

Verena Krieger; Stephan Huber

»Ich wollte nie die Karte ganz auflösen.« Verena Krieger im Gespräch mit Stephan Huber

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13881>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krieger, Verena; Huber, Stephan: »Ich wollte nie die Karte ganz auflösen.« Verena Krieger im Gespräch mit Stephan Huber. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Mapping, Jg. 12 (2018), Nr. 1, S. 75–82. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13881>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2018-21775>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

»Ich wollte nie die Karte ganz auflösen.«

Verena Krieger im Gespräch mit Stephan Huber

Stephan Huber war bereits ein bekannter Bildhauer, dessen Objekte und Installationen in zahlreichen Museen und im öffentlichen Raum zu sehen waren, als er gegen Ende der 1990er Jahre mit dem Medium der Kartographie zu arbeiten begann. Auf der Basis amerikanischer Militärkarten sowie vielfältigen weiteren Kartenmaterials schafft er großformatige Collagen, in die weitere unterschiedliche Bildtypen wie Fotoporträts, Kinderbuchillustrationen oder Internetpornographie eingewebt sind. Hinzu kommen Zitate, Verweise und Anspielungen auf Texte verschiedenster Quellen und Kontexte, die die Rolle von Kartenlegenden einnehmen. Die Collagen werden digitalisiert und als großformatige Lambdaprints präsentiert. Es handelt sich um fiktionale Topographien, in denen Historisches, Poetisches und Autobiographisches als phantasmagorische Landschaften vor Augen treten. Hubers Karten vereinen konzeptuellen Beziehungsreichtum und gesellschaftskritische Reflexion mit betörender koloristischer Schönheit. 2015 wurde sein gesamtes Kartenœuvre im Stephan Huber Weltatlas publiziert, einem Künstlerbuch, dessen Design dem Diercke Weltatlas entlehnt ist (Huber 2015). So wird das Spiel mit dem kartographischen Dispositiv auf die Spitze getrieben.

Verena Krieger: Wie viele Karten gibt es eigentlich insgesamt? Hast Du seit Erscheinen des Atlas weitere Kartenarbeiten gemacht?

Stephan Huber: Fünfzig, geschätzt. Seither habe ich zwei, drei neue Karten gemacht, die auf meine Heimatregion Allgäu bezogen sind. Im Moment arbeite ich an einer Karte, die mir besonders großen Spaß macht, mit dem Format 12 x 7 Meter eine der größten, die ich je gemacht habe. Die ist für eine Grundschule im Auftrag der Stadt München. Sie enthält alle Bild- und Comicfiguren, die früher für mich wichtig waren und die heute für Kinder wichtig sind, also von der Häschenschule bis zu den Pokémons. Das Spannende ist – ich arbeite mit Kinderpsychologen zusammen –, dass die Grundschüler keine Ironie verstehen. Nun ist aber Ironie etwas, womit ich mir eine bestimmte Form von Distanz schaffe. Hier muss ich nun ironiefrei eine andere Ebene von der Textstruktur finden, was unglaublich schwierig, aber eine gute Herausforderung ist.

V. K.: Es gibt ja in Deinen Karten viele Motive, die immer wiederkehren: So tauchen zum Beispiel die Häschenschule, Duchamps *Apolinère Enameled* oder Bilder von inneren Organen in immer neuen Zusammenhängen auf. Deine Karten sind mit vielen Verweisen untereinander vernetzt. Gibt es so etwas wie eine bewusst betriebene Interpikturalität?

S. H.: Meine Karten sind letztlich auch so etwas wie ein multipolares Selbstporträt. Wenn ich eine Karte mache, ist das ein ganz emotionaler Vorgang, bei dem aus meinem großen Reservoir von Wissen dann mit dem Bauch bestimmte Sachen abgerufen werden. Dabei kommt man natürlich automatisch auf die Dinge und Personen, die einen sehr stark geprägt haben. Automatisch kommt Duchamp, weil er für mich eine prägende Künstlerfigur ist, automatisch kommt die Häschenschule, weil es mein Lieblingskinderbuch war. Wenn der Kopf einsetzt, kommen eher die Sachen aus der Gegenwart. Ein Beispiel ist Didier Eribons Buch *Rückkehr nach Reims* (2016), das ich gerade lese, und aus dem ich einen Begriff wie »soziale Scham« – den ich unglaublich gut finde – direkt in eine neue Karte übernehmen würde, zum Beispiel als Bezeichnung für eine düstere Insel mit Megalopolis-Städten und Fabriken. Und diese Motive werden dann verknüpft mit ganz alten, abgelagerten Archetypen, die meine Person betreffen.

V. K.: Als Du begonnen hast Karten zu schaffen, bist Du aus der Dreidimensionalität zu einem zweidimensionalen Medium gewechselt. Wie kam es dazu?

S. H.: Eine meiner ersten kartographischen Arbeiten war ein Grundriss meines Elternhauses, bei dem ich in die einzelnen Zimmer Landschaften in Form von kartographischen Zeichnungen eingefügt habe. Daraus haben sich dann die ersten subjektiven Karten entwickelt. Wie es dazu kam, hat sicher damit zu tun, dass ich im Laufe meines Lebens unglaublich viel Wissen angesammelt habe und dieses Wissen ordnen und neu definieren wollte. Letztlich war ich ja in meinem Arbeiten immer unstet und im Benjaminschen Sinne ein Flaneur. Und irgendwie hatte ich das Gefühl, das ist in den Medien in denen ich mich bewegt habe, nicht mehr ausdrückbar. Die Skulptur war zu aufwendig und langatmig. Ich brauchte viel einfachere Ordnungssysteme, um diese verschiedenen Bereiche, die ich in meinem Kopf habe, zusammenzubringen, zu ordnen, zu verschieben – und das in einer großen Schnelligkeit. Ich brauchte ein anderes System, und so kam ich auf Kartographie. Indem ich meine subjektiven Systeme in eine objektive Welt einbaute, fand ich plötzlich eine scheinbare Sicherheit. In meinen allerersten Karten sind die subjektiven Systeme zarte Pflänzchen, die in die objektive Kartographie eingebettet wurden. Aber die subjektiven Systeme wurden dann im Lauf der Zeit stärker und haben die objektive Wissenschaftlichkeit an den Rand gedrückt und in diesem Ordnungssystem der Karten das Primat übernommen. Dabei habe ich immer die klassischen Kartencodes beibehalten, das Gradnetz, die Legenden... Ich wollte nie die Karte ganz auflösen.

V. K.: Kartographie ist von Anfang an gekoppelt an Herrschaftsinteressen und Territorialansprüche. Nicht umsonst ist die Kartographie als Medium wirklich wichtig geworden in der Zeit der Eroberungen und der Kolonialherrschaft.

S. H.: Ja, und die neuen politischen Karten im *Le Monde diplomatique*-Atlas (2009) zeigen diese Herrschaftsverhältnisse aus der Sicht von unten, artikulieren eine demokratische Gegenperspektive. Was ich gemacht habe, ist eine Herrschaft der Individualität oder des Ichs, die ich über die Karten drübergelegt habe. Meine Karten sind keine Kopien der realen Welt, der politischen Welt, es sind Repräsentationen meines Ichs.

V. K.: Die autobiographischen Bezüge in Deinen Karten sind evident. Da werden verschiedene Aspekte Deines Lebens thematisiert: philosophische und literarische Lektürevorlieben, künstlerische Vorbilder, Generationenkonflikte, Deine politische Entwicklung, Deine *favorites* in der Popmusik, Deine Beziehung zum Allgäu etc. Warum bringst Du Deine Subjektivität so stark ein?

S. H.: Ein Postulat ist, dass ich mich als Ich konstituiere, als bildender Künstler, und dass im Sinne von Adorno – der in seinem Aufsatz »Taubstummenanstalt« Kommunikation definiert als Freiheit im Ausdruck, Unabhängigkeit, mitteilenswerte Erfahrung – letzteres ganz stark an mein Ich und meine Biographie gebunden ist. Es geht dabei nicht primär um meine wohlbehütete Kindheit in einem bürgerlichen Elternhaus, sondern ich glaube, dass ich bestimmte Archetypen herausarbeite für meine ganze Generation. Die Generation, die in die Nachkriegszeit eingeboren ist, wo die faschistische Vergangenheit alles noch geprägt hat, die Abkehr davon, die Verdrängung davon, diese Unsicherheit der Männer und die Stärke der Frauen nach dem Krieg, die alles wieder aufgebaut haben, was ja auch in die Erziehung einfluss – also ich kann schon für eine gesamte Generation sprechen und trotzdem extrem biographisch argumentieren. Dass das funktioniert, sehe ich daran, dass auch jüngere Sammler meine Karten kaufen. Es gibt ja heute ein erstarkendes Interesse an 1968 und ich glaube, dass ich durch meine subjektive Geschichtssicht mit zu einer historischen Aufarbeitung beitragen kann. Wahrscheinlich ist es dieses Flanieren meiner Generation durch die labyrinthische Gegenwart, die irgendwie eine Form finden musste im Sinne von Benjamin, und die bei mir in den Karten eine Form gefunden hat.

V. K.: Diese autobiographischen Bezüge sind aber auch hochgradig stilisiert. In Deiner Weltkarte gibt es ein »Areal für semifiktionale Biografien«, was ich als einen Hinweis auf die Semifiktionalität Deiner eigenen Biographie interpretiere, wie sie in den Karten sichtbar wird. Zeigst Du Dich oder versteckst Du Dich? Geht es um Authentizität oder konstruierst Du ein ideales Künstler-Ich?

S. H.: Beides. Es ist ein *lost between facts and fiction* – zwischen diesen beiden Polen bewege ich mich. Für mich ist die semifiktionale Biographie eine Gegenbewegung zur Geschichtsschreibung der Macht. Sie hat ein subversives poetisches Moment, das ja auch in den Karten drin ist – ein Moment der Verunsicherung. Wenn ich Kartograph wäre, wäre es mein Traum, in die Karte eines widerlichen faschistoiden Landes eine falsche Autobahn einzuzeichnen, die irgendwo im Nichts endet. Es ist eine wunderbare Vorstellung, dass mit dieser Karte die ganze Wirtschaft des Landes zusammenbräche.

V. K.: Mit der Karte im Maßstab 1:1 aus Jorge Luis Borges' Erzählung »Von der Strenge der Wissenschaft« könntest Du das realisieren!

S. H.: Ja genau, das wäre perfekt! Leider gibt es dieses subversive Moment in der Kartographie nicht. Aber in der Realität hat es das ja gegeben, etwa als die Russen in der Tschechoslowakei einmarschiert sind und durch Schilder zumindest kurzfristig in die Irre geführt wurden.

V. K.: Die autobiographischen Elemente in Deinen Karten fokussieren ja den Blick nicht nur oder nicht primär auf Deine Person, sondern fungieren gewissermaßen wie Schleusen oder Ventile, die die Aufmerksamkeit durch Dich hindurch auf die Welt richten. Du fungierst als Medium zur Welt. Bedeutet das, dass wir Betrachterinnen und Betrachter die Welt durch Deine Perspektive anschauen sollen? Sind wir wirklich frei, uns in den von Dir geschaffenen Welten zu bewegen, oder werden wir von Dir durch Zeichen und Hinweise gelenkt?

S. H.: Ich denke schon, dass ich die Welt vorgebe, aber die Reiserouten bleiben frei. Der entscheidende Eingriff ist ja nicht, dass ich klare Wertungen vornehme, sondern dass ich selektiere, was in der Karte überhaupt vorkommt. In der Selektion ist bereits so viel Statement, so viel Haltung drin, dass ich diese nicht mehr in der einzelnen Beschriftung auszudrücken brauche, da verschwindet sie sogar eher, wird unsichtbar. Natürlich ist meine Karte ein relativ enges Korsett für den Betrachter, aber es bleibt ihm freigestellt, sich darin zu bewegen. Aber das ist ja nicht so viel anders als bei einem Bild an der Wand.

V. K.: Welches Potenzial hat die Karte, das ein Bild nicht hat?

S. H.: Ich habe einen bestimmten Hang zu großen Erzählungen, die ich in *Alte Welt – Neue Welt* zwar aufgelöst habe, aber letztlich nur halbherzig. ›Große Erzählung‹ heißt für mich hochkomplexe Vielschichtigkeit. Die Karte ist prinzipiell vielschichtiger als das Bild. Es gibt möglicherweise Bilder, z.B. von Bruegel, die so eine Vielschichtigkeit haben. Aber die Karte kann parallel hunderte Erzählungen enthalten. In der Karte habe ich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – diese Möglichkeit bietet mir die Malerei nicht. In einem Fresko von Piero della Francesca wird das Ungleichzeitige nur durch die Kombination von vielen Einzelbildern über eine große Fläche sichtbar, in der Karte dagegen bekomme ich das alles komprimiert. Sie verbindet Genauigkeit mit Vielschichtigkeit.

V. K.: Die Vielschichtigkeit Deiner Karten verdankt sich wesentlich auch der Ästhetik der Montage. Deine Kartenarbeiten stehen ja in der Tradition der Collage und Fotomontage, sie greifen ein zentrales Gestaltungsprinzip der Moderne auf, das sehr verschiedene Ausprägungen erfahren hat. Bei den Dadaisten geht es um das Zerreißen von Sinnzusammenhängen und die Erzeugung zufälliger Konstellationen, bei John Heartfield um die Konstruktion emblematischer Sinngefüge mit klarer politischer Botschaft und bei den Surrealisten um die Evokation emotionaler Gehalte und Ambivalenzen. Welcher dieser drei Linien fühlst Du Dich am ehesten verbunden?

S. H.: Am wenigsten den Dadaisten. John Heartfield habe ich früher geliebt. Das hat auch damit zu tun, dass ich stark politisch engagiert war, über Jahre in einer linken Gruppe und für eine marxistische Zeitung die Graphik gemacht habe. Dabei habe ich natürlich auch mit der Methode von John Heartfield gearbeitet, die faszinierend ist. Später habe ich dann die Surrealisten für mich entdeckt, weil die etwas erschlossen haben, das in der linken Bewegung nie so verwurzelt war, für mich aber ganz entscheidend ist, nämlich die Psychoanalyse. Das Psychische ist ein unglaubliches Reservoir, aus dem man schöpfen kann. Die Collage als Prinzip war natürlich immer wichtig für meine Arbeit, ich bringe das für mich auf den Begriff der ›Verknüpfungsstrategie‹, also zwei disparate Gegenstände zusammenzubringen. Das habe ich ja schon in meinen Skulpturen gemacht: Schubkarre und Kronleuchter, das ist eine skulpturale Collage. In den Karten hat sich das fortgesetzt. Ich verstehe das Collagieren aber als eine Arbeitsmethode. Das hat nichts mit dem Reservoir zu tun, aus dem das alles kommt.

V. K.: Das Collagieren kann unterschiedliche Ergebnisse hervorbringen. Durch die Kombination von Disparatem kann eine starke Ambivalenz oder Spannung erzeugt werden, es kann aber auch ein relativ spannungsfreies Nebeneinander von Disparatem entstehen. Letzteres ist charakteristisch für die Postmoderne. Siehst Du in Deinen Arbeiten eher ein postmodernes Nebeneinander des Verschiedenen? Oder dominieren die Ambivalenzen?

S. H.: Es gibt beides. Ich mache keinen Unterschied zwischen *high and low*, das ist etwas typisch Postmodernes. Andererseits gibt es Sachen, die mir wichtig sind, die würde ich nie an einen Ort setzen, wo sie als beides gelesen werden können. Beispielsweise Edgar Allan Poe, den ich sehr liebe, würde ich nie an eine Position setzen, wo er als *low culture* aufgefasst werden könnte. Manchmal scheint alles beliebig nebeneinander zu stehen, aber dem ist nicht so. So ist eine männlich dominierte sexuelle Stellung als Insel mit den Städten Irigaray und Cixous sicher kein Zufall. Außerdem ist der Begriff der Postmoderne für mich nicht so kritisch besetzt – im Sinne von Paul Feyerabend sah ich darin auch immer eine Befreiung von Methodenzwängen und petrifizierten Utopien.

V. K.: Du verwendest sehr unterschiedliche Kartentypen: Wanderkarten, Militärkarten, Stadtpläne, Seekarten u.a., kombiniert mit verschiedenen Bildtypen wie Fotoporträts, Kinderbuchillustrationen, Comics, Filmstills etc. Diese fügst Du zu etwas Neuem zusammen, das einer eigenen gestalterischen Logik folgt. Doch obwohl sie durch die Digitalisierung homogenisiert und synthetisiert werden – viel stärker als in der klassischen Collage – gehen die verarbeiteten Materialien und Medien nie ganz in der neuen Gestaltung auf, sondern führen ein gewisses Eigenleben, transportieren ihre ursprünglichen Bedeutungen weiter. Was folgt etwa daraus, dass als eine Konstante alle Deine Karten immer auf amerikanischen Militärkarten basieren? Deren Fokus auf militärische Zwecke ist bei genauerer Betrachtung offensichtlich, denn sie zeigen z.B. Einflugschneisen. Ist das nicht gewissermaßen toxisches Material? Was veranlasst Dich dazu es zu verwenden? Bringt das nicht eine aggressive, hierarchische Komponente in Deine Karten hinein oder denkst Du, dass Deine Karten gerade umgekehrt dieses militärische Material gewissermaßen zu ›entschärfen‹ und ›disziplinieren‹ vermögen?

S. H.: Die amerikanischen Militärkarten sind das einzige Kartensystem, das mit einem einheitlichen Maßstab die gesamte Welt abbildet, und sie unterscheiden sich fundamental von allen anderen Karten dadurch, dass in jedes Planquadrat die jeweils größte Höhe des jeweiligen Gebiets in *feet* eingetragen ist, weil es natürlich Flugzeugkarten sind. Es sind keine Infanteriekarten, keine Karten des 19. Jahrhunderts, sondern Karten des 20. Jahrhunderts, des Luftkriegs, des Napalms – Karten all dessen, wogegen wir demonstriert haben. Insofern ist es natürlich toxisches Material und gerade das fasziniert mich daran. Ich habe mein größtes Feindbild in meine Kunst hineingenommen. Mein Ziel ist es, diese Karten durch ihre künstlerische Bearbeitung im humanistischen Sinne zu verändern. Ich möchte über den amerikanischen Imperialismus, der in diesen Karten mit den Einflugschneisen metaphorisch eingezeichnet ist, meine poetische Welt legen, mit dem Postulat, diese Karten mit den Mitteln der Poesie, Musik, Politik zu zerstören – als eine ganz naive, ja geradezu mythische Handlung.

V. K.: Sind die amerikanischen Militärkarten das Grundraster, in die alles andere Karten- und Bildmaterial hineinmontiert wird?

S. H.: Ja, das ist so. Die amerikanischen Militärkarten haben etwas Seltsames. Sie sind optisch sehr schön, auf Papier gedruckt – gar nicht so widerlich, wie man erwarten würde. Daher habe ich aber auch entschieden, sie auf keinen Fall in diesem Sinnlich-Haptischen zu belassen. Mit der Digitalisierung und Synthetisierung will ich einen Verfremdungseffekt erzeugen. Ich möchte, dass einem die Karte relativ hart gegenübersteht.

V. K.: Deine Karten haben ja etwas ausgesprochen Narratives. Die in *Alte Welt – Neue Welt*, *Passage durch den Überbau*, *Mentalstammbaum* und anderen Karten artikuliert kulturelle und politische Entwicklung ist diejenige eines weißen Mannes der 1968er Generation. Geprägt von der Auseinandersetzung mit dem Holocaust, der Studentenbewegung, maoistischen Gruppen, der Lektüre Adornos und Benjamins, später dann der postmodernen Wende, den Poststrukturalisten – ist das so eine Art Entwicklungsroman des 20. Jahrhunderts?

S. H.: Ja, doch. Also zumindest des weißen Mannes aus der 1968er Generation. Andere haben andere Sozialisationen und Lebensgeschichten. Viele haben ja unsere sozialpolitischen Utopien nie gehabt.

V. K.: Bist Du nun gereift und geläutert in der Nachmoderne angekommen?

S. H.: Ich bin nirgends angekommen. Ich bin unsicher wie niemals zuvor. Und ich werde politischer. Es wird nicht meine Kunst politischer – ich denke, dass die Kunst eine eigene Logik hat und über eine poetische Subversion funktioniert und dass sie eher schwächer wird, wenn sie primär politisch argumentiert. Aber ich finde, Künstler sollten trotzdem politischer werden.

»Ich wollte nie die Karte ganz auflösen«



Abb. 1: Stephan Huber, »Alte Welt
– Neue Welt«, 2009 (Detail)

Literatur

ERIBON, Didier (2016): *Rückkehr nach Reims*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

HUBER, Stephan (2015): *Weltatlas*. München: Hirmer.

LE MONDE DIPLOMATIQUE (Hg.) (2009): *Atlas der Globalisierung. Sehen und Verstehen, was die Welt bewegt*, Berlin: TAZ.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Stephan Huber, *Alte Welt – Neue Welt*, drei Lambdaprints à 180 x 125 cm, 2009 (Detail). Die vollständige Weltkarte sowie weitere Kartenarbeiten von Stephan Huber sind digital unter <http://www.stephanhuberkunst.de/weltatlas> einsehbar und so programmiert, dass man alle Details vergrößern kann. Gedruckt mit Erlaubnis von Stephan Huber.