

TIM EITEL: A STAGE

TIM EITEL

TIM EITEL: A STAGE

Mit einem Gespräch zwischen / With a conversation between
Christoph Peters und / and Tim Eitel

Schwarzer Sand 2004, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 260 x 190 cm





Teich 2004, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 190 x 290 cm

Boot 2004, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 250 x 210 cm





Container 2004, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 210 x 300 cm



Feuer 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 190 x 290 cm

Bau 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 250 x 210 cm



Graue Wolke 2004, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 250 x 190 cm





o. T. (schiefe Ebene) 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 24 x 24 cm



o. T. (Stühle rücken) 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 30 x 30 cm



o.T. (Gepäck) 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 24 x 24 cm



o.T. (grüner Pullover) 2005, Öl, Eitempera auf Leinwand / oil, egg tempera on canvas, 24 x 24 cm

Der Putzmann im Bildgefüge

Christoph Peters im Gespräch mit Tim Eitel

■ **Christoph Peters:** Angefangen hast du mit relativ kühlen Bildern von Menschen in Museen, die Kunst und Kunstrezeption reflektierten. Die neuen Arbeiten sind dunkler und gehen motivisch in eine surreal-existenzialistische Richtung. Ich sehe auch eine Konstanz: Figuren sind entweder vollkommen isoliert und strahlen diese für unsere Generation spezifische Ratlosigkeit aus, oder sie befinden sich mit anderen in einer Art Dialog, doch der Dialog scheint wie eingefroren, es kommt keine wirkliche Begegnung zustande. Was hat sich da bei dir geändert?

■ **Tim Eitel:** Diese erste Serie der Museumsbilder und Mondrianadaptionen war für mich eine Art Standortbestimmung als Maler. Ich habe die Fragen bearbeitet, die mich damals beschäftigt haben: die Beziehungen zwischen Figur und Umgebung, zwischen Betrachter und Werk, Funktion und Bedeutung des Ausstellungsraums, das Verhältnis zwischen Moderne und Tradition, Abstraktion und Gegenstand, Fläche und Raum. Im Grunde alles Fragen, die mich bis heute umtreiben. Aber ich wollte nicht, dass das zu einer rein selbstreflexiven Haltung wird, ich wollte den Blick deutlicher



You're Never Alone in Front of the Canvas

Christoph Peters in conversation with Tim Eitel

■ **Christoph Peters:** You started out making relatively cool paintings of people in museums: works which reflected art and its reception. Your new paintings are much darker and have taken a surreal, existentialist direction in their subject matter. I also see a consistency in that the figures are either completely isolated and radiate the helplessness so typical of our generation, or they're engaged in a kind of dialogue with other people, yet the dialogue seems frozen and no real encounter takes place. What brought about this change in your work?

■ **Tim Eitel:** For me, that first series of museum paintings and Mondrian adaptations was a way of defining my position as a painter. I was exploring the issues which concerned me at the time: the relationship between the figure and its surrounding space, between the viewer and the work, the function and meaning of the exhibition space, the connections between modernism and tradition, abstraction and representation, two- and three-dimensional space. Basically these are all questions which continue to interest me, but I didn't want to adopt a purely self-reflexive stance. I wanted



auf das Leben und meine Umgebung fokussieren und nicht nur auf den Mikrokosmos Kunstkontext. Mehr Welt in meine Bilder lassen. Und mehr Atmosphäre, was in jeder Hinsicht die Distanz verringert. Dadurch macht man sich angreifbar, die Bilder werden persönlicher.

Der wichtigste Schritt war, dass ich, nachdem ich eine Weile Interieurs gemalt hatte, zu Landschaften übergegangen bin. Wenn ich heute Innenräume male, sind sie durch das Arbeiten mit der Landschaft verändert, ich sehe sie durch eine andere Brille.

■ **C.P.:** Was ich auffällig finde ist, dass die großen neuen Arbeiten viel weniger farbig sind als die früheren.

■ **T.E.:** Zurzeit fasziniert mich Grau als Farbe. Grau hat ein unglaubliches Spektrum von warmen und kalten Tönen. Außerdem habe ich festgestellt, dass ich gerade bei den architektonischen Elementen mit dieser Grautonigkeit mehr Atmosphäre erziele als mit der stärkeren Farbigkeit, die ich früher verwendet habe. Die Farbe ist verblasst, vielleicht hat sich eine Wolke vor die Sonne geschoben, oder feiner Staub hat sich über die Dinge gelegt. Das ist sehr ambivalent, zum einen habe ich den Eindruck, es ist trotz aller Abstraktion und Künstlichkeit realistischer...

■ **C.P.:** Und auch symbolistischer?



to focus more directly on life and my surroundings, not just on the microcosm of the art context. I wanted to let more of the outside world into my paintings, and more atmosphere, too, which has the effect of reducing the distance in all respects. It makes you vulnerable; the paintings become more personal.

The most important step was when I moved on to painting landscapes after having painted interiors for a while. Now when I paint interiors, I do them in a different way because I've worked on the landscapes. I see them with other eyes.

■ **G.P.:** What's noticeable is that the large new works are much less colorful than the older ones.

■ **T.E.:** Right now I'm fascinated by gray as a color. Gray has an amazing spectrum of warm and cool shades. I've also discovered that when I'm painting architectural elements in particular, I can create more atmosphere with these gray tones than with the stronger colors I used before. The colors are muted: perhaps a cloud has moved in front of the sun, or things are covered with a fine layer of dust. It's very ambivalent; in one way I feel it's more realistic, despite the abstraction and artificiality...

■ **G.P.:** And also more symbolic?

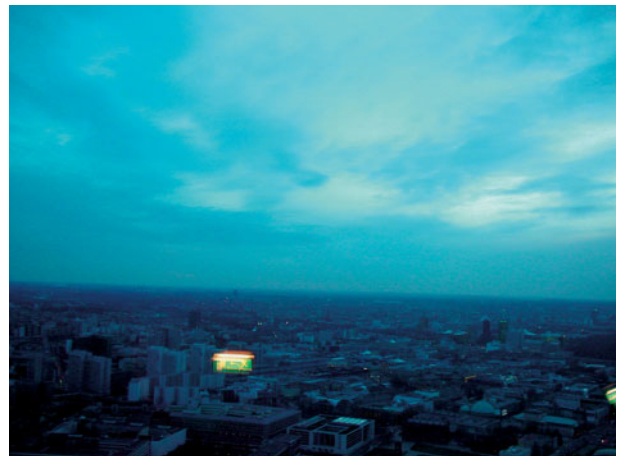
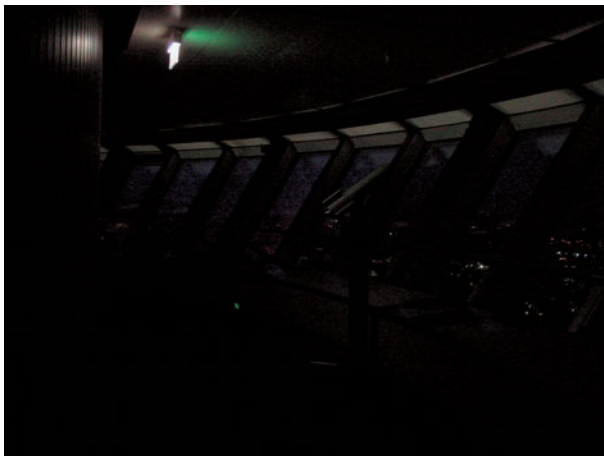


■ **T.E.:** Es sind jetzt mehr Ebenen da. Das sieht man nicht immer auf den ersten Blick, weil die symbolische Ebene durch die Schicht des Alltäglichen verdeckt ist. Diese Szenarien kannst du auch im wirklichen Leben antreffen.

■ **C.P.:** Einspruch. Dieses wunderbare Boot, mit dem die Figuren zwischen zwei Mauern ins Nichts fahren: So einer Situation würdest du normalerweise nirgends begegnen. (Seite 9)

■ **T.E.:** Selbst das kannst du antreffen. Dieses Nichts, in das das Boot fährt, ist ja gleichzeitig eine Mauer. Vor einiger Zeit wurde zum Beispiel der „Palast der Republik“ hier in Berlin geflutet und die Leute konnten darin herum paddeln, oder es werden Bunker unter Wasser gesetzt oder Wasserreservoirs zu Freizeitvergnügungen genutzt. Das passiert einem zwar nicht alle Tage, aber es kann vorkommen.

Bei *Boot* bin ich erst während der Arbeit darauf gekommen, die Szene in ein Interieur zu verlegen. Ursprünglich hatte ich das Boot auf eine Böschung zufahren lassen, aber das Thema der Überfahrt und die damit verbundenen Todesassoziationen waren zu plakativ. Da ist mir Böcklins *Toteninsel* nicht mehr aus dem Kopf gegangen, und ich habe versucht, davon wegzukommen, indem ich das Landschaftsmotiv übermalt und durch ein Interieur ersetzt habe. Aber trotzdem ist das Morbide immer noch da.

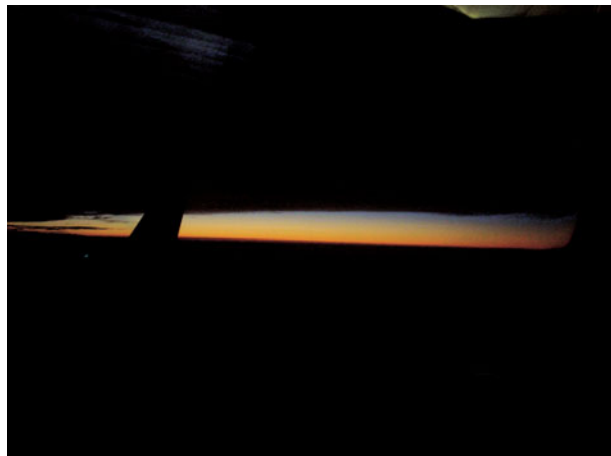


■ **T.E.:** There are more levels of meaning now. You don't always see this straight away, because the symbolic level is concealed beneath a layer of everydayness. You can come across all these scenes in everyday life.

■ **C.P.:** Objection! The wonderful boat with the figures passing between two walls into nothingness: that's not a situation one normally encounters. (page 9)

■ **T.E.:** You can find even that. The nothingness into which the boat is passing is at the same time a wall. Not long ago, for instance, the interior of the Palast der Republik (Palace of the Republic) here in Berlin was flooded, and people could paddle around inside it; and sometimes bunkers are filled with water, or reservoirs are used for leisure pursuits. You might not see it every day, but it does happen.

It was only while I was working on *Boat* that I came up with the idea of transferring the scene into an interior space. Originally I'd had the boat moving towards a river bank, but the theme of "crossing the river," with all its associations of death, was too emphatic. I couldn't get Böcklin's *Isle of the Dead* out of my head, so I tried to get away from that by painting over the landscape motif and replacing it with an interior. Nevertheless, it still has a morbid aspect.

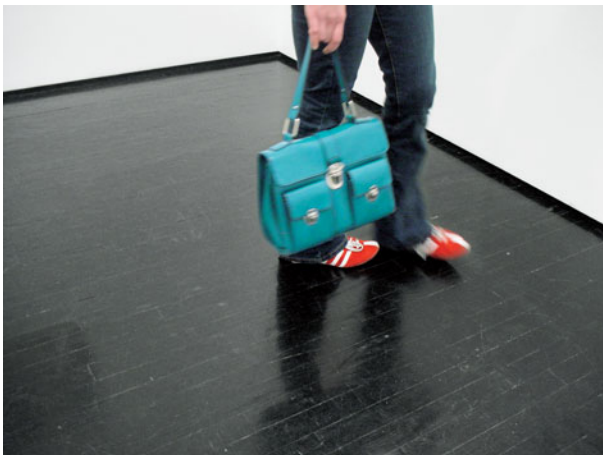


■ **C.P.:** Es liegen auch nicht alle Tage Leute auf einem schwarzen Boden vor einer grauen Wand. Als Betrachter frage ich mich: Hatte der Mann einen Herzinfarkt oder ruht er sich einfach aus? Auch auf so eine Situation trifft man eher selten. (Seite 71)

■ **T.E.:** Das ist das einzige Bild bisher, für das ich jemanden gebeten habe, Modell zu liegen, um ihn dann zu fotografieren, die Haltung ist also arrangiert. Ich hatte die Vorstellung einer liegenden männlichen Gestalt in einem kalten sachlichen Interieur. Die Umgebung besteht eigentlich nur aus zwei Flächen, der oberen grauen Fläche, die zwischen Schwere und Leichtigkeit changiert, je nachdem, ob man sie als Wand oder offene Fläche liest, und einer dunkelgrauen, die man als Boden wahrnimmt. Die Räumlichkeit kommt erst durch die Figur und die angedeutete Spiegelung zustande.

Mich hat diese friedliche Haltung interessiert, die im reduzierten Raum doch an eine Gewalttat denken lässt. Der Liegende wird in der abstrakten Kulisse zum fragilen Zeichen.

■ **C.P.:** Beim spiegelnden Boden kann man auch die Assoziation einer Flüssigkeit haben – eine schwarze Flüssigkeit, wie Öl. Man hat das Gefühl, dass der Mann darin auch gleich ertrinken könnte, einsacken.



■ **C.P.:** Nor does one find people lying on a black floor in front of a gray wall every day. As a viewer, I ask myself whether the man has had a heart attack or if he's simply resting. This kind of situation is not one you'd come across very often. (page 71)

■ **T.E.:** That's the only painting to date where I asked someone to pose while I took a photograph of him, so it's a staged arrangement. I had the idea of a reclining male figure in a cool, functional interior. The surroundings basically consist of just two sections: the top gray area, which alternates between heaviness and lightness, depending on whether it's read as a wall or as an open expanse, and a dark gray area that's perceived to be a floor. It appears three-dimensional only because of the figure and a suggested reflection.

I was interested in this peaceful pose, which in the reduced space still conjures up thoughts of an act of violence. The abstract setting transforms the reclining man into a fragile symbol.

■ **C.P.:** The floor reflection can be associated with some kind of liquid — a black liquid like oil. One has the feeling that any minute now the man could drown or sink into it.







Du verlässt die postmodernen Sicherheiten, die konzeptionelle Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, und versuchst stattdessen, deinen Ausdrucksobsessionen näher zu kommen ...

■ T.E.: Das stimmt schon, wobei sich Parallelen in die Kunstgeschichte meistens auftun. So habe ich bei *Liegender* sowohl an Manets toten Torero gedacht als auch an eine Arbeit von Jeff Wall (*Citizen*), in der ein Mann in einer ähnlichen Haltung in einem Park liegt. Aber grundsätzlich versuche ich, meinen Blick stärker auf das Leben in unserer Zeit zu richten.

Letztlich kann ich das gar nicht trennen, die bewusste und unbewusste Erinnerung an all die Bilder, die ich in meinem Leben gesehen habe, und das Material, das aus dem Alltag hängen bleibt. Sowohl die Bilder aus der Kunstgeschichte als auch Medienbilder: Fotografien, Film- und Fernsehfragmente. Daraus setzt sich unsere Vorstellung der Welt zusammen. Früher habe ich direkt aus dem Fundus zitiert – zum Beispiel einen Mondrian –, so dass man es sofort einordnen konnte. Heute gehe ich anders mit dem ganzen Bildreservoir in meinem Kopf um. Die Masse von Bildern verdichtet sich zu archetypischen Bildern, für die ich Entsprechungen in meiner Umgebung suche. Das ist ein offener Assoziationsprozess mit den Erinnerungsfragmenten im Kopf. ★★★



It seems that you're abandoning postmodern certainties and a conceptual preoccupation with art history, and instead you're trying to get closer to what you need to express ...

■ **T. E.:** That's true, although parallels to works from art history frequently crop up. In *Liegender*, for example, I had Manet's *Dead Toreador* in mind, and a work by Jeff Wall (*Citizen*) where a man is lying in a park in a similar pose. But mainly I'm trying to turn my attention to life in our time. In the end, it's not possible for me to keep it all separate: the conscious and unconscious memories of every image I've seen in my life, and everyday visual material that sticks in the mind. Paintings from art history, but also pictures from the media—photographs and snippets from film and TV. That's what our world view is made up of. I used to quote directly from that stock of images—for example a Mondrian—which meant it could be categorized immediately. Nowadays I have a different way of dealing with the reservoir of images in my head. The mass of different images condenses into archetypical ones, and then I seek an equivalent in the world around me. It's an open process of association based upon fragments of memory. ★★ ★



■ **C.P.:** Du hast gesagt, du arbeitest nach Fotos. Am Anfang steht eine Serie von Fotos, die du vor Ort machst und auswertest, um zu sehen, was davon für ein Bild nutzbar ist? Ich gehe nämlich ähnlich vor: Für viele Texte bin ich an die Orte gefahren, an denen sie spielen, und habe hunderte von Fotos gemacht, um später am Schreibtisch die entscheidenden Details für eine Geschichte zu finden.

■ **T.E.:** Für mich sind die Fotos wie ein klassisches Skizzenbuch, nur dass Fotografieren viel schneller geht als Zeichnen. Mir fällt etwas auf und ich drücke auf den Auslöser. Ich knipse einfach, was mich instinktiv interessiert. Da sammelt sich im Lauf der Zeit ein riesiges Konvolut von Bildern an; sie dienen dazu, etwas festzuhalten, eine Geste, eine Haltung, ein Stück Architektur. Dinge, die etwas zu enthalten scheinen, das über den Moment hinausgeht. Später schaue ich die Fotos danach durch, ob ich das, was ich im Moment gesehen habe, noch darin finden kann. Ein paar Bilder bleiben übrig. Es kann auch sein, dass ich im Hintergrund eines Fotos etwas entdecke, auf das ich gar nicht fokussiert war.

■ **C.P.:** Und dann baust du aus verschiedenen Fotos ein Bild, oder ist es eher so, dass du kompositorische Grundüberlegungen mit einem einzigen Foto kombinierst? Wie funktioniert das, dass dann am Ende des Prozesses



■ **C.P.:** You told me that you work from photographs. So you start off with a series of photos taken in a particular place, then you analyze them to see what can be used for a painting? Because I actually use a similar method: for many of my texts I've gone to the places where they are set and taken hundreds of photos, so that later, sitting at my desk, I can pick out the crucial details I need for a story.

■ **T.E.:** For me, the photographs are like a typical artist's sketchbook, except that taking a photograph is a lot quicker than drawing. I notice something and I press the shutter. I take snapshots of anything that instinctively interests me. Over time I've accumulated a huge heap of pictures; I use them to record something specific: a gesture, a pose, a particular piece of architecture. Things that seem to contain something that transcends the moment. Later I look through the photos to see whether I can still find what I saw in that first moment. In the end I'm left with a few pictures. Sometimes I discover something in the background of a photo I wasn't focusing on at all at the time.

■ **C.P.:** And then you construct a painting from various photographs, or is it more that you combine basic compositional ideas with a single photograph? How does it come about that at the end of the process you have a



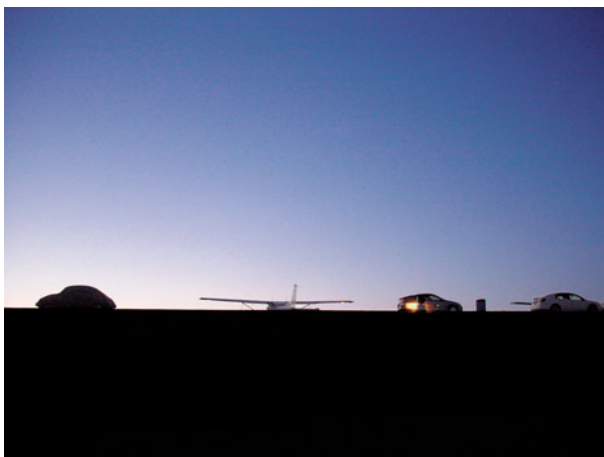
ein Bild vor deinem inneren Auge steht, zum Beispiel der Mann mit dem Bart und die Frau, die da sitzen und neben sich eine schwarze Fläche haben? (Seite 67)

■ **T.E.:** Das ist zusammengesetzt. Ich habe dieses Paar auf einem Flughafen fotografiert. Ich kannte sie nicht. Die beiden machten auf mich den Eindruck von aus der Zeit gefallen Menschen. Sie sprachen nicht miteinander, und eine leichte Spannung lag zwischen ihnen, wie nach einem Streit. Daraus musste ich etwas machen. Im Atelier hab ich dann die Figuren nach dem Foto auf die Leinwand gezeichnet.

■ **C.P.:** Wie sieht der Malprozess konkret aus? Ich habe Arbeiten von dir in einem ganz frühen Stadium gesehen, da schienen sie fast wie aquarelliert, besonders die großen Bilder. Wie geht es dann weiter?

■ **T.E.:** Zuerst skizziere ich die Figuren, das kann man sich tatsächlich wie ein monochromes Aquarell vorstellen. Dann mache ich meistens über die ganze Leinwand eine dünne, transparente Schicht Acrylfarbe, in einem leicht grünlichen, kühlen grauen Ton, weil ich es hasse, auf Weiß zu malen. Dann fange ich an, den Umraum um die Figuren in großen Flächen zu setzen.

■ **C.P.:** Ist das Bild dann schon fertig im Kopf?



particular image in your mind's eye, for example of the bearded man and the woman sitting together with a black area beside them? (page 67)

■ **T.E.:** That's a composed image. I photographed the couple at an airport. I didn't know them. The two of them struck me as people who had dropped out of time. They weren't talking to each other, and there was a slight tension between them as if they'd had an argument. I just had to use that. In the studio, I copied the figures from the photo onto the canvas.

■ **C.P.:** What does your painting process look like? I've seen works of yours at a very early stage, when they seemed almost like watercolors, particularly the large pieces. How do you proceed from there?

■ **T.E.:** First I sketch the figures—at that point it really does resemble a monochrome watercolor. Then I usually cover the whole canvas with a thin layer of transparent acrylic paint, in a cool, slightly greenish shade of gray because I hate painting on a white surface. Then I begin to construct the area surrounding the figures in rough patches.

■ **C.P.:** Is the painting already complete in your mind at this stage?

■ **T.E.:** No, not at all. When the figures are set on the canvas they need a context to make it a painting, and that context is what I look for. Either I find something appropriate in my photo archive—another figure or piece



■ T.E.: Nein, überhaupt nicht. Wenn die Figuren auf der Leinwand stehen, müssen sie in einen Zusammenhang, damit daraus ein Bild wird, den suche ich. Entweder ich finde in meinem Fotoarchiv etwas, das dazugehört, eine andere Figur oder Architektur, oder ich konstruiere einen fiktiven Umraum. Im Verlauf der Arbeit passiert so viel Unvorhergesehenes, dass jederzeit ein völlig anderes Bild daraus werden kann. Nichts ist sicher vor der Übermalung, und oft muss ich Teile eines Bildes opfern, in denen sehr viel Arbeit steckt. Aber am Schluss – hoffe ich – steht etwas da, von dem der Betrachter denkt: Das war schon immer so.

Ich weiß nicht, ob ich dir mal die Zustandsfotos von der Wolke gezeigt habe? (folgende Doppelseite und Seite 5) Erst habe ich ein Bild dieser riesigen Wolke gemalt, für die Landschaft darunter hatte ich an eine Strandpromenade gedacht. Diese Wolke war der Protagonist im Bild, extrem kompakt und organisch. Es sollte mein erstes Großformat ohne Figur werden, die Wolke sollte diese Präsenz haben. Dann hatte ich sie fertig und habe mich mit der Strandpromenade abgemüht. Ich kam überhaupt nicht voran. Irgendwann habe ich eingesehen, dass die Promenade einfach nur belanglos war, ein Irrtum. Also habe ich den unteren Teil geändert, aus der Promenade wurde ein Strand, dazu zwei im Sand buddelnde Kinder. Die



of architecture, perhaps, or I construct fictitious surroundings. So many unforeseen things can happen during the process of making a painting that at any moment it can change into a completely different picture. Nothing is safe from being overpainted, and often I have to sacrifice parts of a painting I've put a lot of work into. But in the end—I hope—the resulting image makes the viewer think it has always been like that.

I'm not sure if I ever showed you photos of the cloud painting in its various states. (overleaf and page 5) First I painted this enormous cloud, and for the landscape beneath I was thinking about a seaside promenade. The cloud was the picture's protagonist: extremely compact and organic. It was going to be my first large-format work without any figures; the cloud was to have this kind of presence. So I'd finished the cloud and began to struggle with the promenade. I just wasn't getting anywhere with it. At some point I had to acknowledge that the promenade was basically irrelevant, a mistake. So I changed the bottom part: the promenade became a beach with two children digging in the sand. The cloud had to cast its threatening shadow on something else, something to which we have a stronger relationship: one, or two, fragile representatives in the picture. Finally I realized that the cloud wasn't really working at all; it had become an *idée fixe*. So I painted





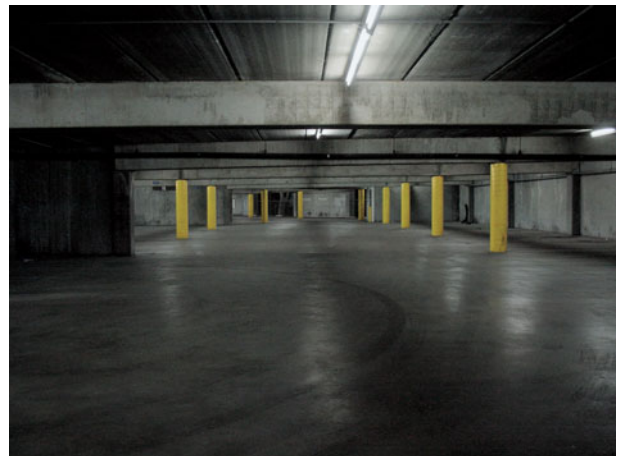


Wolke musste ihren bedrohlichen Schatten auf etwas anderes werfen, etwas, wozu man eine größere Beziehung aufbaut, einen beziehungsweise zwei fragile Stellvertreter im Bild. Schließlich habe ich gesehen, dass diese Wolke an sich überhaupt nicht funktionierte, sie war zu einer fixen Idee geworden. Also habe ich sie übermalt, und stattdessen ist da jetzt eine riesige blaue Fläche, die viel ungemütlicher ist. Am Horizont geht die Sonne unter – oder vielleicht auch auf. Der Sand, den die Kinder in sich gekehrt umgraben, ist schwarz. Für mich hat das Bild eine Art stille Endzeitstimmung. Der eigentliche Anlass des Bildes jedoch ist am Schluss überhaupt nicht mehr da gewesen.

■ **C.P.:** Später hast du dieselbe Wolke noch einmal gemalt. Davon hast du mir Zustandsfotos gezeigt: Die Farbe des Himmels ändert sich ständig.

(Seite 17)

■ **T.E.:** Ja, anfangs blau, dann mit schmutzig gelbem Himmel. Am Schluss kam ich bei schwarz an. Das ganze Bild ist fast schwarz-weiß geworden, bis auf ein paar kleine Grünakzente, und die Wolke wirkt noch dichter als auf der ersten Version, weil sie vom Schwarz so zusammengepresst wird. Sie hängt als geballte Energie über einem merkwürdigen Architekturensemble. Ich glaube, dass diese verschiedenen Zustände, die unter der obersten



over it, and in its place there's now a huge patch of blue which is ultimately much more unpleasant. The sun is going down—or maybe coming up—on the horizon. The sand the engrossed children are digging in is black. For me, the painting has a kind of silently apocalyptic mood about it. However, the idea that originally prompted it wasn't present at all in the final piece.

■ **C.P.:** You later painted the same cloud again. You showed me photos of that work in various stages, and the color of the sky is different every time. (page 17)

■ **T.E.:** Yes, at first the sky was blue, then a dirty yellow. In the end I settled for black. The whole painting became almost entirely black and white, except for a few small touches of green, and the cloud appears even more dense than in the first version through being compressed by the black. It hangs there like a bundle of concentrated energy above a strange architectural ensemble.

I think these different states that lie beneath the top layer are important for the ultimate strength of a work. They remain perceptible even when they're no longer visible. If a painting is easy to do, if the very first layer turns out right, I always feel that something's missing. I think this lengthy,



Schicht liegen, wichtig sind für die Kraft, die ein Bild entwickelt. Sie bleiben spürbar, auch wenn sie nicht mehr sichtbar sind. Bei Bildern, die problemlos von der Hand gehen, wo schon die erste Schicht stimmig ist, habe ich immer das Gefühl, dass etwas fehlt. Ich denke, dieser langwierige, quälende Prozess ist notwendig, damit das Bild eine gewisse Schwere und Endgültigkeit bekommt.

■ **C.P.:** Wann weißt du, dass ein Bild fertig ist? Gibt es bestimmte Kriterien?

■ **T.E.:** Dazu haben ja schon viele Künstler Statements abgegeben. Für mich ist ein Bild fertig, wenn ich nichts mehr wegnehmen kann. Malen ist bei mir im Wesentlichen ein Eliminierungsprozess. Anfangs ist auf dem Bild meistens viel mehr drauf. Es wird dann immer weiter vereinfacht. Ich bin sozusagen eine Art Putzmann, der im chaotischen Bildgefüge aufräumt.

■ **C.P.:** Das Ende der Aufräumarbeiten bestimmt dann so etwas wie Intuition?

■ **T.E.:** Ja. Man weiß irgendwann: Jetzt ist es fertig. Die Ordnung, die geschaffen wird, ist ja nicht nur eine Vereinfachung, es ist eine zunehmende Konzentration auf das eigentliche Thema des Bildes. Und das wird erst während des Machens geklärt. ★★★



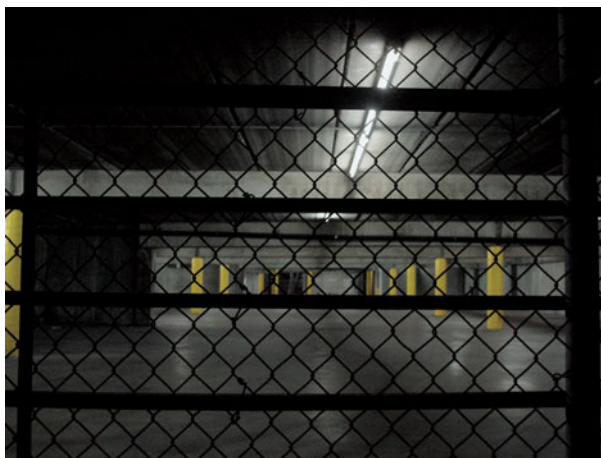
agonizing process is necessary for a painting to acquire a certain gravity and finality.

■ **C.P.:** When do you know that a painting is finished? Do you have particular criteria?

■ **T.E.:** Many artists have given their statement on this issue. For me, a painting is finished when there's nothing left to remove. As far as I'm concerned, painting is essentially a process of elimination. In the beginning there's usually a lot more in the picture, and then I simplify it. I'm a bit like a cleaner: someone who brings order to the chaos of the pictorial construction.

■ **C.P.:** So the end of this "cleaning up" process is determined by something like intuition?

■ **T.E.:** Yes, at some point you know it's finished. The sense of order that's created is not just a matter of simplification; it also involves focussing on the actual theme of the painting. And that only becomes clear in the making. ★★★



■ **C.P.:** Wie siehst du die gesellschaftliche Ebene von Kunst? Positionierst du dich da in irgendeiner Weise gegenüber bestimmten Formen des modernen Lebens, der Warenwelt, der Medienwelt, jetzt nicht persönlich, sondern als Maler?

■ **T.E.:** Ich sehe Malerei als einen Gegenentwurf zur Medienästhetik insofern, als man dem wahnsinnigen Verschleiß von Bildern zumindest eine Behauptung von Gültigkeit entgegensetzt: in einzelnen Werken, in deren Herstellung man absurd viel Zeit investiert.

Andererseits finde ich es spannend, was für Bilder aus dem großen Bilderstrom im Kopf hängen bleiben. Wir verbinden schließlich immer etwas mit ihnen: Wünsche, Ängste, ein Lebensgefühl. Und all diese Bilder beeinflussen auch die Art und Weise, wie wir uns verhalten, wie wir die Welt wahrnehmen.

■ **C.P.:** Ist es einfach die Interaktion von zwei oder drei Leuten miteinander, im Raum oder in einer Landschaft, Mimik, Gestik, all das, was du in deinen Bildern einfügst und in dem etwas von der Selbstdefinition des heutigen Menschen aufleuchtet?

■ **T.E.:** Das sind ganz unterschiedliche Dinge. Bei meinen Landschaftsbildern zum Beispiel hat mich nicht Natur in diesem vordergründigen Sinn interessiert, weder als sentimentale Projektionsfläche noch ging es um Um-



■ **C.P.:** How do you see the social level of art? How do you place yourself with regard to particular forms of modern life, the world of commodities or the media world? Not as an individual, but as a painter.

■ **T.E.:** I see painting as a counterconcept to media aesthetics, in that as a painter you're opposing the extreme consumption of images with at least a claim of validity: the validity of individual works, in whose creation you invest an absurd amount of time.

On the other hand I find it interesting to see what kind of images remain in our minds from the overwhelming flood of visual stimuli. After all, these are always images we associate something with: desires, fears, an attitude towards life. And all of these images have an effect on how we behave and how we see the world.

■ **C.P.:** Is it simply a matter of how two or three people interact inside a space or in a landscape? Facial expressions, gestures — everything that's captured in your works and illuminates some aspect of the self-definition of people in contemporary society?

■ **T.E.:** That varies. In my landscape paintings, for example, I wasn't interested in nature in the superficial sense, either of providing a surface for sentimental projection or of addressing issues related to the destruction of the environment. I use painting to examine the idea of nature we have now-



weltzerstörung. Ich stelle mir malerisch die Frage, was für ein Bild der Natur wir heute haben. Das ist eine eher offene, experimentelle Herangehensweise, kein Statement. Ich stelle eine Figur in eine Landschaft und schaue, was durch ihre Geste, ihre Haltung über unser Verhältnis zur Natur zum Ausdruck kommt, wie in einer Versuchsanordnung.

■ **C.P.:** Das sind ja immer moderne Landschaften, keine Urlandschaften. Schon auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass sie vom Menschen geformt wurden, ganz gleich ob da Häuser stehen oder ein Bauwagen, oder ob einfach eine Wiese mit ein paar Bäumen zu sehen ist. Bei dir ist die Umwelt immer gestaltet, hat etwas von einem Park oder von einer kultivierten Freifläche für erholungsbedürftige Großstädter.

■ **T.E.:** Es geht auch um das merkwürdige Verhältnis vom zeitgenössischen Menschen zur Natur. Ich kann bei mir selbst beobachten, wenn ich mal irgendwo in der Natur bin, sei sie noch so unberührt, dass ich mir vorkomme wie in einem Naherholungsgebiet. Es ist im Grunde keine Natur, sie hat nichts Ursprüngliches mehr. Ich meine, das merkt man schon an der Art, wie man aus der Stadt rausfährt: Jetzt mal ins Grüne und tief durchatmen, ein kleiner Urlaub im Alltag. Aber Natur ist nichts Harmloses, da steckt alles drin, vom Aufkeimen bis zur totalen Vernichtung. Die Bedrohung haben wir allerdings gut verdrängt.



days. It's an open, analytical approach rather than some kind of statement. I set a figure in a landscape and see what its gestures and physical bearing express about our relationship to nature, similar to an experimental set-up.

■ **C.P.:** Your landscapes are always modern rather than primeval. It's immediately obvious that they're man-made; they may contain houses, a contractor's shed, or simply a meadow and a few trees. In your paintings, the environment is always shaped; it resembles a park or a cultivated open space for city-dwellers in need of a rest.

■ **T.E.:** It's precisely about the strange relationship between contemporary man and nature. I see it in myself when I'm out in the countryside: no matter how unspoiled the surroundings, I feel as if I'm in some recreation zone. It's essentially unnatural: there's nothing intact about it any more. I mean, you can see it even in the way we travel out of town: we go off to the country for a breath of fresh air, take a mini-break from our everyday lives. But nature isn't harmless: it covers everything from germination to total destruction. Somehow we manage to suppress the threat it poses.

■ **C.P.:** For thousands of years we've been trying to control nature, which—as the current spate of natural disasters shows—never really works. There will always be a tsunami or an earthquake.







■ **C.P.:** Wir arbeiten seit Jahrtausenden daran, die Natur handhabbar zu machen, was uns – wie man an den aktuellen Katastrophen immer sieht – nie wirklich gelingt. Dann gibt es einen Tsunami oder ein Erdbeben.

Wenn du Natur malst, ist das für dich etwas anderes als wenn du Figuren in Architektur setzt?

■ **T.E.:** Es ist etwas anderes. Wobei die Umgebung, oder der Raum, ja immer künstlich ist, vom Menschen um sich selbst herum gestellt. Das ist bei Architektur natürlich offensichtlicher als bei Landschaften, aber beides ist die Folge sowohl praktischer als auch ästhetischer Entscheidungen. Die Landschaften, die ich male, haben immer das Element der Künstlichkeit. Das Interieur ist zwar auf den ersten Blick intimer, aber das Interessante ist, dass die Figuren in den Architekturen schutzloser wirken als in den Landschaften. Obwohl die Architektur die Schutzhülle ist, die der Mensch um sich aufbaut, ist er in öffentlichen Interieurs oft sehr verloren.

■ **C.P.:** Die meisten deiner Figuren, wenn sie sich durch Architektur bewegen, befinden sich in Räumen, die öffentlich wirken – jeder hat Zutritt, Intimität ist gar nicht möglich. Viele Szenen hast du in Museen angesiedelt, andere könnten Foyers von Banken oder Unternehmen sein. Warum nicht Figuren in privaten Räumen? Gibt's ganz wenig.



Is there a difference for you between painting scenes from nature and placing figures in architectural settings?

■ **T.E.:** It is different. Although the setting, or the space, is always artificial—created by man and placed around himself. Of course that's more obvious in architectural environments than in landscapes, but both are the result of practical and aesthetic decision-making. The landscapes I paint always contain an element of artificiality. While the interiors at first seem more intimate, it's interesting to observe that the figures in architectural settings seem more defenseless than those in the landscapes. Although architecture is the protective shield constructed by man around himself, he is often very lost in interiors of public buildings.

■ **C.P.:** Most of your figures within architectural settings are in what appear to be public buildings that are open to all and where intimacy is impossible. You've set many scenes in museums, and some of the other locations resemble foyers of banks or company buildings. Why don't you show figures in private rooms? There don't seem to be many of these.

■ **T.E.:** There aren't really any at all. No, so far I haven't been interested in private space. I'm interested in the anonymity of public spaces, which is something a figure must first of all assert itself against. In addition, there's an aspect of cold modern architecture which relates to the display of power.



■ **T.E.:** Gibt's eigentlich gar nicht. Nein, mich hat der Privatraum bisher nicht beschäftigt. Mich interessiert das Anonyme öffentlicher Räume, dagegen muss sich eine Figur erstmal behaupten. Daneben hat die kühle moderne Architektur auch einen Aspekt von Machtdarstellung. Und das Individuum in diesem Macht-/Kraftfeld hat für mich eine andere Spannung als in der privaten Wohnung, wo jeder Gegenstand nur Beschreibung ist, das wird dann schnell zum reinen Porträt. In repräsentativer Architektur fällt es dir schwer, deiner Funktion als Kunde oder Besucher zu entkommen.

■ **C.P.:** Wie du die Leute in diese Räume stellst, das wirkt manchmal wie eine Bühnenszenierung. Ich vermute, das ist eine realistische Sicht, die vor allem daran liegt, dass wir uns, sobald wir das Haus verlassen, und erst recht, wenn wir eines dieser repräsentativen Gebäude betreten, anders verhalten, andere Gesten benutzen, als wenn wir uns zu Hause auf dem Sofa fläzen. In der Öffentlichkeit kommt ja immer die Frage dazu: Wie werde ich gesehen?

■ **T.E.:** Genau. Gerade Haltungen von Personen, die sich zum einen unbeobachtet fühlen, zum anderen im öffentlichen Raum bewegen, also die ganze Zeit ein kontrolliertes Bild von sich nach außen abgeben. Es ist eine Art von Selbstdarstellung, eigentlich eine Negativselbstdarstellung. Vermeiden aufzufallen, vor allem natürlich unangenehm aufzufallen, gleichzeitig der Versuch, ein Idealbild von sich zur Schau zu stellen und dadurch den



And for me there's a different tension about the individual inside this field of power, or field of forces, than there is about the same person in a private room, where every object merely serves as description; that rapidly becomes a simple portrait. It's difficult to escape your function as a customer or visitor when you're in representative architectural surroundings.

■ **C.P.:** The way you place people in these spaces sometimes recalls theatrical staging. I guess that's a realistic view based above all on the fact that whenever we step outside our homes, and certainly whenever we enter one of these representative buildings, we behave differently, use different gestures, than when we're sprawled on the sofa at home. In public surroundings we're always confronted with the question of how other people see us.

■ **T.E.:** Exactly. We might feel we're not being observed, but when we're occupying public space we constantly project a controlled public image of ourselves. This is a form of self-presentation—a negative self-portrayal, in fact. You try to avoid standing out; above all, of course, you want to avoid making a bad impression, and at the same time you attempt to present an ideal image of yourself, to protect your vulnerable core. That way you're under complete control, and that shows in your behavior and bearing. A slight tension, combined with a kind of inhibition and an uncertainty about how to move, leads to what's called “posing.”



verletzlichen Kern zu schützen. Das ist eine Methode, sich total unter Kontrolle zu bringen, und das bildet sich in den Haltungen ab. Die leichte Anspannung, so eine Verklemmung, die Unsicherheit, wie man sich bewegen soll, das alles führt zum „Posing“.

■ **C.P.:** In vielen deiner Bilder beschreiben Gesten die Beziehung der Figuren zueinander und zu ihrer Umwelt. Wie würdest du deine bildnerische „Forschungsarbeit“ mit Gesten beschreiben? Ich beschäftige mich selber dauernd damit, aber es ist ja, wenn du schreibst, völlig anders, eine Geste zu fassen, als wenn du sie im Bild zeigen kannst. Mich würde quasi eine „Philosophie der Geste“ interessieren. Ist es mehr etwas Anthropologisches oder etwas Soziologisches, etwas Erotisches, was du umzusetzen versuchst?

■ **T.E.:** Manchmal liegt in der Geste ein psychologisches Moment, wenn verborgene, unterdrückte Emotionen unfreiwillig sichtbar werden, aber es gibt auch viele Gesten, die etwas allgemein Verbindliches an sich haben, die immer wieder auftreten, bei unterschiedlichen Menschen, als würde die Geste selbständig existieren und sich immer wieder in anderen Menschen manifestieren. Es gibt da bestimmte Konventionen, und die Popkultur erfindet ständig neue Gesten oder lädt alte mit neuen Inhalten auf. Die haben dann Vorbildfunktion und werden von vielen nachgeahmt.



■ **C.P.:** In many of your paintings, gestures serve to describe the relationship the figures have to one another and to their surroundings. How would you describe your creative “research” on gestures? This is a constant preoccupation of mine, too, but it’s a completely different thing to describe a gesture in writing than to show it in a picture. I’d be interested in a “philosophy of the gesture,” as it were. Is it something anthropological or rather something sociological, or even erotic, that you’re pursuing?

■ **T.E.:** Sometimes the gesture is psychological, when hidden, suppressed emotions are involuntarily revealed, but there are also many gestures which have a general relevance, and which a lot of people use repeatedly; it’s as if the gesture has an independent existence that manifests itself time and time again in various people. There are particular conventions governing gestures, and pop culture is constantly inventing new ones or giving new meaning to old ones. They start to function as behavioral models, and are widely copied. Through the gestures you choose to adopt you submit yourself to particular social concepts.

■ **C.P.:** How would you describe your sense of self when you’re standing in front of a canvas with a brush in your hand, trying to create a painting? Unlike writing, painting is a gestural act. Writing is done sitting down. As a painter you move back and forth, working with your arm, palette, and



Durch die Gesten, die man für sich wählt, ordnet man sich bestimmten gesellschaftlichen Vorstellungen unter.

■ **C.P.:** Wie ist das mit dem Selbstempfinden, wenn du vor der Leinwand stehst, den Pinsel in der Hand hältst und versuchst, ein Bild zu entwickeln? Malerei ist ein gestischer Akt, anders als Schreiben. Schreiben findet im Sitzen statt. Du als Maler gehst vor und zurück, arbeitest mit Arm, Palette, Pinsel. Über Handwerk haben wir schon gesprochen, ich meine das jetzt eher emotional. Die Einsamkeit angesichts der leeren Leinwand, die Angst vor dem weißen Blatt, der leeren Fläche.

■ **T.E.:** Ich sehe es so, dass man vor der Leinwand nicht alleine ist, sondern man spricht zum einen mit dem Bild und zum anderen mit sich selbst. Heiner Müller hat mal gesagt, es ist eine Grundvoraussetzung, um Kunst zu machen, dass man mit sich selbst sprechen kann. Natürlich ist man, wie in allen Auseinandersetzungen, häufig frustriert und verzweifelt, man ist aber auch glücklich, wenn es gut läuft. Die besten Momente sind die, in denen man in Trance gerät, nichts mehr um sich herum wahrnimmt und alles aus einem unbewussten Prozess heraus passiert...

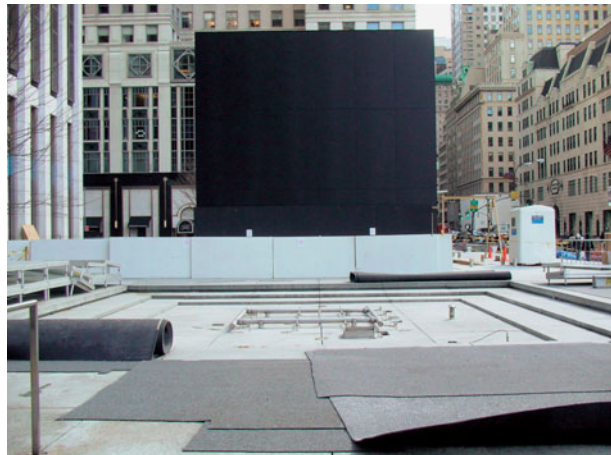
■ **C.P.:** ...wo das Bild mit einem spricht und tatsächlich antwortet, so als ob es der liebe Gott wäre. Wobei der liebe Gott ja auch nicht so oft antwortet, aber das ist ein anderes Problem. ★ ★ ★



brush. We've already talked about your technical method, now I mean more in an emotional sense: the loneliness when faced with the blank canvas, the fear of the blank page or empty surface.

■ **T.E.:** The way I see it, you're never alone in front of the canvas; on the one hand you talk to the picture, and on the other to yourself. Heiner Müller once said that a precondition of making art is the ability to talk to yourself. Of course you often end up frustrated and despairing, as with any such endeavor, but you're also happy when things go well. The best moments are those when you fall into a trance, become completely unaware of what's going on around you, and everything happens in an unconscious process ...

■ **C.P.:** ...when the picture talks to you and actually gives you an answer, as if it were God himself. Although God doesn't respond all that often either, but that's another issue altogether. ★★★





o.T. (Haar) 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 24 x 24 cm



o.T. (Garage) 2005, Öl, Eitempera auf Leinwand / oil, egg tempera on canvas, 24 x 24 cm



o.T. (Säulen) 2005, Öl, Eitempera auf Leinwand / oil, egg tempera on canvas, 20 x 20 cm



o.T. (Durchgang) 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 24 x 24 cm

Wagen 2005, Öl, Eitempera auf Leinwand / oil, egg tempera on canvas, 250 x 210 cm



Paar 2005, Öl, Acryl, Eitempera auf Leinwand / oil, acrylic, egg tempera on canvas, 200 x 160 cm



Fahne 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 250 x 190 cm



Liegender 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 250 x 190 cm





o.T. (Gruppe) 2006, Öl auf Holz/oil on panel, 25 x 25 cm



o.T. (Stufen) 2006, Öl auf Holz / oil on panel, 25 x 25 cm



o.T. (Grube) 2006, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 25 x 20 cm



o.T. (Instinkt) 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 24 x 24 cm

Helikopter 2005, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 297 x 193 cm



TIM EITEL

1971 geboren in Leonberg / born in Leonberg
Lebt und arbeitet in Berlin und New York / lives and works in Berlin and New York.

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2007

Galerie EIGEN + ART, Berlin

Kunsthalle Tübingen (K: Katalog/catalog)

2006

PaceWildenstein, New York (K)

2005

Currents 96: Tim Eitel, Saint Louis Art Museum,
Saint Louis

Terrain, Galerie der Stadt Backnang (K)

2004

Terrain, Museum zu Allerheiligen / Kunstverein
Schaffhausen, Schweiz / Switzerland; CRAC Alsace,
Altkirch, Frankreich / France (K)

2003

Landnahme, Galerie EIGEN + ART, Leipzig

2002

Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)

Aussicht, Galerie LIGA, Berlin

2000

Frühjahrskollektion, Künstlergilde Ulm

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (selection)

2006

MADE IN LEIPZIG. Bilder aus einer Stadt,
Sammlung Essl, Klosterneuburg, Österreich / Austria

New Trajectories I: Relocations, Reed College,
Cooley Gallery, Portland, Oregon

Neue Malerei. Erwerbungen 2002–2005, Museum
Frieder Burda, Baden-Baden

2005

Prague Biennial 2, Prag / Prague

La nouvelle peinture allemande, Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain de Nîmes, Nîmes (K)

Life After Death: New Paintings from the Rubell Family Collection, MASS MoCA, North Adams, Massachusetts; SITE Santa Fe, New Mexico; Katzen Arts Center Museum, American University, Washington, D.C.; Frye Art Museum, Seattle, Washington; Salt Lake Art Center, Salt Lake City, Utah (bis / till 2007) (K)

Do it yourself, Hamburger Bahnhof, Berlin

From Leipzig, Cleveland Museum of Art, Cleveland

Portrait, Galerie EIGEN + ART, Berlin

2004

Sammlung Frieder Burda, Eröffnungsausstellung / opening exhibition, Baden-Baden

Northern Light: Leipzig in Miami, Rubell Family Collection, Miami, Florida

Funny Cuts, Staatsgalerie Stuttgart

Contemporary Art from Germany, ECB, Frankfurt

Tim Eitel, David Schnell, Matthias Weischer, Galerie EIGEN + ART, Berlin

2003

Marion Ermer-Preis, Oktagon, Dresden (K)

Sommer bei EIGEN + ART, Galerie EIGEN + ART, Berlin

4ever Young, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

LIGA, Kunstverein Neustadt

Tim Eitel, Cornelius Völker, Matthias Weischer, Kunstallianz, Berlin (K)

sieben mal malerei, Museum der bildenden Künste Leipzig (K)

deutschemalerei zwittausend drei, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main (K)

Tilo Baumgärtel, David Schnell, Matthias Weischer, Tim Eitel, Christoph Ruckhäberle, Peter Busch, Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen / Copenhagen

2002

Galerie EIGEN + ART, Leipzig

5 aus 11, Galerie LIGA, Berlin

Bücher und Kataloge (Auswahl) / Books and Catalogues (selection)

Art Now II. Köln / Cologne: Taschen, 2006.
Herausgegeben von / edited by Uta Grosenick.

Life After Death: New Leipzig Paintings from the Rubell Family Collection. North Adams, Massachusetts: MASS MoCA, 2005. Herausgegeben von / edited by Marc Coetzee, Laura Steward Heon.

La nouvelle peinture allemande. Nîmes: Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain; Arles / Paris: Actes Sud, 2005. Herausgegeben von / edited by Françoise Cohen.

Tim Eitel. Terrain. Schaffhausen: Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen; Altkirch: CRAC Alsace; Backnang: Galerie der Stadt Backnang; Berlin: Holzwarth Publications, 2005. Herausgegeben von / edited by Markus Stegmann.

Marion Ermer Preis 2003. Tim Eitel. Jena: Marion Ermer Stiftung, in Zusammenarbeit mit der / in collaboration with Hochschule für Bildende Künste Dresden, 2003.

Drei Positionen zur Malerei. Tim Eitel, Cornelius Völker, Matthias Weischer. Berlin: Kunstallianz Berlin, 2003.

sieben mal malerei. Baumgärtel, Busch, Eitel, Kobe, Ruckhäberle, Schnell, Weischer. Leipzig: Neuer Leipziger Kunstverein / Museum der bildenden Künste Leipzig; Bielefeld: Kerber, 2003. Herausgegeben von / edited by Josef Fillipp, Hans-Werner Schmidt.

Tim Eitel. Aussicht / Outlook. Berlin: Künstlerhaus Bethanien; Holzwarth Publications, 2003. Text von / by Christoph Tannert.

deutschemalerei zwittausend drei. Frankfurt am Main: Frankfurter Kunstverein; Berlin / New York: Lukas & Sternberg, 2003. Herausgegeben von / edited by Nicolaus Schafhausen.

Dank an / Acknowledgements

Ulrike Bernhard, Joe Biel, Armin Boehm, Johanna Chromik,
Robin Clark, Tomory Dodge, Isabelle Dutoit, Andrea & Hartmut Eitel,
Lutz Eitel, Andrea Feldman Falcione, Ursula Foster, Arne Glimcher,
Marc & Andrea Glimcher, Elke Hannemann, Astrid Hamm, Frank Höhle,
Hans Werner Holzwarth, Gian-Martin Joller, Sandra Joller-Rutz,
Birte Kleemann, Gerd Harry Lybke, Lissa McClure, Alexej Meschtschanow,
Sarah Miltenberger, Michael Ovitz, Jennifer Parry, Christoph Peters,
Leonie Pfennig, Solveig Rietschel, Herbert & Lenore Schorr, Gert Schwab,
Anne Schwanz, Claudia Schwartz, Ulrich Vogl, Kerstin Wähala,
Kerstin Walter, Uwe Walter
18th Street Arts Center: Lisa Batchelor, Clayton Campbell,
Michael Sakamoto, Jan Williamson
T. E.

Alle Arbeiten / All works
courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig / Berlin
www.eigen-art.com

Text: Christoph Peters, Tim Eitel
Übersetzung / Translation: Jacqueline Todd
Lektorat / Copy editing: Lutz Eitel
Design: Hans Werner Holzwarth
Fotografien / Photographs: Tim Eitel,
Uwe Walter (Seiten / pages 5–21, 60–77)
Lithografie / Lithographs: Gert Schwab Scantechnik, Göttingen
Druck / Printing: Quensen, Hildesheim / Lamspringe

Copyright 2006: Tim Eitel / VG Bild-Kunst, Bonn,
und die Autoren / the authors
Copyright 2006 für diese Ausgabe / for this edition:
Holzwarth Publications GmbH, Berlin,
www.holzwarth-publications.com
All rights reserved

Erste Auflage / First edition 2006
ISBN 3-935567-28-6
ISBN-13 978-3-935567-28-2
Printed in Germany



HOLZWARTH PUBLICATIONS ISBN 3-935567-28-6 / Printed in Germany



ISBN-13: 978-3-935567-28-2