

Schnee, der auf Planen fällt. Hinter den Kulissen der Weltbühne

Malerei, Objekte und Installationen von Eckart Hahn

Sabine Graf in

Künstler

Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst

1 Verhakt im Vorbeigehen

“Man will das Bewusstsein eines jeden bilden, aber man fängt damit an, uns am Sehen zu hindern,“ (Alain Robbe-Grillet)

Ein schneebedecktes Bergmassiv. Mal steht es in den Bildern von Eckart Hahn klein wie in einer Modelleisenbahnlandschaft im Raum. Mal nimmt es ihn groß und gewaltig ein. Sucht man darin den „realistischen Bezug auf die weltlichen Verhältnisse“ (1), dann entlädt sich alsbald über dem Betrachter eine Lawine von Assoziationen und Gedanken über das aus den Fugen geratene Verhältnis von Natur und Technik oder Kultur und Zivilisation. Dagegen lässt sich wenig sagen. Doch das Bild vom Bergmassiv mit seinen steilen Schluchten verdankt sich dem Schnee, der sich gutmöglich den Falten einer aus Gründen des Wetterschutzes einer Hollywoodschaukel oder einem Sessel aus Furcht vor Staub übergeworfenen Plane verdankt.

Dass der Maler und seine Bilder zur Projektionsfläche werden, gehört zu den Allgemeinen Geschäftsbedingungen. Ein Umstand, den er augenscheinlich akzeptiert, worauf eine mit „Ruhe“ betitelte Leinwandarbeit aus dem Jahr 2005 verweist. Eine auf der Seite liegende Figur dreht dem Betrachter den Rücken zu. Auf der Rückseite seines Pullovers steht ein „me“ zu lesen, was sich durchaus als eine Art Selbstporträt verstehen lässt und damit die Rückenansicht als Projektionsfläche des Betrachters freigibt. Doch der Ruhende liegt auf einer aus feingliedrigen Streben gezimmerten Behelfskonstruktion. Dieser Blick hinter die Kulissen enthält eine Warnung: Die Projektionen der Betrachter sie sich als Fallen und Sichtblenden erweisen, die den freien Blick auf die Dinge verhindern. Erst recht, wenn der Künstler auf Anfrage und eher zögerlich (2) Namen möglicher Vorbilder– Thomas Demand, Jeff Wall, Vilhelm Hammershoi – nennt. Die Vorliebe für Modelle, hochschleudernde weiße Farbe als Motiv, zurückhaltend kolorierte schlichte Interieurs finden sich ebenfalls bei Hahn. Es sind Impulse, die den Schaffensprozess anstoßen, ihn aber nicht ausmachen. Hilfsmittel, die einer in Dienst nimmt, um an sein Ziel zu kommen.

Damit Bildräume zu füllen, erscheint ein Grundbedürfnis, der Betrachter, aber auch des Malers zu sein: „Ein großer Teil der Kultur ist im Grunde Wandverschalung, um das Rohe zu beschönigen und etwaige Risse zu überdecken,“ bemerkt Vilém Flusser in seiner Phänomenologischen Skizze über Wände. (3) Entscheidend ist, ob man sich dessen bewusst ist. Darauf hinzuweisen, obliegt der Malerei Eckart Hahns.

Er beschreibt seinen Ansatz als „gebrochenen Realismus“(4) und lenkt damit den Blick hinter die Bühne. Das verpflichtet zur Vorsicht, um nicht die sorgsam eingerichtete Szene mit Labeln und Etiketten zu verhängen oder sich in den Kulissen zu verirren. „Ich nehme an, dass meine Intuition mein größter Schatz ist. Sie verbindet das Interesse an der Welt in ihren verschiedenen Aspekten mit einem spielerischen und kindlichen Umkreisen des Beunruhigenden.“ (5) Es gilt, diesen Spuren folgen. Sie führen ins Bild.

2 Reviere, Räume, Labore, Lager

„Verlorne Schritte tu ich/auf Erden, denn alles ist Luft“ (Lope de Vega)

„Ich glaube, ob Künstler oder nicht, der Mensch ist heute mehr gezwungen, dem Eigenen zu vertrauen, da es sichere, absehbare Wege in unserer heutigen Zeit nicht mehr gibt. Das ist anstrengend, birgt aber auch die Chance, sich nicht zu schnell in einem vermeintlich berechenbaren Leben einzurichten, sondern etwas Eigenes zu finden“, bemerkt Eckart Hahn in einem Interview (6). Was ihn selbst betrifft, war es kein gerader Weg zur Malerei. Grundausbildung in der Fotografie, ein Studium der Kunstgeschichte und eine Ausbildung zum Grafikdesigner verzeichnet seine Biographie, aber keine Institution, die Orientierungspunkte markiert und das Revier abgesteckt hätte, in dem er als „Schüler von“ oder „Absolvent der Kunstakademie XY“ beizeiten zu identifizieren gewesen wäre. Ganz wie die Maler des Realismus seit dem 19. Jahrhundert war auch Hahn „nur sich selbst verpflichtet“. (7) Dennoch ist Malerei kein Selbstzweck, umso mehr als Eckart Hahn feinsinnig und virtuos seine Sujets ausmalt: „Ich werde gelegentlich gefragt,“ verwahrt er sich, „ob ich mich in der Tradition der alten Meister sehe. Ganz abgesehen davon, dass ich mir das nicht anmaßen will, hat es mich nie interessiert, was man malerisch leisten kann, also zu illusionieren und zu betören.“ Zumal er damit zu einer Zeit begann, als die Malerei, vor allem die figurative wenig galt: „So hat sich das allgemeine Statement der Anfangszeit meiner Laufbahn, dass Malerei insbesondere Gegenständliche tot sei, als nicht zutreffend erwiesen und meine Entscheidung, auf mich zu vertrauen, mir sehr viel Glück beschert.“ (8)

Es wirkt wie ein ironischer Kommentar zur marktgängigen Malerei der späten 1990er Jahre und deren Vorliebe für Labels und Slogans, wenn in „Home of the Dawn“ von 2006 auf dem Dach eines vollbesetzten Kaninchenstalls der Schriftzug des Namens der Siegesgöttin Nike steht. Damit ist auch eine Sportartikelmarke gemeint ist, deren Signet ein beliebtes Zitat der vom Kunstbetrieb dieser Jahre goutierten Malerei war. Doch auf das Siegerpodest führt noch ein anderer Weg durch die Welt der Pop- und Konsumwelt. Es bleibt nicht beim Wiederholen der Logos und Labels, sondern man kann auch Stoff zu prüfen, aus dem diese Dinge gemacht sind.

Sehen als Arbeit der Sinne

In „Hirte“ (2004) hütet ein Mann mit Nike-Logo auf der Brust seines gummiartigen Overalls andere Bildinhalte: Ein bandagiertes pelziges Ding, das auf einer markierten Fläche ruht, flankiert von zwei

über ihm schwebenden, gepolsterten Riesenhandschuhen. So wie aus zugeschnittenen Planen Bergmassive werden, können aus Handschuhen Vögel werden. Alltägliche Dinge können im Bildraum ihre Gestalt wandeln. „In einer Zeit, in der es bei der Entdeckung der Natur scheinbar keine Grenzen mehr gibt, erhebt der Materialismus die Erfahrung zu einem Wert an sich und zu einem Mittel, um zu größerer humaner Freiheit und größerem Reichtum von Möglichkeiten zu gelangen,“ (9).

Würde Eckart Hahn nur darauf seine Malerei gründen, wäre alles nur „massenkompatibler Posterkrampf“ (10), eine Art Talmi-Surrealismus, der verkürzt auf das Motiv, einen wesentlichen Ansatz außer Acht lässt, auf den es Hahn ankommt: Sehen als Arbeit der Sinne aufzufassen (11) und wie in „Labor“ (2005) das Bild als Medium zu betrachten, in dem die Naturgesetze auf den Kopf stehen können. Die an die Wand gelehnte weiße Leinwand gibt den entscheidenden Hinweis. Darauf darf sich begegnen, was sich vorher noch nie traf. Hier ereignen sich Dinge gegen alle Vernunft. Dabei kommen Eckart Hahn und der Surrealismus sowie dessen Nachfolger im Kino der „Nouvelle Vague“ im Ringen um ein neues Sehen und Erzählen zusammen: „...die *weiße Leinwand* löst sich aus der klassischen Funktion der bloßen Abbildung und Darstellung und wird zur Projektions- und Reflexionsfläche sich überschneidender realer und metaphorischer Bilder, Gravuren des Gedächtnisses, die sich in der Spielfläche der literarischen bzw. medialen Form *einschreiben* und diese neu *bezeichnen*.“ (12)

Das Gemälde ist das Reservat für die eigene Erfahrung der Natur

Die Landnahme geschieht in „Reservat“ (2004) mit Absperrbändern und auf den Boden gezogenen Linien, die an Projekte auf Zeit, an Baustellen und Parkplätze gemahnen. Was auf diese Weise gefasst wird, bleibt unter einer Decke verborgen. Das „Basislager“ (2003) mit Zelt vorm Minimassiv und pelzigen Kugelkörpern steht auf weichem Grund und signalisiert instabile Verhältnisse. Natur ist eine Konstruktion im Auge des Betrachters, wenn in „Landschaft“ (2002) Bettdeckenschluchten sich zur alpinen Gebirgslandschaft mit verschneiten Hängen wandelt. Doch das Bild ist keine Imitation, keine perfekte Nachahmung der Natur durch die Malerei, sondern besiedelt den Zwischenraum zwischen getreuem Abbild einer Landschaft und deren Abstraktion.

Das Gemälde speichert die Vorstellung, die auf einer Seherfahrung mit der Natur gründet. Daher müssen die Dinge zum Erobern der Natur nicht den Alltagstest bestehen. Ein Boot, das gemeinhin zum Sinken neigt, steigt in „Dock“ (2006) an die Decke wie ein Flugzeug, während in „Fang“ (2006) das wie ein Flugzeug gebaute Boot auf dem Asphalt aufliegt. Folgerichtig ist es daher, dass in dieser Welt der Stellvertreter Gummihandschuhe als Zwitterwesen zwischen Fisch und Vogel auftauchen.

In die Tiefen des Wassers, überhaupt in die Natur ist nicht einzudringen. In „Niederlage“ (2004) erreichen drei mit Schläuchen aneinander gebundene Männer in Taucheranzügen erst gar nicht das Wasser. Sie bleiben oben und liegen mit geschlossenen Augen auf dem Steg, ergeben dem Traum vom Abtauchen in die Tiefe. Zwischen ihnen steht eine Holzwand wie eine Fratzenkulisserie in einem Freizeitpark oder auf dem Jahrmarkt als dezenter Verweis darauf, dass jeder Zugang zur Natur im Bild nur eine Illusion ist. Man kann damit nur Reviere markieren, aber nicht erobern.

3 Überzüge, Hüllen, Extremitäten

„Wir suchen überall das Unbedingte/und finden nur Dinge.“ (Novalis)

Diejenigen, die sich in den Bildern von Eckart Hahn zum Entdecken aufmachen, stecken in Ganzkörperhüllen, vermeintlich geschützt gegen jegliche Kontamination durch die Außenwelt. Die Kleidung schützt jedoch nicht, sondern sie verpflichtet ihren Träger zum Spurensichern.

Lässt man sich auf diese Spurensuche ein, zu der die Bilder Eckart Hahns verleiten, ist man sehr schnell bei sich angelangt. Hände mit Gummihandschuhen, die in „Kalb“ (2003) in den Körper oder doch eher dessen Modell eines Kalbs mit faltiger, gummiartiger Oberfläche greifen, lassen keinen Zweifel daran, dass sie nicht vor äußeren Eindrücken schützen, sondern im Gegenteil sie Sinneseindrücke intensivieren sollen. Das scheint Programm, wie es „Abend“ (2011) buchstäblich vor Augen führt. Darin löffelt ein Mann ohne Gesicht aus seiner vor ihm liegenden Gesichtshälfte wie aus einem Teller: Sehen heißt hier aus der Quelle der Augen zu schöpfen und sich auf diesem Weg Nahrung für alle anderen Sinne zuzuführen. Der Sehsinn muss hier alle weiteren Sinne aktivieren. Es sind Strategien der Annäherung, die Eckart Hahn bewusst einsetzt: „(...) Ich gebe den Körpern eine Haptik, eine Fähigkeit, befühlt und abgeschätzt werden zu können. Wie fühlt sich das an? Wie viel wiegt es, ist es ganz leicht, knistert es vielleicht oder ist es ganz dumpf, ist der Raum mit einem Ton gefüllt, ist es etwas Weiches, Angenehmes. Das sind sinnliche Zugänge. Indem ich diese Realitätsebene habe, ist es ähnlich wie in der Kommunikation zwischen Menschen. Nicht nur die Worte, wie wir wechseln, sind Kommunikation, sondern auch die Körpersprache, die Schwingungen, die von der Körperlichkeit ausgehen. Das kommuniziert mit, ob wir das wollen oder nicht. So ist das zwischen Betrachter und Kunstwerk auch...“ (13)

Aus Lautsprecherboxen sprießt in „Camouflage“ (2003) Gras umgeben, so dass die aus ihnen strömenden Schallwellen in den wehenden Halmen sichtbar werden. Tarnen und Täuschen, die Camouflagetechnik dient hier nicht dem Verbergen, sondern öffnet die Oberfläche für das, was in ihr steckt. Worte und Silben hängen in „Ernte“ (2006) als pralle Säckchen von den Zweigen. Bereit, ihren Sprengstoff zu entladen. Folgerichtig, dass sie in „Beauty“ (2008) in die Luft fliegen und ihren Sprengstoff in Rauchwolken entladen. Denn in den Worten steckt mehr drin, als die Klischees hinter den Begriffen „Schönheit“, „Glaube“ oder „Frieden“. Die Kombination mit einem ihnen artfremden Bild, bricht diese verblendete Oberfläche auf und lässt sie mit einem anderen Inhalt füllen, so der Verweis Eckart Hahns: „Beauty ist aus dem Gedanken entstanden, die uns täglich begleitenden Bilder von Explosion und Zerstörung einem System zuzuordnen, oder eher einer Art Spezies, in der all die Merkmale enthalten sind die wir auch in unserer Gattung Mensch erkennen. Wenn man die Ästhetik und Faszination von so etwas, wie der Destruktion nicht anerkennt, wird man auch nie in irgend einer konstruktiven Weise darüber nachdenken können.“ (14)

Wer sich emotional entflammen lässt, ist bereits mittendrin.

In der Oberfläche stecken noch andere Qualitäten, die es herauszuholen gilt, notfalls mit Gewalt. Feuer erschafft in „Luzifer“(2011) eine Figur. Wohlgermerkt: Es lässt einen Körper entstehen. Es zerstört keinen. Ihn habe die „Wandlungsfähigkeit des Feuers“ (15) daran interessiert, sagt Eckart Hahn. Wieder ist es die Faszination der Oberfläche, die nicht täuschend echt gemalt ist, sondern aus dem Element Feuer heraus entsteht.

Doch dann erscheinen Dinge im Bild, bei denen die Betrachtung der Oberfläche ein Frevel scheint. Es kommt einem Tabubruch gleich, das Kreuz, befrachtet mit Welt- und Glaubensgeschichte nur an seiner Oberfläche zu betrachten. Aber nur hier zeigt sich der Bedeutungsverlust des Symbols des Glaubens im Wandel zu einem Accessoire für Körper und Wand. Denn das Schmecken von Schokolade auf der Zunge oder das Streicheln mit den Fingern über die Oberfläche eines Smartphones sind als quasi-religiöse Handlungen an Kreuzes statt getreten. Präziser als jedes Wort, das in den Tiefen der Kultur- und Glaubensgeschichte gründelt, bleibt Eckart Hahn mit seiner Malerei an der Oberfläche, damit der Sinnenreiz sofort Alarm schlägt. Das Anzünden von kreuzförmig gelegten Streichhölzern in „Flame“(2010) wird wahrlich zur Feuerprobe: Empörung oder Bestätigung? Wer sich emotional entflammen lässt, ist bereits mittendrin. Jetzt muss er Stellung nehmen, was nichts anderes heißt, als nachzudenken.

Wieder markiert Hahns gebrochener Realismus in der Kombination von Erhabenem und Banalem, des Kreuzes und dem Alltagsprodukt Streichholz, das verschmort oder vergoldet diesen Gegensatz noch zuspitzt, den Wandel von Werten und Symbolen. Das Kreuz ist ein vagabundierender Teil unserer Realität, ein Objekt der populären Konsumkultur und Repräsentant einer Ordnung, anhand der die Welt nicht mehr zu erklären ist, wie der Theologe Hans-Jürgen Luibl im Hinblick auf Hahns Kreuz-Bilder feststellt: „Es steht nicht mehr im geschützten Kirchenraum, es steht jenseits der religiösen Sinnräume, es steht da ohne den Mann am Kreuz, ohne die Botschaft der Jahrhunderte, ohne Worte, fast nackt, leer, sinnentleert, ein Ding ohne Sinn. Es ist ein Zeichen, das nur noch erinnert an Vergangenes, an eine Welt, in der Gott noch begreifbar und so etwas wie Heil am Kreuz noch greifbar war. Das Kreuz ist Rest, ist Erinnerungszeichen, ein Fragment, zu dem es aber kein ganzes Bild mehr gibt.“ (16)

Das Bild der Familie in „La Famille“ (2009), das Bild der Frau in „Hausfrau“ (2009) haben keinen Wert mehr, sie sind aus Spritzguss gefertigte Dutzendware für einen Centbetrag zu haben. Auch diesen Zwiespalt zwischen Wunsch und Wirklichkeit vermag ein Bild besser zu fassen als jedes Wort, vor allem dann, wenn es sich um Klischees in unseren Köpfen handelt: „Früher war das irgendwie klar, man hat geheiratet, die Frau ist zu Hause geblieben, man hat Kinder gehabt und fertig. Das ist heute alles verschwunden. Das sind alles Dinge, die man neu erfinden muss. Im Prinzip ist das Verbrennen alter Vorstellungen auch eine Art Befreiung, wenngleich manchmal auch schmerzhaft. (...) Wir alle haben generell eine Sehnsucht nach großen Bildern – wir wollen einfach die große Liebe finden, eine Heimat haben, irgendwo geerdet sein und trotzdem sind wir weit davon entfernt, das ganz genau benennen zu können.“ (17)

„Hinter der Oberfläche ist nichts als Malerei.“

Allenfalls kann es ein Gefühl fassen, das durch Augenkontakt freigesetzt wird. Die Gestaltung der Oberfläche ist dafür entscheidend. Hieraus saugen die Augen ihren Nektar. Ein solches Interface schafft nur Malerei durch Vergrößern von kleinen Pilzen, die in leuchtenden Farben baden. Doch die alles andere als nachvollziehbaren Spuren der Farbe in „Nektar“(2007) bezeugen aller realistischen Darstellung zum Trotz, dass sie von der Hand des Malers aufgetragen wurden „Hinter ihrer Oberfläche ist nichts als Malerei selbst“ (18), bemerkt Claudia Emmert, zwar bezogen auf die aktuelle Werkgruppe der „Tütenbilder“, doch gilt es grundsätzlich für das Schaffen Eckart Hahns.

Seit einiger Zeit hat die Plastiktüte als Requisit in die Bildwelt Eckart Hahns Einzug gehalten. Jeder Knitter, jede Falte dieser Tragebeutel, Planen oder Müllsäcke, mit oder ohne Werbeaufdruck ist exakt ausgemalt. Die Oberfläche überdeckt die Bildinhalte, bevorzugt Vorlagen aus der Kunstgeschichte, anhand denen er das Verfahren der Camouflage weiterentwickelt. Seine Versionen von „Die Anbetung der Könige“ von Peter Paul Rubens in „Anbetung der Könige (nach Rubens)“ (2011) und dem Porträt von Louis XIV. von Hyacinthe Rigaud in „XIV.(2010) zeigen Fluch und Segen des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Seine Allgegenwart dankt sich der massenhaften Verbreitung, aber auch das Abstumpfen der Wahrnehmung, als deren Folge es geradezu unsichtbar wurde. Eckart Hahn gibt dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Aura und Würde zurück. Die Pointe ist, dass es mit einem Industrieprodukt geschieht, selbst ein Produkt des Industriezeitalters ist. Zu wenig daher, das Original nur zu kopieren. Eckart Hahn stellt das, was drüberliegt hyperrealistisch dar und bewahrt damit das Darunterliegende. Um es, wie in „Buddha“ (2010) mit einem durchaus ironischen Seitenhieb, für weitere Anbetung frisch zu halten.

4 Seilschaften, Tathergänge

„Die Tiefe muss man verstecken? Wo? An der Oberfläche.“ (Hugo von Hofmannsthal)

Die Luft in den Bergen ist dünner geworden. Je höher man steigt, desto mehr verändert sich die Landschaft. Während ein Leintuch in „Nordwand“ (2007) noch einen Berg andeutet, stellt die zerknautschte und mit weißer Farbe bespritzte Mülltüte in „Hörnligrat“ (2011) selbigen dar. Der Grad der Imagination ist in dem Maß gestiegen, in dem sich die Szene im Bild entleert hat. Für den surrealen Moment sorgt nicht mehr die Begegnung von ihren natürlichen oder kulturellen Zusammenhängen enthobener Dingen in einer Szene. Tüten verdecken nichts mehr, sondern heben etwas hervor. Ein Spalt klafft zwischen Abbild und Bild, der vom Betrachter zu bewältigen ist. Er muss die Beziehung zwischen beiden knüpfen. Auch er ist Teil der Seilschaft, die sich in die Höhen der Bergwelt aufmacht. Denn die Tütenbilder Hahns stellen dar, ohne dabei zu verleugnen, dass es sich um Bilder handelt. Sie fordern die Einbildungskraft des Betrachters heraus, ob als Tüte mit Farbe, die einen Berg darstellt oder propere, allzu menschlich sich gebenden Tütenwesen, die eine brachiale Version der, biblisch gesprochen, Wahrnehmung des anderen darstellen.

Die lebendige Darstellung des Unbelebten ist Anlass, die Verhältnisse im Bild auf den Kopf zu stellen. „Tote, an einem Nagel befestigte Tiere sind ein einzigartiges Sujet der Stilllebenmalerei“ (19), heißt es bei Holger Jacob-Friesen. Eckart Hahn setzt das Seil und den ihm artverwandten Schlauch ein. So verbindet in „Niederlage“ (2004) ein Schlauch die auf dem Trockenen liegenden Männer in Taucheranzügen miteinander, was ihrer Mattigkeit keinen Abbruch tut. Das Seil, im Stillleben Zeichen für die Gegenwart des Menschen, selbst wenn er nicht im Bild ist, belebt hingegen eine andere Dreiergruppe. Ein schwarzer Panther, ein weißer Schwan und eine weiße Taube sind in „Serenity“ (2011) durch ein rotes Seil aneinander gefesselt. Ein Umstand, der das Trio, vor allem die beiden auf Rücken und Brust des Panthers gebundenen Vögel immens zu beleben scheint. Eine Besonderheit des Tierstilllebens ist die Augentäuschung, das Trompe-l’oeil, der es gelingt, Tiere täuschend echt, so als ob sie lebten, darzustellen: „Das Tierstillleben berührt die Grundlagen der Malerei. Derart, wie nah man der sichtbaren Realität kommen kann...“ (20) Die flatternden und schlagenden Flügel der Vögel in „Serenity“ senden solche Lebenszeichen aus dem Tierstillleben, einer Spielart der „nature morte“. Lebensechtheit ist nur toten Tieren und Dingen vorbehalten.

Abteilung Attacke

Dennoch beschreiben gerade die neuen und neuesten Arbeiten den Versuch, das Bild als Lebensraum auch für die menschliche Figur, vorzugsweise den Betrachter, zu öffnen. Es scheint, als ob „Abteilung Attacke“ mit brillanter Farbigkeit aus der Deckung kommt, um in den Raum zu stürmen. Eine deutlich aufgehellte Palette kleidet die Tütenwesen, Tiere und Spritzgussfiguren in eine Atmosphäre von latenter Gewalt begleitet von dem Gefühl der stetigen Überwachung. Die Aggression, die ihre Gestalt in schreiendem Gelb, satten Rottönen und strahlendem Himmelblau richtet sich gegen das Bildformat und revoltiert zudem erfolgreich gegen die Verbannung in die Zweite Dimension. Gemälde in kleinerem und mittlerem Format vervielfältigen nicht nur Eckart Hahns Version des Stilllebens mit und ohne Tiere. Ihre Größe erlaubt es, sie als Ensemble an einer Wand zu arrangieren und damit bereits den Rahmen des Tafelbildes zu sprengen. Objekte, wie „Hackblock“ (2010) brauchen die Dritte Dimension, damit sich ihre Wucht entfaltet, die ihnen als Tafelbild gänzlich fehlte. So auch das Objekt „The Longing 2“, ein Glaskasten, in dessen Innenraum Handschuhe führen, mit denen sich ein Hammer zum Zerschlagen von Dekoklunkern ergreifen lässt, bliebe als gemaltes Bild ein Geheimnis umflortes Motiv. Als Objekt überzeugt es durch seine direkte, zupackende Art, die dem Betrachter unmissverständlich eine Handlungsaufforderung unterbreitet.

„...worin Leichtigkeit und Düsternis parallel sind.“

Diesem Drang zur Plakativität folgt auch die aktuelle Malerei. Zur derben Plastikfolie tritt die leichte, edlen Glanz verbreitende Metallfolie, auf der zu Zweigen gerollt direkt aus einem Vogelerkennungsbuch ausgeschnittene Vögel sitzen. Darin liegt eine Mischung aus Aggressivität und Fröhlichkeit sowie Realismus und Künstlichkeit, die auf das Medium zurückverweisen. Die im 60 Grad-Winkel auf der Bildfläche angeordneten Vögel in „Hypnotic 60 Grad“ (2013) danken ihren

schrägen Einsatz dem Willen des Malers ebenso wie die an alles andere als tragfähigen Folien geklammerten Vögel oder der hyperrealistisch daherkommende „Spieler“ (2013) „worin Leichtigkeit und Düsternis parallel sind“ (21), betont Eckart Hahn. Das vermag Malerei, wenn man auf sie vertraut. Dann gelingt es auch, den Wechsel von Tafelbild und Raum zu gestalten, womit Eckart Hahn nicht nur seinem Schaffen eine neue Ebene erschließt, sondern damit auch eine Aussage über die Rolle der Kultur in unserer Gesellschaft macht. Die Rauminstallation „Beauteousness“ (2011) und das Gemälde „Home of the Dawn“ (2006) fassen sie ein. Denn besieht man es genau, entsprechen sich die in beiden Arbeiten vorhandenen Materialien und abgebildeten Vorgänge einander. Zählt beim von dem Logo „Nike“ überstrahlten Stallbild allein die Masse, umfängt der Rohstoff Fell noch den Tierkörper, ist man in „Beauteousness“ einen Schritt weiter im Prozess der Zivilisierung und Kultivierung. Das Fell ist zur Decke verarbeitet und schützt anstelle einer robusten Plastikfolie den Boden vor Farbflecken. Die Malmitteln, der Eimer, die Schuhe des Malers, Pinsel, Leiter und Stiel der Farbrolle sind goldfarben, während den Stall ein banales Rosa zierte. Derart aufgerüstet, kann der Maler nur Schönheit schaffen, wenn er die Wand streicht, was zugleich ein dezenter Seitenhieb auf die doppelte Bedeutung des Malerberufs ist. Wir als Betrachter beobachten ihn beim Gestalten mit Farben, mittels denen er Muster und Schriften auf die Wände setzt. Das ist ganz direkt wie im übertragenen Sinn als kulturelle Handlung zu verstehen.

„Er (der Teppich, Anm. S.G.) weht uns kalt aus jenen Gegenden an, wo die Wahrheit in Frage gestellt wurde. Und er weht in jene Gefilde, worin Schönheit und Schein die Tatsache verbergen, dass wir die Wahrheit verloren haben. Teppiche werden an Wände gehängt, um Wandschäden zu verbergen. Das ist nicht eine der schlechtesten Beschreibungen der gegenwärtigen kulturellen Lage.“ (22) Das mag nicht nur für Teppich, sondern auch auf andere Wandbehänge, Gemälde etwa zutreffen.

Daher schickt Eckart Hahn uns neuerdings in seinen Installationen mitten in den Raum. Kurzum: Wir sind im Bild.

Sabine Graf, 2013

Literaturnachweise

1 Nils Ohlsen: Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit. In: Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Hg. von Christian Lange und Nils Ohlsen. Katalog zur Ausstellung Kunsthalle Emden 23. Januar bis 24. Mai 2010. München, 2010. S. 14-41, S. 23,

2 Eckart Hahn im Interview mit dem Online-Magazine FashionInstallation (www.fashioninstallation.com), 04.02.2013; Ders. im Interview mit Marc Peschke in „Nicolai“. Zeitungsmagazin für Kunst, Kultur, Design und Architektur, Nr. 4, Februar-April 2013, S. 15

3 Vilém Flusser: Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München, 1993. S. 30

4 Eckart Hahn in: „FashionInstallation Magazine“, a.a.O.

5 Eckart Hahn im Interview mit Yannis Tzanis, mit dem Online-Magazin „Chasseur Magazine“ (<http://chasseurmagazine.com>), 30.06.2013

6 Eckart Hahn im Interview mit Marc Peschke, a.a.O.

7 Nils Ohlsen in: Realismus, a.a.O., S. 23

8 Eckart Hahn im Interview mit Marc Peschke. a.a.O.

9 Nils Ohlsen, a.a.O., S. 24

10 Eckart Hahn im Interview mit Marc Peschke, a.a.O.

11 Scarlett Winter: Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick. Heidelberg, 2007. S. 10

12 Ebd.

13 Eckart Hahn in Eckart Hahn: Basislager (Katalog), Ausstellung in der Städtischen Galerie Ostfildern, 10.04.-24.05.05, S. 21

14 Moritz Stellmacher: Focused Artist: Eckart Hahn. In: proud magazine, 26. November 2009, auch unter www.proudmagazine.de

15 Eckart Hahn im Gespräch mit Sabine Graf am 2. August 2013

16 Hans-Jürgen Luibl: Fragmente-Management. Gewissheit im Zerfall. Eine theologische Positionsbestimmung In: Der schwarze Duft der Schönheit, Katalog zur Ausstellung im Kunstpalais Erlangen vom 16.September bis zum 13. November 2011. Heidelberg, 2011. S. 76-115; S. 78

17 Eckart Hahn in: proud-magazine, a.a.O.

18 Claudia Emmert: Die Ambivalenz der Dinge. In: Der schwarze Duft der Schönheit, a.a.O. S. 42-75; S.48

19 Holger Jacob Friesen: Tierstilleben – Definition, Geschichte, Konzeption. In: Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2011, S. 15-49; S. 17

20 Holger Jacob Friesen, a.a.O., S. 17

21 Eckart Hahn im Gespräch mit Sabine Graf, 2. August 2013

22 Vilém Flusser, a.a.O., S. 112/113