



**TIM EITEL  
TERRAIN**







Herausgegeben von / Edited by / Edité par Markus Stegmann

# TIM EITEL TERRAIN

Mit Texten von / With texts by / Avec des textes de

Martin Schick

Markus Stegmann

Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen

CRAC Alsace, Altkirch

Galerie der Stadt Backnang

Holzwarth Publications











## Nüchterne Blicke in die Tiefe der Fläche

Martin Schick

Monochrome Farbflächen, ausgefeilte Farbkontraste und mimetische Darstellung fügen sich in den Bildern von Tim Eitel unspektakulär und sehr elegant zusammen, konsequent und entschieden geht er mit Flächen und Figuren um. Seine Bilder wirken so selbstverständlich, als ob die Zeit auf die Synthese von moderner Bildauffassung und Realismus gewartet hätte. Die in jüngster Zeit geäußerte Kritik an der „aktuellen Malerei“, es fehle ihr an kritischer, stilistischer oder thematischer Zielsetzung – an Tim Eitel geht sie vorbei. Er überrascht mit durchgängigen, ruhigen Kompositionen ohne willkürliche Brüche und ohne Anleihen aus dem gewaltigen Werbe-Film-Fernseh-Internet-Konsum-Bilderfundus, dessen man sich als Künstler heuer durchaus zu bedienen pflegt. Da wird nichts parodiert, kein Neopop bemüht und auch nicht schon wieder eine Sichtweise aufgebrochen, sondern eine neue entwickelt und kühl zu Ende gedacht, mit Flächen, die so wohltuend groß und leer bleiben dürfen, wie sie es überhaupt erst durch die Maßstäblichkeit einer zu ihnen in Beziehung gestellten Figur werden können. Eitel reduziert auf das Wesentliche und gelangt doch zu einer satten Wirkung.

So deutlich sieht man es selten: Malerei ist im Wesentlichen Arbeiten auf der Fläche. Und natürlich Arbeit mit Farbwerten. Die genaue Beleuchtung, eine fast Vermeersche Ruhe in Licht und Gegenlicht, lässt keinen Zweifel an der Plausibilität des Bildzusammenhangs aufkommen; die Interaktionen der Eitelschen Farben hätten sogar Josef Albers gefallen. Aber die Farbflächenkomposition als einsamer Hauptakteur bekommt bei Tim Eitel eben Besuch aus dem verloren geglaubten Reich der gegenständlichen Darstellung. Bildbetrachter tauchen im Bild auf und verweisen es um *eine Ebene nach hinten*, auf die des Bildes im Bild. Im Zwischenraum entsteht ein Interieur, das wir als Museum wahrnehmen, bevölkert von konzentriert schauenden Menschen in modisch-urbaner Kleidung, in Mänteln und mit Taschen, Museumsbesucher eben. Sie sind nicht zum ersten Mal dort, sondern geübte Kunstbetrachter in entspannter Haltung bei der widerstandslosen Rezeption der Klassischen Moderne. In einigen Bildern scheinen die Betrachter geradezu zu versinken oder gar zwischen die Flächen der Bild-im-Bild-Ebene zu geraten, aber halt, es sah nur so aus: Die Kongruenz zwischen den Linien des zitierten Mondrians und eines Geländers im Ausstellungsraum, zwischen die sich der Bildbetrachter im Bild gebracht hat, ist zufällig konstruiert und bringt die Logik der Darstellung doch nicht durcheinander.

Werden sich die Museumsbesucher der Ähnlichkeiten zwischen ihren Accessoires und den Bildern, vor denen sie stehen, dem Muster auf ihren Mänteln und dem Muster in dem Bild, das sie gerade betrachten, im Moment der Betrachtung

bewusst? Zur Erholung schauen die zumeist im Bildmittelgrund stehenden Museumsbesucher dann und wann auch mal durch die Fensterfronten der Stararchitektenarchitektur nach draußen. Der nüchterne Blick geht in die romantische Ferne. Also raus, Landschaft, wenn es nicht auf den zweiten Blick eine *Museumslandschaft* (S. 6) ist; auch die lässt sich elegant reduzieren. *Lichtung* (S. 70), *Graben* (S. 72), *Krümmung* (S. 39), *Weg* (S. 67). Eine scharfkantige, leicht gekrümmte Linie auf einer absolut monochromen Fläche ist reine Konstruktion und gleichzeitig schon eine beinahe fotografisch genaue Lichtung, wenn sich in ihrer Tiefe noch eine Person im besonnenen weißen Hemd vor extrem schattigem Hintergrund abhebt, die konzentriert nichts tut, als in die tiefe Tiefe der Fläche zu schauen. So einfach, so präzise, so kühl, so schön.

## **In dieser Gegend gehen wir nicht verloren**

Markus Stegmann

### **Erste Ansicht**

**Ausflug** (S. 11). Wir wandern in eine Wiese hinein und vergessen beim Wandern, was wir auf der Wiese eigentlich wollten. Wir laufen in eine leere Landschaft, die bis zum Horizont mit grüner Wiese gefüllt ist, mit nichts anderem als Wiese, Baumlosigkeit und sehr viel Gras. Im Gras gibt es sicher Tiere, aber wir können sie nicht sehen, denn die Wiese ist ein Meer aus Gras. Niemand kann in ein Meer hineinsehen, wir auch nicht. Wir können aber über das Meer laufen. Wer über ein Meer läuft, muss sich mit den Augen am Horizont festhalten, sonst geht er leicht verloren. Wir möchten nicht verloren gehen, obwohl wir wissen, dass wir in dieses Gras bereits eingesunken sind.

Vielleicht wollten wir überhaupt nicht auf die Wiese gehen, sondern an einen Ort hinter der Wiese, den wir von hier aus noch gar nicht sehen, höchstens erahnen und uns in Gedanken ausmalen. Die schönsten Orte sind die vorgestellten. Wenn sie uns nicht gefallen, können wir sie schnell wieder ändern. Wir müssen niemanden fragen. Die Orte gehören uns. Wir haben sie aus lauter Einfällen selbst gemacht. Aber sie halten nicht sehr lang. Schnell werden sie schwach und versinken, vielleicht in einem hohen Gras, oder sie fallen hinter einem Horizont herab. Deshalb müssen sie immer wieder neu gedacht werden.

Vielleicht ist der Ort, den wir suchen, gar kein Ort, sondern ein Horizont. Sobald wir einen Horizont erreicht haben, kommt dahinter schon der nächste. Wir laufen von Horizont zu Horizont, dabei wollten wir gar nicht lang wegbleiben. Wir mögen keine Wanderungen, wir wollten nur mal über diese Wiese gehen und nachsehen, was dahinter kommt. Wenn es aber der Horizont ist, den wir suchen, werden wir nie das Gefühl von Ankunft haben. Ohne Ankunft werden wir ewig weiterlaufen. Der Ausflug wird viel länger dauern als jede noch so ausgedehnte Wanderung.

Etwas zieht uns an Schnüren in diese Grasgegend hinein, aber was? Es muss etwas Rätselhaftes sein, das uns zieht, sonst würde uns das nicht passieren, uns jedenfalls nicht. Wir laufen normalerweise nicht einfach einem Horizont hinterher oder lassen eine Wiese mit uns wandern.

Während des Laufens haben wir vergessen zu reden. Sonst reden wir pausenlos. Irgendjemand von uns hat immer etwas zu erzählen. Wir erzählen alle ständig irgendetwas, auch wenn niemand zuhört. Hier draußen hören alle zu, aber niemand erzählt mehr.

**Abend** (S. 16). Wenn sich das ganze Grün der Landschaft in mein Herz gräbt und mein Atem zu dir durch den frühen Abend hindurch fließen muss und endlos weit

und dünn dich doch nur in Erinnerungen trifft, dann weiß ich, dass ich dich nicht mehr wiedersehen kann.

Je weiter ich auf die Wiese laufe, je weniger Vögel, Büsche oder Wolken ich erkenne, desto mehr gehe ich in ihr verloren. Die Landschaftsgenauigkeit hat sich mit all ihren Sinnen von mir entfernt und sich in eine Bühne verwandelt, um mich auszusetzen, um mich von allem anderen zu separieren.

Ich stehe in farbigen Flächen und erinnere mich an Landschaften, an solche, die wir immer durchquert haben. Ich laufe durch Landschaftskulissen und wundere mich, wo das Blut der Gegend geblieben ist. Vielleicht ist es mein Blut, das versickert ist und meine Erinnerungen, die verblichen sind, ohne mir zu sagen warum. Vielleicht laufe ich nicht durch eine Landschaft, sondern durch meine eigene Vergangenheit. Vielleicht jedoch ist die Vergangenheit gar nicht die meine, sondern eine fremde.

Wie bin ich in eine fremde Vergangenheit gelangt? Warum muss ich darin einsam sein? Vielleicht aber stecke ich gar nicht in einer richtigen, sondern in einer erträumten Landschaft. Niemand weiß das, und ich werde es nie allein herausfinden.

Ich glaube, was ich sehe, ist verzaubert, was ich denke, ist verwunschen. Ich weiß nicht, wo ich bin, wohin ich will oder gehen soll.

Ich bin in eine Landschaft geraten, und die Landschaft schläft. Die schlafende Landschaft hat keine Dornen wie im Märchen. Ich weiß nicht, ob ich die schlafende Landschaft wecken soll. Sie liegt ruhig und übersichtlich da, und ich kann still weitergehen. Wenn aber der Weg aufwacht, werde ich nicht mehr wissen, ob ich diesen Weg gehen kann. Wenn ich nicht mehr weiß, wohin ich gehen kann, muss ich für immer in der Vergangenheit bleiben.

**Dünen** (S. 1). Wir müssen schnell von hier weglaufen, ganz schnell. Wir wollen nicht hier, sondern hinter den Dünen sein. Die weite Sandfläche ist nicht gut für uns. Wir haben zu lange auf das Meer gesehen und möchten uns jetzt vom Meer entfernen. Wir möchten verschwinden. Einfach nur verschwinden. Wir wollen nicht mehr gesehen werden, von niemandem, auch nicht von dir. Die Sonne wird uns zwar immer noch sehen, aber das ist etwas anderes. Hinter den Dünen kommen andere Dünen, das ist gut so, damit rechnen wir.

Wir wollen in diese großen Wogen hineinrennen mit ihrem borstigen Gras, das der Wind peitscht. Wenn wir in den Dünen allein sind, können wir uns etwas von früher erzählen. Oder wir überlegen uns unsere Zukunft. Wenn man allein in der Landschaft ist und von niemandem gesehen oder heimlich beobachtet wird, kann man besser über sein Leben und über die ganze Welt nachdenken. Wir denken gerne über die Welt nach, aber die Welt lässt uns nicht in Ruhe, lässt uns keine Zeit zum Denken. Wir müssen einen Ort finden, wo das besser geht.





Vielleicht fällt uns in den Dünen aber gar nichts ein. Wir haben es vorher nicht probiert. Wir werden sehen, was passiert. Vielleicht geschieht in den Dünen etwas, das wir uns jetzt noch gar nicht vorstellen können. Die Sonne wird dabei sein und der Sand, soviel steht fest, und der ganze Himmel wird dort hinten genauso sein wie hier. Aber das Gefühl wird sich verändern.

Wir müssen hinter die Dünen, weil wir dort etwas erwarten. Ohne Erwartungen können wir nicht mehr existieren. Wir möchten vor allem die Überraschungen erleben, die in den Erwartungen stecken. Wir wollen mitten in das Unbekannte der Erwartungen hineinrennen und die Überraschungen aus den Erwartungen herausschälen. Wir klettern in unsere eigenen Erwartungen, die wir uns mit ein paar Dünen aufgebaut haben.

Was aber machen wir, wenn hinter dem Sand nur Sand ist und sonst nichts? Wenn die Erwartungen ganz plötzlich fort sind und keine Überraschungen kommen, sondern nur langweiliger Sand bis zum Horizont? Wir müssen es trotzdem versuchen. Jede Erwartung ist gut, auch wenn sie schnell wieder fort ist. Dann rennen wir eben wo anders hin und suchen etwas Neues. Wenn wir uns nicht immer wieder neue Erwartungen ausdenken, können wir die vielen Tage nicht durchhalten.

## **Zweite Ansicht**

Die Landschaften sind Gegenden zerbrechlicher Empfindsamkeit, Projektionsfelder latenten Gefühls. Wiesen und Wälder, Sand und Himmel sind wie Kulissen in die Bilder geschoben, bilden als farbige Flächen einsame Bühnen, auf welchen sich die Erwartungen der Figuren entwickeln und manchmal wieder in sich versinken. Flächenhaftigkeit und Perspektive verleihen den Gegenden ihre ausgedehnte Weite, ihre Ferne und Distanz. Sobald Figuren diese Topographien betreten, scheinen sie in die Landschaften zu hören, schenken sie ihre ganze Aufmerksamkeit dem Gras, dem Himmel, dem Sand, als wollten sie aus der distanzierten Härte der Flächen, die sich als Landschaften kleiden, etwas über sich selbst erfahren. Die Figuren werden zu Fragenden, suchen ihre Identität, die unscharf geworden ist, noch an einigen Kleidungsstücken hängt, vielleicht an einer Tasche. Wir sehen selten ihre Gesichter, weil die Figuren beginnen, sich in die Landschaft zu versenken.

Wenn wir in die Bilder sehen, rutschen wir in die Figuren hinein. So karg und befreit von Details die Gegenden auch sind, so stark ist der Sog, den sie entwickeln, so kraftvoll ziehen sie die Figuren und mit ihnen auch uns in sich hinein. Einfachheit und Banalität der Landschaften, ihre flächige Abstraktion und ihr Verzicht auf schmückende Details lassen sie nicht allein als Landschaften, als Natur- oder Stadtraum entstehen, sondern wandeln sie zu Folien des Nachdenkens, der Erinnerung, so als begegnete unsere Gegenwart einem übergeordneten, zeitlosen Raum. Die Figuren und wir sind als Lauschende unmittelbar und ohne Vorbereitung mit diesen seltsam zeitlosen Orten suggestiver Intensität konfrontiert.

Auch wenn Figurengruppen die Gegenden durchqueren, scheint es, als seien die Figuren einzeln unterwegs, als sei die Gruppe ein Rest von Gegenwart, der sich während des Fragens und Hörens mehr und mehr auflöst. Zwischen den Figuren mag da und dort einmal ein Wort fallen, aber es können nicht sehr viele sein. Angesichts der magnetischen Wirkungen des Sehens und der überwältigenden Erfahrungen von Weite und Einsamkeit werden die Worte immer leiser und schwächer.

Vielleicht sind die Bilder Teile von Filmen. Vielleicht sind die Filme Bestandteile unserer Erinnerungen, und wir haben sie so oder so ähnlich schon einmal gesehen, nicht nur gesehen, sondern durchlebt mit allen Empfindungen. Gefühle von Einsamkeit und Verlassenheit, Anflüge sanfter, kaum merklicher melancholischer Stimmungen oder aber innerlich gestellte Erwartungen an die Welt, an sich selbst treten in den Bildern in Erscheinung, bloß und unverstellt, ohne Gesten pathetischer Überhöhung oder Kultivierung malerischer Expression.

Malereigeschichtliche Sprachen sind den Bildern nicht ganz fremd, doch in Form durchschrittener, reflektierter Erfahrungen, nicht als materieller Abdruck. Die Malerei Tim Eitels schließt die fotografischen und filmisch bewegten Bilder der neunziger Jahre in ihr Gedächtnis mit ein. Die Wertschätzung der Distanz zum Dargestellten, der Befreiung, die durch die glatten Oberflächen möglich wurde, steckt als wesentliche Wahrnehmungserfahrung in seinen Arbeiten. Es mag sich auf den ersten, spontanen Blick der Eindruck einer neuen fotorealistischen Malweise einstellen, der sich jedoch rasch wieder verflüchtigt. So technisch virtuos die Bilder auch gemalt sind, streben sie gerade keine „Hyperrealität“ an, sondern bieten nur soviel Gegenständlichkeit, dass wir in einen schwebenden Zustand zwischen einem annähernd fotografischen und einem malerischen Sehen geraten. Kühle Distanz und glatte Flächigkeit leiten sich von der Fotografie ab, emotionale Weichheit und milchige Farbigkeit von der Malerei. Tim Eitel bezieht aus beiden Disziplinen genau soviel, wie er braucht, um seine ganz eigenen, unverwechselbaren Bildwirkungen entstehen zu lassen. Weder Malerei noch Fotografie als solche stehen im Zentrum, sondern Fragen nach dem Bild, nach den Bedingungen, unter denen heute glaubwürdige Formen des Figurenbildes möglich sind.

Im Vergleich mit anderen figürlichen Positionen gegenwärtiger Malerei fällt auf, dass die Bildsprache Tim Eitels eine seltene Balance zwischen der Realität unseres gegenwärtigen Lebens und derjenigen einer ungreifbaren, aber deutlich spürbaren Überzeitlichkeit einnimmt. So gelangen wir mit den Figuren vom Heute ins Morgen, vom Morgen ins Gestern. Indem modische Ausstattungen der Bilder ebenso vermieden werden wie pathetische Aufladungen gelingt es dem Künstler, einen schlafwandlerischen Schwebезustand zu erreichen, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht nur enthalten sind, sondern geradezu miteinander verschmelzen. Weder wird unsere Zeit zeittypisch ausgekostet noch lähmt ein kritikloses Anknüpfen an die Kunst-

geschichte die erneute Auseinandersetzung mit dem figürlichen Bild, das während des 20. Jahrhunderts zahlreiche Aufladungen und ideologische Vereinnahmungen über sich hat ergehen lassen müssen. Von alldem ist nichts zu spüren. Vielleicht liegt gerade in diesem Umstand das Geheimnis der intuitiven Intensität dieser Bilder.

Es ist die heute als wohltuend empfundene Abwesenheit von Botschaften, die den Bildern ihre Leichtigkeit verleiht. Kein innerer Drang, mit inhaltsschweren Mitteilungen und Manifesten eine als schlecht oder ungerecht betrachtete Welt anzuklagen, wie sich dies im Figurenbild spätestens seit Adolf Menzel oder Gustav Courbet, in den Werken des Expressionismus oder der Neuen Sachlichkeit zeigte. Keine politische Meinungsbildung, die etwa im Nationalsozialistischen und Sozialistischen Realismus bis hin zum Missbrauch führte. Warum ist ausgerechnet das figürliche Bild für derlei so anfällig? Weil es sich offenbar besonders dafür eignet, Vorstellungen zu verkörpern, wie der Mensch leben oder wie er gerade nicht leben soll. Das Figurenbild gewissermaßen als Modell gesellschaftlicher Einflussnahme. Die Figuren bei Tim Eitel reden uns jedoch nicht ins Gewissen, sie sind keine Missionare. Sie sind aber auch keine Helden, keine Vorbilder oder gar transzendente Erscheinungen der Verheißung oder Erlösung. Sie sind schlicht und einfach so, wie sie sind, ganz alltäglich, ganz normal. Die Figuren sind nicht Träger von Mitteilungen, sondern sie bewegen sich frei und ungehindert in den Landschaften so, wie sie möchten.

Dennoch kippen die Bilder nicht in banale Beliebigkeit oder plätschernde Oberflächlichkeit. Denn das, was zwischen den Figuren und den Natur- bzw. städtischen Räumen passiert, zeigt sich als höchst interessante Spannung. Es sind keine redseligen Dialoge, die geführt werden, denn in der stummen, beinahe staunenden Begegnung von Figur und Landschaft entspinnt sich ein subtiles Gewölk aus Fragen, Geheimnissen und Rätseln. Mit ihrem gesamten zivilisatorischen Selbstbewusstsein sind die Figuren in die Landschaft gegangen und finden sich plötzlich und unvermittelt auf sich selbst, auf sich ganz allein zurückgeworfen. Die Landschaft überwölbt sie als Resonanzkörper ihrer Befindlichkeit, während die Figuren unerwartet mit sich selbst, mit ihrer eigenen Existenz konfrontiert sind.

Da zumeist mehrere Figuren gleichzeitig auftreten, entsteht auch zwischen den Figuren ein Geflecht latenter Fragen, beispielsweise in welcher Beziehung sie untereinander stehen, was jüngst zwischen ihnen passierte oder demnächst einmal geschehen wird. Momentaufnahmen, die eine erzählerische Stimmung anreißen, ohne jedoch einem ausufernden Erzählen nachzugeben. Die Figurenkompositionen sind so gewählt, dass sich diese Fragen unmittelbar ergeben, ohne dass die Bilder ins Plaudern geraten. Gleichzeitig sind die Figuren gerade nur soweit individualisiert, dass sich eine gewisse Differenz untereinander ergibt, und andererseits soweit anonymisiert, dass sie nicht als Portraits bestimmter Personen durch die Landschaften wandern, sondern stets als Träger allgemeiner Befindlichkeiten unserer Zeit.

Durch den Entzug an Details der Landschaften, die verhaltene Individualisierung der Figuren und die Abwesenheit inhaltlicher Botschaften entsteht eine sorgfältig aufgebaute Bildkonstitution, die nicht nur subtil die Situation des zeitgenössischen, westlich geprägten Menschenbildes widerspiegelt, sondern auch Fragen aufwirft nach unserem Verhältnis zur Welt und letztlich nach uns selbst, nach dem, was und wer wir überhaupt sind. Dass sich diese großen, bedeutungsschweren Fragen derart leicht und in der Betrachtung der Bilder wie ganz von selbst ergeben, macht ihre Bedeutung und geheimnisvolle Anziehungskraft aus.











## Soberly gazing into the depths of the surface

Martin Schick

Tim Eitel's paintings combine areas of monochrome colour, subtly modified colour contrasts and mimetic depiction in a manner which is both unspectacular and highly elegant. His treatment of surfaces and figures is consistent and uncompromising, and his paintings seem so self-evident that it is as if the arrival of this synthesis of realism and the modern approach to the image had only been a matter of time. The recent crop of criticism reproaching current painting for its lack of critical, stylistic or thematic focus does not touch Tim Eitel. His paintings are surprising for their consistently calm compositions without arbitrary fracturing, with none of the imagery reaped from the vast fund supplied by advertising, film, TV, Internet and consumerism from which artists these days borrow as a matter of course. We find nothing being parodied, no courting of neo-pop, nor is yet another perspective being deconstructed; no, here a new view-point has been developed and coolly thought through, with flat surfaces that are allowed to remain as agreeably spacious and empty as they were only able to become in proportion to a human figure set against them. Eitel reduces everything to its essence, yet still achieves the effect of saturation.

Seldom is it so clearly evident: basically, painting is work performed on a surface – and with colour hues, of course. The meticulous lighting, with an almost Vermeer-like balance of front and back light, leaves no doubt as to the plausibility of the pictorial context; even Josef Albers would have enjoyed the interactions of Tim Eitel's palette. But in Eitel's work the lone protagonist of the colour field composition receives company precisely from the purportedly lost realm of representational depiction. Viewers of the painting turn up inside the painting and refer it *back another level*, to the level of the picture-within-a-picture. The interstice opens up to reveal an interior space which we perceive as a museum frequented by people intensely studying their surroundings and dressed in fashionably urban outfits, wearing coats and carrying bags – typical museum visitors, then. They are not there for the first time but are practised viewers of art in a relaxed mood compliantly absorbing Classical Modernism. On several occasions the viewers seem to be immersing themselves in the paintings or have even become trapped between the layers of the picture-within-a-picture level – but wait, that's only what it looks like. In fact, the convergence of the lines from the quoted Mondrian and those of the balustrade in the exhibition room, the lines between which the viewer in the picture has wandered, is accidentally contrived yet does not upset the logic of depiction.

As they are studying the exhibits, do the museum visitors immediately become aware of the similarities between their accessories and the pictures they are standing in front of, or between the patterns of their coats and those in the pictures

they are looking at? To give themselves a break, the museum visitors who are mostly standing in the middle ground of the picture occasionally peer outside through the glassed fronts of the star architect's architecture. Their sober gaze travels into the romantic distance. Out there, then, into the landscape – if on further inspection this turns out not to be a *Museum landscape* (p. 6): it too can be elegantly reduced – *Clearing* (p. 70), *Ditch* (p. 72), *Bend* (p. 39), *Path* (p. 67). A sharp-edged, slightly curved line on an absolutely monochrome surface is pure construction; but it also becomes an almost photographically true clearing when in its depth a single figure in a sunlit white shirt stands out against an extremely shady background and with utter concentration does nothing but gaze into the deep, deep depth of the surface. So simple, so precise, so aloof, so beautiful.

Translated by Matthew Partridge

## **We won't get lost around here**

Markus Stegmann

### **First View**

**Excursion** (p. 11). We walk into a meadow, and as we walk we forget what we actually came here for. We enter an empty landscape that is filled to the horizon with green meadow, nothing but meadow, treelessness and lots of grass. No doubt there are animals in the grass but we cannot see them because the meadow is a sea of grass. No one can look inside a sea, nor can we. But we can walk over the sea. When you walk over the sea you must keep your eyes fixed firmly on the horizon or else you easily get lost. We don't want to get lost, although we know we've already sunk into this grass.

Perhaps we didn't even want to go to the meadow at all, but to a place beyond the meadow that we can't see yet from here, a place we can only imagine and see in our mind's eye. The most beautiful places are the imagined ones. If we don't like them we can quickly change them. We don't have to ask anyone. The places belong to us. We made them ourselves from nothing but ideas. But they don't last very long. They rapidly grow faint and sink, perhaps into high grass, or they drop down behind a horizon. Which is why they have to be thought up over and over again.

Perhaps the place we are looking for is not a place at all but a horizon. As soon as we reach one horizon another appears behind it. We walk from horizon to horizon, although we really didn't want to be away that long. We don't like going on long hikes; we just wanted to cross this meadow and see what lies beyond it. But if it's the horizon we're looking for we'll never get the feeling of having arrived. If we never arrive we'll continue to walk forever. The excursion will last much longer than even the most extended hike.

Something is pulling us by strings into this grassy area, but what? It must be something mysterious that is drawing us in, because otherwise this wouldn't happen, not to us at any rate. We don't normally just set off in pursuit of a horizon or let a meadow take us on a hike.

While we've been walking we've forgotten to talk. Usually we talk non-stop. One of us always has something to say. We're all constantly going on about something or other, even if no one is listening. Out here everyone listens but no one talks any more.

**Evening** (p. 16). When the entire green of the landscape engraves itself onto my heart and my breath must flow, endlessly vast and thin, through the early evening to get to you, yet reaches you only in memories, then I know I cannot see you again.

The further I walk across the meadow, the fewer birds, bushes or clouds I recognize, the more I lose myself within it. The precise detail of the landscape has



removed itself from me with all its senses and has turned into a stage in order to abandon me, to separate me from everything else.

I stand in areas of colour and recall landscapes, the kind we always passed through. I walk through landscape scenery and wonder where the blood of the area has gone. Perhaps it is my blood that has seeped away and my memories that have faded without telling me why. Perhaps I am not walking through a landscape but through my own past. But perhaps this is not my past but someone else's.

How have I come to be in someone else's past? Why must I be lonely within it? But then perhaps I am not in a real landscape but an imaginary one. Nobody knows that, and I will never find out on my own.

I believe that what I see is enchanted, what I think is bewitched. I do not know where I am, where I want to go or should go.

I have come into a landscape and the landscape is asleep. Here in the sleeping landscape there are no thorns like in the fairytale. I don't know whether I should wake the dormant landscape. It lies there, peaceful and exposed, and I can quietly walk on. But if the path wakes up, I will no longer know if I can continue on this path. If I no longer know where I can go I'll have to stay in the past forever.

**Dunes** (p. 1). We have to run away from here fast, really fast. We don't want to be here, we want to be behind the dunes. The wide stretch of sand isn't good for us. We've been looking at the sea for too long and now we want to get away from it. We'd like to disappear. Just disappear. We no longer wish to be seen, not by anyone, not even you. The sun will still see us, but that's different. Behind the dunes are more dunes; that's good, we're counting on that.

We want to run into these huge rolling banks with their prickly grass whipped by the wind. When we are alone in the dunes we can tell each other something from the past. Or we can think about our future. When you're alone in the landscape, and not being seen or secretly observed by anyone, it's easier to think about your life, about the whole world. We like to think about the world, but the world gives us no peace; it leaves us no time to think. We have to find a place where it's easier to think.

But maybe when we're in the dunes we won't be able to think of anything. We haven't tried it before. We'll see what happens. Perhaps something will happen in the dunes that we can't even begin to imagine yet. The sun will be there, and the sand, that much is sure, and the entire sky will be exactly the same over there as it is here. But the feeling will change.

We have to get behind the dunes because we expect something there. Without expectations we can no longer exist. Above all we want to experience the surprises that the expectations hold for us. We want to run headlong into the unknown quantity of our expectations and sift out the surprises. We climb into our own expectations, which we have constructed for ourselves from a few dunes.



But what do we do if behind the sand there is only sand and nothing else? If the expectations are suddenly gone and have left no surprises behind, just boring sand as far as the horizon? We have to try anyway. Every expectation is good, even if it quickly vanishes. Then we'll simply run somewhere else and look for something new. We can't deal with the many days we still have to endure if we don't keep thinking up new expectations.

### **Second View**

The landscapes are places of fragile sensitivity, projection surfaces of latent emotion. Meadows and forests, sand and sky are pushed into the pictures like backdrops; as areas of colour they create lonely stages on which the figures' expectations grow and sometimes collapse. Two-dimensionality and perspective lend the areas their vast range, their distance and remoteness. As soon as figures enter these topographies they seem to listen to the landscapes, to devote all their attention to the grass, the sky and the sand, as if they want to discover something about themselves in the detached hardness of the surfaces clothed as landscapes. The figures become inquirers, seeking their identity which has become blurred, which is still attached to some articles of clothing or perhaps a bag. Seldom do we see their faces, because the figures begin to immerse themselves in the landscape.

When we look into the pictures we slip inside the figures. As barren and empty of detail these terrains are, the attraction they exert is very strong as they powerfully draw the figures, and us along with them, into their midst. The simplicity and banality of the landscapes, their flat abstraction and deliberate omission of decorative details make them appear not just as landscapes, as natural or urban spaces, but rather transform them into foils of contemplation, of memory – as if our present were encountering a higher, timeless space. Directly and with no preparation, we and the figures are confronted as listeners with these strangely timeless places of suggestive intensity.

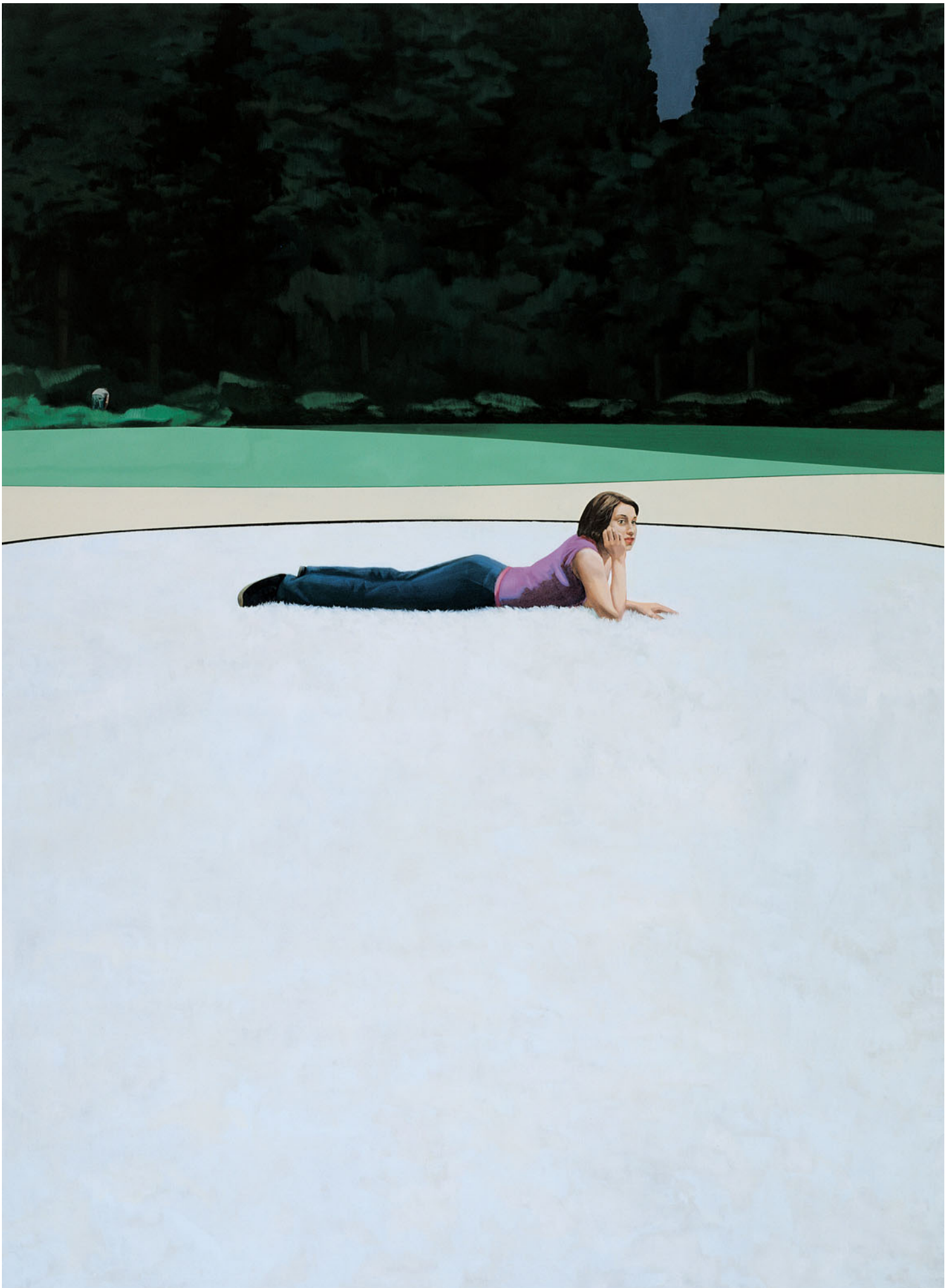
Even when groups of figures pass through these terrains, it is as if each figure were out there on their own, as if the group were a remnant of the present that gradually evaporates during the questioning and listening. Now and again a word or two might be exchanged between the figures, but it can't be all that many. In view of the magnetic effect of seeing and the overwhelming experience of vastness and loneliness, the words become increasingly faint and quiet.

Perhaps the pictures are parts of films. Perhaps the films are elements of our memories and we have seen them (or something like them) before – and not just seen them but experienced them with all the attendant sensations. Feelings of loneliness and abandonment, traces of soft, barely palpable melancholy moods, or else private expectations of the world, of oneself, emerge from these pictures, bare and undisguised, without any gestures of exaggerated pathos or contrived painterly expressiveness.

The historical languages of painting are not completely alien to the pictures, but here they take the form of lived-through, reflected experience rather than material impression. Tim Eitel's painting has the photographic and filmic images of the 1990s stored in its memory. His esteem for maintaining distance to what is depicted, for the liberating quality made possible by the smooth surfaces, constitutes a fundamental perceptual experience contained in his works. A first, swift glance might give the impression of a new form of photorealistic painting, but this is quickly dispelled. Although the execution of the paintings is technically brilliant, the works specifically do not aspire to "hyperreality"; instead they provide just enough representation to keep us in a state of suspense between an almost photographic and a painterly way of seeing. Cool distance and smooth two-dimensionality derive from the medium of photography, emotional tenderness and milky coloration from painting. Tim Eitel draws just as much as he needs from both disciplines in order to create his very own, unmistakable pictorial impact. The central issue is not painting or photography as such, it is the picture itself and the conditions under which credible forms of figuration are currently possible.

Compared to other figurative positions within contemporary painting, it is striking that Tim Eitel's imagery maintains a rare balance between the reality of our present-day life and that of an ungraspable but distinctly tangible supertemporality. Together with the figures we thus pass from today into tomorrow, from tomorrow into yesterday. By avoiding both fashionable decoration and sentimental overload in his pictures, the artist successfully creates a somnambulatory state of suspense in which past, present and future are not only simultaneously included but also merged. Eitel neither celebrates the typical features of our time, nor does he allow an uncritical perpetuation of art history to paralyze the renewed preoccupation with the figurative image, which in the course of the 20th century has repeatedly had to endure imposed meanings and ideological monopolization. There is no trace of this here. Perhaps the secret behind these paintings' intuitive intensity lies in precisely this fact.

It is the – currently refreshing – absence of a message which lends these pictures their lightness. Here there is no inner compulsion to condemn by means of weighty messages and manifestos a world that is felt to be bad or unjust, as became a feature of figurative painting at the latest with Adolf Menzel or Gustav Courbet, in the works of Expressionism or New Objectivity. There is none of the political opinion-making which for example in Socialist and National Socialist Realism led into the realm of abuse. Why is the figurative image in particular prone to such treatment? Because it is obviously well-suited to embodying concepts of how man should, or specifically should not, live: figure painting as the model for exerting social influence, as it were. Tim Eitel's figures, however, do not try to appeal to our conscience; they are not missionaries. But nor are they heroes, role models or in any way transcendental visions of promise or redemption. They are simply how they are, very normal, very





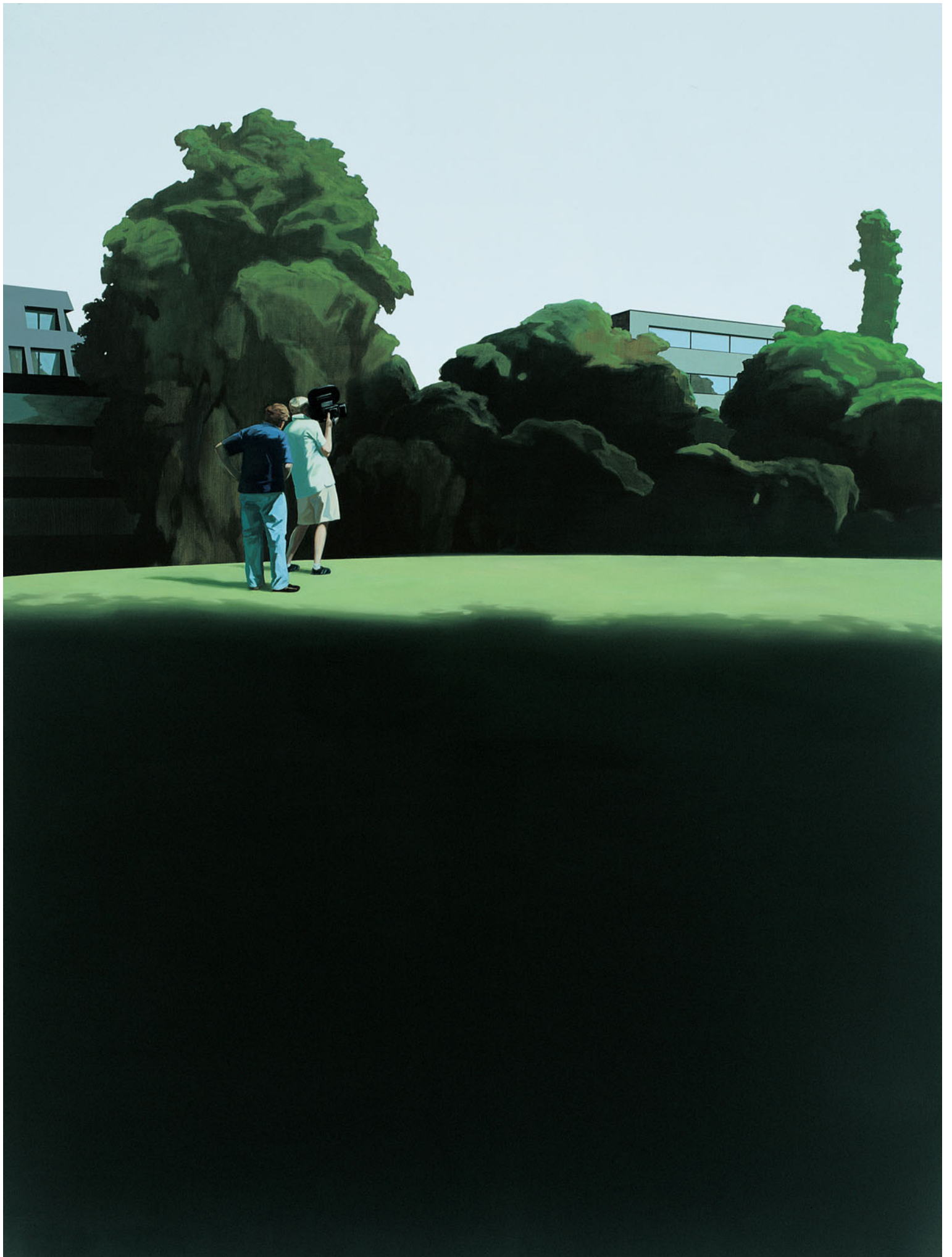
everyday. The figures are not bearers of messages; they are free to move unhindered through the landscapes as they wish.

Nevertheless, the pictures do not tip over into banal arbitrariness or shallow superficiality, because what takes place between the figures and the natural or urban spaces reveals itself to be an extremely interesting state of tension. There are no talkative dialogues being held here; instead, out of the silent, almost amazed encounter between figure and landscape grow subtle clouds of questions, secrets and puzzles. With all their civilizational self-assurance the figures have entered the landscape and now find themselves suddenly and without warning thrown back upon themselves, upon themselves alone. The landscape forms a vault over them like a sound box for their sensitivities, while the figures are unexpectedly confronted with their own selves, with their own existence.

As the figures generally appear in groups, a web of latent questions is also spun between them: for example, what connection do they have to one another, what has happened recently between them and what will happen in the near future? Snapshot images are created that edge into a narrative mode yet do not give way to elaborate accounts. The figurative compositions have been carefully chosen so that these questions are raised directly, without the pictures becoming too conversational. At the same time the figures are individualized only as far as is required to distinguish between them, and on the other hand are made sufficiently anonymous that they do not wander through the landscapes as portraits of specific people, but instead always mirror general sensibilities of our time.

Through the removal of detail from the landscapes, the measured individualization of the figures and the absence of pointed messages, a carefully constructed pictorial constitution is created which not only subtly reflects the position of the contemporary, western-influenced human image, but also raises questions about our relationship to the world and ultimately about ourselves, about who and what we are. The fact that such fundamental, weighty questions are brought to mind so easily and almost automatically while we are looking at the paintings is what gives these works their particular significance and enigmatic appeal.

Translated by Jacqueline Todd



## Un regard serein à l'intérieur de la surface

Martin Schick

Des surfaces de couleur monochromes, des jeux de contrastes raffinés et une représentation mimétique se joignent d'une façon élégante et non spectaculaire dans les tableaux de Tim Eitel. Ses images sont si naturelles, grâce à la conséquence et la détermination avec laquelle il joue avec ses figures et ses surfaces, qu'on a l'impression que le temps a attendu cette synthèse de conception moderne des images et du réalisme. Récemment on a beaucoup critiqué la « peinture actuelle » en lui reprochant de manquer de but précis au niveau du style, du critère ou de la thématique – ce n'est certainement pas le cas pour Tim Eitel. Il surprend avec ses compositions évidentes et calmes, qui s'éloignent des ruptures arbitraires et qui fuient les références au monde de la « pub/film/télé/internet/consommation », tellement en vogue chez les artistes d'aujourd'hui. Ici il n'y a pas de place pour la parodie, on ne s'intéresse pas au néo-pop ou à la fracture d'une vision quelconque. L'artiste préfère développer une nouvelle approche, il développe sa pensée jusqu'au bout en utilisant des surfaces, qui sont si larges et agréables, vides jusqu'au point que la présence d'une figure qui se met en relation avec ces espaces le permette. Eitel sait réduire jusqu'à l'essentiel, tout en atteignant un effet pictural complet.

Il est rare de l'apercevoir avec une telle clarté : la peinture se réduit finalement à un travail de la surface, et bien sûr, aussi, à un souci pour les différentes valeurs de la couleur. La domination précise de la lumière, d'un jour et contre-jour à la Vermeer, donne de la force à la composition des images. Et les interactions entre différentes couleurs, réalisées par Eitel, pourraient même plaire à Josef Albers. Mais le rôle de protagoniste solitaire que Tim Eitel réserve à ses compositions de surfaces de couleurs, nous renvoie à l'univers (qu'on croyait perdu) de la représentation objective. Des spectateurs apparaissent dans les tableaux et créent ainsi un nouvel espace, celui de l'image dans l'image. Dans l'intervalle naît un intérieur, qu'on observe comme un musée, peuplé de gens portant des vêtements sportifs et urbains, avec des sacs et des manteaux, qui posent et se comportent comme les visiteurs d'un tel lieu. Ils ne sont pas là pour la première fois, on voit qu'il s'agit d'un public entraîné, qui consomme d'une manière « relax » l'art moderne « classique ». Dans certaines images, on a l'impression que ces spectateurs ont tendance à disparaître entre ces surfaces colorées, qu'ils sont absorbés par cette image dans l'image. Mais attention, ce n'est qu'une illusion : la coïncidence entre les lignes de Mondrian (cité clairement) et une balustrade dans la salle d'exposition, qu'on observe en tant que spectateur dans l'image, est source du hasard et n'apporte aucune confusion dans la construction logique de la représentation.

Est-ce que les visiteurs – au moment de la contemplation – se rendent compte des similarités existantes entre leurs propres accessoires (les gadgets qui ornent leurs manteaux) et les objets représentés sur le tableau ? Les visiteurs du musée – pour la plupart au milieu du tableau – regardent, pour se délasser, à l’extérieur à travers des grosses fenêtres typiques de l’architecture actuelle. Un regard neutre se perd dans un romantisme lointain. Sortons ! Même ce paysage extérieur (peut-être lui aussi un *Paysage de musée* (p. 6)) se réduit vite et avec élégance. *Clairière* (p. 70), *Fossé* (p. 72), *Courbe* (p. 39), *Chemin* (p. 67). Une ligne courbe, tranchante, sur une surface monochrome est une pure construction mais peut se lire également comme une représentation photographique et réaliste d’une clairière, surtout quand sur un fond extrêmement ombragé apparaît une personne avec une chemise blanche rayonnante : un personnage qui ne fait absolument rien, mis à part regarder, avec une concentration absolue, la profondeur totale de cet espace. Si simple, si précis, si tranquille et si beau.

Traduit par le CRAC Alsace

## **Nous ne nous perdons pas dans cet environnement**

Markus Stegmann

### **Première vue**

**Excursion** (p. 11). Nous nous promenons dans un pré et ce faisant, nous oublions ce que nous voulions faire dans ce pré. On s'aventure dans un paysage vide rempli jusqu'à l'horizon de prés verts, juste des prés, rien d'autre, aucun arbre, juste de l'herbe. Il y a certainement des animaux qui se cachent dans l'herbe, mais nous ne les voyons pas, car l'herbe est comme une mer verte. Personne ne peut perforer la mer avec ses yeux, nous non plus. Mais on peut marcher sur cette mer. Celui qui marche sur une mer doit figer ses yeux sur l'horizon, sinon il est perdu. Nous n'avons pas envie de nous perdre, bien que nous sommes conscients que nous nous sommes enfoncés dans cette herbe.

Peut-être n'avions nous pas l'intention de nous introduire dans ce pré. Nous voulions aller à un lieu qui se trouve derrière ce pré, un endroit que nous ne voyons pas d'ici, nous pouvons juste l'imaginer et lui donner forme dans nos pensées. Les lieux les plus jolis sont ceux qu'on imagine. Quand ils ne nous plaisent pas, on peut vite les changer. Pas besoin de demander à quelqu'un. Ces lieux nous appartiennent. Nous les avons construits avec des idées qui nous passaient par la tête. Mais ils sont éphémères. Très vite ils s'affaiblissent et s'effondrent, ils disparaissent peut-être dans l'herbe si longue ou tombent de l'autre côté de l'horizon. Voilà pourquoi nous sommes obligés de les réinventer jour après jour.

Peut-être que ce lieu que nous cherchons n'est pas un endroit précis, mais un horizon. Dès qu'on découvre un horizon, le prochain s'annonce. On se promène d'horizon en horizon, mais en faisant attention de ne pas s'égarer. Nous n'aimons pas les promenades, nous voulons juste traverser ce pré pour voir ce qu'il y a derrière. Mais si jamais c'est l'horizon que nous cherchons, nous n'atteindrons jamais la sensation de l'arrivée. Et sans arrivée nous pouvons continuer éternellement. Cette excursion risque de durer plus longtemps que la promenade la plus longue.

Quelque chose nous pousse à errer dans cette herbe, mais quoi exactement ? Ça doit être une chose mystérieuse qui nous amène ici, sinon nous ne serions pas là, surtout pas nous. D'habitude, nous ne poursuivons pas un horizon et nous ne nous laissons pas promener par un pré.

Pendant la marche nous avons oublié de parler. Sinon nous n'aurions pas arrêté. Parce que quelqu'un a toujours quelque chose à dire. Nous parlons sans arrêter, même si personne n'écoute. Ici, dehors, tout le monde écoute, mais personne ne dit plus rien.



**Soir** (p. 16). Lorsque le vert entier du paysage s'ancre dans mon cœur et lorsque mon souffle doit pénétrer à travers la soirée pour te toucher, éternel, large et mince et que je ne peux t'attraper que dans ma mémoire, là je sais que je ne vais plus jamais te revoir.

Si je continue ma promenade dans le pré, je me perds de plus en plus. Je réussis à reconnaître de moins en moins les oiseaux, les buissons ou les nuages qui m'entourent. Ce qui avant était un paysage, s'est transformé en scène, qui m'isole et me sépare de tout le reste.

Je me trouve au milieu de surfaces colorées, qui me rappellent des paysages ; de ceux que nous avons l'habitude de fréquenter. Je visite les coulisses des paysages en me demandant où est resté le sang de cet environnement. Peut-être est-ce mon propre sang qui s'est dégénéré ou sont-ce mes souvenirs qui ont pâli, sans que je ne m'en rende compte ? Peut-être que je ne traverse pas un paysage, mais mon propre passé. Ou le passé que je traverse n'est pas le mien, mais celui d'une autre personne.

Comment suis-je arrivé dans ce passé étrange ? Pourquoi dois-je errer seul ici ? Probablement que ce paysage n'est pas réel, qu'il s'agit d'un rêve. Personne ne connaît la réponse et tout seul je serai incapable de la trouver.

Je crois que ce que je vois est magique et que ce que je pense est une malédiction. Je ne sais plus où je suis, où je veux aller et ce que je veux.

Je suis arrivé par hasard dans ce paysage et ce paysage dort. Ce paysage endormi n'a pas d'épines, comme dans les contes de fées. Je ne sais pas si je dois réveiller ce paysage dormant. Je peux continuer silencieusement mon chemin, car ce paysage est étendu plein de calme, tout à fait contrôlable. Mais si le chemin se réveille, je ne saurai plus si je dois prendre ce chemin-là. Je ne sais plus où aller, donc je suis condamné à vivre pour toujours dans le passé.

**Dunes** (p. 1). On doit échapper d'ici très vite. Très très vite. Nous ne voulons pas rester ici, nous voulons nous réfugier derrière les dunes. Cette plaine de sable ne nous convient pas. Nous avons observé la mer trop longtemps. Le temps est venu de nous éloigner. Nous voulons disparaître, seulement disparaître. Nous voulons que personne ne nous voit, même pas toi. Il y aura toujours le soleil qui nous regardera, mais c'est autre chose. Derrière les dunes il y aura d'autres dunes, on compte sur cela.

Nous voulons disparaître dans ces grandes vagues avec cette herbe hérissée, fouettée par le vent. Une fois seuls dans les dunes, nous pouvons nous raconter des histoires d'antan. Ou nous faisons des plans pour le futur. Quand on se trouve seul dans un paysage, observé par personne ou secrètement regardé par quelqu'un, on peut mieux méditer sur sa propre vie et sur le monde entier. Nous aimons ça, méditer sur le monde, mais le monde ne nous laisse pas le temps pour penser. Pour cela il nous faut trouver un lieu où cela soit possible.



Peut-être que nous n'aurons aucune bonne idée en étant dans les dunes. Nous n'avons jamais essayé avant. Voyons ce qui se passe. Peut-être que dans les dunes il se passera quelque chose que nous ne pouvons pas nous imaginer. Il y aura le soleil et le sable, cela est clair. Et le ciel entier sera comme ici. Mais le sentiment sera différent.

Nous devons aller derrière les dunes, parce que là nous attendons encore quelque chose. Il n'y a pas de vie sans espoir. Nous voulons surtout vivre les surprises qui se cachent dans notre espoir. Nous voulons nous introduire en plein milieu dans l'inconnu de nos espoirs pour extraire les surprises de là-bas. Nous escaladons nos propres espoirs que nous avons construits à base de quelques dunes.

Mais que fait-on quand derrière le sable il n'y a que du sable et rien d'autre ? Quand notre espoir s'éloigne tout d'un coup et qu'il n'y a plus de surprises ? Juste ce sable ennuyeux, jusqu'à l'horizon ? Mais nous devons essayer quand même. Chaque espoir – aussi éphémère soit-il – est une bonne chose. Sinon nous courrons vers un autre endroit et nous cherchons quelque chose de neuf. Si nous n'inventons pas tous les jours de nouveaux espoirs, nous ne supporterons jamais l'attente.

## **Deuxième vue**

Les paysages sont des zones de sensibilité fragile, des champs sur lesquels se projettent des émotions latentes. Des prés, des forêts, le sable et le soleil fonctionnent comme des scènes abandonnées, sur lesquels l'espoir des personnages prend forme, mais où il se noie également. La perspective et la domination de la surface donnent du souffle à l'espace, ils accentuent le sentiment du lointain, de la distance. Mais dès qu'il y a des figures qui entrent dans cette topographie, on a l'impression qu'elles écoutent ce paysage. Elles se concentrent sur l'herbe, le ciel, le sable. C'est comme si elles attendaient de cette analyse de surfaces une réponse qui explique quelque chose sur elles-mêmes. Les figures deviennent des enquêteurs, qui cherchent leur identité, une identité trouble, qui ne se tient que par quelques bouts de vêtements ou grâce à un détail précis. On voit rarement leur vrai visage car ce sont des figures qui commencent à disparaître dans le paysage.

Quand on observe les images on se fixe sur les personnages. L'environnement est libre de détails, sévère, mais quelque chose nous pousse vers ces personnes. Elles sont là et développent une attraction à laquelle il est difficile d'échapper. La banalité et l'évidence des paysages, leur abstraction et le refus de détails ornementaux leur permettent de se transformer en des lieux urbains ou naturels. Mieux encore : la folie de nos pensées nous permet de les voir comme des espaces contemporains, reflets fidèles de notre mémoire, des lieux où notre quotidien se transforme en espace intem-

porel. Nous – en tant que spectateurs non avertis – nous nous confrontons sans préméditation à ces lieux caractérisés par une intemporalité suggestive.

Mais s'il y a des groupes d'individus qui traversent les champs, on a l'impression que ce sont des gens solitaires. Le groupe se voit comme un élément du présent, qui se dilue petit à petit au long du jeu de questions-réponses. De temps en temps quelqu'un a le droit de placer un mot – mais pas trop souvent non plus. L'effet magnétique de la vision et les sensations bouleversantes d'ampleur et de solitude réduisent les mots à des chuchotements.

Peut-être que ces images sont des extraits de films. Peut-être que ces films sont des fragments de notre mémoire, et qu'on les a vécus de telle ou telle façon, mais qu'on a vraiment vécu : des sentiments d'abandon et de solitude, des débuts de sentiments mélancoliques plus intimes, à peine notables, ou des rêves d'un monde idéal. Ils apparaissent dans les images, comme une représentation pure et dure, sans les gestes d'un pathos inutile ou sans trop de culte pour l'expression picturale.

Bien sûr, on peut placer les tableaux dans un cadre de références historiques et picturales, mais ils s'éloignent de ce contexte grâce à un sentiment de vécu, d'expériences méditées qui ne s'arrêtent pas au point mort de l'empreinte matérielle. La peinture de Tim Eitel incorpore le concept des images en mouvement (cinéma et photo) des années 90. La valeur de savoir prendre sa distance vis-à-vis de ce qui est représenté, la libération, acquise grâce à l'utilisation des surfaces planes, dominant clairement son travail. A première vue on croit voir une nouvelle façon de peindre genre « photo-réalisme », mais très vite on se rend compte qu'il ne s'agit pas de cela. Bien sûr, les tableaux sont réalisés avec une technique virtuose, mais ils ne cherchent pas à rendre visible une « hyper-réalité » ; ils nous amènent plutôt à un état intermédiaire, qui conjugue une vision photographique et picturale. La distance et la froideur s'inspirent de la photographie, pendant que la sensibilité émotionnelle et les couleurs opaques nous renvoient plutôt à la peinture. Tim Eitel prend de ces deux disciplines juste le nécessaire pour créer son univers pictural personnel. Ni la peinture, ni la photo ne sont protagonistes, il s'en sert comme instruments pour questionner l'image et la place possible de la figure dans ce cadre-là. Dans ce contexte : quelles sont les formes et les relations possibles aujourd'hui ?

Quand on compare le langage de Tim Eitel avec d'autres expressions de la peinture figurative actuelle, on détecte tout de suite que l'auteur arrive à établir un équilibre fragile entre notre vie quotidienne et une réalité plus universelle, intouchable, qui traverse la notion du temps. Les figures d'aujourd'hui se déplacent dans le lendemain et vice-versa. Grâce à l'attraction de ces peintures, l'artiste réussit à nous inviter, sans pathos, à atteindre un état de rêve somnambulique, où le futur, le passé et le quotidien

se mélangent. On choisit d'accepter l'image telle qu'elle est, sinon nous acceptons – sans critique aucune – ce rapprochement à l'image figurative, tellement critiquée ou louée tout au long du XX siècle. Tim Eitel s'éloigne de cette possible polémique. Peut-être est-ce là précisément que se cache le secret de ses tableaux.

C'est l'absence de messages directs qui fait la consistance de son œuvre. Il n'y a aucune pression, aucune force intérieure qui poussent l'artiste à dénoncer un monde injuste et mauvais. Il s'éloigne de la position de Gustave Courbet ou d'Adolf Menzel, qui critiquaient un monde pervers et sordide dans leurs manifestes. L'artiste fuit un positionnement politique, qui a mené jusqu'aux aberrations du nazisme ou du réalisme socialiste. Pourquoi la représentation figurative s'associe-t-elle si facilement à ces univers ? Parce qu'elle représente si facilement une idéologie : comment doit-on vivre – ou quels sont les codes à ne pas suivre ? Les figures représentées fonctionnent comme des modèles. Mais les personnages de Tim Eitel échappent à cette mission. Ce ne sont pas des missionnaires qui veulent nous donner des leçons. Ce ne sont pas non plus des exemples ou des héros. Ils sont comme ils sont, des gens normaux, banals et normaux. Derrière leur attitude, ils ne cachent pas de grands messages, ils se meuvent avec naturel dans le paysage.

Néanmoins les images ne tombent pas dans le piège d'une banalité quelconque ou d'une superficialité clapotante car ce qui se passe entre les figures et la nature ou les environnements urbains, produit une tension très intéressante. Ce ne sont pas des dialogues bavards qui se créent, mais c'est la confrontation muette, presque étonnante entre paysage et figure, qui forme un nuage subtil, composé de questions, de secrets et d'énigmes. Les figures se sont introduites dans le paysage avec confiance et sûres de leur position dans la société, et se retrouvent soudain et sans préavis toutes seules, renvoyées à elles-mêmes. Le paysage les enveloppe comme une chambre d'écho de leur Être, tandis qu'elles sont confrontées par surprise à leur propre existence.

Comme le plus souvent plusieurs personnages apparaissent en même temps ; un réseau de questions latentes se noue entre les figures. On pourrait se demander quel lien les unit. On se questionne sur ce qui s'est passé entre eux et sur ce qui peut arriver plus tard. Ce sont des enregistrements d'instant précis, qui évoquent une ambiance narrative, sans nous révéler le récit en entier. Les compositions des figures sont construites de telle façon, qu'elles nous poussent à nous poser ces questions, mais sans que les images se mettent trop à bavarder. En même temps, les personnages ne sont qu'individualisés à tel point, qu'on peut apercevoir certaines différences entre eux, mais ils gardent cependant un degré d'anonymat. Ainsi, ils ne se promènent pas comme des portraits de personnes précises à travers le paysage, mais ils sont transporteurs d'un esprit général qui marque notre époque.



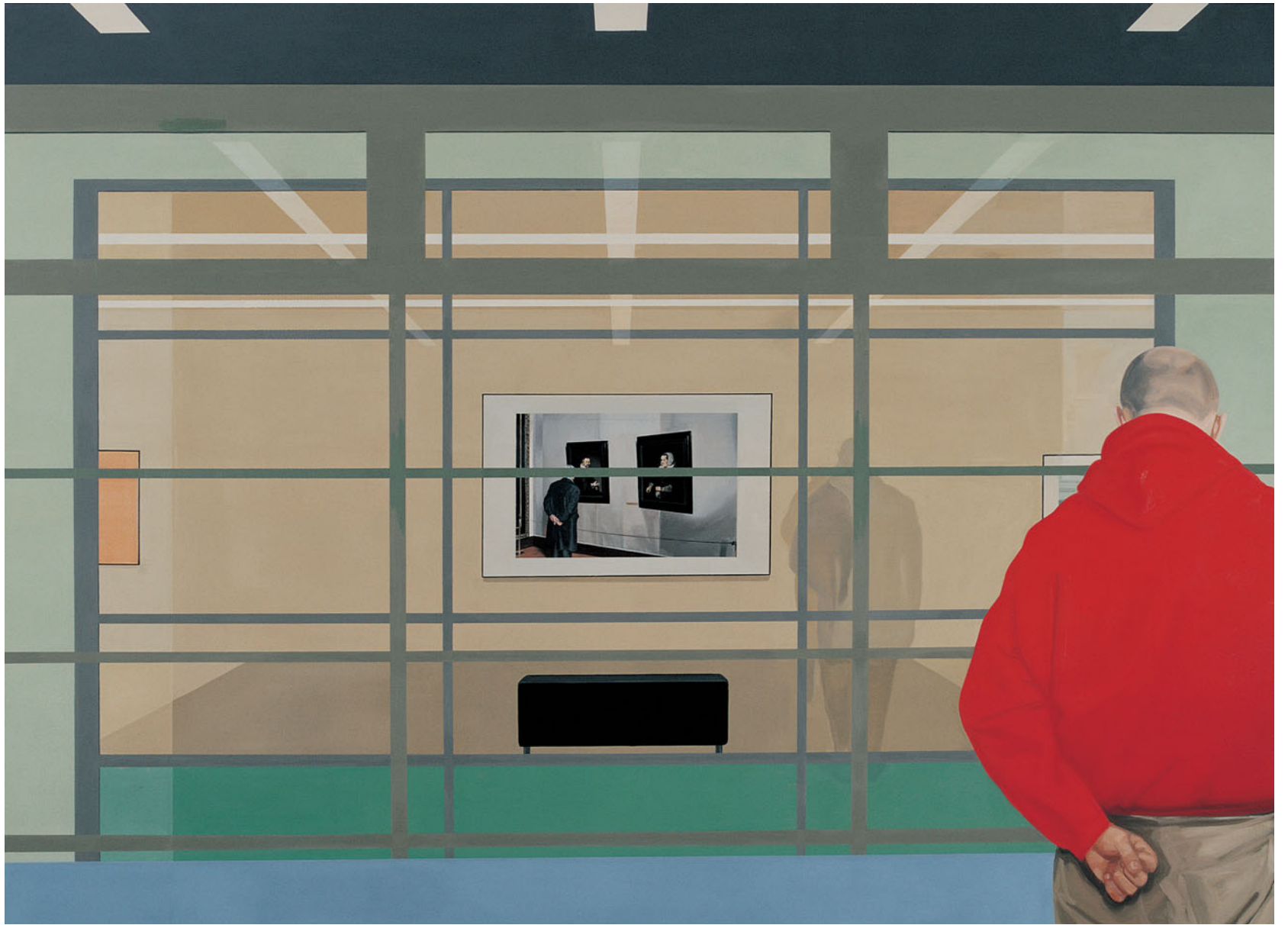
Le retrait de détails dans les paysages, l'individualisation spécifique des personnages et l'absence de messages au niveau de contenu permettent la construction soignée des images, qui ne reflète pas uniquement de manière subtile la situation actuelle et d'inspiration occidentale de l'image de l'être humain mais qui se réfère aussi à nous-même et nous rend conscients de ce que et qui nous sommes. Le fait que ces questions majeures et pleines de nuances apparaissent si naturellement quand on observe les peintures, est le secret de leur sens et de leur attractivité.

Traduit par le CRAC Alsace

















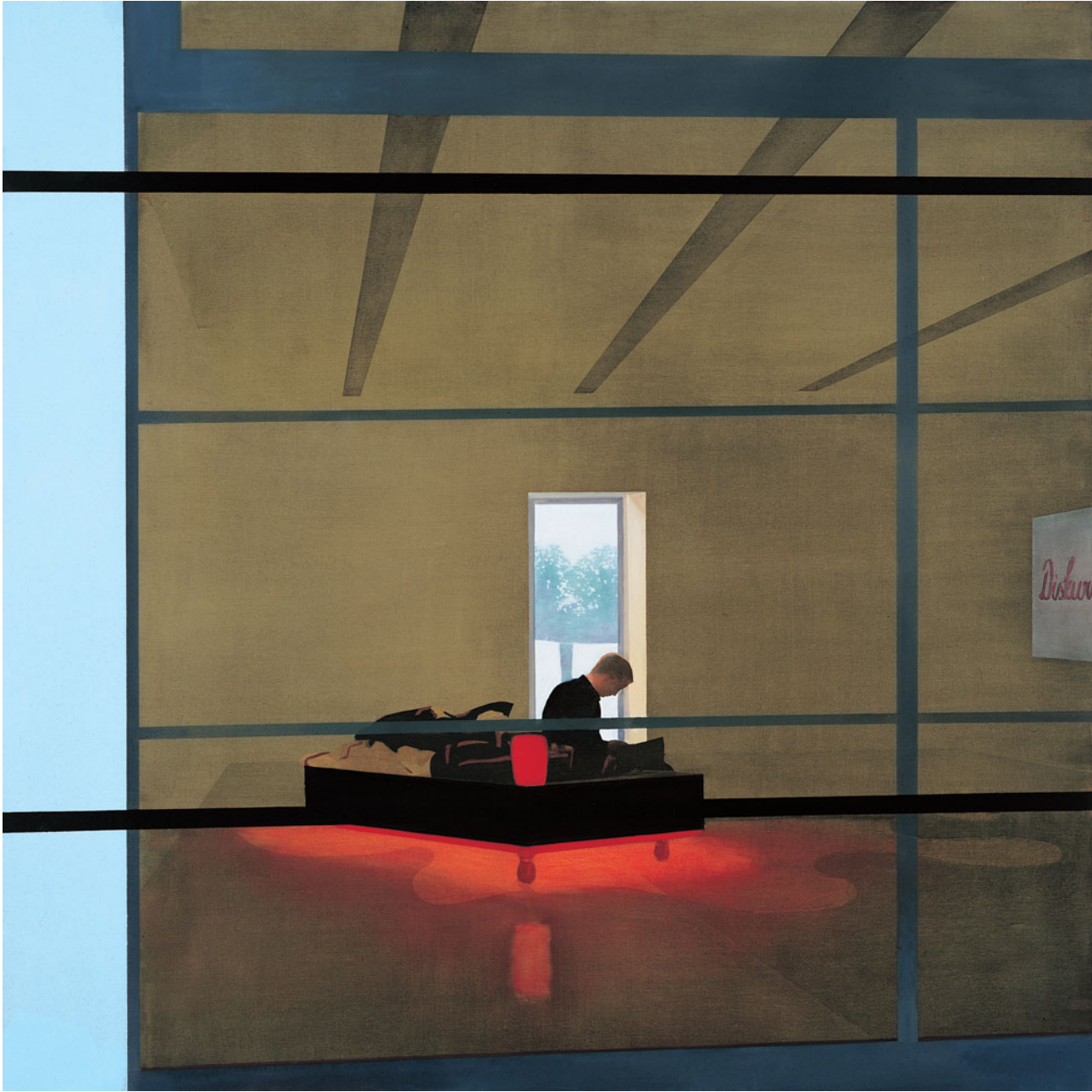






















































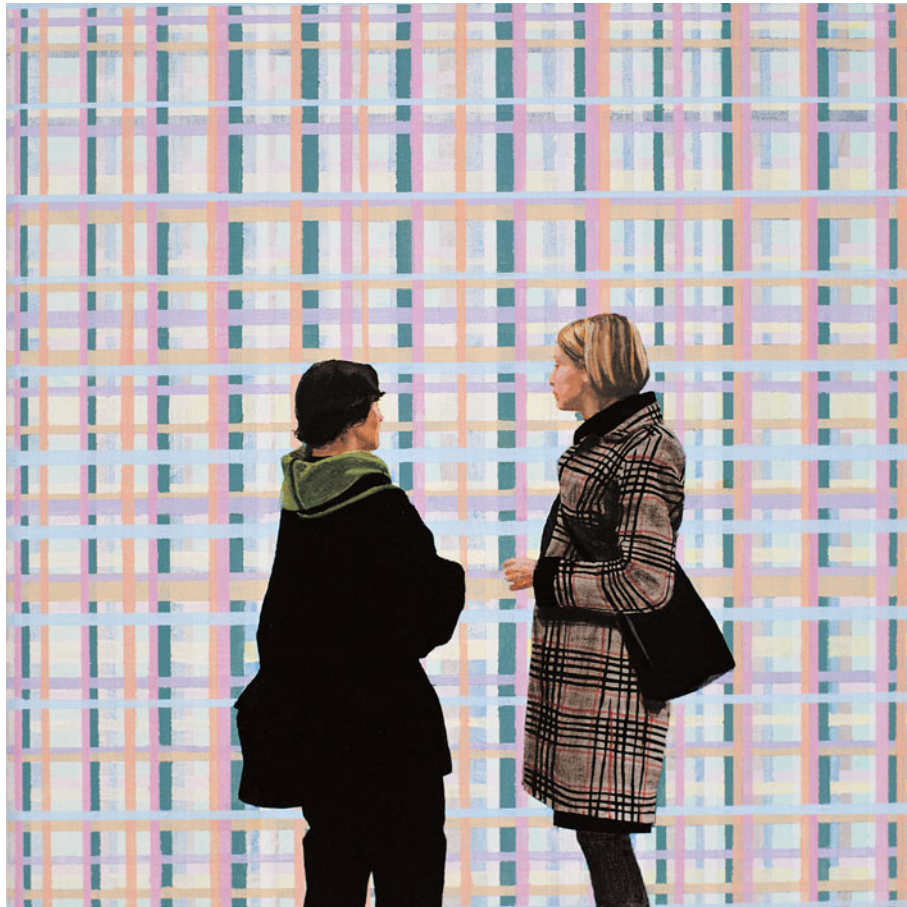


















































































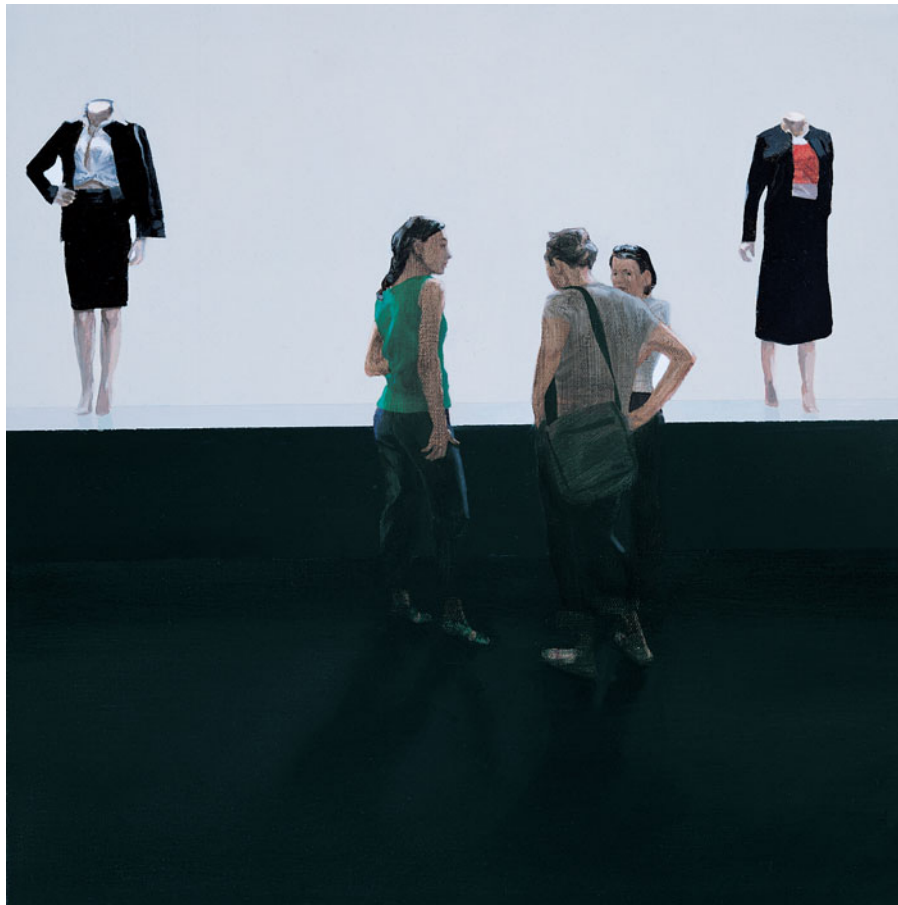






































## **Tim Eitel**

1971 Geboren in Leonberg / born in Leonberg / né à Leonberg

Lebt und arbeitet in Berlin / lives and works in Berlin / vit et travaille à Berlin

### **Stipendien/Preise / Scholarships/Awards / Bourses/Prix**

2003 Marion Ermer Preis / award / prix

2002 Internationales Atelierprogramm / International studio programme /  
Programme international d'ateliers, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Landesgraduiertenstipendium des Freistaates Sachsen / Landesgraduierten-  
stipendium of the Free State of Saxonia, Germany / Landesgraduiertenstipendium  
de la Saxe, Allemagne

### **Studium / Studies / Études**

1993–94 Romanistik, Germanistik und Philosophie an der Universität Stuttgart /  
roman studies, german studies and philosophy at the University of Stuttgart /  
étude des langues romanes, étude des langues germaniques et de la philosophie  
à l'Université de Stuttgart

1994–96 Freie Kunst an der / fine arts at the / beaux-arts au Burg Giebichenstein, Halle

1997–01 Malerei an der / painting at the / peinture à la Hochschule für Grafik und  
Buchkunst, Leipzig

2001–03 Meisterschüler bei / master student in the class of / maîtrise chez Prof. Arno Rink

### **Ausstellungen / Exhibitions / Expositions**

2005 „Terrain“, Galerie der Stadt Backnang (E, Kat.)

2004 „Terrain“, Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen, Schweiz  
und / and / et CRAC Alsace, Altkirch, Frankreich (E, Kat.)

„Tim Eitel, David Schnell, Matthias Weischer“, Galerie EIGEN+ ART, Berlin (G)

„Funny Cuts“, Staatsgalerie Stuttgart (G)

2003 „Marion Ermer Preis“, Oktogon Dresden (G, Kat.)

Galerie EIGEN+ ART, Leipzig (E)

„Groupshow“, Sommer Contemporary Art, Israel (G)

„LIGA“, Kunstverein Neustadt (G)

„Sommer bei EIGEN+ ART“, Galerie EIGEN+ ART, Berlin (G)

- „Tim Eitel. Cornelius Völker. Matthias Weischer.“, Kunstallianz,  
Berlin (G, Kat.)
- „sieben mal malerei“, Museum der bildenden Künste Leipzig (G, Kat.)
- „deutschemalereizweitausenddrei“, Frankfurter Kunstverein (G, Kat.)
- Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen (G)
- 2002 Künstlerhaus Bethanien, Berlin (E, Kat.)
- Galerie LIGA, Berlin (E)
- Galerie EIGEN+ART, Leipzig (G)
- „5 aus 11“, Galerie LIGA, Berlin (G)
- 2001 „MenschenBilder“, Galerie Rainer Wehr, Stuttgart (G)
- 2000 „Frühjahrskollektion“, Künstlergilde Ulm (E)

(E) Einzelausstellung / solo exhibition / exposition individuelle

(G) Gruppenausstellung / group exhibition / exposition de groupe

(Kat.) Katalog / catalogue / catalogue

## Abbildungsverzeichnis / Index of illustrations / Index des illustrations

**Abend** | 2003, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm, Museum Sammlung Frieder Burda S./p. 16

**Anhöhe** | 2003, Öl, Acryl auf Leinwand, 240 x 180 cm, Collection Marc and Livia Straus,  
New York S./p. 73

**April** | 2003, Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm, Mimi Dusselier, Belgique Backcover

**Arken** | 2003, Öl, Acryl auf Leinwand, 25 x 25 cm, ARKEN Museum for Moderne Kunst S./p. 88

**Ausflug** | 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 11 / Cover

**Baum** | 2003, Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Privatsammlung, Hamburg S./p. 99

**Blau und Gelb** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 150 x 200 cm, The Schorr Family Collection S./p. 55

**Blickkontakt** | 2004, Öl, Acryl auf Leinwand, 90 x 70 cm, courtesy Galerie EIGEN+ ART  
Leipzig/Berlin S./p. 108

**Böschung** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 90 x 70 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 62

**Bogen** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Gabriela und Thomas Pitrowski-Rönitz S./p. 79

**Boygroup** | 2003, Öl auf Leinwand, 260 x 190 cm, Michael and Judy Ovitz Collection,  
Los Angeles S./p. 5

**Büro** | 2002, Öl auf Leinwand, 120 x 180 cm, Sammlung Kaufmann, Berlin S./p. 68

**Damm** | 2004, Öl auf Leinwand, 150 x 210 cm, Private Collection, Los Angeles S./p. 104

**Deck** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 20 cm, Sammlung Haarmann, Neuwittenbek S./p. 85

**Diskurs** | 2001, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Sachsen LB S./p. 49

**Dünen** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Sammlung Nicole Dietz S./p. 1

**Erwartung** | 2003, Öl auf Leinwand, 260 x 190 cm, Collection Marc and Livia Straus,  
New York S./p. 26

**Feld** | 2003, Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Privatsammlung S./p. 98

**Film** | 2003, Öl, Acryl auf Leinwand, 240 x 180 cm, The Rubell Family Collection S./p. 28

**Frankfurter Fenster** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Sammlung der  
Robert Bosch GmbH S./p. 58

**Geste** | 2004, Öl, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Private Collection, New York S./p. 103

**GfZK schwarz** | 2001, Öl auf Leinwand, 180 x 240 cm, Privatsammlung, Stuttgart S./p. 43

**Graben** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 30 x 24 cm, Privatsammlung, München S./p. 72

**Gruppe** | 2003, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm, Sammlung Haarmann, Neuwittenbek S./p. 89

**Halbkreis** | 2002, Acryl auf Leinwand, 90 x 70 cm, Sammlung Ole Faarup, Kopenhagen S./p. 63

**Hamburg** | 2003, Öl auf Leinwand, 20 x 24 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 97

**Horizont** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Privatsammlung, München S./p. 77

**Krater** | 2004, Öl auf Leinwand, 35 x 30 cm, courtesy Galerie EIGEN+ ART  
Leipzig/Berlin S./p. 120

**Kreis** | 2002, Acryl auf Leinwand, 110 x 140 cm, Sammlung Hannelore und Peter Molitor,  
Bergisch Gladbach S./p. 61

**Krümmung** | 2002, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 39

**Küste** | 2004, Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Private Collection, New York S./p. 102

**Kurve** | 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 90 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 23

**Lack** | 2002, Öl, Acryl, Acryllack auf Leinwand, 150 x 150 cm, Privatsammlung,  
Luxemburg S./p. 59

**Last** | 2003, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm, Privatsammlung, Düsseldorf S./p. 87

**Lichtung** | 2002, Acryl auf Leinwand, 120 x 180 cm, Privatsammlung, München S./p. 70

**Maik erklärt** | 2000, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Sachsen LB S./p. 40

**MMK** | 2001, Öl, Acryl auf Leinwand, 180 x 240 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 50

**Mond** | 2004, Öl auf Leinwand, 35 x 30 cm, courtesy Galerie EIGEN+ ART  
Leipzig/Berlin S./p. 110

**Mondrian (blau/weiß)** | 2001, Öl, Acryl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Privatsammlung,  
Stuttgart S./p. 54

**Mondrian (mit gelb)** | 2001, Öl, Acryl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Privatsammlung,  
Berlin S./p. 52

**Monitor** | 2003, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm, Private Collection, New York S./p. 90

**Murakami** | 2001, Öl, Acryl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Sachsen LB S./p. 47

**Museumslandschaft** | 2001, Öl auf Leinwand, 180 x 240 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 6

**Museumspädagogin** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 110 x 140 cm,  
Privatsammlung, Berlin S./p. 56

**Muster** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 69

**Nacht** | 2003, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Gabriela und Thomas Pitrowski-Rönitz S./p. 92

**o.T. (Ausblick)** | 2002, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Collection Susan and Michael Hort,  
New York S./p. 66

**o.T. (Portrait)** | 2004, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm, courtesy Galerie EIGEN+ ART  
Leipzig/Berlin S./p. 109

- Platsch** | 2001, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Sachsen LB S./p. 48
- Plattform** | 2003, Öl, Acryl auf Leinwand, 260 x 190 cm, Privatsammlung, München S./p. 81
- Portrait** | 2002, Öl auf Leinwand, 140 x 170 cm, Collection of John A. Smith and Vicky Hughes, London S./p. 64
- Promenade** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Private Collection Old Westbury S./p. 76
- Puppen** | 2004, Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Private Collection, LA S./p. 101
- Rot und Blau** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 90 x 120 cm, Sammlung Bankhaus Sal. Oppenheim, Köln S./p. 18
- Sailor Moon / Chibi** | 2001, Öl auf Leinwand, 180 x 250 cm, Sachsen LB S./p. 44
- Sand** | 2003, Öl, Acryl auf Leinwand, 25 x 20 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 33
- Schatten** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Sammlung Fruhstorfer S./p. 83
- Schnee** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Privatsammlung, Hamburg S./p. 82
- Schwarzer Sand** | 2004, Öl auf Leinwand, 260 x 190 cm, Collection of Rosette Delug S./p. 107
- Sonnenuntergang** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, Sarena Straus Collection, New York S./p. 78
- Strand** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 20 cm, Privatsammlung, Berlin S./p. 74
- Streifen** | 2002, Öl, Acryl auf Leinwand, 110 x 140 cm, Sammlung Hannelore und Peter Molitor, Bergisch Gladbach S./p. 57
- Struth** | 2002, Öl auf Leinwand, 180 x 250 cm, Vereinigte Coburger Sparkassen S./p. 41
- Treppe** | 2003, Öl auf Leinwand, 25 x 25 cm, ARKEN Museum for Moderne Kunst S./p. 84
- Turm** | 2003, Öl auf Leinwand, 24 x 24 cm, Private Collection, New York S./p. 75
- Wand** | 2003, Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Privatsammlung, Hamburg S./p. 100
- Weg** | 2002, Acryl auf Leinwand, 30 x 24 cm, Privatsammlung, Paris S./p. 67
- Wellen** | 2003, Öl auf Leinwand, 210 x 180 cm, Bruno Pitrowski, Celle S./p. 95
- Windjacke** | 2003, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm, Private Collection, New York S./p. 91

Öl auf Leinwand / oil on canvas / huile sur toile

Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas / acrylique sur toile

Öl, Acryl auf Leinwand / oil, acrylic on canvas / huile, acrylique sur toile

Öl, Acryl, Acryllack auf Leinwand / oil, acrylic, acrylic lacquer on canvas /  
huile, acrylique, vernis d'acrylique sur toile



## **Dank / Acknowledgements / Remerciements**

Wir danken allen Leihgebern der Ausstellung sowie der Galerie EIGEN+ ART Leipzig/Berlin, dem CRAC Alsace, Altkirch, und der Galerie der Stadt Backnang für die Zusammenarbeit.

Für ihre Beiträge an Ausstellung und Katalog geht unser Dank an:  
Kunstverein Schaffhausen, Stadt Schaffhausen, Galerie EIGEN+ ART Leipzig/Berlin,  
Hans Werner Holzwarth, Berlin, Danièle und Rudolf Auer, Schaffhausen.

We would like to thank all lenders of the exhibition, and the Galerie EIGEN+ ART Leipzig/Berlin, the CRAC Alsace, Altkirch, and the Galerie der Stadt Backnang for the collaboration.

Our thanks go to the Kunstverein Schaffhausen, Stadt Schaffhausen,  
Galerie EIGEN+ ART Leipzig/Berlin, Hans Werner Holzwarth, Berlin, Danièle and  
Rudolf Auer, Schaffhausen, for contributions to the exhibition and the catalogue.

Nous souhaitons remercier tous les prêteurs de l'exposition ainsi que la  
Galerie EIGEN+ ART Leipzig/Berlin, le CRAC Alsace, Altkirch, et la Galerie der  
Stadt Backnang pour leur collaboration.

Nos remerciements pour leurs contributions à l'exposition et au catalogue  
vont à : Kunstverein Schaffhausen, Stadt Schaffhausen, Galerie EIGEN+ ART Leipzig/  
Berlin, Hans Werner Holzwarth, Berlin, Danièle et Rudolf Auer, Schaffhausen.

**Besonderer Dank** für Hilfe und Unterstützung an Alexej Meschtschanow, Andrea und Hartmut Eitel, Arno Rink, Astrid Hamm, Birte Kleemann, Christian Ehrentraut und die LIGA, Frank Höhle, Gerd Harry Lybke, Johanna Chromik, Kerstin Wahala, Lutz Eitel, Rainer Wehr, Ulrike Bernhard, Uwe und Kerstin Walter. Sowie für die Zusammenarbeit bei Katalog und Ausstellungen an Gert Schwab, Hans Werner Holzwarth, Hilde Teerlinck, Markus Stegmann und Martin Schick.

**Special thanks** for their assistance and support go to Alexej Meschtschanow, Andrea and Hartmut Eitel, Arno Rink, Astrid Hamm, Birte Kleemann, Christian Ehrentraut and LIGA, Frank Höhle, Gerd Harry Lybke, Johanna Chromik, Kerstin Wahala, Lutz Eitel, Rainer Wehr, Ulrike Bernhard, Uwe and Kerstin Walter. Thanks for their cooperation in preparing the catalogue and exhibitions are also due to Gert Schwab, Hans Werner Holzwarth, Hilde Teerlinck, Markus Stegmann and Martin Schick.

**Remerciements** particuliers à Alexej Meschtschanow, Andrea et Hartmut Eitel, Arno Rink, Astrid Hamm, Birte Kleemann, Christian Ehrentraut et la LIGA, Frank Höhle, Gerd Harry Lybke, Johanna Chromik, Kerstin Wahala, Lutz Eitel, Rainer Wehr, Ulrike Bernhard, Uwe et Kerstin Walter pour l'aide et le soutien. Pour la collaboration au catalogue et aux expositions à Gert Schwab, Hans Werner Holzwarth, Hilde Teerlinck, Markus Stegmann et Martin Schick.

T. E.

Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen

6. Juni – 8. August 2004 / June 6 – August 8, 2004

CRAC Alsace, Altkirch

12. September – 21. November 2004 / 12 septembre – 21 novembre 2004

Galerie der Stadt Backnang

19. Februar – 17. April 2005 / February 19 – April 17, 2005

Alle Arbeiten / All works

courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin

[www.eigen-art.com](http://www.eigen-art.com)

Herausgeber / Editor: Markus Stegmann

Ausstellung / Exhibition Schaffhausen: Tim Eitel, Markus Stegmann

Ausstellung / Exhibition Altkirch: Tim Eitel, Hilde Teerlinck

Ausstellung / Exhibition Backnang: Tim Eitel, Martin Schick

Assistenz / Assistance: Gwyneth Hughes

Texte / Texts: Martin Schick, Markus Stegmann

Redaktion / Editing: Gwyneth Hughes, Markus Stegmann

Englische Übersetzung / English Translation: Matthew Partridge, Jacqueline Todd, Hamburg

Französische Übersetzung / French Translation: CRAC Alsace, Altkirch

Fotonachweis / Photo Credits: Uwe Walter, Berlin

Design: Hans Werner Holzwarth, Berlin

Lithografie / Lithograph: Gert Schwab Scantechnik, Göttingen

Druck / Printing: Jütte-Messedruck, Leipzig

Auflage / Edition: 3.000 Exemplare

© 2004 Kunstverein Schaffhausen, Holzwarth Publications, Berlin, die Autoren,

der Fotograf und Tim Eitel / VG Bild-Kunst, Bonn

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

ISBN 3-907066-52-9

Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen

[www.allerheiligen.ch](http://www.allerheiligen.ch)

ISBN 3-935567-18-9

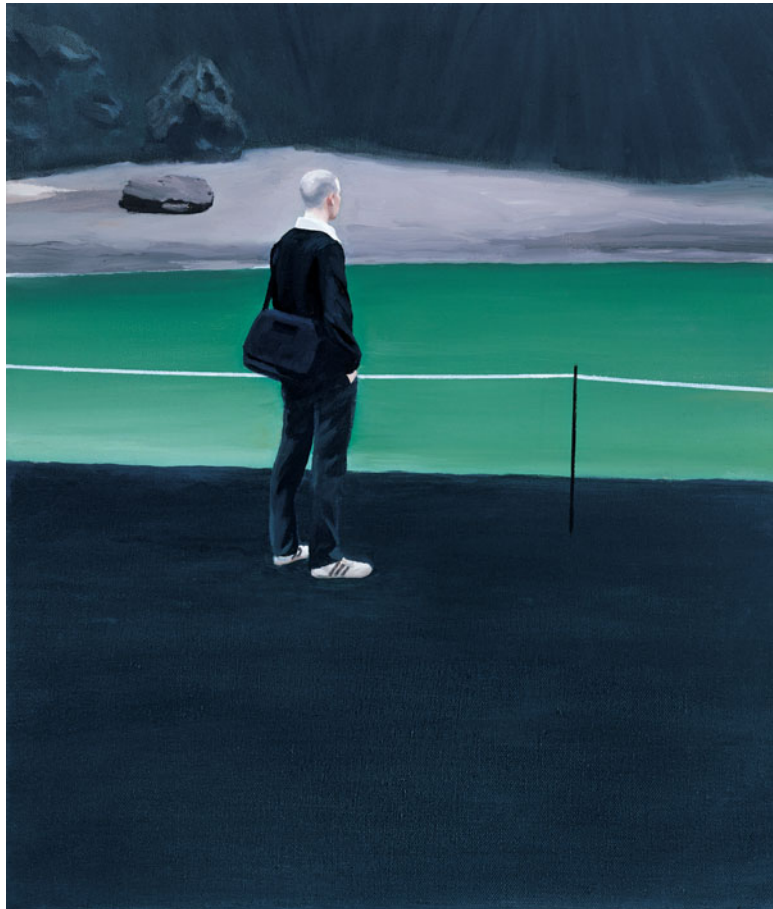
Holzwarth Publications GmbH, Berlin

[www.holzwarth-publications.com](http://www.holzwarth-publications.com)

Erste Auflage / First edition 2004

Printed in Germany











HOLZWARTH  
PUBLICATIONS

ISBN 3-935567-18-9 / Printed in Germany



9 783935 567183