

Andrea Ostermeyer

chicks 'n soaps

Städtische Galerie Nordhorn 1996



Andrea Ostermeyer

chicks 'n' soaps

by Andrea Ostermeyer

Andrea Ostermeyer

chicks 'n soaps

Sibirische Territorien

Städtische Galerie Nordhorn 1996

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
Rita Radgett - 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 begleitet. Die eingeübten Sehweisen der Moderne und vor allem die mit ihr einhergehende Begrifflichkeit, die Sprachwerdung des Sichtbaren, werden als vereinbarter Konsens deutlich, der an bestimmte historische Situationen gebunden war und ist. Die „klassische“ und die „zweite“ Moderne sind möglicherweise schon Modelle einer Ästhetik, die in unserem Jahrzehnt (und bestimmt im nächsten) einiger Fragen würdig sind. Einige der möglichen Antworten leuchten in den plastischen Arbeiten Andrea Ostermeyers auf, die sich und ihr Werk bewußt an der Schnittstelle einer durch die Kunstvermittlung regulierten Betrachtungs- und einer dekonstruierenden Arbeitsweise plaziert.¹

Um die Fragestellungen Andrea Ostermeyers (aber auch meine), die sich ebenso auf ästhetische Formalia wie auf Sinnfragen beziehen, nachvollziehen zu können, muß ich eine historische (notwendigerweise vereinfachte) Folie skizzieren, die den Hintergrund der im Werk der Künstlerin realisierten Fragestellungen bilden. Die Geschichte der Skulptur und Plastik im XX. Jahrhundert wird noch stärker als jene der Malerei als eine fortlaufende Geschichte der Brüche und Krisen wahrgenommen. Zumin-

dest scheint dies begründet, wenn man die Werke, seit den frühen Aufbruchjahren der Moderne, betrachtet. Die ideelle Kluft zwischen den Ready-Mades eines Marcel Duchamp, den utopischen Skulpturprojekten eines Constantin Brancusi, den konstruktivistischen Raum-Licht-Experimenten eines El Lissitzky oder gar den realistischen Darstellungen der zwanziger und dreißiger erscheint gerade in der dreidimensionalen Künsten deutlicher. Im wörtlichen Sinne greifbar werden hier die formal unterschiedlichen Positionen und Intentionen der heterogenen avantgardistischen Richtungen.

Vollends versagt ein vorgeblich einheitlicher Begriff von Plastik in den Jahrzehnten nach 1945. Vergleicht man in einem imaginären Museum das Erscheinungsbild der Werke eines Henry Moore mit jenem der Großfiguren eines Dubuffet, wagt man die Gegenüberstellung der Arbeiten eines Carl André mit jenen George Segals oder stellt man ein Environment von Edward Kienholz in Nachbarschaft zu einem Ensemble Ulrich Rückriems, so bleibt vorerst nur die lakonische Feststellung: Dies alles sind Plastiken. Und fast folgerichtig - im chronologischen Moment - erscheinen dann erweiterte plastische Konzepte, die von George Brechts ironischen Fluxus-Stücken über Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater zu dem Bereich der Sozialen Plastik, der von Joseph Beuys geprägten, energetischen Begriffsetzung, reichen.

Seit den achtziger Jahren, mit einigen Vorläufern in den sechziger und siebziger 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.¹

Und doch - trotz aller Vielfalt der Materialien, Formen und Gehalte - greift das Begriffspaar Skulptur/Plastik noch immer, wann wir die einzelnen Formfindungen und Gestaltsetzungen als individuelle, künstlerische Umsetzungen oder Erfahrungserweiterungen grundlegender plastischer Problemstellungen wie Material und Raum, Form und Ort, Weg und Zeit begreifen.² Gerade in der Plastik wird die Konkurrenz der „offenen Systeme“, welche die Kunst des XX. Jahrhunderts im allgemeinen kennzeichnet, in den einzelnen Werken oder Werkgruppen faßbar. Allein die Tatsache, daß plastische Werke in unseren physischen Lebensraum treten, einen unmittelbar vor uns erfahrbaren Platz beanspruchen und kaum als „flüchtiges“ Bild wahrgenommen werden können, bewirkt, daß das Besondere, das Individuelle des jeweiligen Werks größere Beachtung findet. Im Gegensatz zu anderen Kunstgattungen tritt so in der Plastik - seien es Raum-, Boden- oder Wandarbeiten - das Spezifische, das Einmalige der künstlerischen Gestaltungsarbeit in den Vordergrund - selbst wenn es ursprünglich negiert werden sollte.³

Und selbstverständlich wurden im Lauf der Jahre Ordnungssysteme entwickelt, definitorische Charakterisierungen in Texten niedergeschrieben, die eine allgemeine Gruppierung der plastischen Werke nach verschiedenen Wesensmerkmalen erlauben.⁴ Wesensmerkmale, die gerade in der phänomenologischen, ästhetischen und strukturellen Grundlagenforschung der Avantgarde eine her-

ausragende Rolle spielen und die sich in der Spanne einiger komplementärer Begriffspaare wiederfinden, 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 als des jeweils verwendeten Materials ist eine der thematischen Konstanten der Avantgarde in der Plastik; allerdings 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 Figureerfindungen oder die erotisch besetzten Assemblagen der sechziger Jahre. Und in der Betrachtung der einzelnen Werke spürt man doch meist, daß sie sich keiner Tendenz, keinem künstlerischen Dogma gänzlich zuordnen lassen; pointiert formuliert, scheint das einzelne plastische Werk grundsätzlich eine Außenseiterposition einzunehmen - es ist immer anders.⁵

Andero

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 nun schon seit fast einem Jahrzehnt „in die Welt setzt“, formuliert und verdichtet sie einen Konflikt, einen Wettstreit der Ideen, der latent in jedem plastischen Werk des XX. Jahrhunderts lauert: die Verbindung von formalästhetischer Innovation und sinnlich-individueller Weltaussage.⁶

Jenseits des konzeptuell determinierten Minimalismus und absäts der kontextuellen Installationskunst „erfindet“ die Künstlerin eine Formensprache, in der sowohl Erinnerungen an das Formenvokabular der vorausgegangenen Moderne als auch eine eigenwillige Grammatik der Materialpräsentation bewahrt und hergestellt wer-

den.“ Das meist lakonische Miteinander der Dinge (ihrer Gegenstände) in den Ausstellungen konfrontiert in einem Augenblick (gegenseitig und ineinander) die reduzierte stereometrische Form, das „banale“ Material (Blei, Zink, Draht, Silikon, Seife, Wachstuch, Stoff, Gummi, Krautschlack, PVC usw.)¹⁰, die „geschmacklose“ Farbigkeit des Arbeitsstoffes, die „Formlosigkeit“ der Wand- und Deckenarbeiten usw. 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.

Dem ebenso augenfällig wie die Materialform, die Oberflächenstruktur und die Farbigkeit der Arbeiten sind die in und an ihnen erprobten und erfahrenen Handlungsformen: das Ummanteln, Auf- und Abwickeln, das Falten, Falten und Nähen, das Auf- und Abrollen, das Klappen, Aufrichten und Zusammendrücken, das Biegen und Pressen, das Füllen und Leeren, das Ausreißen und Bekleiden, 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 der Künstlerin sichtbar; Andrea Ostermeyer dient zwar einerseits dem Material ihres Gestalt wird, andererseits konkretisiert sie im Umgang mit ihm intuitiv ihre eigenen Bewegungen, ihre Energie, die sich - notwendigerweise in der Repetition - auf den Betrachter überträgt. Das Spüren der Kräfte ist neben der Formerscheinung ein gleichwertiges Element der ästhetischen Wirkung.

Die Künstlerin transformiert. Sie formt und überwindet zugleich die Wirklichkeit des Arbeitsmaterials; sie spielt mit kunstgeschichtlich tradierten, plastischen Formen und Inventionen (wie Serialität usw.), um zu anti-ordinären, unberechenbaren Körpern zu gelangen; sie verändert ihr Material, um den Raum, die Umgebung, für eine andere (ungewohnte?) Sinnlichkeit zu öffnen - ihre Arbeiten werden zu Platzmachern. In den Werken wird

das altbekannte Formenvokabular nicht nur neu buchstabiert, sondern um Zwischentöne und Klänge erweitert, die wir sehen, ohne sie zu benennen.

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 gleichzeitig verweisen ihre Arbeiten immer auf Mehrdeutiges, widersprechen sich gegenseitig als „reine“ Formen und finden 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.¹¹

Die Arbeiten widersetzen sich so einer eindimensionalen Interpretation; zu komplex ist auch die grundsätzliche Frage: Was ist dann eigentlich Skulptur; wie erlebt man Plastiken, heute? Diesem Problem stellt sich die Gesamtheit der Werke Ostermeyers - von den Aggregaten (1991-1993), Drahtingen (1992), Hängestücken (ab 1987), den Wachstucharbeiten (ab 1992), den Raupen (1994/1995) bis zu den Photovermähungen (ab 1987) und den jüngsten Werkgruppen, welche die Künstlerin ironisch und allusionisch *Chicks 'n Soaps* nennt. Wobei Andrea Ostermeyer zwar immer auf eine relative, ästhetische Autonomie ihrer Arbeiten achtet, d. h. das Ethos der Moderne berücksichtigt, aber die Authentizität und Identität der Werke über das formal Stimmige um die Dimension einer individuellen, existentiellen Erfahrung bereichert. 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 Figuren zueinander und zu uns). In den Ausstellungen der Künstlerin fällt auf, daß ihre Dinge, die Körper, die Wesen kaum je einzeln auftreten; sie liegen, stehen und hängen in Gruppen; sie markieren letztendlich gar den Zwischenraum als Bedeutungsraum, in dem die Betrachter sich bewegen. Die Werkgruppen verweisen wiederum aufeinander, stellen ihre oberflächliche Wirkung gegenseitig in Frage und relativieren den jeweiligen sinnlichen Zusammenhang – sie arbeiten gegeneinander, um – über den Moment der 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, deren Gehalt der Betrachter bestimmt. Es bleibt kaum Zeit, die verlorene Unschuld der modernen und 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 formalen und inhaltlichen Mustern; letztendlich nimmt die Künstlerin sie nicht in Besitz – sie bietet Wege an, auf denen wir die oft betretenen Korridore der Wahrnehmung verlassen können. Und hier ergibt sich eine der Aufmerksamkeit würdige Parallele zu der Erscheinungsform der einzelnen Arbeiten: das Material, die Form, die Farbe legt sich oft um eine leere Mitte; ein Luft- und Lichtraum wird eingefafßt, ohne seine ontologische Grenzenlosigkeit zu verlieren (vgl. die Chicks). Es handelt sich dabei aber keineswegs um Hohlkörper, deren Innenraum leer und sinnlos ist, sondern um einen wie von einer Haut umschriebenen, gelegentlich extrem komprimierten Raum, der aktiv ist (vibriert) und der sowohl realen Raum schluckt als auch Raum zum Atmen schafft – die

Arbeiten Andrea Ostermeyers realisieren den Begriff Körper, tatsächlich werden der erweiterte und der verdrängte Raum, der Raum der Kunst und jener des Lebens als materielle Sinnlichkeiten gezeigt und geschützt.

Roland Scotti
Köln, Oktober 1996

¹ Zur zweiten Moderne s. Heintz Klott: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne*. München 1994. - Ich beziehe mich nicht auf den in der französischen Gegenwartsphilosophie entwickelten Dekonstruktivismus.

² Die Geschichte der Plastik des XX. Jahrhunderts ist noch nicht geschrieben und gehört möglicherweise zu jenen Arbeiten, denen sich ein Sisyphos widmen sollte.

³ Vgl. Uwe Rühl: *Material und Raum. Bemerkungen zur modernen Plastik*. In: Ders. (Hg.): *Material und Raum. Installationen + Projekte. Kunst im öffentlichen Raum. Galeria Homehoff*. Essen 1990/91, S. 14-75.

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

⁵ Natürlich greifen auch hier Oberbegriffe wie Objektkunst, Konzeptuelle Kunst, Minimalismus usw., doch die Identifizierung des einzelnen Bildhauers oder Plastiklers mit einer Gruppenbezeichnung ist ungleich schwerer als die „oberflächliche“ Zuordnung anderer Künstler zu kunsthistorischen Schlagworten.

⁶ Vgl. Udo Kultermann: *Neue Dimensionen der Plastik*. Tübingen 1967; Jürgen Morschel: *Deutsche Kunst der 60er Jahre. Plastiken, Objekte, Aktionen*. München 1972; Willy Rosler: *Objekt-Kunst*. Köln 1972.

⁷ Das gilt wohl für jedes Kunstwerk, ist bei manchen Kunstgattungen allerdings leichter zu „übersehen“.

⁸ Zu den Arbeiten Ostermeyers s. die Kataloge Kunstverein Hannover (1991), Kunstverein Wolfenbüttel (1993) und Ursula Blickle Stiftung/ Krakittel (1994).

⁹ Willkürlich seien einige Namen genannt, die im Zusammenhang mit den Arbeiten Ostermeyers genannt werden könnten: Claus Oldenburg, Eva Hesse, Robert Morris, Joseph Beuys, Donald Judd und so fort; diese Anmerkung kann aber auch als Assoziationsmüll bewertet werden.

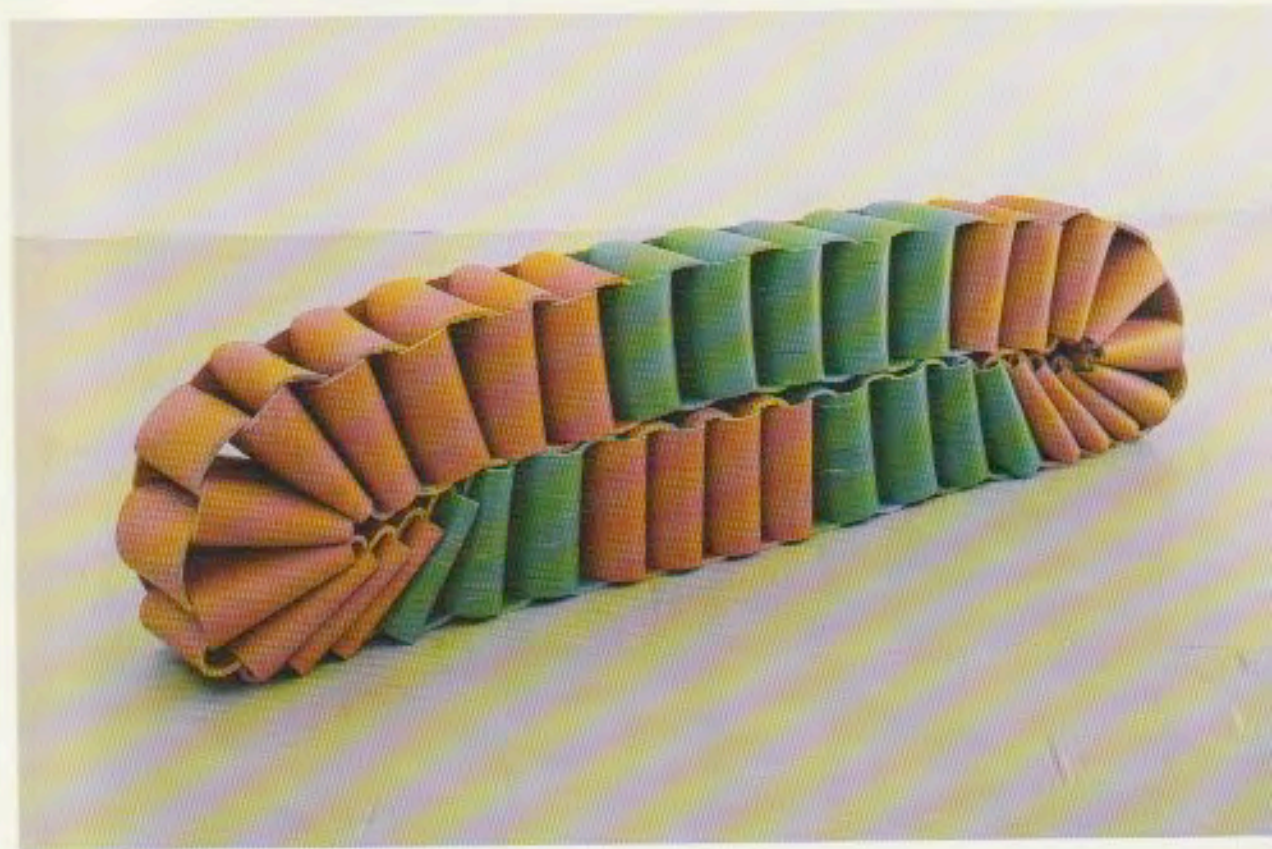
¹⁰ Man muß festhalten, daß es nach über 100 Jahren des Material-Experiments eigentlich kein „Kunstfremdes“ Material mehr gibt.

¹¹ Der ganzheitliche Anspruch ihrer Arbeiten verbindet Ostermeyer mit Künstlern aus dem Umfeld der Fluxus-Bewegung der sechziger Jahre.









vorherige Seite
Salonstücke I, 1994 PVC, Aluminium
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach

KABUL, 1995 PVC, Aluminium 60 x 220 x 35 cm

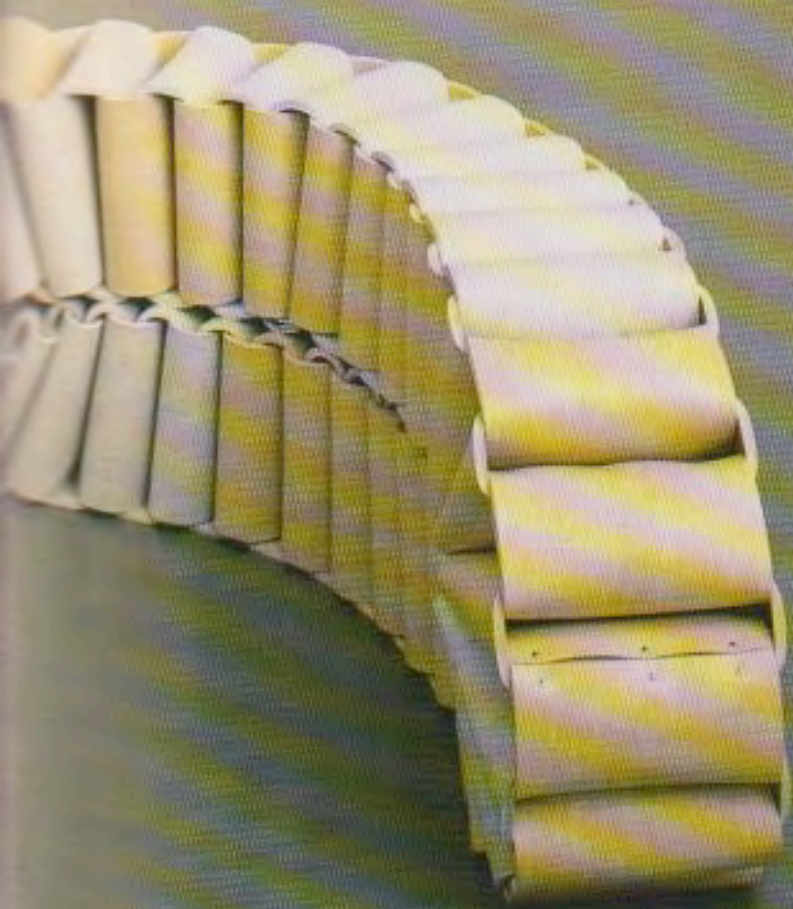


IVAN GROZNYJ, 1995
PVC, Aluminium ges. 60 x 250 x 200 cm

riscaldamenti



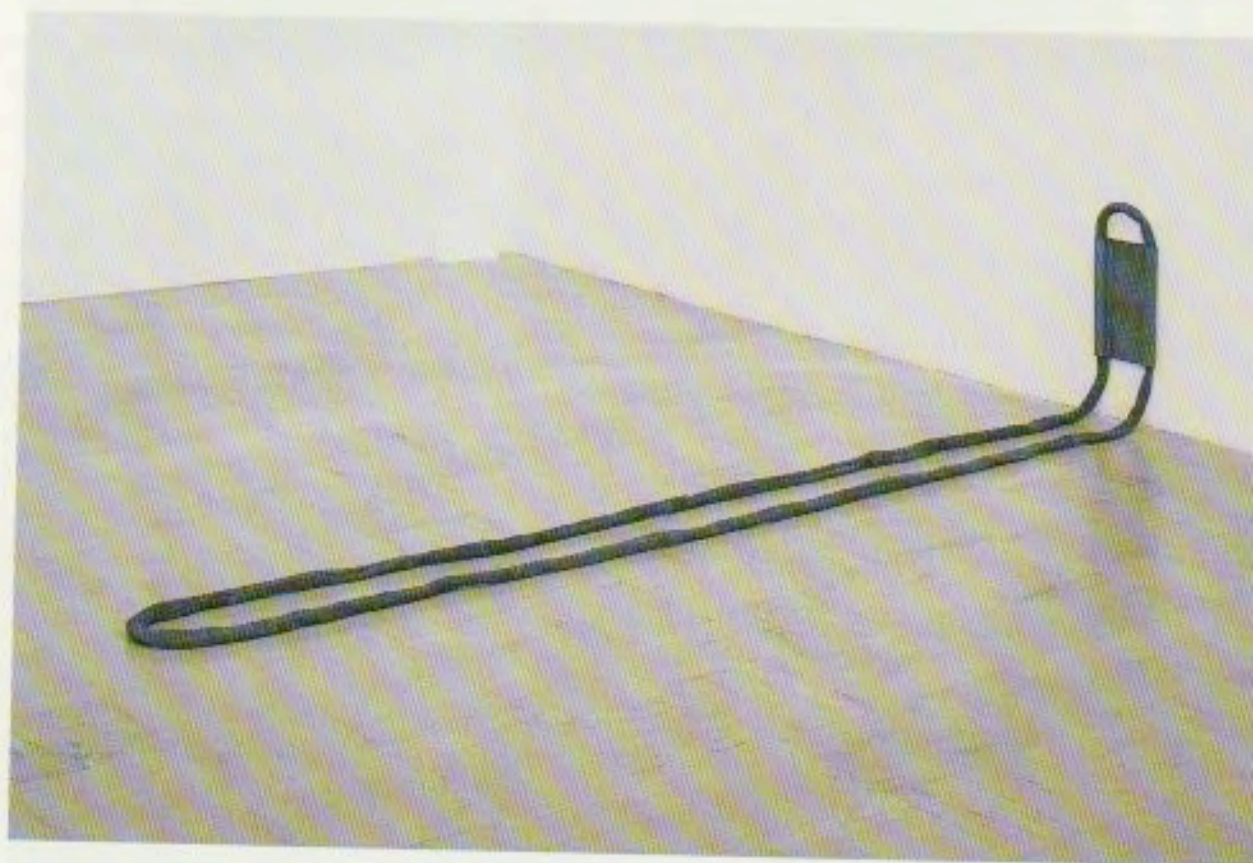






vorherige Seite
Galene Terbruggen, Heidelberg, 1995

o.T. (E), 1996 Scheuerlappen, Blei 18 x 60 x 60 cm



o.T. (LUN), 1994 Scheuerlappen, Blei 35 x 220 x 25 cm

nächste Seite
o.T. (DH), 1995 Scheuerlappen, Blei 45 x 180 x 5 cm



Auskehr und Wiederkehr

Kleiner Streifzug durch die Materialien
in der Plastik von Andrea Ostermeyer

Anfang der dreißiger Jahre konnte mit der Erfindung von PVC, Polystyrol und Polyvinylacetat die massenhafte Produktion von Kunststoffen beginnen. Ihr Eindringen in die alltäglichen Lebenswelten vollzog sich allmählich mit zunehmenden Wohlstand nach dem Krieg. Nach einer Zeit des Mangels und des Verzichts ermöglichten die Kunststoffe der breiten Masse Zugang zu den neuen Warenwelten. Die neuen Gebrauchsgüter empfahlen sich als pflegeleicht und hygienisch, sie waren vergleichsweise billig und sie waren nicht mehr unverwundlich; sie hielten nicht mehr ein Leben lang und rechneten dabei mit einem neuen Konsumenten, der sich zunehmend dem Geschmacksdiktat des Marktes überlassen sollte. Linoleumböden, Wachstuchstischdecken, Resopal und vieles mehr wurden zu Markenzeichen einer Generation des „Vorwärts und Vergessen“. Der Konsum- und Innovationsrausch der 50er Jahre verband sich dabei mit einer erneuerten Idee der Funktionalität, die allem, was 'praktisch' und 'pragmatisch' erschien, den Vorrang gab. Man entledigte sich weitgehend dessen, was sich dem modernen Begriff von nützlich entzog - es wurde gründlich ausgekehrt, und das, was wir heute als 'Wegwerfgesellschaft' bezeichnen, nahm seinen Anfang.

'Zewa, wisch und weg' - praktisch waren die Plastikwelten insofern, als sie der Tiefendimension des Schmutzes Einhalt geboten. Und das schien passend für eine Generation, die gerade noch in wahrhafte Abgründe geschaut hätte. Das Motiv der Reinigung, mit der zahlreiche Reformen noch zu

Beginn des Jahrhunderts den Menschen an Körper und Seele von den Zurichtungen des Fortschritts entlasten wollten, verkehrte sich nach dem Krieg ein halbes Jahrhunderts später in eine Gestik der bloßen Oberflächenbehandlung, die mit gewissenhafter Reinlichkeit an Heim und Herd, aber auch Stadt- und Flurbereinigung zur Tagesordnung überging und die Spuren des Gewesenen wogwischte. Die Plastikwelten machten dies sinnfällig. In ihrer Vorwärtsgewandtheit waren sie seinerzeit kompromißlos, und sie haben bis weit in die siebziger Jahre die Dinge des Gebrauchs quer durch die Alltage geprägt.

Wenn solche Materialien mit ihren bunten, gemusterten, hart oder matt glänzenden Oberflächen und wenn Seife und Feudel als Zeugen ihrer Instandhaltung heute in den Plastiken von Andrea Ostermeyer wiederkehren, kann man sich ihrem relikhaften Charakter kaum entziehen. Wenn gleich sie noch heute zu haben sind und in den alltäglichen Gebrauchswelten weiterhin eine prominente Rolle spielen, sind die Stoffe irgendwie in die Jahre gekommen. Wo Feudel und Seife noch eine gewisse Archaik entfalten, erzählen die verwendeten synthetischen Materialien von einer vergangenen Fortschrittseuphorie, die sich längst als Attitüde entlarvt hat. Die Oberflächen, deren Ästhetik die Arbeiten der Künstlerin vordergründig bestimmen, haben sich uns als Chiffren einer rückhaltlosen Modernisierungsattitüde eingepreßt. Vielleicht erscheinen sie uns deshalb heute so unzeitgemäß.

Die Materialien varrierten aber noch mehr. Stoffliches ist seit dieser Eroberung des Synthetischen zweigeteilt. Es gibt die Oberseite und die Unterseite, es gibt Vorder- und Rückseite und es gibt eine neue Repräsentanz der Oberfläche, die Bedeutung einlagern kann, völlig unabhängig von dem, was ihr Halt gibt. Das Material selbst ist der Oberfläche gleichgültig geworden. Was einst der Kreuzstich dem Linnen blumig eingeschrieben, ist dem Wachtuch bloß noch aufgeschrieben. Die Stoff und seine Begrenzung sind auseinander getreten.

Der Ära der Wachtuchdecken und Linoleumböden folgte die kunstlederner Sofas und Jacken oder Accessoires mit geprägten Oberflächen, die sich Kroko wie Schlange gefügig machten. Der Kosmos der Stoffe erweiterte sich mit der Zeit von einer Ästhetik des vordergründig 'Funktionellen', mit der die Nachkriegszeit angetreten war, zu einer Ästhetik des 'Potentiellen', wie sie in diesen Oberflächenimitationen besonders deutlich wird. Die Kunststoffe erschließen einen neuen Kosmos des Imitats, sie können alles Mögliche sein, nur dann sind sie sie selbst. Holz oder Eisen kann ich als Material kaufen, Kunststoffe kaufe ich in der Regal als fertige Waren, die einen vorgeblichen Zweck haben. Als solche sind Sie einer potentiellen Funktion jederzeit anpaßbar, sind sie sich egal.

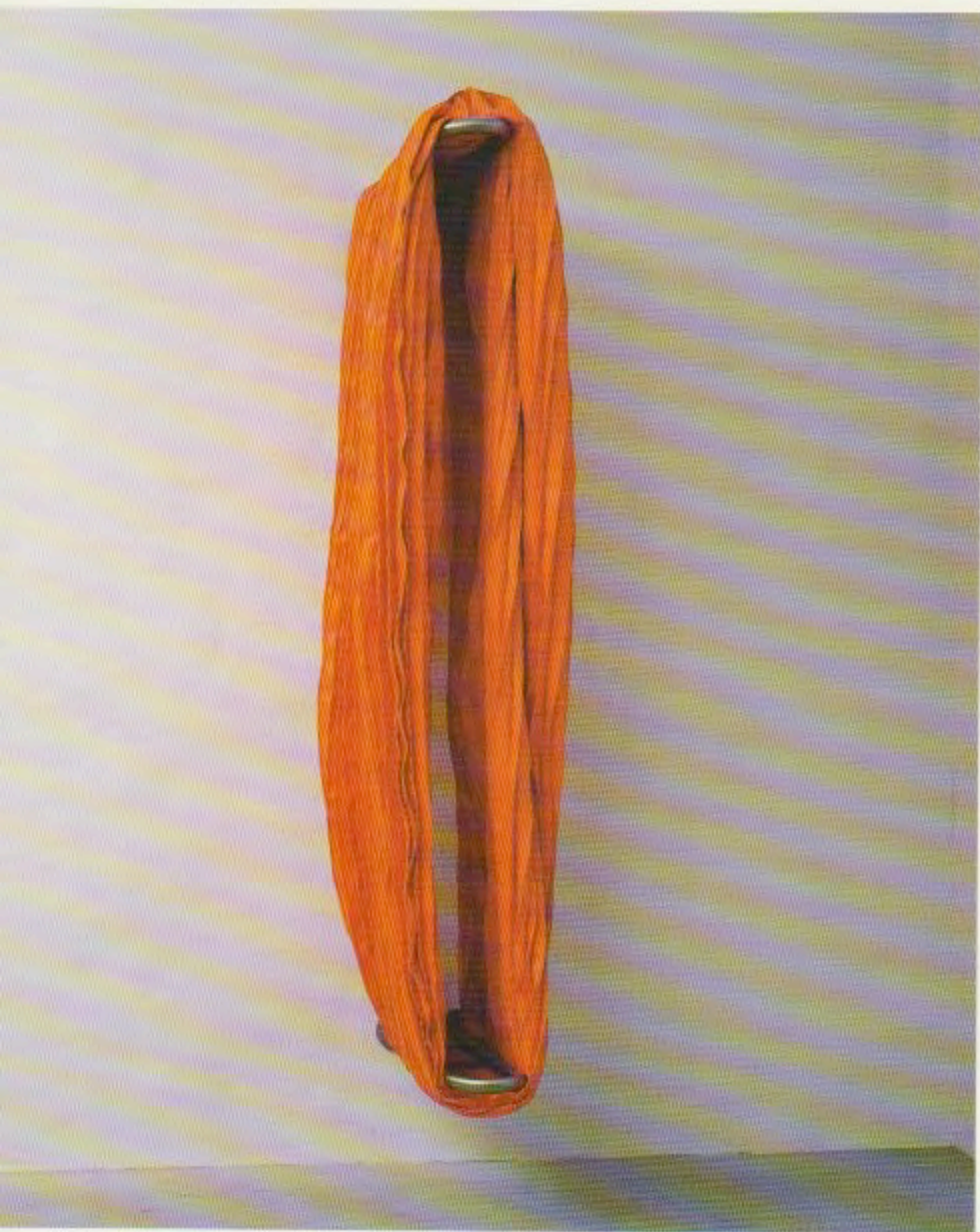
Diese Egalität des Stofflichen gegenüber ihrer Funktion wird in den Arbeiten von Andrea Ostermeyer auf eindringliche Weise sinnfällig. Die Gebilde, zu denen die Materialien sich durch Nähen und Füllen, Nieten und Wickeln verdichten, formieren die Stoffmassen neu, aber es sind Körper ohne eigenen Halt. Die neu entstandenden Ordnungen sprechen - so könnte man sagen - mehr von Möglichkeiten als von Wirklichkeiten, sie geben dem Material seine einzige Eigenschaft, seine Potentialität zurück. Sie nehmen ihr Verhältnis zum Raum in einem präzisen Akt momentaner Stillstellung ein und gleichen einer ephemeren Anatomie, die ihrer selbst nie sicher sein kann: Was da hängt oder liegt, kommt daher, wie eine erschlafte Lust des möglichen Gewesenen.

Nicola Lepp





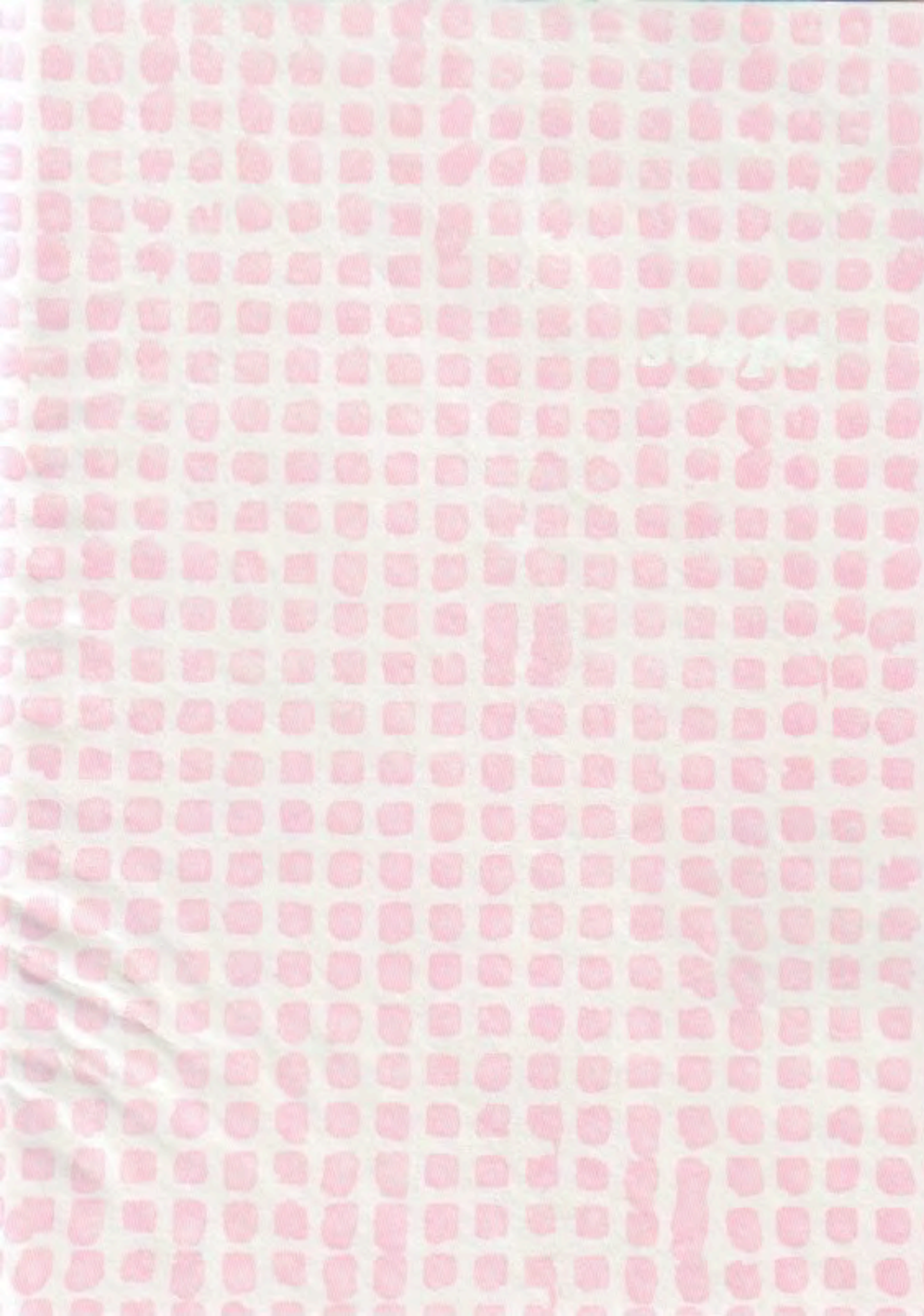


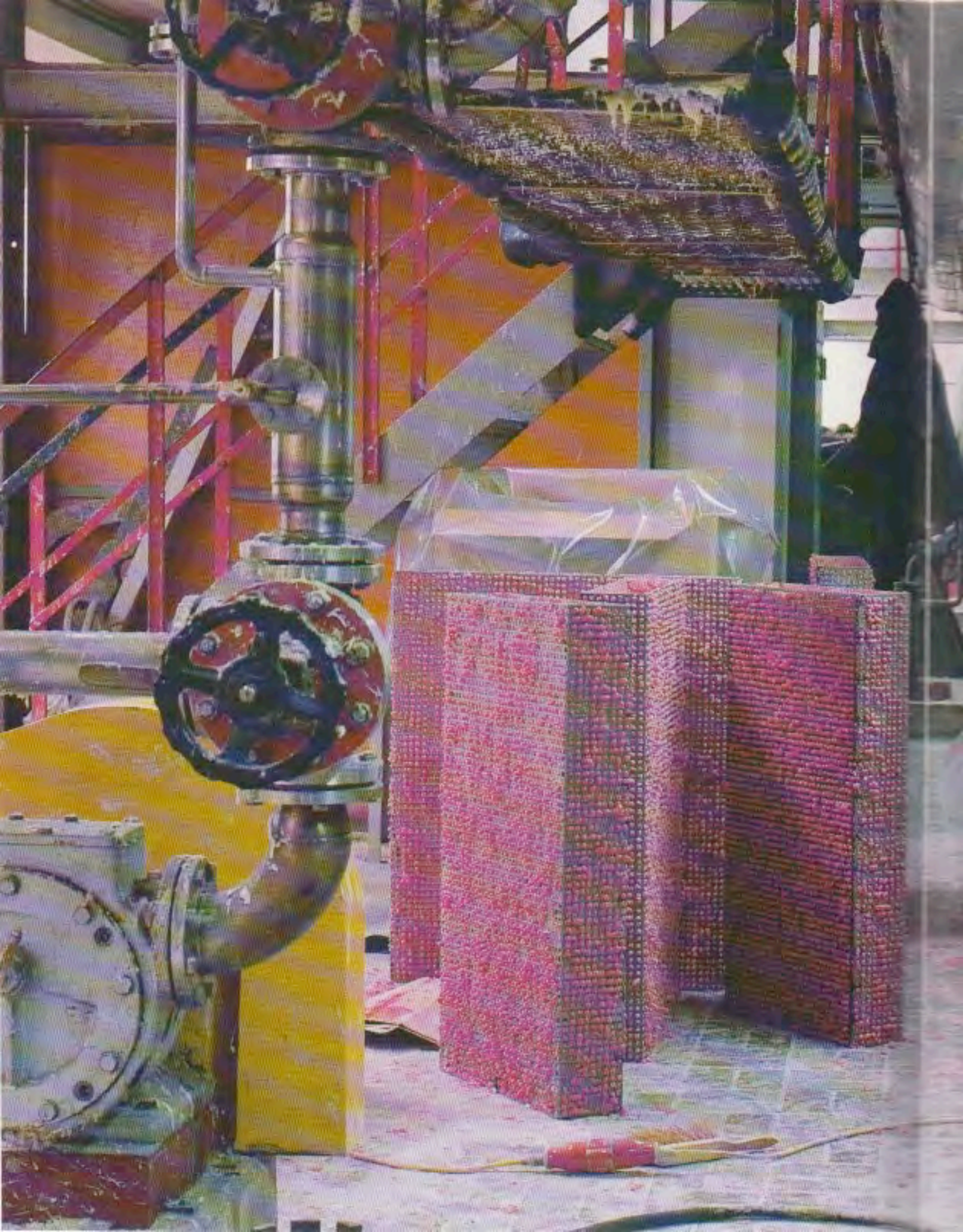




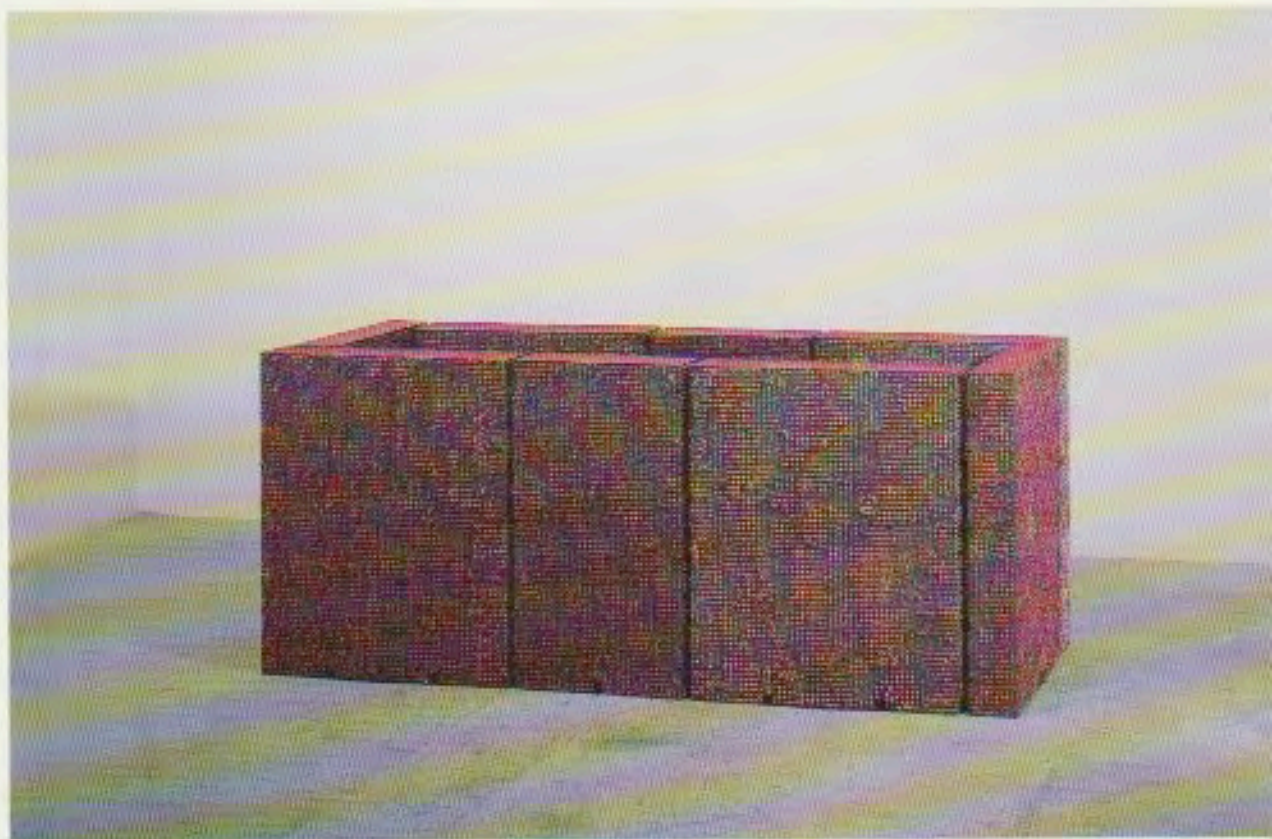
C-MADONNA, 1996
Kunstleder, V2A 250 x 85 x 40 cm

C-PETITE, 1996
Kunstleder, V2A 28 x 53 x 48 cm



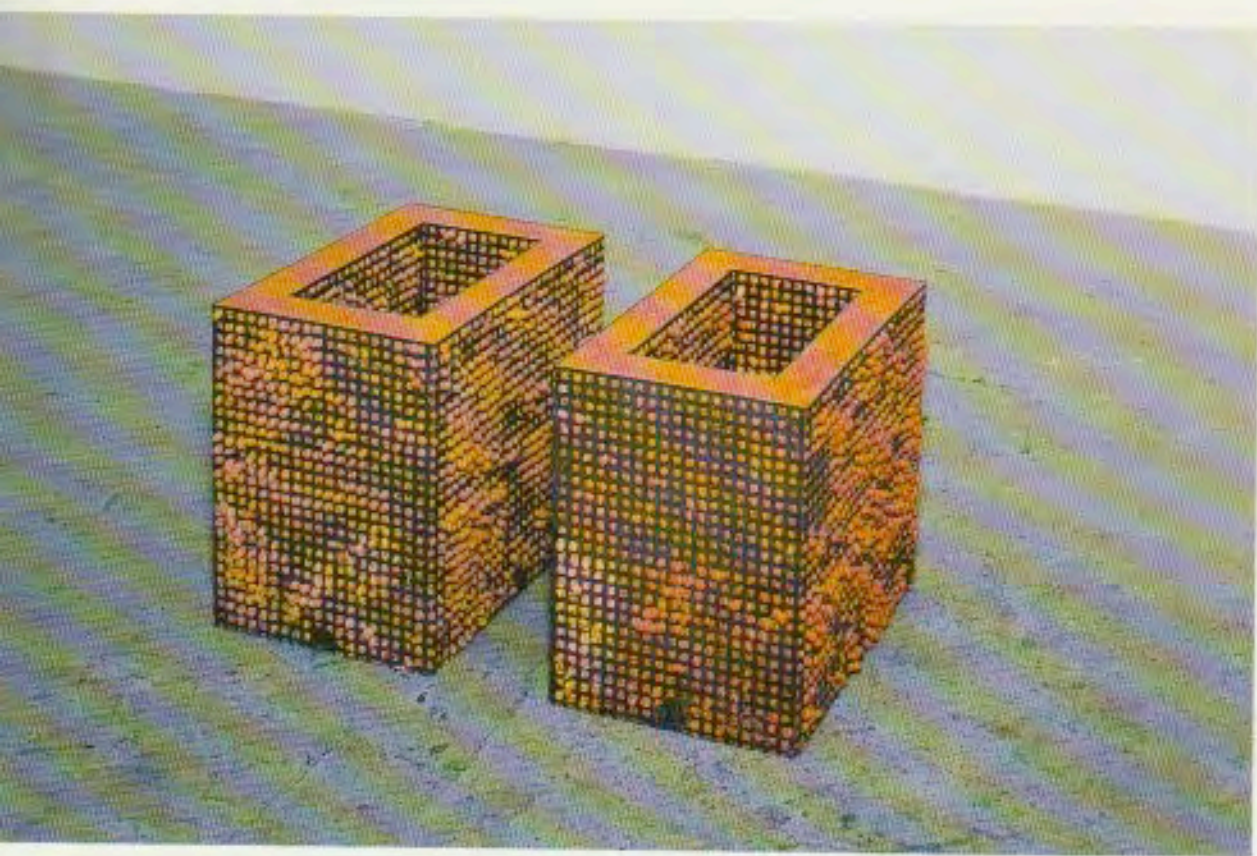






vorherige Seite
Siedera

pink box / 68, 1996
Seite, Eisen: 100 x 265 x 85 cm



two peak orange, 1996 40 x 74 x 42 cm

Andrea Ostermeyer

1961 in Lübeck geboren, lebt in Köln und Prag

1983-1989 Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, Meisterschülerin bei Heinz-Günter Prager **1987** Studienstiftung des Deutschen Volkes **1988-1990** Villa Minimo-Stipendium des Kunstvereins Hannover **1989** Rudolf Wilke-Preis der Stadt Braunschweig **1990** Villa Romana - Gaststipendium **1991** Barkenhoff-Stipendium, Sprengel-Preis für Bildende Kunst der Niedersächsischen Sparkassenstiftung **1992** Deutscher Künstlerbundpreis des Sparkassen- und Giroverbandes **1993** Villa Massimo-Stipendium **1995** Arbeitsstipendium Kunstfonds, Bonn **1996** Kunstpreis der Stadt Nordhorn

Einzelausstellungen

1989 'Kammern, Kabinette', Ausstellung in der ständigen Sammlung des Landesmuseums Braunschweig anlässlich des Rudolf Wilke Preises **1992** Galerie Katrin Rabus, Bremen **1993** 'Harmonia, wie ich sie habe', Galerie Barz, Hannover; Räume für neue Kunst - Rolf Hengesbach, Wuppertal (mit A. Haas); Galerie MXM, Prag; Kunstverein Wolfenbüttel (EK) **1994** Galerie Katrin Rabus, Bremen; Salonstücke I, Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach (EK); Ursula Blickle-Stiftung, Kraichtal (EK) **1995** 'Pubblicita', Villa Massimo, Rom (EK); Galerie Rabus, Bremen; 'Gobalins und Colliers', Galerie Barz, Hannover; Galerie Terbrüggen, Heidelberg (mit A. Lieber) **1996** Landesmuseum Mainz; Städtische Galerie Nordhorn (EK)

Ausstellungsbeiträge

1987 Bildhauersymposium, Salzgitter **1988** Bildhauersymposium, Munster; Herbstausstellung niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover **1989** Preisträger Villa Romana, Von der Heydt-Museum, Wuppertal **1990** Bewerber um das Märkische Stipendium, Städtische Galerie, Lüdenscheid; 'T2', KX, Kampragel, Hamburg; **1991** Andrea Ostermeyer, Gabriele Regiert, Brigitte

Vickers, Villa Minimo-Stipendiaten, Kunstverein Hannover (EK); Forum Junger Kunst, Kunsthalle Kiel, Städtische Galerie Wolfsburg, Museum Bochum **1992** Barkenhoff-Stipendiaten 1987-1991, Kunsthalle Bremen; Bildhauersymposium, Hameln; Jahresausstellung Deutscher Künstlerbund, Ludwig-Forum, Aachen; Herbstausstellung niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover; Realisation einer Außenarbeit auf dem Gelände der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt Braunschweig **1993** 10 Jahre Kunstpreis Villa Minimo, Kunstverein Hannover; 'abstrakt', Deutscher Künstlerbund, Schloß Dresden **1994** Schnittstellen, Kunstverein Heidelberg; RomaEuropa, Villa Massimo, Rom; 'Prima idea', Der Deutsche Künstlerbund im Landesmuseum für Arbeit und Technik, Mannheim **1995** Jahresgaben im Kunstverein Arnsberg

Bibliographie

1991 Eckhard Schneider in 'Andrea Ostermeyer', Kunstverein Hannover; Michael Schwarz in 'Andrea Ostermeyer', Kunstverein Hannover **1992** Carstan Ahrens in Nike Nr. 42 **1993** Reinhold Happel in 'Andrea Ostermeyer', Kunstverein Wolfenbüttel; Petra Oelschlägel in '10 Jahre Kunstpreis Villa Minimo', Kunstverein Hannover **1994** Reinhold Happel in 'Artist', Nr. 19; Michael Schwarz in 'Schnittstellen', Kunstverein Heidelberg; Hans Gerke in 'Andrea Ostermeyer', Ursula Blickle-Stiftung, Kraichtal; Petra Oelschlägel in 'Salonstücke I', Städtische Galerie Bergisch Gladbach **1996** Michael Schwarz in 'Zeitströmungen', Niedersächsische Sparkassenstiftung, Hannover

Arbeiten in öffentlichen Sammlungen

Sammlung Ludwig, Aachen; Sprengel-Museum, Hannover (als Dauerleihgabe der Niedersächsischen Sparkassenstiftung); Niedersächsische Sparkassenstiftung; Kunstsammlung Gera; Land Niedersachsen; DG-Bank, Frankfurt; Stadtparkasse Köln; Kulturamt Braunschweig; PTB Braunschweig; Stadt Hameln; Stadt Munster; Stadt Salzgitter

Der Katalog erscheint anlässlich der Vergabe des Kunstpreises
der Stadt Nordhorn zur Ausstellung vom 29.11.96 - 12.01.97
in der Städtischen Galerie Nordhorn, Ootmarsumer Weg 14,
48527 Nordhorn, Tel.: 05921 / 878-398, Fax: 05921 / 77073

Ausstellung und Katalog: Martin Köttering,
Andrea Ostermeyer, VG-Bild Nr. 593710

Fotografien: David Jeneček, Köln, VG-Bild Nr. 651079

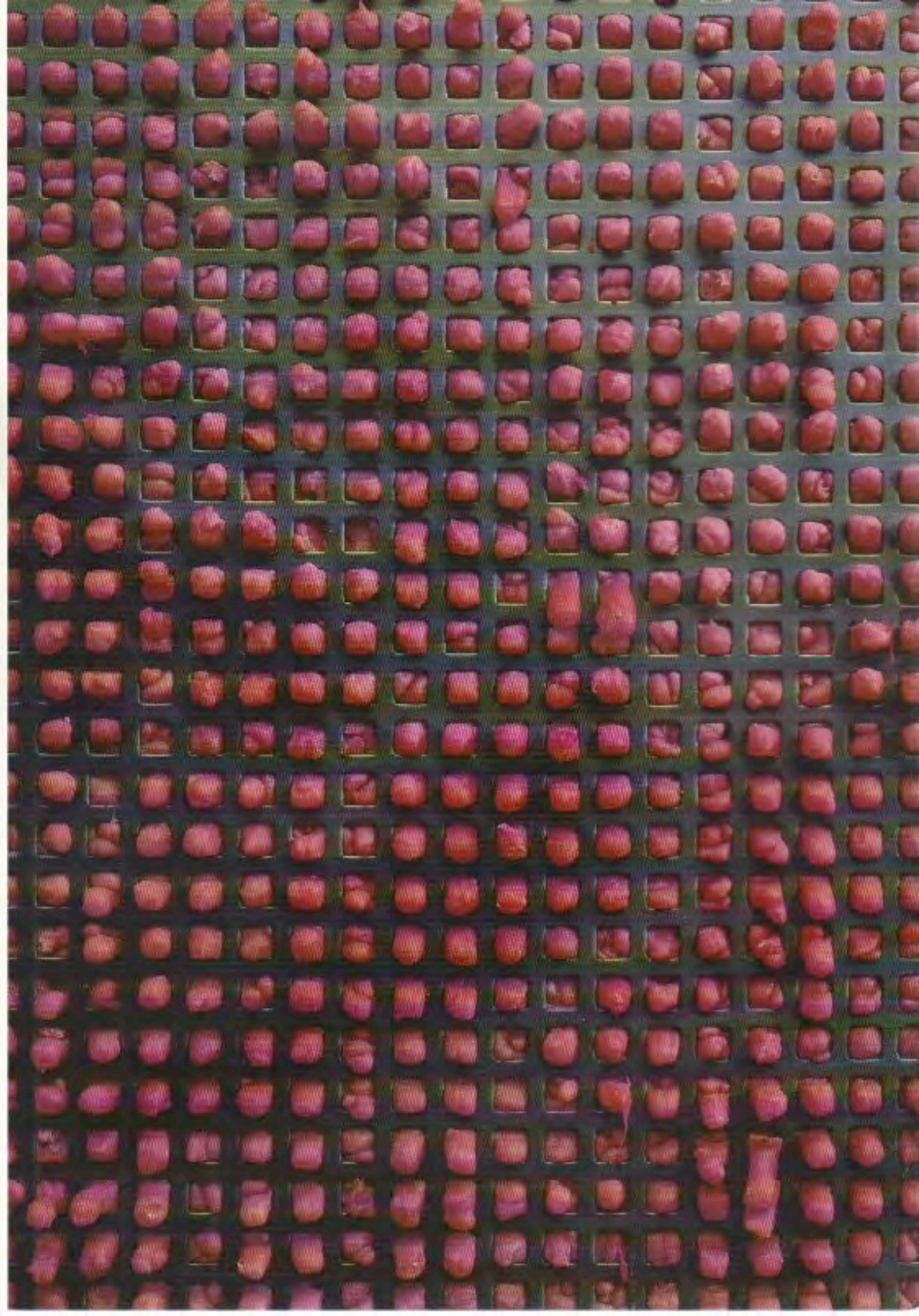
Text: Roland Scotti, Köln; Nicola Lapp, Berlin

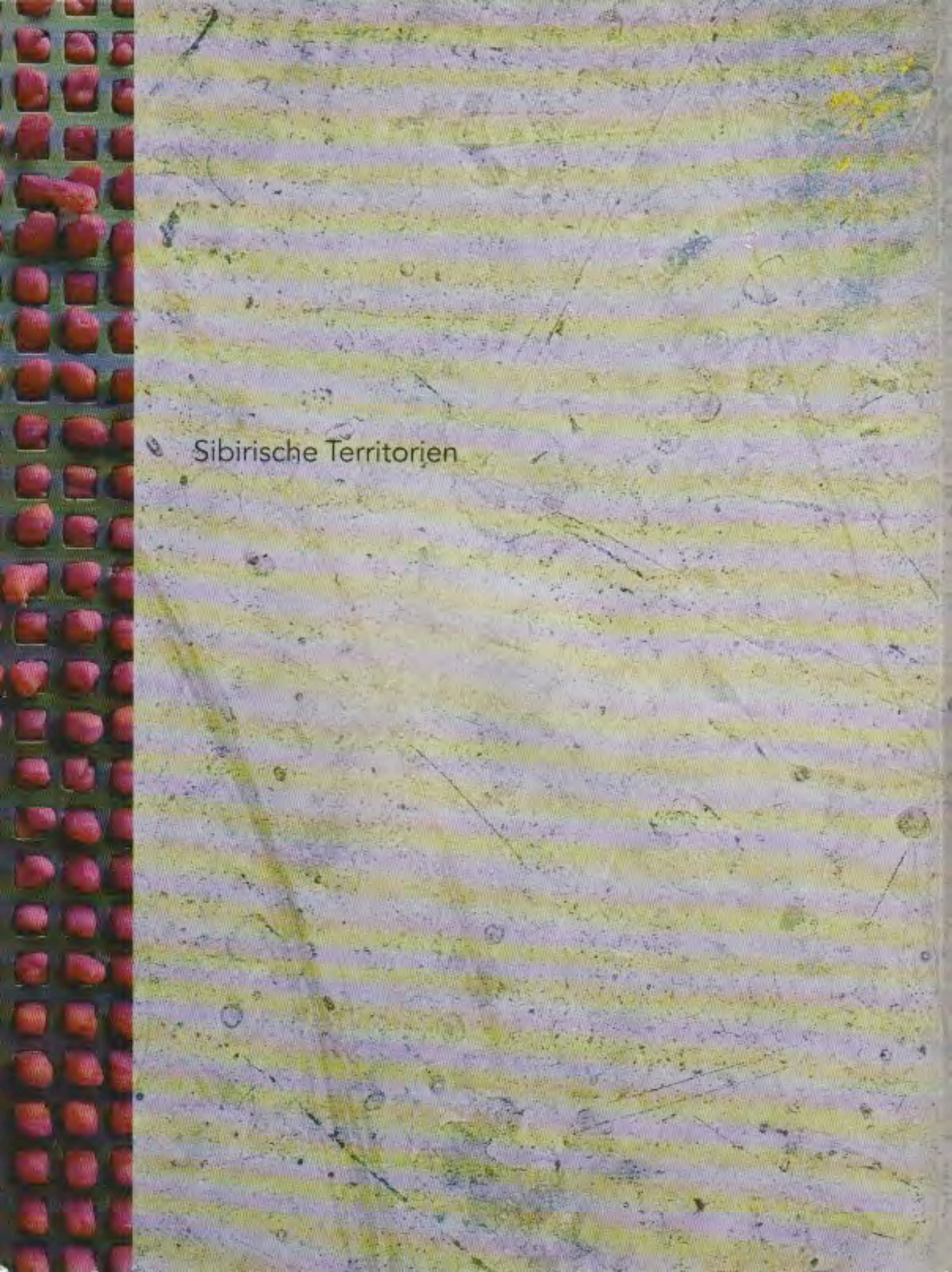
Gesamtherstellung: Druckerei Euragio, Nordhorn

1. Auflage: 500

ISBN 3-922303-25-0

© Städtische Galerie, Andrea Ostermeyer und die Autoren, 1996





Sibirische Territorien