

Körper

Gedanken zu den Werken Andrea Ostermeyers

Yours is topography to me in my dim head. I'm sorry, the virgins.

This color orange, tries to remind me of you.

Orange slice.

(Ron Padgett – To Francis Sauf Que, 1967)

Begriffe

Am Horizont unseres Jahrhunderts erscheint ein großes Fragezeichen, das unseren Umgang mit Kunst, die inzwischen teilweise schon standardisierte Rezeption der modernen Kunst, und die künstlerische Arbeit selbst begleiten. Die eingeübten Sehweisen der Moderne und die mit ihr einhergehende Begrifflichkeit, die Sprachwerdung des Sichtbaren, werden als Vereinbarung, als Konsens deutlich, der an bestimmte historische Situationen gebunden war und ist. Die klassische und die zweite Moderne sind schon Modelle einer Ästhetik, die nach 1990 und ganz sicher heute (2008) einiger Fragen würdig sind. Einige der denkbaren Antworten leuchten in den plastischen Arbeiten Ostermeyers auf, die sich und ihr Werk bewusst an der Schnittstelle einer durch Kunstvermittlung regulierten Betrachtungs- und einer dekonstruierenden Arbeitsweise situiert.¹

Um die Fragestellungen Ostermeyers, die sich ebenso auf ästhetische Formalia wie auf Sinnfragen beziehen, nachvollziehen zu können, muss ich eine historische und leider vereinfachte Folie skizzieren, die den Hintergrund der im Werk der Künstlerin realisierten Fragestellungen bildet. Die Geschichte der Skulptur und Plastik im 20. Jahrhundert wird noch eher als jene der Malerei als eine fortlaufende Geschichte der Brüche und Krisen wahrgenommen. Dies scheint begründet, wenn man die Werke der Moderne seit den frühen Aufbruchsjahren um 1890 betrachtet. Die geistige und formale Kluft zwischen den Ready-Mades eines Marcel Duchamp, den utopischen Skulpturen eines Constantin Brancusi, den konstruktivistischen Raum-Licht-Experimenten eines El Lissitzky oder gar den realistischen Figurinen der 1920er bis 1940er Jahre scheint gerade in den dreidimensionalen Künsten im wörtlichen Sinne greifbar zu werden: deutlich werden hier die unterschiedlichen Intentionen der doch heterogenen Avantgarden.

Vollends versagt ein vorgeblich einheitlicher Begriff von Plastik in den Jahrzehnten nach 1945. Stellt man in einem imaginären Museum die Werke eines Henry Moore neben jene eines Jean Dubuffet, wagt man die Gegenüberstellung der Arbeiten eines Carl André mit jenen George Segals oder platziert man ein Environment von Edward Kienholz in unmittelbarer Nähe zu einem Ensemble Ulrich Rückriems, so bleibt nur die lakonische Feststellung: dies alles sind Plastiken. Und folgerichtig erscheinen nach 1960 jene „erweiterten“ plastische Konzepte, die von George Brechts ironischen Fluxus-Stücken über Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater zur „sozialen Plastik“, einem vollends energetischen Begriff, reichen.

Seit den 1980er Jahren, mit einigen Vorläufern in den 1960er und 1970er Jahren, wird der Begriff Skulptur noch um die multimediale Komponente bereichert – man denke an die Videoskulpturen eines Bruce Nauman oder einer Valie Export. Gleichzeitig mit diesen können wir die Malerplastiken eines Georg Baselitz und die skulpturalen Bauwerke eines Per Kirkeby betrachten, ohne Rosemarie Trockels zeitkritische Arrangements und die postmodernen Rauminstallationen eines Reinhard Mucha aus den Augen zu verlieren. Und was ist mit der Kinetik und den Assemblagen und den Objets trouvés?²

Und doch – trotz aller Vielfalt, trotz des augenscheinlichen Durcheinanders und der chaotischen Begriffsverwechslungen oder – schöpfungen, kann das Duett Plastik/Skulptur noch immer gültig sein, wenn wir, die Interpreten, die einzelnen Formfindungen und Gestaltsetzungen als individuelle künstlerische Umsetzungen und Erfahrungserweiterungen begreifen, die grundlegende plastische Problemstellungen wie das Zusammen- oder Gegenspiel von Material und Raum, Form und Ort, Weg und Zeit etc. visualisiert.³

Gerade in der Plastik wird die Konkurrenz der offenen Systeme⁴, welche eines der Kennzeichen der Kunst des 20. Jahrhunderts ist, in den Werken fassbar: allein die Tatsache, daß plastische Werke in unseren physischen Lebensraum treten, einen unmittelbar von uns

erfahrbaren Platz beanspruchen, daß sie kaum als flüchtiges Bild wahrgenommen werden können, bewirkt, daß das Besondere, das Individuelle des jeweiligen Werkes eine größere Beachtung oder Aufmerksamkeit gewinnt. Im Gegensatz zu anderen Gattungen tritt in der Plastik, gleich welcher Machart, das Spezifische, das Einmalige der künstlerischen Gestaltung in den Vordergrund – selbst wenn dies ursprünglich negiert werden sollte.⁵ Wie selbstverständlich wurden im Lauf der Jahre Ordnungssysteme entwickelt, definitorische Charakterisierungen in Texten niedergeschrieben, die eine Gruppierung der plastischen Werke nach allgemeinen Wesensmerkmalen erlauben⁶: Wesensmerkmale, die gerade in der phänomenologischen, ästhetischen und strukturellen Grundlagenforschung der Avantgarden eine herausragende Rolle spielen und die sich in der Spanne komplementärer Begriffspaare fassen lassen – Begriffspaare wie *Figur/Raum*, *Volumen/Leere*, *Masse/Loch*, *Schwere/Leichtigkeit*, *Horizontal/Vertikal*, *Lasten/Schweben*, *Biomorph/Konkret*, *Stabil/Labil* usw. Die Visualisierung der medienspezifischen Eigenschaften sowohl der Kunstgattung an sich wie auch des jeweils verwendeten Materials ist eine der thematischen Konstanten der Avantgarde, gerade in der Plastik. Allerdings wird dies immer begleitet vom ebenso avantgardistischen Gegenentwurf, den vor allem die Lust am Material und/oder private bis gesellschaftliche Obsessionen leiteten. Man denke an die dadaistischen Materialcollagen, die surrealistischen Figurefindungen oder die erotisch konnotierten Assemblagen der 1960er Jahre. In der Betrachtung der einzelnen Werke spürt man meist, daß sie sich letztlich keiner Tendenz, keinem künstlerischen Dogma gänzlich zuordnen lassen; pointiert formuliert: das einzelne plastische Werk scheint immer eine Außenseiterposition einzunehmen, es ist immer anders.⁷

Andere

Andrea Ostermeyer wagt den Blick zurück, den Blick auf die Anderen – und gleichzeitig richtet sie ihr Auge, ihre künstlerische Empfindung und Wahrnehmung auf den inneren Zwiespalt einer Tradition, die nie Kontinuität und Linearität einer ausschließlich rationalen Entwicklung sein wollte. In ihrem Werk, das sie in gewisser „in die Welt setzt“, formuliert und verdichtet sie einen Konflikt, einen Wettstreit der Ideen, der latent in jedem plastischen Werk des 20. Jahrhunderts lauert: die Verbindung von formal-ästhetischer Innovation und sinnlich-individueller Weltaussage.⁸

Jenseits des konzeptuell determinierten Minimalismus und abseits der kontextuellen Installationskunst „erfindet“ die Künstlerin eine Formensprache, in der sowohl die Erinnerungen an das Formenvokabular der vorangegangenen Moderne als auch eine eigenwillige Grammatik der Materialpräsentation bewahrt und hergestellt werden.⁹ Das meist lakonische Miteinander der Dinge (Ostermeyers Gegenstände) in den Ausstellungen konfrontiert in einem Augenblick, gegenseitig und ineinander, die reduzierte stereometrische Form, das banale Material (Blei, Zink, Draht, Silikon, Seife, Wachstum, Stoff, Gummi, Knautschlack, PVC usw.)¹⁰, die geschmacklose Farbigkeit des Arbeitsstoffes, die Formlosigkeit der Wand- und Deckenarbeiten ... all dies wird konfrontiert mit einer sinnlichen Präsenz und alltagsbezogenen Assoziationsfülle, deren Urheberin ihren eigenen Kosmos, ihre Vorstellungen von Ursache und Wirkung in den Dingen verwirklicht – das Material mit Persönlichkeit lädt.

Denn ebenso augenscheinlich wie die Materialform, die Oberflächenstruktur und die Farbigkeit der Arbeiten, sind die in und an ihnen erprobten (vielleicht auch erfahrenen) Handlungsformen: das Ummanteln, das Auf- und Abwickeln, das Falzen, Falten und Nähen, das Auf- und Abrollen, das Hängen, Aufrichten und Zusammendrücken, das Biegen und Pressen, das Strecken und Stauchen, das Bohren und das Verschließen.

In der Sichtbarkeit der Arbeitsprozesse, in der in den Werken gespeicherten Arbeitskraft wird nicht zuletzt die Körperlichkeit (die Körperkraft) der Künstlerin sichtbar. Andrea Ostermeyer dient zwar einerseits dem Material, bis es Gestalt wird, andererseits konkretisiert sie im Umgang mit diesem intuitiv (und geplant) ihre Bewegungen, ihre Energie, die sich – notwendigerweise in der die künstlerische Tätigkeit nachvollziehenden Repetition – auf den Betrachter überträgt: dieser „Energieaustausch“ ist neben der reinen Formerscheinung ein gleichwertiges Element der ästhetischen Wirkung.

Die Künstlerin *transformiert* und *informiert*. Sie formt und überwindet zugleich die Wirklichkeit der Arbeitsmaterials. Sie spielt mit kunstgeschichtlich tradierten plastischen Formen und Inszenierungen (wie Serialität usw.), um zu *anti-formalen*, unberechenbaren Körpern zu gelangen. Sie verdichtet ihr Material, um den Raum, die Umgebung, für eine andere, möglicherweise ungewohnte Sinnlichkeit zu öffnen: ihre Arbeiten werden zu Platzmachern, die das altbekannte Formenvokabular nicht nur neu buchstabieren, sondern in eine künstlerische Syntax einbinden, die wir noch nicht genau benennen können.

Andrea Ostermeyer zeigt deutlich die Verhältnisse – der Dinge und der Kräfte. Sie offenbart in jedem Werkstück die konzeptionellen Grundlagen ihres Tuns. Sie komprimiert jede Form, um Eindeutigkeit zu erreichen, und doch verweisen ihre Arbeiten immer auf Mehrdeutiges. Die Formen widersprechen sich in ihrer Reinheit, werden gegensätzlich und finden dennoch auf einer metaphorischen Ebene wieder zueinander: einer Landschaft des Verstehens, deren Unwegsamkeit Intellekt und Emotion fordern. Von Verwunderung, Schmerz, Ekel bis zu Wärme und Weichheit reicht die Spannbreite der Empfindungen und Eindrücke.

Die Arbeiten widersetzen sich einer eindimensionalen Interpretation. Zu komplex ist auch die grundlegende Frage: Was ist eigentlich Skulptur, wie erlebt man Plastiken – heute?

Diesem Problem stellt sich die Gesamtheit der Werke Ostermeyers – von den *Aggregaten* (1991-1993), *Drahtringen* (1992), *Hängestücken* (ab 1987), den *Wachstucharbeiten* (ab 1992), den *Raupen* (1994/1995) bis zu den *Photovernähungen* (ab 1987) und den Werkgruppen, welche die Künstlerin ironisch und allusorisch *Chicks 'n Soaps* nennt.

Andrea Ostermeyer achtet zwar immer auf eine ästhetische Autonomie ihrer Werke, damit durchaus an einem Ethos der Moderne orientiert, aber ebenso gerne bereichert sie die Authentizität und Identität der Werke um die Dimension einer individuellen, existentiellen Erfahrung. Sie öffnet die Grenzen: sie führt die Wahrnehmung vom „reinen“ Sehen zum körperhaften Empfinden. Nicht wir, die Betrachter, berühren die Arbeiten – diese begreifen uns.

Körper-Räume

Andrea Ostermeyer erweitert die Topologie der modernen Plastik (die Erforschung der Lage und der Gestalt geometrischer bzw. räumlicher Figuren) um eine topographische Ästhetik (die Vermaßung und Erforschung der Beziehungen der Körper oder Figuren zueinander und zu uns). In den Ausstellungen der Künstlerin treten ihre Dinge, ihre Körper, ihre Wesen kaum je einzeln auf. Sie liegen, stehen und hängen in Gruppen. Sie markieren letztendlich gar den Zwischenraum als Bedeutungsraum, in dem sich die Betrachter bewegen.

Die Werkgruppen verweisen aufeinander, stellen ihre oberflächliche Wirkung gegenseitig in Frage und relativieren den jeweiligen sinnlichen und sinnhaften Zusammenhang: sie arbeiten gegeneinander, um über den Moment der ersten Irritation hinaus das eigene Bedeutungssystem *Kunst* (dessen terminologische Geschlossenheit gelegentlich einem Gefängnis ähnelt) in Schwingung zu bringen, in Bewegung zu setzen: mögliche Sinnzusammenhänge werden entworfen und angedeutet, deren Gehalt aber der Betrachter bestimmt. Es bleibt kaum Zeit, die verlorene Unschuld der zeitgenössischen Plastik zu betrauern, zu aufregend ist der Puls der freigesetzten Erlebens-Energie, zu verlockend der Gang in neue Gebiete, deren Reiz im Verstehen des *Noch-Nicht-Verstandenen* liegt.

Die neuen Territorien der Wahrnehmung, welche die Künstlerin mit ihren Werken besetzt, bleiben *frei*. Ihre Unabhängigkeit beweist sich in der Abwesenheit von Mustern jeglicher Art – es gibt keine Blaupause des künstlerischen Tuns. Letztendlich nimmt die Künstlerin ihre Werke oder Formen nicht in Besitz – sie bietet Wege an, auf denen wir die oft beschrifteten Korridore der Wahrnehmung verlassen können. Man achte auf die Lücken, bei sich und bei den Werken Ostermeyers: das Material, die Form, die Farbe legt sich oft um eine leere Mitte, ein Luft- und Lichtraum wird eingefasst, ohne seine ontologische Grenzenlosigkeit zu verlieren (siehe die *Chicks*). Es handelt sich dabei keineswegs um Hohlkörper, deren Innenraum leer und sinnlos ist, sondern um einen wie von einer Haut umschriebenen, gelegentlich extrem komprimierten Raum, der aktiv ist, gleichsam vibriert – und der sowohl realen Raum schluckt als auch Raum zum Atmen schafft: „So open up the window and let me breathe“ (Van Morrison, T.B. Sheets, 1967). Die Arbeiten Andrea Ostermeyers lassen uns atmen (vielleicht auch assoziieren), sie realisieren auf eigene und neue Weise den

Begriff *Körper* – tatsächlich formuliert die Künstlerin den erweiterten und den verdrängten Raum, den Raum der Kunst und den Raum des Lebens, die als materialisierte Sinnlichkeiten gezeigt und bewahrt werden.

Roland Scotti; 1996/2009

¹ Siehe auch: Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne – Postmoderne*, München 1994.- Ich beziehe mich nicht auf den französischen Dekonstruktivismus.

² Bisher scheitert jede Zusammenfassung der Geschichte der Skulptur im 20. Jahrhundert grandios – meist ist es nur ein Best of, manchmal auch ein Worst of.

³ Vgl. Uwe Rütth, *Material und Raum, Installationen und Projekte, Kunst im öffentlichen Raum*, Galerie Heimeshoff, Essen 1990.

⁴ Vgl. Reinhold Happel, *Material und Form, Zu den Werken von Andrea Ostermeyer*, in: *Andrea Ostermeyer*, Kat. Kunstverein Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1993.

⁵ Natürlich greifen Begriffe wie Objektkunst, Kinetische Kunst u. ä. immer, allerdings lässt sich kaum ein Bildhauer oder Plastiker und kaum ein Werk eindeutig einem Oberbegriff zuordnen – das fällt dann doch in den anderen Gattungen einfacher.

⁶ Siehe Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967; Jürgen Morschel, *Deutsche Kunst der 60er Jahre*, München 1972; Willy Rotzler, *Objekt-Kunst*, Köln 1972.

⁷ Das gilt für jedes Kunstwerk, ist bei manchen Gattungen aber leichter zu übersehen“.

⁸ S. auch die Kataloge Kunstverein Hannover, 1991; Kunstverein Wolfenbüttel, 1993; Ursula-Blickle-Stiftung Kraichtal, 1994.

⁹ Es seien einige Namen genannt, die man in Verbindung mit Ostermeyer sehen kann: Claes Oldenburg, Eva Hesse, Robert Morris, Joseph Beuys, Donald Judd. Diese Anmerkung kann aber auch als Assoziationsmüll beseitigt werden.

¹⁰ Nach 100 Jahren des Materialexperiments gibt es ja nichts „Kunstfremdes“ mehr.