

DIE MALEREI ZUM BUCH ZUM FILM (1997)

Wir haben uns heute daran gewöhnt, die Geschichte der Malerei nicht ohne die Geschichte der Fotografie zu betrachten, denn seit dem Auftauchen der Fotografie hat die fotografische Verhaltens- und Betrachtungsweise, die „fotografische Bedingung“ (Rosalind Krauss) die malerische Bedingung, die malerische Verhaltens- und Betrachtungsweise konditioniert. Es ist unverkennbar, wie sehr die fotografischen Bedingungen, z.B. das Spiel von Schärfe und Unschärfe, die Malweise von Eberhard Havekost prägen. Das Netz der Beziehungen zwischen den Bildwelten der Malerei und der Fotografie, zwischen den sogenannten trivialen Massenmedien und den sublimen hochkulturellen Leistungen haben in England und Amerika die Pop Artisten und in Deutschland vor allem Gerhard Richter und Sigmar Polke ausgebildet. In diesem Netz webt E.H. einige neue Fäden. Er kartografiert zwischen den Medien Malerei und Fotografie ein neues Terrain. Hat Alberti die klassische Malerei als „Fenster“ bezeichnet, das einen relativ fixierten Blick auf einen relativ starren Ausschnitt der Welt erlaubt, so sind E.H.s Bilder zum ersten Fenster auf andere Bilder, auf ausgewählte Ausschnitte anderer Bildwelten, und zum zweiten ermöglichen sie einen mobilen Blick, der seinen Fokus variiert. Dadurch entstehen gleichsam bewegliche Fenster mit variabler Tiefenschärfe. Ist bei Richter das ganze Bild unscharf, wie es der fotografischen Amateur-Aufnahmep Praxis entspricht, die eben ein Bild unfreiwillig zur Gänze verwischt, so differenziert E.H. die Zonen der Schärfe mit malerischen Mitteln. In einer Schicht gibt es scharfe und unscharfe Personen, in mehreren perspektivischen Schichten dahinter gibt es wiederum einen Schärfewechsel von Häusern, Personen und Natur. Dieser Schärfewechsel entspricht weder der natürlichen Wahrnehmungsweise des Auges noch der bisherigen malerischen Praxis, sondern eben hochartifizialen fotografischen Praktiken. Indem E.H. solche Praktiken in die Malerei übersetzt, versetzt er nicht nur die Malerei als Diskurs in das aktuelle Ensemble von bildkünstlerischen Prozeduren und Praktiken der industriellen Welt, sondern löst auch die Frage der Präsentation, welche durch die Metapher des Fensters bezeichnet war, auf neue Weise. Es geht nicht mehr darum, wie bei der Abstraktion, das Band zur Wirklichkeit zu durchschneiden, oder, wie bei der Figuration, ein mimetisches Band zur Wirklichkeit zu flechten, sondern darum, ein Band zu den Medien herzustellen und damit zur Beobachtung der kulturellen Produktion der Gesellschaft.

E.H. liefert durch die Mediatisierung der Malerei Beispiele von Beobachtungsketten und für die Dissemination des Visuellen. Der Maler wird zu einem Beobachter zweiter und nter Ordnung, der die reaktionäre Enthistorisierung und Entkontextualisierung sowohl kulturindustrieller wie auch hochkultureller Praktiken sistiert. Die Referenz auf eine mediatisierte Visualität ist Garant für verbleibende Spuren des Sozialen, auch noch in den äußersten Rändern verelendeter Bildwelten, z.B. massenmedialer Pornografie. Als Signifikant dieses Sozialen nimmt E.H. die Stadt. Durch die visuelle Dissemination urbaner Topografie und durch die fotografisch konditionierten Malpraktiken gelingt es E.H., auch noch in den trivialsten Bildwelten der

Massenmedien Spuren des pauperisierten Sozialen zu entdecken und die Anamnese über das soziale Elend, die soziale Isolation und Entfremdung, über die totale Erniedrigung alles Menschlichen zur Ware und aller Beziehungen zwischen den Menschen zu Tauschobjekten aufzuheben. Im komplizierten Mechanismus des Wechsels von Schärfe zu Unschärfe in verschiedenen Bildschichten, in gleichsam sekundären Überarbeitungen, Zensurierungen und Freisetzungen, Selektionen der Aufmerksamkeitszonen, gelingt E.H. eine differenzierte Gedächtnisarbeit und Interpretation der sozialen Geschichte. Er führt die soziale als eine mögliche ikonografische Funktion wieder ein, gerade indem er die historischen Kriterien der Ikonografie negiert und sich den verelendeten Medien des Visuellen zuwendet.

Der Medienwechsel, von Malerei nach Fotografie bis Fotografie nach Fotografie, hat nämlich schon lange nicht nur das Feld der Hochkultur, sondern auch das der Massenkultur geprägt. Deswegen gibt es den Film nach dem Buch und das Buch zum Film, die Musik zum Film und den Film zur Musik. Was bei van Gogh, Picasso, Matisse, Redon und anderen anfänglich noch gemalte Kopien von den Gemälden anderer Künstler waren, verwandelte sich durch den Medienwechsel (z.B. Gemälde nach fotografischen Motiven aus der Massenpresse, aus der Alltagswelt) zu gemalten Originalen nach den Bildern anderer. Der Status von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild ist durch den Medienwechsel variabel geworden.

Dieser Medienwechsel ist in der Gegenwart möglich geworden durch eine auf der Ausdehnung der technischen Trägermedien des Bildes aufbauende Explosion des Visuellen, die vor 150 Jahren begonnen hat. Lange Zeit war die Malerei, das gemalte Tafelbild, der einzige Ort des Visuellen. Aber seit dem Auftauchen von Fotografie, Film, Video und Computer ist das Bild von Bildmedium zu Bildmedium gewandert und es ist klar geworden, daß die Idee des Bildes nicht an die Idee des Tafelbildes gebunden sein muß. Das Tafelbild ist nur ein vorläufiges Gastmedium des Visuellen. Seitdem das Bild vom Tafelbild bis zum Bildschirm immer neue Gastmedien gefunden hat, gibt es eine Extension des Visuellen, die dem Maler erlaubt, nicht nur auf der Ebene der Naturalien, sondern auch auf der Ebene der Codes zu operieren. Die Malerei beruft sich seit der Separation des Visuellen vom Tafelbild unentwegt auf historische Codes des Bildes, in zunehmendem Maße ist der Ursprung eines Bildes nicht die Natur, sondern ein anderes Bild in einem anderen Medium. Malerei leistet so Gedächtnisarbeit über die bloße Abbildungsfunktion hinaus. Malerei entdeckt eine verloren geglaubte Option: die Wiederkehr der Geschichte und die Emanzipation der in Verruf geratenen Narration. Gerade wegen dieser beiden Optionen überwindet E.H. den Gegensatz von abstrakt und figurativ und erschließt sich medial ein neues Feld der nicht allegorischen, sondern formalen Narrativität des Sozialen.