

Martin Roman Deppner

Gemalte Irritationen und diskursive Farb-Essenzen. Die Farbbahnen und Sehwege Martin Conrads

I.

Farbe, von ihrem Verweis auf einen Gegenstand freigestellt, hat etwas Differentes an sich. Wahrnehmungsfelder dehnen sich aus, Signalwirkungen setzen teilende Akzente.

Zum einen scheint Farbe als autonomes Medium grenzenlose Zonen für den Blick zu eröffnen, zum anderen ruft sie den Wunsch nach jenen Begrenzungen hervor, die sie verlassen hat. Martin Conrad hat beide Komponenten miteinander verschränkt, ohne auf eine Rest-Gegenständlichkeit zurückzufallen. In seinen Gemälden begegnen sich, auf unterschiedliche Weise gefügt, Unendlichkeit der Farbwirkung und Einschließung der Offenheit. Kontrastreiche Farbzonen stehen für das eine, grafische Verkabelungen und aufleuchtende Farbeinschlüsse für das andere. Zusammengenommen ergibt sich eine Spannung, die einen Zusammenschluß der Farben und Formen zu einem harmonischen oder gar dekorativen Ganzen verhindert. Alles steht auf der Kippe, das Zentrum bleibt unbesetzt, die Bildformen geraten in Bewegung, sie drängen nach draußen – aber ihre Bahn ist das Bild.

Die Entladung dieser Spannung ist demnach nicht ableitbar nach außen, was eine ausströmende, aus der Leinwand in den Raum tretende Farbigkeit ermöglichen würde, um alles, vor allem die Betrachtenden, zu umschließen. Conrad baut diesbezüglich eine Distanz auf, jene, die die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit beibehält. Die Spannung bleibt im Bild, Resultat zerteilter Bildflächen, deren Zerklüftungen und Einbettungen ein provokantes Kraftfeld definieren, wahrnehmbar als Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen.

II.

Die Schnittfläche zwischen Werk und Betrachter gerät auf diese Weise zu einer Wirkzone von anderer Art. Sie markiert den Moment zwischen Zerfall und Statik, jener Moment, der im Auge des Betrachters auf eine Balance drängt. Was auf ein Weitersuchen zielt, erwächst aus dem Schwebezustand des geöffneten Zentrums. Es ist ein Halten auf Zeit, das dem Auge abverlangt wird und die Begegnung mit dem Bild zu einer Anforderung an das Aushalten von Spannungen werden läßt. Von Zeitpunkt zu Zeitpunkt des tastenden Blicks ergeben die Wahrnehmungsreflexe des Sehens ein Springen im Fluß des Koordinierens – angeregt durch Farbsetzungen und Formvolumina baut sich im Abschreiten der Farbwege ein Sein auf Zeit auf. Da alle Werke Martin Conrads sich aus dieser Struktur des aktiven Verweilens, des zugleich Auseinanderdrängens und Haltens definieren, erweisen sich auch korrespondierende Werke als irritierende Wechselzustände. Zusammengenommen erscheinen sie als Bildformen in Bewegung, die einem Transformationsprozeß ohne Anfang und Ende gleichen und einen Zwischenzustand umkreisen.

Es ist eine Bewegung, die sich der beharrlich vom Künstler betriebenen Ent-Fokussierung des Blicks verdankt, ein Prozeß, der ein Element des Zusammenbruchs für das Sehen bereithält. Etwas im Bild zum Einsturz zu bringen, heißt aber auch, eine Öffnung zu erzeugen, um die Möglichkeiten der Malerei lebendig zu halten. Die der Wahrnehmung eigene Fokussierung des Bildfeldes, die daran ausgerichtete Orientierung an einem sich perspektivisch verkürzenden Raum nebst Sehachse und Augpunkt, findet keine Entsprechung mehr; das Auge wird stets zu einem Neuaufbau der Wahrnehmung provoziert. So gesehen kann man auch nicht mehr von jener Abstraktion sprechen, die sich der künstlerischen Reduktion einer äußeren Wirklichkeit verdankt. Das Fenster zur Welt ist bei Martin Conrad geschlossen, mehr noch: was sich hier einem illusionistischen Sehen entzieht, wird auf ein Bildsehen jenseits von Reduktion, Zentrum, Fokus und Raum verwiesen.

Farbkontraste dienen bei Martin Conrad zunächst und vor allem einer Differenz erzeugenden Wirkung. Alle Farbzonen sind so angelegt, daß sie unter Spannung stehen. Ein Wechselverhältnis zwischen Konstituieren und Zerfallen baut sich als Energiefeld auf: Reibung ist an die Stelle des Zusammenfügens getreten und in der Farbspur präsent. Deutungsanlässe geben die Forminseln, jene als Orientierungshilfen fungierenden Einfriedungen und Farbweichen, angesammelt in einem Arsenal der unterbrochenen, gleichwohl miteinander korrespondierenden Kettenglieder mikroskopischen Zuschnitts. Das Farbsehen setzt hier jedoch nicht auf eine ikonisch identifizierbare Sicht vergrößerter Details. Es operiert mit Farbwirkungen, die sich erst im Auge aufbauen. Durch Addition chromatischer Farben beispielsweise. Gegenfarben dienen dazu, Nachbilder zu erzeugen, doch handelt es sich bei Conrad nicht um die Entzifferung eines sensorischen, wahrnehmungs-psychologisch konnotierten Code. Es ist vielmehr die Sensibilisierung dafür im Bild aufgenommen, daß die optische Wahrnehmung zwar die Erkennbarkeit zum Ziel hat, zugleich aber den Fallen der visuellen Reize gewachsen sein muß. Sehen erweist sich so als ein permanenter Prozeß des Nachvollzugs semiotisch eingeschriebener Daten und als voraussetzungsloses Unterfangen zugleich. Denn auch die Fallen der Täuschungslust sind erfahrbare Zeichen einer diskursiven Welt.

III.

Indem Farbe alle festen Formen und Distanzen auflöst, spricht sie nur für sich selbst. Dies ist die Botschaft einer autonomen, auf sich selbst verweisenden Malerei. Bei Martin Conrad ist der Farbton demgegenüber keineswegs einheitlich, außerdem weisen seine Bilder nicht ausschließlich geringe Helligkeitsvariationen auf, wie es der Farbfeldmalerei etwa eigen ist. Zudem breitet Conrad seine Farben über relative und nicht absolut große Flächen aus. Die Lebendigkeit im Gesamteindruck ist Ergebnis des Zusammenführens von Unterschiedlichem und Widersprüchlichem. Im Detail ist es der Farbaufbau der Bildflächen aus übereinandergelagerten Schichten unterschiedlicher Farbtemperaturen und kalt-warm Relationen der strukturell Bewegtheit freisetzt. Die in größtmöglicher Autonomie gesetzten Farbzonen werden so lange austariert, bis eine gehaltene Spannung in der Beziehung zu den Nachbarflächen und zum Gesamtbild erreicht ist. Conrad arbeitet bewußt an den Stellschrauben einer Farb-Bild-Zeichen-Konstellation.

Bestimmt im Farb-Ton operiert er mit der Erkennbarkeit semiotischer Bezeichnungen, nachlässig in der Setzung hält er das Bild am Atmen, was der Malerei Eigenständigkeit und Essenz verleiht.

Einzelne lasierende Farbtöne formen sich zu einem Unruhe stiftenden Fond. Dieser unterstützt die angestrebte Rücknahme fester Strukturen. Die aufgerichteten Kraftfelder bildnerischer Energie erscheinen stets entkernt, Farbe revoltiert gegen Konturierungen, jedes Teil agiert für sich und ist doch ohne das gemeinsame Netz sich verkettender Seh-Ereignisse nicht denkbar. Die u.a. dazu implantierten Zeichnungsbänder weisen auf Formen, Proportionen, Distanzen und plastische Bildtiefe, zugleich stehen sie in einem Paradox den Farbwänden gegenüber. Es sind labile, durch das Auge stützbare Faktoren, die hier zur Wirkung gebracht werden. In der so gefundenen Reibung baut sich eine dem jeweiligen Bild immanente Energie auf. Diese muß im Bild gehalten werden, um den Wechsel zwischen den Momenten des übereinstimmenden Korrespondierens der Elemente, des Auseinanderfallens sowie sich wieder Konstituierens zu ermöglichen: Ein idealtypisch bis in die Unendlichkeit verlängerbarer Prozeß.

Farbe wird auf diese Weise Bestandteil eines diskursiven Sehens, dem entscheidende Glieder des verbindenden Codes abhanden gekommen sind oder besser, die der Künstler he-

rausgenommen hat. Weder schließen sich die Gemälde zu einem neuen Gegenstandssehen, noch erwarten sie eine voraussetzungslose Schau unmittelbaren Farberlebens. Sie operieren mit beidem und schaffen so jene Zwischenzonen, die das Sehen zu einer aktiven Erfahrung wach machender Irritationen werden lassen. Das Sehen stellt nicht zuletzt durch die Wahrnehmung der Abweichungen und Verunsicherungen eine Verbindung zum Körpergedächtnis her, jenem Medium, in dem sich die diskursiven Einschreibungen unserer Seherfahrungen mit den essentiellen Erfahrungen einer auf sich selbst zurückgeworfenen Existenz überschneiden.

Prof. Dr. Martin Roman Deppner, Fachhochschule Bielefeld, Fachbereich Gestaltung,
Lehrgebiet Medientheorie, Gegenwartskunst

Text veröffentlicht 2001 in Katalog Martin Conrad, Edition KunstRaum Hüll