

NO SPORTS

Über den spielerischen Relationalismus im Werk Dominik Halmers

.....

Frank Thorsten Moll

Fliederfarbene und sienna-braune Quadrate schmiegen sich aneinander, um sich sodann zu unterschiedlich stark gedehnten Rauten zu verformen. Sie bilden - begleitet von leichten Farbverschiebungen, die Räumlichkeit suggerieren - eine Tropfenform, die sich aus der Bildfläche zu erheben scheint und sich zum rechten oberen Rand hin stark verjüngt. Der dadurch entstehende optische Effekt wird getragen von Dynamik und Geschwindigkeit und reißt den Blick des Betrachters unweigerlich mit sich fort. Die Netzhaut der Betrachter, die in der Ausstellung Kontrolle von Dominik Halmer auf das eingangs beschriebene Gemälde California aufmerksam werden, ist extrem herausgefordert. Einerseits verleitet das Bildgeschehen dazu der Dynamik zu folgen und sich der Geschwindigkeit des Bildes auszuliefern, andererseits treten Halmers optische Tricks so offen zu Tage, dass es schwerfällt, ohne Widerstand in die gestellten Fallen zu tappen. Man könnte sich in diesem für Halmers Arbeiten ganz typischen Hin- und Her von Anziehung und Zurückweichen restlos verlieren, würde der Blick nicht durch ein Objekt am rechten oberen Rand des Gemäldes zusätzlich verwirrt. Dort ist ein Basketballkorb so am Bildrahmen angebracht, dass die sich ausdehnende Dynamik der Tropfenform in ihm sein Ziel gefunden zu haben scheint. Der Blick folgt der Form, die nun ganz unmittelbar an einen Ball erinnert und vervollständigt die Bewegung in einem mehr oder weniger sportlichen Versenken des gemalten Ballobjektes im realen Korb. Der Künstler provoziert geschickt eine Sehhaltung, die nicht anders beschrieben werden kann als spielerisch-assoziativ. Die Betrachter müssen verdutzt feststellen, dass ihre Wahrnehmung plötzlich Basketball spielt und sie die vertraute Seherfahrung des Sports sprichwörtlich ins Bild setzen. Fast alle Arbeiten dieser Ausstellung folgen diesem Prinzip und lassen sich damit lesen wie ein großes Spiel - ein Ballett unterschiedlichster Sportarten. Da werden Boxhandschuhe auf Bildecken gepfropft, Ringe aus dem Geräteturnen an der Unterseite eines Gemäldes gehängt, stellenweise verlassen die Bilder sogar die Wand und stehen auf Gestellen mitten im Raum. Rollen und Räder laden ein diese mobilen Bildeinheiten im Raum umherzufahren. Alles ruft nach sportlicher Betätigung - einer Ertüchtigung der Bilder im Auge des Betrachters.

Doch damit nicht genug: die Ausstellungswände werden zudem von einer mäandernden schwarzen Linie durchpflügt - ganz so als habe der umherschweifende Blick der Besucher seine Spur an den Wänden hinterlassen. Die einzelnen Werke werden dadurch zu einem Großen und Ganzen gefügt, einer alles verschlingenden Sehorgie, in der sich der Betrachter auf eigentümliche Art und Weise ermächtigt sieht, diese hybriden Bildobjekte nicht nur zu betrachten, sondern regelrecht zu benutzen. Die Fragen mit denen uns Halmer in dieser Ausstellung konfrontiert sind spannend und vielschichtig.

Man könnte zunächst ganz einfach die Gemälde Halmers als Erweiterungen der Malerei in den Raum hinein und seine Haltung als ironisch verstehen wollen. Dafür spricht die Tatsache, dass Halmer seine Bildträger ganz augenfällig zu dreidimensionalen Objekten erweitert und die Frontalität der Malerei - die seit Jahrzehnten als einschränkend und limitierend empfunden wird - durch die Loslösung von der Wand effektiv aushebelt. Die derart entstandenen Exponate sind tatsächlich gleichzeitig illusionistische Malerei und geformte Objekte und bieten Grund genug dafür eine Hy-

bridisierung festzustellen, die den vielzitierten Ausstieg der Malerei aus dem Bild bedeuten könnte. Diese Strategie knüpft an bestimmte Momente der Kunstgeschichte an.

Der Künstler findet sie zunächst in der Op Art, die seiner Zeit einen Weg gefunden hatte, der als unaufrichtig empfundenen Subjektivität der Pop Art ein rationales, auf geometrischen Formen basierendes optisches Spiel entgegensetzen. Ihr vordergründiges Ziel war die Überwindung des statischen, abstrakten Bildes - dem man mit Yaacor Adam gesprochen schlichtweg „den Gar ausmachen wollte“. Halmers Interesse für die Op Art speist sich wahrscheinlich noch mehr aus dem Anspruch, den ihr Hauptvertreter Victor Vasarely auf den Punkt brachte, als er sagte, dass ihm das Katalogisieren menschlicher Netzhautreaktionen auf Farben und Formen wichtiger sei als alles andere. Wichtiger sogar als das konkrete Werk, das er gerade schuf. Der fleißigen - teilweise durchaus streberhaften - Handwerklichkeit der Op Art stellt Halmer jedoch eine spielerische Versuchsordnung gegenüber, die zunächst dasselbe zu wollen scheint, jedoch viel raffinierter agiert. Seine thematische Hinwendung zum Sport und sein Festhalten an erzählerischen Momenten im und außerhalb des Bildes belegen seine Raffinesse, die bei manchen eventuell den luxemburgischen Künstler Michel Majerus († 2002) ins Gedächtnis ruft.

Michel Majerus kommt in seiner berühmten Arbeit, die er im Jahr 2000 für den Kunstverein Köln realisierte dem Ansatz Halmers in mancher Hinsicht nahe. Auch er nutzte geschickt Motive des Sports, um die Sehgewohnheiten der Ausstellungsbesucher herauszufordern und zu erweitern. So baute er eine 42 Meter Länge und 10 Meter Breite Skateboardrampe in den Ausstellungsraum und bemalte die Oberfläche mit Schriftzügen, Slogans und Motiven. Der Effekt war auch hier eindrucksvoll, denn der Betrachter des Kunstwerks wurde zum potentiellen Nutzer der Rampe und das Kunstwerk wurde zum Sportplatz - einem nutzbaren Ding also, das seine Nutzbarkeit allein im Auge des Betrachters entfalten konnte und darum letztlich doch wieder als Bild wahrgenommen wurde. Sport funktioniert für Majerus, wie auch für Halmer, wie ein trojanisches Pferd, das den Betrachter zurück ins Bild bringt und damit erfolgreich demonstriert, wozu Malerei noch immer im Stande ist. Bei beiden funktioniert diese geistige Bewegung nur, wenn man unter Malerei nicht allein die dinghafte Leinwand und die Summen der verwendeten Farben versteht, sondern - ganz im Sinne Vasarelys - als eine Fülle an neuronalen Effekten, die im Hirn des Betrachters übersetzt und erst damit zum Bild werden. Weder Majerus' noch Halmers Arbeiten haben im engeren Sinne etwas mit Sport zu tun, obschon bei Halmer der inhärente Leistungs- und Wettkampfgedanke wie eine ironische Folie über der Ausstellung zu liegen scheint.

Beide folgen vielmehr der theoretischen Stoßrichtung Johan Huizingas, der 1938 mit seinem Werk *Homo Ludens* eine Theorie der Affekte schrieb, in der er das Spiel zum Wesen jeder Kultur erklärte. Die gesteigerte affektive Intensität, die der Mensch im Spiel erlebt bezeichnete er als „heiligen Ernst“, der sich seit dem spielfeindlichen 19. Jahrhundert mehr und mehr aus seinen ihm angestammten Refugien zurückziehe. Neben der Religion ging es Huizinga - man höre und staune - hauptsächlich um Sport und Kultur. Den beiden Disziplinen also, die Halmer ganz natürlich in Relation zueinander setzt. Schon im Titel der Ausstellung verweist der Künstler auf einen Aspekt, der sowohl der Kunst, als auch dem Sport innewohnt - der Unterwerfung beider Systeme unter das Diktat des Konsums, der Regulierung und damit einer Form der (Selbst-)Kontrolle, die dem spielerischen Grundantrieb zuwiderläuft. Halmers größte Leistung liegt daher nicht so sehr in einem allenfalls vordergründigen Ausstieg aus dem Bild, sondern vielmehr in dem Offenlegen eines tief im Kunstwerk angelegten Relationalismus, der den heiligen Ernst des Spiels als verbindendes Element zwischen Kunst und Sport seine Berechtigung zurückgibt.