Tobias Hantmann in der Galerie Bernd Kugler

Furniture with one door

Tobias Hantmann in der Galerie Bernd Kugler
Furniture with one door

Oliver Tepel
Erinnerungen unterwegs

Hatte ich laut gedacht? – Tobias Hantmann zeigt mir sein erstes fertiggestelltes Werk auf Feinveloursteppich (Abb. S. 25). Auf beigem Untergrund zeichnen sich in einem diffusen, aber sehr wohl gestalteten Flirren der Schattierungen, zwei Dreiecke ab. Andeutungen von Schatten geben ihnen eine Räumlichkeit: Pyramiden. Wie nahe liegt der Gedanke, in dem sie umgebenden Flirren, aufgewühlte Sandmassen auszumachen. An dieser Stelle meint er mit distanzierendem Lachen: „Der Sandsturm“. Wieder reingefallen? Der Assoziationsapparat, der nichts von der späten Moderne gelernt hat und stets das Dingliche erkennen will?

Tatsächlich blieb das Werk aus dem Jahr 2006 unbetitelt. Der Apparat aus Auge und Gehirn darf dennoch seinen Assoziationen nachhängen. Selbst wenn stets eine Kathete der abgebildeten Dreiecke über den Scheitelpunkt hinausragt, so gilt doch das erahnte Pyramiden-Szenario; ob es als Bild eines Sandsturms angelegt war, bleibt jedoch weiterhin unklar. Immerhin, es funktioniert. Das Bild und die Kategorien der Wahrnehmung finden zueinander. Dabei ist die dargestellte Szenerie nun keinesfalls dem kunsthistorischen Blick vertraut. Man findet sie wenn überhaupt, dann vornehmlich im britischen Orientalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Edward Angelo Goodall malte tatsächlich einen mächtigen, sich gleich einer Rauchsäule aufbäumenden Sandsturm vor der Kulisse zweier Pyramiden. Auch der US-Amerikaner Frederick Arthur Bridgman und der Deutsche Franz Theodor Aerni versuchten sich ungefähr zur selben Zeit an der technisch durchaus anspruchsvollen Aufgabe. Was dabei vermittelt wird, hat in der Regel keinen unmittelbaren Bezug zur Erfahrungswelt des Beobachters. Wie könnte er sein, wie würde er sich anfühlen, der Sandsturm? So gelangen alle möglichen Techniken der Abstraktion in aktuellere Bilder von Sandstürmen, um ein Empfinden zu illustrieren. Das Internet liefert heute mannigfaltige künstlerische Darstellungen des Phänomens. Es sind allesamt Werke jenseits des mittels feiner, aber markanter Linien abgegrenzten Kunstmarktes. Malende Privatiers oder Teilnehmer all jener Kunst-Szenen, die wohl nie in den namhaften Sammlungen repräsentiert sein werden. Darunter auch solche Motive: geairbrushte Soldaten in allzunahen Kriegen oder amerikanische Büffel und Farmen im Dust Bowl.

Motiv und Material sollten hier also die Einordnung klar und einfach gestalten. Noch vor einer Betrachtung des Werks haben gängige Interpretationsraster längst die Oberkategorie „Ironie“ ausgemacht. Hier könnte man auch gleich alle folgenden Werke in jener Velours-Technik sicher unterbringen. Wäre da nicht ein Problem: Nichts im Angesicht des Werks deutet auf eine Geste der Distanz oder auf ein witziges Augenzwinkern. Vielmehr beeindruckt die Qualität der Darstellung unmittelbar. Wer jung genug ist, Stunden seiner Kindheit auf Veloursteppichböden verbracht zu haben, mag das Spiel mit dem Umkämmen einzelner Fasern kennen, als eine vielleicht etwas triste Erinnerung an Momente hilfloser Langeweile und möglicherweise auch der frustrierten Einsicht, daß man sehr wohl mit einem Finger eine klare Linie in eine Richtung ziehen, und sie mit einem Handstrich in die Gegenrichtung auch wieder auslöschen konnte, daß aber ambitioniertere Versuche der Darstellung, von was auch immer, in dieser Technik kläglich scheiterten. Tatsächlich ist es kein einfaches Zeichnen. Die Richtung der Strichführung, ob mit dem bloßen Finger oder anderen Gegenständen, gestaltet den Effekt. Mit etwas Übung gelingen Schattierungen. Die umgekämmten Fasern brechen das Licht in einer anderen Wellenlänge, Elemente aus Bleistiftzeichnung und Kupferstich finden so zueinander.

Vom Urteil zum Staunen. So klar wie undurchdringlich wirken die Darstellungen in dieser Technik. Verblichene schwarzweiß Photographien oder frühe Experimente mit lichtempfindlichem Papier gelangen in die Erinnerung. Wie jeder Malgrund, ist der Veloursstoff nun ein Speichermedium, eines, das seine Daten in sich selber aufbewahrt. Nichts wird aufgetragen oder fortgenommen. Ein anderes Medium der Kindheit mag vergleichbar funktionieren, jene „Zaubertafel“ genannten Apparate, die entweder über das Aufeinanderpressen zweier Folien oder mittels magnetischer Späne leicht zu löschende Linien entstehen ließen. Bei aller Faszination schien die Limitation dieser Systeme aber stets erfahrbar. Tatsächlich fasziniert Tobias Hantmann die unkomplizierte Korrekturmöglichkeit seines Mediums ebenso wie auch die Leichtigkeit, ein Werk für immer verschwinden zu lassen. Ähnlich wie bei den Zaubertafeln verschwindet es dann unwiederbringlich. Eine sublime Form der Datenspeicherung, der behutsame Umgang mit dem Material ist bis zur vollendeten Rahmung geboten.

Sind also alle Linien gewollt? Ist jeder Effekt das Resultat sorgfältiger Planung, wenngleich er sich doch je nach Blickwinkel in seiner Kontrasttiefe nochmals ändert und im Bildraum neue Akzente entstehen lässt? – Vieles in der sorgfältigen Ausführung lässt den Rückschluss zu, daß auch die angesprochenen, verlängerten Katheten sehr wohl intendiert waren. Ist die Betrachtung hier angelangt, hat sie das Kunstwerk samt seiner Technik längst anerkannt und das vorschnelle ironisierende Urteil taumelt plötzlich zwischen aufmerksamer Dechiffrierarbeit und Faszination. Fast im Sinne einer Schulung des Blicks macht es Sinn, bei jenem unbetitelten Sandsturm zu beginnen. Gleich dem Idealbild einer kunsthistorischen oder theoretischen Betrachtung weist die Arbeit auf jene stilistischen Merkmale, die Tobias Hantmann im Folgenden stärker polarisieren wird: Das nahezu Diffuse der detailreichen Darstellung und die klare Linie als grafisches Element.

Sechs Jahre später sehen wir nun aktuelle Werke: Kompositionen mit mehreckigen Flächen auf hellem Grund. Der Verlauf der Konstellationen ragt über den Bildraum hinaus und die Menge der zu sehenden Figuren ist so gering, daß der Wunsch, eine Struktur zu erkennen, mit der Knappheit der Daten ringt und auf Hypothesen angewiesen ist. Klar und eindeutig erscheinen die Formen selbst: Flächen aus präzisen Geraden gebildet. Auch diese Flächen entsprechen nicht der alltäglichen Erfahrung mit sich verändernden Farbstrukturen auf Veloursböden. Es sei denn, sie markierten Stellen, an denen sich ein Möbelstück in einen fest umrissenen Bereich des Bodens eingeprägt hatte. Doch hier erkennen wir keine Möbelgrundformen. Tobias Hantmann selbst verweist auf Photogramme des US-Künstlers James Welling. Doch während die Arbeiten seiner „Quadrilaterals"-Serie häufig Überlagerungen zeigen, die wie scharfkantige Schattenfiguren wirken, korrelieren die Flächen in Hantmanns Arbeiten weit harmonischer. Ähnlich der grafischen Werke Eduardo Chillidas emphatisieren die Formen Auswege aus dem Bildraum, die Assoziation eines Wegnetzes entsteht. Doch gedanklich erweitert, wandeln sich diese Wege eher in Texturen, durchaus ähnlich der Muster des Memphis Designkünstlers George Sowden.

Folgt man diesem Pfad, erscheinen die unentschiedenen, ja fast tristen Farben des Velours im Zusammenspiel mit dem fordernden Gelb der Rahmen gleich jener provokativen Alltagsgegenstände, mit denen die Memphis Gruppe zu Beginn der 80er die Ästhetik einer kurzen, aber intensiven Ära definierte. Nochmals galt es die Zuordnung der Dinge zu befragen. Wie schon beim Motiv der Pyramiden reiben sich „High" und „Low", „Anerkennung" und „Ablehnung" knirschend aneinander. Während aktuelle Kunst mitunter diese Spuren der Moderne einfach ignoriert und ihre Werke jener Gefälligkeit öffnet, die im Salon unserer Tage die großen, in die Kunst der Moderne gesetzten Hoffnungen still vergisst, bearbeitet Tobias Hantmann das widerspenstige (gedankliche) Material und lässt offene Stellen. Nicht als didaktische Lücken eines Besserwissers, sondern als Produkte eines Experiments mit Form und Gestalt.

Dort wo Schattierungen und feinst ausgearbeitete Formen statt klarer Linien die Teppiche überziehen, begegnet der zunächst forschend fragende Blick am Ende vielleicht einer noch beunruhigenderen Frage. Doch zunächst will der Bildinhalt dechiffriert sein, manche Details sind sogleich auszumachen, hier ein Holzscheit, da ein Kopf, dort eine Idee von räumlicher Ausdehnung. Was erkannt wird, erscheint enorm präzise, kaum ein Objekt bleibt in sich rätselhaft. Nach und nach eröffnen sich so Krippenbilder. Ein wenig erinnern diese Arbeiten an schwarz-weiße Bildreproduktionen barocker Malerei auf Hochglanzpapier aus der Frühzeit des Offsetdrucks. In ihrem schimmernden Glanz verbergen sie die Detailfülle. Nicht alleine diese technischen Einflüsse verhüllen den Bildinhalt. Eigentümliche Perspektiven und offenbar unpassende Größenverhältnisse lassen alsbald an frühe manieristische Malerei denken, selbst wenn diese kaum das Motiv des Krippenbildes kannte. Reale Krippen sind es, die Tobias Hantmann darstellt. Die Reduktion auf Schattierungen verhilft dem mitunter Linkischen jener Krippen, mit ihren Figuren in uneinheitlichem Maßstab und pittoresker Darstellungsweise zu einer ungeahnten Dramatik. Verblichene Artefakte einer langsam verschwindenden Kultur oder auch enorm präsente Manifestationen biblischer Geschehnisse – beide Perspektiven sind möglich. Sie fragen nach der Säkularisierung der Malerei oder dem Element des Staunens in der bildlichen Darstellung. Eine Leitfrage der Kunstgeschichte, doch nach der Frühmoderne, den Nazarenern, Romantikern, sowie dem Symbolismus im

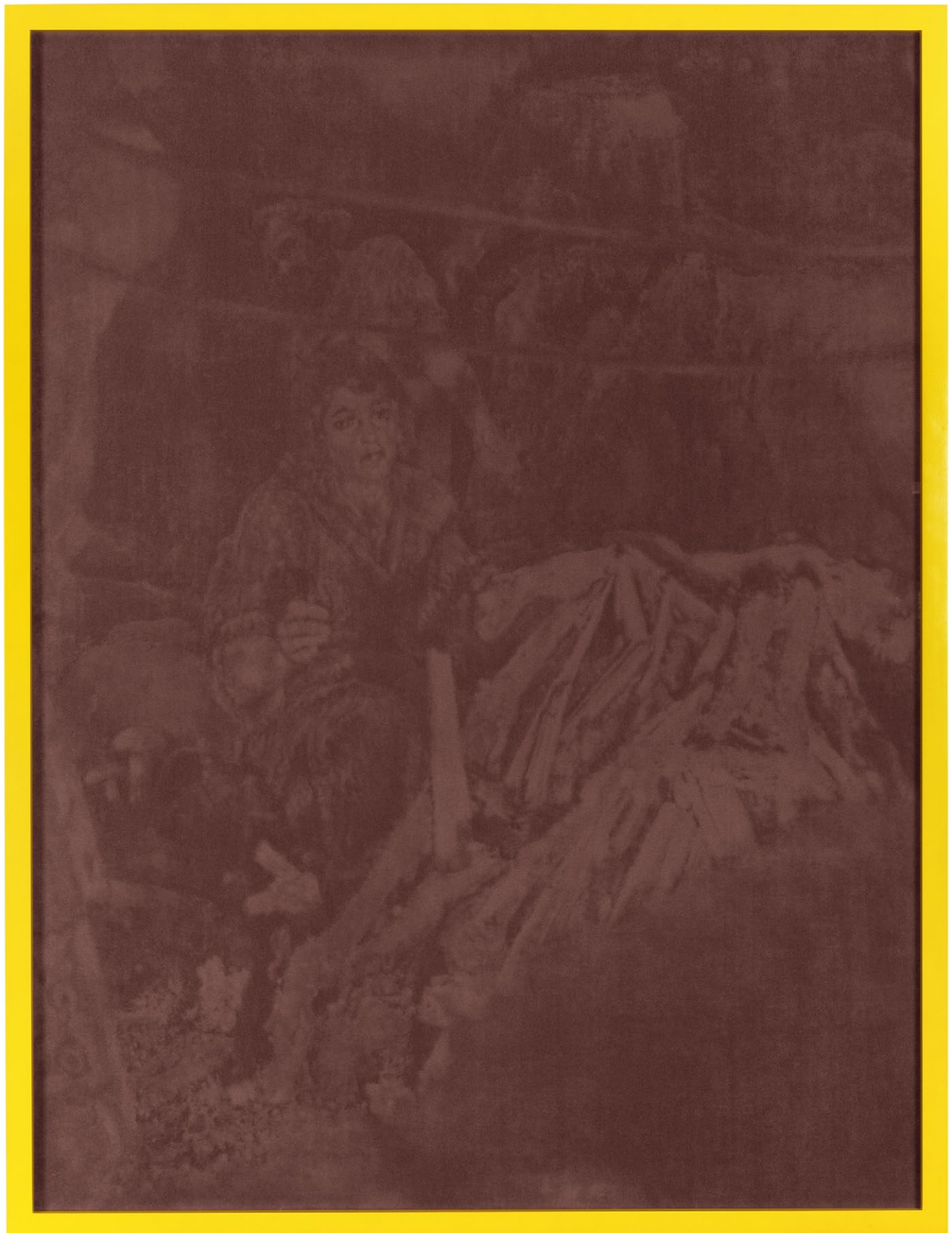
Sinne Gustave Moreaus verliert sich ihre Spur. Die Kunst wurde zur Sensation ihrer selbst. Wo jetzt diese Bilder auf dem völlig ungewohnten Material detailreich und rätselhaft zugleich ihre Motive umkreisen, könnte die Frage wieder neu gestellt werden: Ist es das Bild oder die Art, wie es gemacht ist?

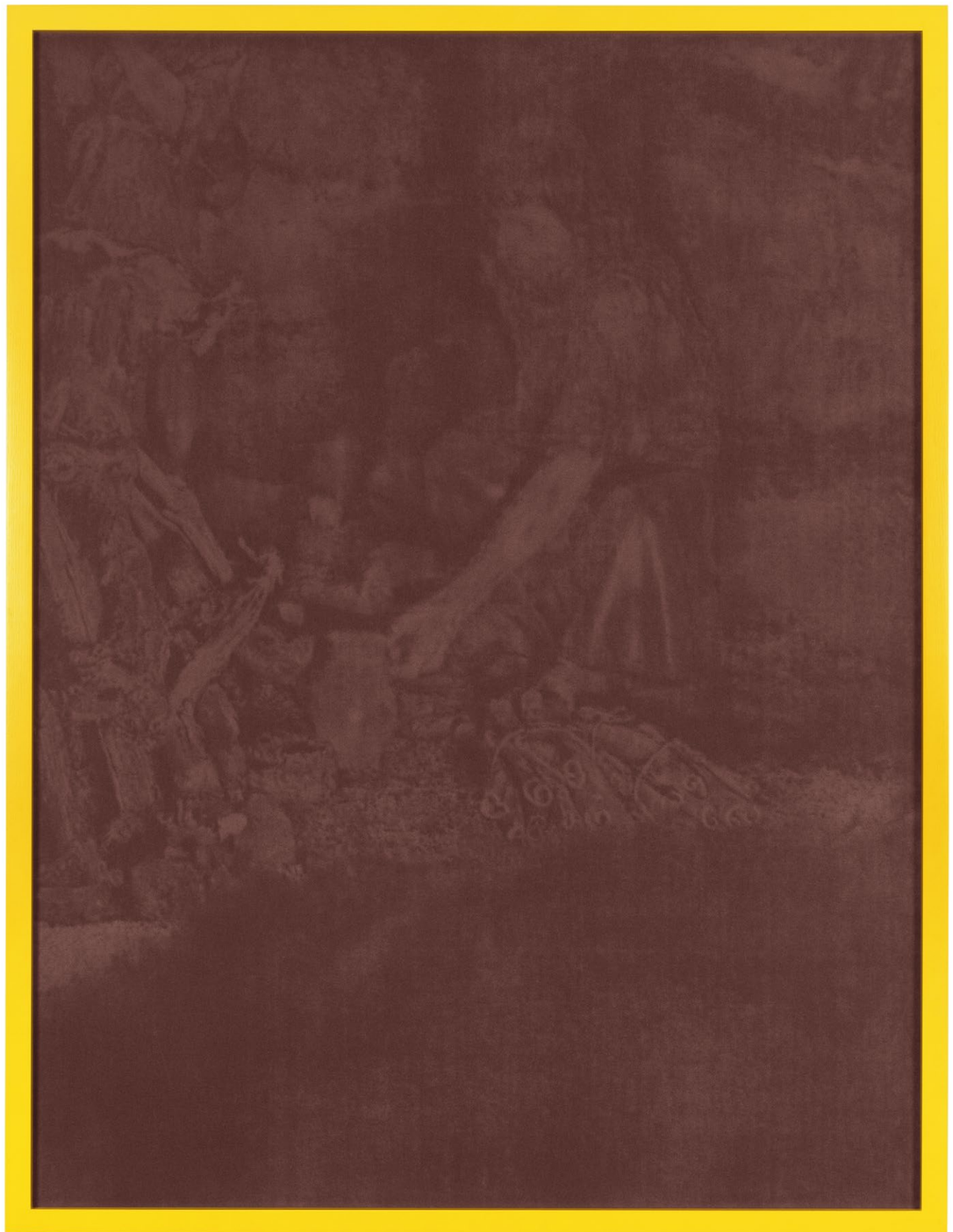
Im Dienste dieser, in ihrem Kern höchst beunruhigenden Frage fand Tobias Hantmann einen neuen Informationsträger. Ein Wagnis. – Antwort offen...

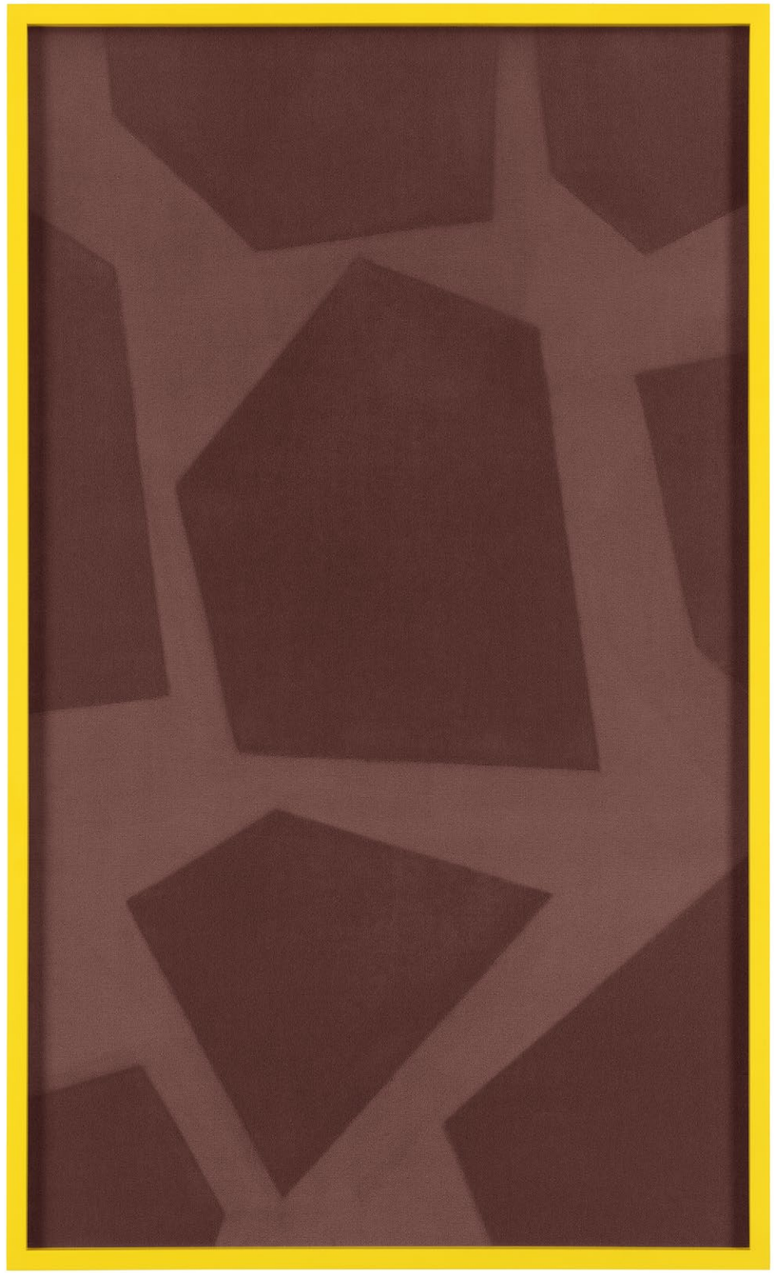
Now in my day I've made some foolish moves
But back then, I didn't worry 'bout a thing
And now again I still wonder to myself
Was it her sweet love or the way that she could sing

I'm just goin' down the road t' see Bessie
Oh, See her soon
Goin' down the road t' see Bessie Smith
When I get there I wonder what she'll do

(Rick Danko & Robbie Robertson *The Band* – Bessie Smith)







Oliver Tepel
Recollections on the way

Had I been thinking aloud?—Tobias Hantmann shows me his first finished work on fine velours carpet (ill. p. 25). On a beige background, in a diffuse yet shapely shimmer of shades two triangles stand out. It is the suggestion of shadows that lends them depth: pyramides. How obvious to think one might be able to discern whirled-up masses of sand in the shimmers surrounding them. This is the point at which, with a distancing laugh, he says: “The Sandstorm”. Sold again? The apparatus of association which still has not learned a thing from late Modernism and at all times seeks to make out the tangible?

In the end this work from 2006 actually remained untitled. Yet that apparatus of eye and brain is free to hang on to its associations: even if one cathetus of the depicted triangles juts out over the vertex, the conjectured pyramide-scenario is still valid, though if it was indeed layed out as a picture of a sandstorm remains uncertain. After all, it works. The picture and the categories of perception reach an understanding. Though the art-historically trained eye is by no means familiar with the represented scenery. If at all you predominantly find it in British Orientalism of the second half of the 19th century. Edward Angelo Goodall did actually paint a mighty sandstorm rising like a pillar of smoke on the background of two pyramides. At approximately the same time US-American painter Frederick Arthur Bridgman and the German Franz Theodor Aerni tried their hands at the technically quite ambitious task. What is conveyed in these pictures bears no immediate relation to the beholder’s world of experience. What would it be like, how would it feel, this sandstorm? In this way, to illustrate a feeling, any number of techniques of abstraction find their way into the more current depictions of sandstorms. Today the internet provides us with manifold artistic representations of the phenomenon. All of them works beyond those subtle but distinctly drawn lines that define the art market. Painters of private means or participants of those art scenes that will probably never be represented in any of the renowned collections. Among them such motifs as airbrushed soldiers in wars too close or American buffaloes and farms in the Dust Bowl.

One might expect motif and material to allow for a clear and easy placing. Even before looking at a work the conventional patterns of interpretation have already come up with the head category of “Irony”. And one might easily place all further works done in this velours-technique safely in this category. If it wasn’t for one problem: nothing in the face of this work hints to a dissociating gesture or a witty blink of the eye. Rather the quality of representation impresses immediately. Those young enough to have spent hours of their childhood on velours carpets, may remember the game of combing single threads, as a rather dreary recollection of helplessly boring moments and probably also of the frustrating realisation that, though able to draw a clear line with one’s finger in one direction and also able to efface it again with a single reversed movement of one’s palm, more ambitious attempts in this technique at representing whatsoever failed miserably. Actually, it is not mere sketching. The direction of the lines applied, whether with your finger or another object, creates the effect. With a bit of practice you might succeed in creating nuances. The combed fibres break the light at different wavelengths merging elements of pencil drawings and copperplate engravings.

From judgement to amazement. The representations in this technique seem as clear as they seem impenetrable. Faded black-and-white photographies or early experiments with photosensitive paper come to mind. Like any other grounding, velours turns into a medium of storage, one which preserves its data in itself. Nothing is applied or taken away. Another childhood medium might have functioned in a similar way, those so-called “Magic Boards”, little machines that helped create easily erasable lines by pressing together two film-foils or with the help of magnetic filings. Fascinating though they were, the limitations of these systems also were palpable. Actually, it is the medium’s uncomplicated means of correction as well as the ease with which a work can forever be erased that fascinate Tobias Hantmann. As with the magic-boards the work is then irretrievably gone. A sublime form of information storage, a gentle treatment of its material is called for until its framing.

All lines are deliberate then? Is every effect a result of thorough planning, although its depth of brilliance changes depending on angle of view, thereby creating new features in the image space.—A lot in the thorough execution of the work allows for the conclusion that the extended catheti, too, were intended after all. When reflection has reached this point, it has already acknowledged the work of art including its technique and the hastily ironising verdict starts to stagger between attentive deciphering and fascination. It seems sensible—almost in the sense of training one’s perception—to start with that untitled sandstorm. Like an ideal art-historical and theoretical reflection this work points out the stylistic features that Tobias Hantmann is to polarize more strongly in his works to come: the almost diffuse quality of the detailed representation and the clear line as its graphic element.

Six years later, we now see the current works: compositions of multangular surfaces on light backgrounds. The course of these constellations juts out over the image space and the amount of visible figures is so small that the wish to

make out a structure starts wrestling with the scant data available and to depend on hypothesis. The forms themselves seem clear enough and unambigious: surfaces shaped by precise lines. These surfaces do not align with the everyday experience of how structures in colouring change on velours floorings. Unless they mark spots in which a piece of furniture has imprinted itself into a clear-cut sector of the ground. But no basic furniture outlines can be found here. Tobias Hantmann himself points out the fotograms by US-artist James Welling. But while the latter's works from the "Quadrilaterals"-Series often show what seems like sharp-edged shadow-figures overlapping, the surfaces in Hantmann's works correlate far more harmoniously. Like in the graphic works of Eduardo Chillida the forms emphasise escapes from the image space, creating associations of a network of paths. But on second thoughts these paths turn into textures not unlike the patterns of Memphis design-artist George Sowden.

If you follow this path, the distinct, almost dull colours of the velours in interaction with the imperious yellow of the framings create the same effect as the provocative utensiles of every-day usage with which the Memphis Group defined the aesthetics of a short but intensive era at the beginning of the 1980s. Once more it seemed imperative to question the attribution of objects. As with the motif of the pyramides, "high" and "low", "acknowledgement" and "rejection" grind and rub against each other. While current art at times tends to simply ignore these traces of Modernism, opening its works to this desire to please, which in today's art saloons silently forgets the great hopes once pinned on the art of Modernism, Tobias Hantmann attends to the unruly (intellectual) material, leaving blanks. Not the didactic gaps of the know-it-all, but the products of experimenting with form and shape.

Where, instead of clear lines, shadings and most intricately worked shapes cover the carpets, the eye, first curiously exploring, in the end is met with a probably even more disturbing question. But first the visual content of the picture is waiting to be deciphered; some details can be made out at once, a piece of wood here, a head there, there the idea of spatial expansion. What is recognised, appears with the utmost precision, hardly an object that retains its mystery. Little by little nativity scenes open up. These works remind a little of black-and-white reproductions of Baroque paintings on glossy paper from the early days of offset printing. They conceal their richness of detail in a sheamy sheen. Not only these technical influences conceal the visual content. Peculiar perspectives and seemingly unfitting proportions quickly make you think of early manneristic painting, though it did not use the nativity scene as motif. It is realistic mangers Tobias Hantmann depicts. Reducing them to shadings is what lends these, at times clumsy representations of figurines in inconsistent scale and picturesque style, an unexpected sense of drama. Faded artifacts of a slowly vanishing culture or enormously present manifestations of Biblical events—both perspectives can be taken. They explore the secularization of painting or the elements of amazement in pictorial representation. One of the guiding questions in the history of art, but after Early Modernism, the Nazarene Movement, Romanticism and Symbolism as understood by Gustave Moreau its track is lost. Art became its own sensation. And where now on a completely unfamilar material these pictures, at the same time mysterious and full of detail, revolve around their motifs, the question could be asked afresh: Is it the picture or how it is done?

Devoted to this question, so disturbing in its core, Tobias Hantmann has found a new storage medium.
A venture.—Answer yet to come...

Now in my day I've made some foolish moves
But back then, I didn't worry 'bout a thing
And now again I still wonder to myslelf
Was it her sweet love or the way that she could sing

I'm just going down the road t' see Bessie
Oh, see her soon
Goin' down the road t' see Bessie Smith
When I get there I wonder what she'll do

(Rick Danko & Robbie Robertson *The Band* - Bessie Smith)

(translated by Alexander Konrad)

Alle Arbeiten/ all works:
Velours-Teppich*, lackierter Holzrahmen, Glas/ velours-carpet, painted wooden frame, glass

* Die Bildflächen sind textile Reliefs. Die Zeichnungen sind dem einfarbigen Velours durch das Aufstellen und Niederdrücken des Flors eingeschrieben./ The pictorial surfaces are textile reliefs. The drawings are engraved on the velours by lifting and pressing the pile.

S./ p. 9
Schlüsselszene, 104 x 154 cm, 2012

S./ p. 10
Am Feuer – Trance, 192 x 147 cm, 2012

S./ p. 11
Am Feuer – Reflexion, 192 x 147 cm, 2012

S./ p. 13
Der Stich, 210 x 153 cm, 2012

S./ p. 14
Schwarz und Weiß 14, 173 x 105 cm, 2012

S./ p. 17
Schwarz und Weiß 8, 128 x 103 cm, 2012

S./ p. 19
Schwarz und Weiß 5, 121 x 103 cm, 2012

S./ p. 20
Schwarz und Weiß 34, 164 x 104 cm, 2012

S./ p. 22
Schwarz und Weiß 19, 93 x 133 cm, 2012

S./ p. 23
Schwarz und Weiß 20, 93 x 123 cm, 2012

S./ p. 25
Ohne Titel/ untitled, 80 x 103 cm, 2006

Herausgeber/ Editor
Tobias Hantmann und/ and Galerie Bernd Kugler

Text/ Text
Oliver Tepel

Übersetzung/ Translation
Alexander Konrad

Grafische Gestaltung/ Graphic design
Adeline Morlon

Fotografien/ Photography
Lothar Schnepf

Bildbearbeitung/ Image processing
Henning Krause

Druck/ Print: Weiss Druck, Monschau

© Tobias Hantmann, Galerie Bernd Kugler, Autoren und Fotografen/ authors and photographers
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012 für/ for Tobias Hantmann