zu seinem Verkauf, der



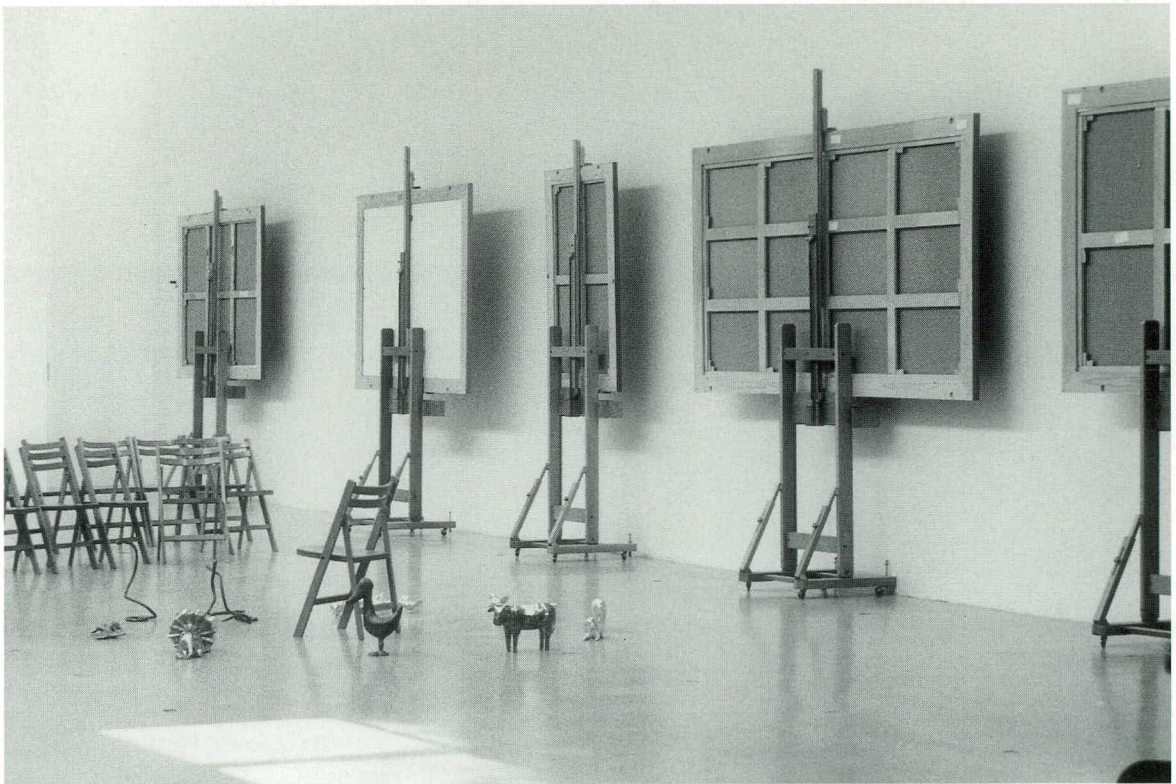
In der Nacht, 1991. Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm

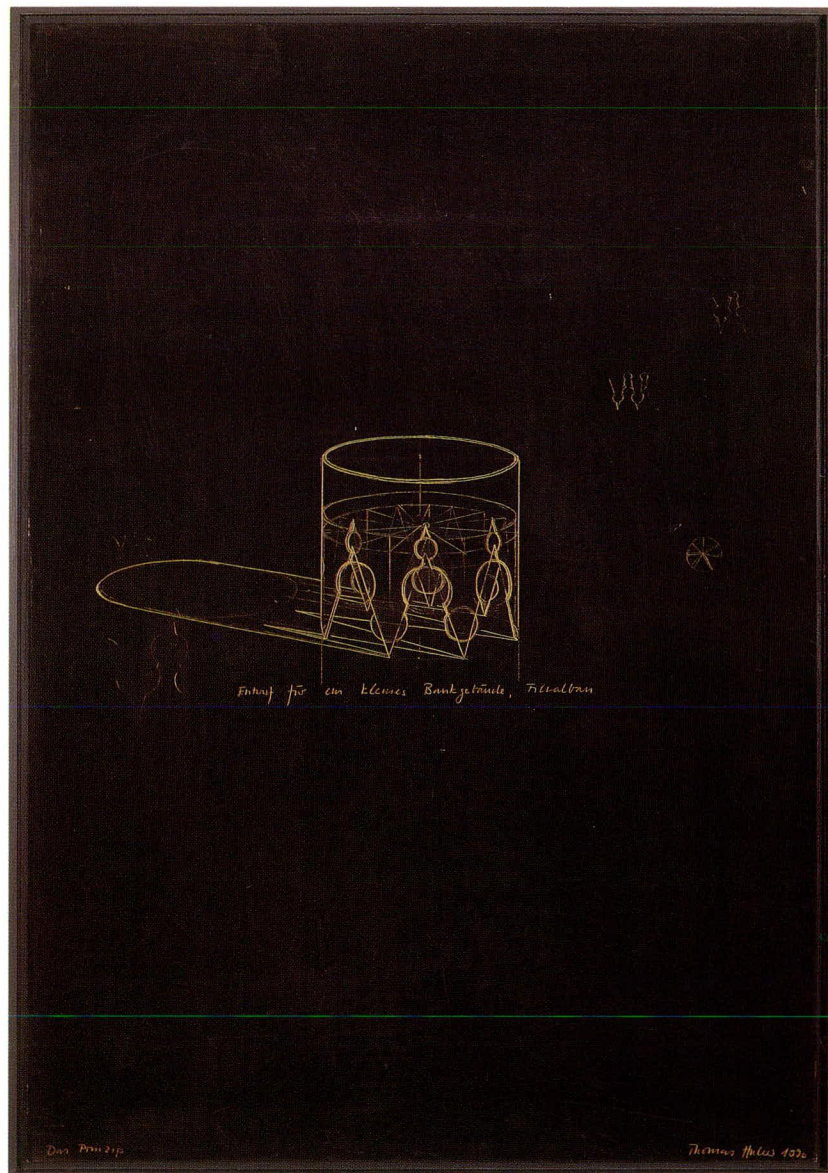
Moment, wenn es einen Zuschlag bekommt, imitiert den ereignishaften Charakter. Gewiß, die Bilder scheinen dann nur verkniffen, ihr Glanz hat etwas pompös Schillerndes, aber als Gegenstand des Marktes und seiner Aufgeregtheiten erinnern sie doch an eine Nähe zu einem einstig angemessenen Umgang, dem Kult.

Die Öffnungs- und Schließzeiten des Museums, diese einzige Maßgabe eines Auf- und Zudekens des Bildes, sind ein billiges Bild eines gestalteten Umgangs mit ihnen. Welches aber die Lösung wäre, kann ich im Moment noch nicht sagen. Dies aber ist die zentrale Frage für die Ausstellung meiner Bilder in Utrecht. Ein Spiel wird es nicht sein. Wenn wir aber die aktuelle Verbindlichkeit des Museums gefunden haben, dann werden wir uns spielend darin zurecht finden.



Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht





Kleines Bankgebäude, 1990
Goldstift auf schwarz eingefärbter Holztafel, 150 × 100 cm

Am Anfang war die Bank

Eine große deutsche Bank, die ein im Bau befindliches Filialgebäude mit Kunst verschönern wollte, schrieb einen Wettbewerb zur Gestaltung der Fassade aus, zu dem auch Thomas Huber eingeladen wurde.

Vier Jahre sind seitdem vergangen und das Kunstwerk »Die Bank« ist inzwischen zu einem Konglomerat von Skizzen, Aquarellen, Ölbildern, Kreidetafeln, Modellen, Manuskripten, Reden und Katalogen – ja zu einem nahezu unübersehbaren Berg herangewachsen, an dessen Spitze sich der Künstler in der Ausstellung in Utrecht öffentlich gestellt hat. Aber schon sein Wettbewerbsbeitrag beinhaltete das ganze Universum seiner »Bank als einer Wertvorstellung«, das Thomas Huber in den drei Ausstellungen in Utrecht, Hannover und Zürich vor uns ausgebreitet hat.

Und nicht nur das. Obwohl der Wettbewerbsbeitrag für ein ganz konkretes, schon beinahe fertiggestelltes Gebäude bestimmt war, begnügte sich Thomas Huber mit seinem Vorschlag nicht mit einer Fassadengestaltung, sondern er versuchte innerhalb des gegebenen Rahmens, die Bank nach seinen Vorstellungen »umzubauen«. Mit allem was dazugehörte: dem Herd über dem Tresor, den Tieren in den Fenstern, den Thermometern zur Feinabstimmung der Temperatur, den Gefäßen, bis hin zu dem Raum, in dem die Seife gelagert werden sollte.

Welche Assoziationen bewegten ihn bei der Beschäftigung mit dem Thema? Was trieb ihn dazu, die gestellte Aufgabe in dieser Weise zu überschreiten und dergestalt umfassend zu begreifen? Nun, es ist wohl in dem Charakter seiner Arbeitsweise begründet, sich grundsätzlich mit einer gestellten, zumeist selbstgestellten, Aufgabe auseinanderzusetzen. So sucht Huber zunächst immer das Wesen eines Themas ausfindig zu machen. Er taucht hinab in die Tiefen, damit Bilder aus unterschiedlichen Ebenen in ihm aufsteigen. Seine Malerei ist die Umsetzung dieses Tauchvorgangs, bei dem er Bildwelten zeitlicher, räumlicher und geistiger Dimension entdeckt.

Die Gestaltung der Fassade einer Bank war für ihn gleichbedeutend mit der Schöpfung des »Gesichtes einer Bank«; und wenn dieses Gesicht nicht ausdruckslos bleiben sollte, so mußte er auch das Herzstück des gesamten Organismus berücksichtigen, das ein Gesicht schließlich lebendig macht. So beschäftigte er sich mit dem Geld, das den Kreislauf einer Bank pulsieren läßt. »Das Geld ist das verbindlichste Medium unseres alltäglichen Lebens. Es ist das Mittel, mit dem wir unser Zusammenleben organisieren. Es ist die von allen auf Anhieb verstandene Sprache.«¹ Und an anderer Stelle schreibt Huber: »Geld brennt an sich. Es ist das Lagerfeuer, um dessen Wärme herum wir uns scharen.«²

Die Metaphern, die ihn bei der Zeichnung des Gesichtes der Bank beschäftigten, hatte er auf die Fassaden- und Grundrißpläne des Bankgebäudes aquarelliert und anhand eines zusätzlichen Modells erläuterte er der Wettbewerbsjury (hauptsächlich bestehend aus den beteiligten Bankvorständen und -direktoren) den Kreislauf, in dem das Kapital zur Seife verschmolzen wird sowie die Bedeutung dieses zyklischen Prozesses. Die gedanklichen Ausführungen waren der Jury zunächst

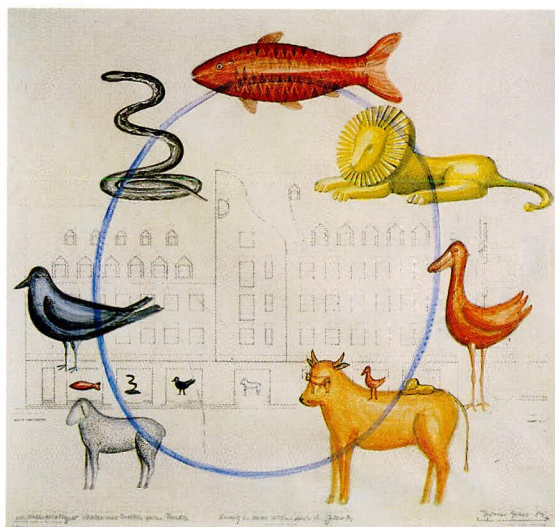
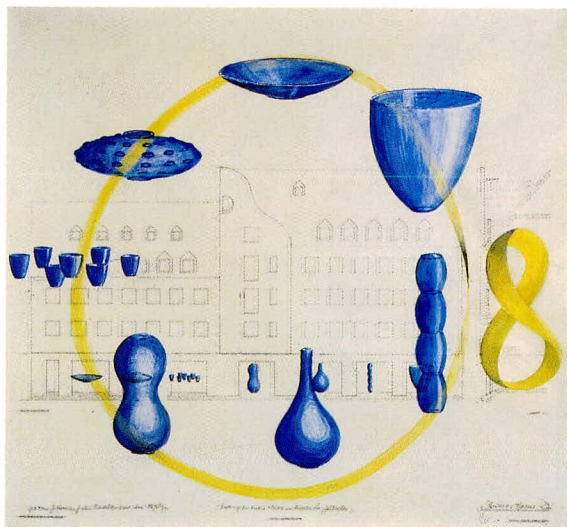
gut verständlich. Der Vortrag wurde mit Kopfnicken oder auch ernster Betroffenheit begleitet. Der häßliche Hotelraum, in dem die Wettbewerbsjury tagte, war auf einmal mit Bildern gefüllt. Die Bilder, die Thomas Huber aus dem »brennenden Kapital« entstehen ließ, legten sich wie eine Edelsteinkette um ein anmutiges Gesicht und ließen es erstrahlen. Und genauso wie bei einer Edelsteinkette jeder Stein für sich steht und sie miteinander ein Ganzes bilden, waren die Bilder, die Huber vor der Wettbewerbsjury ausbreitete, ohne direkte logische Zusammenhänge und umschlossen doch ein Gemeinsames.

Da ist zunächst das Bild einer Bank als Opferstätte: »Die Bank ist ein Herd. Sie ist der Opferstein mitten in der Stadt . . . Vertrauen wir unser Geld nicht den Ritualen der Bank an im Vertrauen, das Hergegebene nach ausgehandelter Zeit um ein Mehrfaches zurückzubekommen? . . . Wie unverbindlich und zufällig, wie unglaublich wären die Möglichkeiten, die uns das Geld verspricht, ohne den Sinn, den das Geld in der eigenen Hinweggabe, im täglichen Opfer an seinen schönen Schein im Feuer und Rauch, sich als Schönheit zum Geschenk machen läßt.«³

Das Bild der Bank als Opferstätte unserer Gesellschaft zeigt sich in dem großen glühenden Herd mitten in der Schalterhalle und den aufsteigenden Rauchwolken auf der Fassade. Die zuhörenden Banker mußten sich als die Hohepriester unserer Gesellschaft fühlen und sahen sich auf einmal in die Verantwortung gezogen, das Geschenk des Geldes als Opfer zu begreifen und in Schönheit zu verwandeln.

Ein weiteres Bild ist jenes der Vertrauen schaffenden Wärme, dargestellt durch die metallenen Tiere, die als Heizkörper ausgebildet sind und unter den Arkaden in den Fensternischen stehen. Anstelle der üblichen Bankfensterdekorationen mit den Photos glücklicher Familien sitzen nun Tiere dort als unsere Verbündeten und lassen uns ihre Wärme spüren. Bei dem Künstler ist dieses Bild verbunden mit der Erinnerung an den Besuch von Ställen im Winter.

Entwürfe zur Bank, 1989/90. Aquarell auf Planvorlage, je 120 × 120 cm



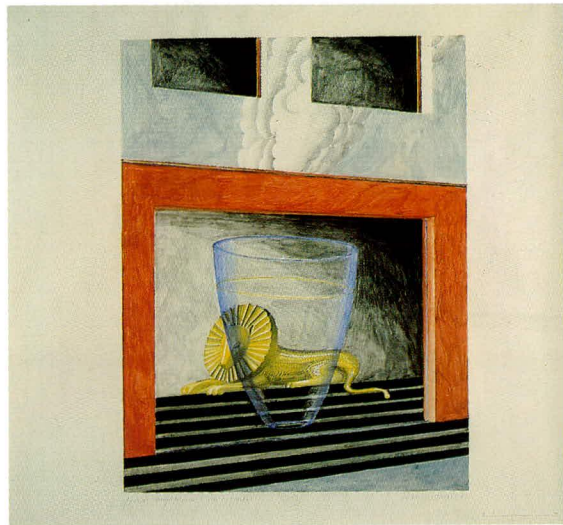
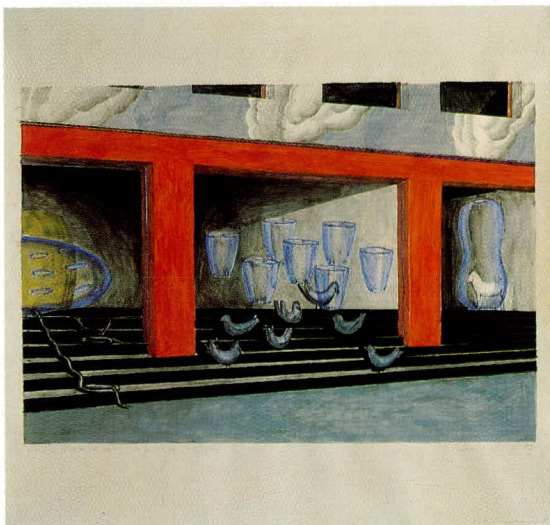
In den Biologiebüchern seiner Frau las Thomas Huber, daß Tierfett und Asche zusammengebracht zu Seife gerinnen. Das Opferprodukt des verbrennenden Kapitals ist also die Seife mit all ihren wundervollen Eigenschaften – der reinigenden Wirkung, dem schillernden Schaum, dem wohligen Duft.

Der Assoziation zum Wasser folgend, in das man zur Reinigung taucht, schuf Huber die Bilder der Gefäße, von denen jedes einem der Tiere zugeordnet wurde. Das Wasser in den Gefäßen zeigt den Gehalt an Tiefe, es mißt die Bildtiefe. Die Formen der Gefäße werden in die Scheiben der Bank geritzt, sie geben das Maß. Sie geben das Bild des Maßgebenden. »Bilanzen geben Maß. Geld ist Sprache«, schreibt Thomas Huber, »der Preis ist Ausdruck, der Zins Gehalt. Meine Bilder sind wertvoll. Es wird Geld dafür gegeben. Die Bank spricht mich als Künstler an, sie will sich durch mich verschönert wissen. Und ich schenke ihr meine Bilder, nicht nur ihr schenke ich sie, dem Geld schenke ich sie, der Verbindlichkeit unserer Zeit.«⁴

Aber auch das Geld soll sich an die Schönheit der Bilder verschenken, die Bank soll rauchen und dabei soll am Ende auch noch Seife herauskommen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wandelte sich das Kopfnicken der Banker, wurde zum Kopfschütteln, es wurde gelacht. Das Unverständnis gegenüber Hubers Anliegen wurde bestimmend. Sein Wettbewerbsbeitrag erhielt aufgrund seiner Außergewöhnlichkeit einen Preis, realisiert wurde er nicht.

Die praktische Umsetzung der einzelnen, doch ineinander verzahnten Bilder erschien den Bankern zu kompliziert, obwohl Thomas Huber mit Hilfe eines Architekten eine durchaus einfach durchführbare Lösung erarbeitet hatte. Vorherrschend war anscheinend die Furcht, bei den Kunden der Bank auf Unverständnis zu stoßen. Vielleicht wurde auch nicht verstanden, daß der Künstler beileibe kein weltverbesserndes Programm und schon gar keinen gesellschaftskritischen Angriff vorbereitete, sondern allein eine bildhafte Vorstellung davon geben wollte, wie man Geld eben

Entwürfe zur Bank, 1989/90. Aquarell auf Planvorlage, je 120 × 120 cm



auch verstehen kann: als die uns alle verbindende Wärme, die wir zum Leben brauchen und durch die wir würdiges Leben weitergeben können.

Eindeutig ist, daß die aquarellierten Darstellungen auf den Planvorlagen, die Thomas Huber der Wettbewerbsjury vorstellte, eine zarte Aura haben. Die aufsteigenden Rauchwolken über den Arkaden erinnern weniger an Feuer als vielmehr an die großen Wolkengebilde eines barocken Sommerhimmels. Nichts mutet gefährlich oder aggressiv an, alles ist aus sich rundenden Formen gestaltet, alles wirkt anziehend, wenn nicht rein architektonisch und somit sachlich. Die nächtlichen Fratzen, die dunklen Masken, die überdimensionalen, bedrohlichen Schatten der Tiere, wie wir sie in den Ölbildern finden, fehlen hier ganz. Wie überhaupt durch die Stilisierung der Formen und die Stärke der Farben in den Gemälden ein scharfer, dämonischer Unterton mitschwingt. (Dies ist nur zum Teil durch das unterschiedliche Bildmaterial zu begründen.)

Dennoch schien die Furcht der Banker vor der ungewöhnlichen Selbstdarstellung, vor der Schönheit des brennenden Kapitals bestimmend. Vielleicht wollten sie der Bank auch kein Gesicht geben, das über einen dekorativen Wert hinaus Aufschluß über einen inneren Zusammenhang gegeben hätte. Zuguterletzt ist es in der heutigen Geschäftswelt ohnehin schwer ein Geschenk anzunehmen, selbst wenn man dafür mit Geld bezahlt. Die Jury konnte sich der Schönheit der Bilder allerdings nicht ganz verschließen, denn immerhin wurden die Aquarelle im nachhinein von der Bank gekauft und sie werden nach Abschluß der Ausstellungen in das schönste ihrer Häuser zurückkehren.

Kurze Zeit nach dem Wettbewerb schrieb Thomas Huber in einem Brief: »Die vergangenen Monate haben fast nur der Entwicklung des Bankprojektes gehört und die Vorstellung in Augsburg war der Termin, auf den ich hingearbeitet habe. Mittlerweile sieht es so aus, als wäre die Präsentation in dieser fürchterlichen Umgebung nur eine Zwischenstation zu gewichtiger und hoffentlich angemessenerer Vorstellung gewesen.«⁵

In jahrelanger Arbeit löste Huber das Bankprojekt aus der konkreten Situation, für die es entstanden war, und schuf mit bildnerischen Mitteln »Die Bank — Eine Wertvorstellung«. Erst auf diese Weise entstand die Möglichkeit, das Projekt »angemessen« vorzustellen. Hineingestellt in einen musealen Zusammenhang kann es sich von vordergründigen Rückschlüssen befreien. Der Weg zum Verständnis der Metaphern ist geebnet. Vielleicht werden die Bilder in den Köpfen der Betrachter zurückgetragen in die Bankgebäude?

Die Angemessenheit der drei Ausstellungen im Centraal Museum Utrecht, der Kestner-Gesellschaft Hannover und im Kunsthaus Zürich nimmt sich unterschiedlich aus. Es ist nicht nur die Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und dem Raum der Präsentation eine jeweils andere, sondern für die Züricher Ausstellung muß auch der Ort angesprochen werden. Der Ort seiner Vorstellung, den das Kunstwerk mit der letzten Station seiner Wanderschaft gefunden hat (mit der Züricher Ausstellung möchte der Künstler sein Bankprojekt endgültig abschließen), hat im engsten und weitesten Sinn über den Raum hinaus eine Bedeutung.

Zunächst die Räume der Ausstellung. Sie sind ein besonderer Ort, handelt es sich doch um die Ehrensäle des Kunsthauses. Die Präsentation des Bankprojektes findet dort auf besonderen Wunsch des Künstlers statt. Er will damit der Wertvorstellung der Bank einen würdigen Platz

schaffen. Vorher und nachher sind an diesem Ort die phantastischen Bilder des Johann Heinrich Füssli zu sehen. Ein eigenwilliger Schweizer Künstler und Züricher Bürger, der in England zu seinen Lebzeiten zu Ruhm kam und in Zürich erst ein Jahrhundert nach seinem Tod Anerkennung fand.

In unserer schnellebigen Zeit sind die biographischen Parallelen zu Thomas Huber durchaus berechtigt. Auch er ist Schweizer und Züricher Bürger und verließ die Stadt zu einem frühen Zeitpunkt. In Deutschland, Holland und Frankreich findet die Kunst von Thomas Huber große Anerkennung. Die Vorstellung des Bankprojektes ist die erste Ausstellung, die Thomas Huber in seiner Heimatstadt gewidmet ist.

Eine weitere Bedeutung des Ortes liegt in der Stadt Zürich als Stadt der Banken schlechthin. Dort, wo das Bankgeheimnis als heilig gilt, dort wo Geld aus der ganzen Welt zusammengetragen und verwaltet wird, dort gewinnt das Bankprojekt von Thomas Huber sicherlich die größte Sinnfälligkeit.

Das Feuer des Geldes sollte dort am höchsten lodern, der Glanz der Bilder am weitesten scheinen und die Wärme des Geldes am würdigsten strahlen.

Anmerkungen

¹ Thomas Huber: »Wie das Kapital in Seife umgeschmolzen wird«, Erstveröffentlichung in: *Kunstforum international*, Bd. 104, November/Dezember 1989, S. 195

² Thomas Huber in einem Brief an die Autorin vom 21. Oktober 1992

³ Thomas Huber: »Die Bank — Eine Wertvorstellung«, Erstveröffentlichung in der gleichnamigen Publikation, herausgegeben vom Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt, und der Galerie Philomene Magers, Bonn 1992, S. 17 u. 19

⁴ Thomas Huber in einem Brief an die Autorin vom 21. Oktober 1992

⁵ Thomas Huber in einem Brief an die Autorin, geschrieben im Februar 1989



Kleines Bankmodell und zehn Aquarell-Entwürfe zur Bank, 1989/90
Blick in die Ausstellung im Centraal Museum Utrecht

ANHANG

Gästeliste Oud Amelisweerd/Utrecht

*Gastgeber: Thomas Huber, Claudia van Koolwijk, Joseph, Hannah
und das Centraal Museum Utrecht*

Anna* und Bernhard Johannes Blume*
 Milivoj Bijlić und Christine Gilbert
 Hannes Böhringer und Eva Maria Schön
 Georg und Elke Böhringer
 Wolfgang Eckehardt und Barbara Böhringer
 Felix Balzer · Franz Fedier
 Carsten und Natascha Ahrens
 Jonathan Bragdon, Beate Giebner und Hannah
 Bogomir Ecker, Ingrid Schulz, Jovan und Leonhard
 Frank und Bettina Eltner und Franka
 Beate Ermacora und Andy S. Wünkhaus
 Andreas Gurski, Carrol Pilars de Pilar, Cynthia und Victor
 Jürgen Häusser, Monika Käseberg, Jan und Laurin
 Dietmar und Marianne Hofmann
 Udo Kittelmann, Katharina Keller-Kittelmann, Levine und Ruben
 Kaspar Koenig* · Guido Magnaguagno
 Herbert und Maria Koller und Freundin Carla
 Raimund Kummer, Cynthia Beatt* und Marlon*
 Philomene Magers und Gerhard Merz*
 Aribert von Ostrowski, Renate Gerwing, Jonas und Laura
 Blaženka Perića und Dirk Posselt
 Hans Jürgen* und Helga Müller*
 Jean-Christophe Ammann* · Let Geerling
 Hermann Pitz und Silke Wülfling
 Jean Hubert Martin und Laure
 Volker Rattemeyer* · Indrich Zeithammel
 Michael und Christine* Tacke
 Christian Voigt und Margit Koska und Lenny
 Herbert und Birgit Wagner
 Emanuel Wolff, Yvonne Heimpel und Carl Hugo
 Fritz Schwegler* und Hildegard Schöneck-Schwegler*
 Beat* und Elisabeth Wyss*
 Paul-Bernhard und Barbara Kallen
 George Korsmit, Ellen de Bruijne und Iza Ray
 Sjarel Ex und Lisa Couwenbergh
 Suzanne Drummen · Lizan Freysen
 Stan Klamer · Marian van Tilborg

Mariette Linders • Annemarie van Pol
Paul Meurs • Nico van der Woude
Henriëtte Heezen • Bert Steevensz
Andrea Basedow • Robert Jan Muller
Jan van Adrichem* und Martijn van Nieuwenhuyzen*
Bert de Eeenheer und Dirk Vanhecke
Renée Steenbergen • Antje von Graevenitz*
Frank van Bemmelen und Frederique Bergholz
Marja Bosma und Ab van Hanegem
Tom van Gestel • Suzanna de Sitter
Frank Alexander Hettig • Leylâ Akinci und Huub Beunen

Die mit einem * bezeichneten geladenen Gäste konnten
der Einladung leider nicht nachkommen

Die Werke der Gäste

Im folgenden werden die von den Gästen zur Verfügung gestellten Werke verzeichnet, die in der Ausstellung im Centraal Museum Utrecht in einem Regal auf- und ausgestellt wurden. Anhand der Präsentation dieser Werke durch Thomas Huber wurden die geladenen Gäste dem Publikum vorgestellt. Die Reihenfolge dieses Verzeichnisses folgt der Anordnung im Regal, wie sie die Abbildung auf Seite 84 wiedergibt, und zwar von oben nach unten und von rechts nach links. Die auf dem Boden placierten Arbeiten von Gerhard Merz und Emanuel Wolff sind leider kaum auszumachen. Die Arbeit von Franz Fedier ist in der Abbildung auf Seite 74 zu sehen

Andreas Gurski

Hühner, 1989
Photographie, 75 × 100 cm

Aribert von Ostrowski

Ja, 1990/92
Lack auf Pappe, 74 × 49 × 10 cm

Herbert Wagner

Jacke, 1992
Stoff

Milivoy Bijlić

Ohne Titel, 1992
Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm
Synchronizität, 1992
Glas, Metall. Höhe 50 cm, 35 cm Ø

Herbert Koller

Marskurven, 1989
Öl auf Leinwand, 100 × 100 cm
3 Erdtürme, 1990
Gold auf Gips, je ca. 25 cm hoch
Der Turm der Ahnen der Zukunft, 1991
Kupfer und Ton, 20 × 20 × 51 cm
Planisphäre, 1990
Öl auf Karton, Kupfer. 15 × 8 × 14 cm

Eva Maria Schön

Mit Spachtel und Daumen, 1992
Sechseckiger Leporello, 35 × 25 cm

Christian Voigt

Wimpel für einen Stammtisch, 1991
Diverse Materialien, 14 × 48 × 24 cm

Jean Hubert Martin

Münze von Lawrence Weiner, 1988/89,
als Geschenk, 3,5 cm Ø

Claudia van Koolwijk

Einfüßer, 1991
Vier Photographien, auf
Aluminium aufgezogen, je 44 × 30 cm

Hannes Böhringer

Moneten, 1990
Buch, Merve Verlag, Berlin. 12 × 17 cm

Indrich Zeithammel

Ellipse, 1992
Gold auf Holz, 60 × 26 × 6 cm

Franz Fedier

Malerei, 1991
Öl auf Leinwand, 52 × 52 cm

Frank Eltner

Freund, 1991
Glas, Holz. 11,5 × 21 × 15 cm
Ohne Titel, 1991
Holz, Draht, bemalt. 43 × 26 × 18 cm

Dietmar Hofmann

Vase, 1991
Keramik, 17 × 17 × 24 cm
Bücher, 1991
Bemaltes Papier, ca. 35 × 40 × 35 cm

Raimund Kummer

Glasaugen, 1992
Glas, je 35 cm Ø

Kaspar Koenig

Adressbuch, 1990
14 × 22 × 5 cm

Bogomir Ecker

Mütze mit Ohren, 1992
Stoff und lackierte Bronze,
ca. 20 × 30 × 10 cm
Mitarbeit: Claudia van Koolwijk
und Marianne Hofmann

Hermann Pitz

Gimel, 1990
Gold auf einem Gipskissen
1,5 × 2 × 2,5 cm und 10 × 148 × 37 cm

Gerhard Merz

Modell, 1992
Reißschiene, Holz
200 × 55 × 2 cm und 18 × 148 × 50 cm

Emanuel Wolff

Katze, 1983
Holz, Ton, Pappe und andere Materialien
57 × 46 × 13 cm

Leihgaben

Kleines Bankmodell, 1989
Diverse Materialien, 300 × 120 × 75 cm
Bank-Modell, 1991
Diverse Materialien, 300 × 390 × 190 cm
Achenbach Art Consulting GmbH, Düsseldorf

Kartenhaus, Bankfassade, 1991
Silberstift auf rot eingefärbter Holztafel
150 × 100 cm
Galerie Akinci, Amsterdam

Ohne Titel, 1989
Zehn Aquarelle auf Planvorlagen, je 120 × 120 cm
Zeichnungen zum Bankprojekt, 1990/91
18 Aquarelle auf Papier, je 29,7 × 21 cm
Bayerische Hypotheken- und Wechselbank, München

Ofen, 1991
Metallstift auf grün eingefärbter Holztafel
150 × 100 cm
Familie de Bruijne/Korsmit, Amsterdam

Arkade, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm
Quecksilber/Künstler bei der Arbeit, 1990
Zeichnung auf Holztafel, 200 × 150 cm
Gold/Seifen, 1990
Zeichnung auf Holztafel, 200 × 150 cm
IBM Deutschland GmbH

Bank II, 1991
Zeichnung auf weiß eingefärbter Holztafel
150 × 200 cm
Kunstsammlung der Stadt Zürich

Kleines Bankgebäude, 1990
Goldstift auf schwarz eingefärbter Holztafel
150 × 100 cm
Die Bank, 1990
Vier Aquarelle auf Papier, je 29,7 × 21 cm
Deutsche Bank Bauspar AG

Studio II, 1991
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm

Die Bank, 1990/91
Neun Aquarelle zum Bankprojekt,
unterschiedliche Formate
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Heizkörper (Lamm), 1991
Metallstift auf braun eingefärbter Holztafel
150 × 100 cm
Michael und Christine Tacke

Das Bild »Bank«, 1991, Öl auf Leinwand,
150 × 200 cm ist im Besitz des Kunsthauses
Zürich. Die Bilder »Bank in der Nacht«, 1991,
Öl auf Leinwand, 150 × 300 cm; Zirkus, 1991,
Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm und »Gold«,
1991, Öl auf Leinwand, 150 × 300 cm sowie das
Modell und die Photographie des Direktions-
zimmers in Utrecht sind im Besitz des Centraal
Museums Utrecht.

Alle anderen Werke sind entweder im Besitz
privater Leihgeber, die ungenannt bleiben
möchten oder befinden sich im Besitz der
Galerie Philomene Magers, Bonn/Köln
beziehungsweise sind Leihgaben des Künstlers

Impressum

Die vorliegende Publikation »Der Duft des Geldes« erscheint anlässlich der Ausstellung »Die Bank – Eine Wertvorstellung« von Thomas Huber, die im Rahmen einer internationalen Ausstellungstournee vorgestellt wird

Centraal Museum Utrecht

11. September bis 9. November 1992

Kestner-Gesellschaft Hannover

21. November 1992 bis 10. Januar 1993

Kunsthhaus Zürich

4. Februar bis 18. April 1993

Das Centraal Museum Utrecht dankt den folgenden Personen und Institutionen für die Unterstützung der Ausstellung in Utrecht:

Ministerie van WVC, beleidszaken, kunstzinnige vorming en het Praktijkureau Beeldende Kunstopdrachten, Den Haag/Amsterdam; IFA, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart; Ubo Verzekeringen, Utrecht; Stichting Oud Amelisweerd; Van Ginkel, Kunstenaarsbenodigdheden, Arnhem; Hoopman, Kunstenaarsbenodigdheden, Amsterdam.

Die Kestner-Gesellschaft dankt dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur für die Unterstützung der Ausstellung in Hannover

AUSSTELLUNG

Konzeption: Thomas Huber

Realisation: Sjarel Ex, Ellen de Bruijne, Centraal Museum Utrecht
Carl Haenlein, Carsten Ahrens, Kestner-Gesellschaft Hannover
Guido Magnaguagno, Kunsthhaus Zürich

Protokoll der Eröffnungstage in Utrecht: Let Geerling

Photoarbeiten in der Ausstellung: Thomas Huber und Claudia van Koolwijk (»Der Duft des Geldes«); Eric van Nimwegen, Amsterdam (»Hieronymus«/Direktionszimmer)

Schreinerarbeiten der Ausstellungsstücke: Angela Hasters, Hilden; K. Niemann, Hannover

Keramiken: Dieter Hofmann, Düsseldorf

Metall – Glas- und Wachsarbeiten: Werkstatt Kollerschlag, Kollerschlag/Österreich

Architektonische Beratung Wettbewerbsbeitrag Hypobank Augsburg: Ernst Jöhnke, Düsseldorf

Großer Glasschrank – Technische Beratung: Sieghart Braas, Düsseldorf, Françoise Guichon, CIVRA, Marseille;

Organisation: Indrich Zeithammel und Blaženca Perića;

Produktion: Nowotny, Novi Bor/Tschechoslowakei

Videoproduktion: »Wie das Kapital in Seife umgeschmolzen wird«, Norbert Nowotsch, Münster

Ausstellungstechnik Hannover: Dieter Günther, Francisco Salvoch

REALISATION DES DIREKTIONSZIMMERS IM CENTRAAL MUSEUM

Innenarchitektonische Beratung: Martha Huber, Innenarchitektin, Zürich (Entwurf der Tische und Bänke)

Kunsthistorische Beratung bei der Auswahl der Skulpturen: Blaženca Perića, Mettmann

Architekt der Stadt Utrecht: J. de Reus

Bauaufsicht der Stadt Utrecht: Dhr. van Lishout, Dhr. de Kruijf

Schreinerarbeiten: Angela Hasters, Hilden

Modellarbeiten für den Löwen: Marinus Schiffer, Oud Karspel

Biographische Daten

Vita

- 1955 geboren in Zürich
- 1977–78 Kunstgewerbeschule Basel
- 1979 Royal College of Art, London
- 1980–81 Staatliche Kunstakademie Düsseldorf,
Klasse Fritz Schwegler
- 1988 Umzug nach Mettmann bei
Düsseldorf, lebt daselbst mit Frau
Claudia van Koolwijk,
Sohn Joseph und Tochter Hannah
- 1992 Professur an der Hochschule
für Bildende Künste, Braunschweig

Werkverzeichnis

- 1982 Rede über die Sintflut
- 1982 Rede zur Schöpfung
- 1983 Rede in der Schule
- 1984 Der Besuch im Atelier
- 1985/86 Das Hochzeitsfest
- 1986/87 Ein öffentliches Bad für Münster
- 1987 Wasser, Salz und Bilder
- 1987 Die Urgeschichte der Bilder
- 1988 Das Bilderlager
- 1988 Opus
- 1988 Die Bibliothek
- 1989 Am Abend
- 1990 Die Post
- 1990 Familienbildnisse
- 1991 Bücher
- 1991/93 Die Bank

Alle Werkkomplexe wurden an zahlreichen
Orten gezeigt und unter dem angegebenen Titel
auch publiziert



Der Duft des Geldes, 1992
Seifenedition, Katalog des Centraal Museums Utrecht

Guß Lamm und Löwe: Verdult, Heerhugowaard

Stoffarbeiten: Martine van Liefeland, Utrecht

Kürbiszüchtung: Flip Rutten, Amsterdam

Kopie des Löwen als Detail des siebenarmigen Leuchters aus dem Dom von Braunschweig mit freundlicher Genehmigung der Domstiftung, Oberlandeskirchenrat Hartwig Niemann

Abguß des Lammes mit freundlicher Genehmigung des Bode-Museums, Berlin, Dr. Arne Effenberger

Während der Eröffnungstage hing im Zimmer auch ein Bild von Saenredam aus der Sammlung des Centraal Museums Utrecht

BETREUUNG DER GÄSTE

AUF OUD AMELISWEERD/UTRECHT:

Carine van Santen, Catherine Willemsen; **Küche:** Sybo Mensonides und Lidvine; **Cafeteria:** Mevr van Leeuwen; **Einrichtung der Zimmer:** Erwin Braak

Außerdem sei für die Zusammenstellung der Ausstellung und für die Vorbereitung der 10 Eröffnungstage in Utrecht folgenden Personen gedankt: Andrea Basedow, Jan de Bruijne, Ko van Dijk, Marianne Eigenheer und Wim Mönich

KATALOG

Konzeption: Thomas Huber, Ellen de Bruijne, Let Geerling

Redaktion: Ellen de Bruijne, Let Geerling

Photoredaktion: Thomas Huber, Claudia van Koolwijk, Let Geerling, Jürgen Häusser, Carsten Ahrens

Lektorat und Schlußredaktion: Carsten Ahrens

Übersetzungen: Hans-Joachim Hahn (D.), Frank Alexander Hettig (D.), Beate Giebner (D.), Adrienne van Dorpen (Engl.)

Gestaltung: Jochen Wurl (Th. Schäfer Druckerei), Carsten Ahrens

Lithos: Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover

Herstellung: Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover

Buchbinder: Bratherig, Braunschweig

Herausgeber: Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt

Photonachweis: Christian Voigt, Düsseldorf: Werkphotos aller Arbeiten zum Bankprojekt von Thomas Huber. Muriel Le Pair, Pamela Martin: Photographien der Eröffnungstage in Utrecht soweit nicht anders angegeben. Claudio Abate, Rom: S. 136 u.; Roland Aellig, Bern: S. 133; Peter Gauditz, Hannover: S. 77, 80, 81; Dietmar Hofmann: S. 89; Benjamin Katz, Köln: S. 138 r.o.; Claudia van Koolwijk, Mettmann: S. 28; Alexander Libermann: S. 135; Ian McKell: S. 139 u.; Marcel Molle, Amsterdam: S. 73; Ernst Moritz, Utrecht: S. 10, 68, 78, 79, 150; Jürgen Müller-Schneck: S. 127; Eric van Niemwegen, Amsterdam: S. 31; Elke Walford: S. 136 o.; Andy S. Winkhaus: S. 61, 74, 84 S. 30: © Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam; S. 128: © Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; S. 129 o.: © Bauhaus Archiv, Berlin (Atlantis-Photo); S. 129 u.: © Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung/Richard-Wagner-Museum, Bayreuth; S. 131 u.: © Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung; S. 132: © Sprengel Museum, Hannover; S. 134 o.: © Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich; S. 135 u.: © Archiv Rotraut Klein, Paris; sowie VG Bild-Kunst, Bonn

Textnachweis: Bei dem Text von Werner Hofmann handelt es sich um einen Auszug aus: Werner Hofmann: Im Atelier des Künstlers, in: ders. Das irdische Paradies, Prestel-Verlag, München 1957/1974. Wir danken für die freundliche Genehmigung dieses Zitats

