

Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Christian Frosch

WU: Hast du eigentlich schon von Anfang an die Malerei selbst zum Thema gemacht, oder hast du in deinem Studium mit traditioneller Tafelmalerei begonnen?

CF: Ich hatte eine klassische Ausbildung: Vor der Akademie ein Jahr Aktzeichnen in einer Privatschule; an der Akademie in der ersten Hälfte des Studiums malte ich ganz traditionell. Mitte der 90er Jahre begann an den Akademien in München und Düsseldorf, an denen ich studierte, eine intensive Malereidiskussion. Die Frage nach dem Tod der Malerei war damals sehr präsent. Diese Diskussion mündete für mich in der 'Anatomisch-Pathologischen Sammlung Malerei' (APSM). Grundlage dafür war die Idee, dass es ein Archiv geben muss, wenn die Malerei tot ist. Sie muss dort eingelagert und für die Nachwelt aufgehoben werden. Dieses Archiv habe ich 1997 begonnen.

WU: In deiner Sammlung ist ja nicht nur ein Archiv, sondern auch das Potenzial der Malerei enthalten, da sich darin Pigmente und Malelemente befinden. Geht es dir auch um diese Dimension des Potenziellen und Zukünftigen?

CF: Klar, denn ich kann nicht leugnen, dass ich nicht an den Tod der Malerei geglaubt habe.

WU: Dennoch hast du dich nicht einfach in eine Tradition der Malerei gestellt und ein klassisches Genre wie z. B. die Landschaftsmalerei aufgegriffen.

CF: Nein. Ich spürte, dass es auch andere Wege geben muss. Der klassische Weg war mir nicht mehr möglich. Vielleicht geht es aber irgendwann dorthin zurück.

WU: Das klingt nach einem Moratorium.

CF: Ja, es hat etwas von Einen-Schritt-Zurücktreten.

WU: Der Titel deiner Anatomisch-Pathologischen Sammlung Malerei unterstellt ja, dass es dir auch um eine Analyse von Krankheiten oder um die Diagnose von Mängeln oder Problemfeldern ging.

CF: Damals bezog sich der Aspekt des Pathologischen auf den vermeintlichen Tod der Malerei. Seit 1999 habe ich den neuen Arbeitstitel 'Malereiforschung' gewählt und damit das Pathologische wieder aus der Arbeit herausgenommen.

WU: 'Forschung' verheißt mehr Hoffnung auf Zukunft – es werden Grundlagen geschaffen, oder?

CF: Genau!

WU: Du bist ja auch wieder zur Form des Bildes zurückgekehrt: Du trägst Farbe auf einen Bildgrund auf oder hängst Farbeimer an die Wand.

CF: Ich verstehe mich bei allen Arbeiten als Maler. Auch Töpfe an der Wand sind für mich mehr Bild als Objekt oder Skulptur.

WU: Gibt es für dich Kriterien, nach denen du zum Beispiel die Farbtöpfe auswählst?

CF: Ein Kriterium ist die Form eines Topfs. Und dann gibt es Werkprinzipien bei mir. So verwende ich etwa keinen Topf des gleichen Herstellers und der

gleichen Farbe zweimal, und immer entferne ich das Etikett. Dann öffne ich den Topf. Mich interessiert, wie die Farbe jeweils trocknet. Manchmal gibt es Risse, bei einer teuren Farbe bildet sich lediglich eine Hohlform.

WU: Das klingt aber doch so, als ginge es dir auch um skulpturale oder plastische Aspekte?

CF: Richtig. Obwohl ich es als Bild an der Wand hängen habe, ist es sehr plastisch. Das zeigt sich auch daran, dass die Rezipienten meine Arbeiten gerne berühren.

WU: Manche belassen es auch nicht beim Berühren. So wurden etliche deiner Arbeiten schon zu Zielscheiben ikonoklastischer Attacken. Wie erklärst du dir diese Reaktionen?

CF: Das ist nicht einfach zu erklären, zumal wenn man bedenkt, dass sich ja niemand mehr etwa an einem unscharfen pornografischen Bild stört. Warum provoziert dann aber getrocknete Farbe?

WU: Ist dir die Provokation auch wichtig?

CF: Nein. Provokation steht für mich nicht im Vordergrund. Wichtiger ist mir der humoristische und ironische Aspekt bei den Arbeiten wie den Töpfen.

WU: Wie würdest Du selbst diesen humoristisch-ironischen Aspekt beschreiben?

CF: Generell freue ich mich, wenn den Betrachtern meine Arbeiten Spaß machen. Bei aller konzeptuellen Strenge will ich auch Gelegenheit zum Lachen geben, und die ist beim Anblick eines Farbtöpfchens mit getrockneter Farbe frei an der Galeriewand hängend gegeben.

WU: Noch zu einem anderen Aspekt deiner Arbeit. In ihr ist ja auch die Zeit immer wieder Gegenstand. So verändern sich viele deiner Werke während einer mehrwöchigen Ausstellungszeit.

CF: Prozess und Zeit sind mir mittlerweile bei vielen Arbeitsserien wichtig. Ich denke etwa an die Ölabstriche, bei denen das Öl im Lauf der Zeit in das Papier steigt. Auch mache ich mir manchmal selbst zeitliche Vorgaben, indem ich etwa über Wochen hinweg täglich denselben Vorgang wiederhole.

WU: Kannst du diese Ritualisierung deines Arbeitsprozesses etwas genauer beschreiben?

CF: In der Villa Romana in Florenz habe ich vierzig Tage lang jeden Tag um 10 Uhr jeweils einen Ölabstrich mit immer der selben Farbe und der selben Papiersorte vorgenommen.

WU: Ein solches Experimentieren ist ja auch eine klassische Methode der Wissenschaft. Damit erklärt sich auch dein Begriff 'Malereiforschung' noch besser. Das führt aber auch zu der Frage, wie du deine Forschungen dokumentierst. Fotografierst du etwa die geöffneten Farbtöpfe täglich?

CF: Bei den Papierarbeiten mit Öl habe ich das mit dem Fotografieren gemacht, aber es führt eigentlich weg von dem, was ich wirklich will. Es geht mir nicht um eine wissenschaftliche Dokumentation.

WU: Wenn wir schon das Dokumentieren ansprechen: Deine Arbeit ist ja nur

schwer und bedingt zu reproduzieren. Sie ist nicht fotogen, sondern es geht immer viel verloren. Wie stellst du dich dem Problem, dass man heute als Künstler eigentlich fotogen sein muss, um in bestimmten Foren überhaupt Aufmerksamkeit zu finden?

CF: Für mich ist es sogar eher eine Stärke, wenn beim Foto nicht alles erscheint. Natürlich muss es aber so gut sein, dass es Lust auf die Originalarbeit macht.

WU: Definierst du immer wieder gezielt neue Felder der Malereiforschung oder ergibt sich das aus dem kontinuierlichen Arbeitsprozess heraus?

CF: Wie ich immer mehr feststelle, funktioniert es bei mir eher wie bei einem Stammbaum: Arbeiten entstehen nebeneinander und beeinflussen sich gegenseitig. Daraus entsteht wieder etwas Neues.

WU: Was ist denn deine neueste Serie?

CF: Ganz neu sind die Arbeiten der Gruppen 'Interdeck' und 'Paperdeck'. Bei den Interdecks presse ich zwei wie Bilder grundierte und mit Bootslack bestrichene Holzplatten zusammen und ziehe sie wieder auseinander. Auf die Idee dieser Arbeiten bin ich während meines Arbeitsstipendiums auf der Insel Guernsey gekommen, zu dem mich Eric Snell eingeladen hat. Bei den Paperdecks vollziehe ich denselben Vorgang mit Bootslack und Papierblöcken.

WU: Wie reagieren eigentlich andere Maler auf deine Arbeit, vor allem wenn sie noch in traditionellen Gattungen der Malerei arbeiten?

CF: Viele halten sich zurück. Aber einige denken selbst weniger in diesen Schubladen und sind dann ganz offen und an einem Austausch interessiert. Auch ich bin nicht auf das beschränkt, was ich mache, sondern sehe die Malerei sehr breit: Nur weil ich nicht mehr traditionell arbeite, lehne ich traditionelle Arbeitsweisen nicht ab.

WU: Das macht den Ansatz deiner Malereiforschung nochmals ganz deutlich! Und das unterscheidet deine Position von Haltungen wie der Clement Greenbergs, der in der Reduktion der Malerei auf ihre eigenen Bedingungen einen Fortschritt und heroischen Endpunkt sah.

CF: Ja. Ich schließe für mich persönlich nicht einmal aus, dass ich durch meine Grundlagenforschung irgendwann wieder auf ganz traditionelle Arbeitsformen kommen werde.