

DIE DINGE IM SCHWEBEZUSTAND

Roland Nachtigäller

Die Frage danach, wie Dinge Bedeutung erlangen, wann aus der Aneinanderreihung verschiedener Zeichen Sinn entsteht, haben Wissenschaft und Philosophie ebenso lange beschäftigt wie die Kunst. Schon immer war mit dem Erzählen und Berichten auch die Frage nach der Form verbunden, die nicht nur den Verlauf der Narration bestimmt, sondern dem Übermittelten eine nicht unbedeutende Meta-Ebene hinzufügt. Wie verhalten sich Autor und Text, bildender Künstler und Kunstwerk zueinander und welche Rolle übernehmen wiederum Leser und Betrachter? Der radikale Konstruktivismus hat diese Überlegungen in den 1970er Jahren noch einmal zugespitzt, indem der Wahrnehmung jeglicher Zugang zu einer objektivierbaren, bewusstseinsunabhängigen Realität abgesprochen wurde, zu Gunsten einer Perspektive, die Realität als grundsätzlich konstruiert und von individuellen Sinneseindrücken und Gedächtnisleistungen abhängig sieht.

Egal, ob man dieser Radikalisierung in der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung folgt oder nicht, so bleibt doch gerade auch in der Kunst die Frage, wie sich in Bildern, Skulpturen und Installationen Bedeutung manifestiert, wo der Kippunkt vom abstrakten Zeichen zum lesbaren Symbol, zum dekodierbaren Realitätsfragment liegt. Dabei wiederholt sich für den Produzenten immer wieder die letztlich dramatische persönliche Entscheidung, ob man sich in eine individuelle Autonomie, eine eigene künstlerische Welt stürzt, deren Spuren der Betrachter fasziiniert, rätselnd und dekodierend folgt; oder ob zurückgegriffen wird auf den breiten Fundus interpersoneller Zeichensysteme und gesellschaftlich etablierter Codes, deren Lesbarkeit auf der ersten Ebene direkt und wenig verstellt erfolgt und die erst in der Kombination zu neuen Botschaften ein individuelles Potenzial und eine neue Perspektive eröffnen.

Es ist nicht unwichtig, im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Werken von Dominik Halmer solche Überlegungen an den Beginn einer Betrachtung zu stellen, denn für den 1978 in München geborenen Künstler, der unter anderem bei Albert Oehlen in Düsseldorf und Heimo Zobernig in Wien studierte, steht schon ganz am Anfang seiner künstlerischen Auseinandersetzung die Frage im

Mittelpunkt, warum Bilder überhaupt gemacht werden. So beginnt er mit komplexen kombinatorischen Malereien, die in schillernder Farbigkeit und mit hart kontrastierenden Elementen individuelle Weltmodelle bauen, die von Anfang an eine Herausforderung an den Betrachter darstellen. Schon in dieser Zeit, kurz nach dem Abschluss seiner Düsseldorfer Studienjahre, wird deutlich, dass Halmers Werk tief geprägt ist von einer auch theoretisch fundierten Sicht auf die Welt: Kunstgeschichte und Philosophie bilden bei ihm ein unverbrüchliches Referenzsystem seiner Bilder, die mit sinnlichen Mitteln grundsätzliche Fragen an die Welt und ihre Deutung stellen.

In Werken wie *Hier und Jetzt* (2005), *Ordnungsprinzip oder Alles ist gleich* (2005), *Johann fühlt und sieht (Vorschlag zum Filterwechsel)* (2006), *A-Bild (Verdichtung, Vernichtung, Vereinzelung, Vereinbarung)* und *B-Bild (Gleichmachung)* von 2006 verweisen allein schon die sprechenden Titel auf ein geradezu systematisches Abtasten der malerischen Möglichkeiten, untermauert mit einer gehörigen Portion Skepsis. Auf den Leinwänden selbst entfaltet sich eine wahre Kakophonie der bildnerischen Mittel: Zeichnung und gestische Abstraktion, Schaubilder und fotorealistische Details, Graffiti-Elemente und gerenderte Konstruktionen in Acryl, Tusche und Lack – alles auf einer Oberfläche. Es scheint fast, als eigne sich Dominik Halmer in dieser Zeit die weite Palette der Bildfindung, Formensprachen und technischen Mittel neu an, sichtbar für jeden Betrachter seiner Bilder: Was warum malen?

In der fast programmatisch angelegten Serie *Die Ordnung der Dinge* (2005–2008) hat Dominik Halmer diesen Gedanken über mehrere Jahre durchdekliniert und zwischen ironischer Brechung und malerischer Leidenschaft einen Werkkomplex geschaffen, der wie eine künstlerische Vergegenwärtigung der eigenen Ausdrucks- und Mitteilungsmöglichkeiten erscheint. So basieren die Bilder dieser Folge nicht nur auf einer Art Drehbuch, einem einer ›Mindmap‹ nicht unähnlichen Plan der Gedankengänge und Kausalzusammenhänge, sondern Halmer hängt diesen Plan auch gleich mit augenzwinkender Brechung direkt neben die Bilder. Damit suggeriert er einerseits eine verallgemeinerbare Lesbarkeit seiner Malerei – *Plan Ignaz* von 2008 liefert nahezu mustergültig einen scheinbar alles erklärenden

Schlüssel für das malerische Porträt des fiktiven Protagonisten und seiner kognitiv-emotionalen Struktur – und konterkariert sie zugleich in überspitztem kunstdidaktischen Gestus mit der Absurdität eines flirrend überbordenden Zeichensystems.

Aber wohin will Dominik Halmer? Etwa zu Bildern für die Selbstabschaffung des malerischen Gestus? Zu Inkunabeln einer bis zum Unverständnis gesteigerten Erklärungswut? Wird man gar als auch theoretisch gut (aus)gebildeter Maler irgendwann unweigerlich zum Zyniker, der das eigene künstlerische Tun kaum noch ohne mehrfache Brechung betrachten kann? – Oder aber sucht er einfach nur engagiert und kritisch nach den verbliebenen Möglichkeiten eines authentischen künstlerischen Gestus? Eine Richtung weist da vielleicht die werkimmanente Antwort *Weg von Ignaz*, ein Ölbild von 2011, das die Komplexität von Gedanken-, Wahrnehmungs- und Konstruktionsstrukturen so zuspitzt, dass wir uns plötzlich wieder mit der reinen Leidenschaft künstlerischen Ausdruckswollens konfrontiert sehen: Nicht mehr ›Der Weg von Ignaz‹ ist mit diesem Titel beschrieben, sondern er formuliert den entschlossenen Ausruf ›Fort von Ignaz!‹

Bestätigt wird diese Perspektive vor allem durch die weitere Entwicklung des Werks von Dominik Halmer, das in den letzten Jahren eine deutliche Klärung erfährt und vor allem auch sein eigenes Geheimnis entdeckt, eine Rätselhaftigkeit jenseits von ironischen Brechungen und pseudo-erklärenden Schlüsseln. Bereits in der Serie *Die Null wegtragen* (2009) wird mit dem Zurückdrängen der kräftigen Farbigkeit zugunsten einer zumeist hart konturierten schwarzen Formensprache eine Öffnung der zuvor hoch verdichteten Bildwelt eingeleitet. Auch weiterhin steht die Frage nach den Möglichkeiten einer bedeutungstragenden Bilderzählung im Zentrum seiner Aufmerksamkeit, aber nun mischen sich Zeichen von Sexualität und Körperlichkeit mit abstrakten Elementen wie der Faszination für den rechten Winkel oder der Zeichenhaftigkeit der Null. In der Spannung zwischen den Polen Trieb und Kontrolle, Leidenschaft und Vernunft, Intuition und Konstruktion entwickeln diese Bilder ein Bedeutungsspektrum, das in seiner hoch aufgeladenen Erzählsstruktur dennoch eine ganz eigene Undurchschaubarkeit bewahrt

und die Frage nach der Aufschlüsselung dieser bildimmanenten Welten vom Autoren an den Betrachter zurücküberweist.

So liest sich aus dem Titel der jüngsten Ausstellung, die zugleich wieder eine eigene Werkserie thematisiert, auch ein Resümee dieser sehr intensiven und aus der ganzen Fülle der Möglichkeiten schöpfenden Suche: Denn plötzlich erhält der aus der Volkswirtschaftslehre entlehnte Begriff der ›Wertschöpfung‹ wieder ein menschliches Gesicht, durchaus ironisch gebrochen zwar, aber dennoch spürbar als Begeisterung für den Eigenwert der sich in ihrer Präsenz verselbständigen Dinge. Fast als hätte Halmer mit dem Ärmel die Leinwand freigeräumt von den einspinnenden Verweissystemen, erscheinen die Gemälde auf nun zumeist ungrundierter brauner Leinwand ebenso reduziert wie konzentriert. Ein Neubeginn, der dann auch gleich Gott zitiert: *Wort von Gott* und *Skizze von Gott* (beide 2011) sind zwei achsensymmetrisch aufgebaute Bilder, die mit souveräner Geste die Bedingungen und Formensprache der Malerei kondensieren: Palette und Malgrund, pastoser und lasierender Farbauftrag, abstraktes Zeichen und meisterhaft realistische Konvexspiegelung, lichte Pastelltöne und schwarzbraune Abgründigkeit, An- und Abwesenheit von Malerei und Gegenstand. Zugleich markiert der feine und auch über die Materialbeschreibung als bedeutsam hervorgehobene Ahornrahmen einen weiteren Entwicklungsschritt, der in den jüngsten Werken offen zutage tritt: Das Bild drängt sich über das Zitat des Möbelhaften mitten hinein in die Lebens- und Erfahrungswelt des Betrachters, setzt sich zu ihm ins Verhältnis und macht das Gegenüber damit zum Akteur und Thema.

Hing der *Konflikt Naher Osten* anfänglich noch an der Wand, so wandelt er sich nun zum *Konflikttisch Naher Osten* (2011) auf vier staksgigen Beinen, allerdings mit dem Gewinn einer ›strategischen‹ Perspektive und einer Allansichtigkeit von vier Seiten. Das Bild als Illusionsraum tritt nahezu vollständig zurück hinter einen Realraum, in dem die malerischen Elemente je nach Sehrichtung unterschiedliche assoziative Verbindungen eingehen und fast unaufhörlich zwischen bedeutungstragenden Kombinationen und abstrakten Konstellationen hin und her springen. Dieses Spiel treibt Halmer mit *Fall (Klapptisch)* von 2012 noch einen Schritt weiter, denn hier taucht

die funktionale Bestimmung direkt als Titelergänzung auf und neigt sich in der rationalen Betrachtung wieder selbst. Denn dieser Tisch birgt ein hohes praktisches Gefahrenpotenzial, sein Gewicht, das für die Ableitung der Druckkräfte äußerst ungünstig angebrachte Bein oder die kalte stahlgefasste Glasplatte machen das Objekt eher zum Bild eines Tisches als dass tatsächlich zum Platznehmen eingeladen wird. Die abgeklappte Malerei setzt dieses Spiel mit der Alltagsrealität fort, indem sich Flecken und Gegenstände, Glanz und Widerschein, Spritzer und Abdrücke, Objekte und Farben, Schatten und Konturlosigkeit in mehreren (Pseudo-)Ebenen überlagern und durch ihre physische Schräglage zugleich massiv ins Rutschen geraten.

Zellvergleich (2013) wendet sich dagegen schon sehr viel stärker dem Betrachter zu und bietet einen Sitzplatz direkt neben dem Bild an. Eine Falle? Während innerhalb der objekthaft in den Raum gedrehten Malerei drei zellhaufenähnliche Akkumulationen miteinander in Bezug gesetzt werden, erweitert der Platz nehmende Besucher diesen Assoziationsraum um seine eigene Molekularstruktur oder (mit Blick auf die Position des Kopfes) um sein persönliches Energiezentrum – das Gehirn als ewiger Kampfplatz zwischen emotionsgesteuerter Assoziationskraft und pragmatischer Rationalität. Gemalte und gebaute rechte Winkel, illusionistische und als Kontur gemalte Zellhaufen, zweidimensional gesprayte Silhouetten und sich in den Raum wölbende Flächen, präzise Zeichnung und amorpher Klecks konkurrieren in diesem Bild um die Deutungshoheit eines sich immer tiefer verstrickenden menschlichen Gegenübers. Das Bild malt sich selbst im Kopf des Betrachters – bei *Kontakt* von 2013 ist das sogar konkret in eine skulpturale Struktur umgesetzt – es ist ein offener Denkraum voller Absurditäten, Widersprüche und Möglichkeiten.

Dieses Spielerische, das die Spannung hält zwischen augenzwinkernder Leichtigkeit, tiefgründigen Reflexionen und überraschenden Momenten, thematisieren zwei weitere Objekte auch ganz explizit: *Métreur* (Vermesser, 2013) ist Malerei und Möbel, Skulptur und Wesenheit zugleich, erinnert an einen Flipperautomaten genauso wie an eine gekippte Vitrine oder einen unbeholfen sich fortbewegenden Vierbeiner. Das ›Dazwischen‹ wird zum Prinzip, die Malerei

wölbt sich in den Raum und nimmt konkreten Kontakt auf mit den Dingen der Welt, ihren Repräsentanzen, Nutzern und Referenzen. Diese ideenreiche Suche nach einer neuen Unmittelbarkeit, die die Sinne auf mehreren Ebenen beschäftigt und die starren Grenzlinien auflöst, schafft sich in den aktuellen skulpturalen Arbeiten immer mehr Raum. Labilität wird dabei zu einem fast schon generellen Prinzip, prekäre Gleichgewichtsverhältnisse und scheinbar nur kurzfristig mögliche Balancen wirken als optische Attraktionen, um den Bildern näher zu kommen. Für seine Fotogramme hat Dominik Halmer beispielsweise einen Sehraum geschaffen (*Zugriff und Annahme*, 2013), der nicht nur geradezu unmöglich auf zwei Beinen steht (bis man die feinen Befestigungslinien zur Decke entdeckt), sondern der auch zwei Griffe bereit hält, die wie eine Steuerungseinheit zu benutzen sind, gleichzeitig aber allein die sinnlich erfahrbare Erinnerung eines mehr oder auch weniger passenden Handabdrucks vermitteln, mit dessen tönerner Unterstützung man den dreiseitigen Bildraum in höchster Nähe erkundet. Diese Fotogramme setzen die malerischen Ideen Halmers mit anderen Mitteln fort, indem sie tückisch durch- und hinterleuchtete Abbildungen mit den Schatten realer Objekte kombinieren und so dieser alten kameralosen Bilderzeugungsmethode eine neue Tiefe und Räumlichkeit verleihen.

Es ist dieser allgemeine Schwebezustand, der die Werke von Dominik Halmer so schwer fassbar macht und zugleich deren Faszinationskraft bestimmt. Jedes seiner Bilder ist eine Welt für sich, rätselhaft, voller Spiegelungen und Reflexe, erhaben und banal, chaotisch und von entwaffnender Struktur. Sie entfernen sich fast tänzerisch vom Abbild einer wie auch immer gearteten Realität. Sie behaupten nicht: Das ist die Welt, sondern fragen mit fast kindlicher Hartnäckigkeit: Was ist die Welt? Ist das die Welt? Und nicht erst in den Fotogrammen wird die Grauzone zum bedeutungsstiftenden Element, das die scharf konturierten, lesbaren Realien zu Statisten einer neuen, sich ständig wandelnden, schillernd unscharfen Erzählung werden lässt.

THINGS IN LIMBO

Roland Nachtigäller

The questions of how things acquire significance, of when meaning arises from the stringing together of various symbols have interested science and philosophy as long as art. What has also always been connected with recounting and reporting is the question of form, which not only determines the course of the narrative but also adds a considerable meta-level to the transmission. How do author and text, artist and artwork relate to one another, and what role do readers and viewers assume in turn? Radical constructivism brought such considerations to a head once again in the nineteen-seventies through denying perception any access to an objectifiable, consciousness-related reality, in favor of a perspective that sees reality as fundamentally constructed and dependent on individual sense experience and powers of memory.

Whether one adheres to this radicalization in examining the possibilities of human perception or not, in art what, nonetheless, also remains is the question of how meaning is manifest in images, sculptures, and installations, where the tipping point from the abstract figure to the readable symbol, to the decodable fragment of reality lies. In this, what ultimately recurs for producers again and again is the dramatic personal decision of whether one lunges into an individual autonomy, into one's own specific artistic world, by whose traces viewers are fascinated and pursue them in a puzzling and decoding manner; or whether one falls back on the broad range of interpersonal systems of symbols and socially established codes, which become readable on the first level in a direct and little disguised manner and first open up an individual potential and a new perspective in combination with new subtexts.

Within the framework of examining the works of Dominik Halmer, it is worth putting such considerations at the beginning of contemplation, since for the artist, who was born in Munich in 1978 and studied with Albert Oehlen in Düsseldorf and Heimo Zobernig in Vienna, among others, the question of why images are made at all is already central to beginnings of his artistic exploration. He thus started with complex combinatory paintings that construct individual models of the world in shimmering colors and with hard-contrasting elements, which present the viewer with a challenge from the very beginning.

What already becomes clear in this period shortly after concluding his studies in Düsseldorf is the fact that Halmer's work is profoundly shaped by a view of the world that is also grounded in theory: in his work, art history and philosophy form a steadfast system of references for his images, which pose fundamental questions regarding the world and how it is interpreted.

In works such as *Hier und Jetzt / Here and Now* (2005), *Ordnungsprinzip oder Alles ist gleich / Organizing Principle, or Everything is Equal* (2005), *Johann fühlt und sieht (Vorschlag zum Filterwechsel) / Johann Feels and Sees (Suggestion for a Change of Filter)* (2006), *A-Bild (Verdichtung, Vernichtung, Vereinzelung, Vereinbarung) / A-Painting (Condensation, Annihilation, Isolation, Agreement)* and *B-Bild (Gleichmachung) / B-Painting (Equalization)* of 2006, the expressive titles alone already make reference to a virtually systematic sampling of painterly possibilities, accentuated with a proper dose of skepticism. On the canvases themselves, what develops is a veritable cacophony of pictorial means: drawing and gestural abstraction, diagrams and photorealistic details, graffiti elements and structures rendered in acrylic, India ink, and lacquer—all on one surface. At this time, it nearly seems as if Dominik Halmer appropriates the broad palette for the generation of images, languages of forms, and technical means anew, and what becomes visible for every viewer of his images is the question: Why paint what?

In the nearly programmatically laid out series *Die Ordnung der Dinge / The Order of Things* (2005–2008) Dominik Halmer elaborated these thoughts in-depth over several years and created a complex of works between ironic refraction and painterly passion that seems to be an artistic visualization of his own facilities of expression and communication. The images in this series are thus not only based on a type of script, on a map of trains of thought and causal connections that is not unlike a 'mind map.' Halmer also hangs this map directly next to the images with a wink of refraction. In doing so, he, on the one hand, suggests a generalizable readability of his painting—*Plan Ignaz / Map of Ignaz* of 2008 even provides a key to the painterly portrait of the fictive protagonist and his cognitive-emotional structure that seems to explain everything in a nearly exemplary manner—

and at the same time counteracts it with an exaggerated, artistically didactic gesture with the absurdity of a system of symbols that shimmers in an exuberant manner.

But where does Dominik Halmer want to go? Perhaps, toward pictures for the self-elimination of the painterly gesture? Toward incunabula of a fury to illustrate that is heightened to incomprehension? Does one, even as an also theoretically well trained and/or educated painter, at some point inevitably become a cynic who is barely still able to observe his own artistic activity without manifold refraction?—Or is he, however, simply only searching in an engaged and critical manner for the remaining possibilities for an authentic artistic gesture? The response inherent in the work *Weg von Ignaz / Way of/Away from Ignaz*, an oil painting of 2011 that brings the complexity of thought, perception, and design structures to a head in such a way that we suddenly find ourselves confronted once again with the pure passion of the desire for artistic expression, perhaps indicates one direction: with this title, it is no longer 'The Path of Ignaz' that is described; he instead formulates the determined exclamation 'Get away from Ignaz!'

This perspective is confirmed above all by the further development of Dominik Halmer's work, which has undergone an explicit clarification in recent years and above all also discovered its own secret, an enigmatic quality beyond ironic refractions and pseudo-explanatory keys. An opening up of the previously highly concentrated pictorial world is already initiated in the series *Die Null wegtragen / Carrying away the Zero* (2009) with the damping of the forceful colorfulness in favor of a mostly hard-contoured, black language of forms. Although the question of the possibilities for a meaningful pictorial narrative also remains a focus of his attention, symbols of sexuality and corporeality are now combined with abstract elements such as a fascination with the right angle or the symbolic expressiveness of zero. In the tension between the poles of desire and control, passion and rationality, intuition and construction, these images develop a spectrum of meaning that, in its highly charged narrative structure, nonetheless preserves a wholly unique impenetrability and transfers the question of how to break

down the worlds inherent in these images back from the author to the viewer.

What can therefore be read in the title of the most recent exhibition, which simultaneously again deals with one unique work series, is also a summary of this intensive search created from the entire wealth of possibilities: since, suddenly, the concept of 'value creation,' which is borrowed from economics, is once again given a human face that, although it is fractured in an utterly ironic manner, is nonetheless perceptible as an enthusiasm for the intrinsic value of the individual things that become independent in their presence. Almost as if Halmer had cleared the canvas of cocooning systems of reference with his sleeve, the paintings on now mostly unprimed canvas seem as reduced as they are concentrated. A new beginning that then also immediately cites God: *Wort von Gott / Word of God* and *Skizze von Gott / Sketch of God*—both 2011 are two images structured with axial symmetry that condense painting's conditions and language of forms with a confident gesture: palette and painting ground, impasto and glazed application of paint, abstract symbols and masterfully realized convex mirroring, light pastel shades and blackish-brown inscrutability, presence and absence of painting and subject. At the same time, the fine maplewood frames, which are also highlighted as being meaningful as a result of the material description, denote a further stage of development that openly comes to light in the most recent works: by citing a furniture-like quality, the image thrusts itself into the viewers' worlds of life and experience, positions itself in relationship to them, and thus makes the person opposite into actor and subject.

Even though the *Konflikt Naher Osten / Conflict Middle East* initially still hung on the wall, it has now been transformed into the *Konflikttisch Naher Osten / Conflict Table Middle East* (2011) on four long legs, admittedly, with the gain of a 'strategic' perspective and the possibility to be viewed from four sides. The image as a space of illusion steps back virtually behind a real space in which the painterly elements enter into different associative connections depending on the angle of viewing and leap almost unceasingly back and forth between meaningful combinations and abstract constellations.

Halmer takes this game yet one step further with *Fall (Klapptisch) / Fall and Case (Folding Table)* of 2012, since here the functional purpose appears directly as a supplement to the title and is itself negated once again through rational contemplation. Since this table conceals a potentially very practical danger: its weight, the leg that is attached in a manner extremely disadvantageous for dissipating forces of pressure, and the cold sheet of glass set in a steel frame make the object into more of an image of a table than actually something that invites taking a seat. The folded-down painting continues this play with everyday reality through superimposing blotches and objects, luster and reflection, splatters and imprints, objects and colors, shadows and lack of contour in numerous (pseudo) layers that simultaneously start to slide severely due to their slanted physical position.

Zellvergleich / Molecular Comparison (2013), in contrast, already makes a much more intensive appeal to the viewer and offers a seat directly next to the image. A trap? While three accumulations resembling clusters of cells are placed in relation to each other within the painting, which is turned into the room in an object-like manner, the visitor who takes a seat supplements this space of association with his or her own molecular structure or (in light of the position of his or her head) with his or her own personal center of energy, the brain as an eternal battleground between a power of association guided by emotion and pragmatic reality. Painted and constructed right angles, clusters of cells painted in an illusionistic manner and as a contour, two-dimensional sprayed silhouettes and a surface arching into the space, precise drawing and amorphous blotch vie in this image for the sovereignty of interpretation of a human counterpart who becomes ever deeper enmeshed. The image paints itself in the head of the viewer (in *Kontakt/Contact* of 2013, this is even concretely translated into a sculptural structure); it is an open space for thought that is full of absurdities, contradictions, and possibilities.

This playful quality, which maintains a tension between ironic lightness, in-depth reflections, and surprising moments, is also quite explicitly addressed in two additional objects: *Métreur (Surveyor*, 2013) is painting and furniture, sculpture and essence at the same time, calls to mind a pinball machine, a tilted glass display case, or a four-

legged animal moving awkwardly along. The 'in-between' becomes the principle; the painting bulges into the space and takes up concrete contact with the things of the world, their representative purposes, users, and references. This inventive search for a new immediacy, which occupies the senses on multiple levels and dissolves fixed boundaries, creates increasing space for itself in the current sculptural works. In them, instability becomes nearly a general principle, precarious relationships of equilibrium and balances that are seemingly only possible for a short time function as optical attractions to bring viewers closer to the images. For his photograms, Dominik Halmer created, for example, a space for seeing (*Zugriff und Annahme / Access and Acceptance*, 2013) that not only stands on two legs in a virtually impossible manner (until one discovers the fine threads attaching it to the ceiling) but also has two handholds that can be used as a steering unit, and at the same time convey alone the sensually experienced memory of a more or also less matching handprint, with whose clay support one explores the three-sided pictorial space with the greatest proximity. These photograms carry Halmer's painterly ideas forward with other means through guilefully combining x-rayed and backlit images with the shadows of real objects, thus giving this old method of creating images without a camera a new depth and spatiality.

It is this general state of uncertainty that makes the works of Dominik Halmer so elusive and constitutes their powers of fascination at the same time. Each of his images is a world in itself, enigmatic, full of mirages and reflections, the sublime and the banal, chaotic and with a disarming structure. They distance themselves in a dance-like manner from the reproduction of a reality, whatever its nature. They do not claim: This is the world. They instead pose questions with an almost childlike tenacity: What is the world? Is this the world? And it is not first in the photograms that the gray zone becomes the meaningful element, makes sharply contoured, readable realities turn into extras in a new, constantly changing, dazzlingly out-of-focus narrative.