

## **Farbmaterialfarbe**

*Jens Peter Koerver*

Die Basis aller Arbeiten Christiane Grubers sind aus Acrylfarbe aufgebaute Häute. Diese von ihr in verschiedenen Größen, Formen und Farbkonstellationen hergestellten geschmeidigen Gebilde bestehen ganz und gar aus Farbe, das heißt, aus Bindemittel und Pigmenten. Kein tragendes oder stabilisierendes Material – wie Leinwand, Papier, Gaze – verbirgt sich in oder unter der Farbe. Die Farbe trägt sich selbst. Was als Farbe zu sehen ist, ist nichts als Farbe. Farbe, die stets dinghaft und faktisch ist. Mit diesen Häuten hantiert Christiane Gruber, um ihre Arbeiten zu entwickeln. Sie sind Material und materiell. Und sie sind farbig. Beide Aspekte prägen die Arbeit; Farbe als Material und Material als Farbe sind unmittelbar sichtbar und ihnen wesentlich. Sie exponieren Farbe als materielle Tatsache. Farbe ist ihr Gegenstand, Materialität ihr Thema. Sie machen sich dabei das Bild (als Konstruktion, Konvention, Assoziation) zunutze, ohne selbst Bild zu sein. Sie spielen auf das Bild als Möglichkeit an. Das Bild als Form ist präsent, wird als Reibungsfläche aktiviert und doch ist das, was zu sehen ist, nicht Bild.

Für ihre Arbeit hat Christiane Gruber ein Verfahren entwickelt, mit dem es ihr möglich ist, mit dem reinen Farbmaterial zu agieren, es in eine haltbare, kontrollierte Form zu bringen, ohne sich einer traditionellen Malpraxis zu bedienen. Vom Linolschnitt kommend, wo das Auf- und Auswalzen von Farbe auf der Platte vor dem eigentlichen Druck üblich ist, hat sie diese Vorgehensweise isoliert und ausgeweitet: Auf einer am Boden liegenden Kunststofffolie verteilt sie Acrylfarbe, deckt diese mit einer zweiten Folie ab. Mittels einer Walze wird die Farbe zwischen den Folien zu einer zusammenhängenden dünnen Schicht ausgewalzt. Die oben liegende Folie wird abgezogen, der Farbfilm trocknet. Der Vorgang wird wiederholt, bis allmählich eine Farbhaut entsteht. Diese Aufbauphase, die sich bei großen Stücken über

viele Monate erstrecken kann, dient der Herstellung einer Materialgrundlage. Zu diesem Zweck verwendet die Künstlerin diverse Farben, ohne dadurch dem Stück eine bestimmte koloristische Richtung zu geben. Erst wenn sie eine konkrete Werkidee verfolgt, entwickelt sie die Farbigkeit gezielt, steuernd, indem sie die bislang vielfarbige Haut mit einer oder mehreren Farben weiter bearbeitet. Die darunter liegenden Schichten können dabei weitgehend verschwinden, sie können aber auch partiell erhalten werden und zur farblichen Gestalt der Häute beitragen.

Zur Praxis Christiane Grubers gehört auch die Wieder- und Weiterverarbeitung von kleineren Farbhautstücken oder –fetzen, wie sie bei der Arbeit anfallen, die Verwendung von zunächst Verworfenem, Übriggebliebenem. Selbst größere Stücke können in ein entstehendes Werk integriert werden, mitunter bleiben sie erkennbar als etwas Hinzugefügtes. Was einmal Werk oder Werkteil war, kann aufgehen in einer neuen Arbeit, in ihr verschwinden, ohne verloren zu gehen. So kann alles Material Material im Sinne der Arbeit bleiben, möglichst nichts soll verloren gehen oder aufgegeben werden; Potential hat alles.

Ein anderer Aspekt dieser Arbeitsweise ist die Empfindlichkeit des Materials, die der Künstlerin bewusst ist, die sie einkalkuliert, akzeptiert. Abblätterungen, Formveränderungen ergeben sich mit der Zeit aufgrund von kaum zu verhindernden materialbedingten Prozessen. Selbst bei sorgfältiger Behandlung werden die wenigsten Arbeiten bleiben wie sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung waren. So sind – schon durch ihr hohes Eigengewicht – Veränderungen wie Dehnungen und Risse an den großen hängenden installativen Stücken möglich und wahrscheinlich. Ergeben sich diese bis zum teilweisen Zerfall gehenden Metamorphosen von selbst und werden sie nicht durch willkürliche, mutwillige Eingriffe herbeigeführt, sind sie als ein möglicher Zustand der Arbeit zu akzeptieren und entsprechen den Intentionen der Künstlerin.

Ein zentraler Aspekt der Arbeit Christiane Grubers mit der Acrylfarbe ist die

Erkundung der Möglichkeiten dieses Materials. Durch die Konzentration auf die schiere Farbe und die Praxis des Auswalzens zu Häuten, gewinnt sie ihrem Farbmateriale eine enorme, unvorhersehbare Fülle von Zuständen, Erscheinungen, Eigenheiten und Qualitäten ab, die sich teilweise erst aus der Nähe zeigen, sich der Abbildung entziehen. Augenfällig sind der lichtfängerische, mitunter beinahe speckige Glanz der einen und eine gewisse nüchterne Mattheit der anderen Hautseite, was ein und denselben Farbton in unterschiedlicher Weise wirksam werden lässt. Zu sehen ist auch, wie dieses Material kompakt, ausgesprochen stofflich, fast borkig und spröde werden kann, durchzogen von Riefen und Gräben. Fragil bis zur Anmutung des Zerfallenden, nahezu durchscheinend kann, vor allem in den Randbereichen großer Häute, eben dieses Farbmateriale geformt sein. Im Ganzen aber ist dieses Material schmiegsam, zur Falte, zur Kurve oder runden Buchtung neigend, weich fallend, vor allem, wo es frei hängt, wie bei den großen Installationen. Der Begriff der Haut trifft über eine naheliegende, assoziative Benennung hinaus zu und verweist zudem auf die taktilen Reize dieser allein für das Auge bestimmten Oberflächen, die allerdings selten wirklich glatte sind. Buckel, Quetschungen, Unebenheiten bis hin zu feinen Rissen und Löchern zeigen sie als eine allmählich erarbeitete, prozessgeprägte Oberfläche, unter der Anderes vorhanden und wirksam ist.

Diese Farbe ist nicht nur Material, sie ist auch farbig. Es gibt keine Dogmen, keine Vorlieben bei der Wahl dieser Farben, allenfalls eine Neugier, ein bestimmtes zeitweiliges Interesse im Kontext einer Werkreihe, eine Notwendigkeit in einer räumlichen Situation. Die Konzentration auf einen einzigen, begrenzten Farbbereich (in den Installationen) ist ebenso möglich wie eine immense koloristische Vielfalt. Selbst innerhalb einer Arbeit können neonfarbene, markant aufleuchtende kleinste Details, Klarfarbiges, pastellig gebremste Farben und seltsame Misch- und Zwischentöne (mitunter nur in minimalen Dosierungen) nebeneinander stehen. Farbe kann sich sichtbar mischen, in Schlieren, fließenden Übergängen, als transparente Überlagerung.

Sie kann als vereinzelt markantes Ereignis in ein dezent-einfarbiges Umfeld eingebettet sein oder sich als kleinteilige Streuung in Spritzern, Flecken zeigen. Oder sie erscheint als kaum überschaubare komplexe, kontrastreiche Fülle des Verschiedenen, so dass der Blick an kein Ende kommt.

Seit Jahrhunderten sind Leinwand und Keilrahmen wesentliche Bestandteile des gemalten Bildes: Der unsichtbar bleibende Keilrahmen formt und hält die mit Nägeln oder Klammern befestigte Leinwand, spannt das Gewebe, das wiederum die Farbe trägt. Christiane Gruber arbeitet immer wieder mit diesen Zutaten, wobei sie jedoch die tradierte Konstellation dekonstruiert. Seit 2012 verarbeitet die Künstlerin vorgrundierte, bereits malfertig auf Keilrahmen gespannte Leinwände, wie sie der Künstlerbedarf anbietet. Das Gewebe wird vom Rahmen gelöst, beide Komponenten werden so, wie sie vorgefunden wurden, getrennt voneinander genutzt. Der hölzerne Keilrahmen wird allseitig von einer stellenweise überhängenden, vorkragenden Farbhaut umgeben, bleibt dabei aber partiell sichtbar, ist als Keilrahmen zu erkennen und fungiert als signifikanter, auf Bild und Malerei verweisender Teil der Arbeit. Eine 2015 entstandene Gruppe kleinerer Arbeiten führt diese Vorgehensweise weiter. Miniaturkeilrahmen verbergen sich im Inneren von ausgesprochen plastischen Objekten, die auf der Wand fixiert in den Raum ragen. Diese Keilrahmen sind nur bei extremer Aufsicht erkennbar. Sie geben diesen dreidimensionalen, ausgesprochen malerischen Farbhautstücken die notwendige Stabilität, zugleich sind sie Ausweis der konsequenten Materiallogik Grubers und eine ironische Reminiszenz an das Bild.

Getrennt von den Arbeiten mit Keilrahmen nutzt Christiane Gruber die abgespannten Leinwände. Fertigungsbedingt ist ihre Form uneinheitlich, kaum an ein Bildrechteck erinnernd. Direkt wird nur eine der beiden Seiten bearbeitet, neben dem Auflegen von stellenweise überlappender Farbhaut ist hier auch Malerei mit dem Pinsel im Spiel, wobei sich Farbe durch die Nagellöcher drücken oder an den Leinwandrändern absetzen kann oder sonstige Reste

aufgenommen werden. Dies ist von Belang, da beide Seiten gleichermaßen Schauseiten sind, was voraussetzt, dass sie sich als ebenbürtige, stimmige visuelle Konstellationen erweisen. Jede dieser Arbeiten ist beidansichtig, die Entscheidung für eine temporäre oder dauernde Schauseite kann vom Präsentationskontext abhängen, kann (vom Eigentümer) aber auch subjektiv getroffen werden.

Ist das Rechteck als traditioneller Austragungsort des Bildes und mehr noch der Malerei in den Arbeiten mit Keilrahmen und Leinwand zumindest noch als Hinweis, als materielle Möglichkeit gegenwärtig, so geben zwei andere, seit 2015 entstehende Werkgruppen diesen Bezug ganz auf. Beide verbindet, dass sie die unregelmäßig konturierten Formen der Farbhäute mit ihren Buchten, Nasen und Auslappungen ohne Modifikation oder eine sichtbare Ergänzung auf der Wand zur Geltung kommen lassen.

Als zunächst flächige Objekte zeigen sich eine Reihe kleinerer Arbeiten, denen ein dominierendes Weiß bzw. ein helltonig-pastelliges Kolorit gemeinsam ist. Kleinteilige, wie zufällig verteilte Farbspuren oder dezidiert malerische, großflächige Farbvermischungen charakterisieren diese Werke. Markant ist die Materialität dieser Stücke. Fast wie ein Relief mutet die von handgreiflichen Strukturen, Furchen geprägte Oberfläche der gewalzten Farbe an. Diese markant haptische Anmutung des Materials trägt - der lichten, tendenziell immateriellen Farbigkeit zum Trotz - wesentlich zur Körperlichkeit und Dinglichkeit dieser Arbeiten bei. Obwohl das sichtbar Weiche der Farbhäute bei diesen Arbeiten durch eine rückseitige Konstruktion aus Finnplatte zugunsten einer stabilen Flächigkeit stark zurückgenommen ist und sie mit geringem Abstand vor der Wand zu schweben scheinen, zeigen sie in dieser vermeintlich bildnahen Präsentationsweise die Formerfindungsqualitäten, das malerische Potential und nicht zuletzt die objekthafte Faktizität der Farbmaterialerkundungen Christiane Grubers.

Diesen Stücken verwandt ist eine zweite Werkgruppe von einzelnen auf der

Wand befestigten Farbhäuten. Diese vergleichsweise großen Häute werden durch leicht schräg fixierte Rundhölzer festgehalten; das obere Drittel der Häute ist über diese unsichtbare Befestigung geklappt, sie hängen, einen Teil der darunter liegenden Zonen verdeckend, lose herab. Durch das Umschlagen werden jeweils beide Seiten der Farbhaut partiell sichtbar, Differenzen und die überwiegenden Ähnlichkeiten und Korrespondenzen zwischen ihnen fallen in den Blick, zeigen die Arbeit als visuelle und materielle Einheit. Dieser Eindruck der Geschlossenheit ergibt sich wesentlich durch die Verwendung eines jeweils dominierenden, die Farbhäute beidseitig und großflächig abschließenden Farbtons (beispielsweise ein Pastellgrün oder ein leicht graues Petrolblau), der vor allem in den Randbereichen von zahlreichen andersfarbigen Flecken, Formen, Strukturen aus unteren Schichten des Farbhautaufbaus eingefasst wird und zu einem Betrachten animiert, das zwischen detailbezogener Nähe und dem Ganzen geltender Distanz abwechselt. Augenfällig wird dabei das Verfahren der integrierenden Collage kleinerer Häute, vor allem aber wird das schichtweise Arbeiten, die sukzessive Entwicklung der Farbigkeit mit und aus dem Material klar erkennbar, dass hier in der ganzen Fülle der von Gruber entwickelten Zustandsmöglichkeiten zu sehen ist.

Für ihre installativen Arbeiten verwendet Christiane Gruber in ihrer Farbigkeit reduzierte Häute. Ihr jeweiliger Grundton ist keineswegs homogen, vielmehr zeigt er eine Vielzahl von Abweichungen, Verfärbungen und Irritationen, so dass von einer Monochromie nicht die Rede sein kann. Ihre Farbigkeit durchkreuzt jeden monochromen Idealismus, unterläuft die Idee einer reinen, körperlosen Farbe. Es handelt sich um regelmäßig konturierte, langgestreckte Bahnen, wodurch sich eine strengere Anmutung dieser Arbeiten ergibt.

Eine Gruppe der Installationen schließt an die traditionelle Malerei- oder Bildzutaten aufgreifenden kleineren, wandbezogenen Objekte an. Für diese Installationen verwendet Gruber an die Wand oder gegen ein Architekturelement gelehnte Rahmen, die die Form eines hölzernen

Keilrahmens oder eines einfassenden Außenrahmens aus geschwärztem Metall haben können. Diese verweisen auf Bild und Malerei als Bezugspunkt, suggerieren eine Fläche, geben dieser ein konkretes Format, ohne jedoch Bild zu sein. Vielmehr sind diese für einen bestimmten Ort realisierten Arbeiten dreidimensionale, im Raum stehende Objekte, die durch die sachliche Strenge und Einfachheit des Rahmenrechtecks einen erheblichen Kontrast zu den jeweils frei platzierten, lose hängenden, Falten werfenden, weichen Farbhäuten bilden. Zudem sind diese Rahmenimitate - es handelt sich um optisch ähnliche, tatsächlich jedoch nicht funktionstüchtige Nachbauten - Halterung oder Gerüst, also selbst Ding, Objekt, um die im Verhältnis deutlich kleiner dimensionierten Farbhäute zu zeigen, sie in den Raum zu stellen, sie sichtbar zu machen. Und dabei das Bild als Möglichkeit ins Spiel zu bringen, sich ihm zugleich zu verweigern und mit der Farbhaut eine ganz eigene Form der Auseinandersetzung mit Farbe als Material zu präsentieren.

Setzen sich die Farbhaut-Rahmen-Arbeiten noch in ein Spannungsverhältnis zum Bild, indem sie die Differenz durch den Hinweis auf das Bild zum Thema machen, so konzentriert sich Christiane Gruber bei den frei hängenden Arbeiten ganz auf die Präsenz der Farbhäute, ihre Materialität und Dimension im Verhältnis zum jeweiligen Raum. Dabei sind beide Seiten der aus mehreren Einzelstücken kombinierten, großformatigen Arbeiten zu sehen, ihre Allansichtigkeit erschließt sich unmittelbar beim Umschreiten. Diese Wahrnehmung ergab sich automatisch beim mehrere Stockwerke verbindenden Weg über eine Treppe, in deren Mitte eine extrem langgestreckte Bahn aus tiefgrünen Farbhäuten hing. Aus unmittelbarer Nähe war die sich zurücknehmende Farbigkeit des nie ganz zu überschauenden Objekts, seine kaum einschätzbare Stofflichkeit zu beobachten. Ambivalent erschien hingegen das helle Orangerot der in der Weserburg präsentierten querformatigen Arbeit. Aus einiger Entfernung wie ein verlockendes, offensives Signal wirkend, wurde diese, einen hohen Raumschacht besetzende Arbeit, aus der Nähe zu einem auch vor sich selbst warnenden, Abstand gebietenden visuellen

Faszinosum.

Durch die Beschränkung auf klare Formen und eine reduzierte Farbigkeit rückt die besondere Stofflichkeit der Farbhäute in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Es ist das Material, das in seiner Materialität zu sehen ist und das nichts als dieses Farbmateriale ist - mit allen seinen Eigenheiten, seinem visuellen Potential und auch seiner Gefährdung.

Anzusehen ist es ihnen nicht. Die in Berlin gezeigte gelbockerfarbene Arbeit, die in Bonn ausstellte grüne und die in der Bremer Weserburg installierte orangerote sind drei Metamorphosen derselben Haut. Es sind nicht ihre ersten und es werden nicht die letzten sein, weitere Zustände, Fassungen können folgen. Was vorübergehend an Ort und Stelle Werk ist, wird anschließend wieder Material. Zu sehen ist es nicht, gleichwohl fasziniert der Gedanke, dass in diesen Häuten diverse (Vor)Arbeiten aufgehoben sind und kommende, noch nicht realisierte als Möglichkeit denkbar - wenn auch nicht vorzustellen – sind.