



FRANK HOFFMANN

kunsthau hannover

ISBN 978-3-00-040754-3



FRANK HOFFMANN



DIE MACHT DER MALEREI

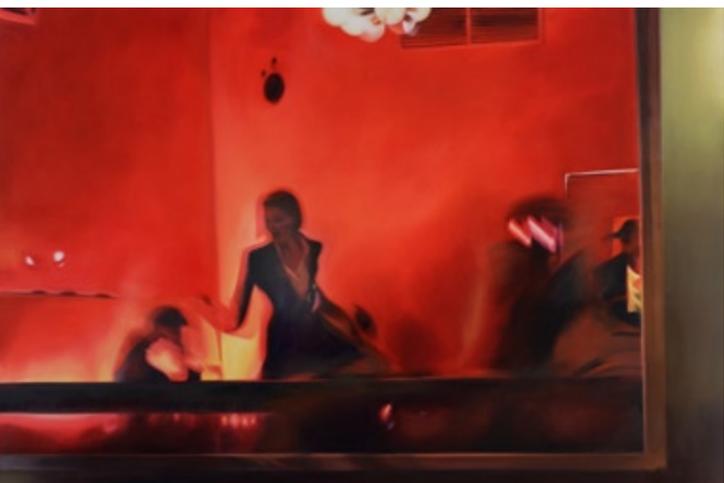
Zum Werk von Frank Hoffmann

MEA RES AGITUR. Die Kamera hat er stets griffbereit. Was ihm zu Hause oder unterwegs und auf Reisen bildwürdig erscheint, fotografiert er. Aber diese Aufnahmen sind für ihn keine fertigen Werke, sondern Skizzen. So nennt sie Frank Hoffmann. Skizzen, aus denen sich seine Malerei entwickelt und zwar in einem sehr speziellen Sinn. Während viele Fotografen wollen, dass ihre Aufnahmen die Wirklichkeit abbilden, sind für Frank Hoffmann Fotografien nichts anderes als der Ausgangspunkt, um Wirklichkeit in Frage zu stellen. Er beugt sich über das fotografische Bild und entdeckt in ihm Subtexte, die in seiner Malerei Gestalt annehmen. Nicht selten arbeitet er dabei mit dem Computer. Auf dem Bildschirm arrangiert er die Aufnahmen zu Montagen, in denen sie eine neue Realität gewinnen. Gegenüber der Dokumentation bevorzugt Hoffmann die Fiktion, die ersterer in der Regel überlegen ist, weil sie, wo jene die Wirklichkeit bloß abbildet, die Abbildung mit Deutung unterlegt. Der hermeneutische Zugriff auf die Welt ist, auch wenn er sich im Kunstwerk nicht entfalten darf wie der Diskurs eines Philosophen, in seinen impliziten und symbolischen Formen eminent künstlerisch. Denn wir Menschen sind Sinn suchende Wesen und erwarten vom Künstler nichts Geringeres, als dass er die Welt für uns deutet und dass diese Deutung von uns spricht. Das fordert bereits Aristoteles in seiner *Poetik* vom Dichter und Künstler. Der Denker aus der Antike will, dass ihre Werke Dinge verhandeln, die uns angehen: „Mea res agitur.“ Sie sollen, wie privat und persönlich sie auf den ersten Blick auch immer erscheinen mögen, unser eigenes Schicksal und Leben spiegeln.

FREMDHEIT. Die Entwicklung seiner Malerei aus dem fotografischen Bild ist von Anfang an sichtbar. Sie ist abzulesen an der Art, wie Frank Hoffmann in Serien arbeitet. Was im kubistischen Bild an unterschiedlichen Blicken und Perspektiven auf ein identisches Motiv in einem Gemälde zusammengedrängt ist, entfaltet der Künstler in Serien. In ihnen zerfällt die Wirklichkeit durch wechselnde Distanzen zum Sujet, durch Anschnitte und Ausschnitte, durch Fragmentierungen und Zooms in ein Kaleidoskop von Eindrücken und Bildern. Wir sehen: nicht eine Wirklichkeit, sondern viele. Nicht eine Iden-

tität, sondern verschiedene. „Ich ist ein anderer“ heißt es bei Arthur Rimbaud. Schon in den Serien, in denen Hoffmann das ihm Liebste und Vertrauteste malt, seine Frau und seinen erstgeborenen Sohn, zieht bereits, wenn auch nur schwach, eine Ahnung von Fremdheit mit in die Bilder ein. Sie wird in den nachfolgenden Serien, in denen der Blick des Malers auf die Gesellschaft geht, immer stärker und deutlicher. Dahinter scheint der alte Befund aus *Dantons Tod* von Georg Büchner auf: „Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, — wir sind sehr einsam. [...] Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.“ In *ganz nah* (2011) ist diese Fremdheit unübersehbar da. Sie drückt sich aus in den souverän gesetzten, giftig grünen Koloriten, welche Gesicht und Oberkörper der Frau mit einer maladen Farbigkeit überziehen. Hoffmann rückt sie so dicht an das Auge des Betrachters, dass sie ihm unheimlich wird. So wie eine vertraute Ansicht unter der vergrößerten Linse eines Mikroskops.

PARADOXIEN. Insofern wird der lapidare Titel von einem ungeheuren Widerspruch begleitet. Seine Aussage konterkariert das Gemälde. Wir lesen „ganz nah“ und korrigieren im Geist: „ganz fern.“ Das wird uns noch häufiger beim Blick auf die Titel der Werke von Frank Hoffmann passieren. In ihren Benennungen artikuliert sich ein Widerspruch gegen das fotografische Bild, das der Malerei zugrunde liegt. Die Dinge sind nicht, was sie scheinen. Oder mit den Worten von Bertolt Brecht: „Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. gibt die Wirklichkeit dieser Werke nicht mehr heraus.“ Die ist komplexer als die scheinbar klare und eindeutige Aufnahme. Davon handelt Hoffmanns Malerei. Sie überzieht die uns umgebende Wirklichkeit von Anfang an mit dem Mehltau eines melancholischen Zweifels. *never fear* (2008) heißt eine andere Werkserie des Künstlers. Und doch sind ihre mit Unschärfen operierenden, apokalyptisch anmutenden Bilder, die zugleich in nächtliches Dunkel und blendend rötliche Helligkeit getaucht sind, in allen Ein-



zelheiten dazu angetan, uns genau das spüren zu lassen: Furcht. Die Menschen auf ihnen scheinen Verfolgte auf der Flucht zu sein. Sie haben kaum erkennbare Gesichter, als habe Angst sie verzerrt und undeutlich werden lassen. Oder die Bilder von *nothing left to lose* (2010—2012). Der Titel ruft den Liedtext von Kris Kristofferson ins Gedächtnis, gesungen von der unvergesslichen, heiseren Stimme von Janis Joplin: „Freedom’s just another word for nothing left to lose.“ Die dazugehörigen Gemälde von Hoffmann zeigen uns, woran wir uns klammern, um solch eisiger Freiheit auszuweichen: Familie, Kinder oder den Rausch der Geschwindigkeit auf dem Surfbrett.

ALLEIN. Die Einsamkeit, die dem Menschen wie ein Schatten folgt, ist auch Thema von *you are not alone 2* (2011) — ein ebenfalls invertierter Titel. Das Bild zeigt ein kleines Segelboot allein inmitten eines raffiniert gemalten, riesigen, verschlingenden Ozeans, der sich ohne Horizont mit dem Himmel verbindet. Spätestens seit Rimbauds berühmtem Gedicht *Le bateau ivre* wissen wir, solche Schiffe als Symbole des wandernden Menschen zu lesen. Die Bildserie *paradise lost* (2008/10) dagegen trägt — im Rückgriff auf das berühmte Gedicht von John Milton — einen Titel, der sagt, was er meint. Die südlichen Sehnsuchtsorte mit Meer, Strand und Sonne entlarvt Frank Hoffmanns Malweise als künstliche Paradiese. In-

dem er die Postkartenansichten mit einer flirrenden malerischen Unschärfe überzieht, macht er deutlich, dass ihnen so wenig zu trauen ist wie einer Fata Morgana in der Wüste. Das trifft nicht weniger auf die Gemälde zu, die er als *paradies*-Serie (2008/09) präsentiert. Vom Paradies hat Heinrich von Kleist treffend geschrieben, dass seine Türen in der Moderne unwiderrufflich „verriegelt“ seien. Hoffmann liefert das malerische Pendant dieses melancholischen Befunds. Von den verlorenen Paradiesen des Künstlers über einen von einer Flutwelle aus Farbe überrollten *garten* (2009) bis hin zu seinen *survival of the fittest*-Bildern (2009) ist kein größerer Schritt als von Kleist zu Rainer Maria Rilke. Letzterem verdanken wir das schöne Wort, das wie kein anderes die Moderne charakterisiert: „Wer spricht vom Siegen. Überstehen ist alles.“ Der Satz könnte auch über der *survival*-Serie des Malers stehen, in dessen Gemälden die Gefahren, die uns bedrohen, von Bild zu Bild unvorhersehbarer und abstrakter werden. Und damit schwer fassbar.

ERZÄHLEN. Als Gewährsmann der von ihm gemalten *condition humaine* zitiert Frank Hoffmann den französischen Dichter Albert Camus: „Das Gefühl der Absurdität kann an jeder beliebigen Straßenecke jeden beliebigen Menschen anspringen. Es ist in seiner trostlosen Nacktheit, in seinem glanzlosen Licht nicht zu fassen.“ Entge-

gen der Skepsis des Schriftstellers arbeitet der Künstler daran, diesem Gefühl in seinen Bildern Ausdruck zu verleihen. Nicht pathetisch, sondern stets grundiert von einer leisen Ironie. So auch in seinen *nacht*-Gemälden (2006—08). Dort suchen die Menschen ihr Vergnügen in Bars, die wie in rotes Höllenfeuer getaucht sind, als handele es sich bei ihnen um Dantes Inferno. Ziellos treiben sie durch das Dunkel der Nacht auf der Suche nach mitmenschlichem Kontakt. Und haben sie ihn gefunden, bleiben sie wieder allein wie in Hoffmanns Panoramagemälden, in denen der Blick des Malers von Außen nach Innen geht und Fensterreihen die Menschen exponieren und zugleich voneinander trennen. Absurd erscheint auch das Treiben der Schickleria auf Kunstmessen wie der New Yorker Armory Show. In den gleichnamigen Gemälden aus dem Jahre 2008 sind deren Protagonisten, versnobt und gelangweilt, auf der Suche nach Kunst, die für sie vor allem eine Ware zur Selbststilisierung und Nobilitierung ist. Sie dient ihren Erwerbern nicht zur Sinn- suchte und Selbsterkenntnis, sondern in erster Linie zur Befriedigung ihrer Eitelkeit. Frank Hoffmanns Porträts der Messebesucher machen das deutlich. Zugleich setzen sie ganze Lebensläufe ins Bild. In all seinen Werken ist der Künstler ein scharfer Beobachter und sehr genauer Erzähler. Seine Gemälde wirken nicht selten wie Filmstills, aufgeladen mit Zeit und Geschichte. Sie haben ein

Vorher und ein Nachher, die wir uns als Betrachter vorstellen können. Fassen wir sie in Gedanken und Worte, erzählen wir von uns selbst.

Michael Stoeber



THE POWER OF PAINTING

Frank Hoffmann's work

MEA RES AGITUR. He always keeps his camera at hand. He photographs whatever he deems worthy of depiction, may it be at home or on the move. However, these pictures are not finished works, but merely sketches. This is what Frank Hoffmann calls them.

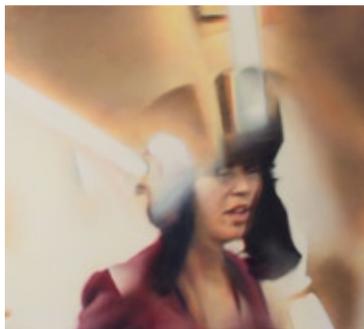
They are sketches, from which his painting develops into a specific meaning. While many other photographers want their pictures to represent reality, for Frank Hoffmann the photographs are nothing else than a starting point to question reality. He looks at the photographic images and finds inherent subtexts within them, which will then take form in his paintings. Often he works with the computer. On the computer screen he arranges the pictures to montages, in which they acquire a new reality. Frank Hoffmann prefers fiction over documentation. Fiction is generally superior, because it provides the image with an interpretation, while documentation can only reproduce reality. The hermeneutical access to the world is in its implicit and symbolic forms an eminent artistic one, even though it is not allowed to unfold in the artwork like a philosopher's discourse. We, the human race, are looking for meaning and we expect from the artist nothing less, than that he interprets the world for us and that this interpretation is about us. This was already claimed by Aristotle in his "Poetics" of the poets and artists. The ancient thinker wanted their works to deal with matters that concern us: "Mea res agitur." The works should reflect our own fate and our own lives, however private and personal they might seem at first glance.

STRANGENESS. It is visible from the beginning on that he develops his painting out of photographic images. It can be seen in the way Frank Hoffmann works in series. While in cubist paintings different views and perspectives on one identical motif are concentrated in one painting, the artist unfolds them in sequences. In these sequences of pictures, reality disintegrates by means of varying distances to the subject, by the use of various details, by fragmenting and zooming into a kaleidoscope of impressions and pictures. We cannot just see one reality, but many. Not just one identity, but many. "I is another", said Arthur Rimbaud. The pictures of those sequences,

in which Hoffmann paints what is dearest and most familiar to him, his wife and his first born son, already exhibit, though only slightly, an idea of strangeness. In the following sequences, in which the painter's focus moves to society, this strangeness will become even stronger and more apparent. This reminds us of the old findings from *Danton's Death* by Georg Büchner: "We are lumbering, thick-skinned animals. Our hands reach out to touch, to feel, but the strain's pointless. All we can do is blunder around, rubbing our leathery hides up against each other. We're very much alone. [...] Our senses are crude. We'd have to crack open our skulls to know each other, tear out each other's thoughts from the fibre of the brain." In *ganz nah* (2011) this strangeness is clearly present. It is expressed in the competent shading of poisonous green hues, which cover the face and upper body of the woman with a sick coloration. Hoffmann brings her so close to the eye of the beholder that she becomes eerie. Just like a familiar view under the magnifying lens of a microscope.

PARADOXES. In this respect, the succinct title is accompanied by an enormous contradiction.

It's proposition counteracts the painting. We read "ganz nah" ("so close") but in our heads we correct it to "ganz fern" ("so far"). This will happen more often when we look at Frank Hoffmann's work titles. Their naming articulates a contradiction against the photographic image which formed the basis for the painting. Things are not what they seem. With Bertolt Brecht's words: "A photograph of the Krupp works or the AEG tells us next to nothing about these institutions." Reality is more complex than the apparently clear and distinct picture. This is what Hoffmann's paintings are about. From the beginning on it covers our reality with the mildew of melancholy doubts. *never fear* (2008) is the title of another sequence by the artist. However, its blurred, apocalyptic-looking pictures, which are bathed in nocturnal darkness and blinding red brightness at the same time, are made in all their detail to let us feel fear. The people on the paintings seem to be refugees on the run. Their faces are hardly recognisable, as if fear has distorted and blurred them. On examination of the pictures of *nothing left to lose* (2010—2012), the title brings back



ARMORY SHOW 1 — 3
2008 / Öl auf Leinwand
105 x 100 cm / 85 x 90 cm / 105 x 95 cm

memories of Kris Kristofferson's song, which was sung by Janis Joplin's unforgotten hoarse voice: "Freedom's just another word for nothing left to lose". The corresponding paintings by Hoffmann show us the things we cling to in order to escape such frosty freedom: our families, our children or the speed frenzy of a surfboard.

ALONE. Loneliness, which follows man like a shadow, is also a theme of *you are not alone 2* (2011) — another inverted title. The picture shows a lonely small sailing boat in the midst of a sophisticatedly painted, giant devouring ocean, which joins the sky without any horizon. Since Rimbaud's famous poem "Le bateau ivre" we know to read these boats as symbols for rambling people. In contrast, the sequence *paradise lost* (2008/10) — based on the famous poem by John Milton — was given a title, which says what it means. Frank Hoffmann's manner of painting exposes these southern places of longing with their sea, beaches and the sun as artificial paradises. By coating the postcard images with a shimmering, blurred manner of painting, he makes apparent that they can be trusted as little as a mirage in the desert. This is also true for the paintings which he presents as the *paradies* series (2008/09). Heinrich von Kleist accurately wrote about paradise that its doors were "bolted shut" in times of modernism. Hoffmann provides the painted equivalent to this melancholy statement. From the artist's lost paradises, through a *garten* (2009) that has been run over by a tidal wave of colour, to his *survival of the fittest* pictures (2009) — there is not a bigger step than from Kleist to Rainer Maria Rilke. The latter one we owe the beautiful words, which characterise modernism like no other: "Who speaks of victory? To endure is everything." This statement could also be the caption of Hoffmann's *survival of the fittest* series, in which the dangers, which threaten us, become more abstract, more unpredictable and more elusive from picture to picture.

NARRATION. As a source of the painted condition humaine Frank Hoffmann quotes the French poet Albert Camus: "At any street corner the feeling of absurdity can strike any man in the face. As it is, in its distressing nudity, in its light without effulgence, it is elusive." Contrary to the writer's scepticism, the artist works on expressing this feeling in his pictures. This is not done in an eleva-



NEVER FEAR 2
2008 / Öl auf Leinwand / 160 x 120 cm

ted manner, but always based on gentle irony. This is also true for his *nacht* paintings. (2006—08). There, people are looking for pleasure in bars, which are bathed in a red hellfire, as if they were similar to Dante's Inferno. They aimlessly move through the night in search for human contact. And once they have found it, they remain alone, just as in Hoffmann's panoramic paintings, in which the view of the painter moves from the outside to the inside and in which windows exhibit and isolate the people from each other at the same time. The hustle and bustle of the illustrious in-crowd at art fairs like the New York Armory Show also seems to be absurd. In the correspondent paintings from 2008 the protagonists are bored and snobbish, in search for art, which is primarily for them a product for self-stylisation and ennoblement. Art serves their purchasers not for the search for meaning and self-knowledge, but first and foremost in order to satisfy their vanity. Frank Hoffmann's portraits of the art fair visitors

make this visible. At the same time, these paintings show whole biographies. In all his works, the artist is a sharp observer and a precise narrator. His paintings often seem like film stills, charged with time and history. They have a before and after, which we, as the viewer, can well imagine. Let us put them into thoughts and words. Let us tell about ourselves.

Michael Stoeber



IMPRESSION OF A NIGHT SCENE 5
2010 / Öl auf Leinwand / 150 x 100 cm

REALISMUS JENSEITS DES GEGENSTANDS

Frank Hoffmanns künstlerische Arbeit zu beschreiben, ist nicht möglich ohne einen Seitenblick auf den dichten Kontext einer heute international weit gefächerten Szene medienreferenzieller Malerei. Wie für zahlreiche Maler gegenständlicher Motive in den letzten Jahrzehnten, so hat auch für ihn die Fotokamera das Skizzenbuch nahezu komplett abgelöst.

Ausgangspunkt für seine Gemälde sind selbst aufgenommene Fotografien, die, aufwendig bearbeitet und umgeformt, zur Grundlage für spannende malerische Experimente werden. Dabei ist sein inhaltlicher Ansatz als Künstler jedoch nicht der einer Diskussion des Funktionierens medialer Repräsentationen.

Frank Hoffmanns malerisches Interesse fokussiert sich dort, wo es um die Darstellung des visuell schwer Greifbaren geht. Seit etwa sechs Jahren konzentriert er sich darauf, scheinbar Unmögliches, nämlich Dynamik und Bewegung bildnerisch zu fassen und zu inszenieren.

Schon in den Jahren zuvor hatte er es bevorzugt, seine Bildthemen seriell zu bearbeiten und sie in thematische Bilderfolgen zu fassen. Als er sich 2006 in der Folge *es riecht nach schnee* damit auseinandergesetzt hatte, eine malerische Form für grelles Licht auf gleißend hellen Schneeflächen zu finden, reizte ihn als Kontrast dazu die Aufgabe, auch ‚unterbelichtete‘ nächtliche Szenen auf diese Weise zu bewältigen. Mit der Bilderfolge *nacht* erkundete Frank Hoffmann den Nuancenreichtum von Nachtdunkel und die Herausforderung, Situationen mit extremen Lichtverhältnissen in Malerei zu übersetzen. Ihm ging es um den malerischen Nachvollzug sinnlicher Erfahrungen, wie einerseits dem Geblendetsein von Schneeflächen und andererseits dem mühsamen Justieren des Blicks im Dunkel. Den dafür passenden formalen Ansatz lieferten ihm seine fotografischen Skizzen.

Mit der Entwicklung der Fotografie auf der Grundlage immer empfindlicheren Aufzeichnungsmaterials wurde das Thema nächtlicher städtischer Straßen in den 1920er Jahren en vogue, um nur wenig später mit dem expressionistischen Film zum Leitbild einer progressiven Art des Filmemachens zu werden. Spätestens dort wurden auch die Grundlagen moderner inhaltlicher Dunkelheitssymbolik gelegt, die nicht von Ungefähr gerade in der Zeit der Weltwirtschaftskrise in eine Beschreibung

sozialer Verhältnisse mündete. Bertolt Brecht war sich sicher, verstanden zu werden, als er 1928 in seiner Moritat von Mackie Messer auf „die im Dunkeln“ anspielte, die man für gewöhnlich nicht sieht, die aber die Fäden des Geschehens in Händen halten. In den 1940er und 1950er Jahren erlebte das Thema mit dem Film Noir in den USA seine effektvolle Profanisierung. Wie sehr die Lichtsymbolik heute noch wirksam ist, zeigen gerade in der Filmgeschichte bewusste Rückgriffe in die Frühzeit des Mediums — man erinnere sich nur an Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) und ähnliche, seitdem kontinuierlich wiederkehrende Dystopien.

Auf der anderen Seite kennt jeder Fotoamateur ‚verwackelte‘ Bilder. Diese kamen in der analogen Fotografie bislang oft ungewollt und zufällig zustande, wenn Belichtungszeiten aufgrund von schlechten Lichtverhältnissen zu lang waren, um Personen und bewegte Objekte in ihren klaren Formen abzubilden. Anstelle eines Porträts erhielt man so beispielsweise die Aufnahme des Verlaufs einer Bewegung, ein Dokument dafür, dass auch der vermeintliche Auslöse-Moment bereits eine nachvollziehbare Zeitlichkeit besitzt.

Frank Hoffmann hat solche Bilder gesucht und provoziert, beispielsweise als er 2007 in Berlin Menschen in Clubs und Bars durch das Fensterglas von der Straße aus fotografierte. Ihm kam es dabei weniger auf genaue Ortsbeschreibungen oder soziale Porträts an, er wollte die nächtlichen Szenerien von aus der Distanz des Außenstehenden gesehenen tanzenden und feiernden Menschen atmosphärisch erfassen. Das fotografische Ergebnis entzog sich völliger Kontrolle. Ihn reizte jedoch eben die Überraschung, wie die Kamera das Gesehene wohl aufzeichnet. Auf der Grundlage dieser Aufnahmen schuf er großformatige Gemälde, in denen er versuchte, die sich in den Fotografien auflösenden Objektkonturen in Malerei zu übersetzen. Inhaltliche Bildinformation trat zurück zugunsten von Stimmung mit reichem Assoziationspotenzial. Damit war für Frank Hoffmann ein grundlegendes Thema gefunden, welches er seitdem in den verschiedensten Motivbereichen verfolgt.

Ausgehend von den Nachtszenen in Bildfolgen wie *exit* und *never fear* (beide 2008) kam er in *survival of the fittest* (2009) und den *impressions of a night scene* (2010) mit

Motiven von und aus nächtlichen fahrenden Autos zu einem größeren Verfremdungsgrad, der ihn bis nahe an die Grenze zur Gegenstandslosigkeit führte.

Schon mit der Folge *empfindsame reise* (2009/10) hatte er sich dem Thema des Unterwegs-Seins gewidmet. Die moderne Romantik des Road-Movies, von Transit als Begründung flüchtigen Eindrucks, gerinnt in diesen Bildern zu melancholischen Momenten des Innehaltens bei gleichzeitigem Zerrinnen des Gesehenen.

Diese Auflösung der Motive findet sich ohne dynamische Verzeichnungen auch in den Strandbildern der Serie *paradies* (2008–10), wo das vermeintlich Ideale der gezeigten Orte durch extremes Weichzeichnen der Konturen wie eine vage Erinnerung in unerreichbare Ferne gerückt erscheint. Übersteuerte Farben verleihen dem Ganzen zudem noch den Eindruck von Bedrohung, des Moments vor einer Katastrophe.

Dynamische Motive im Tageslicht, von freizeitsportlichen Aktivitäten wie dem Skifahren (*saison*, 2009/10), Surfen, Parasurfing und Segeln (*nothing left to lose*, 2010, sowie *skagen*, 2011), aber auch von Meereswellen und windbewegtem Laubwerk (*urwald*, 2009) stellen hingegen klar, dass es Frank Hoffmann nicht um die Illustration einer Philosophie der Schwermut und des Verlustes geht. Wohl inszeniert er stimmungsmäßig betonend und übersteigernd, vorrangig leiten ihn jedoch malerisch-formale Herausforderungen. Einmal gefundene Motive befragt er mit seiner seriellen Arbeit systematisch auf etwaig innewohnende erzählerische und assoziative Qualitäten. So finden sich auch zuckende Flammen in einem Feuer oder die Rotorblätter eines Hubschraubers im Flug unter den Motivsituationen, die Frank Hoffmann fotografisch einfängt und deren malerische Bewältigung ihm reizvoll genug erscheint. Man kann in seiner Auffassung und Vorgehensweise letztlich eine modernisierte und indirekte Form des Impressionismus sehen, denn die Bilder führen uns unseren Sehakt und dessen Limitationen vor, worin sie den Werken der Impressionisten des späten 19. Jahrhunderts nicht unähnlich sind. Die formale Offenheit der Motive korrespondiert dabei mit inhaltlichen Mehrdeutigkeiten.

Hat die spätmittelalterliche Kunst das Dilemma der Darstellung einer fortlaufenden Handlung in einem einzelnen Bild noch dadurch gelöst, dass mehrere aufeinanderfolgende Szenen einer Geschichte nebeneinander in

einem gemeinsamen Bildraum dargestellt wurden, so fand in jüngster Vergangenheit beispielsweise der Hongkong-chinesische Filmregisseur Wong Kar Wai in seinem Film *Chungking Express* (1994) eine zeitgenössische Form für die Abbildung unserer Wahrnehmung von Zeitlichkeit. Er setzte filmästhetisch ein Zeichen, als er rasante Verfolgungsjagden nicht wie üblich mit schnellen, die Dynamik von Bewegungen steigernden Gegenschnitten inszenierte. Nur mit den in urbanen Nachtszenarien vorhandenen Lichtquellen arbeitend, setzte er schnelle Bewegungen mit Nachzugsunschärfen mehr impressionistisch als realistisch ins Bild. Damit führte er vor Augen, dass das Geschehen schneller abläuft, als es unser Auge wahrzunehmen imstande ist.

Wie in Wong Kar Wais Film tritt auch in Frank Hoffmanns Bildern die Beschreibung eines Motivs häufig vor der Schilderung von dessen Dynamik zurück. Bedingt durch die Beschreibung von Geschwindigkeiten, die jene der menschlichen Bewegungen übersteigen, entwickelte sich eine größere formale Offenheit in Frank Hoffmanns Malerei. In den letzten Jahren ist sein Ansatz deutlich experimenteller und seine Maltechnik nuancenreicher geworden. Gerade die Arbeit mit schwächer konturierten Bildgegenständen bereichert seine feine Lasurtechnik um malerischere Elemente. Der ursprünglich vermiedene sichtbare Pinselstrich wird in jüngsten Arbeiten zur technischen Pointe, vor allem dort, wo er einen starken Kontrast von großen Bildflächen und kleinen Objekten aufbaut. Besonders deutlich wird dies in der Gestaltung der horizontlos riesigen Wasserfläche rund um ein winziges Segelboot in *you are not alone 2* (2011) oder in den Wolken und Wellen der Folge *nothing left to lose* (2010/11). Von dieser Neuerung zeigt sich auch die Inszenierung nicht dynamischer Motive wie *subtitle 3* erfasst. Dass er mit dem Titel dieser 2011/12 geschaffenen Folge einen nachvollziehbaren Link zum Filmischen setzt, erscheint angesichts der genannten Beziehungen zum populärsten Medium des 21. Jahrhunderts nurmehr folgerichtig.

Johannes Schmidt



ES RIECHT NACH SCHNEE 1—4
2006 / Öl auf Leinwand / jeweils 155 × 125 cm

REALISM BEYOND THE OBJECT

It is impossible to describe Frank Hoffmann's artistic work without casting a side glance at the close context of an internationally diversified scene of media-referential painting. As was the case for many painters of representational motifs in the last decades, for him the sketchbook was also almost completely replaced by the camera. His paintings are based on his own photographs, which, after being lavishly edited and transformed, formed the foundation for his artistic experiments. However, his approach with regard to content does not discuss the functioning of a media-based representation. Frank Hoffman's interest as a painter focuses on the portrayal of the visual intangible. For about six years now, he has been concentrating on capturing and staging the seemingly impossible – dynamic and motion. As in previous years, he had preferred to work out his motifs in series and to capture them in thematic picture sequences. When he searched for an artistic form for glaring light on dazzling bright snow-covered surfaces in the sequence *es riecht nach schnee* in 2006, he also felt challenged to manage “underexposed” nocturnal scenes in the same way. In his picture sequence *nacht*, Frank Hoffman explored the rich nuances of darkness and the challenge to translate situations with extreme lighting conditions into painting. For him it was about a pictorial comprehension of sensory experiences, such as being blinded by snow-covered surfaces or adjusting one's eye-sight in the darkness. The adequate for-

mal approach for this was provided by his photographic sketches. With the development of photography on the basis of more sensitive recording material, the topic of nocturnal urban streets became en vogue in the 1920s and, shortly after that, it became the motif of the rather progressive expressionist cinema. By then at the latest, the foundation was laid for a modern dark symbolism, which not by chance led to a description of social conditions in times of the Great Depression. Bertholt Brecht was sure to be understood, when in 1928 in his moritat of Mack the Knife, he referred to “those in darkness”, who generally “drop from sight”, but who also pull the strings. In the 1940s and 1950s the motif experienced an effective profanation through Film Noir in the USA. How much light symbolism is still effective today, can be seen in the consciously chosen references to the early-days of the medium throughout cinematic history. One may remember Ridley Scott's *Blade Runner* (1982) and other continuously recurring dystopias. Further, amateur photographers generally know “blurred” pictures. These kinds of pictures generally only occur unintentionally or by chance in analogue photography, when the exposure times have been too long in order to depict people or moving objects in clear shapes. Instead of a portrait, one gets the picture of a motion, which documents that the alleged moment, when the shutter is released, is already perceivable. Frank Hoffmann was specifically looking for such pictures and

SURVIVAL OF THE FITTEST 1 — 3
2009 / Öl auf Leinwand / jeweils 150 x 100 cm



provoked them by taking photographs of people in clubs and bars through a window from the street in Berlin in 2007. However, detailed site descriptions or social portraits were not so much his concern as to atmospherically capture nocturnal sceneries of dancing and celebrating people, seen from a distance of an outsider. The photographic outcome defied any form of control. He was fascinated, though, about the suspense of how the camera would capture the things he had seen. On the basis of these pictures he created large-format works of art, in which he translated the disintegrating object contours from photography to painting. Information with regard to content was subordinate to an atmosphere of a rich association potential. Therewith, Frank Hoffmann found a key topic, which he has pursued in various thematic areas ever since. Based on the night scenes in picture sequences like *exit* and *never fear* (both from 2008), he achieved a degree of modification close to abstraction by using images of moving cars and pictures that had been taken from moving vehicles. With the sequence *empfindsame reise* (2009/10) he had already dedicated himself to the topic of „being on the road“. The modern romanticism of road movies about transition as a reason for elusive impressions merges in these pictures into melancholic moments of contemplation, while, at the same time, the visual impression has melted away. The deconstruction of the motifs can also be found in the beach scenes of

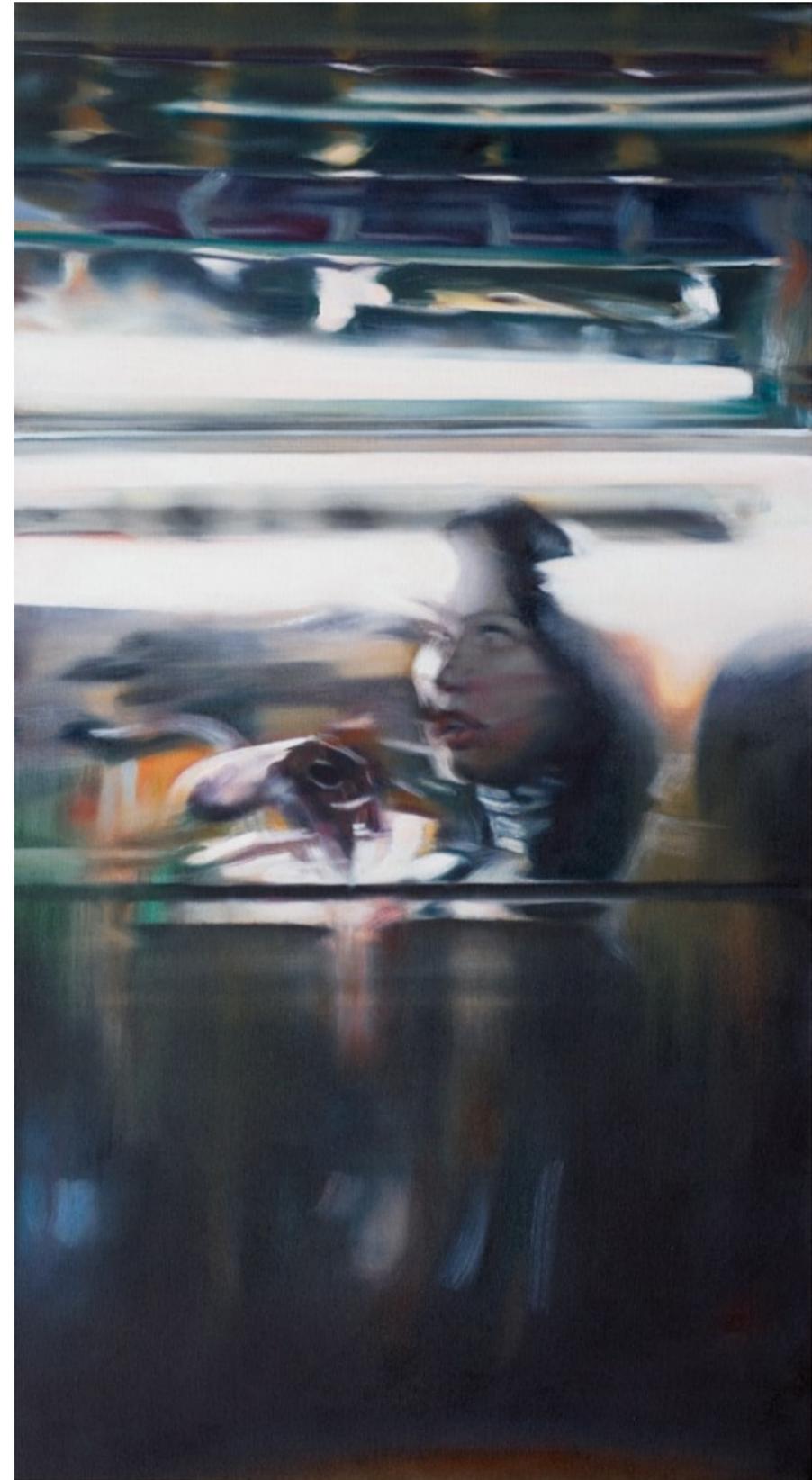
the sequence *paradies* (2008—10), however, without any dynamic distortions. By blurring the contours of the objects, here, the allegedly ideal of the places shown, seems to have retreated into a far distance, like a faint memory. Additionally, oversaturated colours enhance the impression of threat, the moment just before an imminent disaster. Dynamic daylight motifs of free-time activities, like skiing (*saison*, 2009/10), surfing, parasurfing and sailing (*nothing left to lose*, 2010, *skagen*, 2011), but also of sea waves and swaying leaves (*urwald*, 2009), show that for Frank Hoffmann it is not about illustrating a philosophy of melancholia and loss. Even though he creates an accentuated and exaggerated atmosphere, he is primarily interested in formal challenges of painting. Once he has found his motifs, he systematically questions them for any immanent narrative and associative qualities in his serial work. In this respect you can find blazing flames of a fire or the rotor blades of a helicopter among the motifs, which Frank Hoffmann first captures in photographs and which he then considers appealing enough to be realized in painting. One could see in his approach a modernised and indirect form of Impressionism, because his pictures make us aware of our vision and its limitations, which makes them not too dissimilar from Impressionist works of the late 19th century. Thereby, the formal openness of the motifs corresponds with ambiguity in respect to content. While late medieval art still tried to solve the dilem-

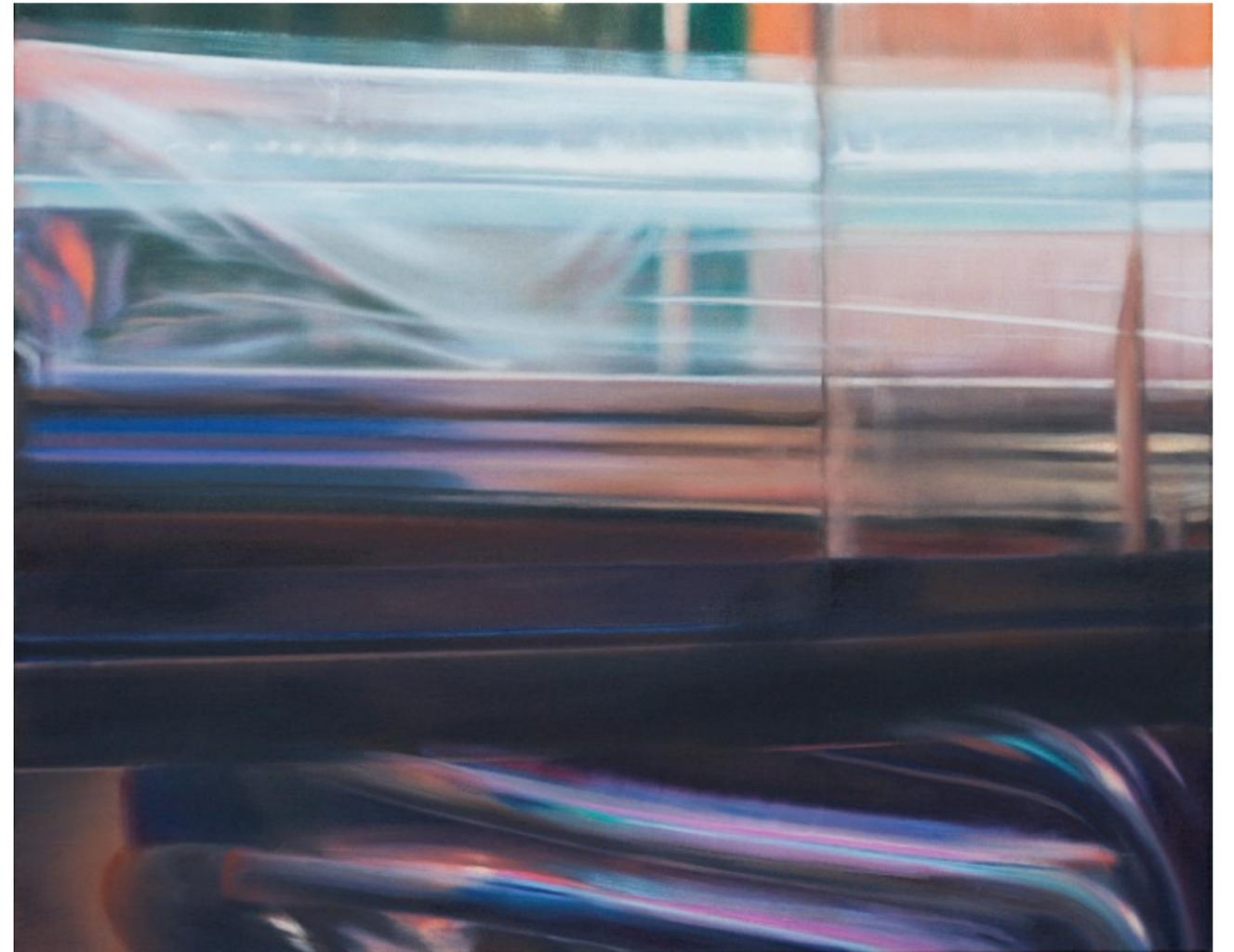
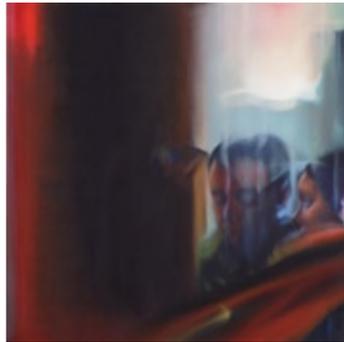
ma of illustrating an ongoing plot in one single picture by combining these scenes in one common pictorial space, the Hongkong-Chinese film director Wong Kar Wai has recently found a contemporary form for demonstrating our perception of temporality in his movie *Chungking Express* (1994). He set a sign for film aesthetics when he did not apply cross-cuts to enhance the dynamic of motion in high-speed car chases, as it is usually done. Working only with light sources that can be found in urban night scenes, he pictures blurring movement in a more impressionist than realistic way. Thereby, he showed that events pass quicker than our eyes can perceive. Just as in Wong Kar Wai's film, in Frank Hoffmann's pictures, the description of a motif is subordinate to the narration of its dynamic. In consequence of describing speed that exceeds human movement, Frank Hoffmann's painting developed a greater formal openness. In the last years his approach has opened up to experimental work and his painting technique has become richer in nuance. Especially his work with less contoured objects enhances his fine glazing technique by pictorial elements. The brush stroke, which was initially avoided, has become a technical punch line in recent works, especially when it builds up a strong contrast between wide space and small objects. This becomes apparent in the composition of the horizonless water expanse around a small sailing boat in *you are not alone 2* (2011) or in the clouds and waves of the sequence *nothing*

left to lose (2010/11). This innovation can also be found in non-dynamic motifs, such as *subtitle 3*. Therefore, it is only consistent to create a link between the title of Frank Hoffmann's 2011/12 sequence and cinematography, in the light of the already named relationship to this popular medium of the 21st century.

Johannes Schmidt

NACHT 15
2008 / Öl auf Leinwand / 75 x 140 cm





Mitte links:
NACHT 11
2007 / Öl auf Leinwand / 115 x 115 cm

Mitte:
NACHT 12
2007 / Öl auf Leinwand / 220 x 200 cm

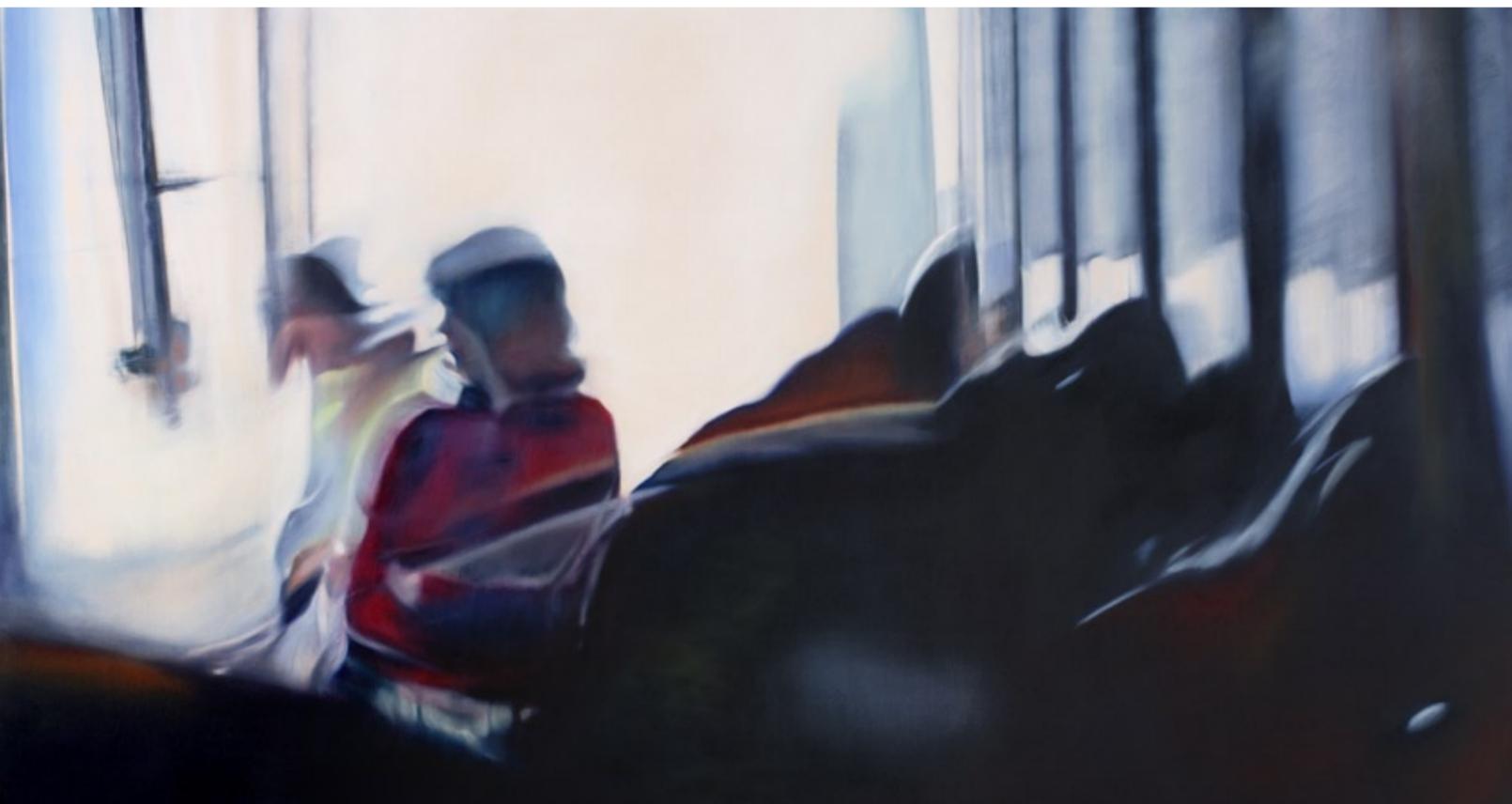
Mitte rechts:
NACHT 13
2008 / Öl auf Leinwand / 55 x 50 cm

unten:
NACHT 8
2007 / Öl auf Leinwand / 170 x 120 cm

linke Seite, oben links:
NACHT 10
2007 / Öl auf Leinwand / 32 x 30 cm

linke Seite, oben rechts:
NACHT 3
2007 / Öl auf Leinwand / 100 x 80 cm

diese Seite:
NACHT 14
2008 / Öl auf Leinwand / 100 x 80 cm



BLICK ZURÜCK 1
2008 / Öl auf Leinwand / 250 x 135 cm



BLICK ZURÜCK 2
2008 / Öl auf Leinwand / 140 x 180 cm



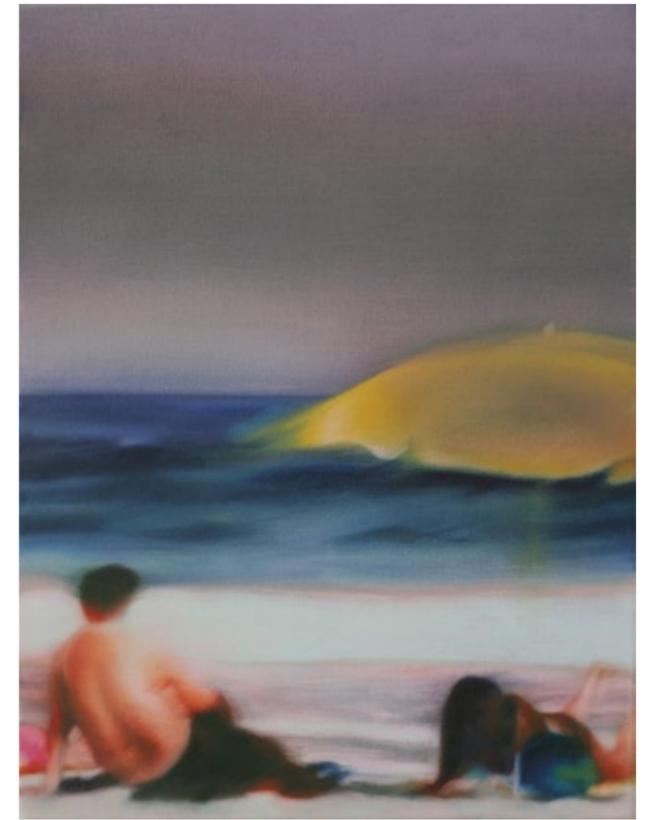
EXIT 1
2008 / Öl auf Leinwand / 90 x 80 cm



oben:
EXIT 3
2008 / Öl auf Leinwand / 125 x 100 cm



unten:
EXIT 2
2008 / Öl auf Leinwand / 145 x 110 cm



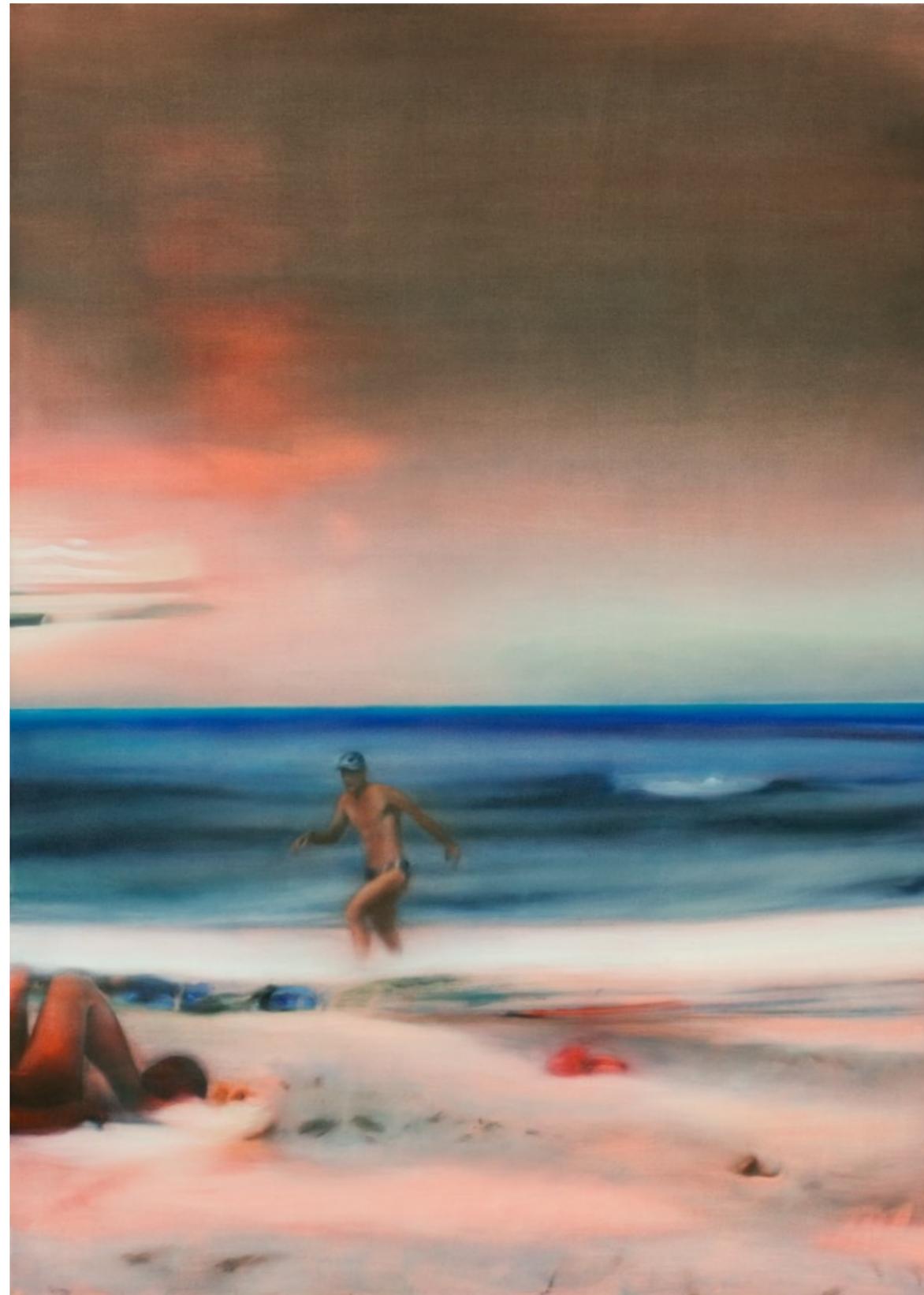
PARADIES 1 & 2 / VORZEICHNUNG
Kohle und Maskierfolie auf Leinwand

PARADIES 1
2008 / Öl auf Leinwand / 50 x 60 cm

PARADIES 2
2008 / Öl auf Leinwand / 45 x 60 cm



PARADIES 3 & 4
2009 / Öl auf Leinwand / jeweils 120 x 170 cm

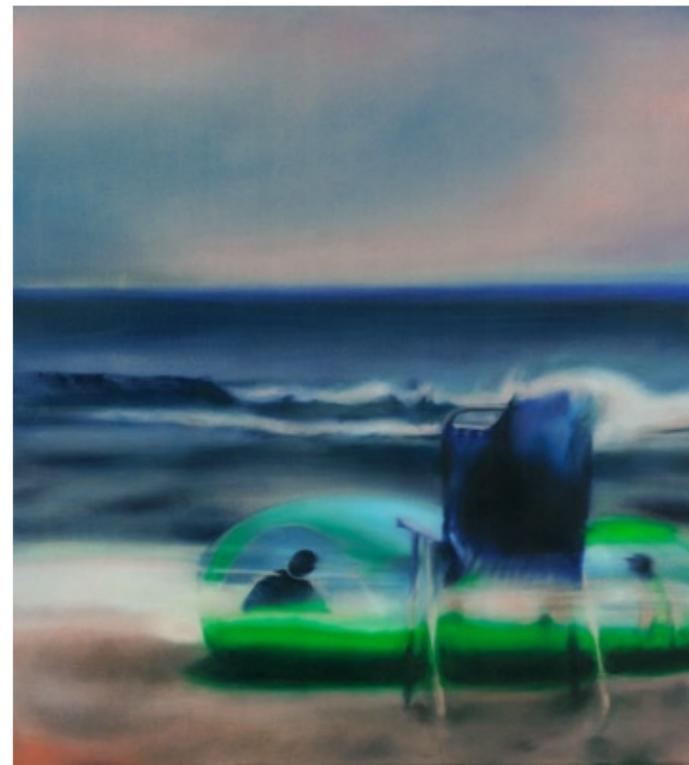




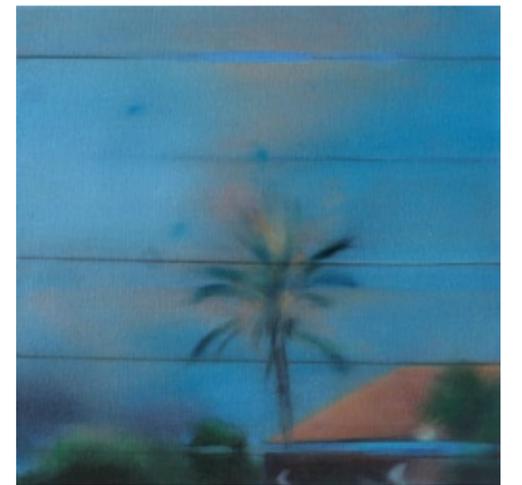
GARTEN
2009 / Öl auf Leinwand / 145 x 110 cm



oben:
PARADISE LOST 2
2008 / Öl auf Leinwand / 60 x 35 cm



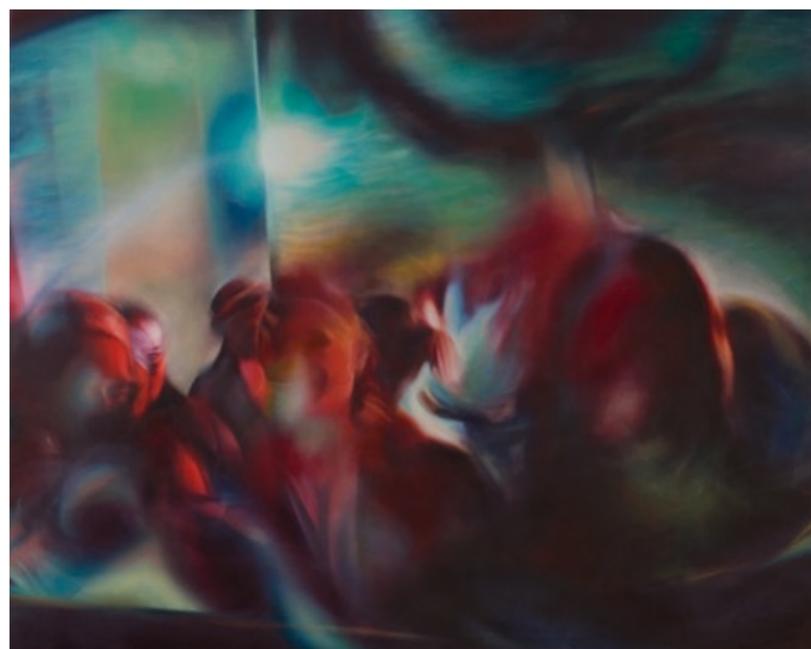
unten links:
PARADIES 5
2009 / Öl auf Leinwand / 90 x 100 cm



unten rechts:
PARADISE LOST 1
2008 / Öl auf Leinwand / 32 x 32 cm

URWALD
2009 / Öl auf Leinwand / 140 x 160 cm

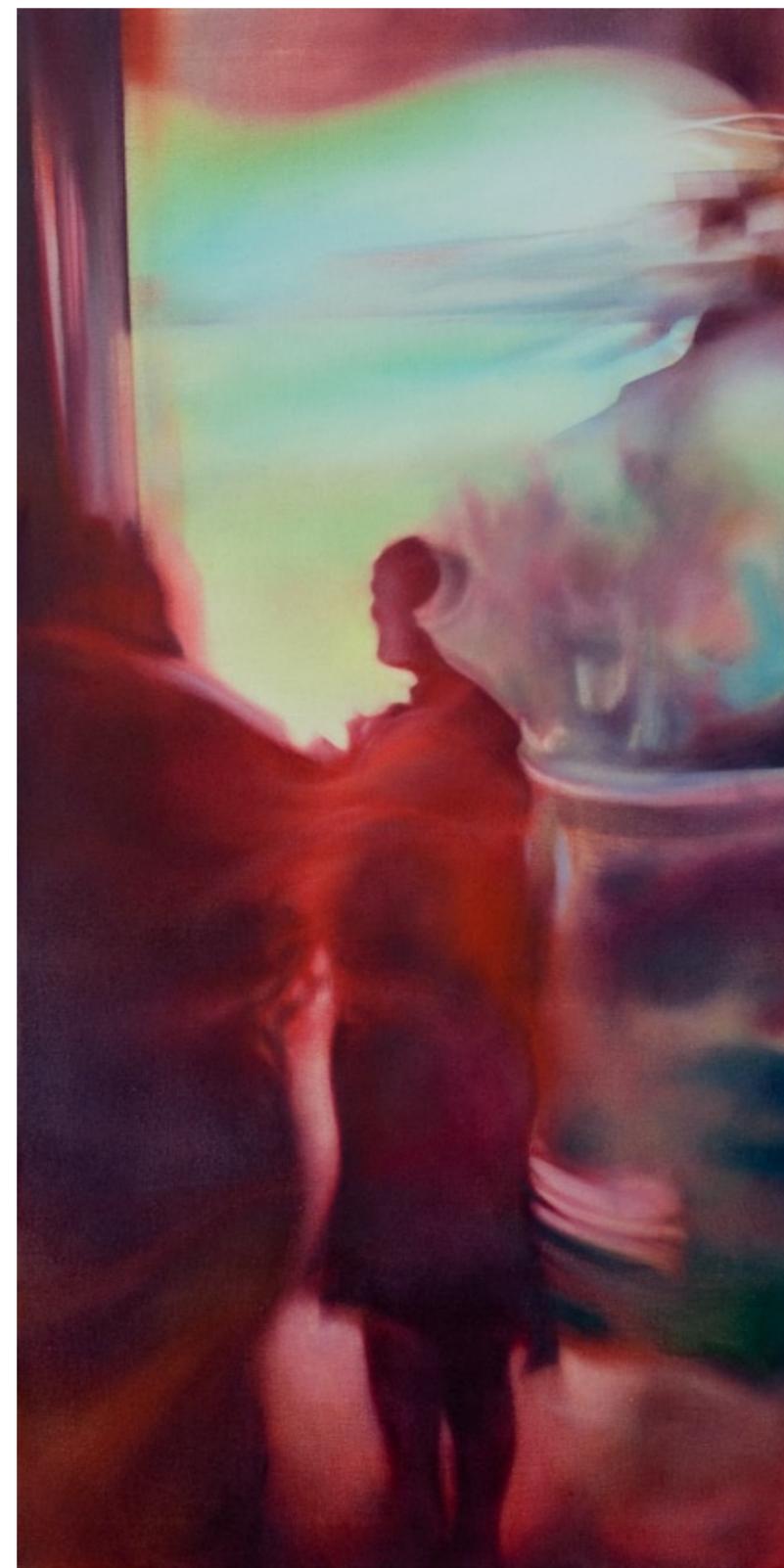




unten:
FLEISCHPARTY (UTOPIE) 1
2009 / Öl auf Leinwand / 155 x 125 cm

oben links:
BREAKBEAT 1
2009 / Öl auf Leinwand / 29 x 35 cm

oben rechts:
BREAKBEAT 2
2009 / Öl auf Leinwand / 50 x 41 cm



FLEISCHPARTY (UTOPIE) 2
2009 / Öl auf Leinwand / 60 x 120 cm



oben:
EMPFINDSAME REISE 1
2009 / Öl auf Leinwand / 90 x 75 cm



unten:
EMPFINDSAME REISE 3
2009 / Öl auf Leinwand / 160 x 110 cm



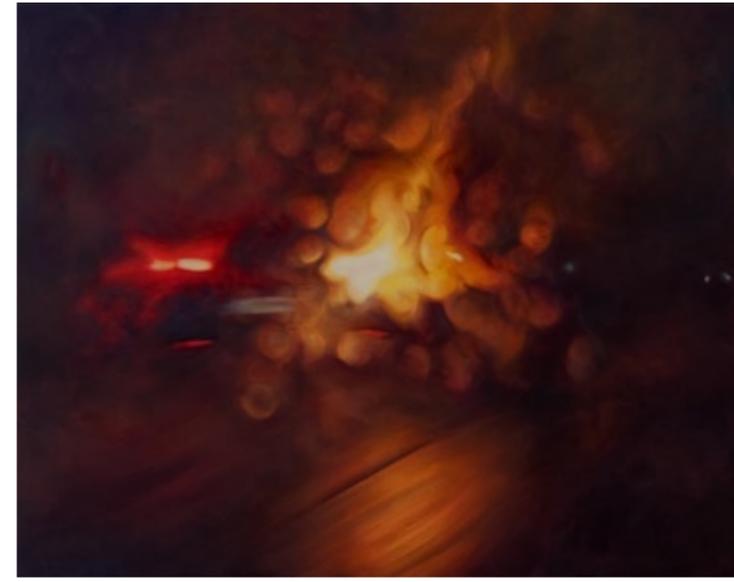
EMPFINDSAME REISE 2
2009 / Öl auf Leinwand / 180 x 95 cm

EMPFINDSAME REISE 5
2010 / Öl auf Leinwand / 26 x 39 cm





IMPRESSION OF A NIGHT SCENE 2
2010 / Öl auf Leinwand / 180 x 95 cm



oben:
IMPRESSION OF A NIGHT SCENE 3
2010 / Öl auf Leinwand / 150 x 120 cm



unten:
IMPRESSION OF A NIGHT SCENE 4
2010 / Öl auf Leinwand / 51 x 50 cm



Mitte:
SAISON 2
2009 / Öl auf Leinwand / 100 x 75 cm

unten:
SAISON 3
2010 / Öl auf Leinwand / 185 x 170 cm



linke Seite, oben:
SAISON 4
2011 / Öl auf Leinwand / 115 x 130 cm

diese Seite:
SAISON 1
2009 / Öl auf Leinwand / 120 x 110 cm



NOTHING LEFT TO LOSE 1
2010 / Öl auf Leinwand / 200 x 150 cm



NOTHING LEFT TO LOSE 2
2010 / Öl auf Leinwand / 90 x 95 cm



links oben:
NOTHING LEFT TO LOSE 8
2012 / Öl auf Leinwand / 75 x 115 cm



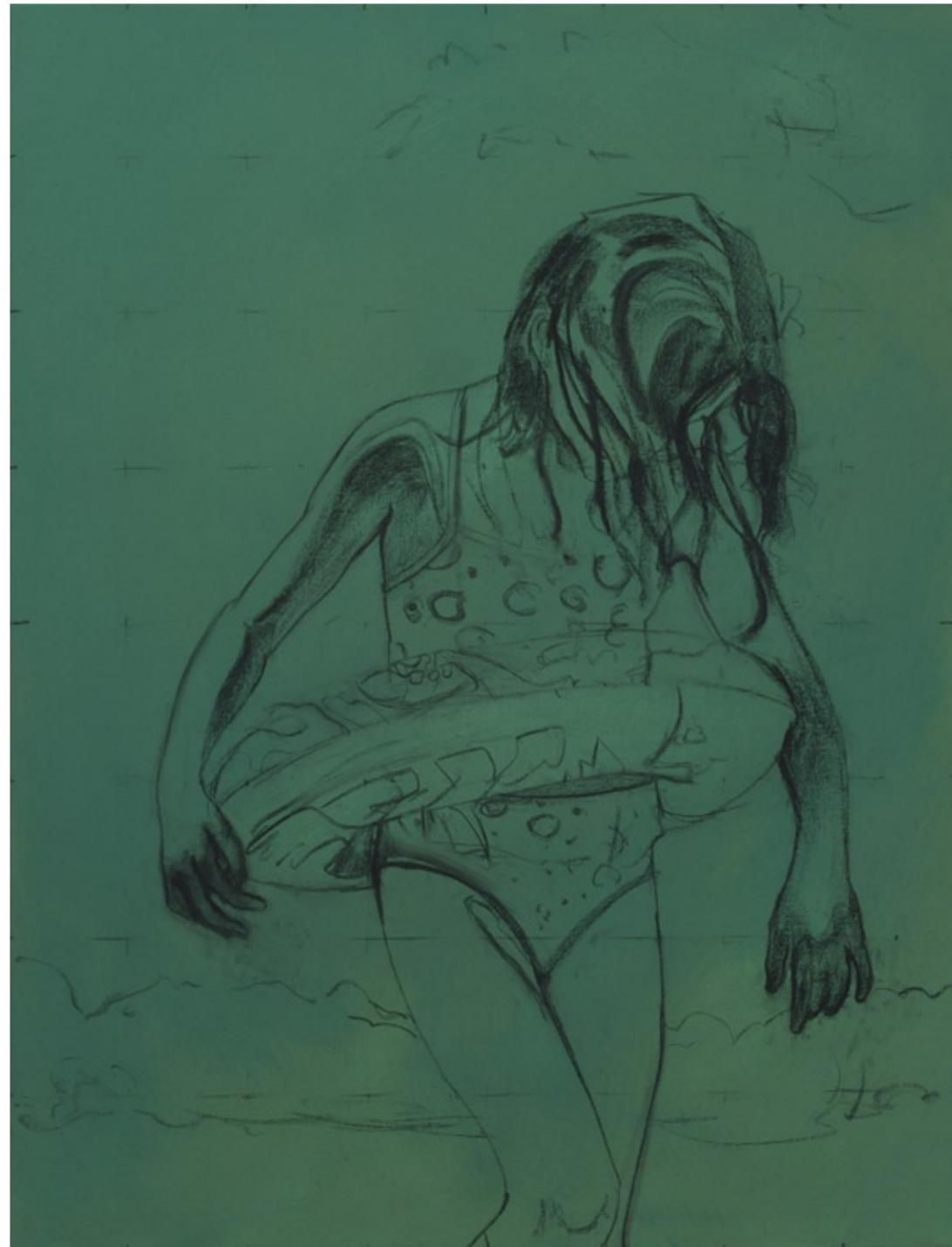
links unten:
NOTHING LEFT TO LOSE 7
2012 / Öl auf Leinwand / 60 x 68 cm



rechts oben:
NOTHING LEFT TO LOSE 3
2010 / Öl auf Leinwand / 32 x 28 cm



rechts unten:
NOTHING LEFT TO LOSE 4
2011 / Öl auf Leinwand / 190 x 130 cm



NOTHING LEFT TO LOSE 6 / VORZEICHNUNG
Kohle auf Leinwand



NOTHING LEFT TO LOSE 6
2011 / Öl auf Leinwand / 83 x 110 cm



FOR YOUR OWN SAFETY 2—5
2011 / Mischtechnik auf Papier / 21 x 29,7 cm

YOU ARE NOT ALONE 1
2011 / Öl auf Leinwand / 87 x 80 cm



oben:
YOU ARE NOT ALONE 2_2
2012 / Öl auf Leinwand / 50 x 40 cm



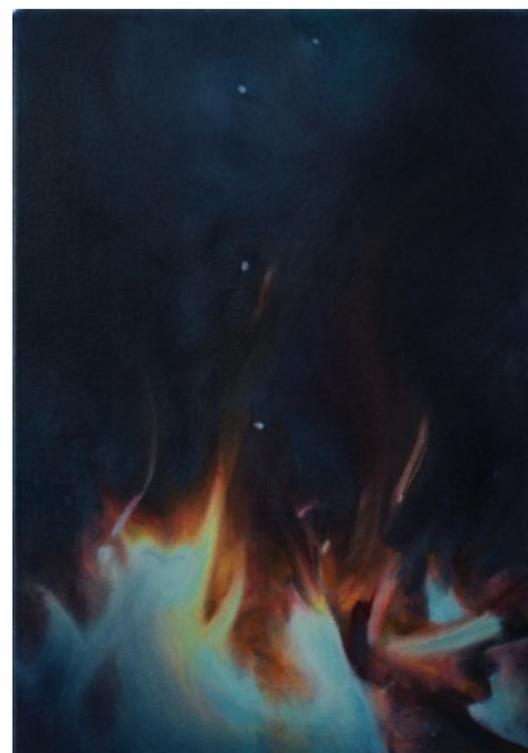
unten:
YOU ARE NOT ALONE 2_3
2012 / Öl auf Leinwand / 100 x 80 cm



YOU ARE NOT ALONE 3
2012 / Öl auf Leinwand / 200 x 150 cm



YOU ARE NOT ALONE 4
2012 / Öl auf Leinwand / 85 x 84 cm



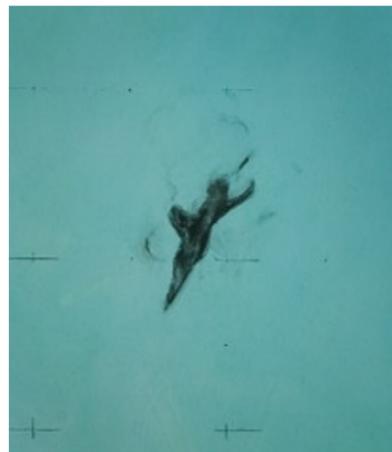
FIRE! 1 & 2
2011 / Öl auf Leinwand / jeweils 32 x 46 cm



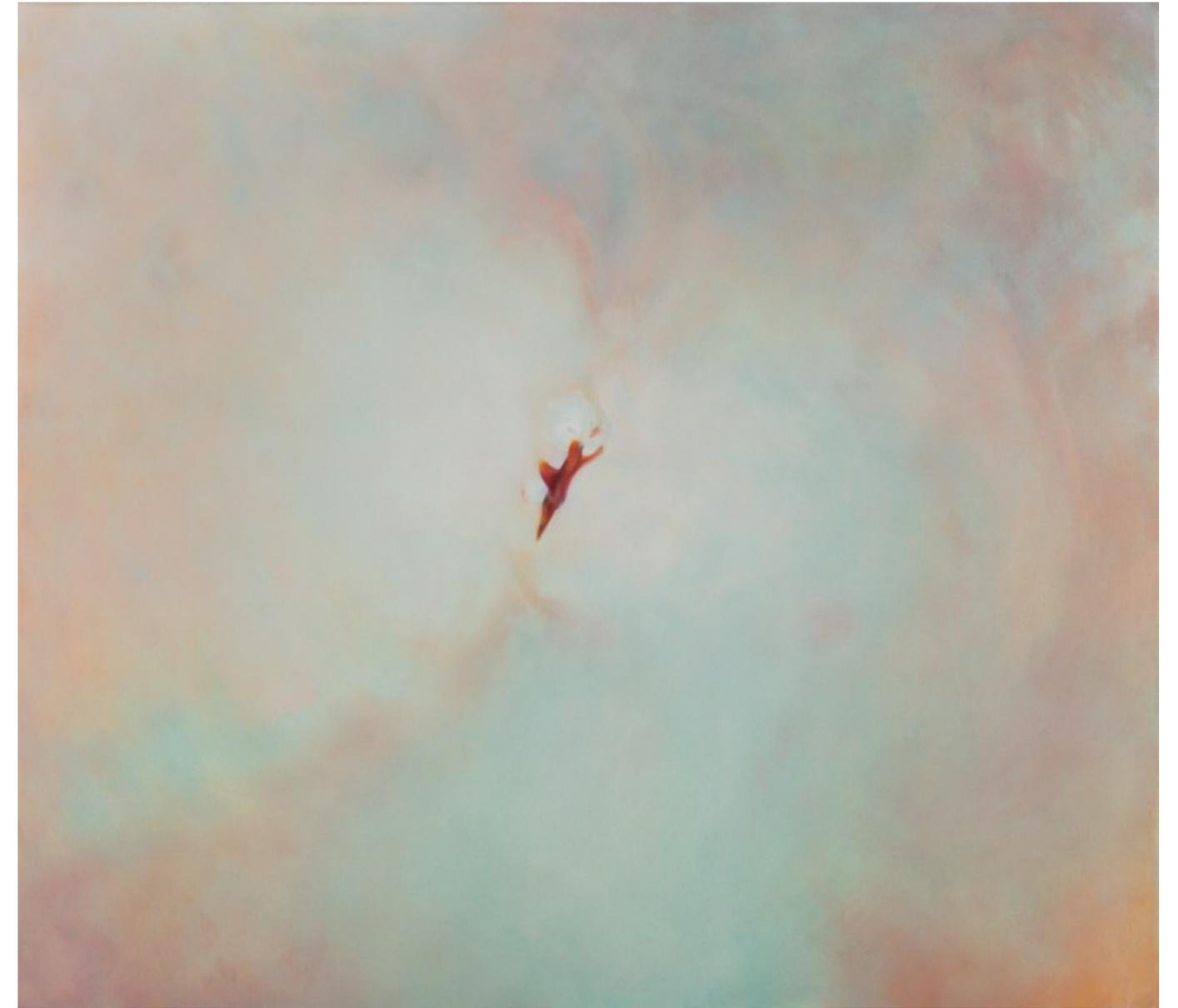
SKAGEN 2 & 1
2011 / Öl auf Leinwand / jeweils 170 x 120 cm



oben:
SUBTITLE 2 (MISTEL)
2011 / Öl auf Leinwand / 92 x 90 cm



unten:
SUBTITLE 1 / VORZEICHNUNG & ZWISCHENSTADIUM (DETAIL)
Kohle, Maskierfolie und Öl auf Leinwand



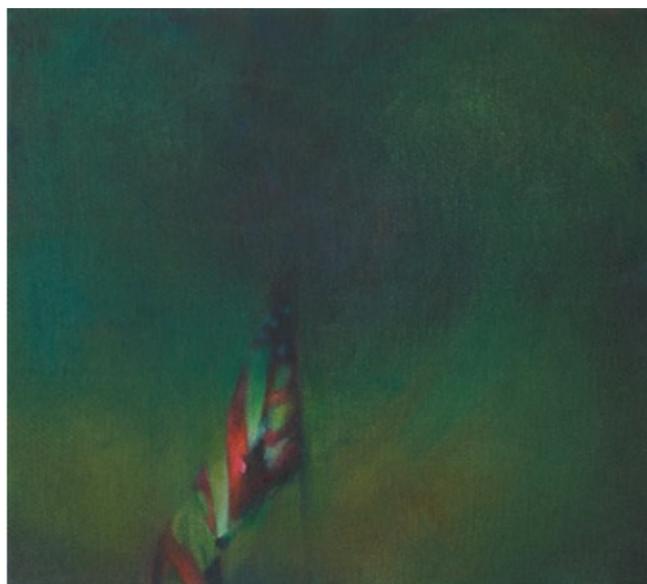
SUBTITLE 1
2011 / Öl auf Leinwand / 180 x 160 cm



SUBTITLE 3
2012 / Öl auf Leinwand / 220 x 105 cm



oben:
SUBTITLE 4
2012 / Öl auf Leinwand / 93 × 105 cm



unten:
SUBTITLE 5
2012 / Öl auf Leinwand / 32 × 29 cm



SUBTITLE 6
2012 / Öl auf Leinwand / 165 × 160 cm

BIOGRAFIE
BIOGRAPHY

1972

geboren / *born* in Görlitz

1991—1997

Studium Kunst und Germanistik in Dresden
studied art and German literature and language in Dresden
neben Malerei und Grafik auch Animationskurzfilme
animated short films in addition to painting and graphics

1994—1995

Erasmus-Stipendium Kopenhagen
Erasmus scholarship in Copenhagen

seit / since 2000

verstärkte Hinwendung zur Malerei
increased focus on painting

seit / since 2006

Mitglied im / *member of*
Bundesverband Bildender Künstler

2007

International Exchange Forum Zagreb

1999—2009

Lehrauftrag am Institut für Kunst- und Musikwissen-
schaft der TU Dresden
lectureship at the Institute of Art and Music at the Dresden
University of Technology

lebt und arbeitet in Dresden

lives and works in Dresden

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2013

Kunsthaus Hannover (Katalog)

2012

just painting STORE, Dresden

2011

Malerei & Skulptur. Frank Hoffmann & Stephan Marienfeld
Kunsthaus Hannover

2010

attention please! Kunsthaus Hannover (Edition,
mit Wolfgang Kessler) / *breakbeat* Sächsischer Landtag,
Dresden (CDU-Fraktion)

2009

paradise lost Galerie Maurer, Frankfurt a. M.
(mit Matthias Kistmacher)

2008

wirklich Kunsthaus Hannover (Edition) / *über nacht*
Galerie Sybille Nütt, Dresden (mit Matthias Kistmacher)

2007

hier & jetzt ostra 20, Galerie der Sächsischen Zeitung,
Dresden / *just in time* Kunsthaus Hannover

2005

unmittelbar Galerie Sybille Nütt, Dresden (Katalog)

2004

schau mir in augen v-17, Berlin / *schön.* Galerie Krauss-
ERBEN, Dresden (mit Franziska Klose) / *schau mir in*
die augen Blaue Fabrik, Dresden

2003

sie Galerie treibhaus, Dresden (Katalog)

2001

akt & szenen 4d, Dresden

2000

red play orange Kulturzentrum Hafenstraße Meißen

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN (AUSWAHL)
GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2013

winter Galerie Sybille Nütt, Dresden

2012

Wandlungen Galerie 2. Stock Dresden / *Künstler der*
Galerie Kunsthaus Hannover (Katalog)

2011

terra incognita Universitätssammlungen Kunst+Technik
in der Altana-Galerie der TU Dresden (Katalog) /

Lange Tafel Kunsthaus Hannover (Katalog) / *sommer 11*
Galerie Sybille Nütt, Dresden / *come together* Galerie
Maurer, Frankfurt a. M.

2010

art karlsruhe mit Galerie Maurer / *I love Alltag*
Kunsthaus Hannover / *köpfe* Galerie Mitte, Dresden /
summertime 2 Galerie Maurer, Frankfurt a. M. / *winter 10*
Galerie Sybille Nütt, Dresden

2009

selected Galerie Christopher Egelund, Kopenhagen /
art karlsruhe und Art Fair Köln mit Galerie Maurer,
Frankfurt a. M. / *summertime* Galerie Maurer,
Frankfurt a. M. / *real 09* Galerie Exner, Wien /
Ausgewählte Werke Dresdner Gegenwartskunst Galerie
Sybille Nütt, Dresden

2008

real 08 Galerie Exner, Wien / *güterverkehrung* geh8,
Dresden / *13 Künstler — 13 Sprachen* Galerie Sybille Nütt,
Dresden

2007

Ich. Selbstbilder Dresdner Künstler des 20. und 21. Jahr-
hunderts Galerie Sybille Nütt, Dresden

2006

morphonic lab V Palais Großer Garten Dresden /
Positionen Dresdner Gegenwartskunst Galerie Sybille Nütt,
Dresden

2005

Große Sächsische Kunstausstellung Leipzig / *Große Kunst-*
ausstellung Kunsthalle Villa Kobe Halle/S.

2000

Filmfestivals in Amiens (F), Bayreuth, Heidelberg,
Dresden

Werke in verschiedenen privaten und öffentlichen
Sammlungen (u.a. Freistaat Sachsen)
Works are in various private and public collections
(e. g. of the Free State of Saxony)

IMPRESSUM

IMPRINT

Herausgeber / Edited by

Kunsthau Hannover

Striehlstraße 8

D-30159 Hannover

Telefon: +49 (0)511 / 388 755 8

Fax: +49 (0)511 / 388 755 9

www.kunsthau-hannover.de

Auflage / print run

750

Vorzugsgraphik / special edition

WITHOUT SUBTITLES (2012)

Algraphie, zweifarbig / *algraph, two colours*

(Künstlerdruck / *artist's print*)

53 × 38 cm, Auflage / *print run* 50 + 10 e. a.

Texte / Texts

Johannes Schmidt, Michael Stoeber

Übersetzungen / Translations

Kristin Kemple

Die Übersetzung der Zitate von Georg Büchner, Bertolt Brecht,

Heinrich von Kleist und Albert Camus aus dem Text von

Michael Stoeber beruht auf folgenden Quellen / *The translations*

of the Büchner, Brecht, Kleist and Camus quotes in Michael Stoeber's

text are based on the following sources:

Büchner, Georg / Brenton, Howard: Danton's Death.

Methuen Drama 2010

Bertolt Brecht zitiert nach / *quoted from*: Benjamin, Walter:

Little History of Photography. In: Benjamin, Walter:

Selected Writings, Vol. 2. The Belknap Press of Harvard University

Press 1999

Kleist, Heinrich von / Wortsman, Peter: Selected Prose of

Heinrich von Kleist. Archipelago Books 2009

Camus, Albert / O'Brien, Justin: The myth of Sisyphus

and other essays. Vintage 1991

Grafische Gestaltung & Satz / Graphic Design & Typography

Kathrin Eichler

Schriften / Typefaces

FF Scala & FF Scala Sans

Papier / Paper

Munken Print White 300 g/m², LuxoArt Samt 150 g/m²

Fotografie & Reproduktion / Photography & Reproduction

Frank Hoffmann

Gesamtherstellung / Production

Druckhaus Dresden GmbH, Dresden

Umschlag / Cover

YOU ARE NOT ALONE 2_3 / 2012 / Öl auf Leinwand / 100 × 80 cm

(Ausschnitt / *detail*)

© 2012 für die Texte bei den Autoren / *for the texts: the authors*

© 2012 für die abgebildeten Werke beim Künstler / *for the reproduced*

works: the artist

ISBN 978-3-00-040754-3

Printed in Germany

