

MARGARETHE
KOLLMER

DATUMSGRENZE

DATUMSGRENZE

CHRISTIAN JANECKE

MARGARETHE
KOLLMER:
DATUMSGRENZE

(2011)

Allgemein bekannt ist, dass der einstmals piktorialistischen Nachahmung von Errungenschaften der Malerei durch die Fotografie längst auch die Umkehrung folgte bzw. sich zur Seite gesellte: eine Malerei, die nicht nur heimlich, sondern ganz offen und schließlich sogar programmatisch an Fotografie sich heftete. Kanonisch wurden die Bilder des frühen (doch bereits bundesrepublikanischen) Gerhard Richter und anders auch der US-amerikanischen Fotorealisten. Sogar die Erfolge der am Unschärfe, am Dynamischen fotografischer Schnappschüsse eines zeitgenössisch 'modernen Lebens' sich abarbeitenden Malereien von Eberhard Havekost wurden längst Kunstgeschichte. Mittlerweile erscheint das Spektrum einer an Fotografie orientierten, mit Fotografie vielfältig im Austausch stehenden Malkunst derart breit, dass die Subsumtion eines Malers unter diesen Trend wenig besagen würde. Rechnet man noch die enorme Anzahl thematisch herausfilterbarer fotografischer Bilder im Internet sowie die inzwischen für jedermann zugänglichen und immer leichter handhabbaren Bildbearbeitungsprogramme hinzu (die es jedem Maler erlauben, auch die bei einer Fotografie fast regelmäßig zu erwartenden Inkaufnahmen hinsichtlich Farbe, Licht,

Ausschnitt, Proportionen usw. ausbügeln zu können), so verschwimmt mehr und mehr die Grenze zwischen einer expliziten und einer mindestens impliziten 'Fotobasiertheit' mancher, wenn nicht etlicher Malerei. Indes schrumpft dieses Spektrum schlagartig, so man nur Ausschau hält nach einer Malerei, die ihren Bezug auf das Referenzmedium, genauer: das Verhältnis beider Medien selbst zu ihrem Thema macht. Diesem Kreis ist auch Margarethe Kollmer zuzurechnen. Ihre Arbeit „Datumsgrenze“ (2011) besteht aus 24 winzigen querformatigen, in Acryl bemalten Aluminiumtafeln, die in jeweils gleichem, aber insgesamt variablem Abstand zueinander auf durchlaufender Höhe an der Wand angebracht werden. Zweierlei fällt zunächst auf: Von weitem betrachtet scheint es sich oftmals um Ausschnitte von Fotografien zu handeln, die ihre malerische Faktur nicht preisgeben, wiewohl sie dem Näherretrenden zwanglos sich zeigt. Sodann bilden sämtliche Tafeln insofern eine kohärente Folge, als es Farbe, Lichtintensität, gewisse Strukturen des Sujets oder Kombinationen daraus sind, welche das Bildformat nach links und rechts über den Rand hinaus mit dem jeweils benachbarten Täfelchen (und das letzte mit dem ersten) verbinden – in

etwa so, wie man es von entsprechend gelegten Dominosteinen kennt. Diese Verkettung, am Ende zum Kreis schließbar, ist es übrigens, die den etwas rätselhaften Werktitel „Datumsgrenze“ motiviert haben mag, also auf die Analogie zu erdumlaufenden Zeitzonen samt kalendarischem Versatz an ziemlich unbewohnter Stelle anspielend.

Ausgangspunkt für Kollmers Malerei sind zahlreiche Fotografien aus den vage umreißbaren Bereichen Alltag, Stadt und Jugendkultur – also einer Bilderwelt, an der heute wahrlich kein Mangel herrscht. Dank extrem fragmentierender Ausschnittwahl bleibt von diesen fotografischen Sujets allerdings wenig mehr denn eine Gemengelage aus Restgegenständlichkeit und bloßen Anmutungen gewisser Genres (Landschaftlichkeit, Fleischiges, Kartographisches, Technoides, Atmosphärisches, usw.). Dass derart schlecht Erkennbares dennoch viele Fahrten zu legen und die Assoziationen der Betrachter in mancherlei Richtung zu lenken in der Lage ist, dass mithin diesen Ausschnitten als solchen bereits immenses hinterszenisches Potential innewohnt, beruht auf ihrer fotografischen Machart: Zwar muss, was wir dort sehen, irgendetwas bedeuten. Erraten zu wollen, was genau

es sein könnte, brächte uns aber in ähnliche Verlegenheit wie ein Puzzle, von dem es nur noch ein einziges Element gäbe.

Doch was passiert eigentlich, wenn diese fotografischen Ausschnitte nun in routiniert naturalistischer Manier abgemalt werden? Bildinformation geht dabei ja kaum verloren, sie nimmt genaugenommen eher zu, weil die endliche Zahl fotografischer Pixel durch echte Kontinua malerischen Auftrags überschrieben wird. Indem aber das Acheiropoietische der Fotografie wiederum von Hand rekapituliert, mithin jene indexikalische Referenz ausgehebelt wird, die uns zu Mutmaßungen über die Herkunft der Ausschnitte allererst verleitet hatte, und indem zweitens die malerische Faktur sich über etwaige Raum- und Körperandeutungen der fotografischen Vorbilder in minutiöser Oberflächenschilderung hinwegsetzt, resultieren fotomalerisch irrlichternde Mischwesen: von weitem als Fotografie oder gelungenes Trompe-l'oeil derselben durchgehend, in der Nahdistanz als ganz aus Farbe und Licht gemalte Tableaus sich erweisend, nebeneinander angeordnet und dennoch in unerlöster Restreferenz auf die fotografischen Quellen. Katalysator der hier sich in Gang setzenden Ströme

zwischen den Medien Fotografie und Malerei ist das winzige Format der Täfelchen: Einerseits wird der herantretende Betrachter sich kurzfristig wenn schon nicht der Illusion des Fotografischen, so doch dessen Anmutung hingeben – kleine Täfelchen kompromittieren sich eben nicht halb so schnell wie großformatige Bilder, die es mit der Fotografie aufnehmen wollten. Andererseits überschreiben die relativ zum Kleinformat beachtliche Stärke sowie der stumpfe Duktus des Farbauftrags das Fotografische doch auch unübersehbar durch malerische Faktur. Die metallene Materialität der Bildträger – wiewohl sie, der Feinmalerei förderlich, auch handwerkliche Gründe haben mag – tut noch das ihre hinzu, indem sie im Verbund mit den kleinen Formaten einer gewissen Objektivität der Täfelchen Vorschub leistet: Diese leckeren kleinen Bilddinge sind aber am denkbar weitesten entfernt von den kontingenten, sich beinahe erübrigenden Bildträgern einer Fotografie. Dass nun sämtliche Tafeln zu jeweils beiden Seiten ansatzweise strukturellen, farblichen Anschluss an die jeweils benachbarte Tafel finden, ist keine bloße Spielerei – vielmehr stiftet es einen genuin malerischen Zusammenhang, der als eine Art Fries völlig autark gegenüber

den fotografischen Vorlagen ist, ja diese regelrecht von sich abstößt. Obzwar es bereits die fotografischen Ausschnitte waren, welche die Künstlerin in entsprechender Folge gruppiert hatte, dürfte diese Folge in fotografischem Zustande doch alles andere als plausibel gewesen sein. Die unabschüttelbar indexikalische Potenz jedes einzelnen fotografischen Ausschnittes vereinzelt diesen nämlich zugleich, macht es also höchst unwahrscheinlich, das derjenige winzige Weltausschnitt, auf den er referiert, bloß aufgrund von Farbe, Licht, Struktur sich als legitimer Nachbar ausgerechnet desjenigen ebenso winzigen Weltausschnittes darböte, welchen die nächste Tafel zeigt. (Die geringe Anschlusswahrscheinlichkeit binnenkomplexer fotografischer Ausschnitte oder anders gesagt: die Renitenz unterschiedlicher fotografischer Ausschnitte gegenüber aufgezwungener Nachbarschaft hat übrigens kein geringerer als John Baldessari zum Ausgangspunkt einiger Arbeiten gemacht, für die er Fotografien oder filmische Standbilder nur aufgrund irgendwelcher gemeinsamer Elemente ihrer Sujets in suggestive – diese Suggestivität aber gerade ausstellende – Folgebeziehungen setzte). Erst vor der Matrix maleischer Aneignung wird, was als Fotografie versprengt

partikular nebeneinander stand, fähig zur Verschmelzung, zur sinnhaft erlebbaren Abfolge des Benachbarten. Was seitens der Kunstgeschichte üblicher Weise als Ablösungsprozess der Malerei vom Gegenstand durch Besinnung auf malerische Mittel und Effekte und schließlich als deren Verabsolutierung beschrieben werden kann, kommt bei Margarethe Kollmers Arbeit allein durch das sorgfältig, ja hintersinnig arrangierte Verhältnis von Fotografie und Malerei zuwege. Mit 'Intermedialität' wäre es unzureichend beschrieben, es sei denn man wollte darunter nicht nur fassen, dass das eine Medium unter den Auspizien des anderen zur Geltung kommt, sondern in Bezug auf den Umgang der Malerei mit der Fotografie auch eine gewisse Überrumpelung und Kannibalisierung einräumen. An die weiterwirkende Kraft des Einverleibten glauben wir im Allgemeinen zwar nicht mehr. Die Malerei hat diesen Glauben aber nie verloren, und auf ihrer Speisekarte steht beizeiten auch die Fotografie.

























MARGARETHE KOLLMER:
DATUMSGRENZE

2011
ACRYL AUF ALUMINIUM
24 TEILE
JE 50 MM X 75 MM X 3 MM

FOTOVORLAGEN:
JENNIFER GELARDO

ERSCHIENEN ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG

MARGARETHE KOLLMER:
EINES NACH DEM NÄCHSTEN

IM 1822 FORUM DER FRANKFURTER SPARKASSE
FAHRGASSE 9
FRANKFURT AM MAIN

24. MAI BIS 25. JUNI 2011

 Stiftung der
Frankfurter Sparkasse

DANKE AN:
HEINER BLUM, JENNIFER GELARDO,
CHRISTIAN JANECKE, MAX PAUER

TEXT:
CHRISTIAN JANECKE

GESTALTUNG:
MARGARETHE KOLLMER

DRUCK UND HERSTELLUNG:
DRUCKEREI LEMBECK, FRANKFURT AM MAIN

AUFLAGE: 600

© 2011 Margarethe Kollmer / Autor