

Die
Moderne
in der
Therapie

WOLFGANG ULLRICH

Dass die Moderne unsere Antike sei, ist die These des Kurators Roger M. Buergel, die er erstmals 2004 formulierte und mit der er die von ihm verantwortete documenta 12 im Jahr 2007 bespielte.¹ Mit dieser These ließe sich aber noch viel mehr anfangen; sie verdient vor allem eine genauere Exegese. Denn so kurz und einfach sie sich gibt, so viele und starke Behauptungen sind in ihr impliziert – zumindest folgende fünf: (1) Die Gegenwart ist von der an ein Ende gelangten Moderne so weit entfernt, dass ein Verhältnis dazu erst wieder eigens gesucht und definiert werden muss. (2) Die Moderne ist zugleich noch so präsent, dass sie – bemerkt oder unbemerkt – bis heute für vieles maßgeblich ist. (3) Ihre Präsenz kann sogar so weit reichen, dass für mehrere Epochen danach genügend Stoff vorhanden ist – so wie die Antike zumindest die Renaissance und dann später den Klassizismus programmatisch geprägt hat. (4) Wie man die Antike in den Phasen, in denen sie als Maßstab galt, oft als uneinholbar und erst recht als unüberbietbar einschätzte, sich ihr gegenüber also in der Defensive oder gar im Modus der Dekadenz fühlte, empfindet man sich jetzt gegenüber der Moderne im Rückstand und unterlegen. (5) Wie die fortwirkende Macht der Antike immer wieder Versuche einer Emanzipation und Überwindung provozierte und zu der einen oder anderen »Querelle des Anciens et des Modernes« führte, ist auch heute mit kalkulierten Absatzbewegungen von dem zu rechnen, was als Erbe der Moderne gilt.

Diesen fünf Behauptungen liegt die noch allgemeinere Aussage zugrunde, dass es sich bei der Moderne genauso um eine Epoche handelt wie bei der Antike. Gerade daran aber gibt es auch Zweifel. Im Jahr 2002 – also zwei Jahre vor Buergels Diktum – veröffentlichte der Kunstwissenschaftler Walter Grasskamp ein Buch mit dem fragenden Titel *Ist die Moderne eine Epoche?*. Darin legt er dar, dass der Begriff »Moderne« seit seiner Entstehung im 5. Jahrhundert vor allem zu Zwecken der Abgrenzung verwendet wurde. Mit einem Bewusstsein für die jeweilige Gegenwart wollte man sich damit von der Antike oder – je nach Zeit und Interesse – von anderen Phasen der Vergangenheit distanzieren, für die man immer wieder neue Namen und Klassifikationen erfand. Indem der definitorische Ehrgeiz aber vornehmlich dem jeweils Nicht-Modernen galt, wurde das oder die Moderne fast nur ex negativo bestimmt – und blieb inhaltlich entsprechend unscharf. Die Moderne formierte sich also »nur in dem Maße« als Epoche, als »sie den vorhergehenden [Epochen] typische Kennzeichen und klare Konturen zuwies, die sie selber nicht besaß«.² Sie ist gar keine datierbare, sondern höchstens

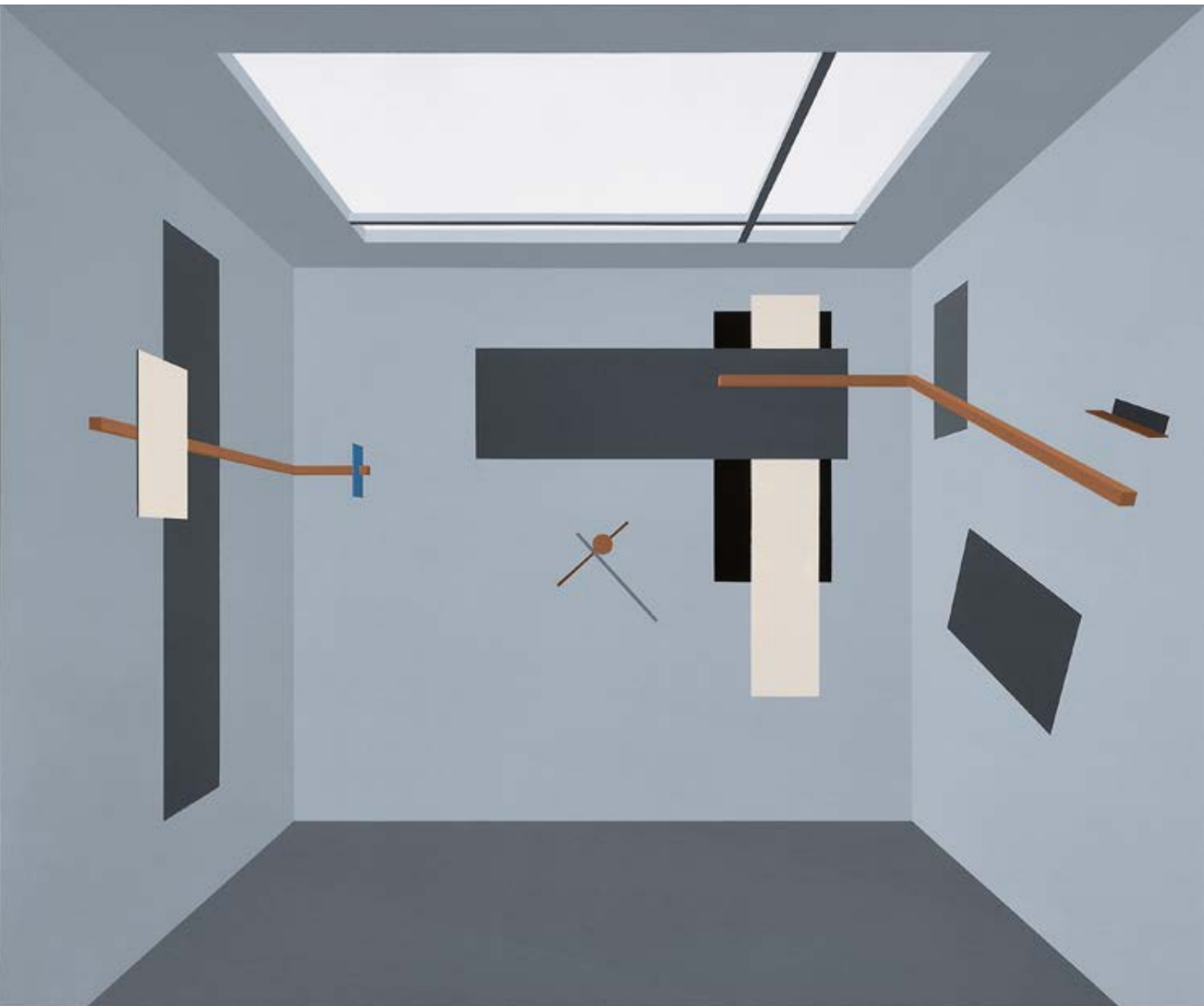
eine »unendliche Epoche«, die sich von immer neuer Vergangenheit abgrenzt und insofern »die permanente Definition ihrer Vorzeit« betreibt.³ Das heißt, dass »eine Moderne, die sich selbst für beendbar oder wiederholbar hält, ihren eigenen Charakter nicht verstanden hat.«⁴

Folgt man Grasskamp, wäre Buerfels Satz also Zeugnis eines solchen Sichselbst-nicht-Verstehens. Allerdings liefert Grasskamp auch Überlegungen, die jenen Satz doch sinnvoll und sogar besonders aussagekräftig erscheinen lassen. So hebt er hervor, dass sich der Wunsch einer Distanzierung von der Vergangenheit in den künstlerischen Avantgarden des Westens zu der Ambition steigerte, idealerweise sogar bereits die Zukunft vorwegnehmen zu können. Damit aber fanden die Fluchten vor vermeintlich Veraltetem mit umso größerer Geschwindigkeit statt, und etwas, das gerade noch als antizipierte Zukunft proklamiert worden war, wurde im nächsten Moment schon als überholt abgestempelt. Eine derart »verschleißintensive Moderne« war inhaltlich weniger definierbar denn je; zugleich führte die avantgardistische Dynamik aber zu einer »Verschleuderung ästhetischer Energien« – und so dazu, dass Programme, Stile, Lebensentwürfe verabschiedet wurden, lange bevor »deren Potentiale wirklich genutzt und zu Ende diskutiert« worden waren.⁵

Die in diesem engeren Sinn von Avantgarde begriffene Moderne hinterließ somit viele »unabgerufene Potentiale«, und mit ein wenig Pathos könnte man sie deshalb auch als unerlöst oder untot bezeichnen. Damit aber liest sich der Satz »Die Moderne ist unsere Antike« auf einmal mit einer düstereren Tönung. Er besagt dann, dass die Moderne nicht deshalb nach wie vor unüberholbar präsent ist, weil sie ein strahlendes Vorbild, ein nahezu überzeitlicher Maßstab ist, sondern weil vieles in ihr unaufgearbeitet ist. Sie ist zum Wiedergänger geworden und lebt gar als spukender Geist, als Obsession in den Werken heutiger Künstler fort. Und vielleicht erlebt sie sogar nur deshalb Renaissance.

—

Was aber lässt sich wahrnehmen, wenn man mit Buerfel und Grasskamp auf Œuvres von Künstlern wie Ben Willikens blickt, die sich ausdrücklich auf die Moderne rückbeziehen? Eine große Serie von Gemälden, die Willikens 1999 begonnen hat, heißt *Räume der Moderne*. In ihr widmet er sich etwa dem Prounenraum (Abb. S. XX), den El Lissitzky





Ben Willikens - *Raum 1321 - Studio Piet Mondrian, Paris - 2017*

für die Große Berliner Kunstausstellung 1923 erschuf, dem Pariser Atelier Piet Mondrians, so wie es 1926 aussah, Heinrich Tessenows Stadtbad in Berlin-Mitte von 1930, Richard Neutras Singleton House von 1959, aber auch noch dem von Oswald Mathias Ungers 1979 entworfenen Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt. Diese an sich in ihren Proportionen und Materialien jeweils schon genau konstruierten Räume purifiziert Willikens nochmals, entfernt also alles, was in ihnen, vielleicht aus Gründen der Funktionalität, ein formaler Kompromiss sein mochte. So stört eine Lampe mit rundem Lampenschirm die Reduktion der Welt auf rechte Winkel, die Mondrian in seinem Atelier wie in seinem gesamten Werk so wichtig war. Also hat Willikens sie in seiner Wiedergabe des (1995 rekonstruierten) Atelierraums entfernt, so wie er auch einen Teppichläufer verschwinden ließ, der dort auf einem Holzdielenboden liegt (Abb. S. XX). Und dieser ist bei Willikens zu einer einfarbigen Fläche ohne weitere Struktur geworden und damit ebenfalls nicht länger ein Fremdkörper in Mondrians Kosmos.

Die Reinigung der Räume lässt sich als modernistische Geste ansehen: als Ausdruck des Wunsches, Älteres, vermeintlich Veraltetes zu eliminieren und möglichst alle Elemente zeitlich und damit auch stilistisch in Gleichschritt zu bringen. Insofern folgt Willikens den Modernisten der Avantgarden besser, als sie sich selbst gefolgt sind, und wo sie noch blinde Flecke hatten, gibt es bei ihm nichts mehr, was nicht von der Idee erfasst ist, mit Altem aufzuräumen. In seinen Bildern setzt sich also fort, was Jahrzehnte zuvor begonnen worden war und vielleicht nur deshalb nicht fertig wurde, weil es selbst gleich wieder als überholt galt.

Aufgrund ihrer perfektionierten Homogenität sowie ihrer streng eingeschränkten Farbigkeit erscheinen Willikens' *Räume der Moderne* aber vor allem auch wie Modelle. In ihrer Reinheit erwecken sie nicht den Eindruck, betret- oder gar bewohnbar zu sein, eignen sich dafür aber umso mehr als Muster und Vorbild. Damit enthistorisiert Willikens sie zugleich; sie sind nicht länger zu datieren oder zu lokalisieren. Reale Räume wie Mondrians Atelier oder das Singleton House, die man in originaler oder rekonstruierter Form nach wie vor besuchen kann, erlebt man bei Willikens gleichsam verjüngt, auf ihre konzeptuellen Ursprünge zurückgeführt.

Einige von Willikens' *Räumen der Moderne* sind aber ihrerseits Modelle, etwa ein von Erich Buchholz 1922 entworfener idealer Raum, der im Original nur die Größe einer Puppenstube besitzt, oder eine Modellwohnung, die El Lissitzky für die Internationale Hygieneausstellung in Dresden 1930 geplant hatte (Abb. S. XX). Ferner greift Willikens für seine Serie Architekturentwürfe auf – etwa Mies van der Rohes Bacardi



Ben Willikens - *Raum 246* - El Lissitzky, *Modellwohnung auf der internationalen Hygieneausstellung, Dresden 1930* - 2000

Building, das dieser 1957 für die Zentrale des Rum-Produzenten fertig entwickelt hatte, das aber wegen der Kubanischen Revolution nicht gebaut werden konnte. Modell, Entwurf und realisierte Architektur werden von Willikens also gleichwertig behandelt und so umgesetzt, dass man seinen Gemälden nicht ansehen kann, welchen Status die Referenzräume ursprünglich jeweils haben.

Dass alle den Charakter von Modellen annehmen, lässt sich jedoch ebenfalls als eine modernistische Geste interpretieren. Denn als Modelle werden die Räume zu Projekten und fungieren als Vorausblicke auf eine postulierte und erhoffte Zukunft. Ohne ihren Wunsch, sich von der Vergangenheit rigoros abzuwenden und ganz auf die Zukunft zu konzentrieren, ja diese geradezu zu beschwören, hätten die Avantgardisten wohl kaum selbst schon so viele Modellräume, Musterwohnungen und Versuchshäuser konzipiert. (Und es wäre auch nicht so vieles im Stadium des Projekthaften verblieben, wäre es nicht gleich von den nächsten Projekten abgelöst und so in den Hintergrund gedrängt worden.) Die Vorwärtsorientierung der Avantgarde greift Willikens also auch in dieser Hinsicht auf, und indem er sie verstärkt, verleiht er der Architektur wieder eine fordernde Dimension. Es gilt: Was Modell ist, soll Wirklichkeit werden.

Gerade weil die Moderne sich selbst so schnell überholt hat und daher noch so viele »unabgerufene Potentiale« besitzt, mutet es aber wie ein therapeutisches Verfahren an, dass Willikens die Räume erneut in den Potentialis – den Optativ oder gar Imperativ – des Modellhaften versetzt. Vielleicht gelingt es auf diese Weise ja im zweiten Anlauf, dass sich zumindest einiges von dem entfalten und weiterführen lässt, was in den Jahrzehnten der Avantgarden auf der Strecke blieb. Vielleicht kann nun auch besser aufgearbeitet werden, was das 20. Jahrhundert an Weltentwürfen und Raumideen hervorgebracht hat – ohne dass man dabei historisierend zurückblicken muss, sondern indem man Vergangenes in der Zeitlosigkeit von Willikens' Gemälden im Gegenteil als neu erlebt. So fungieren diese als eine Art von diplomatischem Gelände, auf dem übliche Regeln nicht gelten und sonst ausgeschlossene Begegnungen – in diesem Fall von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – stattfinden können. Daraus kann sich mehr entwickeln, und bestenfalls ist die Moderne dann nicht länger Obsession, sondern kann Stück um Stück nachgeholt werden.

Wie eigenwillig Ben Willikens' Erneuerung der Moderne ist, wird noch deutlicher im Vergleich mit Werken von Künstlern, die sich ihrerseits mit denselben Räumen auseinandergesetzt haben. So malte Willikens 2017 das Bild *Raum 1386, Piet Mondrian, Modellraum für Ida Bienert*, das auf einen Entwurf Piet Mondrians aus dem Jahr 1926 zurückgeht (Abb. S. XX). Detailgenau entwickelte dieser damals in drei kolorierten Zeichnungen einen konstruktivistischen Raum, der innerhalb der Villa der Dresdner Kunstsammlerin Ida Bienert errichtet werden sollte. Dazu kam es jedoch nicht, sodass Willikens auch in diesem Fall etwas, das in der Moderne Projekt geblieben war, nochmals auffrischt. Dass er die relativ kleinformatigen Blätter Mondrians in ein Gemälde von vier Quadratmetern Größe verwandelt, erleichtert es, sich dessen Entwurf bereits umgesetzt vorzustellen. Wie ein Motivationstrainer, der empfiehlt, sich die eigenen Wünsche und Ziele immer wieder möglichst konkret vor dem inneren Auge auszumalen, um ihre Realisierung gleichsam herbeizufantasieren, will Willikens mit dem Upgrade der Zeichnung zum Gemälde ein Stück Moderne realer werden lassen, als es jemals war. Zugleich wird es aber dank Willikens' reduzierend-idealischer Ästhetik umso mehr zum Modellraum; der Projektcharakter von Mondrians Entwurf erfährt nochmals eine Steigerung. (In diesem Fall hat Willikens etwa einen Tisch mit runder Platte entfernt, den Mondrian vermutlich auch nur als Vergleichsobjekt aus der »alten« Welt in seine Zeichnung aufgenommen hatte.) Und so ist der *Modellraum für Ida Bienert* bei Willikens zu einem Projekt erhöhter Dringlichkeit geworden.

Zwei Jahre später, 2019, setzte Heimo Zobernig denselben Modellraum Mondrians dann sogar wirklich dreidimensional um. Er baute ihn auf Einladung des Albertinum in Dresden, begleitend zu einer Ausstellung mit dem Titel *Zukunftsräume*,⁶ die sich mit Arbeiten von El Lissitzky, Wassily Kandinsky und Piet Mondrian der abstrakt-konstruktivistischen Avantgarde in Dresden in den 1920er-Jahren widmete (Abb. S. XX). Zobernig sprach von seiner Installation, die mit einer Größe von fast hundert Kubikmetern dem von Mondrian geplanten Raum in Bienerts Villa genau entsprach, als einer »räumlichen Aneignung«.⁷ Man konnte die Installation also betreten, fühlte sich dort aber nicht wie in einem Wohnraum, sondern empfand sie nach wie vor als Modell. Dass sie aus Materialien wie MDF-Platten und Acrylglas gebaut war, ließ sie provisorisch wirken, änderte also nichts am Projektcharakter von Mondrians Arbeit. Allerdings wurde dieser durch die dritte Dimension nicht etwa noch dringlicher als bei Willikens,



Ben Willikens – *Raum 1386 – Piet Mondrian, Modellraum für Ida Bienert* – 2017



sondern erfuhr im Gegenteil sogar eine Beeinträchtigung. Denn jeder noch so geringe handwerkliche Makel, jede Spur von Abnutzung durch vorangegangene Besucher mindert die Reinheit und Idealität des Entwurfs, weckt vielleicht auch Zweifel an seiner Umsetzbarkeit. Zobernigs Aneignung und Realisierung wirkte somit sogar ernüchternd; die Verheißung, die Willikens' entzeitlichte Variante eröffnet, schwand, und aus dem Potentialis wurde doch wieder harte Wirklichkeit. Gerade durch seine Vergegenwärtigung geriet der Modellraum zum historischen Projekt.

Auf diese Weise kann man die Geister der Moderne zwar einhegen und ungefährlich machen, aber erlöst werden sie dadurch wohl kaum. Vielleicht müssten sie zuvor sogar ohnehin erst noch stärker als solche erfahrbar werden? Vielleicht ist es notwendig, gerade das Unvollendete und Untote der Moderne präsenter werden zu lassen, weil erst im Anschluss daran Wege zu einer Therapie gefunden werden können?

Besonders eindringlich wird der Spuk der Moderne in etlichen Gemälden von Karin Kneffel, in denen sie sich mit Räumen von Bruno Taut und – vor allem – von Mies van der Rohe auseinandersetzt. Neben Haus Esters und Haus Lange in Krefeld oder dem Barcelona-Pavillon ist auch dessen Seagram Building das Sujet mehrerer ihrer Bilder, das zuvor ebenso schon Ben Willikens beschäftigt hat (der von Mies van der Rohe seinerseits zudem die Villa Tugendhat gemalt hat).

Beim Seagram Building interessiert sich Kneffel vornehmlich für das Restaurant *Four Seasons* und den dazugehörigen Pool Room, den Mies van der Rohe ursprünglich (in den 1950er-Jahren) zusammen mit Philip Johnson gestaltet hat. Er wurde seither mehrfach neu eingerichtet, wodurch der zuerst noch ziemlich reine Modernismus von anderem überlagert oder ersetzt wurde. So hielt an einer Seitenwand – wenn auch mit Verspätung – die Pop-Art Einzug, als man 2011 vier Bilder von Robert Indiana dort aufhängte, die das Wort »HOPE« passend zu den vier Jahreszeiten variieren. Unter den Bildern stehen die Tische des Restaurants, und 2012 malte Kneffel diesen Teil des Raumes ([Abb. S. XX](#)).

Man blickt durch eine Glasscheibe in den Raum, der sich in einem wenig ansehnlichen Zustand befindet. Die Tische sind nackt, ohne Decken, sie stehen zum Teil auch schief, nur auf einem sieht man einen Teller mit Essen, aber keine Person, für die es bestimmt ist. Dafür liegt auf einer Bank an der Wand ein Mann, vielleicht ein Gast vom Vorabend, der übersehen wurde und seinen Rausch ausschläft, oder jemand vom Personal, der erschöpft ist und eine Pause macht. Eine Katerstimmung liegt also über der Szenerie, man kann sich aber vorstellen, dass derselbe Raum nur wenige Stunden zuvor noch erfüllt von illustren Gästen, feinen Speisen, formvollendeten Obern war – und dass er es in wenigen Stunden wieder sein wird. Man selbst gehört jedoch nicht dazu, beobachtet alles nur durch das Fenster. Und nicht nur das: Man steht draußen im Regen und





Ben Willikens - *Raum 363* - *Mies van der Rohe, Seagram Building, New York 1954 - 58* - 2004

in der Kälte. Große Tropfen liegen auf der Scheibe, die zudem etwas beschlagen ist, weshalb Indianas Bilder und die anderen Dinge im Raum nur unscharf zu sehen sind. Auf der Scheibe aber ist, wie ein Echo Indianas, das Wort »hope« zu lesen, vermutlich gerade erst mit einem Finger gekritzelt, denn sonst wäre das Fenster wieder neu beschlagen. Etwas Kondenswasser läuft herunter, so als würde die Hoffnung schon in dem Moment, in dem sie beschworen wird, verrinnen.

Wer aber hat »hope« geschrieben? Der Betrachter? Die Künstlerin? Ein Fan von Indiana? Oder jemand, der sich ausgeschlossen fühlt und damit ein politisches Zeichen setzen will? Und wie symbolisch oder allegorisch ist das Bild überhaupt zu verstehen? Im Ambiente von modernistischer Architektur und Pop-Art erscheint der liegende Mann etwa wie ein Symbol für die Erschöpfung der Avantgarden und ihrer – ebenfalls meist männlichen – Heroen. (Auf anderen Bildern mit Räumen der Moderne lässt Kneffel Männer sogar ausrutschen und zu Boden fallen, entzieht ihnen also noch deutlicher ihre Vorrangstellung.) Und vermittelt Kneffels Bild nicht den Eindruck eines Dornröschenschlafs? Wirkt der von ihr gemalte Raum nicht verwunschen, so als sei alles gelähmt? Die Moderne hat also jeglichen Glanz verloren und ist doch nicht vorbei. Aber wenn sie nochmal strahlen will, müsste sie es unter anderen, noch nicht erkennbaren Bedingungen tun. Doch kann es noch dauern, bis sie neu zum Leben erwacht – oder bis alles endgültig zerfällt. Kneffel malt eine zwar nicht hoffnungslose, aber doch ziemlich triste Gegenwart, eine quälende Interimszeit, so als glaube sie selbst nicht an ein schnelles Ende des Spuks.

Das unterscheidet sie von Ben Willikens, der das Seagram Building wie seine anderen *Räume der Moderne* zeitlos-rein präsentiert und in diesem Fall seinen Reduktionismus sogar besonders weit treibt (Abb. S. XX). So befreit er die Architektur von allen Zugaben der Inneneinrichtung, nimmt dem Raum jegliche Vielfalt an Materialien und Farben, verwandelt ihn vielmehr in eine abstrakte Idee zurück. Bei Willikens hat das Seagram Building im Gegensatz zu Kneffel keine Geschichte, ist mit keinem komplizierten Durcheinander von Zeitebenen belastet, sondern strahlt – zumal dank seiner fast weißen Flächen im hinteren Teil des Bildraums – die Unschuld des Anfänglichen, geradezu Freude über kommende Möglichkeiten aus.

Willikens vermittelt also einen adventistischen Optimismus, bei ihm liegt der Akzent auf den Potenzialen, die im Modernismus der Avantgarden noch stecken. Kneffel verdeutlicht hingegen, was es heißt, dass das gerade noch Neue schon wenig später als überholt galt, sich also immer mehr Unerledigtes anhäuften und zur Last, zum

Eine weiblichere Moderne

Ballast wurde, der schwerer wiegt als jede mögliche Hoffnung. Sie formuliert damit aber auch eher eine Kritik an der Gegenwart als an den Avantgarden selbst, macht deutlich, dass man noch keinen guten Umgang mit der Moderne und ihren Hinterlassenschaften gefunden hat.

Eine noch kritischere Haltung manifestieren die Werke von Thomas Huber. Schon seit den 1980er-Jahren setzt er sich in Bildern und Texten mit der Moderne und deren Räumen auseinander, betrachtet einige ihrer Eigenschaften mit Sorge und erkennt darin gar ein Problem für die weitere Entwicklung und den Status der Kunst. Gerade die modernistische »Verschwendung von Energie und gestalterischem Aufwand« ist auch für ihn ein Thema, doch sieht er die Rastlosigkeit vor allem als Folge der Reinheitsideale der Räume des »internationale[n] Stil[s]«. Ihr Kennzeichen sei »Gesichtslosigkeit«, und deshalb würden Bilder in sie gebracht, die »ausdrucksstark« sind und sie überhaupt erst »in einen ausgezeichneten Ort verwandeln sollen«. Allerdings gelingt das gemäß Huber höchstens bedingt, drohen die Bilder doch an einem aseptisch-neutralen Ort ganz auf sich zurückgeworfen zu werden; sie können keine Bezüge zu ihrem Umfeld knüpfen und werden beliebig. So lässt der White Cube – eine der markantesten Entwicklungen der Moderne – die Kunst ort- und bedeutungslos werden; die Bilder »irrluchtern« nur noch, immer wieder andere Bilder werden von White Cube zu White Cube transportiert, »für kurze Zeit leuchten [sie] auf als Möglichkeit«, müssen dann aber gleich wieder »verschwinden, um neuen Bildern Platz zu machen«. ⁸ Das Vertrauen in die Kunst schwindet so immer mehr.

Gegen die rastlose Beschleunigung des Ausstellungs- und Bilderwesens begann Huber damit, die Orte, an denen Bilder gezeigt werden, selbst zu deren Thema zu machen. Denn wenn der White Cube Sujet eines Gemäldes ist, kann dieses, in einem White Cube präsentiert, seine Beliebigkeit überwinden. Es gehört dann an den Ort, an dem es zu sehen ist, und müsste auch nicht länger umherreisen. So malte Huber 1987 für eine Ausstellung in einem Galerieraum in Köln einen Zyklus von Bildern, die diesen abbilden. Eines der Bilder heißt *Das Meer* und zeugt – ebenso wie ein begleitender Text – vom Wunsch des Künstlers, den Glauben an die Kraft der Malerei zurückzugewinnen (Abb. S. XX). Auf dem Bild sieht man den leeren Raum; am Boden stehen nur ein



mit einem Tuch bedeckter Eimer und eine Flasche, ferner lehnt ein Schrubber an einer Säule. Dass der an sich schon cleane Raum noch eigens gereinigt wird, wirkt übertrieben, vielleicht auch spießig, auf jeden Fall aber als Obsession.

So sehr Willikens auf seinen Bildern die Reinheit der *Räume der Moderne* zelebriert und als Chance für einen Neuanfang ansieht, so sehr erscheint die Reinigung bei Huber als hilfloses Ersatzritual. Dass Putzen nur eine schwache Version von Malen ist, macht Huber erst recht in dem Text deutlich, der das Bild erläutert. Zwar kann sich im geputzten Boden der Raum spiegeln, es entsteht damit auch eine – ziemlich flüchtige – Art von Bild, aber viel wichtiger ist für ihn, dass das Malen eines Bildes umgekehrt eine Reinigung darstellt – dies aber in einem höheren Sinn. So eröffnet ein Bild einen Raum, stiftet einen Ort, auf kleiner Fläche kann eine neue Welt, ja etwas Großes und Ideales sichtbar gemacht werden, jede Begrenzung der profanen Wirklichkeit lässt sich in Bildern transzendieren, Freiheit und Unschuld und damit eben auch jene höhere Reinheit werden durch sie möglich – »und um die Stille der Bilder herum hört man das leise Flügelschlagen der Engel«.⁹

Bilder heiligen Räume, so könnte man Hubers Credo zusammenfassen, und gerade die Räume der Moderne in ihrer künstlich erzwungenen Reinheit haben Bilder nötig, um aus ihrer zerstörerischen Neutralität erlöst zu werden. Der Maler wird so zum Therapeuten, aber nicht weil er der Moderne, wie bei Willikens, einen zweiten, noch



reineren Anfang schenkt, sondern weil er die negativen Folgen ihrer Reinheitsfantasien kompensiert. Vielleicht ist es daher auch nicht verwunderlich, dass Thomas Huber selbst in einen Raum der Moderne gezogen ist und dort sein Atelier eingerichtet hat. In einem von Bruno Taut 1927 entworfenen, von seinem Bruder Max Taut in den Jahren darauf erbauten Gebäude in Berlin entstehen Hubers Bilder von vornherein mit dem Anspruch, ortsstiftend zu wirken. Auf etlichen dieser Bilder ist der Ort ihrer Entstehung auch selbst Thema; sie zeigen den Taut-Raum mit großen Fenstern und einer markanten Kassettendecke.

Auf dem 2015 gemalten Bild *Atelier positiv* setzt Huber eine andere Metapher in Szene, um das Malen zu veranschaulichen (Abb. S. XX). Hier bedeutet es nicht putzen, sondern graben. Die Raumtiefe, die ein illusionistisch gemaltes Bild erzeugt, vergleicht Huber mit einem geschaufelten Loch, und entsprechend gilt: »Je mehr tiefe Bilder ich male, desto mehr Haufen füllen das Atelier«. ¹⁰ Sind in diesem Fall zwei große, fast bis zur Decke ragende Haufen mit Bildaushub entstanden, so kann man nicht sehen, welche Art von Bildraum Huber gegraben hat, denn die beiden Bilder, zu denen die Haufen gehören, sind mit ihrer Vorderseite an die Atelierwand gelehnt. Offenbar sind sie fertig, sonst stünden sie noch auf den Staffeleien. Und ihre Ränder haben denselben fleisch-

farbenen Ton wie die beiden Haufen des Bildaushubs. Er steht im Kontrast zum Weiß und Grau des Raumes und der Bildrückseiten, aber auch zum Schwarz der Staffeleien, die im Übrigen fast genauso aussehen wie die Staffelei in Mondrians Pariser Atelier. So kalt und streng, von rechten Winkeln beherrscht der gesamte Raum und selbst noch das Zubehör und Material des Malers wirken, so viel Wärme und Sinnlichkeit geht von den beiden Hügeln aus. Wölben sie sich wie zwei Brüste, so bestehen ihre Oberflächen sogar aus etlichen Vulven. Auf seinem Gemälde verwandelt Huber also den männlich-modernistischen Raum und füllt ihn mit weiblicher Lebenskraft. Seine Kritik am White Cube und seiner Reinheit entpuppt sich damit zugleich als Kritik daran, dass die Moderne zu einseitig war, zu vieles ausgeschlossen hat, um fruchtbar sein zu können.

Eine offenerere, pluralere, weniger ideologische Moderne, so offenbar Hubers Überzeugung, könnte zukunftsfähig sein und aus den Sackgassen des ersten Anlaufs herausführen. Er setzt auf Erlösung durch Ergänzung, ganz anders als Willikens, der sich von noch mehr Reduktion einen besseren zweiten Anlauf erhofft. So erscheinen die beiden als Antipoden, was ihre therapeutischen Methoden anbelangt. Gern sähe man beider Bilder daher nebeneinander in einer Ausstellung, die am besten ihrerseits in einem White Cube stattfände. Oder vielleicht sogar in einem von Heimo Zobernig angeeigneten Raum der Moderne? Die Gemälde Karin Kneffels sollten dann jedoch auch nicht fehlen. Dass auf einigen von ihnen Männer ausrutschen, weil Putzfrauen so gründlich geputzt haben und der Boden spiegelglatt ist, ließe sich vielleicht sogar als Ausschmückung von Hubers Analogie zwischen Malen und Putzen erleben. Und man könnte weiter fantasieren, ob der Wunsch nach zu viel Reinheit nicht ebenso gefährlich wie langweilig ist, würde dann aber, beim Blick auf ein Gemälde von Willikens, vermutlich neu verführt werden von der Unschuld, der idealen Modellhaftigkeit eines gänzlich reinen Raumes. Es könnte lange und oft hin und her gehen zwischen den verschiedenen Ansätzen, die Grenzen der Moderne aufzuzeigen und über sie hinauszuführen.

1 »Genuss wie im Restaurant« – Roger M. Buergel im Gespräch mit Mathias Schreiber, Susanne Beyer und Ulrike Knöfel, in: DER SPIEGEL 18/2004. – **2** Walter Grasskamp, *Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell*, München 2002, S. 53. – **3** Ebd., S. 58. – **4** Ebd., S. 57. – **5** Ebd., S. 59 f. – **6** *Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932*, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Ausst.-Kat. Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2019. – **7** Vgl. »Heimo Zobernig. Piet Mondrian. Eine räumliche Aneignung«, URL: <https://albertinum.skd.museum/ausstellungen/heimo-zobernig-piet-mondrian/> (31.1.2022). – **8** Thomas Huber, »Wasser, Salz und Bilder« (1987), in: ders., *Das Bild. Texte 1980 – 1992*, Hannover 1992, S. 135 ff. – **9** Ebd. – **10** Thomas Huber, »Aushub«, in: *Thomas Huber. Am Horizont*, hg. von Stephan Berg, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 2016/17, Bonn 2016, S. 77.