

TIM EITEL

"Great art is profoundly ordered."

"It is the extremely disciplined painting that I truly like."

"In truth I like very formal art." Francis Bacon

Die Ordnung des Bildes beginnt als Ordnung der Leere. Mit scharfer Kontur fügen sich zunächst wenige, meist monochrome Flächen zueinander. Sie funktionieren fast autonom: Fußböden schärfen sich an Wandflächen, Strände grenzen an strahlende Himmel, Schatten schneiden sich in Rasen und abermals bauen sich Wände auf. Für Tim Eitel ergab sich die Faszination für rationale Gliederungen aus der genauen Beobachtung einer ganz konkreten zeitgenössischen Galeriearchitektur. Das Ausstellungsgebäude wurde in Fotografien zerlegt und mit malerischen Experimenten einstweilen wieder zur Fläche gefügt. Fensterfronten und Stahlgitter lieferten Raster, die in der Umsetzung an jene Auslöschung des Raumes erinnerten, die Piet Mondrian erstrebte. Was lag also näher, als dessen Bildmotive zu zitieren und damit die eigentliche Galeriesituation (samt Nutzer) wieder herauf zu beschwören? Was lag also näher, als die menschliche Gestalt wieder in den absurden Zusammenprall von Flächen einzulassen?

Tim Eitels Bildarchitekturen – gleich ob sie sich in den Innenräumen der letzten Jahre oder in den Landschaften der jüngsten Zeit zutragen – gründen demnach in Untersuchungen von realen Architekturen. Und diese, obzwar häufig monumental und autark erscheinend, existieren nicht in einem sozialen Vakuum.

Wie passt die menschliche Figur in derart übermächtige Konstruktionen ohne zur Staffage zu verkommen? Eine Frage, die sich bei der Betrachtung von Einzelwesen vor modernistischen Farbfeldern und/oder seriellen Ausstattungen fast zwingend stellt. In aktuellen Beispielen dieser Tendenz deklinieren eindrucksvolle Körperhaltungen das Verhältnis von Raum und Fläche durch; meisterhafte Arabesken als gestalterischer Reiz und als Gefahr gleichermaßen. Von der Flächigkeit Mondrians war die Rede, auch von den verlorenen Gestalten Caspar David Friedrichs vor erhabenen Kulissen<sup>2</sup>. Die intime Dimension allerdings und damit auch die hingebungsvolle Behandlung der Figur innerhalb des vorgegebenen räumlichen Aktionsradius<sup>1</sup> ruft Szenerien von Francis Bacon auf. Schließlich verhalten auch dort und besonders dort geometrische Gliederungen den Protagonisten zur Stabilität, wenngleich nicht zu einer emotionalen. Bei Eitel finden Einsamkeit und Isolation im existenziellen Sinne nicht statt. Zumindest scheinen solche Bedrohungen an der momentanen Gemütslage der Akteure nicht ablesbar, transzendieren am Ende eher in die kulturelle Symptomatik der Vereinzelung.

Tatsächlich stellte sich für Bacon die Frage, wie mit der Figuration jenseits einer buchstäblichen Deutung der Bilder und ihrer narrativen Aspekte zu verfahren sei. Die Verweigerung von lesbaren Geschichten zeigte sich in wiederkehrenden Bauelementen, in artifiziellen Bühnen und Manegen. Mit dieser gleichsam architektonischen Strategie begegnet auch Tim Eitel seinen Kompositionen. Er ist an beschreibbaren Inhalten oder an offensichtlicher Metaphorik nicht interessiert. Werke der Kunstgeschichte betrachtet er nicht unter dem Aspekt von Erzählungen, vielmehr als „Beiträge zu einem Gefühl, zu einer Stimmung“ (T.E.) So strebt er für die dargestellten Situationen wiedererkennbare Zustände an oder ein spezifisches Lebensgefühl. Das Prototypische seiner in diesem Sinne nicht-handelnden Personen widerspiegelt sich in deren äußeren Attributen. Ausnahmslos gehören sie der jüngeren, i.e. der Generation des Malers an und tragen erkennbar trendgemäße Kleidungsstücke. Sie erschienen anfangs allein, dann paarweise im Gespräch begriffen oder neuerdings zunehmend in Gruppen. Ihr Verhältnis zu den beschriebenen Umräumen ist durch Austauschbarkeit und durch Beziehungslosigkeit bestimmt. Bis auf wenige Ausnahmen wie „Bogen“ (2003) zeichnen sich Eitels Geschöpfe durch absichtsvoll reglose oder zumindest nicht identifizierbare Mimik aus. Die junge Frau in „Bogen“, dargestellt im Profil, weist ausnahmsweise durchaus Merkmale von Belustigung auf und könnte, obgleich hier ein genauer Verweisrahmen fehlt, zu der Motivserie der Ausstellungsräume gerechnet werden. Interessanter jedoch ist ihre Position im sparsam definierten Raum. Sie hält sich zentral von einer gekrümmten Wand auf – ein Motiv, das bereits und recht buchstäblich in „Halbkreis“ (2002) oder in „Schwarzes Fenster“ (2002) das Bild bestimmt. Ganz aktuell setzt Tim Eitel die Wölbung als Begrenzung von Flächen in

---

1 Als Beispiele seien die Werke des 1964 geborenen britischen Malers Stephen Conroy (Vgl. „Stephen Conroy. Retrospektive/ Retrospective“, Kat. Schloß Gottorf 2003) und der 1968 geborenen italienischen Künstlerin Margherita Manzelli (Vgl. „Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer“, Kat. La Biennale di Venezia – Pittura/ Painting from Rauschenberg to Murakami, Venedig 2003, S.471) genannt.

2 Vgl. Christoph Tannert, „Tim Eitel ‚Aussichten‘“ in: Tim Eitel, „Aussicht/ Outlook“ (Katalog), Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2002, S. 4/5

dem Gemälde mit einer liegenden jungen Frau: „Erwartung“ (2003) ein. Die Liegende befindet sich in einer Art Manege und am oberen Bildrand betont ein gewölbtes Rasenstück vor abschließendem Dunkel den Eindruck einer Arena. Das Oval einer Manege erinnert wiederum an Bacons Art und Weise, elliptische Bühnenräume im Bild zu einzurichten, gleichsam einen Spot auf das Geschehen zu richten.

Wie in einem solchen, eigens ausgeleuchteten Fokus der Aufmerksamkeit findet sich die lachende Betrachterin von „Bogen“ unvermittelt hineinversetzt. Trotz aller für die Szenen angestrebten Natürlichkeit scheinen speziell hier synthetische Transaktionen motivbildend. Tim Eitel verwendet eigene fotografischen Vorlagen aus einem dafür angelegten Fundus und entfernt einzelne Figuren aus ihren Zusammenhängen. Dennoch befremdet es ihn sehr, dass selbst ohne die Kenntnis dieser Technik allenthalben der Vergleich zur Fotografie für diese Art höchst detaillierter Malerei bemüht wird und so fragt sich Eitel rhetorisch, ob man wohl Werke eines unbekanntes, heutigen Jan Vermeer als Fotorealismus einordnen würde? Am liebsten wäre es ihm, wenn in kühner (und schier uneinlösbarer) Ignoranz der kulturhistorische Baustein Fotografie aus dem Rezeptionsmuster zumindest für seine Bilder getilgt wäre. Es käme auf einen Versuch in temporärer Amnesie an...

Entweder allein oder in neuer Konstellation ordnet Tim Eitel seine Gestalten in das vorher angelegte Raumgefüge. In einer Serie von „Seestücken“, zumeist ohne Meerblick, bewegen sich männliche Akteure auf einem Sandstrand und konkurrieren nur wenig mit der effektvollen Horizontlinie. Ihr Tun, selbst wenn der Wind die Haare zaust wie in „Strand“ (2003) oder sie im Laufschrift die Dünen erklimmen („Dünen“ 2003) bleibt unspektakulär, selbstverständlich wie die Landschaft. Ihre Schatten führen ein scharfkantiges Eigenleben und zwischen den jungen Männern finden keinerlei Interaktionen statt: das Bild wird dem Gesichtsfeld unvermittelt zugeschaltet, ohne verbindliche Zusammenhänge auf ein kommunikatives Davor oder Danach. Seltene Referenzen finden sich im Werkzusammenhang - so könnte der Rechtsaußen der großformatigen „Boysgroup“ (2003) vor oder nach dem Seeausflug auf dem „Deck“ (2003) lehnen, vielleicht. Doch ambitionierte Projektionen des Betrachters scheitern dann doch wieder an der Selbstgenügsamkeit der Malerei. Die Interpretationen müssen sich an eine ambivalente Stimmung halten, müssen mit ungewohnter Genauigkeit Körperhaltungen untersuchen und finden, wie im Falle der Mädchengruppe („Nacht“ 2003), überraschende Aufschlüsse jenseits von Stories. In für Tim Eitel zunächst untypisch scheinender Weise verschwimmen Vordergrund und Hintergrund in einem sachten Helldunkel und scheiden sich nicht an der gewohnten rigorosen Kontur. Der Übergang bleibt im Unentschiedenen und scheint damit perfekt die kollektive Gemütslage der dargestellten Teenager zu spiegeln. Von einer alltäglichen Gruppensituation, aufgenommen auf einem großstädtischen Platz, abstrahiert Eitel die Essenz einer Altersgruppe - unter Verzicht auf Versatzstücke und Geschwätzigkeit. Die sechs Mädchen sind ausnahmslos in einem Schwebezustand zwischen Gehen und Bleiben, zwischen Adoleszenz und Reife gefangen; ihre stilbewusste Kleidung täuscht nicht im Mindesten über die Befangenheit ihrer Körpersprache hinweg. Die Klaustrophobie dieses fast universellen Schwellenmoments teilt sich subtil und unmittelbar mit - und erinnert damit, ungeachtet der herrschenden Glätte und Kühle, an die emotional weit expressiveren Zustände eines Francis Bacon. Insofern gelingt Eitel hier ein großartiges Stimmungsbild, das konsequent auf die Absichten von „Boysgroup“ oder „Dünen“ aufbaut, in seltsam ironischer Geschlechtertrennung. Entfremdung von Umgebung und Mitwesen werden ganz nebenbei auf die Spitze getrieben und entfernt sich -in überzeugender Entwicklung- erstmals von dem Fangnetz konstruierter Architektur oder Landschaften. Wenige, fast chirurgische Eingriffe präzisieren ein soziales Gefüge. In einer geradezu klassischen Ordnungsleistung ringt Eitel der Malerei, der Figuration zumal, hier ihre Notwendigkeit und ihre Daseinsberechtigung als subtiles soziales und kulturelles Thermometer ab.

Susanne Altmann