

## Thomas Hannappel: *Fotoarbeiten*

Einführungsrede zur Ausstellungseröffnung am 14. Januar 2006

in der Galerie Schütte, Essen

von Andreas Dunkel, Bochum

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

Thomas Hannappel zeigt uns in dieser Ausstellung merkwürdige Bilder. Bilder, die Vertrautes in unvertrauter, ja irritierender Form zeigen. Bilder, die zunächst vorgeben, unsere alltäglichen Seherwartungen ganz brav zu erfüllen, um diese dann, im zweiten Schritt, gleich auf mehreren Ebenen wieder auseinander zu nehmen, zu dekonstruieren.

„Habe ich diese Szene nicht schon einmal in einem Einrichtungsprospekt gesehen“, mag sich der eine oder andere Betrachter denken. Oder war es doch in einem Kunstbuch mit Abbildungen des Fotografen Robert Mapplethorpe (\*1946-+1989)? Diese Fragen, so sehr sie an der Oberfläche von Looks und Styles haften bleiben, führen immerhin auf eine aussagekräftige Spur zum Werk Hannappels. Wenn man das Wort ‚Einrichtungen‘ in Installationen übersetzt, und eben dies tut der Künstler, dann zeigen sich die Räume auf seinen Fotos sogleich als das, was sie sind: künstlerische Artefakte in sich selbst. Hannappels fotografischer Ansatz ist kein dokumentarischer, sondern ein genuin poetischer. Seine Bilder sind narrativ. Sie erzählen Geschichten über Personen, deren Anwesenheit freilich meist nur auf dem Wege der Imagination evoziert wird.

Hannappel findet seine Motive niemals vor, sondern er erfindet sie. Dazu baut er Räume auf, die er anschließend fotografiert, in akribischer Arbeit wie Stilleben. Es sei ruhig noch einmal betont: Keines der hier ausgestellten Fotos ist eine Montage. Dass sie dabei trotzdem fast so ‚unmöglich‘ erscheinen wie die nur im Bildmedium der Grafik vorstellbaren Raumkonstruktionen eines M. C. Escher (\*1898-+1972), ist ganz allein einer subtil herbeigeführten perspektivischen Täuschung zu verdanken. Und nur indem wir uns als Betrachter allzu bereitwillig von der Fotografie betrügen lassen, entsteht die homogene Illusion eines Ganzen. Die Rauminstallation selbst haben hingegen einen ganz anderen Charakter. Sie bleiben kulissenhafte, ja fragmentarisch anmutende Provisorien, temporäre Studiosets ohne autonomen Eigenwert, Arbeitsschritt auf dem Weg zur Fotografie.

Es wäre zwar gewiss recht reizvoll, sich hier mitten in dieser Ausstellung zwei unterschiedlich farbige Wände mit den davor arrangierten, sauberlich zersägten Möbeln und Gebrauchsgegenständen vorzustellen. Ein funktional dekontextualisiertes Wohnarrangement als Galeriepräsentation, die nur von einem einzigen Blickwinkel als in sich homogene Situation erkannt werden könnte. Einem idealen Perspektivpunkt, der durch eine in den Vordergrund der Raummitte gestellte, graue Aluminiumstange markiert ist, wie sie Hannappel seit 2004 ständig benutzt und als nebenbei die Raumhälften miteinander verschleifende Kaschierung mit fotografiert. Als Betrachter würde man diesen Blickpunkt abwechselnd suchen und wieder verlassen, in und um die Installation herumgehen. Aber seien wir ehrlich: Wollen wir eine so simple Auflösung tatsächlich sehen? In diesem Falle wäre die Präsentation des ‚realen‘ Vorbilds tatsächlich nichts weiter als eine erklärende Illustration zum fotografischen Werk.

Geschehen ist das laut Hannappel nur einmal, und zwar 2003 in Form einer vorgeblichen Schaufensterdekoration in einem Möbelhaus. Auch wenn der Haltepunkt im Vorbeigehen

flexibel blieb, muss man doch annehmen, dass das durch die Schaufensterscheibe entstehende Distanzierungsmoment einen gewissen Bildcharakter aufrechterhielt. Die funktionale Dekontextualisierung freilich, die im Möbelhaus ja immer latent gegeben ist, war hier ganz anders interpretierbar und führte vermutlich auch zu einer Relativierung des Irritationseffekts.

\*\*\*\*

Es ist deutlich zu erkennen, wie beharrlich doppelbödig Hannappel Gewohnheiten und vermeintliche Axiome unserer Wahrnehmung gegen sich selbst dreht und wendet. Raum und Umraum, Innen und Außen, Leere und Fülle, Nähe und Ferne – das sind die bipolaren räumlichen Qualitäten der Installationen. Das eigentliche Werk vervollständigt sich jedoch erst durch die Hinzufügung weiterer Gegensatzpaare, die nun allerdings den zentralen Gestaltungsmerkmalen des fotografischen Bildmediums entsprechen: Perspektive und Bildoberfläche, Farb- und Schwarz-Weiß-Kontraste, Licht und Schatten. – Und man muss angesichts neuerer, hier und heute allerdings noch nicht präsentierter Arbeiten hinzufügen: Schärfe und Unschärfe.

Ich möchte an dieser Stelle ein Zwischenresümee ziehen und einige Thesen zum geschilderten Werkprozess vorschlagen: Hinter der Lust an der Illusion steht bei Hannappel letztendlich auch stets ein aufklärerischer Impuls. Das fotografische Medium macht uns ja immer wieder glauben, dass das, was wir darin sehen können, auch wahr wäre. Hannappel bestätigt das ebenso ironisch, wie er es dementiert. Dies geschieht, indem er die Wahrhaftigkeit *und* die Unmöglichkeit des Gesehenen gleich nebeneinander stellt. Auch René Magritte (\*1898-+1967) führte die Nichtidentität von Gegenstandswelt und Abbildung mit prägnanten Paradoxien vor Augen. Dabei geht Hannappel aber einen Schritt weiter. Innerhalb seiner Schaffenswelt ist bereits das Urbild, nämlich die Raumkulisse, von vornherein als Trugbild angelegt. So möchte man meinen, dass das Abbild, nämlich die Fotografie, nur noch lügen könnte. Und es spricht doch vom technischen Standpunkt her die unverfälschte Wahrheit. In der Denkfigur des fotografischen Bildes geht es Hannappel um ein reflexives Aufbrechen von Gegensätzen, von vorgeblich nur unter Ausschluss des Gegenteiligen zu denkenden Kategorien. Dieses aufklärende Nachdenken über vermeintlich Nicht-Denkbares entfaltet sich medienreflexiv und selbstreferenziell, gewissermaßen in hermetischen Laborsituationen, und zwar zwischen dem gestalteten Raum und dem inszenierten Bild.

\*\*\*\*

Wenn man nun wieder neu ansetzt und sich die Frage stellt, wie eigentlich bei Hannappel Raum und Bild so ungewöhnlich dicht zueinander gekommen sind, lohnt es sich auch, ein wenig seinen künstlerischen Werdegang in den Blick zu nehmen. Thomas Hannappel, 1956 geboren, ist seiner Ausbildung nach nämlich durchaus nicht Fotograf, sondern Bildhauer. Er studierte zwischen 1979 und 86 an der Kunstakademie Düsseldorf, gelangte dort dann als Meisterschüler in die Klasse von Erich Reusch (\*1925). Reusch, daran kann in diesem Zusammenhang ruhig erinnert werden, zählt mit seinem in den 50-er und 60-er Jahren einsetzenden Œuvre zu den bedeutenden deutschen Nachkriegsbildhauern. Was ihn interessiert, ist die gedankliche, bauliche und plastische Auseinandersetzung mit Raumwahrnehmungen und Raumerlebnissen. Der Kunsthistoriker Manfred Schneckenburger hat ihn als „Pionier im dezentralen Raum“ apostrophiert und erklärte damit, wie Reusch über eine Vorstellung des Raumes als abgeschlossenes, messbares Kontinuum hinausgelangte und Raum und Volumen vielmehr in ihrer Vieldimensionalität zu begreifen und zu gestalten versucht hat. Bei aller Differenz der ästhetischen Positionen von Reuschs Raumplastiken oder Platzgestaltungen und Hannappels fotografischen Rauminszenierungen kann man hier klare gedankliche Berührungspunkte entdecken. Und selbst als Fotograf, der er nach der Wiederaufnahme von auf das Jahr 1980 zurückgehenden Experimenten in diesem Medium seit 2002-03 wohl definitiv geworden ist, folgt Hannappel den Grundsätzen,

die er als Bildhauer gelernt hat, geht – damit rein strukturell durchaus vergleichbar zu Reusch – stets von den Bedingungen der Wahrnehmbarkeit plastischer Formen und Raumvolumina aus. Wenn man nun noch weiß, dass Reusch seiner eigentlichen Ausbildung wie seinem plastischen Verständnis nach auch Architekt ist, schließt sich der Kreis zwischen den beiden künstlerischen Positionen noch enger.

\*\*\*\*

Nach diesen Ausführungen über mögliche unmittelbare Einflüsse auf die formale Werkentwicklung möchte ich nun noch versuchen, einige inhaltliche und interpretatorische Bezugsmöglichkeiten anzudeuten.

Es ließe sich z. B. über das Heimliche und Unheimliche von Hannappels Interieurs nachsinnen, etwa im Vergleich zu den anarchischen Küchenstillleben des Fotografenehepaars Blume (beide \*1937). Oder man könnte diese Frage mit dem Pop-Artisten Richard Hamilton (\*1922) stellen, der ja u. a. auch Installationskünstler ist: „Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?“ (1956) Damit käme man vom freudschen Ausgangspunkt sicherlich gut weiter zu den phantasmagorischen Aspekten einer wechselseitigen Durchdringung von Kunst-, Alltags- und Werbewelten.

Auf der Suche nach einem formal- oder medienanalytischen Zugang würde ich hingegen unbedingt bei Dürer anfangen. Seine in der *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* (1525) dargelegten Methoden zur Komposition zentralperspektivischer Zeichnungen ließen sich hervorragend mit Hannappels fotografischem Verfahren querlesen und um eine Einbindung in die technische und künstlerische Geschichte der Fotografie ergänzen. „Was dort begann“, schreibt der Fotograf und Autor Reinhard Matz (\*1952) über Dürers Traktat, „kann als Prozess der beständigen Distanzierung des Blickenden zu seiner Umwelt mit dem Ziel ihrer genaueren Erfassung beschrieben werden.“ (*Zur Veränderung des Blicks durch die Fotografie*, 1989).

Die individuellen Mythologien Hannappels, wenn ich seine ebenso verweiskräftigen wie humorvollen Motivverdichtungen einmal so bezeichnen darf, - diese zunächst rein subjektiv inspirierten Miteinander-Ins-Bild-Setzungen von bürgerlichem Bildungsgut zwischen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs, wären für mich, gerade vor dem Hintergrund eines künstlerischen Arbeitsverfahrens des anschließenden Zersägens und Zerteilens, schon schwieriger zu interpretieren. Was tut eigentlich ein Künstler, der es sich mit offenkundiger Obsession zur Aufgabe gemacht hat, zwischen künstlerischer Fiktion und persönlicher Authentizität changierende Szenarien von manchmal durchaus grotesk anmutenden Lebenswelten zu arrangieren, diese dann entzwei zu teilen und die Fragmente im Bild zu bannen? Ist dort ein kritisch bis selbstkritisch sezierender Blick auf die ‚ge-wohnte‘ Umgebung am Werke? Ist das ein ‚Lebenswerk‘, eine Art ständig aufs Neue de- und wieder rekonstruierte Autobiografie, ähnlich wie der *MERZbau* (1923-47) von Kurt Schwitters (\*1887-+1948)? Von existenzieller Verstörung, wie sie etwa aus den Fotografien vom *Haus ur* (1985-) des früheren Biennale-Preisträgers Gregor Schneider (\*1969) ersichtlich sein könnte, sprechen Hannappels Rauminszenierungen sicher nicht. Höchstens spiegelt sich darin die alte Erkenntnis, dass es immer zwei Seelen in einer Brust gibt, und zwar mindestens.

Vielleicht ist die Antwort auf die Frage nach Hannappels Motivation aber auch ganz einfach: Denn er tut ja letztlich nur das, was alle Bildkünstler tun. Er konzentriert sich auf ein Motiv, komponiert es in immer neuen Ausschnitten und konstruiert so wechselnde, nie für sich selbst zur Perfektion geratende Ansichten davon. Ob Cézanne es mit dem Mont Sainte Victoire, Monet mit der Kathedrale von Rouen, Morandi mit seinen Stillleben oder Hannappel mit inszenierten Räumen unternimmt, bleibt sich da schlussendlich gleich. Spätestens seit der Verunsicherung der Moderne über die Relation von Natur und Abbild, die ja bekanntlich

durch die Verbreitung der Fotografie mit verursacht wurde, ist das ein eingebürgertes Verfahren.

Kafka, Vermeer und all die anderen kunst- und literaturimmanenten Bezugspunkte allerdings, die auf innerbildlichen Abbildungen oder Buchrücken geradezu emblematisch vorgezeigt werden, gleichsam in kleine Binnenrahmen und Rahmenerzählungen verpackt, sind wohl zunächst für Hannappel mit ganz persönlicher Wertschätzung besetzte Wahlverwandte. Oder gesuchte Anverwandlungen auf dem Weg zwischen Fortschreibung und Neueinrichtung der eigenen Wahrnehmungen. Freilich strukturieren sie auch die Rezeption seiner Rauminstallationen, sei es inhaltlich, kompositorisch oder manchmal einfach nur farblich. Formal-kompositorische und inhaltlich-motivische Bezüge gehen also locker ineinander über, entwickeln sich ständig weiter in Thema und Variation. Hannappels Fotoarbeiten bilden somit vielleicht auch ein sich ständig erweiterndes Inventar des kulturellen Gedächtnisses, das man gleichermaßen biografisch als persönliches des Künstlers, projektiv als Reflex des jeweils eigenen oder allgemein als ausschnittshaftes Kollektivgedächtnis einiger unserer zeitgenössischen Wahrnehmungshorizonte lesen könnte.

\*\*\*\*

Ich komme damit zum Ende, denn für eingehendere Überlegungen zum Werk Hannappels ist heute weder Zeit, noch Raum. Dass die Relationen zwischen diesem Werk und anderen ästhetischen Konzepten gegenwärtiger oder vergangener Epochen einmal intensiver erkundet würden, wäre dem Künstler im weiteren Verlauf seiner Karriere meiner Meinung nach jedenfalls angemessen. Das Publikum aber, davon bin ich fest überzeugt, wird seinen Weg fast wie von selbst zu seinen stets auf neue Weise anregenden Arbeiten finden.

Wenn es gelungen sein sollte, Ihre Neugier herauszufordern und Ihnen einige Ansatzpunkte für vertiefende Gespräche mit Thomas Hannappel zu liefern, dann ist der Zweck dieser Einführung erfüllt. Damit schließe ich, wünsche Ihnen weitere interessante Einsichten und überlasse Sie dazu gerne einem völlig unvermittelten Dialog mit Werk und Künstler.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.