

EINLEITUNG

1 Pinselspuren, malerische Brüche und die zeitgenössische Kunst

Sich Tim Eitels Malerei intensiver zu widmen, lohnt sich aus mehreren Gründen. Nach einem ersten fotografischen oder fotorealistischen Eindruck werden bei näherer Betrachtung zahlreiche Spuren des Mediums Malerei sichtbar: In *Sailor Moon / Chibi* (2001) zeigen sich Pinselspuren, Übermalungen, so als hätte der Künstler Mühe gehabt, eine glatte Fläche zu malen. Da Eitel seine handwerkliche Perfektion auf allen anderen Bildebenen virtuos zum Ausdruck bringt, müssen diese bildlichen Unreinheiten gewollt und bewusst gesetzt sein. Unter einer heuristischen Perspektive betrachtet, markieren sie malerische Brüche. Sie sind Elemente reiner Malerei.

Gerade in den Jahren zwischen 2000 und 2005 machte Tim Eitel das Medium Malerei überdeutlich sichtbar, um es ganz bewusst als solches zu zeigen.¹ Zu dieser Selbstreflexivität des Mediums gehören auch Inkongruenzen in der Darstellung des Raumes, versteckte Elemente von geometrischer Abstraktion in realistischen Szenerien, wie zum Beispiel in *Murakami* (2001): Auf den ersten Blick wirken seine Bilder einfach und klar,² aber bei genauerem Hinsehen kristallisieren sich zunehmend Widersprüche heraus. Dieses Phänomen ist bei Tim Eitel sehr ausgeprägt und es ist ein zuverlässiger Lieferant von Stoff für Debatten, Konflikte und Diskussionen.

Über die Jahre hinweg bis heute hat Eitel seine Themen und seine Bildsprache systematisch verändert, sodass sich immer wieder neue gedankliche Sinnschichten eröffnen. Die Veränderungen erfolgten dabei teilweise langsam und fließend, teils radikal. Ausgehend von zart pastellfarbenen Museumsinterieurs mit hippen Großstädtern ging er 2003 allmählich zu Landschaften über. Durchaus dramatisch verdunkelten sich seine Bilder 2005, parallel zu seiner Übersiedlung in die USA. Dieser Wandel erfolgte sowohl inhaltlich als auch farblich. Aufgrund der geradezu systematischen Veränderungen von Themen und Bildsprache in Eitels Werk eigneten diese sich gut zur Strukturierung der vorliegenden Arbeit in größere thematische Kapitel, in denen jeweils verwandte Bilder vertiefend betrachtet werden: Es sind auf vielen Ebenen zu beobachtende Transformationen und Entwicklungen, unterschiedliche Themen und Fragestellungen. Hieraus ergaben sich drei Hauptteile. Diese sind im weitesten Sinne auch chronologisch strukturiert.

- 1 Interview mit Tim Eitel in Paris, 19. Juni 2012. Vgl. zur Thematik der Bildreflexion seit der Moderne Boehm, G., *Die Bilderfrage*, in: Ders. 1994, S. 326.
- 2 Vgl. z. B. Preuss, S., *Cooler Träume von der blauen Blume*, in: Berliner Zeitung, 2. Jan. 2003, S. 14.

Ein wichtiger Aspekt dieser Untersuchung besteht darin, die gesamte bisherige Rezeption aufzuarbeiten und diese für die Analyse im Allgemeinen, aber auch für einzelne Bilder und Fragestellungen nutzbar zu machen. Es bestand die Idee, von der Intelligenz der Masse an Journalisten und Kunstkritikern – der „Schwarmintelligenz“ – Rückschlüsse auf die Deutung und den Gehalt der Eitel'schen Malerei zu ziehen. Kombiniert wurde diese kleinteilige Arbeit mit Eigenaussagen zum Kunstverständnis und zum Kunstwollen von Tim Eitel selbst. Zum einen liegt hier eine erhebliche Menge an Interviews mit Protagonisten der internationalen Kunstszene wie Joachim Pissarro, Gerald Matt oder Heinz-Norbert Jocks vor, zum anderen konnten vom Künstler Gedanken und Anregungen aus erster Hand erhalten werden. Dies erfolgte durch zwei persönliche Interviews, ergänzt durch gelegentliche E-Mails und sogar Kurznachrichten. Auf diese Weise wurde aus dem zuvor nur aus Kunstmagazinen und Ausstellungskatalogen bekannten und international erfolgreichen Künstler ein zuverlässiger Ansprechpartner. Der Kontakt wurde über Eitels Galerie hergestellt, welche das Vorhaben von Anfang an unterstützte. Dabei ist klar, dass es sich bei den Eigeninterpretationen des Künstlers jeweils nicht um die Auslegung, sondern nur um einen Moment davon handelt.³ Die Rückfragen zu konkreten Aspekten in seinem Werk beim Künstler persönlich sollten dabei helfen, eine klare Faktenlage als Voraussetzung für die Interpretation zu schaffen und damit unnötige interpretatorische Fehler zu vermeiden.⁴ Dies kann als einzigartiger Vorteil der Auseinandersetzung mit lebenden Künstlern im Unterschied zur alten Kunstgeschichte angesehen werden. Immer wieder fand sich der Maler daher mit Fragen konfrontiert wie: Wer sind die abgebildeten Personen? Kennt er sie? Oder sind es Fremde? Von wem stammt das Bild im Bild? Wo entstand es? Worauf Antworten kamen wie: „NY. Nach Inspirationen in LA.“ Oder: „Ja sicher ... Aber ob das einen Einfluss hatte ...?“⁵

Ergänzt wurde dieser empirische Teil mit den Sichtweisen der ihn begleitenden Personen. Seine Galeristen Gerd Harry Lybke und Christian Ehrentraut, als damaliger Leiter der Produzentengalerie Liga in Berlin, wurden interviewt. Wertvolle Anregungen kamen in ihrer Funktion als Kunstkritiker und Kunsthistoriker von Florian Illies und Niklas Maak, von Sammlern wie der Familie Hort in New York, den Schorrs in Los Angeles oder den Varnavides in Wien. In diskursanalytischer Hinsicht war es besonders spannend, bei der Lektüre des Pressematerials schnell auf eine in Orkanstärke tobende Debatte zu stoßen, die um Eitel ausgebrochen war: Von „melancholisch“ bis „aseptisch“, von „blutleer“, „inhaltsleer“ bis „marktkonform“ und vor allem zu wenig „sozialkritisch“

3 Bätschmann, O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 2001 (5. Aufl.), S. 161. Zu den Herausforderungen der Bildbeschreibung im Allgemeinen aus philosophischer Sicht s. Angehrn, E., *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung*, in: Boehm, G.; Pfothenhauer, H. (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 59–74.

4 Vgl. Tannert, Ch., *Tim Eitels „Aussichten“*, in: BERLIN 2003, S. 4; Tim Eitel gegenüber Matt, G., in: *Tim Eitel. Die Deutungsfalle der Kunstgeschichte und der Egoismus der Malerei*, in: Ders., *Interviews 2*, Kunsthalle Wien (Hg.), Köln 2008, S. 95.

5 Tim Eitel via SMS, am 12. April 2013, 17:07 Uhr; 18. Sept. 2013, 13:52 Uhr (auf die Frage, ob er im MoMA, New York ein bestimmtes Kunstwerk von Ellsworth Kelly gesehen habe).

seien seine Arbeiten.⁶ Diese Gefechte offenbaren die wichtige Rolle, die Eitel im zeitgenössischen Kunst- und Malereidiskurs einnimmt.

Für die Analyse zeitgenössischer Kunst kommt eine besondere Schwierigkeit hinzu.⁷ Im Unterschied zu alter Kunst besteht die Herausforderung weniger darin, in Archiven Informationen zu den Künstlern zu suchen, als vielmehr – angesichts der Informationsflut – im Ausfiltern von Irrelevantem beziehungsweise als irrelevant beurteiltem Material. Das Priorisieren und sorgfältige Strukturieren der überwältigenden Materialmenge markierte entsprechend einen wichtigen Meilenstein für die vorliegende Arbeit. Wie Verena Krieger bemerkte, wird die klassische „Bedeutungsermittlung tendenziell bedeutungskonstituierend“. Der Kunsthistoriker selbst entwickle sich zum Akteur im „Betriebssystem Kunst“. Während sich Kunsthistoriografen wie Vasari, van Mander oder Sandrart „offenherzig parteiisch“ äußern konnten und die Kunst ihrer Gegenwart in einem Kontinuum mit der Vergangenheit hätten sehen können, sei dies heute aufgrund vielfältiger Faktoren nicht mehr so einfach möglich beziehungsweise es sei zu einer Aufgabenteilung zwischen Kunstkritikern und Kunsthistorikern gekommen. Lange Zeit waren innerhalb der universitären Lehre und Forschung kaum Spielräume vorhanden, in denen es denkbar war, sich mit neuerer Kunst auseinanderzusetzen. Diese Aufgabe übernahmen dementsprechend weitestgehend Museumsleute wie Werner Haftmann oder Werner Hofmann. Kunsthistoriker, die sich dennoch mit neuester Kunst beschäftigten, erhielten bis weit in die 1970er Jahre hinein Gegenwind oder mussten, wie Max Imdahl „mit dem Image eines Exoten leben“. Imdahls ahistorischer, formanalytischer Zugang erfordere keine historische Distanz, sondern bleibe nahe am Schöpfungsprozess. Krieger warnt eindringlich davor, zwischen historischer und wissenschaftlicher Distanz zu unterscheiden, denn historische Distanz garantiere noch lange keine wissenschaftliche.⁸

2 Vom „Greifswalder Uropa“ bis zur „Deutungsfalle“

Eitel und die Kunstgeschichte

Die Liste prominenter Namen der Kunstgeschichte, mit denen Tim Eitel oft verglichen wurde, ist durchaus überraschend und beeindruckend: Caspar David Friedrich, Edward Hopper, Alex Katz, um nur die wichtigsten zu nennen. Mondrian spielt für Eitel eine zentrale Rolle, da er ihn oft in seinen Bildern zitiert hat. Im Folgenden sollen die Rezensionen und Expertenmeinungen zusammengefasst werden, um einen Überblick über

6 Vgl. hierzu das Kapitel zur Rezeption: S. 119–130; v. a. 127.

7 Krieger, V., *Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte*, in: Dies. (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln 2008, S. 6; vgl. auch Kemp, W., *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996 (Jahresring, Bd. 43).

8 Ebd., S. 5–25. Zu den Vorbehalten einer wissenschaftlichen Bearbeitung zeitgenössischer Kunst s. ebd., S. 9–11. Krieger geht u. a. auf die Thesen H.-G. Gadamers u. H. Ladendorfs ein.

die bisherigen Vergleiche zu gewinnen. Darüber hinaus sollen aber auch eigene neue Bezüge hergestellt werden zu Künstlern, die bisher übersehen oder nur marginal behandelt wurden. Als Vorbemerkung ist es wichtig zu sagen, dass Eitel gegenüber der kunsthistorischen Vergleichspraxis generell ein paar Vorbehalte hat beziehungsweise in einigen Punkten zu Zurückhaltung rät. Gerade zur oftmals als übertrieben empfundenen Herstellung von Bezügen hat er selbst sich mehrfach und deutlich artikuliert.⁹ Gegenüber Gerald Matt hat er folgendes Statement gemacht:

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 selber 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 Sympathien sehr ungleich verteile.¹⁰

Tim Eitel stimmt damit auch Christoph Tannert zu, der eindringlich vor der „Deutungsfalle“ der Kunstgeschichte warnt. Bei *Boot* (2004) sei ein Vergleich mit Böcklin noch legitim, Caspar David Friedrich dagegen hätte er zuvor kaum gekannt. Er vermutet in diesem Vorgehen eine gewisse Unsicherheit.¹¹ Gegenüber Sebastian Preuss äußerte Eitel andererseits, „die Rückenfiguren in den Dünen“ erinnern an Friedrichs Wanderer.¹² Treibt er mit seinen Rezipienten ein Verwirrspiel? Streut er absichtlich Stolpersteine in seine Deutung?

Das bringt Kunsthistoriker in ein Dilemma, denn auf der einen Seite möchten sie mit Hilfe der Herstellung von Bezügen den Künstler in einen größeren Kontext einordnen und damit auch einen Weg zum Verständnis des Werkes des Jüngeren finden; auf der anderen Seite möchten sie ihn in seiner Eigenständigkeit respektieren. Durch ständige Vergleiche könnte diese möglicherweise in Frage gestellt werden.¹³ Schon 2003 äußerte

9 „Of course there is always a reference to another image in an artwork, simply because artists look at other artists work and are influenced in one way or another by it. Sometimes you even find a direct reference or something like it. But I usually find this procedure is overvalued in the interpretation of an artwork. For me, this is not what makes a painting interesting, if there is a tiny link to Caspar David Friedrich or any other artist. But for many art historians it is a proof that the artist is very conscious about his medium if he appears to quote other artists.“ Schoene, D., *Interview with Tim Eitel*, in: X-TRA. Contemporary Art Quarterly, Vol. 10, Nr. 1, Herbst (2007), S. 16–21, hier: S. 20.

10 Tim Eitel, in: Matt 2008a, S. 95.

11 Tim Eitel, in: Tannert, C., *Tim Eitels „Aussichten“*, in: Berlin 2003, S. 4–5: Er spricht von der „kunsthistorische[n] Vergleicherei“. Die „kühnen Bildvergleiche der Kritiker“ hätten ihn überrascht.

12 Preuss, S., *Für mich steckt nicht Gott in jeder Pflanze. Der Maler Tim Eitel über innere Bilder, die Romantik und seinen weltweiten Erfolg. Interview* in: Berliner Zeitung, 1. Dez. 2004, S. 26.

13 Teilweise sind diese Vergleiche abstrus und haarsträubend, etwa, wenn zu lesen ist, dass Eitel näher an der Pop Art als am Dadaismus wäre – und wenn im gleichen Zuge auch noch mit der engen Verbindung zu Caspar David Friedrich argumentiert wird: M. M., *Brit-Art war gestern! Die Deutschen erobern den Kunstmarkt – und haben schon wieder genug vom Trend*, in: Kultur-Kanal Aug./Sept. (2004), S. 2. Die Identität und der fachliche Hintergrund des Verfassenden konnte trotz erheblichen Aufwands nicht ermittelt werden.

Katrin Wittneven sich zu den zahlreichen, vorschnell getroffenen Vergleichen: Zunächst seien Eitels Bilder mit der „stillen Melancholie eines Edward Hopper“ antizipiert worden, nur um später „die dekorative Flächigkeit von David Hockney ins Spiel“ zu bringen. Heute sei es nun „die coole Künstlichkeit der Gemälde von Alex Katz, die Betrachter in dem noch jungen Werk (...) wiederzufinden glauben“. Tatsächlich orientiere Eitel sich noch viel weiter in der Kunstgeschichte zurück. In seinem Atelier findet man „die dicken Hochglanzbände über Velázquez, Ingres oder van Dyck im Regal“.¹⁴ Wenn Eitel sich auch in einer frühen Phase intensiv mit der Pop Art und Mondrians Abstraktion befasst habe, so erfolgten weitere Auseinandersetzungen mit der Kunstgeschichte „eher unterschwellig“, so Dörte Zbikowski.¹⁵

Würde man tatsächlich ein Ranking der Künstler erstellen, mit denen Eitel bereits assoziiert wurde, so würde diese Liste eindeutig und mit großem Abstand von Caspar David Friedrich angeführt.¹⁶ Der Bezug zu Thomas Struth wurde bisher nur selten hergestellt, ist aber wesentlich, wie im Laufe der Untersuchung gezeigt werden soll.¹⁷ Gabriella Belli wiederum, die damalige Direktorin des Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), entdeckte Referenzen zur Neuen Sachlichkeit und dem Sozialistischen Realismus. Die „vage metaphysische Atmosphäre“ ist für sie nicht weit entfernt von Giorgio de Chirico.¹⁸ Der Kunsthistoriker Sebastian Karnatz spricht von „Neosurrealismus“ und sieht in den „Schwarzen Bildern“ eine starke Verbindung zu Edouard Manet: „Nur selten dringt das volle Tageslicht in Eitels Malerei ein. Sie bleibt eine überaus reale Nachtphantasmagorie, deren malerisches Schwarz an die leuchtenden Dunkeltöne Manets denken lässt.“ Insgesamt weist er auf die große motivische Bandbreite hin.¹⁹ Johanna di Blasi, Maura Egan, Licia Spagnesi und andere AutorInnen sehen Bezüge zu Alex Katz, dem „Meister des coolen

14 Wittneven, K., *Hinter dem Horizont geht's weiter. Neuberliner auf dem Absprung: Die kühl-sachlichen Bilder des jungen Malers Tim Eitel sorgen für Aufsehen*, in: Der Tagesspiegel, 5. Aug. 2003.

15 Zbikowski, D., *Ausnahmestände*, in: Tübingen 2008, S. 87.

16 Bezüge von Tim Eitel zu Caspar David Friedrich werden unter anderem in folgenden Texten hergestellt: Illies, F., *Florian Illies plant seinen November. (...)*, in: KulturSpiegel, Nr. 11 (2003), S. 4–5; Salzbrenner, U., *Vom heiteren Zauber der Ordnung*, in: Sächsische Zeitung, 5. Dez. 2003, S. 8; Gisbourne, M., *Tim Eitel*, in: Ders.; Meyer Küingdorf, U. zu; Rakete, J. (Hg.), *Kunst Station Berlin*, München 2006, S. 88; Jammers, M., *Nebelkerzenwerfer. Der Leipziger Maler Tim Eitel stellt neue Bilder in der Berliner Galerie Eigen und Art aus*, in: Der Tagesspiegel, 8. Sept. 2007, S. 28; Karnatz, S., *Tim Eitel. Die Bewohner. Das Abstrakte im Figurativen*, in: Titel-Magazin – für Literatur und mehr (2008), S. 2; Springer, W., *Konstruierte Parallelwelten. Publikumsgespräch mit dem Künstler Tim Eitel in der Kunsthalle*, in: Schwäbisches Tagblatt, 10. Mai 2008, S. 32; vgl. auch Zbikowski 2008, S. 87; Knapp, M., *Natürlich interessieren mich meine Preise*, in: Format. Das Portal für Wirtschaft, Geld & Politik: www.format.at/articles/1323/529/359517/natuerlich-preise, [4. Juni 2013; 5. April 2014], verweist auf die zahlreichen Vergleiche mit Friedrich.

17 Zum Bezug von Thomas Struth und Eitel vgl. u. a. Gisbourne 2006, S. 88; Zbikowski 2008, S. 87.

18 Belli, G., *Three Different Stories in the Space-Time of Painting*, in: Dies. (Hg.), *Germania contemporanea (...)*, Ausst.-Kat. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Mailand 2008, S. 103; ebenso: Bonito Oliva, A., *Figurable Narrative*, in: Ebd., S. 106: „using precisely this technique of estrangement of the figures and objects in the architecture or in the landscape (...)“

19 Karnatz 2008, S. 1.

Distanzblicks“.²⁰ Aber nur oberflächlich betrachtet wirken die beiden Figurativen kongruent.²¹

Zu Jan Vermeer wurden folgende Parallelen gezogen: „Die genaue Beleuchtung, eine fast Vermeer'sche Ruhe in Licht und Gegenlicht, lässt keine Zweifel an der Plausibilität des Bildzusammenhangs aufkommen (...).“²² In New York schrieb man, in der Farbigkeit sei Tim Eitel weniger „adventuresome“ als Vermeer.²³ Jammers verwies als Erste und bisher Einzige auf Giorgio Morandi. Sie bezog sich dabei auf *Karton* (2007) (Abb. 71).²⁴ Sogar Carl Spitzweg wurde einmal ins Feld geführt.²⁵ Als einer der Ersten zog Sebastian Preuss den Vergleich zu Edward Hopper, welcher von anderen Autoren vielfach aufgegriffen und bestätigt wurde.²⁶ Zum einen begründete Preuss die Verbindung mit den Architekturen, welche Eitel „an den Rand der Abstraktion“ treibe. Die „Entrückung“ steigere er durch große, „im Duktus matte Farbflächen“. Doch anders als Hopper gehe es Eitel nicht „um die Einsamkeit des Menschen im Maschinenzeitalter, sondern er verfolgt im Grunde altmodische Mystik im modernen Design.“ Die Landschaften stilisiere Eitel „durch Schematisierungen und ornamentale Monochromien“. Auf diese Weise fänden bei Eitel Natur und Architektur, Mensch und Kunst zusammen. Eitel träume „den Traum der Romantiker weiter, doch wappnet er sich mit seinen Verfremdungen vor allzu inniger Verstrickung in eine idealistische Kunstreligion“, so Preuss.²⁷ Mit dieser Einschätzung hatte Preuss den Bogen weit gespannt und gleichzeitig den Rahmen für die weitere künstlerische Einordnung abgesteckt. In einem kurzen Text, der 2008 in *Monopol* als Kunstkritiker-Duell zwischen Preuss und Barbara Gärtner aufgestellt war, definierte er die Bildstimmungen und -konzepte als das Besondere und Neue an Eitels Malerei und bestätigte noch einmal die Einordnung zwischen Friedrich und Hopper. Er vergrößerte den Fokus noch weiter und bezog mit Blick auf die spätere Entwicklung hin zu einer düster-monochromen Farbigkeit Goya und den Film Noir mit ein. Zum einen ließe Eitel die „menschliche Vereinzelung wie bei Caspar David Friedrich wiederaufstehen, doch dies in cooler, durch und durch zeitgenössischer Weise“. In seinen „flä-

20 Di Blasi, J., *Die Medienlandschaftsmaler*, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 28. Jan. 2003, S. 5; Wendland, J., *Painted in Leipzig*, in: Frankfurter Rundschau, 1. April 2003, S. 9; Salzbrenner 2003, S. 8; Egan, M., *Neue School*, in: The New York Times Style Magazine, Nr. 3 (2004), S. 126: „Alex Katz comes to mind. The work is simple, but the technique is supreme (...).“ Eitels Figuren seien „elegant e graziose come le modelle di Alex Katz (...)“ behauptet Spagnesi, L., *Tim Eitel. Ritratti di solitudine con gruppo*, in: *Arte*, Nr. 9 (2005), S. 134 f.

21 Zum weiteren Bezug von Tim Eitel zu Alex Katz s. S. 114; 150–151.

22 Schick, M., *Nüchterne Blicke in die Tiefe der Fläche*, in: SCHAFFENHAUSEN 2004, S. 7.

23 Goodrich, J., *Tim Eitel: Center of Gravity*, in: The New York Sun, 18. Jan. 2007, S. 14: „With his careful, geometric framing of observed moments, Mr. Eitel might seem a postmodernist Vermeer.“

24 Jammers 2007, S. 28.

25 Werneburg, B., *Definitiv nowtro*, in: taz (Berlin lokal), 7. Jan. 2003, S. 25.

26 Preuss 2003, S. 14; Werneburg 2003a, S. 25; Salzbrenner 2003, S. 8. Eitel male, „als hätte er das Erbe Edward Hoppers angetreten. (...)“. Kunze, M., *Ganz schön realistisch*, in: *Elle*, Nr. 4 (2003), S. 36; Matt 2008a, S. 94–103, hier: S. 100; ders., *On the Powers of Imagination or Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art*, in: Ders. (Hg.), *Western Motel*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Nürnberg 2008, S. 111. In der Wiener Ausstellung wurden mehrere Gemälde von Tim Eitel denen von Edward Hopper gegenübergestellt.

27 Preuss 2003, S. 14.

chig stilisierten Interieurs und Landschaften“ mischten sich „Elemente der Pop-Art, (...) alles unterlegt mit einer unwirklichen, fast surrealen Melancholie“²⁸. Eitel selbst lehnte den Vergleich zu Edward Hopper ab: Er könne zwar verstehen, wenn jemand bei seinen „stummen Gestalten“ an Hopper denke, aber wo der Amerikaner „Einsamkeit inszeniert und überhöht“ suche er „die Isolation als Alltagsphänomen, im öffentlichen Raum der Straße oder eben des Kunstmuseums“.²⁹

Mit zeitgenössischen Künstlern wurde Tim Eitel von der amerikanischen Kuratorin Robin Clark in Verbindung gebracht. Seine Werke würden zwei in der zeitgenössischen Kunst dominante Richtungen miteinander verbinden: die geometrische Abstraktion mit einem fotografisch beeinflussten Realismus. Den Begriff des Fotorealismus vermied Clark.³⁰ Sie sah starke Bezüge zu Thomas Demand und Jeff Wall. Dies begründete sie damit, dass beide Fotografen aufwändige Sets konstruierten, die sie dann fotografieren, was Werke hervorbringt, die ihre eigenen Methoden der Bildproduktion untersuchen. Demand beginnt in der Regel mit einem den Medien entnommenen Bild, welches er in Lebensgröße als dreidimensionales Papiermodell rekonstruiert. Im Anschluss fotografiert er es. Dazu äußerte sich Eitel in einer E-Mail an Clark folgendermaßen:

What interests me in Demand's work is how by abstracting the image, the subject becomes more general ... through the whole process of making a very artificial picture (a process very similar to painting) he somehow generates a more general idea of places and things.³¹

Robin Clark stellt insbesondere die Gemeinsamkeiten mit Jeff Wall heraus und betont, dass es sich bei seinen als Leuchtkasten präsentierten Bildern um sorgfältig inszenierte Szenen handelt, die oft die Kunstgeschichte oder aus Filmen zitieren. Was Eitel selbst an Wall besonders schätzt, das sind die existenziellen menschlichen Themen, mit denen Wall sich narrativ und symbolistisch angstfrei beschäftigt.³²

Tim Eitel fühlt sich darüber hinaus folgenden Künstlern verbunden: Bei Friedrich, Mondrian und Barnett Newman seien die Referenzen offensichtlich. Francis Bacon spiele eine wichtige Rolle, ebenso die „großen Vs“: Vallotton, Vuillard und Velázquez. Beeinflusst hätten ihn auch James McNeill Whistler, die Filme von Michelangelo Antonioni, Jean Eustache und Jacob Holdts Fotobuch „Amerikanische Bilder. Eine Reise durch das schwarze Amerika“.³³ Die italienische Zeitschrift *Arte* weist speziell auf den Bezug zu Jeff Wall hin, der sich, Baudelaire zitierend, als „painter of modern life“ definiert.³⁴ Die Bedeutung nicht nur von Wall, sondern auch von Baudelaire wird in der Auseinander-

28 Preuss, S., *Tim Eitel. Pro*, in: Monopol, Nr. 1 (2008), S. 34.

29 Leisten, G., *Melancholiker in Alltagsklamotten*, in: Stuttgarter Zeitung, 23. Feb. 2005, S. 31.

30 Clark, R., in: *currents 96 – Tim Eitel*, Saint Louis Art Museum, Saint Louis 2005, S. 1: „Tim Eitel's canvases combine two dominant strains in contemporary painting – geometric abstraction and photographically influenced realism. In the dialogue between these two idioms, Eitel creates works that possess a preternatural stillness.“

31 Ebd., S. 1 f.

32 Ebd., S. 1 f. Zum Bezug zu Jeff Walls *Citizen* vgl. S. 160–165.

33 Eitel, Tim, in: *Kris Douglas in Conversation with Tim Eitel*, ROCHESTER 2013, S. 82.

34 Spagnesi 2005, S. 136. Zur Bezugnahme von Eitel auf Baudelaire s. S. 145–147; 157–160; 215; 261.

PERSONEN- UND SACHREGISTER

1520er Werkstatt, S. 223

Ackermann, Franz (1963), S. 112, 117

Adorno, Theodor W. (1903–1969), S. 45

Aerts, Hendrick (zwischen 1565 u.1575–1603), S. 223

All-Over, S. 153, 208

Ambivalenz, S. 26f., 29, 37, 41, 53, 57, 100, 122, 141, 147, 151, 166–173, 177–207, 212, 220f, 229, 246f., 249, 235, 260, 262f.

Antonioni, Michelangelo (1912–2007), S. 17

Arcimboldo, Giuseppe (1526–1593), S. 148

Arman (1928–2005), S. 188

Armory Show, S. 104, 117 f.

Avery, Frederic „Tex“ Bean (1908–1980), S. 24, 30, 258

Bachtin, Michail (1895–1975), S. 46–49, 242 ff., 249

Bacon, Francis (1909–1992), S. 17, 18, 117, 171

Barthes, Roland (1915–1980), S. 30, 45, 68, 242, 247ff., 263

Baudelaire, Charles (1821–1867), S. 17, 145f., 157–160, 195, 215, 236, 261

Baumgärtel, Tilo (1972), S. 105, 108, 130, 135, 139, 141

Beckmann, Max (1884–1950), S. 109, 210

Benn, Gottfried (1886–1956), S. 45

Bernhard, Thomas (1931–1989), S. 45

Besant, Annie (1847–1933), S. 30, 77 ff., 81, 83f., 258

Beuys, Joseph (1921–1986), S. 109

Bewohner, Die (Ausstellung), S. 129

Bilderflut, S. 73–75, 91, 224

Bisky, Norbert (1970), S. 142

Böcklin, Arnold (1827–1901), S. 14, 147, 211, 214

Böhm, Armin (1972), S. 78

Boesky, Marianne (1967), S. 63

Bonnie Prince Billy, bürgerlich: Oldham, Will (1970), S. 45, 138

Broglie, Louis de (1892–1987), S. 83

Brouwer, Adriaen (1605–1638), S. 188, 212

Bulatov, Erik (1933), S. 131

Burda, Frieder (1936), S. 128, 143

Burg Giebichenstein, Kunsthochschule Halle (Saale), S. 114

Busch, Peter (1971), S. 105, 135

Calder, Alexander (1898–1976), S. 119

Capra, Fritjof (1939), S. 82, 259

Caravaggio, Michelangelo Merisi da (1571–1610), S. 179

Carlyle, Thomas (1795–1881), S. 20

Cash, Johnny (1932–2003), S. 45, 138

Chirico, Giorgio de (1888–1978), S. 15, 214

- Christie's*, S. 118f.
 Christo (1935), S. 188
 Cock, Jan de (1976), S. 237
 Codde, Pieter (1599–1678), S. 213
Colour Field Painting, S. 208
 Corot, Jean-Baptiste Camille (1796–1875), S. 194
 Courbet, Gustave (1819–1877), S. 30, 194–199, 206f., 209ff., 263f.
 Craig-Martin, Michael (1941), S. 91
 Cranach, Lucas, d. Ä. (1472–1553), S. 109
 Dahlem, Björn (1974), S. 78
 Dali, Salvador (1904–1989), S. 148
 David, Catherine (1954), S. 108
 Davis, Miles (1926–1991), S. 45
 Degas, Edgar (1834–1917), S. 18f., 61, 64, 151
 Deitch, Jeffrey (1950), S. 63
 Delacroix, Eugène (1798–1863), S. 64
 Delaroche, Paul (1797–1856), S. 63
 Demand, Thomas (1964), S. 17f., 130
 Derrida, Jacques (1930–2004), S. 76
deutschemalereizweitausenddrei (Ausstellung), S. 64, 105, 114f., 122, 151
Documenta, S. 107f., 203
 Doig, Peter (1959), S. 103
 Duchamp, Marcel (1887–1968), S. 32 f., 59, 64, 87, 149, 189
 Durand-Ruel, Paul (1831–1922), S. 104
 Dyck, Anthonis van (1599–1641), S. 15
 Ebersbach, Wolfram (1943), S. 105
 Eder, Martin (1968), S. 117, 129
 Ehrentraut, Christian (1976), S. 9, 12, 54, 115
Eigen + Art, Galerie, S. 99, 113, 115, 118, 125, 127, 135, 168
 Einstein, Albert (1879–1955), S. 82f., 151, 259
 Elinga, Pieter Janssens (1623–1682), S. 213
 Emin, Tracey (1963), S. 218, 222, 225
 Enwezor, Okwui (1963), S. 108
 Eustache, Jean (1938–1981), S. 17
 Eyck, Jan van (1395–1441), S. 30, 37, 47f., 180
 Félibien, André (1619–1695), S. 190
 Fleury, Sylvie (1961), S. 90, 93
 Foucault, Michel (1926–1984), S. 38f., 41, 50ff., 62, 138, 262
 Friedrich, Caspar David (1774–1840), S. 13–16, 52, 125, 131, 138, 147, 152–157, 170, 212, 214, 261
 Gehry, Frank O. (1929), S. 39
 Géricault, Théodore (1791–1824), S. 69, 194f.
 Gérôme, Jean-Léon (1824–1904), S. 161
 Getty, Mark (1960), S. 82
 Gille, Sighard (1941), S. 105

- Goethe, Johann Wolfgang v. (1749–1832), S. 88
Goya, Francisco de (1746–1828), S. 16, 207, 209
Gursky, Andreas (1955), S. 62, 130
Hadid, Zaha (1950), S. 39
Haftmann, Werner (1912–1999), S. 13
Harris, Moses (1730–1785), S. 88
Havekost, Eberhard (1967), S. 28, 74, 117
Hanson, Duane (1925–1996), S. 30, 185, 195, 202–205, 207, 262
Heda, Willem Claesz. (1594–1680), S. 179
Heisenberg, Werner, (1901–1976), S. 82
Helbig, Thomas (1967), S. 78
Hirschhorn, Thomas (1957), S. 237
Hirst, Damien (1965), S. 111
Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), S. 28, 62, 75, 106, 109, 113 f.
Hockney, David (1937), S. 15, 63
Höfer, Candida (1944), S. 130
Hofmann, Werner (1928–2013), S. 13, 33 f.
Holdt, Jacob (1947), S. 17, 202, 205 ff.
Hoogstraten, Samuel van (1627–1678), S. 188, 223, 257
Hopper, Edward (1882–1967), S. 13 f., 16 f., 180, 225 ff., 229 f., 263
Ikonik, ikonisch, S. 22 f., 25, 65, 87
Ikonoklasmus, ikonoklastisch, S. 33, 73 f., 224
Illies, Florian (1971), S. 9, 12, 110, 116, 118, 125, 132, 145, 151, 259
Imdahl, Max (1925–1988), S. 13, 22 f., 76, 149
Immendorf, Jörg (1945–2007), S. 108, 201
Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780–1867), S. 15, 64
Judd, Donald (1928–1994), S. 90, 130
Kandinsky, Wassily (1866–1944), S. 78, 88 f., 149
Katz, Alex (1927), S. 13, 15, 121, 150 f., 180, 263
Keating, Ronan (1977), S. 140
Kelly, Ellsworth (1923), S. 20, 90, 130
Kiefer, Anselm (1945), S. 208
Knoebel, Imi (1940), S. 258
Kobe, Martin (1973), S. 105, 127, 130, 139, 141
Konstruktivismus, S. 154, 208
Kooning, Willem de (1904–1997), S. 130
Kunstmarkt, internationaler, S. 103–113, 115, 117, 119 ff., 123, 125, 127, 129, 189
Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781), S. 187, 189, 213, 237–243, 245, 249, 251, 253, 255, 263
Libeskind, Daniel (1946), S. 39
Liga, Produzentengalerie, S. 12, 105 f., 110 ff., 114 f. 117, 125, 135, 138 f., 141
Lin, Maya (1959), S. 119
Loy, Rosa (1958), S. 101, 119
Lybke, Gerd Harry (1961), S. 12, 99, 104, 107, 111, 115, 121
Maak, Niklas (1972), S. 9, 12, 27, 44 f., 108, 120 ff., 126 ff., 144, 236

- Majerus, Michel (1967–2002), S. 117
- Malewitsch, Kasimir (1879–1935), S. 64, 84, 92, 208, 210
- Manet, Édouard (1832–1883), S. 15, 39, 151, 158, 160f., 163, 165, 195, 207, 217, 236
- Mantegna, Andrea (1431–1506), S. 47f.
- Magritte, René (1898–1967), S. 148
- Martin, Agnes(1912–2004), S. 10, 19, 130
- Meese, Jonathan (1970), S. 105, 108, 112, 117, 123, 256
- Mercier, Mathieu (1970), S. 90, 93
- Minimalismus*, S. 179, 219
- Momper, Joos de, (1564–1635), S. 148
- Mondrian, Piet (1872–1944), S. 13, 15, 49–53, 64, 71, 77–80, 84, 88–91, 93–101, 123, 139, 180, 208, 210, 237, 245, 253, 258
- Morandi, Giorgio (1890–1964), S. 16, 179, 222
- Muntean/Rosenblum (Künstlerpaar, beide 1962), S. 41, 49
- Murakami, Takashi (1962), S. 20, 3842, 47, 49, 76, 79, 258
- Neußer, Wilhelm (1976), S. 201f.
- Newman, Barnett (1905–1970), S. 17, 69, 90, 130, 154, 208, 243, 253
- Nicolai, Carsten (1965), S. 119
- Nitsche, Frank (1964), S. 117
- Nietzsche, Friedrich (1844–1900), S. 45
- Noland, Kenneth (1924–2010), S. 90
- Oldenburg, Claes (1929), S. 119
- Ostwald, Wilhelm (1853–1932), S. 89
- Ovitz, Kimberly (ca. 1984), S. 143
- Ovitz, Michael (1946), Familie Ovitz, S. 9, 99, 129f., 134, 160
- Paesler, Susanne (1963–2006), S. 258
- Parr, Martin (1952), S. 9, 71, 73
- Pelez, Fernand (1843–1913), S. 195
- Photoeffekt*, S. 83, 152, 259
- Picasso, Pablo (1881–1973), S. 130
- Piraeicus, Pyreicus beziehungsweise Peraikos, S. 187–190
- Pissarro, Camille (1830–1903), S. 195
- Pistoletto, Michelangelo (1933), S. 188
- Plessen, Magnus von (1967), S. 117
- Polke, Sigmar (1941–2010), S. 47, 109, 127, 201
- Pollock, Jackson (1912–1956), S. , 151
- Powser, Karin (1948), S. 201
- Randall, Lisa (1962), S. 83
- Rauch, Neo (1960), S. 44, 105ff., 110ff., 114, 117, 119, 123, 129, 143, 149f.
- Rauschenberg, Robert (1925–2008), S. 208
- Rautavaara, Einojuhani (1928), S. 45
- Reinhardt, Ad (1913–1967), S. 207f., 210, 251, 253
- Relational Aesthetics*, S. 19
- Relativitätstheorie*, S. 30, 82, 152, 259

- Ribbeck, Bernd (1974), S. 78
Richter, Daniel (1962), S. 108, 112, 117
Richter, Gerhard (1932), S. 42, 50–53, 55, 64, 74f., 103, 105, 161, 208, 212, 258
Rink, Arno (1940), S. 105ff., 109, 114, 155
Rosler, Martha (1943), S. 206
Rothko, Mark (1903–1970), S. 119, 130, 154, 243
Rougemont, Rachel de (The Lady Tigra), S. 143
Rubell, Mera (1943) und Don (1942), Rubell Family Collection, S. 116, 129
Ruckhäberle, Christoph (1972), S. 105, 116, 130, 135, 137, 139
Saatchi, Charles (1943), S. 144
Saenredam, Pieter (1597–1665), S. 223
Scheibitz, Thomas (1968), S. 117
Schiffermüller, Johann Ignaz (1727–1806), S. 88
Schmidt, Arno (1914–1979), S. 45
Schmidt, Hans-Werner (1951), S. 109
Schnabel, Julian (1951), S. 119
Schnell, David (1971), S. 105, 114ff., 127, 130, 134f., 139
Schrenck-Notzing, Albert von (1862–1929), S. 80
Schulz, Tina (1975), S. 115
Sieben Mal Malerei (Ausstellung), S. 105, 116, 118
Slominski, Andreas (1959), S. 185, 190, 192f., 205
Smith, Kiki (1954), S. 119
Smith, Roberta (1947), S. 123
Sonnier, Keith (1941), S. 90
Sotheby's, S. 111, 127
Struth, Thomas (1954), S. 15, 30, 42, 50–54, 62, 63–73, 206, 214f.
Suprematismus, S. 155, 208
Terborch, Gerard (1617–1681), S. 30, 212ff., 223
Terrain (Ausstellung), S. 27, 44
Thomas, Dylan (1914–1953), S. 45
Timberlake, Justin (1981), S. 140
Triegel, Michael (1968), S. 114
Vasks, Peteris (1946), S. 45
Velázquez, Diego (1599–1660), S. 15, 17, 19, 59 f., 62, 163, 195
Vermeer, Jan (1632–1675), S. 16, 30 (zum Fotorealismus), 55, 214
Vrel, Jacobus (1654–1662), S. 213, 223
Vries, Hans Vredeman de (1527–1607), S. 223
Wall, Jeff (1946), S. 17f., 56, 59, 65, 160f., 165
Warhol, Andy (1928–1987), S. 99, 119, 234
Weischer, Matthias (1973), S. 105, 111, 115f., 118, 130, 135, 139
Westerwelle, Guido (1961), S. 110, 141
Whistler, James McNeill (1834–1903), S. 17, 20, 211
Wild, Albrecht (1959), S. 201
Williams, Robbie (1974), S. 140

- De Witte, Emmanuel (1617–1692), S. 213
Young British Artists (YBA), S. 104, 110, 144, 225
Xiaogang, Zhang (1958), S. 119
Zipp, Thomas (1966), S. 78