

Lichtes Gelände

Anmerkungen zum Werk Daniel Mohrs

Ein belebter Park, der sich nahezu in jeder Stadt vorstellen ließe: Hier trifft man sich, geht gemeinsam mit Freunden über den Rasen spazieren, schreitet das Areal zusammen mit seinem Hund ab oder durchkreuzt es mit dem Fahrrad. Immer wieder hat Daniel Mohr seine Parkansichten als Schauplätze menschlicher Zusammenkunft inszeniert, ohne dass die Begegnungen ins Anekdotische abzuweichen drohen oder sich auf einen einfachen Plot reduzieren lassen. Die Bilder brauchen sich nicht mit unnötigem Erzählstoff zu rüsten, wenn sich die malerischen Anliegen bereits in alltäglichen Sujets – und darunter fällt auch die unbeschwertere Atmosphäre eines Nachmittags im Park – zu voller Entfaltung bringen lassen.

Die Impressionisten und ihre Nachfolger haben es vorgemacht, indem sie beliebte Ausflugsorte wie La Grenouillère oder La Grande Jatte zum Ausgangspunkt nahmen, um sich mit ihren künstlerischen Belangen am ausgelassenen Vergnügen von Freizeitgesellschaften abzuarbeiten. Und infolge der näheren Betrachtung einzelner Bilddetails wird deutlich, dass die eigentliche Bewegtheit dieser Werke nicht nur vom gewählten Motiv, sondern mindestens ebenso sehr von dessen jeweiliger Umsetzung herrührt. Dort, wo es nicht nur um das *Was* des Dargestellten, sondern auch und vor allem um das *Wie* der Darstellungsart geht, lässt sich im engeren Sinne von einer selbst-bewussten Malerei sprechen. Sie besinnt sich ihrer Mittel und damit ihrer Möglichkeiten und Grenzen. Ein näherer Blick auf die kompositorischen Elemente, die Mohrs Gemälden zugrunde liegen, wird zeigen, dass diese selbstreflexive Dimension auch in seiner Kunst einen zentralen Stellenwert einnimmt.

Es ist die zarte, in hellen Tönen auf die Leinwand aufgetragene Farbe, die der Maloberfläche von Mohrs Arbeiten zuweilen den Anschein einer Membran verleiht. Scheinbar ohne Widerstände meint man, mit dem Auge in die Tiefe seiner Werke vordringen zu können. Zugleich aber lässt uns die flächige Wiedergabe der Bildkomponenten an der äußeren Haut des Bildträgers verweilen. Entsprechend oszilliert der Blick zwischen räumlicher Erfahrung und Flächenwahrnehmung. Nicht einmal bedarf es für die Suggestion von Tiefenräumlichkeit bei Mohr einer strengen perspektivischen Durchgestaltung der Leinwand. Die sorgfältig abgestuften Farbtöne sorgen von sich aus für einen Sog, dem man sich schwerlich entziehen kann. Bezeichnenderweise lässt sich die Ab- und Zunahme der Helligkeitswerte auf seinen Gemälden direkt ablesen, indem jede einzelne Valeur in Form einer kompakten geometrischen Fläche an die nächstliegende angrenzt, sei es in konzentrischen Kreisen oder in einem Raster horizontal bzw. vertikal nebeneinander gereihter, breitflächiger Bahnen. Das Muster aus sich wiederholenden Grundformen lässt die flächenorientierte Komponente dieser Bilder in der Vordergrund treten, während wiederum das zwischen den repetierten Formen sich entfaltende Lichtgefälle den Arbeiten ihre Tiefe verleiht.

Bleibt man bei dem Vergleich mit einer Membran, so erscheint diese Stoßrichtung, die Bewegung des Vor und Zurück, die durch Mohrs Bilder ausgelöst wird, auch in einem umgekehrten Ablauf denkbar. In einem Gemälde wie *Versatzstücke* wirkt es, als breche die Bildwelt des Künstlers hinter einer opaken Fläche fragmentarisch hervor, während sich das Werk ansonsten in großen Teilen den Blicken entzieht und gleichsam hinter die schützende Haut der Leinwand zurücktritt. Mit dieser nur in Ansätzen sichtbar gemachten Darstellung, deren imaginäre Vervollständigung dem Betrachter überlassen bleibt, bewegt sich Mohr in einer kunsthistorischen Tradition. Denn mit dem Wissen um die Potentialität des zu bearbeitenden Mediums, welches das Bild gewissermaßen schon in sich birgt und nur noch auf dessen Freilegung wartet, lässt sich selbst der Torso in sein eigenes Recht setzen.

Das Spiel mit Leerstellen und Negativformen zieht sich leitmotivisch durch die Arbeiten von Mohr, basierend auf seiner Überzeugung, „dass man mit dem Gegenteil oft mehr erreicht, als mit dem positiv Ausgedrückten.“ Der Künstler bevölkert seine Bilder folgerichtig mit menschlichen Gestalten, die aus der Farbfläche wie herausgeschnitten wirken und den Blick auf den Grund der Malfläche freigeben. Zugleich entfalten gerade diese Partien seiner Bilder eine starke Präsenz im Gesamtgefüge der Komposition.

Nirgends aber findet sich dieser Eindruck intensiver verdichtet als in Mohrs Motiv der schwarzen Sonne. Im gleichnamigen Gemälde wird die Farbe Schwarz paradoxerweise zum Ausgangspunkt von Helligkeit, was sich nicht nur an den vom Sonnenkörper ausgehenden lichten Farbfeldern ablesen lässt, sondern sich auch in den schwarzen Strahlen ausdrückt, die, nach allen Richtungen ausgreifend, aus der Kreisform treten. Hätte man die Form des schwarzen Kreises für sich genommen noch mit dem geläufigen Phänomen einer Sonnenfinsternis in Verbindung bringen können, erlangt die in schwarzen Strahlen sich über die Landschaft ausbreitende Sonne geradezu symbolische Qualitäten. An einem solchen Motiv lässt sich im Wortsinne ablesen, welche Strahlkraft von einer Negativform ausgehen kann. Und als führten Mohrs Bildflächen ein Eigenleben, als könnten sie förmlich ein- und ausatmen, stellt das Bild *Der blinde Fleck* eine dunkle Kreisfläche vor Augen, die alle umliegenden Bildkomponenten in ihren Bann zieht und dabei eine Sogwirkung erzeugt, die hinab in die Tiefe eines nicht näher artikulierten dunklen Bildraums führt.

Ein vor solchen Bildern sich unweigerlich einstellendes Gefühl von Unbehagen rückt auch die sehr viel unbeschwerter anmutenden Arbeiten des Künstlers in ein anderes Licht. Denn oftmals scheint es, als balanciere der Künstler mit dem Einsatz freundlich-blasser Farben leichtfüßig über einem Abgrund, der sich jenseits der Oberfläche auftut. Seine Paraphrasen auf Théodore Géricaults *Floß der Medusa* etwa, ein Bild, das zur Metapher für den bedrängten Menschen in seiner Zeit geworden ist, löst sich in Mohrs Lesart zu einem Vielklang an Farben und Formen auf. Wie durch ein Prisma gesehen zersplittern die Formen, ohne dass die einzelnen Bildelemente dadurch den inneren Zusammenhalt des Bildes in Gefahr bringen würden. Mohr übernimmt zwar vom Originalgemälde die Grundkomposition der in die Höhe sich türmenden Menschenmassen, aber der einzelne Körper tritt nur noch fragmentarisch in Erscheinung. Er ist Teil einer Masse, die einem unbestimmten Ort zustrebt – vom Künstler sinnfällig in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt.

Das Bild ist gleich in zweierlei Hinsicht paradigmatisch für den künstlerischen Ansatz von Daniel Mohr. Zum einen verhandelt der Künstler in seiner Auseinandersetzung mit Géricaults Meisterwerk die Beziehung der Figuren untereinander, die hier durch den Moment der existentiellen Not freilich auf den härtesten Prüfstand gestellt wird. Zum anderen geht es um die Wechselbeziehung des einzelnen Menschen mit dem ihn umgebenden Raum, der immer mehr als nur die zwischenmenschliche Komponente umfasst. Mohrs Verständnis von Raum als einem nicht nur passiven *tópos*, der von uns aufgesucht und besetzt wird, sondern der – im Gegenteil – auf uns zurückwirken kann, bringt es mit sich, dass sich im Œuvre des Künstlers auch Landschaften finden, die ohne jegliches Bildpersonal auskommen.

Doch selbst im Bild *Barcelona*, das einen zu den Seiten hin scheinbar beliebig fortsetzbaren Landschaftsausschnitt vorstellt, schreibt sich der Mensch mit in den Raum ein. Hinter den unregelmäßigen, vegetabilen Formen des Bildvordergrundes organisieren sich dicht aneinandergefügte Farblöcke zu einem strengen Ensemble, das sich ohne größere Interpretationsleistung als Stadtvedute lesen lässt. Anstelle des teilweise satten Grüns im vorderen Bildbereich wird die städtische Bebauung durch zarte Pastellfarben wiedergegeben, so dass kein Zweifel daran bestehen kann, dass Mohr hier bewusst auf das schon seit der

Renaissance geläufige Prinzip der Luftperspektive zurückgreift.

Von besonderem Reiz ist die lediglich in Andeutungen verbleibende, gleichsam in Massenaufteilungen gesehene Stadtsilhouette. Als betrachte der Künstler die vor ihm liegende Stadt mit leicht zusammengekniffenen Augen, werden die einzelnen Bauten nicht mehr in ihrer konkreten, dinglichen Beschaffenheit, sondern hinsichtlich ihrer streng formalen und farblichen Qualitäten in Relation zueinander gestellt. Mit Sicherheit hat Nicolas de Stäel für die solcherart ‚gebauten‘ Landschaften von Mohr Pate gestanden. Auch de Stäel lotet die gesehenen Landschaften hinsichtlich der ihnen inhärenten rhythmischen Strukturen aus und platziert die einzelnen, sich klar voneinander absetzenden Farbfelder wie Noten auf einer Partitur. Er kreiert spezifische Energiezentren im Bildraum und stellt – sobald wir mit der Rückübersetzung solch abstrahierter Naturausschnitte begonnen haben – auch unsere eigene sinnliche Wahrnehmung auf den Prüfstand.

Gerade an einem Werk wie *Barcelona* zeigt sich eindrücklich, wie sehr sich die Formen bei Mohr im Fluss befinden, eine eben noch gegenständliche Malweise unversehens in eine abstrahierende Formensprache umschlägt und uns Bildräume zugänglich gemacht werden, die jenseits unserer herkömmlichen Sehgewohnheiten liegen. Wenngleich er Fotografien zuweilen als Arbeitsmaterial heranzieht und diese ihm Anregungen für seine Kunst liefern, ist das Konstruieren seiner Bilder doch „eher eine Konfrontation mit den eigenen wahrnehmungsmäßigen Vorurteilen, die der Anblick einer Fotografie mit sich bringt.“

Gewiss, weder die Technik der Solarisation noch die Umkehrung einer Ablichtung vom Positiv ins Negativ sind fotografische Verfahren, die unsere Welt nach gängigen Blickmustern abbilden und Mohr lässt die Ästhetik beider technischer Prozesse in seine Arbeiten einfließen. Ihr Einsatz bei Mohr ist allerdings weit davon entfernt auf einen schnellen Effekt abzielen, vielmehr erzeugt er damit Bruchstellen in seinen Bildern, die den Betrachter auf sich selbst zurückwerfen und ihn seine Wahrnehmung überdenken lassen. Wir nehmen eben nicht allein mit dem Auge wahr und auch entstehen unsere Bilder der Welt keineswegs nach einem rein mechanischen Prinzip wie bei den Apparaturen unserer Kameras. Was Emile Zola einst über das Wesen der Kunst sagte, besitzt noch für die Malerei von Mohr ihre Gültigkeit: Sie ist nicht weniger als „ein Stück Schöpfung, gesehen durch ein kraftvolles Temperament.“

Jonas Beyer