

## Von Farbe in Zwischenräumen.

### Ein Gespräch zwischen Conrad Steiner und Sibylle Omlin

23.7.2010

Sibylle Omlin (SO): Lieber Conrad, ich möchte heute unser Gespräch beginnen. Mit dem ersten Bild, das Du mir geschickt hast: *Gemeinsam* (2010).

Meine letzte Erinnerung an Bilder von Dir ist: Blau. Blauer Kugelschreiber, in enge zeichnerische Kreisel gedreht. 2001 war das wohl. Aus der Distanz rief diese Art von Zeichnung den Eindruck von schummrigen Linien hervor, die sich über die Leinwand schrauben. Obwohl der Träger Leinwand war, ging es mehr um dieses zeichnerische Liniengeflecht. Eine konzeptionelle Untersuchung zum gemalten Bild, wenn ich mich recht entsinne.

Die erste Wiederbegegnung mit Bildern von Dir (*Gemeinsam*, 2010) ist wieder: Blau. Das gefällt mir. Erzählst Du mir ein bisschen von dem Bild *Gemeinsam*?

23.7.2010

Conrad Steiner (CS): *Gemeinsam* hat zwei Farbblöcke in der Mitte, denen man beim längeren Betrachten an den Rand ausweichen möchte, wo sich das Blockhafte, Harte spielerisch auflöst. Ich glaube, man kann nicht umhin, die Blöcke zu vergleichen, trotz (oder wegen) ihrer ähnlichen, fast soldatenhaft ausgerichteten Form und unterschiedlichen Farbigkeit. Sie deuten ein Motiv an, ohne allzu konkret zu werden, da es eher um Form im Ganzen geht. Der Titel sollte ironisch wirken, das Gemeinsame eher in Frage stellen.

Ich nenne die Bilder für mich selbst auch *Räume ohne Zwischenräume*. Zum einen, weil sich die Grenzen aneinander und gegeneinander verschieben, so dass keine Leerstellen zwischen den Farben und in den Flächen entstehen (als Ergebnis davon, dass der Raum, in den sich eine Farbform ausdehnt, aktiv wird); zum andern *Räume*, weil es Schichten sind oder weil die unterschiedlichen Farben aus sich heraus einen räumlich differenten Eindruck erzeugen.

27.7.2010

SO: Das gefällt mir sehr, die Umschreibung *Räume ohne Zwischenräume*. Das ist eine Beschreibung von einem Zustand in Deinen Bildern, der mir zum ersten Mal im Bild *Raum 3*, (2005) aufgefallen ist. Das Bild misst 185x135cm. Es zeigt in seinem Zentrum zwei kegelförmige Anlagen, einer in Blau, einer in Gelb, die über gefässartige Schalen ineinanderverschränkt sind. Eine Schale ist gelb, die andere orange. Die Kegel stehen in gewisserweise auf je eigenen Farbflächen, doch in der räumlichen Anlage des Bildes bin ich mir als Betrachterin nicht ganz sicher. Ist es eine zusammenhängende Fläche – eine Art Boden – in einem Zimmer, das durch gelbe angeschnittene Wände mit offener Türsituation am oberen Bildrand angedeutet wird? Oder will die Komposition eher flächig sein und mit diesen Kegelformen das Runde aus der Fläche her austreiben? Die Malweise trägt das ihre dazu bei, dass diese räumliche Unklarheit besteht. Sie ist lasierend, so dass Form und Untergrund ineinander verwischen, dann aber auch wieder deckend, so dass ein eindeutiges Davor und Dahinter zu erkennen ist. Dieses ‚ohne Zwischenraum‘ – bedeutet es, dass Du die gemalten Formen ohne Perspektive darstellen willst? Flächig aneinandergesetzt wie bei einem Teppich? Oder was schwebt Dir bei einem Bild wie *Raum 3* oder auch *Spickel* (2006) an Räumlichkeit vor?

27.7.2010

CS: Ich komme eben von St. Gallen zurück, wo ich bei Urban Stoob eine Litho drucken und morgen deshalb auch dort sein werde. Schon beeindruckend dieses Kapitel Lithografiegeschichte zu sehen, das dort seit der Zeit der ERKER-Galerie im Entstehen begriffen ist.

\*\*\*

Die Bilder *Raum 1-3* entstanden während eines Berlinaufenthaltes 2005/06. Der Stadtraum als geographischer Humus für die Malerei, wie auch die Begegnung mit den Bildern der jüngeren deutschen Malereigeschichte spielten in diesen sechs Monaten eine gewisse Rolle. Die Folgen von architektonischen Reihen, die plötzlich von monotonen zu sprunghaften Raumwahrnehmungen wechseln, der Begriff von Orientierung überhaupt, spiegeln sich in diesen Bildräumen.

Die vorgezeichneten geometrischen Formen sind hier verwandelt, laufen im Spitz zu oder sind geschwungen, zerfließen oder machen sich breit und werden sphärisch, als wären sie immer auf der Kippe zwischen konvex und konkav.

Die kegelförmigen Anlagen sind nicht nur über den Gefässen verschränkt, auch durch sie selbst: die gelbe Schale in *Raum 3* führt über in die weisse Endform in der linken Bildhälfte, die orangefarben als Fortsetzung der Bewegung horizontal zum ersten Gefäss zurückreicht.

In „*Raum 3*“ stehen den organischen, knochenhaften Formen eine Art bewohntes blaues Zelt gegenüber.

Durch die Malweise, bei der in die Farbfläche hineingemalt und Farbe wieder abgeschabt wird, entsteht eine Struktur, die die Fläche zu einem Phantasieort macht. Ein Himmels-Zelt kann, wie in den parallel in Berlin entstandenen *Schwimmbad*-Bildern (2006), zu einem Projektionsort für Gedanken werden. Ein Konstrukt, in dem sie sich verfangen und an dem sich Tatsächliches und Mögliches ineinander aufheben. Deshalb würde ich die zusammenhängende Fläche mit ihren aufgebrochenen Perspektiven der Herkunft aus dem verformten Raster zuschreiben, wobei Farbe der Perspektive widerspricht und dem Raum den Zwischenraum wieder nimmt. Die Malweise entwickelt in den mehr erzählerischen Bildteilen ein Eigenleben, das sie aus den architektonischen Orten hervorhebt.

Vielleicht wird an einem solchen Phantasieort Realität (oder zumindest die Realität des Bildes) durch die Phantasie ersetzt. Damit meine ich, dass das Zusammensehen der unterschiedlichen Phantasieorte in ein und demselben Bild eine surreale Situation darstellt. Auf jeden Fall gibt es zwei Bilder in einem: Der Fokus galt zuerst der Planung eines konstruktiven Bildes, das in der Folge von der Wahrnehmung beim Malen abgelöst wurde, in dessen Verlauf Farbe über den Gegenstands- und Zuschreibungsmodus hinaus ständig assoziative Felder öffnet.

Bei dem Bild *Spickel* kommen diese zwei Bilder wieder zusammen.

14.8.2010

SO: Ich bin von meiner Sommerreise zurück.

Die Farbigkeit Deiner Bilder erinnert mich an Landschaften am Mittelmeer, aber nicht an strahlenden Sonnentagen. Diese Blau, diese Gelbtöne, diese ockerfarbigen Fläche – sie kommen in südlichen steppenartigen Landschaften zustande, wenn der Himmel bedeckt. Auffallend ist, dass Du in Deiner Malerei zuzusagen nie den scharfen oder harten Kontrast suchst, auch wenn es in den jüngeren Bildern zwischen 2008 und heute um eine etwas deutliche Kontrastierung der verschiedenen Farbflächen geht. Doch immer setzen sich die Töne in Deiner Malerei stufenweise voneinander ab, das Blau über ein Grau in ein Ocker, gemischt in Grün wie in *Strandbad 1* (2005). Der Kontrast zwischen Blau und Gelb, den Du in den Bildern *Raum 2* und *Raum 3* aufbaust, wickelt sich über wellenartige Bewegungen und über konkav-konvexe Formen ab. Im Bild *Treppen Schacht* (2010) führst Du über diese

gestuften Kontraste zwischen den dunklen Farbflecken, den helleren und der roten Fläche gar das Thema Licht und Schatten ein.

16.8.2010

CS: Von der Sonne abgeschirmte Farbräume – ein schönes Bild, das das Abgelöstsein der Farbe von den farbtragenden Dingen anspricht...

Die harten Kontraste fehlen, weil die linearen Strukturen malerisch aufgeladen werden, um Licht, Schatten, Volumen und Texturen zu schaffen. In den neueren Bildern gibt es demgegenüber Zonen – Randzonen vorwiegend – in denen für mich die verschiedenen Flächen gleichwertig wirken, wie die visuellen Signale von Primärfarben. Hier interessiert mich das organische Zusammenspiel von Linearem und Malerischem, von strukturloser Farbe und amöbenhafter Formdifferenzierung.

In früheren Bildern der 90er Jahre balancierte ich Expressives und Impressives durch Farbübergänge aus. Heute versuche ich eher, die Formen zu trennen und in der Farbfolge eine eigene chromatische Einheit zu finden, um darin Wirkungsmöglichkeiten von Klängen auszuloten. Die Farbpalette ist immer noch gebrochen, jedoch ist die Spannung, die Bewegung im Auftrag der Farbe, ihre Verdichtung zu Schmelz oder ihre Entleerung zugunsten einer Möglichkeit des Atmens das eigentliche Ziel. Wenn die Absicht hinter dieser Aktion jedoch die Gewohnheit nicht bereichern kann, unterbreche ich.

Das Misslingen und Verfehlen ist weniger ein Problem als das Zielen. Fokussiert man in die Farbe, wird man von ihr getragen, auch wenn die chromatische Folge ins Leere läuft. Aber ohne die innere Spannung ist die Abstraktion auch Langeweile. Man kann nicht von Farben getragen werden, die einen anschauen, ohne dass sie uns sehen.

16.8.2010

SO: Das gefällt mir, dass „die Farben uns sehen“. Erzählst Du mir etwas von Deinen Farben? Ich meine, von den Farbtönen an sich?

16.8.2010

CS: Ich antworte Dir so: Ich arbeite an der Farbe reduzierend, bis sie eisig, kristallin, glänzend erscheint und nicht zu historisch, aber auch nicht zu allgemein besetzt ist.

Zu Blau sage ich etwas mehr.

Verheissungsvoll, nur zum Schein rational und daher in seiner Flüchtigkeit auch trügerisch kommt mir das Blau vor. Imaginär und schemenhaft.

Eine Art Luft verkörpert im Blau die Möglichkeit zu atmen, was andere Farben vielleicht erst durch ein Verhältnis von Materie oder Licht-Schattenverhältnisse erreichen.

17.8.2010

Lieber Coni, ich verstehe nun besser, warum das Blau in Deinen Bildern eine so wichtige Rolle spielt. Das Blau ist immer auf eine besondere Weise anders. Mal aufdringlicher, mal diskreter. Ich glaube, das hat mich so sehr ans Meer erinnert.

Dann möchte ich noch einmal auf das, was Du ‚zwei Bilder in einem‘ nennst, zurückkommen. Du nennst das surreal. Einen gedanklichen Projektionsort für die Malerei. Wenn ich Deine Malerei sehe – vor allem die Berliner Bilder von 2005 und 2006 – muss ich immer wieder auch an die späten Fensterbilder von Oskar Schlemmer oder an die Malerei und Zeichnung von Otto Meyer-Amden denken, zwei Maler, die in den 1930er Jahren im Umfeld in der

Neuen Sachlichkeit gemalt haben, aber Raum- und Formfragen mit einer ganz ähnlich abgestuften und verwischten Farbigkeit angingen. Bedeuten Dir diese zwei Maler etwas?

17.8.2010

CS: Vielleicht kann ich den Begriff ‚surreal‘ durch das Wort ‚spekulativ‘ ergänzen. Mit ‚surreal‘ meinte ich das gleichzeitige Vorhandensein von formalen und gegenständlichen Assoziationen beim Betrachten eines Bildes. Surreal meint aber auch die Möglichkeit, über das Bild hinaus zu gehen, die eigene Wahrnehmung mit dem zu verbinden, wovon Plinius über den griechischen Maler Apelles schreibt, „*er male auch das, was ausserhalb des Bereiches der Malerei liegt*“. Mir kommt es vor, als hole sich die Malerei heute einen Teil des Ausserbildlichen zurück, das sie an andere Kunstformen wie Film, Literatur und Theater abgetreten hat, und nehme Umstellungen an ihm vor, welche zeigen, dass eine Verbindung zu ihm spekulativ, d.h. möglich, aber nicht beweisbar ist.

Auf der einen Seite verweisen meine Bilder als Bildtapeten auf Malerei als zusammenhängendes Ornament; dann aber, betrachtet man z.B. *Schwimmbad 1* von 2005, sind da geneigte Ebenen, in denen ständig eine Brücke zum assoziativen Verstehen aufgebaut, andernorts wieder abgebaut wird.

In weitestem Sinn sehe ich dies auch als eine Fortsetzung aus der Entstehung der Moderne. Für Maler wie Meyer-Amden oder Schlemmer war eine realitätsgetreue Abbildung unverträglich mit der Perspektive als Grundlage räumlicher Wahrnehmung. Die Vereinigung von Raum und Fläche mit malerischen und konstruktiven Mitteln erscheint zwar ebenfalls logisch, visiert aber ein ganz bestimmtes Licht an. Das Abstrakte geht nicht von den Fakten aus, sondern vom Glanz und Schimmer.

18.8.2010

SO: Glanz und Schimmer, der Farben und der Dinge. In diesem Kontext möchte ich noch etwas ausführlicher über den Prozess des Schichtens sprechen. Das Schimmern der Farbe rührt wohl von den Schichtungen her.

Ich habe in diesem Zusammenhang *o.T.* (2010) (74x91cm) und *o.T.* (2010) (55x46cm) und *o.T. (Kopf)* (2010) eingehender betrachtet. Und die Bilder *rot gelb* (2010) und *profile* (2009). Selbst in *umherziehen 1* (2008) und *umherziehen 2* (2009) ist das Schichten – scheint mir – ein Thema, obwohl da das Wort ‚umherziehen‘ eine wichtigere Rolle spielt als ‚schichten‘. Farben, die umherziehen, die sich berühren, leicht überlagern, aber auch in einem tektonischen Sinn verdecken und stützen.

Die übereinander gelegten Farben zeigen eine Oberfläche, aber auch ein Unterhalb, als wären sie in der Lage, zwei Seiten ihrer Farbschicht zu zeigen. Das Rot, das sich unterhalb des Rosas im Zentrum hindurchzieht, ist als zarter Rand um das Rosa, aber auch um das benachbarte Grün herumgelegt. Windet sich gar unter dem Grün hindurch, um an den rechten Bildrand zu stossen.

Etwas Ähnliches ereignet sich auch mit dem Blau, das in verschiedenen Helligkeiten das Rot und das Grün und das Gelb in Schach hält und alle vier Ecken des Bildes besetzt. Die blauen Formen zeigen sich plastisch und flächig zugleich – wie Wasser, das ein Volumen ausfüllen kann und aber auch eine plane Fläche bildet, etwa in einem See oder an einem Meer.

Das Bild *umherziehen 2* erheitert mich ungemein, weil es die Farbtöne in ihrer kontrastierenden Potentialität zeigt. Die sich voneinander abgrenzen, aber auch ganz liebevoll durchmischen und wohl – wie ich vermute – an der Unterseite ihrer Schicht – ein Durcheinander veranstalten, das Du an der Oberfläche des Bildes nicht zeigen willst, von dem Du als Maler aber sehr genau weißt.

Kannst Du die Farbe beim Malen auch unterhalb ihrer Oberfläche sehen?

19.8.2010

CS: Ja, es gibt eine Art Subtext der Farbe. Dieser ‚Subtext‘ wirkt auf mich wie eine Beschwörung des Taktilen, der Blickbewegungen und des Zeitablaufes. In Deiner Beschreibung erahnst Du, wie von unten liegenden Farben Empfindungen ausgehen.

Rot, von rosa als Schicht übermalt, spiegelt sich in ihm und schafft ein Bindeglied zu andern Farbkontrasten.

Zwar bleibe ich durch Aufhellung oder Diffusionen innerhalb des Farbzusammenhanges, aber die Übermalungen evozieren durch die Verschiebung der Schichten eine ausserhalb dieser Zusammengehörigkeit liegende, mit der unteren Farbe divergente Ordnung. Mich interessiert die unbestimmte, unentschiedene Formung, die haltbar ist und zugleich Unordnung verkörpert.

Zusätzlich erweitern die in Schichten gebundenen Farben die Möglichkeit von Farbkontrasten, indem sie eine Brücke von der additiven Farberzählung zu einer mehr eidetischen, mit innerem Auge gesehenen, synthetischen Malerei schlagen. Die gegeneinander treibenden Flächen bauen sich zu Formen auf, schmelzen und erstarren. Im Laufe der Zeit wachsen Farbklänge zu Konglomeraten zusammen, die aber in sich gebrochen bleiben und durch Vernetzungen auf der gesamten Fläche etwas Nicht-statisches, Bildhaftes zeigen.

Das Bild nimmt diesen Gedanken – oder wie Du schreibst, das Wissen um das Übermalte – auf und formt ihn in dieser Richtung weiter.

19.8.2010

SO: Ich glaube, Paul Cézanne hat das in seinen Briefen einmal als „*in den Farben stehen*“ bezeichnet. Zumindest habe ich diese Formulierung so interpretiert, dass er sein Sujet als von überall her sehend, von innen und aussen, wahrnimmt.

Eines Deiner Bilder, das mich in diesem Kontext sehr berührt hat, ist *Before the Land* (2008). Ich kann eigentlich kaum sagen warum, doch ich nehme an, dass es mit der Einfachheit der Anlage, der klaren Form im Zentrum des Bildes zu tun hat und mit dem Titel.

Bei der hellen quadratischen Form dachte ich erst an einen Kopf, der einem ein Auge seitlich zuwendet und eine Art gelben Sonnenhut trägt (mit Krempe wie Vincent van Gogh auf seinen Selbstbildnissen). Dann begann ich das Bild eher aus einer Art Vogelperspektive zu verstehen. Ich interpretierte das Farbgesehen wie eine Insel mit gelben Sandstränden, die inmitten von blaugrünem, ozeanischem Wasser liegt. Doch beide Sichtweisen befriedigten mich nicht. Wenn ich mich auf die Kraft der Wörter im Titel verlasse – was ich tun muss, denn sie sagen oft mehr als wir mit ganzen Sätzen zu umschreiben vermögen –, zeigt mir dieses Bild einen Zustand zwischen Land und Wasser, zwischen Schwimmen und Treiben, eine Fahrt auf eine Küste zu und das Eintauchen einer Person ins Wasser. Es ist ein Schwebezustand eines Unterwassertiers im hellen Meerwasser oder ein Korallenriff im Sonnenlicht. Ich möchte es nicht weiter ausdeuten. Wie die hellen gelben und weisslichen Flecken auf dem Blau liegen, wie sie das Blau in sich einlassen, aber auch wie sie sich von ihm distanzieren und abgrenzen, hat wohl mit einem unbewussten Zustand zwischen Schweben und Schwimmen zu tun, wie es wohl nur Farbe zeigen kann, auch wenn sie ganz einfach in Streifen und Strichen aufgetragen wird. „*Before the Land*“. Vielleicht sagt dieser Titel ganz einfach auch etwas über das Geheimnis aus, wie Malerei zustande kommt.

5.9.2010

CS : Gefährlich wird das Bedrohende ja erst dort, wo es schweigt. Für mich bildet die Klangfarbe in „before the land“ einen fast verschwundenen Hintergrund zur Gesichtsfläche und scheint zu einem Geräusch umgewandelt, das, verglichen mit den prismatischen Farben anderer Bilder, wenig auflösbar ist. Das vom Blau ausgekreiste Licht durchstösst den Kopf auf Augenhöhe auf fast gewaltsame Weise und tritt hinten wieder heraus. Auf ähnliche Weise wird die begonnene Klangreihe blau-gelb unterbrochen und von Farbmodulationen innerhalb der Flächen abgelöst.

Auch hier fehlt als malerische Form die visuell-erzählerische Totale, die für mich zu spitz, zu zerreissend wäre.

Der Titel assoziiert die Pendelbewegung zwischen Sein und Werden, zwischen treibenden Schichten und dargestellten Territorien, und bezieht sich im engeren Sinn auf die Bilderzählung *vor* dem Jetzt und Da.

\*\*\*

Abspann:

Das Gespräch wurde per e-Mail, am Schluss auch per Telefon geführt. Wir hatten nach dem Ende unseres Mail-Gesprächs gemerkt, dass die amerikanische Abstraktion seit 1970 für das Werk von Conrad Steiner eine grosse Rolle spielt, und zwar in der Fassung, die das mondernistische europäische Konzept in freier Geste und wagemutiger Farbigkeit weiterführt (Mary Heilman). In Europa findet man Anklänge davon am ehesten beim holländischen Maler Robert Zandvliet.