

Texte zur Kunst von

Frank Dömer

Thomas Bayrle
Susanne Lange
Rolf Lauter
Claudia Schubert
Ulrich Wilmes

Köln, 2005

Es stimmt immer alles (nicht)

© Ulrich Wilmes, 1990

Bei der Annäherung an die Malerei von Frank Dömer trifft der Betrachter auf eine Bildwelt, deren Erscheinungsform an abstrakten Farb/Form-Relationen ausgerichtet ist. Seine in den letzten beiden Jahren entstandenen Bilder zeigen eine Auseinandersetzung mit den struktur- und formbildenden Prozessen malerischer Abstraktion, auf der Basis eines Bildbegriffs, der Komposition im Sinne einer vorgedachten Einheitsbildung bzw. Ganzheitsvorstellung ablehnt. Dabei entwickelt Dömer eine Spannweite unterschiedlicher Lösungsansätze, die thematische Akzentverschiebungen und formale Variationen dieses nach wie vor virulenten Problembereichs künstlerischer Praxis zum Ausdruck bringen. Am Beispiel zweier in diesem Jahr entstandener Bilder sollen im folgenden diese unterscheidbaren Realitätsvariationen malerischer Abstraktion beschrieben werden.



Beide Bilder „Ohne Titel“ sind abstrakte Bilder, unter der Maßgabe, daß sie realistische Vorbilder verweigern, das heißt, keine ausserbildliche Gegenständlichkeit mimetisch wiedergeben. Das Bild selbst ist vielmehr als eine empirische Realität anzuerkennen, die sich einer anschaulichen Erfäßbarkeit entzieht. Das Sichtbare kann daher nur in einer sehenden Annäherung beschrieben werden als das, was im Bild entstanden und zu einer Einheit gebracht ist, die inkohärente Farbstrukturen in flächenbezogene und räumliche Relationen bindet. Was ist also zu sehen auf bzw. in den Bildern von Frank Dömer?

Die Erscheinung des ersten Bildes (Öl auf Leinwand, 190 x 140 cm) wird bestimmt von dominanten Farbklang eines changierenden Blaugrün, das nahezu die gesamte Bildfläche überzieht. Differenzierte Methoden des Auftrags - Pinseln, Spachteln, Rakeln - der in unterschiedlicher Konsistenz angemischten Farbe - teils dünnflüssig lasierend, teils in opaker Dichte - läßt einerseits partiell eine vielfarbige Grundierung durchscheinen und verweigert gleichzeitig Formbildungen. An wenigen Stellen, besonders am unteren Bildrand treten Brüche in diesem flächendeckenden Farbschleier auf, die diese Schichtung offenlegen. Die durch die materielle Überlagerung erzeugte Suggestion einer räumlichen Staffelung wird andererseits durch die Vermalung weißer Akzente, die den diffusen Farbverlauf kontrastieren, nivelliert. Demgegenüber deuten die beiden im Bildzentrum erkennbaren Weißspuren eine unter der Oberfläche schwimmende Formgestalt an, die durch eine mit dem Pinselschaft eingefügte Konturierung

verstärkt wird, und sich so gegen die Vermalung der blaugrünen Farbhaut behauptet. Die Bildgestalt erscheint somit als Ergebnis relationaler malerischer Prozesse.

Aus der differenzierten Behandlung der Farbe durch Schichtung, Überlagerung, Vermalung erwachsen Andeutungen von Formelementen, die in einer akompositionellen Struktur weitgehend aufgelöst werden. Durch die bedachte Verteilung minimierter Farbakzente mit einer Betonung der Mitte erscheinen diese prozessualen Strukturen jedoch auf das Bildformat bezogen und somit an die Fläche gebunden.

Demgegenüber besitzt das zweite Bild (Öl auf Leinwand, 170 x 170 cm) einen dezentralen Bildaufbau, auf der Grundlage strukturell unterschiedener, zum Teil leuchtender Farbflächen, besser Farbzonen. Der obere Bereich des Bildes ist durch fünf vertikale Farbzonen klar gegliedert, deren Grenzbereiche teilweise ineinander verlaufen oder sich überlappen, und somit räumlichen Effekten entgegenwirken. Dabei beherrschen die leuchtend orange, mit grünen Spurenelementen vermalte am rechten Bildrand und die sich bildeinwärts anschließende blaugrüne die gesamte rechte Bildhälfte. Beide unterscheiden sich durch einen gegenläufigen Duktus. Während die orange horizontal vermalte vor einem dunklen Hintergrund steht, ist die blaugrüne mit vertikalen Spachtelbahnen aufgetragen, die an einigen Stellen aufgerissen sind, und die schwarz-orange Untermalung offenlegen. Diese vertikale Gliederung setzt sich in die linke obere Bildecke fort mit einem grau, weiß schwarzen Dreiklang, wobei alle drei einen horizontalen Duktus mit wiederum Spurenelementen grüner Vermalung aufweisen. Diese klar gegliederten Farbzonen bilden eine flächenparallele Gliederung, in die eine aus der Mitte an den linken Bildrand versetzte bräunlich-gelb vermalte Struktur eingebunden erscheint, die nicht zu definieren ist, sich aber durch eine plastische Zeichnung dennoch als Formelement von den zuvor beschriebenen Farbflächen abhebt. Dies wird zuletzt durch das Irritationsmoment der in den Übergangsbereich plazierten weißen, sich in ihrer Überschneidung abschwächenden Kreisformen akzentuiert, während die sich darunter anschließenden breiten Vermalungen eine vermittelnde Funktion zwischen der Form und den Flächenstrukturen haben. Insgesamt vergegenwärtigt das Bild somit eine differenzierte Wechselwirkung malerischer Farb- und Formstrukturen, die auf einem Bildaufbau im Sinne einer stimmigen Fügung inkohärenter Einheiten in der Fläche basieren.



Beide für das Werk von Frank Dömer als exemplarisch beschriebenen Bilder bezeichnen Erscheinungsformen malerischer Abstraktion, indem sie eine Rückführung der sichtbaren Farb- und Formelemente auf gegenständlich determinierte, außerbildliche Vorbilder verweigern. Dömers Malerei beinhaltet eine Freisetzung der Farbe und des Malprozesses und setzt somit die Bedingungen von Malerei als Reflexions- und Darstellungsgegenstand ein. In diesem Sinne handelt es sich um reine Malerei, unter der Vorgabe eines offenen Bildbegriffs, der sich an den Voraussetzungen prozessualer Einheitsbildung ausrichtet, das heißt, dessen Einheit nicht auf einer wie immer definierten kompositionellen Notwendigkeit basiert, sondern inkohärente Bildeinheiten in einen relationalen Kontext einbindet.

Diese Inkohärenz der Bildeinheiten in Dömers Malerei bewegt sich immer im schmalen Grenzbereich latenter Übergänge und Unvermitteltheit der sich definierenden, überlagernden und verschüttenden Farbstrukturen. Insofern thematisiert Dömers Malerei ihre Entstehung als Abfolge malerischer Prozesse, die von Entscheidungen gesteuert werden, die einer inneren Folgerichtigkeit gehorchen, das heißt, deren Elemente sich im Bild zu einer Einheit fügen, die nicht anschaulich erfaßbar, sondern nur in der vorurteilslosen Annahme seiner Fremdheit greifbar wird.



Frank Dömer

© Thomas Bayrle, 1991

...Bis aus einer „Masse aufgetragener Farbe“ eine Form wirklich wird...
Erfahrungen sich aufsummieren...
durch Zutun - Wegtun - Differenzieren von unsäglich vielen Kleinigkeiten...

In dem fast uferlosen Ausdruckswirrwarr der „abstrakten Strukturen und der Formbildenden Prozesse“ - zu erfahren durch Niederschläge - Hoffnungen, was für den Maler ist und was nicht ist - ist die Erfahrung von Frank Dömer.

Was soll ich sagen, was nicht schon ähnlich gesagt ist, wenn es sich um „ganz normale abstrakte Malerei“ handelt?

Z.B. die Wirbel mit dem Spachtel routieren sich hier in den Raum hinein - und drängen dort überflüssige Massen hinaus...

Farbmatten verkleben - verkarsten zu Klumpen hier - und reißen - zerbröseln zu „freigelegten Räumen“ dort...

als Spur einer vehementen Malerei wölben sich abstrakte Lagen über minutiösen „Gegenstandsillusionen“: durch Druck - als Spur - zum Symptom...

Frank Dömer

„Public Enemy“ (1992/93)

© Susanne Lange, 1993

Frank Dömers bislang größte, allein das Thema „Stuhl“ variierende Bildfolge „Public Enemy“. Im Gesamtkontext seiner Arbeit bezeichnet sie zugleich eine Suche nach einer möglichen Gegenständlichkeit als thematischer Ausgangspunkt. Die aus 96 gleichformatigen Werken bestehende Bildfolge ist im Laufe des Jahres entstanden. In ihr lotet Frank Dömer seine Auseinandersetzung mit einer Malerei vor dem Hintergrund ihrer eigenen Geschichte vielfältig aus.

Zitate aus der Kunstgeschichte, von Caravaggio, van Gogh oder Matisse, sind Bilder eingebracht. Manchmal bleiben sie nur noch als Stimmung spürbar oder als Raster und Ornament Bestandteile des Hintergrunds. Während manche liiert ausgearbeitet werden, sind andere nur schematisch mit wenigen Pinsel-

Es gibt einfache Hocker, verschnörkelte oder fast barock zu nennende Stühle, denen aus dem Bild drängende, metaphysisch wirkende Stühle, schwebende, hängende, tanzende Stühle, manche sind verzerrt oder verwischt, andere wirken wie abgestellt. Der Hintergrund, in den die Stühle eingebunden sind, oder der als bloße Projektionsfläche für den Gegenstand fungiert, ist sehr frei gestaltet: Ornamente, Raster, Kratzer, Gitter, Flächen, Räume, Landschaft. Folien für Schauplätze vielfältiger Art, aber auch Lust am Material. Von wenigen, den Stühlen hinzugefügten Gegenständen abgesehen, etwa die über eine Lehne gehängte Jacke oder ein Bierglas, ist es das Motiv des Feuers, das in vielen Bildern wiederkehrt. Feuer und Holz, zwei Komponenten, mentreffen zwangsläufig zu Flammen führt, die den Gegenstand verzehren, vernichten, die andererseits aber auch Wärme spenden, bleiben hier seltsam isoliert.

Selbst wenn die spürbar zum Zei-immer additiv;



trägt den Titel Art Wende auf der punkt seiner Male-eines knappen Jah-gegenständlichen

daher bewußt in die werden, formelhaft, Stühle sehr detail-strichen skizziert.

mit ihren Proportio-

abgesehen, etwa die über eine Lehne gehängte Jacke oder ein Bierglas, ist es Feuers, das in vielen Bildern wiederkehrt. Feuer und Holz, zwei Komponenten, mentreffen zwangsläufig zu Flammen führt, die den Gegenstand verzehren, vernichten, die andererseits aber auch Wärme spenden, bleiben hier seltsam

auf einem Stuhl abgelegte Malerpalette in Flammen steht, wird das Feuer nie chen der Bedrohung. Wie die anderen Gegenstände setzt es Frank Dömer eine eindeutige Bedeutungszuweisung bleibt offen.

Daß die Stühle fast überwiegend nur drei Beine haben, fällt beim ersten Anschauen kaum auf. Zu schnell ist der Gegenstand, und wäre er nur Fragment, als Stuhl codiert und identifiziert. Drei Beine, sagt Frank Dömer, bedeute auch Zurücknahme von Macht und Übernahme von Verantwortung, dabei an die kulturgeschichtliche Bedeutung des vierbeinigen Stuhls denkend, der ursprünglich für das domestizierte, unterworfenene Tier stand.

Übernahme von Verantwortung impliziert Bewußtsein für die Geschichte, macht den funktionalen Stuhl, das heißt, den nicht funktionierenden Stuhl zum Sinnbild des Titels. Jeder einzelne der 96 Stühle bleibt dabei immer auch das Bild eines Stuhles, der in der Aneinanderreihung, in der Potenzierung seiner selbst an Individualität und damit an Symbolhaftigkeit verliert und schließlich auch zum Zeichen seiner eigenen Gegenständlichkeit wird.



Frank Dömer im Dominikanerkloster

© Rolf Lauter, Frankfurt am Main im Oktober 1994

Frank Dömer

variation, die der Erfahrungs- In der Arbeit denen er gegenstand



hangs oder als wahrnehmungsäst- auch oft so scheinen - ist einem ande- des Individuums und der Masse, der tät der Idee. Die Malerei gibt dem raum- und zeitbezogenen trakte, gleichzeitig aber auch als reale Dömer sich an Vorbilder aus der Kunst-

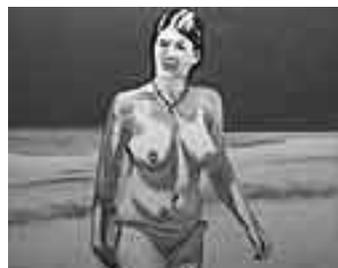
te und macht die Malerei zu einem selbstbezüglichen Medi- dem Jahr 1993 zeigt eine Verdichtung der Wahrnehmung mentaufnahmen der im Gedächtnis verhafteten Vorstellun- Einzelne Körperteile werden in ihrer erotischen Präsenz zu gentliche Bildtexte pointieren die Darstellungen zu Erzäh- Geschichte je ganz auflösen könnte. Malerei als biographi- meist eingebunden in eine anonyme farbige Räumlichkeit, Gedankenraum. In der Serie **Anne I-V** (1993) wird eine in Grautönen gemalte Frau in chem Rot getränkte Strandlandschaft eingebettet. Die Erinnerung verändert ein Bild, von einem Menschen. In der kleinen Serie mit vier grau in grau gemalten Bildern (1992), die eine Frau am Strand zeigen, holt der Künstler - beginnend bei einer Fern- Figur mit jedem neuen Bild stufenweise näher zum Betrachter. Mit zunehmender Nähe der Blick auf den Körper und schließlich auf die nackten Brüste der Frau. Ein Stilleben in einen Akt über.

(*1961) thematisiert Malerei über die formale Geste der Abstraktion und Motiv- Bildserie oder Gruppe. Der Bildgegenstand, den er behandelt, ist der Gegenstand wirklichkeit, die Suche nach den Bildern des Privaten, Intimen und der Erinnerung.

Public Enemy (1992/93) etwa sind es annähernd 100 Bilder kleineren Formats, in anhand des Themas >Stuhl< malerische Reflexionen anstellt. Der Alltags- wird als ein variables funktionales Objekt, als Teil eines räumlichen Zusammen-



ethische Größe behandelt. Kein Gegenstand - und mag es ren gleich. Dömers malerisches Problem ist das Problem Subjektivität der Wahrnehmung gegenüber der Objektiv- Künstler die Möglichkeiten, einen Gegenstand in seiner Erscheinungsweise wiederzugeben. Malerei wird als abs- Größe aufgefaßt. Demnach ist es nur konsequent, daß geschichte anlehnt. Er zitiert Motive, Malweisen oder Inhal-



um. Eine Serie von Frauenakten aus des Künstlers auf >Augenblicke<, Mo- gen eines Menschen, eines Körpers. >Objekten der Begierde<, stilisiert. Gele- lungen, ohne daß der Betrachter eine sches Notizbuch. Der weibliche Akt ist



in einen offenen eine von bläuli- eine Vorstellung **Ohne Titel** ansicht - die verdichtet sich geht unmerklich



In seiner jüngsten Arbeit, einer Werkgruppe aus insgesamt 20 gleich großen Bildern, die alle aus einem grün gefärbten und mit Mustern bedruckten Stoff bestehen, auf den der Künstler in ein Rechteckfeld mit helleren Blau- und Grautönen kleine sitzende, liegende, spielende oder lachende Kinder gemalt hat, wird nochmals eine stärkere bildnerische Konsequenz deutlich. Das kleine Kind, ein beliebtes Beobachtungsobjekt des familiären Alltags, wird hier zum Gegenstand einer sich selbst beobachtenden Malerei. Motiv- und Formvariationen dienen dem Durchspielen eines Themas nach unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Richtungen. Kunstgeschichtliche Paraphrasen vermischen sich mit Bildern der Gegenwart. Raum und Zeit scheinen aufgehoben zu sein. Die hellblauen Farbtöne >entrücken< die Darstellungen der Realität. Nur die als Rahmen stehengebliebenen Stoffteile stellen die Verbindung zum Jetzt her. Die Gestaltungen selbst scheinen aus dem Unterbewußtsein, aus der Erinnerung aufzutauchen, beginnen, sich in unseren Gedanken wie entfernte Bilder unserer eigenen Kindheit zu bewegen. Mit dieser Werkgruppe setzt Frank Dömer Teile unseres Gedächtnisses frei, läßt er uns einen kleinen Teil unserer kollektiven Vergangenheit spüren.

Das Gegenständliche im Ungegenständlichen: Zur Malerei von Frank Dömer

© Susanne Lange, Köln, August 1996



Jedes künstlerische Mittel heute bietet Anlaß für eine Grundsatzdiskussion über die mit ihm verbundenen Intentionen und Aussagewerte. Die Frage nach der Methode oder das dem Werk zugrunde liegende Konzept heiligt dann die Mittel, wenn beides hinlänglich beantwortet zu sein scheint und wenn sich jenes Fünkchen „Neue“ einstellt, das retrospektiv den Anspruch auf Originalität einlöst. Das Originäre, Neue denkt sich gern als Paar oder Gruppe, spielt mit der Wiedererkennbarkeit, dem Stil, das heißt, der vom Künstler hart errungenen Formensprache. Das Moment des Wiedererkennens deckt sich bei dem Rezipienten mit der Freude des kindlichen Erinnerungsvermögens, welches das eine mit dem anderen zu kombinieren weiß und ein Ganzes daraus macht.

Im Ausschlußverfahren werden die Dinge faßbar, im Markenzeichen verdichten sie sich zu einem operativen Begriff.

Das Denken in Serien oder Reihen, Werkgruppen oder Werkkomplexen erleichtert den Umgang mit der Kreativität und grenzt das Zufallsprodukt vom Meisterwerk ab. Das künstlerische Potential, solchermaßen kanalisiert, findet Bestätigung in sich selbst und seinem Gegenüber, das es abzugrenzen und zu benennen vermag. Gespiegelt in der Einzigartigkeit der künstlerischen Äußerung bestätigt sich die Sehnsucht nach dem Individuellen, das mit Klarheit, Konturen und eben jener postulierten Wiedererkennbarkeit verhaftet bleibt. Innerhalb des selbstgewählten Kosmos herrschen die Gesetze der Grenzwertigkeit. In einer Zeit, in der die Realität mit scheinbar ungeahnter Kraft Gesetzmäßigkeiten aus den Angeln hebt und selbst die Phantasie hinter der Wirklichkeit zurückbleibt, wird die Freiheit selbst bedroht. Die Suche nach dem Originären wird in die Realität zurückverfolgt, nicht Abstraktion oder Konkretion sind die vorherrschenden Stilmittel, sondern Mimesis getarnt als Grenzüberschreitung, wo es schon lange keine Grenzen mehr gibt.

Suspekt freilich bleibt bei all dem jene Kunst, die sich scheinbar nur mit sich selbst begnügt und dem Realen, Faßbaren die Geste und den Willen zur Äußerung entgegenstellt. Zum Kulminationspunkt wird hierbei die der Abstraktion verbundene Malerei. Wer diese noch lesen kann, konkurriert mit der vielgelobten Imagination des Kindes, verschreibt sich einer Bildgrammatik, die zwar Regeln folgt, aber nicht geregelt sein will. Solchermaßen wird der Zugang zu einem Werk erschwert. Wer Bilder professionell betrachtet, Vermittler oder Übermittler seiner Eindrücke und Gedanken hierzu sein will, beruft sich auf sein apparatives Wissen. Zur Herstellung von Analogien muß jedoch schon lange nicht mehr das große Feld der Klassik bemüht werden, die Gegenwartskunst selbst wird zum Vergleichs- und Analysefeld.

Beim Entschlüsseln abstrakter Bilder hilft darüber hinaus die Suche nach Analogien zum Gegenständlichen. Die unbekannte



Form wird dechiffriert, indem man sie mit dem vertrauten Vokabular in Verbindung bringt. Assoziationen an Landschaften oder figürliche Darstellungen sind zwar naive Beispiele für jenen Wunsch nach Übereinstimmung, die das Nichtfaßbare faßbar macht, aber selbst dort, wo ein Bild nichts bietet als eine schwarze Fläche, greift die Idee nach Übergreifenden Zusammenhängen. Wo diese nicht auf den ersten Blick angeboten werden, regiert der Affront des Nichtverstehens. Die Sprache beginnt zu versagen, und rutscht in banale Beschreibungsversuche ab. Wie ein Analphabet sucht man sich an der Oberfläche eines Bildes entlangzutasten, folgt dem Verlauf der Farben, die klar gesetzt oder verwischt sein können, unterscheidet pastose von lasierten Bildpartien, reagiert auf die den Farben inhärente Komplementärkraft, verifiziert Vorder- und Hintergrund, bleibt an der Körperlosigkeit der Fläche haften, wo die Zweidimensionalität fehlt, und wird dabei immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen.

Das Bild wird zur Folie eines sprachlosen Gefallens oder Nichtgefallens. Die Reaktionen chan-

gieren zwischen Emotionalität, ästhetischem Unbehagen oder aber dem Stimulans des uneingeschränkten Gefallens.

Wer sich hier nicht abwendet oder dem schnellen Urteil von Gut und Schlecht, Originell oder Altbekannt nachgibt, wird zur Stellungnahme gezwungen. Die Offerte des Malers wird Anlaß für einen Auseinandersetzungsprozeß der persönlicher und unpersönlicher zugleich nicht sein könnte: Entäußerung auf beiden Ebenen; Entgrenzung der Kommunikation, gerade weil mit einer Sprache operiert wird, die sowohl auf der Produzenten- als auch auf der Rezipientenseite jenseits konventioneller Verständigungsregeln liegt.

Ein Beispiel: Die Darstellung einer entblößten mit Draht umwickelten Frau kann Empörung oder lustvolle Gefühle hervorrufen, ein nacktes Rot, umgeben von einem kalten Grau, bleibt demgegenüber unkonsumierbar. Als „Antipode“ gesetzmäßiger Entfaltungskräfte dominiert das Rot auch dort, wo die Verhältnismäßigkeit der Mittel umgekehrt wird: Ein nacktes Grau umgeben von einem leuchtenden Rot. Beidermaßen korrespondiert das eine mit dem anderen, was hier Sprengung der Form bewirkt, führt dort zur Verdichtung der Gestalt - Auflösungsprozeß und Kristallisation in einem.



Die Bilder, auf die hier reflektiert wird, sind das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung mit dem Medium Malerei. Einer Malerei, die nicht sich selbst genügen will, wohl aber innerhalb ihrer Grenzen operiert. Frank Dömers Entscheidung für die Ungegenständlichkeit des Gegenständlichen hat den Charakter eines vorkausalen Untersuchungsfeldes, in dem er seinem Interesse für Entstehungsprozesse im Hinblick auf Ursache und Wirkung uneingeschränkt nachzugehen weiß. Die Mittel der Malerei setzt er dabei nicht subtil oder ästhetisierend ein, sondern offensiv und mit einem Bekenntnis zur Geste. Dabei sind seine Bilder weder Zustandsbeschreibungen innerer Befindlichkeiten noch bloße Darstellungen malerischer Abstraktionsprozesse. Die Wahrnehmung und Verarbeitung äußerer Zusammenhänge bleibt nicht ausgespart und wird stets auf die eigene Standortbestimmung hin untersucht. Informationen sammeln sich gleichsam im sprachlich nicht faßbaren Raum, um in der malerischen Übertragung nach den Gesetzen der Redundanz an Form zu gewinnen. Dieser reflexive Umgang mit dem Medium Malerei markiert den Stolperstein des *l'a-rt pour l'art*, erklärt die spürbare Distanz zum Rezipienten, indem sich der Widerstreit des scheinbar nicht Vereinbaren über den Zustand der Behauptung hinwegsetzt.



Ein Großteil der Bilder Frank Dömers entsteht eruptiv. Das parallele Arbeiten an sechs bis acht Werken innerhalb einer kurzen Zeitspanne ist Teil der Methode. Wie aus einem Guß und mit vermeintlich spielerischer Leichtigkeit visualisiert sich hier ein Bilderzyklus nach dem anderen, wobei die Bildsprache innerhalb weniger Tage oder Wochen von formalen und farblichen Abweichungen charakterisiert sein kann. Jedes Bild wird mit der gleichen Ausschließlichkeit gesetzt, findet seinen Abschluß in sich selbst, um darüber hinaus auf nachfolgende Bildformulierungen zu verweisen.

Übermalungen sind dabei keine Seltenheit, oftmals dient die bereits bearbeitete Fläche als Ausgangspunkt für neue bildsprachliche Äußerungen, wobei das Neue auf das Alte reagiert und vice versa. Der Habitus der Handschrift bleibt stets unverkennbar.

Das Interesse am malerischen Duktus wie an der Qualität der Versprachlichung zeichnerischer Elemente variiert lediglich in der Gewichtung der Bildintentionen. Anklänge an den

Bereich des Gegenständlichen werden weder bewußt vermieden noch provoziert.

Die Autonomie der gesetzten Fläche oder Linie bleibt in den Bildern von Dömer auch dort bestehen, wo die Form lesbar wird, als Kausalität des Malprozesses.

SIZE DOES

MATTER

Frontside - Backside

In den Schweizer Bergen fotografierte Frank Dömer (*1961) im Jahr 1999 die ersten Farbaufnahmen seiner mittlerweile zu einer umfangreichen Serie angewachsenen „Schweizer Häuser“. Es sind die Wohnhäuser der Bergbauern, Touristenlager, Ställe, Lagerschuppen und Almen, die ihm hier begegneten. Die einfache und doch ganz individuelle Architektur dieser eher unscheinbaren Bauten verblüfft in ihrer Vielfalt und regte den Maler und Photographen Frank Dömer zu einer mittlerweile über mehrere Jahre verfolgten Bestandsaufnahme an.

Klar ins Bild gesetzt, erwecken die „Schweizer Häuser“ den Anschein von Monumentalität, doch es ist spürbar, daß dies nicht zwingend ihren wirklichen Dimensionen entspricht. Die Landschaft, in die sie eingebettet sind und die Frank Dömer in anderen Photographien ausschließlich festhält, zieht sich fast dezent in den Hintergrund zurück, ohne zur reinen Kulisse reduziert zu werden.

Trotz pittoresker Details wie Pflanzenbewuchs an Mauern, Spuren des Verfalls oder der Wetterverhältnisse, die einigen der fotografierten Häuser anhaften, sind die Aufnahmen an eine sachliche Herangehensweise gebunden. Die der Aufnahme korrespondiert mit dem Unspektakulären des Motivs, das sich weit ab von touristischen Bildern bewegt. Frank Dömer sucht die Orte, an denen sich die Bauten befinden, über einen längeren Zeitraum und zu verschiedenen

Jahreszeiten auf. Ebenso verändern sich seine Standpunkte, wenn es das Motiv zuläßt. Er fotografiert zum Beispiel in Abfolge Front-, Seiten- und Hinteransicht ein und desselben Hauses. Damit dokumentiert er nicht nur einen zeitlichen Prozeß, der manchmal nur kleinen Veränderungen der Gebäude ablesbar wird (in einem Jahr dekoriert ein gelber Eimer einen Stall, im nächsten Jahr ist es ein roter Eimer), er vergleicht damit auch das mit der Kamera gewonnene Bild.

Dömers Gespür für das richtige Licht, das Zusammenspiel der Farben und die gesetzte Form läßt den Maler erkennen, dessen Interesse für das Medium Photographie bis in die frühen 1980er Jahre zurückgeht. 1985 hat er das Studium der Malerei an der Städelschule in Frankfurt am Main aufgenommen. Zu seinen Lehrern zählten Thomas Bayrle, Rainer Jochims und Per Kirkeby, dessen Meisterschüler er 1991 wurde. Seit mehreren Jahren läuft Frank Dömers Auseinandersetzung mit der Malerei und der Photographie in seinem Werk parallel. Hier wie dort geht es dem Künstler um die Exploration des Bildermachens und die Konkretion des oftmals nur im Vorübergehen Wahrgenommenen.



Einen zweiten thematischen Aspekt in dieser Ausstellung bilden Aufnahmen Frank Dömers, die in den letzten zwei Jahren im urbanen Kontext von Köln entstanden sind, wo er seit 1995 lebt. Diese Stadtlandschaften zeigen unter anderem Straßenzüge von unterschiedlichen Standpunkten, Gleisanlagen, Baustellen sowie neu errichtete Wohnkomplexe. Köln aus einer anderen Perspektive, diejenige, die das Ungeordnete, die sich überlagernden zeitlichen Schichten festhält, oftmals ablesbar an den historischen Hausfassaden mit so modernen Zutaten wie Reklameschildern, die die Veränderung und die Dynamik, die dem Städtischen innewohnen, deutlich spürbar werden läßt. In anderen Bildern ist es die Interaktion von Raum und architektonischer Form, an städtebaulich undefinierten Orten, das der Künstler thematisiert.

Mehrere hier in einer Gruppe präsentierten Aufnahmen zeigen einen von Köln. Zu sehen sind die typischen Bauten vom Ende des 19. Jahrhunderts, durchbrochen der Nachkriegsarchitektur, wie sie auch noch die 1970er Jahre her. Frank Dömer hat darüber hinaus die unmittelbare Umgebung des Straßenzuges photographiert, ohne die-lich werden zu lassen. Damit wird der terogenität definiert, es gibt keine lokale Zuordnung zulässt.

Eine andere Gegenüberstellung sichten einer städtischen Ruhezone, bassin dominiert wird, das einen gronimmt. Bänke säumen den Rand ei-Die durch das lineare Wasserbassin wird durch kleinere Gebäude ge-Abschluß der so genannten Grünan-eher steinern als natürlich und sei-Unentschiedenheit ist auch in den



tierte Aufnahmen zeigen einen von Köln. Zu sehen sind die Jahrhundert, durchbrochen der Nachkriegsarchitektur, wie vorgebracht haben. Frank telbare Umgebung des Stra-sen direkten Bezug offensicht-gesamte Bereich in seiner He-Klammer, die eine eindeutige

zeigt zwei verschiedene An-die von einem leeren Wasser-ßen Teil der Bildfläche ein-nes schmalen Rasenstreifens. vorgegebene Flucht im Bild stoppt, die auch real den lage bilden. Das Ensemble ist ne räumliche Photographien spürbar.

Als distanzierter Beobachter der ihn umgebenden Formen-Welt sucht Frank Dömer an jeden Ort zum einen die dort spezifischen Ausprägungen, zum anderen das Alltägliche und Gewohnte gleichermaßen zu entdecken und im Bild festzuhalten. Dömer nähert sich all dem auf eine ganz direkte Art und Weise, mit großer formaler Klarheit und einem aus der langen Beschäftigung mit der Malerei herrührendem, untrüglichem kompositorischem Gespür.

Über die Autoren:

Thomas Bayrle ist Künstler und war lange Jahre Professor an der Städelschule in Frankfurt am Main

Susanne Lange ist Leiterin der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln

Rolf Lauter ist Direktor der Kunsthalle Mannheim

Claudia Schubert ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln

Ulrich Wilmes ist Kustos am Museum Ludwig in Köln

Frank Dömer

1961 geboren in Hilden (NRW);
1985-91 Städelschule, Staatliche Hochschule, für Bildende Künste, Frankfurt am Main
bei Thomas Bayrle, Rainer Jochims und Per Kirkeby
1990 Stipendium des Cusanus-Werkes, Bonn;
1991 Meisterschüler bei Per Kirkeby; seitdem freischaffend

Ausstellungen (Auswahl)

2005 **“Het dorp is de wereld”**, Roger Raveel Museum, Machelen aan de Leie, Oost-Vlaanderen, Belgien
mit, u.a.: Albert-Renger-Patzsch, Walker Evans, William Christenberry, Bernd & Hilla Becher,
Tata Ronkholz und Frank Dömer (G)

“Stadt-Bild-Köln - Photographien von 1900 bis heute” kuratiert von Wolfgang Vollmer
Sonderschau der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur anlässlich der **Art Cologne 2005**
mit, u.a.: Ruth Hallensleben, Albert Renger-Patzsch, Henri Cartier-Bresson, Chargesheimer, Karl-Hugo Schmölz, Barbara Klemm,
Boris Becker, Frank Dömer, Albrecht Fuchs, Candida Höfer, Max Regenber, Thomas Ruff (G)

2004 **“Stephen Hughes, Europa 1999-2003 • Frank Dömer Schweiz 2000-2003”**
Galerie Thomas Zander, Köln (G)

“Landschaften” kuratiert von Barbara Hofmann, koelnphoto IV Sonderschau, koelnmesse, Köln (G)

2003 **“Frank Dömer-Schweizer Photographien”** Stiftung Sammlung Dr. Hans Koenig, Villa Meier-Severini, Zollikon Schweiz (E)

- 2003 **“Frank Dömer - Arbeiten auf Leinen und Papier aus den letzten drei Jahren”**
Galerie Dreiseitel, Köln (E)
- “Kölnquartett 03”**
Kunstraum Fuhrwerkswaage, Köln (G,K)
- 2000 **"Landschaften eines Jahrhunderts"**, aus der Sammlung Deutsche Bank, Museum Moderner Kunst, Stiftung
Wörlen, Passau(G,K)
"Landschaften eines Jahrhunderts" aus der Sammlung Deutsche Bank, Museum für Kunst und Kulturgeschichte,
Lübeck
"Malerei, Frank Dömer • Uta Rings", Ausstellung im Gothaer Kunstforum, Köln (G,K)
- 1999 **"Landschaften eines Jahrhunderts"**, aus der Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main, (G,K)
"Malerei", Sammlung Halswick, Köln (E)
- 1997 **"Zeitgleich"**, BBK - NRW, Stapelhaus, Köln (G,K);
- 1995 **"Nationale der Zeichnung"**, Galerie Oberländer, Augsburg (G,K);
"Zeichnungen", Galerie vierte etage (Kuckei&Kuckei), Berlin (G)
- 1994 **"Frank Dömer"**, Dominikanerkloster, Frankfurt am Main (E,K);
"Diekmann•Dömer•Winkler", Galerie Lauter, Mannheim (G)
- 1993 **"Frank Dömer, Malerei"**, Galerie Stolanova, Wiesbaden (E);
"Public Enemy", Galerie vierte etage (Kuckei&Kuckei), Berlin (E)
- 1992 **"Kunst in Frankfurt 1992, Medium Zeichnung"**, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main (G,K);
"Junge Kunst in Hessen", Preisträger der Marielies Hess- Stiftung, Frankfurt am Main (G,K)
- 1991 **"Villa Massimo, Bewerbungen um das Rom-Stipendium"**, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (G,K)
- 1990 **"Ausstellung"**, Hanauer Landstraße, Frankfurt am Main (G) ;
"Frank Dömer, Malerei", Schloß Friedewald, Friedewald, Hessen (E, K)
-

"E=Einzelausstellung / G=Gruppenausstellung / K=Katalog

Impressum

© 2005 Frank Dömer, Köln

© Der Texte: Bei den Autoren

Diese digitale Publikation ist urheberrechtlich geschützt.

www.frankdoemer.de
mail@frankdoemer.de