

## **Über Friedrich Einhoff**

von Werner Hofmann

Vier Namen haben mit ihren Werken das Bild des Menschen in unserer Gegenwart innovativ geprägt: Giacometti, Bacon, Maria Lassnig und Friedrich Einhoff. Giacometti zerfaserte die Gestalt in die Ebenbürtigkeit von Innen und Außen, ohne sie dem Zerfall zu überlassen. Bacon peitschte die Köpfe mit farbigen und schleimigen Pinselschwüngen und riss tiefe Wunden in die Epidermis. Lassnig, die in diesen Tagen 90 wurde, malt immer noch das mit Erschrecken gemischte Innewerden, wenn sie ihren Körper im Spiegelbild entdeckt. Auch sie weiß mit der Selbstverstümmelung umzugehen.

Und Einhoff? Seine Köpfe gleichen harten, verschlossenen Früchten, deren ausgetrocknete Schale knorpelhafte Auswüchse trägt. Das sind die Ohren, die Augen, der Mund. Dieser Befund eines ersten Eindrucks taxiert Leblosigkeit, bleiches Erstarren, Erblinden. Diese Kunstsprache hat eine Kunstgeschichte, eine Herkunft, über die Einhoff Auskunft gibt. Sie kommt aus dem Erlebnis Pieter Brueghels, dem der junge Einhoff in einem Prachtband der Gemälde begegnete. Als er mir davon erzählte, stellte sich bei mir der Text ein, den der junge Sedlmayr – eben der, der später mit dem „Verlust der Mitte“ zum klerikal inspirierten Wortführer der Anti-Moderne wurde -, den also der noch rezeptive Sedlmayr 1934 über Brueghel veröffentlichte. Darin ist die Zeichnung „Der Bienenzüchter“ abgebildet – Einhoff hat sie heute noch im Kopf -, als extremes Beispiel für den Menschen, der in der Entfremdung eingeschlossen ist.

Entfremdung heißt bei Einhoff Verpuppung. Sie ist doppelbödig angelegt: die Leere, die ein Schädelumriss einschließt, verbirgt eine Sättigung. Die Gewächse, die der Mann (auf dem Einband des jetzt erschienenen Buches) auf der Stirn trägt, könnten böse Auswüchse sein, aber auch eine blühende Öffnung, gar eine Emanation andeuten.

Die Zwischenorte, in die Einhoff seine Menschen verbannt, sind jedoch nicht als nackte Existenzdokumente zu lesen, sie enthalten eine Kunstleistung von hohem Rang. Die dichte Kunstsprache, die Einhoff sich im Raum zwischen Giacometti und Bacon erarbeitet hat, ist von unverwechselbarer Strenge und Eindringlichkeit. Sie verzichtet auf die linearen Zerfaserungen Giacomettis ebenso wie auf die brutalen und virtuosen Verstümmelungen von Bacon. Die Einhoff-Menschen sind anders beschaffen. Ihr Körper ist meist auf einen Klumpen, einen Torso reduziert, die Füße liegen außerhalb des

Blickfeldes, die Arme sind an den Leib genommen und der Kopf hat beherrschende Präsenz, ein beredtes Eigenleben.

Einhoffs Vorstellungskraft – er arbeitet aus dem Kopf, nie vor einem Modell – hält für seine Menschen eine scheinbar kompakte Körperlichkeit bereit, die in ruhigen Umrissen verläuft. Der Binnenkörper weist kein Inkarnat auf, das Fleisch scheint unter der Epidermis abgestorben. Diese weist Schwären, Narben und Verschmutzungen auf. Kein betretbarer Raum umgibt diese Gestalten, dafür sind sie eingebettet in den Bildträger – Papier oder Leinwand -, dessen Oberfläche nicht neutral beschaffen ist, sondern Spuren der Bearbeitung zeigt. Mit Sand oder Asche berieben, bedeckt oder betupft, ist der Bildträger behutsam stigmatisiert und gleicht einer aufgerauhten, pickeligen oder porösen Haut. Der Körper, in dem sich die Spuren wie Hautkrankheiten fortsetzen und verdichten, nimmt somit umgekehrt teil an seinem Umfeld, das ihn wie ein durchsichtiger Schleier einhüllt.

Die Gestalt, deren Geschlechtsspezifika in der Regel unterschlagen sind, bekommt eine Transparenz, die sie der körperlichen Konsistenz entzieht. Wie Einhoff die gesamte Bildfläche mit Flecken, Narben und Pusteln bearbeitet, die zufällig und beiläufig anmuten (es aber nicht sind!), entsteht eine Textur, die nichts von den Reizen der Handschrift, von den Spontanwirkungen des Pinselauftrags an sich hat. Einhoff misstraut, wie einst die Surrealisten, den „flüchtigen Erregungen der Hand“. Auch das unterscheidet ihn vom Brio eines Bacon und von den linearen Vernetzungen eines Giacometti.

Diese Kunstsprache sagt uns, dass die formalen Möglichkeiten der Moderne, den Menschen zu erfassen, noch nicht ausgeschritten sind, dass es andere Wege als die Flucht in Parodie und Travestie gibt, die der Zeitgeist heute am liebsten akklamiert. Worauf Einhoff sich beharrlich beruft, sind nicht bloß die Kunstgriffe einer ambivalenten Zwischenräumlichkeit, an der Tod und Leben gleichen Anteil haben, - es ist seine Überzeugung, dass der Mensch in seinen offenbaren und verborgenen Zonen noch nicht ausgemessen ist. Er sieht unsere Gattung als fragilen zeitlosen Zwitter, in dem seit eh und je ein Selbstwiderspruch sitzt. Das macht die Aura seiner Kreaturen und ihre fesselnde Befangenheit aus. Das stumme Pathos der Vereinzelung umgibt sich in ihnen mit der Anonymität des Kollektivs. Paradoxerweise stiftet gerade ihr Alleinsein den übergreifenden Zusammenhalt.

Diese Prototypen, aus denen das Blut entwichen ist, traten in den achtziger Jahren paarweise oder in kleinen Gruppen auf, die sich einfachen, aber dennoch undurchschaubaren Verrichtungen widmen. Das brachte einen erzählerischen Zug in das Bildgefüge und als Folge eine zusätzliche Verrätselung. Einhoff entwarf lauter „Endspiele“.

Der Hinweis auf Beckett deutet bloß eine Zeitgenossenschaft an, er will keine Abhängigkeit unterstellen.

Der blinde, gelähmte Hamm aus „Endspiel“ kommt uns in den Sinn, sein Elternpaar, das bei einem Unfall die Beine eingebüßt hat und nun in zwei Abfalleimern verkommt. Oder Winnie und Willie in „Happy Days“, die bis zum Hals in Erdhügeln versinken. Das sind lineare Verfallsprozesse – bei Einhoff hingegen sind wir Zeugen eines Verharrens, das aus der Zeitlichkeit herausgehoben scheint, Bilder wie „Ungeklärter Vorgang“, „Versuchsanordnung“, „Vorbereitungsphase“ oder „Der Traum vom Weglaufen“ sind gleichwohl Ankündigungen von etwas, das wir nie sehen werden. Sie lassen die Narration in Parabeln ohne Pointe, ohne Auflösung erstarren: der Deutungsschlüssel bleibt uns vorenthalten. Hat es ihn überhaupt gegeben?

Die handelnden Personen führen das Scheinleben von Kunstfiguren (wie auf alten Photographien, die Einhoff übrigens oft als Anregungen benutzt), zugleich muten sie uns wie Dokumente aus einer fernen Vergangenheit unserer Spezies an. „Im Eis“ zeigt drei fragmentierte Körper, im Eise eingefroren und zugleich in einer Vorweltlichkeit konserviert, die wir aus Höhlenmalereien kennen. Körper, die in dunklen, erdigen Farbmassen versickern (wie die Gestalten Becketts in der Erde), werden solcherart amputiert und aufbewahrt, aufgehoben. („Traum vom Weglaufen“). Das geschieht nicht als verletzender Eingriff, sondern als Verdichtung, die Schutz verspricht.

Am eindringlichsten tritt uns der Einhoff-Mensch in seinen Physiognomien entgegen. Das frühe Erlebnis der „Pinturas negras“ von Goya hat Einhoff nicht zu fratzenhaften Verwüstungen verführt, sondern ihm das Absonderliche als Chiffre für ein kollektives Befinden erschlossen. Seine wächsernen, oft blicklosen Köpfe bilden die Undurchschaubarkeit ab, die sie der Weltleere entnehmen, von der sie umgeben sind. Deshalb sind die Hintergründe nicht passive Folie, sondern Metaphern, in denen sich die Bergung der kreatürlichen Ungeborgenheit vollzieht – Gratwanderungen, die nur besteht, wer seine Gestaltungskraft nicht in laute, ungefähre Gesten verausgibt, sondern seine Tätigkeit mit Stetigkeit ausrüstet, denn er sucht nicht die Erregungen der Abwechslung, sondern das Gegenteil – ich zitiere Einhoff – „das immer wieder andere Gesicht,

viele Gesichter, das Gesicht als eines von vielen, als variierte Erscheinungsform das immer Gleichen.“ Das kommt vielleicht daher, dass die in mildes Licht – dessen Quelle wir nicht kennen – entrückten Köpfe uns zunächst befremden und verstören, dann aber auffordern, in die Schutzzone ihrer Masken einzutreten, also unsere determinierte Existenz abzustreifen und uns von der Maske ein Rollenspiel anbieten zu lassen. So entsteht eine Brüderlichkeit zwischen uns und den Masken.

Es ist zu befürchten, dass man diesen bedeutenden Künstler zum Ausnahme-Maler abstempeln wird. Andere werden an ihm die leisen Töne rühmen. Ich begnüge mich damit, sein ausdauerndes Aufspüren der Dimensionen zu betonen, die wir als unsere potentiellen Bildnisse in uns verbergen. Er holt das hervor, nicht als expressiv aufgerissenes Mienenspiel, sondern in eine Regungslosigkeit verpackt, die das Überleben möglich macht. Vielleicht kommt die Unversehrtheit, die von seinen Gestalten ausgeht, daher, dass Einhoff den Menschen als Stilleben neu erfindet.