



DOMINIK HALMER



DOMINIK
HALMER

MARS CHLORIS
HERMES NEPTUN
MARY GABRIEL



„Die absurde Schönheit des Raumes – 7 Künstler*innen versus Ungers“ ist der Titel der Ausstellung, zu der Dominik Halmer eingeladen war, neue Werke für die Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle zu schaffen. Die mehrteiligen Wandinstallationen, die der Künstler als Antwort auf die architektonische Situation des Baus von Oswald Maria Ungers entwickelt hat, verweisen auf den Moment der Bildschaffung im Atelier. Die geformten Leinwände, die sich von den am Boden stehenden Holzplatten herauszulösen scheinen, suggerieren einen initialen Bewegungsimpuls. Das Bild verselbstständigt sich in seiner Präsenz und tritt uns als Objekt gegenüber. Computergenerierte Strukturen, die den farbigen Tafeln zugrunde liegen, verweisen auf die Sehnsucht nach einer naturwissenschaftlichen Berechenbarkeit, die Stabilität und Verlässlichkeit verspricht.

In dieser Objektivierung scheint für Halmer das Problem einer entfremdeten Weltbeziehung auf. Doch indem Bildelemente wie Münder oder Handzeichen aus der Comicwelt, die auf die rohen Holzplatten ausgelagert sind, die Leinwandtafeln kommentieren und erzählerisch erweitern, entsteht eine neue, belebte Situation. Flüchtige malerische Gesten auf dem Holz sowie Spuren der Werktaetigkeit – teils durch Eingravierungen, teils mit gemalten Klebestreifen oder Farbabrissen malerisch nachgeahmt – weisen auf eine Prozesshaftigkeit hin, die Assoziationen an den spielerischen Moment der Bilderfindung hervorrufen kann. Die jeweilige Beschränkung des Farbraumes auf Gelb-, Rot-, Blau- und Grüntöne, die in den Fenstertönungen eine Antwort finden, lässt bei den Leinwänden an Spielfiguren denken, die die Galerie zum Spielfeld machen. Im Ausstellungsraum formieren sich die einzelnen Bildwände so zu prototypischen Figuren, die an der Schwelle zwischen entfremdetem Objekt und animiertem Wesen stehen. Dieser Schwebezustand, der sich auch aus dem Spiel mit Bedeutung, Eindeutigkeiten und Zerfall derselben ergibt, ist charakteristisch für das Werk von Dominik Halmer.*







INTERVIEW

DOMINIK HALMER IM GESPRÄCH MIT JAN STEINKE

JS: Die Galerie der Gegenwart wurde 1997 als neue Ausstellungsfläche für die zeitgenössische Kunst in der Hamburger Kunsthalle eingerichtet. Architekt Oswald M. Ungers und Direktor Uwe M. Schneede wollten der Gegenwartskunst „ein Passepartout, eine Folie, einen Rahmen schaffen“. Dabei polarisiert der minimalistische, schnörkellose Kubus bis heute. Wie nimmst du die Galerie der Gegenwart wahr, ihre Architektur, ihren Symbolcharakter?

DH: Die Fixierung auf eine stringente Logik in den architektonischen Maßverhältnissen hat schon etwas Manisches. Also vor allem das in allen Details wiederkehrende Quadrat, gepaart mit der tempelhaften Außenanmutung, zeigt eine ideologische Ernsthaftigkeit, die schon etwas bedenklich ist. Mit etwas mehr Abstand aber, z.B. von einem anderen Planeten aus, könnte man darin auch den fast anrührenden Wunsch von Menschen sehen, etwas Stabiles, ewig Gültiges zu erschaffen. Der schnörkellose „Minimalismus“ ist dabei aber natürlich nur ein sehr theoretischer, aus rechnerischen Prinzipien abgeleiteter. Im Ausstellungsraum gibt es so viel visuelle Einmischung durch die Architektur, dass es für die Wirkung von Kunstwerken eng wird.

Aber gerade weil die architektonische Idee so deutlich vorgeführt wird, steht zumindest eine Aussage im Raum, zu der man sich als Künstler verhalten kann. Es liegt ein Problem vor, das visuell wirksam ist und die Wahrnehmung stimmungs-mäßig vorfärbt. In meiner Arbeit suche ich nach solchen Hindernissen. Daher macht mir das Gebäude letztlich großen Spaß.

JS: Auftrag an dich als Künstler war es, die Galerie der Gegenwart als Institution und ihre architektonische Umgebung produktiv zu nutzen. Die Galerie der Gegenwart ist also spezifische Bezugsquelle für deine Arbeiten, die du für diesen konkreten Ort geschaffen hast. Wie bist du damit umgegangen?

DH: Ich habe zuerst ziemlich lange damit experimentiert, eine neue Bildform zu finden, die sich der Architektur weder als Kommentar unterwirft, noch so tut, als gäbe es keinen Einfluss des Raumes. Es ging mir eben darum, eine Form zu finden, die signalisiert, dass die sonst visuellen „Störungen“ der Architektur als intendierte Rückkopplungen der Werke gelesen werden könnten. Dafür habe ich Modelle der Räume gebaut und die visuell aktiven Elemente so lange angeschaut und verinnerlicht, bis ich darauf auch spielerisch-intuitiv reagieren konnte.



JS: Und welchen Einfluss hatte die Architektur letztendlich auf deine Arbeit – oder deine Arbeitsweise? Inwiefern sind deine Arbeiten ortsspezifisch?

DH: Die Offensichtlichkeit des Wunsches nach klarer, geometrisch konstruierter Ordnung war für mich die dominante Grundidee bei Ungers, zu der ich mich verhalten wollte. Das Quadratgitternetz als Struktur ist sozusagen die unmittelbare Referenz an das Gebäude, die sich in meinen Farbtafeln wiederfindet. Die Werke basieren ja alle auf virtuellen 3D-Computerkonstruktionen. Die Sehnsucht nach Stabilität und Ernsthaftigkeit, die sich in der Architektur zeigt, provoziert aber schon auch einen Gegenimpuls. Ich wollte mit den mehrteiligen Werken eine Situation erzeugen, die einerseits die Ordnung und Plakativität aufnimmt, um sich mit dem Raum zu „verbrüdern“. Gleichzeitig wollte ich aber auch ein Gefühl von Unfertigkeit und spielerischer Beweglichkeit evozieren. Die farbigen Leinwände sind mit ihren „Konterplatten“ wie kleine Erzählanfänge gedacht. Etwas löst sich von etwas. Es gibt eine Richtung und eine erste Bewegung, die als Ablösung vorgeführt wird, noch ohne ein Ziel anzuvisieren.

Das riesige Mittelfenster mit seinen zwölf Quadraten und Doppelkreuzen ist visuell derartig penetrant, dass es per se viel Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es stellt deshalb fast die größte Herausforderung an die im Raum gezeigten Werke. Um dieses graphische Feld mit in meinen eigenen Installationszusammenhang einzugliedern, habe ich die Basisfarben Rot, Grün, Blau und Gelb der Leinwände mittels Folien auf die Fensterscheiben übertragen. So werden auch die Lichtprojektionen, die das Sonnenlicht auf den Boden wirft, zu Elementen der Installation. Was mir daran gefällt, ist vor allem, dass mit wechselndem Sonnenstand eine tatsächliche Bewegung im Raum stattfindet, die sich durch die Farbanalogien sehr deutlich auf die Werke an der Wand bezieht. Damit erscheint das Mittelfenster als zentraler Bezugspunkt der Gemälde. Im Zentrum das Lichtfeld, drumherum Bilder in „Hab-Acht-Stellung“.

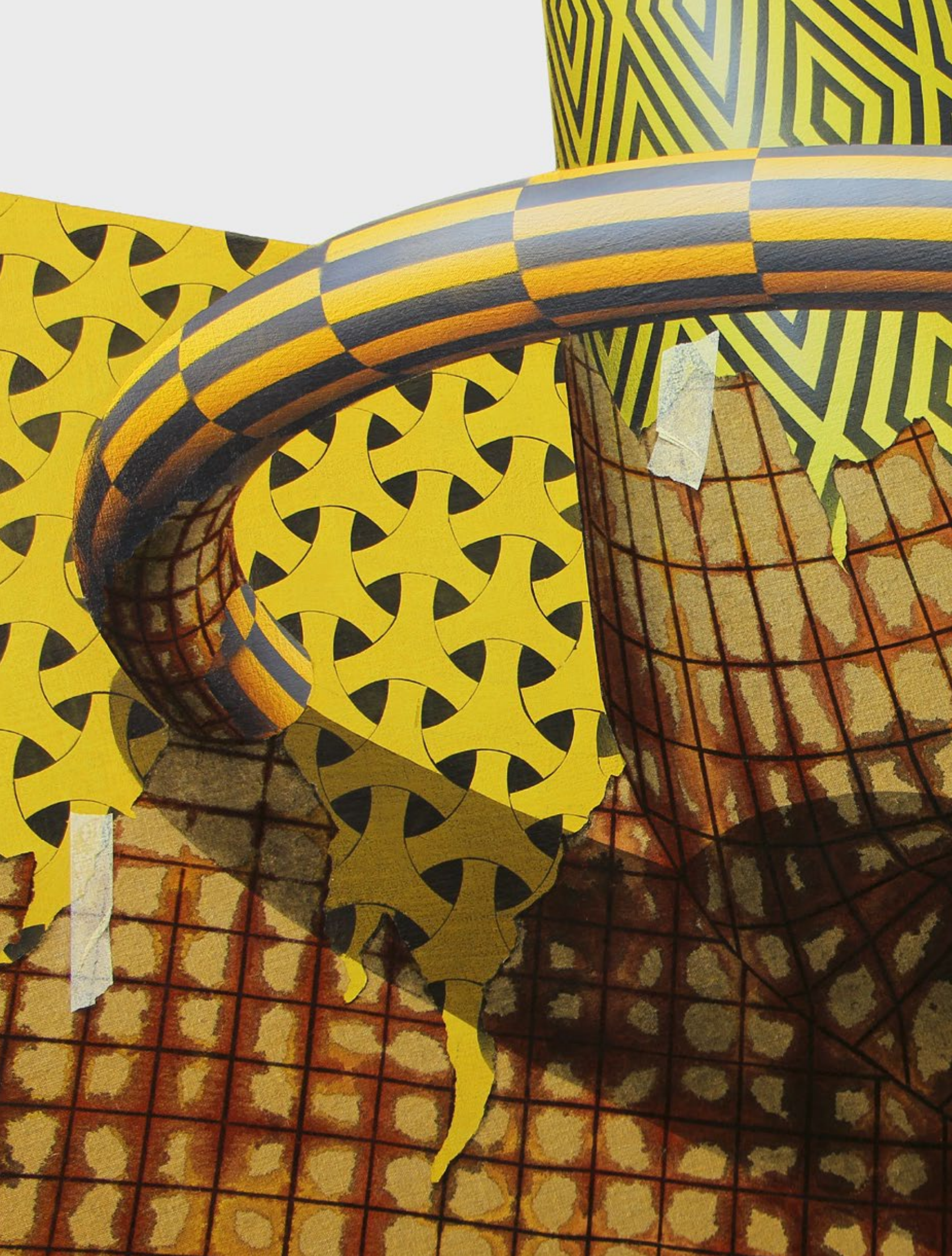
Im Eckraum gibt es die besondere Situation, dass es eigentlich nur einen „richtigen“ Betrachterstandpunkt gibt. Die einander zugewandten Wände werden gleichzeitig wahrgenommen und boten sich daher dazu an, eine Dialogsituation herzustellen, die noch dazu von der Straße aus sichtbar ist. Das Hin und Her zwischen *Mary* und *Gabriel* kann so als „Game“ mit dem heiligen Corona-Geist in Erscheinung treten. Die Idee von Bildern, die als Objekte wie Player in einem Spiel auftreten, dessen Regeln man nicht kennt, interessiert mich schon länger. Das liegt auch an der metaphorischen Übertragbarkeit visueller Wirkmechanismen auf soziokulturelle Strukturen. Auftreten und Verhaltensweisen von Menschen sind befremdlich, wenn man sie nicht einordnen kann. Ist man mit dem Kontext und der jeweiligen Erzählung vertraut, ergibt sich eine Selbstverständlichkeit, die gemeinschaftsbildend wirkt.

JS: Wir begreifen die Galerie der Gegenwart nicht nur als Ort für die Präsentation von Kunst, sondern auch für die Entwicklung von Kunst, für das „Möglichmachen“ im Sinne des Konzeptes eines „Museums als Muse“. Wir hoffen so Künstler*innen zu unterstützen, ihr eigenes Werk weiterzuentwickeln und Anstöße dazuzugeben. Hat es sich und wenn ja, wie hat sich das für dich eingelöst?

DH: Tatsächlich hat mich die Einladung zur Ausstellung zu einer bisher nicht erprobten Bildform geführt. Dabei werden lose, einzelne Objekte durch die bestimmte Platzierung zueinander zu Sinneinheiten verbunden. Innerhalb dieser







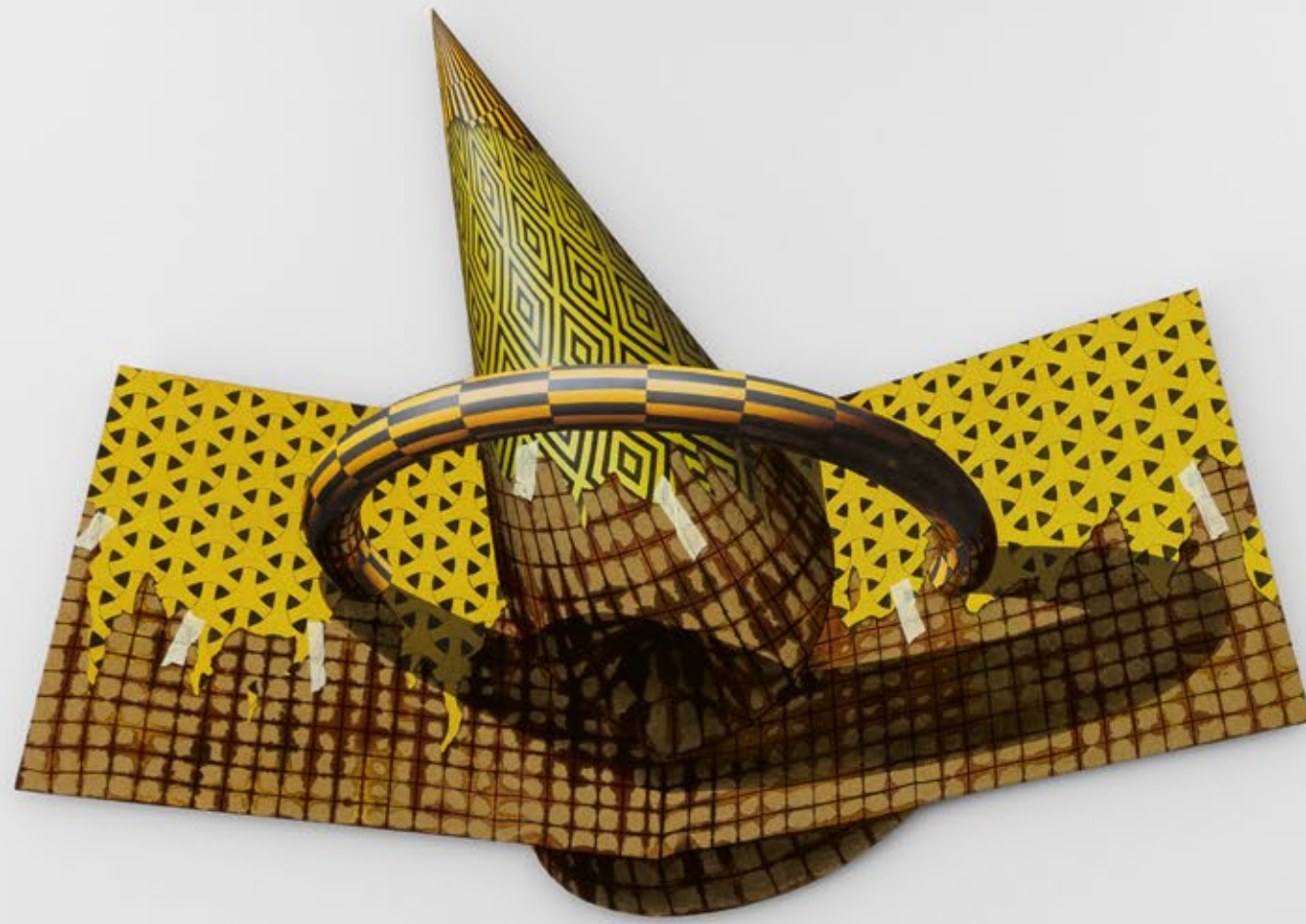
Gruppierungen habe ich dann den Kontrast zwischen den Materialien und der Machart so ausdifferenziert, dass damit eine interne Erzählung aufgebaut wird. Also: rohe, flüchtig bemalte Holzplatten als Reste des Schaffensprozesses der illusionistischen Leinwandmalerei, angekockelte Einkerbungen als Bauplanzeichnung, Engführung des Farbraumes, Arbeitsspuren usw.

Das Experiment bei der Atelierarbeit bestand auch darin, eine unmittelbar sichtbare Zusammengehörigkeit zwischen Holzplatten und Leinwandteil zu etablieren, die in sich aber eine große Diversität trägt. Auch habe ich der technoiden Anmutung in der Malerei jetzt noch mehr Raum gegeben. Das ist ein wenig riskant, weil damit eine emotionale Resonanz erschwert wird. Gestisches, Flüssiges oder matschige Malspuren machen so etwas sonst einfacher, weil darin ein Zugang zur körperlich-sinnlichen Nachempfindung des Malvorgangs gelegt ist. Angesichts der Architektur wollte ich aber unbedingt sehen, wie sich das Technoide, aber sichtlich Handgemachte dazu verhält. Ich wollte testen, ob man etwas machen kann, das mit glatter Konstruiertheit das „Tote“ riskiert, das einem nichts sagt und einen nichts anzugehen scheint und dabei aber unterschwellig einen Keim für einen Kipppunkt legt, der eine Anverwandlung ermöglicht. Damit meine ich eine Beziehung zum Bild, die sich erst über eine gewisse Zeit in den Betrachtenden entwickelt. Ein Moment, wo es zu einer „Ent-Objektivierung“ kommt und die Bilder zu Figuren einer privaten Erzählung werden und eine eigene Präsenz entfalten.

JS: Du verstehst dich zuallererst als Maler, obwohl deine Bilder längst über das zweidimensionale Tafelbild hinausgehen, sich vielmehr an der Schnittstelle zur Installation bewegen. Was ist für dich ein Bild?

DH: Die Malerei ist schnell und unmittelbar und bietet eine große Vielfalt der Artikulationsmöglichkeiten. Ein Maler kann mittels der Wahl einer Bildform über den Weltbezug des Bildes bestimmen. Er kann bestimmen, ob es ein Abbild, ein Schaubild, eine Beschreibung, eine Nachahmung, ein Teilnahme am Hier und Jetzt oder ein Ausweichen in eine Alternativwelt sein soll. Ein Bild ist deshalb auf jeden Fall nicht einfach eine mit Farbe bestrichene Leinwand auf Keilrahmen. Das ist eine Referenz an die Tradition, aber als Idee von „Bild“ etwas eng und kurz gedacht. Als Maler verstehe ich mich vor allem als jemand, der sich mit unterschiedlichen Formen der Bildsprache beschäftigt. Sobald das Haptische und Materielle Teil der Bildsprache wird, ist der Schritt in Richtung Installation dann schon gemacht. Ich steuere dabei aber nicht einen atmosphärischen Erlebnispark an, sondern versuche innerhalb einer Farb- und Formensprache den Bezugsrahmen auszuweiten, der die Basis für das Bildkonzept bildet.

Unter einem Bild verstehe ich also eher ein Prinzip, das Zusammengehörigkeit im Gleichzeitigen erfahrbar macht. Deshalb spielt die Frage des Rahmens so eine große Rolle. Der Rahmen ist nicht gemeint als physische Einrahmung. Der Rahmen, das sind die Kriterien, die bestimmen, was als Einheit zu verstehen ist – was wo dazugehört und warum sich etwas auf etwas bezieht und nicht stumm bleibt. Die einheitsbildenden Kriterien können natürlich ganz unterschiedlich sein. Es kann eine Horizontlinie sein, die alles ins Narrative taucht, Farb- oder Formanalogien, durch die man einzelne Teile als Gruppen wahrnimmt und im Raum aufeinander bezieht, oder auch kulturelle Traditionen, die allen verständlich sind. Mich interessiert besonders, wie weit dieser Rahmen zu dehnen ist, wo der Kipppunkt ist zum Zerfall in Einzelelemente. Daran lässt sich meiner Meinung nach auch erkennen, wie die eigene Wahrnehmung geprägt ist, wie viel sie an Sinn projiziert oder eben



ganz ausklammert. Für jemanden, der sich produktiv mit Bildern beschäftigt, finde ich es wichtig, dass diese Effekte im Bewusstsein präsent sind und die Basics von Bildsprache nicht als Geheimnis verklärt werden, wie das oft geschieht.

JS: Charakteristisch für deine Arbeiten hier in der Galerie der Gegenwart ist eine Art der Unvollständigkeit, deine Gemälde scheinen sich hier förmlich im Wandel zu befinden. Da sind auf der einen Seite die Holzfragmente, die schlicht an der Wand lehnen, und auf ihnen sehen wir scheinbare Spuren der Bildfindung. Die Gemälde scheinen sich dieser Fragmente zu entledigen, zu verselbstständigen. Gleichzeitig deuten sie einen Bewegungsimpuls an, der dem Gefüge eine große Dynamik gibt. Was interessiert dich daran?

DH: Das Statische und Geschlossene ist manchmal schwer verdaulich, weil es, obwohl es einerseits zwar eine gewisse formale Stärke vermittelt, andererseits aber in seiner Borniertheit neben der Wahrheit liegt, die da ja ist: Nichts ist statisch, so haben wir es gelernt und erlebt. Und ein Bild ist nie etwas Vollständiges, da es sich ja erst beim Betrachten zu einem Eindruck verdichtet. Die Wahrnehmung sortiert evolutionsbedingt nach unterschiedlichen Filtern, ist also beweglich und wandelbar. Mir ist es wichtig, dies im Bewusstsein zu halten. Es gibt kaum etwas Schlimmeres als „fixierte Bilder“, die auf eine Eindeutigkeit und Verständlichkeit, auf ein Aha abzielen. Darin liegt immer ein Ausschluss, der die Welt klein macht. Im Bezug auf Menschenbilder ist das sogar besonders gefährlich. Wie schon gesagt, empfinde ich das Ideal der Architektur der Galerie der Gegenwart diesbezüglich als Provokation. Ich wollte deshalb dem Statischen des Hauses die Idee des Prozesshaften, Werdenden angedeihen lassen. Indem auf den Platten mit den Schnipseln, Klebestreifen und Farbspuren auf den Herstellungsprozess des Leinwandbildes hingewiesen wird, habe ich versucht, das Hermetische aufzubrechen. Es sollte auch das Handgemachte sichtbar bleiben, welches das Computergenerierte als Hilfsmittel der Konstruktion erkennbar werden lässt.

Das Werk als Ware aus einer perfektionierten Produktion zu zeigen, deren Spuren unkenntlich sind, ist ja oft nur eine Absicherung gegen die Infragestellung seines Wertes. Häufig wird die Leere eines Werkes oder des Gehalts der künstlerischen Position mit Produktperfektion aufgefüllt oder ausgeglichen. Auch die nachahmende Verwendung vertrauter Bildsprachen oder direkte Imitationen etablierter Kunstrichtungen aus der Vergangenheit haben eine ähnliche „wertstabilisierende“ Funktion. Das macht die Vermarktung manchmal einfacher, ist aber nicht immer der Garant für eine ästhetische Resonanz, die Spuren hinterlässt.

Resonanzerfahrung zeigt sich für mich eben darin, dass mir etwas als Gefühl oder Impuls nachgeht, auf dessen Ursache ich dann neugierig bin. Letztlich ist es immer diese Neugier, die mein Antrieb für die Arbeit ist: zu sehen, wie etwas aussieht, welche visuellen Aspekte auf welche Weise wirksam werden. Weniger das Bedürfnis, etwas auszudrücken, eher etwas vorzuführen.

JS: Gleichzeitig deutest du in deinen auf den ersten Blick abstrakten Arbeiten figurative Elemente an: aus Zylindern werden leicht Gliedmaßen, aus Kugeln werden Köpfe. Mehr noch, indem du deinen Bildern Titel gibst, die an die Namen griechischer wie römischer Gottheiten angelehnt sind, werden die Gemälde viel weniger zu Objekten als viel mehr zu Wesen. Was interessiert dich am Verhältnis von Figuration und Abstraktion und warum ist das kein Widerspruch?







DH: Bei jedem Wahrnehmungsvorgang wird ja immer auch ein Teil des Gehirns aktiviert, der prüft, wie sich das anfühlt. Worte, Klänge, Gerüche, Farben, Formen werden mit Erfahrungen abgeglichen. Für die Qualität des emotionalen oder sensorischen Impulses, der diesem Input folgt, spielt es zunächst keine Rolle, ob etwas abgebildet wird oder nicht. Daher würde ich das Repertoire meiner Bildsprache nicht als widersprüchlich bezeichnen, eher als vielfältig. Das jetzt ganz allgemein dazu.

Was die Titel angeht: Die Titel treiben ihr eigenes Spiel mit dem Wunsch nach allgemein verständlicher Sinnhaftigkeit. Wenn sich die Bildtafeln anfänglich noch als entfremdete Objekte präsentieren mögen, die einem ad hoc vielleicht nichts sagen, geben die Namen den Hinweis darauf, dass sie vielleicht innerhalb eines erzählerischen Kontextes eine Funktion einnehmen könnten. Im Eckraum entsteht damit schon fast eine klassische Verkündigungsszene mit Erzengel, heiligem Geist und der Jungfrau.

Grundformen wie Zylinder oder Kugel werden als Bauelemente eines einfachen Figurationsspiels gezeigt. Ein bisschen wie beim Spiel mit Bauklötzchen, die am Ende eine Welt repräsentieren. Die Bildtafeln werden damit zu Charakteren, die eine Eigenständigkeit für sich beanspruchen. An der Wortart der Namen gefällt mir immer, dass etwas Einzigartiges bezeichnet wird, ohne zu verallgemeinern. Wenn kulturbeladene Götterwelten bemüht werden, kann das außerdem zu sehr unterschiedlichen Reaktionen führen. Manche freuen sich über den freundlichen Gruß hinüber zur alten Sammlung der Kunsthalle und genießen ihre eigene Bildung. Andere sind vielleicht angewidert von der bürgerlichen Muffigkeit solcher Anspielungen. Diese Bandbreite und auch Unkontrollierbarkeit solcher Wirkmechanismen fasziniert mich immer. Mein Spiel ist es, die Artikulation in der Malerei auf die Spitze zu treiben – alles wird im Detail ausformuliert, einem formalen Prinzip folgend ist nichts versehentlich irgendwie so geworden – und am Ende verselbstständigt sich die Arbeit doch in ihrer Präsenz und Wirkung.

JS: Im Zentrum deines Raumes stehen so nicht nur deine Gemälde für sich, sondern auch der Ausstellungsraum an sich, das Museum als Institution und nicht zuletzt die Besucher*innen. Wie sollten sich Betrachter*innen deiner Ansicht nach mit deinen Arbeiten auseinandersetzen?

DH: Die Betrachter*innen müssen sich natürlich überhaupt nicht irgendwie verhalten. Idealerweise aber haben sie Zeit und wollen nicht sofort eine Aha-Information abgreifen. Manche Special-Effect-Attraktionen in den Bildern machen ein niedrigschwelliges Angebot zur näheren Betrachtung und können vielleicht die Autorität des Museums entschärfen. Die Arbeiten brauchen aber etwas Zeit und Raum, um ein persönliches Verhältnis zuzulassen und die verbindenden Fährten erscheinen zu lassen.





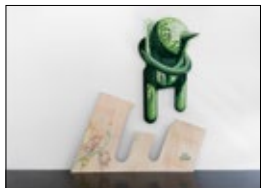


„DIE ABSURDE SCHÖNHEIT DES RAUMES“, HAMBURGER KUNSTHALLE 2020/21

WERKLISTE



MARS, 2020
325 × 520 × 15 cm (3 Teile)
Acryl, Tusche, Öl, Lack auf gefärbter Leinwand auf Holz
Acryl, Lack, Gravur auf Holz
Privatsammlung Hamburg



CHLORIS, 2020
350 × 313 × 15 cm (2 Teile)
Acryl, Tusche, Öl, Lack auf gefärbter Leinwand auf Holz
Acryl, Lack, Gravur auf Holz



HERMES, 2020
364 × 440 × 15 cm (2 Teile)
Acryl, Tusche, Öl, Lack auf gefärbter Leinwand auf Holz
Acryl, Lack, Gravur auf Holz



NEPTUN, 2020
267 × 595 × 15 cm (3 Teile)
Acryl, Tusche, Öl, Lack auf gefärbter Leinwand auf Holz
Acryl, Lack, Gravur auf Holz
Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland



MARY, 2020
313 × 480 × 15 cm (3 Teile)
Acryl, Tusche, Öl, Lack auf gefärbter Leinwand auf Holz
Acryl, Lack, Gravur auf Holz
*Sammlung der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen
Dauerleihgabe an die Hamburger Kunsthalle*



GABRIEL, 2020
374 × 329 × 15 cm (2 Teile)
Acryl, Tusche, Öl, Lack auf gefärbter Leinwand auf Holz
Acryl, Lack, Gravur auf Holz
*Sammlung der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen
Dauerleihgabe an die Hamburger Kunsthalle*

IMPRESSUM

Herausgeber
Philipp Otto Runge Stiftung
c/o Hamburger Kunsthalle
Glockengießerwall 5
20095 Hamburg
Runge-Stiftung@hamburger-kunsthalle.de
www.philipp-otto-runge-stiftung.de



Textbeiträge
Jan Steinke, Dominik Halmer
*Auszug Pressetext zur Ausstellung

Gestaltung
Büro Adalbert

Fotografien
Fred Dott

Alle Installationsansichten:
Hamburger Kunsthalle | Galerie der Gegenwart

Gesamtherstellung
Pinguin Druck, Berlin

© 2023 VG Bildkunst, Bonn
Dominik Halmer, Text- und Bildautoren

Alle Rechte vorbehalten

Präsentiert von:
HAMBURGER KUNSTHALLE



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
„Die absurde Schönheit des Raumes - 7 Künstler*innen versus Ungers“
04. September 2020 – 09. Mai 2021
Hamburger Kunsthalle | Galerie der Gegenwart
kuratiert von Dr. Alexander Klar & Jan Steinke

und im Rahmen von Dominik Halmers Fellowship
der Philipp Otto Runge Stiftung 2020

Dominik Halmer dankt:
Dr. Alexander Klar, Jan Steinke, Fred Dott,
Roland Nachtigäller, Ria Patricia Halmer
sowie der Philipp Otto Runge Stiftung und
der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen

ISBN 978-3-00-076832-3





HAMBURGER
KUNSTHALLE