

**Isabelle Henrion:** Ich erinnere mich an das erste Werk, das ich von dir gesehen habe, 2007 in der Ausstellung *Roundabout*. Es handelte sich um eine ziemlich große Installation, die sich sehr von den Leinwänden, die du heute malst, unterscheidet. Kannst du diese Installation kurz beschreiben und erklären sowie einen Bezug zu deiner heutigen Arbeit herstellen?

**Roland Quetsch:** Das ist eine komplexe Frage. Malen und zeichnen tue ich schon mein ganzes Leben, aber meine ersten bewussten Anfänge als Künstler gehen auf 1991 zurück. Damals habe ich mit Spraydosen auf Wände gemalt. Viele Jahre später, während des Kunststudiums, habe ich angefangen, auf Leinwände zu malen, die ich selbst baute. Die Konstruktionen wurden komplexer und wurden dann dekonstruiert, um später wieder rekonstruiert zu werden, wobei gegen 2003 mein Interesse an der Fragmentation des Farbträgers entstanden ist. Ab 2004 ist eine ganze Serie entstanden, die sich mit der sozialen Problematik des Wohnungsbaus in Luxemburg auseinandersetzt. Die Arbeiten wurden nach realen Plänen gemacht und mit Codes aus anderen Bereichen unserer Kultur bespielt.

Einige Arbeiten habe ich hingelegt und sie als Boden betrachtet, auf dem eine Handlung stattfinden konnte. Andere habe ich hingestellt; diese wurden dann zu Wänden. So entstand eine Verbindung mit dem sozialen Raum, in dem sich die Menschen bewegen. Es war eine Möglichkeit, das alltägliche Handeln der Menschen in die Malerei zu integrieren. Darauf folgten die Gemäldeinstallationen, die ich seit 2005 mache, seit dem Projekt für den KIOSK. Die Installation von 2007 für die Ausstellung *Roundabout* ist aus diesem Interesse heraus entstanden. Es handelt sich um einen durch Malerei definierten „Raum“ in dem Handlungen stattfinden.

Es ging darum, in einer Gruppe etwas entstehen zu lassen. Mit mehreren Freunden habe ich in dieser „Gemäldeinstallation“ einen Film gedreht. Es ging dabei nicht um das Medium Film, sondern um die Möglichkeiten die die Malerei mir bot. Es ging um das, was passiert ist. Der Weg war das Ziel. Der Prozess der Herstellung einer Filmarbeit in einer Maleriarbeit, das Zusammenbringen von Menschen, die gemeinsam etwas erschaffen. Wir hatten also einige Tage lang Spaß. Ein Drehbuch gab es nicht. Es geht um den Prozess, nicht um den Film.

**IH:** Und in deiner heutigen Arbeit? Geht es immer noch um den Entstehungsprozess?

**RQ:** Meine Arbeit ist ruhiger geworden, ich gehe heute einer normalen Atelier-Tätigkeit nach, bei der es weniger um das Integrieren von „sozialen“ Prozessen oder Situationen in die Arbeiten geht sondern um meine Idee von Malerei und meine persönlich Auseinandersetzung mit ihr. Seit der Ausstellung *Elo. Inner Exile – Outer Limits* 2008 im Mudam Luxembourg hat meine Arbeit angefangen sich in eine andere, „ruhigere“ Richtung zu entwickeln. Es ist eine spezifische Beschäftigung mit dem Medium und seinen Möglichkeiten. Es ging weniger um den Prozess oder darum etwas im Raum passieren zu lassen, als um die Herstellung von Bezügen gegenüber Referenzen.

**IH:** Du hast vorhin kurz das Projekt, das du für den KIOSK entworfen hast, angesprochen. Worum ging es da?

**RQ:** Die Arbeit *S. T. (Maison 2, chantier ouvert)/Ohne Titel (Haus 2, offene Baustelle)* bestand aus einer von mir gebauten, fragmentierten Malerei, die sich durch den KIOSK zog. Für diese Arbeit arbeitete ich mit einem Architekten zusammen, Thierry Cruchten von Metaform – heute ein relativ bekanntes Architektenbüro in Luxemburg. Damals stand er am Anfang seiner Karriere als Architekt so wie ich am Anfang meiner Künstlerkarriere. Wir gestalteten Räumlichkeiten für Ateliers: Er war sozusagen für die Herstellung der Räumlichkeiten zuständig, und ich war an der „externen/outgesourcten“ Erschaffung von Formen zur Herstellung der einzelnen Arbeiten interessiert. Das Resultat war ein Modulsystem, das anhand von drei Modulen zu riesigen Atelierhallen zusammengebaut werden konnte. Am Anfang

wollten wir eigentlich eine „Kiste“ – in meinem Fall eine durch sechs Gemälde zusammengebaute Installation, keine Skulptur, durch den gesamten Kiosk bauen, wobei diese wegen Geldmangels am Ende dann schließlich durch eine „Plattform“ ersetzt wurde. Sie war eine Art begehbare Gemälde, das einen potentiellen Raum für Kreativität schuf. Enrico Lunghi, heute Generaldirektor des Mudam Luxembourg, kuratierte das Ganze. Eigentlich war es eine mutige Aktion von ihm, da ich gerade erst mit der Uni fertig war und ich meine Vorstellung von Malerei nur sehr komplex vermitteln konnte, so dass er wohl zuerst so ganz und gar nicht verstand, was ich eigentlich wollte. Später hatte er es dann natürlich doch verstanden. Es war ein gutes Projekt.

**IH:** Ist es dieses Interesse an Architektur- und Raumproblematiken, das dich dazu gebracht hat, deine Bilder in verschiedene Module zu fragmentieren und ihnen ein Relief zu geben?

**RQ:** Eigentlich nicht. Meine eigene Art und Weise, Farbträger herzustellen habe ich mehr oder weniger durch Zufall entdeckt. Erst später fand ich Gebrauch dafür, als ich versuchte, ein Gemälde herzustellen, das man nicht fotografieren konnte. Allerdings nicht als Farbträger an sich, sondern als Modul, das dazu dient, einen nach vorher festgelegten Kriterien fragmentierten Farbträger herzustellen. Man sollte also entweder das Bild, quasi den Farbauftrag, oder eben den Farbträger, also die physische Präsenz im Raum, festhalten können. Entweder man fotografiert das „Objekt“ oder das Bild, aber beides zusammen geht nur sehr schwer, da das Bild, also der Farbauftrag, einen Fluchtpunkt hat, wobei der Farbträger aufgrund seines Reliefs eine Räumlichkeit hat, die von einem anderen Punkt aus fotografiert werden muss. Aus diesem Grund wurde es für mich interessant, nach diesem Modulsystem zu verfahren. Ich habe dies dann auch bis heute beibehalten, da das Recherchegebiet der zentripetalen Fragmentierung (das Wort „zentripetal“ ist hier nicht gemäß Definition angewendet), also der inneren Fragmentierung einer Fläche, noch extrem viel Potential in sich birgt.

**IH:** Du gibst deinen Bildträgern ein Relief, aber die Motive, die du darauf malst, flachen dieses Relief wieder extrem ab. Geht es dir um eine Art Spiel zwischen Fläche und Volumen? Ein Spiel, das durch die Fotografie verlängert wird?

**RQ:** Ja. Mitte der Neunziger besaß ich einen Fotoapparat mit Negativfilm. Ein Klick war gleich ein Bild. Dann habe ich meinen ersten digitalen Fotoapparat bekommen, und hier war ein Klick gleich drei Millionen Pixel, aber trotzdem nur ein Bild, aber eben als fragmentierte Fläche, wobei das Bild aus drei Millionen Bildpunkten bestand. Das hat die digitale Umstellung mit sich gebracht. Diese Fragmentierung des Bildes interessierte mich.

Meine fragmentierten Bild- bzw. Farbträger ermöglichen es mir, dies zu thematisieren. Ich fragmentiere beides, das Bild, also die Farbe, sowie den Farbträger. Wobei wohl den meisten Leuten als Erstes die Fragmentierung des Farbträgers auffallen sollte. Der Farbträger war auch das erste Gebiet, auf dem ich mit der Fragmentierung gearbeitet habe. Die ersten Arbeiten bestanden aus fragmentierten Farbträgern, auf die schwarze Farbe aufgetragen wurde. Später wurden aus den schwarzen „Bildern“ figurative „Bilder“ und aus denen dann abstrakte „Bilder“, die sich aus Fragmenten zusammensetzten. Die Schwierigkeit, die Struktur mit in die Bildarbeit einzubinden, gibt mir zudem einen zusätzlichen Anreiz. Die Arbeiten der *f.o.s.b.*-Serie stellen hier einen vorläufigen Höhepunkt dar. Das Auftragen der Farbe auf den Farbträger, unter Beibehaltung der einzelnen Fragmente des Bildes, führt zu einer Art optischen Täuschung, die das Relief „abflacht“. Die Fotografie verlängert das Spiel nicht, die Fotografie, oder besser gesagt deren Evolution, leitet das Spiel ein. Aber am Anfang war das Modulsystem für den Farbträger gedacht, denn es machte den spezifischen Farbauftrag erst möglich. Ich benutze es seit 2003, also seit zehn Jahren, das erste Mal im Rahmen einer Ausstellung in der Universität in Straßburg, zusammen mit einigen Dozenten und zwei weiteren Studenten.

**IH:** In deinen Arbeiten erkennt man viele kunstgeschichtliche Einflüsse relativ direkt. Du hast sogar die vier Leinwände der Serie *Billy the Kid*, die du während *Making of* gemalt hast, mit Vornamen bekannter Künstler betitelt. Wo liegen deine Inspirationen und wie bringst du sie in deine Arbeit ein?

**RQ:** Es gibt sehr viele Einflüsse. Die Kunstgeschichte umfasst eine riesige Bandbreite an Bildern, Konzepten und Malereien, die ich immer im Hinterkopf behalte. Man kann allerdings einfach nicht alles in eine Arbeit einfließen lassen, sollte sich aber schon bewusst sein, auf welchem Terrain man sich bewegt. Ich spiele aktuell viel mit moderner und postmoderner Kunst.

**IH:** Bernard Ceysson hat in dem Text, den er für die Publikation *Billy the Kid* im Rahmen deiner Ausstellung im Casino Luxembourg geschrieben hat, Frank Stella erwähnt. Wie stehst du denn dazu?

**RQ:** Es ist eine Ehre für mich, gemeinsam mit Frank Stella in einem Text erwähnt zu werden. Es ist nicht falsch, unsere Arbeiten miteinander zu vergleichen, wenn man sieht, wie er sich über die Fläche hinaus hin zum Volumen gearbeitet hat. Wobei Stella selbst sagt, dass er bei 2,7 Dimensionen stehen geblieben ist. Er bewegt sich irgendwo zwischen der zweiten und der dritten Dimension, aber er ist bereits näher am Dreidimensionalen. Das ist ganz klar eine Thematik, die auch in meinen Bildern aufkommt. Aber bei mir sind es bisher eben meistens nur 24 Millimeter, die Breite einer Holzlatte.

**IH:** Wie lange kannst du dieses System denn weiterführen, ohne es zu erschöpfen? Deine Module erinnern mich ein bisschen an Brancusis endlose Säule. Arbeitest du an einem endlosen Gemälde?

**RQ:** Nein, bestimmt nicht. Es gibt zwar in diesem Spiel unendlich viele Möglichkeiten – das System ist unerschöpflich –, aber es ist wichtig zu sehen, für welche man sich Zeit nimmt, welche realistisch sind. Wenn ich mir z. B. vornehme, eine Million Dreiecke zu malen, dann riskiere ich, am Ende meines Lebens das Gefühl zu haben, Zeit vergeudet zu haben. Der Geist steht nicht still. Ich sehe nicht ein, wieso man diese Endlosigkeit tatsächlich durchziehen soll. Das ist zwar eine coole Herausforderung, ein poetischer Gedanke, aber für mich selbst käme solch eine Arbeit nicht in Frage. Nicht der Poesie wegen, sondern der Dauer wegen.

**IH:** Deine Bilder heißen alle ähnlich, eine Buchstabenkombination, z. B. „p.o.s.b.“, gefolgt von einer Zahlenangabe. Was bedeutet diese Abkürzung?

**RQ:** „p.o.s.b.“ bedeutet „part of something big“.

**IH:** Ein Teil wovon denn?

**RQ:** Meine Malereien sind Fragmente, Teile von etwas Größerem, Teil der Malerei, aber auch Teil vom Leben, der Welt. Sie sind Teil meines, mittlerweile aber auch deines Lebens, deiner und meiner Gedanken. Ich kann dir das mit einer Metapher erklären. Du nimmst zum Beispiel ein Wollknäuel und fotografierst einen Teil davon. Dann beobachtest du den Verlauf der Linien. Du kannst von ihnen sagen, dass sie wie Straßen aussehen. In diesem Fall schaust du von oben herab auf die Welt. Du kannst aber auch sagen, sie sehen aus wie Kondensstreifen von Flugzeugen oder Satellitenumlaufbahnen. In diesem Fall schaust du von der Welt aus. In der Malerei ging es ja immer viel um Perspektive. Meine Arbeit ist z. B. Teil der Malerei und ein Teil der Gedanken über Perspektive. Die Globalisierung, so denke ich, schaut von oben auf die Welt herab, wie wir es z. B. mit Google Earth tun. Man kann dann hinein- oder hinauszoomen, was jeweils das Erscheinungsbild und den Bezug der Sachen zueinander verändert. Das

interessiert mich. Eine vertikale Perspektive und keine horizontale Perspektive. Man sieht jeweils Teile von etwas Größerem. Aber es geht ja noch weiter. Für die Arbeiten der Serie *p.o.s.b.* gab ich mir also die Möglichkeit, etwas anhand von Linien (wenn auch negativer) in Verbindung mit Farbe, Farbflächen zu schaffen. Es war sozusagen ein schöner Vorwand, ein Gemälde in Bezug zu einem anderen Gemälde, z. B. *Hard Edge*, zu machen. Bei der Serie *p.o.s.b.* ging es sehr viel um die Farbe.

**IH:** Stört dich denn nicht, wenn die Leute figurative Interpretationen in deine Bilder hineinprojizieren und von Satelliten und Flugzeugen reden?

**RQ:** Das war nur eine Metapher, eine von vielen rhetorischen Möglichkeiten, das Gesehene in Worte zu fassen. Dies funktioniert bekanntlich für visuelle Kunst nur bedingt und für Malerei im besonderen eher schlecht. Die Bilder als Teil von etwas Größerem zu bezeichnen, ermöglicht es, einen Bezug herzustellen. Man kann sich vorstellen, dass es sich um einen kleinen Ausschnitt von etwas Großem handelt, muss es aber nicht. Dass die Leute, die die Arbeiten sehen, diese Bezüge auch erläutern, scheint mir nicht abwegig. Für mich hingegen geht es um die Fragmentierung einer Bildfläche. Das ist das Thema des Farbauftrags, darauf beruht der Titel der Serie *p.o.s.b.* Es handelt sich um eine ganze Arbeit auf dem Gebiet der Farben. Für mich geht es nicht die Geschichte mit den Flugzeugen oder den Kondensstreifen oder der Luftverschmutzung und all diesen Sachen.

**IH:** Ist denn das „part of something big“ auch auf die Kunstgeschichte bezogen?

**RQ:** Ja, selbstverständlich. Das ergibt sich eben so. Man verarbeitet den visuellen und konzeptuellen Input, den man erhält.

**IH:** Deine *p.o.s.b.*-Bilder sind alle durchnummeriert.

**RQ:** Ja, es handelt sich um eine Serie, der eine spezifische Recherche zugrunde liegt. Wie schon erwähnt, ging es hauptsächlich, aber nicht nur, um die Farben. Die Serie *p.o.s.b.* ging von Nr. 1 bis Nr. 75. Die Serie geht von weißen Bildern hin zu schwarzen Bildern, einmal quer durch die Farbpalette. So richtig geplant war das nicht, aber irgendwo musste ich ja anfangen.

Als diese Serie abgeschlossen war, habe ich die Serie *f.o.s.b.* begonnen: „fragments of something big“. Sie ging einen Schritt weiter als die Serie *p.o.s.b.*, hin zu einer viel stärkeren Fragmentierung der einzelnen Farbflächen, die im Zusammenschluss ein größeres „Bild“ ergaben. In Kombination mit dem Farbträger ergibt dies eine bestimmte Wirkung. Bei Nr. 1 bis Nr. 10 der *f.o.s.b.*-Serie, die in Dudelage in den Galerien Dominique Lang und Nei Liicht ausgestellt wurde, ist die Fläche des Farbträgers vollständig bemalt. Ab Nr. 11, die für die Ausstellung *La ligne passée* in der Galerie Bernard Ceysson im Sommer 2012 entstand, ist der Farbauftrag durch die Fragmentierung dann nur noch auf einen Teil beschränkt; die restliche Fläche bleibt leer, in diesem Fall weiß. Ich hatte somit die Möglichkeit, Leerstellen zu lassen. Ich konnte also „Bilder“ bzw. „fragmentierte Farbfragmente“ einer Größe malen, die nicht der des Farbträgers entsprach, und diese auf letzterem auftragen. Am Anfang der Serie *f.o.s.b.* waren die Bilder schwarzweiß. Ab der Serie *Billy the Kid*, die ich im Casino gemalt habe, kommt wieder Farbe ins Spiel. Das Interessante an den beiden Unterserien von *f.o.s.b.*, die ich dort gemalt habe (*Billy the Kid* und *Pat Garrett*), ist neben der Wiedereinbringung der Farbe die Tatsache, dass ich zum Teil unfragmentierte Flächen – also entweder nur teilweise fragmentierte oder gar unfragmentierte Farbflächen benutzt habe. Das war noch nie zuvor der Fall gewesen. Die Arbeiten dieser beiden Serien sollten aber eigenständige Namen erhalten, auch ein Novum, da sie eine rhythmische Einheit ergeben. Die vier Gemälde der Serie *Billy the Kid* heißen jeweils *Ellsworth*, *Frank*, *Imi* und *Steven*. Zusammen ergeben sie *Billy the Kid*. Bei *Pat Garrett* verhält es sich ebenso. Es handelt sich um eine Serie mit einem Rhythmus,

mit einer Drehbewegung, die man zwar nicht direkt sieht, aber trotzdem wahrnehmen kann. Die einzelnen Arbeiten an sich sind statisch. Zusammen sind sie *Pat Garrett*; einzeln genommen heißen sie *Pat Garrett Green*, *Pat Garrett Orange* usw. Die jeweils vier Arbeiten der genannten Serien funktionieren als Ganzes und sollen auch so gezeigt werden. Allerdings können sie auch einzeln existieren, wobei sich aber der Inhalt verändert. Das ist der Grund, warum ich die Arbeiten teilweise aus dem Nummernsystem gelöst habe.

**IH:** Heißt das, dass in ihnen trotzdem irgendwie eine Geschichte enthalten ist?

**RQ:** Nein, es ist keine Geschichte. Die Titel sind nicht da, um Geschichten zu erzählen, die Titel sind dazu da, um den Bildern eine andere Präsenz zu geben. Sie geben eine zusätzliche Ebene, mehr nicht.

**IH:** Wieso hast du dann die zweite Serie nach dem benannt, der Billy the Kid erschossen hat?

**RQ:** Das ist ein kleiner Spaß. Es ergibt eine Kreisbewegung, und da diese beiden Serien die Serien *p.o.s.b.* und *f.o.s.b.* zusammenschließen, war das kohärent.

**IH:** Schließen diese Bilder denn die Serie *f.o.s.b.* ab?

**RQ:** Nein, sie schließen zusammen, sie schließen nicht ab. ■

Die Gemälde von **Roland Quetsch** (\*1979, Luxemburg; lebt und arbeitet in Luxemburg) entstehen aus zentripetal fragmentierten Leinwänden.

[www.rolandquetsch.com](http://www.rolandquetsch.com)

**Roland Quetsch** (\*1979, Luxembourg; lives and works in Luxembourg) creates painting from a support with centripetal fragmentation.

[www.rolandquetsch.com](http://www.rolandquetsch.com)