

# Dieter Huber

## Re-Cycles



**Dieter Huber**

**Re-Cycles**

**Texte von Karl-Markus Gauß**

OXYD 4

Impressum:

OXYD 4

Dieter Huber

Re-Cycles

Texte von Karl-Markus Gauß

Herausgeber: Kanzlei mit Vision

Lithos: Repro Atelier Czerlinka, Grödig

Druck:: Ringler, Salzburg; Roser, Salzburg;

Bindung: Bichl, Salzburg

Produktion: Kanzlei mit Vision, Ernest Thun Straße 11, A-5020 Salzburg,

Tel. ++43/662/880321, Fax ++43/662/875282

Umschlag: Detail aus: "Schmelz #1", 1994, digitale Montage, C-Print, 70 x 50 cm, Unikat

Fotonachweis: Karl Heinz Antonizt S. 4, 12, 13, 15; Josef Fink S. 14; Franz Gangl S. 6, 7;

Gustav Helferfer S. 36; Herbert Huber S. 24, 25, 27, 30; Rainer Iglar S. 21, 23; Klaus Knoll S. 10;

Georg Lindorfer S. 9; Fritz Lorber S. 26, 33, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66;

Andrew Phelps S 22, 32, 37, 68; Konrad Rainer S. 31; Juan Manuel López Vivas S. 18, 19, 20

I. Auflage: 600 Exemplare

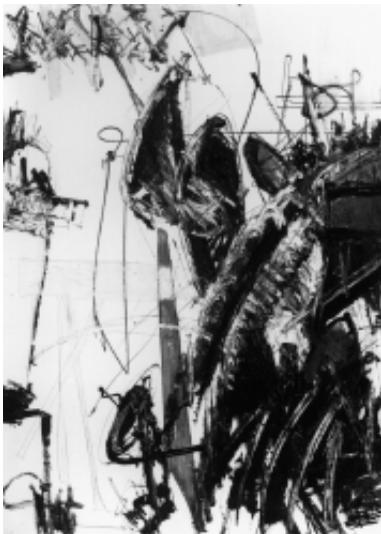
Salzburg 1994

© by Kanzlei mit Vision und den Autoren

Alle Rechte vorbehalten.



aus KLONES, 1994



aus OHNE TITEL: "S 41", 1986,  
Mischtechnik auf Papier, 70 x 50 cm

Es war kein Tierfreund, der den Fortschritt als lefzentriefenden Hund bezeichnete, der sich zu Tode hetzt. Seltsam aber ist, daß sich der Begriff des Fortschritts am längsten in einem Revier behauptet hat, in dem er am wenigsten zu suchen hatte: in der Kunst und ihrer Exegese. Jeder Fortschritt - der technischen Mittel, der Materialien, in der Beherrschung der Traditionen - hat in der Ästhetik sogleich die Form einer Verbotstafel angenommen: was alles nicht mehr geht für Menschen mit Bildung, nicht mehr erlaubt ist für Künstler, die auf der Höhe ihrer Zeit sein möchten, einfach lächerlich geworden sei vor den ehernen Errungenschaften der Moderne - all das war gebannt, und wer sich zeitweise nicht so recht auskennen mochte in der schon lange grassierenden Unübersichtlichkeit, der brauchte nur nach den Verbotstafeln zu sehen, die uns wiesen, wohin wir per Strafe, beschleunigt auf den Mülldeponien der Geschichte zu landen, uns keinesfalls je wieder wenden durften.

Indes sie den bedeutsamen Kampf um soziale Fortschritte längst eingestellt hatten oder die bedrohliche Kehrseite des technischen Fortschritts durchaus zu erkennen fähig geworden waren, wollten manch kluge Geister gleichwohl auf den Fortschritt dort nicht verzichten, wo es ihn gar nicht geben kann: in der Kunst. Auf dem Kunst-Markt verkommt der Fortschritt, an den manche, die ihm nachjagen, immerhin glauben, so ernst wie es nur geborene Jäger können, dann zum Trend, zur Novität von heute, die der Ramsch von morgen ist. Wer dies mitzumachen sucht, der beschwichtigt sich vielleicht eine Zeit lang mit der Illusion, an einem Spiel teilzuhaben, ehe er entdeckt, daß er in eine Fabel geraten und ihm in dieser die lehrhaft schlechte Rolle zugewiesen ist, für sein ewiges Scheitern mit geradezu didaktisch bitterem Spott belohnt zu werden. Unfehlbar nämlich geht es dem Künstler, der sich am unaufhörlichem Staffellauf der Moden beteiligt, wie dem Hasen, der sich die Lunge aus dem Leibe läuft, weil er einmal, nur ein einziges Mal, als erster ankommen möchte;



aus TRAUERARBEIT IM SCHÖNEN: "Position X, XI, XII",  
1988/89, je 65 x 95 x 215 cm



aus TRAUERARBEIT IM SCHÖNEN: "Position I, II, III",  
1988/89, je 215 x 95 cm

doch wohin immer das Rennen ging, wenn er entkräftet ins Ziel stürzt, hat sich in diesem gelassen und erholt stets schon der schlaue Igel eingefunden. Das Leben ist immer anderswo, die Kunst naturgemäß eine Schule des Scheiterns und der Sieg gehört auf ewig den anderen. Das erfährt er je aufs Neue, unser Hase, aber er schreibt es sich nie hinter die Löffel, und darum brauchen wir ihn auch nicht länger zu bedauern.

Der große Fortschritt verwirklicht sich in der Kunst als eine bald pompös, bald billig scheppernde Kette lauter kleiner Innovationen. Es ist notwendig, hier endlich strikte darauf hinzuweisen,

daß Dieter Huber keiner jener Innovations-Huber ist, die sich im Wettkampf ums vorhersehbar Extravagante gegenseitig auf die Zehen treten, und auch keiner der endemischen Ober- und anderen Huber, die sich über ihre jeweiligen Krisen und Kataklysmen durch die jeweiligen Aufschwünge und Zusammenbrüche des Kunstbetriebs hecheln. Dieter Huber wird nämlich nicht vom Wahn getrieben, das unbefleckt Neue nach dem rasant abgebrauchten Allerneuesten zu finden, also gewissermaßen



aus TRAUERARBEIT IM SCHÖNEN: Installationsüberblick in Richtung Norden

das endgültig Neue, das sich dann freilich doch wieder nur als Travestie erweisen wird.

Was an Hubers Werk und Weg vielmehr auffällt, ist die Energie, mit der sich ein Künstler da beharrlich bemüht, neue Medien, technische Novitäten, raffinierte Computer-Arbeit ausnahmslos dafür einzusetzen,



WUNDER: Edition mit 7 Tryptichen,  
Austrian Institute New York, 1990

Die Kunst muß auch einen Inhalt haben, also mehr als nur sich selbst zum Thema nehmen; der Künstler ist kein flinker Laufbursche wechselnder politischer, ästhetischer, philosophischer Ideen, sondern hat eine Haltung zu beziehen - zur Welt und zu seinem Werk (welches sich den Verhältnissen und Verhängnissen der Welt in vielem entgegenstemmen mag, aber selbst in der Negation doch ein Teil der Welt bleibt); und schließlich: das Leben des Einzelnen wie der Vielen, also auch der vielen Einzel-

alte Fragen wieder stellen, alte Lösungen unter geänderten Bedingungen nochmals erproben, alte Werte neu diskutieren zu können.

Huber weiß sich aller technischen Mittel, die in unseren Tagen zur Verfügung stehen, souverän zu bedienen und ist dennoch ein wunderbar unzeitgemäßer Künstler.

Entschieden weigert er sich preiszugeben, was in den letzten Jahren gleichermaßen unwichtig, ja unschicklich galt, nämlich die folgenden Prämissen der künstlerischen Arbeit:

MAD IN AUSTRIA: 1989, Stahlwollwand, 3 Liegen, Projektor, Acryl, Öl, Dispersion, ca. 500 x 350 x 240 cm; The Only One, Rohrbach



nen und Vereinzelten, bedarf der künstlerischen Wahrnehmung, hat ein Anrecht auf künstlerische Gestalt. Es gibt das Menschenrecht nicht nur auf Freiheit der Meinungsäußerung, der Religion, auf soziale Sicherheit, es galt und gilt auch das Menschenrecht auf Kunst.

An diesen drei Prämissen der künstlerischen Arbeit hält Huber fest, und aus allen dreien folgt, daß es in seinem Werk nicht um Strukturen, sondern um Menschen geht. Ob diese nun gerade sichtbar anwesend sind

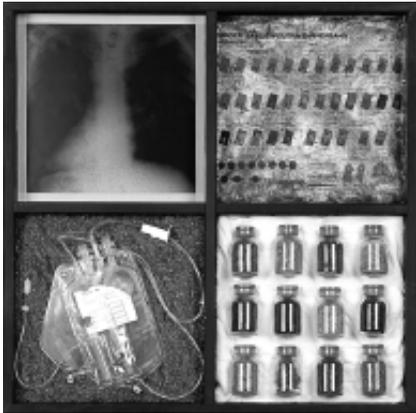


CORPUS DELICTI: Ateliersituatin Domgarage 1989

auf den Fotografien, Abbildungen, Montagen, ist nicht entscheidend, da es doch stets ihre Sache ist, die mit jeder Installation, Aktion, Ausstellung Hubers verhandelt wird. Wie steht es um den Menschen, wo ist sein

CORPUS DELICTI: Ein Kreuzweg in 12 Stationen, Installationsansichten Minoritengalerien Graz, 1990





aus QUADRIVIUM: 4x4 Schaukästen, 1987.

Abb. oben: "Eros IV", Mixed Media, 66 x 66 x 5 cm  
Abb. unten: "Krankheit II", Mixed Media, 66 x 66 x 5 cm

Platz in einer von Menschenhand geschaffenen, mit von Menschenhand geschaffenen Dingen vollgeräumten Welt, wo ist der Ort, von dem aus er erkennen kann, zu welchem Zusammenhang sich seine Werke geschlossen haben... Kurz: Hubers Kunst, die einen Inhalt hat, in der sich eine Haltung objektiviert und die von Menschen handelt, nimmt die Entfremdung zwar auf, aber beharrt darauf, daß es gerade der Kunst aufgegeben ist, die Entfremdung nicht kulinarisch genießbar zu machen, nicht einfach zu verdoppeln oder zynisch hinzunehmen, sondern - sichtbar zu machen und zu kritisieren.

Zu diesem Behufe weiß Huber über eine stupende Vielfalt an technischen, teils computergestützten Verfahren zu gebieten; doch setzt er nicht nur auf die



aus CORPUS DELICTI: Ein Kreuzweg in zwölf Stationen, 1987-89,  
"VI Überreichung des Schweißstuches", Holz, Bitumen, Dispersion, Acryl, Plexiglas,  
Röntgenbilder, Operationsleintuch, Plakat, Fotografie; Flügelaltar, 130 x 260 x 25 cm

Möglichkeiten, die ihm die neuen Medien eröffnen, sondern auch auf einige gestalterische Prinzipien, die von alters her die Ästhetik als besonders wirksam beschrieben hat. Eines der auffälligsten Stilprinzipien Hubers ist der Gegensatz, tatsächlich sind alle seine bisherigen Ausstellungen und Dokumentationen auch Übungsfälle, Probeanordnungen von extremen Gegensätzen. Bild und Schrift, Natur und menschengeschaffene zweite

Natur, historisches Material und zeitgenössische Bearbeitung, Mythos und technische Zerlegung, Sakrales und Profanes, unbegrenzte Reproduzierbarkeit und Original - dies sind nur einige der Gegensätze, die sich schließlich auch darin wiederfinden, daß Dieter Huber zugleich Moralist und Perfektionist ist, also eine moralische Wertung mit seinen Kreationen ausdrücklich provozieren möchte, diese aber mit perfektionistischer Manier in Szene setzt.



LEBEN LIEBEN LEIDEN: 1986-88,  
36 Diptychen, Installationsansicht Minoritengalerien Graz 1990

Schon in dem frühen fotografischen Zyklus "Wunder" arbeitet Huber mit dem Gegensatz von Bild und Schrift, von Abbild und Typografie. Dabei setzt ein recht eigenartiger Prozeß ein, der den Betrachter dazu bringt, das Bild gewissermaßen entziffern zu wollen, indes er die Schrift zugleich als Bild zu sehen lernt. So werden Begriffe wie "Heimat", "Gesundheit" oder "Liebe" durch ihre historische Typografie zu Bildern, zu keineswegs unbelasteten, unschuldigen übrigens, indes die Fotografien



aus ANALOGIEN: "Analogie VII", 1988,  
Diptychon, Holz, Fotografien, Acryl, Tinte, je 50 x 50 x 5 cm



aus ANALOGIEN: "Analogie IX", 1988,  
Diptychon, Fotografien, Öl, je 50 x 50 x 5 cm

über ihre bloße Anschaulichkeit hinaus nach einer Lektüre verlangen, das heißt: in ihrem assoziativen Gehalt erst entschlüsselt werden müssen.

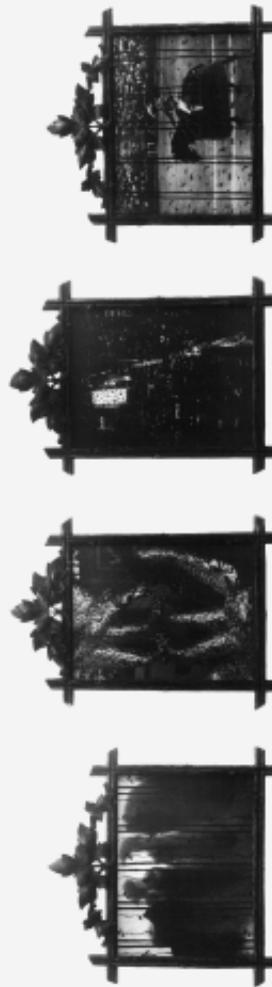
Dieser zweite Aspekt wird deutlicher noch an dem großen Kreuzweg "Corpus delicti", einer Installation mit zwölf Flügelaltären, die für die Minoritengalerien in Graz geschaffen wurde. Die Flügel der einzelnen Altäre, die aufeinander wiederum sehr stark durch den Gegensatz bezo-



aus DER ZAHN DER ZEIT: "Standpunkt Drei / A1", 1990, opaler Film, Plexiglas, Papier, Acryl, Lackbronce, Holz, ca. 33 x 37 cm

gen sind, in dem sie stehen, mögen für sich betrachtet einen starken optischen Reiz darstellen, dem man sich zumal dann kaum entziehen wird, wenn die Altäre in einem adäquaten Raum installiert sind. Doch sind die Altäre weniger auf ein optisches Gesamt hin konzipiert, als vielmehr jeder für sich bis ins kleinste Detail hinein mit Bedeutung aufgeladen, die erkannt und aktiviert werden will. Gottfried Goiginger hat im Katalog der Ausstellung eine Les-

art der Altäre vorgelegt, die beeindruckend minutös ist, aber auch zu grundsätzlichen Einwänden Anlaß gibt. Natürlich sind alle Arbeiten Dieter Hubers insofern offene Kunstwerke, als sie vom Betrachter nicht bloß erschlossen, sondern gewissermaßen erst vervollständigt werden müssen. Erst in der irritierten Wahrnehmung kommen sie ganz zu sich, da sich ihre Bildhaftigkeit gerade als Versuch erweist, die vorschnelle, durch ein



aus DER ZAHN DER ZEIT: Eboran Galerie, Salzburg, 1990

Allzuviel an Bildern abgestumpfte Wahrnehmung zu befreien. Doch sind die Bilder andererseits nicht für viele und verschiedenartige Deutungen offen, sie geben, was sie für den Betrachter bedeuten können, diesem weitgehend vor. Folgt man Goigingers penibler Dechiffrierung, fühlt man sich in Hubers Kreuzweg-Installation wie in einem großen Puzzle. Und kann man ein Puzzle zwar auch intuitiv zusammensetzen, so bleibt es doch stets nur die eine Variante, die das Puzzle zuläßt, die eine nämlich, die zu



aus EXILIO PERMANENTE: Installationsansicht, Caixa de Pensions, Valencia, 1990

dem vorgesehenen End-Bild führt, das für den Erfinder des Puzzles auch das Ausgangs-Bild war. Ganz so streng führt Huber die Betrachter seiner Ausstellungen zwar nicht an der Leine, aber ins Irgendwo ihrer eigenen freien Assoziationen möchte er sie auch nicht entlassen wissen.

Der Rahmen, der der Interpretation vorgegeben ist, hat sich aller-

aus EXILIO PERMANENTE: Installationsansicht, Caixa de Pensions, Valencia, 1990



dings in "Atem" wesentlich erweitert, und das, obwohl es sich dabei um ein übrigens sehr elegantes "Spiel mit 4 x 4 Doppelbildern" handelt, das seine Herkunft vom Kartenspiel, dem Quartett, nicht verleugnet, zu dem natürlich eine gewisse Regelhaftigkeit unverzichtbar gehört. Das "Spiel", das Huber auch die Möglichkeit bietet, einen ganzen Fächer mit fotografischen, reprografischen, computergesteuerten sowie malerischen und zeichnerischen Verfahren aufzublättern, arbeitet gezielt mit Leerstellen,

die der Betrachter, der zum Mitspieler werden muß oder draußen bleiben wird, von sich aus aufzufüllen hat.

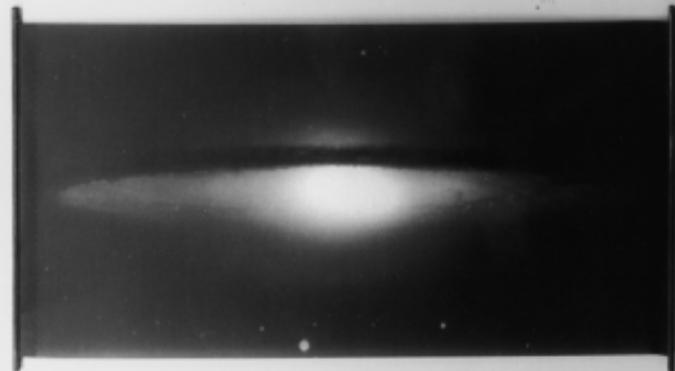
Mit inhaltlichen und formalen Gegensätzen arbeitet Huber auch in dem Zyklus "Analogien" von 1988: zwei in ihrer materiellen Erarbeitung keineswegs einfache "Bilder" (Verwendung finden unter anderem Holz, Acryl, Putzlappen, Öl, Leinwand, Tinte) werden einander gegenübergestellt, wobei sich Ge-

gensätzliches ironischerweise als Analoges wiederfinden, indes sich Analoges als völlig Gegensätzliches erweisen kann; tritt noch hinzu, daß die Schrift nicht allein als grafisches Element, sondern auf eine Weise bild-



aus EXILIO PERMANENTE: "Synthese", 1990, Braserio, Holz, Stahlwolle, Acryl, Lackbronce, 70 x 70 x 14 cm

aus EXILIO PERMANENTE: links: "Transzendenz"; rechts: "Alltag"; 1990, Film, Holz, Acryl, Lackbronce, je 222 x 116 cm



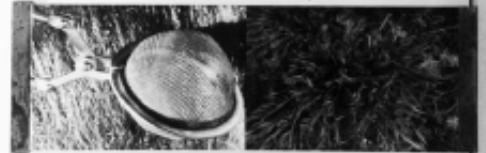
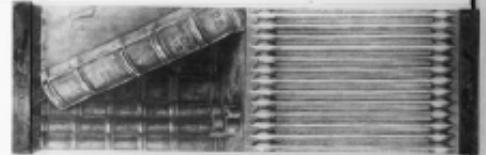
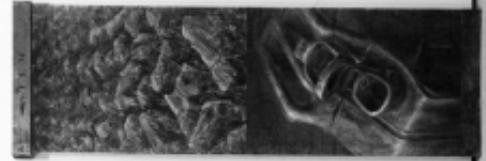
nerisch integriert ist, die die Lesart der Bilder entscheidend mitprägt. Und wieder ist zwar die Bereitschaft der Betrachter gefragt, die vorgegebenen Elemente weiterzudenken, ihren Zusammenhang aufzudecken und so erst dem Titel - Analogien - seine eigentliche Schärfe zu geben; doch wiederum gibt sich das Ensemble nicht einfach als Spiel mit Geheimnissen, die ein jeder, nach seiner Laune, für sich lüften mag, sondern als Anleitung, über die Irritation, die Korrektur des ersten Eindrucks zu ei-



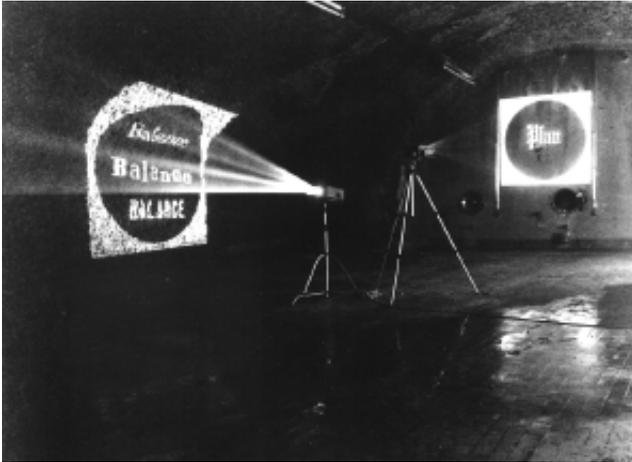
DIALOG IM DUNKELN, Beflagung der Staatsbrücke, 1992,  
Kultur GesmbH Spot Salzburg

ner besonderen, ja ganz bestimmten Wahrnehmung zu gelangen. Dieter Huber arbeitet also ausgesprochen wirkungsbezogen, das Werk, das er schafft, ist ihm kein Objekt, das, einmal in die Welt entlassen, dort zum Anlaß beliebiger Aufnahme werden mag; er plant kalkuliert und genau, in welche Richtung der Prozeß der Aufnahme gehen soll.

aus ATEM: Installationsansicht: Galerie Fotohof, Art Frankfurt, 1992



In "Das Alphabet", einer Serie von Lichtbildern, die im Salzburger Mönchsbergstollen 1992 auf den Gewölbefelsen projiziert wurden, geht Huber, getreu seinem Hang zur Gegensätzlichkeit, zugleich puristisch und ironisch vor. Die Typografie ist nun nicht Bestandteil eines Bildes, sondern dieses selbst, das heißt die Schrift selbst macht den Bildinhalt schon aus; das Bild aber ist nicht gemalt, sondern als Lichtbild projiziert. Am "Alphabet" läßt sich zudem zweierlei beobachten. Zum einen wählt



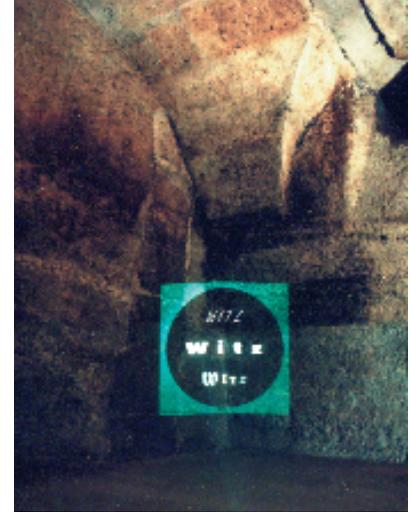
"DAS ALPHABET": Installationsansicht, 8. Mai 1992,  
Lichtbilder in der Gstättengasse 27-29

Huber mit den Worten "Sex", "Gelächter", "Balance" oder "Individuum" zwar keine präziös-kostbaren Begriffe, aber doch solche, die nicht gänzlich nebensächliche Dinge bezeichnen. Huber projiziert eben nicht "Apfelstrudel" oder "Fahrradpumpe" auf den Felsen, es ist ihm ja auch keines-



"DAS ALPHABET": Installationsansicht, 8. Mai 1992, Lichtbilder in der Gstättengasse 27-29

wegs darum zu tun, irgendetwas zu "entlarven", am wenigsten wohl die präsumptive Spießigkeit jener Besucher, die sich über irgendwelchen Spott, der über die hehre Kunst oder sie selber ausgegossen wird, empören könnten. Die ritualisierte Publikumsbeschimpfung als Provokation eines Publikums, das die moderne Kunst ohnehin gar nicht hat, sondern das daran nur über den Boulevardjournalismus fallweisen oder anfallsartigen Anteil nimmt, findet bei Huber erfreulicherweise nicht statt.



"DAS ALPHABET",  
8. Mai 1992, Lichtbilder in der  
Gstättengasse 27-29, Salzburg

"DAS ALPHABET": Intervention in ein Printmedium.

Eikon Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst Nr. 2.

So beschränkt sich Huber auf Worte, die für ihn durchaus noch Wert und Bedeutung haben sollten. Im Unterschied zu manchen Autoren der konkreten Poesie oder bildnerischen Resteverwertern der Popart, die mit ihren spielerischen Verfahren zeigen, daß "Apfelstrudel" gleich Freiheit, und Hose gleich Menschheit ist, nämlich alles derselbe Topfen, Worte, nichts als Worte, möchte Huber die emphatische Bedeutung der Begriffe durchaus wiedergewinnen. Wenn spätere Zyklen "Atem" oder





aus MAKE UP: "Testbild Roma", 1992

"Klima" heißen, also nach lebenswichtigen Dingen benannt sind, ist das ohne distanzierende Ironie gemeint. Daß die Emphase des Humanen zur humanen Phrase degenerierte, kann ja nicht das letzte Wort über die Geschichte und Geschehnisse der Menschen gewesen sein.



aus MAKE UP: "Testbild New York", 1992

Zum anderen dominiert in "Das Alphabet" etwas, das in fast allen Arbeiten Hubers eine wichtige Rolle spielt: der Raum. War es in diesem Falle der Mönchsbergstollen, sollte es für das Projekt "Fluten", das Huber gemeinsam mit Johannes Steidl durchführte, der Hochbehälter des Kapuzinerberges in Salzburg sein. Diese "Betriebsbesichtigung", um mit der



“VIELE MUSSTEN BLUTEN, BEVOR SIE BOSSE WURDEN”,  
1992, Abb. oben: Fronseite; Abb. unten: Rückseite;  
Holzrahmen, Druck, Farb- und S/W Fotografien,  
48 x 58 cm

neuen Gattungsbezeichnung ihrer Erfinder zu sprechen, öffnete einen Raum, der für alle Bewohner Salzburgs wichtig und doch vor allen verborgen war und ist: den Hochbehälter mit dem städtischen Wasserreservoir. Die mehrstündige Betriebsbesichtigung, bei der außerordentlich große, farbintensive Lichtbilder an die Wände geworfen wurden, indes im Dunkel der Tiefe das Wasser flutete, hat, auch in der Verbindung mit der musikalischen Inbesitznahme des Raumes, zweifellos mythische Erfahrungen evoziert. Und in diesem Anklang des Elementaren, Aufklang des Mythischen liegt sowohl eine Qualität mancher Arbeiten Hubers als auch eine Gefahr.

Wo die österreichische Kunst in den letzten Jahrzehnten das Mythische



“VIELE MUSSTEN BLUTEN, BEVOR SIE BOSSE WURDEN”,  
Installationsansicht, Fotogalerie Wien, 1992

suchte, hat sie es zumeist in Form von Dionysosfesten und anderen Aktionen gefunden, die dem katholischen Boden ein wenig Beutesakralität abzupressen verstanden. Dionysosfeste am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, bei denen die Weihestätte mit günstigen Schnellbahnverbindungen zu erreichen ist, haben per se etwas Lächerliches, und diese Lächerlichkeit wird denn auch mit enormen internationalen Erfolg honoriert. Huber partizipiert nicht an dieser Beutesakralität, die fast schon als



aus FLAIR: 1993, Edition, 21 Unikate,  
Stahl, Plexiglas, Großbildtdia, Stahlwolle, Siebdruck,  
Edition Galerie Fotohof, ca. 50 x 50 x 50 cm

Österreichs Beitrag zur internationalen Kunstszene gelten kann, ist weniger spekulativ, weniger berechnend. Das Mythische, Sakrale aber, das er vielleicht nicht einmal anstrebt, läßt er durch die Hintertür indes nicht

“FLAIR”: Installationsansicht; Galerie Fotohof Salzburg, 1993



ungerne herein. Auch in "Klima", einem Zyklus, der frühbarocke Zeichensprache mit extremen Vergrößerungsfotografien kombiniert, ist es immerhin eine Kirche in Siena, auf deren Altar nicht das Wort des Herrn, sondern ein stummer Mund mit geöffneten Lippen projiziert wird. Und auch seine Vorliebe, hohe Technologie mit niederem Material zu verbinden, mit eklen Stoffen wie Haaren, Abfall, von denen natürlich spontan hohe Gefühlserregung ausgeht, verbindet Huber mit jenen österreichi-



aus PRIVATE HANDICAPES: "Mädchen für Alles", (Pos XV),  
Wesson 357 Magnum, graviert, 25 x 14 x 4 cm

schen Beutesakralikern, deren Erfolg nicht zuletzt aus der urkatholischen Fixierung auf körpereigene Verfallsprodukte erwächst, und mit denen er ansonsten nichts gemein hat.

aus PRIVATE HANDICAPES: "Scheißbild I - VII", (Pos XXXIV), Trauerflor, bedruckt, je ca. 20 x 70 cm

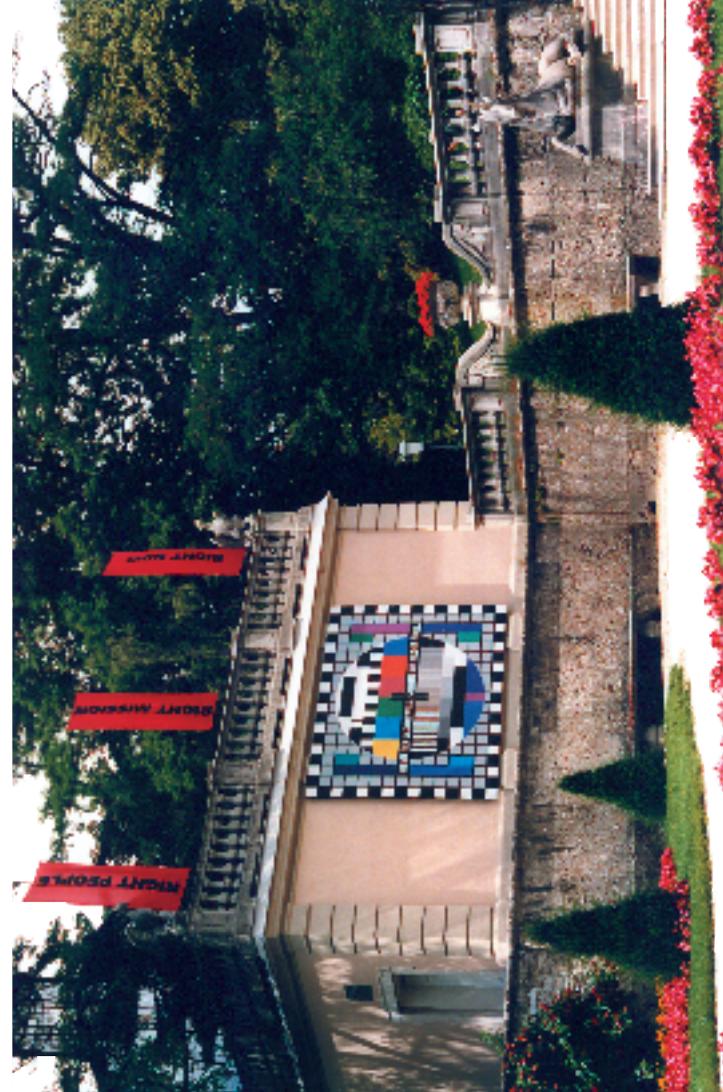


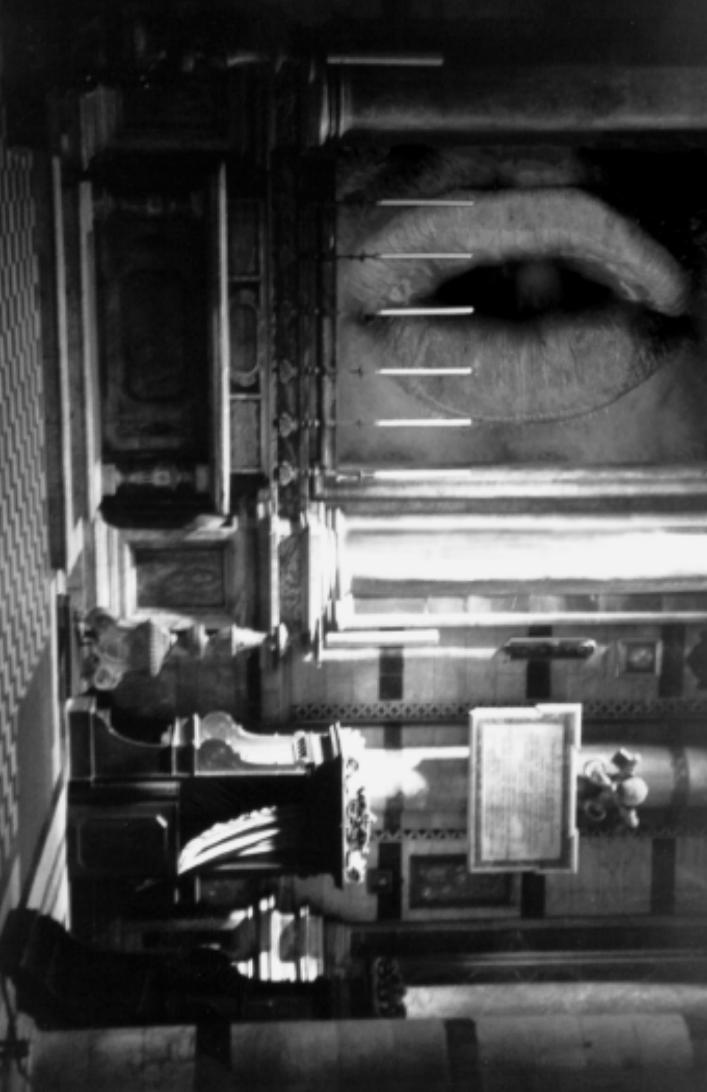


aus PRIVATE HANDICAPES:  
Mit "Hausfrau" und "Fürstin" im Museumspavillon  
Salzburg, im Vordergrund "Hab und Gut"

Hubers Bilder, Anordnungen, Reihen sind Anleitungen, der Wahrnehmung hinter die Schliche zu kommen. Daß Huber sich manchmal mit seiner eigenen Handschrift rigoros zurücknimmt, ist ein Trick, sich mittels bekannter und vertrauter Schriftformen, hundertfach gesehener und darum nicht mehr wahrgenommener Bilder in die Köpfe, in die Zentren der menschlichen Wahrnehmung einzuschleichen. Wir sehen ein Bild, das aus lauter bekannten Einzelheiten gebaut ist, wir lassen das Bild darum ein, und erst jetzt, da es ohne Abwehr

inzudringen vermochte, wird klar, daß das vertraute Bild verfremdet, verschoben, verrückt ist. Aber da ist es, wenigstens im idealen Falle der Rezeption, schon zu spät, die Mauern bröckeln, die Routine zersetzt sich und ein Blick bahnt sich - augen-blicklich - seinen Weg.

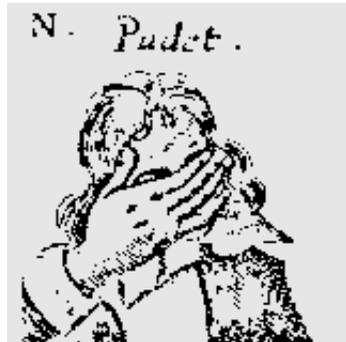




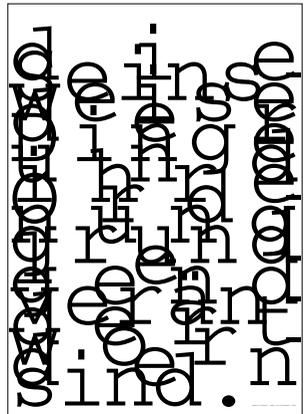
KLIMA: „Stallfeuer III“, Installationsansicht, Siena, 1992

Extreme Beispiele von Hubers Wahrnehmungs-Experimenten sind gewiß die Installation "Flair" im Salzburger Fotohof 1993 und die Serie "Takes". Geht es im ersten Falle um Metallbehältnisse, die an der Galerie wand so befestigt sind, daß ihr Inhalt nicht einsehbar ist, sind die "Takes" fotografische Porträts, die technisch so behandelt wurden, daß die Aufnahmen den Porträtierten gewissermaßen verschluckt haben, dieser also nicht mehr sichtbar, wiewohl auf dem Bild in seinen verschiedenen Schichten immer noch irgendwo vorhanden ist. Beides, "Flair" wie "Takes", sind die vielleicht rabiatesten Wahrnehmungs-Experimente Hubers, die sinnvoll weder zu wiederholen noch weiter fortzuführen sind.

Wie weit sich Dieter Huber selber zurücknehmen kann, zeigt übrigens seine Ausstellung "Viele mußten bluten, bevor sie Bosse wurden". In einem Lokal von schlagenden Couleurbrüdern, deren vaterländische Lust im Zerfetzen der Gesichter zu Fratzen besteht, was ja inso-



aus KLIMA: "Code N", 1992, Lack auf Acrylglas, 47,5 x 48,5 cm



aus KLIMA: "Implosion 2, Michel Foucault 1966, Colin Brignall 1986", 1992, Druckfarbe auf Alu, Dämmplatte, 52 x 41 cm

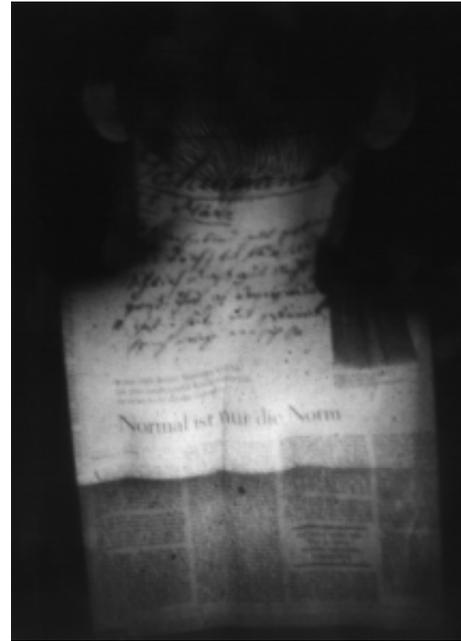
ferne einen ästhetischen Akt darstellt, als auch er Schmiß die verborgene Wahrheit eines Menschen erst so recht ans Licht bringt, in einem Lokal von schlagenden Burschenschafatern also hing bis vor kurzem eine Fotografie: sie zeigt etwa fünfunddreißig gestandene Männer von 1900, die mit Käppi und Entschlossenheit in die Kamera starren. Auf welchen Wegen Huber in Besitz dieses Fotos gelangte, sei aus juridischer Vorsicht hier verschwiegen. Tatsächlich aber war auf der Rückseite des alten Fotos ein



aus HEAVY WEATHER: "#5", 1994,  
C-Print, 70 x 50 cm



aus HEAVY WEATHER: "#8", 1994  
C-Print, 70 x 50 cm



aus HEAVY WEATHER: "#3", 1994  
C-Print, 45 x 30 cm

neues angebracht, das Burschenschafater von heute als blutdampfende Männerbündler zeigt. Zwei Bilder, ein altes zur nostalgischen Erinnerung, ein neues zur heldischen Anfeuerung. Huber hat in seiner Ausstellung in der Fotogalerie Wien 1992 nichts anderes gemacht, als die beiden Fotos ohne jede Veränderung, ohne jede verdeutlichende, decouvrierende,

ästhetisierende Zutat in einem Raum aufzuhängen, und zwar so, daß das ehrbare Erinnerungsbild dem Raum zugewandt war, das skandalträchtige Gegenwartsbild erst über die Mühe, sich hinter das erste Bild zu bewegen, gesehen werden konnte. Gewiß wiederum ein unwiederholbarer Grenzfall, dessen künstlerischer Effekt diesmal im bewußten Verzicht auf

ästhetisierende Sinnggebung des politisch und historisch für sich sprechenden Sachverhalts lag.

Ob sie nun Installationen oder Betriebsbesichtigungen heißen, die Ausstellungen Dieter Hubers sind alle aufeinander bezogen. "Private Handicapes", im Sommer 1993 im Salzburger Museumspavillon gezeigt, führt denn viele Wege zusammen, die Huber in seinen Arbeiten bisher gegangen ist: Schrift und Bild, den bedeutsamen Raum - ein übergroßes Bild



aus KLONES, 1993

war an der Außenfassade des Gebäudes angebracht und wies in den vielbegangenen Mirabellgarten -, die Gleichrangigkeit des Gegensätzlichen, den Impuls, gefrorene Wahrnehmung aufzuhacken, das vielfältige, ungeklärte, der Deutung bedürftige Zusammenspiel von Text, Titel, Bild...

Daß ein bevorzugter Stoff, den Dieter Huber für seine Objekte verwendet, das Wachs ist, hat seinen Sinn. Wachs

deckt und schützt, Wachs erzeugt aber auch ein eigenes Licht. Wachs konserviert also und Wachs brennt. Das Wachs hat sich mit Dieter Huber einen Künstler gefunden, der zu ihm paßt.

*Karl-Markus Gauß*



aus TAKES: "# 13", Vergleichsbild, 1994, Baryt, 52,5 x 42,5 cm





Abb. oben: "PLACEBO I. 1808 Gramm für Europa",  
1994, Granit graviert, Farbe, 9 x 9 x 9 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #2",  
digitale Montage, C-Print, 70 x 50 cm, Unikat





Abb. oben: "PLACEBO II. Wir haben was uns fehlt",  
1994, Expander, Ketten, 3 x 80 x 14 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #3",  
digitale Montage, C-Print, 70 x 50 cm, Unikat

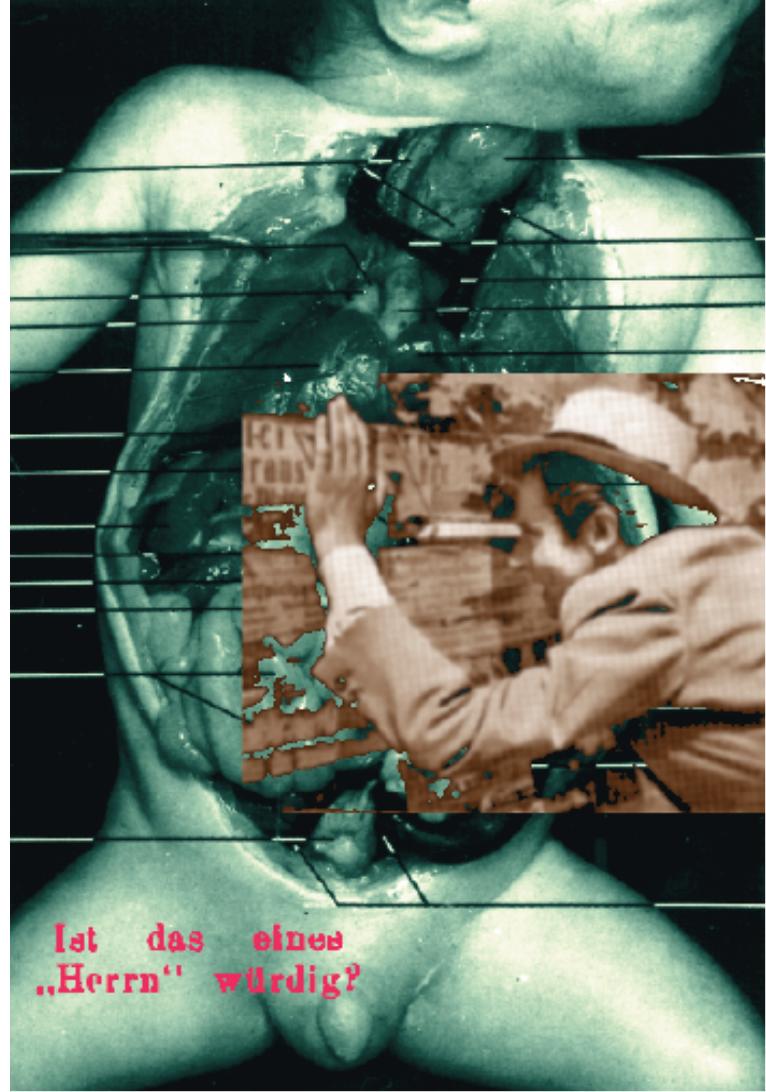




Abb. oben: "PLACEBO III. Tausend Versuche über das sogenannte Schöne",  
1994, 1000 Pinsel, Rahmen, Lineal, Metallbronce, 4 x 62 x 69 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #4",  
digitale Montage, C-Print, 70 x 50 cm, Unikat

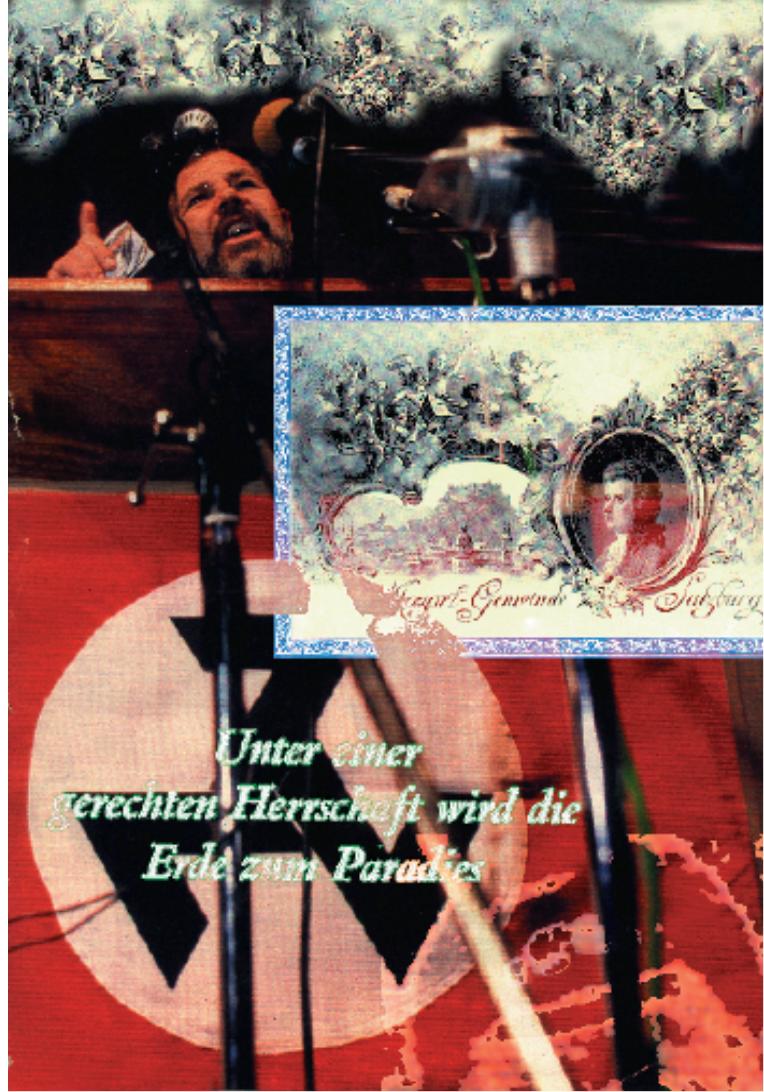




Abb. oben: "PLACEBO IV. Schein-Werfer",  
1994, Film, Hamiloboy Belmont, ca. 6 x 18 x 4 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #5",  
digitale Montage, C-Print, 70 x 50 cm, Unikat

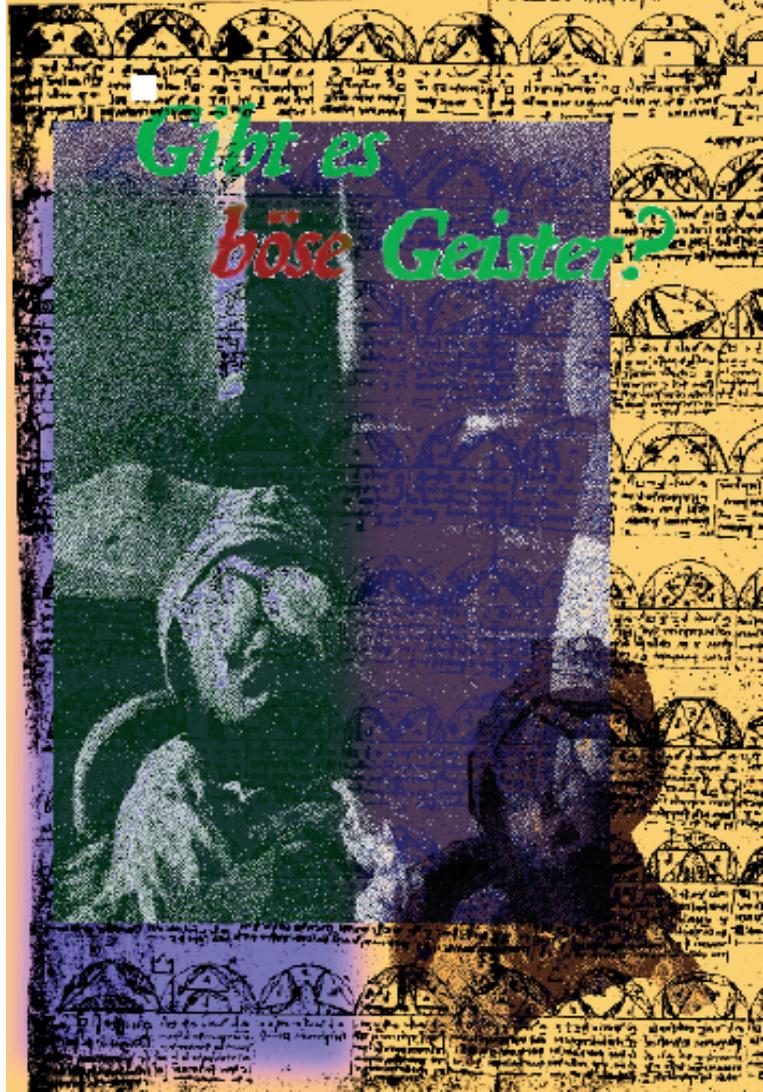




Abb. oben: "PLACEBO V. Tempus Fugit",  
1993, Frottée, Holz, 63 x 126 x 4 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #6",  
digitale Montage, C-Print, 133 x 90 cm, Unikat





Abb. oben: "PLACEBO VI. Humane Kriegsführung",  
1994. Munitionskiste, 18 Drahtwaschl, ca. 35 x 56 x 30 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #7",  
digitale Montage, C-Print, 133 x 90 cm, Unikat

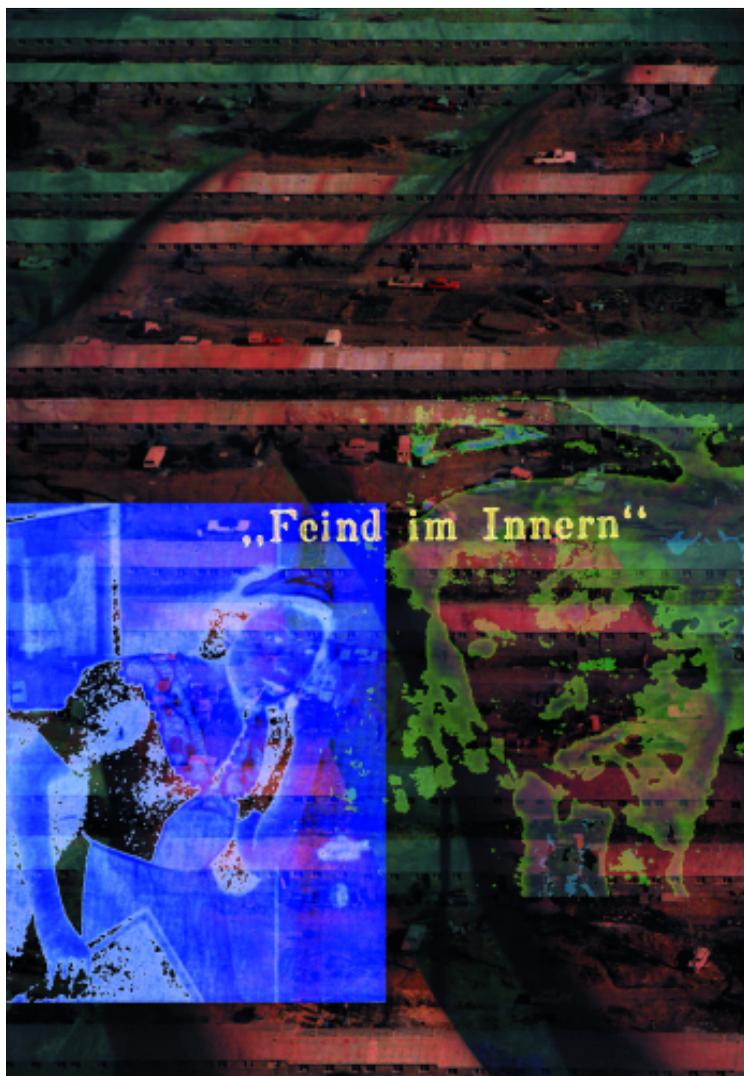




Abb. oben: "PLACEBO VII. Rot Scheiß Rot",  
1994, Porzellan, Purpur, Kokain, Künstlerblut , 7 x 15 x 8 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #8",  
digitale Montage, C-Print, 133 x 90 cm, Unikat





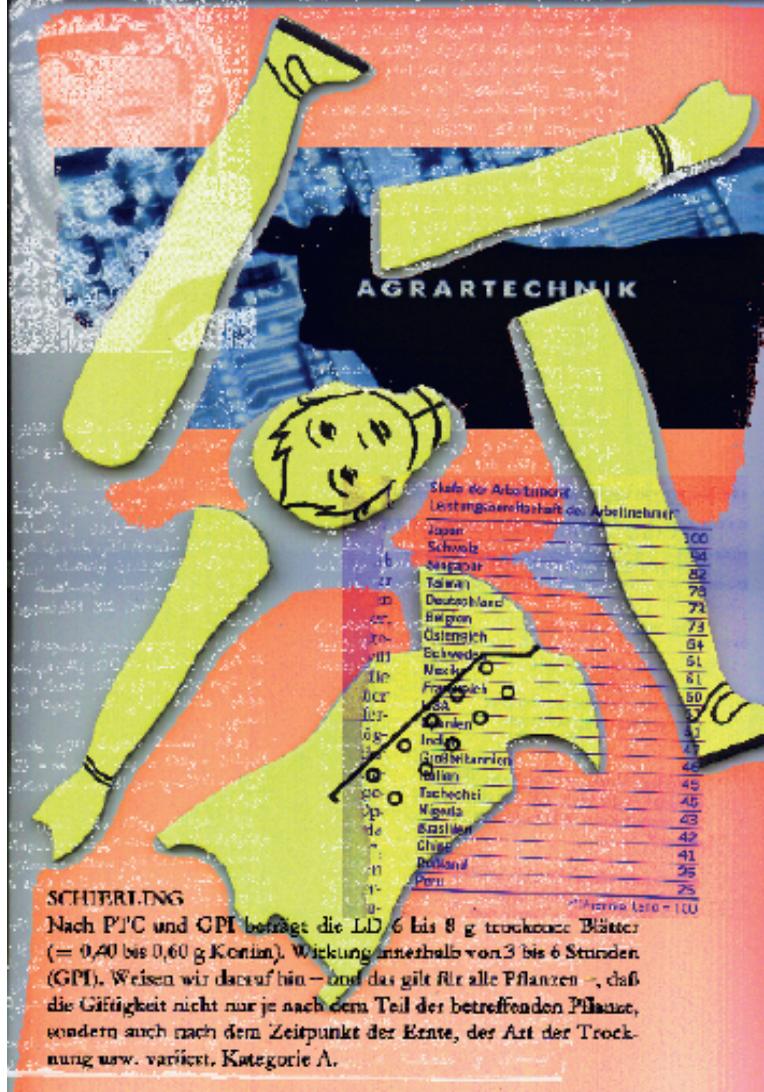
Abb. oben: "PLACEBO VIII. Geiler Streifen",  
1994, Zeiss Filmrolle, Stahlwolle, 5 x 60 x 60 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #9",  
digitale Montage, C-Print, 133 x 90 cm, Unikat



Abb. oben: "PLACEBO IX. Beamtenimagination",  
1994, Weinheber, Rexdeckel, Wachs, Film, ca. 53 x 20 x 30 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #10",  
digitale Montage, C-Print, 133 x 90 cm, Unikat



### SCHMELZUNG

Nach PTC und GPI beträgt die LD 6 bis 8 g trockene Blätter (= 0,40 bis 0,60 g Kontin). Wicklung innerhalb von 3 bis 6 Stunden (GPI). Weisen wir darauf hin – und das gilt für alle Pflanzen –, daß die Giftigkeit nicht nur je nach dem Teil der betreffenden Pflanze, sondern auch nach dem Zeitpunkt der Ernte, der Art der Trocknung usw. variiert, Kategorie A.



Abb. oben: "PLACEBO X. Retourkutsche",  
1994, Laubfroschpräparat, Tonschale, Blechformen, ca. 12 x 68 x 62 cm

Abb. rechts: "SCHMELZ #11",  
digitale Montage, C-Print, 133 x 90 cm, Unikat





Abb. oben: "PLACEBO XI. Telekrate",  
(Nun ist die Television das Ende der Demokratie.),  
1994, Souvenir, Filme, ca. 4 x 5 x 3 cm

Was Dieter Huber in den letzten Jahren als Konzept erarbeitet und zugleich in verschiedenen Entwürfen erprobt hat, findet auch in seine beiden jüngsten Zyklen Eingang, die indessen doch für sich und nicht bloß im Blick auf das Ganze gesehen werden wollen. "Placebo" bezeichnet üblicherweise ein Medikament, das keinerlei wirkungskräftigen Heilstoff enthält, gleichwohl bei dem Patienten, der es sich vertrauensvoll inkorporiert, heilende Kräfte freisetzt und so eine zwar chemikalisch nicht begründbare, doch im Einzelfall durchaus nachweisbare Besserung des Krankheitsbildes, eine Linderung des schmerzlichen Empfindens bewirkt. Wie immer bei Huber ist auch im Zyklus "Placebo" das ironische Zusammenspiel von Titel und Bild ein unverzichtbares Moment des ästhetischen Akts, was für den Zyklus als Ganzen wie für alle seine Einzelteile gilt. Ob es sich bei "Wir haben, was uns fehlt" um einen Expander handelt, der aus Ketten besteht, die nicht zu dehnen, mit denen aber allenfalls überschießende Kräfte vorzüglich zu zügeln sind, oder um "Telekrate", den Spielzeugfernseher, der den Schwund der Demokratie aus dem Geist der Infantilität ins Objekt faßt stets arbeitet Huber in "Placebo" mit vorgefundenen, nur leicht verfremdeten Objekten. Die Verfremdung macht das Bekannte fremd und in dieser Fremdheit erst wirklich kenntlich, sodaß sich das Vertraute als das wahrhaft Befremdliche erweisen kann.

Als "digitale Montage" bezeichnet Huber das Verfahren, das er im Zyklus "Schmelz" erprobt. Die Collage war einst ein ästhetisches Mittel, das bevorzugt zur Decouvrierung sozialer und politischer Mißstände, verschleierter gesellschaftlicher Tatbestände also, eingesetzt wurde; heute ist aus ihr längst ein zahmes Genre geworden, an dem sich Schulkinder klassenweise klebrige Finger holen müssen. Die historische Collage hat die Freiheit genutzt, Materialien verschiedener Herkunft, Wirklichkeitspartikel unterschiedlicher Provenienz ohne erklärenden

Umschweif nebeneinander zu stellen, sodaß das Entlegene als das Zusammengehörige gesehen, ein Zusammenhang zwischen dem scheinbar Getrennten nachvollziehbar wurde. Doch blieben die einzelnen Teile, die aneinander geklebt wurden, als Einzelteile durchaus erkennbar, und die Collage hat nicht zu verbergen versucht, daß sie sich aus höchst gegensätzlichem Material zusammensetzt. In den Computer-Collagen, wie

sie Dieter Huber unter Nutzung aller technischen Innovationen erstellt, ist diese sichtbare Differenz beseitigt: die Collagen zeigen nicht mehr, daß sie aus Zusammengesetztem bestehen, in der digitalen Montage schwinden die Ränder, die Grenzen jener einzelnen Partikel, aus denen

sie doch nach wie vor besteht. Der Computer kann, was der Handarbeit unmöglich war: die verschiedenen Ebenen der Collage so ineinander verschmelzen, daß sie zu einer einzigen werden. Das hat Folgen. Barbarei und Idylle, Gewalt und Liebe, Kitsch und Wahrheit, Gegensätze, mit denen die Collage zu arbeiten pflegte, nicht um sie aufzuheben, sondern erst wieder kenntlich zu machen, erscheinen nun ineinander verschmolzen, als Größen, die derselben Kategorie zugehören. Dieter Huber ist hier über das technische Mittel zu einer gesellschaftlichen Wahrheit vorgestoßen, die weniger plakativ ist, als er sie anbietet, und deren Geschmack umso bitterer wird, je länger man sie sich vor Augen führt.



Ateliersituation Nonntaler Hauptstrasse, 1992

Huber weiß sich aller technischen Mittel, die in unseren Tagen zur Verfügung stehen, souverän zu bedienen und ist dennoch ein wunderbar unzeitgemäßer Künstler. Entschieden weigert er sich preiszugeben, was in den letzten Jahre gleichermaßen unwichtig, ja unschicklich galt, nämlich die folgenden Prämissen der künstlerischen Arbeit: Die Kunst muß auch einen Inhalt haben, also mehr als nur sich selbst zum Thema nehmen; der Künstler ist kein flinker Laufbursche wechselnder politischer, ästhetischer, philosophischer Ideen, sondern hat eine Haltung zu beziehen - zur Welt und zu seinem Werk (welches sich den Verhältnissen und Verhängnissen der Welt in vielem entgegenstemmen mag, aber selbst in der Negation doch ein Teil der Welt bleibt); und schließlich: das Leben des Einzelnen wie der Vielen, also auch der vielen Einzelnen und Vereinzelteten, bedarf der künstlerischen Wahrnehmung, hat ein Anrecht auf künstlerische Gestalt. Es gibt das Menschenrecht nicht nur auf Freiheit der Meinungsäußerung, der Religion, auf soziale Sicherheit, es galt und gilt auch das Menschenrecht auf Kunst.

*Karl Markus Gauß*