

TEMPORÄRE ÜBERLÄUFER. DIE PALETTEN VON DIETER HUBER

Hans Dieter Huber

DAS ÜBERSETZUNGSPROBLEM

Paletten sind Hilfsmittel des Malers zum Anmischen und Auftragen von Farben. Sie selbst besitzen nicht den Status eines Kunstwerks. Um für eine bestimmte Stelle in einem Gemälde den richtigen Farbton zu treffen, muss er exakt vorgemischt werden und zwar sowohl hinsichtlich Ton, Helligkeit und Sättigung. Darüber hinaus muss die richtige Menge, Pastosität und die korrekte Verdünnung mit dem verwendeten Lösemittel auf der Palette vorbereitet werden.

Beim Anmischen eines Farbtons auf der Palette gibt es ein Übersetzungsproblem. Ein Farbton, der auf einer Palette angemischt wird, befindet sich stets in einem anderen Milieu als auf dem Gemälde. Die Farbe erscheint auf der Palette aufgrund der Abhängigkeit entweder heller, dunkler, gesättigter, ungesättigter oder in einer anderen Tönung als auf dem Gemälde. Ein erfahrener Maler kann diese Unterschiede korrigieren, indem er auf der Palette benachbarte Farben so gruppiert, dass der anzumischende Farbton in eine Nachbarschaft gesetzt wird, in der er sich auch später im Gemälde wiederfinden wird.

Die meisten handelsüblichen Paletten sind aus Sperrholz und besitzen einen dunklen Braunton, während die meisten Leinwände weiß grundiert sind. Dieser Braunton stellt den Ausgangspunkt des Übersetzungsproblems dar. Auf einer braunen Palette erscheinen alle Farben heller und bläulicher im Vergleich zu einer weißen Leinwand.

Dieter Huber hat dieses Problem auf eine einzigartige Weise gelöst, indem er Paletten aus durchsichtigem Acrylglas verwendet. Mit deren Hilfe kann er den vorgemischten Farbton direkt an die entsprechende Stelle im Gemälde halten und ihn noch auf seine spätere Umgebung abstimmen. Dadurch ist eine präzisere Vorabstimmung der Farbe möglich, sodass sie spä-

ter im Gemälde nicht mehr korrigiert werden muss.

Malpaletten sind außerordentlich alt. Im Jahr 2008 fanden Paläontologen in der Blombos-Höhle bei Kapstadt in einer Grabungsschicht, die auf 100.000 v. Chr. datiert wird, zwei große Abalone-Muschelhälften, in denen sich ein mit tierischem Fett gebundenes Ockerpigment befand. Zusammen mit einem runden Mahlstein, zwei kleinen Spateln, dem Schultergelenk einer jungen Robbe, welches erhitzt worden war, um das Fett zu extrahieren und dem eben damit angerührten Ockerpigment, handelt es sich um die ältesten, jemals auf der Erde gefundenen Werkzeuge. Aber nicht nur das. Die Bedeutung dieses Fundes reicht noch weiter. Denn hier wurden die ältesten Paletten der Welt entdeckt, also das Werkzeug eines frühen Künstlers, der vor 100.000 Jahren mit dieser Methode seine Pigmente hergestellt hat.

FOTOGRAFIERTE PALETTEN

Die Palettenfotografien von Dieter Huber stellen eine Verlagerung des Übersetzungsproblems auf eine Metaebene dar. Sie funktionieren in einer Art von methodischer Verschiebung, die das Problem der Übersetzung des Farbtons auf einen anderen Träger ein für alle Mal löst. Denn Dieter Huber stellt nicht die realen Paletten, sondern Detailfotografien der von ihm zum Malen benutzten Malbretter aus. Die Makroaufnahmen werden stark vergrößert, um dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, jedes feinste Detail aufmerksam beobachten zu können. Dazu hat der Künstler mit einer Digitalkamera, einer vom Hersteller speziell angefertigten Kombination aus Zwischenringen und einem Makroobjektiv hochauflösende, digitale Fotografien angefertigt, die nach einem Prozess der Farbkorrektur und digitalen Nachbearbeitung mithilfe eines Tintenstrahldruckers auf ein opales Acrylglas ausgedruckt und anschließend auf Alu-Dibond aufgezogen wurden. Die Tafeln werden rund-

um gefräst und wie ein gemaltes Gemälde mit Dammarharz gefirnisst. Das materielle Objekt der Fotografie auf Acrylglas und Aluminium wird in drei verschiedenen Größen vervielfältigt, die dem Betrachter einen unterschiedlichen optischen Widerstand entgegensetzen. Große Bildformate kontrollieren den Blick des Betrachters und unterwerfen ihn dem Anspruch des Bildes, während kleine Formate umgekehrt der visuellen Blickkontrolle des Betrachters unterworfen sind. Mit der Vergrößerung des Details wird die Frage des Überblicks, der Genauigkeit einer Beobachtung, der visuellen Blickkontrolle und der somatosensorischen Orientierung des Betrachters thematisiert.

DIE ISOLIERUNG DES SICHTBAREN

Die Fotografie funktioniert wie ein Apparat zur Isolierung der Sichtbarkeit. Der Blick der Kamera isoliert die räumliche und zeitliche Komplexität der Anordnung von Farben auf einer Palette aus der Gemeinschaft der anderen Sinne auf ein visuelles Detail. Durch die Fotografie wird das Sichtbare aus dem Fluss von Raum und Zeit fixiert. Sie greift einen einzigen Moment der künstlerischen Arbeit heraus und isoliert diesen von den anderen Sinnen und aus allen räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen. Diese Strategien der Isolierung und der Fixierung sind die große, kulturgeschichtliche Leistung des Bildes. Wenn alles dem zeitlichen Verfall unterliegt, kann die Fotografie diesen unabdingbaren Verfall im Bild selbst aufhalten und auf Ewigkeit stellen. Die Fotografien der Paletten sind der Versuch, gegen den fortwährenden Verlust von Gegenwart diese oft zufällig entstandenen Farbsituationen aufzuhalten und ihnen die gleiche ästhetische Bedeutung in der Betrachtung zu geben, wie dem mit Hilfe der Palette geschaffenen Gemälde.

Das gesamte Feld der Vorbereitung von Farben für den Malakt wird auf eine Metaebene visueller Selbstreflexion überführt. Die Fotografien sind eine Kritik



MALWAGEN / PAINTERS TROLLEY 2005

am Absolutheitsanspruch von Malerei und stellen ihn in Frage, indem sie bereits die mehr oder weniger zufällig entstandenen Spuren der Palette zur Kunst erklären. Die Fotografien zeigen, dass bereits der Prozess des Farbenanrührens zu überzeugenden und gelungenen Bilderfindungen führt. Die Palette dient stets einem bestimmten Zweck, nämlich dem, den richtigen Farbton in der richtigen Konsistenz und Menge herzustellen. Die Übersetzung einer solchen Palette in eine Fotografie ist jedoch zweckfrei und dient dem interesselosen Wohlgefallen des Betrachters. Sie wird zu einem Objekt des ästhetischen Erlebens.

SEHEN ALS PROJEKTION

Das menschliche Gehirn interpretiert die gesehenen Farben, Linien, Spuren und Verläufe nach der größten, anzunehmenden Wahrscheinlichkeit. So meint man Luftbilder aus großer Höhe zu erkennen – Landschaften, Hautoberflächen, Sternennebel – oder wenn diese imaginative Projektion nicht gelingt, einfach nur verschiedene Farbflächen, Kleckse, Krakeleen oder Pinselstriche zu sehen. Bereits Leonardo da Vinci hatte im 16. Jahrhundert in seinem Malertraktat von dieser projektiven Kraft gesprochen, die den Geist zu neuen Erfindungen anregt:

Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken beschmiert sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Thal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. [...] es möge dir nicht lästig erscheinen manchmal stehenzubleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen oder in die

Asche im Feuer, in die Wolken oder in Schlamm und auf andere Stellen; du wirst, wenn du sie recht betrachtest, die wunderbarsten Erfindungen in ihnen entdecken, die des Malers Geist zu neuen Erfindungen anregt, sei es zu Kompositionen von Schlachten mit Tieren und Menschen, sei es zu Kompositionen von Landschaften und monströsen Dingen, wie Teufeln und dergleichen, welche dazu angetan sind, dir Ehre zu bringen, denn in den unklaren Dingen wird der Geist zu neuen Erfindungen wach.¹

DIE AUFFÜLLUNG DER LEERSTELLEN DURCH DIE PHANTASIE

Die projektive Qualität der Fotografien von Dieter Huber ist erstaunlich. Auf der Suche nach Ordnung und sinnvoller Kohärenz der chaotischen Mannigfaltigkeit des Gesehenen projiziert der Betrachter seine persönlichen Assoziationen, Erfahrungen, sein Wissen und seine Phantasievorstellungen in diese Bilder. Er füllt die Leerstellen der Darstellung auf seine eigene und subjektive Weise auf. Damit geht der Betrachter weit über das hinaus, was am tatsächlichen, materiellen Objekt vorhanden ist. Seine Phantasie wird zur entscheidenden Schnittstelle, an der sich das Sichtbare der Fotografie von der spezifischen Materialität der fotografischen Oberfläche abspaltet und in ein biologisch fundiertes, emotional-kognitives Medium im Gehirn des Betrachters übersetzt.

Im Prinzip funktionieren die Palettenfotografien wie die Tintenkleckse von Hermann Rorschach. Dieser hatte 1921 den sogenannten Rorschachtest, einen projektiven Persönlichkeitstest, entwickelt, in dem die Probanden anhand von symmetrischen und abstrakten Tintenkleksen berichten sollten, was sie sehen. Die äußerst phantasievollen Angaben der Probanden benutzte Rorschach für diagnostische Rückschlüsse auf Charakter, Persönlichkeit oder Erkrankungen. Auch die Fotografien von Dieter Huber besitzen die-

sen stark projektiven Gehalt. Sie stellen, genau besehen, nichts dar, sondern sind abstrakte Ausschnitte von mehr oder weniger zufällig entstandenen Situationen, die sich während des künstlerischen Malprozesses auf der Oberfläche einer Palette ereignet haben. Sie stimulieren jedoch die projektive Phantasie des Betrachters aufs Äußerste. Alles, was in den Fotografien nicht zu sehen ist – Zeit, Raum, Bewegung und Gegenstände – wird durch die Phantasietätigkeit des Betrachters auf die Bildoberfläche projiziert. In diesem Auffüllen der Leer- und Unbestimmtheitsstellen durch ihre projektive Fantasie gehen die Betrachter dieser Bilder auf eine unkontrollierbare und vom Bild selbst her unvorhersagbare Art und Weise über das hinaus, was tatsächlich auf der Oberfläche der Fotografie vorhanden ist. Die fotografische Oberfläche wird zur entscheidenden Schnittstelle, an der sich die physisch-materielle Struktur der Bildtafel in die biologische Dynamik einer emotional-kognitiven Struktur übersetzt. Der Betrachter vollendet das ihm auf suggestive Weise vom Künstler dargebotene Bild durch seine emotional-kognitiven Phantasievorstellungen.

HANS DIETER HUBER

Künstler, Filmmacher, Wissenschaftler. Studium der Malerei und Grafik, sowie Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie. 1997 bis 1999 Professor HGB Leipzig; seit 1999 Professor für Kunstgeschichte der Gegenwart, Ästhetik und Kunsttheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

¹ *Lionardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. In: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg. Bd. XV. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Neudruck der Ausgabe 1882. Osnabrück: Otto Zeller Verlag 1970, S. 125, § 66 [eigene, gegenüber dem Original leicht veränderte Übersetzung]*