

Christoph Tannert

Farbgrenzen sprengen, Wahrheit suchen

Ein in hellem Grau leuchtendes Oval eines Bootsleibes vor Nachthimmel. Leiber, dicht gedrängt, unbeweglich, im Fließstrom des Wartens, kein Anlanden, kein Fortkommen, Unsicherheit an fremdem Ort. Nirgendwo Freiheitsfackeln. Jeder Passagier ein Cluster farbiger Ich-Punkte, nuancenreich, die Gruppe ein bunter Flickenteppich, lyrisch und kakophon, von Dynamik zerspellt. Alle Formwinkel sind Fragezeichen. Hermetische Schönheit. Im Vordergrund die Reling, schützender Bogen und Abstandsmarkierung in einem.

Es ist schwer auszumachen wovon der Künstler spricht. Erleben wir das Ende einer Seefahrt nach widrigen Winden oder die Ruhe vor dem Sturm? Forscht Daniel Mohr nach inneren Zusammenhängen oder berichtet er vom Äußersten? Vom vereisten Blick unserer Ungerührtheit? Von der Leere der Einsamkeit?

Das beschriebene Werk trägt den Titel *Melilla* (Abb. 5. 61) und jeder, der von den Hiobsbotschaften über diesen Vorposten der »Festung Europa« gehört hat – die spanische Exklave an der marokkanischen Mittelmeerküste, wo es 2005 zu einer blutigen Flüchtlingswelle kam –, weiß, welches Leid sich mit diesem Ort verbindet. Der Sturm auf Melilla erfolgte von Land aus, afrikanische Bootsflüchtlinge steuern neuerdings eher Lampedusa an. Mohr hat sich mit einem anderen Bild, das den Namen dieser italienischen Insel im Titel trägt, auch zur katastrophalen Wirklichkeit Zehntausender illegaler Einwanderer, die übers Meer kommen und denen gegenüber Europa die Schotten dicht macht, sowie zur Erkenntnisfunktion des Bildes selbst in Beziehung gesetzt (Abb. 5. 60). Mohrs *Lampedusa*-Boot, aus schwarzem Grund himmelwärts herausstoßend, lotet Möglichkeiten heftiger Bildsprachen der Moderne aus, den Modus des Ästhetischen selbst befragend, damit nicht bloß retrospektiv beziehungsweise im Sinne von Stillstand, sondern von steter Aktualität für die Malerei der Gegenwart.

Daniel Mohr ist mit dieser Art von Bildern, die mich im Werk des Künstlers besonders angesprochen haben, nicht an einer Illustration von politischen Tagesereignissen gelegen, er möchte vielmehr eine vitale Erfahrung wiedergeben, die zuerst eine über den Sehsinn vermittelte Farb-Form-Beziehung ist, wohl wissend, dass sich übersetzbare und nichtübersetzbare Inhalte in jedem (guten!) Kunstwerk miteinander verbinden und das Leben sich in zeitlichen Sequenzen vollzieht, ein gemaltes Bild jedoch ein nichtprozesshafter Gegenstand ist. *Melilla* und *Lampedusa* sind an

die Kategorie der Bewegung gebundene, den gesellschaftlichen Kontext suchende, von sozialer Aufmerksamkeit grundierte Statements. Bereits mit *Floß der Medusa* (Abb. 5. 63), einer Anlehnung an Théodore Géricaults gleichnamiges Bild (Abb. 5. 6) versuchte Mohr sich bewusst zu machen, »warum man heute keine katastrophalen, epochalen Ereignisse mehr glaubwürdig ins Bild setzen kann, so wie zu jener Zeit – außerdem spielte Peter Weiss' Kapitel über jenes Bild in der *Ästhetik des Widerstands* eine Rolle«. ¹ Gleichwohl schafft er sich mit *Melilla* und *Lampedusa* eine neue, konzeptionelle Bewegungsfreiheit mit wildem Aroma, befreit aus linkem Packeisdenken, das ideologische Phrasen von der klassenkämpferischen Funktion der Kunst nur noch wie Monstranzen vor sich herträgt.

Daniel Mohr arbeitet an der Vergeistigung rationaler Harmonien. Und doch geht es ihm nie um die gemalte Ordnung an sich. Er erlaubt sich Ausflüge in den Impressionismus ebenso wie er es liebt, das Gesehene divisionistisch zu zerlegen und mit unregelmäßigen, stakkatohaften Pinselstrichen in eine ornamentale Bildoberfläche aufzulösen. Er kennt sich aus mit der lichten Farbigkeit des Luminismus und mit radikal reduzierter Farbgebung. Sein bisheriges Werk ist eine Suchbewegung, die gleichzeitig in verschiedene Richtungen zielt.

Mit dem Buch- und Ausstellungstitel *Bestimmte Negation* (es gibt außerdem ein Bild mit gleicher Bezeichnung, Abb. 5. 75) spielt Daniel Mohr »auf ein bestimmtes bildnerisches Prinzip an, dass sich wie ein roter Faden durch meine Arbeiten zieht, nämlich, dass das Umfeld des dargestellten >Gegenstandes< oft wichtiger genommen wird als das Dargestellte selbst, sodass das Dargestellte von seinem Umfeld, das sich schablonenhaft um den >Gegenstand< legt, mitdefiniert wird. Ein Umstand, der nur allzu leicht vergessen wird: Dass etwas nur in seinem Bezug auf die Welt, die es umgibt, das ist, was es ist.«²

Von Georg Friedrich Wilhelm Hegel, der den Begriff der »bestimmten Negation« herausgearbeitet hat, wissen wir, dass niemals Rahmenbedingungen als Ganzes verfügbar sind, aber die Fähigkeit, innerhalb eines Gegebenen zu handeln, Voraussetzung ist für die Produktivität von Kritik und die Effektivität verändernder Praxis.

Bildproduktion ist für Daniel Mohr eine andauernde Auseinandersetzung mit der Frage nach der Wahrheit bei der Darstellung von Wirklichkeit im Verhältnis zwischen Bildlichem (dem Besonderen) und Außerbildlichem (dem Allgemeinen).

Christoph Tannert

Exploding the Limits of Color, Searching for Truth

The luminescent light-gray, oval belly of a boat set against the night sky. Bodies, packed close together, immobile, caught in the strong current of waiting, no chance to land, no escape, a feeling of insecurity in an unfamiliar place. No torches of liberty in sight. Each passenger a cluster of colored points of self, rich in nuances, the group a colorful patchwork rug, lyrical and cacophonous, ruptured by the dynamics. All angular forms are question marks. Hermetic beauty. In the foreground the railing, a protective arc and marker of distances in one.

It is difficult to make out what the artist is speaking of. Are we experiencing the end of a sea voyage with adverse wind conditions or the calm before the storm? Is Daniel Mohr exploring inner coherencies or talking about extremity? About the icy gaze of our insensitiveness? About the void of loneliness?

The work described is entitled *Melilla* (fig. p. 61) and anyone who has heard the terrible news about this outpost of “fortress Europe”—the Spanish exclave on the Mediterranean coast of Morocco, which in 2005 witnessed a bloody wave of refugees—knows of the suffering associated with this location. Melilla was stormed from the land, however more recently African boat refugees have been heading for Lampedusa. In another work, whose title includes the name of this Italian island, Mohr relates not only to the catastrophic reality of tens of thousands of illegal immigrants who have journeyed across the seas and against whom Europe has battened down the hatches, but also to the cognitive function of the image itself (fig. p. 60). Mohr’s *Lampedusa* boat, thrusting heavenwards out of a black background, explores the possibilities offered by the impetuous modernist imagery, questioning the aesthetic mode itself, in order not to be merely retrospective in the sense of standstill, but to be constantly up-to-date with contemporary painting.

With this kind of image, which particularly appealed to me among the artist’s works, Mohr is not concerned with depicting current political affairs. On the contrary, his intention is to lend expression to the vital experience that is initially a relationship between color and form, communicated via the sense of sight, well aware of the fact that translatable and non-translatable contents in every (good!) artwork correspond to one another and that although life is made up of sequences of time, a painting is a non-processual object. *Melilla* and *Lampedusa* are statements, linked to the category of movement, seeking the context of society and based

on social interest. With *Floss der Medusa* (The Raft of Medusa, fig. p. 63), an allusion to Théodore Géricault’s painting by the same name (fig. p. 6), Mohr had already attempted to comprehend “why it is no longer possible to depict such catastrophic, epochal events as credibly as back then—and in addition, Peter Weiss’s chapter about this painting in the *Ästhetik des Widerstands* (Aesthetics of Resistance) played a role.”¹ Nevertheless, with *Melilla* and *Lampedusa* he has created a new, conceptual freedom of movement with a wild aroma, liberated from leftist pack-ice sets of mind that nowadays merely carry ideological phrases about the class-struggle function of art in front of them like monstrances.

Mohr works on the sublimation of rational harmonies. However he is also concerned with the painted structure in itself. He allows himself to venture out into Impressionism just as much as he loves to break down and divide what he has seen, dissolving it into an ornamental picture plane using staccato-like brushstrokes. He is familiar with the clear tones of luminism and with radically reduced use of color. His previous work is a search movement setting off in different directions at the same time.

With the book and exhibition title *Bestimmte Negation* (Determinate Negation) (there is also an image with the same name, fig. p. 75) Mohr plays “on a certain visual principle that is a common thread throughout my work, namely that more importance is often placed on the environment of the portrayed ‘object’ rather than the ‘object’” itself, so that the latter is also defined by its surroundings, which enclose it like a template. A circumstance that can all too easily be forgotten: something is only what it is in relationship to the world around it.”²

From Georg Friedrich Wilhelm Hegel, who defined the term “determinate negation,” we know that the basic parameters are never available as a whole, however the ability to act within the framework of that which already exists is the prerequisite for the productivity of criticism and the effectiveness of an experience that prompts change.

For Mohr, image production means a constant critical examination of truth in the representation of reality, within the relationship between the visual (the particular) and the non-visual (the general).

Mohr struggles to inscribe his images with a cognitive form. He sees art from the standpoint of Theodor W. Adorno as a form of non-discursive language. Adorno calls it: similar to a concept, without concept.³ If we accept that art is a form of communication that has meaning, even if it is