



Tobias Hantmann  
*Die Methoden, die Gestalt*

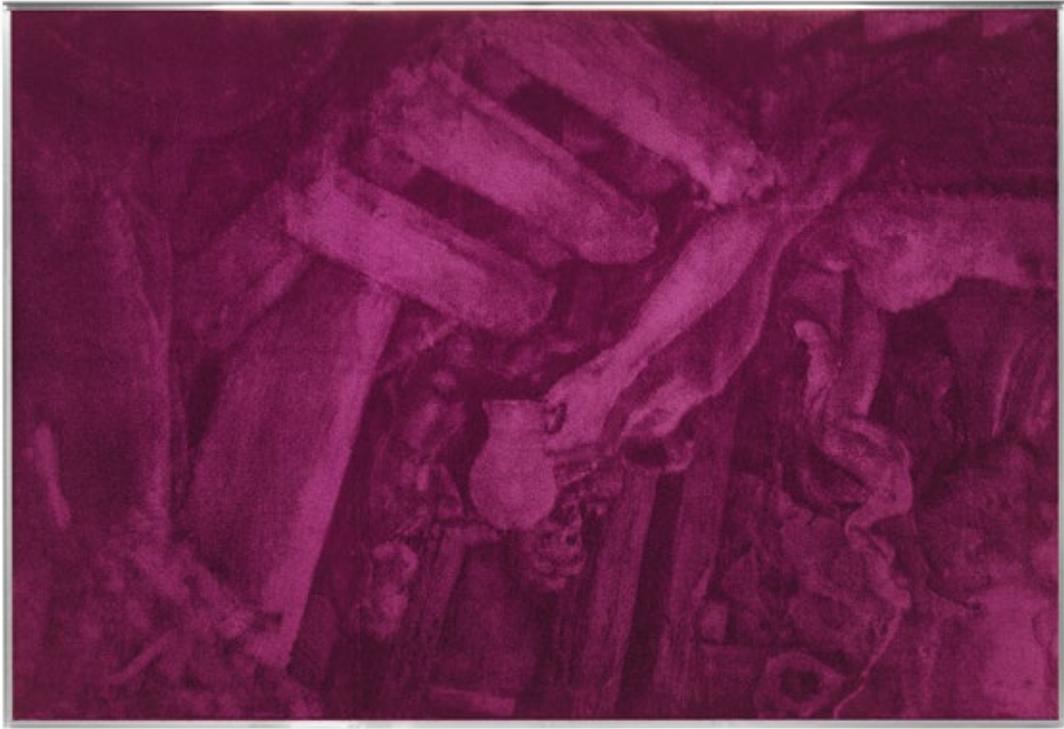
Tobias Hantmann  
*Die Methoden, die Gestalt*

























S. / pp. 7 – 28

**Kat. / cat. 1 – 14** Ausstellungsansichten /  
exhibition views

**Kat. / cat. 4, 5** *Stein Krug Bruch*, 2014  
Velours Teppich / velour carpet, 205 x 300 cm

**Kat. / cat. 6** *lange Nacht*, 2014  
Velours Teppich / velour carpet, 205 x 1200 cm

**Kat. / cat. 8, 9** *Kaltes Feuer*, 2014  
Velours Teppich / velour carpet, 410 x 400 cm



7	Ausstellungsansichten / exhibition views Kunstverein Oldenburg
34	<i>Absolute Bilder</i> von Susanne Buckesfeld
40	<i>Absolute Pictures</i> by Susanne Buckesfeld
48	Abbildungen / plates
108	<i>Wahrscheinlich</i> von Jan Kämmerling
110	<i>Probably</i> by Jan Kämmerling
114	Abbildungen / plates
160	<i>Gespräch zwischen</i> Tobias Hantmann und Moritz Wesseler
164	<i>A conversation between</i> Tobias Hantmann and Moritz Wesseler
172	Impressum / colophon



Tobias Hantmann geht mit seinen Werken der Frage nach, wie ein Künstler zu seinen Bildern kommt, was ein Bild als Bild ausmacht und wie es sich von allem anderen unterscheidet. Er befasst sich mit einer Problematik, die in der europäischen Kulturgeschichte buchstäblich seit der Antike bekannt ist. Wissenschaftlich wird die Frage nach den Bildern ab den 1990er Jahren im Bereich der neu entstandenen Bildwissenschaften untersucht. Dieser Forschungsbereich etablierte sich vor dem Hintergrund der damals einsetzenden „Bilderflut“ digitaler Medien. Vor dieser Folie gibt die Kunst von Hantmann Hinweise darauf, welche Traditionen und Konventionen in unserer Gegenwart wirksam sind, um ein Bild als Bild zu erkennen. In seiner Kunst führt er uns vor Augen, mit welchen Methoden er zur Gestalt, mithin zum Bild findet.

Dabei scheint die Frage, was überhaupt ein Bild ist, zunächst auf der Hand zu liegen. Bei näherem Hinsehen gerät diese vermeintliche Sicherheit aber ins Wanken, wird unscharf und löst sich auf. Ist ein Bild ausschließlich eine flächig oder dreidimensional angelegte Gestaltung, die wir ansehen können? Oder sind Bilder auch in der Sprache präsent, beispielsweise in Form von Vergleichen oder Metaphern? Entstammen die Bilder unserer inneren Vorstellung, liegen ihnen gedachte Idealbilder zugrunde? Oder besteht ihr Ursprung vielmehr im nachahmenden Abbilden der äußeren, sichtbaren Wirklichkeit? Spiegeln Bilder die Realität – oder schaffen sie umgekehrt erst Realitäten?

Eine oft zitierte Äußerung von Leonardo da Vinci mag die wechselseitige Beziehung verdeutlichen, die zwischen den Bildern und der Wirklichkeit besteht. Seine Empfehlung an die Lehrlinge seiner Werkstatt bei der Suche nach Bildmotiven bestand in einer ebenso simplen wie ungewöhnlichen Methode – sich nämlich Wolken, Mauern und Flecken anzusehen, um darin Gesichter, Landschaften und vieles mehr zu entdecken:

*„Ich werde nicht ermangeln unter diese Vorschriften eine neu erfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast*

*lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckst sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleichsehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Thal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsm(e)nen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst.“<sup>41</sup>*

Hier äußert sich eine doppelte Rückkoppelung zwischen beiden Sphären: In der Betrachtung der Wirklichkeit finden sich Bilder, die es dort tatsächlich gar nicht gibt, sondern die ein an Bildern geschulter Blick dort erst hineinprojiziert. Bilder lehren, bildhaft zu sehen – unabhängig davon, ob tatsächlich ein Bild betrachtet wird oder nicht.

Mit einer solchen Erfindungsgabe und Neugierde betrachtet auch Hantmann seine Umgebung. Alle Selbstverständlichkeiten in Bezug auf Kunst in Frage stellend, findet er Bilder und Bildideen an ungewöhnlichen Orten und bezieht daraus sein methodisches Repertoire. So verhält es sich zum Beispiel mit seinen Topfobjekten und den davon entstandenen fotografischen Arbeiten (*Sets*). Sie beruhen auf dem Umstand, dass auf den glänzenden, geschliffenen Unterseiten von Kochtöpfen eine eigentümliche Spiegelung zu sehen ist. Die Spitzen zweier schmaler, langgestreckter Licht-Dreiecke treffen sich am Mittelpunkt der kreisrunden Bodenfläche der Topfunterseite und drehen sich, wenn man den Topf im Licht bewegt. Hantmann betrachtet diese Lichtreflektion nicht als physikalische Erscheinung, sondern tatsächlich als Bild. Zunächst schleift er die metallenen Flächen der Topfböden ab, um sie mit mehreren Farbschichten zu grundieren und

dann eine illusionistische Darstellung eben jener Spiegelung mit malerischen Mitteln aufzubringen. Der Topf wird damit zum Bildträger, auf seinem Boden befindet sich nun ein Gemälde, das als solches allerdings, sieht man nur kurz hin, gar nicht unbedingt zu erkennen ist. Worin besteht der Unterschied zwischen einem Topfboden und einem nahezu genauso aussehenden gemalten Bild an dessen Stelle? Dass mimetische, also nachahmende Bilder täuschend echt sein können, so dass Bild und Realität miteinander verwechselt werden, ist ein Sachverhalt, der ebenfalls bereits seit der Antike bekannt ist. Treffendes Beispiel ist die Geschichte des Zeuxis, von dem überliefert ist, dass die von ihm gemalten Trauben so realistisch wirkten, dass sogar die Vögel an ihnen naschen wollten. Würde ein von Hantmann bemalter Topf nicht in einem Ausstellungsraum stehen, sondern in einer Küche, bliebe die Differenz möglicherweise unbemerkt.

In dieser Hinsicht reflektiert er immer auch den Kontext mit, in dem wir es gewohnt sind, Bilder – und hier speziell die Bilder aus der Sphäre der Kunst – als solche zu erkennen und zu betrachten. Es ist (noch immer) die bedeutungsgenerierende Funktion des Ausstellungsraumes, durch die einem Objekt eine neue oder auch überhaupt erst eine Bedeutung zugemessen wird. Darauf machte bekanntermaßen schon Duchamp 1917 aufmerksam mit seiner provokanten Geste, ein Urinal zu signieren, als „Fountain“ zu betiteln und für eine Gruppenausstellung in New York einzureichen. In der zeitgenössischen Kunst wird erneut verstärkt über den nun schon 100 Jahre währenden Einfluss Duchamps reflektiert und seine Bedeutung für die Gegenwart befragt. Max Hollein, Direktor des Städel-Museums in Frankfurt a.M., äußerte sich in der englischsprachigen ART NEWSPAPER in der vierten Ausgabe der diesjährigen ART BASEL DAILY EDITION dazu folgendermaßen:

„One hundred years ago, the white cube was the framework that absorbed anything and transformed it into art. Now art itself is made use of for different purposes than its

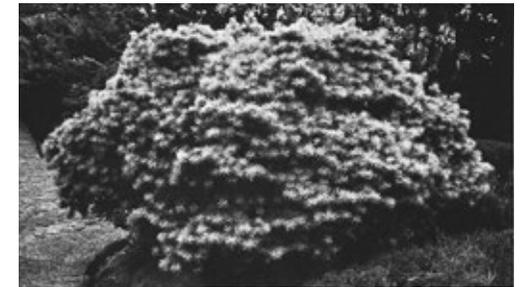


Abb. / fig. 1 *Picea pungens* Glauca Pendula  
Abb. / fig. 2 *Pseudotsuga menziesii* Fletcheri



Abb. / fig. 3 *Juniperus squamata* Wilsonii



Abb. / fig. 4 Martin Kippenberger:  
Martin, ab in die Ecke und schäm dich, 1989

original conception. The positive is that this is a symbol of the popularity of art, especially contemporary art. The problematic element is that the powers now surrounding art in fashion, luxury, advertising and so on communicate an environment in which art could be conceived solely as an aesthetic or social foil.”<sup>2</sup>

Hantmanns Strategie besteht jedoch keineswegs darin, in einem destruktiven, anti-ästhetischen Akt die Mechanismen des Kunstbetriebs aufzudecken, wie es Duchamp tat. Er befasst sich auch nicht, wie bei Hollein genannt, mit den marktaffinen Tendenzen mancher Gegenwartskunst. Vielmehr zielt sein künstlerisches Handeln darauf ab, durch die fortschreitende Bildgenese in seinem Werk über die Funktion und die Eigenarten der Bilder nachzudenken, indem er das eigene Werk wieder und wieder gleichsam zum Ready-Made seiner nächsten künstlerischen Bearbeitung erklärt, ohne dessen Ästhetizität preiszugeben.

Wenn Hantmann in einem künstlerischen Akt der Behauptung erst große Bögen Schleifpapier bildhaft an der Wand anbringt (*Pistill der Iris*) und sie nachfolgend in Ausschnitten fotografiert, vollzieht sich eine Umwandlung dessen, was die Arbeiten jeweils als Bilder ausmacht, sowie eine erneute Interpretation ihres Gegenstandes. Die materielle Präsenz der Schleifpapiere geht im fotografischen Bild verloren oder ist nur mehr zu errahnen, erscheint manchmal aber auch gänzlich neu und verändert, wobei das Assoziationspotential völlig offen ist. Für die Autorin erscheint die körnige Struktur wie ein flauschiger Stoffbezug, aus der Nahsicht betrachtet, oder aber, im Gegenteil, wie die Makro-Darstellung des Alls. Letzteres vollzieht sich nur vor dem Hintergrund der Kenntnis von Darstellungen des Sternenhimmels, die mittels Teleskopen oder Satelliten entstanden sind. Bilder existieren also immer im Kontext anderer Bilder, mit denen sie assoziiert werden und die ihnen ihre gegenwärtig gültige Bedeutung verleihen. Könnte es sein, dass sie weniger mit der Wirklichkeit zu tun haben als mit den Bildern, die von ihr gemacht werden?



Abb. / fig. 5. Richard Artschwager:  
Exclamation point (Black), 2012

Eine ähnliche Transformation vollzieht sich auch in den Fotografien der bemalten Töpfe: Vor neutralweißem Hintergrund wie in einem Fotostudio zu Sets arrangiert, verwandeln sich die Ensembles zu klassischen Stillleben. Nur wer die bemalten Topf-Objekte kennt, weiß, dass es sich bei den Fotografien wiederum um Bilder von Bildern handelt. Dieser gestalterische Prozess ist im Werk von Hantmann nicht abgeschlossen, so dass sich aus dieser Arbeit weitere Anlässe für die Bildgenese ergeben. In der Serie *Morphin* werden digitale Fotografien der Töpfe durch Bildbearbeitung am PC verzerrt, verfremdet und auf Papier gedruckt. Die so verformten zweidimensionalen Abbilder dienen sodann als Grundlage erneuter malerischer Interpretationen. Im nächsten Schritt werden diese der Fläche verhafteten Bilder in dreidimensionale Objekte aus Stahl verwandelt (*Dormant*). Ihr Ursprung, der tatsächliche Kochtopf, ist von diesen Gestaltungen weit entfernt und für sich gesehen nicht mehr zu ermitteln. Die trügerische Qualität der Bilder, ihre Fähigkeit zu täuschen, ebenso wie ihr ungeheures schöpferisches und gestalterisches Potential werden hier manifest. Die Kette der Bilder setzt sich unendlich fort und beginnt, sich zugunsten wachsender Autonomie und ästhetischer Anverwandlung unablässig von dem am Anfang stehenden Vorbild zu emanzipieren.

Noch vor dem Kunststudium hat sich Tobias Hantmann auch theoretisch mit der Frage nach dem Bild auseinandergesetzt. In seinen so genannten *Skizzen* von 1996/97 zeichnet er Schritt für Schritt die Stufen einer konzeptuellen Bildgenese nach, bei der er, ausgehend von einem unscheinbaren Foto, welches ausschnitthaft ein Einfamilienhaus zeigt, zu den vielfältigsten Bildlösungen und bildtheoretischen Betrachtungen gelangt. Die umfangreiche Schrift, die er Jahre später in kleiner Auflage publizierte, erweist sich rückblickend als Basis und Essenz seines künstlerischen Schaffens. Bereits am Anfang der Aufzeichnungen stellt er sich die Frage, wie ein Bild beschaffen wäre, wollte es kein Ausschnitt sein.<sup>3</sup> In diesem Fall, notiert er, wäre das Bild eine Kugel ohne Anfang und Ende, in deren Inneren sich der Betrachter befände,

vollständig von ihm eingeschlossen. Die anatomischen Voraussetzungen der Bildbetrachtung blieben damit, so Hantmann weiter, allerdings unberücksichtigt – die Waagerechte der Augenlinie, die Senkrechte der für gewöhnlich aufrechten menschlichen Figur –, so dass letztlich die Orientierung verloren ginge.

Mit Bezug auf die Anatomie des Betrachters stellt er die Idee des totalen Bildes in Frage: Das totale Bild würde letztlich mit seiner Ausschnitthaftigkeit auch seine Bildhaftigkeit einbüßen. In diesem Sinne begreift er das Bild bereits hier als etwas unbedingt dem Betrachter Gegenüberstehendes, außer ihm Liegendes, letztlich von ihm Differenten, das in einer eigenen, von der Realität verschiedenen Sphäre existiert und sich vor allem durch seine Sichtbarkeit auszeichnet. Hantmanns Spekulationen über das Bild als eine den Betrachter umgebende Hülle lassen an Oswald Wieners Schrift *der bio-adapter* von 1965/66 denken, in der dieser eine Vorrichtung beschreibt, die den Menschen mit dem totalen Simulakrum der Welt umgibt – einem Phänomen, bei dem nach Jean Baudrillard zwischen Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Imagination nicht mehr unterschieden werden kann. Der Bioadapter als bewusstseinsweiternde, hautenge Hülle des Menschen bietet das totale Glück unter Umgehung allen körperlich-seelischen Ungemachs. Bei kompletter Absonderung von seiner Umwelt spiegelt der Bioadapter die Wünsche und Bedürfnisse des Menschen, indem er sie virtuell erfüllt. Auch visuelle Eindrücke der Umwelt werden vom Bioadapter vorgespielt:

„hinsichtlich dieser sinnesindrücke stützt sich der adapter vorwiegend auf den gesichtssinn des patienten. stets sind ja, was der adaptierte sieht, anblicke, und nicht etwa „dinge“. nach hinreichender neigung des kopfes z.b. sieht er das bild seiner beine, und nicht etwa „diese selbst“.<sup>4</sup>

Wiener spinnt diese Vorstellung so weit, dass am Ende die Abschaffung all dessen steht, was nicht zum Bewusstsein gehört, etwa die Amputation von

Gliedmaßen, so dass sich, vom Menschen unbemerkt, schließlich nur noch sein Gehirn im Bioadapter befindet. Das totale Bild wird aufgrund seiner fehlenden Ausschnitthaftigkeit von dem sich im Bioadapter befindlichen Rest-Menschen nicht mehr als solches erkannt (womit Wiener, nebenbei bemerkt, auch der Realität bildhaften Status zuschreibt). Ganz ähnlich kommt Tobias Hantmann in seinen Überlegungen zu dem Schluss, dass die Ausschnitthaftigkeit eine der wenigen Begrenzungen des Bildes darstellt, die er in seiner Arbeit akzeptiert, da hierauf die Autonomie der Bilder gründet.

Auf welche Weise die Bilder gleichsam unter sich bleiben und in einer eigenen Sphäre existieren, wird schließlich im Werkkomplex der Velours-Teppiche deutlich. Dabei „zeichnet“ Hantmann direkt in den Flor, indem er die Fasern so kämmt, dass durch den Lichteinfall das Bild gleichsam zur Erscheinung gebracht wird. Die Bilder wirken lapidar und extrem sorgsam zugleich, wie hingehaucht und doch von außergewöhnlicher Präzision. Bei den drei großformatigen, für die Ausstellung im Kunstverein Oldenburg entstandenen Arbeiten handelt es sich um Ausschnitte aus Krippendarstellungen, die er verfremdet und in die Teppiche eingebracht hat. Dabei ist das Bild in seinem Träger aufgehoben; Bild und Bildträger sind eins. Bildliche Illusion einerseits und die stofflich bedingte Art der Bilderzeugung andererseits treten gleichermaßen ins Bewusstsein.

Am Anfang dieses Bildprozesses stand eine gewöhnliche Krippe mit den bekannten Protagonisten Maria, Josef, Jesuskind, Hirten, Engeln und Stalltieren, wie sie zu Weihnachten in Privathaushalten aufgestellt wird. Diese ursprünglich skulpturale Installation hat Hantmann im Dunkeln mit Blitzlicht fotografiert, so dass auch im teppichbasierten Abbild dieser Fotografie Schlagschatten deutlich zu sehen sind. Das momenthafte Aufleuchten des Motivs nimmt im Bezug zur irritierenden Materialität des Bildträgers fragwürdigen Charakter an, als traue Hantmann der Erscheinung nicht und lege ihren Status als Bild offen. Seitdem ist auf der Grundlage von Fotografien,

mit denen er Krippen auf Reisen dokumentiert, eine ganze Reihe malerischer Velours-Arbeiten mit hoher sinnlicher Präsenz entstanden.

Das jahreszeitlich nur äußerst begrenzt auftretende Bild von Jesu Geburt wird dabei als Bildmotiv dauerhaft fixiert. Hinzu kommt, dass in ihm ein Großteil der christlich geprägten Kunstgeschichte aufgehoben ist. Mittels Verfremdung macht Hantmann bewusst, wie sehr diese Konstellation als Bild bekannt ist, so dass kaum noch wirklich hingesehen wird, wenn zum Jahresende die Krippen ubiquitär sind – so groß ist die Gewissheit darüber, was zu sehen ist. Das Sehen zu aktivieren und das speziell bildhafte Sehen bewusst zu machen, das immer schon von anderen Bildern informiert ist, sind wesentliche Aspekte dieser Werkreihe. Dies gelingt ihm mit den speziell für den Kunstverein Oldenburg geschaffenen Arbeiten, indem er einzelne Bildmotive isoliert (*Kaltes Feuer*), sie miteinander collagiert (*Stein Krug Bruch*) oder extrem verzerrt (*Lange Nacht*). Letztere mit ihrem extrem gestreckten Bildformat rührt indes an die eingangs zitierten Mauern und Flecken aus dem Ratschlag da Vincis. Im unwillkürlichen Bestreben, das Bild zu lesen und in dem radikal verzerrten Motiv Figürliches auszumachen, sind vielerlei Möglichkeiten des Erkennens angelegt – nur eine Krippe wird beim besten Willen nicht erkennbar sein.

Für Tobias Hantmanns Arbeiten sind der Prozess und der Akt der Bildfindung zentral; in ihnen manifestiert sich – abgesehen von seiner technischen Finesse – die Rolle seiner Autorschaft in erster Linie. Die Ausgangspunkte der Bildgenese verraten einen Sinn für Humor, der seiner Kunst im besten Sinne Witz verleiht, ohne sich in ironischer Brechung von sich selbst zu distanzieren. Wie bei den Topfböden, den Schleifpapieren und den Teppichen sind es besonders Oberflächen und ihre materielle Beschaffenheit, die sein Interesse wecken, und die er auf ihr Potential hin untersucht, Bildern zur Existenz zu verhelfen. In diesem Aspekt erschöpft sich das Verhältnis seiner Kunst zur außer ihr liegenden Realität beinahe gänzlich; ist einmal ein bestimmtes Material und damit ein An-

lass dafür gefunden, ein Bild zu schaffen, ist also der Weg der Bildgenese beschränkt, wird die Beziehung des Bildes zur außerbildlichen Realität unwesentlich. Wenn seine Werke als Schnittpunkte der verschiedensten Kontexte fungieren und dabei Kunstgeschichte und Kunstbetrieb, Baumarkt und Hausarbeit, *high* und *low* zusammen treffen, so geschieht dies doch immer im Hinblick auf die Möglichkeiten des Bildes.

In diesem Sinne steht das Bild an sich im Mittelpunkt, seine ihm eigenen Bedingungen und Möglichkeiten sowie seine Beziehungen zu anderen Bildern und Bildtraditionen. Das Wesen des Bildes ist Gegenstand der künstlerischen Bearbeitung und äußert sich zugleich in deren Resultat. In diesem Aspekt erschöpft sich die Kunst Tobias Hantmanns jedoch nicht; die Autonomie und Ästhetizität seiner Arbeiten bedingen, was Gottfried Boehm als entscheidende Kriterien für künstlerische Bilder konstatiert: die ihnen „innewohnende Fremdheit“, ihr „dichtes Schweigen“, ihre „anschauliche Fülle“.<sup>5</sup> Tobias Hantmann erschafft einen eigenen, absoluten Bilderkosmos, dessen Ende – zum Glück – nicht abzusehen ist.

1 (Hervorhebung der Verfasserin) Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei, nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Jena 1909, S. 53.

2 Quelle: <http://www.theartnewspaper.com/articles/A%20century%20of%20the%20ready-made/33037>, Zugriff am 20. Juni 2014.

3 Tobias Hantmann: Notizen 1996/97, S. 8.

4 Oswald Wiener: „appendix A: der bio-adapter“, 1965/66 in: ders., Die Verbesserung von Mitteleuropa, Reinbek 1969, S. CLXXIXf.

5 Gottfried Boehm: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hgg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 41ff.



Abb. / fig. 6 Filmstill, Stanley Donen: *Charade*, 1963



Abb. / fig. 7 Mel Bochner: *No Thought Exists Without A Sustaining Support*, 1970

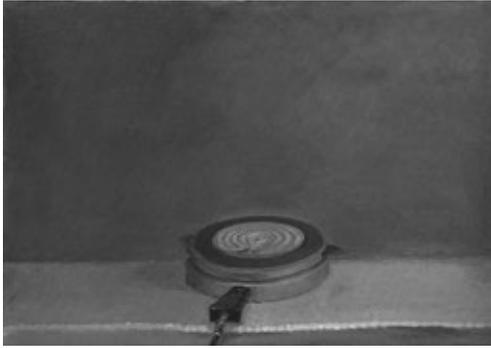


Abb. / fig. 8 Vija Celmins: *Hot Plate*, 1964

With his works, Tobias Hantmann investigates how an artist arrives at his pictures, what makes a picture a picture and how it differentiates itself from all others. He deals with a problem that has been known within European cultural history literally since antiquity. Since the 1990s, the question behind pictures has been examined on a scientific level by the newly developed field of Visual Studies. This area of research established itself in the context of then incipient “flood of pictures” brought about by the digital media. With this in mind, Hantmann’s art reveals which traditions and conventions are effective in the present day to help one recognize a picture as a picture. In his art, he lays bare the methods he uses to find his forms, and thus also his pictures.

At first, it seems as though the answer to the question as to what defines a picture would be obvious. On closer inspection, however, this alleged security begins to waver, becomes unclear and finally dissipates. Is a picture merely a two or three dimensionally arranged composition that can be viewed? Or are pictures also present in language, for example in the form of comparisons or metaphors? Do pictures originate in our mind’s eye; are they founded upon imagined ideal pictures? Or are their origins perhaps to be found in the mimetic reproduction of external, visible reality? Do pictures mirror reality – or do they actually create reality?

A frequently quoted statement by Leonardo da Vinci might shed some light on the interrelationship between pictures and reality. His recommendation to the apprentices in his studio searching for motifs consisted of a method that is as simple as it is unusual – to look at clouds, walls and stains and discover faces, landscapes and much more in these:

*“I will not forget to insert into these rules a new theoretical invention for knowledge’s sake, which, although it seems of little import and good for a laugh, is nonetheless of great utility in bringing out the creativity in some of these inventions. This is the case if you cast your glance on any walls*

*dirty with such stains or walls made up of rock formations of different types. If you have to invent some scenes, you will be able to discover them there in diverse forms, in diverse landscapes, adorned with mountains, rivers, rocks, trees, extensive plains, valleys and hills. You can even see different battle scenes and movements made up of unusual figures, faces with strange expressions, and myriad things which you can transform into a complete and proper form constituting part of similar walls and rocks.”<sup>1</sup>*

Here, one finds a double linkage between both realms: In the observation of reality, pictures can be found that do not actually exist there, but rather are projected onto it by an eye trained in seeing pictures – regardless of whether one is in fact looking at a picture or not.

Hantmann views his surroundings with the same kind of inventiveness and curiosity. Calling into question all certainties with regard to art, he finds pictures and pictorial concepts in unusual places and derives his methodological repertoire from this. This is the case, for example, with his kitchen pot objects and the photographic works born out of these (*Sets*). They are based on the situation that a curious reflection is visible on the shiny, polished underside of kitchen pots. The tips of two thin, elongated triangles of light meet in the centre of the round surface of the underside of the pot and rotate when one moves the pot in the light. Hantmann sees this reflection of light not as a physical phenomenon, but in fact as a picture. He first sands down the metal surface of the underside of the pot and then primes this with several layers of paint, onto which he paints an illusionistic representation of the reflection of light. The pot thus becomes a picture carrier; the underside of the pot now bears a painting, which is, however, at a quick glance, not necessarily recognizable as such. What is the difference between the underside of a kitchen pot and the almost identically painted picture in its place? That mimetic, i.e. the imitative pictures can appear deceptively genuine, so that the picture and reality can be confused with each

other, is a circumstance that has been observed since as early as antiquity. A prime example is the story of Zeuxis, of whom it is said that the grapes painted by him appeared so realistic that even birds wanted to partake of them. If a pot painted by Hantmann was not standing in an exhibition space, but rather in a kitchen, the difference would, in all likelihood, not be noticed.

In this regard, he also always reflects the context in which we are used to recognizing and viewing pictures as such – especially pictures from the realm of art. It is (still) the meaning generating function of an exhibition space, through which an object is provided with a new meaning – or with meaning at all. Duchamp pointed this out as early as 1917 with his provocative gesture of signing a urinal, titling it “Fountain” and sending it in for submission to a group exhibition in New York. In contemporary art, the influence of Duchamp over the past 100 years is once again being reflected upon and his significance for the present day contemplated. Max Hollein, Director of the Städel Museum in Frankfurt am Main, commented on this in the fourth edition of this year’s “Art Basel Daily Edition” of *The Art Newspaper* in this way:

*„One hundred years ago, the white cube was the framework that absorbed anything and transformed it into art. Now art itself is made use of for different purposes than its original conception. The positive is that this is a symbol of the popularity of art, especially contemporary art. The problematic element is that the powers now surrounding art in fashion, luxury, advertising and so on communicate an environment in which art could be conceived solely as an aesthetic or social foil.”<sup>2</sup>*

Hantmann’s strategy, however, does not in any way consist of exposing the mechanisms of the art establishment by means of a destructive, anti-aesthetic act, as was the case with Duchamp. He is also not concerned with that which Hollein describes as the market-affine tendencies of certain works of contemporary art.



Abb. / fig. 9 Max Liebermann: *Die Blumenstrasse im Wannseegarten nach Norden*, 1924

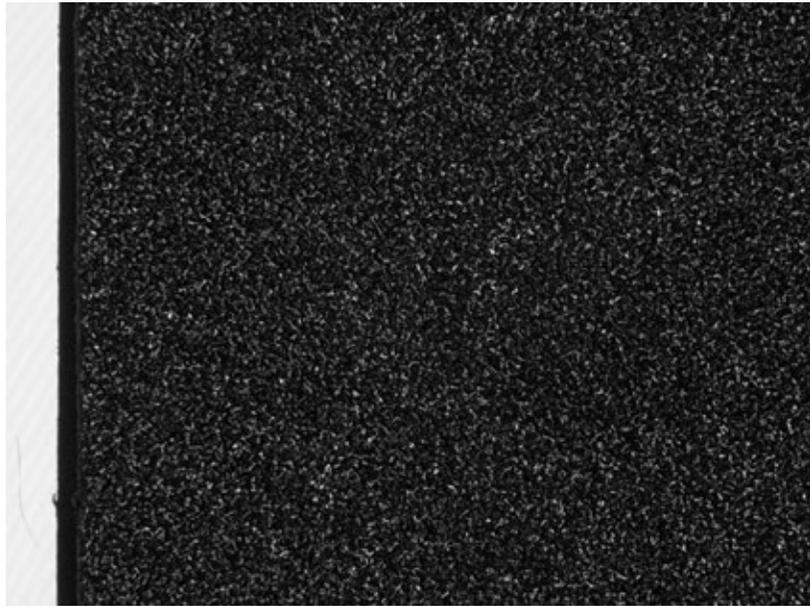


Abb. / fig. 10 Tobias Hantmann: Ohne Titel / untitled, 2014

His artistic activity is directed much more at contemplating the function and unique characteristics of pictures by means of the progressive genesis of pictures in his own oeuvre by time and again declaring his own work to be ready-mades, as it were, of his next artistic processing, without relinquishing its aesthetics.

When, in an artistic act of contention, Hantmann first hangs large sheets of sandpaper on the wall as though they were pictures (*Pistill der Iris*) and then takes photographs of details of these, a transformation of that which characterizes the works as pictures takes place, as well as a new interpretation of their subject. The material presence of the sandpaper is lost in the photographic image, or can at best only be insinuated; although at times it appears to be utterly new and changed, whereby the potential for associations is completely open. For the author, when viewed up close, the grainy structure of these photos appears

like a fluffy textile cover or, quite the contrary, like a macro-representation of outer space. The latter is born out of the previous knowledge of representations of the starlit sky created with the help of telescopes or satellites. Pictures thus always exist in the context of other pictures, with which they are compared and from which they gain their current meaning. Could it be that they have less to do with reality than with the pictures that are made of them?

A similar transformation also takes place in the photographs of the painted kitchen pots: Arranged in sets in front of a neutral white background such as those found in a photographic studio, the ensembles become transformed into classical still life images. Only those who have previous knowledge of the artist's kitchen pot objects know that these photographs are pictures of pictures. In Hantmann's work, this creative process is far from being complete, so that this

work provides further opportunities for the generation of additional pictures. In the *Morphin* series, for example, digital photographs of pots are modified and distorted on the computer with the help of an image processing programme and then printed onto paper. These distorted two-dimensional reproductions then serve as the basis for new painterly interpretations. In the next step, these flat pictures are then transformed into three-dimensional steel objects (*Dormant*). Their origins, the actual kitchen pots, are far removed from these new objects and can no longer be deduced as the source. The illusory quality of pictures, their ability to deceive, as well as their incredibly creative compositional potential are all made manifest here. The chain of pictures continues indefinitely and begins to liberate itself unremittingly from the picture that stood at the beginning of this chain in favour of growing autonomy and aesthetic adaptation.

Even before he began studying art, Tobias Hantmann had already delved on a theoretical level into the question of what comprises a picture. In his so-called *Skizzen* from 1996/97, he traced the conceptual genesis of a picture step by step, beginning with an inconspicuous photo, a snapshot of a single-family home, and finally arriving at the most varied pictorial solutions and theoretical visual observations. The comprehensive text, which he published years later in a small edition, proves in retrospect to be the basis and essence of his work as an artist. At the very beginning of his treatise, he raises the question of what would comprise a picture if it strove to be more than a mere detail.<sup>3</sup> In this case, he notes, the picture would be a sphere without beginning and without end, inside of which the viewer would be located, completely encompassed by it. According to Hantmann, the anatomical preconditions of viewing pictures – i.e. the horizontal of the eye line, the vertical of the (for the most part standing) human figure – would, however, remain unconsidered, so that, finally, all sense of orientation would be lost.

In reference to the anatomy of the viewer, he questions the concept of the total picture: In the final analysis, by offering only a detail, the total picture would



Abb. / fig. 11 Tobias Hantmann: Modell, 1998



Abb. / fig. 12 Tobias Hantmann: Modell, 1998

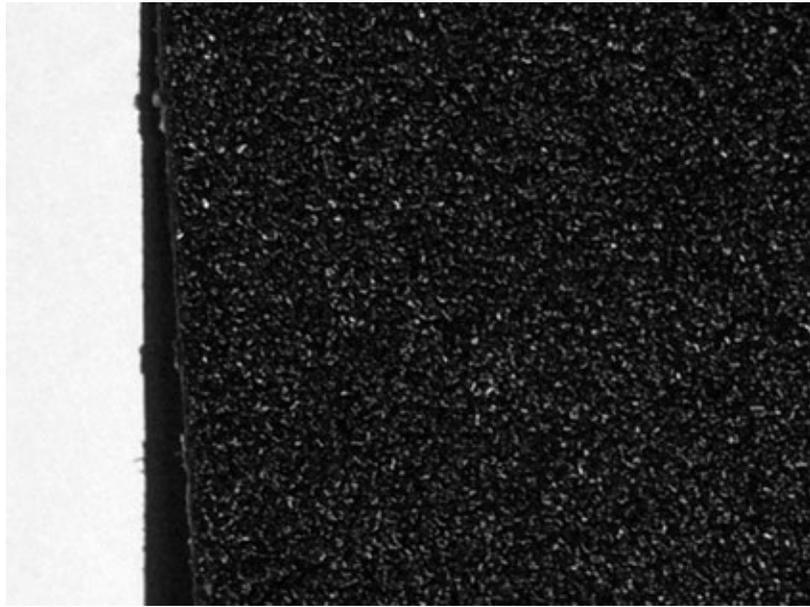


Abb. / fig. 13 Tobias Hantmann: Ohne Titel / untitled, 2014

forfeit its pictoriality. In this sense, he understands the picture to be something which is necessarily located vis-à-vis the viewer, which lies outside the viewer, i.e. something which is different from the viewer, which exists in its own realm, which is, in turn, different from the realm of reality and is characterized more than anything else by its visibility. Hantmann's speculations on the picture as a shell, which encompasses the viewer, is reminiscent of Oswald Wiener's text *der bio-adapter* from 1965/66, in which he describes a device which surrounds mankind with the total simulacrum of the world – a phenomenon in which, according to Jean Baudrillard, it is no longer possible to differentiate between original and copy, model and reproduction, reality and imagination. The bio-adapter as a skin-tight, consciousness-expanding shell, in which humans exist, offers total bliss without any physical-psychic exigency whatsoever. In com-

pletely distancing himself from his environment, the bio-adapter reflects the needs and desires of man by fulfilling these on a virtual level. Visual impressions of the environment are also simulated by the bio-adapter:

„with regard to these sensory impressions, the adapter draws primarily upon the patient's sense of sight. What the adapted sees, of course, are always sights and not 'things'. When he bows his head low enough, for example, he sees the image of his legs and not 'these themselves'.”<sup>74</sup>

Wiener takes this concept so far that, in the end, everything is eliminated which does not belong to consciousness, such as the amputation of limbs, so that, finally, unbeknownst to the human, only his brain remains in the bio-adapter. Because of its lack of “detailed-ness”,

the total picture would no longer be recognised as such by what is left of the human in the bio-adapter (with this, by the way, Wiener also ascribes pictorial status to reality). In a way quite similar to this, in his own considerations, Tobias Hantmann comes to the conclusion that “detailed-ness” is one of the very few pictorial limits he accepts in his work, since this serves as the basis for the autonomy of pictures.

Finally, the way in which pictures remain among themselves and exist in their own realm is made clear in the series of velour carpet pieces. Here, Hantmann “draws” directly into the pile by combing the fibres in such a way that the angle of light makes the picture visible so to speak. The pictures appear both banal and, at the same time, extremely diligent, as light as a whisper and yet extraordinarily precise. The three large-format works created for the exhibition in the Kunstverein Oldenburg depict details from Nativity scenes, which he distorts and then combs into the carpets. The picture is captured within its carrier; picture and picture carrier become one. The pictorial illusion and the materially determined process of image generation stand on equal footing.

The starting point of this pictorial process was a normal manger with the familiar protagonists (Mary, Joseph, the baby Jesus, shepherds, angels and stable animals), like those set up at Christmastime in private homes. Hantmann then had this originally sculptural installation photographed in the dark using a flash, which resulted in deep shadows that are also clearly visible in the carpet-based reproduction of the photograph. The snapshot-like illumination of the motif seems somehow dubious in the context of the irritating materiality of the picture carrier, as though Hantmann did not trust the phenomenon and thus reveals its status as a picture. In the meantime, based on a number of photographs that document mangers the artist encountered on various journeys, a whole series of painterly velour works with extreme sensual presence has been created.

The extremely limited, seasonal depiction of the birth of Jesus is thus given permanent form as a



Abb. / fig. 14 Tobias Hantmann: Ohne Titel / untitled, 1996

pictorial motif. What is more, a large part of Christian influenced art history is also contained here. By distorting the motif, Hantmann demonstrates how familiar this constellation is as an image – so familiar that one rarely truly looks at it when, at the end of the year, manglers appear to be omnipresent: The viewer is so confident that he already knows what he will see. Activating sight and becoming conscious especially of the act of seeing pictures – an act which has always been informed by other pictures – are essential aspects of this series of works. Hantmann achieves this with the works created specifically for the Kunstverein Oldenburg by isolating individual pictorial motifs (*Kaltes Feuer*), collaging them together (*Stein Krug Bruch*) or distorting them to an extreme (*Lange Nacht*). The latter, with its extremely elongated pictorial format, is based on the walls and dirt stains mentioned above in da Vinci's recommendation to his apprentices. In the involuntary attempt to read the picture and uncover something figurative in the radically distorted motif, numerous possibilities of recognition are available – yet a manger cannot be made out here, not by any stretch of the imagination.

Both the process and the act of creating a picture are central to the works of Tobias Hantmann; it is here – irrespective of his technical finesse – that the role of his authorship is manifested first and foremost. The starting points of the pictorial genesis reveal a sense of humour which gives his art wit in the best sense of the term, without distancing himself in ironic negation. As with the undersides of kitchen pots, the sandpaper works and the carpets, it is especially surfaces and their material qualities that arouse his interest and which he examines with regard to their potential in helping pictures come into existence. In this aspect, the relationship of his art to external reality is played out as far as possible; once a particular medium has been found, and with this an occasion for creating a picture, that is to say once steps are taken towards the genesis of a picture, the relationship between the picture and external reality becomes irrelevant. When his works function as points of intersection between

the most varied contexts, where art history and the art establishment, DIY stores and household chores, high and low come together, then this always takes place with regard to the possibilities of the picture.

In this sense, the picture itself is the primary focus, its own conditions and possibilities, as well as its relationships to other pictures and pictorial traditions. The very essence of the picture is the object of the artistic process and, at the same time, is also expressed in the result of this process. In this regard, the art of Tobias Hantmann does not exhaust itself; the autonomy and aesthetic nature of his works determine that which Gottfried Boehm identifies as the decisive criteria for artistic pictures: their “intrinsic otherness”, their “dense silence”, their “vivid abundance”.<sup>5</sup> Tobias Hantmann creates his own absolute cosmos of pictures, the end of which – luckily – is nowhere in sight.

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci: *A Treatise on Painting*. See: [www.mirabilissimeinvenzioni.com/ing\\_treatiseonpainting\\_ing.html](http://www.mirabilissimeinvenzioni.com/ing_treatiseonpainting_ing.html) (accessed on 2 July 2014).

<sup>2</sup> See: <http://www.theartnewspaper.com/articles/A%20century%20of%20the%20readymade/33037> (accessed on 20 June 2014).

<sup>3</sup> Tobias Hantmann: *Notizen 1996/97*, p. 8.

<sup>4</sup> Oswald Wiener: „appendix A: der bio-adapter“, 1965/66 in: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek 1969, pp. CLXXIXf.

<sup>5</sup> Gottfried Boehm: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: Christa Maar/Hubert Burda (ed.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Cologne 2004, pp. 41ff.

**Kat. / cat. 15** Ohne Titel / untitled, 2001  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 180 x 140 cm

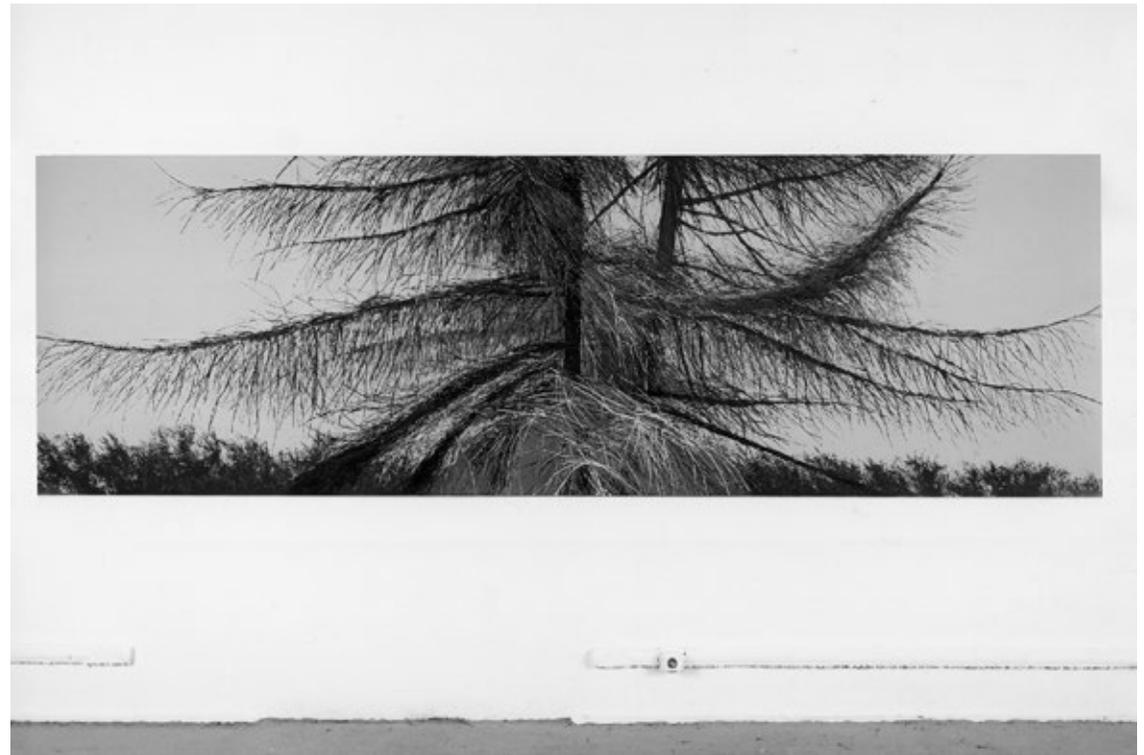
**Kat. / cat. 16** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*...und die Nachbarn gaffen*, Bittweg, Düsseldorf, 2001

**Kat. / cat. 17** Ohne Titel / untitled, 2001  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 200 x 180 cm



**Kat. / cat. 18** Ohne Titel / untitled, 2001  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 130 x 450 cm

**Kat. / cat. 19** Ohne Titel / untitled, 2001  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 120 x 500 cm





**Kat. / cat. 20** Ohne Titel / untitled, 2001  
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 450 x 125 cm

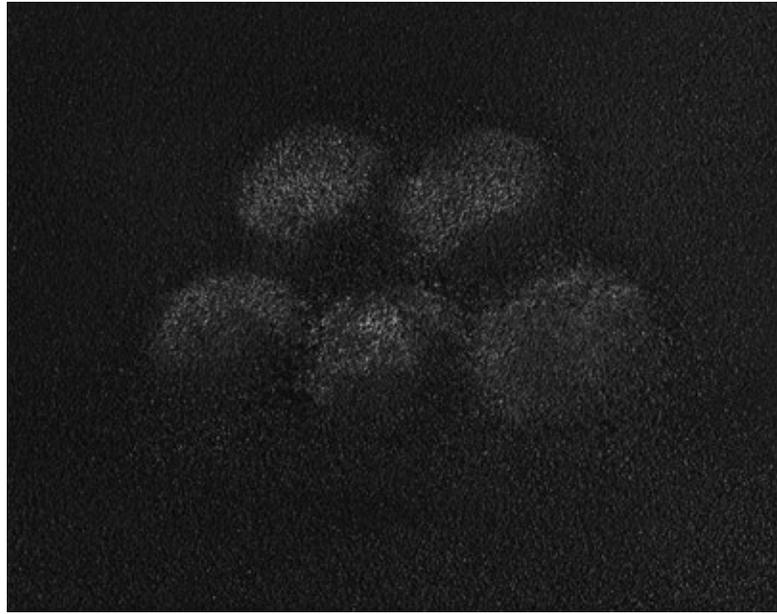
**Kat. / cat. 21** Ohne Titel / untitled, 2001  
Gouache auf Papier, Keilrahmen / gouache on  
paper, stretcher, 60 x 60 cm



**Kat. / cat. 22** Ohne Titel / untitled, 2006  
Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas / carpet,  
painted wooden frame, glass, 111 x 60 cm



**Kat. / cat. 23** Ohne Titel / untitled, 2006  
Teppich / carpet, 105 x 60 cm



**Kat. / cat. 24** Ohne Titel / untitled, 2009  
Pastell auf Sandpapier / pastel on sandpaper, 10 x 13 cm



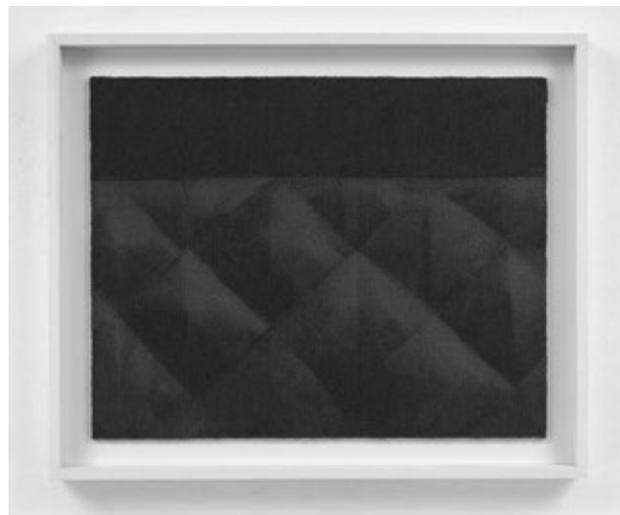
**Kat. / cat. 25** Ohne Titel / untitled, 2009  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 75 x 90 cm



**Kat. / cat. 26** Ausstellungsansicht / Exhibition view  
*...zwei malerische Positionen im Black Oriental,*  
Black Oriental, Berlin, 2006

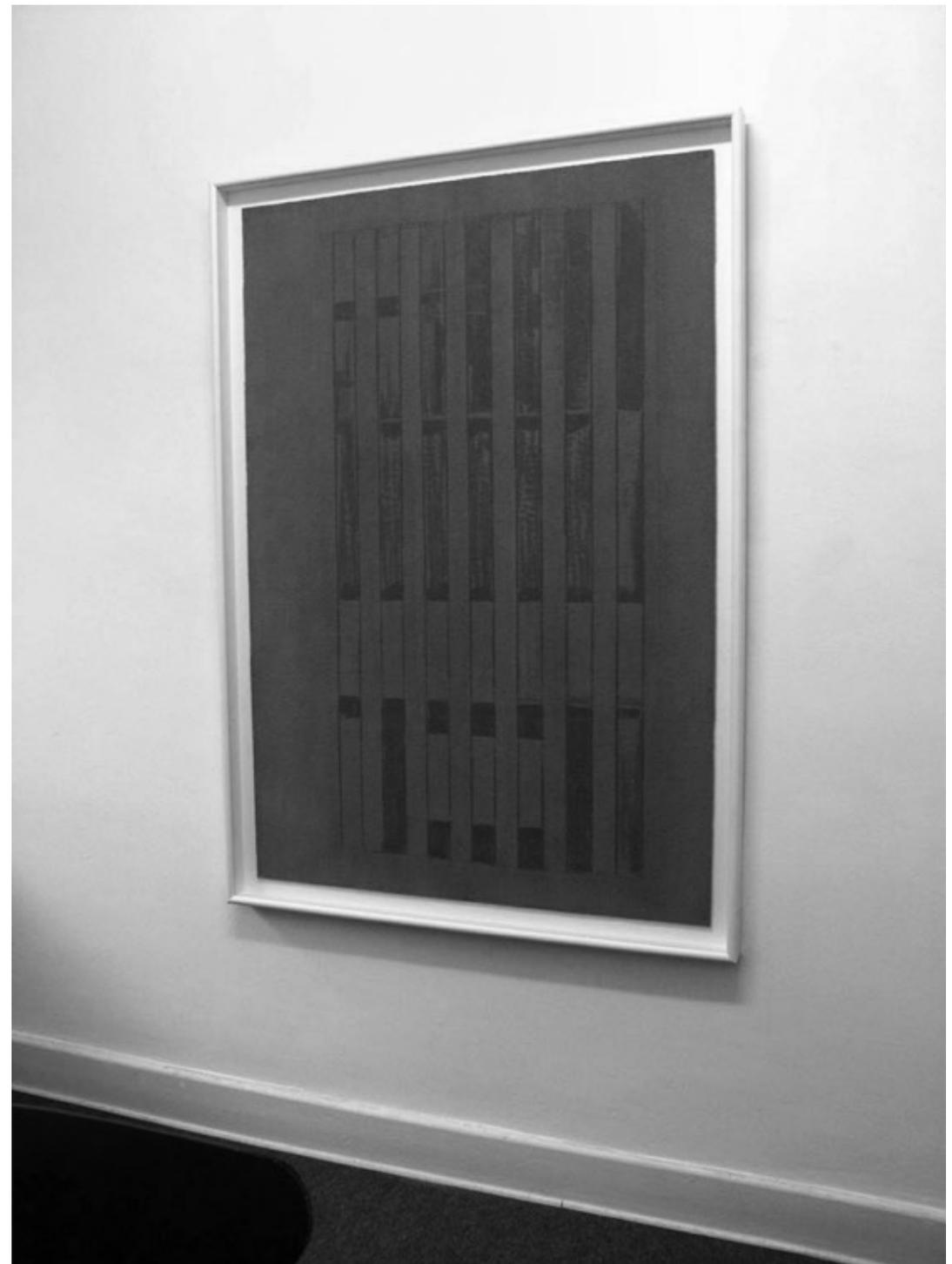
**Kat. / cat. 27** Ohne Titel / untitled, 2008  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass,  
45 x 58 cm

**Kat. / cat. 28** Ohne Titel / untitled, 2006  
Teppich/ carpet, 265 x 155 cm



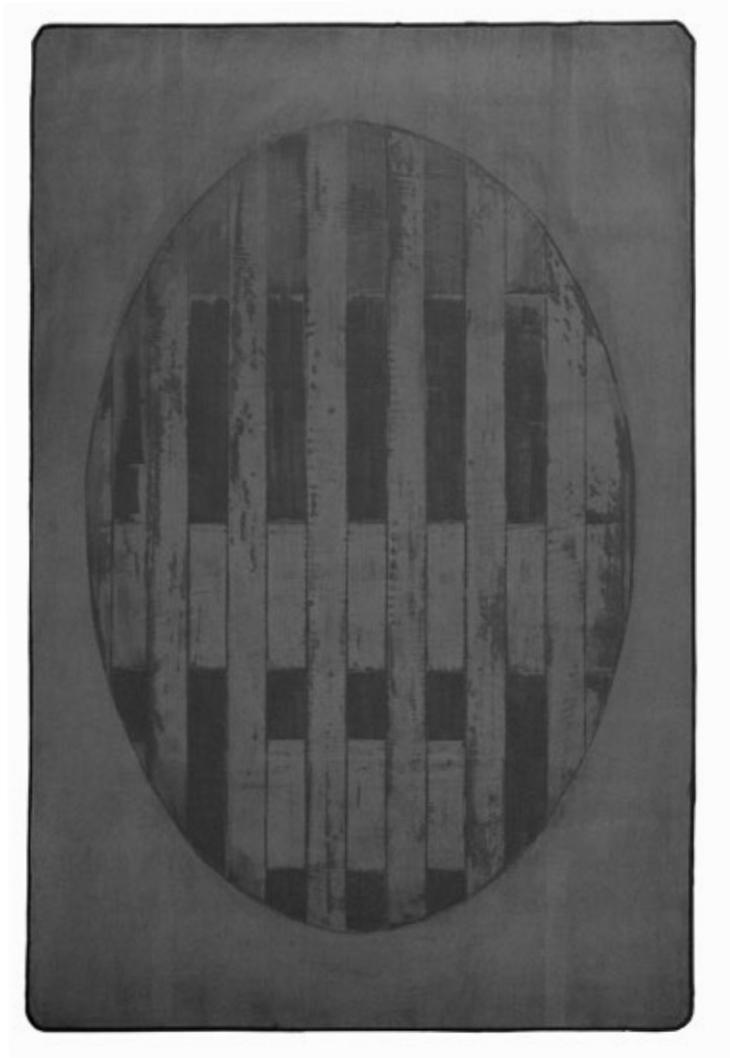


**Kat. / cat. 29** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*...zwei malerische Positionen im Black Oriental,*  
Black Oriental, Berlin, 2006



**Kat. / cat. 30** Ohne Titel / untitled, 2007  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 150 x 100 cm



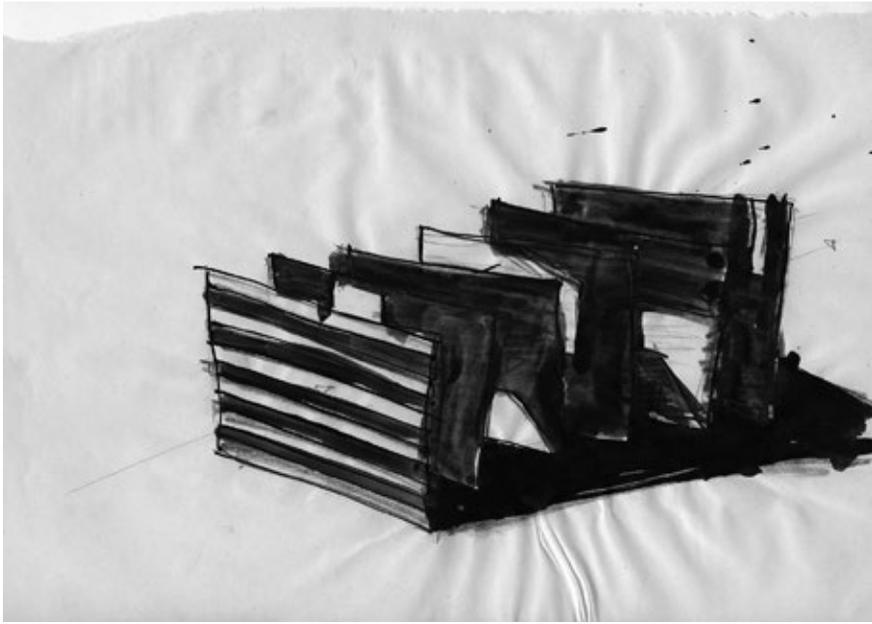


S. / pp. 62, 63  
**Kat. / cat. 31** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*about blank*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 2007

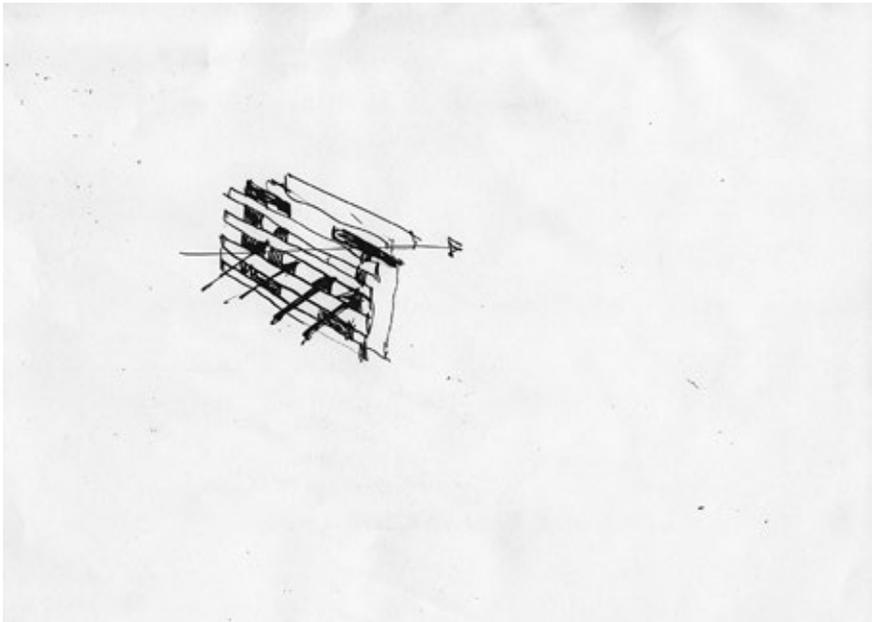
**Kat. / cat. 32** Ohne Titel / untitled, 2006  
 Velours Teppich / velour carpet, 250 x 165 cm

**Kat. / cat. 33** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*Leafs and carpet*, Villa de Bank, Enschede, 2006





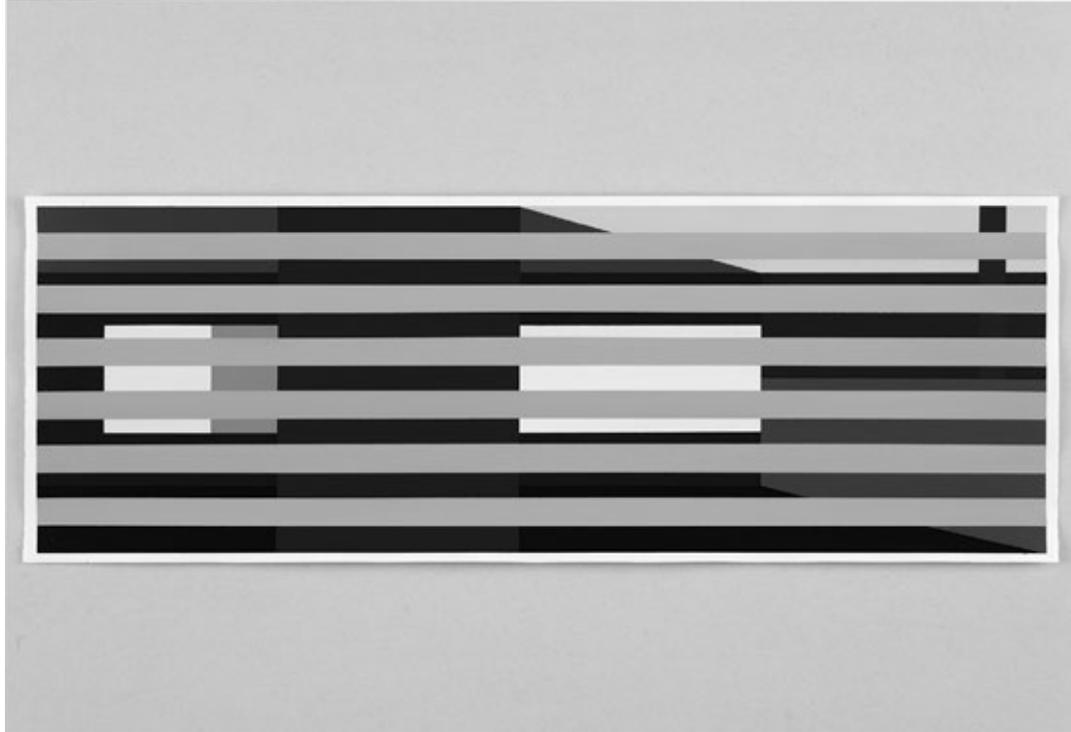
**Kat. / cat. 34** Ohne Titel / untitled, 1996  
Tusche auf Papier / ink on paper, 29,7 x 21 cm



**Kat. / cat. 35** Ohne Titel / untitled, 1996  
Tusche auf Papier / ink on paper, 29,7 x 21 cm

**Kat. / cat. 36** Ohne Titel / untitled, 2007  
Velours Teppich / velour carpet, 250 x 165 cm

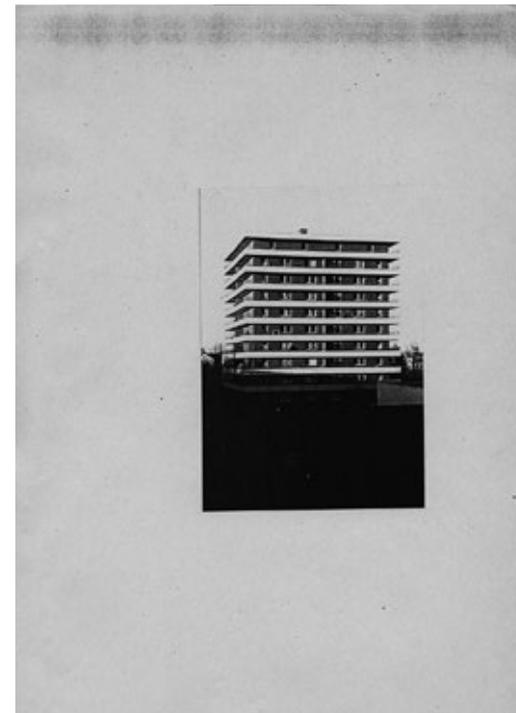


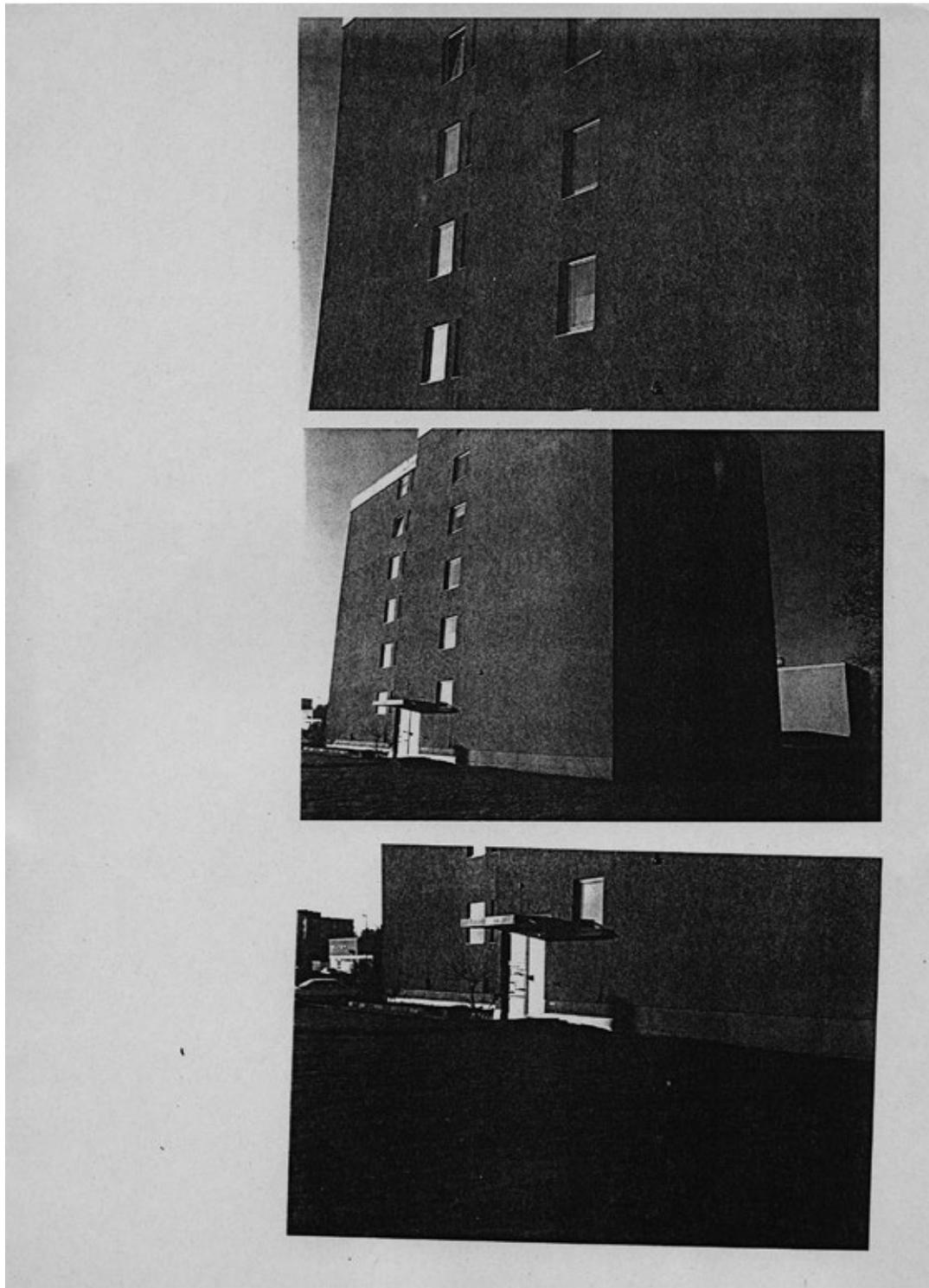


**Kat. / cat. 37** Ohne Titel / untitled, 1997  
 Gouache auf Papier / gouache on paper, 20 x 75 cm

**Kat. / cat. 38** 1996/97, 2010  
 2 Bände, 29,7 x 21 cm

**Kat. / cat. 39** Ohne Titel / untitled, 1996  
 Fotokopie / photo copy, 29,7 x 21 cm





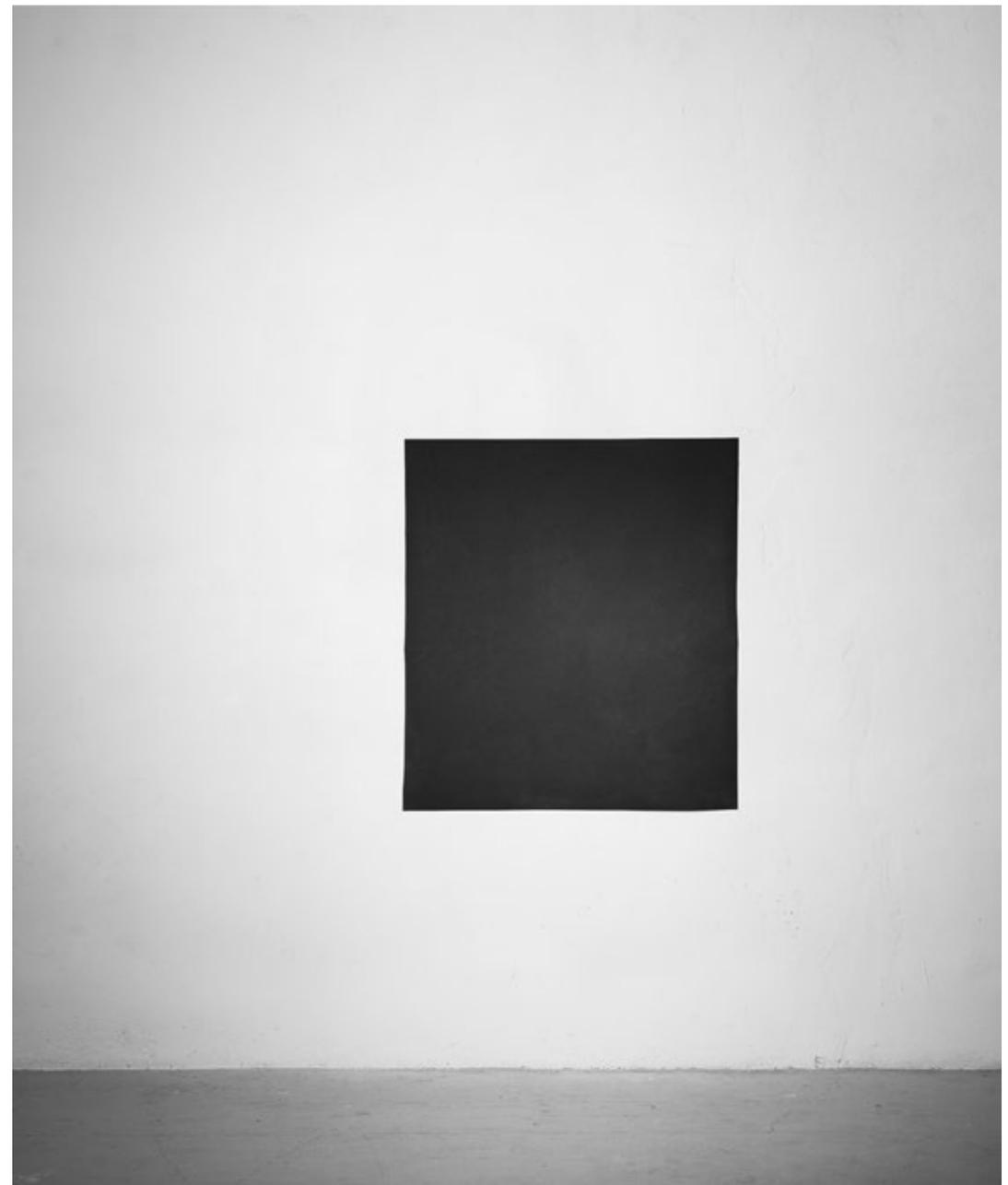
**Kat. / cat. 40** Ohne Titel / untitled, 1996  
Fotokopie / photo copy, 29,7 x 21 cm



**Kat. / cat. 41** Pistill der Iris, schwarz, mittel, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 215 x 137,5 cm



**Kat. / cat. 42** *Pistill der Iris, helles Rotbraun, sehr fein*, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 213,4 x 140 cm



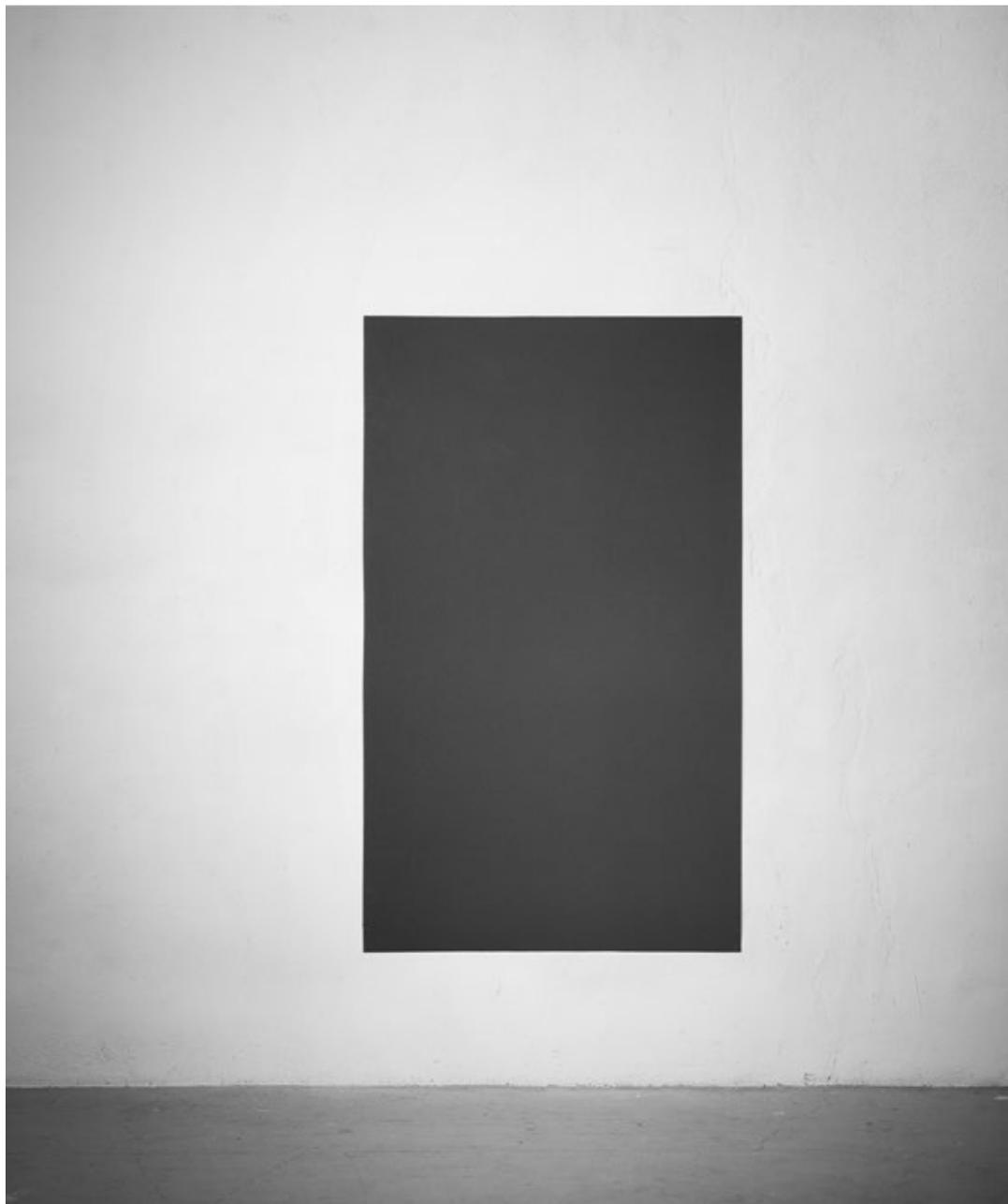
**Kat. / cat. 43** *Pistill der Iris, dunkelbraun, fein*, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 113 x 101 cm



**Kat. / cat. 44** *Pistill der Iris, rotbraun, grob*, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 200 x 140 cm



**Kat. / cat. 45** *Pistill der Iris, rotbraun, mittelfein*, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 226 x 138 cm

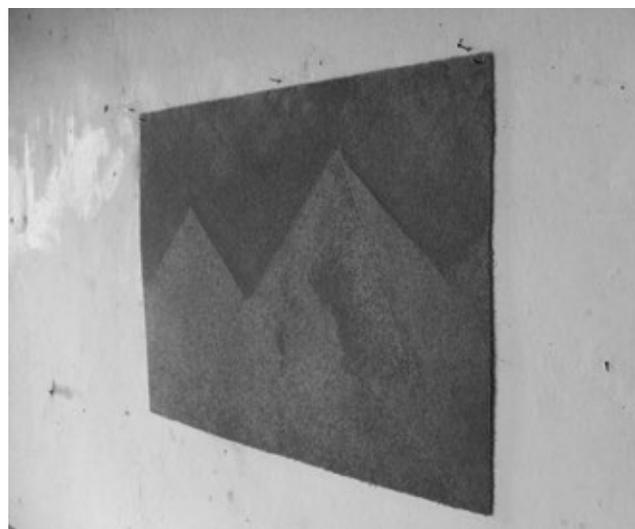
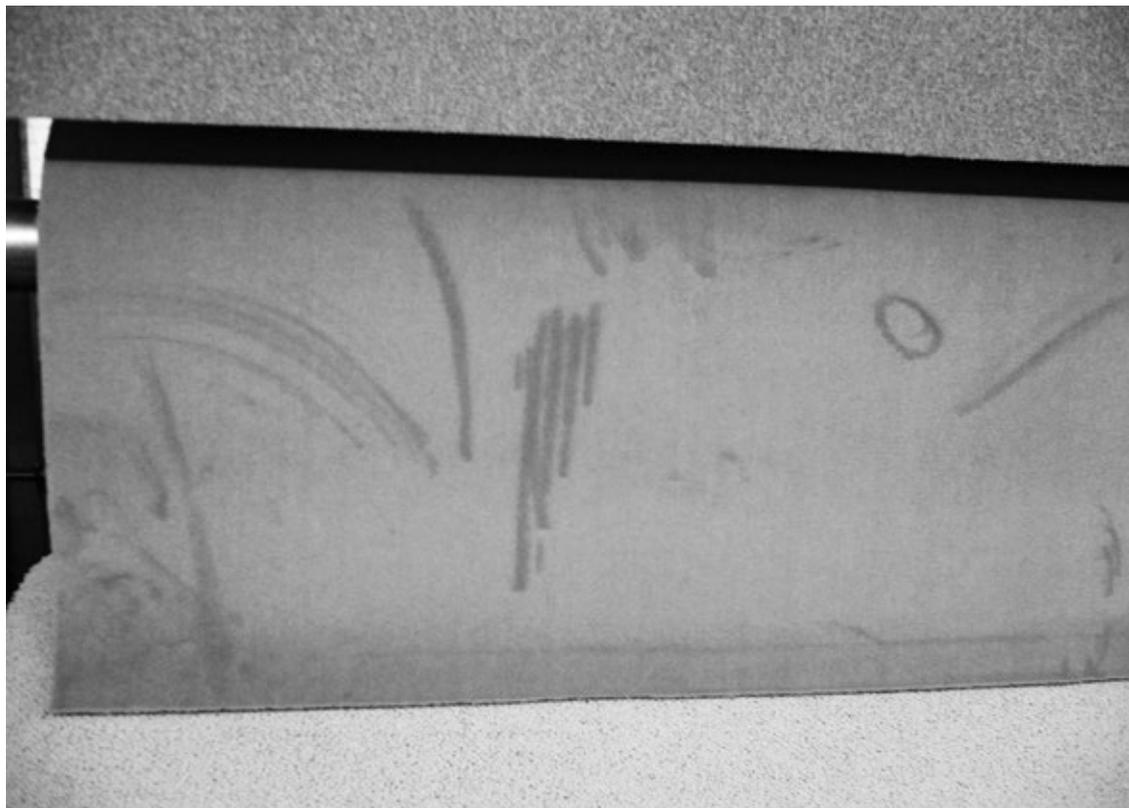


**Kat. / cat. 46** *Pistill der Iris, rotbraun, sehr grob*, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 191 x 113 cm



**Kat. / cat. 47** *Pistill der Iris, weiß, sehr fein*, 2011  
Schleifmittel / sandpaper, 224,5 x 135 cm





S. / pp. 78, 79

**Kat. / cat. 48** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*Tobias Hantmann, Agata Madejska*, Ehem. Reichsabtei  
 Kornelimünster, Aachen, 2012

**Kat. / cat. 49** Fotografische Skizze / photographic sketch, 2007

**Kat. / cat. 50** Fotografische Skizze / photographic sketch, 2006

**Kat. / cat. 51** *Günther Ücker Selbstportrait Nagelpyramide*, 2012  
 Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas / velour carpet,  
 painted wooden frame, glass, 160 x 110 cm



**Kat. / cat. 52, 53** Stereoskop / stereoscope, 2011

**Kat. / cat. 54** *Der erste Hirte*, 2011  
 Zwei Stück Velours Teppiche, lackierte Holzrahmen,  
 Glas, je 160 x 110 cm, Stereoskop, schwenkbare  
 Innenrahmen / two pieces velour carpets, painted  
 wooden frames, glass, each 160 x 110 cm, stereoscope,  
 rotatable, internal framework





**Kat. / cat. 55** *Three corners of a studio*, 2010  
Velours Teppich / velour carpet, 160 x 800 cm  
Museum Morsbroich, Leverkusen



**Kat. / cat. 56** *5<sup>th</sup> corner of a studio*, 2010  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 70 x 95 cm



**Kat. / cat. 57 - 59** Fotografische Skizzen /  
photographic sketches, 2010

**Kat. / cat. 60** Ewald Mataré, *liegende Kuh*, 2010  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas / velour  
carpet, painted wooden frame, glass, 110 x 160 cm

**S. / pp. 88, 89**

**Kat. / cat. 61** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*Propaganda für die Wirklichkeit*,  
Museum Morsbroich, Leverkusen, 2014

**S. / pp. 90, 91**

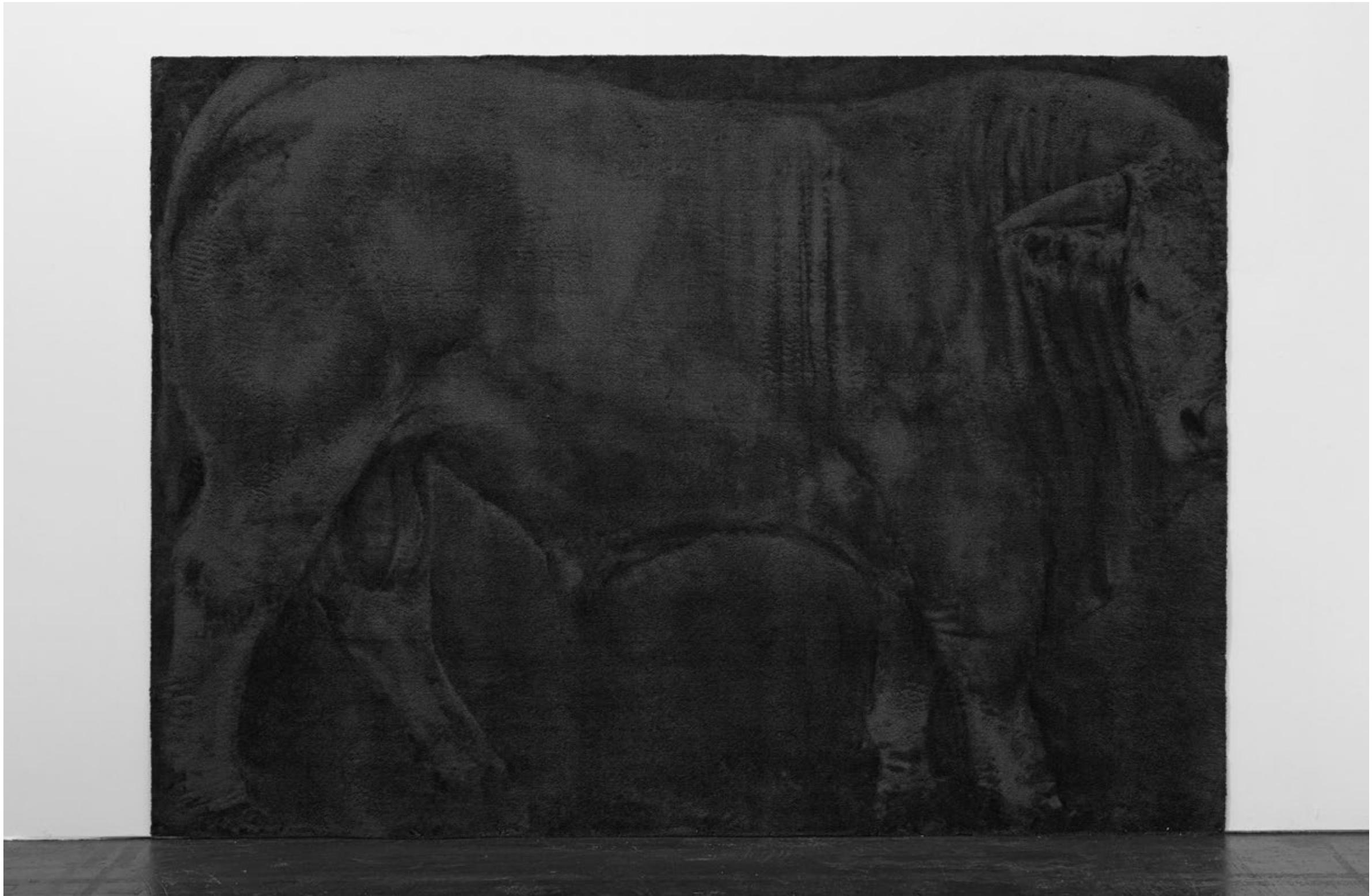
**Kat. / cat. 62** Ausstellungsansicht / exhibition view  
Tobias Hantmann, Agata Madejska, Ehem. Reichsabtei  
Kornelimünster, Aachen, 2012

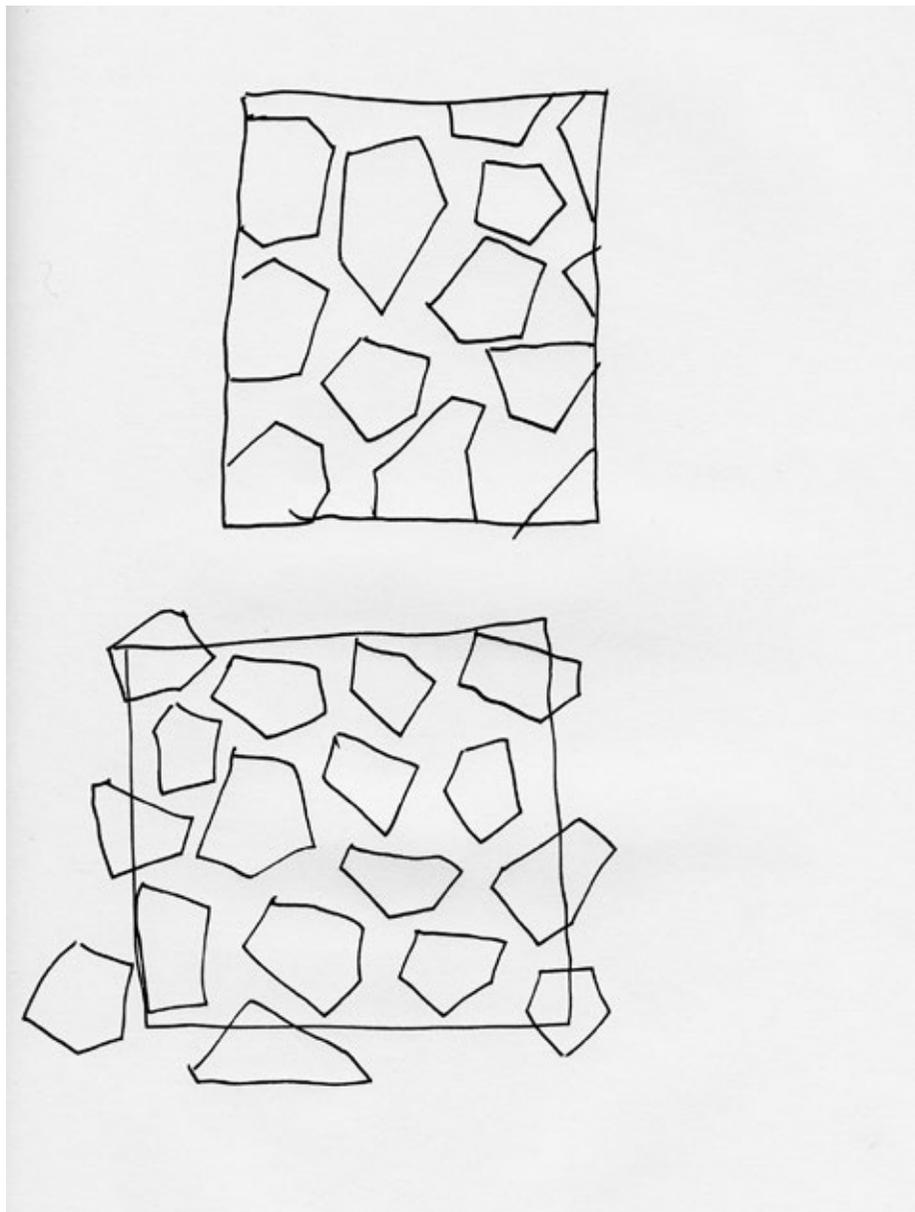
**S. / pp. 92, 93**

**Kat. / cat. 63** *Bull sustaining support*, 2013  
Velours Teppich / velour carpet, 165 x 233 cm





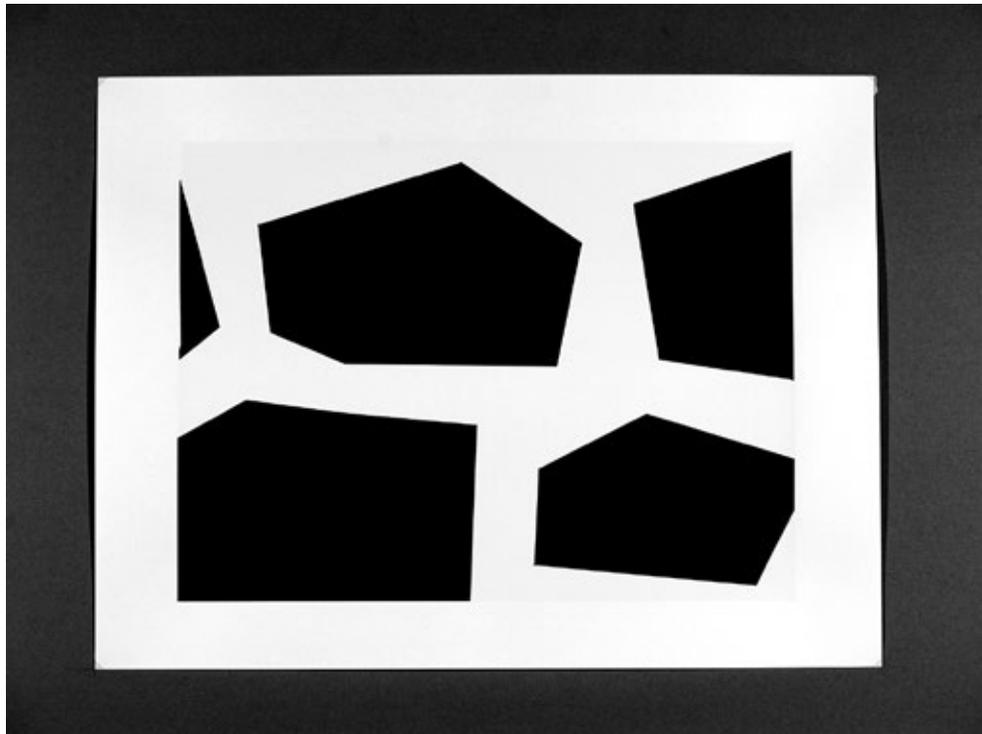
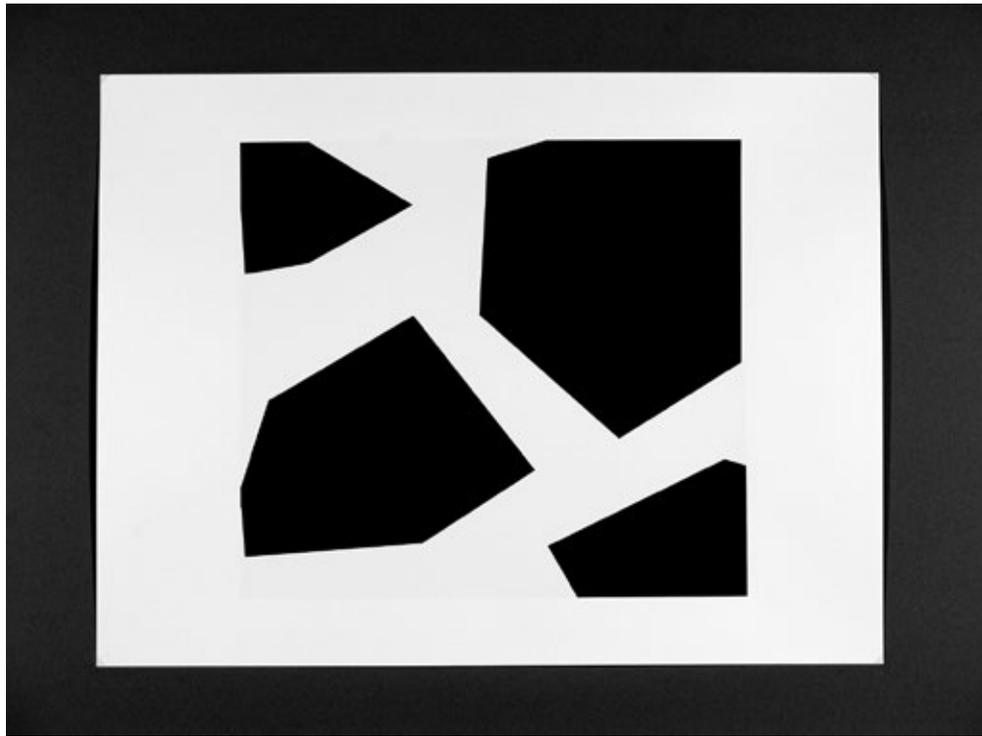




**Kat. / cat. 64** Ohne Titel / untitled, 2012  
Tusche auf Papier / ink on paper, 29,7 x 21 cm



**Kat. / cat. 65** Fotografische Skizze /  
photographic sketch, 2012



**Kat. / cat. 66** *Schwarz und Weiß 75*, 2012  
Siebdruck auf Papier, silkscreen on paper, 55,5 x 73 cm

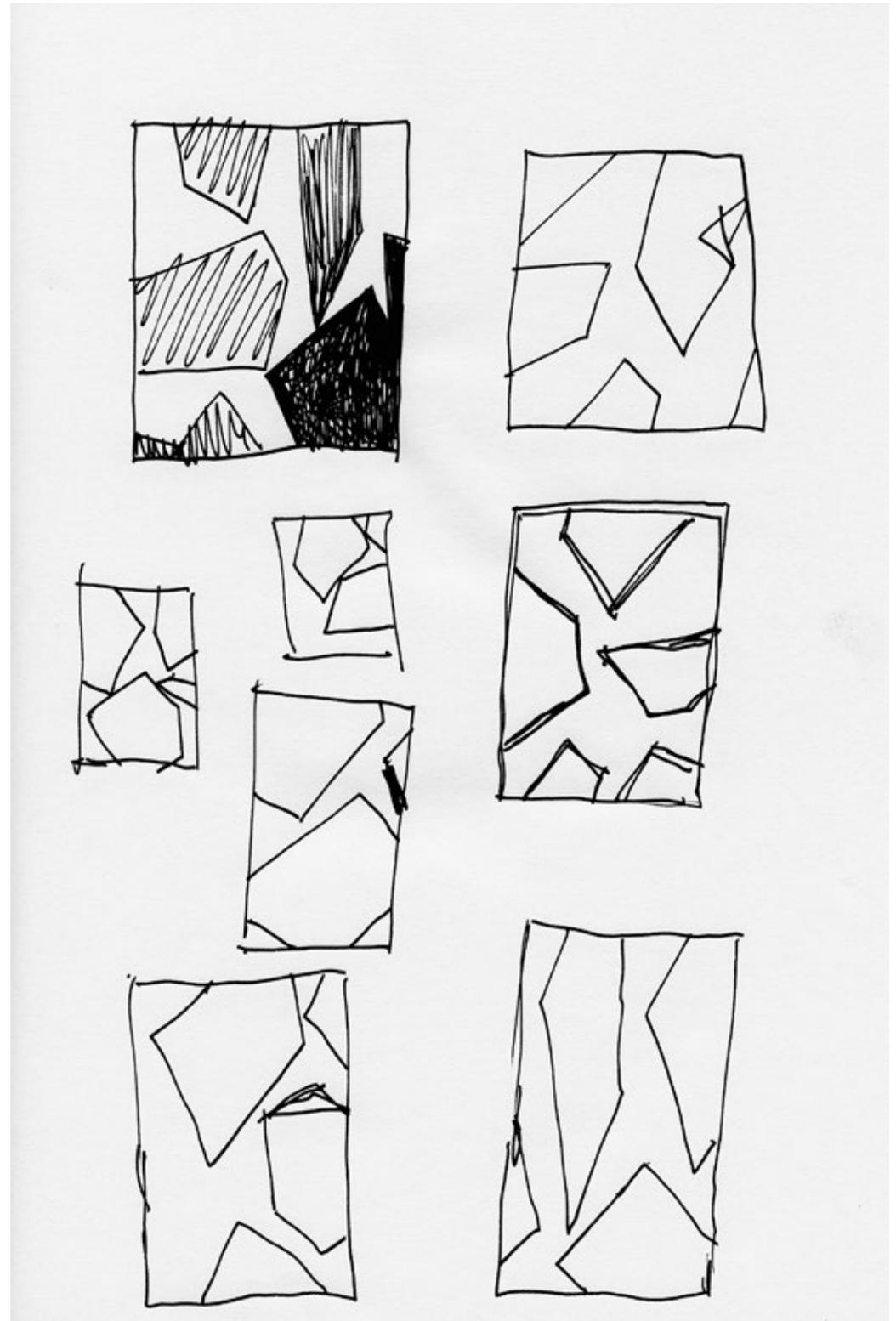
**Kat. / cat. 67** *Schwarz und Weiß 20*, 2012  
Siebdruck auf Papier, silkscreen on paper, 55,5 x 73 cm

**Kat. / cat. 68** *Schwarz und Weiß 101*, 2013  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas / velour  
carpet, painted wooden frame, glass, 99 x 144 cm



**Kat. / cat. 69** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*Systemisch*, Bruch & Dallas, Köln, 2013

**Kat. / cat. 70** Ohne Titel / untitled, 2012  
Tusche auf Papier / ink on paper, 29,7 x 21 cm





**Kat. / cat. 71** *Schwarz und Weiß 94*, 2013  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 114 x 164 cm



**Kat. / cat. 72** *Ausstellungsansicht / exhibition view*  
*Systemisch*, Bruch & Dallas, Köln, 2013



**Kat. / cat. 73** *Schwarz und Weiß 34*, 2012  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 104 x 164 cm

**Kat. / cat. 74** *Fotografische Skizze* /  
photographic sketch, 2012



**Kat. / cat. 75** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*Furniture with one door*, Galerie Bernd Kugler,  
Innsbruck, 2012

S. / pp. 106, 107

**Kat. / cat. 76** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*... and beyond painting*, HMT Cosar, 2013





Abb. / fig. 15 Mathias Grünewald:  
Kreuzigung Christi, 1500 - 1508

[...]  
Wahrscheinlich hat Grünewald die katastrophale Umnachtung, die letzte Spur des aus dem Jenseits einfallenden Lichts nach der Natur gemalt und erinnert, denn im Jahr 1502, als er in Bindlach, unterhalb des Fichtelgebirges, an der Aufrichtung des Lindenharter Altars arbeitete, glitt zum 1. Oktober der Mondschaten über den Osten Europas von Südpolen über die Lausitz, Böhmen und Mecklenburg, und Grünewald, der wiederholt mit dem Aschaffener Hofastrologen Johann Indagine in Verbindung stand, wird diesem von vielen mit großer Furcht erwarteten Jahrhundertereignis der Sonnenverfinsterung entgegengereist und Zeuge geworden sein  
[...]<sup>1</sup>

Ich musste an das Licht denken, das W.G. Sebald in einem Bild Grünewalds beschrieb, als ich Tobias' Bilder mit den Darstellungen der heiligen Familie im Stall sah. Und zwar weil es mir zum einen ebenso unwirklich vorkam wie ein jenseitiges Licht und zum anderen, weil sie ebenso „nach der Natur gemalt“ wurden. Es sind Bilder nach Photographien, in denen die Krippenszene völlig vom Blitzlicht überflutet wurde, so wie es jeder von einem schnellen Schnappschuss kennt. Das Ergebnis ist, dass die Abbildung weniger etwas Gesehenes wiedergibt, sondern das Motiv im kurzen Moment der Belichtung überrumpelt wird. Das Resultat ist ein Bild von etwas, das wir selbst gar nicht gesehen haben. Das Licht des Blitzes, welches das Bild bestimmt, ist zu kurz, als dass wir die Szenerie so hätten sehen können. Der Blitz nimmt uns die Sicht. Als Motiv wählt Tobias etwas, das in einem kurzen Moment entsteht, in dem wir geblendet wären, wollten wir es selber sehen.

Auch der Eindruck des Bildraums, der durch das Blitzlicht entsteht, weist darauf hin, dass sein Licht nicht von unserer Welt ist. Hinter den flach geflashten



Abb. / fig. 16 Tobias Hantmann: *Die Nacht*, 2011

Figuren machen sich tiefe Schlagschatten breit, die einen diffusen Raum hinterlassen, in dem sich die Figuren hintereinander staffeln. Das Blitzlicht überflutet die Tiefe des Bildraumes, Volumen, Oberfläche und Kontur der Figuren. Vieles bleibt mehr Erscheinung als Ding.

Im Kunstverein Oldenburg geht Tobias noch weiter und dehnt das Motiv auf ein riesiges Querformat, sodass von der Krippenszene nicht viel mehr übrig bleibt als ein Vorfall, mit dem etwas gemacht wurde, das keinerlei Rechtfertigung aus ihm heraus hat. „*Ich war auf der Suche nach dem erlösenden Zusatz, aber nicht in dem Sinn, dass ich verschiedene Alternativen mir vorlegen und nach bestimmten Kriterien eine Auswahl hätte treffen können*“.<sup>2</sup> Das könnte die Motivation gewesen sein, mit der Krippenszene so umzugehen. Nicht eine Lösung zu suchen, die sich aus dem Vorhandenen heraus erschließt, sondern ihm etwas anzutun, in diesem Fall die Szene auf ein Format zu strecken, dem der Bildgegenstand egal ist.

Ich habe Tobias' Bilder in seinem Atelier oft nur bei abgedunkeltem Licht gesehen, ausgeleuchtet von einigen Lichtspots. Gerade die Veloursbilder brauchen ein geführtes Licht, da sich ihr Bild direkt mit dem Lichteinfall verändert.

Der Velours besitzt selber eine Tiefe, die auf den obersten Spitzen der Fasern beginnt und sich dann unbestimmt in deren Dichte verliert. Hierdurch entsteht auch hell oder dunkel. Je nachdem, ob sich die Fasern einem entgegen richten (dunkel) oder glattgestrichen sind (hell). Sind die Veloursfasern aufgerichtet, verschwindet das Licht im Bild. Tatsächlicher Schatten.

Bei den ungegenständlichen Kompositionen zeigt sich die Eigenschaft des Flors am stärksten, keine Linie, keine scharfe Kontur zuzulassen; diese würde eine Flachheit benötigen, welche sich aber immer in der Tiefe des Flors verliert. Es bleibt ein Unschärfe.

Die Tiefe des Veloursstoffes führt seltsamerweise nicht dazu, dass sich Volumen ausbilden, sondern alles in der Bildfläche gehalten wird. Das Höher und Tiefer

des Flors erzeugt kein Volumen, sondern das Helle und Dunkle der Darstellung. Die Oberfläche des Bildes behält ihre Homogenität. Die Tiefe des Flors ist hier der Oberfläche einer Malerei ähnlicher als der eines Reliefs. Die Faktur schreibt sich unmittelbar in die Textur des Flors ein. Die aufgerichteten oder glatt gebürsteten Fasern umschreiben nicht die Oberfläche des Bildgegenstandes, sondern dienen seiner Darstellung. Womit hat man es zu tun? Weniger mit einem Relief als mit einer Oberfläche, auf und in der gemalt wurde.

Der Eindruck täuscht, dass das Licht im Bild sich jenseits des Realraums befindet. Der diffuse Eindruck der Bildoberfläche ist direkt abhängig von den tatsächlichen Lichtverhältnissen. Ändert sich der Einfallswinkel des Lichts, ändern sich die Hell-Dunkel-Verhältnisse auf dem Flor und damit der Bildgegenstand. Es ist keine Irreführung, die uns ablenken möchte. Es ist eher ein Moment des Unheimlichen, in dem in den Realraum eine Verunsicherung einbricht.

Vielleicht richtet sich der erlösende Zusatz, von dem Tobias berichtet, auf einen verunsichernden Zusatz. Etwas, das nicht *dazu* konstruiert wird, sondern einen Moment, der von außen einbricht in die Eindeutigkeit unseres Verhältnisses zum Werk.

<sup>1</sup> W.G. Sebald, Nach der Natur. Ein Elementargedicht, S. 26/27, Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

<sup>2</sup> „Pistill der Iris“ Galerie Bernd Kugler, 2011.

[...]  
Most probably Grünewald painted  
and recalled the catastrophic incursion  
of darkness, the last trace of light  
flickering from beyond, after nature,  
for in the year 1502, when he was working  
at Bindlach, below the Fichtelgebirge,  
on the creation of the Lindenhart altar,  
on the first of October the moon's shadow  
slid over Eastern Europe from Mecklenburg  
over Bohemia and the Lausitz to southern Poland,  
and Grünewald, who repeatedly was in touch  
with the Aschaffenburg Court Astrologer Johann  
Indagine,  
will have traveled to see this event of the century,  
awaited with great terror, the eclipse of the sun,  
so will have become a witness to  
the secret sickening away of the world  
[...]<sup>1</sup>



Abb. / fig. 17 Henrik Douwerman: *Wurzel Jesse / Sieben-Schmerzen-Altar*, 1518 - 1522 (Detail)

When I saw Tobias' pictures with images of the Holy Family in the stable, I had to think of the light in a painting by Grünewald as described by W. G. Sebald. For, on the one hand, it seemed just as unreal to me as an otherworldly light and, on the other hand, these pictures were also "painted after nature". Tobias' pictures are based on photographs, in which the Nativity scene has been completely washed out by the flash – in a way that is all too familiar to us from quick snapshots. This means that the image is not really a reproduction of what was actually seen, since the motif was overpowered during the brief moment of exposure. The result is an image of something, which we ourselves did not actually see. The light from the flash, which determines how the image appears, was so short-lived that we would not have been able to see the scene this way with our own eyes. The flash blocks our view. For his own motif, Tobias chooses something that is created in a brief moment, during which we would be blinded if we attempted to look at it.

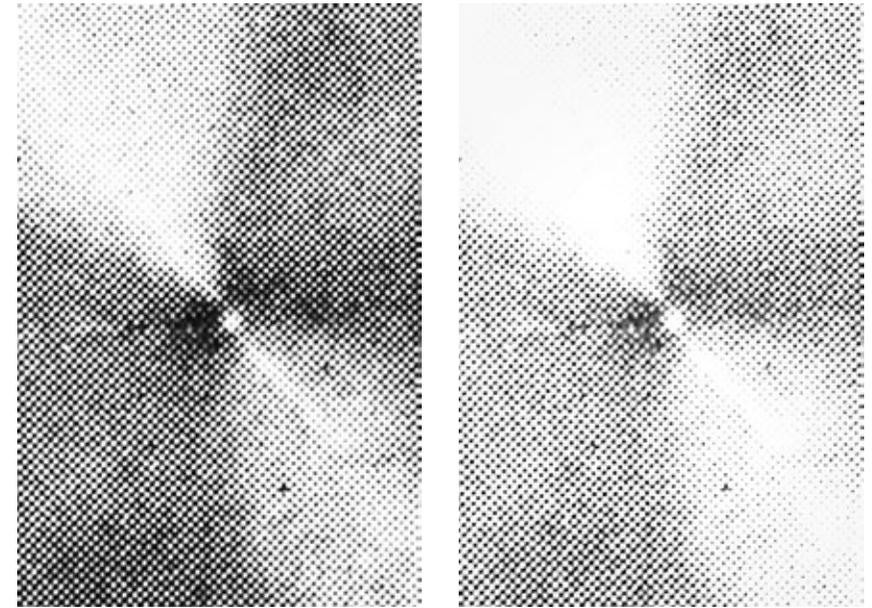


Abb. / fig. 18 Zwei Details einer Reproduktion / two details of a reproduction:  
Konrad Witz: *Abraham vor Melchisedek*, um 1435

The impression of the pictorial space created by the flash also insinuates that the light depicted here is not of this world. Behind the figures, made flat by the flash, are deep, hard shadows, which leave a diffuse space, in which the figures are arranged, one behind the other. The flash floods the depth of the pictorial space, as well as the volumes, surfaces and contours of the figures – more apparition than thing of this world.

In the Kunstverein Oldenburg, Tobias goes one step further and stretches the motif onto an enormous landscape format, so that there is not much left of the Nativity scene than an episode with which something has been done that has no inherent justification. "I was in search of that special something, but not in the sense that various alternatives were available from which I

could have made a selection based on particular criteria."<sup>2</sup> This could have been his motivation for dealing with the Nativity scene in this way. Not searching for a solution that emerges out of something, which is already present, but rather to do something to the image – in this case, stretching the scene into a format that completely disregards the subject depicted.

I have often seen Tobias' pictures in his studio in dark lighting situations, lit only by a few spotlights. Especially the velour pictures need such directed light, since the imagery changes according to the angle of the light. The velour has its own depth, which begins at the outermost tips of the fibres and loses itself indeterminately in their denseness.

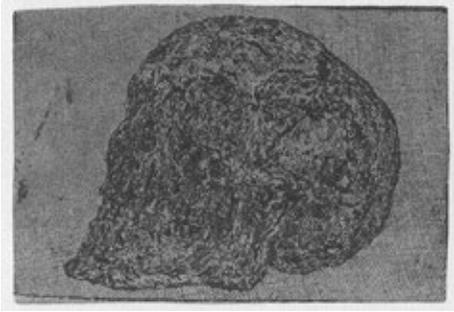


Abb. / fig. 19 Hercules Seghers: *Ein Totenkopf*

This is what determines whether they appear light or dark. Depending on whether the fibres point in the direction of the viewer (dark) or are smoothed down (light). When the fibres are erect, the light disappears into the picture. Actual shadow.

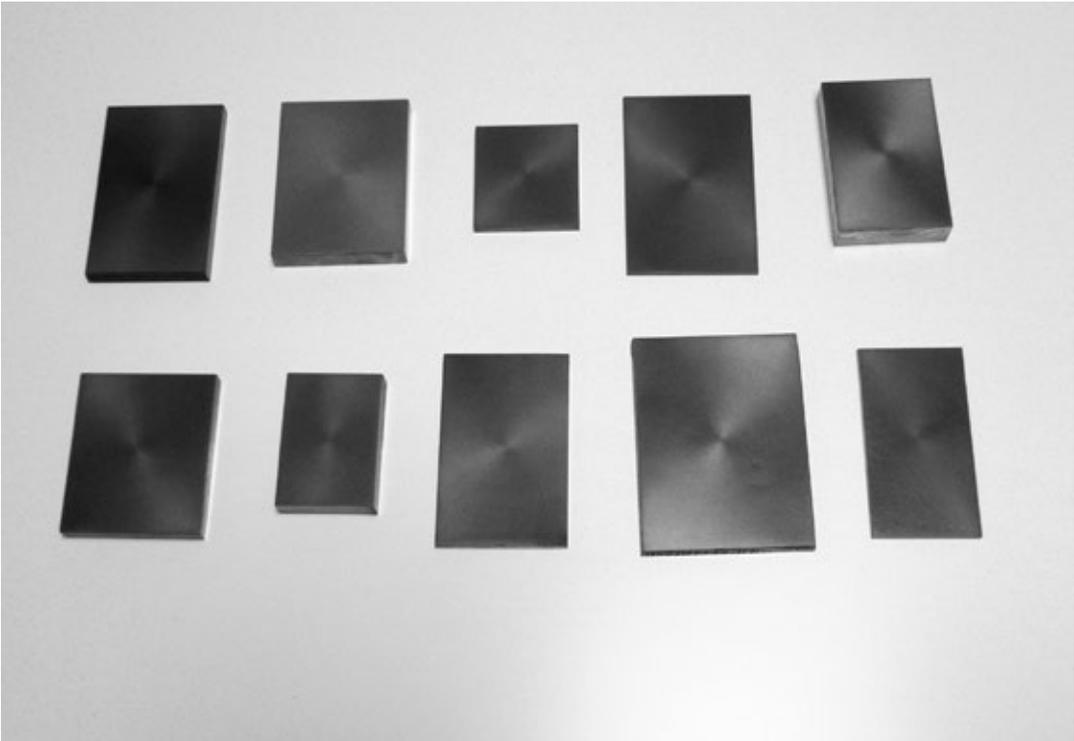
The characteristics of the pile reveal themselves most clearly in his non-objective compositions, allowing no lines, no crisp contours; this requires a flatness, which, however, always loses itself in the depth of the pile. A sense of haziness remains.

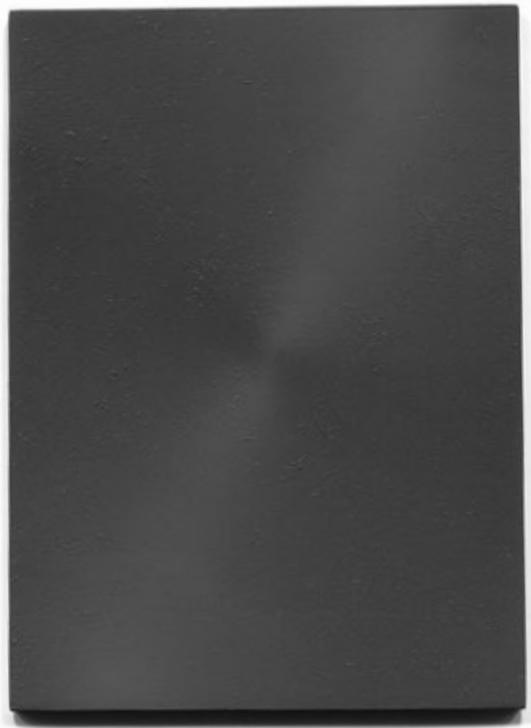
Strangely, the depth of the velour does not lead to the development of volumes; everything remains on the image plane. The varying heights of the pile do not produce volumes, but rather the lightness and darkness of the imagery. The surface of the picture maintains its homogeneity. Here, the depth of the pile is more closely related to the pictorial plane of a painting than that of a relief. The structure is directly inscribed in the texture of the pile. The erect or smoothed down fibres do not define the surface of the motif, but only its representation. What is one dealing with here? Less with a relief than with a surface, on and in which something has been painted.

The impression that the light in the picture is located somewhere beyond actual space is deceiving. The diffuse impression of the picture's surface is directly dependent upon the actual lighting situation. When the angle of incidence is altered, the relationship between light and dark areas on the pile also change, which in turn effect the viewer's perception of the motif. It is not an act of deception meant to sidetrack us, but rather a moment of uncanniness, in which a sense of insecurity emerges in real space.

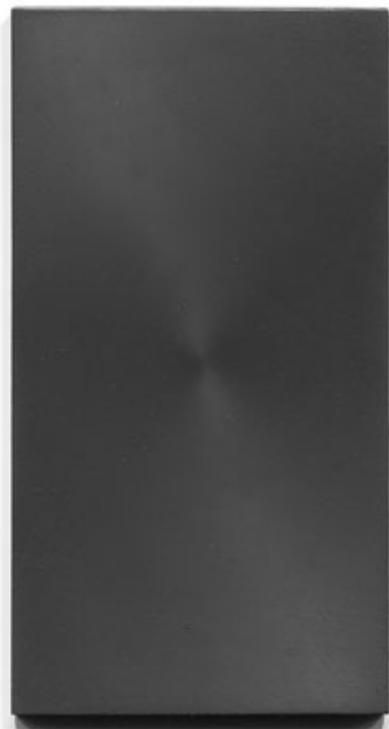
Perhaps that "special something" which Tobias talks about is actually an unsettling something. Something which is not designed to do this, but rather a moment that breaks into the clarity of our relationship to the work from somewhere outside.

- 1 W. G. Sebald, *After Nature*, Penguin Books 2003 (translated into English by Michael Hamburger).
- 2 "Pistill der Iris", Galerie Bernd Kugler, 2011.





**Kat. / cat. 79 Platte 09, 2010**  
Acrylfarbe, Ölfarbe auf Messing /  
acrylic paint, oil paint on brass, 15 x 8 cm



**Kat. / cat. 80 Platte 03, 2010**  
Acrylfarbe, Ölfarbe auf Aluminium /  
acrylic paint, oil paint on aluminium, 17 x 6 cm



**Kat. / cat. 81 Set 6 B, 2009**  
Tintenstrahl Druck auf Büttenpapier / inkjet print on paper  
58 x 90 cm, Papierformat / paper format 77 x 108 cm



**Kat. / cat. 82** Fotografische Skizze /  
photographic sketch, 2009



**Kat. / cat. 83 - 88** Set 1 B, Set 15 C,  
Set 7 A, Set 7 B, Set 23 A, Set 17 C



**Kat. / cat. 89 – 96** Set 11 A, Set 12 A, Set 13 C,  
Set 41, Set 19 A, Set 24 A, Set 28 A, Set 28 B

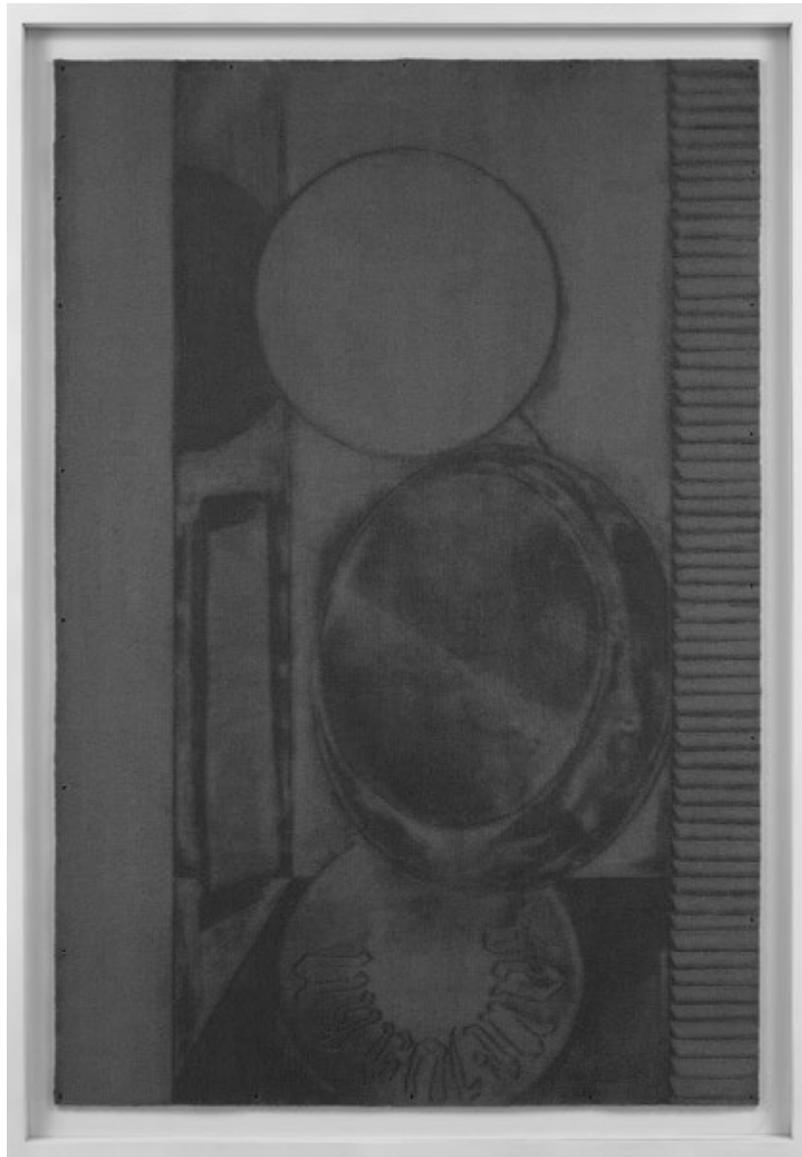
**Kat. / cat. 97 - 104** Set 29 A, Set 29 B, Set 30 B,  
Set 35 A, Set 38 A, Solo 1 A, Set 2 B, Solos



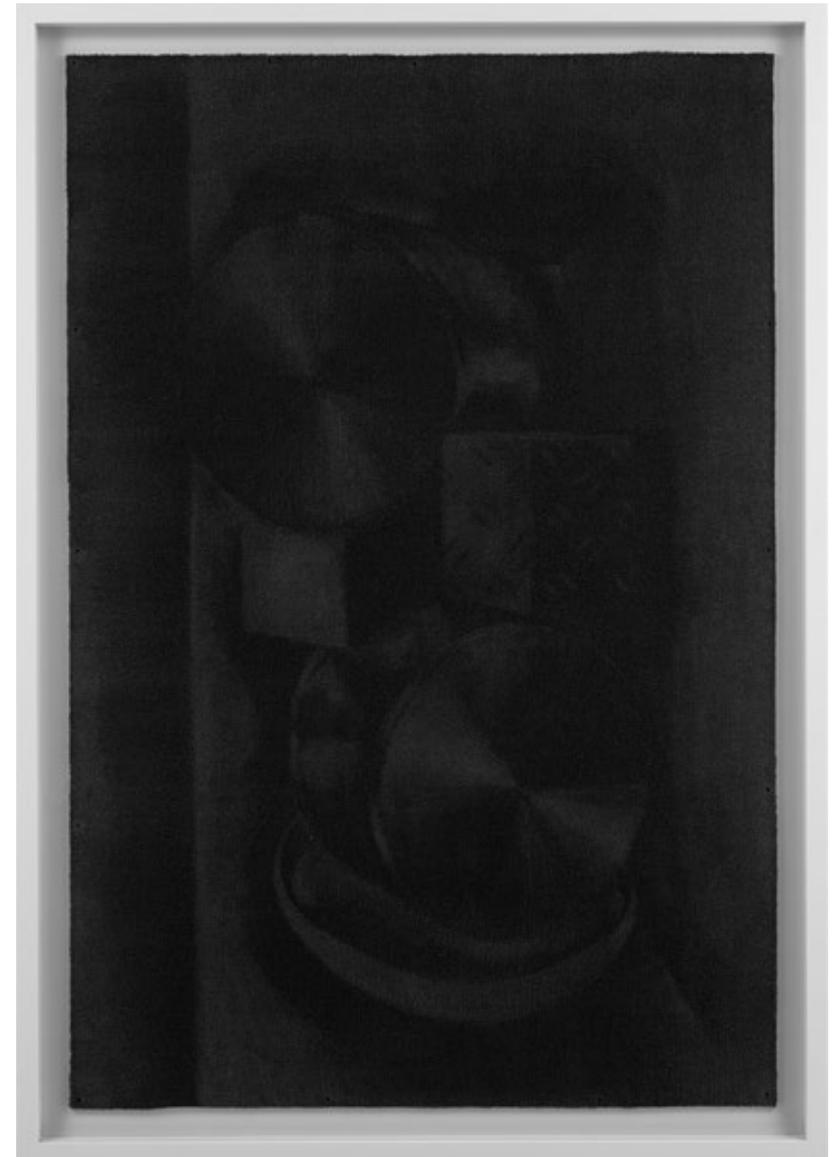
**Kat. / cat. 105** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*one opaque layer each*, Konrad Fischer Galerie, Berlin, 2009



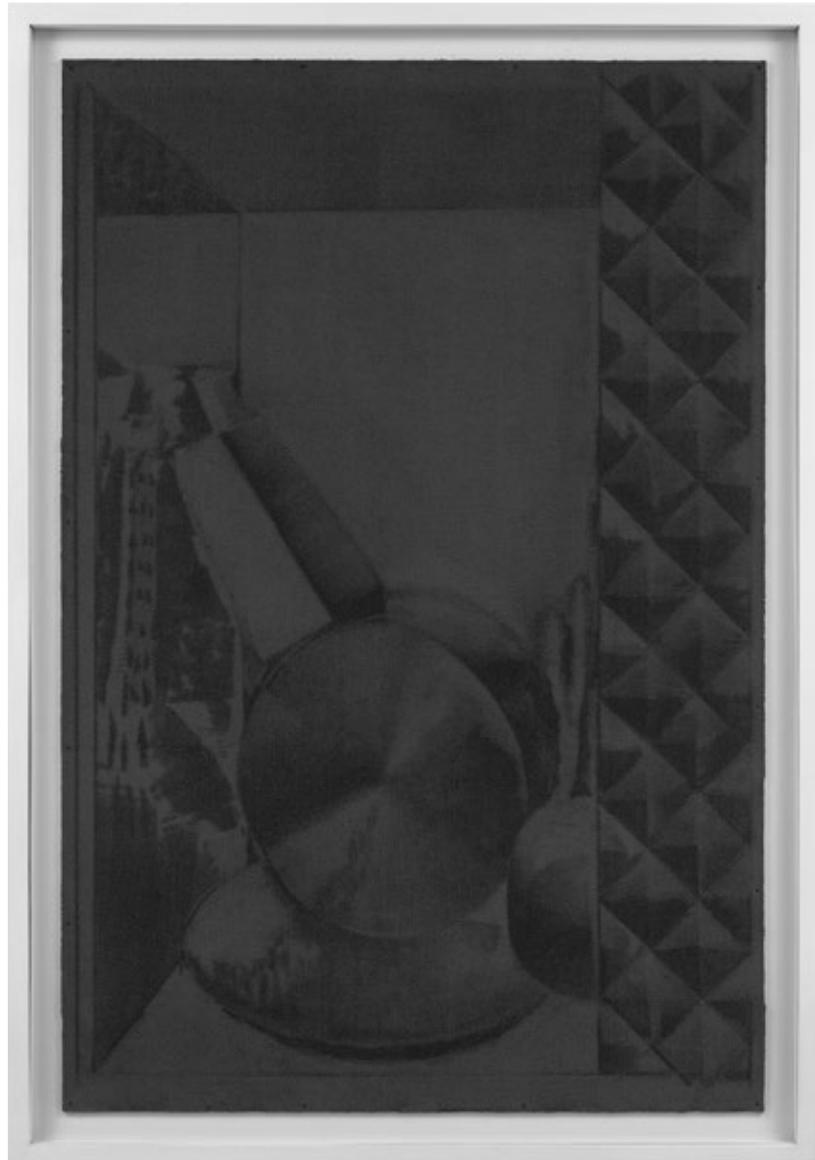
**Kat. / cat. 106, 107** Set 37 A, Solo XII A



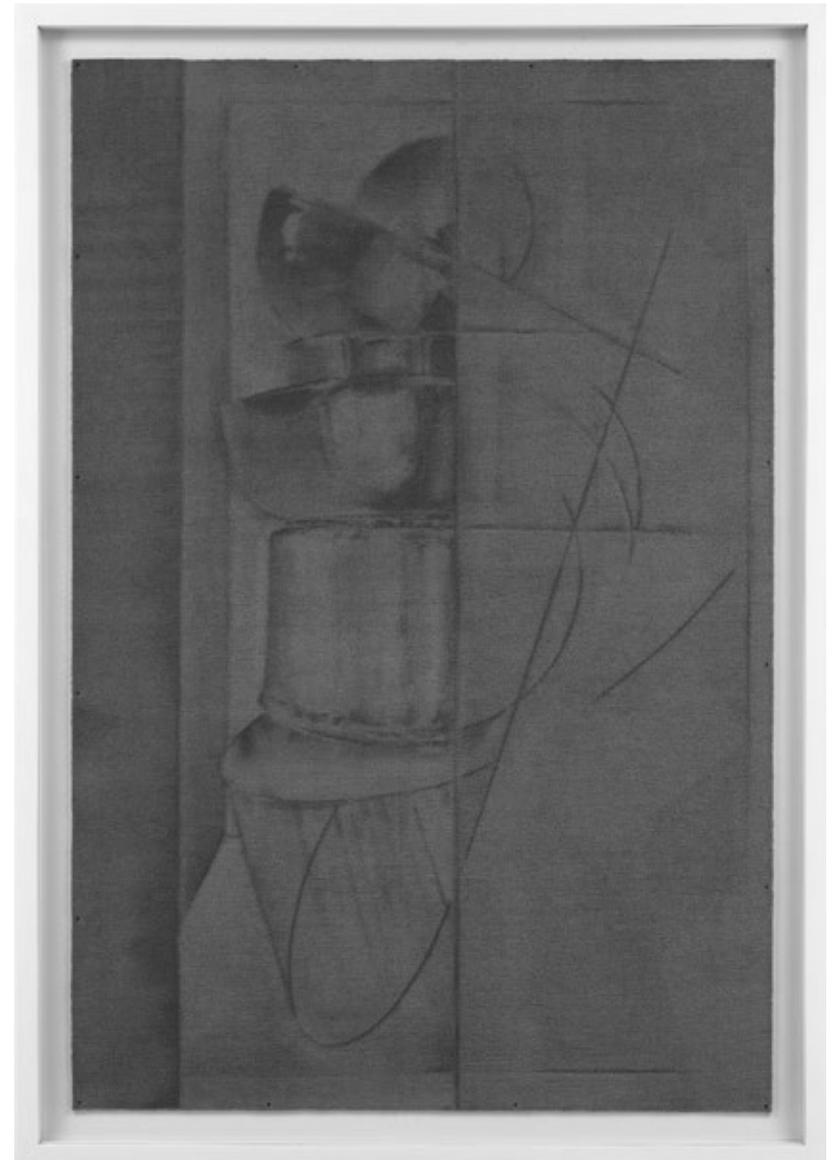
**Kat. / cat. 108** Ohne Titel / untitled, 2008  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 100 x 150 cm



**Kat. / cat. 109** Ohne Titel / untitled, 2009  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 100 x 150 cm



**Kat. / cat. 110** Ohne Titel / untitled, 2008  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas / velour  
carpet, painted wooden frame, glass, 100 x 150 cm



**Kat. / cat. 111** Ohne Titel / untitled, 2009  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas / velour  
carpet, painted wooden frame, glass, 100 x 150 cm



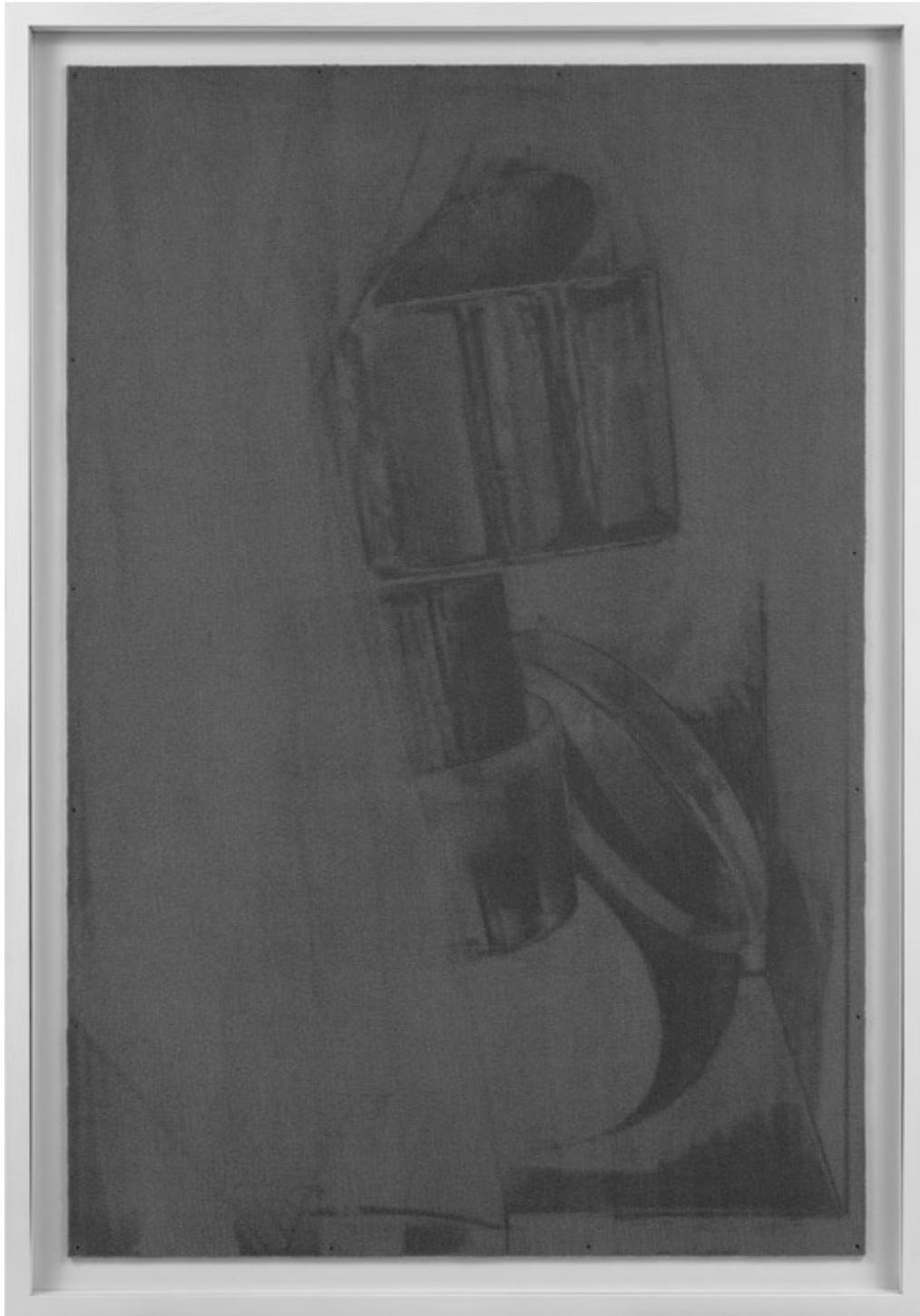
**Kat. / cat. 112 und Konrad Witz, Nr. 7, 2010**  
 Tintenstrahlruck auf Papier /  
 inkjet print on paper, 29,5 x 42 cm



**Kat. / cat. 113, 114 und Konrad Witz, 2010**  
 Edition: 8 Tintenstrahlrucke auf Papier in Buchkassette /  
 8 inkjet prints on paper in a slipcase, 32 x 44 cm

**Kat. / cat. 115 und Konrad Witz, Nr. 5, 2010**  
 Tintenstrahlruck auf Papier /  
 inkjet print on paper, 29,5 x 42 cm



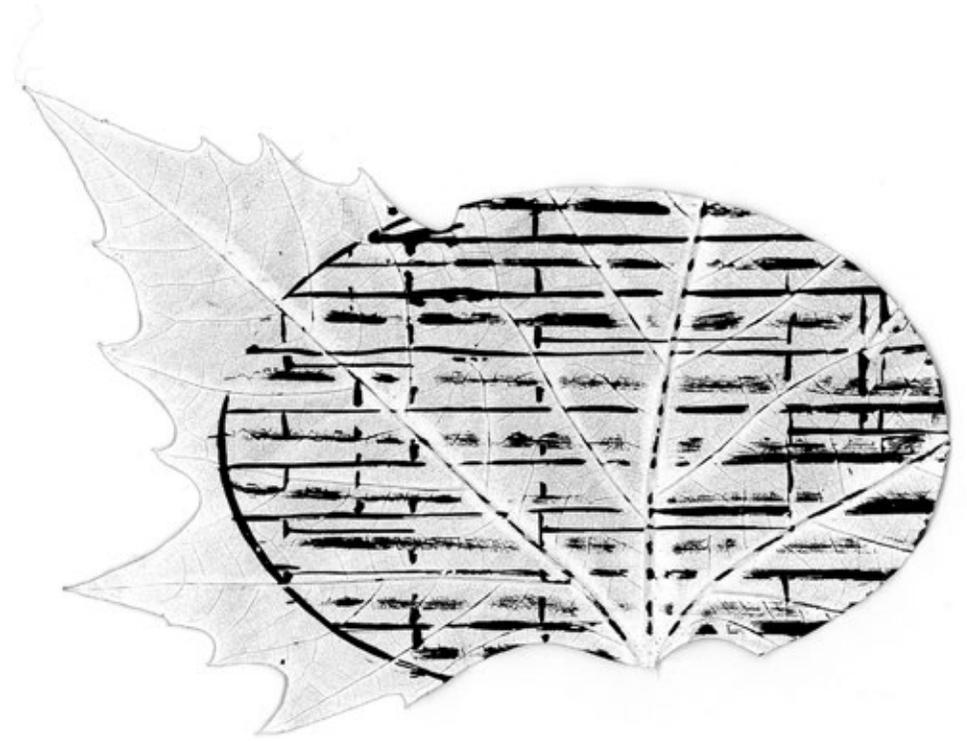


**Kat. / cat. 116** Ohne Titel, untitled, 2008  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 100 x 150 cm

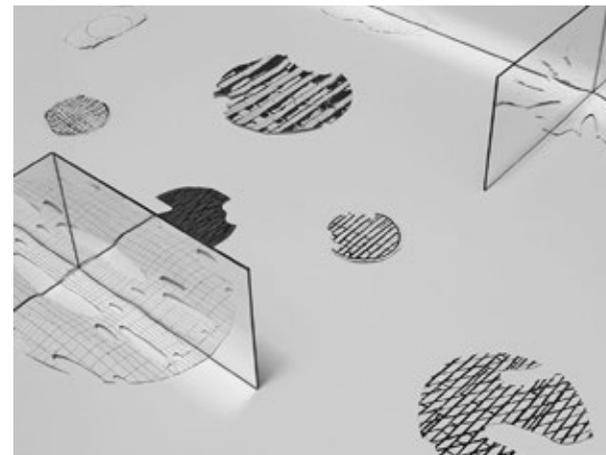
**Kat. / cat. 117 und Konrad Witz, Nr. 1**, 2010  
Tintenstrahldruck auf Papier /  
inkjet print on paper, 29,5 x 42 cm



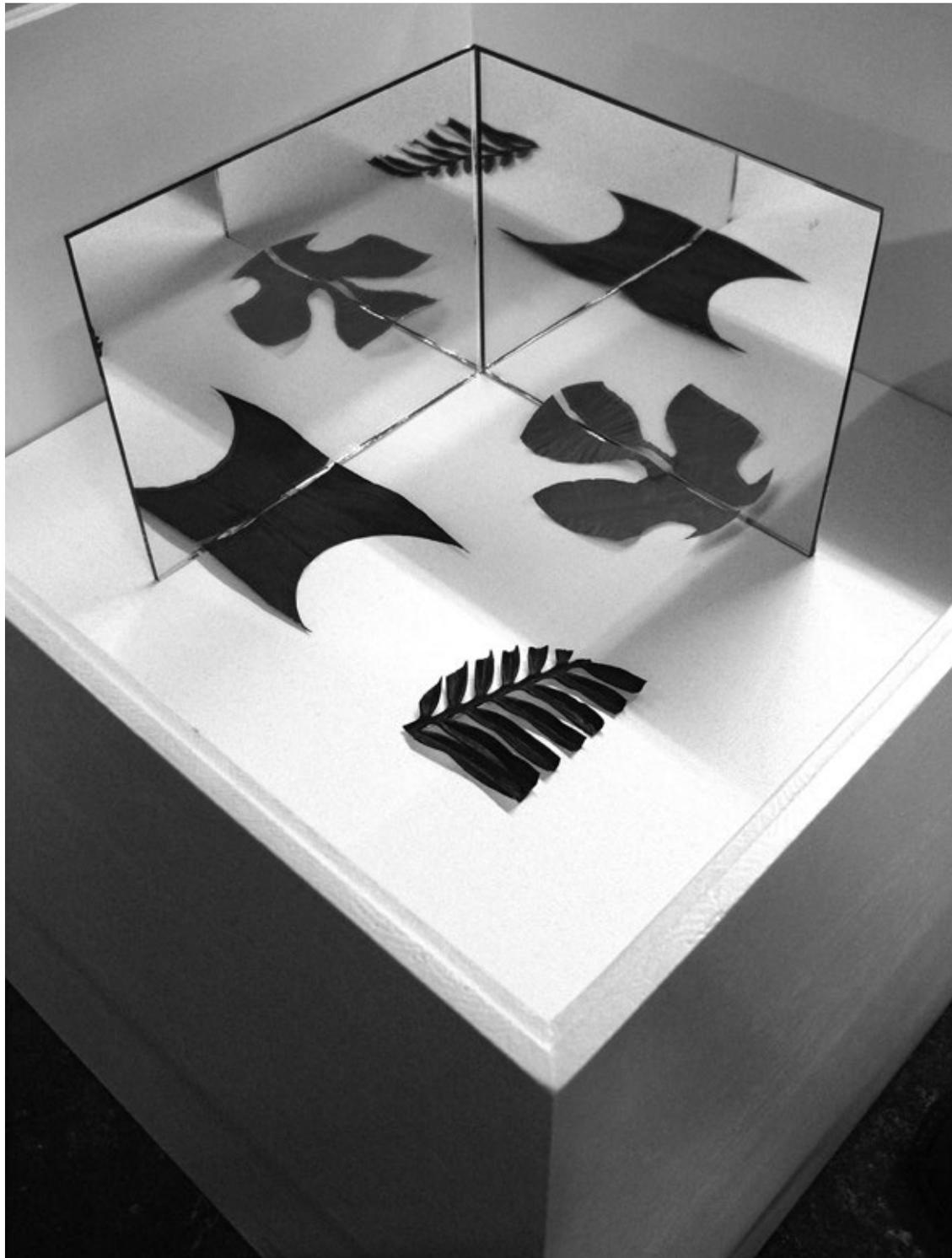
**Kat. / cat. 118 und Konrad Witz, Nr. 2, 2010**  
Tintenstrahldruck auf Papier /  
inkjet print on paper, 29,5 x 42 cm



**Kat. / cat. 119 Ohne Titel / untitled, 2006**  
Ahornblatt, Acrylfarbe, Tusche /  
maple leaf, acrylic paint, ink, 11 x 15 cm



**Kat. / cat. 120 Ohne Titel / untitled, 2007 (Detail)**  
Vitrine mit bemalten Blättern und Spiegeln /  
showcase with painted leaves and mirrors

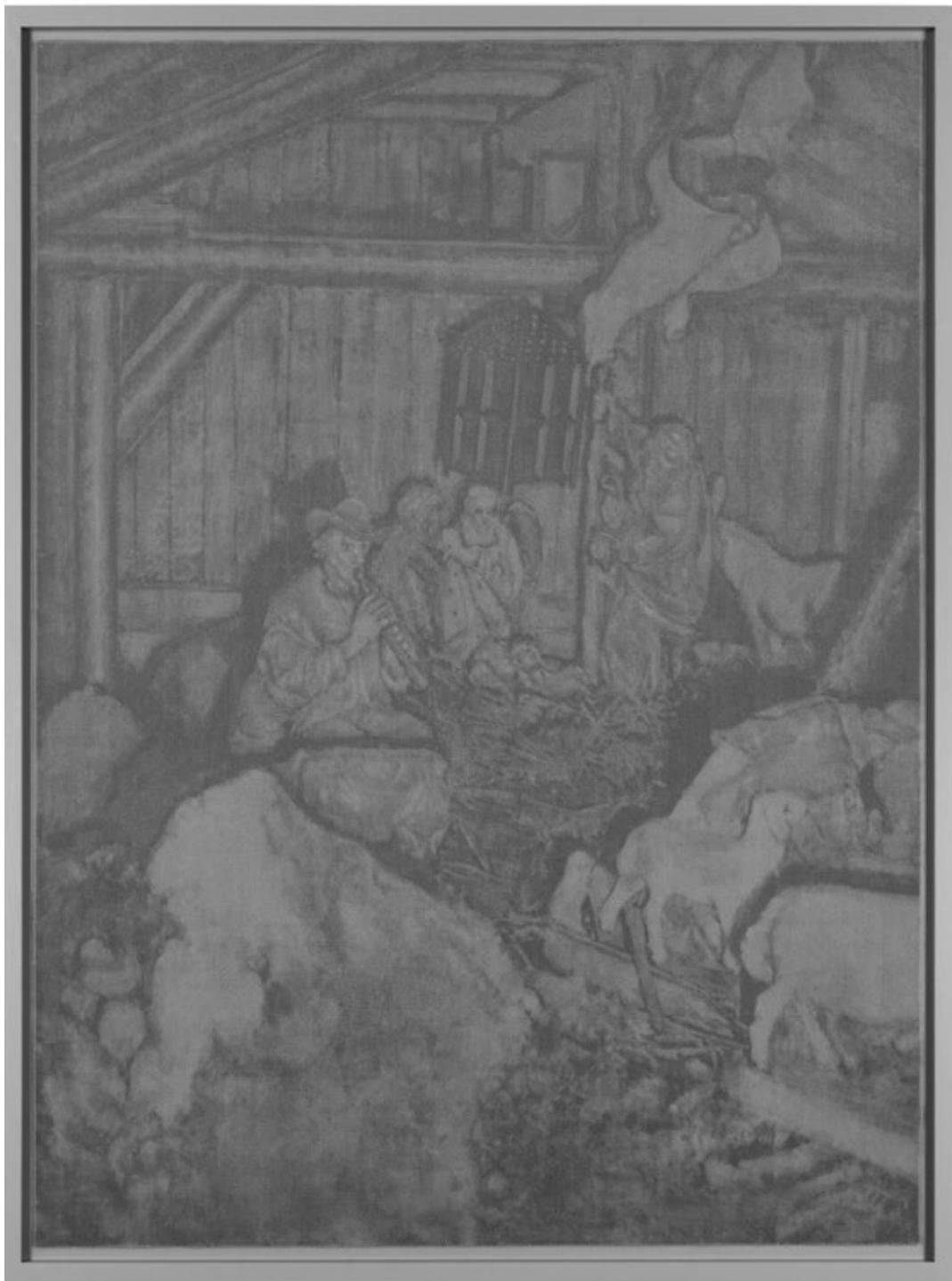


**Kat. / cat. 121** Ohne Titel / untitled, 2007  
Vitrine mit bemalten Blättern und Spiegeln /  
showcase with painted leaves and mirrors, 80 x 50 x 50 cm

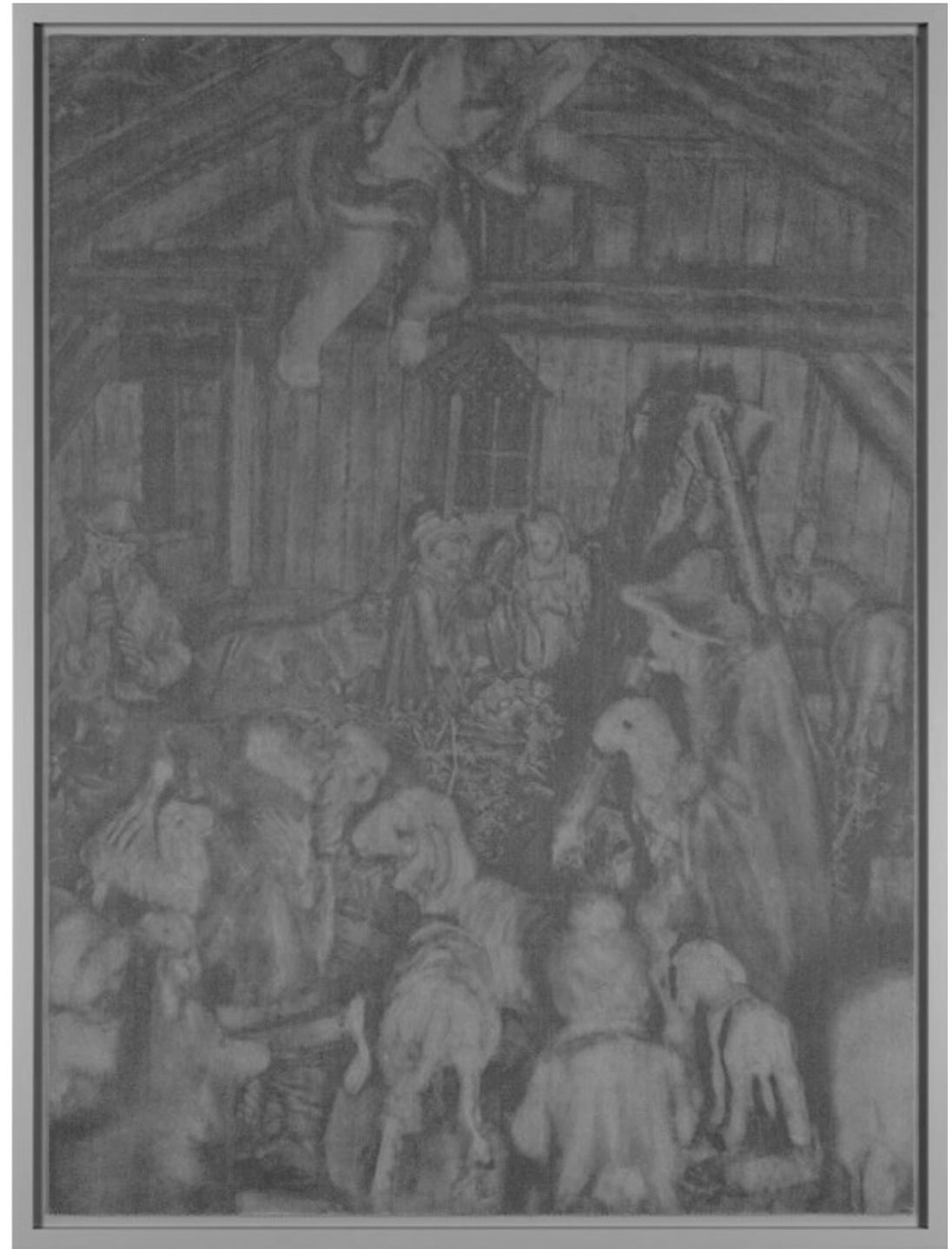
**Kat. / cat. 122** Ohne Titel / untitled, 2007  
Palmblatt, Acrylfarbe, lackierter Holzstab /  
palm leaf, acrylic paint, painted wooden stick, 22 x 8 cm



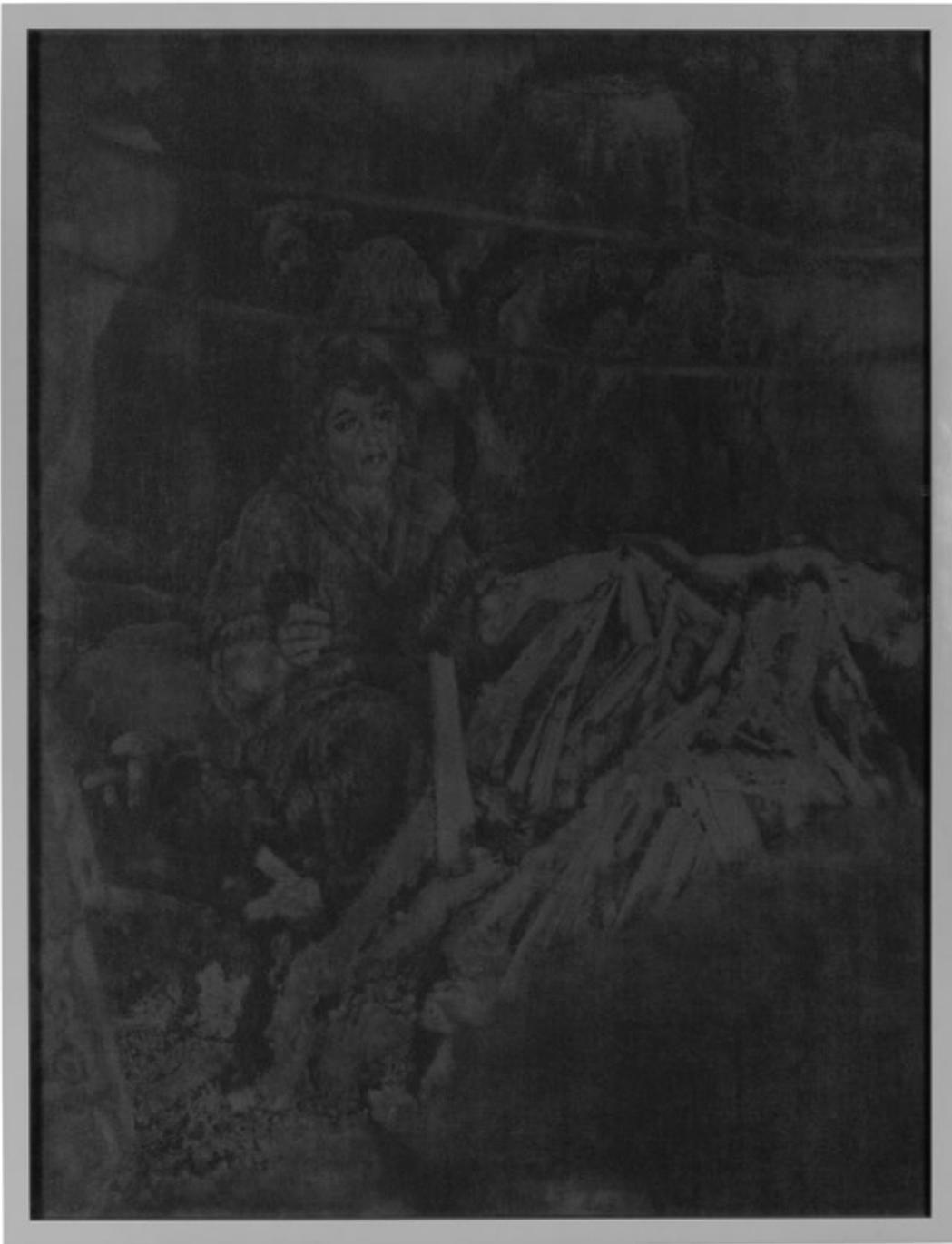
**Kat. / cat. 123** Ohne Titel / untitled, 1996  
Lackfarbe, Polyurethanschaum, Sprayfarbe auf Leinwand /  
lacquer, polyurethane foam, spray paint on canvas,  
60 x 50 cm



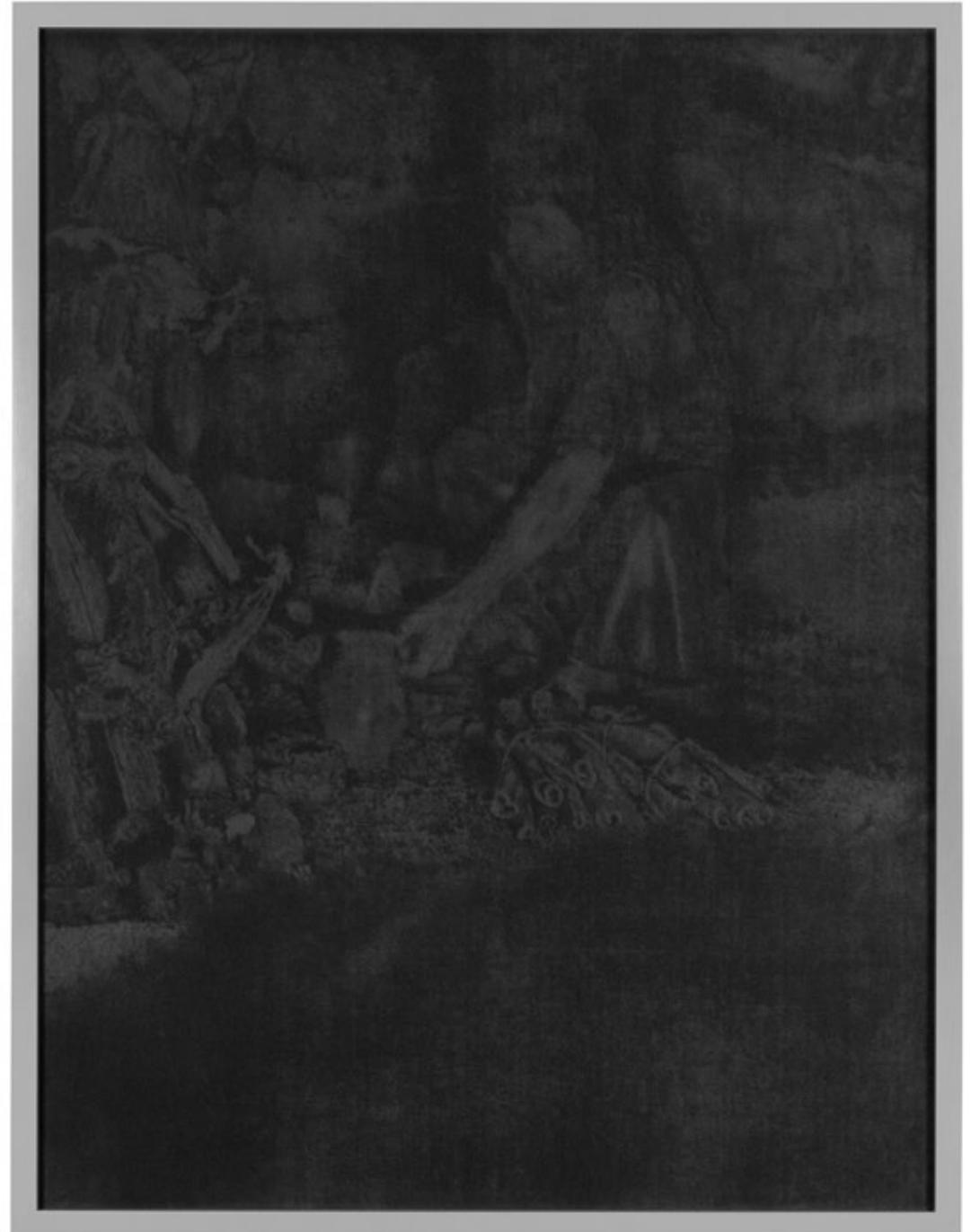
**Kat. / cat. 124** *die Nacht*, 2011  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 235 x 175 cm



**Kat. / cat. 125** *Stimmengewirr*, 2011  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 235 x 175 cm



**Kat. / cat. 126** *Am Feuer - Trance*, 2012  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 192 x 147 cm



**Kat. / cat. 127** *Am Feuer - Reflexion*, 2012  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 192 x 147 cm

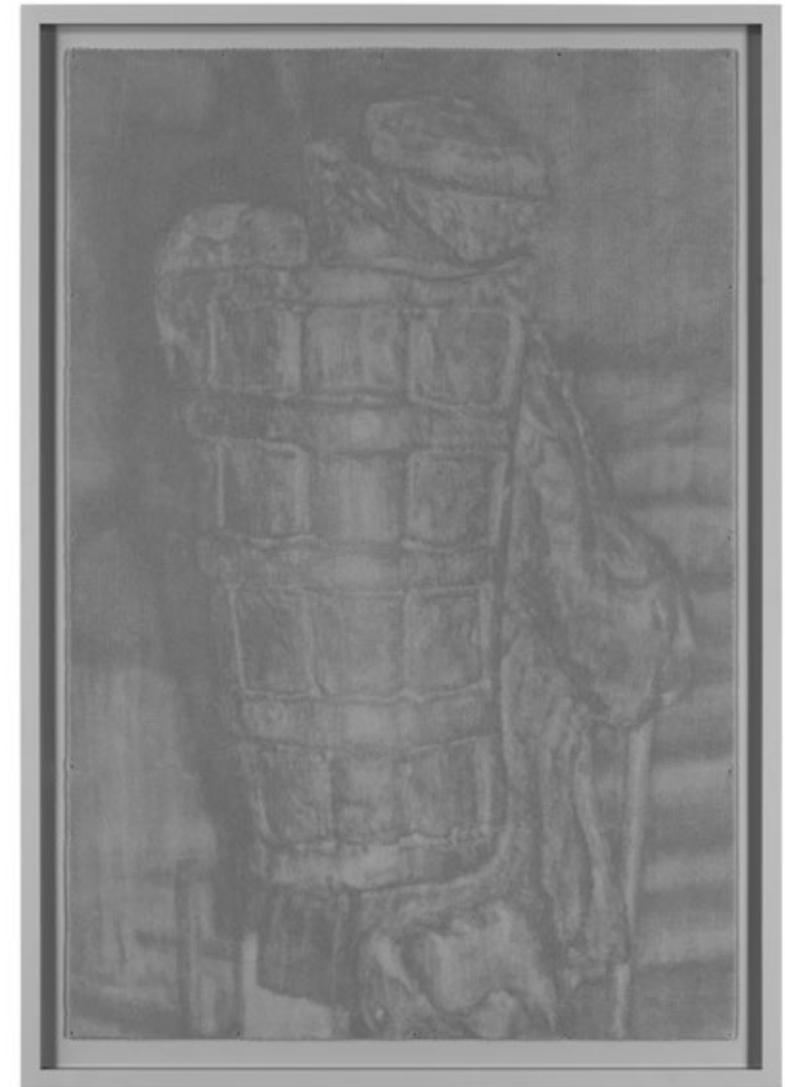
**Kat. / cat. 128** *Erster Hirte*, 2011  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 170 x 110 cm





**Kat. / cat. 129** Ausstellungsansicht / exhibition view  
*Gift*, Center, Berlin (mit / with Martin Gostner), 2012

**Kat. / cat. 130** *Oh Konrad!*, 2011  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 120 x 170 cm



**Kat. / cat. 131 *Bühne 2*, 2011**  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 80 x 110 cm

**Kat. / cat. 132 *Bühne 4*, 2011**  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 80 x 85 cm

**Kat. / cat. 133 *Kiepe*, 2011**  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 160 x 110 cm



**Kat. / cat. 134** *Schlüsselszene*, 2012  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 104 x 154 cm

**Kat. / cat. 135** *Bühne 3*, 2011  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 85 x 80 cm

**Kat. / cat. 136** *Wie ein Feuerträger*, 2011  
Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
velour carpet, painted wooden frame, glass, 85 x 85 cm





**Kat. / cat. 137** Ohne Titel / untitled, 2008  
 Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
 velour carpet, painted wooden frame, glass, 38 x 61 cm



**Kat. / cat. 138** *Kamel*, 2013  
 Velours Teppich, lackierter Holzrahmen, Glas /  
 velour carpet, painted wooden frame, glass, 85 x 150 cm

**S. / pp. 152, 153**  
**Kat. / cat. 139** *Ausstellungsansicht* / exhibition view  
*Hantmann Staack*, Kunstraum Düsseldorf,  
 Düsseldorf, 2011

**S. / pp. 154, 155**  
**Kat. / cat. 140** *Ausstellungsansicht* / exhibition view  
*Gift*, Center, Berlin (mit / with Martin Gostner), 2012

**S. / pp. 156, 157**  
**Kat. / cat. 140** *White bull sustaining support*, 2013  
 Velours Teppich / velour carpet, 160 x 230 cm









Abb. / fig. 20 Pieter Claesz:  
Raucherstillleben mit zwei Heringen, Bierglas  
und umgestürztem Krug, 1627



Abb. / fig. 21 Pieter Claesz:  
Raucherstillleben mit Steinzeugkanne,  
Berkemeyer und Muscheln, 1640

MW: Seit einigen Jahren führst Du Zeichnungen auf handelsüblichen Bodenteppichen aus, die in Bezug auf ihre Größe und Erscheinung den Charakter von Gemälden aufweisen. Wie kam es zu dieser Werkgruppe?

TH: Das war 2006. Ich hatte einige Monate lang Aquarelle gemalt, ganz unterschiedliche Motive, zum Teil nach Fotografien. Deutlich erinnern kann ich mich an unscharfe Landschaften, aus dem fahrenden Zug fotografiert. Es ging mir um ein Auflösen der Formen. Die Bewegungsunschärfe oder der Blick durch beschlagene Glasscheiben dienten mir als Anlässe dafür. Dabei sind mir die Bilder immer einfarbiger geraten, und ich habe eigentlich nur noch Übergänge und tonale Abstufungen beachtet.

In dieser Zeit war ich dann einmal in einem Teppich-Laden, in dem es eine mit Velours-Teppich bezogene Wand gab, mit sehr vielen unterschiedlichen Spuren darauf.

Ich hatte gar nicht vor, das Material direkt für meine Arbeit zu verwenden, sondern stellte mir das Velours-Stück an einer Wand im Atelier als gute Skizzentafel vor: schnell zu bezeichnen und schnell wieder zu löschen. Dort sah ich dann aber deutlich, wie sehr sich die Anmutung dieser Bildfläche von allen meinen anderen Bildern unterschied. Das allein wäre sicher nicht interessant genug gewesen. Aber das Besondere war ja, dass ich vieles, was mich gerade im Feld der Malerei beschäftigte, direkt in dieses unbekannte Medium übersetzen konnte. Mit überraschenden Ergebnissen.

*Die Auseinandersetzung mit Malerei, deren Geschichte, Ausprägungen und Fragestellungen kennzeichnet offenkundig Deine Praxis. Kannst Du konkretisieren, welche Aspekte der besagten Gattung es sind, die Dich besonders interessieren?*

Das ist eine sehr weitreichende Frage, und ich möchte fast reflexhaft antworten, dass mich wirklich alles an Malerei interessiert. Das umfasst auch die Frage, was das überhaupt ist: die Malerei, und dann auch konkre-

ter: das Bild. Da gibt es vielleicht einen Ansatzpunkt, den ich genauer benennen kann: Mich beschäftigt ein Verhältnis, nämlich das von Motiv und dem Gebilde, das dieses in die Welt stellt, dem Motivträger. Beides zusammen nennt man denke ich „Bild“. Ich erkenne bei dem, was ich tue, immer wieder Versuche, dieses Verhältnis zu problematisieren. Mit manchmal vielleicht umständlichen Methoden versuche ich etwas über dieses Verhältnis herauszufinden und neue Bilder zu machen.

*Wie findest Du dabei zu Deinen Bildmotiven, und welchen Stellenwert haben diese?*

Ich suche keine Themen oder Formen. Ich kann die Frage so direkt nicht beantworten. Ich sehe Welt, das heißt, das Außen um mich herum und auch die daraus hervorgegangenen Bilder, diese Übertragungen und Übersetzungen. Und ich reagiere darauf, indem ich anfangs, selbst zu formulieren. Es gibt Maler, die sagen, dass ihnen die Motive unwichtig sind und diese nur Anlässe zum Malen sind, Gerüste oder Gefäße, um die Kunst anzubringen oder hineinzulegen, und ich schließe mich dem gerne an. Aber es ist eben doch auch so, dass das Motiv das „Gesicht“ des Bildes ist. Es ist diese unauflösbare Verbindung, die mich verrückt macht, die ich aufregend und geheimnisvoll finde.

*Innerhalb der Werkgruppe der Velours-Teppiche gibt es Motive, die immer wiederkehren. Das Sujet der Krippe etwa scheint in einem gewissen Fokus zu stehen. Woher rührt die Faszination?*

Dieses Motiv ist so allgemein bekannt, man könnte auch sagen: verbraucht, so dass es einer ungewöhnlichen Situation bedarf, um da noch etwas in Bewegung zu versetzen. Die Art der Vergegenwärtigung des Motivs ist entscheidend. Jan Kämmerling hat einen sehr schönen Text für dieses Buch hier geschrieben, in dem auch klar wird, wie untrennbar Form und Inhalt miteinander verschränkt sind.



Abb. / fig. 22 Meat-shaped stone,  
Ch'ing Dynasty / Ch'ing dynasty (1644 -1911)

*In welchem Zusammenhang hast Du Dich dazu entschieden, das Krippen-Motiv aufzugreifen? – Könntest Du zudem skizzieren, wie sich Dein Arbeitsprozess vom Motiv bis hin zum Bild gestaltet?*

Mir war an Weihnachten die Krippe meiner Eltern aufgefallen. Das war auch die erste, die ich fotografiert habe. Anschließend habe ich Krippen an unterschiedlichen Orten fotografiert: in Kirchen, Rathäusern, Hotels und Pensionen und auch bei anderen Leuten zu Hause. Ich finde Motive durch Beobachten oder Betrachten, ohne Ziel, also ich erforsche nichts dabei. Man kann sich das am Beispiel der Krippe vielleicht besonders gut vorstellen, wie man da leicht benommen an den Festtagen auf dem Sofa sitzt und sich in die kleine Bühne mit Holzfiguren und jeder Menge stofflicher Details hineinräumt. Und dann erst kommt der ordnende und analysierende Geist dazu und überzeugt einen, dass das ein sehr gutes Motiv sein könnte, überführt in eine im Licht hell und dunkel changierende, einfarbige Fläche. Nicht alle Bilder auf Velours sind nach Fotografien entstanden, aber die Krippenbilder habe ich ziemlich detailliert mit einem Projektor übertragen.

*Nachdem Du eingangs erläutert hast, wie es zu der Wahl des Bildträgers Velours kam, wäre es interessant zu erfahren, welche Eigenschaften und Besonderheiten das spezifische Material auszeichnet.*

Die Velours-Bilder sind nur eine von mehreren Werkreihen, die das Verhältnis von Motiv und dem Bild als Träger herausstellen. Ich muss noch einmal betonen, dass ich keine Bilder zum Thema ‚Soundso‘ mache, also auch keine Anordnungen, die dann etwas Bestimmtes nach- oder beweisen sollen. Das lehne ich völlig ab. Was mich an den Velours-Oberflächen fasziniert, ist, wie das Material die darin eingeschriebenen Formulierungen wirken lässt.

Man kann diese Wirkung als dominant empfinden, wobei dem die unterschiedlichen Ergebnisse eigentlich widersprechen. Die Anordnung ist sehr limitiert,

weil ich kein weiteres Material auftrage. Das heißt, ich bearbeite und manipulierte diese Oberfläche in dem Maße, in dem sie sich manipulieren lässt. Jedes Bild ist einfarbig, und innerhalb dieses einen Farbtons gibt es ein Spektrum an tonalen Abstufungen mit dem dunkelsten und hellsten Ton als Grenze. Diese Begrenzungen finde ich anregend und auch die Art, wie ich am Bild arbeite, das heißt auch Zeit verbringen kann. Entscheidend aber ist für mich vor allem die Wirkung.

*Bei den Teppichen genügt eine leichte Berührung, um das jeweilige Motiv zu beeinträchtigen. Was bedeutet für Dich die Fragilität Deiner Bildträger?*

Könnte ich es mir aussuchen, würde ich mir vielleicht spontan wünschen, dass die bearbeitete Oberfläche nach der Fertigstellung des Bildes fixiert würde: völlig unempfindlich, stabil und daher praktisch. Aber ganz sicher bin ich nicht. Die Tatsache, dass die Bildfläche empfindlich ist, bedeutet auch, dass die Formulierungen eine Endgültigkeit einbüßen, und das ist doch wichtig. Das bestimmt die Wirkung der Bilder mit, weshalb man, will man sie beschreiben, wahrscheinlich eher sagt, dass sie „zur Erscheinung bringen“ als dass sie „zeigen“.

*In welchem Verhältnis bestimmen demnach Inhalt, Form und Material die Wirkung oder Anmutung Deiner Arbeiten?*

Es ist wirklich schwierig so konkret über Bildwirkung zu sprechen und dabei vor allem das Material zu thematisieren. Es kommt so viel zusammen bei einem Bild und im besten Fall kann man das doch gerade nicht: einzelne Komponenten isolieren und deren Bedeutung bestimmen. Wenn ich an Malmittel und Technik denke, denke ich immer auch an die Höhle von Lascaux. Das macht mich frei, weil mir plötzlich eine bestimmte Fokussierung auf das Tafelbild – und spezieller – auf bestimmte Stoffe, wie Ölfarbe und Leinwand, absurd verkürzt vorkommt. Was die in dieser Höhle gemacht haben: vom Farbauftrag mit Pigment

gefüllten Blasröhrchen angefangen bis zum Versprühen von flüssiger Farbe mit dem Mund usw. Wenn es um die Exotik eines Mediums geht stellt sich für mich die Frage: exotisch im Verhältnis zu was? Ich denke es gibt einen Einsatz der Mittel, der sich aus sich selbst heraus rechtfertigt. Und ich mag extreme Typen wie Richard Artschwager und Georges Seurat, die das Risiko eingehen, dass sich ihre Methoden und Mittel als idiotisch erweisen.

*Du arbeitest vor allem in Serien. Wie und warum kam es im Rahmen Deiner Praxis zu der Bildung von Werkgruppen?*

Mich wundert selbst ein bisschen, dass ich ausschließlich seriell arbeite. Es gibt kaum Einzelbilder oder Objekte und wenn, dann sind diese nur versehentlich vereinzelt, weil sie sich nicht in eine Gruppe integrieren ließen.

Vor dem Studium habe ich mich auf eine spielerisch-theoretische Art mit grundsätzlichen Fragen zu den Bedingungen von Bildern beschäftigt. Dabei ist ein ca. 200 Seiten umfassendes Konvolut an Zeichnungen und Texten entstanden und abschließend eine Serie von 20 Bildern. (1996/97, Kat. 34, 35, 37 - 40)

Während des Studiums habe ich dann fast drei Jahre lang ausschließlich Bäume gemalt, und die besten zehn Ergebnisse könnte man als Werkgruppe bezeichnen. (Kat. 15 - 21)

Ich habe auch Blätter von Bäumen bemalt. Da kamen bestimmte Aspekte aus beiden Serien zusammen, allerdings liegen da einige Jahre dazwischen. (Kat. 119 - 122) Es passiert mir immer wieder, dass eine Reihe von Bildern irgendwann ausformuliert scheint und ich dann nach einem zeitlichen Abstand doch noch einmal darauf zurück komme. Dem liegt kein System zugrunde. Das geschieht einfach aus dem Arbeiten heraus. Dieses Jahr habe ich die 2009 eigentlich abgeschlossene Serie der *Sets* (Kat. 77 - 107) wieder aufgegriffen, um sie veränderten Bedingungen auszusetzen. (Kat. 12, 13).



Abb. / fig. 23 Fotografische Skizze / photographic sketch, 2004



Abb. / fig. 24 Richard Hamilton: *FlorVence*, 2004 – 2005

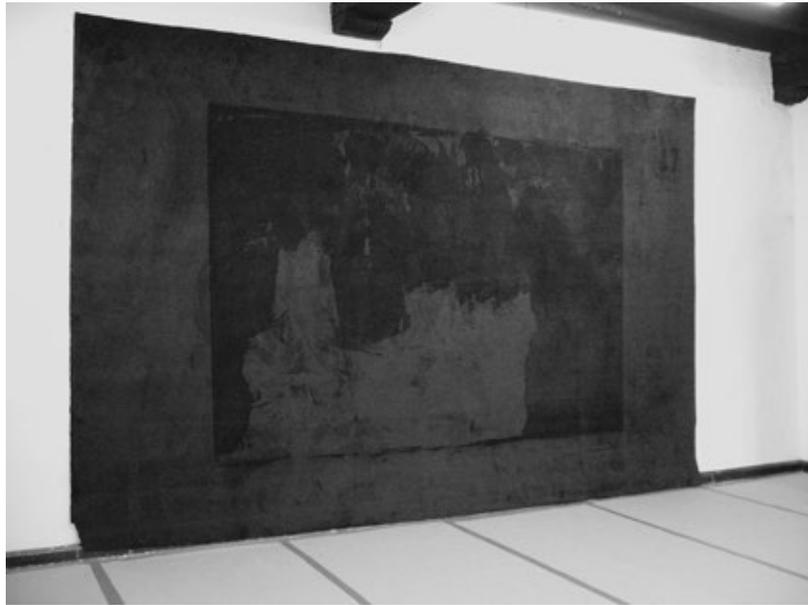


Abb. / fig. 25 Fotografische Skizze / photographic sketch, 2006

Die von Dir erwähnten Abwandlungen und Erweiterungen der Werkgruppe Sets – die neuen Serien Dormant und Morphin – sind neben den Velours-Teppichen ebenfalls Bestandteil Deiner Ausstellung im Oldenburger Kunstverein. Könntest Du diese Gruppen erläutern und deren Charakteristika sowie Unterschiede darlegen?

Für die Werkgruppe Sets habe ich Kochtöpfe und andere metallische Gefäße an deren Bodenunterseite bemalt, mit einem Abbild oder besser mit einer maleischen Übersetzung dessen, was dort zuvor zu sehen war. Sie tragen also an einer Stelle ihrer Oberfläche eine Interpretation ihres eigenen Aussehens. Damit werden sie aus dem Bereich der „normalen“ Gegenstände in den Bereich der Bilder gerückt. Von diesen Objekten entstanden durch dokumentarische Auf-

nahmen fast selbstverständlich weitere Abbildungen. Ich wollte mit den beiden neuen Serien Dormant und Morphin diese Bewegung, also dass ein Bild weitere Bilder erzeugt, noch einmal aufgreifen und fortsetzen. Mich hat dabei auch beschäftigt, ob ich durch Deformation den Unterschied zum Vorbild, die Differenz selbst sozusagen, sichtbar machen kann.

Ein weiterer Gegenstand der Präsentation in Oldenburg sind Werke aus der Serie Pistill der Iris. Was hat es mit dieser Serie auf sich?

Auf kleinen Formaten hatte ich zuvor einige Zeichnungen mit Pastellkreide auf Schleifpapier zustande bekommen (Kat. 24), aber als ich das auch mit großen Flächen versucht habe, fand ich, dass diese Papiere eine besondere Präsenz hatten, die ich durch das

Bezeichnen eigentlich nur schwächen konnte (Kat. 41 - 48). Diese Bilder wurden als Projektionsflächen beschrieben, weil sich keine Zeichnungen mehr darauf befinden, aber ich denke, dass die Flächen nicht zum Imaginieren einladen, sondern eher widerständig und eigensinnig sind. Sie werden durch Farbe, Format und Körnung bestimmt. Und ähnlich wie bei den Velours-Bildern wird an ihnen deutlich, dass Bilder beleuchtet sein müssen und dass sie sich mit der Art der Beleuchtung verändern.

Mit den Anmerkungen zu Deinen verschiedenen Werkbereichen verbindet sich die Möglichkeit, eine Strukturierung Deines Schaffens vorzunehmen. Könntest Du abschließend deutlich machen, in welchem Verhältnis die einzelnen Werkgruppen zueinander stehen?

Alle Werke von mir sind Bilder. Die Unterschiede sind, denke ich, wesentlich kleiner als die Gemeinsamkeiten, auch wenn die stark voneinander abweichenden Materialien und Motive eventuell etwas anderes vermuten lassen. Dabei liegt das Verbindende vor allem in der Herangehensweise: im Erzeugen einer Situation und dem Erfahren von Möglichkeiten und Konsequenzen. Bei der oben beschriebenen Serie von 1996/97 zum Beispiel ist der Ausgangspunkt ein einzelnes Motiv, das ich befragt und mit verschiedensten Techniken variiert habe. Dabei wurde die Atmosphäre der Bilder auch besonders durch die unterschiedlichen Stofflichkeiten bestimmt.

Bei den Velours-Bildern gibt es auch eine starke Limitierung, nur hier ist dieses Verhältnis von Motiv und Material vertauscht. Das Material bleibt gleich und auch der Umgang damit. Aber was darüber hinaus auf der Bildfläche geschieht, variiert und bestimmt das Wesen der einzelnen Bilder. Deshalb sehe ich die Velours-Bilder nicht als Serie oder Werkgruppe. Es sind vielmehr auch hier seit 2006 mehrere Serien entstanden, die in diesem Fall aus dem gleichen Material bestehen. Der Velours bildet zusammen mit der Art der Bearbeitung ein Medium.

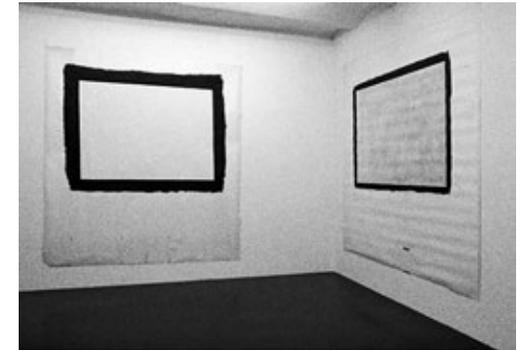


Abb. / fig. 26 Tony Conrad: Yellow movies, 1973



Abb. / fig. 27 Dirk Skreber: Ohne Titel / untitled (green sofa), 1992

*For several years now, you have been making drawings on standard velour carpets, which, in terms of both their dimensions and their appearance, are reminiscent of paintings. How did you come up with the idea for this group of works?*

It began in 2006. I had been painting watercolours for several months, very different motifs, in some cases based on photographs. I have clear memories of blurry landscapes, photographed from a moving train. I was interested in making forms dissolve. The motion blur or the view through fogged-over panes of glass provided a pretext for this. Over time, the pictures became more and more monochrome and I ended up only paying attention to transitions and colour gradations.

During this period, I found myself in a carpet store, in which one wall was covered in velour – with a large number of different traces and markings on its surface. It was not my intention to use this material as a medium for my artworks, but rather I imagined a piece of velour on a wall in my studio that I could use to make sketches, which I could draw quickly and just as quickly erase again. But then it became clear to me that the appearance of this pictorial surface was very different from all my other pictures. This in and of itself would certainly not have been interesting enough; the special thing about it was that I could transfer a great deal of what I was preoccupied with at the time in the field of painting onto this unknown medium. With surprising results.

*Your practice is obviously characterised by a preoccupation with painting: its history, its various manifestations and the questions it poses. Could you be more concrete about which aspects of painting are especially interesting for you?*

That's a very broad question and I would like to answer almost instinctively that everything about painting interests me. This also includes the question of what that actually is: painting, and to be more concrete, the picture. There is perhaps one aspect that I

could be more precise about: I'm interested in a particular relationship, namely that between the motif and the form that (re)presents it in the world, the "motif carrier". In what I am doing, I recognize the repeated attempt to critically examine this relationship. With what at times perhaps are roundabout methods, I try to find out something about this relationship and create new pictures.

*How do you find your motifs and how important are these for you?*

I do not search for topics or forms. I cannot answer the question directly. I see the world – that is to say that which surrounds me and the pictures that emerge out of it, the transpositions and translations – and I react to this by beginning to formulate things. There are painters who claim that their motifs are unimportant, that they are merely an occasion, an excuse to paint, frameworks or containers into or onto which art is attached or placed – I have to agree with them. But, in the end, it is just as true that the motif is the "face" of the picture, so to speak. It's this inextricable link that drives me crazy – I find it exciting and mysterious.

*Within the group of works on velour carpets, there are certain motifs which appear time and again. The motif of the Nativity, for example, appears to be of central significance for you. What is it about this motif that fascinates you so much?*

This motif is so well-known, one could even say exhausted, that it takes an unusual setting to breathe some new life into it. The way in which this motif is visualized is crucial. Jan Kämmerling wrote a very beautiful text for this book – in it, he demonstrates how inextricably entwined form and content really are.

*What led to your decision to take up the motif of the Nativity? – Could you also briefly describe your working process, from finding the motif to the final picture?*

One Christmas, my parents' manger somehow caught my attention. It was also the first one I photographed. After that, I shot photos of mangers in various other places: in churches, city halls, hotels and boarding houses, as well as in other people's homes. I find my motifs by watching and observing, without any particular goal; it's not about research. The example of the manger is perhaps helpful here: Imagine sitting slightly dazed on the sofa during the holidays, daydreaming your way onto this small stage with its wooden figures and manifold material details. And then you start putting things in order and analyzing them, becoming convinced that it could be a good motif, transferred onto a flat monochrome surface that oscillates between light and dark. Not all my pictures done in velour are modelled after photographs, but the Nativity scenes were in fact transferred in great detail with the help of a projector.

*Since you explained earlier how you came to discover velour as a picture carrier, it would now be interesting to find out which special features characterise this specific material.*

The velour pictures are only one of several groups of works that emphasize the relationship between the motif and the picture as a carrier of meaning. I should stress that I do not make pictures on particular topics; in this sense, there are also no "series" that are intended to demonstrate or prove something particular. I reject this entirely. What fascinates me about the velour surface is the effect the material has on the formulations "written" into it.

This effect can be experienced as dominant, though the various results point in quite a different direction. The arrangement is extremely limited, since I do not add any other materials; that is to say, I process and manipulate this surface to the extent that it allows itself to be manipulated. Each picture is monochrome, and within this one shade of colour, there is a spectrum of tonal gradations, with the darkest and the lightest as the perimeters. I find these perimeters –



Abb. / fig. 28 Franz Gertsch: *Huaa...!*, 1969

and the way in which I work on the picture, the time I spend with it – to be exciting. In the end, however, it's all about the effect.

*Simply touching the surface of one of your carpet pieces could cause damage to the motif drawn into it. What does this fragility of your picture carriers mean to you?*

If I had the choice, my spontaneous wish would perhaps be that the surfaces of the velour pieces could somehow be stabilized after completion: completely impervious, stable and thus practical. But I'm not really sure that that's what I really want. The fact that the picture surface is fragile also means that the formulations forfeit a sense of finality – and this is important. This has an effect on how the pictures are perceived, which is why, when one describes them, one is more likely to say that they “manifest” instead of “present” something.

*To what extent then do contents, form and material determine the effect or impression of your works?*

It is difficult to talk so concretely about the effect of pictures and, in doing so, focus on the material more than anything else. So much comes together in one picture and, in the best case, what one cannot do is precisely this: Isolate individual components and determine their significance. When I think about the media and techniques of painting, I always think about the caves of Lascaux. This liberates me, since a particular focus on panel painting and, even more specifically, on particular media, such as oil on canvas, suddenly seems absurdly reduced. Think about what they did in these caves: from the application of colour using small blowpipes filled with pigment to the spraying of fluid paint with their mouths etc. When one talks about the exoticism of a medium, one has to ask: exotic in relation to what? The way I see it, the means applied have their own inherent justification. And I like extreme characters, such as

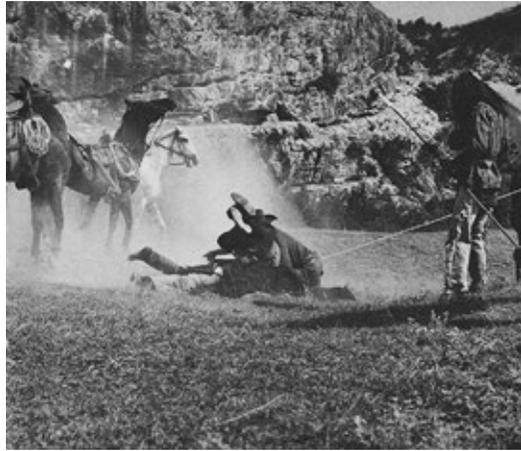


Abb. / fig. 29 Filmstill, *Winnetou 1*, 1963

Richard Artschwager and Georges Seurat, who accept the risk that their methods and means might turn out to be rather idiotic.

*You work especially in series. How and why did it come about that you tend to work in groups?*

I am also a little surprised that I seem to work exclusively in series. There are as good as no individual pictures or objects, and when they occur, they are only inadvertently singular, because they cannot be integrated into a particular series.

Before I began studying, I was preoccupied in a playfully theoretical way with fundamental questions concerning the preconditions of pictures. The result was an approximately 200 page-long treatise with drawings and texts, followed up by a series of 20 pictures. (1996/97, cat. 34, 35, 37 - 40)

Then, during my studies, I painted almost only trees for nearly three years, and you could describe the ten best results as a series. (cat. 15 -21)

I also painted on leaves from trees. Here, certain aspects of both series came together, although they are separated by several years. (cat. 119 - 122) It happens quite often that, at some point, a series of pictures seems to be exhausted and then, after some time, I approach the subject once again. But there is no system behind all this. It is merely a result of my working process. This year, I took up the series of *Sets* (cat. 77 - 107) again – a series that was actually completed in 2009 – in order to expose them to changed conditions. (cat. 12, 13)

*The abovementioned variations and additions to the work group under the collective title of Sets – i.e. the new of Dormant and Morphin series – are, in addition to the velour carpet works, also part of your exhibition in the Kunstverein Oldenburg. Could you say something about these series? What are the specific characteristics of these groups of works; what makes them different from the others?*



Abb. / fig. 30 Filmstill, *Winnetou 1*, 1963

For the *Sets*, I painted the undersides of kitchen pots and other metal containers – creating a reproduction, or to put it better, a painterly interpretation of what there was to see before. Thus, on one part of their surface, they carry an interpretation of their own appearance. As a result, they are shifted out of the realm of “normal” objects into the realm of pictures. It was almost a matter of course that, from these objects, further reproductions were created in the form of documentary photographs. With the *Dormant* and *Morphin* series, I wanted to pick up on this – the fact that one picture can generate further pictures – and take it further. I was also curious to see if I could make the distinction from the original model – the difference itself, so to speak – visible through deformation.

*Also included in the exhibition in Oldenburg are works from the Pistill der Iris series. Could you say something about this series?*

Prior to this, I produced several small-format drawings with pastel crayons on sandpaper (cat. 24); but when I tried this on larger formats, I discovered that this paper had its own special presence, which I could only weaken by drawing on it. (cat. 41 - 48) These pictures were described as projection surfaces, because there were no longer any drawings on them. The surfaces, however, do not really invite imagination, but are actually resistant and self-willed. They are characterized by their colour, format and granulation and, as with the velour pictures, make you aware that pictures must be lit and that they change depending on the type of lighting used.

*With these comments on your various groups of works, it seems possible to be able to map out a certain structure within your work as a whole. Could you, by way of conclusion, explain how these various groups of works relate to each other?*

All my works are pictures. The differences are, in my opinion, much smaller than their commonalities, even

though the extremely disparate materials and motifs might possibly make one think differently. The connecting factor lies especially in the common artistic approach: in the creation of a situation and the experiencing of possibilities and consequences. With the aforementioned series from 1996/97, for example, the starting point was one single motif, which I examined and varied with the most divergent techniques. The atmosphere of the individual picture was determined more than anything else by the various materials used. With the velour pictures, there is a great limitation; but here, the relationship between the motif and the material employed has been reversed. The material and technique remain the same, but that which takes place on the pictorial surface varies and determines the essence of the individual pictures. This is why I do not consider the velour pictures to be one series or group of works. Since 2006, several series have developed out of this, which, in this case, all consist of the same material. The velour, together with the technique, forms a medium.



Dieser Katalog erscheint anlässlich  
der Ausstellung im Oldenburger Kunstverein, 2014

This catalogue is published on the occasion of the  
exhibition in the Oldenburger Kunstverein, 2014

© 2014 Tobias Hantmann  
und / and Salon Verlag, Köln  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014 für /  
for Tobias Hantmann  
© Oldenburger Kunstverein, Autoren und  
Fotografen / authors and photographers

Herausgeber / editor:  
Oldenburger Kunstverein

Gestaltung / design:  
Adeline Morlon  
Lithografie / lithography:  
*bildarbeit* Henning Krause  
Druck / print:  
Pöge Druck, Leipzig

Autoren/ authors:  
Susanne Buckesfeld, Kunstmuseum Ahlen  
Jan Kämmerling, Künstler / artist  
Moritz Wesseler, Kölner Kunstverein

Fotografen / photographers:  
Roman März: Kat. / cat. 1 - 14  
Henning Krause: Kat. / cat. 41 - 47  
Christine Moldrickx: Kat. / cat. 57 - 59  
Lothar Schnepf: Kat. / cat. 48, 62, 73,  
124 – 128, 131 - 136  
Achim Kukulies: Kat. / cat. 27, 55, 60, 68, 71,  
76, 108 – 111, 116, 123, 137, 138  
Georg Hofer: Kat. / cat. 75  
Simon Vogel: Kat. / cat. 63, 140  
Jens Ullrich: Kat. / cat. 129, 140

Übersetzung / translation:  
Gerard Goodrow

Es erscheint eine Vorzugsausgabe  
von 10 Exemplaren.  
Der Vorzugsausgabe liegt ein vom Künstler  
signiertes Unikat bei.

A special edition limited to 10 copies  
is also available.  
The special edition is accompanied  
by an original work of art signed by the artist.

Tobias Hantmann, geboren 1976 in Kempten,  
lebt und arbeitet in Düsseldorf

Tobias Hantmann, born in 1976 in Kempten,  
lives and works in Düsseldorf

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet  
diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de>  
abrufbar.

Bibliographic information published by  
the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this  
publication in the Deutsche Nationalbibliografie;  
detailed bibliographic data are available in the  
Internet at <http://dnb.dnb.de>

ISBN 978-3-89770-446-6

Erschienen im / published by:  
Salon Verlag  
[www.salon-verlag.de](http://www.salon-verlag.de)  
[mail@salon-verlag.de](mailto:mail@salon-verlag.de)

Dank / acknowledgements:

Gertude Wagenfeld-Pleister, Jörg Kinner,  
Bernd Kugler, Gerhard Theewen,  
Gerda Hantmann, Franz Hantmann,  
Anette Buchta, Valeria Liebermann,  
Daniela Kirschstein, Alexander Konrad,  
Alex Jasch, Christine Moldrickx