

## **Malereiforschung - ein forschender Maler**

Wenn man von Malerei spricht, denkt man im Kunstkontext sofort an Farbe - den kunstvollen Auftrag von Farbe durch einen Künstler auf einen Bildträger wie Leinwand, Papier oder Holz. In der Geschichte der Kunst ist dies über die längste Zeit der Strecke mit der Absicht verbunden, etwas darzustellen. Die Farbe tritt hinter ein Sujet zurück, ihre Wirkmacht wird eingesetzt, um eine Geschichte zu erzählen. Vielfach wurde dabei jedes Anzeichen von Farbauftrag, von Pinselduktus vermieden. Die größte Kunstfertigkeit wurde darin gesehen, eine vollkommen glatte Bildoberfläche zu erzeugen, die keinerlei Malprozess erkennen lässt. In der Abstraktion und im Konstruktivismus gelang es erstmals, die Malerei und damit auch die Farbe von der Aufgabe zu befreien, eine Geschichte zu erzählen. Doch gewann man wirklich die volle Freiheit? Wurde nicht doch wieder - nur in einer anderen Sprache, in der Sprache der geometrischen Formen, eine Geschichte erzählt? Die Farbe wurde in ein geometrisches Korsett gezwängt. In ihrer eigenen Wertigkeit, mit ihren eigenen gestalterischen Möglichkeiten musste sie sich wieder einer Formensprache unterordnen. Die Zeit war noch nicht reif, der Farbe völlige Freiheit zu gewähren. Oder, umgekehrt formuliert, die Tradition der Malereigeschichte war so wirkmächtig, dass sich die Künstler einen Farbauftrag ohne die Verbindung mit einer Form einfach nicht vorstellen konnten. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es mit den Shaped-Canvas-Bildern der Amerikaner, aber auch mit Rupprecht Geiger in München erste Versuche, die Bindung von Farbe an die Form zu lösen.

Da man der Farbe auf der Leinwand keine Form mehr geben wollte, versuchte man die Formlosigkeit durch eine speziell geformte Leinwand in den Griff zu bekommen. Ganz allmählich überwand man die Angst vor der reinen Farbe und traute sich, nur Farbe zu malen, ohne jegliche Formen. Noch 1969/70 stellt Barnett Newman in einer Serie von Bildern provokant die Frage: Who is afraid of red, yellow and blue? Wer hat Angst, die Farben Rot, Gelb und Blau als Farbfelder einfach nebeneinanderzusetzen? Newman setzt dabei voll auf die Wirkmacht der Farbtöne Rot, Gelb und Blau, die er als absolut homogene Flächen nebeneinandersetzt. Er betont damit die Strahlkraft der Farben, in keiner Weise jedoch ihre Materialität. Dieser Aspekt, Farbe als Substanz zu begreifen und vor allem auch darzustellen, klang erstmals in der gestischen Malerei des Informel und in den Drip Paintings von Jackson Pollock an. Zum wirklichen Thema ihrer Kunst machten es jedoch erst die Maler des Radical Painting, wie Joseph Marioni in New York oder Dieter Villingner in München. Radikale Malerei - die Betonung und die Sichtbarmachung des Malaktes, Malen als Auseinandersetzung mit der Farbe in ihrer Materialität - ist gerade in den Bildern von Marioni und Villingner sehr gut erlebbar. Und doch blieb Farbe an den Bildträger gebunden, auch wenn sie sich darauf nun, fast nur noch ihren eigenen Gesetzen folgend, entfalten konnte. Die Freiheit der Farbe war noch nicht vollständig erreicht.

Dies ist die Vorgeschichte der Kunst von Christian Frosch. Auf diesen malereispezifischen Fragestellungen und Erfahrungen seiner Künstlerkollegen baut er auf, und für das Verständnis seiner Kunst ist es nötig, sich diesen Hintergrund ins Bewusstsein zu rufen. Denn nur so wird sein Werk in all seiner Konsequenz und Kreativität verständlich. Auch nicht außer Acht lassen sollte man, dass Christian Frosch in den 1990er Jahren zu einer Zeit studierte, als die Malerei von der Kunsttheorie wieder einmal für tot erklärt worden war. Sollte man dieses Diktum der Theoretiker als junger Künstler akzeptieren und deshalb nach einer anderen Ausdrucksmöglichkeit für die künstlerische Arbeit suchen? Oder sollte man das theoretische Gedöns ignorieren und wie zum Trotz erst recht malen? Frosch hat sich in gewisser Weise für einen dritten Weg entschieden. Bevor man den Tod der Malerei konstatieren kann, so seine These, muss man erst einmal feststellen, was Malerei überhaupt ist und sein kann.

## **Anatomisch-Pathologische Sammlung Malerei**

Der Begriff „Anatomisch-Pathologische Sammlung“ ist der Medizin entnommen und bedeutet dort eine Sammlung von abnormalen Veränderungen, um diese zu dokumentieren, zu studieren und

Heilungsmöglichkeiten für die Krankheitsbilder zu erforschen. Christian Frosch legt in seiner „Anatomisch-Pathologischen Sammlung Malerei“ ab 1997 eine Studiensammlung zur Malerei an. Er nimmt die Malerei auseinander und zerlegt sie in ihre Ingredienzen. In Glasbehältnissen aus dem Künstlerbedarf werden wahlweise in Öl oder in destilliertes Wasser Objekte aus dem Kontext der Malerei eingelegt. Farbtuben, Eierschalen, Zigarettenkippen, eine Aspirinschachtel, eine Eintrittskarte zur Art Cologne - um einige der Gegenstände zu nennen - werden in der gelben oder transparenten Flüssigkeit in Regalen angeordnet. Mal konserviert die Flüssigkeit die Objekte, mal verändern sie sich unter ihrem Einfluss. Der angebliche Tod der Malerei veranlasst Christian Frosch, die Malerei zu erforschen, und der erste Schritt seiner Analyse ist dabei, sie zu parzellieren, zu archivieren und sich dadurch einen Überblick zu verschaffen. Allerdings sollte man den wissenschaftlichen Anspruch dabei nicht überbewerten. Wissenschaftlichkeit wird zitiert, um mit einem ironischen Statement auf die Kunsttheorie zu antworten und ja, vielleicht auch, um ihr auf ironische Weise selbst Pseudowissenschaftlichkeit vorzuwerfen. Wer den Tod der Malerei konstatiert, hat offensichtlich selbst ein äußerst eingeschränktes Verständnis von Malerei. Und womöglich sind auch die gesammelten Objekte der „Anatomisch-Pathologischen Sammlung Malerei“ wirklich alles Abnormitäten, die man als zur Malerei gehörig betrachtet - wie die Art Cologne -, die aber mit der Malerei gar nichts zu tun haben. Was ist Malerei? Was ist normale Malerei? Und gibt es überhaupt abnormale Malerei - pathologische Malerei? Die Auseinandersetzung mit seiner „Anatomisch-Pathologischen Sammlung Malerei“ war für Christian Frosch sicherlich endgültig der Anstoß, nun tatsächlich die Malerei und ihre Möglichkeiten zu erforschen, sein Projekt der Malereiforschung noch zu intensivieren.

Jan Thorn-Prikker hat diese Frage im Kontext der „Farbabstrich“-Blätter mit einem Leonardo-Zitat in Verbindung gebracht:

„Denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand wirft, so hinterlässt dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblickt. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht, das heißt, ich sage, wenn sie einer darin sehen will!“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jan Thorn-Prikker, „Auf der Suche nach der verlorenen Malerei, in: Christian Frosch – Malereiforschung aus der Villa Romana, Kat. Ausst. Kunstverein Aichach, Aichach 2004, s. p.

### **Töpfe und Panta rhei**

Diese Beobachtung der Eigendynamik der Farbe setzt der Malereiforscher Christian Frosch dann in den Werkgruppen „Töpfe“ und „Panta rhei“ konsequent ein. Bei der Serie der „Töpfe“ besteht der einzige künstlerische Eingriff im Entfernen der Etiketten und im Öffnen eines handelsüblichen neuen Farbeimers, indem Frosch den Deckel abzieht. Nach dem Öffnen wird die Farbe sich selbst überlassen. Im Prozess des Trocknens entsteht die Form, die Farbe trocknet und schrumpft im Topf. Je nach Luftfeuchtigkeit und Konsistenz der Farbe kann eine geschlossene konkave Form oder eine wild zerklüftete Oberfläche entstehen. Der Künstler stößt mit dem Öffnen des Deckels einen Prozess an, auf dessen weitere Entwicklung er keinerlei Einfluss nimmt und nehmen kann. Farbe sucht sich selbst ihre Form. Natürlich zitiert auch diese Werkgruppe die Kunstgeschichte, kann man doch die Töpfe als eine Art Readymade sehen, allerdings als Readymade, das sich selbst noch weiterentwickelt.

Bei „Panta rhei“ gießt Christian Frosch Farbe in Kunststoffbecher und stellt die Becher auf Sockel. Die Farbe und der Kunststoff reagieren chemisch aufeinander, sodass sich der Kunststoff auflöst, der Becher verformt und die Farbe sich über den Sockel ergießt. Farbe, Sockel und das Fragment des Bechers gehen eine wunderbare Symbiose ein und werden zu einem Gemälde, das sich, wie in den anderen Werken von Frosch auch, letztendlich selbst malt. Frosch nennt diese Serie „Panta rhei“- alles fließt -, eine Kurzform des Heraklit-Zitats, das Platon überliefert hat und das in voller Länge „Pánta chorei kai oudèn ménei“ lautet: Alles fließt, und nichts bleibt. Platon deutet

dieses Heraklit-Fragment als eine Metapher für die Prozessualität der Welt. Der Titel „Panta rhei“ spielt damit vordergründig auf das Ausfließen der Farbe an, thematisiert aber gleichzeitig das Prozessuale, das ganz charakteristisch für das Werk von Christian Frosch ist.

Malerei ist bei Christian Frosch immer ein konzeptuell durchdachter Prozess, den er in einer Versuchsanordnung anstößt, dann aber nicht mehr beeinflusst und von dessen Ergebnis er sich überraschen lässt. Der Farbe räumt er dabei die größtmögliche Freiheit ein. Im Rahmen der Versuchsanordnung kann sie sich selbst ihre Form suchen und damit ihre Möglichkeiten ausspielen. Farbe beginnt selbst zu malen, wie in der Werkreihe „Papierversand“, wo Buntstifte lose in einer Schachtel per Post verschickt werden und durch das Schütteln und Rütteln Spuren hinterlassen und malen.

Oder Farbe sucht sich selbst eine dreidimensionale Form, wie in „Oben/Unten“ und „Interdeck“. Bei beiden Arbeiten werden je zwei Bildträger mit Farbe eingestrichen, aneinandergedrückt und wieder auseinandergezogen. Dabei entwickelt die Farbe mehr oder weniger starke Strukturen, die bis zu Stalaktiten und Stalakmiten ähnlichen Gebilden reichen können.

### **AQ-Aquarelle**

In der jüngsten Werkreihe seiner Malereiforschung, den „AQ-Aquarellen“, setzt sich Christian Frosch mit der Aquarelltechnik auseinander. Sie ist eine der ältesten Techniken der Malereigeschichte, galt jedoch über viele Jahrhunderte als eher minderwertige künstlerische Technik - eher etwas für skizzenhafte Studien. Erst die Aquarelle von Dürer sorgten für eine Aufwertung und die Anerkennung als gleichberechtigte künstlerische Technik. War Malerei bisher immer - auch in den Werken von Christian Frosch - der Auftrag von Farbe auf einen Bildträger, so wird dieser Prozess nun umgekehrt. Nicht die Farbe kommt in der Serie „AQ-Aquarelle“ zum Bildträger, sondern der Bildträger zur Farbe, um nicht zu sagen in die Farbe. Handelsübliche Plastikwannen wie Lackwannen zum Anstreichen, Kofferraumwannen, Schuhabtropfwannen oder Fotolaborwannen werden mit handelsüblichen, verdünnten Tubenaquarellfarben befüllt. In diese Wannen legt Frosch dann jeweils ein Aquarellpapier aus einem Ringblock, lässt es in der Farbe schwimmen und komplett von Feuchtigkeit durchziehen. Langsam verdunstet die Feuchtigkeit aus der Wanne. Die Farbe hat mittlerweile das Papier durchdrungen und ist mit dem Bildträger eine ganz eigenwillige Symbiose eingegangen.

Die Struktur des Papiers hat sich verändert, und da der Boden der Wannen vielfach selbst eine Struktur besitzt, hat das Papier beim Festtrocknen auf dem Wannenboden diese Struktur mit aufgenommen. Papier, Farbe und Struktur der Wanne bilden eine neue Einheit, deren Erscheinungsbild einzig der physikalisch-chemische Prozess der Trocknung und die dabei ausgelösten Reaktionen der Materialien aufeinander bestimmt. Ist Christian Frosch ein Maler? Oder ist er nicht vielleicht ein verkappter Wissenschaftler? Ganz so einfach macht es uns Frosch nicht, diese Fragen eindeutig zu beantworten, weil seine Kunst ganz neue Wege beschreitet. Definitiv misstraut er allen Klischees der Kunst und speziell der Malerei, wie schon seine frühe Serie „Anatomisch-Pathologische Sammlung Malerei“ zeigt. Dem genialisch schaffenden und in wilder Gestik wirkenden Bild des Malerfürsten setzt er gleichsam nüchtern und doch schalkhaft seine Versuchsanordnungen zur Malerei entgegen und begnügt sich in seiner Kunst damit, einfach permanent zu fragen: Was macht die Farbe? Und was kann Farbe alles machen?

Tobias Hoffmann