

Bernd Künzig

Polychrome Körper – Zur Malerei von Christian F. Kintz

Mit dem „Schwarzen Quadrat“, einer monochrom schwarzen Fläche auf weißem Grund, deren obere Kante leicht geneigt ist, erreichte Kasimir Malewitsch als Begründer der suprematistischen Malerei nicht nur einen Höhepunkt der aufkommenden Abstraktion, eine Ikone des gegenstandsfreien Bildes – seine ursprüngliche Hängung ersetzte im traditionellen Herrgottswinkel das Abbild der Göttlichkeit – sondern ebenso eine ikonoklastische Geste, die die Geschichte der Malerei auslöschen sollte, um diese von einem Nullpunkt aus neu zu schreiben. Hier tritt die Malerei als heroische Geste eines neuen gesellschaftlichen Zeitalters in Erscheinung, die auch ästhetisch an den politischen Umwälzungen der jungen Sowjetunion nach dem ersten Weltkrieg und der Oktoberrevolution Anteil nehmen wollte. Eine derartige künstlerische Utopie hat sich letztlich als realitätsfern erwiesen, wie sich schließlich auch das gesamte politische System als solches zeigen sollte. Der utopische Irrtum löste sich letztlich als Weg der Konsequenz ein, der von der symbolistischen Übersteigerung der Jahrhundertwende zur abstrakten Kunst führte, die in der gesellschaftspolitisch völlig anders gelagerten Nachkriegsmalerei der New York School mit ihren großformatigen Monochromien mündete. Was als End- und Nullpunkt einer Kunstgeschichte gedacht war, erweist sich als historischer Faktor, der bei aller Ungegenständlichkeit nicht ohne den Gegenstand der Geschichte der Malerei und damit ihres Gedächtnisses denkbar ist.

In einem derartigen Kontext betrachtet, lässt sich das malerische Werk von Christian F. Kintz nicht nur als Anknüpfungspunkt an vergleichbare heroische Gesten der Abstraktion lesen, sondern auch als bewusste Auseinandersetzung mit der Idee eines malerischen Gedächtnisses. Denn nur auf den ersten Blick lassen sich die Bildtafeln als monochrome Zuspitzungen sehen. Im Gegensatz zu den glatten monochromen Leinwandflächen des abstrakten Expressionismus eines Barnett Newman, franst die Malerei Christian F. Kintzs zum Rand hin aus, als sei die Tafel unsauber angerissen. Damit wird der Blick gezielt vom Zentrum zur Peripherie gelenkt, nicht mehr die philosophische Leere des monochromen Zentrums scheint im Mittelpunkt zu stehen, sondern jener ereignishafte, durch einen hohen Grad an Zufall geprägte Rand, der den Betrachter um die Ecke schauen lässt auf die wesentlich kleinere Fläche der Bildleiste. Auf dieser werden nicht nur die Auftragungsspuren der Farbe erkennbar, die auf der großen Oberfläche glatt und mechanisch erscheinen, sichtbar wird ebenfalls, dass es sich bei dieser Monochromie des Vordergrunds um eine Polychromie der Bildtiefe handelt. Hier offenbaren sich die monochromen Tafeln als Palimpsest, das mehrere

Farbschichten übereinander lagert. Was frontal sichtbar wird ist lediglich das möglicherweise vorläufig festgehaltene Ergebnis eines prozessualen Vorgangs, mit dem Farbschicht auf Farbschicht aufgetragen wird.

Im Gegensatz zur Utopie einer reinen Monochromie im Sinne Malewitschs, die die Geschichte eines Bildes als zeitlichen Prozess zu tilgen versucht, um am Nullpunkt von vorne anfangen zu können, besteht die Malerei Christian F. Kintzs auf dem Aspekt des Gedächtnisses, das in einem Bildmoment einer einfarbigen Oberfläche am Seitenrand den geschichtlichen und damit zeitlichen Weg einer derartigen Malerei offenbart. Der Blick um die Kante der monochromen Tafel erweitert diese nicht zuletzt in den Raum hinein. Die unbegrenzte Fläche, die in der abgeschlossenen Bildtafel nur ihr vorläufiges, materielles Ende findet, lässt die Farbe nicht nur über den Rand hinaus in den Raum drängen, sondern verdeutlicht darüber hinaus, dass die Monochromie der Oberfläche lediglich eine Haut ist unter der sich ein vielschichtiger Farbkörper befindet, der aus der Wand heraus in den Raum zu wachsen scheint.

Dieser Weg von der Fläche in den Raum zeigt sich nicht zuletzt in den komplexen Arrangements der Hängung, die Christian F. Kintz für die Präsentation seiner Arbeiten wählt. Dabei zählt weniger die einzelne Bildtafel als vielmehr das rhythmische Zusammenspiel der Farben und Formate. Letztere befinden sich in einem strengen System serieller Bezüglichkeit: vier kleinere Tafeln ergeben neben- und übereinander addiert die Grundfläche des nächst größeren Formats. Die Kombinationen auf der Wand folgen einem Prinzip des Zusammenstellens, des Komponens, das in der Tat eine Art des monochromen Konzerts im Ausstellungsraum bildet, bei dem von einer Farbkomposition die Rede sein kann, die sich nicht im Klangraum abspielt, sondern in dem der Stille.

Wie sehr die Monochromie dieser Malerei - die sich mit dem Blick um die Kante als Polychromie erweist - von ihrer zeitlichen Prozessualität bestimmt wird, verdeutlicht Christian F. Kintz mit der neueren Phase seiner Malerei, die nun die Ränder in den Fokus der Aufmerksamkeit setzt. Die monochrome Fläche wird in einem metaphorischen Sinne um neunzig Grad „gekippt“ und in einem vergleichbaren Sinne „in die Wand geschoben“. Die monochrome Fläche reduziert sich zur schmalen Oberkante und als eigentliche Bildfläche tritt die Polychromie überlagerter Farbschichtungen hervor, die über das zugrunde liegende Holz gezogen wurden. In einem weiteren Schritt der bildhaften Montage schichtet Christian F. Kintz diese polychromen Ränder aufeinander und erzeugt damit einen neuen Bildkörper, der sich aus mehreren überlagerten Bildtafeln zusammensetzen scheint. Nicht von ungefähr erweckt dieser Bildmoment den Eindruck einer Ablagerung, einer geologischen

vergleichbaren Schichtung oder eines Archivs, das in erster Linie einen Weg zu verdeutlichen sucht, der den Blick von einer Monochromie der Oberfläche zur Polychromie des Entstehungsprozesses lenkt. Damit wird die Komponente der Zeit im scheinbar statischen Bildraum betont – eine Betonung, die durchaus als Kommentar auf jene nicht zu erreichende Utopie eines Nullpunkts gelesen werden kann, den die Einführung der monochromen Bildtafel erreichen wollte. Wenngleich die Monochromie ungegenständlich ist, so sehr rückt die Verlagerung der Malerei auf ihren polychromen Schichtungsprozess ihren eigentlichen Gegenstand in das Zentrum, nämlich den des Farbauftrags. Und dieser ist ohne die Zeit seiner Geschichte kaum denkbar.

Diese konzeptuelle Vorstellung einer Entfaltung der Malerei als Kunst der Zeit- und Raumformung akzentuiert Christian F. Kintz mit seinen fotografischen Arbeiten. Für diese hält der Maler jene kleinen Leinwandstreifen in einer Mehrfachbelichtung fest, die ihm als eine Art skizzenhaftes Archiv seiner Farbmischungen dienen, die er zur Erzeugung seiner malerischen Polychromie benutzt. Durch die Mehrfachbelichtung werden diese quadratischen Leinwandstücke in leichter Versetzung übereinander geschichtet und somit das die Malerei bestimmende Verfahren auf den fotografischen Apparat übertragen. Dergestalt ist die Fotografie Christian F. Kintzs eine Malerei mit anderen medialen Mitteln. Dass sie nun andererseits den Grad einer Verrückung oder Verschiebung gegenüber den eigentlichen Bildtafeln einnimmt, liegt an jenem Umkehrverfahren, mit dem das fotografische Negativ nicht zu einem Positiv abgezogen wird, sondern als ebensolches bestehen bleibt. In diesem Zusammenhang verhält sich die Fotografie nun wie eine Umkehrung der Malerei oder in ihrer Transparenz der durchscheinenden Mehrfachbelichtung wie eine Art der Röntgendurchleuchtung des eigentlichen malerischen Körpers. Es ist diese subtile fotografische Umlagerung, die auf eine andere Denkweise der malerischen Utopie aufmerksam macht, die sich in den Bildtafeln Christian F. Kintz zu realisieren sucht: Es ist jene großartige Idee, wonach die Malerei nicht einen Körper abbildet, sondern ein solcher ist, der schließlich den ihn erzeugenden Malerkörper ersetzt.