

FLÜCHTIGE BLEIBE TIEFER SCHLUMMER

ANDREA OSTERMEYER



FLÜCHTIGE BLEIBE TIEFER SCHLUMMER

ANDREA OSTERMEYER KUNSTMUSEUM MÜLHEIM AN DER RUHR
EIN KATALOG ZUR AUSSTELLUNG VOM 07.11.2002 BIS 26.01.2003

F L Ü C H T I G E B L E I B E T I E F E R S C H L U M M E R

In den überwiegend ortsbezogenen Arbeiten der vergangenen Jahre hat Andrea Ostermeyer in sehr subtilen und hintergründigen künstlerischen Konzeptionen skulpturale Eingriffe in architektonische Kontexte integriert, die Verunsicherung und Irritation evozieren, darüber hinaus aber ebenso eine Klärung der ortsspezifischen Situation in sich bergen. In ihren jüngsten Ausstellungsprojekten entwickelt Andrea Ostermeyer wieder verstärkt skulpturale Installationen, die einen eigenen Raumklang in den Ausstellungsorten erzeugen und damit Fragestellungen nach den Möglichkeiten skulpturaler Präsenz und Autonomie formulieren. Dem Thema Skulptur nähert sich die Künstlerin dabei nicht analog, sondern durch Brechung und Hinterfragen, ihre Materialwahl steht im Widerspruch zur Gattung der „Bildhauerei“.

In ihrer Konzentration auf „Billigmaterialien“ der letzten dreißig Jahre Zivilisationsgeschichte untersucht sie PVC, Kunstleder und Goretex weniger aus materialimmanenten Gesichtspunkten, als vielmehr auf Grund der Fragestellung, welche Empfindungen diese Stoffe in der Wahrnehmung hervorrufen, mit denen fast jeder Mensch Erfahrungen gesammelt hat. Andrea Ostermeyer geht es in diesem Zusammenhang nicht um die Herausstellung exotisch anmutender Stofflichkeiten. Sie zapft vielmehr das Erinnerungs- und Erfahrungspotenzial beim Betrachter an, der in der Wahrnehmung der skulpturalen Formen gleichzeitig eine persönliche und mit der Skulptur selbst nicht identifizierbare Erinnerung verknüpft.

Der Weichheit der Materialien ist ein Mangel an formerinnerbarem Potenzial immanent, so dass sich die Erinnerung auf die Wahrnehmung durch Fühlen, Tasten und Spüren konzentriert. Sie ist für die Gesamterfahrung der skulpturalen Qualitäten im Raum von zentraler Bedeutung. Die Körperlichkeit als Rezeptionsmöglichkeit, die Andrea Ostermeyer damit in ihre Rauminstallationen einfließen lässt, potenziert die Qualität der optischen Wahrnehmung.

Andrea Ostermeyer spricht in diesem Zusammenhang von plastischen Vorgängen, die jeder Mensch im tagtäglichen Umgang mit Materialien, Dingen und Objekten oft realisiert ohne sie zu reflektieren. In der Verwendung der weichen Materialien greift die

Künstlerin bewusst auf ein assoziatives Potenzial zurück, das sich im klassisch strengen künstlerischen Sinne nicht zwangsläufig erschließt. Sich widersprechende Empfindungen unangenehmer wie angenehmer Art, Empfindungen der Anziehung wie der Abstoßung schleichen sich in das bewusste Wahrnehmen ein und qualifizieren den Umgang mit den plastischen Vorgängen im Raum neu.

In der erneuten Auseinandersetzung mit Form und Strukturfragen, die die Künstlerin in den letzten zwei Jahren wieder zunehmend ins Atelier zurückgebracht haben, hat sich Andrea Ostermeyer in besonderem Maße mit der Form des Beutels befasst. Die Beutelform, die sie in überdimensionaler Größe entstehen lässt,

zeigt- wie in dem Treppenhaus des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf- neben ihrer raumgreifenden Farbigkeit zugleich die plastischen Qualitäten von Form, Umform, Raum, Umraum, Inhalt und Hülle. Die Beutelform als solche hat darüber hinaus vor allem organische Qualität, menschliche wie tierische Organe werden assoziierbar. Die Fähigkeit, Hülle und gleichzeitig Füllung zu sein sowie der verschlossene Charakter, der bei dem Objekt des Beutels immer auch die Frage nach dem Inhalt mit einschließt, verbindet Andrea Ostermeyer mit räumlichen Situationen, die es ihr ermöglichen, die Beutelform in die Monumentalität zu steigern. Dies ist wichtig, um den Beutel in seiner Qualität erfahrbar werden zu lassen und ihn nicht als Objekt und damit als bereits bekannt zu „übersehen“.

Die skulpturalen weichen Setzungen erweitert Andrea Ostermeyer in ihren letzten Ausstellungsrealisationen immer häufiger mit großformatigen Fotografien, die einen Zustand zwischen Klärung und Verunklärung einnehmen. So lotet die Künstlerin den Zustand der Dämmerung, der Regungslosigkeit aus als einen Raum, den sie zwischen Unbeteiligtsein und Wahrnehmung ansiedelt. Diese Definition von ‚Zwischenbereich‘ erstreckt sich letztlich auf ihre gesamte Vorgehensweise. Das Bekannte mit dem Unbekannten verbunden laden zu einer Betrachtung ein, die sich wie „schlafwandlerisch“ zwischen den Elementen Bekannt und Unbekannt bewegen und uns Betrachter aus einer gewissen Schläfrigkeit der Wahrnehmung heraus punktuell in einen Wachzustand bringen, der immer wieder begleitet ist von dem



Zurückfallen auf eine unterbewusste Ebene. Dieser besondere Zustand zwischen Wach und Schlaf fasziniert die Künstlerin seit geraumer Zeit und findet seinen Ausdruck in den Schriftfotografien. Sätze wie „Dämmern am Nachmittag, ein Flirren in der Luft“ oder „Gedämpfte Stimmen mit halb geschlossenen Augen“ – im Transparent in Bonn zu sehen – verführen den Betrachter, diesen Dämmerungszustand, den sie in der Ausstellungskonzeption erfahren, auszuhalten, zu verlängern und in der Betrachtung der Kunstwerke bewusst zu erleben.

In ihrer Installation für das Kunstmuseum in Mülheim an der Ruhr verknüpft Andrea Ostermeyer Beutel und Bildformen. Dabei definiert Ostermeyer den Beutel als temporäre Behausung und Hülle,

aus der alles erwächst und in die alles letztlich zurückzuführen ist. Ein archaisches Bild, mit dem die Künstlerin den Raum besetzt. Wie in einer Traube hängen mehrere Beutel von der Decke herab. Jedem Beutel liegt ein eigenes ‚Schnittmuster‘ zugrunde. Die Individualität der einzelnen Arbeiten ist jedoch nicht so groß, dass sie sich eindeutig abgrenzen, sie sind als ‚kollektive Individualität‘ wahrnehmbar.

Die im zweiten Ausstellungsraum ins Überdimensionale aufgeblähten Fotoplanen verweisen ebenso auf die Begriffe von Wohnen und Bleiben. An der zentralen Wand wird die Darstellung einer „verlummelten Bettdecke“ in seiner Vergrößerung und bewussten Unschärfe zur Metapher für die temporäre Behausung. Auf der ge-



genüberliegenden Seite zeigt uns ein aus der Achse verschobener dreißiger Jahre Kronleuchter scheinbar ein reales Zimmer. Doch auch der Kronleuchter wirkt durch die Vergrößerung ins Monumentale verschwommen, der Wirklichkeit entrückt, fast surreal, so dass auch in dieser Darstellung die Wahrnehmung aus dem Zwischenbereich angesprochen ist.

Hier – zwischen Kronleuchterfoto und Bettdecke – liegt ein kugelig-schwarzer Körper aus Garn mit dem Titel „In uns eingedreht“. So in sich gewickelt, zeigt das schwarze Garn, das selbst eigentlich kaum ein Volumen besitzt, ein Bild von ungeheurer Kompaktheit, deren Undurchdringlichkeit allein in der Anschauung präsent ist. In dieser ‚Verwicklung des Garnes‘ wird die

Wahrnehmung von Dichte und Komplexität spürbar. Organische Assoziationen lassen sich ebenso wenig ausschließen wie Gehirnwindungen oder die Oberfläche von Tierfellen.

Andrea Ostermeyer verortet sich künstlerisch in einem Bereich, in dem sie die Grenzen skulpturaler Wahrnehmung auslotet, im fließenden Übergang zwischen Form und Formlosigkeit. Die materialästhetischen Fragestellungen sind für die Künstlerin jedoch von sekundärer Bedeutung, hier geht es vielmehr um die Widersprüche in der Wahrnehmung und die potenziellen Möglichkeiten einer erweiterten, wenngleich unbewussten Reflektion. Die Verknüpfung von plastischen Vorgängen und biologischen Zuständen hat sie selbst einmal in sehr klärender Weise formuliert als ‚Form

verstanden als energetisch geladener Zustand – dem des Wachseins. Schlaf als Zustand der Entspannung bis hin zur Formlosigkeit und Verflüssigung.“ Andrea Ostermeyer vermittelt in ihrer Ausstellung einen Wahrnehmungszustand im Kontext eines sich wandelnden plastischen Vorgangs, den der Betrachter in der Anschauung nachvollzieht und in einer bewusst unbewussten Form reflektiert und rezipiert.

Gabriele Uelsberg



A N D R E A O S T E R M E Y E R I M A L L G E M E I N E N K O N S U M V E R E I N B R A U N S C H W E I G A M 1 9 . A P R I L 2 0 0 1

Zwei einigermaßen schlappe Riesenbeutel in knalligem Orange hängen von der Decke dieses (merkwürdig geschichtlich wirkenden) Raums im allgemeinen Konsumverein (ein merkwürdig geschichtlich wirkender Name), und die Rückwand wird verdeckt von der Riesenvergöberung eines Schwarzweißfotos, auf dem nicht viel mehr zu sehen ist als eine verschattete Wand und, ganz links, die Konturen eines weißen Hemds und einer dunklen Jacke. Die Beutel firmieren im Kunstjargon als „soft sculptures“, und das Foto erinnert an „Blow up“. Und dann gibt es auf dem Foto noch (aber die Buchstaben wirken wie ausgeschnitten) das Textband: „Schlaflos in fahlem Licht / ein mattes Flüstern ein helles Summen“. Das gibt es alles und dazu den leeren Raum zwischen den beiden Pfeilern, den beiden Beuteln und der Rückwand. Und

uns Betrachter, versteht sich, die wir diesen leeren Raum wechselnd füllen, soft sculptures anderer Art.

Vor vier Jahren hat hier in Braunschweig die Philosophin Maria Otto einen Vortrag gehalten über die Kunst des Weglassens. Sie sprach von einer fundamentalen Seinsumstellung, die bedeuten würde, das Sein ganz dem Seienden, dem vielfach Begrenzten, zu überlassen. Ganz, das heiße allerdings auch, es nicht erneut als „Grund“ zu unterlegen. Und wo es fehle, wo etwas fehle, da sei eben Nichts, kein Vorenthalte, kein Aufschub, sondern einfach Nichts, das der Mensch in der Weise des Fehlens als Leere erlebe.

Das Verhältnis von Sein und Seiendem macht dem Denken (wider Erwarten) nicht schon seit den Griechen, sondern seit der industriellen Revolution zu schaffen, die, wie alle wissen, romantisch begann. Seither ist eine der Weisen, wie es das Sein gibt, die Dämmerung, die bereits in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ die Flgel spreiten will und dann in einer Reihe von Götter-, Götzen- und Menschheitsdmmerungen über das „Abendland“ hereingebrochen ist bis zu Botho Strauß' langer Meditation über „Wohnen Dämmern Lgen“.

Andrea Ostermeyer hat darum ganz recht, wenn sie die Dämmerung nicht als bloßen Übergang zwischen Nacht und Tag, Schlaf und Bewußtsein ins Werk setzt. Seit den Romantikern ist die Dämmerung - ihr erster Maler war C. D. Friedrich - der zwie-

lichtige Ort der Produktion, der solche Gegensätze erst aus sich entläßt und gegeneinanderstellt. Zwielfichtig an der industriellen Produktion sind der Vorenthalte und der Aufschub. Marx hat es seinerzeit ausgesprochen, daß sie alles trennt, sich selbst von den Produkten, die Produkte von den Produzenten, die Produzenten von den Konsumenten und überhaupt den Menschen von sich selber. So wurde in der Abenddämmerung der industriellen Moderne, die als Morgendämmerung der medialen Moderne noch kaum zu spüren war, das Dämmern, das nicht einmal mehr ein Dahindmmern ist, gedacht als die Lähmung der Existenz selber.

1947 schrieb Emmanuel Lévinas, die Schlaflosigkeit sei das Bewußtsein, dass „das nie enden wird“, d. h. daß es kein Mittel

mehr gibt, sich dem Wachsein zu entziehen, das einen festhält. Ein Wachsein ohne irgendeinen Zweck. Im Augenblick, wo man daran geheftet sei, habe man jeden Begriff seines Woher oder Wohin verloren. Die an die Vergangenheit geschweißte Gegenwart sei gänzlich deren Erbschaft - sie erneuere nichts. Es sei immer dieselbe Gegenwart oder dieselbe Vergangenheit, die dauert. Im Blick darauf wäre bereits eine Erinnerung eine Befreiung. Hier beginne nirgendwo Zeit, nichts entferne oder verwische sich. Einzig die Geräusche von draußen, die die Schlaflosigkeit markieren könnten, trgen Anfänge ein in diese Situation ohne Anfänge und En-den, in diese Unsterblichkeit, der man nicht entfliehen könne. Sie sei, bemerkte Lévinas, das Il y a, das Es gibt - das unerträglich gewordne Sein.

So ermisst man, was „fundamental“ ist an Maria Ottos „Seinsumstellung“. Wenn das Sein wieder ganz den Seienden überlassen ist, dann haben wir auch jene Trennungen der industriellen Moderne hinter uns gelassen, dann wohnt die schöpferische Dämmerung, statt sie gleichsam von außen zu überfallen, wieder in den Dingen, dann können wir wieder sagen, was Jean Paul noch 1809 seinen „Dämmerungen für Deutschland“ vorausschickte: „In den Dämmerungen regiert das Herz“.

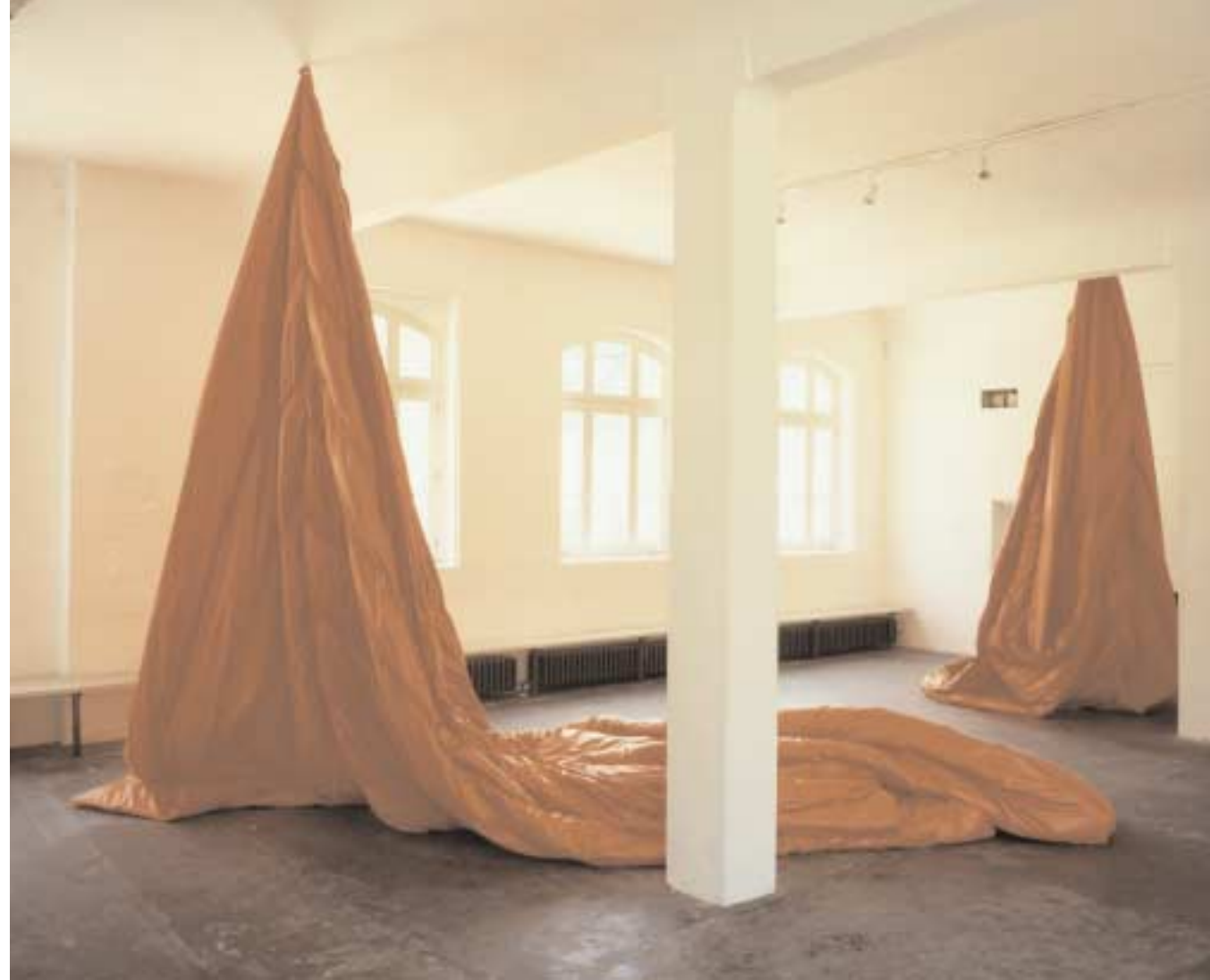
Zu verstehen ist dann aber auch, warum Andrea Ostermeyer ebenso gern in etymologischen Lexika schmkert wie im Fernsehen langen Werbesequenzen folgt. Die Werbung ist in die chemiefarbene Haut ihrer Riesenbeutel transformiert, in deren Inneres - deswegen sind sie nicht konsumkorpulent ausgepolstert

– die Dämmerung eingewandert ist. Wenn in ihr das Herz regiert, dann auch die Sprache der Dinge, denn, wußte Eichendorff, in jedem schläft ein Lied.

Und in den Beuteln schläft es sogar bei den Wortwurzeln unseres Wohnens. Die Wurzel des Wortes Beutel ist nämlich *b(h)u – Heidegger hat sie 1951 ausgegraben in seinem Vortrag „Bauen Wohnen Denken“. „Das althochdeutsche Wort für bauen, ‘buan’“, sagt er da, „bedeutet wohnen: Dies besagt: bleiben, sich aufhalten. Die eigentliche Bedeutung des Zeitwortes bauen, nämlich wohnen, ist uns verlorengegangen. Eine verdeckte Spur hat sich noch im Wort ‘Nachbar’ erhalten. Der Nachbar ist der ‘Nachgebur’, der ‘Nachgebauer’, derjenige, der in der Nähe wohnt.“ Aber wo „das Wort bauen noch ursprünglich spricht, sagt es

zugleich, wie weit das Wesen des Wohnens reicht. Bauen, buan, bhu, beo ist nämlich unser Wort ‘bin’ in den Wendungen: ich bin, du bist“. Soviel Sein steckt im Dämmern von Andrea Ostermeyers Beuteln. Da ist es doch schön, daß Maria Otto ihren Vortrag über die Kunst des Weglassens in ein Buch aufgenommen hat mit dem Titel „Das Fest“. Andrea Ostermeyers Schlaflosigkeit hat uns im allgemeinen Konsumverein auch eines ausgerichtet. Kein lautes, wie es sich bei den Wortwurzeln gehört. Aber unter Beuteln.

Claus-Artur Scheier



A N D R E A O S T E R M E Y E R

* 1961 in Lübeck, lebt in Köln

1983-89 Studium an der Hochschule für Bildende Künste

Braunschweig

1989 Meisterschülerin bei HG Prager

1991 Sprengel-Preis für bildende Kunst

1992 Deutscher Künstlerbundpreis

1993 Villa Massimo-Stipendium Rom

1995 Arbeitsstipendium Kunstfonds, Bonn

1996 Kunstpreis der Stadt Nordhorn

Einzelausstellungen

1991 Stpendiaten des Kunstpreis Hannover,

Kunstverein Hannover, EK

1994 Ursula- Blickle-Stiftung, Kraichtal,EK

1996 Städtische Galerie Nordhorn,EK

1997 Werk 97, Bildhauersymposium Heidenheim,K

1998 Kunstverein Bremerhaven

2000 Rheinisches Landesmuseum Alte Rotation, Bonn,EK

2002 Kunstmuseum Alte Post, Mülheim an der Ruhr,EK

Gruppenausstellungen

1994 Schnittstellen, Kunstverein Heidelberg,K

1997 Zeitströmungen, Neues Museum Weserburg,

Bremen,K

1998 Plastik akut, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt,K

2000 Skulptur 2000, Kunsthalle Wilhelmshaven,K

2001 Hausarbeiten, Städtische Galerie Nordhorn,K

Triennale der Kleinplastik, Fellbach,K

Allgemeiner Konsumverein, Braunschweig 2001

Zwei orangene Beutel 8,90 m x ø 1,60 m

Kunstleder, Vlieswatte 4,50 m x ø 1,20 m

Transparent 3,00 m x 6,00 m

Ink-Jet-Druck

SCHLAFLOS IN FAHLEM LICHT

EIN MATTES FLÜSTERN EIN HELLES SUMMEN

Stadtkunstprojekt Bonn, 2000

Fassade des Kaufhaus Karstadt 7,70 m x 9,00 m

Ink-Jet-Print

DÄMMERN AM NACHMITTAG EIN FLIRREN IN DER LUFT

GEDÄMPFTE STIMMEN MIT HALBGESCHLOSSENEN AUGEN

EIN LICHT WIE IM WINTER WEIß UND GLEIBEND DER SCHNEE

Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf 2000

Orangener Beutel 8,90 m x ø 1,60 m

Kunstleder, Vlieswatte

Kunstmuseum Alte Post, Mülheim an der Ruhr 2002

R a u m I I

Transparent Bettdecke 3,00 m x 11,00 m

Ink-Jet-Print

Transparent Kronleuchter 3,00 m x 6,80 m

Ink-Jet-Print

In uns eingedreht

Garn ø 70 cm

R a u m I I I

4 Beutel, 2002 7,50 m x ø 1,60 m

Kunstleder, Vlieswatte 4,50 m x ø 1,20 m

5,20 m x ø 1,30 m

3,20 m x ø 1,20 m

