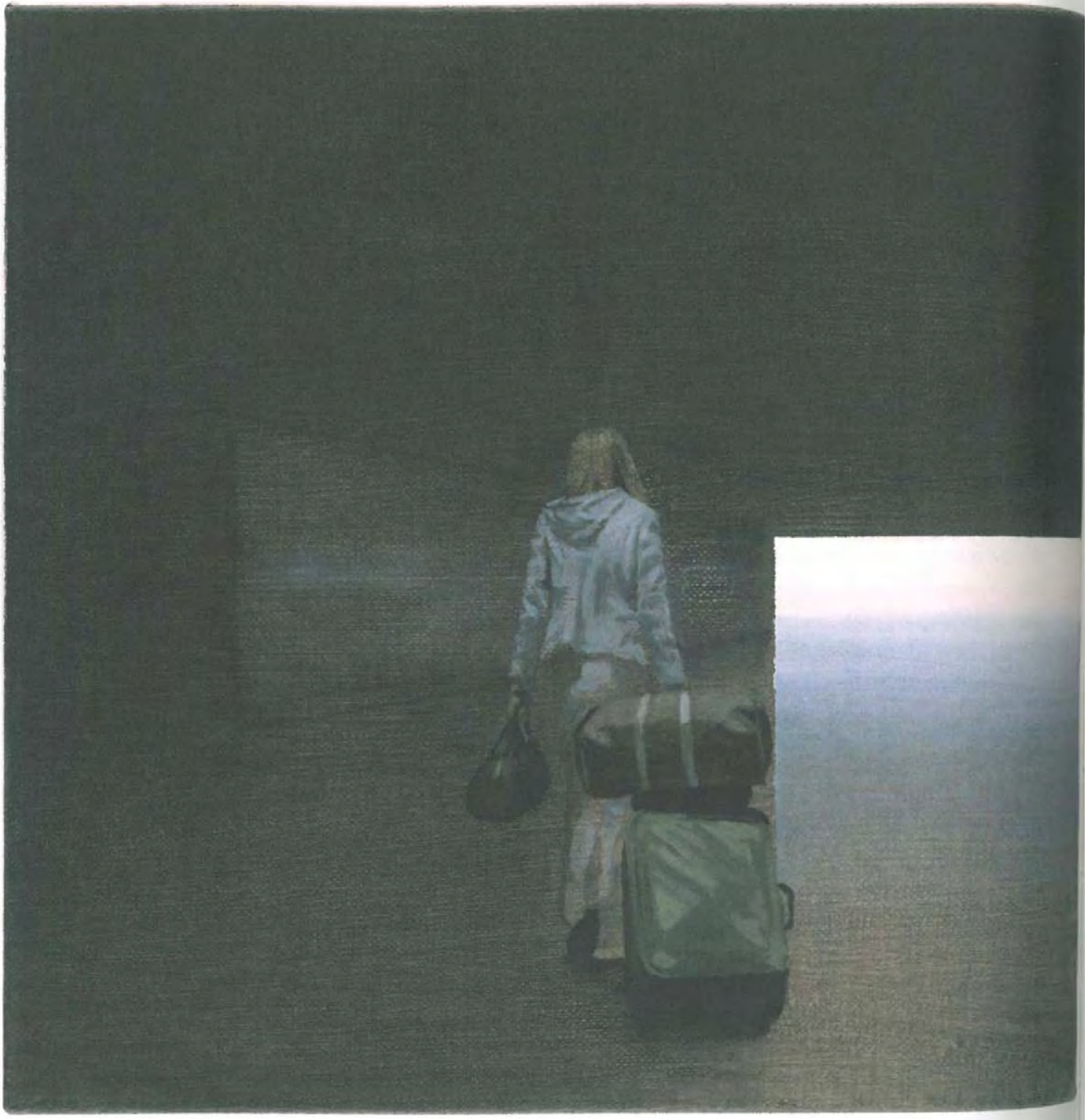
Tim Eitel

Die Deutungsfalle der Kunstgeschichte und der Egoismus der Malerei



Tim Eitel,
o.T. (Gepäck), 2005

Der eigentliche Anlass für unser Interview ergibt sich aus einer geplanten Ausstellung der Kunsthalle Wien mit dem Arbeitstitel *Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst*. Wir werden dort einige Ihrer Bilder zeigen, nicht zuletzt auch, um mögliche Zusammenhänge zwischen diesen beiden Positionen abtasten und überprüfen zu können. Zusammenhänge ergeben sich prima vista ja insbesondere durch den Aspekt der weitgehenden Isolation von Personen oder auch Gegenständen innerhalb ihrer Umgebung, verbunden mit einer jeweils realistischen oder zumindest gegenständlichen Malweise. Was also Sie beide für uns Betrachter verbindet, ist eine bestimmte Atmosphäre, die als „metaphysisch" beschrieben werden könnte, weil sie einerseits reale Dinge zeigt und andererseits Stimmungen erzeugt, die irreal bzw. „transreal" wirkt – wenn es dieses Wort geben würde. Natürlich ließen sich dazu noch viele andere Vergleiche aus der Kunstgeschichte finden, von der – gerade mit Ihrem Werk gerne in Zusammenhang gebrachten – Romantik bis zur Neuen Sachlichkeit, wobei ich dort eher an die „metaphysischen" Vertreter und ihr Vorfeld denken würde. Nun hat Christoph Tannert einmal darauf hingewiesen, dass man mit solchen Vergleichen mit Ihrer Malerei „geradezu in die Deutungsfalle wandert". Zeigten doch Ihre Bilder vor allem „die Welt der lebendigen Korrespondenzfähigkeit einer Farbe mit ihrer Nachbarfarbe". Das klingt sehr Malerei-immanent und lässt an abstrakte Kompositionen denken. Meine erste Frage lautet also, wie hoch für Sie dieser Aspekt der bildinternen Relationen anzusiedeln ist, und meine zweite Frage, ob – und wenn, wie – Sie Verwandtschaften zwischen Edward Hoppers Bildfindungen bzw. den anderen oben genannten Richtungen und Ihren eigenen Intentionen sehen.

Christoph Tannert hat Recht, wenn er vor der Deutungsfalle der Kunstgeschichte warnt. Der Historiker verläuft sich schnell und landet bei einer Kunstgeschichte als Zitatgeschichte. Das ist dann wie Memory spielen: ein netter Zeitvertreib, aber kaum erhellend. Die Malerei ist eine große Familie – man kann noch in den entlegensten Gebieten Verwandtschaft finden. Hopper ist der Onkel in Amerika, Friedrich der griesgrämige Greifswalder Uropa mit der verstaubten Tabakkiste.

Ich selbst betrachte, wie wahrscheinlich alle Künstler, die Arbeit anderer Künstler immer durch meine eigene Brille und trage meine eigenen Fragestellungen an sie heran. Deshalb scheint mir kaum etwas fremd, auch wenn ich meine Sympathie sehr ungleich verteile.

Was Sie das „Transreale" nennen ist, falls ich richtig verstehe, was Sie mit dem Begriff meinen, dem Irrealen tatsächlich entgegengesetzt, da es auf die Darstellung eines hypothetischen Wesenskernes abzielt, während ich mir das Irreale als eine verrätselte Märchenwelt vorstelle. Ich denke, diese Stimmung entsteht durch die Identifikation mit der ins Allgemeine gehobenen Alltäglichkeit. Wir identifizieren uns mit der Melancholie der Hopperschen Platzanweiserin, sie wird uns zum Symbol unserer eigenen Traurigkeit.

Allerdings tut sich gerade da auch ein wesentlicher Unterschied zwischen

Hoppers und meinem Ansatz auf: wo Hopper eine alltägliche Szene in ein überhöhtes Bild verwandelt, bleibt es doch eine Genreszene, wenn auch atmosphärisch zum Prototyp verdichtet. Die Bilder fordern mich auf, mir Geschichten zu ihnen auszumalen. Zu meinen Bildern gibt es, glaube ich, keine Geschichten zu erzählen.

Die formalen Aspekte der Malerei, wie die von Ihnen angesprochenen Farbkorrespondenzen, spielen bei jedem Maler eine große Rolle. Das gehört zum Beruf, und wenn ich keine Freude am Herumschieben von Farbe hätte, müsste ich wohl etwas anderes machen. Allerdings sollten die formalen Gedanken kein Selbstzweck bleiben, sondern immer in Relation zum Gegenstand stehen. Malerei, die nur sich selbst verhandelt oder Farbrelationen durchdekliniert, interessiert mich nicht.

Einige von Hoppers Bildern bzw. Sujets wurden ja von einer Reihe von Regisseuren in Filmen „nachgebaut", vom Motel in Hitchcocks *Psycho* bis zur *Morning Sun* Hoppers in Wim Wenders *The Million Dollar Hotel*. Das heißt auch, dass Hoppers Sujets bzw. Szenarien besonders geeignet erscheinen, um bestimmte Stimmungen zu transportieren bzw. diese Bilder mit eigenen „Erzählungen" zu beladen. Die von Ihnen verwendeten Ambiente oder Objekte sind für sich betrachtet kaum einmal „spektakulär", sie sind also nicht für sich betrachtet als „Stimmungsträger" geeignet, sondern funktionieren ausschließlich in der Kombination mit anderen Bildelemente oder Figuren. Ein Beispiel: die garagenartige Architektur in Ihrem Bild *o.T. (Gepäck)* von 2005 bietet mitsamt seinem sich am Boden reflektierenden Ausblick in die Leere zwar ein phantastisches Ambiente für diese Szene, würde sich die Protagonistin dort aber wirklich bewegen (also filmisch), wäre doch der ganze Effekt dahin. Vielleicht sind Ihre Sujets für sich gesehen doch wesentlich banaler, wenn ich das so sagen darf, als bei Hopper?

Oh, dem möchte ich widersprechen. Mich würde das Filmexperiment durchaus interessieren. Ich glaube, Antonioni hätte das hervorragend verfilmen können. Denken Sie nur an *L'eclisse* oder *Il deserto rosso*.

Die Banalität eines Sujets an seiner Verfilmbarkeit festzumachen, halte ich allerdings für unzulässig. Und ich gebe gerne zu, dass meine Bilder ihre Wirkung nur in ihrer Gesamtheit entfalten können. Jedes Element spielt seine eigene wesentliche Rolle. Sonst wäre man gezwungen zu behaupten, jedes einzelne Teil eines Bildes müsste auch für sich genommen als Bild funktionieren.

Die Sujets in meinen Bildern sind weit weniger narrativ als bei Hopper. In seiner Arbeit ist die Architektur und Einrichtung präzise geschildert. Man kann das Milieu oder den Beruf der Figuren an ihrer Umgebung ablesen. Sie dient also auch der Charakterisierung. Meine Szenerien sind nicht so konkretisiert, sind keine Milieustudien, in denen noch das Stempelkarussell ein Wörtchen mitzureden hat. Der Raum ist in meinen Bildern abstrakter gehalten. Entindividualisiert dient er der Verallgemeinerung. Da lässt sich

nicht sagen, ob die Szenerie in Europa oder sonst irgendwo in der Welt spielt.

Dass Hopper gerne zur Vorlage für Filmsets verwendet wird, ist tatsächlich eine interessante Erscheinung. Wenn man sich Bilder wie *Office at night* ansieht, das mit einem Weitwinkelobjektiv von einem erhöhten Standpunkt aus festgehalten scheint, wird seine Attraktivität für Regisseure und Setdesigner verständlich: sie wirken wie Filmstills. Die Anziehung war beidseitig und seine Arbeit ist mit Sicherheit vom Film geprägt. Es ist bekannt, dass Hopper viel ins Kino ging, und zeitweise hat er sogar als Illustrator für eine Produktionsfirma gearbeitet. Aber Hopper profitiert noch auf eine ganz andere Weise vom Film: ich bezweifle, dass man vor *Psycho* seine eigentlich ganz harmlosen sonnenbeschienenen Landhäuser mit dem gleichen abgründigen Schauder betrachtet hat wie heute. Ich habe den Eindruck, dass auf Hoppers Werke besonders dann zurückgegriffen wird, wenn es darum geht, die amerikanische Seele auszuleuchten. Da ist doch interessant, dass beide Regisseure, die Sie genannt haben, Europäer sind, deren Vorstellung von Amerika sicher eine ganz andere ist als die eines Amerikaners.

Dann bleiben wir noch weiter bei Europa: Wie schon erwähnt, kommt in Texten über Ihre Arbeit immer wieder die Romantik ins Spiel, insbesondere Caspar David Friedrich. Verständlich, denn eine Weile lang haben Sie vergleichbare Situationen geschaffen, Rückenfiguren, die in eine weite Landschaft oder aufs Meer hinaus blicken (*Küste*, 2004). Das kann auch mal eine Stadtlandschaft sein und der Blick geht durchs Fenster. Bei Friedrich sind diese Landschaften sozusagen übernatürlich, der Betrachterzwerg bestaunt oder erkennt die Kraft der Schöpfung in ihr. Ihre Landschaften sind hingegen nicht besonders imposant, oder, wie Sie selbst einmal gesagt haben: „Es geht mir bestimmt nicht um das Göttliche in einer Landschaft". Mit welcher Absicht also verwendeten Sie diese romantizistischen Motive? Sind diese Bilder „Fallenbilder"? Ich denke hier auch an menschenlose Darstellungen wie zum Beispiel an Ihren *Wagen* von 2005, wo ein säuberlich weiß und blau angestrichener Bauwagen mit einer eigengesetzlich wirkenden Perspektivkonstruktion aus einem großen, grauen Raum durch einen Spalt ins Licht „blickt". Ganz unwillkürlich fallen mir dabei die *Meniñas* von Velásquez ein – die halb geöffnete Tür, die Raumflucht, der Spiegel mit dem Königspaar, das ist hier das kleine Fenster im Bauwagen! Ich erwähne diese freie Assoziation auch wegen den Raumkonstruktionen in Ihren Bildern, wo ich manchmal Irritationen, also wohl absichtliche Unkorrektheiten zu sehen glaube.

Meine Bilder sind bestimmt keine Fallenbilder, falls Sie das so verstehen, dass ich bewusst Fährten auslege, die in die Irre leiten sollen. Beim Motiv der Rückenfigur in der Landschaft ging es mir um die Frage, was für eine Beziehung wir heute zur Landschaft haben. Meine Arbeitsthese war, dass wir die „Natur" als ein Freizeitgestaltungsangebot unter vielen sehen, ver-

gleichbar mit dem Museum, aus dem ich eigentlich mit diesem Werkabschnitt hatte motivisch fliehen wollen. Raus aus der Selbstreferenzialität, rein in die Welt. Ich wollte erstmal keine Architektur malen, bis ich einen anderen Zugriff darauf gefunden hatte. Ich fragte mich, was bildlich passiert, wenn ich einen heutigen Städter in die Natur stelle und ob sich der offene Umraum anders auf die Figur auswirkt als der geschlossene Innenraum. Die Form der Bilder wirft eine Parallele zur Romantik auf, schließlich beschäftige ich mich stark mit den Bildern, die wir im Kopf abgelegt haben, und dazu gehört – gerade in Deutschland – natürlich auch das romantische Erbe. In manchen meiner Landschaften ist mir diese Parallele aus meiner heutigen Sicht zu stark geraten und zwingt den Betrachter zu sehr in eine kunsthistorische Sehweise. So wurde das Experiment in den Augen einiger Leute zu einer nostalgischen Sehnsuchtsparade, als die es keineswegs gedacht war.

Las Meniñas ist ein großartiges Bild, leider hatte ich noch nie Gelegenheit, es im Original zu sehen. Das ist ein faszinierendes Konzept, ein Bild als riesiges Spiegelbild zu malen und nicht als Szenerie, die wie durch ein Fenster gesehen wird. Darin steckt schon der ganze Malereidiskurs der letzten 150 Jahre. Dass es vom *Wagen* in Ihnen wachgerufen wird, finde ich interessant. Lange Motivlinien ziehen sich durch das Dickicht der Jahrhunderte – da fange ich an zu staunen. Das hat etwas mit wiederkehrenden Bildstrukturen zu tun, dem kulturellen Gedächtnis: in diesem Archiv ist Velásquez vielleicht gleich bei Weegee abgelegt und ein Foto in der Tageszeitung öffnet die Akte Degas'. Das berührt die Frage, was unser Gedächtnis mit unserer Wahrnehmung zu tun hat und wie wir Bilder verstehen.

Ich möchte noch einen Aspekt ansprechen, der bei der Rezeption Ihrer Arbeit gerne zur Sprache kommt: die Isolation Ihrer Figuren. Gegenüber Sebastian Preuss von der Sammlung der Deutschen Bank haben Sie diesen Aspekt einmal differenzierend erörtert, indem Sie sagten, man sollte Isolation nicht mit Einsamkeit verwechseln – es sei eher ein Alleinsein, auch als eine Möglichkeit, sich zu konzentrieren. Man käme in solchen Momenten schließlich der eigenen Identität näher. Sehen Sie Ihre Bilder als kleine Oasen der Kontemplation innerhalb des Rauschens der Zeichen und der Hektik des ökonomisch-sozialen Getriebes? Die in etwa so funktionieren, dass der innehaltende Betrachter nach längerem Schauen und Suchen nach einem möglichen Sinn oder gar nach einer Erzählung letztlich ohne Antwort allein gelassen wird, und also in diesem Alleinsein beginnt, nach seiner eigenen Identität zu suchen? Wobei andererseits dieses Alleinsein Ihrer Figuren auch als Reflexion auf ein Hauptphänomen unserer gegenwärtigen sozialen Situation gelesen werden könnte, also auf eine Gesellschaft, in der Wirtschaft und Staat den Menschen zur „Humanen Ressource" erklären und ihm seine Freiheit (z.B. als „Ich-AG") verkünden, um sich aller Verantwortung für dieses Individuum entziehen zu können ... Beide Lesarten lassen auf ein soziales Interesse oder gar Engagement schließen. Wenn dem so ist, glauben Sie dann auch, dass Ihre Kunst eine entsprechende Wirkung

Tim Eitel,
Wagen, 2005

haben kann? Ich meine natürlich damit auch die Orte, wo sie hängt, zum Beispiel bei einem Global Player wie der Deutschen Bank.

Der Staat ist eine Verwaltung und hat den Menschen vermutlich schon immer utilitaristisch gesehen, unter anderem als Steuerproduzent, Gefahrenpotential und in unserer Zeit als Wähler. Er braucht die Menschen, würde aber lieber einfach so vor sich hinverwalten, ohne mit ungefragten Forderungen behelligt zu werden. Das scheint in der Natur der Verwaltung zu liegen – Kafkas großem Lebensthema.

Natürlich habe ich ein soziales Interesse, aber Kunst kann mit Sicherheit keine gesellschaftlichen Missstände beheben und zur Aufklärung gibt es weitaus bessere Instrumente. Sie wird gerne zur Imagepflege von Konzernen vereinnahmt – ein unauflösbarer Konflikt, da viele Projekte wiederum ohne die finanzielle Hilfestellung von Unternehmen nicht möglich wären. Sowohl Unternehmen als auch Staaten benutzen Kultur zur Behauptung

von Freiheit, Offenheit und kritischem Geist – die Deutsche Bank ebenso wie die Volksrepublik China. Deshalb ist selbst die schwierigste Kunst nicht davor gefeit als Feigenblatt zu dienen.

Für meine Arbeit betrachte ich Phänomene auf der gesellschaftlichen Ebene. Ich interessiere mich für den Zwang der Konventionen und den Druck der Mode. Das sind kollektive Mechanismen, denen sich der Einzelne kaum entziehen kann. Eine brauchbare Methode, ein bisschen Abstand dazu zu gewinnen, ist, mit sich alleine zu sein.

Mich beschäftigt die Einsamkeit in der Großstadt, die Isolation in der Menge, weil dort Individualität und Kollektivismus aufeinanderprallen. Individualität muss ja immer sorgsam abgewogen werden: zuwenig und man ist ein Langweiler, zuviel davon und man ist ein verschrobener Außenseiter. Und damit meine ich nicht die uniforme Rebellion der Subkulturen, die bloß eine variierte Form der bürgerlichen Kollektivität leben.

Ich bin täglich die meiste Zeit alleine, schließlich habe ich keine Assistenten im Atelier. Manchmal ist das pure Selbstquälerei, aber für mich ist das wichtig, weil es Zeit braucht, um die Gedanken zu fokussieren und die Stille im Kopf herzustellen, die nötig ist, um über Bilder nachzudenken. Diese Erfahrung steckt mit hinter dem Satz, den Sie von mir zitiert haben. Das Alleinsein ist nützlich, um die eigenen Gedanken zu sehen.

Allerdings stellt sich die Frage, ob es wirklich die eigenen sind, denn wie ich gelesen habe, hat die Hirnforschung einen Schlussstrich unter die Vorstellung gezogen, im Gehirn oder Geist lasse sich ein stabiler Kern finden. Sie sagt, das Selbst ist ein Prozess, die Identität ein sich ständig wandelndes Provisorium, das von tausenderlei Faktoren abhängt. Dass wir uns dennoch als Charaktere wahrnehmen, ist demnach unsere große Lebenslüge.

Ich zweifle oft am Sinn dessen, was ich da mache und denke, dass die Malerei eine völlig selbstsüchtige Beschäftigung ist, die mich zwar erfüllt, aber sonst niemandem etwas nützt. Da hilft es auch nicht, wenn ich mir zurede, dass Kunst als Teil unserer Kultur unsere Identität prägt und kritisches Bewusstsein bildet, oder ganz pathetisch: dass man den Faden des Humanismus nicht abreißen lassen darf. Dann überlege ich, ob ich auch etwas anderes tun könnte und damit ist der Fall dann erledigt.

Identitätsfragen stellen sich ja auch seit der technischen Reproduzier- und Veränderbarkeit von Bildern neu. So spielte die mediale Bilderwelt für die neue gegenständliche Malerei seit den späten 1980er Jahren eine maßgebliche Rolle, auch für die Vertreter der Neuen Leipziger Schule, aus der Sie ja hervorgegangen sind. Arno Rink, Ihr damaliger Lehrer, gilt als einer der ersten Vertreter einer „realistischen" Malerei, die auf mediale Bilder reflektiert. Wie war Ihr Verhältnis zu Rink, wie haben Sie von ihm profitiert?

Bevor ich zu Arno Rink in die Klasse kam, gingen Gerüchte herum, wie streng und unerbittlich er sei. In meiner ersten Stunde in seiner Fachklasse

hat er, wie zur Bestätigung, gesagt: „Wer nicht arbeitet, fliegt raus!" Das war aber gar nicht so. Er hatte einen sehr kollegialen Umgang, hat seine eigene Arbeit im Hintergrund gehalten und offen und undogmatisch nach den Zielsetzungen seiner Studenten gefragt. Dann hat er so lange gebohrt und nachgehakt, bis selbst hartnäckige Selbstverblendungen in sich zusammengebrochen sind. Das habe ich mitgenommen – die Fähigkeit zur Selbstkritik.

Woher beziehen Sie heute Ihre Motive? Soweit ich weiß, fotografieren Sie viel und setzen das Aufgenommene irgendwann später einmal ein. Gehen Sie gezielt auf Motiv-Suche? Obwohl Sie ja auch viel auf Reisen sind, findet sich kaum mal etwas „Exotisches" in Ihren Bildern. Gibt es sozusagen ein von Ihnen eingezäuntes kulturelles Jagdrevier?

Auf jeden Fall. Ich kann ja nur etwas über meine eigene kulturelle Erfahrung aussagen, alles andere wäre rein spekulativ. Wenn ich an einen neuen Ort komme dauert es meistens sehr lange, bis ich Motive finde. Das hängt damit zusammen, dass ich die repräsentative Oberfläche eines Ortes erst einmal hinter mir lassen muss. Das kennt wahrscheinlich jeder: wenn man das erste Mal im Leben in New York ist, überwältigen einen die Straßenschluchten, man nimmt vieles als fremd wahr und versteht die visuellen Kodes nicht richtig. Nur wenn man länger dort ist, beginnt man über die Primärreize hinauszuschauen. Zumindest dauert das bei mir ein bisschen länger. Ich gehe nie auf Suche, sondern habe meistens eine Kamera dabei. Die entstehenden Fotos dienen mir dann als Skizzen, aus denen ich Bruchstücke für meine Arbeit verwende.

Bei einem Besuch in Ihrem Atelier habe ich großformatige und kleinformatige Arbeiten gesehen. Welche Rolle spielt bei Ihnen das Format?

Ein großes Format hat eine völlig andere Wirkung als ein kleines: das große Format nimmt Bezug auf den Körper und ist unmittelbar räumlich erfahrbar. Man kann Distanz nehmen oder nah herantreten und eintauchen, wie das zum Beispiel Barnett Newman für seine monumentalen Werke als ideal betrachtete. Es kann physische Wucht entwickeln, wie ein Triptychon von Francis Bacon. Ein kleines Format hingegen zwingt zur geringen Distanz – und damit zur stillen Zwiesprache. Es ist eine intimere Form der Kommunikation und stellt deshalb auch andere Forderungen an die Bildsprache.

Damals gab es in Ihrem Atelier ein noch in Arbeit befindliches Werk, das zwei ineinander verkeilte Einkaufswagen zeigte. Sie erklärten mir, es handle sich um provisorische Schränke bzw. Wohnungen. Offenkundig handelte es sich um Einkaufswagen Obdachloser, Szenerien entnommen, die Ihnen in Downtown LA begegnet sind. Warum dieses Motiv?

Tim Eitel, *Asphalt*, 2007

Das waren die Habseligkeiten eines oder zweier Obdachlosen. Die Entscheidung für das Motiv fiel sehr spontan. Mich interessierte erst einmal der skulpturale Eindruck, die Wuchtigkeit der Wagen, die kunstvoll chaotische Schichtung von Tüten. Ich habe mich gefragt, was für eine Ordnung das Gewühl an Tüten und Kartons hat. Auf mich machte es den Eindruck von Schichtungen, dass die neuen Dinge oben auf die Masse oder außen an die Wagen angebunden werden, die Dinge im Innern der Wagen gepresst und vielleicht für immer vergraben sind. Dann würde im Querschnitt durch den Wagen die Zeit sichtbar wie bei den Jahresringen eines Baumes.

Während der Arbeit verdichtete sich das Motiv immer mehr zu einer Art Symbol, vielleicht für einen existenziellen Zustand urbanen Lebens, der gar nicht einmal an Obdachlosigkeit geknüpft sein muss, für den das Bild der aufgetürmten beweglichen Habe eine brauchbare Analogie darstellt.

Sie haben längere Aufenthalte in Los Angeles und New York hinter sich und sind

dann nach Berlin gegangen. Leben und arbeiten in Berlin – eine künstlerische Devise unserer Tage?

Ich habe ja schon vorher in Berlin gelebt. Berlin ist ein sehr dankbarer Ort für Künstler. Die Gründe sind bekannt: der Leerstand, die niedrigen Mieten und eine offene und immer internationaler werdende Kunstszene … New York ist wesentlich rauer und teurer, dafür aber sehr intensiv. Dagegen ist das Leben in Berlin recht entspannt.

Woran arbeiten Sie jetzt gerade?

An einem großen Hochformat, das ich schon in Arbeit hatte als Sie mich in meinem Atelier besucht haben: ein etwas aus dem Horizont gekippter Container. Auf den oben herausschauenden blauen Mülltüten hat sich eine Gruppe Tauben niedergelassen, die im Verhältnis zum Container etwas zu groß proportioniert scheinen. Eine kleine Taubengesellschaft im Niemandsland. Vielleicht hat das auch etwas mit Hopper zu tun?

Tim Eitel im Gespräch mit Gerald Matt in Hinblick auf die Ausstellung *Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst* der Kunsthalle Wien 2008.
Tim Eitel, geboren 1971 in Leonberg, Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin.