

# CAPRICCIO

ROLAND SCHAULS







**CAPRICCIO**







---

**CAPRICCIO**

---





## SOMMAIRE



GILLES II  
2003, 170 x 120 cm



# PRÉFACE

Le Musée national d'histoire et d'art consacre une exposition exceptionnelle à l'artiste contemporain luxembourgeois Roland Schauls. Le caractère insolite de cette démarche tient à deux raisons.

Tout d'abord, il est rare que le Musée national d'histoire et d'art mette à l'honneur dans une exposition temporaire un seul artiste contemporain.

Ensuite l'exposition résulte directement d'une commande du musée, une peinture représentative de la carrière de l'artiste pour la Section des Beaux-Arts.

Inspiré par cette initiative, Roland Schauls a réalisé en très peu de temps une vingtaine de toiles et plus de deux cents dessins, constituant un genre de cycle encadrant l'œuvre commandée. Un tel élan de créativité ne pouvait pas être ignoré par le musée. Dès lors, ensemble avec l'artiste, il a été décidé d'organiser une exposition autour de cette commande afin de présenter au public sa démarche créative, une première dans l'histoire de notre musée.

Collectionné et reconnu dans le monde de l'art, Roland Schauls a une réputation de peintre figuratif luxembourgeois bien établi, avec son propre vocabulaire pictural. Dans son monde imaginaire, des figures majeures du passé côtoient des personnages vivants d'aujourd'hui, avec des références à l'histoire de l'art du grand-duché, à l'exemple de « L'Homme au doigt coupé » de Joseph Kutter (1894-1941) représenté dans la toile réalisée pour le musée. L'originalité de l'artiste réside ainsi entre autres dans sa capacité à trouver son inspiration dans l'histoire du Luxembourg et à intégrer ces éléments dans un espace pictural contemporain. Par cette démarche, l'artiste invite le spectateur à la réflexion, à s'interroger sur son passé et sur son présent. Et cela même si cette volonté n'est pas exprimée de manière explicite par le peintre, préoccupé davantage par la recherche d'un équilibre formel.

Il ne me reste plus qu'à souhaiter à notre public de fructueuses découvertes dans l'univers de cet artiste intrigant.

Michel Polfer,  
Directeur du Musée national  
d'histoire et d'art



KL. MALER (JOSEPH KUTTER) >  
2003, 200 x 70 cm



# VORWORT



Das Nationalmuseum für Geschichte und Kunst ehrt in einer Sonderausstellung den zeitgenössischen luxemburgischen Künstler Roland Schauls. Dieses Ereignis ist aus zweierlei Gründen ungewöhnlich.

Nur sehr selten widmet das Nationalmuseum für Geschichte und Kunst einem einzelnen zeitgenössischen Künstler eine Sonderausstellung.

Des Weiteren steht diese Ausstellung im direkten Zusammenhang mit einer Bestellung des Museums zugunsten der Abteilung der Schönen Künste, nämlich ein für den Lebenslauf des Künstlers charakteristisches Werk.

Durch diese Initiative angeregt hat Roland Schauls in kürzester Zeit etwa 20 Bilder und mehr als 200 Zeichnungen kreiert, und somit eine Art Zyklus geschaffen. Das Museum konnte einen solchen kreativen Elan nicht ignorieren. Im Zuge dessen wurde dann in Zusammenarbeit mit dem Künstler beschlossen, anlässlich dieses Auftrags eine Ausstellung ins Leben zu rufen, um diese kreative Herangehensweise – eine Premiere in der Geschichte unseres Museums – einem breiten Publikum vorzustellen.

Roland Schauls, weltweit von Kunstkennern anerkannt und gesammelt, genießt einen gut etablierten Ruf als figurativer Luxemburger Maler, der zudem seine eigene bildnerische Sprache entwickelt hat. In seiner Fantasiewelt begegnen sich Persönlichkeiten der Vergangenheit sowie Zeitgenossen, das Werk ist durchsetzt von häufigen Hinweisen auf die Kunstgeschichte des Großherzogtums – wie z. B. „Der Mann mit dem verletzten Finger“ von Joseph Kutter (1894-1941), der in diesem Auftragswerk einen Platz findet. Die Eigenheit des Künstlers besteht gerade darin, dass er einen Teil seiner Inspiration aus der luxemburgischen Geschichte schöpft, und diese Elemente in einen zeitgenössischen bildnerischen Rahmen einzubringen imstande ist. Dadurch fordert der Künstler sein Publikum zum Nachdenken, zur kritischen Hinterfragung nach seiner Vergangenheit und Gegenwart an. Auch wenn der Künstler – mehr damit beschäftigt ein formelles Gleichgewicht zu erreichen – dieses Ansinnen nicht explizit zum Ausdruck bringt.

Zum Abschluss kann ich unserem Publikum nur wünschen, in die spannende Welt unseres Künstlers einzutauchen und fruchtbare Entdeckungen zu machen.

Michel Polfer,  
Direktor des Nationalmuseums  
für Geschichte und Kunst





GILLES I  
2003/04, 170 x 250 cm



# ENTRE JARDIN ET COUR

L'ART DE ROLAND SCHAULS

TEXTE : LUCIEN KAYSER

C'est sans doute jouer encore la carte de la facilité que de reprendre ce qui a été dit, dans l'essai de Joseph-Emile Muller, sur le peintre Joseph Kutter, sur la condition même de tout art luxembourgeois. Trop attaché à la forme, à une beauté qui est faite d'harmonie, pour ne pas aller plus loin dans les épithètes baudelairiennes, pour être mis du côté allemand ; s'écartant toutefois d'une propension trop française par la part faite à l'expression, par une certaine rudesse qui peut s'y glisser et mettre en danger l'ordre. C'est que la situation de l'artiste luxembourgeois, et au-delà de la culture en général dans le pays, voire de son identité même, tel qu'il est pris entre les mondes roman et germanique, le veut ainsi. Familièrement, on décrira le Luxembourgeois comme assis entre deux chaises, position pour une fois pas tellement inconfortable, plutôt enrichissante ; plus noblement, on lui prêterait la tête à deux faces de Janus.

Roland Schauls n'a pas trop tardé à quitter son lieu d'origine (où il revient toujours). Il s'est établi à Stuttgart, y a étudié, enseigné, voilà pour l'une des directions ; pour l'autre, vers le sud, il faut aller voir plus loin, et remonter dans le temps. C'est l'Italie qui semble être pour lui le pays selon son cœur, et l'artiste y a trouvé, dans la Renaissance, de quoi nourrir si fortement sa réflexion et sa pratique artistiques. Tout ce qui a été relevé jusqu'à maintenant, la problématique luxembourgeoise avec la référence à Joseph Kutter, la fascination italienne, tout cela se lit parfaitement dans les œuvres. Comme des pôles entre lesquels son art se déploie, ou pour mettre d'emblée en évidence une théâtralisation qui lui est propre, entre cour et jardin, c'est la scène où il se joue et se donne à voir.

Aussi un terme vient-il de suite à l'esprit, celui de *disegno* qui introduit le mieux à la manière de Roland Schauls, concept majeur de la théorie de l'art de la Renaissance, signifiant à la fois, tout ensemble, projet (dessein) et dessin ; ce double sens se perdra, en français, dès le dix-septième siècle, et les deux champs de signification se trouvent de même disjoints en allemand et en anglais. Mais pour rester en Italie, d'autant plus que la querelle y a été vive, du dessin et de la couleur, il y aura là, pour Roland Schauls, un premier sujet à creuser ; paradoxalement, il fera interroger sur les traits modernes de son art ; et très directement, enfin, conduira au thème *ut pictura theatrum*, avant d'amener à conclure sur l'omniprésence de personnages, de portraits si l'on veut (sans que bien entendu il y ait là le moindre souci psychologisant, c'est d'autre chose qu'il s'agit), Roland Schauls n'est-il pas l'auteur de *the portrait society*, œuvre inspirée de la collection d'autoportraits d'artistes des Offices de Florence, ils se trouvent ici transférés dans un langage moderne, dans une orientation conceptuelle.

1. La particularité est française, de la domination dans l'histoire de l'art des écrivains, et très tôt, inaugurant une véritable tradition, il a appartenu à Denis Diderot, dans ses *Salons*, de donner les commentaires les plus fondés, les plus pertinents, notamment sur la question qui a déjà soulevé notre intérêt. Pour lui, c'est le dessin qui donne la forme aux êtres, et la couleur leur attribue la vie. Il va jusqu'à évoquer un souffle divin qui les anime. Étrangement, il ajoute que son temps ne manque pas d'excellents dessinateurs, qu'il y a peu de grands coloristes, au contraire.

Il est tant soit peu d'ambiguïté de l'entendre célébrer le plaisir devant l'esquisse, comme le moment de chaleur de l'artiste ; la verve pure s'y donnerait... « C'est l'âme du peintre qui se répand librement. » Quoi qu'il en soit, il faut les deux, le dessin et la couleur, la forme et la vie, et c'est exactement ce que nous donnent les peintures de Roland Schauls. Et c'est dans leur confrontation (mot employé à dessein) que le tableau gagne en tension, gagne en éclat.

Il est dans ces peintures comme une existence propre qui reste au dessin, à l'esquisse ; et la couleur ne vient pas simplement s'y poser, superposer, elle y entre en quelque sorte en effraction pour se faire sa place à elle. Cela peut s'appeler de la dialectique : l'un et l'autre sont là, et en même temps sont emportés ailleurs, « aufgehoben ». Une troisième réalité, picturale, s'est établie, frémissante.

2. Le plus intéressant dans cette affaire, c'est que notre regard à nous participe à (ou carrément de) pareil processus, et l'art de Roland Schauls a parfaitement inscrit dans son apparence même, dans son apparition, ce « Prozesscharakter » cher à Th. W. Adorno et significatif à ses yeux de la modernité. L'œuvre vit d'une expérience double, du créateur et de celui qui la regarde (ne disons plus contempler qui irait trop dans un sens statique) et pour ainsi dire la recrée (ou du moins est appelé à refaire, à répéter le chemin initial). Le préfixe qui dans ces lignes revient combien de fois est en lui-même signifiant, de quelque chose qui est en continu mouvement. Un devenir constant au lieu d'un être (fixé, figé).

« Tief sind Kunstwerke, welche weder das Divergente oder Widerspruchsvolle verdecken, noch es ungeschlichtet lassen. Indem sie es zur Erscheinung zwingen, die aus dem Ungeschlichteten herausgelesen wird, verkörpern sie diese Möglichkeit der Schlichtung. » (Ästhetische Theorie, 283)

Voilà pour le caractère vivant de cet art. Il est d'un côté les dessins, comme des laboratoires où les choses se mettent en place et où l'artiste joue des mille et une possibilités qui s'offrent à lui. Autant d'ouvertures (avec ce que cela comporte d'air frais, de courant d'air même). Et si les dessins se suffisent parfaitement à eux-mêmes, ils ouvrent de l'autre côté aux peintures qui, elles, comme pour leur répondre, savent garder intact ce qui peut être qualifié tout aussi bien de fraîcheur que de chaleur. L'art, comme toute autre chose, n'échappe pas aux choix, à des décisions souvent difficiles, qui en coûtent, aux carrefours ; il importe que les possibles (ceux également qui seront rejetés, qui passeront à la trappe) soient toujours là, présents. Autrement, l'œuvre d'art, trop lisse, trop directe, court au dessèchement, risque la momification. Et rien n'est plus étranger justement à Roland Schauls.

3. Tout se passe en effet dans les tableaux de Roland Schauls comme si d'un coup le rideau se levait, plus exactement, comme s'il se tirait des deux côtés d'une scène où la vie de la peinture, se greffant sur la vie réelle, lui donnant son véritable poids, pourrait s'en donner à cœur joie. Certes, la distinction introduite jadis par Lessing, les limites respectives qu'il a énoncées des arts plastiques et de la poésie, tout cela reste incontestable, incontournable : c'est la poésie qui a pour caractère



particulier l'action. Et pourtant, chez Roland Schauls, on ne serait pas étonné de voir les personnages bouger tout à coup, une histoire se mettre en marche. C'est encore le poète, pour Lessing, qui travaille pour l'imagination, le sculpteur, lui, pour l'œil. A se demander si l'une ne peut pas s'avérer le prolongement de l'autre.

Les peintures de Roland Schauls rappellent ces livres pour enfants dont les pages, quand on les feuillette, prennent du relief, et même si ce n'est pas exactement ce qui se passe dans le jeu japonais évoqué par Proust, révèlent d'un coup de la profondeur. Ou alors ces autres livres, toujours pour enfants (ce qui peut être rapporté au côté enjoué, carrément ludique de cet art), où l'on peut glisser de nouveaux éléments dans l'image. Tout y est, va-et-vient entre intérieur et extérieur, entre proximité et perspective, entre personnage et paysage.

Il faudra insister sur le spectacle ; pour le moment, limitons-nous à un aspect qui n'est pas le plus frappant, non moins essentiel. Cette peinture, Roland Schauls la veut avec une belle décision le théâtre d'elle-même, de son passé, de son histoire, de ses référents avec tous les questionnements qui s'y rattachent. L'exemple de l'hommage rendu si souvent à Joseph Kutter ne trompe pas, comment reprendre tels motifs, les placer dans un autre contexte, leur permettre ainsi de revivre. Plus largement, l'art est le lieu des métamorphoses, des avatars, de la peinture dans ses multiples incarnations.

4. Baudelaire l'a appelé *peintre de la vie moderne*, et sans doute que l'éloge du poète a sauvé de l'oubli Constantin Guys, déjà plus ou moins méconnu de son temps. Et pourtant il mériterait de rester au moins comme témoin, mais Baudelaire lui reconnaît un mérite qui va plus loin, plus profond :

« EN UN MOT, POUR QUE TOUTE MODERNITÉ SOIT DIGNE DE DEVENIR ANTIQUITÉ, IL FAUT QUE LA BEAUTÉ MYSTÉRIEUSE QUE LA VIE HUMAINE Y MET INVOLONTAIREMENT EN AIT ÉTÉ EXTRAITE. C'EST À CETTE TÂCHE QUE S'APPLIQUE PARTICULIÈREMENT M. G. »

Ces pages de Baudelaire s'efforcent de donner une des premières (et plus convaincantes) définitions de la modernité, opposant dans l'art le transitoire, le fugitif, le contingent, à son autre moitié, l'éternel et l'immuable. Toujours une affaire de tension, si ce n'est d'opposition, de dialectique. Constantin Guys comme témoin d'une époque, et Baudelaire de noter que la foule est son domaine, « sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule ». Ce qui par ailleurs ne l'empêche pas, fi des épousailles, vive la distance qui est prise, de reconnaître à son peintre la condition de « pur moraliste pittoresque », comme La Bruyère, ajoute-t-il, ce qui n'est pas un mince compliment.

Les personnages dans les peintures de Roland Schauls, la chose est bien sûr plus saisissable là où la couleur justement donne la vie, appartiennent bien à notre monde. Nous les croisons là où nous vivons, ce qui fait des peintures comme des miroirs où il est ce qui relève du moment et ce qui le dépasse. Pour conclure, ne serait-il pas juste dès lors de reprendre pour Roland Schauls le qualificatif de « pur moraliste pittoresque » : pour son coup d'œil pointu, sans méchanceté toutefois, sur le monde où il vit, pour l'invention portée par son trait, sa patte, et le mot de « pittoresque » de prendre tout son sens, d'une manière hautement imagée et piquante.







^  
HOMMAGE À JOSEPH KUTTER  
2003, 41 x 56 cm





STUDIE NACH JOSEPH KUTTER  
2003, 71 x 51 cm

# UT PICTURA THEATRUM

ZUR KUNST VON ROLAND SCHAULS

TEXT: LUCIEN KAYSER

Das Wesen der Kunst made in Luxemburg wird in Joseph-Emile Mullers Essay zum Maler Joseph Kutter auf den Punkt gebracht; dem ist nichts hinzuzufügen: Sie ist bei allen baudelaire'schen Beinamen zu formbewusst, zu schönheitslastig, zu sehr auf Harmonie bedacht, um einfach als „deutsch“ abgetan zu werden. Durch eine gewisse Roheit, die den Keim der Störung in sich birgt, entzieht sie sich jedoch auch diesem typisch französisch überspitzten Hang zur Ordnung. Denn so stellt sich nun mal die Lage des luxemburgischen Künstlers dar – jenseits aller verallgemeinernden Überlegungen zur Kultur des Landes oder gar seiner eigenen Identität hinweg: eingezwängt zwischen der romanischen und der germanischen Welt. Salopp würde man sagen, sitzt der Luxemburger gewissermaßen zwischen zwei Stühlen: diesmal allerdings eine gar nicht so unbequeme eher bereichernde Erfahrung. Eleganter hieße es, ähnelt er dem doppelgesichtigen Janus.

Roland Schauls hat seine Heimatstadt recht bald verlassen, auch wenn er regelmäßig zurückkehrt. Er hat sich in Stuttgart niedergelassen: Studium, Lehrtätigkeit – soweit für diese Himmelsrichtung. Ansonsten zieht es ihn gen Süden, weiter weg – auch zeitlich gesehen. Italien ist offensichtlich ganz ein Land nach seinem Herzen; unser Künstler schöpft die Inspiration aus der Renaissance, um seine künstlerische Gedankenwelt und Praxis zu bereichern. Alles, was bis jetzt anklang – die luxemburgische Zwitterstellung und der Zusammenhang mit Joseph Kutter, die Faszination für alles Italienische – findet in seinen Werken vollends seinen Niederschlag. Gleich zwei Polen, die sein künstlerisches Wirken umfassen, oder anders formuliert um

seinen Hang zur Theatralisierung hervorzuheben: „wie auf einer Bühne“: so gestaltet sich die Szene, auf der seine Kunst sich darstellt, uns offenbart.

So kommt einem alsbald der Ausdruck „disegno“ in den Sinn, der Roland Schauls am ehesten gerecht wird. *Disegno* – eines der Hauptkonzepte der Kunsttheorie der Renaissance. Es bedeutet sowohl Projekt (Ansinnen) und Zeichnung („Design“). In der französischen Sprache geht dieser doppelte Sinn bereits im 17. Jahrhundert verloren; auf Deutsch und Englisch sind die beiden Sinnebenen ebenfalls getrennt. Aber kehren wir nach Italien zurück, denn der Streit – zwischen Design/Zeichnung und Farbe – entflammte dort besonders heftig. Für Roland Schauls tut sich uns hier ein erstes Forschungsfeld auf; eigenartigerweise wird diese Auseinandersetzung die modern anmutenden Seiten seiner Kunst hinterfragen; und flugs wird das zur Frage *ut pictura theatrum* führen, schließlich zur Allgegenwärtigkeit der menschlichen Figur oder besser gesagt der Porträts (wobei es ihm hier natürlich keineswegs um eine Verpsychologisierung geht, es geht um etwas anderes). Denn Roland Schauls ist ja der Begründer der *Portrait Society*, eines Kunstwerks, das sich stark an der Selbstbildnissen-Sammlung der florentinischen Uffizien anlehnt; hier werden sie in eine moderne Sprache und konzepthafte Richtung übersetzt.

1. In der Kunstgeschichte stellt das eine französische Eigenheit dar: nämlich die Vorrangstellung der Schriftsteller. Denis Diderot begründete sehr früh in seinen *Salons* eine regelrechte Tradition, er gab dort die fundier-



ZWEI HERZEN IM ¾ TAKT >  
2006, 210 x 200

testen und geistreichsten Bemerkungen insbesondere zu der Frage, die uns hier beschäftigt. Seiner Ansicht nach ist es die Zeichnung, die dem Seienden Form gibt, die Farbe verleiht ihm Leben. Er mutmaßt sogar einen göttlichen Atem, der belebt. Interessanterweise fügt er hinzu, dass es zu seiner Zeit ausgezeichnete Zeichner gibt, im Gegensatz dazu jedoch nur einige wirklich bemerkenswerte Koloristen.

Es mutet seltsam an, wenn er die Lust, die Hitzewallungen des Künstlers vor der Skizze feiert; hier tritt wahre inbrünstige Leidenschaft zu Tage... „Die Seele des Künstlers lebt sich aus“. Wie dem auch sei, beides ist notwendig: Zeichnung und Farbe, Form und Leben; genau das spiegeln die Bilder von Roland Schauls wider. Und gerade in ihrer Auseinandersetzung – das Wort ist nicht zufällig gewählt – gewinnt das Bild an Spannung, an Glanz.

In diesen Bildern erfährt man die Zeichnung in einer ihr eigenen Existenz, die Skizze lebt für sich selbst; die Farbe aber wird nicht lediglich hinzugefügt, dazu addiert, sie dringt verstohlen ein, um sich gewissermaßen ihren Platz zu sichern. Man kann das als Dialektik bezeichnen: denn beide Elemente sind zwar präsent, aber auch wie irgendwie hinübergeführt, „aufgehoben“. Eine dritte Wirklichkeitsebene, die des Bildes, ist entstanden – zitternd und bebend.

2. Das interessanteste in diesem Zusammenhang ist, dass unser Blick an diesem Prozess Anteil hat (oder gar essentiell teilt). Die Kunst von Roland Schauls besitzt in ihrem Dasein, in ihrer ganzen Erscheinung diesen „Prozesscharakter“, der Th. W. Adorno so sehr am Herzen lag und in seinen Augen Ausdruck der Modernität war. Das Kunstwerk schöpft aus einer zweifachen Erfahrung: des Erschaffenden und des Zuschauers (sprechen wir nicht mehr vom

Betrachter, das wäre zu statisch), der sie sozusagen wieder zum Leben erwacht (bzw. der zumindest dazu aufgerufen ist, den Entstehungsprozess, den Werdegang nachzuvollziehen). Ein stetes Werden anstatt eines (unbeweglichen starren) Seins.

„TIEF SIND KUNSTWERKE, WELCHE WEDER DAS DIVERGENTE ODER WIDERSPRUCHSVOLLE VERDECKEN, NOCH ES UNGESCHLICHTET LASSEN. INDEM SIE ES ZUR ERSCHEINUNG ZWINGEN, DIE AUS DEM UNGESCHLICHTETEN HERAUSGELESEN WIRD, VERKÖRPERN SIE DIESE MÖGLICHKEIT DER SCHLICHTUNG.“  
(ÄSTHETISCHE THEORIE, 283)

Soviel zum lebendigen Charakter dieser Kunst. Einerseits die Zeichnungen, die wie ein Labor anmuten, in dem die Dinge ihren Platz finden, und wo der Künstler tausend und eine Möglichkeiten durchspielt, die sich ihm anbieten. Da sind lauter Öffnungen – mit alldem, was das an frischer Luft mit sich bringt bzw. auch an Zugluft. Und auch wenn die Zeichnungen sich sehr wohl selbst genügen, so bahnen sie aber andererseits den Bildern den Weg, denn diese sind gewissermaßen als Echo in der Lage sowohl das Frische als auch das Warme, das ihnen zu eigen ist, beizubehalten. Wie bei allen Dingen so kann sich auch die Kunst nicht der Qual der Wahl entziehen, den oft schwierigen mühevollen Entscheidungen an den Wegkreuzungen; es ist wichtig, dass alle Optionen (auch die, die abgeschlagen, die verworfen wurden) immer voll präsent bleiben. Denn ansonsten läuft das zu glatte, zu selbstverständliche Kunstwerk die Gefahr, zu vertrocknen, zur Mumie zu werden.



3. In den Bildern von Roland Schauls scheint es, als ob plötzlich der Vorhang aufginge oder genauer gesagt, als ob er an beiden Seiten der Bühne weggezogen würde, Bühne, die das Leben des Bildes möglich macht, die ihm sein wahres Gewicht als Malerei über das reale Leben hinaus, verleiht. Die in früheren Zeiten von Lessing aufgestellte Unterscheidung zwischen Bildender Kunst und Dichtung bleibt natürlich unbestritten, unumgänglich: der Dichtung haftet der besondere Charakter der Tat an. Bei Roland Schauls jedoch wäre es nicht verwunderlich, wenn die Figuren plötzlich zum Leben erwachen würden, wenn eine Geschichte ins Rollen käme. Für Lessing wiederum ist es der Dichter, der die Fantasie anregt, der Bildhauer jedoch das Auge. Man könnte sich fragen, ob erstere nicht die Verlängerung des anderen sei.

Die Bilder von Roland Schauls erinnern an diese Kinderbücher, die beim raschen

Durchblättern dreidimensional werden, an Tiefe gewinnen, auch wenn das nicht ganz so ist wie beim Proust'schen japanischen Spiel. Sie erinnern aber auch an diese anderen Kinderbücher (was sicherlich mit der spielerischen oder gar spielhaften Seite seiner Kunst zusammenhängt), bei denen neue Elemente ins Bild geschoben werden können. Alles ist da: das Hin und Her zwischen Innen und Außen, zwischen Nähe und Perspektive, zwischen Figur und Landschaft.

Später werden wir noch auf das Schauspiel zu sprechen kommen müssen; im Moment aber beschränken wir uns auf einen Aspekt, der zwar nicht der Auffälligste aber umso wesentlicher ist. Roland Schauls hat sich ganz bewusst dazu entschieden, dass seine Bilder die Malerei selbst in Szene setzen, ihre Vergangenheit, ihre Geschichte, ihre Bezugspunkte erzählen mit all den Fragen, die damit zusammenhängen. Der häufig wiederkehrende Hinweis auf Joseph Kutter zeugt von



solchen Fragestellungen: welche Motive können wiederum aufgegriffen, wie in einen anderen Kontext aufgestellt, wie können sie wieder zum Leben aufgeweckt werden? Allgemein kann man sagen, dass die Kunst der Ort der Metamorphosen, der Avatare, der Malerei mit ihren vielfältigen Inkarnationen ist.

4. Baudelaire nannte ihn den «Maler des modernen Lebens»; das hat aller Wahrscheinlichkeit nach Constantin Guys, der zeitlebens weitgehend verkannt wurde, aus der Vergessenheit gerettet. Er wäre es Wert, zumindest als Zeitzeuge erhalten zu bleiben, Baudelaire hingegen geht einen Schritt weiter und gesteht ihm einen Mehrwert zu: „In einem Wort: damit die Moderne insgesamt es verdient, antik zu werden, muss die verdeckte Schönheit, die ihr das menschliche Leben unversehens eingeflößt hat, erst herausdestilliert werden. Dieser Aufgabe widmet sich besonders M.G.“

In diesen Zeilen arbeitet Baudelaire daran, eine der ersten (und überzeugendsten) Definitionen der Moderne zu erstellen: der in der Kunst innewohnende Zwiespalt zwischen dem Zeitweiligen und Flüchtigen, dem Akzidentellen einerseits und dem Ewigen, dem Unveränderlichen andererseits. Es ist stets eine Sache voller Spannung, gar der Auseinandersetzung, der Dialektik. Constantin Guys ist ein Zeitzeuge, und Baudelaire stellt fest, dass die Massen seine Lebenswelt waren: „Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, mit den Massen Hochzeit zu feiern“. Was aber auch nicht daran hindert – jenseits aller

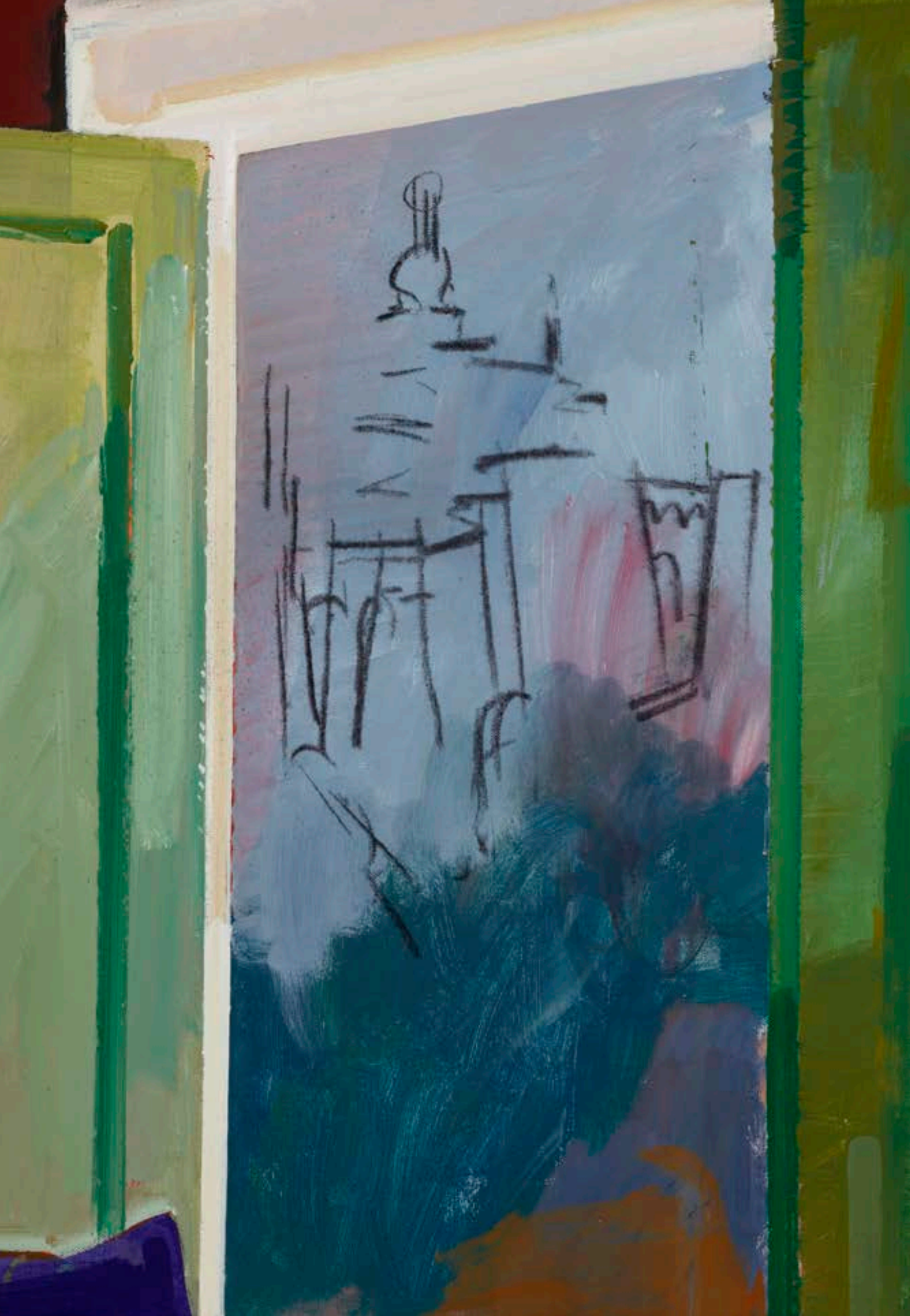
Verbindungen – und Dank der Entfernung, diesem Maler zuzugestehen, dass er ein „reiner Bildmoralist“ sei – wie La Bruyère fügt Baudelaire hinzu –, was wiederum kein geringes Kompliment ist.

Die menschlichen Figuren in den Bildern von Roland Schauls – durch Farbe geradezu zum Leben erweckt – sind ganz von dieser unserer Welt. Wir begegnen ihnen in unserem Lebensumfeld, dadurch werden diese Bilder gewissermaßen zu Spiegeln, die den Augenblick erfassen und das was ihn übersteigt. Zum Schluss könnte man sich fragen, ob es nicht gerecht wäre, für Roland Schauls ebenfalls die Bezeichnung des „reinen Bildmoralisten“ zu übernehmen. Wegen seines scharfen aber nicht böartigen Blicks, der die Welt, in der er lebt, erfasst, für die Kreativität seines Pinselstriches, sein Markenzeichen; dadurch erlangt das Wort „Bild“ auf höchst bildhafte und pikante Art und Weise wieder seine volle Bedeutung.



HOMAGE À JOSEPH KUTTER >  
2003, 250 x 170 cm





# DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA LÉGÈRETÉ

INTERVIEW DE ROLAND SCHAULS  
PAR CHRISTIAN MOSAR

TEXTE : CHRISTIAN MOSAR

*Comment est venue l'idée de créer un nouveau cycle axé sur la thématique de l'œuvre de Joseph Kutter ?*

RS : En fait, c'est le MNHA, plus précisément Madame Malgorzata Nowara, qui m'a passé la commande d'un tableau qui reprendrait mes réflexions sur le travail de Joseph Kutter. La condition étant que cette toile soit accompagnée de quelques dessins. Et cette demande m'a beaucoup plu, puisqu'à la base je suis essentiellement un dessinateur. Avec ma manière d'approcher un tel travail, cette commande s'est transformée en série, puis en un pan entier de mon travail artistique récent. Le cycle actuel est composé de 24 toiles et 280 dessins en tout. Je suis quelqu'un qui commence un travail sans a priori, sans concept qui m'enferme dans des limites préconçues et donc factices. En fait, je me jette à l'eau et c'est seulement ensuite que je choisis le rivage à atteindre. Le tableau se développe et en parallèle je dessine. Et c'est à travers ces dessins que je me pose des questions

sur le tableau et en générale je trouve trois à quatre nouvelles pistes à explorer. Mais il se peut aussi que le deuxième dessin me serve déjà à commencer un nouveau tableau. À partir de là tout est possible, chaque dessin devient potentiellement un point de départ tout autant qu'il peut contribuer à enrichir et à complexifier mon point de départ, c'est-à-dire le tableau qui était à l'origine du projet.

*La vie et l'œuvre de Joseph Kutter vous sont familières.*

RS : Chaque fois que je commence un nouveau travail, je le fais en partant de mon univers personnel. Je veux dire par là que j'ai toujours éprouvé une fascination pour l'histoire de l'art et cet intérêt est central à une grande partie de mon travail jusqu'à ce jour. En plus, Kutter est un peintre qui me tient à cœur. D'abord, parce que j'ai un souvenir d'enfance qui m'a marqué énormément. Il s'agit de sa maison, qui se trouvait à proximité de ma maison natale au Limpertsberg. J'étais impres-



sionné de trouver entre toutes ces maisons bourgeoises cette maison moderniste que les gens du quartier qualifiaient péjorativement de «Araberhaus ». Cela me rappelle la Weissenhofsiedlung proche de l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart où j'ai fait mes études, une architecture dans le style du Bauhaus, que les national-socialistes ont disqualifiée comme « Araberdorf ». Mais pour en revenir à Kutter, j'ai aussi connu son fils Dolphe, le médecin, un homme généreux et impressionnant.

En plus, la famille d'Étienne Wercollier, le fils du sculpteur, était notre voisin direct au Limpertsberg. Un jour en visitant leur maison, j'ai vu, pour la première fois de ma vie, une grande peinture accrochée dans le salon d'une maison privée. C'était le dernier tableau de Kutter, une œuvre probablement inachevée, qui m'a fortement impressionné. En regardant cette œuvre, on se rend compte que Kutter a

tourné le canvas plusieurs fois pendant le travail de réalisation. Il cherchait son sujet en faisant des tentatives qu'il a rejetées pendant l'acte pictural. Cette capacité à se remettre en question, mais aussi sa spontanéité m'ont vraiment bouleversé.

*Quel est l'intérêt de l'œuvre de Joseph Kutter pour vous, comme artiste contemporain ?*

RS : Tout d'abord, je considère sa manière de peindre et dessiner comme foncièrement authentique. En plus, connaissant sa biographie, ses difficultés et bien sûr sa fin tragique, je pense qu'il s'agit d'un personnage hors pair pour l'art luxembourgeois. Mais contrairement au succès populaire qu'ont connu, plus tard, ses portraits de clowns, j'avoue leur préférer de loin ses paysages. Je pense par exemple à ses peintures qui transfigurent véritablement les villages de l'Oesling (Heinerscheid avec sa

tour d'église qui devient un élément impressionnant dans sa peinture) et dont la force expressive reste encore aujourd'hui d'une énergie incroyable, presque menaçante. Et c'est justement dans le sujet tout à fait convenu des natures mortes aux fleurs que je sens chez Kutter un côté chancelant beaucoup plus tragique que dans ses clowns qui, à mon avis, sont plutôt un prétexte pour s'exprimer à une époque où l'on ne pouvait peut-être pas tout dire et tout montrer. En Allemagne, Karl Hofer et en France, Georges Rouault s'y étaient mis. Mais la peinture de Kutter a plus de tempérament que celle de Hofer, en plus la façon qu'avait Kutter de souligner les contours de ses figures me fait penser à Max Beckmann. Mais le clown était une sorte d'« Ersatz », un peu comme la figure du Gilles, un personnage tragique et immobile, une version du ecce homo. Il n'y a pas plus triste que le fait d'être condamné à la passivité. Et là je fais un lien avec les autoportraits de Kutter, comme « L'homme au doigt coupé » par exemple, qui selon moi sont le résultat de processus d'auto-analyse. Pour moi, Kutter ne trouvait pas les interlocuteurs dont il aurait eu besoin au Luxembourg. Alors, il s'est penché sur soi-même en pratiquant un monologue pictural. Et c'est justement là que je me retrouve dans le sens où je suis dans un dialogue permanent avec ces peintres tout en interrogeant ma propre identité artistique.

Je pense aussi au naufrage artistique qu'ont subi bon nombre d'expressionnistes allemands. Il est facile d'être audacieux et insolent quand on est jeune, il est beaucoup plus difficile, voire impossible, de continuer ce jeu indéfiniment. En général, je trouve que les œuvres tardives des expressionnistes allemands mais aussi des nouveaux fauves ne sont pas très intéressantes, elles sont comme étouffées par le succès précoce de leurs auteurs. Kutter, par contre, a su éviter cet écueil. Je pense aux peintures qu'il a réalisées aux Pays-Bas. Il y a

là évidemment une partie du vocabulaire plastique des expressionnistes flamands, mais Kutter a su individualiser ce langage pour en faire son idiome pictural personnel et c'est justement là que réside sa force. Il serait en effet ridicule de continuer à croire que l'on peut partir de zéro et réinventer l'art sans considérer ses précurseurs.

*Quel est l'enjeu de cette nouvelle exposition au MNHA ?*

RS : Il s'agit d'une occasion unique pour expliquer mon processus de travail. Le dialogue entre mes dessins, qui ne sont pas de simples esquisses préparatoires mais des objets bien plus autonomes, et ma peinture qui s'en nourrit. En fait, mes tableaux ont un aspect qui rappelle l'esthétique du collage. Cela vient de la manière que j'ai à poser librement mes aplats de couleur sur la toile tout en permettant à mon dessin de se superposer à ces champs colorés. J'aime la légèreté de cette manière de faire qui me permet de garder une élégance graphique qui me tient toujours à cœur. Je pratique ni la rupture du dessin expressionniste, ni la ligne délurée d'une sorte d'automatisme graphique. Mon dessin est celui d'une ligne tendue et contrôlée. Je préfère le fleuret au sabre. Si je voulais m'adonner au jeu de l'écriture automatique, je dessinerais de ma main gauche. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse. Mon dessin est celui d'une recherche constante mais précise et dirigée. Je ne considère pas le dessin comme une fin en soi, mais comme une opposition dialectique à la surface picturale. Souvent le champ coloré de mes tableaux est opposé à l'illusion de profondeur alors que le dessin explique à nouveau cette notion d'espace et de sa vision dans une peinture. L'illusion de profondeur dans un tableau m'importe parce que justement j'essaie constamment de la nier et de la déconstruire. Quand il m'arrive de créer l'illusion de la troisième dimension dans une de mes peintures, je



◀ WAS ZUR GLEICHEN ZEIT PASSIERT  
2006, 120 x 140 cm



LUZIE LÄCHELT UND ZAHLT  
2006, 120 x 140 cm

le fais précisément pour souligner la bidimensionalité de cet objet qu'est mon tableau. Si, par exemple, je peins une surface rouge en forme de carré et si j'y superpose le dessin d'une paire de chaussures, je transformerai cette surface en plan tridimensionnel. Ainsi, mon dessin donne un sens nouveau à ma composition colorée. Contrairement à la verticalité du plan carré rouge, les souliers suggèrent la notion d'horizontalité. Il y a ici une contradiction voulue entre ce que j'appelle le « Farbraum », « l'espace chromatique », et le « Sinnraum » que nous associons presque automatiquement avec un objet existant.

Cela produit un renversement de la situation : la surface rouge, qui est une forme abstraite en soi, se transforme à nos yeux en tapis sur lequel sont posés les chaussons. C'est avec ce genre d'oppositions que je travaille, et c'est de cette façon que j'utilise le dessin par rapport au plan coloré. Là-dessus se greffe pour moi la volonté de jouer d'une part sur les effets de perspective, d'autre part, en conséquence, sur les habitudes de vision.

*À quel degré estimez-vous l'importance de la narration dans votre travail ?*

RS : Je ne suis pas un raconteur d'histoires. Mes tableaux se font par étapes et les éléments figuratifs n'ont de fonction que dans la situation du tableau et non dans une narration d'un quelconque événement extérieur à ma peinture. Évidemment que les spectateurs de mes tableaux y projettent des histoires, mais cela ne semble pas essentiel. Il m'arrive souvent de changer une composition lorsque celle-ci me semble avoir une tendance trop univoque dans le sens d'une narration justement. Je brouille volontairement les pistes d'un éventuel récit qui pourrait nuire au tableau en soi.

Je dirais que la figure dans une composition picturale est comparable à un titre absurde, non descriptif, que l'on donnerait à un tableau. Une figure dans une composition n'a aucune relation directe à son contenu, justement comme un titre incongru, qui serait là pour dérouter le spectateur d'une lecture trop simpliste d'une œuvre.

Une figure doit s'associer à l'espace pictural, en plus son caractère organique m'astreint à des choix très précis. Bien sûr, la disproportion maniériste est toujours possible, il m'arrive de l'utiliser, mais je ne la considère pas l'expression d'un état d'âme, mais surtout comme un élément des tensions formelles que je cherche à créer dans mes images.

En ce qui concerne les figures, autre chose me semble important. Dans beaucoup de mes peintures la taille des personnages représentés est légèrement inférieure à la taille réelle d'un être humain. Mais quand les tableaux sont accrochés au mur les figures se retrouvent à une hauteur qui produit un face à face direct. D'un autre côté, le fait de réduire leur taille les soustrait à nouveau au danger de l'illusionnisme. De plus, je m'amuse à introduire des éléments ironiques voire parfois ridicules dans mes tableaux qui rendent caduque toute lecture hagiographique de mes personnages. Je ne peins pas d'images, je peins.

Concernant la figure dans un tableau il y a un autre danger : une fois que l'on se borne à représenter « correctement » une figure dans un tableau, sa présence est faussée dans la composition. Une sorte de dissonance avec les impératifs plastiques du tableau. Une figure implique bien autre chose qu'une imitation. Souvent, le côté disproportionné de mes figures ne saute pas à l'œil, parce qu'il répond



nécessairement à une logique intrinsèque, propre à la composition. La peinture impose sa propre vérité, et la logique intrinsèque d'un tableau est l'affaire d'un équilibre délicat. Je ne suis pas dominé par la toile, mais je ne domine pas la toile non plus. Il faut établir des dialogues et des travaux en parallèle plutôt qu'en confrontation directe.

*Une partie importante de votre œuvre est organisée par séries.*

RS : Depuis quelques années déjà je peins des séries pour éviter le piège de ce que j'appelle le tableau ultime. On a parfois, et j'ai souvent pu le constater avec mes étudiants à Stuttgart, l'idée de vouloir se frotter à la notion de chef-d'œuvre. Je ne pense pas dans cette direction et j'ai fait l'expérience que le travail en série empêche cette erreur. On pourrait dire qu'à l'inverse, la vingtaine de toiles que je peins autour d'un sujet ne constituent fina-

lement qu'un seul tableau. Je ne cherche pas le définitif, la solution immuable et figée, mais je pratique une continuité, une sorte de workflow qui permet de réagir rapidement à toutes sortes de nouvelles idées. Ainsi, le sujet de Kutter m'occupe depuis une dizaine d'années déjà et je vois cela comme une bulle d'oxygène dans mon travail, comparable à toutes les réflexions que j'ai menées auparavant sur Vélasquez, Vermeer et surtout sur les Primitifs italiens. Je trouve fascinant de réaliser que Vélasquez était en réalité un phlegmatique, mais à mon avis il peignait comme si à chaque instant il devait aller au-devant des ennuis. Mais aussi les raccourcis et les ouvertures du caractère inachevé de certaines parties de son travail m'ont servi de base de réflexion. En réalité, la période du baroque ne m'intéresse pas, mais ce sont les biographies et le corpus du travail de gens comme Vélasquez et Vermeer qui me passionnent.



*Votre peinture actuelle est riche en éléments de composition et en référents plastiques, est-ce que c'était toujours le cas ?*

RS : À une certaine époque, je continuais à réduire mes moyens d'expression vers une peinture presque austère. Mais j'ai réalisé qu'en continuant ainsi je commençais à m'ennuyer. C'est pour la même raison que l'abstraction ne m'a jamais intéressé, je n'y trouvais simplement pas de quoi m'y cogner, il n'y a pas dans cette peinture les difficultés auxquelles j'ai besoin de me frotter. L'abstraction risque rapidement de sombrer dans une Schönmalerie qui serait aux antipodes de ma recherche. C'est exactement ce que Beckmann entendait par kitsch.

En même temps, j'avais compris que la dextérité que j'avais acquise n'était pas le garant d'une production artistique intéressante. À cela se rajoute qu'en Allemagne, ma peinture a longtemps été comprise comme allant à l'encontre de ce qui était dans l'air du temps, du Zeitgeist. C'était l'apogée de l'art conceptuel, suivi par la photographie comme médium de l'art contemporain. Étant jeune, j'ai travaillé d'une manière plus expressive, j'estime que cela fait partie d'une évolution. À cette époque, je travaillais moins la couleur, alors que ma touche était expressive. La raison en était que, venant du dessin, je pensais la peinture comme un dessinateur. Mes dessins étaient radicaux, rapides, mais trop faibles dans leurs valeurs et surtout dans le choix de couleurs. Nous sommes là vers le début des années 80 quand les nouveaux fauves ont commencé à apparaître sur la scène allemande. Il y avait une demande du marché pour une peinture originale et rapide, mais aussi sans scrupules quant à la surenchère d'une production qui me semble trop artificielle et fabriquée. Et c'est plus tard seulement, avec les premiers peintres de ce que l'on appelle aujourd'hui la seconde École de Leipzig que les choses se sont améliorées. Je porte les premières peintures de Neo Rauch en très haute estime, mais son travail récent a un côté baroque qui ne fait pas partie de ma perception des choses en peinture. Il se pose à

l'artiste le problème en gros de la composition, c'est-à-dire de la disposition des surfaces dans le tout, et après de leur rapport pictural. Même de très grands peintres actuels sont confrontés à cette situation qui concerne le danger d'un remplissage banal et gratuit de surfaces qui posent problème. Je vois souvent des œuvres actuelles très intéressantes mais qui délaissent des parties entières de la toile. C'est ce que j'appelle une tempête dans un verre d'eau ! D'un point de vue décoratif (important pour moi), chaque bout de toile est essentiel, qu'il se trouve au centre ou au bord du tableau. Cela devrait être évident depuis Cézanne.

*C'est vers le milieu des années 90 que vous avez lancé un projet ambitieux.*

RS : C'est à ce moment-là, après presque vingt années de travail artistique, que j'ai commencé le projet de la Portrait Society, qui m'a permis de remettre ma peinture en question. J'étais lassé par la recherche d'une peinture simplifiée et épurée à l'extrême, après tout Malevitch avait peint son « Carré noir » en 1915 ! Dans le cadre de ce projet fleuve, j'ai produit autour de 1200 à 1300 peintures. Il y en a beaucoup que j'ai détruites et d'autres dont j'ignore où elles se trouvent aujourd'hui. Ce grand volet de mon travail est un autre exemple de mon intérêt pour le chemin vers une autre peinture. Et je fais de mon mieux pour que ce travail paraisse léger et secondaire dans mes tableaux. Je voudrais donner à mon œuvre l'aspect léger et élégant que représente par exemple le ballet pour la danse.

Mais d'autres facteurs ont marqué et influencé mon travail. Je pense précisément à un tableau datant du milieu du 15<sup>e</sup> siècle qui se trouve au Musée du Louvre, la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon attribuée à Enguerrand Quarton. Ce peintre et enlumineur est un personnage fascinant parce qu'il se trouvait à une époque charnière, celle du Moyen Âge tardif qui l'a conduit à faire des choix plastiques fascinants. Dans ce tableau, on aperçoit la silhouette d'une ville à l'arrière-fond et dans les personnages qui

occupent évidemment la scène de l'avant-plan on sent déjà l'influence de la Renaissance. Un peu comme dans un collage les deux sont reliés par un fonds doré encore gothique. Je retrouve dans cette peinture la rencontre d'une idée de la chose et de sa représentation, et cette rencontre est marquée par une rupture plus qu'une jonction. Ce sont ces moments-là que je cherche et qui me passionnent. Cette peinture n'est que le début d'un nouveau processus de représentation et non sa fin, c'est évidemment bien plus passionnant qu'un résultat définitif et immuable. Le cheminement est plus intéressant que l'arrivée du chemin. Un autre exemple serait le « Portinari Triptyque » de Hugo van der Goes datant de 1481. Dans ce grand retable, je sens que ce maître de la peinture flamande de la deuxième moitié du 15<sup>e</sup> siècle cherchait des voies nouvelles. Notamment au niveau de la couleur, et d'un naturalisme extraordinaire, surtout dans la représentation des bergers. Mais le tableau est parti pour Florence et ce sont les artistes italiens et non les Brugeois qui ont pu s'inspirer de ce chef-d'œuvre extraordinaire. Une autre source sont les tableaux des frères Lorenzetti et de Piero della Francesca, surtout en ce qui concerne la manière de ce dernier à construire un espace pictural. Il y a là une contradiction dans l'effet illusionniste qui est recherché à travers la perspective, et l'effet de sainteté que le peintre est sensé transmettre. Une querelle entre immanence de la peinture et de ses moyens et transcendance dans le message du tableau. Le problème est posé, mais il n'est pas résolu, et c'est ce qui fait la force de ces tableaux. Cette contradiction se retrouve d'une manière exemplaire dans la représentation des auréoles, qui sont circulaires à la fin du Trecento, chez Fra Angelico par exemple, mais qui deviennent des ellipses lorsqu'elles sont peintes en perspective par Masaccio quelque trente ans plus tard. C'est là une sorte de matérialisation de la transcendance. C'est à ces instants précis de l'histoire de l'art que l'on trouve des peintres d'exception qui cherchent. Et c'est cette position de chercheur que j'ai étudiée et que j'essaie constamment d'adopter pour mon propre travail.

*Quel est votre rythme de production et votre recherche ?*

RS : Pour la commande du MNHA il n'était au début question que d'un seul tableau, mais les choses se sont rapidement emballées. Pour préciser les choses : je ne suis pas à la recherche d'une harmonie du tableau, mais au contraire j'essaie de provoquer constamment des contradictions picturales, un mouvement de balance entre les quiproquos plastiques. Cela ne veut pas dire que j'exclus le sentiment de beauté d'une toile. Je me suis beaucoup intéressé à l'histoire de l'art byzantin, de la mosaïque, mais aussi de l'enluminure. Tout cela pour ramener mes réflexions sur le côté décoratif d'un tableau. La sensation de plaisir et les sentiments d'une intrigue naissante que l'on peut éprouver face à une toile permettent au spectateur de se projeter dans celle-ci. Mais en même temps je suis capable d'intégrer des éléments et des figures qui ont un caractère d'esquisse ou d'inachevé. Peut-être aussi un rappel de mon souvenir de ce fameux dernier tableau de Kutter. Mais il y a aussi des situations plus construites où la tension de mon dessin s'intègre ou s'oppose à la surface peinte. En fait dès le début d'une peinture, j'essaie d'établir une sorte de situation embryonnaire qui comporte déjà tout le potentiel à développer ensuite. Quant au dessin, je le considère toujours comme équivalent au tableau. Mes dessins ne sont pas des esquisses mais des analyses. Pour être clair, la peinture n'est pas une affaire de distribution de surfaces de couleur, mais c'est d'abord le rapport tendu entre le dessin et la surface. À cela se rajoute la notion de clair-obscur que je considère comme essentielle dans une image. C'est un aspect fondamental qui est souvent oublié ce qui m'étonne. À cette distribution des clairs et des obscurs peut ensuite se rajouter la couleur avec ses tonalités et sa température. Mes dessins servent aussi à penser cette distribution des surfaces, en utilisant le charbon je peux rapidement simuler cet effet. Au début, je me suis approché très lentement aux couleurs pures. J'avoue que cela m'a pris longtemps avant d'en arriver à l'application de couleurs pures comme il m'arrive de les utiliser aujourd'hui.



*Comment voyez-vous le contexte du Luxembourg et son histoire de l'art ?*

RS : Pour moi, il n'y a pas une histoire de l'art luxembourgeoise, il n'y a qu'une histoire de l'art, tout court. Le problème ici est évidemment l'exiguïté du territoire. Une fois que l'on commence à percer ici, on passe rapidement par toutes les possibilités de montrer et de défendre son travail. Mais une fois présent partout, le tour peut sembler joué, ce qui est faux. Prenons l'exemple d'une ville comme Stuttgart qui n'est pas une métropole de l'art mais qui a tout de même quatre à cinq écoles d'art produisant chaque année trois à quatre cents jeunes artistes qui essaient de trouver leur place dans une situation dominée par un marché de l'art restrictif. Mais ce chiffre permet une diversité qui n'est pas comparable à la situation luxembourgeoise. En plus, ici on a la tendance à confiner les artistes à un style ou une manière de faire auxquelles on associe plus directement leur nom, alors qu'à Stuttgart il ne viendrait à l'esprit de personne pour dire : « Tiens en voilà un qui peint comme Schauls. »

Le Luxembourg est comme un vase clos, avec son côté agréable et tranquille. Et un marché de l'art régional, mais qui par le hasard de la situation est en même temps un marché national. Le phénomène d'une diffusion internationale peut aussi être trop rapide. Les jeunes artistes au Luxembourg peuvent très rapidement se retrouver à exposer à la Biennale de Venise par exemple alors qu'ils n'ont pas le temps de développer un travail qui va au-delà d'une simple reconnaissance locale.

Il faut produire un corpus, une certaine masse de travail qui est essentielle pour garantir une évolution de la qualité artistique. Si l'on commence à peindre parce que l'on a une exposition en vue, il est évidemment déjà bien trop tard. Il en est de même pour les galeries sérieuses. Un galeriste veut pouvoir s'assurer

que l'on a les capacités et l'endurance qui sont nécessaires à la production d'une œuvre intéressante et originale. En même temps, nous n'avons que très peu de peintres vraiment professionnels au Luxembourg. Ceux-là ont une véritable présence qu'ils assument et qu'ils ont acquise et je ne pense par exemple pas que leur peinture contemporaine soit sous-estimée au Luxembourg, comme on le prétend parfois.

*Est-ce qu'il n'est pas difficile de se renouveler après tant d'années de travail en continu ?*

RS : Chaque tableau est une prise de risque. Un risque nécessaire pour lequel on peut puiser dans l'expérience passée, mais où il faut à chaque fois pousser le tableau à ses propres limites. Autrement, on serait condamné à peindre et à répéter son passé. C'est l'acte de peindre qui reste central et non le résultat d'un tableau en tant qu'objet final et immuable. Il m'est souvent arrivé d'aller trop loin, d'étouffer un tableau sans avoir su m'arrêter au bon moment. Mais de cet échec, qui est en vérité une expérience à faire, je pense avoir réussi à développer autre chose, et donc cette difficulté du risque est pour moi une chose normale.

Il faut revenir dans ce contexte à mes dessins que je ne réalise jamais pour préparer une peinture. Si je le faisais ainsi, je ne serais rien d'autre que mon propre exécutant. Une fois qu'un dessin fonctionne, il faut lui laisser son statut d'objet indépendant et non le transformer en une esquisse servile. Je pourrais comparer cette situation aux artistes qui souffrent d'une reconnaissance publique telle qu'ils sont presque forcés, pour tenir un rythme de production soutenu, à engager des assistants qui vont se mettre à produire à leur place. Cela conduit à un art qui est condamné à se répéter sans fin et sans chances d'évolution ultérieure. Et l'assistant producteur n'est évidemment que celui qui reproduit et fait une illustration de ce







< SIE LÄCHELT ALS SIE DAS SAGT  
2010, 120 x 140 cm

qu'était un travail artistique dans le passé. Il y a quelque chose de tragique dans ces carrières de peintres qui ont connu le succès alors qu'ils étaient peut-être encore trop jeunes. Ils semblent parfois figés à cet instant de leur évolution artistique, ce que je trouve très dommage.

*Quelle importance est-ce que vous accordez au moment de l'exposition ?*

RS : Il ne faut pas se leurrer, une exposition me permet d'abord de vivre de mon travail. Mais en même temps, le fait d'exposer m'expose à être remis en question et me force ainsi à engager ce processus pour moi-même. En plus, le contexte d'une exposition me permet de redécouvrir mes tableaux récents que je n'ai souvent vus jusque-là uniquement dans mon atelier. Il ne faut pas oublier que je passe le clair de mon temps de travail devant un mur, à distance de bras de ma toile. Une exposition permet une nouvelle ouverture de perception de mes œuvres, une mise en contexte et des rapprochements que je ne fais pas toujours

dans l'atelier et qui m'aident à avancer dans le travail. Quant aux visiteurs, il m'est arrivé d'avoir des réactions stupéfiantes qui ont contribué à changer ma propre vision de mon travail.

*Est-ce que vous pourriez nous décrire vos ateliers et leurs ambiances respectives ?*

RS : Mon atelier à Keispelt est presque trop agréable, alors que celui de Stuttgart correspond bien plus à la notion de Werkstatt. Un peu comme une caverne, plus vétuste, moins rangé, sans la belle vue sur les pâturages de Keispelt. Mais justement mon atelier allemand est un espace moins contraignant qui me permet de juxtaposer une vingtaine de tableaux, d'y travailler en parallèle, et d'avoir une approche encore plus physique aux dimensions de mes toiles. C'est un lieu où je peux pratiquer une sorte d'immersion dans mon travail, alors que mon atelier luxembourgeois est presque trop bucolique et trop reposant. Cette différence des ateliers peut d'ailleurs être comparé à la différence des conditions de travail en

général entre le Luxembourg et l'Allemagne. Ici, nous manquons d'un certain degré de motivation et de remise en question de nos habitudes qui sont essentielles à un travail de recherche artistique. Ce n'est pas une question de talent, ni de capacités, mais plutôt une difficulté à continuer et à endurer la longueur et les langueurs d'un travail personnel devant lequel on se retrouve longtemps seul sans reconnaissance aucune.

*Les personnages de vos tableaux sont un des éléments qui permettent d'identifier votre peinture.*

RS : Je pense qu'il y a beaucoup de moi-même dans ces personnages que je peins. Même quand il s'agit d'un travail de commande je m'investis dans cette chose de façon à ce que des éléments de ma personnalité soient perceptibles. Mon geste de peinture se traduit directement sur la toile, il y a ce que j'appelle la tension de la ligne. Cet aspect physique de la peinture, qui se retrouve dans mon dessin, fait aussi partie d'un autoportrait de l'artiste. Mais la figure centrale n'est pas le plus difficile. Il faut penser à la périphérie du tableau. Quand un personnage au milieu d'une composition nous fixe du regard, eh bien son rôle et sa position sont clairement affirmés. Mais, une peinture intéressante ne doit pas délaissier le pourtour. C'est à ce niveau-là que je pense à des notions comme la figuration et l'abstraction. Et nous revoilà chez Cézanne. Si l'on n'est pas capable de contre-carrer l'impact de la figure, par disons des couleurs pures, ce ne sera pas la peine de continuer car à ce moment-là on ne ferait qu'illustrer un propos au lieu de l'interpréter. Il m'arrive d'aller très loin dans la figuration, dans les détails de certaines parties par exemple, mais le défi est celui d'une peinture qui n'hésite pas à donner autant d'importance à une tache colorée qu'aux parties les plus finement travaillées d'un dessin. Il faut que les deux se contrebalancent et soient équivalents dans une toile pour que celle-ci ait les qualités artistiques que je cherche à transmettre. Dans une abstraction pure, ce problème ne se pose pas, mais ce n'est pas là mon propos.

*Quel est le rôle de cette vue du Grund, qui apparaît comme un élément récurrent dans vos peintures récentes ?*

RS : J'admets une certaine nostalgie dans le choix de ce sujet. Mais d'abord cette vue est bien sûr un stéréotype. Le fleuve, l'Alzette, dans lequel se reflètent la ville et le ciel, le grand mur vertical de l'ancienne forteresse, la corniche que je vois dans leur forme plastique comme un renversement, le terme allemand de « Klappung » me semble plus juste. Cette construction apparaît souvent dans mes tableaux sous la forme de livres entrouverts ou de sacs en papier pliables mais ouverts. Si je peins un arrière-fond avec la muraille de l'ancienne forteresse avec à l'avant-plan un livre posée sur une table, je concevrai leurs formes comme équivalentes dans ma composition. Le sujet de ce point de vue très précis et très connu du Grund et de la vieille ville se prête donc idéalement à ma manière de peindre et de dessiner. À cela se rajoute ensuite le fort caractère d'identification que transmet cette vue. Je sais pertinemment que certains me reprocheront de faire du kitsch en choisissant cette vue-là. Ce que j'approuve volontiers. Kitsch, toutefois pas dans le sens de Beckmann, mais un kitsch semblable aux anges et madones de Raphaël reproduits des milliers de fois. Grâce à son degré de notoriété, un tel cliché s'offre idéalement comme point de départ pour la recontextualisation d'un Scherzo ou d'un Capriccio à la manière d'un collage. Je pense même qu'un motif un peu kitsch a un effet libérateur, dans la mesure où il me libère d'un contenu narratif trop anecdotique. Le tableau se compose de deux éléments, un aspect bidimensionnel que l'on pourrait comparer à la scène d'un théâtre dont les acteurs sont les objets de ma composition. Mais il n'a pas de séparation forcée des plans. Il m'arrive par exemple de peindre un objet par sa forme en négatif. Cela produit en même temps l'illusion d'un vide tout autant que celle d'un objet qui réquisitionne l'espace. N'oublions pas dans ce contexte Matisse et Hockney, deux de mes artistes préférés.





*Quels sont vos projets ?*

RS : Je ne sais pas ce que je vais peindre demain, il se peut que j'arrête mon cycle sur Kutter tout autant que je suis capable de continuer, je ne sais pas. Dans ce contexte, je pense à l'essai de Heinrich von Kleist : « Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden ». Dans cette lettre, Kleist stipule que les idées nous viennent en parlant, sans qu'elles ne soient forcément préméditées. Il a illustré ce concept avec une anecdote sur le comte de Mirabeau, député du tiers-état d'Aix-en-Provence, lequel, durant la séance des États généraux du 23 juin 1789, avait rétorqué au Marquis de Dreux-Brézé qui voulait le faire sortir de la salle sur ordre du roi : « Allez dire au roi que nous sommes ici par la volonté du peuple et que nous n'en sortirons que par la force des baïonnettes ». C'était le début de la Révolution et Mirabeau s'est imposé comme l'un des principaux orateurs du tiers état, puis de l'Assemblée nationale.

Cette histoire est comparable à ma situation de travail. Je ne peux élaborer mon propos qu'en commençant à dessiner ou à peindre. Je le répète, toute prévisualisation et chaque conceptualisation préalables ne me servent à rien, puisque au début je ne sais rien, mais en faisant les choses j'apprends tout. Cette création est une affaire évolutive, il y a un côté processuel très important qui relativise complètement les notions de planification et de prévision jusqu'à les renverser. Le métier joue un rôle important mais pas dans un sens artisanal. Une démonstration de dextérité technique ne fait pas de sens. Mais l'acquisition du métier m'a donné la liberté de dépasser ce stade de la simple illustration de concepts préétablis. Le fait de savoir dessiner n'est qu'un moyen, rien d'autre.

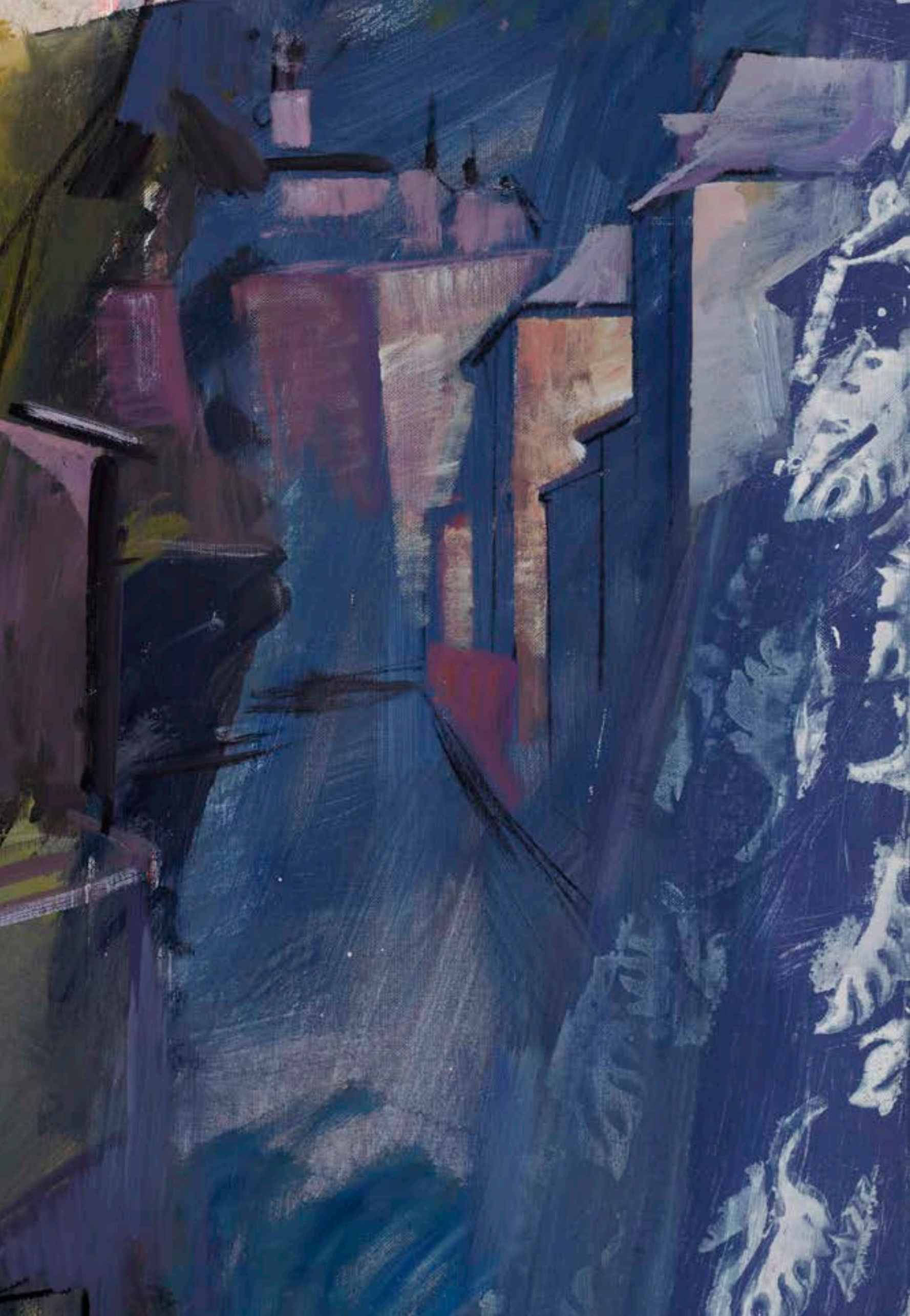
Ce texte se base sur trois entretiens faits au début de l'année 2014 avec Roland Schauls, dans son atelier à Keispelt/Luxembourg





DÄNEN LÜGEN NICHT >  
2010, 160 x 140 cm





# CONTRE L'OBSESSION DE LA PROFONDEUR

TEXTE DE PETER RICHTER (EXTRAITS)

Tiepolo est un excellent exemple. Jean-Baptiste Tiepolo, le peintre du rococo. Car je voulais d'une part vous parler de l'ironie et de cette sorte de malaise qui l'entoure, et d'autre part remettre en question ce style académique si guindé qui semble maintenant être de mise dans tous les articles consacrés à l'art. Tiepolo est un excellent exemple parce que son seul patronyme donne déjà le ton – le ton déferent, presque dévot, que l'on retrouve dans les plaquettes des musées. Et, si l'on a le malheur de changer de registre, ô scandale ! Avalanche de lettres de réclamation – qui sont d'ailleurs partie intégrante du problème. Or, comme toujours, tout s'explique ; tout s'explique en allant à la source, en scrutant le passé. L'histoire de Tiepolo justement.

En début d'année, au Cabinet des estampes et des dessins de Berlin, il y a eu une délicieuse petite exposition sur les cycles d'images de l'époque des Lumières ; avec « les Caprichos » de Goya, « les Prisons Imaginaires » de Piranèse bien entendu, mais aussi une très belle

sélection des « Scherzi » de Tiepolo que l'on n'a pas souvent l'occasion de voir. Sur ces gravures, des éléments hétéroclites sont mis en scène : des ruines pseudo-antiques, des clowns sortis de la Commedia dell'Arte, des bustes nus de héros, des objets magiques imaginaires, une profusion d'allusions allégoriques. Autant d'études sorties d'un cerveau imaginaire, et qui se vendaient très bien à l'unité.

Le problème de Tiepolo, c'est que même pour les commandes officielles, il procédait peu ou prou de la même manière. Tiepolo a toujours été considéré par l'histoire de l'art comme un peu trop pétulant, trop frivole, trop folâtre et trop ironique : cela irritait le public de ne pas arriver à savoir si, dans l'immense fresque de la résidence de Wurtzbourg, Tiepolo magnifiait ou raillait le prince-évêque.





## QUAND MANQUE D'HUMOUR VAUT PROFONDEUR D'ÂME

Ce n'est qu'à partir des années 90 que l'on commença vraiment à se demander si cela ne constituait pas justement une performance de la part de l'artiste. Des livres furent publiés qui louaient « l'intelligence picturale » de Tiepolo. On sent bien que ces auteurs, en regardant ses œuvres, étaient tiraillés par le doute : au fond Tiepolo n'y croyait pas « sérieusement ». Ni à la gloire du prince gloriifié, ni peut-être même au contenu religieux.

Chez Tiepolo, en effet ces deux éléments étaient toujours et intentionnellement « mis en scène ». On sent presque physiquement le soulagement de ces spécialistes qui en décrivant la vie de ce peintre vénitien, arrivent au moment de sa dernière commande, pour le palais royal de Madrid, où il est supplanté par des peintres classiques comme Anton Raphaël Mengs qui briguaient plus de sérieux, de profondeur, cherchaient à aller à l'essentiel, mais qui au final étaient malheureusement surtout plus lourds et plus ennuyeux. C'est à partir de là que naît ce singulier phénomène selon lequel l'absence même d'ingéniosité, de talent et d'esprit est considérée en soi comme une preuve de profondeur spirituelle et d'honnêteté intellectuelle.





< 7 TODSÜNDEN  
2008, 250 x 300 cm





## LA SAGESSE NAISSANT DE L'ESPRIT

Mengs contre Tiepolo : ce fut là la première victoire du culte du sérieux – qui par ailleurs perdure encore de nos jours, et qui a passé sous un rouleau compresseur toute la culture de l'esprit, jusqu'à en éliminer l'expression de notre vocabulaire. Jadis on avait de l'esprit, aujourd'hui on se raconte des blagues. À l'origine, on avait besoin d'esprit pour s'imposer dans les salons, dans les échanges du tac au tac, quand un bon mot chassait l'autre comme au jeu de billard. Le trait d'esprit, c'est être spirituel, pétulant. Diderot incarnait l'esprit, pas l'humoriste lambda contemporain.

Or, depuis l'avènement de la dictature du sérieux, un mot d'esprit n'est considéré que s'il est suivi d'une cascade de ces rires artificiels dignes des pires séries télévisées. Malheureusement, on oublie de plus en plus que le calembour peut être riche de sagesse, une pichenette créatrice de sens ; on a oublié que l'on élaborait jadis une véritable théorie du mot d'esprit qui conférait un statut quasi épistémologique au créateur de boutade, au pince-sans-rire, statut dont aujourd'hui nos tristes philosophes ne peuvent que rêver.

L'esprit fut acclamé, la verve et la bonne humeur appréciées, ensuite tout ravalés au deuxième rang pour précisément les mêmes raisons. On dirait que c'est une habitude du bourgeois éclairé : il aime être distrait, mais après, assailli par des remords et mû par un soubresaut d'autocastration défensif, il préfère taxer de mépris l'origine même de son plaisir.

Cela correspond au fait que le public tombe en admiration quasi béate devant toute œuvre d'art ; le visiteur contemporain considère que regarder l'art avec un peu de liberté et de hauteur comme c'était d'usage par le passé, est un acte grossier, blasphématoire. Mais cette nouvelle note empreinte de sérieux et de profondeur n'est-elle pas tout simplement attirante par sa musicalité : l'être humain a tellement besoin de se reconforter sur un « mode mineur » plus chaleureux, après avoir exacerbé ses nerfs en « mode majeur », plus perçant et plus dur. C'est étonnant de voir à quel point cela fait écho à nos débats contemporains.



Comme le disait Hegel dans un de ses fameux accès de colère les plus tonitruants, cette ironie, qui côtoie le divin et fuit l'humain, tout en tissant sa toile autour des choses, est « la concentration du moi en soi, brisant pour elle-même toutes les chaînes, et ne pouvant vivre que dans la béatitude de la jouissance de soi. C'est cette ironie que Monsieur Friedrich von Schlegel a inventée et dont plusieurs après lui ont bavardé ». Tout y est, du reproche d'un hédonisme immoral sans limites jusqu'aux babillages ineptes : aujourd'hui, on pourrait écrire des pamphlets entiers contre l'esprit du temps en général et l'ironie en particulier.

À ce titre, Hegel incarne en quelque sorte le Peter Hahne (journaliste de la télévision allemande) de son époque. À l'inverse, ce n'est que partiellement vrai. Toutefois, le malaise est vraisemblablement resté le même. « Le sérieux (et non pas le manque de joie) doit de nouveau triompher sur la banalité, la dignité sur l'ironie, la réalité sur l'apparence. Il faut changer de modèle dans le monde de la culture. Nombreux sont ceux qui en ont marre de rire. La culture doit à nouveau être remplie de vie » (« Die Zeit »).

## CONTOURNER ET NON CIBLER DIRECTEMENT

Peut-être faudrait-il redonner sa chance à Friedrich von Schlegel et à son ironie. Contourner les choses et non pas, comme Hegel, les cibler directement. Contourner et relativiser sa propre opinion, considérer le sujet sous différents angles. Et peut-être devrait-on tout simplement envoyer promener quiconque en appellerait à plus de « dignité » – le monde n'est tout de même pas une cour de caserne.

Et peut-être devrait-on essayer de placer un trait d'esprit, car comme le dit Jean Paul, un trait d'esprit « par nature nie l'existence du divin et du spirituel, il ne reconnaît aucun être, seulement des circonstances, il ne respecte rien, il ne méprise rien. » Franchement, c'est vraiment bien dit. Cela correspond exactement à ce que tout journaliste devrait faire, selon le mot connu de Hanns Joachim Friedrichs : éviter toute familiarité envers quoi que ce soit, même quand il s'agit de quelque chose de bien.



MOSCONI >  
2008, 200 x 130 cm





< ERZÄHL MIR ICHTS, TRÄUME HABE ICH SELBER  
2010, 140 x 120 cm



Et peut-être faut-il lancer une étincelle pour apporter juste un peu de lumière dans les ténèbres qui règnent notamment là où l'on aime se vautrer jusqu'au cou dans des effets rhétoriques abyssaux, où l'on préfère se voiler la face derrière un éventail de citations plutôt que de mettre pour une fois sa tête à contribution et formuler une réflexion personnelle, une idée originale. Le médiéviste suisse, Valentin Groebner, vient de présenter une étude sur la question de savoir pourquoi le langage des jeunes linguistes aime se servir d'autant plus consciencieusement de leurres standardisés et pseudo intellectuels, que leur situation sociale et hiérarchique est précaire (« Langage de la science » (Wissenschaftssprache), Konstanz University Press). La réponse : l'insécurité et la peur, bien entendu. En fait, il serait urgent d'élaborer au plus tôt une sorte de subvention en faveur de tous les professeurs en fonction pour les inciter à se consacrer sérieusement à l'ironie. Rigoler, ça craint déjà pas mal, mais jargoniser, c'est carrément pire.

OBERWEIS >  
2008, 200 x 130 cm







< SO HAPPY TOGETHER  
2010, 170 x 250 cm





JACQUES A DIT >  
2010, 140 x 120 cm



AVOIR LE COURAGE DE PENSER  
DE MANIÈRE AUTONOME ET  
FAIRE PREUVE DE PLUS D'IRONIE  
— CELA CRÉERAIT UNE  
CONSCIENCE PLUS AIGUË DE LA  
VALEUR DES MOTS ET DE  
CONCEPTS.

1.4.2012 Frankfurter Allgemeine Zeitung, feuilleton

TI & MI >  
2008, 200 x 130 cm







LEKTIONEN DIE DAS CAMPEN LEHRT >  
2011, 160 x 140 cm



MONTANA MON AMOUR >  
2010, 160 x 140 cm





VENTILATOR BLUES  
2012, 160 x 140 cm



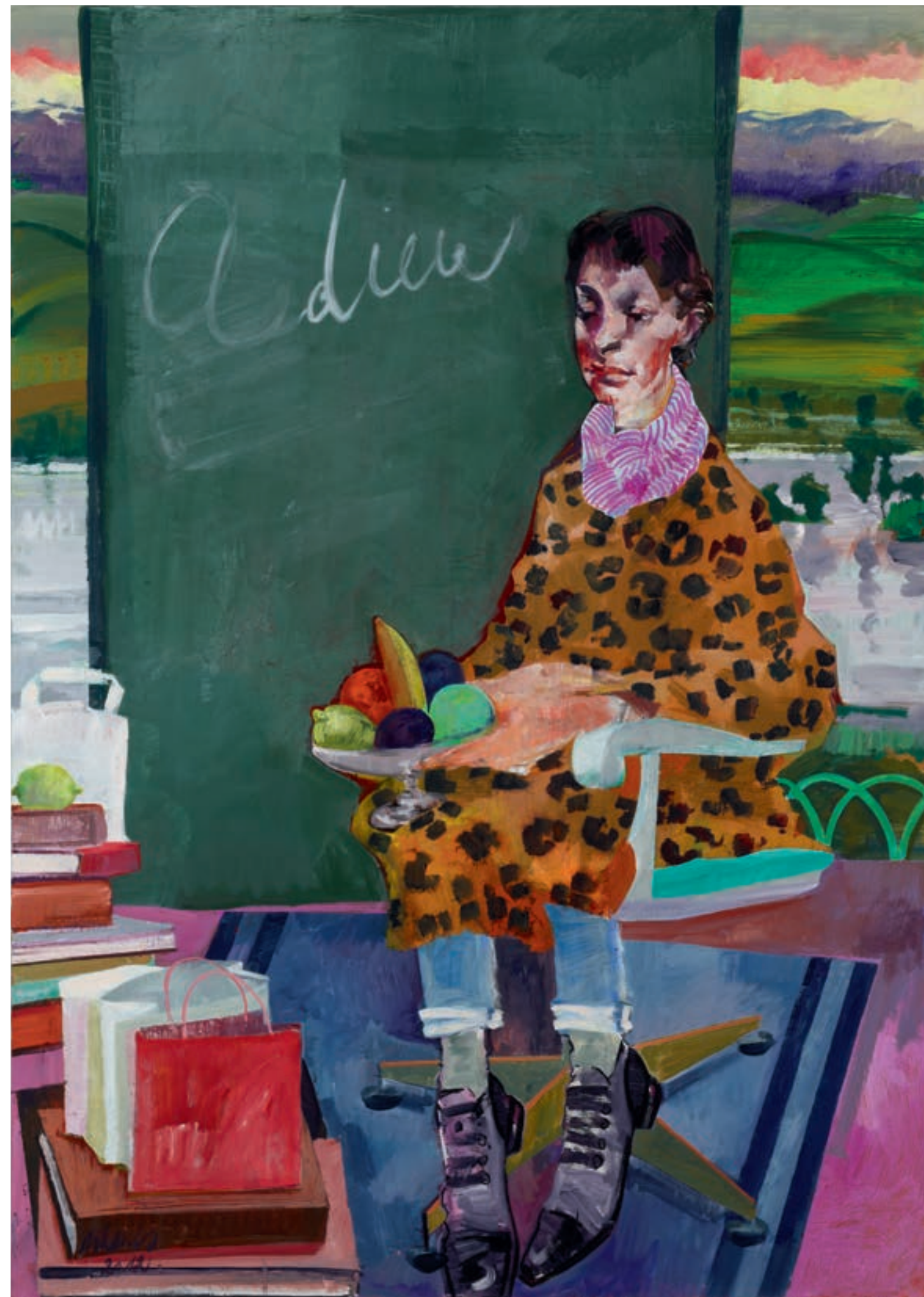




^  
 BEIFALL IN ARKADIEN  
 2012, 160 x 140 cm



ADIEU >  
2012, 140 x 100 cm







< GOLF IST NICHT GENUG  
2012, 140 x 120 cm





< RAUSCH ÜBER TRANSCENDENZ  
2012, 140 x 120 cm





CAPRICCIO >  
2012, 140 x 100 cm



---

**COLLECTION  
MNHA**

---



# WIDER DEN TERROR DES TIEFSINNS

TEXTE VON PETER RICHTER (AUSZÜGE)

Tiepolo ist ein ganz gutes Beispiel. Giovanni Battista Tiepolo, der Barockmaler. Es wird im Folgenden nämlich um die Krise der Ironie gehen und um die Frage, was das mit dem verdrucksten Akademie-Stil zu tun hat, mit dem heute so oft über Kunst geschrieben wird und nicht nur darüber. Tiepolo ist auch deshalb so ein gutes Beispiel, weil allein der Name einen bestimmten Ton erwarten lässt, den hohen Ton der Kunstandacht, wie man ihn in den Faltblättern der Museen findet. Wenn der dann aber ausbleibt, herrscht Verärgerung, dann werden Beschwerdebriefe geschrieben, und die sind sozusagen Teil des Themas, denn das hat, wie alles, gute Gründe, die tief in der Geschichte wurzeln. Eben zum Beispiel bei Tiepolo.

Es gab dieses Frühjahr im Berliner Kupferstichkabinett eine wunderbare kleine Ausstellung über „Bilderzyklen der Aufklärungszeit“; Goyas „Caprichos“ sind da zu sehen, Piranesis Kerker-Phantasien natürlich, aber auch eine schöne Auswahl der seltener

gezeigten „Scherzi“ von Tiepolo. Auf diesen Blättern kommen Dinge zusammen, die nicht zusammengehören, antikes Ruinenpathos und Commedia-dell’Arte-Clowns, nackte Heldenbrüste, magisches Zauberzeug und ein ganzer Schilderwald der allegorischen Verweise. Etüden eines höchstpersönlichen Einfallsreichtums waren das, die sich auch als Einzelblätter gut verkauften.

Das Problem mit Tiepolo war nur, dass er es bei offiziellen Auftragsgemälden mehr oder weniger genauso hielt. Es war Tiepolos Nachwelt immer irgendwie zu virtuos, zu frivol, zu spielerisch und zu ironisch: Es irritierte die Leute, dass sie nicht sicher sagen konnten, ob Tiepolo den Fürstbischof auf seinem riesigen Deckenfresco in Würzburg verherrlicht oder verhöhnt.

MUT ZUR KARRIERE >  
2013, 200 x 130 cm





## HUMORLOSIGKEIT HEISST SEELENTIEFE

Dass unter anderem genau darin die Leistung liegen könnte, wurde eigentlich erst Mitte der Neunziger so richtig in Betracht gezogen, als plötzlich auch Bücher erschienen, die Tiepolos „pictorial intelligence“ zu würdigen wussten. Es hat diejenigen, die über ihn geschrieben haben, immer spürbar gefuchst, dass sie vor diesen Bildern das Gefühl beschleichen musste, Tiepolo habe am Ende gar nicht „ernsthaft“ daran geglaubt. Nicht an die Herrlichkeit der verherrlichten Fürsten, womöglich noch nicht einmal an das Religiöse.

Denn bei ihm sah beides grundsätzlich und mit Absicht aus wie Theater. Man spürte manchmal richtig die Erleichterung der Autoren, wenn es bei der Lebensbeschreibung des Venezianers an die Stelle kam, wo er bei seinem letzten Engagement, am Königspalast von Madrid, von Klassizisten wie Anton Raphael Mengs ins Abseits gedrängt wird, die ernster, tiefer, wesentlicher sein wollten und im Ergebnis leider vor allem plumper und langweiliger waren. Hier beginnt das Phänomen, dass die bloße Abwesenheit von Witz, Talent und Esprit schon als seelische Tiefe und moralische Redlichkeit durchgehen.

## ERKENNTNIS IM WITZ

Mengs gegen Tiepolo, das war ein erster Sieg des Ernsthaftigkeitskultes, der im Grunde bis heute herrscht und eine ganze Kultur der Gewitztheit zermalmt hat, bis hin zu dem Wort selbst. Früher hatte man Witz, heute erzählt man sich welche. Witz war im Ursprung aber etwas, das man brauchte, um im Salon mithalten zu können, wenn ein Wort das nächste ergab und ein Gedanke an den anderen stieß wie bei einem Billardspiel, Witz hieß Geist, geistreich sein und geistesgegenwärtig. Witz hieß Diderot und nicht Didi Hallervorden.

Aber seit der Diktatur des Ernstes gilt auch eine Pointe eben nur noch als etwas, wo hinterher die Karnevalskapelle einen Tusch spielt. Dass Pointen in Wirklichkeit Erkenntnisbomben und Sinnstiftungsübertreibungen sein können, dass es einmal eine ganze Pointentheorie gab, die dem Geistreichen und dem Scharfsinnigen einen erkenntnistheoretischen Status verschafften, von dem zerknirschte Grübler heute noch träumen dürfen, das ist dabei leider weitgehend auf der Strecke geblieben.

DA LACHT LUKREZ >  
2013, 200 x 130 cm





Erst begeistert als frech und heiter goutiert, anschließend genau deshalb in die zweite Reihe verbannt. Das ist offenbar von Anfang eine Eigentümlichkeit des Bildungsbürgers: dass er sich schon ganz gern unterhalten lässt, danach aber aus schlechtem Gewissen und in einem Akt der ausgelagerten Selbstkasteiung den Grund seines Vergnügens mit Geringschätzung straft.

Hier kommt das ja auch her, dass die Leute vor Kunstwerken in gottesdienstliche Andacht verfallen, wodurch ihnen jeder Umgang damit, bei dem sich der Betrachter als der Souverän aufführt, was das ältere Verfahren wäre, flapsig und blasphemisch vorkommen muss. Es spricht aber auch einiges dafür, dass der neue Sound von Ernst und Tiefsinnigkeit eben schlicht als Sound attraktiv war, weil der Mensch nach so viel spitzen, harten Dur seine Nerven immer ein wenig ins wärmende Moll tauchen muss. Und es ist dann frappierend, wie sehr das den Diskussionen von heute ähnelt.

Diese ganze so göttergleich und menschenfern um die Dinge kreiselnde Ironie, wettet nämlich Hegel, in seinem vielleicht monumentalsten Wutanfall, sei „die Konzentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag. Diese Ironie hat Herr Friedrich von Schlegel erfunden, und viele andere haben sie nachgeschwatzt.“ Vom Vorwurf des moralisch entgrenzten Hedonismus bis zu dem der gedankenlosen Geschwätzigkeit steckt da alles schon drin, womit sich auch heute Kampfschriften gegen den Zeitgeist im Allgemeinen und die Ironie im Besonderen füllen lassen.

Hegel ist an dieser Stelle gewissermaßen der Peter Hahne seiner Zeit. Umgekehrt gilt das natürlich nur bedingt. Aber das Unbehagen ist offensichtlich das gleiche. „Ernsthaftigkeit (nicht Freudlosigkeit) sollte wieder über die Belanglosigkeit triumphieren, die Würde über die Ironie, die Realität über das Getue. Wir brauchen einen Paradigmenwechsel in der Kultur. Viele haben vom Lachen genug. ‚Die Kultur muss wieder mit Leben erfüllt werden‘ (,ZEIT‘)“.







^ SIMULATION IM VIERECK  
2013, 130 x 200 cm



## DRUMHERUM STATT MITTENHINEIN

Vielleicht sollte man Friedrich Schlegel und seiner Ironie doch noch einmal eine Chance geben. Um die Dinge herumgehen, statt, wie Hegel, mitten hinein. Herumgehen und die eigene Position relativieren, die Sache von allen Seiten betrachten. Vielleicht sollte man, wenn dann wieder einer nach „Haltung“ verlangt, demjenigen mitteilen, dass er einen mal könne, weil die Welt schließlich kein Kasernenhof ist. Und dann vielleicht einen Witz versuchen, denn ein Witz, steht bei Jean Paul, „ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner, er nimmt an keinem Wesen teil, sondern nur an dessen Verhältnissen, er achtet und verachtet nichts“. Das klingt doch gut. Das klingt doch geradezu nach dem, was ein Journalist nach dem berühmten Diktum von Hanns Joachim Friedrichs sowieso immer tun soll. Sich nicht mit einer Sache gemein machen, auch nicht mit einer guten.

Und vielleicht mit einer Pointe einen Funken schlagen, um so zumindest ein bisschen Licht in das Dunkel zu bringen, welches exakt da herrscht, wo sie bis zu den Schultern im Jargon akademischer Tiefsinnigkeiten baden und lieber mit dem Kopf unter einem Schaum aus Referenzen verschwinden, als ihn mal für einen eigenen Gedanken, einen eigenen Einfall zu strapazieren. Der Schweizer Mediävist Valentin Groebner hat gerade eine Studie zu der Frage vorgelegt, warum sich die Sprache jüngerer Kulturwissenschaftler um so verbissener hinter standardisierten Intellektualitätsattrappen verschanzt, je prekärer ihre soziale und hierarchische Situation ist („Wissenschaftssprache“, Konstanz University Press). Die Antwort ist, natürlich: Unsicherheit und Angst. Man müsste eigentlich sofort allen unterhalb der Emeritierten irgendeine ökonomische Basis für seriöse Ironiefähigkeit zimmern. Denn Witzeln ist schon ein Horror, aber Ernsteln ist noch schlimmer.

JEDER TUT ES >  
2003, 20 x 50 cm









SELBER DENKEN UND MEHR  
IRONIE WAGEN - DAS WÜRD  
AUCH EIN GRÖßERES  
BEWUSSTSEIN FÜR DIE  
BEGRIFFE MIT SICH BRINGEN.

1.4.2012 Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton

MUT ZUM BUCH >  
2013, 200 x 130 cm





CHANCE FÜR TALENTE  
2013, 200 x 130 cm







< GEMEINSAM GEBADET UND VERDI GEHÖRT  
2013, 200 x 130 cm





MIT LITERATURE PUNKTEN >  
2013, 200 x 130 cm



# CAPRICCIO

## LE CHOIX DU MUSÉE NATIONAL D'HISTOIRE ET D'ART

TEXT: GOSIA NOWARA

Fin 2012, le Musée national d'histoire et d'art a passé commande à Roland Schauls d'un tableau de grande dimension. Le résultat au bout de son geste créatif a dépassé tout ce que nous pouvions en espérer.

Dès le milieu de 2013, il nous montra toute une série de tableaux à différents stades de finition. Dès le début, une peinture a attiré cependant notre attention. En effet, elle réunissait toutes les caractéristiques évoquées lors de la commande, à savoir une référence à la Ville de Luxembourg, à Joseph Kutter notamment (sujet souvent traité par l'artiste), avec la présence dans la toile de la peinture « l'Homme au doigt coupé ».

Il y a donc cette toile de Kutter au fond du tableau, image dans l'image si l'on veut ; autre image encore, d'une toile de Roland Schauls lui-même cette fois-ci, sur le livre entre les mains d'un personnage féminin, alors qu'une autre personne tient en l'air un pinceau. D'où

la question si l'ouverture donne vraiment sur une vue de la capitale, ou s'il s'agit encore d'un tableau.

On a donc peut-être à faire à une scène d'atelier, avec une artiste femme. Parodie du sujet de saint Luc, patron des artistes peintres, faisant le portrait de la Vierge ? Un capriccio, sans conteste, un scherzo non moins, composition divertissante passée de la musique dans les arts plastiques, où l'artiste se joue des stéréotypes de l'histoire de l'art, ainsi que des attentes de notre regard et de notre esprit.

Au bout de quelles heures de travail, le tableau eut son état définitif en automne 2013. Notre « coup de cœur » trouva de la sorte son aboutissement. Et c'est une grande joie que de l'accueillir aujourd'hui dans la collection du MNHA ; le tableau porte d'ailleurs le titre de Capriccio.

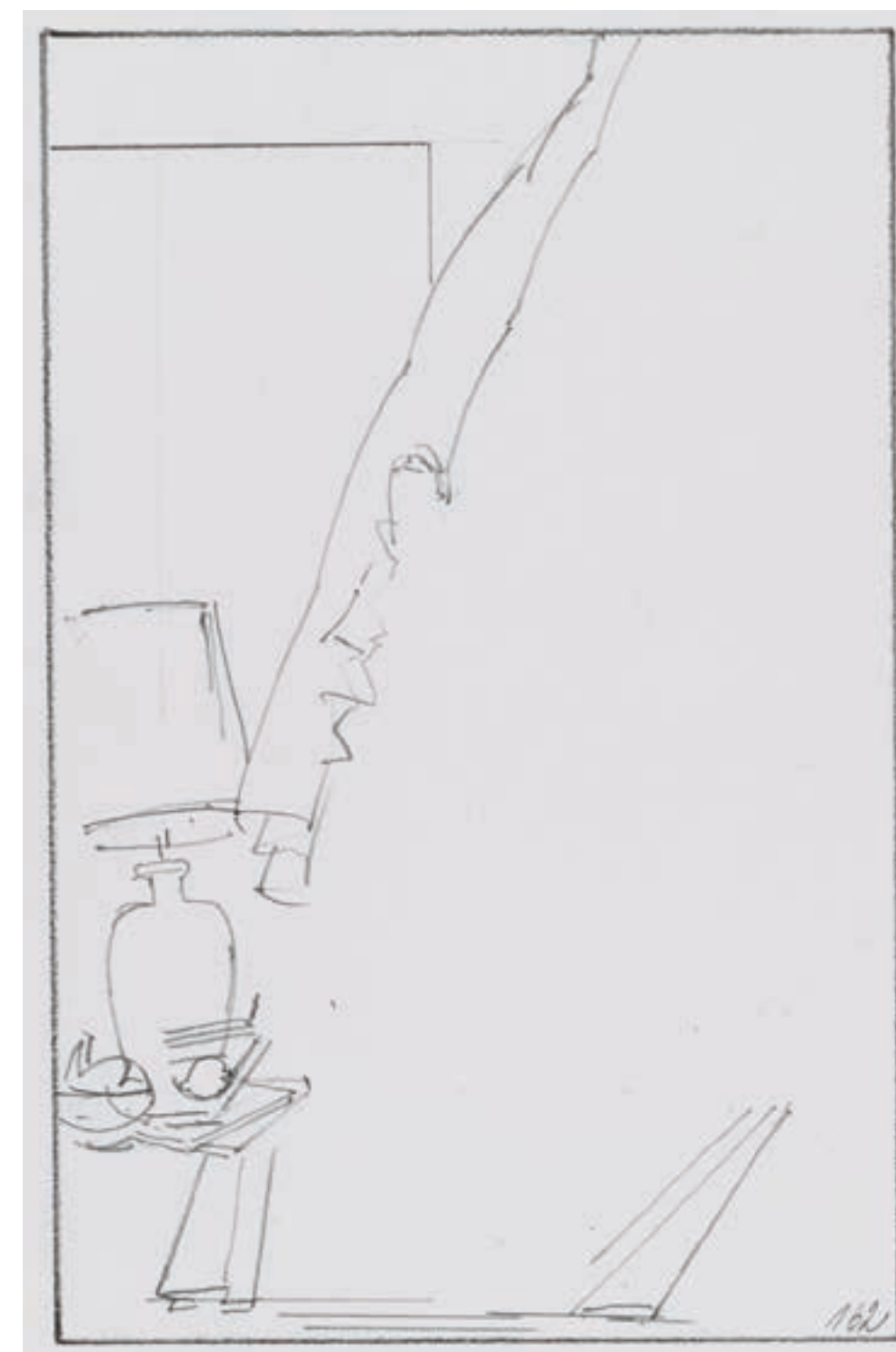


STUDIE CAPRICCIO II  
2013, 200 x 130 cm





^  
 STUDIE CAPRICCIO II  
 2013, 200 x 130 cm



^  
 STUDIE CAPRICCIO II  
 2013, 200 x 130 cm





^  
 STUDIE CAPRICCIO II  
 2013, 200 x 130 cm



^  
 CAPRICCIO II  
 2013, 200 x 130 cm



# CAPRICCIO

## DIE WAHL DES NATIONALMUSEUMS FÜR GESCHICHTE UND KUNST

TEXTE : GOSIA NOWARA

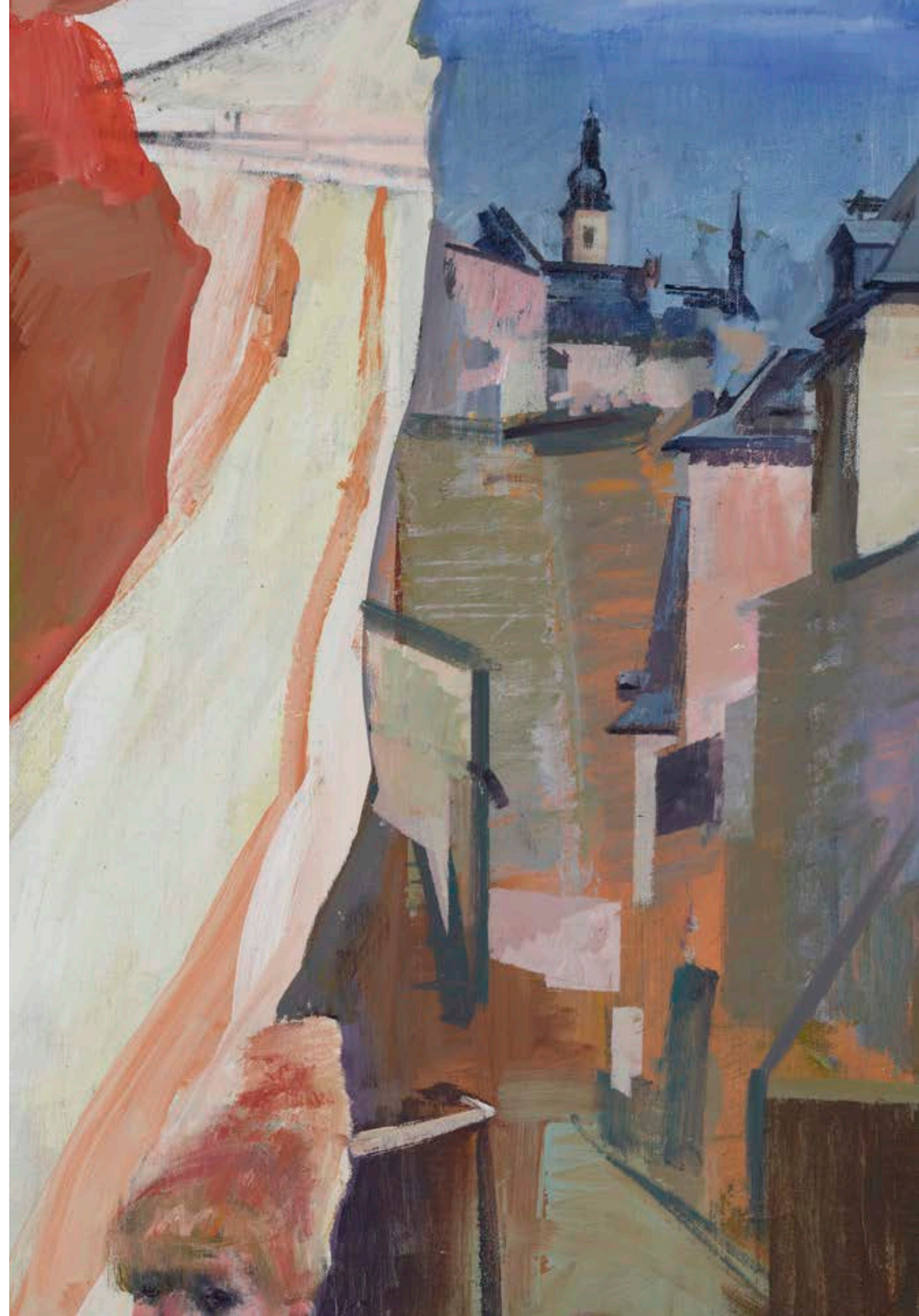
Ende 2012 erteilte das MNHA Roland Schauls den Auftrag für ein grösseres Gemälde. Sein künstlerischer Wurf (geste créatif) übertraf unsere Erwartungen.

Schon Mitte 2013 zeigte er uns eine ganze Serie von Gemälden in den verschiedensten Stadien der Fertigstellung. Von Anfang an zog uns davon eines ganz besonders an. Es bündelte den bei der Auftragserteilung geäusserten Wunsch Bezüge zur Stadt Luxemburg und dem Maler Kutter, mit dessen Werk sich Roland Schauls seit Jahren beschäftigt zu vereinigen. Ein Intérieur mit Stadtansicht Luxemburgs und „L' Homme au Doigt coupé“!

Ein Bild im Bild, die Abbildung eines Bildes von Schauls auf dem Buch, welches eine der weiblichen Figuren in Händen hält während die andere Person einen Pinsel reckt. Ist die Stadtansicht gar kein Ausblick aus dem Fenster sondern auch ein Bild? Eine Atelierszene dann also, mit einer Malerin am Werk? Wird hier das Thema „Der Hl. Lukas, der Schutzpatron

der Maler, porträtiert die Hl. Jungfrau“ parodiert? Ein Capriccio also, ein Scherzo indem der Künstler in einer Collage von Zitaten und kunstgeschichtlichen Stereotypen ein lustvolles Spiel mit den Erwartungen des Betrachters treibt?

Nach vielen Übermalungen und Veränderung war das Bild dann im Herbst 2013 fertig. Wir blieben bei unserem erstem „coup de coeur“ und freuen uns, das Bild, welches dann ja auch den Titel Capriccio erhielt, in die Sammlung des MNHA integrieren zu können.





# TITEL: FRO MUER DE LUC-

INTERVIEW VON ROLAND SCHAULS  
MIT CHRISTIAN MOSAR

*Wie entstand Ihre neue umfangreiche Serie über das Werk von Joseph Kutter, welche demnächst im MNHA zu sehen sein wird?*

RS: Ende 2012 gab mir Frau Nowara den Auftrag für das MNHA ein Bild über meine inzwischen mehr als zehnjährige Beschäftigung mit dem Künstler Joseph Kutter zu malen und zusätzlich dazu einige Zeichnungen anzufertigen. Ich bin in erster Linie eigentlich ein Zeichner, deshalb war dieser Auftrag geradezu auf mich zugeschnitten. Aus meiner persönlichen Art ein solches Projekt anzugehen entstand dann eine Serie über mein gesamtes künstlerisches Vorgehen. Der Zyklus, so wie er sich heute darstellt, besteht aus insgesamt 24 Bildern und 280 Zeichnungen. Ich fange eine solche Aufgabe stets ohne Vorurteile, ohne Konzept, ohne äußerliche Einschränkungen an. Ich springe einfach ins kalte Wasser und frage erst dann, welches Ufer ich eigentlich ansteuern könnte. Das Gemälde entwickelt sich dann nach und nach, parallel dazu zeichne ich. Damit hinterfrage ich das Ausgangsbild. In der Regel entstehen daraus drei bis vier neue Entwürfe, welche mir dann wieder neue Perspektiven eröffnen. Es kann aber auch sein, dass bereits die zweite Zeichnung mich dazu veranlasst, ein ganz neues Gemälde zu beginnen. Daraus ergeben sich wiederum unzählige neue Möglichkeiten:

jede einzelne Zeichnung birgt in sich schon den Keim einer neuen Bildreihe.

*Sind Ihnen das Leben und Werk Joseph Kutters vertraut?*

RS: Jedes Mal, wenn ich eine neue Arbeit anfangen, schöpfe ich aus meiner eigenen künstlerischen Vergangenheit und meiner Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte. Kunstgeschichte hat mich immer fasziniert. Bis heute stellt sie einen zentralen Dreh- und Angelpunkt meiner Arbeit dar. Zudem ist Kutter ein Maler, der mir sehr am Herzen liegt. Ich erinnere mich an ein Kindheits-erlebnis, das mich stark geprägt hat. Kutters Haus stand in der Nähe meines eigenen Geburtshauses auf Limpertsberg in Luxemburg. Damals schon beeindruckte mich dieses modernistische Gebäude, das unter den gutbürgerlichen Häusern des Viertels herausragte, und dem die Anwohner den Spitznamen „Araberhaus“ gegeben hatten. Ähnlich der Weißenhofsiedlung in der Nähe der Stuttgarter Kunsthochschule, an der ich studierte; ein Meilenstein der Bauhausarchitektur von 1927, der von den Nationalsozialisten als „Araber-dorf“ abqualifiziert wurde. Aber um auf Kutter zurückzukommen: ich habe auch seinen Sohn Dolphe, den Arzt, gekannt, ein beeindruckender und großzügiger Mensch.



Zudem war die Familie von Etienne Wercollier, Sohn des bekannten Bildhauers Lucien Wercollier, unser direkter Nachbar auf Limpertsberg. Eines Tages bei ihnen zu Besuch, sah ich zum ersten Mal in meinem Leben ein großes Gemälde im Wohnzimmer eines Privathauses hängen. Es war das wahrscheinlich letzte Bild von Kutter, ein unvollendetes Werk. Damals als jungen Menschen hat es mich tief beeindruckt. Bei näherer Betrachtung sieht man, dass Kutter das Bild während des Malens mehrmals gedreht haben muss. Er war auf der Suche nach seinem Thema und hat während des Arbeitsprozesses mehrere Ansätze verworfen. Diese Fähigkeit, sich selbst stets in Frage zu stellen und spontan vorzugehen, haben mich damals sehr fasziniert und zutiefst berührt.

*Was interessiert Sie als zeitgenössischen Künstler an Joseph Kutters Werk?*

RS: Seine Art zu malen und zu zeichnen erscheinen mir durch und durch authentisch. Mir sind seine Biografie, seine schwierigen Lebensumstände und natürlich sein tragisches Ende vertraut, und für mich ist er eine herausragende Persönlichkeit in der Luxemburger Kunstwelt. Trotz des großen Erfolges und der Beliebtheit seiner Clownporträts, hege ich eine große Vorliebe für seine Landschaftsbilder. Seine Öslinger Dorflandschaften wie zum Beispiel "Heinerscheid" mit seinem Kirchturm sind von geradezu bedrohlicher Ausdrucksstärke. Auch in seinen Blumenstillleben spüre ich eine Tragik und Verzweiflung, die mich tief bewegen.



BEGABTE SEHEN DAS AUCH II  
2013, 200 x 130 cm





Meiner Meinung nach waren die Clowns ein Vorwand, um in einer Zeit arbeiten zu können, in der man vieles nicht aussprechen oder zeigen konnte. Bei Karl Hofer in Deutschland und Georges Rouault in Frankreich ahne ich eine ähnliche Haltung. Kutters Malerei aber empfinde ich als bedeutend temperamentvoller und authentischer. Die Art und Weise wie er gelegentlich die Konturen seiner Figuren betont erinnern auch an Max Beckmann. Der Clown war für Kutter eine Art „Ersatz“, ähnlich der Figur von Gilles – eine tragische, lächerliche Person, seine Version des *ecce homo*. Gibt es etwas Tragischeres als zu reiner Duldung verurteilt zu sein? Hier sehe ich eine Verbindung zu seinen Selbstporträts, wie z.B. „L'homme au doigt coupé“, der eine Art Selbstbetrachtung sein könnte. Vielleicht fand Kutter zu seiner Zeit in Luxemburg keine adäquaten Gesprächspartner, führte auf sich allein gestellt eine Art bildlichen Monolog. Ich selbst befinde mich in einem ständigen Dialog mit diesen und auch anderen Malern, welcher andauernd Fragen über meine eigene künstlerische Identität aufwirft.

In dem Zusammenhang mit den genannten Künstlern und ihrer Epoche denke ich an den späteren künstlerischen Niedergang einiger deutscher Expressionisten, Kirchner und Heckel, um nur zwei Beispiele zu nennen. Übermut und Ungestüm, die herausragende Qualität ihrer Frühwerke, können leicht mit zunehmendem Alter und zu früher Anerkennung erstickt werden. Kutter konnte dieser Gefahr ausweichen und seine Kunst stetig weiter entwickeln. Bestes Beispiel sind seine niederländischen Landschaftsbilder. Man spürt den Einfluss des flämischen Expressionismus, aber Kutters Stärke war es, daraus eine eigene Bildsprache zu entwickeln. Es wäre ja auch lächerlich zu glauben man könne bei Null anfangen und die Kunst neu erfinden, als ob keine Künstler vor einem selbst gegeben hätte.

NEUSTART ALS FARCE  
2013, 200 x 130 cm







# < ATELIER D'ARCHITECTURE VI, GEHT DAS GUT ?

2013, 120 x 140 cm

« écriture automatique ». Sie ist kein Selbstzweck sondern steht in den Gemälden gleichberechtigt neben der Farbe. Sie ist die geistige Komponente, die Farbe die emotionale. Reine Linie und reine Fläche, das ist der Grundstoff aus dem ein Bild besteht. Die Farbe hat Raum, die Linie beschreibt ihn!

Ein Beispiel? Male ich ein rotes Quadrat und lege die Zeichnung eines Schuhpaares darauf, verwandle ich diese parallel zur Bildoberfläche vertikal stehende rote Fläche in eine horizontale, sich illusionistisch in den Tiefenraum des Bildes erstreckende, horizontale Ebene. Schuhe wecken eine räumliche Assoziation. Es gibt hier einen gewollten Widerspruch zwischen dem „Farbraum“, wie ich ihn nenne, dem „chromatischen Raum“ und dem „Sinnraum“, der fast automatisch mit einem vertrauten Objekt in Verbindung gebracht wird. Die an sich abstrakte rote Fläche, ein Quadrat, daher per se ohne jede tiefenräumliche Eigenschaft, wird von uns gegenständlich interpretiert, bei diesem Beispiel als ein roter Teppich! Dieses Spiel kann noch gesteigert werden durch vielfältige illusionistische und perspektivische „Tricks“, Erfahrungsraum, Farb- und Intensitätskontraste, etc, etc.

## Was für eine Bedeutung hat das Erzählerische in Ihrer Arbeit?

Ich bin kein Geschichtenerzähler. Figuration hat nur eine Funktion als Versatzstück mit räumlichen Assoziationen und dient nicht zur Erzählung irgendeines Ereignisses über die Malerei hinaus. Selbstverständlich projizieren die Betrachter eine Geschichte in meine Bilder, mir ist das nicht wichtig, das Vergnügen

will ich Ihnen gar nicht nehmen. Ich erinnere, dass ich ein Bild in dieser Ausstellung: „Erzähl mir nichts, Träume habe ich selber“ betitelt habe. Soviel dazu! Ich ändere oft die Komposition eines Bildes, wenn sie mir eine zu eindeutige Tendenz aufzeigt. Ich verwische freiwillig die Spuren einer möglichen Erzählung, die dem Bild schaden könnte. Für mich hat eine Figur in einer Komposition keine direkte Beziehung mit ihrem Inhalt, genauso wie ein unpassender Titel, der den Betrachter von einer zu vereinfachenden Interpretation abhalten soll.

Natürlich gibt es in meinen Bildern öfter eine fast manieristische Verzerrung der Proportionen. Aber ich betrachte dies nicht als Ausdruck eines Seelenzustands, sondern als ein Element formaler Spannungen. Es amüsiert mich, ironische oder manchmal sogar lächerliche Elemente in meine Bilder zu integrieren, die die hagiografische Betrachtung meiner Figuren null und nichtig machen. Ich male keine Bilder, ich male.

Die Personen in meinen Bildern sind bewusst oft falsch, im Sinne von Naturalismus. Würde ich sie “ richtig” darstellen, entstünde eine Dissonanz mit den plastischen Anforderungen des Bildes. Mich langweilt platter Naturalismus. Diese Disproportionalität fällt ja auch nicht auf den ersten Blick auf, da sie zwangsläufig einer immanenten Kompositionslogik entspricht. Die Komposition folgt eigenen Gesetzen und eine bildimmanente Logik erzwingt Erkenntnisse, die zu sehen und denen zu folgen es gilt! Das ist wirkliches Abenteuer und macht die Faszination dieser Tätigkeit aus. Das Bild beherrscht mich nicht und ich beherrsche das Bild auch nicht.

## Was bedeutet Ihnen diese Ausstellung im MNHA?

RS: Für mich ist es eine Gelegenheit, die ganze Breite meines künstlerischen Schaffens zu zeigen und meine Vorgehensweise zu veranschaulichen. Erstmals kann ich ein größeres Konvolut meiner Zeichnungen zeigen. Diese sind für mich ein wesentlicher Teil meiner künstlerischen Arbeit. Sie sind nicht einfach nur vorbereitende Studien zu einem Gemälde, ich betrachte sie als stenographische Notizen meiner jeweiligen Befindlichkeit. Anders als ein Gemälde, welches ja immer die Verdich-

tung eines sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden Malprozesses ist. Aber auch in diesen wende ich immer wieder zeichnerische Mittel an, mit denen ich den Malprozess befrage und hinterfrage. Dieses Vorgehen gibt meinen Bildern gelegentlich einen etwas collagenhaften Charakter. Ich verwische diese zeichnerischen Eingriffe nicht und entwertere sie nicht zu Hilfslinien sondern lasse ihnen, ähnlich den Pentimenti, ihre eigene autonome Berechtigung. Ich mag diese Leichtigkeit, die es mir erlaubt, eine grafische Eleganz zu erhalten. Meine Zeichnung ist nicht expressionistisch und hat auch nichts von



ATELIER D'ARCHITECTURE I, GRÜNDEN LEICHT ERKLÄRT? >  
2013, 200 x 130 cm

*Ein wichtiger Teil Ihres Werks besteht aus Serien.*

RS: Seit einigen Jahren schon male ich in Serien, um der Gefahr des „ultimativen Bildes“ zu entgehen. In Serien malen heißt schnell reagieren, von einem Bild zum anderen springen, zu improvisieren, spontan und entschlossen zu handeln. Sich nicht durch immerwährendes Verbessern lähmen zu lassen und durch Suchen nach der optimalen Lösung zu erstarren. So entstehen dann echte Schwarten, zwanzig Bilder übereinander gepinselt. Vielleicht stellen die zwanzig Bilder, die ich in Serie rund um ein Thema male, am Ende aber auch nur ein einziges Gemälde dar. Ich suche nicht das Endgültige, die unveränderbare und starre Lösung. Ich arbeite stetig und kontinuierlich in einer Art von Workflow, der es mir erlaubt, schnell auf jede neue Idee zu reagieren. Die Serie über Kutter beschäftigt mich seit über zehn Jahren und ist vergleichbar mit ähnlichen Bildreihen, die ich in den Jahren zuvor über Velázquez und Frans Hals machte. Ich finde es faszinierend zu wissen, dass Velázquez in Wirklichkeit ein Phlegmatiker war, aber malte, als ob der Teufel hinter ihm her sei. Die Kürzel und manchmal schon fast Nachlässigkeiten in seiner Malerei faszinieren mich immer wieder. Eigentlich interessiert mich die Barockzeit nicht, aber die Lebensläufe und das Werk von Velázquez und Frans Hals begeistern mich.







< ATELIER D'ARCHITECTURE II, ANSÄTZE UMSETZEN

2013, 200 x 130 cm

Früher, während meines Studiums, als ich mich intensiv mit Velazquez beschäftigte, malte ich sehr expressiv. Jugendliches Stürmen und Drängen findet eben seine entsprechende Bildsprache. Ich erinnere in dem Zusammenhang an das, was ich über Kirchner und Heckel gesagt habe. Mein Strich war ausdrucksstark, die Farbigkeit vernachlässigte ich. Das hat sich inzwischen ja geändert, selbst wenn ich immer noch als Zeichner denke.

Mir war klar, dass mein handwerkliches Können kein Garant für künstlerische Qualität sein konnte. Kunst kommt nicht von Können! Hinzu kam, dass meine Malerei in der Zeit nur sehr wenig bis gar nichts mit dem damals herrschenden Zeitgeist zu tun hatte. Bis dann zu Beginn der 80er Jahre, als in Deutschland die Jungen Wilden loslegten. Endlich wieder figurative Malerei, womit ich nichts über deren Qualität gesagt haben will. Es gab eine große Nachfrage nach originaler und schneller Malerei, aber auch ein Überan-

gebot, das mir sehr künstlich erschien. Es wurde enorm viel und schnell gemalt. Es war das, was ich einen Sturm im Wasserglas nenne! Erst später hat sich die Situation verbessert mit den ersten Malern der zweiten Leipziger Schule, wie man sie heute nennt. Ich schätze die frühen Bilder von Neo Rauch sehr.

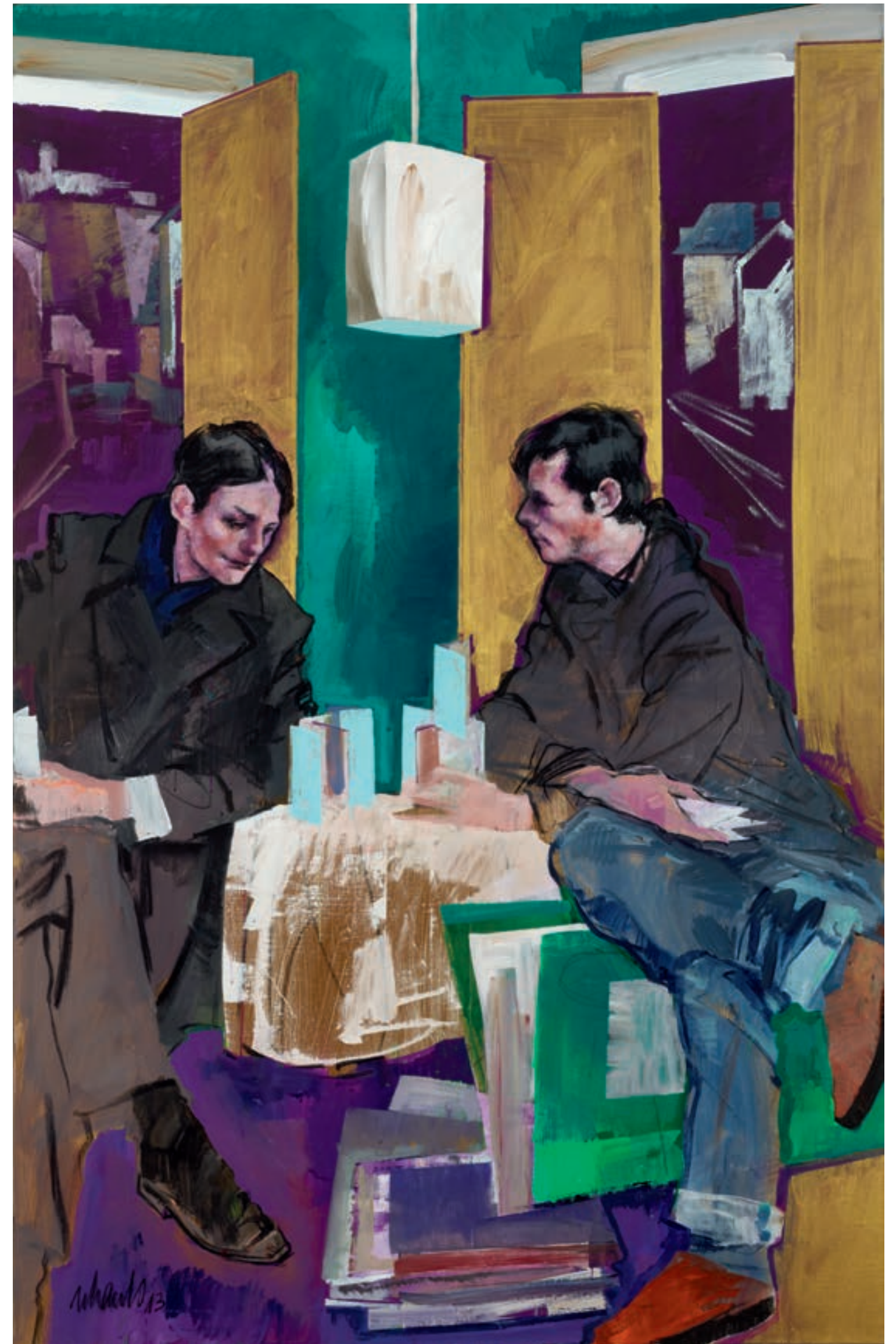
Etwa zu der Zeit vereinfachte sich meine Formensprache kontinuierlich. Meine Kompositionen wurden immer strenger, reduzierter und waren irgendwann ein bisschen wie leergefegt. Ich hatte das Gefühl nur noch Farbfelder hin und her zu schieben und mich immer mehr beim Arbeiten zu langweilen. Aus dem gleichen Grund hat die Abstraktion mich nie interessiert, ich fand in ihr keine Herausforderung, keine Reibfläche, die mich hätten motivieren können. Abstrakte Malerei ist immer in Gefahr zur Schönmalerei zu verkommen, sich selbst ganz zu genügen. Genau das verstand Beckmann unter Kitsch.



ATELIER D'ARCHITECTURE III, RAUM FÜR VISIONEN  
2013, 200 x 130 cm

*Mitte der 90er Jahre starteten Sie ein ambitioniertes Projekt.*

RS: Ja, wie eben gesagt, ich wollte und konnte nicht mehr so weiter machen. Kasimir Malevich hatte sein „Schwarzes Quadrat“ ja schließlich schon im Jahr 1915 gemalt! Radikaler geht nicht! Ich besann mich also wieder auf meine zeichnerischen und kunstgeschichtlichen Wurzeln und begann mit dem Projekt „The Portrait Society“. Im Rahmen dieses Projekts entstand eine Serie von 1200 bis 1300 Bildern, alle Paraphrasen nach Künstlerselbstporträts aus der Sammlung der Galleria degli Uffizi in Florenz. Ich habe viele davon zerstört. 504 habe ich in einem 100 qm großen Tableau vereinigt. Daraus entstand dann das konzeptuelle Metawerk „The Portrait Society“. Die Käufer einzelner dieser Bilder treffen sich in einer Art Eigentümergesellschaft um Vorträge zur „Portrait Society“ anzuhören oder gar selbst Vorträge zu „ihrem“ Künstler zu halten.





*Ihre aktuelle Malerei ist reich an formalen und kunstgeschichtlichen Zitate, war das immer der Fall?*

RS: Ja, ich habe ja schon mehrfach mein kunstgeschichtliches Interesse betont. Besonders aufgefallen ist mir in diesem Kontext ein bestimmtes Bild aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, das sich im Louvre befindet. Es ist die „Pietà von Villeneuve-lès-Avignon“ von Enguerrand Quarton. Er lebte im späten Mittelalter, in einer Zeit des Umbruchs. Sein Bild verbindet mehrere stilistische Einflüsse. Im Hintergrund sieht man die Silhouette einer Stadt, im Vordergrund eine Szene mit mehreren Figuren. Ich erkenne in diesem Gemälde das Aufeinandertreffen der Idee einer Sache und ihrer Darstellung. Die formale und inhaltliche Unvereinbarkeit der künstlerischen Mittel in solche Darstellungen begeistern mich. Das ist der Beginn und nicht das Ende einer neuen künstlerischen Sprache und ist selbstverständlich viel spannender als ein endgültiges unveränderliches Ergebnis. Der Weg selbst ist interessanter als das Ziel. Ein weiteres Beispiel ist das „Portinari“-Triptychon, gemalt von Hugo van der Goes um 1475. Man spürt die Inbrunst und Hingabe mit der dieser Meister der flämischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neue Wege suchte. Dies erkennt man an den, im Vergleich zu den noch gotisch elegant dargestellten Heiligen und Stifterfiguren, außergewöhnlich naturalistisch gemalten Hirten, besonders an deren Händen. Das riesige Kunstwerk wurde nach Florenz verkauft und die italienischen Künstler und nicht die Leute aus Brügge konnten sich von diesem in die Zukunft weisenden Kunstwerk inspirieren lassen.

Eine weitere, große Inspirationsquelle sind für mich die Bilder der Gebrüder Lorenzetti und von Piero della Francesca, besonders dessen Umgang mit dem Bildraum. Auch hier treffen zwei Welten auf einander. Der zentralperspektivisch, fast illusionistisch gemalte Raum und das heilige Geschehen das sich darin abspielt. Es ist der Widerstreit

zwischen der Immanenz der Malerei und ihrer Mittel und der Heiligkeit und Transzendenz, die der Maler vermitteln soll. Das Problem wird gestellt, aber nicht gelöst, und gerade das macht für mich die Kraft dieser Bilder aus. Ein ähnlicher Widerspruch findet sich in der Darstellung der Heiligen-scheine wieder, die zum Beispiel bei Fra Angelico noch kreisförmig waren, aber bei Masaccio ungefähr zur gleichen Zeit schon die Form einer Ellipse, eines perspektivisch verkürzten Kreises annehmen. Eine Art Materialisierung der Transzendenz. In diesen Zeiten des Umbruchs gibt es Künstler die nach neuen Wegen suchen. Eine einfachere Lösung die angesprochenen Probleme zu umgehen ist natürlich Eva als Venus darzustellen.

*Wie sieht Ihr Arbeitsrhythmus aus?*

RS: Der Auftrag des MNHA beschränkte sich zu Beginn auf ein einziges Gemälde und ein paar Zeichnungen. Ich fing auf die schon beschriebene Art an, sofort, fast ohne Unterbrechungen zu arbeiten. Ich will kein „harmonisches“ Bild, sondern ganz im Gegenteil: ich versuche stets formale Widersprüche zu provozieren. Das bedeutet nicht, dass ich Schönheit in der Malerei ablehne. Ich habe mich viel mit byzantinischer Kunst, Mosaik, aber auch Buchmalerei befasst, deshalb schätze ich eine dekorative Qualität in der Malerei. Schönheit in der Malerei hat aber bei mir nichts mit „Hübschheit“ zu tun. Schönheit kann nur in der schon angesprochen bildimmanenten Konsequenz und Stringenz bestehen, welche aus allen im Bild vorhandenen Elementen, und seien sie noch so heteroklitisch, ein neues Ganzes macht. Vielleicht besteht sie darin den Betrachter mit dargelegten und nachvollziehbaren visuellen Prämissen zu neuen überraschenden Einsichten zu führen. Das können wie bei mir Zitate, Versatzstücke jeder Art, Clichés oder Stereotypen und der gleichzeitige spielerische Einsatz verschiedenster künstlerischer Techniken sein. Mit Geschichtenerzählen ist das jedenfalls nicht zu machen!

*Wie sehen Sie den Zusammenhang Luxemburgs mit seiner Kunstgeschichte?*

RS: Für mich gibt es keine luxemburgische Kunstgeschichte, es gibt nur eine Kunstgeschichte. Es gibt hier, wie überall sonst auch, eine regionale Kunstszene. Das Problem hier ist offensichtlich die Übersichtlichkeit der Kunstszene und die Tatsache, dass sie durch enge Landesgrenzen abgesteckt und damit nationalen Charakter hat. Eine Vernetzung mit benachbarten Kunstregionen wird dadurch nicht erleichtert. Überregionale, in unserem Fall damit auch gleichzeitig übernationale Initiativen schaffen da vielleicht langfristig Abhilfe. Hier in Luxemburg kann man seine künstlerischen Arbeiten relativ leicht zeigen und zur Diskussion stellen. Darin liegt auch die Gefahr einer zu frühen Anerkennung und Bestätigung. Ich nehme zum Vergleich eine Stadt wie Stuttgart, in der ich seit 40 Jahren lebe. Natürlich ist Stuttgart nicht der Nabel der Kunstwelt und doch gibt es dort mehrere Kunsthochschulen und Akademien an denen jedes Jahr viele jungen Künstler ihren Abschluss machen. Die drängen alle auf den Kunstmarkt. Dieser Umstand birgt ein künstlerisches Potential mit all seinen guten und schlechten Aspekten. Konkurrenz unter den Künstlern aber auch eine Vielfalt, die nicht mit der Luxemburger Situation vergleichbar ist. Diese Rivalitäten, dieser Kampf um eine Existenz als Künstler ist ein notwendiger essentieller Antrieb. Hier in Luxemburg gibt es eine Tendenz, die Künstler schnell auf einen mit dem Namen verbundenen persönlichen Stil festzulegen. Da hat es ein ähnlich arbeitender junger Künstler nicht leicht. Ihm unterstellt man dann schnell er plagiiere, während in Stuttgart niemand sagen würde: „Der malt ja wie Schauls.“ Es ist aber keine Schande, sich auf dem Weg zur künstlerischen Selbstfindung an Vorbildern zu orientieren.

In Luxemburg mit seiner angenehm ruhigen Seite ist der Kunstmarkt ein regionaler Markt, aber wie es die schon beschriebene geografische Lage will, eben gleichzeitig auch ein nationaler. Junge luxemburgische Künstler können daher oft früh an internationalen

Kunstveranstaltungen, wie z. Bsp. der Biennale von Venedig teilnehmen, während sie kaum Zeit hatten, sich über heimische Anerkennung hinaus zu entwickeln. Seriöse Galerien bauen aber darauf, dass ihre Künstler die Kapazität und die Ausdauer haben, die für die Entstehung eines interessanten und originalen Werkes wichtig sind. Wir haben naturgemäß nur wenige wirklich professionelle Maler in Luxemburg, die dieser Erwartung gerecht werden. Und ich denke nicht, dass diese, unterschätzt und nicht genügend gefördert werden.

*Ist es nicht schwierig, sich nach so vielen Jahren immer wieder neu zu motivieren?*

RS: Warum, diese Frage würden Sie einem Nichtkünstler so nicht stellen! Jeder Anfang und Neuanfang ist schwer, ob Künstler oder nicht. Jeder Freiberufler, Sie als freier Journalist doch auch, braucht diese Fähigkeit die Unsicherheiten des Berufes als selbstverständlich und wünschenswert anzusehen. Man will sich ja im Leben nicht langweilen, oder? Jede kreative Tätigkeit birgt ein notwendiges Risiko. Nach einer gewissen Zeit erwirbt man die Routine darin sich andauernd im Grenzbereich gewonnener Erfahrungen und deren gleichzeitiger Infragestellung zu bewegen. Andernfalls würde man seine Vergangenheit malen und wiederholen. Der Akt des Malens bleibt zentral und nicht das Bilderergebnis als endgültiger und unveränderlicher Gegenstand. Diese Suche kann man auch zu weit treiben, das Bild geradezu ersticken, weil der richtigen Zeitpunkt aufzuhören verpasst wurde. Ein solches, Stolpern auf dem Weg zur künstlerischen Selbstfindung, ist eigentlich eine Erfahrung und Erkenntnis und bringt einen weiter. No risk, no fun! Ich erinnere hier noch einmal daran, was ich über das Arbeiten in Serien gesagt habe.

In diesem Zusammenhang will ich noch einmal auf meine Zeichnungen zurückkommen und wiederhole, dass ich nicht zeichne, um ein Gemälde vorzubereiten sondern nur um es zu begleiten. Falls doch, tue ich das direkt auf der Leinwand. Einen Entwurf auf Papier skiz-





< ZOCKEN MIT ZICKEN  
2013, 200 x 130 cm

zieren und dann einfach auf der Leinwand vergrößert wiederzugeben hiesse doch sein eigener Handwerker zu sein. Wo bleibt da das Abenteuer?

Leider kann zu frühe öffentliche Anerkennung und der sich daraus ergebende Marktdruck dazu zwingen Assistenten zu verpflichten, die an ihrer Stelle produzieren. Anders kann man das ja nicht nennen, es wird ein künstlerisches Markenzeichen reproduziert. Der Assistent, oft sind es viele, bildet nach was ursprünglich mal eine originale, oft auch originelle Schöpfung war. Bleibt dabei der Künstler-Autor nicht auf der Strecke?

*Wie wichtig sind für Sie Ausstellungen und besonders Ihre jetzige Ausstellung im MNHA?*

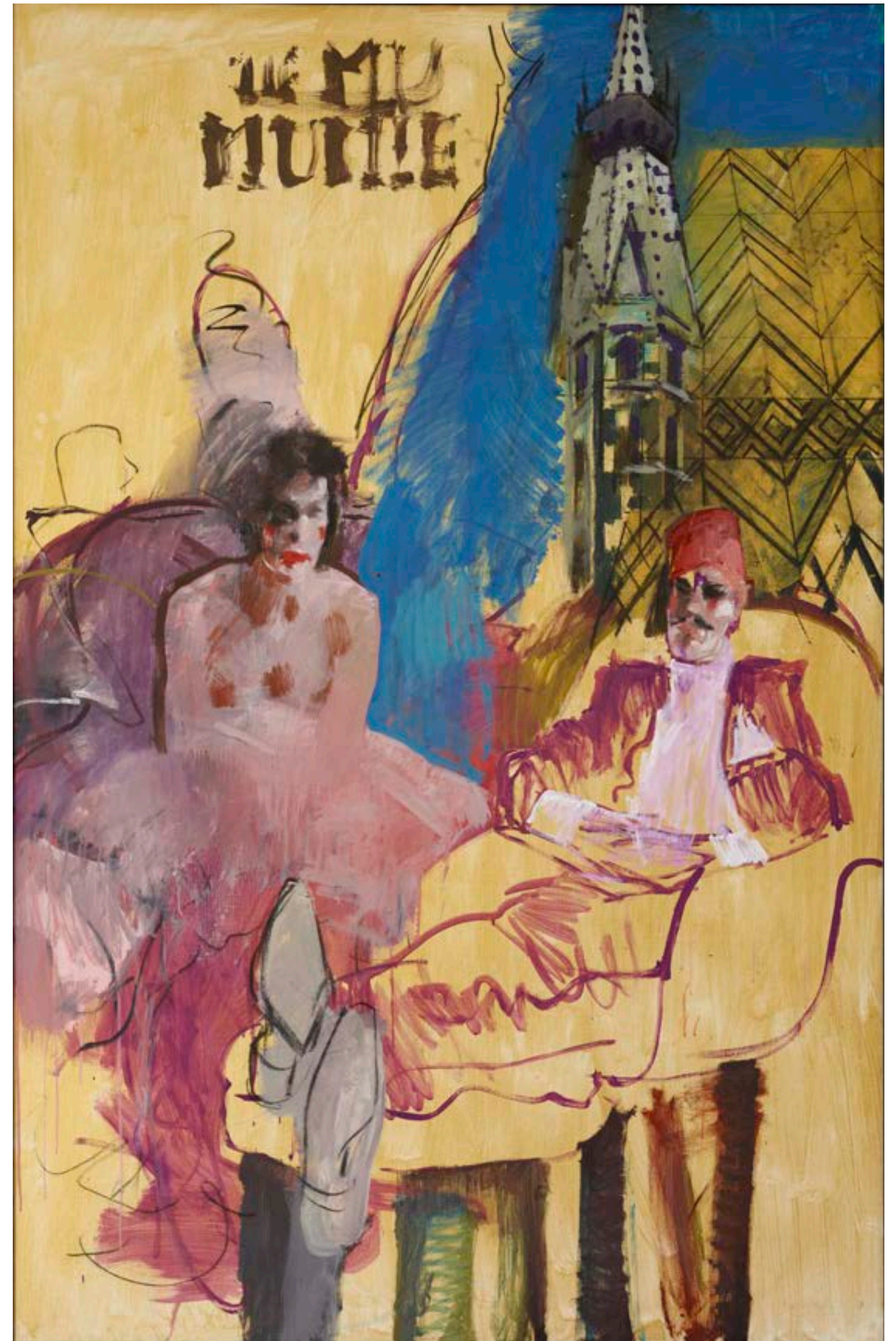
RS: Man darf sich nichts vormachen, eine Ausstellung erlaubt mir in erster Linie von meiner Arbeit zu leben. Diese Ausstellung im Musée National d' Histoire et d' Art aber bedeutet mir sehr viel. In dem Haus wird ein Grossteil des Werkes von Joseph Kutter bewahrt. Generell bedeuten Ausstellungen aber auch die Möglichkeit meine Bilder außerhalb meines Ateliers neu und mit zeitlicher Distanz zu sehen. Allein das verschafft mir neue Einsichten, bis dahin sah ich sie ja nur in den mir vertrauten Räumen meines Ateliers. Man darf nicht vergessen, dass ich einen großen Teil meines Lebens, nicht mit dem Rücken an der Wand, sondern auf Armeslänge davor stehe und an meinen Leinwänden herumpinsele. Manchmal besteht da allerdings kein großer gefühlter Unterschied. Eine Ausstellung verschafft mir neue frische Einsichten, ich erkenne neue Zusammenhänge und mögliche Alternativen. Viel Stoff also, aus dem neue Bilder entstehen können. Gespräche mit Ausstellungsbesuchern, ihre manchmal unverblühten und unorthodoxen Kommentare regen an und verhelfen mir oft zu überraschenden Interpretationen meiner eigenen Arbeit.



*Könnten Sie uns Ihre Ateliers in Stuttgart und Keispelt beschreiben?*

RS: Mein Atelier in Keispelt ist eine Art helles Loft, in dem ich arbeite und wohne, das Stuttgarter Atelier dagegen liegt Mitten im Stadtzentrum und ist eine richtige Werkstatt, mir gefällt das Wort, ein huis clos. Es ist nicht sehr aufgeräumt, ohne die schöne Aussicht auf die Keispelter Weiden. Dafür ist es größer. Dort kann ich zwanzig oder mehr Bilder aufhängen oder auf dem Boden auslegen. Das kommt meinem schon mehrfach erwähnten seriellen Arbeiten natürlich sehr entgegen. Ich bin da völlig ungestört und kann mich in meine Arbeit vertiefen und darin aufgehen. Mein Atelier in "Keespelt" ist ein fast bukolischer und friedlicher Ort. Der Unterschied zwischen beiden Ateliers entspricht in etwa den unterschiedlichen Arbeitsbedingungen in Luxemburg und Deutschland. Das Arbeitsklima in der Großstadt Stuttgart ist härter und kompromissloser als auf dem Dorf in Keispelt. Diese Nähe zum "wirklichen Leben" ist ein guter Lehrmeister.

DANAE >  
2013, 200 x 130 cm





*Ihre Figurendarstellungen sind ein unverkennbares Element Ihrer Malerei.*

RS: Ich denke, dass diese Figuren mir auf gewisse Weise ähnlich sind. Auch dann noch, wenn ich eine Auftragsarbeit mache. Der Malgestus und die Spannung der Linien, sind das wahre Selbstporträts eines Künstlers. Wenn uns ein Mensch aus der Mitte einer Komposition anschaut, ist diese natürlich für den sie umgebenden Bereich eine Herausforderung, die es konterzuarbeiten und auszubalancieren gilt. Es geht immer um das Bild, das ganze Format. In meiner Malerei geht es nicht um Geschichten, sondern um Gestaltung. Dann werden Begriffe wie Figuration und Abstraktion wichtig. Ein im realistischen Sinn gemaltes Bild kann nur dann gut sein, wenn es die Kriterien abstrakter Malerei erfüllt. Alles Andere ist Illustration oder der Versuch mit Manchmal wage ich mich freilich sehr weit in die Figuration vor und spiele mit ausführlich interpretierten Details.

Welche Rolle spielt in Ihren Bildern die immer wieder vorkommende Aussicht auf die Altstadt Luxemburgs?

RS: Erst einmal ist es eine wirklich Stadtvedute. Die Wahl dieses Themas hat aber sicher auch mit Nostalgie zu tun. Kutter hat sie gemalt und ich glaube es gibt keinen gegenständlichen luxemburger Maler, der sie sich nicht "vorgenommen" hat. Auch ein Grund diese Ansicht zu paraphrasieren. Sie ist

aber vor allem die Stereotype einer historischen Stadtansicht mit ihrer großen Festungsmauer, die sich im Fluss spiegelt. Ich sehe in ihr vor allem eine Klappung. Dieses Element gibt es oft in meinen Bildern. In der Form von Büchern, Zeichenmappen und Papiertüten. Male ich im selben Bild im Hintergrund die Festungsmauer und ein Buch auf einem Tisch im Vordergrund und eine Faltschürze aus Papier sind das für mich gleichwertige formale Farbfelder. Die zusammengefaltete Tüte ist genauso zweidimensional wie die Bildoberfläche; aufgefaltet suggeriert sie eine Dreidimensionalität. Mit oder ohne Inhalt, was zu zusätzlichen reizvollen Gedankenspielen verleiten könnte. Dies ist für mich ein weiterer guter Grund nicht abstrakt malen zu wollen.

Sicher könnte man mich fragen, ob ich mich mit der Wahl diese Motivs nicht in den Bereich von Kitsch begeben. Für mich bietet dieses Motiv, gerade weil es so stereotyp und clichéhaft ist, einen Ausgangspunkt für viele Neuinterpretationen. Kitsch vielleicht, aber nicht im schon zitierten Sinn von Beckmann, sondern Kitsch, ähnlich wie bei den Engeln und Madonnen von Raphael. Solche Clichés stellen wegen ihres hohen Bekanntheitsgrades ein Ausgangsmaterial für ein collagenhaft angelegten Scherzo oder ein Capriccio dar. Ein gewisser „Kitschfaktor“ schützt nicht zuletzt vor allzu tiefgründigen oder erzählerischen Auslegungen.



LANA >

2013, 200 x 130 cm



*Welches sind Ihre Zukunftspläne?*

RS: Das lasse ich auf mich zukommen. Vielleicht höre ich mit dem Kutter-Zyklus auf oder setze ihn fort, ich weiß es wirklich nicht. Dazu fällt mir Heinrich von Kleist ein und sein berühmter Essay "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". Darin beschreibt Kleist wie sich die Gedanken während des Redens von selber, ohne vorherigen Entwurf ganz spontan bilden können. Genau so werde ich einfach weiter malen. So oder anders und darauf hoffen, dass mir die Bilder beim Malen kommen.

Dieser Text basiert auf drei Gespräche, die Anfang 2014 mit Roland Schauls in seinem Atelier in Keispelt/Luxemburg stattfanden.



HALVA >  
2013, 200 x 130 cm





KILIMANDSCHARO >  
2013, 200 x 130 cm





SO WEIT, SO GUT >  
2013, 200 x 130 cm



---

# CARNET DE CROQUIS SKIZZENBUCH

---













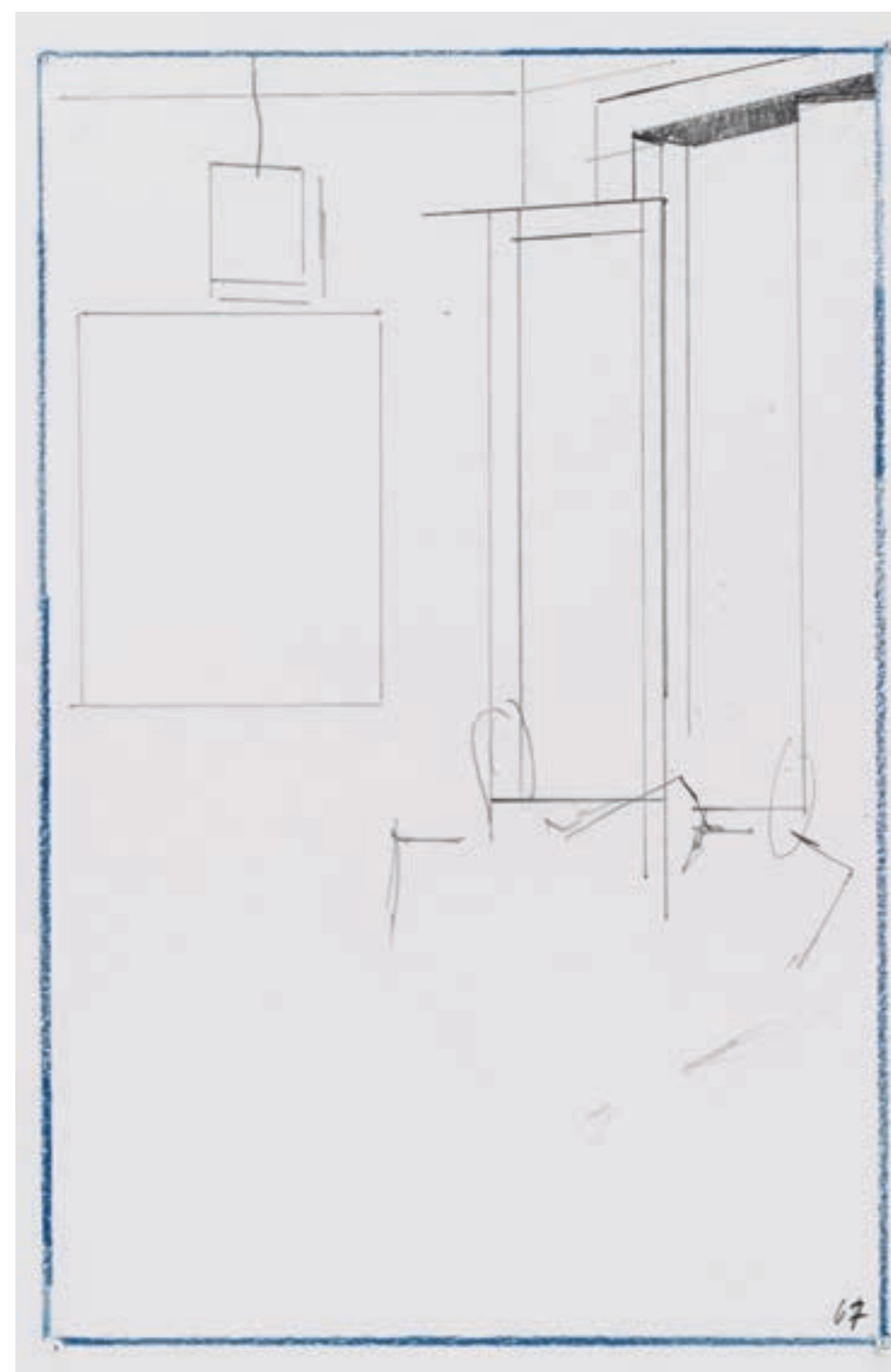
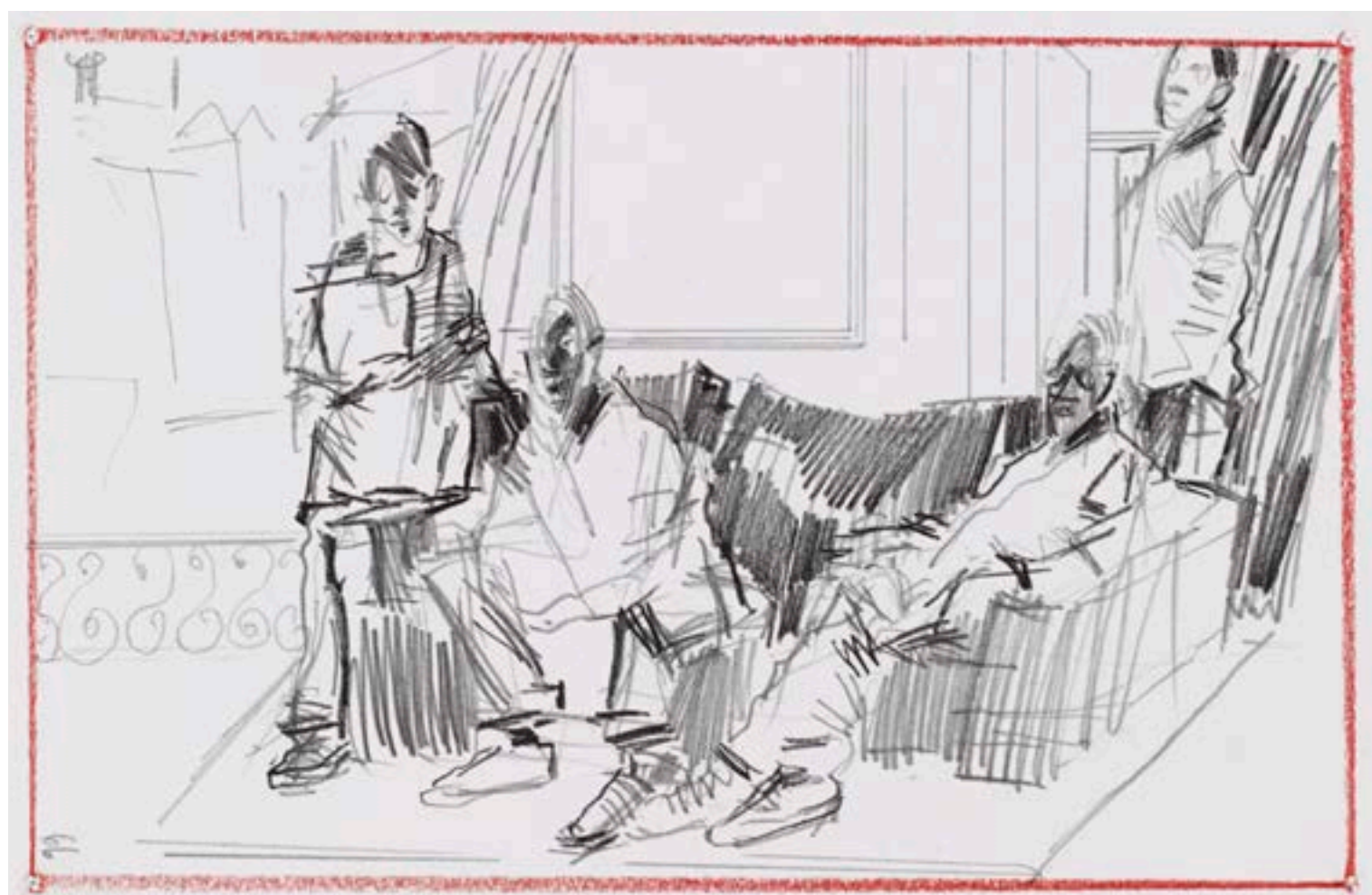












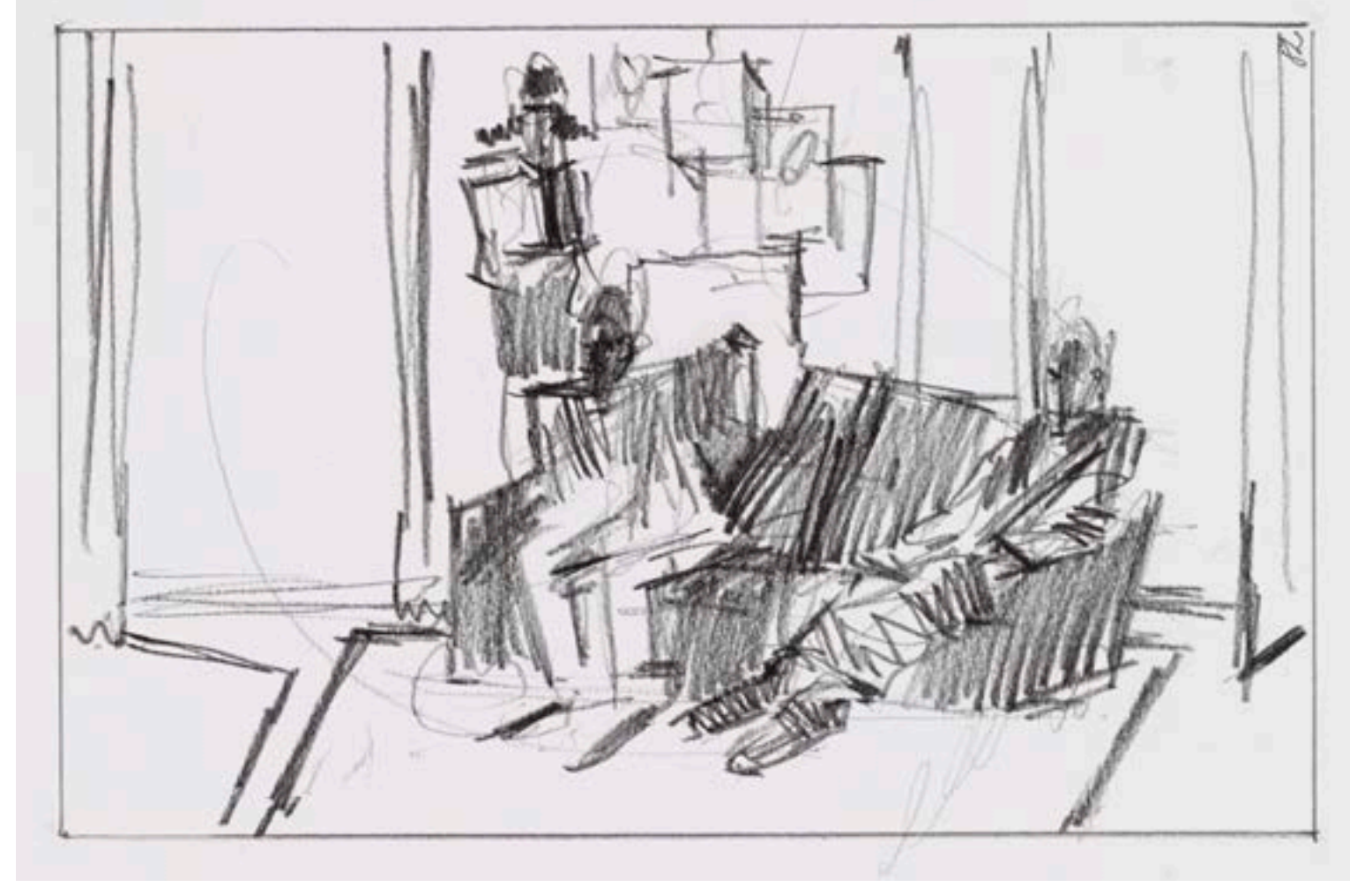




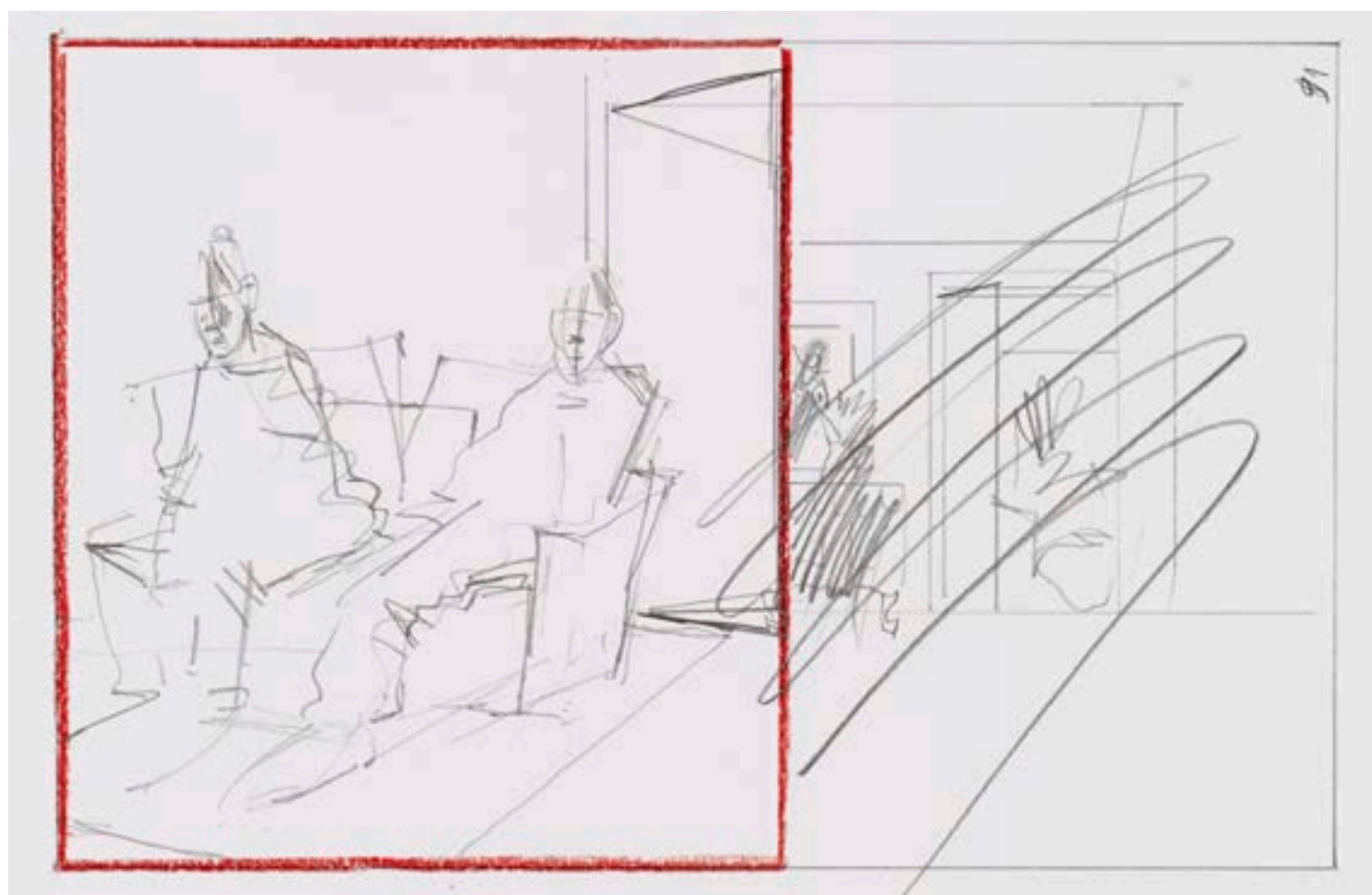
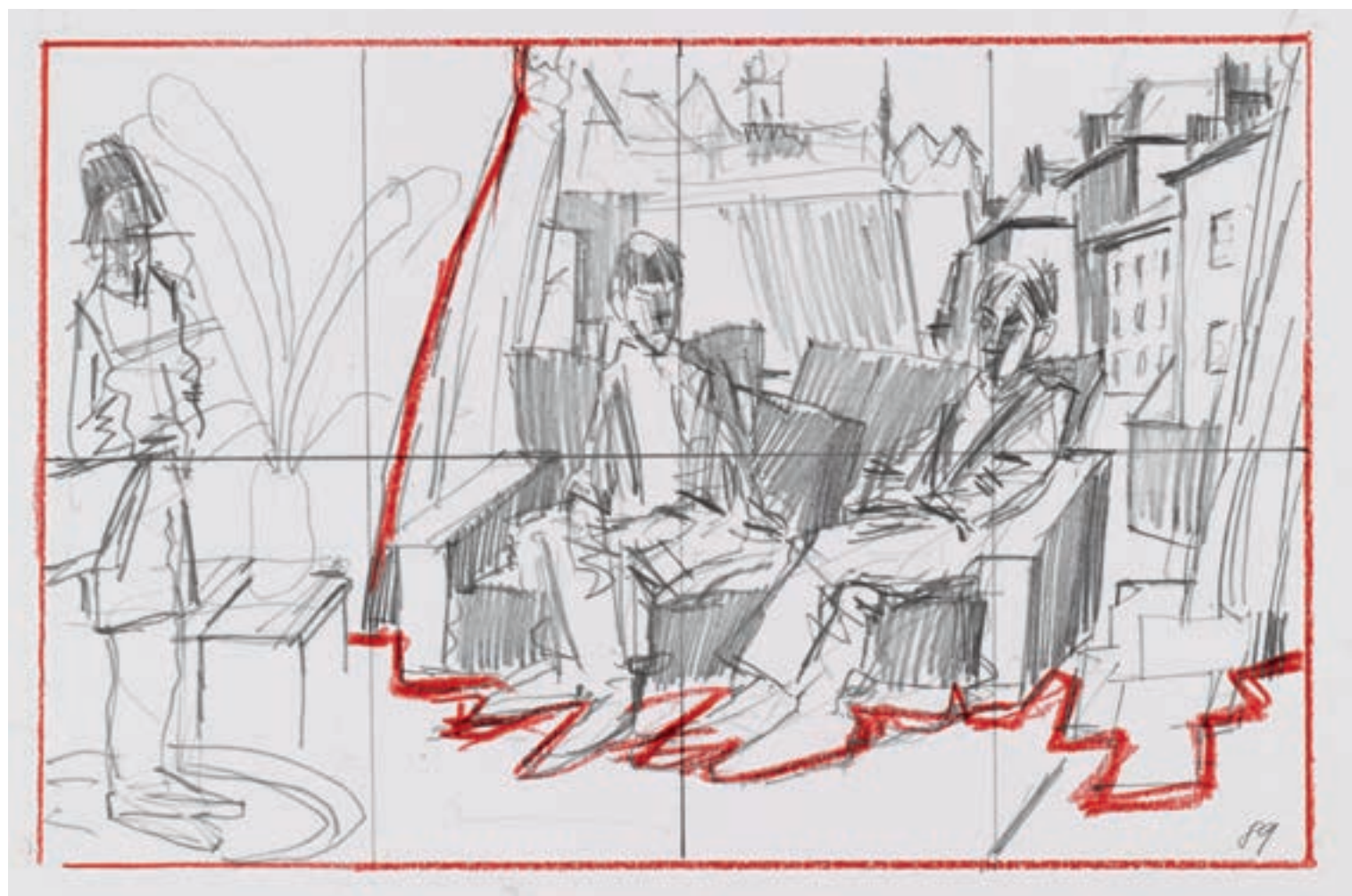












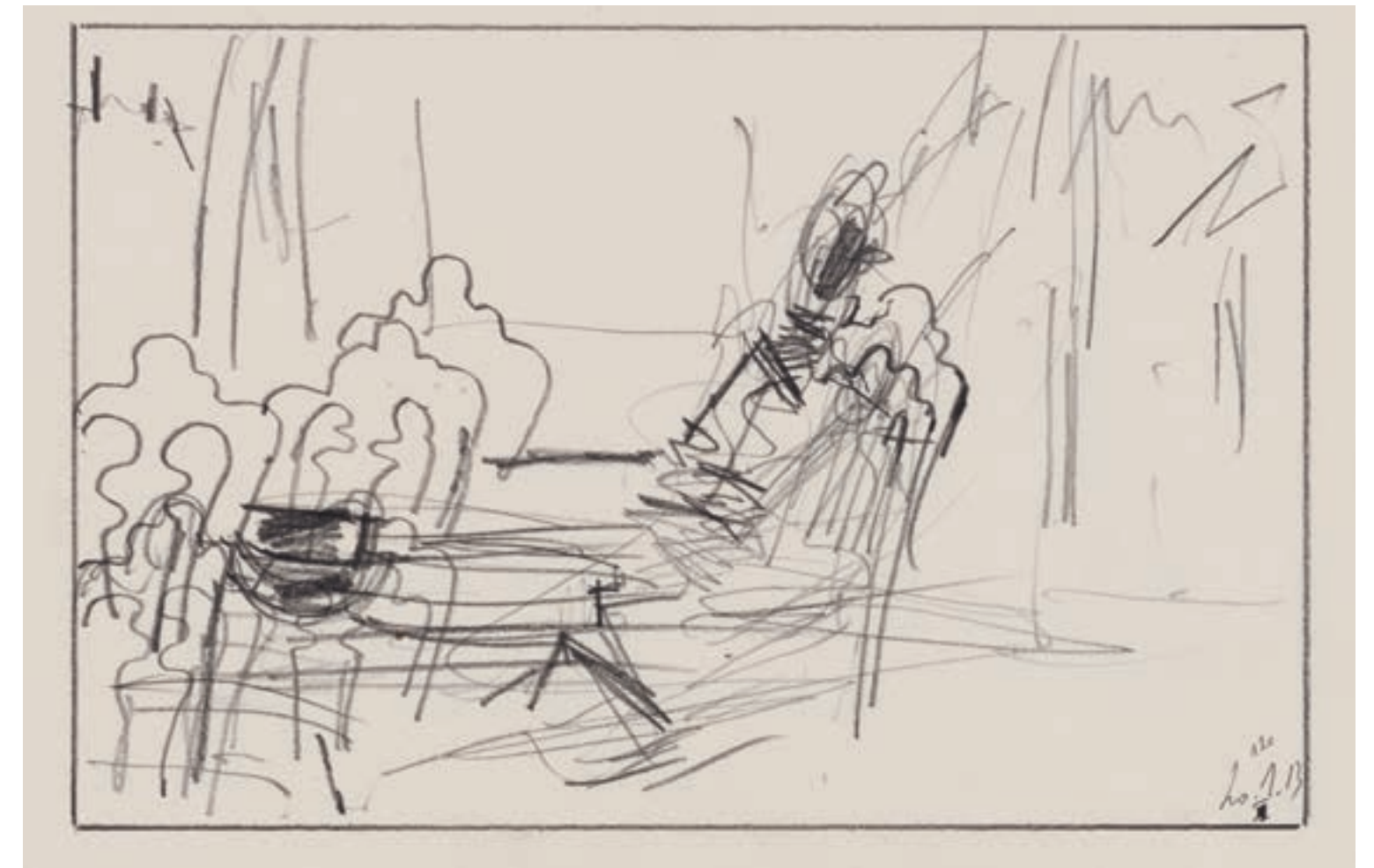








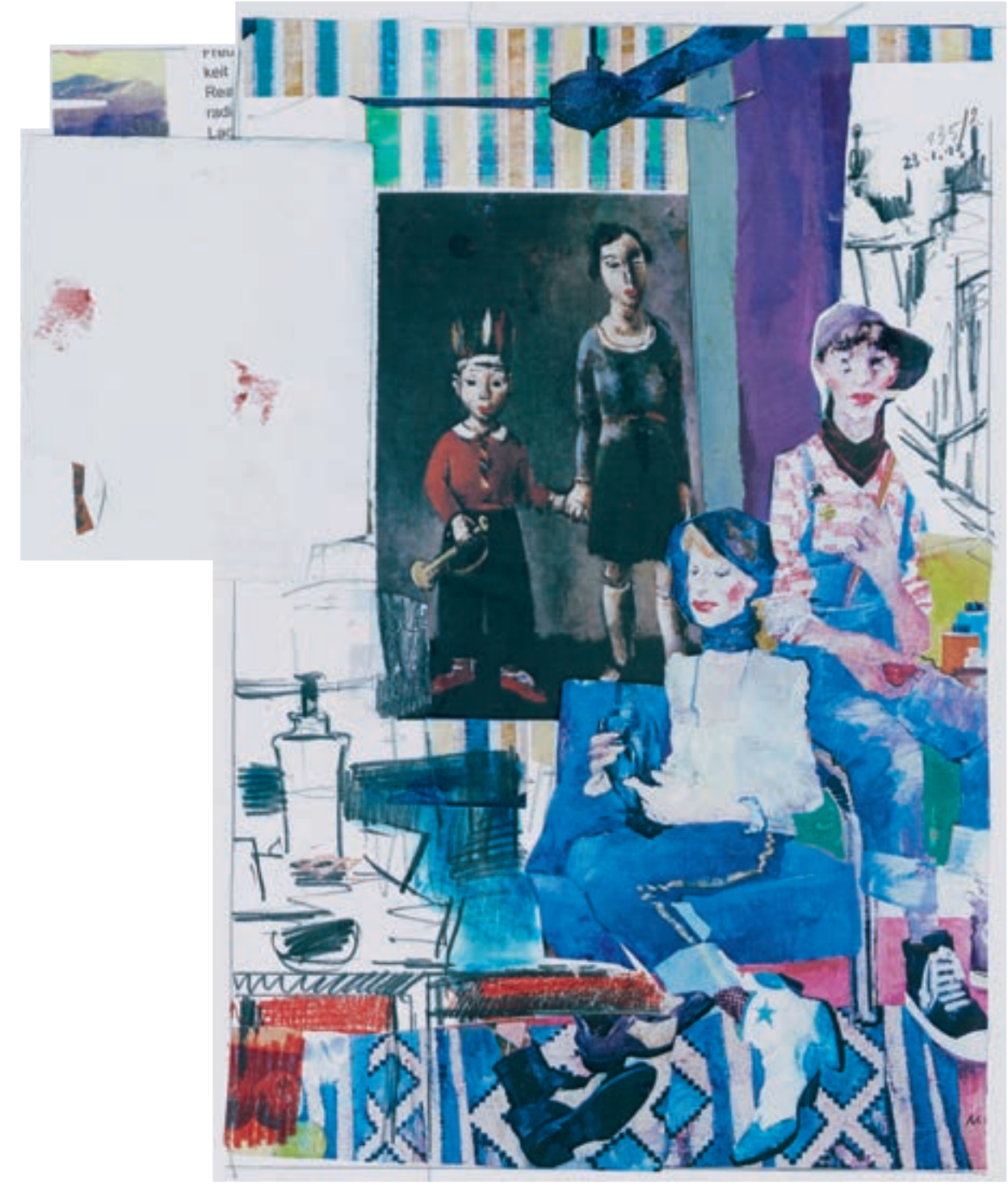
























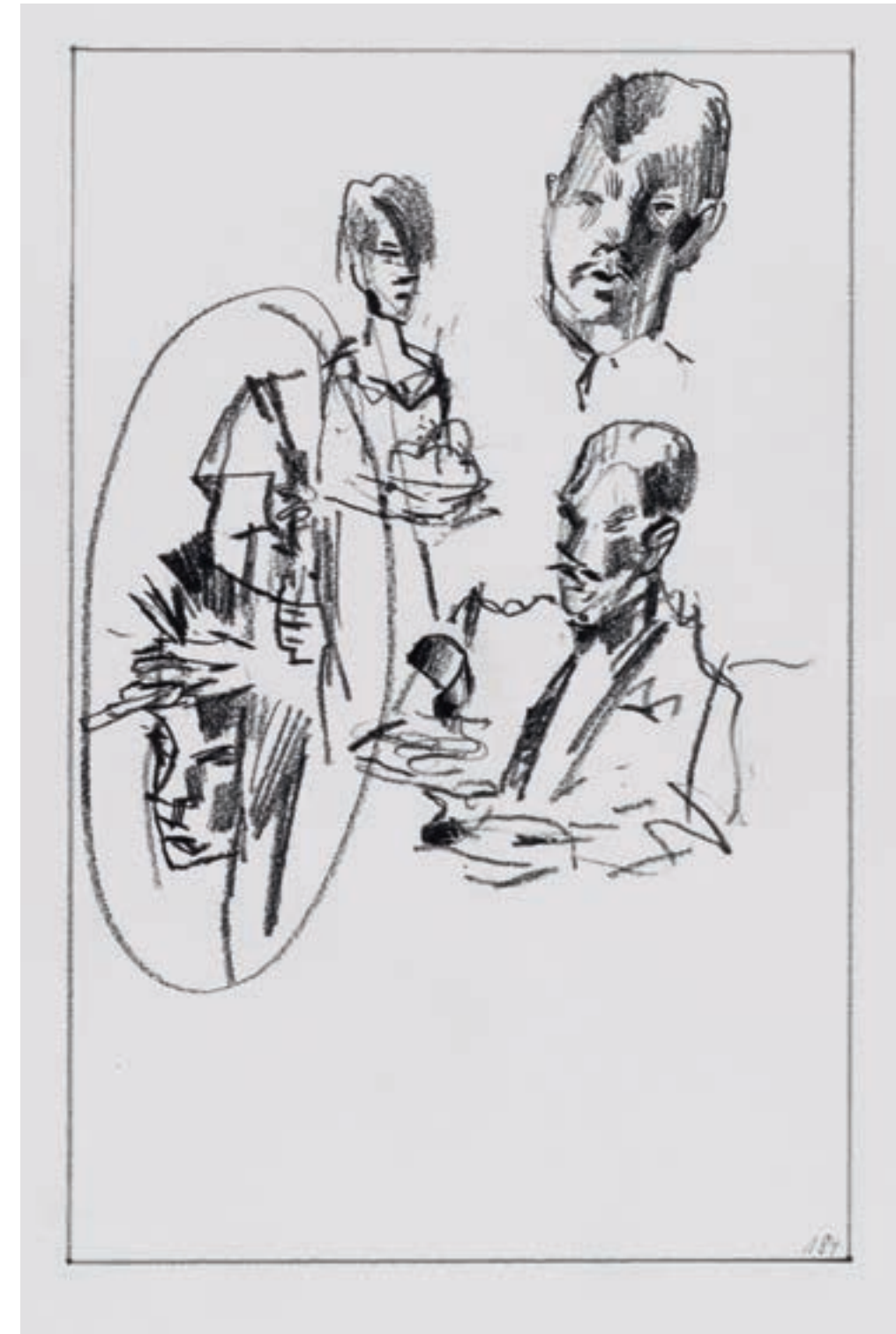






























VITA

ROLAND SCHAULS

1953

geboren in Luxemburg

1974 – 82

Studium der Kunsterziehung und der freien Grafik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

PRIX D'ART / KUNSTPREIS

1998

Prix Pierre Werner

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (CHOIX) / EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2014

Musée National d' Histoire et d' Art, Luxemburg

2012

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

2011

Artatrium, Covent Garden, Brüssel

GALERIE Supper, Karlsruhe

Saarländische Galerie – Europäisches Kunstforum e.V., Berlin

Galerie Gottschick, Tübingen

2010

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

Galerie in der Zehntscheuer, Möglingen

2008

GALERIE Supper, Karlsruhe

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

2007

Nationalgalerie Prag, Tschechien

Galerie Gottschick, Tübingen

2006

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

Galerie l'Indépendance, Luxemburg

2005

Galerie Gottschick, Tübingen

2004

GALERIE Supper, Pforzheim

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

2003

GALERIE Supper, Pforzheim

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

2002

Galerie Roser, Stuttgart

Galerie Gottschick, Tübingen

SWR – Galerie, Stuttgart

2001

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

2000

Fundación Carlos de Amberes, Madrid

1999

Galerie Roser, Stuttgart

Galerie Municipal da Mitra, Lissabon

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

1998

Galerie Clairefontaine, Luxemburg

1997

Galerie Ka, Schaffhausen

1995

Galerie Léa Gredt, Luxemburg

Galerie thea fischer-reinhardt, Berlin

1993

Galerie thea fischer-reinhardt, Berlin

1992

Galerie Fahlbusch, Mannheim

Galerie Beaumont, Luxemburg

1991

Künstlerkreis Ortenau, "Alte Wäscherei", Offenburg

Galerie Wild, Frankfurt

Städtische Galerie, Waiblingen

1990

Galerie thea fischer- reinhardt, Berlin

Galerie Beaumont, Luxemburg

Heinrich Schmid, Schloss Monrepos, Ludwigsburg

1989

Galerie Fahlbusch, Mannheim

1988

Städtische Galerie, Tuttlingen

Galerie Beaumont, Luxemburg

1987

Galerie in der Isenburg, Köln

Sonderkoje 88, Württ. Kunstverein, Stuttgart

1986

Galerie Beaumont, Luxemburg

1985

Galerie von Kolczynski, Stuttgart

Galerie Zeitlupe, Heidenheim

1984

Förderkreis Bildender Künstler, Haus Hugendubel, Stuttgart

1983

Galerie 7, Freiburg

1982

Kunstverein Ludwigsburg

Galerie „Die Wand“, Hamburg

EXPOSITION DE GROUPE (CHOIX) / GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1990

„Stuttgarter Kunst der 80er Jahre“, Seoul

"Luxemburger Kunst", Moskau

1989

Biennale São Paulo

1987

Forum Junger Kunst

1979

Forum Junger Kunst



KUNST AM BAU

2010	Centre Atert, Bertrange
2000	Banque Générale du Luxembourg
1999	Europäische Investitionsbank, Luxemburg
1997	Europäische Investitionsbank, Luxemburg
1995	Banque Générale du Luxembourg

PROJETS / PROJEKT

2004 The Portrait Society

COLLECTIONS / SAMMLUNGEN (AUSWAHL)

- Nationalmuseum, Luxemburg
- Stiftung Pryconsa, Madrid
- Musée National d’Histoire et d’Art, Luxemburg
- Musée d’Histoire de la Ville de Luxemburg
- Diözesan-Museum Rottenburg
- Museum Biedermann, Donaueschingen
- Sammlung Klaus Horn
- Court of Justice of the European Free Trade Association, Luxemburg
- Galerie der Stadt Stuttgart
- Regierungspräsidium Stuttgart
- Europäische Investitionsbank (EIB)
- Bank BGL BNP Paribas
- Banque et Caisse d’Epargne de l’Etat, Luxemburg
- Europäische Zentralbank (EZB), Frankfurt
- Europäische Investitionsbank Luxemburg
- Kreissparkasse Esslingen-Nürtingen
- Hypovereinsbank Luxemburg
- Sparkasse Karlsruhe
- Landesbank Baden Württemberg
- Sparkasse Pforzheim Calw
- The Granary – The Melva Bucksbaum and Raymond Learsy Collection – Connecticut, USA
- Staatliche Kunstsammlung Dresden-Galerie Neuer Meister Dresden



LISTE DES OEUVRE

LISTE DER WERKE

6

GILLES II

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand /  
2003, 170 x 120  
Collection privée

PRÉFACE / VORWORT

8

KL. MALER (JOSEPH KUTTER)

Or, acrylique, fusain sur toile / Gold, Acryl, Kohle auf Leinwand  
2003, 200 x 70 cm  
Collection MNHA

11

STUDIE NACH JOSEPH KUTTER

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2003, 200 x 70 cm  
Collection privée

ENTRE JARDIN ET COUR / UT PICTURA THEATRUM

8

GILLES I

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2003/04, 170 x 250 cm  
Collection privée

11

STUDIE NACH JOSEPH KUTTER

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2003, 200 x 70 cm  
Collection privée

8

GILLES I

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2003/04, 170 x 250 cm  
Collection privée

11

STUDIE NACH JOSEPH KUTTER

Fusain sur papier / Kohle auf Papier  
2003, 71 x 51 cm  
Collection privée

8

STUDIE NACH JOSEPH KUTTER

Fusain sur papier / Kohle auf Papier  
2003, 41 x 56 cm  
Collection privée

11

STUDIE NACH JOSEPH KUTTER

Fusain sur papier / Kohle auf Papier  
2003, 71 x 51  
Collection privée

11

ZWEI HERZEN IM ¾ TAKT

Or, acrylique, fusain sur toile / Gold, Acryl, Kohle auf Leinwand  
2006, 210 x 200 cm  
Collection privée

8

HOMAGE À JOSEPH KUTTER

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2003, 250 x 170 cm  
Collection privée

11

EXTRAIT DE MUT ZUR KARRIERE / AUSSCHNITT AUS MUT ZUR KARRIERE

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2013, 200 x 130 cm  
Collection MNHA

8

WAS ZUR GLEICHEN ZEIT PASSIERT

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2006, 120 x 140 cm  
Collection privée

11

LUZIE LÄCHELT UND ZAHLT

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2005, 200 x 210 cm  
Collection privée

8

DREHEN DIE EINEN FILM?

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2010, 140 x 200 cm  
Collection privée

11

SIE LÄCHELT ALS SIE DAS SAGT

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand  
2010, 120 x 140 cm  
Collection privée

8

DER JUNGE DER NICHT BRENNT

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand /  
2008, 120 x 140  
Collection privée

11

DÄNEN LÜGEN NICHT

Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand /  
2010, 160 x 140 cm  
Collection privée



8	<b>BELAIR</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2007, 200 x 130 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>7 TODSÜNDEN</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2008, 250 x 300 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>BATA</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2007, 200 x 130 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>MOSCONI</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2008, 200 x 130 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>ERZÄHL MIR NICHTS, TRÄUME HABE ICH SELBER</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2010, 140 x 120 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>OBERWEIS</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2008, 200 x 130 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>SO HAPPY TOGETHER</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2010, 170 x 250 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>JACQUES A DIT</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2010, 140 x 120 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>OBERWEIS</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2008, 200 x 130 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>SO HAPPY TOGETHER</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2010, 170 x 250 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>JACQUES A DIT</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2010, 140 x 120 cm</i> <i>Collection privée</i>

8	<b>TI &amp; MI</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2008, 200 x 130 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>LEKTIONEN DIE DAS CAMPEN LEHRT</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2011, 160 x 140 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>MONTANA MON AMOUR</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2010, 160 x 140 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>VENTILATOR BLUES</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2012, 160 x 140 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>BEIFALL IN ARKADIEN</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2012, 160 x 140 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>ADIEU</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2012, 140 x 100 cm</i> <i>Collection privée</i>
8	<b>GOLF IST NICHT GENUG</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2012, 140 x 120 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>RAUSCH ÜBER TRANSZENDEN</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2012, 140 x 120 cm</i> <i>Collection privée</i>
11	<b>CAPRICCIO I</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2012, 140 x 100 cm</i> <i>Collection privée</i>

COLLECTION MNHA / MNHA KOLLEKTION

8	<b>MUT ZUR KARRIERE</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand / 2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>
---	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



**11** **DA LACHT LUKREZ**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **MADRID ZU BESUCH**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **SIMULATION IM VIERECK**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **JEDER TUT ES**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **GLÜCK WIRD ÜBERSCHÄTZT**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 130 x 200 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **MUT ZUM BUCH**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **CHANCE FÜR TALENTE**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **MUT ZUM BUCH**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **CHANCE FÜR TALENTE**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **GEMEINSAM GEBADET UND VERDI GEHÖRT**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **MIT LITERATUR PUNKTEN**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **STUDIE CAPRICCIO II**  
*Crayon, encre sur papier / Bleistift/ Tinte auf Papier*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **STUDIE CAPRICCIO II**  
*Crayon sur papier / Bleistift auf Papier*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **STUDIE CAPRICCIO II**  
*Crayon sur papier / Bleistift auf Papier*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **STUDIE CAPRICCIO II**  
*Crayon sur papier / Bleistift auf Papier*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **STUDIE CAPRICCIO II**  
*Crayon sur papier / Bleistift auf Papier*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **CAPRICCIO II**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **BEGABTE SEHEN DAS AUCH II**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **NEUSTART ALS FARCE**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **ATELIER D'ARCHITECTURE, VI GEHT DAS GUT ?**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **ATELIER D'ARCHITECTURE I, GRÜNDEN LEICHT ERKLÄRT?**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **ATELIER D'ARCHITECTURE II, ANSÄTZE UMSETZEN**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*

**11** **ATELIER D'ARCHITECTURE III, RAUM FÜR VISIONEN**  
*Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand*  
*2013, 200 x 130 cm*  
*Collection MNHA*



11	<b>ZOCKEN MIT ZICKEN</b> <i>Acrylique sur toile / Acryl auf Leinwand</i> <i>2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>
11	<b>DANAE</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand</i> <i>2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>
11	<b>LANA</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand</i> <i>2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>
11	<b>HALVA</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand</i> <i>2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>
11	<b>KILIMANDSCHARO</b> <i>Acrylique sur toile / Acryl auf Leinwand</i> <i>2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>
11	<b>SO WEIT,SO GUT</b> <i>Acrylique, fusain sur toile / Acryl, Kohle auf Leinwand</i> <i>2013, 200 x 130 cm</i> <i>Collection MNHA</i>



# COPYRIGHT

Duntibus eiunt ut utem fugitio nsequamus et et vitati alibus rerumque modis est, odistiore preperi sum, same vel id quae ped enimaioirepta que volore nes pro omnis eaturep tatiam aut incte nosam quo cusam, ut quae min res dollist, quam nobitat esedias nos doluptur audaecaectes mo cusda sam recusan- dis maximi, ommo beria se saperem eos aut et remosamus sit rat.

Bernatem nis di re vel modis es maximus ex essitiaecus est, con nonseratem antiuntiurrit qui qui blam, qui que nimpori onserios rem nulparciur, eum et esto illenis eum aceped quamusa pereic tem ad qui occaboria dolorestis que cus eturibu sandae et lis isi test eturitius inime sum reperferio moluptas dolupta quia voluptus eume nem ratinim faccusdae alibus dolorepel maxim eum faccatur sinctur as quisque dolumet es aute poribus minullite min pelitaqui ipsam nimus inusdani officias prempor sit quament lit dit veroriore nobitatestis ut as is pratis as estis eatescidebis ducipic ipsunti que vel et quid excerae sun- tiust, to ea a volupta quiandita in et volo inctatur maionseque nieturi busante mpelibus utem quam ad eosant abore cus ditest, in coribus si descipis expel et prae susam quisi berrovit resed maio elitatur, tempor sandi aut qui ut prae nem escidunt ipit expeditat re nessit faccumquam ipsum sincium faccum que neseditio explici atemperum, quam experibero oditaquis mos ipsae verum as sum assum sint. Comnimo luptiur? Veliquae corionsequid eos doluptatus et quam aborae expel maximaios

Duntibus eiunt ut utem fugitio nsequamus et et vitati alibus rerumque modis est, odistiore preperi sum, same vel id quae ped enimaioirepta que volore nes pro omnis eaturep tatiam aut incte nosam quo cusam, ut quae min res dollist, quam nobitat esedias nos doluptur audaecaectes mo cusda sam recusan- dis maximi, ommo beria se saperem eos aut et remosamus sit rat.

Bernatem nis di re vel modis es maximus ex essitiaecus est, con nonseratem antiuntiurrit qui qui blam, qui que nimpori onserios rem nulparciur, eum et esto illenis eum aceped quamusa pereic tem ad qui occaboria dolorestis que cus eturibu sandae et lis isi test eturitius inime sum reperferio moluptas dolupta quia voluptus eume nem ratinim faccusdae alibus dolorepel maxim eum faccatur sinctur as quisque dolumet es aute poribus minullite min pelitaqui ipsam nimus inusdani officias prempor sit quament lit dit veroriore nobitatestis ut as is pratis as estis eatescidebis ducipic ipsunti que vel et quid excerae sun- tiust, to ea a volupta quiandita in et volo inctatur maionseque nieturi busante mpelibus utem quam ad eosant abore cus ditest, in coribus si descipis expel et prae susam quisi berrovit resed maio elitatur, tempor sandi aut qui ut prae nem escidunt ipit expeditat re nessit faccumquam ipsum sincium faccum que neseditio explici atemperum, quam experibero oditaquis mos ipsae verum as sum assum sint. Comnimo luptiur? Veliquae corionsequid eos doluptatus et quam aborae expel maximaios



