

Stephan Trescher

Katalogtext aus: *Christian Faul, Arbeiten/Works 1999-2003*, Fürth, 2003

Die Farbe der Stille

*Fahlgrauer Himmel, von dem jede Farbe
bange verblich.*

*Weit - ein einziger lohroter Strich
wie eine brennende Geißelnarbe.*

*Irre Reflexe vergehn und erscheinen.
Und in der Luft
liegts wie ersterbender Rosenduft
und wie verhaltenes Weinen...*

Rainer Maria Rilke (aus: Traumgekrönt, XIII)

Einfach schön

Nicht nur, wenn man den Gemälden von Christian Faul zum ersten Mal begegnet, kann man sich eines großen Staunens nicht erwehren. Zum einen wegen der unmittelbar zu Tage tretenden, stupenden handwerklichen Meisterschaft des Malers, zum anderen aber – und das ganz besonders – aufgrund ihrer überwältigenden Schönheit. Für den gewohnheitsmäßigen Kunstbetrachter ist diese unabweisbare Erkenntnis mit einem sofortigen Erschrecken verbunden. Denn so sehr ihm das, was er sieht, gefallen mag, so sehr sorgt seine konditionierte Wahrnehmung dafür, daß er das nur vor sich selbst, heimlich und im Verborgenen wird eingestehen können; Kunst von heute hat nicht so schön zu sein, dem Sehnsinn derart zu schmeicheln und dann auch noch, was wohl am schwersten wiegt, ein naturalistisches Abbild der Wirklichkeit zu liefern. Und dann erst diese Motive: Blumen, Fische, Wolken! Das steht sofort unter Kitschverdacht, das könnte ja jedem gefallen, nicht nur dem Kunstprofi. Obwohl es natürlich schon seltsam ist, wie sehr das, was jeder ästhetisch Interessierte, mit Sinn für das Schöne begabte, durchschnittlich romantische Spaziergänger in der Natur bewundert, in der bildenden Kunst verpönt ist. Des Menschen Auge erfreut sich nun einmal an blühenden Blumen – auch wenn der eine die Orchidee der Rose vorzieht und der andere das Gänseblümchen favorisiert, aber das Bild einer Rose ist keine Rose und als solches für die ästhetische Wertschätzung der Moderne tabu.

Bis vor kurzem durfte Schönheit in der Kunst nur in Verbindung mit der Abstraktion gedacht werden; das naturalistische Abbild konnte dokumentarisch sein, ironisch oder anders verfremdend gebraucht werden, es durfte das Häßliche, Groteske und Absurde zeigen und war ohnehin der Fotografie vorbehalten. Von der Seite dieses Mediums her wird in jüngster Zeit vehement an unseren Sehgewohnheiten gerüttelt oder zumindest an den Kategorisierungen dessen, was als Kunst zu gelten hat und was nicht. Man muß nicht alle auf dem Kunstmarkt gehandelten fotografischen Blumenbildchen, Sonnenuntergänge und Schnappschüsse für große Kunst halten, um zu erkennen, daß sie ein allmähliches

Nachdenken darüber befördern, was wir in der Flut der bunten Bilder als schön empfinden und wo die realistische Schönheit aufhört Kitschpostkarte oder Sparkassenkalender zu sein und zur Kunst wird.

Christian Faul steht außerhalb dieser Diskussion. Denn für ihn, den Maler, ist die Fotografie bloßes Werkzeug, sich die Natur anzueignen, eine Art von technischem Skizzenblock und bildlicher Gedächtnisstütze, nur ein auslösendes Moment. Bei näherer Betrachtung wird man sogar feststellen, daß Faul überhaupt nur am Rande mit der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von Naturphänomenen befaßt ist.

Vita contemplativa

Gut läßt sich das an seinen Koi-Bildern studieren, den Gemälden jener japanischer Zierkarpfen, die allein um der Schönheit willen nach verschiedenen Farben und Mustern gezüchtet werden und auch in natura nur der Freude des Betrachters dienen sollen. Sieht man die Bilder mit den bunten Fischen auf schwarzem Grund, läßt sich die Naturnähe nicht leugnen: Wir scheinen tatsächlich von oben in das dunkle Wasser eines Teiches zu blicken, in dem die Karpfen ihre individuellen Bahnen ziehen. Die Wiedererkennbarkeit des Motivs ist in jedem Fall gewährleistet. Bei näherem Hinsehen – und damit ist hier tatsächlich eine Betrachtung mit weniger Abstand gemeint – läßt sich jedoch ausmachen, daß die Fische allesamt eine malerische Unschärfe besitzen, die sie von einer direkten fotografischen Wiedergabe deutlich unterscheidet, und weder Bewegungsunschärfe suggerieren noch den durch das Wasser in unterschiedlichem Maße gebrochenen Blick naturgetreu wiedergeben will. In der Nahaussicht droht die Dreidimensionalität der Teichbewohner fast völlig zu verschwinden, nur die Muster der Fische bleiben als Ornament auf der Bildoberfläche übrig, als flächige Erscheinung, deren Unschärfe etwas Schleierartiges besitzt. Daß ihre Flossen vollends den Charakter bloßer Farbschlieren annehmen, zeigt auch, daß die Koi-Bilder nicht einfach Fischteichfotos sind, sondern gezielt gesetzte Farbakzente in einer ansonsten fast monochromen, wenig modulierten schwärzlichen Fläche. Überhaupt fällt auf, wieviel Raum Faul seinen Fischen gewährt. Dabei wirken die großen Tafeln immer noch sehr realistisch, ihre Komposition scheint allein dem Zufall geschuldet: an manchen Stellen drängen sich die Fische nicht nur neben- sondern gleich übereinander, an anderen bleibt das Wasser unbelebt schwarz, und häufig sieht man Koi, die vom Bildrand überschritten werden, wie sie neugierig ins Bild hineinzuschauen scheinen oder im Begriff sind das Bildgeviert zu verlassen; nur zufällig findet sich mal einer im Mittelpunkt des Bildes. Das suggeriert zunächst Bewegung und Lebendigkeit, erstaunlicherweise sorgt es aber überhaupt nicht, wie man erwarten könnte, für Unruhe, im Gegenteil: Dem Maler gelingt es, den Eindruck einer vollkommenen Ruhe, einer in sich gekehrten, fast meditativen Betrachtungsweise zu vermitteln. Wie von jemandem, der im Garten unverwandt auf ein und dieselbe Stelle eines Karpfenteiches schaut und nacheinander die Fische in sein Blickfeld geraten und wieder abtauchen läßt, den Blick weiterhin gelassen geradeaus gerichtet, nicht einmal mit den Augen etwas verfolgen oder festhalten will. Wer die Welt so an sich vorbeiziehen läßt, vielleicht sieht der mehr?

Das Sich-Versenken in die reine Anschauung, diese absichtslose Form der ungerichteten Aufmerksamkeit entspricht dem aufwendigen Entstehungsprozeß der Gemälde von Christian Faul. Die Lasurmalerei, also das Auftragen der Farbe in mehreren dünnen Schichten, ist ganz und gar altmodisch. Aber nicht das ist es, was den Künstler aus der Gegenwart reißt, sobald er an seiner Staffelei sitzt, sondern die hohe Konzentration, welche die Arbeit erfordert und die ihn in einen beinahe tranceähnlichen Zustand versetzt. Dieses Heraustreten aus dem Zeitfluß teilt sich auch dem Betrachter mit: wie Bernsteine konservieren die Gemälde das Schöne in ihrer Mitte, setzen Schicht um Schicht an und bewahren es so für eine kleine Ewigkeit.

Umkehrungen und Spiegelungen

Um noch einmal auf den Vorwurf – man muß es so nennen – des Naturalismus zurückzukommen: Faul selbst liefert das beste Argument gegen die Unterstellung eines platten Realismus in seiner Koi-Serie. Denn mit einem Mal schlägt das schwarze Wasser der Hintergründe um ins Gegenteil und wird gänzlich weiß, ein schimmerndes, lichtvolles, körperloses Weiß, das mit Mühe und Not genug wolkige Struktur besitzt, um als raumhaltiges Medium gesehen zu werden, mit einem leichten Blaustich zumeist, der gelegentlich ins Gelbliche hinüberspielt. So ein Koi schwimmt sogar in Milch, wie es scheint, jedenfalls in einem Nebelmeer aus fein nuancierter weißer Farbe. Das ist nun gar nicht mehr auf natürliche Weise zu begründen, sondern einzig und allein mit der Entscheidung des Künstlers, seine farbigen Akzente jetzt vor komplementärem Hintergrund zu setzen.

Genausowenig kann man sich bei den blau vor weißem Himmel schwebenden Wolken sicher sein, ob es sich dabei um eine Negativumkehrung handelt, oder ob es dem Naturbild entspricht – zumindest ist es ungewohnt, blaue Wolken an weißem Himmel zu sehen. Das tangiert den Betrachter jedoch wenig, wenn er vor Fauls Gemälde steht: wie blauer Rauch zieht ein flüchtiger Farbhauch über den weißen Grund, als sei er eine von kundiger Hand im Nu hingetuschte Kalligraphie, reine Himmelschrift, die ihre eigenen Gesetze schreibt.

Das Motiv der Spiegelung im Sinne der Umkehrung, Verdoppelung und Symmetrie taucht in Fauls Schaffen immer wieder auf: Früh schon in seiner Krakauer Installation *Die andere Seite* von 1995 mit einer seitenverkehrten Kopie von Leonardos Gemälde *Die Dame mit dem Hermelin*, später auch bei den paarweise aufkreuzenden Motorrollern oder den Doppelhäusern. In den Gemälden steht jedoch die Spiegelung als Reflexion im Vordergrund. Als Motiv kommt sie beinahe zwangsläufig in den Koi-Bildern vor. Was in den schwarzen Wasseroberflächen noch gelegentlich auftaucht, Lichtreflexe und Spiegeleffekte, ist in den fast immateriellen weißen Seen aber gänzlich eliminiert. Das Spiegeln verschwindet von der motivischen Ebene, bleibt aber im Material der Bilder als wesentlicher Bestandteil erhalten, eben nicht nur bei den Fischen, sondern bei allen Gemälden auf Holz und Alucobond. Die glatte, glänzende Oberfläche verleiht den Tafelbildern beinahe den Charakter präziöser ostasiatischer Lackarbeiten; zugleich erschwert sie jedoch die Erkennbarkeit des Motives, wirft den Betrachter auf sich selbst zurück und verlangt ihm eine größere Aufmerksamkeit ab, wenn er sich dem Bildgegenstand nähern will. Insbesondere begünstigt das Spiegeln jedoch eine extreme Nahsicht, den Blick aufs Detail statt auf die Gesamtläche der häufig wandfüllenden Formate. Der ganz konkrete Ort des Betrachters wird von Faul noch anderweitig ganz gezielt ins Spiel gebracht: Etliche seiner großen Gemälde kombiniert er mit Sitzgelegenheiten, ebenso schlichten wie formschönen Holzbänken, die einerseits zu einer anhaltenden, längeren Betrachtung einladen, andererseits aber auch die Betrachterposition genau festlegen als eine aus nächster Nähe, bei der das Sujet durchaus aus dem Blickfeld geraten kann und das Augenmerk auf die Malerei an sich gelenkt wird.

Im Raum

Daß das Gemälde nach einem Gegenüber verlangt, ist nur der eine Aspekt dieser Bild-Bank-Kombination. Der andere betrifft die Frage nach der dritten Dimension. Auch hier hat Christian Faul ganz eigene Wege gefunden, das klassische Tafelbild von seinem gewöhnlichen, flachen Schicksal zu erlösen. Grundsätzlich kommen alle seine Bilder ohne Rahmen aus; ihre Begrenzung in der Fläche wird tendenziell negiert, indem der Künstler die rechtwinkligen Ecken zu Kurven abschleift, oder seine Bilder im Idealfall als Tondo malt, was ihnen den Charakter des Unabgeschlossenen und Grenzenlosen verleiht. Doch nicht nur deshalb wirken sie weniger in die Fläche eines Bildgevierts gesperrt, sondern auch weil Faul die Gemälde auf Holz und Aluminium stets auf breite hölzerne Seitenwangen montiert, die die Bildoberfläche weit von der Wand abheben. Dieser Expansionsdrang in den Raum hinein korrespondiert mit räumlichen Ergänzungen wie beispielsweise den Holzbänken, die das Gemälde zusätzlich als Gegenstand im Raum verankern, oder führt zu Gemälden als quasi-skulpturalen Bodenarbeiten.

Fauls Interesse an der dritten Dimension bricht sich aber noch auf andere Weise Bahn, in Installationen und in Form von gebäudeähnlichen Skulpturen. Diese architektonischen Modelle bilden in vielerlei Hinsicht einen Gegenpol zu seiner Malerei. Während die Gemälde bei den Koi- und Blumen-Motiven mit maßstäblicher Vergrößerung arbeiten, die unsere Aufmerksamkeit auf ungesehene Nuancen und Details lenkt, sind die fensterlosen, turmartigen Stelen, die japanischen Parkhaustürme nachempfunden sind, nicht nur maßstäblich erheblich verkleinert, sondern auch bis aufs Äußerste reduziert. Sie zeigen bis auf eine hier geriffelte, dort grob gerasterte Gliederung der Fassade keinerlei Oberflächenstrukturierung, sind allesamt so gut wie farblos und wirken von ferne fast wie die Verdoppelung der Sockel, auf denen sie stehen. Nur die verspiegelten Einfahrten und die großen „P“s an der Fassade weisen auf einen funktionalen Zusammenhang dieser Quaderbauten hin.

Lokalkolorit

Vor dem Hintergrund der Gemälde nehmen sich die miniaturisierten Parkhäuser seltsam fremd aus. Wie skulpturale Fremdkörper wirken diese Hochgaragen aber auch im Stadtbild von Kyoto, wo Faul ihnen zuerst begegnete. Für den Künstler verdichtet sich in ihnen geradezu seine Erfahrung der japanischen Gegenwart als einer Welt heftiger Gegensätze. Im formalen Kontrast der alten, niedrigen Stadtbebauung zu den senkrecht ragenden Autotürmen spiegelt sich das Gegensatzpaar Moderne und Tradition. Die so schmalen wie hohen Garagenbauten – sie sind nur zwei Autos breit und funktionieren nach dem Paternoster-Prinzip – versinnbildlichen zugleich den Platzmangel in japanischen Großstädten, die geballte Technisierung in Form eines Speichers an motorisierter Energie und sogar die Verwestlichung der Kultur. Tatsächlich sind die hohen Häuser auch in Wirklichkeit mit „P“ für „Parking“ beschriftet, also mit lateinischen anstelle der japanischen Buchstaben.

In einem abstrakteren Sinne lokalspezifisch ist Fauls Installation für die Sebalduskirche in Nürnberg, denn hier nimmt er keine fremden Motive auf, sondern greift auf ein leitmotivisch immer wiederkehrendes Thema zurück, die Himmels- und Wolkengemälde. Allerdings läßt sich mit Fug und Recht behaupten, daß sie hier ihren eigentlichen Platz haben, denn wo sonst gehören himmlische Bilder hin, wenn nicht in die Kirche? Nun könnte man dagegenhalten, daß die Sebalduskirche in erster Linie eine touristische Sehenswürdigkeit ist, eher eine kunsthistorische Pilgerstätte als ein Gotteshaus, daß es sich also bloß um eine besonders atmosphärische Form des Museums handelt, in der Christian Faul zeitweise seine 21 Gemälde ausstellte. Aber gerade in der Art ihrer Anbringung zeigt sich, daß sie doch dezidiert auf diesen Ort bezogen sind. Wie der Titel verrät, schweben sie „zwischen Himmel und Erde“, also keinesfalls in optimal musealer Betrachterhöhe, sondern in mitunter beträchtlicher Distanz über den Köpfen der Besucher an den gotischen Bündelpfeilern. Insbesondere die rechteckigen Bilder lassen dabei die Möglichkeit aufscheinen, sie seien an die Stelle anderer, älterer Gemälde und Epitaphien oder gar profaner Texttafeln und Kirchenliednummernanzeiger getreten. Umso deutlicher behaupten die Gemälde in Kreisform ihre gestalterische Eigenart. Allesamt sind sie so über den Chor und die Vierung verteilt, in unregelmäßigen Abständen und Höhen, daß sie wie aus dem Himmel ausgestanzt wirken. In der Größe des Raumes verlieren sich die zarten Bilder beinahe und erwecken den Eindruck, man würde blitzartig kleine ausschnittshafte Blicke auf ein himmlisches Kontinuum werfen können, auf einen Himmel, der der Erde deutlich näher kommt als sonst.

Einige wenige Glückliche konnten nach dem Ende der Ausstellung sogar ihr persönliches Stück vom Himmel fast geschenkt nach Hause tragen, so daß er sich noch weiter, von einem öffentlichen in viele private Räume auszudehnen begann.

Fülle des Lichts

Wie bei aller ernstzunehmenden Malerei, so spielt auch in den Gemälden von Christian Faul das Licht eine zentrale Rolle. So bieten beispielsweise die dunkel grundierten Blumenbilder harsche Kontraste zwischen leuchtend hellen Blüten und bisweilen grellgrünen Blättern im Vordergrund und in mooriges Schwarzbraun versinkenden Hintergründen. Einmal mehr zeigt sich, daß die Naturerfahrung in Fauls Bildern eine höchst vermittelte ist. Ganz deutlich läßt sich hier die fotografische Abbildung als eine die Wahrnehmung bestimmende Mittlerin ausmachen, gleich, ob das Gemälde tatsächlich nach einer genauso aussehenden Fotografie entstanden ist oder nicht. Das grelle Licht auf den Blüten wirkt künstlich, könnte gar von einem Blitz stammen oder aber der Unzulänglichkeit der fotografischen Aufnahme geschuldet sein. Jedenfalls lassen die Überstrahlungen die Farben verblassen und die Konturen verschwimmen, was dem menschlichen Auge selten oder nie passiert, dem technischen der Kamera aber ständig. Auch die Unschärfen im Hintergrund sind so extrem wiedergegeben, daß sie als technisch begründete erkennbar werden, sich bisweilen zu vollkommen diffusen farbigen Lichtflecken entwickeln, wenn sie nicht sogar direkt die optischen Reflexe des durch die Kameraoptik gebrochenen Lichtes darstellen.

Eine ganz andere und erstaunliche Ausprägung erfährt das Bildlicht in Fauls Gemälden mit Öl auf Plexiglas. Die massiven Kunststoffscheiben mit den abgerundeten Kanten sind leicht mattiert, so daß sie nicht durchsichtige, sondern nur durchscheinende Bildgründe abgeben. Sie sind in leichtem Abstand von der Wand befestigt, gewinnen dadurch einen schwebenden, fast immateriellen Charakter und lassen zugleich das Licht aus zwei Richtungen durch, das von vorne einfallende und das von der Wand reflektierte. Diese Lichtfülle verändert den Charakter der Farben von Grund auf und verleiht den Bildern ganz eigene räumliche Wirkungen. Während nämlich die dünn lasierend aufgetragenen Farbschichten transparent werden und den Eindruck erwecken, sie befänden sich in oder gar hinter der Scheibe, scheinen die deckend aufgetragenen farbigen Partien bei aller Helligkeit so deutlich davor zu liegen, daß die Gemälde aussehen wie aus mehreren Schichten zusammengeleimt oder wie von zwei Seiten bemalt – was nicht der Fall ist, die Farben sind nach wie vor Schicht um Schicht auf der Vorderseite aufgetragen.

Mitunter scheinen die beiden Bildebenen geradezu verschiedenen Wirklichkeiten anzugehören. Die zarten Kirschblüten sind zum Greifen nah, von geradezu übernatürlicher Präsenz, während der Himmelshintergrund in unendliche Fernen gerückt scheint. Auch die aus ihren gelbgrünen Blattkelchen emporschießenden Stengel der Funkie, jener blauen Blume mit ihren noch geschlossenen Knospen, werfen keinen Schatten, wie man zunächst vermuten möchte, sondern ragen vor einem zarten, ebenfalls grünen und gelben Gespinst in die Höhe, das wie ein bildliches Echo sich im Licht verliert.

In den Plexiglas-Arbeiten gelingt es Faul darüber hinaus, zwei wesentliche Aspekte in seinem Schaffen weiterzuentwickeln: die leere Fläche als integralen Bildbestandteil und den Hang zur Abstraktion. Ein Paradebeispiel für letzteres ist das höchst stilisierte Bild einer Chrysantheme, weil hier nicht nur ein flächigerer Pinselduktus sichtbar wird, sondern auch ein beinahe expressiv wirkender gestischer Schwung, der die gelbe Farbe in breiten Bahnen und Schwüngen über einen diffusen Hintergrund schleudert, so daß in der Farbexplosion der motivische Ursprung einer gelben Blüte auf dunkelgrünem Blättergeflecht vor wolkgig blauem Himmel mehr zu ahnen als zu erkennen ist.

Aber auch bei den puristischeren Himmelsbildern verschwinden allmählich die gegenständlichen Assoziationen an Wolkenformationen immer mehr; deutlich wird sichtbar, daß es sich, wie schon bei etlichen früheren Arbeiten, nicht um Bilder nach der Natur handelt, sondern um völlig frei erfundene Motive. Die geschichteten, zerfasernden und zerfließenden Wolken werden zu gegenstandsfernen Streifenbildern, erst blau, dann weiß, dann grau, zu schwebenden, pulsierenden, schattenlosen Farbräumen. Als spiegelglänzende Polyptychen oder als einzelne, opalisierend schimmernde Plexiglastafeln nähern sie sich damit einem geradezu entrückten Zustand von Malerei: der reinen Leere.