

IST DAS MALEREI?

Über die polarisierenden Gemälde Dominik Halmers

.....
Alexander Klar

Über die Jahrhunderte der Malereigeschichte hinweg war die erste Frage, die sich bei der Betrachtung eines Bildes stellte, der Inhalt, das „Was“, die Darstellung. Künstler hingegen interessierten sich notwendigerweise von Anbeginn der Malerei für das „Wie“ des Bildes: Wie wurde diese Wirkung erreicht, welche Pigmente oder Materialien wurden hier angemischt, welcher Trick angewandt, um diesen oder jenen Effekt zu erzielen? Über den Erfolg des Bildes entschieden beide, künstlerisch ausgebildete wie unbedarfte Betrachter. Das zwanzigste Jahrhundert brachte dann gleich mehrere Paradigmenwechsel: Die Malerei entfernte sich vom Gegenstand und sie ging zunehmend ihrer Gegenwart voran. Es wurde geradezu zum Topos des Erfolges eines Bildes, wenn es möglichst unverstanden, harsch kritisiert oder gar zurückgewiesen wurde. Es war nicht mehr das Publikum, das sich noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend im Einklang mit den Künstlern befand, das über den Erfolg eines Bildes beschied, es waren spezialisierte Kritiker, Feuilletonisten, Kunsthistoriker oder die Künstler selbst, die nun über das Bild richteten. Und es war nicht mehr der Bildinhalt, der den Diskurs befeuerte, es war der Diskurs um Bilder (oder Kunst im allgemeinen), der den Bildinhalt bestimmte. Maler wurden zu Bildforschern, zu Farbexperimenteuren und begriffen ihr Tun als einen analytischen Beitrag zu unserem Bild von uns selbst. Wo zuvor in Gemälden unser Bild von der Welt durchscheinen konnte, muss Malerei heute eine Haltung anklingen lassen. Dabei lassen die Begrifflichkeiten „Haltung“ und „anklingen“ bereits ahnen, dass es recht malereifremde Dinge sind, die wir heute von Malerei erwarten. Kunstschaffende müssen heute nicht mehr erläutern, was

sie tun – es reicht, wenn sie zu Protokoll geben, was sie „interessiert“. Eine Malerei ohne unterlegtes Konzept ist fast nicht mehr denkbar und wenn Konzept und Bild aufs erste wenig miteinander zu tun haben, scheint das nicht mehr richtig schlimm zu sein. Die Beschreibung der Herangehensweise der Malerin oder des Malers ersetzt gegenwärtig widerspruchslos jede noch so gute Beschreibung des Bildes. Dabei spricht auch heute noch nichts dagegen, wenn am Ende ein gutes Bild herauspringt – es fragt sich aber zunehmend, was denn eigentlich ein gutes Bild sein könnte. Wenn es dann um die spezialisiertere Frage geht, was denn heute ein Tafelbild und noch weiter, was denn eigentlich heute Malerei sei, werden Antworten meist weitschweifig.

An diesem Punkt kann das Nachdenken über die Malerei Dominik Halmers einsetzen. Halmers Bilder sind – vielleicht muss das zu Beginn gesagt werden – Gemälde, auch wenn sie zugleich gemalte Versuchsobjekte sind. Sie verlassen die Zweidimensionalität des Tafelbildes, weil sie zum einen selbst „Ding“ sind, zugleich aber auch indem sie Ringe, Haken, Schnüre oder andere „Dinge“ inkorporieren. Sie sind aber auch ganz ordentliche Gemälde: Pigment unterschiedlicher Bindung auf Leinwand, aufgezogen auf einen Spanrahmen und einiges an malerischer Aktion im Bild machen deutlich, warum sich Dominik Halmer zu allererst als Maler versteht. Was allerdings nun für einen Maler Malerei bedeutet, ist eine weitere Frage, auf die hier später zurückzukommen ist. Die Malerei Dominik Halmers wird zwar möglicherweise von jenen Elementen überlagert, die aus dem Bild hinausweisen, sie aber in ihrer Bedeutung für das Bild über

die Malerei zu stellen, heißt, die Malerei zu unterschätzen. Der Blick auf die Arbeit *Konflikt* (2018) legt offen, wie vielschichtig (im Wortsinn) Dominik Halmers Gemälde sind. Das beginnt mit dem Bildgrund, der aus geschütteten Grün-, Braun- und Gelbtönen auf der rohen Leinwand besteht, die einen abstrakt-expressiven Hintergrund des Bildes geben. Geste, Bewegung, Dynamik, es sind die typischen Ingredienzien der befreiten Malerei des letzten Jahrhunderts, die zugleich dem Bild eine Leserichtung geben (von links nach rechts, wie es soll). Darüber liegen mehrere Elemente: ein am Rechner zentralperspektivisch gebautes und tordiertes Gitternetzobjekt. Die Leinwand darunter ist grundiert und glatt geschliffen bevor das Objekt mit Airbrush-Farben appliziert wurde. Auf diese Weise setzt sich dieses Motiv auch durch seine Oberfläche von den roheren Partien (Halmer: „Ökoeffeling der Leinwand“) ab. Im Kontrast dazu stehen drei dünne, aber dick pastose orangefarbige Spuren, die auf die abgeklebte Oberfläche aufgespachtelt wurden, um ein kantig spitzes Relief zu erzeugen. Diese schnurartigen Gebilde umspielen die Leserichtung des Bildes und durchziehen die Komposition. Das herausragende (im Wortsinn) Motiv sind Ringe: ein hölzerner, der in die Leinwand eingelassen ist und einen erheblichen Teil des Bildes ausspart (oder aber die Wand in das Bild einbezieht), und zwei gemalte Ringe. Im Zusammenspiel fügen sich der Holz- und der Farbring zu einem Paar zusammen, das ein Gesichtsschema anklingen lässt – dies aber so leicht, dass das Auge mühelos die Elemente wieder trennen kann. „Krönung“ der Komposition und ein weiteres Überraschungsmoment sind die Trompe-l’œil-Partien des Bildes: scheinbar auf der Leinwand vergessene Klebestreifen, die über

das Bild verteilt sind. Im Zusammenspiel bewirken all diese Elemente eine instabile Komposition, die vor dem betrachtenden Auge in verschiedene Realitätsebenen zerfließt. Gemaltes, Gebautes, zu Sehendes und „Wirkendes“ befinden sich im Spiel miteinander und fordern die Betrachtenden heraus, Wesen und Wirkung von Malerei an diesem Bild zu studieren.

Malerei ist meist eine Augentäuschung, sie spiegelt in vielen Fällen etwas vor, sei es die Wiedergabe von etwas Natürlichem, Dinglichen wie in der niederländischen Malerei oder die Behauptung von Bewegung im Informel oder auch die Behauptung „faktisch“ zu sein, wie in der Farbfeldmalerei. Dominik Halmers Gemälde sind grundsätzlich dinglich, weil ein Gemälde nun einmal ein Ding ist. Sie sind grundsätzlich Augentäuschung, weil der Künstler das Trompe-l’œil als Motiv „faktisch macht“ (siehe Kirsche Abb. S. 58). Das Irritierende bei seinen Werken ist, dass man nicht immer weiß, was das jetzt sein soll. Bild? Objekt? Nutzbar? Sie umweht immer auch ein Duft von „Verwendbarkeit“, der insinuiert, dass man mit dem Ding vor einem etwas anfangen könnte. Dabei besitzen Dominik Halmers Arbeiten Parallelen zum Werk Richard Artschwagers – sie sind aber immer mehr Gemälde als Objekte. Hier nun führt die Frage wieder zur Bedeutung der Malerei innerhalb des Bildes und die vorhin aufgeworfene Frage nach dem Selbstverständnis des Künstlers als Maler wird relevant. Halmer verwendet mit großer Lust die volle Vielfalt malerischer Möglichkeiten. Farbe, Pigment, Öl, Leinwand, Spannrahmen, alles ist im Einsatz und die oben erwähnten Techniken Spray, Pinsel, Spachtel, Lack, Splashings, gestische Ele-

mente, Feinmalerei – alles virtuos gehandhabt, präzise und mit Eleganz eingesetzt. Der geschlossene Bildraum der mit Farbe behandelten Leinwand wird jedoch nie einfach als selbstverständliche Bildform, die etwa aus der Tradition ihren Sinn und Wert erhält, angenommen. Auch ist die Frage, was „malerisch“ ist, vor diesem Hintergrund sinnlos, da der Begriff „Malerei“ für Halmer keinen Wert an sich darstellt. Der Künstler nutzt die haptische Unmittelbarkeit und Direktheit der Malerei, setzt sie aber vor allem als Mittel zur Auseinandersetzung mit grundlegenden Problemen visueller Wahrnehmung und den Funktionen von Bildsprache ein. Wann wirkt etwas stark, streng, leicht, frei, billig oder wertvoll? Was sind Kriterien für das Empfinden von Zusammengehörigkeit und Einheit? Wie entsteht Sinn? Kurz: die Frage, was ein Bild eigentlich ist, bzw. in welcher Weise es sich auf die Welt bezieht, ist der Kern, um den Halmers Arbeit als Künstler kreist.

Das Ausstellen des persönlichen Temperaments des Malers über den Duktus des Farbauftrags (der in der traditionellen Malereirezeption oft ehrerbietig und unter kennerischem Zungeschnalzen nachvollzogen wird) ist nicht Halmers Ziel. Sein „Duktus“ liegt im „Geschmack“ seiner Bilder, in einer Art Duft, der sie umweht und der die Handschrift des Pinsels vergessen macht. Seine Bilder sind der Sphäre des einfach zu handhabenden Tafelbildes entzogen, sie fordern Raum und Kontakt. Die Ausweitung des Bildraums mit der Dominik Halmer seit einiger Zeit arbeitet und die spezifische Art der Installation der einzelnen Werke als quasi interkommunikative Wesen im „Spielraum“ der Galerie zeigen, wie ausgeprägt bei Halmer das Be-

wusstsein für die verwendeten Mittel immer ist. In der Ausstellung *TERRITORY* im Museum Wiesbaden scheint es fast, als hätten die Leinwände selbst ein Bewusstsein über sich als Entitäten ausgebildet. In Bewegung geraten, schief auf Bällen gelagert und von der Wand abstehend, sprengen die Gemälde ihren eigenen Bildraum und öffnen sich hin zum physischen Raum. Die hart konturierten, schwarzen, graphischen Zeichen, die direkt auf die Wände aufgebracht sind, bilden zusammen mit den Leinwänden das abgesteckte „Territorium“ des Ausstellungstitels. So erscheint der Ausstellungsraum als Rahmen eines größer formatierten Bildes, in dem sich der Besucher selbst bewegt. Die Dynamik innerhalb der Komposition des Bildraums, doch auch die Bewegung des Betrachtenden und seines Standpunktes sind wesentliche Merkmale des Werks Dominik Halmers. Diese „Aktivierung“ des Publikums ist ein Grundelement seiner künstlerischen Haltung. Eine Haltung, die nie übergestülpte Behauptung ist, sondern immer direkt aus den Werken spricht. Bilder sind für ihn keine Waren, die dem reinen Genuss oder der geistigen Entspannung dienen. Bei all dem sie durchdringenden Humor sind Halmers Werke stets fordernd und polarisierend. Sie verlangen, ihnen gegenüber eine Haltung einzunehmen, mit ihnen zu spielen und zu streiten, es sind Individuen, dinglich und dabei abstrakt, hermetisch und für sich einnehmend.

IS THIS PAINTING?

On the Polarizing Art of Dominik Halmer

.....
Alexander Klar

Over the centuries in the history of painting, the first question that commonly occurred when looking at a painting concerned the subject: What is it about? What is represented? Artists, however, from the beginning have necessarily been interested in how a picture is made: How is this impression accomplished? What pigments or materials have been mixed, what trick has been used to achieve this or that effect? The success of a painting usually depended on both of these things: the trained artist as well as the uninitiated beholder. Then the twentieth century brought several paradigm changes, and painting became less and less representational, and it increasingly advanced past its contemporary world. It became a quality for the success of a painting if it was nearly impenetrable and harshly criticized, or even dismissed. Up until the mid-nineteenth century, it was the audience who, more or less in synch with the artists, decided the success of a painting. Later, the task fell to specialized critics, art journalists, art historians, and even the artists themselves to judge a painting. What is more, it was no longer the subject of a painting that inspired the discourse; it was the discourse about pictures (or art in general) that determined the subject of a picture instead. Painters became the researchers of pictures and experimenters of color. They understood their work as contributing to the analysis of our self-image. Whereas paintings used to offer a glimpse into how we see the world, now painting has to incorporate an attitude. The words “attitude” and “incorporate” already indicate that we have come to expect things from painting that are actually rather alien to it. Artists no longer need to explain what they do; it is enough for them to describe what they are “interested” in. It is hard to imagine a painting without

an underlying concept these days, and if the concept and the picture do not seem to have much in common at first, it does not seem to matter that much anymore. That the description of the painter’s approach has replaced the description of the painting is self-evident, regardless of how good this may be. And this is no longer a problem, as long as the result is a good painting. But herein lies the crux: The question has increasingly become “what is a good painting, actually?” When we discuss the specific question of what an easel painting is – or even more fundamentally, what painting is in general – people usually have a hard time getting to the point.

This brings us to reflect on Dominik Halmer’s paintings. It should be emphasized right away that Halmer’s pictures are paintings, because they are also painted experimental objects at the same time. They break out of the two-dimensionality of easel painting to become “objects,” incorporating things like rings, hooks, or cordons, while also remaining regular paintings. That pigments are mixed with different binders and applied to a canvas on a stretcher and that there is quite a bit of painterly action in the picture demonstrates why Halmer regards himself first and foremost as a painter. What painting means to a painter, however, is another question that we will come back to later. Halmer’s painting may be dominated by the elements that protrude out of the picture, but to regard these elements as more important for the picture than painting is to underestimate the latter. Looking at the work *Konflikt* (2018), we immediately realize just how multilayered (literally) Halmer’s paintings are. He begins with the ground, which consists of paint in

green, brown, and yellow hues that have been poured over the raw canvas to create an abstract and expressive background for the painting. Gesture, movement, and dynamic have long been typical ingredients of the liberated painting of the last century and also give paintings a direction of reading (from left to right, as it should be). Applied to the ground are several elements that make up a twisted checkered grid structure constructed in perspective with the help of a computer. Underneath this structure (but only here), the canvas was primed with gesso and sanded for a smooth finish before the grid was applied with airbrush paint. This makes the surface of the motif stand out from the rougher parts – from the “the organic feel of the canvas” as Halmer calls it. This contrasts with three thin orange strings that have been applied in a thick impasto with a palette knife to the surface that was covered in masking tape, thereby creating a sharp-edged relief. These string-like formations play with the picture’s direction of reading and arch it. The most striking motifs are several rings: one wooden and embedded in the canvas, cutting away a major part of the picture (or integrating the wall into it), and two painted rings. The wooden and painted rings play off of each other and loosely resemble a pair of eyes, but in such a subtle way that we can also easily see them as separate. The highlight of the composition and another element of surprise is the use of trompe l’œil elements in the form of strips of tape distributed all over the painting that look as if they have been forgotten on the canvas. Together, all of these elements create an instable composition that dissolves into different levels of reality in front of the beholder’s eyes. Things that are painted and built, things that can be seen or come to light – all play a part

in this game and invite the beholder to study the essence and effect of painting represented by this picture.

Painting is usually based on visual deception. In many cases, it simulates something, represents something natural, it acts as an artifact, as in Dutch painting, or it gives the impression of movement, as in Art informel; it can even act as something claiming to be “factual,” as in color field painting. Halmer’s paintings are fundamentally material things; a painting is a material object after all. They are essentially about deceiving the eye in that the artist transforms the trompe l’œil into a “factual” motif (see cherry in fig. p. 58). What is perplexing about his works is that we do not always know what the work is supposed to be. A picture? An object? Something useful? I say the latter because they always have an air of “usability” that implies that we could do something with them. In this sense, his works reveal parallels to Richard Artschwager, although Halmer’s art is always more painting than object. This leads us back to the question of the importance of painting within the picture and the earlier question of the self-understanding of the artist as a painter. Halmer exhausts the entire range of painterly possibilities with great delight. Paint & pigments, oil, canvas, stretcher – he uses everything, along with the techniques of spray paint, brush, palette knife, varnish, splashing, gestural elements, and a delicate painting technique. All is handled in a masterful way, with precision and elegance. The enclosed pictorial space of the colors on the canvas is never simply accepted as the natural pictorial form that acquires its meaning and value only from tradition. With this in mind, the question of what is “painterly” becomes

meaningless, because the term “painting” has no value for Halmer as such. The artist employs the tactile immediacy and directness of painting, but he does so mainly as a means of engaging with the fundamental problems of visual perception and the functions of pictorial language: When does something appear strong, austere, light, free, cheap, or valuable? What are the criteria for feeling a sense of belonging and unity? How does meaning evolve? In short: the question of what a picture actually is, or how it creates a reference to the world is at the core of Halmer’s work as an artist.

The expression of the painter’s temperament through the style of the brush stroke is not what Halmer is after (in the traditional reception of painting, this is often analyzed in a reverential manner with a knowing nod of the head). Rather, his personal style lies in the “taste” of his paintings: a kind of aroma that accompanies them and that lets us forget about his unique, personal style of brushwork. His pictures do not belong in the realm of easy-to-handle easel paintings; they demand space and contact. The expansion of the pictorial space with which Halmer has been working for some time now and the particular way he installs each work as a kind of inter-communicative being in the “playing room” of the gallery illustrates just how aware he is of the means he employs. In his exhibition *TERRITORY* in the Museum Wiesbaden, it almost seems as if the canvases have developed a consciousness of their own existence as entities. Seemingly in motion, resting slanted on balls and protruding from the wall, his paintings transcend their own pictorial space and encroach into the physical room. The sharply drawn black graphic symbols

that are applied directly to the walls and the canvases mark the territory referred to in the title of the exhibition. The exhibition room thus acts as a kind of frame for a larger picture in which the visitors move around. The dynamic within the composition of the pictorial space as well as the movement of beholders assuming different viewpoints are essential features of Halmer’s works. Being able to “activate” the audience is a fundamental element of his artistic approach. This approach is never a mere claim imposed on the works in hindsight; it always speaks directly from the works themselves. For Halmer, pictures are more than just commodities that simply serve our enjoyment or intellectual relaxation. Despite the humor that characterizes his works, they are always demanding and polarizing. They force us to form an opinion about them, to play with them, and to argue with them. They are unique works that are both material and abstract, enigmatic and sympathetic.