



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eberhard Havekost.
Vom Gemälde zum gemalten Bild“

Verfasserin

Eva Figlhuber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn

Danksagung

Danke Sophie Adensamer für die Möglichkeit, meine Diplomarbeit in Ruhe abzuschließen. Danke David Misteli für die konstruktiven Diskussionen und das Lektorat. Danke Grete Wameling für das Lektorat. Danke besonders auch meiner Familie und meinen Freunden für die stete Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 1
2. Malereidiskurse	S. 5
3. Gerhard Richter	S. 16
4. 'Photoshoprealismus' – Computerästhetik in Öl?	S. 23
4.1 Von der analogen Fotografie zur Computergrafik	S. 24
4.2 Vom digitalen Bild zur Malerei	S. 31
5. Eberhard Havekost – die Serie <i>Privat</i>	S. 46
6. Bildstrategien in Havekosta Serie <i>Privat</i>	S. 53
6.1 Die Fragmentierung	S. 53
6.2 Unterschiedliche Formen der Bewegung	S. 60
6.3 Abstrahierende Darstellungsformen als Bruch	S. 65
7. Jean Baudrillard – das 'Simulakrum' und die 'Bilderflut'	S. 68
8. Das 'gemalte Bild' als Irritationsmoment	S. 76
9. Literaturverzeichnis	S. 81
10. Bildteil	S. 87
10.1 Abbildungsnachweise	S. 87
10.2 Bildrechte	S. 89
10.3 Abbildungen	S. 90
11. Anhang	S. 114
11.1 Abstract	S. 114
11.2 Lebenslauf	S. 115

1. Einleitung

Das Werk des 1967 in Dresden geborenen Malers Eberhard Havekost präsentiert sich dem Betrachter¹ konsequent 'abweisend'. Dem Rezipienten wird keine Möglichkeit gegeben, in die Bilder 'einzusteigen', oder gar in den Bildern zu 'versinken'. Die kühlen Kompositionen scheinen sich dem Rezipienten vielmehr entziehen zu wollen, als dass sie sich ihm öffnen. Der Farbauftrag ist homogen und ohne sichtbaren Duktus, die Bildausschnitte sind stark fragmentiert, manchmal rätselhaft. Man findet weder in, noch zwischen den Bildern plausible Narrationsstränge, sondern vielmehr einen Hang zur Erforschung von Bildstrukturen und geometrischen Konstruktionen. Auffällig ist, dass der Künstler trotzdem eine Form von 'erzwungener' Narration zu erzeugen scheint, indem er die Werke sehr oft in Serien zusammenfasst. Die Oberflächenstrukturen der unterschiedlichen in den Bildern abgebildeten Objekte wiederum werden so vereinheitlicht, dass sie wie eine homogene, nicht identifizierbare Masse wirken und sich materialästhetisch kaum voneinander unterscheiden. Die Bilder sind dabei – obwohl manchmal perspektivische Verzerrungen angedeutet sind – so eindimensional gehalten, als ob sie unter einer Glasscheibe flachgepresst worden wären.

Als rein 'formale' Untersuchungen können die Werke jedoch auch nicht gelesen werden, da der Künstler durchaus 'Figuratives' sichtbar macht. Die Bilder sind dennoch durch Fragmentierungen, das Collagenartige Ausschneiden und neuerliche Zusammensetzen von Bildelementen und Bildflächen sowie anderen Verfremdungen im Bild so entleert, dass man sie nicht gegenständlich lesen kann, beziehungsweise dass eine rein auf das Figürative beschränkte Lesart der Arbeit Eberhard Havekosta weder einen ästhetischen noch einen intellektuellen Zugang zum Werk evoziert.

Die Arbeitsweise des Künstlers zeigt sich als automatisierte, mechanische Malerei mit intermediären Einflüssen, scheint jedoch keine malerikritischen Ansätze vorzuweisen. Die Breite an Diskursen, die über Malerei geführt wurden und werden, scheint es jedoch unmöglich zu machen, die Augen vor diesen zu verschließen und sich dafür zu entscheiden zu malen ohne darüber zu reflektieren, was Malerei im zeitgenössischen Kon-

¹ Ausdrücklich sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich die Autorin zu einer geschlechtsneutralen Schreibweise und zur Vermeidung jeder Art von diskriminierenden Ausdrücken bekennt. Zu Gunsten der besseren Lesbarkeit wurde jedoch auf eine genderkonforme Schreibweise verzichtet. Die männliche Form schließt jedoch so es Sinn macht die weibliche mit ein.

text überhaupt bedeutet, welche Möglichkeiten und aber auch welche Grenzen sich in dieser Kunstform zeigen. Man kann kein ungebrochenes Verhältnis zur Malerei aufrecht erhalten und zeige sich dies vordergründig als Auflehnung gegen die 'Malerei ablehnung' auf den Kunstuniversitäten: nahezu jeder zeitgenössische Maler berichtet davon, dass die 'Malereiklasse' belächelt und als reaktionär betrachtet wurde und muss sich spätestens ab diesem Zeitpunkt bewusst oder unbewusst mit der aktuellen Bedeutung dieser Kunstform auseinandersetzen. Dennoch gibt es im Feld der zeitgenössischen Malerei beziehungsweise in der jüngsten Malereigeschichte zwei stark gegenläufige Strömungen: zum einen jene Künstler wie Gerhard Richter oder Albert Oehlen - um nur einige wenige zu nennen -, die sich intensiv mit der Frage auseinandersetzen, welche Position Malerei in der zeitgenössischen Kunstproduktion einnehmen kann und ausloten, wo im Augenblick die Grenzen der Malerei liegen.² Im Gegensatz dazu bildeten sich neokonservative Malschulen wie zum Beispiel die *Neue Leipziger Schule*: die Auffassung der Studenten und Lehrenden an Kunstuniversitäten wie dieser scheint zu sein, dass Malerei nicht hinterfragt werden muss, dass Malerei einfach *ist*, und ihre Daseinsberechtigung alleine aus dem Bedürfnis der Künstler heraus, zu malen, bezieht.

Der Künstler Eberhard Havekost scheint weder jene Strategien zu verfolgen, die Malerei als künstlerische Ausdrucksform an sich kritisch zu erforschen, noch jene, mithilfe des durch die Malerei 'sichtbar Gemachten' etwas zu erzählen oder einen nachvollziehbaren narrativen Strang erzeugen zu wollen. Oder anders ausgedrückt: er versucht sich in seiner Arbeitsweise der beiden großen Pole in der Geschichte der Malerei, die mit 'Form' versus 'Inhalt' umrissen werden, zu entziehen. In dieser wissenschaftlichen Arbeit stellt sich natürlich die Frage, ob sich dennoch ein für den Malereidiskurs konstruktiver Ansatz ableiten lässt.

Der Künstler stellt den Rezipienten permanent vor die Aufgabe, Seh- und Interpretationsgewohnheiten, sowohl des gemalten als auch des fotografischen oder digitalen Bildes, zu überdenken und zu überlegen wie die Ereignislosigkeit, die Havekosta Bilder beherrscht, gelesen werden könnte. Eberhard Havekost interessiert sich für 'Fehlverhalten',

² Auch Martin Kippenberger und Sigmar Polke müssen in dieser Aufzählung erwähnt werden. Da ich mich jedoch vordergründig mit noch lebenden Malern und aktuellen Phänomenen in der Malerei beschäftige, wäre es schwierig, diese beiden Künstler in einem Satz mit Gerhard Richter und Albert Oehlen zu nennen.

für 'Fehlbilder' und für 'Störmomente', die durch den Einsatz unterschiedlichster Medien und Techniken erzeugt werden.

Beschäftigt man sich mit seinem Werk, so stellt sich schon sehr bald die Frage, ob man bei Havekots Werk von 'Gemälden' oder vielmehr von 'gemalten Bildern' - wie ich diese benennen möchte - sprechen kann. Sowohl der Stil von Havekots Werken als auch die Arbeitsweise, beziehungsweise die Arbeitstechniken selbst, weisen starke intermediale Bezüge auf, die bei der Rezeption nicht außer Acht gelassen werden dürfen.³ Der Künstler 'malt' zwar mit Ölfarbe auf Leinwand, doch die Ästhetik seines Werkes - auf Eberhard Havekots 18-teilige Serie *Privat* werde ich in der vorliegenden Arbeit genauer eingehen - steht der Fotografie viel näher. Während die Fotografie jedoch noch immer als 'Fenster zur Welt' angesehen werden kann, so verliert sich das Digitalbild oder das Fernsehbild, das Teil der künstlerischen Strategie des Malers ist, in einem raum- und zeitlosen, einem virtuellen 'Flimmern'. Der Künstler verwendet Fotografien als Vorlagen für die gemalten Bilder die er mit dem Computer bearbeitet, weshalb in den Ausstellungskatalogen des Künstlers oft über die 'Benutzeroberfläche'⁴ - dies ist ein Begriff, den der Künstler selbst in einem Interview aufgebracht hat - und über die 'Wirklichkeit', die er in seinen Bildern zu 'filtern' versucht, sinniert wird. Infolgedessen werden in Verbindung mit seinem Werk viele Fragen abgearbeitet die sich seit dem Aufkommen der Fotografie vermehrt gestellt haben: was ist 'Realität', wie wird sie repräsentiert oder verfremdet? Gibt es eine 'Wahrheit' in den Bildern? Kann man auf den 'Wahrheitsgehalt' in fotografischen Bildern bauen und so weiter. Ich denke jedoch, dass jene Fragen bei der Rezeption des Werkes nicht im Vordergrund stehen sollten. Es ist auch unproduktiv, in den gemalten Bildern eine 'Manifestation' des Flüchtigen oder der 'Realität' zu suchen. Vielmehr scheint durch die Verwendung des 'Faktischen' - der Fotografie⁵ - und des 'Virtuellen' - der Neubearbeitung und Manipulation der Fotografie am Computer - eine Illusion erzeugt zu werden, die nicht als Abbildung von Welt oder

³ Sehr interessante Ausführungen zu den Besonderheiten in Havekots Bildern finden sich in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Luzern 1998.

⁴ Es existiert sogar ein Buch mit dem Namen *Benutzeroberfläche*, das ganz der Erforschung einer möglichen Zusammenführung der Kunst Havekots mit der Benutzeroberfläche gewidmet ist: Bastian 2007.

⁵ Dass die Fotografie hier als 'Faktisch' bezeichnet wird ist natürlich etwas überzogen. Ich möchte damit darauf verweisen, dass der Fotografie noch immer ein Moment des 'Faktischen' anhaftet, werde auf diesen Punkt jedoch in meiner Arbeit noch genauer eingehen.

als Realitätsfragment, sondern als Produkt eines künstlerischen Prozesses⁶ gelesen werden kann. Dennoch muss auch der 'Realitätsdiskurs' kurz angesprochen werden, um aufzuzeigen, welche Umbrüche sich in der historischen Entwicklung des Bildes ereignet haben und in welcher Form sich die großen Unterschiede zwischen der Rezeption von Malerei und Fotografie finden. Ein Vergleich mit dem deutschen Maler Gerhard Richter soll die Spezifika von Havekosts Arbeitsweise und auch die sehr unterschiedliche Anwendung intermedialer Techniken hervorheben. Während Gerhard Richter die Fotografie heranzog, um 'freier' malen zu können und neue Möglichkeitsformen der Malerei auszutastieren, so scheint die Kunst Havekosts eigentlich sehr wenig mit Malerei gemein zu haben. Malerei ist lediglich die Form, die es Eberhard Havekost erlaubt, sich von Medien wie Film und Fotografie zu entfernen und somit über diese zu reflektieren. Ein weiterer Punkt wird im Vergleich mit Richter sichtbar werden: es scheint, als gehe es bei Havekost – wie auch Richter es im Bezug auf sein eigenes Werk ausgedrückt hat – viel weniger darum, *was* abgebildet worden ist, sondern *wie* es abgebildet worden ist. Wenn man sich die Frage nach dem *Wie* zuerst stellt, kann man möglicherweise auch interessante Wege finden, zum *Was* zurückzukehren.

Mit Blick auf Havekosts Arbeitsweise scheint es außerdem interessant, die Serie *Privat* von Eberhard Havekost exemplarisch mit dem von Jean Baudrillard geprägten Begriff der 'Bilderflut' zusammenzubringen. Dieses Vorgehen scheint zielführend, da der Künstler selbst 'Bilderfluten' erzeugt, indem er mit der Digitalkamera hunderte von Fotos schießt, die er dann zur digitalen Weiterbearbeitung sortiert. Der Blick durch Baudrillards Schriften auf die Bilderserie *Privat* von Havekost erlaubt mir letztendlich nach der vorwiegend formalen Analyse auch eine inhaltliche Deutung des Werkes. Denn Havekosts Bilder scheinen Baudrillards pessimistische Prognose des Zustandes der 'zeitgenössischen Kultur' zu illustrieren. Verwechselt werden darf diese Prognose bei Havekost jedoch nicht mit 'Sozialkritik'.

Ein Teil der vorliegenden Arbeit wird sich mit der Frage auseinandersetzen, was die Bilder des Künstlers Eberhard Havekost beim Rezipienten bewirken und wie sie gelesen

⁶ Interessant ist hierbei, dass Eberhard Havekost die Bilder nicht aus seiner Fantasie schöpft, sondern Fragmente von bereits existierenden Bildern miteinander verbindet und bearbeitet. Sichtbar wird in seiner Arbeitsweise ein enger Bezug zur Collage.

werden können. Außerdem sollen die intermedialen Bezüge in Havekots Werk mit dem Vorschlag beleuchtet werden, dass es zielführend wäre, sich bei der Interpretation des Werkes von der klassischen kunsthistorischen Bildtheorie zu lösen und vielmehr zu versuchen, diese mit einem 'fotografischen Blick' zu interpretieren.

Es wäre im Rahmen dieser Analyse unsinnig und würde den Umfang einer Diplomarbeit weit sprengen, alle Diskurse die zum breiten Feld der – zeitgenössischen – Malerei existieren, aufzuzählen und zu analysieren. Dennoch erscheint es mir wichtig, zu Beginn meiner Arbeit dezidiert auf die Frage nach Positionen in der Malerei – insbesondere der figurativen Malerei - einzugehen.

2. Malereidiskurse

Das erste Mal wurde der Stellenwert - oder die Bedeutung - der Malerei mit dem Aufkommen der Fotografie massiv in Frage gestellt. Die Fotografie wurde als 'Abdruck' der Welt gesehen der Evidenzkraft besitzt. Dies ist eine herausragende Eigenschaft der Fotografie, die der Malerei nicht zugeschrieben werden kann. Das Augenmerk auf das 'Es-ist-so-gewesen'⁷, wie Roland Barthes es ausdrückt, führte jedoch auch dazu, dass die Fotografie sehr lange nicht als Kunstform anerkannt wurde. Fotografie wurde im Umfeld der Reportage, der Dokumentation, der Veranschaulichung von Texten, der Wissenschaft, der Forschung und des Archivs angesiedelt. In diesen Kategorisierungen war die Fotografie sehr eng mit dem Text verbunden, denn sie diente dazu, Texte zu veranschaulichen, zu unterstützen und zu unterstreichen.⁸ Neben diesen 'Aufgabenbereichen' der Fotografie, die eng mit dem Text beziehungsweise der Sprache verbunden sind, erfüllte die Fotografie auch das gesellschaftliche Bedürfnis nach Repräsentation. Einzelne Genres wie zum Beispiel die Portraitmalerei schienen im Zeitalter der Fotografie obsolet geworden zu sein, da Fotografien präziser und sehr rasch auch billiger und weniger zeit-

⁷ Barthes 1985, S. 87.

⁸ Horst Bredekamp widerspricht der Annahme, dass die Fotografie vornehmlich zu Illustrationszwecken genutzt worden wäre in einem Interview in der Zeitung DIE ZEIT vehement: „Die Realitätserwartung gegenüber Bildern ist höher als gegenüber der Sprache. Es ist aber ein falscher Schluss, zu glauben, das Bilder Realität unmittelbar illustrieren. Bilder illustrieren nie, selbst Fotografien illustrieren nicht, sondern sie geben das, was sie darstellen, eigentätig wieder.“ : Interview mit Horst Bredekamp. Im Königsbett der Kunstgeschichte, in: DIE ZEIT Nr. 15, 06.04.2005.

aufwändig waren als das Gemälde. Walter Benjamin spricht davon, dass besonders das Format der Portraitminiatur von der Fotografie abgelöst wurde.⁹ Viele Portraitmaler wechselten das Gebiet und wurden zu Berufsfotografen, da die Nachfrage nach gemalten Portraits immer geringer wurde. Die raschen Umbrüche technischer Errungenschaften in der Industrialisierung entzogen der Malerei eine 'Selbstverständlichkeit', mit der sie bis dahin Abbild- und Repräsentationsfunktionen in der Gesellschaft übernommen hatte. Das Feld, beziehungsweise die Funktion der Malerei änderte sich vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewaltig. Der Kunsttheoretiker Thierry de Duve schreibt, dass der Übergang zur abstrakten Malerei schließlich die entscheidende Etappe gewesen sei, in der sich die Malerei weg von der 'Malerei als Beruf'¹⁰ hin zu der 'Malerei als Idee' entwickelt habe.¹¹

Die technische 'Bedrohung' der Malerei durch die Fotografie und einer Vielzahl an industriellen Reproduktionstechniken wandelte sich durch die Umwälzungen in der Malerei selbst in eine positive Befruchtung der Bildformen Fotografie und Malerei untereinander. Ästhetiken der Malerei wurden fotografisch umgesetzt. Teilweise konnte das Bildfeld in der Fotografie wie eine malerische Komposition gelesen werden, mit dem Unterschied, dass Details viel stärker in den Vordergrund traten und das Auge die Bildebene langsam abtasten musste, um diese 'Nebensächlichkeiten', die in der Malerei nicht so stark ausformuliert wurden, aufzunehmen.¹² Die Fotografie wiederum wurde von Malern zum Beispiel als Basis für die Skizzierung eines Gemäldes verwendet. Auch Erkenntnisse die erst durch fotografische Experimente – man denke nur an die Fotoserie *The Horse in Motion* von Edward Muybridge aus dem Jahr 1878 – gemacht werden konnten, ermöglichten den Malern ein präziseres, realistischeres Arbeiten. Außerdem eröffnete die Auseinandersetzung mit der Fotografie den Malern die Möglichkeit, neue Fragen an die Malerei zu stellen und sowohl Wahrnehmungs- als auch Mate-

⁹ Benjamin 1996, S. 53.

¹⁰ Ich gehe davon aus, dass de Duve damit meint, dass sich die Malerei vor allem von dem Stellenwert von 'Malerei als Handwerk' entfernte, weil man ja nicht davon sprechen kann, dass es ab diesem Zeitpunkt keine 'Berufsmaler' mehr gab. Das Berufsfeld hat sich sicherlich auch dahingehend verändert, dass ein Großteil der Gemälde nicht mehr als Auftragsarbeiten ausgeführt wurde.

¹¹ Duve 1993, S. 136.

¹² Rosalind Krauss sieht in der 'Vermischung' der Sprache über Malerei mit der Sprache über Fotografie ein großes Problem. Sie meint, dass nie eine eigene Rezeptionssprache für die Fotografie entwickelt wurde, weil einfach jene der Malerei auf die Fotografie umgelegt wurde und dass man fotografische Bilder nicht wie gemalte Bilder lesen könne. In: Krauss 1998, S. 52.

rialaspekte in den Vordergrund zu rücken.

Dieses Umdenken eröffnete eine strukturelle Selbstreflektion des Mediums. Nach Auffassung des US-amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg sei es die Essenz modernistischer¹³ Kunst, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese zu kritisieren. Greenberg fordert in den unterschiedlichen Künsten die Autonomie des Mediums und die Reinheit des Selbstbezugs. Er unterstreicht bei seinen Überlegungen den Gedanken, dass dies nicht bedeute, die jeweilige Disziplin zu untergraben, sondern durch die Selbstkritik ihre Position zu verfestigen und zu stärken. Die besondere Errungenschaft dieser Form von Kritik sei, dass sich die Disziplin von innen heraus selbst kritisiere und sich dabei der Verfahren bediene, was sie kritisiere.¹⁴ In einem später entstandenen Text entkräftet Greenberg dieses scheinbare Absolutum und gesteht der Kunst zu, dass es nicht unbedingt ein qualitativer Nachteil sei, zwischen den Erwartungen zweier Medien hin- und her zu jonglieren.¹⁵ Diesen Gedanken formuliert er jedoch mit Vorbehalt, da die Gefahr bestehe, so Greenberg, dass „der Bezug des einen Erwartungsrahmens auf einen anderen zumeist in der Richtung von den höherentwickelten Erwartungen, die in einem Medium gelten, zu den wenigerentwickelten eines anderen Mediums erfolgt.“¹⁶ Clement Greenberg verdeutlicht seine These mit zwei Beispielen: „Der Pop-Künstler bezieht sich gegen den höheren Druck des Geschmacks in der Malerei und Skulptur auf den geringeren Druck des literarischen Geschmacks; der minimalistische Künstler bezieht sich gegen den höheren Druck des Geschmacks in der Skulptur auf den geringeren Druck des Geschmacks in

¹³ In seinem Artikel *Modern und Postmodern* erläutert Clement Greenberg, was er mit 'modernistisch' meint: „Das, was man mit Bestimmtheit Modernismus nennen kann, entstand in der Mitte des vorigen Jahrhunderts (gemeint ist damit das 19. Jahrhundert, Anm. d. Autorin). Zunächst begrenzt, in Frankreich, mit Baudelaire in der Literatur und mit Manet in der Malerei, vielleicht auch mit Flaubert im Roman.[...] Zunächst wurde der Modernismus „Avantgarde“ genannt, doch diese Bezeichnung ist inzwischen ziemlich kompromittiert und außerdem irreführend. Anders als allgemein angenommen, begann der Modernismus, oder die Avantgarde, nicht mit einem Bruch mit der Vergangenheit – ganz im Gegenteil.“, Greenberg 1997b, S. 432. Der Modernismus wurde, so Greenberg um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch die gewaltige Bedrohung der ästhetischen Qualitätsmaßstäbe hervorgerufen. Greenberg 1997b, S. 441., „Ohne diese Bedrohung, die hauptsächlich von einem neuen Mittelstandspublikum ausging, hätte es den Modernismus nie gegeben. Und wie ich sagte ist der Modernismus ein Versuch des Bewahrens, die Reaktion auf eine anhaltende Notsituation.“ Greenberg 1997b, S. 442.

¹⁴ Greenberg 1997a, S. 265-266.

¹⁵ Greenberg 1997, S. 404.

¹⁶ ebd. 1997, S. 405.

der Malerei.“¹⁷ Greenberg sieht also die Gefahr, dass die Aussagekraft oder die selbstreflexive Kraft in der Kunst schwächer wird, wenn man diese auf zwei oder mehr Medien ausweitet. So wichtig die Greenberg'sche Analyse für die Moderne ist, so muss man doch mit Blick auf die zeitgenössische Entwicklung der Kunst einige seiner Ansätze hinterfragen. Greenberg grenzt die 'Moderne' nicht nur zeitlich, sondern vor allem stilistisch ein. Wenn er von modernistischer Malerei spricht, so meint er damit ungegenständliche Malerei. Der Modernismus endet nach Clement Greenberg mit dem Wiederaufleben der figurativen Malerei. Werke, die danach entstanden sind, zählen zur 'Post-Moderne'¹⁸. Der Kritikpunkt, den der belgische Kunsttheoretiker Thierry de Duve an der Greenberg'schen Analyse anbringt ist jener, dass Greenberg die 'modernistische' Malerei als eine Geschichte der Reduktionen schreibe, in der nach einer letzten pikturalen Identität gesucht werde. Problematisch sieht de Duve diesen Ansatz deshalb, da er meint, dass man zum Beispiel bei Minimal Art – die nach dem Greenberg'schen System noch zur 'Moderne' gezählt wird¹⁹ – gar nicht mehr von 'modernistischen' oder 'formalistischen' Lesarten sprechen könne, da diese aufgehört habe, künstlerische Doktrinen zu inspizieren.²⁰ De Duve möchte also bereits für Werke, die noch in die 'Moderne' fallen, neue Deutungsvorschläge machen. Man kann den Ansatz Thierry de Duves in die Richtung weiter denken, dass die Paradigmen und die ästhetische Kritik der Moderne nicht einfach auf die Postmoderne umgelegt werden können, sondern dass man für die Kunst, die über die Veränderungen in der Moderne reflektiert, neue Interpretationsmuster erstellen muss, auch wenn man teilweise mit dem Interpretationsapparat der Moderne

¹⁷ ebd.

¹⁸ Der Begriff der Postmoderne ist mittlerweile stark diskursbehaftet. Es ist in dieser Arbeit nicht möglich näher darauf einzugehen. Man muss auch mitbedenken, dass seit einigen Jahren nicht mehr von 'Postmoderne' sondern von 'Zweiter Moderne' gesprochen ist, dass die Diskussionen um die Postmoderne also bereits zugunsten eines neuen 'Zeitalters' eingestellt und neu geordnet wurden. Es gibt Ansätze, dass die 'Zweite Moderne' als kulturelle Reaktion auf die 'digitale Revolution' betrachtet werden könne. Der Fachbegriff 'Zweite Moderne' wurde bereits in den 1990er Jahren von dem deutschen Kunsthistoriker Heinrich Klotz eingeführt.

¹⁹ Greenberg nimmt jedoch zum Beispiel Pop Art und Minimal Art nicht in seinen Kanon auf, beziehungsweise kritisiert er diese Kunstformen, da er meint, dass diese nicht selbstreflexiv arbeiten und nach der Essenz in der Malerei suchen.

²⁰ De Duve 1993, S. 138.

Die Begriffe 'Modernismus' und 'Formalismus' beschreibt De Duve folgendermaßen: „[I shall reserve the name 'Modernism' to designate Modernism as a specific self-criticism and I shall use the name 'Formalism' to designate Modernism as generic quality (art as art). As far as painting is concerned, 'Modernism' thus refers to its specific tendency to assert the flatness of its medium, and 'Formalism' refers to its tropism to ward aesthetic value as such.“ in: De Duve 1990, S. 247.

arbeiten kann. Die Kontextverschiebungen²¹ müssten jedoch immer mitbedacht werden. Außerdem kann man nicht die beiden großen 'Eckpfeiler', die die Moderne ausmachen, den 'Selbstbezug der Werke' einerseits und die 'formalistische Lesart der Kunst' andererseits, auf die Postmoderne übertragen, sondern muss der Postmoderne eine neue Ausdruckskraft jenseits der Moderne zugestehen. Der deutsche Kunstwissenschaftler Thorsten Scheer unterstützt den Gedanken de Duves, der Kunst in der Postmoderne kritisches Potenzial zuzuschreiben. Er meint, dass die Moderne ein historischer Bezugspunkt für das aktuelle Kunstschaffen geworden sei, den dieses als Problemstellung begreife.²² Clement Greenberg jedoch legt seine 'historische' Interpretation der Moderne auch auf die zeitgenössische Kunst²³ um und wirft den Künstlern der so genannten 'Post-Moderne'²⁴ vor, nicht mehr selbstreflexiv zu arbeiten. Die Diskussionen rund um die Selbstreflexivität waren und sind noch immer besonders in den Diskursen um die Malerei stark polarisierend. Während de Duve vorschlägt, dass Kategorien wie 'Selbstreflexivität' nicht mehr ausschlaggebend für Kunstformen wie die Minimal Art seien, so scheint dieser Bezugspunkt in der Fotomalerei durchaus berechtigt. Wie sich im Folgenden noch zeigen wird, ist diese Reflexion sicher interdisziplinärer geworden als zum Beispiel im abstrakten Expressionismus. Dennoch scheint es unmöglich, Künstler wie Gerhard Richter, Sigmar Polke oder Albert Oehlen nicht selbstreflexiv zu deuten. Um die Ansätze, die bei der Analyse modernistischer Malerei wegweisend waren und die sich auch bei der Analyse der Fotomalerei als hilfreich erweisen zu verstehen, muss man jedoch ein wenig ausholen und überschlagsartig die Entwicklungsstufen oder vielmehr die Stufen des fortwährenden 'Sterbens' der Malerei im letzten Jahrhundert zusammenfassen.²⁵

²¹ Dass sich der Kontext verschoben hat, ermöglichte es den Malern auch, zwei Mal das Monochrom zu 'erfinden' beziehungsweise neu zu erfinden. Interessant ist, dass der amerikanische Kunstkritiker Michael Fried genau diesen Punkt anders auslegt, indem er davon ausgeht, dass Kunst und Gesellschaft getrennt betrachtet werden müssen und nicht in Verbindung zueinander stehen. Er interpretiert Kunst in dem Kontext, dass sie gesellschaftlich autonom, politisch neutral und einzig dem künstlerischen Fortschreiten verpflichtet sei. Siehe dazu: Fried 1982, S. 217-234.

²² Scheer 1992, S. 139.

²³ Man muss an dieser Stelle bemerken, dass Greenberg 1994 gestorben ist und 'zeitgenössisch' in dem Zusammenhang bedeutet, dass er von der Kunst Ende der 1980er Jahre und Anfang der 1990er Jahre spricht.

²⁴ Mehr zu diesem Thema in: Burgin 1986.

²⁵ Ich möchte betonen, dass man dabei nicht von einer stringenten Geschichtsschreibung sprechen kann, sondern dass diese Entwicklungen einem permanenten Prozess unterliegen, der nicht linear verläuft

Ausgehend vom Beginn der Fotografie dokumentiert Johannes Meinhardt die immer wieder aufflammende Krise der Malerei im 19. und 20. Jahrhundert: „Der Tod der Malerei als einer abgestorbenen kulturellen Konvention wurde verkündet von den frühen Theoretikern der Photographie schon um 1850, von Duchamp 1912/13, von Rodtschenko und den Konstruktivisten 1920/21 – wie etwas später im Bauhaus; um 1960-62²⁶ von der Minimal Art, aber auch von der Objektkunst und den neu aufkommenden Medien in Aktion und Performance; und dann in den 80er Jahren von den Theoretikern der neuen Medien und der Medienkunst.“²⁷ Dies ist nun eine sehr grobe Ausführung jener Positionen, die sich aktiv mit dem 'Tod der Malerei' auseinandergesetzt und diesen immer wieder ausgerufen haben. Anhand dieser Aufzählung zeigt sich, dass die Kritik an der Malerei nicht nur medienimmanent – also von innen nach außen – sondern vor allem auch von außen nach innen erfolgte. Dass es diese 'Krisen' so häufig gab und weiter geben wird erklärt sich damit, dass in jedem Zeitalter neue Fragen an die Malerei gestellt werden. Im 19. Jahrhundert kann man die erste technische 'Bedrohung' der Malerei durch die Fotografie ausmachen. Der Bildbegriff wurde im letzten Jahrhundert stark erweitert, wobei durch diesen auch die Fotografie als 'klassisches' Bildmedium in Frage gestellt wird. Man denke nun zum Beispiel an Kunstformen wie den Film, die Videokunst, die Lichtkunst und die Digital Art. Während die Fotografie aber ein 'Kind der Technik' ist und sich deshalb mit den neuesten technischen Standards weiterentwickeln muss, um prägnant zu bleiben, so gibt es in der Malerei die Freiheit, gewisse technische Entwicklungen mitzugehen, andere jedoch auszublenden oder nicht einzube-

sondern vielmehr in einem komplexen Raster- oder Netzwerksystem gelesen werden muss. Dass ich wichtige Positionen in der Malerei nun punktemäßig abhandle, hat damit zu tun, dass ich die Entwicklungen in einem relativ kurzen Abschnitt begreifbar und nachvollziehbar machen möchte und deshalb die komplexen Verknüpfungen über Zeit und Raum weitgehend unberührt lasse.

²⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg war auf malereitheoretischer Ebene eine tiefe Kluft in Europa zu spüren. Avantgarde-Bilder waren vor und während des Weltkriegs unter dem Nazi-Regime als 'Entartete Kunst' deklariert worden, die Künstler sahen sich gezwungen, nach Amerika zu flüchten. Benjamin Buchloh beschreibt die Situation in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Interview mit Gerhard Richter folgendermaßen: „Everything got absorbed during the 1950s and 1960s: the way the West German artistic landscape was reconstructed after it had been reduced to provincial status by war and fascism – all this was a highly artificial reconstruction [...]. The most important avant-garde artists fell outside its scope altogether: Schwitters, Hannah Höch, and John Heartfield were forgotten, as was the whole of German Dadaism. Reconstruction went by way of Paris painting and American painting. That is what the whole of German informel is based on, dismal as it is – and that's how the foundations of modernism in Germany were relaid.“, Buchloh 2009, S. 4.

²⁷ Meinhardt 1997, S. 13.

ziehen. Die Entwicklungen in der Technik sind somit nicht zwangsläufig Grundlage für die Malerei, bilden jedoch eine Möglichkeit, Malerei weiterzudenken und nicht an 'altergebrachten' malerischen Konventionen²⁸ festzuhalten. Aufgezeigt werden musste bei all diesen Entwicklungen „[...] was in der Kunst allgemein einzigartig und irreduzibel ist [und] was in jeder einzelnen Kunst einzigartig und irreduzibel ist. Jede Kunst mußte [sic.] in ihrer eigenen Arbeitsweise und ihren eigenen Werken die Effekte bestimmen, über die sie allein verfügt.“²⁹ So formuliert Clement Greenberg jene Spezifika, denen sich die Kunst stellen musste. Die Basis für dieses Umdenken wurde in der Malerei bereits in der impressionistischen Malerei gelegt, als Künstler wie Manet oder Cézanne auf naturgetreue Darstellungen zugunsten der Flächigkeit des Bildes verzichteten. Sie hoben jenen malereiimmanenten Aspekt hervor, der die Basis für alle weitergehenden Entwicklungen bildete: der Bildträger für die Malerei ist eine Fläche.³⁰

Die radikalste Weiterführung dieses Gedankens erfolgte, als das Bild als reines Objekt gesehen wurde, das nichts als sich selbst repräsentieren soll und außerdem jene Charakteristika, die die Malerei ausmachen, betont: die Form des Bildträgers, die plane Oberfläche und die Eigenschaften der Pigmente. Sowohl in den 1920er Jahren als auch in den 1960er Jahren zeigte sich die 'neue' Malerei als Nicht-figurative, Nicht-repräsentative, die sich von der Bezeichnung 'Bild' oder 'Gemälde' im engeren Sinn entfernt und sich jeder Form des 'Inhalts' entledigt. Beide Male endeten die Künstler beim Monochrom, dem Bild als materieller Oberfläche, bei dem die Farbe zugleich für Form, Inhalt und Fläche steht.³¹ Die Farbe sei ein besonders mysteriöser Doppelagent, so Benjamin Buchloh, da sie gleichzeitig als Substanz und als Zeichen gelesen werden könne. Dies sei ein paradoxer Zustand, den man bei keinem anderen Element feststellen kön-

²⁸ Dazu zählen in der Malerei zum Beispiel die Perspektive, der Bildaufbau beziehungsweise die Bildkomposition oder auch die Schattierung und die dreidimensionale Modellierung einer Form.

²⁹ Greenberg 1997a S. 267.

³⁰ ebd.1960, S. 268.

³¹ Einen Endpunkt markierte der Maler Alexander Rodtschenko, der seine drei Bilder *Reine Farbe Rot*, *reine Farbe Gelb*, *reine Farbe Blau* (1921) als seine letzten Bilder auswies. Kasimir Malewitsch schuf 1915 das erste Monochrom in Schwarz: *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*. Oftmals wird als erstes letztes Bild Malewitsch's *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (1918) gesehen, das den Beginn der Nullflächen- oder Zero-Bilder markiert. Dieses wurde oftmals von nachfolgenden Künstlergenerationen zitiert, unter ihnen Maler wie Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella, Willem de Koonig und Franz Kline. Robert Rauschenberg schuf 1951 außerdem die *White Paintings*. Mit diesen sollte neuerlich das Ende der Malerei markiert werden.

ne³². Die US-amerikanische Kunstkritikerin und -theoretikerin Rosalind Krauss sieht im Monochrom jene Position, an der die Illusion verlassen werde, um sich in die Sphäre des ersten Dinges, des zum materiellen Objekt gewordenen Bildes zu begeben, denn durch die Einfarbigkeit gleiche die Oberfläche der eines beliebigen anderen Gebildes der realen Welt.³³ Die extremste Form der Reduktion - die leere Leinwand – verbindet endgültig die Trennung zwischen Bild und Objekt. Das Bild ist kein Ab-Bild von Welt sondern ist selbst zum 'Ding' oder zum 'Objekt' geworden.

Auch der österreichische Kunst- und Medientheoretiker Peter Weibel³⁴ zeichnet den Weg vom 'Tod der Malerei' ausführlich in seinem Artikel *Das Bild nach dem letzten Bild*. Er legt dabei besonderes Augenmerk auf die Bedeutung der Farbe in der Entwicklung moderner Malerei. Peter Weibel führt den Gedanken aus, dass in der absoluten Autonomie der Farbe zu ihrer Selbstauflösung das Ende für das Tafelbild liege, denn wenn Malerei Farbe sei, dann sei Malerei ohne Farbe tot. Das Ende der Malerei öffnete den Weg für die Frage nach der Fläche und der Farbe als Material. Der Begriff 'Faktur' umschrieb das neue Wesen der Malerei, indem die Fläche, deren materielle Beschaffenheit, ihre Oberflächenstrukturen und ihre Textur in den Vordergrund gerückt wurden. Nach der totalen Entleerung der Bildfläche, dem Bild als Null und Nichts in Weiß oder Schwarz, verlagerte sich das Interesse der Künstler auf den Rand der Bildfläche und weiterführend auf die Materialität beziehungsweise den objekthaften Charakter der Bildfläche. Während die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Farb- und Formbilder dominiert gewesen sei, so sei die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Materialbilder und Materialmalerei dominiert gewesen.³⁵ Diese Eingrenzung erscheint etwas radikal, denn die Untersuchung von dem Zusammenspiel von Farbe und Material ist in der Monochromie immer ein Thema. Weibels Formulierung muss mit Bedacht gelesen werden, da zum Beispiel bei Malern wie Yves Klein definitiv die Farbe der bedeutendste Forschungsgegenstand war. Für diesen Künstler stellt Farbe eine transzendente Kate-

³² Buchloh 2009a, S. 11.

³³ Krauss 1991, S. 131.

³⁴ Peter Weibel ist nicht nur Medientheoretiker, sondern auch 'Medienkünstler' (sein Werk wird kategorisch in Konzeptkunst, Experimentalfilm, Performance, Computerkunst und Videokunst eingeteilt) wodurch bei seinen theoretischen Aussagen der Anschein der Befangenheit vorliegen könnte. Da er – wie mir scheint – einen großen Schwerpunkt seines Schaffens auf theoretische und analytische Ansätze gelegt hat, scheint es mir jedoch nicht unwichtig, ihn im Mediendiskurs zu erwähnen.

³⁵ Weibel 1991, S. 191-195.

gorie dar – er ließ seine Pigmentmischung als *International Klein Blue*³⁶ patentieren – die es der Malerei ermöglicht, sich aus formalen Zwängen zu befreien. Was Peter Weibel jedoch grundsätzlich damit aufzeigen möchte, ist, dass die zweite Welle des Aufkommens der monochromen Malerei dahingehend von der ersten zu unterscheiden sei, dass unterschiedliche Ziele verfolgt wurden. Während in den 1920er Jahren hauptsächlich die Entleerung der Bildfläche durch die Reduktion auf eine Farbe, durch die 'reine Farbe', untersucht wurde, so wurden in den 1960er Jahren vorwiegend der Objektcharakter der Leinwand und die Materialität der Oberfläche herausgehoben. Peter Weibel betont, dass mit dem Ersetzen der Farbe durch die Faktur und nach dem Verschwinden des Gegenstandes nicht die Malerei, sondern eine bestimmte historische Form der Malerei verschwunden sei, an deren Stelle eine neue Form einer nicht abbildenden 'Malerei' getreten sei.³⁷ Während Weibel hier definitiv von monochromer Malerei spricht, so kann man seinen Gedanken auch hinsichtlich der seit den 1960er Jahren wieder aufkommen- den gegenständlichen Malerei weiterdenken. Die Bedeutung der Abbildung selbst hat sich verschoben und selbst figurative Malerei muss nicht zwangsläufig gegenständlich – oder nur gegenständlich – gelesen werden.

Erst über ein anderes 'abbildendes' Verfahren – die Fotografie – konnten neuerlich selbstkritische Ansätze in der figurativen Malerei ausgemacht werden. Das Wechselspiel, das seit dem Aufkommen der Fotografie zwischen Malerei und Fotografie herrschte, haben Künstler wie Gerhard Richter aufgenommen, um neue Tendenzen in der figurativen Malerei ausmachen zu können. An dieser Stelle hat sich die Malerei ganz klar von Clement Greenbergs These entfernt, dass die Malerei – und jede andere Kunstform – nur dann wirklich selbstkritisch sein könne, wenn sie sich lediglich in sich selbst bewege und sich dezidiert von anderen Kunstformen abgrenze: denn obwohl der Blick von außen - durch eine andere künstlerische Ausdrucksweise als die Malerei - auf die Malerei geworfen wird, so erfolgt die Reflektion dennoch von innen. Clement Greenberg schreibt, dass die realistische oder naturalistische Kunst das Medium ver-

³⁶ Yves Klein verweist durch das Herstellen seiner eigenen Farbe wieder auf eine Tätigkeit, die durch die Industrialisierung obsolet geworden ist: das Anreiben, Abmischen und alchemische Anrühren von Farben, deren Rezepte von den Malern streng gehütet worden sind. Er beschäftigt sich wieder mit dem handwerklichen Part in der Malerei, der davor wichtiger Bestandteil der Malerkunst gewesen war, bricht mit dem Handwerk jedoch gleichzeitig, indem er ein Monochrom herstellt.

³⁷ Weibel 1991, S. 195-203.

leugnete, indem es die Kunst mittels Kunst zu verbergen suchte.³⁸ Mit dieser Aussage spielt er vor allem auf illusionistische Malerei an, die versuchte, Tiefenzüge zu erzeugen und so wirklichkeitsgetreu zu malen, dass der Rezipient beim Betrachten des Bildes für einen Augenblick vergesse, dass er sich vor einem gemalten Bild befinde. Ein vielzitiertes Ereignis ist die Legende von Zeuxis, der im Wettstreit mit Parrhasius Trauben so naturgetreu wiedergab, dass sogar die Vögel der Illusion erlagen und versuchten, diese aufzupicken. Im Endeffekt verlor Zeuxis jedoch den Wettstreit, da Parrhasius es mit der Abbildung eines Vorhanges schaffte, nicht nur Tiere in die Irre zu führen, sondern Zeuxis selbst, der der Illusion des Vorhanges erlag. Diese Illusion in der Malerei wurde verlassen zugunsten der 'Emotion' oder dem 'Gefühl'³⁹ in der Malerei. Inhalt und Emotion wurden in der weitergehenden Entwicklung – wie bereits aufgezeigt – neutralisiert, auf einen Nullpunkt gebracht, bis es nun möglich ist, figurativ zu malen, ohne auf Inhalt oder Emotion im Bild zu bestehen.

Der britische Konzeptkünstler Victor Burgin vermutet in 'post-moderner' figurativer Malerei jedoch ein ganz grundsätzliches Problem von Kunst in Verbindung mit 'Handwerk'. Burgin sieht die Gefahr, dass die figurative Malerei wieder 'alte konservative Werte' aufleben lasse. Er meint zu erkennen, dass die zeitgenössische figurative Malerei durch die Einzigartigkeit herausgehoben werde, dass es sich wieder um 'echte, harte' Arbeit handle.⁴⁰ Dieser Vorwurf mag teilweise sicherlich zutreffen, da manche Institutionen wieder eine Art 'Malergenies' aufleben lassen möchten. Doch wenn man im Speziellen an Fotomalerei denkt, so ist doch ein Punkt offensichtlich, der dieser Analyse widerspricht: in der Fotomalerei geht es keinesfalls darum, das handwerkliche, künstlerische

³⁸ Greenberg 1997a, S. 267.

³⁹ Ich spiele hier vor allem auf die impressionistische Malerei an, in welcher besonders zu Beginn der Schwerpunkt darauf lag 'Naturstimmungen' einzufangen. Als namensgebend für den Impressionismus gilt das Werk *Impression* (1872) des Künstlers Claude Monet, in dem der atmosphärische Eindruck des Augenblicks wichtiger ist als kompositorische Mittel oder eine räumliche Wirkung. In den impressionistischen Gemälden wurden erstmals expressionistisch Farben verwendet, die so in der Natur nicht sichtbar sind, um die Emotion, die zum Beispiel eine bestimmte Abendstimmung erzeugte, hervorzuheben. In der Verwendung der Farbe sollten optische Erfahrungen - wie die besondere farbliche Qualität eines Schattens - hervorgehoben werden. Ich spiele hier aber besonders auch auf die expressionistische Malerei an, die die Farben – wenn man so will – dem Gefühl untertan machte, um so '-Stimmungsbilder', diesmal jedoch auf die Emotionen des Menschen anspielend – zu erzeugen. Die Realfarben waren in der Ausführung des Bildes nicht mehr bedeutend. Sowohl die impressionistische als auch die expressionistische Malerei stellte sich gegen 'Abbildungsnormen' der damaligen Zeit und legte im Brechen der Normen diese auch offen.

⁴⁰ Burgin 1986, S. 45.

sche 'Können' hervorzuheben oder gewisse Formen von 'Geniebegriff' wiederaufleben zu lassen. Das Abmalen der Fotografien mithilfe von Rastersystemen und Projektoren ist eine geradezu stupide Angelegenheit: es handelt sich dabei um das mechanische Abmalen eines Bildes, das auf die Leinwand projiziert oder mit einem Rastersystem in kleine, einfach nachzuahmende Teile zerlegt wird. Man findet in der Fotomalerei auch keinen beeindruckenden Duktus, der einen Künstler von einem anderen abhebt. Das aktive Ablegen einer erkennbaren Manier, der die Maler voneinander abgrenzte, führte zu einer sehr wichtigen Entwicklung in der Malerei, die erst über das Readymade und die Farbfeldmalerei erreicht werden konnte: der 'Tod des Autors'. Der Künstler konnte nicht mehr nach seiner Handschrift oder anderen subjektiven Spuren beurteilt werden. Das bedeutet, dass auch der Künstler austauschbar geworden ist. Die Austauschbarkeit des Künstlers zelebriert zum Beispiel Marcel Duchamp⁴¹, indem er einen gefundenen Gegenstand – das Readymade - zu einem Kunstwerk erklärt oder Andy Warhol, indem er seine Kunstwerke von anderen Menschen produzieren lässt. Am Stärksten lässt sich die Verneinung der Autorschaft in der 'Appropriation Art' feststellen, in der Kunstwerke übernommen und kopiert werden.

Diese absolute Verneinung der Autorschaft finde sich bei Gerhard Richter nicht, so die deutsche Kunsthistorikerin Julia Gelshorn, da ein 'Richter' „trotz der Zurückweisung von gestischem Ausdruck und Personalstil als solche[r] zu erkennen [ist]“.“⁴² Dennoch – und hier beziehe ich mich vor allem auf die Fotobilder von Richter – ist es sehr wichtig, zu erkennen, dass Richter bei der Produktionsweise keine Form von Autorschaft beansprucht.

⁴¹ Wie der 'Tod der Malerei' letztendlich nicht bedeutet, dass es keine Malerei mehr gibt, so kann auch der 'Tod des Autors' nicht so gelesen werden, dass kein Autor vorhanden ist. Duchamp nimmt sich zwar einerseits als Künstler sehr zurück, andererseits bedarf es ja eines Künstlers um ein Objekt zum Kunstwerk zu erheben. Die Bedeutung der 'Autorschaft' wurde also nicht aufgelöst, sie hat sich lediglich vom 'machen' zum 'auswählen' verschoben. Dem Betrachter jedoch wird ein größerer Platz eingeräumt, indem ihm die Verantwortung zugeteilt wird, dass es nun seine Aufgabe ist, das Bild zu 'machen', beziehungsweise in seinem Kopf zu vollenden.

⁴² Gelshorn 2003, S. 188.

3. Gerhard Richter

Der deutsche Maler Gerhard Richter gilt wohl als einer der vielschichtigsten Vertreter zeitgenössischer Malerei. Richters Bilder sind „fragile Konstruktionen, in denen das Gleichgewicht zwischen der selbstbezüglichen Evidenz des Bildobjekts [das Bild als reine Oberfläche, Anm. der Autorin] und seiner verweisenden Ausdruckskraft [der Illusionismus im Bild, Anm. der Autorin] ständig neu ausgehandelt werden muss“⁴³, schreibt der Schweizer Kunsthistoriker Christian Spies, der sich insbesondere mit der 'Topologie des Unanschaulichen' in Richters Vorhangbildern auseinandergesetzt hat. Durch Gerhard Richters Werk wird also ein neuer Abschnitt des Malereidiskurses eröffnet, indem er einerseits über die Entwicklungen vormaliger Diskurse reflektiert und andererseits vorschlägt, sich wieder mit der illusionistischen Seite der Malerei auseinanderzusetzen. Die gegenständliche Darstellung unterscheidet sich jedoch dahingehend von jenen Bildern, die vor dem ersten Monochrom entstanden sind, dass es vordergründig nicht um das Abgebildete, sondern um die Art der Abbildung geht. Gerhard Richter hat sich bewusst mit der Geschichte der Malerei und den Krisen, durch die sie gegangen ist - und auch heute noch geht - auseinandergesetzt. Seine Werke präsentieren sich jedoch nicht als eklektisches Gefüge, da er nicht verschiedene Stile reinterpretiert, sondern viele unterschiedliche Techniken verwendet – und hierbei sind sowohl Maltechniken als auch der Einbezug der 'Technik'⁴⁴ gemeint – um die Grenzen der Malerei auszuweiten. Der Künstler versucht Malerei neu zu denken, indem er sich einerseits der Malerei und andererseits der Fotografie, einerseits dem handwerklichen Schwerpunkt in der Kunst und andererseits des Readymades, sowohl des abstrakten als auch des repräsentativen Bildes bedient⁴⁵ und dabei versucht, die Werke 'offen' zu halten: offen für Interpretationen, seien diese nun auf formaler oder inhaltlicher Ebene formuliert.

Ein frühes Werk Richters, in dem diese Ebenen konstruiert und gleichzeitig aufgebrochen werden, ist *Tisch* (Abb. 19) aus dem Jahr 1962. Das Motiv wurde aus einer Möbelzeitschrift übernommen und in Graustufen, die Hell-Dunkel-Effekte erzeugen, wiedergegeben. Richter wählt einen Bildausschnitt, der Tiefenraum erzeugt. Aufgebrochen

⁴³ Spies 2008, S. 133.

⁴⁴ Mit 'Technik' ist der Einbezug von Computertechnik und Fotografie gemeint.

⁴⁵ Foster 2009, S. 115.

wird die illusionistische Wiedergabe der gefundenen Fotografie durch eine gestische Übermalung des Bildraums. Richter erzeugt in diesem Bild Illusion und bricht diese gleichzeitig, indem er die Darstellung durch die Übermalung an die Fläche bindet.⁴⁶ Dem Betrachter wird der Eintritt in den illusorischen Bildraum verwehrt. Dadurch wird darauf verwiesen, dass es in dem Bild um das Unanschauliche⁴⁷ geht und nicht um das gemalte Bild eines Tisches. Gleichzeitig wird in der gestischen Übermalung eine sinnliche Haptik in den Vordergrund gerückt. Die Zerstörung des Bildraums wird als überaus lustvoll wahrgenommen. Fragmentiert und dekonstruiert wird dieser nicht nur im malerischen Gestus, sondern auch in der Wahl des Bildausschnitts selbst: der Tisch ist mittig im Bildraum platziert, wobei die Tischkante an der linken Bildseite abgeschnitten wurde. Die Fragmentierung des Objekts, das durch den Bildtitel *Tisch* als Referenzobjekt in dem Werk ausgewiesen wird, verweist auf fotografische Ästhetiken und gibt dem Gemälde – obwohl es durch und durch malerische Qualitäten aufweist – eine neue Dimension. Es werde darauf verwiesen, dass es sich um das Abbild eines Abbildes handelt und dadurch nähere sich die Leinwandoberfläche an die fotografische Oberfläche an, wie Christian Spies feststellt. Spies führt seine Beobachtungen weiter aus: „[Die Abbildung] bleibt jederzeit auf die Evidenz des fotografischen Abbildes rückführbar und durchbricht diese doch zugleich mit ihrer malerischen Faktur.“⁴⁸

In diesem Werk zeigt Richter demonstrativ, dass er nicht die Erzeugung, sondern die stückweise Dekonstruktion eines geschlossenen Bildes anstrebt. Gerhard Richter erwähnt in einem Interview mit Benjamin Buchloh, dass er zwar immer mit der Absicht an ein Werk gehe ein 'geschlossenes' Bild zu erhalten, dann jedoch dem Drang folge dieses Stück für Stück zu zerstören.⁴⁹ In den abstrakten Bildern von Gerhard Richter zeigt sich dies in den vielen Schichten, die übereinandergelegt werden. Eine Schicht überdeckt die andere und wird danach mit einem Werkzeug⁵⁰, das Richter extra dafür angefertigt hat, wieder aufgerissen, so dass die unterschiedlichen Malschichten, durch

⁴⁶ Spies 2008, S. 122.

⁴⁷ Damit ist gemeint, dass weder der repräsentative Charakter der Fotografie noch die illusionistische Darstellung in der Malerei wiedergegeben werden soll.

⁴⁸ Spies 2008, S. 126.

⁴⁹ Buchloh 2009, S. 28.

⁵⁰ Gerhard Richter verwendet dafür das sogenannte 'Rakel', eine Art 'Riesenspachtel', die Richter in unterschiedlichen Längen und Breiten angefertigt hat und die von oben nach unten oder von links nach rechts über die Leinwand gezogen wird.

die der Bildraum konstruiert wurde, aufgebrochen werden. Teilweise wird durch diese Technik die Farbe so weit abgetragen und aufgerissen, dass die zuunterst liegende Malerschicht oder sogar Teile der Leinwand selbst sichtbar werden.

In den figurativen Werken zeigt sich die Dekonstruktion des Bildes in den 'Verwischungen' der Motive, in Übermalungen – die der Künstler einige Male auch direkt auf Fotografien gemacht hat - und in Passagen im Bild, die Gerhard Richter unfertig lässt und nicht ausformuliert. Der Künstler scheint - indem er unterschiedliche Maltechniken einsetzt - Fragen an die Malerei zu stellen und nicht Fragen an ein 'Bild hinter dem Bild' oder eine 'Wahrheit hinter der Bildoberfläche'. Während die moderne Abstraktion von dem Verlangen nach Purismus, nach Reinheit und Selbsttranszendenz geprägt war, fokussierte sich Richter auf andere Eigenschaften, die Malerei hervorbringen kann: darauf, dass Malerei nicht Transzendenz und 'Wahrheiten' produziere, sondern simple visuelle Effekte, die als Bilder wahrgenommen werden, so Johannes Meinhardt.⁵¹ Sogenannte 'visuelle Effekte' bei Richter stehen dafür, dass es in seiner Malerei vorwiegend nicht um eine figurative, sondern eine formale Lesart des Abgebildeten geht. Die 'visuellen Effekte' sollen nicht verbergen, dass es sich um ein gemaltes Bild – sei dies nun gegenständlich oder abstrakt - handelt, sondern verweisen auf die Oberfläche als konstruierendes Element in der Malerei und darauf, dass das, was sich auf dieser Oberfläche manifestiert, wiederum nur als 'visuelle' Oberfläche gelesen werden kann. Es erscheint sinnvoll, diese Lesart auch bei den Bildern von Eberhard Havekost einzusetzen. Eberhard Havekost scheint viele Ansätze, die sich in Gerhard Richters Werken finden, in seinen Bildern weiterzudenken, unterscheidet sich in der Entwicklung, der Ausführung und der Botschaft der Werke jedoch teilweise sehr stark von Richter. Havekost hat sich auf die radikale Beschneidung des Bildraumes und die rücksichtslose Fragmentierung des Objekts, die Verwendung von 'stumpfen', gedämpften Farben, die Verarbeitung 'langweiliger' Bildausschnitte und die Abbildung 'banaler' Gegenstände spezialisiert. Diese Entscheidungen führen dazu, dass man die Bilder nicht gegenständlich lesen kann, beziehungsweise, dass es nicht zielführend ist, die Bilder lediglich mit Blick auf die figurativen Darstellungen zu analysieren. Auf die Besonderheiten in den Bildern von Eberhard Havekost und einen Vorschlag zu einer sinnvollen Leseweise der Bilder wird

⁵¹ Meinhardt 2009, S. 136.

in dieser Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen.

Obwohl das Figurative in der Fotomalerei nicht im Vordergrund stehen soll, so kann der Betrachter doch nicht ignorieren, dass auf den Bildern Gegenstände und Menschen zu sehen sind, die als solche entziffert werden können. Die Werke bewegen sich in einer Grauzone zwischen Bild und Abbild. Gerhard Richter stellt die Frage „was eine subjektlose Malerei ohne die schöpferische Intentionalität des Künstlers leisten kann.“⁵² Indem sich Richter bei den Fotobildern bereits vorhandener, gefundener Bilder und Medienbilder bedient, die er detailgetreu kopiert, verzichtet er auf Inszenierung und Komposition des Sujets.⁵³ Es stellt sich dennoch die Frage, warum Gerhard Richter sich als Künstler in den Produktionsprozess einbringt, wenn er sich doch von Künstlermythen entfernen möchte. Er selbst meint in einem Interview mit Benjamin Buchloh, dass es nicht seine Absicht sei, den produktiven Akt in der Kunst zu negieren, wie dies bei Andy Warhol oder Marcel Duchamp zu finden sei. Er sei vielmehr der Meinung, dass es nicht darauf ankomme *wie* der Künstler produziere, sondern darauf *was* er sichtbar macht. Er negiert also nicht den Einfluss des Künstlers auf sein Kunstwerk, sondern das 'Talent' des Künstlers im Kunsthandwerk.⁵⁴

Auch bei Eberhard Havekost scheint die Frage nach dem *Was* ausschlaggebend zu sein. Betrachtet man seine Bilder, so hat man nicht das Gefühl, dass das Handwerk oder eine Form von handwerklicher Virtuosität entscheidend in seinen Werken sind, doch man merkt eine große Sensibilität für die Auswahl der Bildfragmente, die in ihrer Inhaltslosigkeit und in ihrer Leere schockieren und den Betrachter über Bild und Abbild nachdenken lassen. Man könnte sagen, es findet eine neuerliche Entleerung des Bildraumes statt, wobei sich diese diesmal nicht darin zeigt, dass sich der Künstler auf eine Farbe beschränkt die den gesamten Bildraum überzieht, sondern dass der Künstler alles im Bild, was Bedeutung generieren und den Betrachter an das Bild fesseln könnte, eliminiert und so zur absoluten Ausdruckslosigkeit des Abgebildeten findet.

Dass Richter – und auch Havekost - darüber reflektieren *was* sie sichtbar machen, zeigt

⁵² Meinhardt 1995, S. 179.

⁵³ Richters Gemälde nach Fotografien sind nicht zu verwechseln mit Fotorealismus, in dem optische Eigenschaften der Fotografie als visuelles Ideal für die malerische Umsetzung angesehen werden.

⁵⁴ Buchloh 2009, S. 9.

sich darin, dass sie die Bilder - und vor allem auch die Bildausschnitte - die sie verwenden, keinesfalls zufällig auswählen. Dennoch bringen sie sich nicht als subjektive, führende Künstler in die Bilder ein. Der britische Philosoph Peter Osborne vertritt den Gedanken, dass Richter, indem er nach Fotografien male, sich nicht nur objektiv zum Abgebildeten verhalte, sondern eine verdoppelte Distanz in Referenz zum Objekt erzeuge. Seine These baut auf Boris Groys' Theorie, dass zeitgenössische Künstler ein 'doppeltes Zitat' verwenden, um die Dinglichkeit des Bildes aufzudecken. Boris Groys formuliert die These, dass das zeitgenössische Bild auf eine klassische Vorlage, ein 'unkritisch' verstandenes Bild und gleichzeitig auf das anonyme moderne Design das die Produktion von Massenverbrauchsgütern oder die Massenmedien kennzeichnet verweise.⁵⁵

Kennzeichnend für das 'doppelte Zitat' oder die 'verdoppelte Distanz' sei die Einbindung von Text oder anderen Manipulationen des Bildrahmens in das gemalte Bild.⁵⁶ Durch das Einbinden von Text oder einem 'Rahmen', der das Bild umgibt, wird die Referenz auf die Fotografie beziehungsweise auf die Verwendung der Fotografie in Zeitschriften, Zeitungen und Büchern verwiesen. Peter Osborne sieht in dieser doppelten Negation – die Negation der Fotografie durch das Fotogemälde und die Negation des Gemäldes durch die Fotografie – die Essenz von Richters Arbeiten. Besonders wichtig erscheint ihm dabei, dass Richter durch seine Arbeitsweise den Einfluss des Readymades⁵⁷ auf die zeitgenössische Malerei reflektiert. Boris Groys wiederum verweist darauf, dass sich das 'doppelte Zitat' von der Technik des Readymades unterscheide, die unmittelbar mit der Massenproduktion arbeite und sie direkt ästhetisiere⁵⁸, während in der Fotomalerei mit der malerischen Umsetzung des Readymades gearbeitet wird. Richters Arbeitsweise zeige hierbei, dass das Readymade die Malerei nicht unmöglich gemacht hat, sondern dass die Reflektion über das Readymade - beziehungsweise über das Bild als Readymade - zu neuen Möglichkeiten in der kritischen Reflektion über das Wesen der Malerei

⁵⁵ Groys 1991, S. 99.

⁵⁶ Osborne 1992, S. 106.

⁵⁷ Zur Bedeutung des Readymades in der Malerei sei an dieser Stelle auf Thierry de Duves Text *Das Readymade und die Farbtube verwiesen*, in dem er darauf eingeht, dass das Readymade selbst - da es von Malerei spreche - vielmehr der Malerei als der Skulptur zugeordnet werden könne, obwohl es keine Malerei mehr ist: De Duve 1993, S. 136.

⁵⁸ Groys 1991, S. 99.

führe.⁵⁹ Das Readymade – die bereits existierende Fotografie – ermöglicht dem Künstler eine Beliebigkeit der Bilder. Erst diese Beliebigkeit führt zur vollkommenen Dekonstruktion des Mythos vom schöpferischen Künstler, da dieser im Prozess des Abmalens keine Entscheidungen trifft und keine Veränderungen vornimmt. Während des mechanischen Farbauftrags kann er jede Form des bewussten, urteilenden Denkens ausschalten. Richter wendet diese Arbeitsweise nicht nur bei den Fotobildern sondern auch bei den abstrakten Werken an.

Indem Richter sich immer wieder in mechanisch ausführbare Arbeitsprozesse versetzt – sei dies nun ein Lackmonochrom, ein abstraktes Bild oder Fotomalerei – scheint eine Analogie zur Maschine zu entstehen, die arbeitet ohne zu denken.

Besonders radikal zeigt sich sein Verzicht auf Kontrolle in seiner Arbeit *4900 Farben* (Abb. 20) aus dem Jahr 2007.⁶⁰ Die Selektion und kompositionelle Anordnung der Farbfelder in *4900 Farben* wurde nicht vom Künstler selbst, sondern von einem Computerprogramm ausgeführt. Die einzelnen Felder wurden außerdem nicht mehr – wie bei früheren Versionen – von Hand gemalt, sondern in einer Lackierwerkstatt mit Lack-Spray angesprüht. Daraufhin wurden die einzelnen Elemente wie Mosaiksteinchen zusammengesetzt.⁶¹ Das Kunstwerk geht von 25 Grundfarben aus, die in immer neuen Kombinationen zusammengesetzt werden. Jeweils 25 Quadrate wurden auf 196 quadratischen Elementen zusammengesetzt, die in 11 Kernvariationen präsentiert werden können. Indem die Farbsteinchen in immer neuen Variationen zusammengestellt werden, eröffnet sich dem Betrachter eine Erkenntnis, die eng mit dem gesamten Werk von Gerhard Richter zusammenhängt: nämlich jene, dass es unendlich viele Möglichkeiten⁶² der

⁵⁹ Osborne 1992, S. 111.

⁶⁰ Die 25 Farbtöne wurden durchnummeriert und die Nummern vom Computer zufällig zu Tafeln von je fünf mal fünf Farbfeldern zusammengesetzt. Die Farbtöne sind auf Aludibond-Platten lackiert. Die Platten mit den einzelnen Farbtönen sind je 97 x 97 x 2 mm groß. Mehr zur Fertigungstechnik und zur Anordnung der Farbfelder in: Richter 2009, S. 10-11.

Die ersten Farbtafeln entstanden im Jahr 1966. Sie waren nach standardisierten industriellen Farbtafeln gemalt. Diese waren noch mit weißen Zwischenräumen versehen. Im Jahr 1971 waren die Zwischenräume noch erhalten, Richter begann jedoch, die Farbtafeln zufallsmäßig anzuordnen. Weiter schuf Richter unter anderem *1024 Farben* im Jahr 1973 und *4096 Farben* im Jahr 1974. Ab dem Jahr 1973 begann Richter, die weißen Zwischenräume zu entfernen und die Farben in Quadraten anzuordnen. Die Farben stießen nun direkt aufeinander und fügten sich mehr zu einem Farb-Bild denn zu einer Farb-Studie. Vgl: Pelzer 2009, S. 74-76.

⁶¹ Buchloh 2008, S. 67.

⁶² Im Werk *4900 Farben* ist die Anzahl der möglichen Permutationen $15 \frac{1}{2}$ Quadrillionen. Diese Möglichkeit bezieht sich natürlich nicht auf die Anordnung der 196 Farbquadrate nebeneinander sondern

Wiederholung, der Neuordnung des immer Selben gäbe⁶³ So wie die Farbfelder in unendlich vielen Variationen angeordnet werden können, so können auch 'Realitätseindrücke', Geschichtsfragmente und Ereignisse in unendlich vielen Variationen erzählt und dargestellt werden. Außerdem unterstreicht diese Serie den anti-hierarchischen Gedanken Richters, dass man keine der 196 Farbplatten einer anderen vorziehen könne, da sie in ihrer Diversität in ebenmäßiger Intensität auf den Betrachter wirken.

Besonders wichtig erscheint es Richter, Grenzen zwischen den Medien aufzubrechen und diese dadurch neu zu definieren. Etwas überspitzt formuliert der Künstler diesen Gedanken folgendermaßen: „Und wenn ich mich darüber hinwegsetze, dass man unter Fotografie ein Stück belichtetes Papier versteht, dann mache ich Fotos mit anderen Mitteln, nicht Bilder, die etwas von einem Foto haben. Und so gesehen, sind meine Bilder, die ohne Fotovorlage entstanden sind (abstrakte usw.), auch Fotos.“⁶⁴ Richter bezieht sich in dieser Aussage auf verschiedenste Ausformungen des mechanischen Arbeitens in seinem Werk. Die Fotografie an sich entsteht ohne das künstlerische Zutun eines Menschen. Der Mensch drückt den Auslöser, die Maschine 'macht' das Foto.⁶⁵ Die Verwendung von Fotografie ermöglicht dem Künstler nicht nur eine Distanz zum Abgebildeten durch die mechanische Reproduktion sondern auch eine neue Definition der Malerei durch die Verwendung des fotografischen Vokabulars. Wenn Richter seine abstrakten Werke und Bilder die ohne Fotovorlage entstanden sind auch als 'Fotografien' bezeichnet, so scheint er auf die Öffnung des Bildbegriffes hinweisen zu wollen. Mehrmals wurde hinsichtlich des Werks von Gerhard Richter auf die Prägnanz hingewiesen, die fotografische Sprache in die Analyse der gemalten Bilder einfließen zu lassen.

Luc Lang führt in seinem Text *The photographer's Hand* aus, dass Richter eine kritische Distanz zum kunsthistorischen Vokabular als auch zur Malerei selbst einnehme, indem

auf die Anordnungsmöglichkeiten der kleinen Einzelfarbfelder. Siehe: Richter 2009, S. 10.

⁶³ Buchloh 2008, S. 70.

⁶⁴ Richter 1993, S. 68.

⁶⁵ Dies ist nun natürlich sehr radikal ausgedrückt, da der Künstler sehr wohl Einfluss darauf hat, wie das Foto aussehen wird. Der Fotograf wählt den Ausschnitt, er wählt die Belichtung, er wählt, zu welcher Tages- oder Nachtzeit das Bild aufgenommen wird und so weiter. Ich spreche hier auch nicht von den Ästhetiken des fotografischen beziehungsweise des gemalten Bildes sondern von dem Umstand, dass der Fotograf nach der Vorbereitungsphase letztendlich nur einen Knopf drückt, der die Technik in Bewegung setzt.

er die Möglichkeiten der Malerei mit dem Vokabular der Fotografie erforsche.⁶⁶ Doch nicht nur die Malerei wird durch die Verwendung der Fotografie befruchtet. Auch Fotografien können erst im gemalten Zustand neu gelesen werden.⁶⁷ Die Funktionalismen beider künstlerischen Ausdrucksformen, sowohl der Fotografie als auch der Malerei, können mithilfe einer Überprüfung durch die jeweils andere Kunstform aufgezeigt werden.

Auch bei der Analyse der Werke von Eberhard Havekost scheint es unbedingt notwendig zu sein, sich der fotografischen Sprache zu bedienen, obwohl die Werke über die Fotografie hinausgehen. Durch die malerische Umsetzung jedoch bringt Havekost am Computer manipulierte Werke wieder auf eine Ebene, in der sehr viele fotografische Eigenschaften enthalten sind.

4. 'Photoshop-Realismus' – Computerästhetiken in Öl?

Doch nicht nur Fotografie spielt bei Eberhard Havekost eine Rolle, sondern auch die digitale Bearbeitung der Bilder am Computer. So stellt sich die Frage, ob und inwiefern die – formale - Deutung der gemalten Bilder durch den Umstand beeinflusst wird, dass der Künstler digitale, am Computer nachbearbeitete, Fotografien in Öl festhält. Damit zusammenhängend muss auch geklärt werden, wie sich die Flüchtigkeit eines digitalen Bildes zu der Beständigkeit eines Ölgemäldes verhält. Sind die Werke des Künstlers in fertigem Zustand weniger Gemälde als vielmehr 'gemalte Bilder'⁶⁸, da die digitale Ober-

⁶⁶ Lang 1995, S. 43.

⁶⁷ Osborne 1992, S. 107.

⁶⁸ Der Bildbegriff ist diskursiv sehr stark vorbelastet. Ich möchte mit diesem Begriff in keiner Weise einen der vielen zu diesem Thema existierenden Argumentationsstränge aufnehmen und weiterdenken. (Wichtige Positionen sind in Europa unter anderem Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp und Klaus Sachs-Hombach, in Amerika vor allem W.J.T. Mitchell.) Im Unterschied zum Gemälde, in dem malerische Intention verankert ist, sehe ich im 'gemalten Bild' eine Bildform, die mehr Automatismus im Sinne von 'Abbild' durch einen technischen Apparat, und weniger 'Fantasie' aufweist. Während im Gemälde immer fantastische Passagen vorhanden sind, die der Maler aus dem Gedächtnis oder aus seinem Imaginationsvermögen bildnerisch festgehalten hat, so zeigt sich im Bild, wie ich es in dieser Arbeit verstehen möchte, keiner dieser Ansätze. Aus diesem Grund schlage ich auch vor, die Werke Havekosta als 'gemalte Bilder' und nicht als Gemälde zu lesen. Im Englischen gibt es zum Beispiel die Unterscheidung zwischen 'pictures' und 'images', die im Deutschen nicht gegeben ist. In diesem Fall würde ich in der vorliegenden Arbeit von 'pictures', nicht von 'images' sprechen. Ich möchte mit dem Bildbegriff, wie ich ihn in dieser Arbeit verstehe, nicht auf eine bestimmte Funktion einer Bildform hinweisen, sondern das 'imaginierte' Bild vom 'automatisierten' Bild abset-

fläche ohne künstlerisches Zutun abgemalt wird? Beide Formen des künstlerischen Ausdrucks – sowohl die Fotografie als auch die malerische Umsetzung – müssen im Fall der Serie *Privat* berücksichtigt werden, da die Bilder nicht aus einem anonymen Archiv oder aus Zeitschriften stammen, sondern vom Künstler selbst gemacht wurden. Die Schwierigkeit liegt darin, dass für die fotografische Analyse nicht die gleichen Methoden wie für die malerische Analyse gelten, beziehungsweise dass kunsthistorische Praktiken nicht auf die Fotografie umgelegt werden können, wie Rosalind Krauss eindrücklich betont.⁶⁹ Es ist daher notwendig, von zwei Seiten auf diese Bilder zuzugehen, mit dem Ziel, offenzulegen, welche Formsprache sich als brauchbarer für eine Analyse dieser Serie erweist.

4.1 Von der analogen Fotografie zur Computergrafik

Um den Schritt, den der Künstler Eberhard Havekost von der digitalen Fotografie und Bildbearbeitung zurück zur Malerei - also einer nicht nur pre-digitalen, sondern einer pre-technischen⁷⁰ Arbeitsweise per se - macht, nachvollziehen zu können, muss man zuerst die analoge Fotografie auf einer technischen Ebene von der digitalen absetzen. Notwendigerweise müssen zur Klärung des Bildbegriffes oder des Bildstatus auch historische Positionen wie Walter Benjamin und Charles Sanders Peirce aufgegriffen werden.

Als das Digitalbild den Markt eroberte gab es ähnliche Einwände wie zu jener Zeit, als das Aufkommen der Fotografie in den 1830er Jahren zu Polarisierungen führte: dass der aktive künstlerische Part des Menschen immer mehr hinter technische Raffinessen zurückweiche und dass alte und neue Kunsttechniken demnach nicht den gleichen Stellenwert haben könnten. Andererseits gab es immer auch Stimmen die betont haben, wie wichtig der Einfluss neuer Medien auf die Kunstproduktion sei und dass es die Aufgabe

zen. Wichtig ist außerdem, dass ich keine Form von 'Wahrheitsanspruch', die in der Fotografie oder im abbildenden Bild gesehen werden könnte, geltend machen möchte. Jegliche Diskussion über das 'Reale' oder 'Wahrheit' wurde meistens mit der Feststellung beendet, dass es keine absolute, objektive Wahrheit gibt, da jede Form von Wirklichkeit – auch wenn sie von einem Apparat abgebildet wird – stark fragmentiert und subjektiv ist.

⁶⁹ Krauss 1998, S. 52-54.

⁷⁰ 'Technisch' ist hier nicht gemeint im künstlerischen Sinn, wie zum Beispiel Maltechnik, nicht im Sinn einer handwerklichen Manufaktur, sondern im Sinn von industrieller Massenproduktion und maschineller Technik.

der Kunst sei, mit diesen neuen Techniken zu arbeiten. Als Beispiel für die theoretische Aufbereitung des Themas 'Kunst und Technik' sei hier Walter Benjamin genannt, der mit seinem 1936 erstmals publiziertem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wegweisend für eine künstlerische Betrachtung von Fotografie und Film war.⁷¹ Walter Benjamin begrüßte das Aufkommen neuer Medien, obwohl er auch vor der missbräuchlichen Verwendung derselben warnte.⁷² Bahnbrechend schien für Benjamin die Objektivität, die durch eine Fotografie ermöglicht wurde, da die Linse Blickpunkte festhielt, die dem menschlichen Auge nicht zugänglich sind. Die Annahme, dass eine Fotografie absolut objektiv ist, weil der Apparat ein Foto schießt, auf das der Mensch nur sehr bedingt Einfluss nehmen kann, hat sich mittlerweile natürlich geändert, da sich die Technik so weit entwickelt hat, dass der Fotograf das Bild einem Maler gleich seinem Wunsch entsprechend gestalten kann und auch vor der Produktion des Bildes weiß, wie dieses im Nachhinein aussehen wird.

Fasziniert war Benjamin außerdem davon, dass durch Vergrößerung und Zeitlupe Bilder festgehalten werden können die sich der natürlichen Optik entziehen.⁷³ Die Fotografie ermöglicht dem Menschen einen tiefen, sezierenden und gleichzeitig stark fragmentierten Blick in die Welt die ihn umgibt. Dieser tiefe Einblick bedingt immer den 'Ausschnitt', das Loslösen oder Herauslösen eines kleinen Teiles aus dem Blick- oder Bildfeld, der sich dem Rezipienten fragmentarisch präsentiert. Dieses Spezifikum wird in der vorliegenden Diplomarbeit zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen.

Ein Begriff der oftmals missbräuchlich verwendet wird und in Diskursen um die Malerei und die Fotografie immer wieder aufkam ist jener der 'Aura', einhergehend mit der Feststellung diese gehe verloren, wenn das Bild von einem technischen Apparat ausgeführt werde. Als missbräuchlich verwendet kann der Begriff deshalb bezeichnet werden, weil die Argumentation, die bei dem Konkurrenzkampf zwischen Malerei und Fotogra-

⁷¹ Ergänzt werden muss, dass Walter Benjamin mit seinem Text natürlich politische Absichten verfolgte. Er wollte ein Vokabular erschaffen, das abseits von der missbräuchlichen Verwendung der Massenmedien durch den Faschismus, diese zu einem politischen Statement gegen den Faschismus werden lasse. Walter Benjamin war davon überzeugt, dass die Kunst politisch sein müsse und diese politische Aufgabe ernst zu nehmen habe. Obwohl dieser Punkt natürlich zentral in Benjamins Analyse ist, werde ich nicht weiter darauf eingehen, weil sich bei der von mir behandelten Serie keine Diskussion über Politik aufdrängt.

⁷² Benjamin ging im speziellen auf die Verwendung der Massenmedien durch den Faschismus ein.

⁷³ Benjamin 1996, S. 12.

fie angewendet wurde, zu Teilen auch wieder in der Streitfrage aufgegriffen wurde, ob bei der digitalen Fotografie nicht eine 'Stimmung' verloren gehe, die sich in der analogen Fotografie zeige. Keinesfalls kann bei diesem Diskurs jedoch von 'Aura' gesprochen werden, denn als Aura beschreibt Benjamin die „einmalige Erscheinung einer Ferne“.⁷⁴ Es handelt sich dabei um etwas Einzigartiges, einmalig Vorkommendes. Durch die Reproduktionstechniken werden jene Punkte die laut Walter Benjamin etwas 'auratisches' an sich haben ausgehebelt: einerseits wird durch die Möglichkeit der Reproduktion die Einmaligkeit einer Erfahrung/Erscheinung aufgehoben und andererseits wird durch die Möglichkeit des Zooms die räumliche Entfernung überwunden. Das 'Hier und Jetzt', die Zeit- und Ortsgebundenheit lösen sich gleichzeitig mit dem Aurabegriff auf. Außerdem, so Benjamin, werde der rituelle Kultwert des Bildes in der Fotografie überwunden. Doch nicht nur die 'Aura' verändert sich durch das Aufkommen von Fotografie und Film, sondern auch die 'Betrachtungsmöglichkeiten'. Während ein Gemälde am Besten nur von einer, aber auch von einigen wenigen Personen eingehend studiert werden kann, so kann die Fotografie durch vielfältige Reproduktionen simultan von einem großen Publikum betrachtet werden.⁷⁵ Die Art der Rezeption und auch der Bildbegriff haben sich durch das Aufkommen der Fotografie nachhaltig und radikal verändert.

Wichtig scheint an dieser Stelle die Klärung von zwei grundlegenden Begriffen im Feld der Bildtheorie, die von Charles Sanders Peirce geprägt wurden: das Ikon und der In-

⁷⁴ ebd. 1977, S. 15.

Ich formuliere den Aurabegriff in dieser Arbeit anhand des Textes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Es muss jedoch festgehalten werden, dass Benjamin selbst verschiedene Definitionen für den Aurabegriff vorgeschlagen hat und sich nicht auf eine fixe Begriffsdefinition festlegen wollte. So schreibt Benjamin sogar der frühen Fotografie eine Aura zu, die er in dem starken Kontrast von Hell und Dunkel, Licht und Schatten verortet. Benjamin macht den Aurabegriff bei diesen frühen Fotografien auch daran fest, dass sich Objekt und Technik so sehr entsprechen, wie sie später auseinanderfallen. Nach Benjamin wurde die Aura mit der Verdrängung des Dunkels durch lichtstärkere Objektive verdrängt. Seine These, dass der Aurabegriff dann angewendet werden kann, wenn die Echtheit und Einzigartigkeit des Kunstwerkes gewährleistet ist, kehrt jedoch immer wieder und stellt die 'Aura' somit in Opposition zur Reproduzierbarkeit. Wichtig ist auch zu erwähnen, dass Benjamin den Verlust der 'Aura' nicht als negativ empfand, sondern dass er lediglich feststellte, dass diese mit dem Fortschreiten der Technik nach und nach verschwand.

⁷⁵ ebd. 1977, S. 33.

dex.⁷⁶ Was unterscheidet diese zwei Zeichensysteme voneinander? Unter dem Ikon⁷⁷ versteht man eine Art von Zeichen das dem Ding, auf das es verweist, ähnlich ist. Beim Ikon handelt es sich also um ein abbildendes Zeichen das wiedergibt, was gesehen wird und wie es gesehen wird. Beim Index⁷⁸ findet sich eine direkte, physische Verbindung zwischen dem Rezipienten und dem Objekt. Das kann zum Beispiel ein Geruch sein den man wahrnimmt und durch den man an etwas erinnert wird. Unter Index kann man aber auch die chemische Lösung verstehen, die noch im Stadium der Entwicklung einer Fotografie ein latentes Bild sichtbar macht, das wie ein Abdruck auf dem Film erscheint. Der Index meint eine tatsächlich physische Verbindung des Rezipienten mit dem Bild, das Ikon jedoch ist eine rein bildliche oder skulpturale Darstellung des Objekts. Bei der Betrachtung der Ab- oder Nachbildung bringt der Rezipient die Bezeichnung mit dem Abgebildeten in Verbindung. Während das Ikon für jede Form von figurativer Abbildung verwendet werden kann, so handelt es sich beim Index um ein Zeichensystem das nichts zu sagen hat, sondern auf das 'Es-ist-so-gewesen' verweist. Roland Barthes definiert die indexikalische Eigenart der Fotografie folgendermaßen: „Genau in dieser Interpretationssperre liegt die Gewißheit [sic.] des PHOTOS: auch wenn ich mich noch so sehr mühe, alles, was ich feststellen kann, ist, daß [sic.] *es so gewesen ist*; für jeden,

⁷⁶ Der Vollständigkeit halber möchte ich an dieser Stelle auch den dritten Begriff aufbringen, den Peirce in Verbindung mit dem Icon und dem Index eingeführt hat: das Symbol. Während beim Index durch den Akt des Hineindrückens oder Einzeichnens eine Spur entsteht und aufgrund von Ähnlichkeit oder visueller Gleichheit als Stellvertreter für den Referenten steht, so wird durch das Symbol eine willkürliche Verbindung zwischen Signifikant und Referent erzeugt: Peirce 1993, S. 64-65.

Um den Unterschied zwischen Ikon, Index und Symbol noch klarer zu machen, möchte ich an dieser Stelle auch die Erläuterung von William J.T. Mitchell festhalten: „Eine ikonische Darstellung der Beziehung „Stein-repräsentiert-Mann“ würde sich auf die Ähnlichkeit berufen: Ein bestimmter Stein vermag einen Mann darzustellen, weil er aufrecht steht oder weil er hart ist oder weil seine Form einem Mann ähnelt. (Mimesis und Imitation sind als ikonische Repräsentationsformen nicht an bestimmte Ausdrucksmittel gebunden: Ich kann einen Klang, eine Sprachhandlung, eine Geste oder einen Gesichtsausdruck imitieren – d.h. Nachahmen oder etwas Ähnliches hervorbringen: Icons müssen keine Bilder sein.) Im Unterschied dazu basieren symbolische Repräsentationen nicht auf der Ähnlichkeit des Zeichens mit dem von ihm Bezeichneten, sondern auf einer willkürlich getroffenen Vereinbarung: Der Stein stellt einen Mann dar, weil wir das behaupten, weil wir übereingekommen sind, ihn so zu betrachten. Sprachliche Repräsentation ist symbolisch, insofern Buchstaben, Wörter und ganze Texte Klänge und Sachverhalte repräsentieren, ohne dem von ihnen Repräsentierten im geringsten zu ähneln. Bei der indexikalischen Repräsentation schließlich beruht eine Darstellung auf einem Ursache-Wirkung-Verhältnis oder auf irgendeiner existenziellen Beziehung wie körperlicher Nähe oder Verbundenheit: Der Stein repräsentiert einen Mann, weil ein Mann ihn als Merkzeichen aufgestellt hat, um durch ihn (wie durch eine Spur oder einen Fußabdruck) anzuzeigen, daß [sic.] er tatsächlich an diesem Ort gewesen ist.“ in: W.J.T. Mitchell 2008, S. 83-84.

⁷⁷ Peirce 1993, S. 64.

⁷⁸ ebd. 1993, S. 65.

der ein Photo in Händen hält, liegt darin ein „fundamentaler Glaube“, eine „URDOXA“, die nichts zerstören kann, es sei denn, man beweist mir, daß [sic.] dieses Bild *keine* Photographie ist.“⁷⁹ Diese Aussage von Roland Barthes, die sich auf die Stummheit des indexikalischen Zeichens bezieht, kann jedoch scheinbar nur auf analoge Fotografie angewendet werden. Bei der digitalen Fotografie findet sich auf jeden Fall ein ikonischer Wert, da etwas visualisiert wird. Fraglich ist jedoch, ob die digitale Fotografie auch indexikalisch gelesen werden kann. Einerseits wird etwas 'sichtbar' gemacht das nicht der Fantasie entspringt, andererseits jedoch zeigt sich die digitale Fotografie nicht als 'Abdruck'. Um diese Unterscheidung in Bezug auf die analoge Fotografie besser zu verstehen, ist es notwendig, kurz darauf einzugehen wie diese funktioniert.

Van den Boom erklärt die Entstehung einer analogen Fotografie folgendermaßen: „Elektromagnetische Wellen spezieller Wellenlängen, emittiert oder reflektiert von realen Objekten, passieren eine Vorrichtung, die sie geometrisch manipuliert, um dann auf eine chemisch präparierte Fläche aufzutreffen, die dadurch in ihrem physikalischen Zustand verändert wird.“⁸⁰ Durch das Aufeinandertreffen von Chemie und Physik wird ein Bild erzeugt, das sich materiell manifestiert: nach der Belichtung eines lichtempfindlichen Mediums – des Films - erhält man ein so genanntes 'latentes' Bild, das dann im nächsten Schritt entwickelt werden muss. Die Idee, was mit einem 'Index' gemeint ist, verfestigt sich: bei der analogen Fotografie wird tatsächlich eine Verbindung zu dem abgebildeten Objekt bewahrt. Die Umrisse des Objektes werden auf einer lichtempfindlichen Oberfläche gespeichert. „Die Fotografie“ so Rosalind Krauss „[kann] als Spur, als ein durch Licht auf eine lichtempfindliche Oberfläche geworfener Schatten, der dort als Spur fixiert wird, [...] [gelesen werden].“⁸¹ Die Entwicklung des belichteten Films erfolgt danach mittels einer chemischen Reaktion in einer dreilagigen Gelatineschicht. Der Film muss auf diese Weise fixiert werden, da er sonst zu lichtempfindlich ist und bei Tageslicht nachdunkeln würde. Während der Entwicklung kann der Fotograf chemisch auf die Oberfläche der Fotografie eingreifen und diese künstlerisch verändern. Außerdem hat er die Möglichkeit, den Film vor der Entwicklung doppelt zu belichten

⁷⁹ Barthes 1985, S. 117-118.

⁸⁰ Van den Boom 1996, S. 103.

⁸¹ Krauss 1998, S. 80.

und dadurch überlappende Effekte zu erzeugen. Verfremdungseffekte dieser Art sind jedoch sehr aufwändig und können deshalb nicht als Standardverfahren der analogen Fotografie angesehen werden.

Die wichtigsten Eigenschaften des analogen Bildes sind, dass das Abgebildete zuerst auf ein lichtempfindliches Medium projiziert wird, um dann in einem weiteren Schritt auf einem Träger fixiert zu werden. In den digitalen Medien fällt sowohl der Schritt des 'latenten' Bildes als auch die Notwendigkeit eines Trägers weg. Der physikalische Vorgang jedoch, dass geometrisch gebündeltes Licht auf eine Fläche falle und dort festgehalten werde, bleibe – so Holger Van den Bloom – und dies begründe das Recht, auch bei einer digitalen Fotografie von einer Fotografie zu sprechen.⁸²

Der technische Vorgang der Digitalisierung jedoch läuft wie folgt ab: „Es findet eine Codierung des Bildes in ein festgelegtes Raster- oder Gitternetz statt, in dem jeder einzelne Punkt oder Pixel durch einen Zahlenwert bestimmt wird und dadurch beliebig bearbeitet und verändert werden kann.“⁸³ Die Ausgabe und auch die Bearbeitung des digitalen Bildes erfolgt über Computerhard- und software.

Zusammenfassend werden noch einmal die herausragenden Punkte des analogen und des digitalen Bildes herausgehoben: das analoge Bild entsteht in einem mechanisch-chemischen Produktionsvorgang. Der vom Fotografen ins Auge gefasste Ausschnitt wird gleichsam als 'Abdruck' entwickelt. Das digitale Bild jedoch ist aufgerastert in ein System aus Pixeln, die bei einer Vergrößerung der Grafik sichtbar werden und benötigt keinen materiellen Träger wie zum Beispiel Papier oder Celluloid. Es 'erscheint' am Computerbildschirm. Deshalb kann bei einem digitalen Bild auch nicht von einem 'Index', einem 'Abdruck' gesprochen werden.

Jan Simons führt, darauf verweisend, den Gedanken aus, dass das digitale Bild im Prinzip keine substanzielle Basis mehr habe und dass man diesen Bildtyp deshalb nicht mehr nach technischen und materiellen Charakteristika einordnen könne.⁸⁴ Da Computergrafiken nur aus der binären Information 0 und 1 zusammengesetzt sind, können diese von jedem Computerprogramm gelesen werden, das die Befehle 'on' und 'off' ver-

⁸² Van den Boom, S. 110.

⁸³ Lunenfeld 2010, S. 339.

⁸⁴ Simons 1999, S. 111.

steht.⁸⁵ Das heißt, dass die Grafik innerhalb der unterschiedlichen Wiedergabemodi die es am Computer gibt grenzenlos wiedergegeben werden kann.

Der Medientheoretiker Friedrich Kittler erläutert das 'Täuschungspotential' einer Computergrafik und die enge Verbindung derselben zum Text: „[Computerbilder] täuschen das Auge, das einzelne Pixel ja nicht mehr voneinander unterscheiden können soll, mit dem Schein oder Bild eines Bildes, während die Pixelmenge aufgrund ihrer durchgängigen Adressierbarkeit in Wahrheit die Struktur eines Textes aus lauter Einzelbuchstaben aufweist.⁸⁶ Deshalb, und nur deshalb ist es kein Problem, Computermonitore vom Textmodus zum Grafikmodus oder umgekehrt umzuschalten.“⁸⁷ Mithilfe dieser Basis kann das digitale Bild durch Modifikationen der jeweiligen Pixeldefinitionen in unendlich vielen Variationen verändert und in verschiedensten Formen wiedergegeben werden.⁸⁸ Auch Peter Lunenfeld – einer der führenden Medientheoretiker im Bereich der 'Digitalen Medien' - hebt hervor, dass die wohl radikalste Transformation von analoger zu digitaler Fotografie darin liege, dass sich die Zusammensetzung des Outputs von einem 'Foto' zur 'Grafik' gewandelt habe, die ihrem Wesen nach grenzenlos sei.⁸⁹ Eine herausragende Eigenschaft der digitalen Grafik ist die Möglichkeit der endlosen Reproduzierbarkeit. Man erstellt also nicht - wie im Fall der analogen Fotografie - Abzüge vom Negativ, sondern das Digitalbild reproduziert sich immer wieder als Original, bleibt bei jedem neuen Speichervorgang 'originär'.⁹⁰ Die Bearbeitungs- und Verfremdungsmodi, die sich im Vergleich dazu bei der analogen Fotografie anbieten, sind relativ begrenzt. Obwohl die Errungenschaften des digitalen Bildes wie eine Fortführung der 'Bild'-Entwicklung wirken, so ist das digitale Bild mehr als nur eine technische Weiterentwicklung der analogen Fotografie.

Jan Simons formuliert die These, dass im digitalen Bild die Grenzen zwischen anderen

⁸⁵ Digitale Information ist nicht an das Bild gebunden, sondern kann zum Beispiel auch als Text, Sound, Grafik, Statistik und Animation wiedergegeben werden.

⁸⁶ An dieser Stelle findet sich wieder eine sehr interessante Verbindung zum Text, die ja in anderer Form schon in dem Auszug über die analoge Fotografie aufgegriffen worden ist. Die digitale Fotografie ist noch stärker als die analoge Fotografie mit dem Text verwebt, da sie streng genommen aus Text besteht.

⁸⁷ Kittler 2002, S. 179.

⁸⁸ Mehr zu den Eigenschaften des digitalen Bildes auch in folgendem Text in: Simons 1999.

⁸⁹ Lunenfeld 2002, S. 164.

⁹⁰ Lunenfeld weist jedoch darauf hin, dass das digitale Bild – wie sein analoger Vorläufer – durchaus Abnutzungen durch den Vorgang des De- und Entkomprimierens erleide. Siehe: Lunenfeld 2002, S. 164.

Medien wie Fotografie, Film oder Malerei verwischt würden, da alle Vorlagen digitalisiert werden können. Man kann mithilfe digitaler Fotografie oder durch Einscannen von jedem analogen Bild eine Archivaufnahme im Computer speichern. Außerdem können Audiodateien visuell wiedergegeben werden und vice versa. Das digitale Bild baue somit gleichsam die Grenzen die zwischen diesen Medien existierten ab.⁹¹ Einerseits scheint dieser Ansatz durchaus plausibel, da es möglich ist, alle Bilder in digitalisierter Form am Computer zu speichern. Andererseits ist die Brücke die angeblich zwischen den Medien geschlagen wird auch sehr fragwürdig, da durch die digitale Wiedergabe die anderen Medien gleichsam 'aufgesaugt' werden und haptische Eigenschaften eines Kunstwerkes nicht wiedergegeben werden können. Besonders deutlich wiederum zeigt sich in jener Aussage die Qualität neuer archivaischer Möglichkeiten: digitale Bilder müssen nicht restauriert werden und erscheinen somit zeitlos. Digitale Fotografien hätten demnach keinen dokumentarischen Charakter mehr, da man keine Spur der Alterung mehr lesen könne, so Van den Boom.⁹² Es ist zum Beispiel im Fall der Computergrafik nicht möglich, anhand von Materialproben festzustellen, wie alt diese ist. Man kann einwenden, dass der Grad der technischen Entwicklung eines Computerbildes eine ungefähre zeitliche Einordnung erlaubt. Diese Annahme ist jedoch irreführend, da jeder Grad, jede Entwicklungsstufe der Computergrafik gefälscht werden kann. Es ist relativ einfach, mit neuesten technologischen Möglichkeiten veraltete pixelige Computerbilder nachzuahmen.

4.2 Vom digitalen Bild zur Malerei

So wie alle Medien digitalisiert werden können, so kann das digitale Bild natürlich auch wieder 'analogisiert' beziehungsweise handwerklich wiedergegeben werden. Bei Eberhard Havekosts Arbeiten findet sich dieser Schritt in zweifacher Weise: zuerst druckt der Künstler die digitalen Bilder aus. Während diesem Schritt manifestieren sich die digitalen Codes auf einer Trägeroberfläche. Der Computerausdruck wird dann als Vorlage für die weitere exakte malerische Verarbeitung verwendet. Der Bildausschnitt, eventuelle Manipulationen der Bildoberfläche und Ähnliches werden bereits im digitalen Stadium

⁹¹ Simons 1999. S. 111.

⁹² Van den Boom 1996, S. 106.

des Bildes festgelegt.⁹³ Der Prozess der digitalen Nachbearbeitung des Bildes ist stärker handwerklich konnotiert als das automatisierte Abmalen der Oberfläche, bei dem Havekost die Vorlage aufrastert und gemäß des Rasters auf die Leinwand überträgt. Es stellt sich die Frage, ob Havekost durch die Manipulationen des Digitalfotos am Computer nicht so etwas wie ein computergeneriertes 'Gemälde' erzeugt, das tatsächliche 'Gemälde' jedoch vielmehr zu einem 'gemalten Bild' wird. Der Künstler kann am Computer Gegenstände aus verschiedenen Winkeln zeigen, Perspektiven verzerren, Schatten verändern, weglassen oder hinzufügen und vieles mehr. All dies sind Freiheiten die in diesem Ausmaß und dieser Präzision der Malerei, nicht der Fotografie, zugeschrieben werden.⁹⁴ Mithilfe der digitalen Fotografie und Softwareprogrammen wie Photoshop wurde das Manipulieren von Fotografien erheblich vereinfacht. Die Identifizierung der Manipulationen jedoch wird erschwert, da man mit den Computerfiltern so fein und exakt arbeiten kann, dass manchmal nicht festzustellen ist, welcher Teil des Bildes verändert worden ist.

Eberhard Havekost hebt die Bildmanipulationen nicht explizit hervor, in einigen Werken wird dem Betrachter jedoch sofort klar, dass Havekost die Bilder manipuliert hat, so zum Beispiel bei dem Werk *Ohne Titel*⁹⁵ [*Werk in neun Teilen*] aus dem Jahr 2000 (Abb. 21 – Abb. 23) Der Künstler verwendet Fotografien, auf welchen neun Mal das gleiche Haus abgebildet ist. Einerseits variieren jedoch die Ausschnitte und andererseits finden sich in den Bildern seltsame unnatürliche Verschiebungen. Es ist offensichtlich, dass diese Aufnahmen nachträglich manipuliert wurden. Die Bilder wirken, als ob man sie durch ein Spiegelkabinett sehen würde. Sie sind verzerrt, verschoben, abwechselnd

⁹³ vgl. Wagner 2008, S. 3: „Meistens, so erklärt [Havekost], arbeite er mit digitalen Fotografien, die er bei seinen Streifzügen durch die Stadt aufnimmt. Das so gewonnene Material sortiere er sodann in ein komplexes digitales Archivsystem ein und überarbeite es in mehreren Schritten, bis er schließlich ein Bild auswähle, es auf Leinwand übertrage, mehrfach lasierend übermale, abermals präzisiere und bearbeite, bis es jene ikonische Qualität erlange, nach der er suche – transparent für die ursprüngliche Erfahrung zu sein und zugleich erkennbar eine in sich stimmige Konstruktion.“

⁹⁴ Andererseits finden sich dann in den gemalten Bildern auch Ästhetiken, die lediglich der Fotografie zugeschrieben werden können. So meint etwa Peter Weibel: „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 hochartifiziel- len fotografischen Praktiken.“ Siehe: Weibel 1997, ohne Paginierung.

⁹⁵ Exemplarisch wurden von der neunteiligen Serie die Abbildungen 1-3 für den Vergleich herangezogen.

konkav und konvex ausbrechend. Auch in der Serie *Dimmer*⁹⁶ aus dem Jahr 2001 (Abb. 24) kann man ohne Schwierigkeiten ausmachen, dass die Bilder lang gezogen wurden. *D-D* aus dem Jahr 2002 (Abb. 25) und *Seltenheit* aus dem Jahr 2002 (Abb. 26) wirken wie verwackelte Filmstills. In *Beziehung 2* aus dem Jahr 2002 (Abb. 27) wurden zwei Aufnahmen des gleichen Zeltes gestückelt, gedreht und neu zusammengesetzt.

Bei den aufgezählten Bildern wird die Ebene des Manipulationsprozesses sichtbar in die malerische Umsetzung aufgenommen. Dem Betrachter werden alltägliche Aufnahmen und Gegenstände in surrealistischer, verfremdeter Manier vorgeführt. Die offensichtlichen Veränderungen der Bildoberfläche regen dazu an, über die Bilder und die Bildquellen nachzudenken. Wären alle Werke Havekosts surrealistisch angehaucht, würde man die Bildmanipulationen wohl anders deuten und die Quelle in der Phantasie des Malers verorten. Da neben diesen 'verschobenen' Bildern jedoch sehr nüchterne, lediglich subtil manipulierte Bilder präsentiert werden, fallen diese Werke aus dem Rahmen. Erst die Präsentationsform der beiden Bildtypen im Dialog gibt dem Betrachter die Möglichkeit zu erkennen, dass die Manipulationen gezielt als bewusste oder auch unbewusste Störmomente eingesetzt wurden.

Obwohl die bearbeiteten digitalen Bilder nicht mit den gemalten Bildern ausgestellt werden, steckt in diesen 'potentiellen gemalten Bildern' – wie sie hier genannt werden sollen – viel Information. Erst der Schritt, diese Bilder in die Betrachtung des Kunstwerks einzubeziehen, erlaubt dem Betrachter einen umfassenden Blick auf das Schaffen des Künstlers. Dies scheint in Bezug auf das Werk von Eberhard Havekost nicht unwichtig, da die Verwendung von Digitalfotografien und die Manipulationen Teil des Produktionsvorgangs sind und somit auch die Rezeption durch den Betrachter beeinflussen. Havekost besitzt eine Sammlung an digital gespeicherten und an ausgedruckten Vorlagen die er in seinem Atelier aufbewahrt.⁹⁷ Man bekommt jedoch nur schwer oder auch gar keinen Zugang zu diesen Vorlagen. Es existiert nichts, das mit Richters *Atlas*

⁹⁶ Exemplarisch wurde hier für den Vergleich *Dimmer 5* aus der Serie *Dimmer* herangezogen.

⁹⁷ vgl. Looock 2010, ohne Paginierung: „Havekost realisiert die Malerei mit Ölfarbe auf Leinwand, die auf einen Rahmen aufgespannt wird. Das Bildformat wird festgelegt und auf den Ausdrucken seines digitalen Inventars notiert, manchmal lange bevor er sie für die Ausführung einer bestimmten Malerei verwendet, und ohne dass er alle Vorlagen, die er für eine mögliche Übertragung vorbereitet, schließlich in Malerei umsetzt.“

vergleichbar wäre, der – in immer neuen, erweiterten Auflagen öffentlich zugänglich gemacht - Richters werkbeobachtende Praktiken teilweise offen legt. Richters *Atlas* setzt sich sowohl aus persönlichem Bildmaterial, als auch aus Amateurfotos von anderen Fotografen, sowie Fotos von „Durchschnittsreportern“⁹⁸ aus Zeitungen und Illustrierten, aus eigenen Ausstellungsskizzen und Notizen zusammen. Helmut Friedel, Direktor der Galerie Lehnbach in München, bemerkt im Vorwort zu Gerhard Richters *Atlas*, dass diese Publikation ein Teil von Richters Kunstwerk sei: „Dabei gehört das Sammeln, Aufbewahren und Zeigen des Materials, aus dem die Ideen bezogen wurden, mehr zu Richters künstlerischer Strategie als eine Betonung eigener Aufnahmen, das heißt es gibt einen Strom von Eindrücken, aus dem heraus Bilder konkrete Gestalt annehmen. Diese aber können selbst wieder einem Fluss weiterer Wandlung unterliegen [...].“⁹⁹ Der Atlas scheint eine Reflexionshilfe beziehungsweise eine Reflexionsoption zu sein. Die penible Archivarbeit zeigt, dass die Bilder nicht zufällig, sondern sehr überlegt gewählt wurden. Dennoch geht es Richter vordergründig darum, kein Bild einem anderen vorzuziehen. Er vertritt die These, dass alles gemalt werden könne und solle.

Havekost jedoch – so schreibt Jean-Charles Vergne – verfolge einen Ansatz, bei dem es weniger um die Egalität oder Gleichwertigkeit des Abzubildenden gehe, sondern darum, aufzuzeigen, wie die Wahrnehmung eines jeden Bildes einem Filterprozess unterliege.¹⁰⁰ Havekost 'filtert'¹⁰¹ die Bilder so lange am Computer, bis Oberflächen und Farben homogen erscheinen. Die Kühle die seine Bilder in ihrer Nüchternheit ausstrahlen und der Mangel an Nuancen werden im malerischen Akt von den digitalen Vorlagen übernommen. Die glatte, zweidimensionale Welt die Havekost vorlegt, besteht aus vielen Schichten die aus oftmaligem Wegnehmen und Hinzufügen im Bildbearbeitungsprogramm Photoshop erzeugt wurden. Diese Vielschichtigkeit jedoch ist für den Betrachter oft nicht mehr sichtbar.

Sehr gut lassen sich einige der 'Schichtungen' im Bild an Werk 4/18 (Abb. 4) aus der

⁹⁸ Richter/Friedel 2006, S. 7.

⁹⁹ ebd. 2006, S. 6.

¹⁰⁰ Vergne 2010, ohne Paginierung.

¹⁰¹ Mit 'filtern' sind verschiedene Oberflächen im Bildbearbeitungsprogramm Photoshop gemeint, die man großflächig oder detailliert über ein Bild legen kann, aber auch unterschiedlichste 'Werkzeuge', die das Programm zur Manipulation der Bilder anbietet.

Serie *Privat* ablesen. Es zeigt den angeschnittenen – mit Wasser gefüllten - Körper einer Plastikflasche. Der sehr eng gesetzte Bildraum zwingt dazu, einen alltäglichen Gegenstand wie eine Wasserflasche genauer zu betrachten. Zerlegt man das Bild in die Lagen, die sich überlappen, so kann man einen tieferen Einblick in die Bildsprache Eberhard Havekots bekommen. Der Betrachter kann leicht feststellen, dass es sich um prickelndes Wasser handelt, da Kohlensäurebläschen im Wasser nach oben steigen. Lediglich wenige Bläschen steigen zur unbewegten Wasseroberfläche hoch. Man kann daraus also schließen, dass das Wasser schon längere Zeit ruhig steht.

Die Flasche ist zirka zu zwei Dritteln mit Flüssigkeit gefüllt. Der Wasserstand ist in Grau- und Brauntönen abgebildet, sowie von einem schwarzen, durchbrochenen Rand umgrenzt. Die Farben wurden lasierend aufgetragen und fließen sanft ineinander über. Diese Farbmischung findet eine Analogie im schmalen Mittelteil der Flasche sowie im Hintergrund des Bildes im linken unteren Teil. Die Art, in welcher der Wasserstand markiert wurde, wirkt nicht natürlich. Man kann davon ausgehen, dass die Farbigkeit in Photoshop verändert wurde. Im Bild selbst gibt es einerseits keine scharfen Kanten und Begrenzungen, andererseits bewirkt die Farbe Schwarz einen relativ harten Bruch zur grau-durchsichtigen Plastikflasche. Die Flasche ist das Behältnis in dem das Wasser aufbewahrt wird. Sie umschließt gleichsam das 'Herzstück' des Bildes. Die Flaschenoberfläche selbst verbindet mehrere Ebenen miteinander: Als puristischste der Ebenen zeigt sich die nackte, durchsichtige Plastikflasche. Auf Ebene Zwei ist zu erkennen, dass der untere Teil der Flasche eingefärbt beziehungsweise überklebt ist. Schließlich finden sich auf Ebene Drei über den ganzen Flaschenkörper verteilt Spiegelungen und Reflexionslichter.

Der Betrachter kann keinen Ursprung für die Reflexionen auf der Flaschenoberfläche ausmachen. Diese wirken fast wie Doppelbelichtungen, so, als ob eine Struktur über die Plastikoberfläche der Flasche gelegt worden wäre. Während die geometrisch anmutenden Formen oberhalb der Wassergrenze weich und in sanften Grautönen wiedergegeben wurden, so erkennt man unterhalb des Wasserstandes Rasterstrukturen in dunkleren Grautönen. Alle unterschiedlichen Schichten die sich in dieser Wasserflasche treffen, sind so zweidimensional und flach wiedergegeben, dass es wirkt, als ob alles auf einer Ebene liegen würde. Die Art, wie der Gegenstand ausgehend von der bearbeiteten Foto-

grafie malerisch umgesetzt wurde, nimmt den Realitätscharakter, das haptische Element aus den Bildern. Ausschlaggebend dafür ist natürlich vor allem der gewählte Bildausschnitt. Da sowohl die Unterseite als auch die Öffnung der Flasche abgeschnitten wurden, kann der Gegenstand nicht dreidimensional im Raum verortet werden. Die Art der Fragmentierung der Gegenstände in der Serie *Privat* wird später noch ausführlich besprochen. Der großteils ockerfarbene Hintergrund schließlich ist im unteren Bildbereich derart verzerrt abgebildet, als ob es sich um ein bewegtes Bild handeln würde oder als ob der Hintergrund hinter der Flasche vorbeirasen würde. Es wirkt, als stehe die Flasche auf einem sich schnell bewegenden Karussell und als liege der Fokus, während die Fotografie gemacht wurde, auf der Flasche, so dass der Hintergrund nur in verschwommenen Bahnen sichtbar ist. In Frage gestellt wird dieser Lesevorschlag durch den breiten schwarzen Balken im unteren Bildfeld. Obwohl der Flaschenboden nicht sichtbar ist, so sieht man doch den Untergrund, auf dem die Flasche steht. Die 'Schwere' des Balkens scheint der Bewegung im Bildhintergrund Einhalt zu gebieten.

Trotz der durchaus vielschichtigen Ebenen, die sich in der Abbildung finden, fesselt diese und auch die anderen Werke den Betrachter nicht an sich. Der erste Impuls des Betrachters liegt darin, die Bildserie schnell abzuschreiten. Havekost hat jede Form von 'Aufhänger', wie man sie zum Beispiel bei der Modefotografie oder in Illustrierten findet, vermieden. Roland Barthes nennt Details die den Betrachter anziehen und ihn fesseln 'punctum', wobei er der Meinung ist, dass Details die mit Absicht platziert werden – wie dies zum Beispiel bei Werbebildern der Fall ist – nicht fesseln können.¹⁰² Während in Werbebildern versucht wird, die Aufmerksamkeit des Betrachters durch Details an die Werbefotografie zu fesseln und deshalb kein 'punctum' im Barthes'schen Sinn im Bild zu finden ist, so zeigt sich bei Havekost das genaue Gegenteil: er scheint den Versuch zu machen, die Bilder in allen Punkten bewusst nichtssagend zu gestalten, dem Betrachter also Details, die ihn fesseln könnten, vorzuenthalten und so findet sich auch in diesen Bildern kein 'punctum'. Dennoch muss den Bildern etwas Störendes oder Befremdliches anhaften, denn auch die Feststellung die Barthes über Reportagebilder macht, scheint im Fall Havekosta nicht zutreffend: „Diese Reportagefotos werden registriert (mit einem

¹⁰² Barthes 1985, S. 57.

Blick), mehr nicht. Ich blättere sie durch, ich vergegenwärtige sie mir nicht; kein Detail darin (in irgendeiner Ecke), das je meine Lektüre unterbräche.“¹⁰³ Man hat zwar den Impuls, Havekosts Bilder rasch abzuschreiten, doch die Werke irritieren den Betrachter. Die Lektüre wird durch das Aufbrechen von Darstellungskonventionen unterbrochen. Die Werke irritieren nicht dadurch, was abgebildet worden ist, sondern wie es abgebildet worden ist. In der Serie *Privat* scheint die rücksichtslose Fragmentierung jenes Element zu sein, welches das größte Irritationsmoment ausmacht. Da dieses Irritationsmoment bei allen Bildern gleich stark ist, präsentieren sie sich dennoch auf einer Ebene. Es gibt lediglich ein Werk, das in der Serie *Privat* etwas hervorsticht: es handelt sich um den schwarzen Kreis auf beigefarbener Fläche (Abb. 12). In diesem Bild zeigt sich die stärkste Überschneidung zwischen der digitalen Bearbeitung, die nicht mehr sichtbar ist, und der malerischen Qualität, die im Werk Havekosts absichtlich unterlaufen wird, indem er 'Malspuren' in den Werken fast auslöscht. So wie die schwarze Flüssigkeit in dem Kreis nicht preisgibt was darunter liegt, so eröffnet sich der Gegenstand – der mit Sicherheit am Computer verfremdet worden ist – dem Betrachter nicht. Der Rezipient kann nicht mehr feststellen wie der Gegenstand verfremdet worden ist und um welchen Gegenstand es sich handelt. Spannend ist, dass in diesem – im minimalistischsten Bild der Serie – eine gewisse Form von Haptik und eine ganz eigene Materialqualität zum Tragen kommt. In der schwarzen Fläche selbst findet sich ein subtiles Spiel von Blau und Schwarz, kontrastiert durch den weißen Kreis. Während die kreisförmige Fläche matt ausgeführt wurde, so wurde der beigefarbene Bildhintergrund großzügig glänzend lasiert. Dieser Arbeitsschritt lässt sich in dieser Intensität auf keinem der anderen Bilder feststellen. Lediglich Bild 2/18 (Abb. 2) wurde dünn lasiert. Alle anderen Werke sind ohne Lasur. Durch die Lasur verweist Havekost auf klassische Ölgemälde, die, nachdem sie fertig gestellt worden waren, lasiert worden sind. Die Lasur war sozusagen die Bestätigung, dass das Werk 'vollendet' ist. Havekost wendet diese Lasur bei jenem Bild an,

¹⁰³ Barthes 1985, S. 51.

Ich denke, dass Barthes hier von Bildern spricht, die sich in einer glatten, eintönigen Schönheit präsentieren. Ich gehe also davon aus, dass er von Naturreportagen oder zum Beispiel auch Modestrecken, die fotografiert wurden, redet. Die Bilder sind üblicherweise sehr schön, spielen sich jedoch auf einer 'Ebene' ab und verführen den Betrachter dazu, sie zu genießen, indem er sie durchblättert. Roland Barthes spricht bei Bildern wie diesen von 'studium'. Er meint, diese Bilder erregen zwar die Aufmerksamkeit des Rezipienten, jedoch sei dies nicht sehr heftig und erlaube dem Rezipienten, diese Bilder in Ruhe zu 'studieren'.

das am Schwersten figurativ zu lesen ist. Außerdem verwendet er die Lasur für den nahezu homogenen Bildhintergrund und spart die schwarze Fläche damit aus. Er 'versiegelt' damit nicht das gesamte Bild, sondern lediglich die beigefarbene Fläche. Dass er die Lasur auch bei einem anderen Bild - wieder auf der homogenen Fläche - angewandt hat, könnte dafür sprechen, dass Havekost durch die Lasur einen Effekt erzeugen wollte. Wenn die Bilder ausgestellt sind, spiegeln sich Reflexionslichter des Ausstellungsraums in der lasierten Oberfläche. Dadurch wird der 'Realraum' bruchstückhaft in den Bildraum aufgenommen.

Der Künstler spielt besonders in diesen beiden Werken mit der Oberfläche. Es scheint dennoch abwegig, in den Kanon jener Menschen einzusteigen, die die Bilder als 'Benutzeroberflächen' ausweisen. Jean-Charles Vergne fasst in Worte, was in den Texten, die bisher über Havekost geschrieben wurden, Deutungskonsens zu sein scheint: „Im Werk von Eberhard Havekost ist das Prinzip der Benutzeroberfläche von großer Bedeutung, es stellt dessen Dreh- und Angelpunkt dar. Seine Bilder sind dem Zuschauer angebotene Benutzeroberflächen und geben somit nur einen sehr fragmentarischen Teil von dem, was sie sind, preis. Sie verbergen ihre innere Mechanik und präsentieren sich als glatte Flächen, die nach dem Vorbild der frei verfügbaren Software gemäß dem Imperativ der Benutzer- und Bedienungsfreundlichkeit entworfen wurden. Sie servieren eine gestutzte Realität und bestätigen dabei, dass das von uns Wahrgenommene immer das Resultat eines Sich-Arrangierens mit der realen Welt ist. Anders formuliert: Die Gemälde Eberhard Havekots sind Benutzeroberflächen, die nur das, was wir machen, dauernd reproduzieren: sie filtern die Realität, sehen die Dinge aus einem subjektiven und folglich gezwungenermaßen fehlerhaften Blickwinkel, unternehmen ständige Vereinfachungen der Realität, beteiligen sich an einer Folge disparater Realitäten, die einander ablösen wie Photogramme eines Filmstreifens.“¹⁰⁴

Da der Begriff 'Benutzeroberfläche' so oft in Zusammenhang mit dem Künstler fällt, scheint es notwendig anhand des Zitats von Jean-Charles Vergne näher darauf einzugehen. Zuerst muss geklärt werden, woher das Wort 'Benutzeroberfläche' entlehnt worden ist: Benutzeroberflächen sind Softwarekomponenten, die die Interaktion zwischen Mensch und Maschine ermöglichen. 'Icons', die international verstanden werden, erlau-

¹⁰⁴ Vergne 2010, ohne Paginierung.

ben dem Benutzer die Navigation am Computer oder auf anderen technischen Geräten. Benutzeroberflächen sind einfach verständlich und benutzerfreundlich designt und geben - wie Jean-Charles Vergne richtig festgestellt hat - den Apparat der dahinter steckt nur fragmentarisch preis. Havekost selbst möchte den Begriff der Benutzeroberfläche dezidiert auf sein Werk umlegen. Dass der Begriff 'Oberfläche' in Zusammenhang mit Havekosts Werk gebracht wird scheint verständlich, da die Bilder auf kühle, gleichförmige Oberflächen reduziert werden. Die Verwendung des Begriffs 'Benutzeroberfläche' gestaltet sich im Hinblick auf sein Werk weitaus schwieriger: es würde bedeuten, dass der Betrachter zu einer Art Interaktion mit dem Bild eingeladen wird, beziehungsweise dass sich die Bilder als eine Art international lesbarer 'icons' präsentieren, die den Zugang zu einer virtuellen Welt darstellen. Man kann keinen Aspekt erkennen, der in Havekosts Werk in diese Richtung deuten würde. Jean-Charles Vergne scheint in seiner Definition der Benutzeroberfläche einige – sehr unterschiedliche - Punkte zusammen zu bringen, die man nicht unkommentiert lassen kann. Einerseits scheint es durchaus stimmig zu behaupten, dass die Bilder Havekosts – so wie auch Benutzeroberflächen – ihre innere Mechanik¹⁰⁵ verbergen und sich als glatte Oberflächen präsentieren. Seine weiterführende Argumentation jedoch, dass die Benutzeroberflächen 'Realität' filtern oder vereinfachen, würde bedeuten, die grafische Benutzeroberfläche eines Computers mit alltäglich Erlebtem gleichzusetzen. Das würde heißen, dass Benutzeroberflächen den Alltag des Menschen spiegeln und dem kann so nicht zugestimmt werden, denn sie sind nicht mehr und nicht weniger als 'icons', die dem 'user' die Bedienung eines technischen Gerätes erlauben. Mithilfe der Benutzeroberfläche kann man natürlich in virtuelle Realitäten eintauchen, die Benutzeroberfläche selbst stellt jedoch keine solche dar. Der Deutungsvorschlag, dass Havekost die 'Realität mit Filtern überlagert', um sie so in vereinfachter Form dem Betrachter zugänglich zu machen, erscheint absurd. Es ist auffällig, dass diese Phrase, 'die Realität werde so lange gefiltert, bis sich die Essenz des Bildes freilegen lässt', sehr gerne auf Künstler die zeitgenössisch figurativ arbeiten – sei es nun in der Fotografie oder in der Malerei - angewandt wird. Was an dieser Phrase sehr störend erscheint, ist, dass damit gleichsam evoziert wird, dass der Betrachter von den

¹⁰⁵ Als 'innere Mechanik' ist die Nachbearbeitung am Computer gemeint, die in den meisten Bildern nicht oder nur fragmentarisch sichtbar ist.

Bilderwelten die ihn umgeben so überfordert sei, dass er die Bilder nicht mehr richtig lesen kann. Der Künstler müsse dem Betrachter daraufhin vorgekaute, vereinfachte oder abgeflachte Bildwelten vorlegen und dem Rezipienten die Fragen stellen: Was ist Realität? Was ist Fiktion? Können wir noch dazwischen unterscheiden? Der Betrachter wird mit diesem Vorgehen zu einem gewissen Teil als unmündig erklärt. Außerdem wird das Vokabular um den Diskurs der klassischen Moderne verwendet und auf zeitgenössische Malerei umgelegt. Was soll das bedeuten, dass man zur 'Essenz' des Bildes vordringt? Diese Aussage war schon zur Zeit der Reduktion des Bildes auf die monochrome Fläche fragwürdig, da es – wie bereits einmal erwähnt wurde – nicht fruchtbar sein kann, die Moderne als reine 'Geschichte der Reduktionen' zu schreiben. Ebenso kann man ein Bild nicht so lange 'filtern', bis es die 'Realität' preisgibt.

Es erscheint nicht sinnvoll, sich nun lange bei diesem Punkt aufzuhalten, da diese Fragestellung nicht zielführend für die vorliegende Arbeit ist. Der Ansatz sticht jedoch so häufig ins Auge, dass man ihn bei der Frage nach der Bedeutung des Computers oder des am Computer manipulierten Bildes bei Eberhard Havekost mitbedenken muss. Der Prozess des 'Filterns' erscheint nicht nachvollziehbar. Vielleicht ist es auch einfach das Vokabular, das aufhorchen lässt. Denn egal wie oft Havekost oder ein anderer Künstler ein Bild am Computer 'filtert', es wird sich nichts daran ändern, dass es ein 'Fragment' bleibt. Man könnte vorschlagen die Bilder als 'doppelt fragmentiert' zu bezeichnen, da sie zuerst von der Kamera und dann noch durch die Bearbeitung am Computer fragmentiert und weiter zerstückelt werden. Doch dazu etwas später. Denn die aufgeworfenen Fragen lassen den Betrachter nicht nur über die Bedeutung des Fragments sinnieren, sie führen auch zu einer weiteren Frage: wie sollen oder können die Bilder Havekosta gelesen werden?

Denkt man über eine mögliche 'Einordnung' Havekosta nach, stellt man fest, dass sein Schaffen nicht unter dem Terminus des 'Fotorealismus' subsumiert werden kann, da als Ausgangsbilder keine analogen sondern digitale – am Computer bearbeitete - Fotografien¹⁰⁶ gewählt werden und außerdem keine täuschend echte, sondern eine eher grafi-

¹⁰⁶ Im Fall der Serie *Privat* handelt es sich tatsächlich um digitale Fotos als (nachbearbeitete) Vorlagen, sozusagen eine Abwandlung des 'digitalen Bildes'. Mehr zur digitalen Fotografie in Hagen 2002, S.

sche Wiedergabe der Fotografien erfolgt. Während es im Fotorealismus vordergründig darum geht, eine exakte malerische Umsetzung der Fotografie zu erzeugen und auf diese Weise Grenzen der Malerei auszuloten, so möchte Havekost nicht die Wirkung erzielen, dass seine Bilder 'realistisch' erscheinen. Dies zeigt sich vor allem dadurch, dass die Oberflächen der dargestellten Gegenstände keine unterschiedlichen Texturen aufweisen und kein haptisches Gefühl für Stoffe und Materialien erzeugt wird. Auch wenn man sich bei den Beobachtungen nur auf die Serie *Privat* beschränkte, wäre diese Eigenschaft augenscheinlich. Vergleicht man die Bilder jedoch innerhalb des Œuvres von Eberhard Havekost mit Abbildungen von Autos (Abb. 28), menschlichen Körpern (Abb. 29), Häuserfassaden (Abb. 39) oder Flugzeugen (Abb. 30) merkt man erst, wie bedacht der Künstler darauf ist, die Oberflächenbeschaffungen der Bildobjekte nicht voneinander abzusetzen, sondern homogene Strukturen zu schaffen, die es dem Betrachter nicht ermöglichen, zwischen Plastik und Metall, Textilien und anderen Materialien zu unterscheiden. Viel eher als Fotorealismus scheint im Fall Havekosta die Ordnung 'Photoshop-Realismus' stimmig zu sein, die dem Künstler mit Blick auf seine Produktionsweise bereits in einigen Texten zugeordnet wurde.¹⁰⁷ Das Wort 'Photoshop-Realismus' verweist verstärkt darauf, dass es sich um optimierte Bilder von Welt handelt, die keinen Anspruch darauf erheben, Abdruck der Welt zu sein. Susanne Köhler vermutet eine Verstärkung der Assoziation mit 'Photoshop' durch den Umstand, dass Havekost seine Bilder nicht weiß, sondern in jenem Grau¹⁰⁸ grundiert, das man vom Bildbearbeitungsprogramm Photoshop kennt: „Im grauen Untergrund sieht der Künstler einen Bezug zur Benutzeroberfläche des Computers, die in Bildbearbeitungsprogrammen stets einen neutralen grauen Hintergrund anbietet.“¹⁰⁹ Diese Deutung scheint nicht greifbar zu sein. 'Grau' ist in Photoshop nämlich nicht die Fläche auf der der Künstler arbeitet, sondern lediglich der Hintergrund auf dem bestenfalls die 'Werkzeuge' platziert sind. Der Künstler aber arbeitet auf und mit dem digitalen Bild und dieses ist kein 'neutraler' Hinter-

195-135.

¹⁰⁷ In folgendem Artikel wird der Begriff Photoshop-Realismus verwendet, den auch ich übernehmen werde, da dieses Wortspiel offensichtlich dem Bildbearbeitungsprogramm Photoshop entlehnt wurde: Füllus 2005. Der Begriff Photoshop-Realismus wird auch in: Haun-Efremides 2005 verwendet.

¹⁰⁸ Dass die Leinwände grau grundiert wurden ist im Original an den Bildkanten sichtbar und wird nicht vollends von den darüber liegenden Schichten verdeckt.

¹⁰⁹ Köhler 2005a, S. 119.

grund, sondern ein mehr oder weniger komplexes Gefüge das weiter verändert wird. Auch versteift sich die Aussage von Susanne Köhler wieder zu sehr auf den Begriff der 'Benutzeroberfläche', der bereits kritisch beleuchtet wurde. In diesem Fall muss hinzugefügt werden, dass der graue Hintergrund in Photoshop nur ein Teil der Benutzeroberfläche ist. Eigentlich ist der graue Hintergrund nicht von Bedeutung, sondern wurde lediglich gewählt, da es eine angenehme, ausgleichende Farbe ist, die langes Arbeiten mit dem Programm erträglicher macht. Die tatsächliche 'Benutzeroberfläche' jedoch sind die Symbole, die Icons, die es dem Benutzer ermöglichen mit dem Programm zu arbeiten. Es scheint also nicht überzeugend, den grauen Malgrund auf der Leinwand mit dem grauen Hintergrund am Computer gleichzusetzen – vor allem da auf der Leinwand tatsächlich 'gearbeitet' wird und die Farbe Grau nicht lediglich als 'Hintergrundfarbe' fungiert. Offenbar verwendet Havekost den grauen Untergrund jedoch durchaus, um damit spezielle Farbeffekte zu erzielen: durch die graue Grundierung wirken die Farben fahler und gedämpfter. Diese gedämpften Farben legen sich wie ein Schleier über die Bilder und verstärken den Eindruck der Homogenität im Bild. Neben der Veränderung der Farbigkeit kann man eine weitere Auswirkung des grauen Untergrunds auf das Werk von Eberhard Havekost erkennen:

durch die von ihm praktizierte Maltechnik und auch durch den grauen Untergrund findet sich bei Havekost scheinbar eine zweifache Leugnung des künstlerischen Genius. Zum Einen überträgt er die Bilder von einer ausgedruckten, rasterförmig unterteilten Vorlage auf die Leinwand¹¹⁰ - beziehungsweise projiziert die Bilder mit einem Episkop auf diese - und zum Anderen lehnt er die weiße Leinwand – die den Künstler auffordert, etwas Neues zu schaffen – ab. Die graue Grundierung der Leinwand macht jenes Moment des 'ersten Pinselstriches' obsolet und lässt die Bilder zu Farbflächen über einer bereits aufgetragenen Farbfläche werden. Das Auftragen des Bildes selbst erfolgt mechanisch, der Vorlage folgend. Dass der Maler einen künstlerischen oder schöpferischen Gestus in der Malerei ablehnt, erkennt der Rezipient an den eintönigen Oberflächen, selbst wenn ihm die Prozesse dahinter nicht bekannt sind.

Offensichtlich findet sich bei Havekost eine Form von künstlerisch-intuitivem Prozess in der digitalen Bildbearbeitung an Stelle des malerischen Auftrags auf die Leinwand.

¹¹⁰ Reust 2003, S. 70.

Havekost bedient sich neuer Medien – der Digitalfotografie und der digitalen Bildbearbeitung am Computer – und trägt die bearbeiteten Bilder dann händisch auf einem klassischen Bildformat – dem Tafelbild auf. Durch den Umstand, dass Havekost sich mehrerer Medien bedient, scheint die Option ihn medientheoretisch zu analysieren naheliegend. Dies bedeutet jedoch noch lange nicht, dass er medienkritisch arbeitet.

Diedrich Diederichsen schreibt in seinem Text *Für eine Medientheorie der Malerei – Das Beispiel Albert Oehlen*, dass bei vielen Künstlern die in eine 'medientheoretische' Optik auf das Medium der Malerei hineingeboren wurden, dies entweder zu widerstandslosem Relativismus oder eskapatischen Fetischismus umschlug und dass sich so viele Künstler um die medientheoretischen Möglichkeiten brachten.¹¹¹ Es stellt sich die Frage, wie dieser Ansatz bei Havekost zu werten ist. Der Malprozess wird natürlich in gewisser Weise 'demystifiziert', da er die Bilder mithilfe eines gerasterten Systems auf die Leinwand überträgt. Diese Demystifizierung wird jedoch nicht decodiert, wie dies zum Beispiel bei Albert Oehlsens 'Computerbildern' der Fall ist. Oehlen agiert konsequenter, indem er die Computerbilder per Siebdruck auf die Leinwand überträgt und so ein exaktes Abbild – oder wenn man so will einen Abdruck – der Computergrafik erhält. In Havekosta Fall bleibt es bei einer 'Nachahmung', bei einer freien Kopie. Die vielen 'Schichtungen' die Havekost durch oftmaliges Bearbeiten der Bilder am Computer in die Werke legt, stellt Oehlen im Gegensatz zu Havekost in seinen Bildern offen zur Schau. In dem Werk *Ohne Titel* aus dem Jahr 1992 (Abb. 31) führt Oehlen dem Rezipienten ein 'am Computer gemaltes' Bild vor, das dann mithilfe von Siebdruck auf eine Leinwand übertragen wurde. Das Werk ist einer Collage gleich aufgebaut. Verschiedenartige computergenerierte Muster wechseln sich mit unterschiedlich breiten Strichen ab, die von Oehlen mithilfe eines 'Malwerkzeugs' am Computer generiert wurden. Manchmal feiner, manchmal breiter, durchkreuzen sie die Musterblöcke, umkreisen diese und legen sich in Schlingen über das Werk. Das Bild wurde am Computer stark aufgeblasen beziehungsweise in sehr schlechter Qualität abgespeichert, so dass die grobe Rasterung der Computer-Pixel sichtbar und Oehlsens schöpferischer Akt am Computer offen gelegt wird. Nachdem Albert Oehlen diese computergenerierte Vorlage mit Siebdruck auf Leinwand übertragen hat, hat er malerische Ergänzungen beigelegt. Sehr deutlich zeigt

¹¹¹ Diederichsen 1994, S. 13.

sich dies zum Beispiel bei dem schwarzen Strich mit elliptischem Endpunkt in der unteren Hälfte des Bildes, da dieser Strich nicht pixelig wiedergegeben wurde, oder in den tropfenförmigen Gebilden im unteren Bildbereich die lasierend aufgetragen wurden und die gedruckte Vorlage durchscheinen lassen. Oehlen legt offen wie das Werk entstanden ist, welche Medien er verwendet hat und wie er das Abgebildete manipuliert hat. Auffällig ist auch die farbliche Reduktion auf Schwarz-Weiß die die Bilder wie Schwarzweißausdrucke oder -kopien erscheinen lassen. Diese Reduktion hält den Rezipienten dazu an, das Werk als 'Abdruck', 'Negativ', oder 'Kopie' zu lesen und spiegelt somit die fundamentalen Fragen der Malereitheorie wieder.¹¹² Oehlen arbeitet in diesen Werken bewusst geometrisch-abstrakt, um das Augenmerk auf das Spiel von Linie und Fläche zu führen. Die Reduktion in Farbe und Form führt dem Betrachter außerdem vor Augen, dass Albert Oehlen die Möglichkeiten die ihm durch Computerprogramme zur Verfügung gestellt werden nur streift. Dem Künstler geht es vielmehr darum, auch außerhalb klassischer Malereiformen die Malerei zu erforschen und sei es, dass er den Pinsel zeitweise gegen die Computermouse austauscht. Durch diese Werke öffnet Oehlen den Begriff der 'Malerei', führt ihn weg vom Tafelbild auf den Computerbildschirm, um schließlich wieder zum Tafelbild zurückzukehren. Der Rezipient darf durchaus einen ironischen Unterton vernehmen wenn Oehlen den Siebdruck händisch nachbearbeitet, perfektioniert und vollendet. Oehlen erkundet mit dem Pinsel jene Strukturen, die er davor am Computer erzeugt hat, wie zum Beispiel ein Detail aus dem Bild *Ohne Titel* aus dem Jahr 1992 (Abb. 32) zeigt. Die schwarzen Balken, die durch eine Schleife in Ziegeloptik durchbrochen werden, verbindet er mit einer schwungvoll gemalten schwarzen Linie. Computerbild, Siebdruck und Malerei verbinden sich zu einem geschlossenen Bild, ergänzen sich gegenseitig und eröffnen durch die sensiblen Strukturvariationen einen Dialog zwischen analog und digital. Felix Zdenek schreibt zur Ar-

¹¹² Dietrich Diederichsen formuliert die Fragen die Oehlen beschäftigen folgendermaßen: „ 1.) Den Malprozeß [sic.] als einen solchen demystifizieren und als Aneinanderreihung von Tricks und Kniffen vorführen; 2.) die metaphysischen und religiösen Bemäntelungen, die zu diesen Tricks und Kniffen sich irgendwie verhielten [...] benennen und zeigen; 3.) diese Kritik aber nicht nur vorführen, sondern quasi „aussprechen“, da er der Meinung ist, daß [sic.] die Malerei eine Sprache sei, die größtenteils wie Sprache-Sprache funktioniere [...]; und 4.) einen Gegenstand schaffen, der überhaupt erst die Malerei ist, über die man eventuell illusionslos reden könnte, ohne ständig Mißverständnisse [sic.] denunzieren zu müssen. Als ob ein Weg zur Postmoderne zwar erwünscht, aber nicht möglich ist und die Postmodernen die Lücken ausbessern müssen, die die Modernen bei ihrer übereilten Flucht offen gelassen haben.“, siehe: Diederichsen 1994, S. 17.

beitsweise Oehlen: „[Seine] Bilder [sind] das Resultat einer Reihe von Entscheidungen, deren Folge nicht direkt ablesbar ist, die aber dennoch den Produktionsprozeß [sic.] weitgehend beeinflußt [sic.]. Zu Beginn dieser Kette von Entscheidungen und Eingriffen steht bei Albert Oehlen der Wunsch, die Malerei von der üblichen Mystifikation und den sie begleitenden Ideologien zu befreien.“¹¹³ Oehlen geht in seiner heterogenen, vielschichtigen Arbeitsweise so weit, sogar Begriffe wie 'abstrakt' oder 'nicht abstrakt' zu verwerfen, da er sich keinen ideologischen oder stilistischen Zuweisungen unterordnen möchte. Der Künstler bedient sich unterschiedlichster Stilmixe, mischt Collagen mit Malerei oder schafft eben diese Computerbilder, die dann malerisch überarbeitet werden, um sich auch jenseits 'Malerei-interner Mittel'¹¹⁴ mit der Malerei auseinanderzusetzen.

Der Vergleich mit Oehlen macht deutlich, dass sich Havekost – obwohl er sich ähnlicher Techniken bedient – auf einer ganz anderen Ebene bewegt. Er möchte den Rezipienten vordergründig nicht mit Medienfragen konfrontieren, sondern scheinbar über die Gleichförmigkeit digitaler Oberflächen beziehungsweise digitaler Medienbilder nachdenken. Havekost selbst fokussiert dabei sehr stark auf inhaltliche Fragen, die sich vor mögliche Mediendiskurse schieben. Die Bildoberfläche gestaltet sich so ebenmäßig, dass keine Kratzer und Risse in dieser auszumachen sind, selbst dann, wenn der Betrachter in manchen Fällen durch computergenerierte Verzerrungen des Bildes irritiert wird. Der Rezipient muss sich angesichts der Werke von Eberhard Havekost fragen, was diese Form von Malerei bewirken möchte und warum der Künstler diese Bilder überhaupt malerisch umsetzt. Es ist bemerkenswert, dass Havekosta Eigenanalyse sich immer auf einem inhaltlichen, nicht jedoch auf einem technischen oder materialästhetischen Kontext ansiedelt. Er möchte sich davon distanzieren über die Malerei zu reflektieren, doch dies ist gar nicht möglich, da die Reflektion über die Malerei der Malerei bereits inhärent ist. Wenn also Havekost selbst nicht die Absicht hat, einen Mediendiskurs zu starten, so startet er diesen alleine schon durch seine Arbeitsweise. Die Spezifika von Eberhard Havekosta Schaffen sollen nun durch eine präzise Analyse der Serie *Privat* herausgearbeitet und verdeutlicht werden.

¹¹³ Zdenek 1994, S. 5.

¹¹⁴ Diederichsen 1994, S. 10.

5. Eberhard Havekost - Die Serie *Privat*¹¹⁵

Die 18-teilige Serie *Privat*¹¹⁶ zeigt Aufnahmen, die ganz oder teilweise aus einer privaten Wohnung beziehungsweise von persönlichen Gegenständen zu stammen scheinen. Alle Fotos wurden von Eberhard Havekost selbst fotografiert.¹¹⁷ Man kann also annehmen, dass es sich um Havekosts eigenes privates Umfeld handelt. Die Bilder wurden erst grau grundiert, dann wurde die Leinwand lasierend und in homogenen, meist nicht sichtbaren Pinselstrichen bemalt. Auf zwei der Bilder wurde nach der Fertigstellung teilweise Firnis aufgetragen: Die Oberfläche des Schrankes auf Bild 2/18 ist etwas glänzender als die anderen Bildfelder und die beigefarbene Fläche auf Bild 12/18 ist stark glänzend und wurde wahrscheinlich mit einigen Schichten Firnis überzogen. Der schwarze Kreis wurde davon ausgenommen. Alle Bilder wurden in Öl auf Leinwand auf einer Größe von 70 x 50 cm ausgeführt und befinden sich im Besitz der Galerie Lehmann in Berlin. Die Bilder wurden bisher auf zwei Ausstellungen präsentiert: im Jahr 2005 bei der Ausstellung *Harmonie* im Kunstmuseum Wolfsburg (Abb. 33) und im Jahr 2006 bei der Ausstellung *Harmony II* im Stedelijk Museum Amsterdam (Abb. 34).

Die Abbildungen 1/18-6/18 widmen sich Gegenständen, die sowohl inhaltlich als auch farblich korrespondieren und sich möglicherweise im Küchenbereich befinden. Farblich lässt sich innerhalb der Serie außerdem Bild 12/18 diesen sechs 'Küchenbildern' zuordnen, obwohl sich keine inhaltliche Verbindung findet. In dreckigen Beige- und Brauntönen werden Küchenschränke, ein Mülleimer und eine Plastikflasche festgehalten, wobei sich die Perspektive in jedem Bild ändert. Alle Bilder außer Bild 4/18 werden durch

¹¹⁵ Da ich in der folgenden Analyse sehr oft zwischen den Bildern der Serie *Privat* hin- und herspringen werde, werde ich nicht jedes Mal auf die Abbildungen verweisen, da dies den Lesefluss zu sehr unterbrechen würde. Die Bilder sind mit 1/18 bis 18/18 benannt und verhalten sich äquivalent zu meiner Nummerierung im Abbildungsverzeichnis: so entspricht Bild 1/18 der Abb. 1, Bild 2/18 der Abb. 2 und so weiter bis Bild 18/18, das der Abb. 18 entspricht.

¹¹⁶ Es ist bekannt, dass Havekost die meisten seiner Bilder digital aufnimmt und danach am Computer bearbeitet. Bei vielen Bildern aus der Serie *Privat* ist es jedoch unklar, ob diese in mehreren Arbeitsschritten nachbearbeitet, oder ob lediglich die digitalen Vorlagen zugeschnitten wurden. An dieser Stelle sollen und können nur jene Mechanismen abgehandelt werden, die sich dem Betrachter in der visuellen Analyse eröffnen. Man hat jedoch immer mitzubedenken, dass sich hinter der Bildoberfläche noch weitere Schritte verbergen können, die im Endergebnis visuell nicht mehr auszumachen sind.

¹¹⁷ Diesen Hinweis habe ich von der Galeristin Olga Hammerschmidt erhalten, die die Galerie Lehmann in Berlin leitet.

vertikale und horizontale Linien strukturiert. Die Bildausschnitte sind immer leicht gekippt, sodass die Linien im Bild nicht parallel zum Bildrand verlaufen. Die Gegenstände sind in Frontalansicht, Untersicht und Obersicht abgebildet.

Die Küchenschränke scheinen aus Resopal oder furnierten Spanplatten gefertigt, alle anderen Gegenstände – bis auf eine blaue Keramikschüssel, die auf Bild 1/18 und 2/18 sichtbar ist – sind scheinbar aus Plastik. Die Keramikschüssel und die Wasserflasche, bei der sowohl der untere Teil als auch der sichtbare Teil des Schraubansatzes grün gefärbt sind, bewirken einen farblichen Bruch in der sonst sehr homogenen Farbgebung. Die Farbe der Schränke variiert zwischen Eierschalenweiß, Beige mit Gelbton, Beige mit Grau-, Grün- und Braunstich und einem kühlen Weiß mit Blaustich. Die Farben sind nicht rein und weichen höchstwahrscheinlich von den Originalfarben ab. Diese 'Fehlfarben' können einerseits bei der (Digital)Fotografie entstehen wenn kein Weißabgleich¹¹⁸ gemacht wird, es kann jedoch auch sein, dass die Farben am Computer verändert wurden. Die Plastikschüssel und der Mülleimer sind in Dunkelbraun gehalten, das in verschiedenen Nuancen eingesetzt wurde. Die Bildhintergründe sind auf Bild 1/18 und 6/18 in einem warmen Grauton gehalten. Im unteren Bildteil in Bild 6/18 sieht man außerdem einen Streifen Olivgrün. Die Wasserflasche auf Bild 4/18 steht vor einem kräftigen ockerfarbenen Hintergrund. In der unteren Hälfte des Bildes sind farbliche Verwischungen mit Grün, Schwarz, Gelb und Orange sichtbar. Möglicherweise befindet sich die Flasche gar nicht im Küchenbereich. Die Einbindung der Flasche zwischen den Küchenbildern lässt sie jedoch für den Betrachter zu einem Teil der Küche werden. Auf Bild 2/18, 4/18 und 6/18 wird der untere Bildrand schwarz akzentuiert. Auf Bild 6/18 ist erkenntlich, dass die Unterseite des Schrankes schwarz ist. Dass der unterste Bereich auf Bild 2/18 schwarz ist, lässt sich nicht im Bildzusammenhang klären: der Schrank ist hier frontal abgebildet. So ist zwar die schwarze Leiste die die Unterkanten der Türen begrenzt, sichtbar, darunter müsste man jedoch Olivgrün – siehe Bild 6/18 – sehen und nicht Schwarz.

Farbe und Material der Schränke lassen an Küchen aus den 1960er Jahren denken. Die Art von Küche wie sie hier abgebildet ist war damals weit verbreitet. Klaus

¹¹⁸ Beim Weißabgleich wird die Kamera auf die Farbtemperatur des Lichtes am Aufnahmeort abgestimmt. Wird kein Weißabgleich gemacht oder wird zum Beispiel bei Dämmerlicht fotografiert, so kann dies zu Fehlfarben führen, da einer oder mehrere der Farbkanäle übersteuern können.

Spechtenhauser beschreibt die Standardküche aus jener Zeit folgendermaßen: „Weiß bestimmte als Grundton das möglichst homogene Erscheinungsbild der Einrichtungen, >natürliche< Materialien waren weitgehend durch furnierte Spanplatten und eine breite Palette an Kunststoffen ersetzt worden. Das Maß an Veränderbarkeit blieb inhärent und beschränkte sich auf das Ersetzen eines Kühlschranks oder Kochherds in der normierten Einbaukombination.“¹¹⁹ Man kann davon ausgehen, dass es sich bei der abgebildeten Küche um ein standardisiertes Modell, nicht um eine Einzelanfertigung handelt. Man sieht eine 'Retro-Küche', die sich möglicherweise noch original in der Wohnung befindet. Diese Form von Küche verwies damals auf Fortschritt und Effizienz.

Die glatten Oberflächen und die Absenz von persönlichen Gegenständen lassen die Bilder unpersönlich und steril wirken. In der Serie *Dresden 3* aus dem Jahr 2003 (Abb. 35-38) die ebenfalls auf der Ausstellung *Harmonie* in Wolfsburg präsentiert wurde, sieht man auf Bild 1/3 (Abb. 35) einen braunen Mülleimer im Küchenschrank. Das Bild ist perspektivisch und vom Bildausschnitt sehr ähnlich wie Bild 5/18 aus der Serie *Privat* angelegt, die Farben jedoch weichen stark voneinander ab. Während die Farben in der Serie *Privat* dreckig und verwaschen sind, so wirken sie in *Dresden 3* rein und satt. Der Bildtitel der Serie *Dresden 3* lässt wiederum darauf schließen, dass sich die abgebildete Wohnung tatsächlich in Havekots Geburtsstadt Dresden befindet.

Interessanter als das was zu sehen ist scheint in Havekots Werken aber das was abwesend ist. Alle Bereiche die eine Küche erst zu einer Küche machen, sind auf den Bildern 1/18-6/18 nicht abgebildet: man sieht keinen Herd, keinen Kühlschrank und keine Spüle, sondern Stauraum – also die Schränke – und den Mülleimer. Bis auf die Plastik- und die Keramikschüssel sind außerdem keine Küchenutensilien zu sehen. Das Bild der Wasserflasche bringt das einzige Mal in der gesamten Serie ein Element – das Element Wasser - ins Spiel.

Die Bilder deuten nicht auf eine aktive Nutzung des Küchenraumes hin. Sowohl Schränke als auch Mülleimer sind geschlossen. Bis auf den Fotografen ist anscheinend kein Mensch anwesend. Die Bilder lassen auch nicht erahnen, ob es sich um eine geräumige oder sehr kleine Küche handelt. Drei Mal wird derselbe Hängeschrank abgebildet und einmal ein Einbauschränk mit Mülleimer. Man erkennt nicht, ob Ober- und Un-

¹¹⁹ Spechtenhauser 2006, S. 60.

terschrank in Verbindung stehen oder ob sich diese in unterschiedlichen Teilen des Raums befinden. Es könnte sich bei den abgebildeten Einrichtungsgegenständen sowohl um eine Küchenzeile beziehungsweise Einbauküche als auch um eine Schrankkombination handeln.

Der Rest der Serie lässt sich nicht an unterschiedlichen Räumen in einer Wohnung festmachen, sondern folgt vielmehr formalen Vorgaben. Netzwerke zwischen den Bildern finden sich durch unterschiedliche Formen der Fragmentierung und Abstraktion, aber auch durch die abgebildeten Objekte selbst. Dreimal sind in dieser Serie Personen abgebildet: Auf Bild 7/18 eine Person in Rückenansicht, die in Bekleidung mit Camouflagemuster trägt, auf Bild 11/18 eine Frau in blauem Oberteil, grauem Rock und einem weißen Tuch, das wie ein Gürtel oder eine Schürze über den Rock gebunden ist und auf Bild 18/18 noch einmal dieselbe Frau. Auf Bild 7/18 und 11/18 ist lediglich der Rumpf der Person abgebildet. Beide Male wird die Bildfläche nahezu vom Körper ausgefüllt. Während man dem Menschen auf Bild 7/18 über die Schulter blickt, so sitzt man der Person auf Bild 11/18 frontal gegenüber. Die Person auf Bild 18/18 ist aus Übersicht abgebildet. Das Gesicht ist so unscharf, dass die Gesichtszüge kaum erkennen kann. Alle Personen in der Serie werden entpersonalisiert und verfremdet. Die Personen füllen nahezu den ganzen Bildraum aus und lassen keine Rückschlüsse auf die Umgebung zu.

Die Rückenform der Person in Camouflagemuster scheint die Form der Flasche auf Bild 4/18 zu aufzunehmen. Durch die starke Begrenzung des Bildfeldes wird die Person – beziehungsweise der Rücken der Person – zum Objekt. Nicht die Persönlichkeit wird eingefangen, sondern die mutierte, beschnittene Rückenansicht. Havekost möchte dennoch den Verweis auf einen Menschen herausheben und hat deshalb den Nackenansatz mit gemalt. Die rosafarbenen Flecken, die sich am linken und rechten Bildrand befinden, können jedoch nur schwerlich als Arme gelesen werden. Während dies auf den Reproduktionen des Bildes noch plausibel erscheint, so ist es im Original ausgeschlossen, dass es sich bei diesen Flecken um etwas Organisches handeln kann.

Das Camouflagemuster, das ja aus abstrakten Farbflächen besteht, wird im folgenden Bild, einer vegetativ anmutenden grünen Fläche, weiter gedacht. Es folgt die Rücken-

lehne eines Schreibtischstuhls, die wohl die Assoziation mit Arbeit in die Serie bringen soll. Sehr stark lässt sich in dieser Dreier-Konstellation eine Divergenz zwischen 'Abenteuer' und 'Arbeit' herauslesen. Dieser Gedankengang lässt sich in der nächsten Abbildung – einem bunten Zelt – weiterführen.

Erstmals werden mit dem Zelt auf Bild 10/18 die Farben Gelb, Blau und Rot großflächig ins Bild gebracht. So wie die Küche scheint auch das Zelt unbenutzt. Es wird somit zu einer Hülle, deren ursprüngliche Bedeutung sich im Rahmen der anderen Teile der Serie nicht entfalten kann. Der Betrachter weiß nicht was sich darin verbirgt, oder ob sich überhaupt etwas darin verbirgt. Die gedämpften Farben und der graue Hintergrund lassen das Zelt trostlos erscheinen. Das Textil ähnelt in Faltenwurf und Material der Bekleidung der Frau im folgenden Bild. Die malerische Umsetzung des Textils lässt es steif und kühl wirken. Die Falten fallen hart und kantig, sie schmiegen sich nicht weich an die Rundungen des weiblichen Körpers, sondern lassen ihn wie ein Relief erscheinen. Man hat das Gefühl, eine gefasste Marmor- oder Holzschnitzerei vor sich zu sehen, nicht aber das fotografische beziehungsweise malerische Abbild einen menschlichen Wesens. Dass das Körperfragment vor einem schwarzen Hintergrund präsentiert wird, verstärkt den Eindruck von Künstlichkeit.

Bild 7/18, 9/18, 10/18 und 11/18 sind aus dem Blickwinkel eines sitzenden Menschen oder eines Kindes aufgenommen. Betrachtet man die Serie im Ausstellungskontext, so wird die Annahme, dass einige der Aufnahmen aus Sicht eines Kindes gemacht wurden, verstärkt: In der Serie *Dresden 3* aus dem Jahr 2003 wird auf zwei Bildern Havekosts Tochter Antonia gezeigt (Abb. 36-37).¹²⁰ Es ist nicht auszuschließen, dass der Künstler den Blick eines Kindes in die Serie *Privat* eingebracht hat.

Auf Bild 13/18 sieht man zwei weiße Regalbretter und darunter einen schwarzen Fleck, der als Teil einer Stuhllehne gelesen werden könnte. Rechts unten im Bild findet sich ein schmaler fleischfarbener Streifen, der nicht figurativ gelesen werden kann. Wie ein Setzkasten heben sich die Regalteile vor dem blau-grünen Hintergrund ab. Abermals sind keine persönlichen Dinge zu sehen. Die Teilung des Bildfeldes durch Balken wird

¹²⁰ Lütgens 2005, S. 21.

auf Bild 14/18 weitergeführt. Die kirschrote Tasche, die auf diesem Bild gezeigt wird, steht auf einem Untergrund, der aus grauen und smaragdgrünen Balken besteht. Während auf Bild 13/18 das Bild horizontal von Balken durchzogen wird, so erfolgt dies in Bild 14/18 diagonal von links unten nach rechts oben. Die grünen Balken wirken bewegt, als ob es sich um eine Flüssigkeit handeln würde. Man kann nicht feststellen, ob das Bild im Innen- oder Außenbereich aufgenommen wurde. Hier wird die Annahme verstärkt, dass der Bildhintergrund am Computer manipuliert und sehr stark verändert wurde. Die Tasche selbst ist mit einer gelb-grau-gelben Leiste verziert. Auf Bild 15/18 wird wieder eine Tasche abgebildet, diesmal jedoch ein Kosmetikbeutel in Hellblau und Grau-Braun. Die Taschen auf den Bildern sind so beschnitten, dass sie aneinander gefügt werden könnten.

Während Bild 14/18 durch den farblich geteilten Hintergrund fast überladen wirkt, wird der Kosmetikbeutel vor sterilem hellblauem Hintergrund präsentiert. Obwohl es sich bei der Tasche und dem Kosmetikbeutel um persönliche Gegenstände handelt, so wirken diese nicht persönlich und lassen keine Rückschlüsse auf den Eigentümer/die Eigentümerin zu.

Auf Bild 16/18 ist ein runder Gegenstand abgebildet, der sich auf zylinderförmigen Objekten befindet. Man kann nicht sagen, ob es sich um einen Teller, eine Schüssel oder eine Frisbeescheibe handelt. Auch die zylinderförmigen Objekte sind nicht zu entfernen. Möglicherweise handelt es sich dabei um Spraydosen. Der Hintergrund setzt sich aus einer grünbraun-melierten Fläche zusammen. Auch hier erkennt man nicht, ob das Bild im Außen- oder Innenbereich aufgenommen worden ist.

Auf Bild 17/18 sieht man einen roten Eimer, über den ein hellblauer Lappen gebreitet ist. Den Abschluss der Serie bildet die passive, sitzende Frau aus Obersicht. Auch hier kann wieder ein Vergleich mit *Dresden 3* gezogen werden, nämlich mit der Aufnahme des kleinen Mädchens in Abbildung 37. Beide Male nimmt der Kopf der abgebildeten Person die Hälfte des Bildraumes ein. Obwohl das Kind in *Dresden 3* besser zu erkennen ist, so ist die Gesichtspartie auch hier verschwommener als der Rest der Abbildung. Der Fotograf ging in beiden Fällen so nahe an die Person, dass der Autofokus der Kamera jene Partien scharf gestellt hat, die weiter vom Fotograf entfernt lagen.

Wie man bei diesen kurzen Bildbeschreibungen und Bildanalysen erkennen kann, zieht sich im Hinblick auf die Motive kein roter Faden durch die Serie. Die Motivwahl wirkt sehr heterogen und nicht in sich geschlossen. Belässt man die Analyse lediglich bei der Bildbeschreibung, so wirkt das Ergebnis sehr unbefriedigend und rätselhaft, weshalb man sich weiterer Methoden der Bildanalyse bedienen muss, um möglichen Gemeinsamkeiten in diesen Bildern auf den Grund zu kommen. Es scheint, als müsse sich der Betrachter dieselben Fragen stellen, die er sich beim Betrachten von abstrakten Bildern stellt: nämlich nicht die Frage, wie das was sichtbar ist zu deuten ist, sondern die Frage nach dem, was nicht sichtbar gemacht wird. Welcher Strategien bedient sich Havekost, um die Bilder derart 'fremd' erscheinen zu lassen? Warum fasst er solch heterogene Fragmente zu einer Serie zusammen? Die Unmöglichkeit einer klassischen Bildanalyse geben dem Betrachter – selbst wenn er kein Hintergrundwissen zu Eberhard Havekost hat – einen wichtigen Anhaltspunkt: Der Künstler arbeitet intermedial. Nachdem man mit dem Vokabular der Malerei nicht zum Kern der Arbeit vordringen kann, scheint es notwendig, sich dem Vokabular der Fotografie zu bedienen. Möglicherweise geht es, wie bei Gerhard Richter, nicht um das Dargestellte an sich, sondern um die Art *wie* es präsentiert wird. Nun befindet sich der Rezipient an einem Punkt, an dem er nach den Verfremdungsmechanismen in den Bildern fragen kann. Havekost bedient sich unterschiedlicher Gestaltungsmerkmale die aus der Fotografie bekannt sind: der Bildinhalt beziehungsweise die Wahrnehmung des Bildinhaltes wird durch den Bildschnitt verändert, der Blick wird durch die Nahansicht des Gegenstandes geleitet, die Gegenstände werden aus starker Ober- und Untersicht dargestellt, man findet unscharfe Passagen, wie sie auch in verwackelten Fotografien vorkommen und zumindest in Bild 12/18 wurde Retusche eingesetzt. Außerdem lassen sich 'Fehler' entdecken, die man nur aus der Fotografie kennt. So zum Beispiel die Reflexion des Blitzlichtes auf Bild 2/18.

6. Bildstrategien in Havekosts Serie *Privat*

6.1 Die Fragmentierung

Warum verfestigt sich beim Betrachten der Serie *Privat* von Eberhard Havekost der Gedanke, dass die Bilder fragmentiert sind und dass es sich dabei nicht um Bilddetails handelt? Während man bei einem Detail dazu angehalten wird, einen besonders eindrucksvollen Teil im Bild – ein 'punctum' im Sinne Roland Barthes wenn man so will – genauer zu betrachten oder herauszulösen, da er eine Schlüsselstelle im Bild darstellt, so handelt es sich beim Fragment um eine Zerstückelung oder eine partielle Zerstörung des Bildganzen. Ein Bilddetail hilft dem Rezipienten tiefer in das Bild einzutauchen, das Fragment jedoch zerschneidet das Bild: es wird verfremdet. Rosalind Krauss vergleicht das fotografische Fragment mit einer Collage. Dieser Vergleich kann in einem Punkt nicht gehalten werden, da in der Collage ein Stück von etwas 'Realem' – wie zum Beispiel ein Stück Zeitungstext oder Tapete oder ein Stück von einer Streichholzschachtel in das Kunstwerk eingebracht wird. Das Collageelement, schreibt Rosalind Krauss, sei ein Fragment, das aus „der ihm eigenen Welt gerissen oder von ihr entfernt wurde.“¹²¹ In der Collage wird also – im Gegensatz zur digitalen Manipulation wie man sie bei Eberhard Havekost findet - tatsächlich ein objekthaftes Stück von etwas Realem eingefangen und wiederverwertet. Durch die fragmentarische Qualität aber verweise das Collageelement nach Rosalind Krauss auf die Qualität der Abwesenheit und „macht die Abwesenheit sozusagen als solche anwesend, offenbart das Wesen der Repräsentation als Auswahl von Aspekten, als Reduktion, als Vertretung, als Zeichen. Mit der Collage tritt das >Reale< in das repräsentionale Feld als Fragment ein, das die Realität der Repräsentation fragmentiert.“¹²² Betrachtet man die Überlegungen zur Collage nicht im materialästhetischen Sinn, sondern setzt man sich lediglich mit der Art und Weise auseinander wie bei einer Collage die Kunst des fragmentarischen Loslösen eines Stücks aus dem Kontext und des Wiedereinsetzens in einen neuen Kontext stattfindet, so lässt sich die Arbeitsweise Havekosts durchaus mit jener vergleichen, die bei Collagen angewendet wird: er schneidet aus, setzt neu zusammen, fügt hinzu, nimmt weg. Und natür-

¹²¹ Krauss 1998, S. 160.

¹²² ebd., S. 160.

lich findet sich bei den Abbildungen auch eine Spur von 'Realität' oder ein 'Abdruck' des Realen: hat er doch ursprünglich Fotografien angefertigt. Diese Form von Realität sei natürlich als unbegrenzte oder willkürliche zu erfassen, so Rosalind Krauss, da die bildliche Darstellung von Realität immer eine Ansammlung von Fragmenten bleiben werde. Fotografie begegne uns immer als Fragment, das die Spur von etwas Realem beinhalte.¹²³ Wie zu Beginn des Textes schon vorgeschlagen wurde, können Havekoste Werke als doppelte Beschneidung oder 'doppelte Fragmentierung' des 'Realen' gelesen werden: zum Einen durch die Fotografie selbst, zum Anderen durch die Bearbeitung am Computer.

Eberhard Havekost wendet die Methode eines radikalen Bildzuschnitts an, um das Blickfeld des Betrachters auf einen minimalen Bereich einzugrenzen. Der Fokus liegt scheinbar auf Nebensächlichkeiten, als ob man den Blick gedankenverloren durch den Raum schweifen lassen würde. Betrachtet man die Bilder länger, so stellt man jedoch fest, dass diese keinesfalls willkürlich sondern sehr überlegt beschnitten worden sind. Durch die Fragmentierung werden die Objekte, die dem Anschein nach 'zufällig' festgehalten wurden, in den Fokus gerückt und fordern den Betrachter dazu auf, diese einer Analyse zu unterziehen. Der Blick fällt von oben, von unten und frontal auf eng begrenzte Bildräume, auf Bildräume, wie sie von einem Menschen in dieser Art und Weise nicht wahrgenommen werden können.¹²⁴ Das menschliche Auge kann nicht in der Art auf einen Gegenstand fokussieren, wie dies in Havekoste Bildern vorgeführt wird. Üblicherweise bleibt dem Menschen das Umfeld in den Augenwinkeln haften, selbst wenn er sich stark auf ein Detail konzentriert. Die Ausschnitte jedoch die Havekost gewählt hat werden sozusagen durch das Auge eines technischen Apparates gezeigt. Es handelt sich um Fragmente, die durch Heranzoomen und nachträgliche Bildbearbeitung am

¹²³ ebd., S. 161.

¹²⁴ Siehe auch: Vergne 2010: „Außerdem sind die Räume sowie die Art ihrer Strukturierung im Werk Eberhard Havekoste das Ergebnis eines Einzwängens, eines Einengens in Wahrnehmungsrahmen, die den Merkmalen des herkömmlichen menschlichen Blickfelds nicht entsprechen. Sie sind zu eingepfercht, entspringen unmöglichen Raumtiefeinstellungen, scheinen das Resultat eines Samplings zu sein, das die verschiedensten, dem Kino, der Photographie und der Bildmanipulationssoftware entlehnten Techniken zusammenmixt. Die von Eberhard Havekost entworfenen Räume stellen eine Art und Weise dar, die mächtigen Verzerrungen und Umwandlungen, denen unser räumliches Wahrnehmungsvermögen im Laufe der Geschichte unterworfen wurde, zu registrieren. Die Werke Eberhard Havekoste behaupten die Unmöglichkeit, das Reale als ein Homogenes aufzufassen. Sie behaupten, dass es die Realität nicht gibt, dass es das an sich Gesehene nicht gibt.“

Computer entstehen. Der Betrachter wird gezwungen hinzusehen: auf die dreckig-beigefarbenen Flächen der Küchenschränke, auf das hässliche braune Behältnis, das sich darauf befindet. Auf den geschwungenen Körper der Plastikflasche, auf den Müll-eimer. Der Betrachter muss sich den Rücken in Camouflagemuster ansehen, die Rückenlehne des Schreibtischstuhls, den ruhenden Oberkörper der Frau. Der Betrachter muss auf den Putzeimer blicken, auf die leeren Regalbretter und die hässlichen Nylontaschen. Man wird dazu angehalten, sich die Hüllen der Einzelfragmente dieses Lebens das mit *Privat* betitelt wurde anzusehen und kann nicht wegblicken, kann den Blick nicht schweifen lassen oder sich auf ein anderes Detail konzentrieren. Die Ausschnitte sind bereits vorgegeben, der Schwerpunkt der Wahrnehmung wird gelenkt. Als Betrachter stellt man sich die Frage, warum genau jene und nicht andere Ausschnitte ausgewählt wurden. Die Unmöglichkeit aus den Bildfragmenten ein Bildganzes zu rekonstruieren zwingt den Rezipienten, sich mit dem Fragment an sich auseinanderzusetzen. 'Fragment' ist die lateinische Bezeichnung für 'Bruchstück' oder 'Überbleibsel'. Sobald man ein Bildfragment auswählt, schneidet man in das Bild. Es handelt sich dabei um einen zerstörerischen Akt des 'Ausblendens'. Man kann nun natürlich einwenden, dass jede Abbildung, sei es nun ein Gemälde oder eine Fotografie, an sich ein Fragment ist und dass man immer etwas beschneiden muss, um etwas abzubilden.¹²⁵ Es macht jedoch einen großen Unterschied für den Betrachter, ob das Bild rund um das abgebildete Objekt, rund um das gewollte Zentrum des Bildes beschnitten wurde oder ob das abgebildete Objekt selbst beschnitten wurde. Diese Gewalteinwirkung zwingt den Betrachter über den Bildrand hinauszublicken und sich mit der außerbildlichen Präsenz auseinanderzusetzen. In Bild 2/18 wird zum Beispiel die Form der Leinwand durch die Schranktüre verdoppelt. Gebrochen wird dieser Moment dadurch, dass die Schranktüre nicht den ganzen Bildraum einnimmt. Durch den gewählten Ausschnitt wird angedeutet, dass es dem Maler nicht um die plane Oberfläche an sich geht: er hat den sichtbaren Bildraum über die Grenzen der Schranktüre hinaus erweitert und Gegenstände die die Schranktüre umgeben mit aufgenommen. Am linken Bildrand ist eine weitere Schranktüre angedeutet. Diese stellt im Realraum eine Verdoppelung der abgebildeten Schrankseite dar. Im Bild wird diese Verdoppelung durch die Beschneidung unmöglich gemacht.

¹²⁵ Vergleichend sei hier das Zitat von Rosalind Krauss auf Seite 58 in der vorliegenden Arbeit erwähnt.

Die starke Fragmentierung fordert den Betrachter dazu auf nach dem zu fragen, was nicht im Bild sichtbar ist. Die eindrucklichste Form außerbildlicher Präsenz stellt die Reflexion des Blitzlichtes auf der Schranktüre dar. Diese Reflexion verweist auf das 'Abwesende-Anwesende'. Sie verweist darauf, dass sich jemand im Raum befindet, dass diese Schranktüre von einem Menschen fotografiert wurde. Die Reflexion deutet einerseits auf den Fotografen und andererseits auf den Abbildungsmodus hin: auf die Fotografie. Durch die starke Beschneidung des Bildfeldes und durch das Blitzlicht hat Havekost dem Betrachter Zugang zu einer außerbildlichen Bildebene gegeben. Durch diese werden Fragen zum Raum und Fragen zu der Person die sich in diesem Raum befindet aufgeworfen. Außerdem hat der Künstler den Moment der Bildfixierung selbst festgehalten, indem er die durch den Kamerablitz erzeugte Reflexion in das gemalte Bild mit aufgenommen hat. Reflexionen und Spiegelungen im Bild deuten auf Lichtquellen die nicht im Bild sichtbar sind und öffnen somit den Bildraum. In gewisser Weise verweist Havekost durch diese kleinen Lichtdetails auf den 'Realraum'. Er verweist darauf, dass die abgebildeten Objekte und Subjekte sowohl durch ein menschliches Auge als auch durch ein Kameraauge angeblickt wurden, wobei sowohl der Mensch als auch die Maschine Spuren im Bild hinterlassen: der Künstler wählt die Motive aus, die er fotografieren möchte, durch Fehleinstellungen der Kamera werden zum Beispiel die Reflexionslichter hinzugefügt.

In der Serie können unterschiedlichste Formen der Bildbegrenzung beziehungsweise der Schwerpunktsetzungen innerhalb des Bildfeldes ausgemacht werden. In jedem Bild außer Bild 12/18 werden die abgebildeten Gegenstände beschnitten. Der Kreis auf Bild 12/18 ist zwar nicht zugeschnitten, wurde jedoch wahrscheinlich durch Retusche verändert und ist somit auf eine nicht sofort sichtbare Art fragmentiert. Die Art des Zuschnitts beeinflusst die Position des Gegenstandes im Bild. Manche Objekte werden relativ gleichmäßig am linken und rechten Bildrand beschnitten, so: 7/18, 9/18 und 16/18. Der Gegenstand rückt durch diese Form des Zuschnitts in die Mitte des Bildfeldes. Obwohl die Gegenstände relativ ähnlich beschnitten sind, ergeben sich sehr unterschiedliche Eindrücke: während der menschliche Rücken und die Rückenlehne des Schreibtischstuhls das gesamte Bildfeld einnehmen und dem Betrachter abweisend ihre Rückseite

präsentieren, so ist der runde, blaue Gegenstand in Bild 16/18 im unteren Bildbereich platziert. Der Bildraum wird durch die Leerstelle im oberen Bildbereich geöffnet. Bild 16/18 ist sehr ausgewogen komponiert: der Schwerpunkt im Bild befindet sich im unteren Drittel des Bildes. Dieser wird durch das blaue Objekt selbst und durch die Gegenstände die sich darunter befinden erzeugt. Der obere Bildbereich kann gleich einem 'Horizont' gelesen werden. Dieser Bildausschnitt ist nahezu klassisch formuliert und folgt den Regeln des 'goldenen Schnitts'. Das blaue Objekt ist zwischen dem linken und rechten Bildrand 'eingespannt' und fixiert. Aufgelockert wird die strenge Fixierung des blauen Gegenstandes durch die Gegenstände darunter, die lose angeordnet sind. Trotz der Fragmentierung wirkt dieser Gegenstand, als ob er 'präsentiert' werde.

Der menschliche Rücken und die Rückenlehne des Schreibtischstuhls aber werden nicht präsentiert, sondern stellen sich wie eine Wand vor den Bildraum, der ganz von dem abgebildeten Objekt verdeckt wird. Der menschliche Körper ist außerdem am linken Bildrand ein wenig mehr beschnitten als am rechten Bildrand. Dies bewirkt eine minimale Verlagerung des Schwerpunkts in Richtung linker Bildrand. Der gleiche Effekt lässt sich bei der Flasche auf Bild 4/18 feststellen, obwohl diese weit weniger radikal, nämlich nur oben und unten, beschnitten worden ist: der Bildrand an der linken Seite ist etwas schmaler als der Bildrand an der rechten Seite.

Sehr drastische Auswirkungen hat die Fragmentierung in Bild 5/18 und Bild 17/18: Bild 5/18 ist aus starker Obersicht fotografiert. Dies lässt sich erkennen, da im unteren Bildbereich ein Fluchtpunkt ersichtlich ist. Der obere Bildbereich jedoch wirkt durch die Beschneidung, als ob es sich um eine horizontal über das Bildfeld laufende Fläche handeln würde. Der Betrachter versucht sich vorzustellen, dass es sich dabei um die Oberseite eines Schrankes handelt – man sieht die Schranköffnung, in der sich der Mülleimer befindet - und dennoch lässt sich diese Bildvorstellung nicht halten. Der obere Bildteil löst sich vom unteren Bildteil. Das Bild zerfällt durch den Zuschnitt. Bei Fassadenbildern wie *Stuhl* (Abb. 39) wird eine ähnliche Perspektivenverschiebung wie bei diesem Bild ausgelöst. Im Fall von *Stuhl* öffnet sich das Bild zwar nach oben hin und man gewinnt den Eindruck, dass ein Haus mit vorgelagerten Balkonen von unten betrachtet wird, die Balkone selbst werden jedoch zu Farbbalken ohne Tiefenzug. Das Spiel mit Flächigkeit und Tiefe wirkt sehr irritierend und der Betrachter kann sich nicht auf Bei-

des gleichzeitig einlassen, sondern muss zwischen verschiedenen Betrachtungsmodi hin- und herspringen, indem er einmal den Tiefenzug imaginiert, der ja erfahrungsgemäß vorhanden sein muss, beim anderen Mal jedoch auf die horizontalen Balken die das Bildfeld überziehen fokussiert. Anders als zum Beispiel bei Richters Bild *Großer Vorhang* aus dem Jahr 1967 (Abb. 40) verdeckt jedoch das fragmentierte Objekt nicht den gesamten Bildraum um zur reinen Illusion zu werden.

Auf Bild 17/18 ist ein Lappen über einen roten Eimer gelegt. Während der hinten liegende Teil des Eimers zu sehen ist, so drückt sich die restliche Form unter dem Lappen ab. Der Betrachter kann erkennen, dass sich ein dreidimensionaler Gegenstand unter dem Lappen befindet und dennoch kann sich diese Vorstellung nicht durchsetzen, da sich der Lappen horizontal über das Bildfeld spannt und den Großteil des roten Gegenstandes wie ein Vorhang verbirgt. Die Fragmentierung erfolgt in diesem Fall nicht bloß durch die Beschneidung des Bildfeldes, sondern auch durch den Lappen, der sich über das Bildfeld spannt, dessen vertikal liegende Ränder jedoch nicht sichtbar sind.

Wie die eben beschriebenen Beispiele erkennen lassen, haben die unterschiedlichen Fragmentierungsformen - mit teilweise gleichzeitig eingesetztem Zoomeffekt - unterschiedliche Auswirkungen.

Die Fragmentierung führt jedoch auch zu einer Vereinheitlichung. Die abgebildeten Gegenstände lassen sich nicht mehr im Raum verorten, sind also von ihrem Umfeld losgelöst. Dadurch kann eine Gleichwertigkeit unterschiedlichster Aufnahmen erzielt werden, da der Betrachter nicht erkennen kann, ob es sich um Innenräume oder Außenräume, um ein privates oder öffentliches Umfeld handelt. Gleichförmigkeit erhalten die Gegenstände auch dadurch, dass alle Bilder in einem ähnlichen Modus ins Bild gesetzt worden sind. Keines der Bilder fällt so stark aus der Reihe, dass es sich in seiner Wirkung erheblich von den anderen Bildern abhebt. Mithilfe der Fragmentierung kann Havekost die Bilder in einem Modus absoluter Gleichwertigkeit präsentieren. Außerdem wird durch die Fragmentierung eine starke Flächigkeit im Bild erzeugt. Durch die Beschneidung der Objekte wird dem Betrachter die Möglichkeit genommen, sich diese dreidimensional vorzustellen. Sie befinden sich somit auf einer Ebene mit dem Bildhintergrund – falls dieser sichtbar ist. Die Präzision, mit der die Kanten teilweise beschnitten

wurden aber zeigt dem Betrachter, dass es sich bei den Bildern nicht um Schnappschüsse handelt die willkürlich in Szene gesetzt wurden, sondern dass die Bildausschnitte durchaus präzise ausgewählt wurden. Doch eine der wichtigsten Auswirkungen der Fragmentierung ist wohl, dass durch dieses Verfahren die Gegenstände verfremdet oder vor allem auch dem Rezipienten entfremdet werden und dass sie, obwohl es sich um alltägliche Objekte handelt, in dieser Abbildungsform nicht mit etwas Gewohntem in Verbindung gebracht werden. Havekost selbst meint, dass es ihm im Bild um eine Verfremdung gehe, um eine Entwicklung vom Privaten zum Allgemeinen.¹²⁶ Havekost formuliert genau jene Diskrepanz, die sich dem Rezipienten beim Betrachten der Werke präsentiert: Bildausschnitte, die allgemeiner nicht gehalten werden können, werden in Verbindung gebracht mit einem Bildtitel, der auf einen davon abweichenden Deutungsschwerpunkt verweist.

Die Nahsichtigkeit der abgebildeten Objekte bringt den Betrachter in eine unangenehme Situation: sie zwingt ihn, genauer hinzusehen, als er eigentlich möchte. Dass die Serie mit dem Titel *Privat* bezeichnet ist verstärkt das Gefühl, dass man sich hier zu nahe an den abgebildeten Objekten befindet, dass man eine Grenze überschritten hat, dass man in den privaten Bereich einer Person eingedrungen ist, der sich dem Betrachter jedoch abweisend präsentiert. Durch die Fragmentierung wird auch dezidiert die Frage nach dem gestellt, was verborgen wird. Jedes einzelne Bild zeigt sich nur als ein Hinweis auf das, was nicht sichtbar ist und lässt den Betrachter den Verlust verspüren, dass er nicht in diesen Bildraum eintreten darf. Dem Betrachter wird zwar ein Zutritt in den Bildraum verweigert, er muss sich jedoch bewegen um die vierteilige Serie zu betrachten und während der Betrachtung auch unterschiedliche Bewegungsmomente einbeziehen, die in den Bildern sichtbar sind.

¹²⁶ Köhler 2005, S. 9.

6.2 Unterschiedliche Formen von 'Bewegung'

Im Jahr 2005 wurde die Serie *Privat* in der Ausstellung *Harmonie* im Kunstmuseum Wolfsburg in Deutschland gezeigt (Abb. 33). Die Hängung erfolgte in zwei Reihen. Die obere Reihe setzte sich aus den Bildern 1/18 bis 09/18 zusammen, die untere Reihe aus den Bildern 10/18-18/18. Die Bilder wurden mit etwa zehn Zentimeter Abstand gehängt. Lediglich zwischen Bild 6/18 und Bild 7/18 wurde ein breiterer Abstand gewählt. Die zweite Bildreihe wurde ohne Versetzung unter die erste Bildreihe gehängt. Dadurch entstand eine Art Raster. Während die Bilder 1/18 bis 6/18 gerahmt waren, so wurden die restlichen Bilder ungerahmt ausgestellt. Die Rahmung der ersten sechs Bilder lässt vermuten, dass die Bilder möglicherweise nicht immer einer Serie angehörten und dass die Rahmung - womöglich zu Ausstellungszwecken -, auf jeden Fall aber später, erweitert wurde.¹²⁷ Im Jahr 2006 wurde die Ausstellung unter dem Namen *Harmony 2* noch einmal im Stedelijk Museum in Amsterdam gezeigt (Abb. 34). Zu jenem Zeitpunkt waren alle Bilder gerahmt. Dieser Umstand festigt die Annahme, dass es nicht Teil des Konzepts war, den Großteil der Bilder ungerahmt zu lassen. Außerdem wurden die Bilder nicht in zwei Reihen, sondern in einer fortlaufenden Reihe präsentiert. Doch auch bei dieser Hängung wird den 'Küchenbildern' eine Sonderposition gewährt. Die Hängung erfolgt in Gruppen: Die Bilder 1/18 bis 6/18 sind mit jeweils ca. 3 cm Abstand gehängt, dann erfolgt ein größerer Zwischenraum von zirka 10 cm, es folgen die Bilder 7/18 bis 10/18, darauf in einer Vierergruppe die Bilder 11/18 bis 14/18 und als letzte Gruppe die Bilder 15/18 bis 18/18. Während der Betrachter bei der Präsentation in zwei übereinander liegenden Reihen eher dazu angehalten wird die Bilder miteinander zu vergleichen - der didaktische Schwerpunkt also größer ist - so führt die Präsentation in stringentem Fortlauf dazu, die Werke als Bildfolge wahrzunehmen. Die Bilder sind sehr eng nebeneinander angeordnet. Dies regt dazu an, die Werke als eine Folge von Stills zu lesen. Diese Idee liegt näher an der Arbeitsweise Havekosts und an Ideen zur Reflektion über Wahrnehmungsmechanismen die durch moderne Medien geprägt werden. Es entsteht eine gewisse Schnelligkeit in der Abfolge, so wie man auch Bilder, wenn man sich

¹²⁷ Es ist natürlich auch möglich, dass die Rahmung aus Zeitgründen nicht fertig gestellt wurde.

durch Fernsehprogramme zappt oder Videoclips auf der Internetplattform YouTube ansieht, oft nur an sich 'vorbeirauschen' lässt. Hans Rudolf Reust sieht sowohl in der Form der Bildbeschneidung als auch in der Bildabfolge einen Verweis auf die Ästhetik von zeitgenössischen Massenmedien: „Movement is produced by surprising painterly gestures and by a composition the hard cuts and often strongly fragmented sections of which take up the rhythm of video clips, so that torsos and torsions show a reality in transit, images that point beyond themselves towards the next in sequence.“¹²⁸ Was Reust ausdrücken möchte ist, dass der Betrachter, während er vor einem Bild steht, schon zum nächsten Bild schießt und noch während des Betrachtens den Schritt zum nächsten Werk macht. Fragment und Bewegung scheinen dabei eng verbunden zu sein, da die Fragmentierung in der Serialität den Bildern den Anschein eines Videoclips gibt, der sich in der Bewegung entfaltet.

Durch das Abschreiten der Serie – es muss sich um eine etwa 13 m lange Wand handeln – wird die Bewegung des Betrachters selbst vorausgesetzt. Um die Serie zu erfassen und zwischen den Bildern Vergleiche anstellen zu können, muss man Bild für Bild abschreiten, wieder zurückgehen oder sich an die andere Seite des Raumes stellen. Andererseits sind die Details oft so fein ausgearbeitet, dass der Betrachter dazu angehalten wird, ganz nah an die Bilder heranzutreten. Sowohl die Bilder selbst als auch die Abfolge der Bilder fordern den Betrachter dazu auf aktiv zu sein. Die Aktion darf jedoch nicht mit 'Interaktion' verwechselt werden. Wäre die Möglichkeit zu interaktiver Arbeit mit den Bildern gegeben, so könnte man den Begriff 'Benutzeroberfläche' - auf den weiter oben schon eingegangen wurde - anwenden. Während ein aktiver Betrachterstandpunkt voraussetzt, dass der Rezipient sich vor den Bildern bewegt um diese erfassen zu können, so würde ein interaktiver Betrachterstandpunkt voraussetzen, dass man mit den Bildern arbeiten kann. Dazu müsste man die Bilder aber auch berühren und drehen können. Dass Bilder niemals mit der Interaktion Mensch-Computer gleichgestellt werden können ist offensichtlich.

Manchmal sind die Blickwinkel so unnatürlich, dass man als Rezipient automatisch in die Hocke geht oder sich streckt. Und obwohl sich die Bildfolge erst durch mehrmaliges Abschreiten erschließen lässt, so laden die Bilder nicht dazu ein, länger zu verweilen.

¹²⁸ Reust 2003, S. 70.

Das Bewegungsmoment innerhalb der Serie wird durch die beiden Präsentationsformen sehr unterschiedlich wahrgenommen. Während die unterschiedlichen Aufnahmewinkel bei *Harmony 2* nicht so stark wahrgenommen werden, so tritt dies durch den direkten Vergleich bei der Ausstellungsansicht in *Harmonie* stark in den Vordergrund. Die Präsentationsform in Amsterdam ist grundsätzlich 'ruhiger' als jene in Wolfsburg. Bewegung findet sich jedoch nicht nur zwischen den Gemälden, sondern auch durch die unterschiedlichen Perspektiven in den Gemälden selbst.

Meist ist der Ausschnitt im Bild so gewählt, dass die Gegenstände ganz nah ins Bild gerückt werden. Bei den Bildern 1/18, 5/18, 6/18 und 18/18 findet sich ein Bewegungsmoment durch Ober- oder Untersicht. Diese Bilder wirken besonders intensiv wenn darunter ein Bild präsentiert wird das frontal aufgenommen worden ist. Die Bilder 5/18 und 6/18 sind in der Ausstellung *Harmonie* über den Bildern 14/18 und 15/18 angeordnet. Bei der Kombination 5/18 und 14/18 kippen die Perspektiven am Stärksten. Während man in Bild 14/18 durch die Balken eine starke Aufwärtsbewegung wahrnimmt, so ist Bild 5/18 aus starker Obersicht fotografiert. Bild 14/18 wird unter Augenhöhe präsentiert, man muss jedoch nach oben blicken, um Bild 5/18 betrachten zu können. Dieses Moment, in dem man ein Bild, das aus starker Obersicht aufgenommen wurde, aus Untersicht betrachtet, löst einen befremdlichen Kippeffekt aus. Wenn Bilder jedoch wie 1/18 aus Untersicht fotografiert wurden, so wird die Perspektive durch eine erhöhte Hängung bekräftigt. Der Betrachter befindet sich in einer ähnlichen Position wie der Fotograf.

Eine andere Form von Bewegung wird durch partielle oder großflächige 'Verwischungen' der Farben erzielt. Havekost hat diese Methode in Bild 4/18, 8/18 und 18/18 eingesetzt. Die 'Verwischungen' bewirken ein 'Flirren' der Bildoberfläche. Auf Bild 4/18 zeigen sich zwei gegenläufige Bewegungen: zum einen die horizontalen 'Verwischungen', die sich über das untere Drittel des Bildes ziehen und zum anderen die Kohlensäurebläschen, die in der Flüssigkeit bis in den leeren Hohlraum in der Flasche hochsteigen. Es handelt sich nicht um eine verwackelte Fotografie die hier abgemalt wurde. Die gewischten Flächen wurden später hinzugefügt. Der Betrachter erkennt dies durch das

Nebeneinander von einer klar umrandeten Form und den verschwommenen Teilen. Mithilfe der 'Verwischungen' wird zwar ein Bewegungsmoment angedeutet, durch die klare Umrandung wird dieser jedoch wieder ad absurdum geführt. Im Gegensatz dazu wurden die Verwischungen im Großteil von Bild 8/18 konsequent vorgenommen. Es entsteht ein gleichförmiger Fluss von oben nach unten - einem Wasserfall gleich - oder wie Moos, das sich unter bewegtem Wasser befindet. Die grünen Farbnuancen verstärken die Assoziationen mit Natur. Die vertikale, fließende Bewegung zeigt sich gegenläufig zum horizontalen Abschreiten der Bilder. In Form von weißen Punkten, die wohl Reflektionslichter darstellen sollen, finden sich einige fixe Markierungen in der sonst fließenden Farb- und Formbewegung.

Auch in Bild 18/18 sind die farblichen 'Verwischungen' sehr sanft und homogen angelegt. Lediglich in der Augenpartie laufen sie über den Rand der Gesichtskonturen hinaus. Die Konturen selbst sind sehr weich gezeichnet und der Körper wirkt aus der Übersicht wie eine Ansammlung von Linien und Falten. Durch die großflächigen Verwischungen im oberen Bildbereich scheint die abgebildete Person dem Betrachter zu entweichen, man kann sie nicht fixieren oder greifen. Das Gesicht wirkt wie ein Fremdkörper im Bild. Eberhard Havekost hat die Person von oben fotografiert, die Augen sind gesenkt, der Körper fällt in die Tiefe. Die Gesichtspartie erinnert an Gerhard Richters *Portrait Klinker* (Abb. 41) aus dem Jahr 1965.¹²⁹ Während Richter jedoch mit einer großflächigen Unschärfe arbeitet, die sich über das ganze Bild zieht, so ist bei Havekost lediglich die Gesichtspartie unscharf formuliert. Richter hat das Moment der Unschärfe auf den ganzen Bildraum angewendet. Dadurch wird einerseits auf fotografische und auch filmische Ästhetiken verwiesen, andererseits werden diese Verweise aufgebrochen, da diese Verwischungen nicht von der Fotografie oder einem Filmstill übernommen, sondern nach der Fertigstellung des Bildes gleichmäßig im gesamten Bildraum angewendet wurden. Eberhard Havekost übernimmt genau jene Unschärfe, die entsteht, wenn man zu nahe an das Objekt heranzoomt und die Kamera dadurch auf einen weiter entfernten Teil fokussiert.

Schließlich findet man bei Eberhard Havekost Bewegung durch das Heranzoomen der

¹²⁹ Richter hat diese Art von 'Unschärfe' in sehr vielen seiner Fotobilder angewandt.

Gegenstände. Während manche Gegenstände ganz nahe herangezoomt werden, so dass sie das ganze Bildfeld ausfüllen und kein Hintergrund sichtbar ist, so sind andere Gegenstände im Raum positioniert. Interessant ist, dass die Gegenstände nicht proportionsgetreu wiedergegeben werden. Der Mülleimer auf Bild 3/18 ist zum Beispiel viel zu groß im Vergleich zu den Schränken, die Wasserflasche auf Bild 4/18 nimmt nahezu den gleichen Bildraum ein wie der Rücken auf Bild 7/18, die Toilettasche auf Bild 15/18 ist so groß wie die Umhängetasche auf Bild 14/18 und so weiter. Man kann dennoch nicht von 'Bedeutungsperspektive' sprechen. Die Gegenstände die unverhältnismäßig groß abgebildet werden gewinnen deshalb nicht an Bedeutung. Vielmehr wird die Zoomfunktion verwendet um kleinere als auch größere Gegenstände in gleichem Maß fragmentieren zu können. Würde man die Tasche oder den Mülleimer im richtigen Verhältnis zu den Schränken oder den Menschen abbilden, so wären die kleineren Gegenstände nicht beschnitten, sondern vollständig in ihrem Umfeld sichtbar. Statt an Bedeutung zu gewinnen, werden die gezoomten Gegenstände vielmehr austauschbar mit den anderen Objekten. Die Menschen selbst werden, da sie nicht anders als der Mülleimer oder der Schreibtischstuhl abgebildet werden, zu Objekten. Diese 'Gleichwertigkeit' der Objekte wird durch eine Form der Bewegung erzielt die sich dem Rezipienten nicht sofort erschließt: der Bewegung *im* Bild. Es findet sich eine Abfolge aus abwechselndem in-das-Bild-zoomen und aus-dem-Bild-zoomen. Es lassen sich in dieser Serie also vier Formen der Bewegung ausmachen: zuerst die Bewegung des Fotografen beziehungsweise die Bewegung des Objektivs – also des Zooms - zum Zeitpunkt der Aufnahme, dann die Bewegung durch Verwischungen wie in Bild 4/18 die nachträglich hinzugefügt wurden. Außerdem findet sich Bewegung durch die unterschiedlichen Aufnahmewinkel der abgebildeten Objekte und letztendlich die Bewegung des Betrachters selbst wenn er die Serie abschreitet oder die angedeuteten Perspektiven im Bild aufnehmen möchte, indem er sich selbst in unterschiedliche Positionen begibt. Diese Bewegungsmomente stehen im Kontrast zu den eng begrenzten Bildräumen, die durch die radikale Beschneidung beklemmend wirken. 'Bewegung' ist sicher nicht der erste Begriff, der dem Rezipienten beim Betrachten der Bilder in den Sinn kommt. Es ist erstaunlich wie viele Formen von Bewegung sich in diesen Bildern finden, da diese dennoch sehr statisch wirken.

So wie neben diesen Bewegungsmomenten auch 'Fehlfarben' dokumentiert werden, so

könnten die beiden unscharfen Bilder 8/18 und 18/18 als 'Fehlbilder' interpretiert werden, da der Kamerazoom noch nicht richtig eingestellt war. Um die Bedeutung des Werkes 8/18 und des bereits öfters angesprochenen Werkes 12/18 in der Serie festzumachen, muss eine weitere Strategie in der Serie *Privat* angesprochen werden: jene der abstrahierenden Darstellung als 'Bruch' in der Bildabfolge.

6.3 Abstrahierende Darstellungsformen als Bruch

In der Serie *Privat* finden sich zwei Strategien die als 'abstrahierend' bezeichnet werden können, obwohl die figurative Darstellung eigentlich nicht verlassen wird: einerseits die Abstraktion durch Verwischung und andererseits die Abstraktion durch Retusche. In Bild 8/18 sind lasierend schwarze und verschiedenfarbig grüne Flächen übereinander gelegt. Die Farbe wurde vertikal von oben nach unten beziehungsweise von unten nach oben gewischt als die Farbe noch feucht war. Im Nachhinein wurden Glanzpunkte in Weiß im oberen Bildfeld aufgetragen. Havekost fotografiert manchmal gegen spiegelnde Oberflächen – wie Glasscheiben – und setzt das Ergebnis in Malerei um. Diese Vorgangsweise scheint in Bild 8/18 nicht ausgeschlossen. Vermutlich rekurriert die Abstraktion nicht auf nachträglicher Bildbearbeitung, sondern auf einem fotografischen Experiment durch Einbezug einer Glasscheibe. Im Gegensatz zu Werken wie *Gitter* (Abb. 42) ist auf diesem Bild die Glasscheibe nicht sichtbar. Lediglich die weißen Punkte lassen erahnen, dass es sich um eine spiegelnde Oberfläche handelt. Möglicherweise wurde das abgebildete Objekt so stark herangezoomt, dass nur mehr schemenhafte Umrisse zu sehen sind. Es ist durchaus vorstellbar, dass wenn man zum Beispiel eine der zahlreichen Glasscheiben auf dem Bild *Gitter* (Abb. 42) heranzoomt und die dahinter liegenden Pflanzen mit diesem starken Zoom fotografiert, eine ähnliche Aufnahme wie in Bild 8/18 entstehen würde. Die Glanzpunkte im Bild verweisen auf eine spiegelnde Oberfläche und somit auf eine Verdoppelung im Bild. Es ist möglich, dass einerseits durch eine Glasscheibe fotografiert wurde um das hinter der Glasscheibe Liegende abzubilden, es ist aber auch möglich, dass die Spiegelung in der Glasscheibe fotografiert wurde. Dies könnte der Fall sein wenn der Künstler in der Nacht in einem beleuchteten Innenraum eine Fensterscheibe fotografiert hat, in der sich Dinge die sich im Raum be-

finden spiegeln. Das Bild legt nicht offen, ob vorwiegend die 'trennende' oder das 'spiegelnde' Eigenschaft einer Glasscheibe verwendet wurde, um diese Aufnahme zu machen. Es ist jedoch anzunehmen, dass mit starkem Zoom durch die Glasscheibe fotografiert wurde, nicht zuletzt deshalb, weil weder Reflexionen des Blitzlichtes selbst noch ein Schatten des Fotografen im Bild zu sehen sind. Die starke Verwischung im Bild lässt sich durch die Verwendung eines zu starken Zooms ableiten: wenn der Fotograf zu nahe an einen Gegenstand heranzoomt, das heißt wenn die Brennweite der Kamera zu klein ist, entstehen unscharfe, verwischte Bilder.

Es handelt sich bei Havekots abstrahierten Bildern jedoch nicht um expressive Abstraktion, sondern um das – wiederum figürliche – Nachmalen von abstrahierten Vorlagen. Man findet keine Formsprache die sich im Entstehungsprozess entwickelt, sondern eine präzise Nachahmung des Abstrahierten. Dass die 'abstrakten' Bilder in der seriellen Präsentation zwischen einem figürlichen Interpretationsrahmen eingespannt sind, verleitet dazu, dass man auch diese figürlich lesen möchte. Stärker als bei den anderen Bildern hat man das Bedürfnis die Formen zu entziffern und in Relation zu den anderen Fragmenten zu setzen.

Auf Bild 12/18, auf das in dieser Arbeit schon einige Male eingegangen wurde, ist zwar eine Figur erkennbar, diese ist jedoch reduziert auf eine geometrische Form: den Kreis. Vor ockerfarbenem Hintergrund, der mit Zugabe von Schwarz abgedunkelt wurde, befindet sich ein schwarzer Kreis. Das Schwarz ist nicht opak, sondern lasierend mit Blaubeimischungen aufgetragen und wirkt dadurch bewegt. Umgeben ist der schwarze Kreis von einem weißen Rand. An der linken Seite ist dieser auf der Innenseite verdoppelt und scheint eine Vertiefung darzustellen. Farblich wird er durch wenig Beigabe von Schwarz vom weißen Kreis abgesetzt. Der weiße Kreis wiederum ist von einem lasierend aufgetragenen, schwarzen Strich umgeben. Der Kreis ist mittig im Bild positioniert und kann nicht eindeutig mit einem Gegenstand identifiziert werden. Mehr als die Abbildung eines Objekts steht hier das Spiel mit den Farben im Vordergrund. Es wurden nur wenige Farbtöne eingesetzt, diese changieren jedoch im wechselseitigen Spiel in zarten Nuancen, die sich über das ganze Bildfeld erstrecken.

Ist man bei Bild 12/18 angelangt, so springt man als Betrachter noch einmal zurück zum Küchenteil, besonders zu den Bildern 2/18 und 6/18. Beide Bilder weisen eine sehr ähn-

liche Farbigkeit auf. Indem man diesmal nicht den Gegenstand zu vervollkommen sucht, sondern sich bloß auf die Farbskala einlassen kann, betrachtet man diese Bilder noch einmal aus einem anderen Blickwinkel. Neben diesen farblichen Überschneidungen wiederholt sich auch die Form – oder die angedeutete Form - des Kreises im Rest der Serie. Die Kreise die zu sehen wären wenn man die Schüsseln auf den Küchenschränken von oben anblicken würde lassen sich nur erahnen, ebenso wie die Kreise die man sehen würde wenn man die Wasserflasche von oben betrachtet. Bei Bild 16/18 jedoch braucht es nicht viel Fantasie um die Kreise zu imaginieren, die auf dem Bild zu sehen sind. Bild 12/18 scheint also einen Bruch in der Serie zu erzeugen und den Betrachter verstärkt aufzufordern, die Serie nach formalen Punkten zu untersuchen und sich von der narrativen Ebene zu entfernen. Dass man sich von einer narrativen Lesart der Serie entfernt scheint ein sehr wichtiger Schritt zu sein, denn nicht eine Narration wird hier angestrebt. Vielmehr wird in der Serie ein wilder Mix von Objekten gezeigt, die sich – wie in diesem Kapitel besprochen wurde – durch ihre Art der Fragmentierung, die unterschiedliche Verwendung des Kamerazooms und der Bildperspektiven sowie durch die Technik des 'Verwischens' und des Reduzierens der Objekte auf nicht mehr lesbare Abbildungen vergleichen lassen. Ob die Serie auch abseits der formalen Ebenen sinnvoll gelesen werden kann, soll nun anhand der Theorie zu den Simulakren von Jean Baudrillard ausgetestet werden.

7. Jean Baudrillard – das 'Simulakrum' und die 'Bilderflut'

Der Künstler Eberhard Havekost meint selbst, es handle sich bei seinem Werk in keinem Fall um realistische Malerei, sondern vielmehr um die Verarbeitung einer vorkonstruierten Wirklichkeit, da selbst das was er real erlebe so weit distanziert sei, dass es den Charakter einer medialen Realität annehme.¹³⁰ Inwiefern dieser 'Realitätsanspruch' zu beleuchten ist wurde bereits besprochen: der Künstler hat sich nach seiner Eigeninterpretation nicht auf Malereifragen spezialisiert, sondern auf das Sichtbarmachen der 'Realitätsebenen' im Bild. Er verweist also nicht materialästhetisch sondern direkt mit einem inhaltlichen Deutungsvorschlag auf sein Werk. Die Aussage, es handle sich um die 'Verarbeitung einer vorkonstruierten Wirklichkeit' scheint darauf zu deuten, dass er keinen Einfluss auf die 'Wirklichkeit' – wie er sie in seinen Bildern findet - habe und kann als passive Grundstimmung diesen Bildern gegenüber gelesen werden. Gleichzeitig fotografiert der Künstler die Bilder jedoch selbst, fragmentiert und verändert sie eingehändig am Computer. Danach wählt er einige Bilder aus, die auf Leinwand übertragen werden. Das bedeutet, dass Havekost viele aktive Entscheidungsprozesse durchläuft bis das Bild auf Leinwand zu sehen ist. Aussagen über 'Realität' und 'Wirklichkeit' sind grundsätzlich sehr kritisch zu betrachten, da „Bilder [...] nicht vor oder hinter die Realität gestellt werden [können], weil sie diese mitkonstituieren. Sie sind nicht deren Ableitung, sondern eine Form ihrer Bedingung“¹³¹, so der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, der sich insbesondere auch mit Neuen Medien auseinandersetzt. Bredekamp nimmt im Gegensatz zu Medientheoretikern wie Baudrillard neuen Medien gegenüber eine positive Haltung ein. Er geht davon aus, dass der Mensch den Bildmassen der Gegenwart nicht bloß ausgeliefert, sondern aktiv an der Gestaltung dieser beteiligt sei. Eberhard Havekost scheint sich mit seiner Aussage jedoch sehr nahe an Baudrillards Theorie der von einer 'Bilderflut' verstellten Wirklichkeit beziehungsweise seiner Annahme der 'Welt als Illusion' zu positionieren und gleichzeitig einen Weg zu suchen mit dieser 'Bilderflut' umzugehen.

¹³⁰ Havekost 2004, S. 223.

¹³¹ Bredekamp 2010, S. 328.

Jean Baudrillard führt den Begriff des 'Simulakrums' ein, das sich zwischen die 'Wirklichkeit' und die 'Fiktion' stellt und das die Illusion in der wir leben verbirgt. 'Simulakren' (deutsch: Trugbilder) verweisen darauf, in welchem Zusammenhang die Zeichen zur materiellen Welt stehen. Baudrillard geht davon aus, dass die Simulakren in der digitalisierten Welt nicht jene Teile seien die die Wahrheit verdecken, sondern jene, die die Abwesenheit von Wahrheit verdecken.¹³² Die Zeichen wiederum helfen in ihrer Referentialität die Welt zu ordnen. Baudrillard entwickelt seine Argumentation in drei Ordnungen der 'Simulakren', die er als 'Zeitalter der Imitation', 'Zeitalter der Produktion' und 'Zeitalter der Simulation' bezeichnet. Das 'Zeitalter der Imitation' kann zeitlich von der Renaissance bis zur industriellen Revolution eingegrenzt werden. Nach Baudrillard war es damals das höchste Streben des Menschen die Natur nachzuahmen. In dieser Zeit habe der Mensch noch nicht manipulativ in die Natur eingegriffen, „die Zeichen der Welt repräsentieren 'elementare' Natur.“¹³³ Es wird sozusagen abgebildet was gesehen wird, die Zeichen dienen als Dopplung der Wirklichkeit. Das Zeichensystem und das Referenzsystem sind nach den Vorgaben der Natur deutbar. In dieser Zeit erfolgt die erste Loslösung des Zeichens von der Natur, da diese nie vollständig imitiert werden kann. Darauf folgt das Zeitalter der Produktion. Die Natur wird nicht mehr imitiert und die Produktion, beziehungsweise das Dingliche, stehen im Vordergrund. „[Das zweite Simulakrum] errichtet jedenfalls eine Realität ohne Bild, ohne Echo, ohne Spiegel, ohne Schein: so ist die Arbeit, so ist die Maschine, so ist das gesamte System der industriellen Produktion: es stellt sich dem Prinzip der theatralischen Imitation radikal entgegen.“¹³⁴ Die Warenproduktion entwickelt sich dank des technischen Fortschritts rasch zur Massenproduktion an Fließbändern. Die Waren die produziert werden stehen nicht als Stellvertreter oder Zeichen für etwas und verweisen somit nur auf sich selbst. Das Referenzsystem Natur ist in der Wirklichkeit des Zeitalters der Produktion nicht mehr sichtbar.¹³⁵ Der Mensch richtet seine Zeit immer mehr nach den Vorgaben der Maschinen: so sind

¹³² Baudrillard 2006, S. 27.

¹³³ Kraemer 1994, S. 49.

¹³⁴ Baudrillard 1982 S. 85.

¹³⁵ Kraemer 1994, S. 50

die Arbeitszeiten an die Fließbandproduktion angepasst, rund um Fabriken entstehen neue Siedlungsgebiete, die von den Arbeitern bewohnt werden.

Im 'Zeitalter der Simulation', in der so genannten 'Medienära' schließlich verschwindet das letzte Referenzsystem der 'Raumzeit'. Durch die moderne Technik und das Internet ist es möglich geworden Daten und Kultur beliebig oft und schnell zu verarbeiten, zu verbreiten und zu kopieren. In der Erschaffung artifizieller Welten liegt gleichsam eine Dematerialisierung der Objekte der Welt beziehungsweise eine Überlagerung der Realität, die dazu führt, dass der Unterschied zwischen dem Imaginären und der Realität verwischt wird. In diesem System wird das 'Reale' von 'Hyperrealität' überlagert. Als 'Hyperrealität' versteht Baudrillard eine durch die digitalen Medien erzeugte Realität, die sich als Schleier der Illusion über die Welt legt. Klaus Kraemer schreibt in seiner Studie zu den selbstreferenziellen Zeichen bei Baudrillard, dass die Zeichen wiederum beliebig und austauschbar werden. Sie „[zirkulieren] ungebunden und beliebig in der Welt der artifiziellen Wirklichkeit [...]“. ¹³⁶ Nicht länger verweisen die Zeichen auf Inhalte und Ursachen, sondern nur mehr auf reine Oberfläche und sich selbst. Die Trennlinie zwischen Realem und Imaginärem verschwindet. Götz Großklaus formuliert den Baudrillard'schen Ansatz folgendermaßen: „Die neue *Medienrealität* beglaubigt so etwas wie eine Rest-Ausgangs-Realität – nicht umgekehrt. Entsprechend dem erreichten technischen Verzeichnungsgrad (Zeichen des Zeichens des Zeichens ...) verliert sich die referentielle „Verankerung“ im Boden der sog. Wirklichkeit. Zeichen und Bilder beziehen sich auf Zeichen und Bilder und gewinnen eine medienreale Autonomie.“ ¹³⁷ Dennoch gebe es reale Ereignisse – so Jean Baudrillard – und sei es nur, um den Restbezug zur Welt aufzuzeigen, diesen zu negieren oder zu verwischen. Die Baudrillard'sche Analyse wird oft als Hinweis darauf gedeutet, dass die Realität verschwinde. Man könnte sie aber auch so lesen, dass die 'Realität' teilweise durch die 'Hyperrealität' ersetzt wird und so eine neue beziehungsweise alternative Realitätsebene gebildet wird. Immer stärker stellt sich die Frage was 'real' ist und was nicht, ob und wie 'Realität' gemessen werden kann. Baudrillard verortet den Menschen als Spielball des Digitalen, der der Bilderflut ausgeliefert ist. Es gibt jedoch auch Gegenstimmen, die jene Position vertreten, dass

¹³⁶ Kraemer 1994, S. 53.

¹³⁷ Großklaus 1995, S. 108.

der Mensch diesen Prozessen nicht bloß ausgeliefert, sondern auch aktiv daran beteiligt ist und dass es auch im Zeitalter des Internets möglich ist Bilder zu erfahren.¹³⁸

Wichtig scheint es, sich in Bezug auf Havekosts Werk erst einmal von den Begriffen 'Wirklichkeit' und 'Fiktion' zu lösen. Bilder seien gewissermaßen immer Trugbilder und Teil einer Medienwirklichkeit die weder 'real' noch 'fiktiv' genannt werden könne, so Frank Hartmann.¹³⁹ Wenn Havekost sagt, dass selbst das was er 'real' erlebe so weit distanziert sei, dass es einen medialen Charakter annehme, stimmt er im Grunde genommen Frank Hartmanns Ansicht von dem Bild als permanentem Trugbild zu. Man ist in Havekosts Werk jedoch mit Parallelrealitäten, sondern mit veränderten 'Realitäten' die sich teilweise sehr nahe an einer 'Hyperrealität' bewegen, konfrontiert. Havekost spiegelt jene Bilder von Welt, die durch die zeitgenössischen Medien vermittelt werden. An dieser Stelle muss nun ein wichtiger Punkt erwähnt werden: zum Einen finden sich viele Entscheidungsprozesse, bis Havekosts Bilder auf die Leinwand aufgetragen werden. Die Bildauswahl ist also nicht dem Zufall oder einem Automatismus überlassen. Andererseits spielt Havekost dezidiert auf nicht existente Bedeutungs- und Realitätskonstrukte im Cyberspace an. Seine mit einer Digitalkamera aufgenommenen Privatfotos scheinen genauso bedeutend wie beispielsweise die Bilder eines Nachrichtensenders oder die Werbeanzeigen einer Kosmetikfirma. Havekost selbst erzeugt durch oben erwähnte Aussage ein Äquivalent zwischen im Internet vorgefundenen Bildern und Fotos, die aus seinem privaten Umfeld stammen. Er spinnt diesen Gedanken teilweise weiter und verwendet auch Bilder, die er im Internet oder in Zeitschriften findet. Er stellt diese Bilder auf eine Ebene mit seinen eigenen Aufnahmen. Sobald die Bilder mithilfe das Computerprogramms Photoshop bearbeitet wurden, scheinen sie für Havekost gleich wichtig oder unwichtig zu sein. Es geht nicht darum, dass etwas dokumentiert wird oder dass Augenblicke im privaten Leben Havekosts festgehalten werden, sondern um eine Spiegelung jener in Photoshop optimierten – oder im Fall dieses Künstlers 'verschlechterten' – Form von Realität, von der die Menschen tagtäglich umgeben sind. Havekosts Werk *Privat* scheint durchaus jene medienpessimistischen Züge

¹³⁸ vgl. zum Beispiel: Bredekamp 2010.

¹³⁹ Hartmann 2003, S. 128-129.

aufzuweisen wie sie bei Baudrillard zu finden sind. Die 'Essenz' die er im Fall der Serie *Privat* aus seiner selbst produzierten digitalen 'Bilderflut' hervorbringt zeigt sich als unglaublich passives Gefüge. Sowohl die Bildauswahl als auch die Vermittlung der Bilder streichen eine gewisse Resignation heraus und wirken in dieser verstörend auf den Betrachter. Zwei aussagekräftige Bilder sind in dieser Hinsicht Bild 7/18 und 11/18. Auf Bild 7/18 wird ein Mensch präsentiert, der dem Rezipienten den Rücken zuwendet. Abweisend nimmt dieser nahezu das gesamte Bildfeld ein. Zusätzlich wird Distanz durch das Camouflagemuster geschaffen, das mit Militär und Waffengewalt verbunden wird. Der Betrachter wird nicht eingeladen in die Bildwelt einzusteigen, sondern erfährt diese als abweisende Mauer. Zusätzlich wird die Person entmenschlicht, indem sie durch die starke Fragmentierung objekthaft wiedergegeben wird. Die Person in Bild 11/18 wiederum wird absolut passiv präsentiert. Eine weibliche Person ist in sitzender Haltung abgebildet, die rechte Hand im Schoß liegend. Lediglich der Rumpf und der ruhende Arm sind sichtbar. Das Fehlen des Kopfes verweist den Betrachter darauf, dass er nicht in die Narration einsteigen darf. Eine mögliche visuelle Kommunikationsebene mit dem Bild wird erschwert. Der im Schoß liegende Arm deutet darauf hin, dass die abgebildete Person keine Aktion setzt.

Baudrillards pessimistische Ansätze im Bezug auf die 'Bilderflut' finden sich doch sehr stark in Havekosts Bildern wieder. Obwohl Havekost sich mit eigenen Aussagen vor einer medienkritischen Lesart seiner Werke distanzieren möchte, so zeigen sich diese passiv-pessimistischen Bilder durchaus kritisch. Es bleibt die Frage, ob man diese Kritik im Hinblick auf die Medien oder im Hinblick auf die Inhalte der Medien lesen kann. Wie wirkt sich Havekosts Entscheidung digital bearbeitete Bilder abzumalen auf die Rezeption des Betrachters aus, wenn doch nicht offensichtlich auf die intermedialen Referenzen hingewiesen wird? An diesem Punkt kommt die Sprache – der Bildtitel – ins Spiel. Die Spannung zwischen den abweisenden Bildräumen und dem Bildtitel *Privat* lässt den Betrachter nach verborgenen Ebenen suchen und ermöglicht den Einstieg zu einem kritischen Diskurs.

Baudrillards Theorie von der Referenzlosigkeit der Zeichen die nur noch auf sich selbst verweisen kann als Paradox in der Serie *Privat* aufgefasst werden. Havekost erzeugt

Bedeutung, indem er die Serie *Privat* nennt. Er verweist durch den Titel der Serie darauf, dass es sich nicht um einen öffentlichen, sondern einen privaten, abgeschlossenen Raum handelt, zu dem üblicherweise nur wenige Personen Zugang erhalten. Die 'Privatsphäre' schützen heißt Respekt vor einem privaten Raum zu haben, den jedes Individuum auf der Welt mit seiner Persönlichkeit ausfüllt. Ad absurdum geführt wird das 'Private', wenn das Privatleben von Menschen 24 Stunden live über das Internet übertragen wird, so wie man dies zum Beispiel bei der Serie 'Big Brother' gesehen hat, oder wenn Familien private Videos ihrer Kinder auf Youtube bereitstellen. Der Titel *Privat* verweist darauf, dass die Grenze zwischen privat und öffentlich aufgebrochen ist, da der Künstler 'privates' öffentlich aufstellt. An dieser Stelle findet sich noch einmal ein Bruch in Havekots Serie: so sind die Details durchaus nicht willkürlich ausgewählt wie bereits erwähnt, sondern eine Folge vieler Entscheidungsprozesse. Dennoch könnten die Fragmente aus Havekots Serie mit jedem anderen Bild ersetzt werden, da sie keine Bedeutung generieren und keine Rückschlüsse auf eine Persönlichkeit zulassen. Die Bildausschnitte in Havekots Serie sind nicht repräsentativ und erfüllen so nicht die Erwartungen die an 'private' Aufnahmen gestellt werden. Liest man den Titel, so nimmt man an, Familienporträts und Aufnahmen von Dingen, die dem Fotografen wichtig sind und die ihm nahe stehen, zu sehen. Man erwartet von Privatfotografien auch, dass sie Aussagen über den Fotografen und das Umfeld das ihn umgibt machen. Privatfotografien dienen dazu Augenblicke festzuhalten, Erinnerungsfragmente aufzuzeichnen und als ein Archiv des Erlebten und Gelebten zu funktionieren. Privatfotografien sind außerdem eng verbunden mit Sprache, weil sie meist mündlich kommentiert werden, und sich Narrationen und Geschichten um jene Bilder spannen die gezeigt werden. Doch Havekost enttäuscht diese Erwartungen und legt dem Betrachter Fragmente vor, die wie jene 'Fehlbilder' wirken die aus Familienalben ausgespart werden. Die Bilder präsentieren weder, noch sind sie repräsentativ wie dies von der Privat- und Amateurfotografie erwartet wird.

An dieser Stelle soll noch einmal auf das 'Fragment' eingegangen werden. Marshall McLuhan schreibt in seinem Buch *Medien verstehen*, dass die Fragmentierung der Erfahrungen eine hohe visuelle Beanspruchung voraussetze. Den Grund dafür sieht er darin, dass alleine das Sehen das Vermögen habe, einzelne Aspekte des Raums in kurzen

Zeitmomenten herauszulösen und einzufangen, während die anderen Sinne das nicht können.¹⁴⁰ Er verweist mit dieser Aussage also darauf, dass es dem Auge möglich ist, sich in einer Welt die von Bildern überquillt zu orientieren, dass die Erinnerung an das Gesehene beziehungsweise die Eindrücke des Gesehenen sich aber als Fragmente im Gedächtnis des Rezipienten verfestigen. Scheinbar wahllos orientiert sich das Auge im Bildüberfluss und selektiert Ausschnitte. Es kann sich dabei um eindrucksvolle Details handeln, es kann jedoch auch sein, dass man sich Nichtigkeiten und Nebensächlichkeiten merkt, die nicht besonders anziehend oder attraktiv auf den Betrachter wirken und ihn auch sonst nicht fesseln. Der Betrachter hätte sich ebenso andere Details merken können. Die Auswahl der Fragmente die ins Auge gefasst werden folgen nicht zwingend einer Logik. Indem Havekost diese unpersönlichen, austauschbaren und stark fragmentierten Bilder in Öl festhält scheint er auf die Bedeutungslosigkeit zu verweisen, die durch die 'Bilderflut' erzeugt wird.

Diese 'Bilderflut' führt gleichzeitig auch zu einer 'Bilderlosigkeit', da die Bilder ungefiltert, unzensiert und unselektiert, immer und überall im Cyberspace zugänglich sind. Die Übersättigung mit Bildern führt zu einem Rückgang der Imagination und zu einem passiven Aufnehmen jener Bilder die tagtäglich und ohne Pause auf den Menschen hereinbrechen.¹⁴¹ Norbert Bolz vertritt die These, dass die technische Bilderflut nur eine neue Form einer Wahrnehmungsflut sei, welcher der Mensch schon immer ausgesetzt gewesen sei. Lediglich das Fehlen einer 'Wahrnehmungsroutine' verunsichere den Menschen und lasse ihn die 'Bilderflut' als Belastung wahrnehmen.¹⁴² Havekost scheint durch die selektive Auswahl austauschbarer Bilder und durch deren Bearbeitung am Computer eine mögliche Routine im Selektionsverfahren zu versuchen. Die Bedeutungslosigkeit schließlich in Verbindung mit dem Bedeutungs-generierenden Serien-Titel lässt den Betrachter über zeitgenössische Medien nachdenken, obwohl kein sichtbarer Verweis auf diese erfolgt. Spätestens nun muss man sich aber auch die Frage stellen was Havekost in seinem Produktionsprozess – speziell hinsichtlich der Baudrillard'schen Analyse – unterlässt, beziehungsweise warum es eigentlich nicht möglich ist ihn vollkommen in einen derartigen Diskurs einzubetten.

¹⁴⁰ McLuhan 1997, S. 182–183.

¹⁴¹ Bolz 1996, S. 17.

¹⁴² ebd., S. 18.

Havekost wendet in seiner Serie nicht alle Möglichkeiten an die ihm die neuen Medien bieten, da seine Fotografien nicht ins Cyberspace eingespeist werden. Der Ort an dem die Fotovorlagen liegen ist nur für ihn zugänglich und er entzieht sich somit der 'virtuellen Öffentlichkeit', aber auch der 'realen' Öffentlichkeit. 'Hyperreal' sind seine Bilder - wie bereits erwähnt - auf keinen Fall, da dies bedeuten würde, dass sie zu 100 Prozent am Computer generiert worden wären. Beschränkt man sich nun auf die hier besprochene Serie *Privat*, so erkennt man, dass Havekost durchaus 'privat' bleibt mit seinem Fotoarchiv. Dies widerspricht nicht der weiter oben aufgestellten These, dass die Art, wie er dieses 'Private' präsentiert so nichtssagend und unpersönlich ist, dass die Bilder leicht mit jedem anderen Bild ersetzt werden könnten. Vielmehr soll ein Bezug zu dem Fotoarchiv des Künstlers hergestellt werden, das nicht nach außen getragen und mit der Welt geteilt wird. Der Künstler schützt dieses Archiv und macht es der Forschung und interessierten Menschen nicht - oder nur sehr selten - zugänglich. Präsentiert wird dann das abgemalte, manifestierte Bild, das nicht mehr aus binären Strukturen besteht, sondern in Öl auf Leinwand gefestigt ist. Die Beliebtheit der Bilder - nicht zu verwechseln mit der präzisen Auswahl der Bildausschnitte - spricht dagegen, dass es sich um die 'Manifestation' besonderer Augenblicke oder besonders starker Bilder handle oder dass Eberhard Havekost diesen Bildern wieder einen besonderen 'Realitätscharakter' zurückgeben will.

Es soll nun unter Berücksichtigung des bisher erarbeiteten versucht werden zu erklären, warum Havekost seine Bilder *malt* und inwiefern sich das gemalte Bild anders auf den Rezipienten auswirkt als es ein digitales oder ein ausgedrucktes Bild machen würde.

8. Das 'gemalte Bild' als Irritationsmoment

Nachdem auf Baudrillards Theorie der Bilderflut eingegangen wurde stellt sich die Frage, ob Havekost die Bilder zu einer Serie zusammenfügt um die Bedeutungslosigkeit der einzelnen Bildfragmente herauszustreichen oder ob doch eine Form von 'Narration' konstruiert werden soll. Die Bilder wirken wie eine Abfolge von Filmstills oder wie Filmbilder, die in hartem Schnitt aufeinander folgen. Dieser Bildcharakter führt dazu, dass man die Bilder in einen stringenten Handlungsablauf einordnen möchte. Wie bereits mit Blick auf die Fragmentierung festgestellt wurde, sucht man bei Bildern die so stark und auffällig beschnitten wurden nach dem 'Kontext'. Der Künstler spielt mit dem Bedürfnis des Rezipienten nach einem 'Kontext', indem er die Bilder durchnummeriert und auch in dieser Reihenfolge präsentiert, dem Betrachter jedoch gleichzeitig das Gefühl gibt, dass die Schnittstellen – oder um sich der Filmsprache zu bedienen: die Blenden - zwischen den Bildern fehlen und dass diese als eine lose Kette aneinandergesetzt worden sind. Zeit und Raum, welche durch die Fragmentierung eigentlich aufgebrochen wurden, werden dabei mithilfe der Nummerierung wieder künstlich in die Serie eingefügt, die sich dem Betrachter als eine Art von 'Narration' zeigt, aber nicht Narration meint. Christoph Tannert hat die Art, wie Havekost Bildfragmente zu Serien zusammenfasst sehr treffend als „Einzelbild-Ketten“¹⁴³ bezeichnet. Denn obwohl diese Fragmente den gleichen Bildtitel tragen, so steht doch jedes Bild für sich alleine. Der Eindruck des Fragmentarischen, des Unbefriedigenden, des Unvollkommenen drängt sich in Havekosts Serie *Privat* stark in den Vordergrund: der Künstler erlaubt dem Betrachter scheinbar einen Blick in sein 'privates Umfeld', dieser Einblick wird jedoch von allen Seiten beschnitten, überlagert und anonymisiert. Havekost hat aus seiner Bilddatenbank bestimmte Bilder ausgewählt. Er hätte jedoch ebenso andere Bilder verwenden können. Dieses Wissen, dass jedes einzelne Bild austauschbar ist, weil es keine Bedeutung hat - oder generiert - wirkt im Zusammenhang mit dem Titel *Privat* sehr irritierend auf den Betrachter. Man möchte sich nicht mit diesen Bildern identifizieren, denn das Betrachten der Bilder erzeugt ein Gefühl von Beklemmung. Es ist, als ob man sich in einem

¹⁴³ Tannert 1998, S. 12.

Raum befindet, dessen Wände immer näher zusammenrücken. Dieser Eindruck wird durch die - in der vorliegenden Arbeit bereits angeführten - Formen der Verfremdung erweckt, die Havekost bei der Gestaltung dieser Serie anwendet. Der sehr eng begrenzte Bildraum an sich, der die Gegenstände zwischen dem linken und rechten Bildrand 'einspannt' oder sie sogar sehr stark beschneidet, erzeugt ein Gefühl der 'Disharmonie' – um noch einmal auf den Titel der Ausstellungen, in welchen die Serie *Privat* ausgestellt wurde, zu verweisen.¹⁴⁴ Jedes Bild weist den Rezipienten von Neuem zurück und lässt ihn nicht eintauchen in die Bildwelt des Künstlers. Die unterschiedlichen Perspektiven die in der Serie angewandt wurden wirken wie optische Störungen, da die Bildränder so stark beschnitten wurden, dass sich kein räumlicher Eindruck entfalten kann. Schließlich hat Eberhard Havekost sich intensiv mit der Farbigkeit – oder besser Nicht-Farbigkeit - der Bilder beschäftigt. Zum Einen werden die Farben durch die graue Grundierung abgestumpft, zum Anderen hat er die Farben oft mit etwas Schwarz abgemischt, um ihnen einen unreinen Grundton zu geben. Diese gedämpften Farben ziehen sich durch das gesamte Œuvre des Künstlers. Als Kontrast dazu setzt er in manchen Bildern unglaublich schreiende, fast aggressiv wirkende Farben ein.

Auch durch die Farbigkeit wird eine Distanz zum Rezipienten aufgebaut. Die Farben erinnern an verwaschene Kleidung und man assoziiert in Verbindung mit den stark begrenzten Bildräumen nichts Positives mit dem Kolorit. In ihrer Ereignislosigkeit wirken die Bilder nahezu lähmend auf den Betrachter. Nach eingehender Beschäftigung mit der Bildserie lassen sich durchaus kritische Ansätze im Werk Havekosti erkennen, die jedoch nicht als 'malereikritisch' bezeichnet werden können. Es stellt sich deshalb die Frage, warum sich der Künstler der Malerei bedient und was diese Entscheidung im Bildraum auslöst. Warum sammelt Havekost Bilder aus dem Internet, macht selbst Digitalfotografien, bearbeitet diese und setzt sie dann in der zeitaufwändigen Technik der Ölmalerei um? Man könnte die These aufstellen, dass sich Havekost über den 'Tod der Malerei' hinwegzusetzen versucht, indem er diesen zelebriert. Havekost scheint mit seiner Arbeitsweise jedoch nicht die Grenzen der Malerei im 21. Jahrhundert erproben zu wollen. Es wirkt auch nicht als ob der Künstler die Ästhetiken digitaler Bilder mit dem Ziel virtuelle Bilderfluten zu 'manifestieren' in Malerei umsetzen möchte, sondern es

¹⁴⁴ Der Ausstellungstitel lautete in beiden Ausstellungen *Harmonie*.

scheint als ob er 'Fehlbilder' produziere. Der Begriff 'Fehlbilder' kann im übertragenen aber auch im wortwörtlichen Sinn gelesen werden: der Künstler baut 'Fehler' in die Bilder ein. So finden sich zum Beispiel Fehlfarben wie sie bei schlecht gemachten Fotografien entstehen, oder Fotofehler wie im Fall des Blitzlichts das auf der reflektierenden Oberfläche sichtbar ist oder wie bei den verschwommenen Passagen, die durch eine zu kurze Belichtungszeit oder einem zu starken Zoom entstehen. Havekost bedient sich aber auch Fehlern, die er erst bei der Nachbearbeitung der Bilder generiert. Fehler, die dann zu einem Teil des Bildes werden und nicht mehr entziffert werden können. Doch nicht nur das, er produziert beim Betrachter das Gefühl, 'dass etwas fehlt'. Er produziert ein Gefühl von Leere, von Einsamkeit, ein Gefühl des Verloren-Seins im Bild.

Es scheint konsequent und zielführend zu sein, Havekots Bilder nach Kriterien zu analysieren mit welchen eine Fotografie analysiert wird, scheinen sie sich doch viel näher an der Fotografie als an der Malerei zu bewegen, obwohl sie gemalt sind. Weiterführend könnte es auch sehr interessant sein, Überlegungen zu Kamerabild, Filmmontage und Schnitttechnik in die Überlegungen aufzunehmen.

Die Ausschnitte und Eigenarten der Bilder weisen keine malerische Qualität auf. Der Rezipient kann sie letztendlich besser mit dem Vokabular der Fotografie analysieren, weshalb die Autorin auch davon sprechen möchte, dass es sich um 'gemalte Bilder' und nicht um Gemälde handelt. Obwohl die Bilder wie Fotografien gelesen werden können, so wird diese Lesart natürlich durch den Umstand gestört, dass es sich dennoch um *gemalte* Bilder handelt. Das 'gemalte Bild' bei Eberhard Havekost verweist jedoch nicht auf eine Form von Originalität im Bild. Es handelt sich lediglich um eine Abmalung des fotografischen Ausschnitts. Dass es handgemalt ist könnte auf Originalität hinweisen, da man dieses Bild kein zweites Mal gleichwertig produzieren kann. Diese (Un)möglichkeit wird jedoch von Eberhard Havekost nicht ausgetestet. So gibt es zum Beispiel keine gleichförmigen Verdoppelungen in der Bildausführung.

Selbst der an der Fotografie orientierte Deutungsansatz weist unklare Punkte auf. Die Ästhetiken die in diesen von Fotografien abgemalten Bildern erzeugt werden verweisen auf keine Formsprache der Fotografie die dem Betrachter aus der Illustrierten, aus der Werbung, oder aus der Amateurfotografie bekannt wäre. Es findet sich keine Portraitfotografie, keine stilllebenartig angeordneten Gegenstände, keine Präsentation

von Gegenständen oder nachvollziehbare Experimente mit Form, Fokus und gewähltem Bildausschnitt. Obwohl eine Annäherung an Havekosts Bilder mit fotografischem Vokabular fruchtbar erscheint, so sind auch dieser Grenzen gesetzt. Havekost arbeitet in einer Serie, die nicht auf Wiederholung und Differenz hinweist sondern mit jedem einzelnen Bild auf die Raum- und Zeitlosigkeit der Bilder anspielt, indem die Bilder aus einem narrativen Kontext geschnitten und scheinbar gleichgültig nebeneinander präsentiert werden. Außerdem radikalisiert Havekost den 'Blick der Kamera', indem der Ausschnitt der mit der Kamera gewählt wurde weiter zugeschnitten wird. Mit einem 'natürlichen' Blick des Menschen haben diese Bildausschnitte nichts mehr gemein. Dadurch wirken sie sehr befremdlich und irritierend auf den Rezipienten. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Künstlern hat man erkannt, dass Eberhard Havekost Malerei nicht zur Selbstkritik des Malerischen einsetzt, sondern um über zeitgenössische Wahrnehmungsmechanismen des Menschen zu reflektieren. Obwohl man nicht davon sprechen kann, dass der Künstler 'Realität' filtert, so schafft er es doch, den Rezipienten zu irritieren und hält ihn dazu an, über die Verfremdungsmechanismen im Bild zu reflektieren. Havekost scheint sich dafür entschieden zu haben, die Bilder zu malen, da dadurch die 'Irritationsmomente' viel stärker wirken, als dies bei einer Fotografie oder bei einem digitalen Bild möglich wäre: Havekost setzt Manipulationen ein, die dem Rezipienten zum Teil von Computerbildern durchaus bekannt sind, die er jedoch nicht in einem gemalten Bild erwartet. So verwendet der Künstler letztendlich das 'gemalte Bild' auch, um über die Ästhetiken des Computerbildes zu reflektieren, da sich digital produzierte visuelle Störmomente im handwerklichen Auftrag auf eine Leinwand viel stärker zeigen. Auch bei der Rezeption zeitgenössischer Medien – wie sie bei Havekost vorzuliegen scheint – könnte ein Vorschlag, der zur Reflektion über die Fotografie gemacht wurde, fruchtbar sein: Peter Osborne meint, dass es erst möglich sei repräsentative Momente in der Fotografie offenzulegen, wenn man sie in einem anderen Medium präsentiert.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Osborne 1992, S. 111.

9. Literaturverzeichnis

Barthes 1985

Roland Barthes, *die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1985.

Bastian 2007

Heiner Bastian (Hg.), *Eberhard Havekost. Benutzeroberfläche*, München 2007.

Baudrillard 1982

Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.

Baudrillard 2006

Jean Baudrillard, *Die Intelligenz des Bösen*, hg. von Peter Engelmann, Wien 2006.

Benjamin 1996

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1996.

Bolz 1996

Norbert Bolz, *Das große stille Bild im Medienverbund*, in: Norbert Bolz/Ulrich Rüffer (Hg.): *Das große stille Bild*, München 1996, S. 16-45.

Bredekamp 2010

Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

Buchloh 2008

Benjamin H. D. Buchloh, *The Diagram and the Colour Chip: Gerhard Richter's 4900 Colours*, in: Julia Peyton-Jones/Hans Ulrich Obrist/ Rebecca Morrill (Hg.), *Gerhard Richter 4900 Colours: Version II* (Kat. Ausst., Serpentine Gallery, London 2008), Ostfildern-Ruit 2008, S. 61-71.

Buchloh 2009

Benjamin H. D. Buchloh, *An interview with Gerhard Richter (1986)*, in: Benjamin Buchloh (Hg.), *Gerhard Richter, October files*, London/Cambridge 2009, S. 1-34.

Buchloh 2009a

Benjamin H. D. Buchloh, *Das Diagramm und das Farbfeld. Gerhard Richters 4900 Farben*, in: Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter, Texte zu 4900 Farben*, Dresden/London 2009, S. 11-25.

Burgin 1986

Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Post Modernity*, Essex 1986.

Diederichsen 1994

Dietrich Diederichsen, Für eine Medientheorie der Malerie – Das Beispiel Albert Oehlen, in: Zdenek Felix/Albert Oehlen (Hg.): Albert Oehlen (Kat. Ausst., Deichtorhallen Hamburg, 1994/1995), Hamburg 1994, S. 9-27.

De Duve 1990

Thierry de Duve, The Monochrome and the black Canvas, in: Serge Guilbaut (Hg.), Reconstructing Modernism, Cambridge/London 1990, S. 244-310.

Foster 2009

Hal Foster, Semblance according to Gerhard Richter (2003), in: Benjamin Buchloh (Hg.), October files. Gerhard Richter, London/Cambridge 2009, S. 113-134.

Fürlus 2005

Eckhard Fürlus, Harmonie. Bilder 1998-2005. Neue Arbeiten von Eberhard Havekost im Kunstmuseum Wolfsburg, in: TUXAMOON magazine. Magazin für Kultur, Umwelt und Soziales, 08.12. 2005, (25.05.2012), URL: <http://www.tuxamoon.de/magazine/kultur/kunst/2005/12/08/eberhard-havekost-im-kunstmuseum-wolfsburg/>.

Fried 1982

Michael Fried, How Modernism works. A response to T. J. Clark, in: Critical Inquiry, Vol. 9, No 1, The politics of Interpretation, September 1982, S. 217-234.

Gelshorn 2003

Julia Gelshorn, Aneignung der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke, phil. Diss (ms.), Bern 2003.

Greenberg 1997

Clement Greenberg, Gegen-Avantgarde (1971), in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken Clement Greenberg 1909-1994, Amsterdam/Dresden 1997, S. 385-408.

Greenberg 1997a

Clement Greenberg, Modernistische Malerei (1960), in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken Clement Greenberg 1909-1994, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265-278.

Greenberg 1997b

Clement Greenberg, Modern und Postmodern (1980), in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken Clement Greenberg 1909-1994, Amsterdam/Dresden 1997, S. 429-445.

Großklaus 1995

Götz Großklaus, Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt am Main 1995.

Groys 1991

Boris Groys, Das leidende Bild, in: Peter Weibel/Christian Meyer (Hg.), Das Bild nach dem letzten Bild (Kat. Ausst., Galerie Metropol Wien, 1991), Wien 1991, S. 99-109.

Hagen 2002

Wolfgang Hagen, Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf, Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografische Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 195-235.

Hartmann 2003

Frank Hartmann, Iconic Turn – Ende der Schriftkultur/Kultur ohne Schrift, in: Margret Krannich (Hg.), Gesellschaftliche Perspektiven. Globalisierung, Sozialstaat im Wandel, Bilder und Politik, Essen 2003, S. 120-129.

Haun-Efremides 2005

Anne Haun-Efremides: Anästhetikum Malerei. Eberhard-Havekost-Retrospektive im Kunstmuseum Wolfsburg, in: artnet, 24.11.2005 (24.05.2012), URL: <http://www.artnet.de/magazine/eberhardhavekostretrospektive-im-kunstmuseum-wolfsburg/>.

Havekost 2004

Eberhard Havekost, Intime Motive, aber auch Landschaften, Hausansichten, Müllhal-den, Innenräume, Menschen aus Zeitschriften und Magazinen, Stars, Segelflugzeuge, Wohnwagen. Ein Gespräch mit Sven Drühl, in: Kunstforum International. Kunst und Sport II. Bd. 170, Mai - Juni 2004, S. 218- 227.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Luzern 1998

Ulrich Looock (Hg.), Eberhard Havekost. Fenster-Fenster (Kat. Ausst., Kunstmuseum Luzern, 1998), Luzern 1998

Kittler 2002

Friedrich Kittler, Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 178-194.

Kraemer 1994

Klaus Kraemer, Schwerelosigkeit der Zeichen? Die Paradoxie des selbstreferentiellen Zeichens bei Baudrillard, in: Ralf Bohn/Dieter Fuder (Hg.): Baudrillard. Simulation und Verführung, München 1994, S. 47-69.

Krauss 1991

Rosalind Krauss, Sherrie Levine macht ein Monochrombild, in: Peter Weibel/Christian Meyer (Hg.), Das Bild nach dem letzten Bild, Wien 1991, S. 131-134.

Krauss 1998

Rosalind Krauss, Das Fotografische: eine Theorie der Abstände, München 1998.

Köhler 2005

Thomas Köhler, Vorwort und Dank, in: Eberhard Havekost/Susanne Köhler/Annelie Lütgens (Hg.), Eberhard Havekost. Harmonie. Bilder|Paintings 1998-2005 (Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2005/2006; Stedelijk Museum Amsterdam, 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 6-10.

Köhler 2005a

Susanne Köhler, Destiny – Zur neuen Werkgruppe von Eberard Havekost, in: Eberhard Havekost/Susanne Köhler/Anneliese Lütgens (Hg.), Eberhard Havekost. Harmonie. Bilder|Paintings 1998-2005 (Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2005/2006; Stedelijk Museum Amsterdam 2006), Ostfildern-Ruit 2005a, S. 109-122.

Lang 1995

Luc Lang, The Photographer's Hand, in: Gertrud Koch/Luc Lang/Jean-Philippe Antoine, Gerhard Richter, Paris 1995, S. 29-52.

Looock 2010

Ulrich Looock, Kampf mit dem Dispositiv, in: Eberhard Havekost. Ausstellung, (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlung Dresden, 2010/2011), Dresden 2010, ohne Paginierung.

Lunenfild 2002

Peter Lunenfild, Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 158-177.

Lunenfild 2010

Peter Lunenfild, Fotografie im digitalen Zeitalter. Einleitung, in: Bernd Stiegler (Hg.), Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 339-343.

Lütgens 2005

Annelie Lütgens, Bildraum/Denkraum. Havekots Malerei als Bildwissenschaft, in: Eberhard Havekost/Susanne Köhler/Annelie Lütgens (Hg.), Eberhard Havekost. Harmonie. Bilder|Paintings 1998-2005 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, 2005/2006, Stedelijk Museum Amsterdam, 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 11-32.

McLuhan 1997

Marshall McLuhan, Medien verstehen, Mannheim 1997.

Meinhardt 1997

Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997.

Meinhardt 2009

Johannes Meinhardt, Illusion in Painting and the Punctum of Photography (2005), in: Benjamin Buchloh (Hg.), October files. Gerhard Richter, London/Cambridge 2009, S. 135-151.

Mitchell 2008

William J. T. Mitchell, Bildtheorie, Frankfurt am Main 2008.

Osborne 1992

Peter Osborne, Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives, in: October, Vol. 62 (Autumn 1992), S. 102-113.

Peirce 1993

Charles Sanders Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main 1993.

Pelzer 2009

Birgit Pelzer, Der Zufall als Partner Gerhard Richters Farbfelder 2007, in: Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben, Dresden/London 2009, S. 45-69.

Reust 2003

Hans Rudolf Reust, Eberhard Havekost. A test card for reality, in: Flash Art, Nov/Dec 2003, No. 233, Mailand 2003, S. 68-71.

Richter 1993

Gerhard Richter, Interview mit Rolf Schön (1972), in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text, Schriften und Interviews, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S.66-70.

Richter/Friedel 2006

Helmut Friedel/Gerhard Richter. Atlas. Fotos Collagen und Skizzen 1962-2006, in: Helmut Friedel (Hg.) Gerhard Richter. Atlas, München 2006, S. 5-18.

Richter 2009

Gerhard Richter, Erläuterungen zu 4900 Farben auf 196 Einzelbildern, in: Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben, Dresden/London 2009, S. 10-11.

Scheer 1992

Thorsten Scheer, Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992.

Simons 1999

Jan Simons, What's a Digital Image?, in: Yvonne Spielmann/Gundolf Winter (Hg.), Bild-Medium-Kunst, München 1999, S. 107-122.

Spechtenhauser 2006

Klaus Spechtenhauser, Küchenschränke, Kochinseln und andere Kultobjekte. Küchen vom Zweiten Weltkrieg bis heute, in: Klaus Spechtenhauser (Hg.): Die Küche: Lebenswelt – Nutzung – Perspektiven, Basel 2006, S. 45-74.

Spies 2008

Christian Spies, Topologien des Unanschaulichen. Gerhard Richters Vorhangbilder, in: Gottfried Boehm (Hg.), Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, München 2008, S. 119-148.

Tannert 1998

Christoph Tannert, Flanieren zwischen Bornheim und Schwabing, in: E. Havekost (Kat. Ausst. Kommunale Galerie im Leinwandhaus Dresden, 1998), Dresden, 1998, S. 12-13.

Van den Boom 1996

Holger van den Boom, Die Spur der Realität im digitalen Fotoatelier, in: Norbert Bolz/Ulrich Rüffler (Hg.), Das Große stille Bild, München 1996, S. 102-111.

Vergne 2010

Jean-Charles Vergne, Das Realitätsprinzip, in: Eberhard Havekost. Ausstellung (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2010/2011), Dresden 2010, ohne Paginierung.

Wagner 2008

Thomas Wagner, Die Erfahrung kommt erst in der Blendung zu sich selbst, in: Detlef Bluemler (Hg.), Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 84, Heft 24, München 2008.

Weibel 1991

Peter Weibel, Das Bild nach dem letzten Bild, in: Peter Weibel/Christian Meyer (Hg.), Das Bild nach dem letzten Bild, S. 183-215.

Weibel 1997

Peter Weibel, Die Malerei zum Buch zum Film, in: Artist in Residence Bulletin Nr. 7, Neue Galerie Graz, 1997, ohne Paginierung.

Zdenek 1994

Felix Zdenek, „Keine Magie ... keine Entschuldigung“. Zu den Bildern von Albert Oehlen, in: Felix Zdenek/Albert Oehlen (Hg.): Albert Oehlen – Malerei (Kat. Ausst. Deichtorhallen Hamburg, 1994/1995), Hamburg 1994, S. 5-6.

10. Abbildungsteil

10.1 Abbildungsnachweise

- Abb. 1: - Abb. 18:** Heiner Bastian, Eberhard Havekost. Benutzeroberfläche, München 2007, S. 40 – S. 45, Platte 21.
- Abb. 19:** Gerhard Richter, Gerhard Richter. Catalogue raisonné. 1962-1993, Vol. 1, Ostfildern-Ruit 1993, S. 23.
- Abb. 20:** Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben, Dresden/London 2009, S. 70.
- Abb. 21 – Abb. 23:** Heiner Bastian, Eberhard Havekost. Benutzeroberfläche, München 2007, S. 28-29, Platte 8.
- Abb. 24:** Heiner Bastian, Eberhard Havekost. Benutzeroberfläche, München 2007, S. 51, Bild 29.
- Abb. 25:** ebd., S. 54, Bild 31.
- Abb. 26:** ebd., S. 55, Bild 32.
- Abb. 27:** ebd., S. 57, Bild 35.
- Abb. 28:** ebd., S. 27, Bild 7.
- Abb. 29:** ebd., S. 32, Bild 11.
- Abb. 30:** ebd., S. 75, Bild 51.
- Abb. 31:** Albert Oehlen/Felix Zdenek, Albert Oehlen – Malerei (Kat. Ausst. Deichtorhallen Hamburg, Dezember 1994 – Januar 1995), S. 33.
- Abb. 32:** ebd., S. 29.
- Abb. 33:** Kunstmuseum Wolfsburg, Fotograf: Nic Tenwiggenhorn.
- Abb. 34:** Stedelijk Museum Amsterdam.
- Abb. 35 – Abb. 38:** Eberhard Havekost. Harmonie. Bilder|Paintings 1998-2005, (Kat.

Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg, 2005/2006, Stedelijk Museum Amsterdam 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 80.

Abb. 39: ebd., S. 74.

Abb. 40: Gerhard Richter, Gerhard Richter. Catalogue raisonné. 1962-1993, Vol. 3, Ostfildern-Ruit 1993, Ohne Paginierung, Bild 163-1.

Abb. 41: Gerhard Richter, Gerhard Richter. Catalogue raisonné. 1962-1993, Vol. 1, Ostfildern-Ruit 1993, S. 31.

Abb. 42: Eberhard Havekost. India, Berlin 2012, S. 72-73.

10.2 Bildrechte

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, Januar 2013

Eva Figlhuber

10.3 Abbildungen

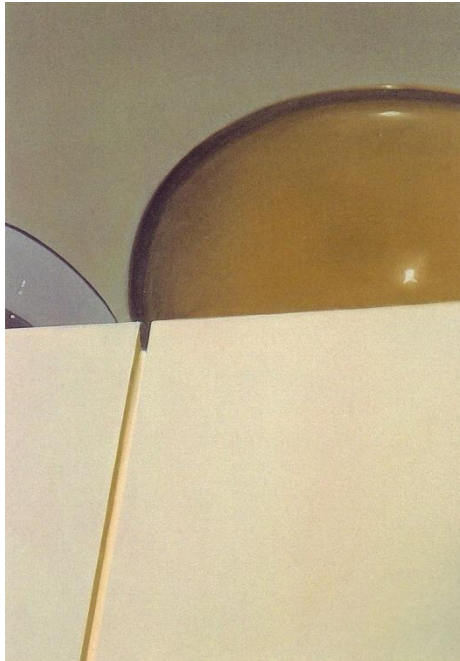


Abb. 1: Eberhard Havekost, Privat 1/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

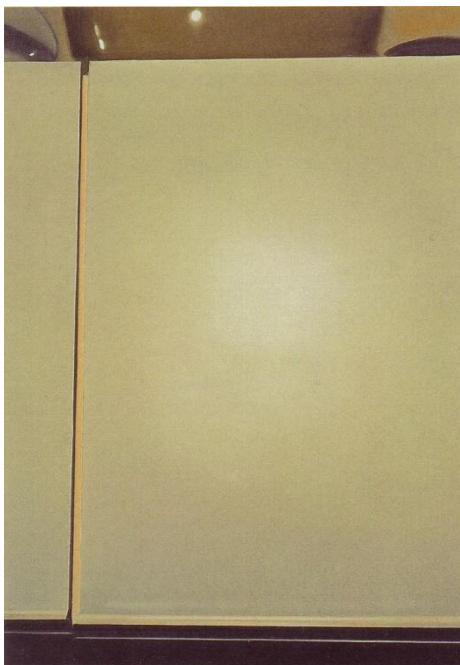


Abb. 2: Eberhard Havekost, Privat 2/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 3: Eberhard Havekost, Privat 3/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 4: Eberhard Havekost, Privat 4/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 5: Eberhard Havekost, Privat 5/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

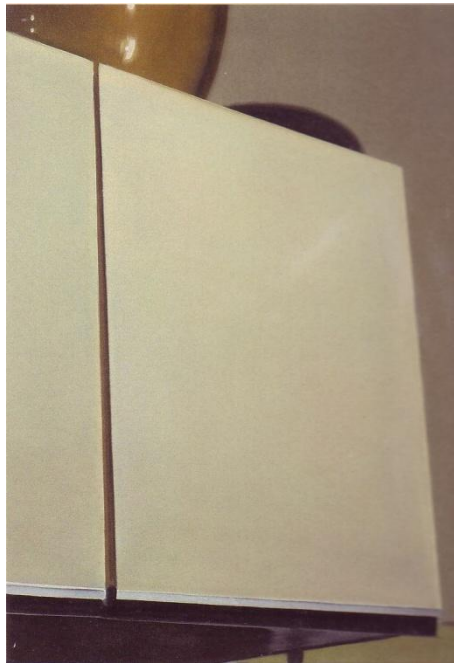


Abb. 6: Eberhard Havekost, Privat 6/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 7: Eberhard Havekost, Privat 7/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 8: Eberhard Havekost, Privat 8/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

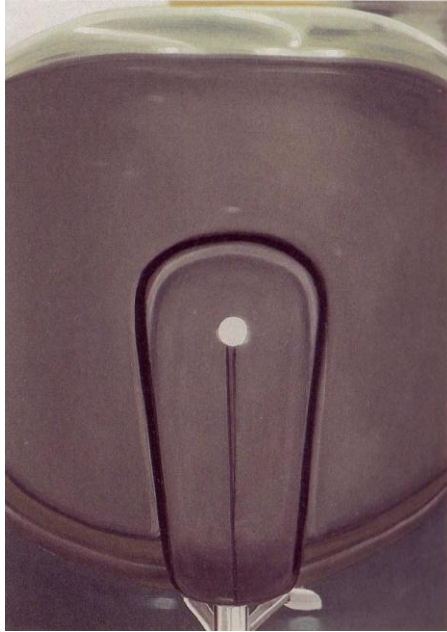


Abb. 9: Eberhard Havekost, Privat 9/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 10: Eberhard Havekost, Privat 10/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

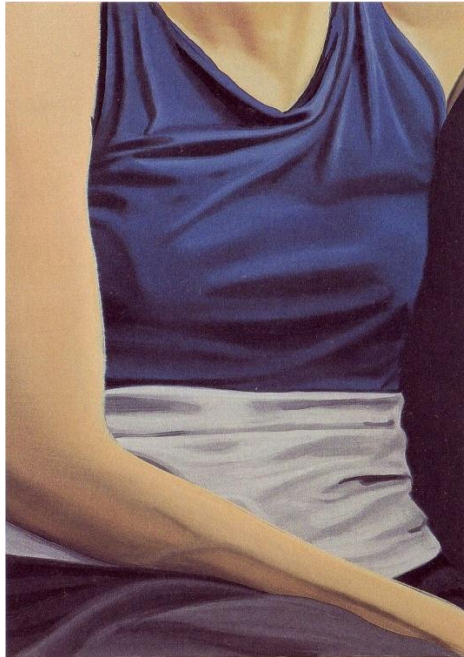


Abb. 11: Eberhard Havekost, Privat 11/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 12: Eberhard Havekost, Privat 12/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 13: Eberhard Havekost, Privat 13/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

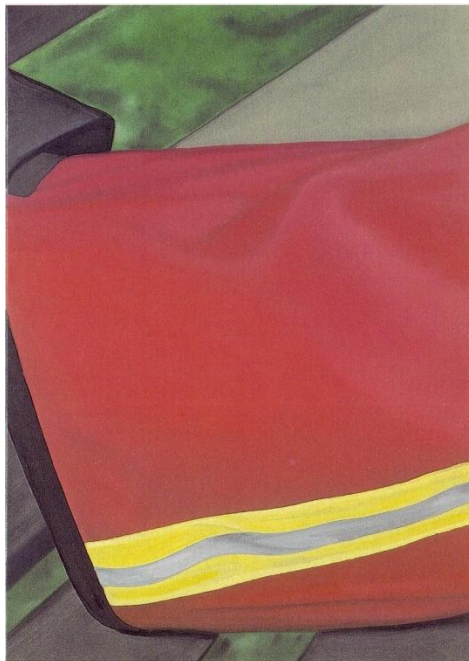


Abb. 14: Eberhard Havekost, Privat 14/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

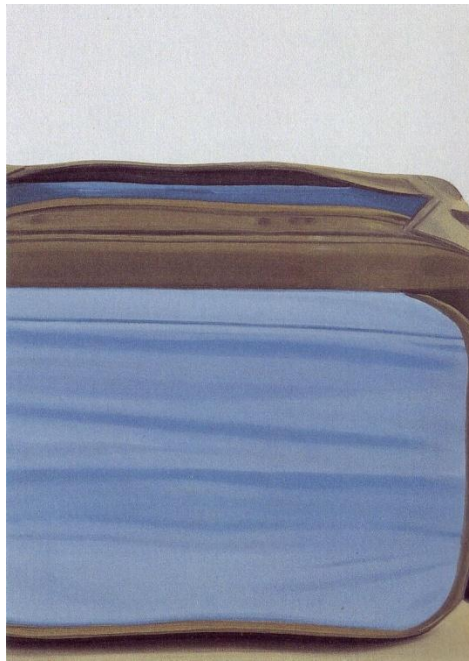


Abb. 15: Eberhard Havekost, Privat 15/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 16: Eberhard Havekost, Privat 16/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 17: Eberhard Havekost, Privat 17/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.

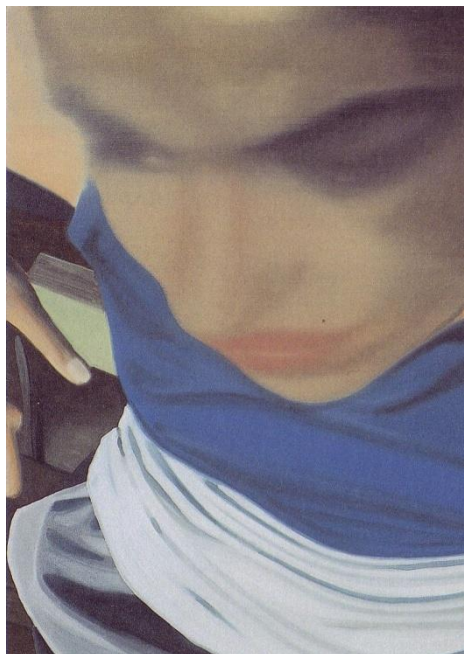


Abb. 18: Eberhard Havekost, Privat 18/18, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Berlin.



Abb. 19: Gerhard Richter, Tisch, 1962, Öl auf Leinwand, 90 x 113 cm, Privatsammlung Frankfurt am Main.



Abb. 20: Gerhard Richter, 4900 Farben, 2007, Lackfarbe auf Alu-Dibond, 196 Quadrate zu je 48,5 x 48,5 cm (Gesamtbild: 680 x 680 cm), Installationsansicht Serpentine Gallery London 2008.



Abb. 21: Eberhard Havekost, Ohne Titel 1/9, 2000, Öl auf Leinwand, 88 x 60 cm, Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.



Abb. 22: Eberhard Havekost, Ohne Titel 2/9, 2000, Öl auf Leinwand, 88 x 60 cm, Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.



Abb. 23: Eberhard Havekost, ohne Titel 3/9, 2000, Öl auf Leinwand, 88 x 60 cm, Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.

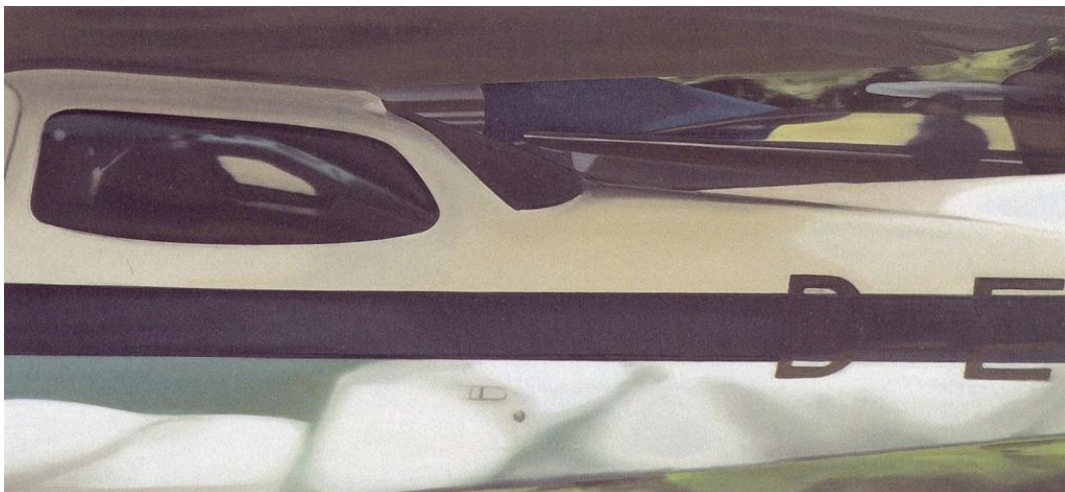


Abb. 24: Eberhard Havekost, Dimmer 5, 2001, Öl auf Leinwand, 70 x 150 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.



Abb. 25: Eberhard Havekost, D-D 2002, Öl auf Leinwand, 120 x 150 cm, Privatbesitz, Pforzheim.



Abb. 26: Eberhard Havekost, Seltenheit, 2002, Öl auf Leinwand, 70 x 120 cm, Privatsammlung, Berlin.



Abb. 27: Eberhard Havekost, Beziehung 2, 2002, Öl auf Leinwand, 130 x 170 cm, Sammlung George Economou, Griechenland.



Abb. 28: Eberhard Havekost, Mobil 2, 2000, Öl auf Leinwand, 150 x 220 cm, Privatsammlung.

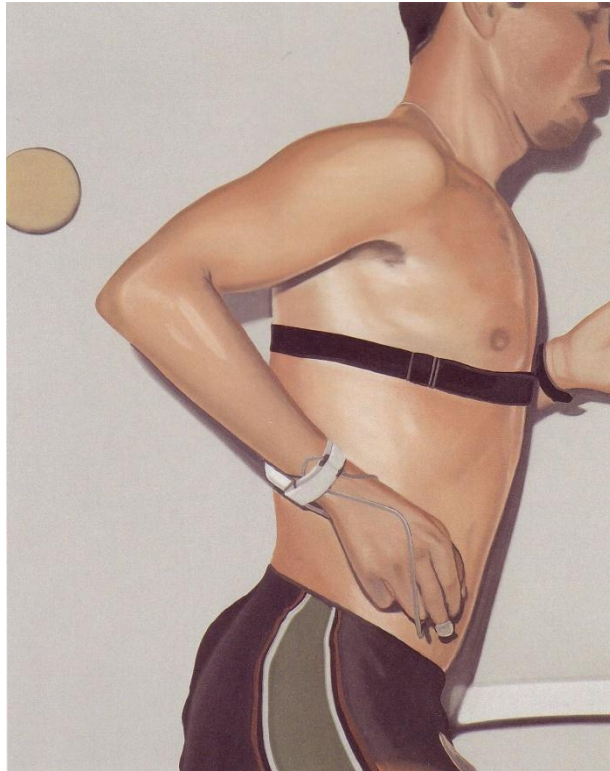


Abb. 29: Eberhard Havekost, Raver, 2001, Öl auf Leinwand, 120 x 95 cm, Sammlung Frank Lehmann.

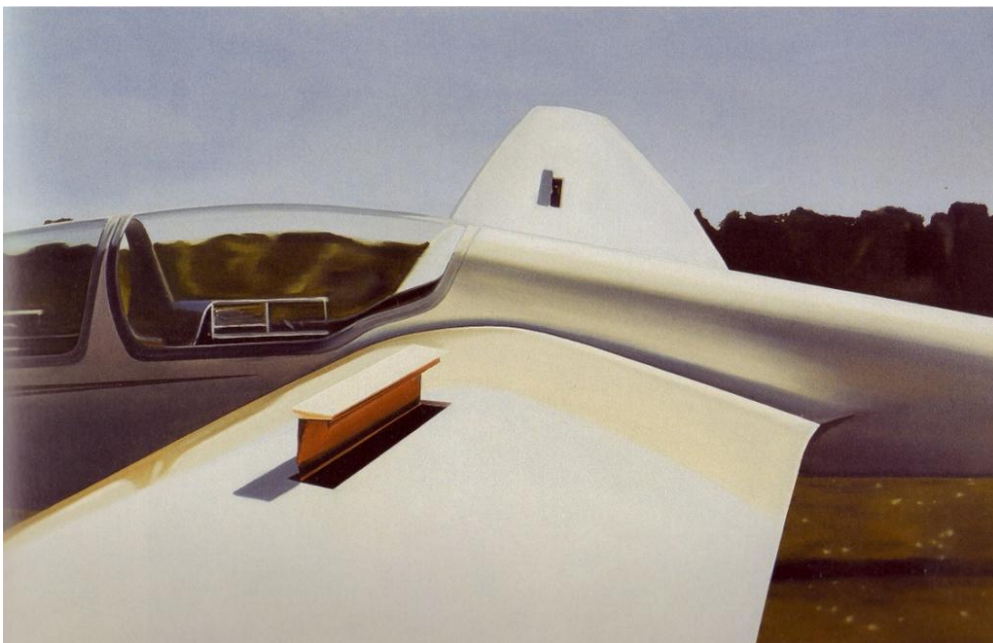


Abb. 30: Eberhard Havekost, Stop the panic, 2003, Öl auf Leinwand, 130 x 200 cm, Privatsammlung London.

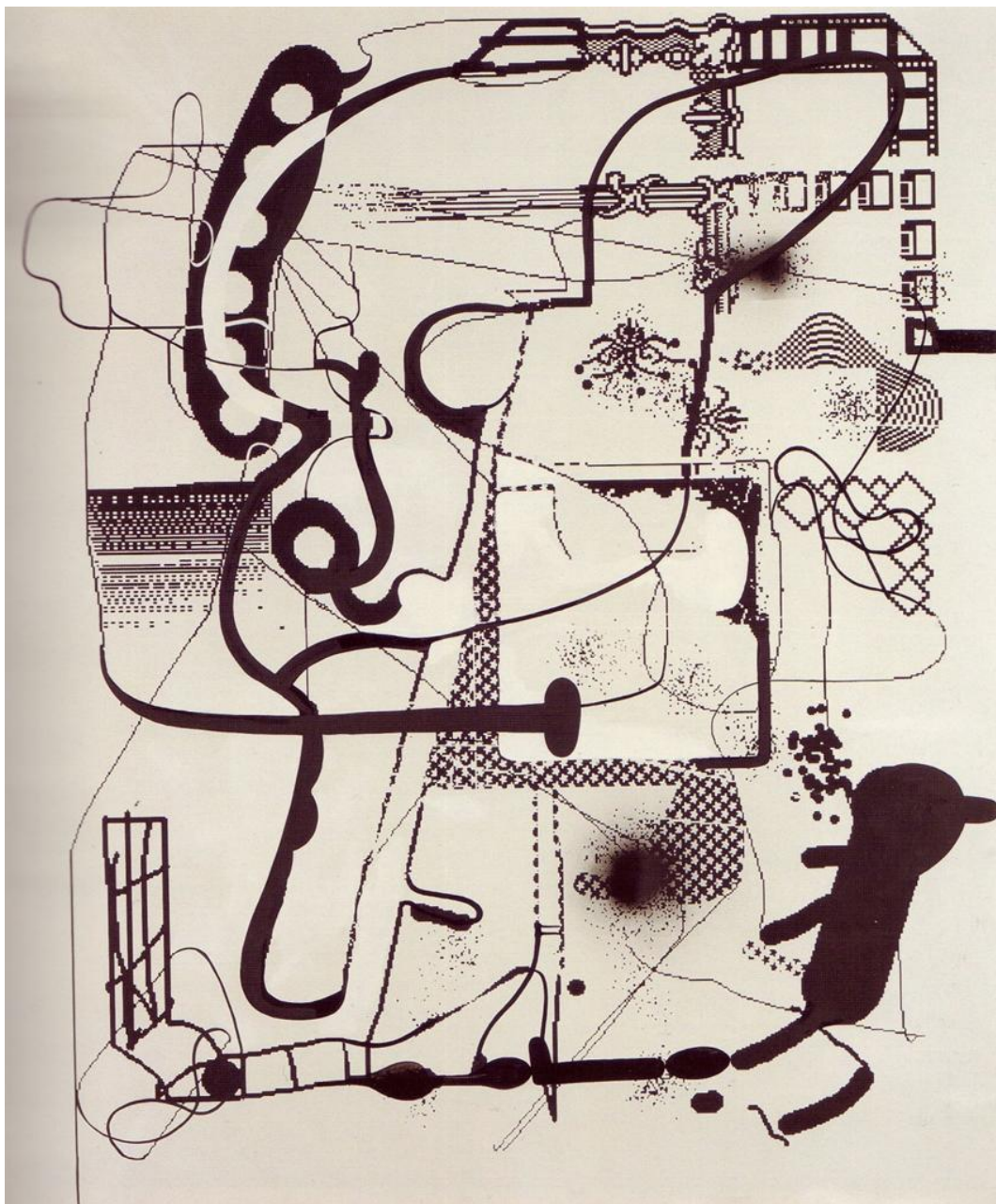


Abb. 31: Albert Oehlen, Ohne Titel, 1992, Siebdruck, Acryl auf Leinwand, 240 x 200 cm.

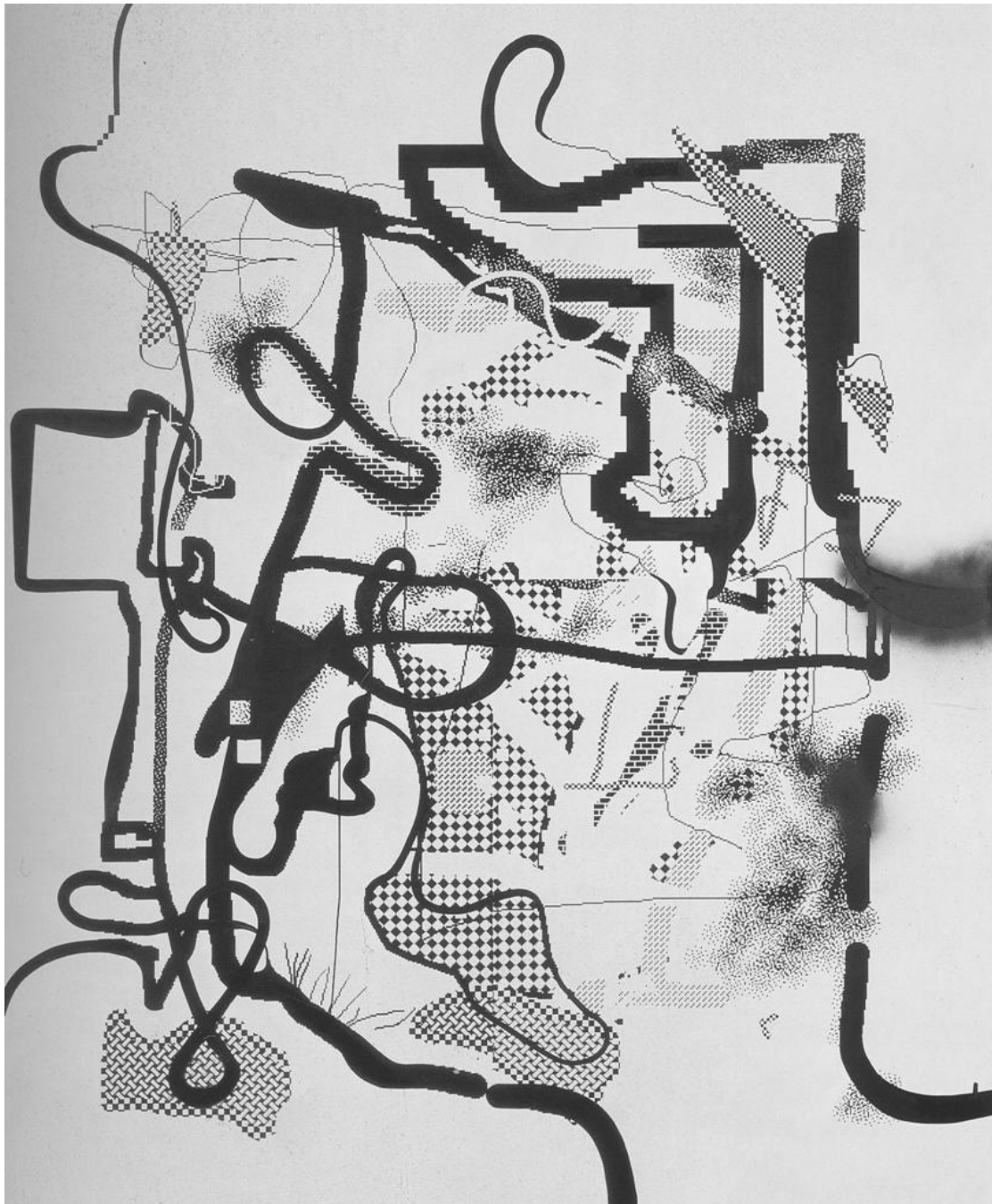


Abb. 32: Albert Oehlen, Ohne Titel, 1992, Siebdruck, Acryl auf Leinwand, 240 x 200 cm.



Abb. 33: Installationsansicht der Ausstellung Eberhard Havekost: Harmonie, 2005, Kunstmuseum Wolfsburg, Foto; Nic Tenwiggenhorn.



Abb. 34: Installationsansicht der Ausstellung: Eberhard Havekost. Harmony II, 2006, Stedelijk Museum Amsterdam, Foto: Stedelijk Museum Amsterdam.

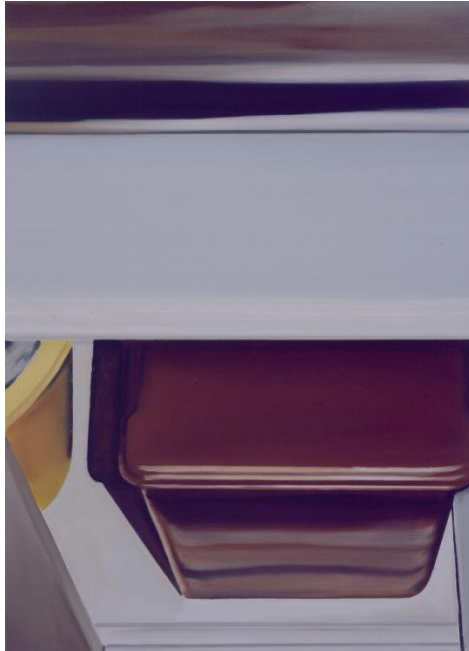


Abb. 35: Eberhard Havekost, Dresden 3, 1/4, 2003, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Kunstmuseum Wolfsburg.



Abb. 36: Eberhard Havekost, Dresden 3, 2/4, 2003, Öl auf Leinwand, 60 x 40 cm, Kunstmuseum Wolfsburg.



Abb. 37: Eberhard Havekost, Dresden 3, 3/4, 2003, Öl auf Leinwand, 80 x 50 cm, Kunstmuseum Wolfsburg.



Abb. 38: Eberhard Havekost, Dresden 3, 4/4, 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 66 cm, Kunstmuseum Wolfsburg.

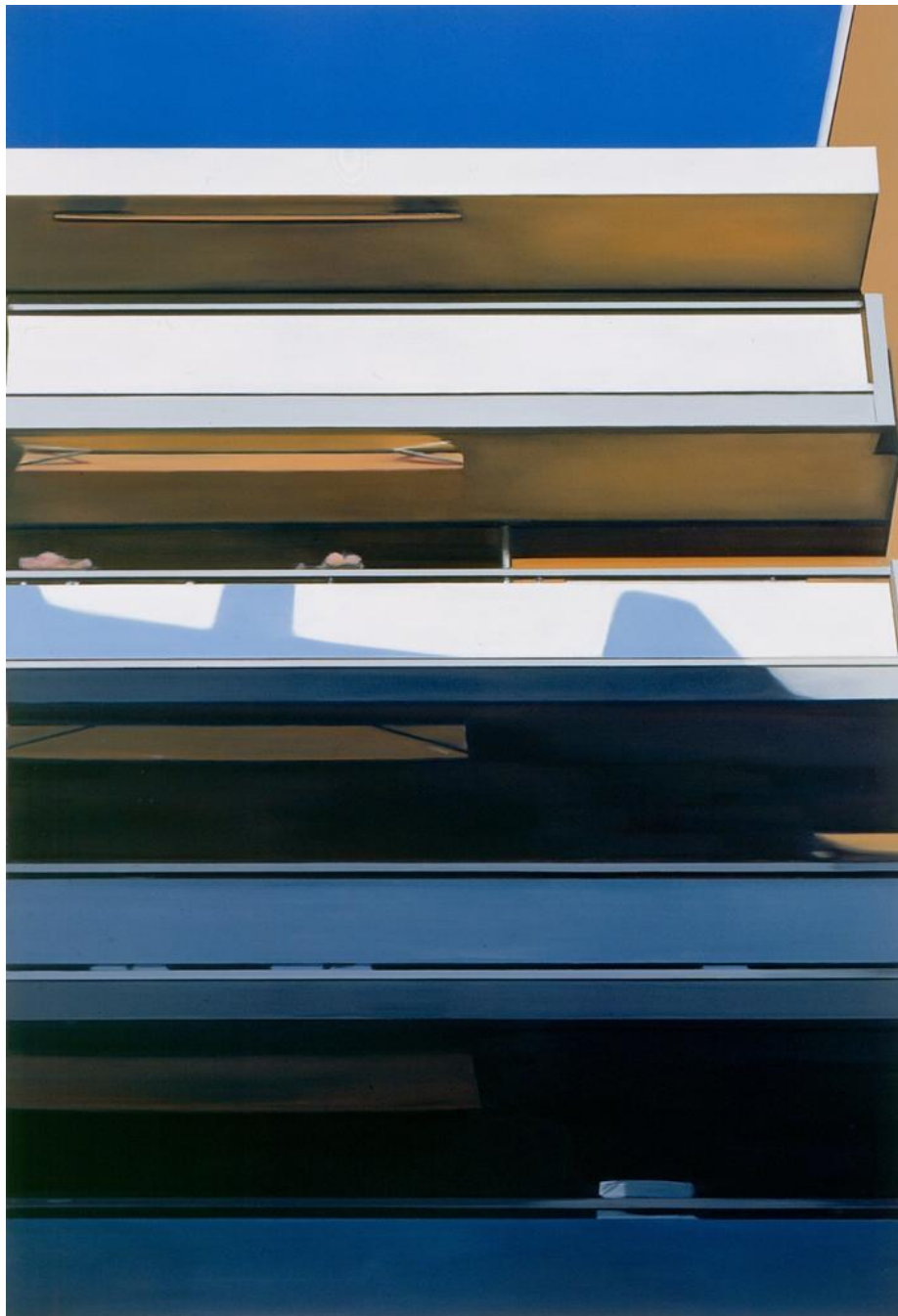


Abb. 39: Eberhard Havekost, Stuhl, 2003, Öl auf Leinwand, 280 x 190 cm, Kunstmuseum Wolfsburg.



Abb. 40: Gerhard Richter, Großer Vorhang, 1967, Öl auf Leinwand, 200 x 280 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.



Abb. 41: Gerhard Richter, Portrait Klinker, 1965, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Museum Bochum (Erworben aus der Sammlung E. Klinker).



Abb. 42: Eberhard Havekost, Gitter, 2006, vierfärbiger manueller Offsetdruck, 29,2 x 45 auf 36,2 x 50 cm, Galerie Gebrüder Lehmann Dresden/Berlin.

11. Anhang

11.1 Abstract

Anhand der 18-teiligen Serie *Privat* sollen jene Verfremdungsmechanismen erforscht werden, die sich durch das gesamte Œuvre des deutschen Künstlers Eberhard Havekost ziehen und die Bilder kühl, glatt und distanziert erscheinen lassen. Um die Bildmanipulationen, die sich grob in die Kategorien 'Fragmentierung', 'Verwischung', und 'abstrahierende Darstellung' einteilen lassen, zu erfassen, werden Vergleiche mit Werken von Gerhard Richter und Albert Oehlen angestellt. Ein Punkt, der dem Rezipienten nicht sofort ins Auge sticht, scheint bei Havekost besonders wichtig zu sein: er bearbeitet alle Bilder am Computer, bevor er sie in automatisierter Manier auf die Leinwand überträgt. Mithilfe von Baudrillard's These über das Simulakrum beziehungsweise über die Bilderflut sollen kritische Ansätze in Havekosta's Werk verortet werden, wobei in diesem Kapitel auch dem Titel der in dieser Arbeit behandelten Serie Aufmerksamkeit gewidmet wird, da sich dieser diametral zu den Bildfragmenten zu verhalten scheint. Zusammengefasst werden die Überlegungen in dieser Diplomarbeit unter dem Titel „Eberhard Havekost. Vom Gemälde zum gemalten Bild“. Wie im Rahmen dieser Arbeit ein 'gemaltes Bild' im Gegensatz zu einem 'Gemälde' zu verstehen ist und wie sich der Umstand, dass fotografische und Computer-Ästhetiken in Öl auf Leinwand festgehalten werden auf die Rezeption der Werke auswirkt, wird in der vorliegenden Arbeit immer wieder aufgegriffen.

11.2 Lebenslauf

Persönliche Daten und Kontakt

geboren 1984 in Amstetten, Österreich

eva.figlhuber@gmx.at

Ausbildung

- 03/2006 - 04/2013** Studium der Kunstgeschichte in Wien und Berlin
- 10/2009 - 06/2010** Sprachkurs Norwegisch an der Skandinavistik Wien
- 09/1999 - 05/2004** Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe Amstetten
*Schwerpunkt: Fremdsprachen (englisch/französisch)
u. Wirtschaft*
- 09/1995 - 07/1999** Privathauptschule Schulschwestern Amstetten
- 09/1991 - 07/1995** Privatvolksschule Schulschwestern Amstetten

Berufstätigkeit/Praktika

- 06/2012 - 09/2012** Office Assistant battle ROYAL productions Berlin
Organisatorische Tätigkeiten, Produktionsassistent
- 211/011 - 10/2012** Kartenverkauf Chamäleontheater Berlin
- 06/2011 - 08/2011** Praktikum Colette Sadler/stammerproductions
*Betreuung der TänzerInnen, kreative Beratung
bei Konzepterstellungen und organisatorische Tätigkeiten*
- 04/2011 - 05/2011** Praktikum Neue Nationalgalerie Berlin
Assistenz der Kuratoren, Recherchetätigkeiten
- 07/2009 - 03/2011** Office Assistant Singerstraße 21/25 Wien
- 05/2009 - 06/2009** Publikumsdienst Wiener Festwochen
- 10/2004 - 10/2007** Flugbegleiterin Austrian Airlines Wien