



WHITE COLLAR

ANDREA OSTERMEYER

Steidl | Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell

WHITE COLLAR

ANDREA OSTERMEYER

Steidl | Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell



Prolog

Mit der Ausstellung *Andrea Ostermeyer – White Collar* in der Kunsthalle Ziegelhütte kann die Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell mehrere Ausstellungslinien weiterführen. Einerseits die Reihe der Ausstellungen zu den Künstlerinnen der Gegenwart, andererseits jene zu gegenwärtigen Positionen der plastischen Kunst – in gewisser Weise aber auch jene zur abstrakten, mithin monochromen Malerei. • Ausstellungen wie *Beat Zoderer – Kabinettstücke* (2002), *Dominik Stauch – Plunge when you win* (2005), *Wilhelm Mundt – Trashstones* (2007), *Margret Eicher – radikal konstruktiv* (2007), *Wolfgang Nestler – Sophies Inseln, Hommage à Sophie Taeuber-Arp* (2009), *Miriam Prantl & Hanna Roeckle – Farbe, Zwei Rauminstallationen* (2010), *Robert Schad – Heavy Metal* (2010) oder *Claudia Desgranges – update* (2014), um nur eine Auswahl zu nennen, stellten pointierte künstlerische Formulierungen vor. Diese teils weit auseinanderliegenden Positionen heutigen Kunstmachens standen trotz der Unterschiedlichkeit für eine gemeinsame Recherche. Alle Künstlerinnen und Künstler erforschten (erforschen) die Möglichkeit, nach der Auflösung eines deterministischen Begriffs von Kunst, selbst jenes der avantgardistischen Moderne, dennoch zu einem sinnlich und sinnhaft gegenwärtigen „Werk“ zu gelangen. • Andrea Ostermeyer bewegt sich genau auf der Grenzlinie. Sie macht eine Kunst, in der Kunstgeschichte lebendig ist, in der aber auch unserer Gegenwart der Puls gefühlt wird. Fast alles kann ihr zum künstlerischen Material werden – solange es zu einem Ganzen verwoben, vielleicht besser verschlungen werden kann: Ideen oder Reisverschluss, Nähte oder Gefühle, Erinnerungen oder Bossanzüge. Das lässt sich mit wenigen Stichen verbinden, selbst wenn „der“ Kunstbegriff – glücklicherweise – nicht mehr zu kitten ist. • Die Ausstellung zu Andrea Ostermeyer ist eine Mini-Retrospektive. Ausgehend vom Hauptraum der Kunsthalle Ziegelhütte, dem grossen Saal im Erdgeschoss, in dem jüngste Textil-, Stoff-, Kleiderarbeiten der Künstlerin zu sehen sind, blühen die Werke auch an anderen Orten: in der Sammlungsausstellung *Plastic Surgery* im ersten und zweiten Obergeschoss des Ausstellungstraktes, aber auch in Bereichen des Altbaus. Damit wird eine hermetische Situation vermieden: Tradition, Moderne und Gegenwart werden nicht nur miteinander konfrontiert, sie versetzen sich gegenseitig in Schwingung. • Wir danken aus tiefstem Herzen der Künstlerin, dass diese Pendelbewegung realisiert werden konnte. Sie hat mit uns – Klaus Ulmann, Christian Hörler, Stephan Troll und mir – und doch allein einen Raumklang in Szene gesetzt, den man so noch nicht gesehen hat. • Unser Dank gilt allen Beteiligten, besonders den Betriebsleiterinnen Claudia Reeb und Ursula Schmid, die bei der Organisation mithalfen. Dem Verlag Steidl Göttingen danken wir, dass diese Begleitpublikation verwirklicht werden konnte. Mein ganz herzlicher Dank geht an Reinhard Spieler für den Essay.

Roland Scotti Kurator, Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell



Minimal-Erotik

Zum plastischen Werk von Andrea Ostermeyer

Reinhard Spieler

In *Mein plastisches Archiv*, das über einen Zeitraum von fast 20 Jahren von 1983-2001 entstand*, gibt uns Andrea Ostermeyer die wichtigsten Elemente für die Annäherung an ihre Arbeit. Es handelt sich um eine grosse Anzahl von Kisten, die oben offen sind und so den Blick freigeben auf verschiedenste Materialien, denen wir in zahlreichen ihrer Arbeiten wieder begegnen. Auf der einen Seite ist diese „Arbeit“ reines Material im wahrsten Sinne des Wortes: Fäden, Schnüre, Gewebe, Plastik, Filz und (Kunst)Leder, Lappen, Knöpfe, Draht etc. – künstlerisch (noch) scheinbar unbearbeitet, gleich einem Steinblock des Bildhauers, der sein Objekt erst noch aus diesem unbehauenen Stein herausarbeiten muss. Das Material zieht unsere Aufmerksamkeit zunächst nur durch seine haptischen und optischen Qualitäten auf sich – durch Eigenschaften, die eben dieses Material ausmachen und die uns durch die Vielzahl dieser Materialien besonders in ihrer Unterschiedlichkeit in Oberfläche, Farbe oder Konsistenz auffallen. Schliesslich ziehen sie uns aber auch durch die Art ihrer Präsentation in Bann – und das ist dann doch schon das erste künstlerische Mittel. ♦ Die Kisten sind auf einem strengen Raster angeordnet und suggerieren dabei ein System: ein Archiv, so wie es auch der Titel anspricht. An der Wand sind auf einer Präsentationsleiste die Deckel der Kisten nebeneinander angeordnet – eine Serie abstrakter Bilder in verschiedenen Formaten, gegenstandslos und monochrom – oder doch einfach nur Bildträger für noch zu malende Bilder? Sie deuten jedenfalls das Bildpotenzial an, das das Innenleben der Kisten in sich birgt. Und so haben wir es denn nicht nur mit physischem Material zu tun, sondern genauso mit Ideen-Material – mit Grundstoffen für künstlerische Arbeiten, die aus diesem Material entstehen könnten und können. Die Präsentation dieses Materials ist selbst künstlerische Arbeit, die vorführt, woraus das künstlerische Werk von Andrea Ostermeyer besteht: Material, Ideenpotenzial, (An)Ordnung und Präsentation. ♦ Die jeweils spezifisch angefertigten Holzkisten lassen zunächst einmal auf eine Wertschätzung des Inhalts schliessen; für billiges Massenmaterial würde man keine massgeschneiderte Kiste aus Holz bauen. Die spezielle Dimensionierung suggeriert, dass es sich nicht nur um Roh-Massenware handelt, sondern dass das Material vielleicht schon einmal eine künstlerische Form hatte und nun wieder in den Depot-Zustand zurückversetzt wurde: Die Kiste wurde

* *Mein plastisches Archiv* wurde 2003 in der Städtischen Galerie Gladbeck ausgestellt, 2014 war es in der Städtischen Galerie KUBUS, Hannover, zu sehen. In der Kunsthalle Ziegehütte werden ausschliesslich Teile der Archivarbeit gezeigt.



Mein plastisches Archiv, 1983-2001
Städtische Galerie Gladbeck 2003
Diverse Materialien in MDF-Boxen



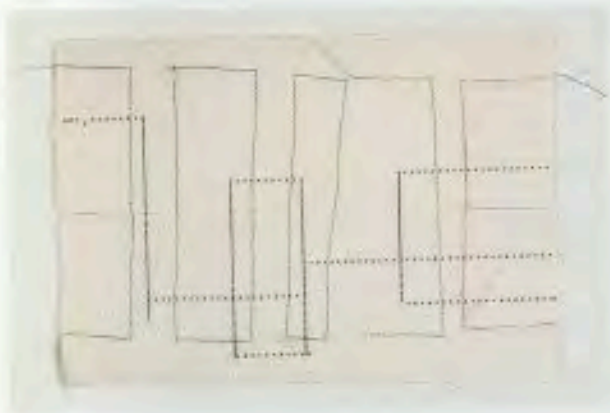
genau für dieses Objekt gebaut. Die Form der Präsentation deutet also, um es mit der Begrifflichkeit von Joseph Beuys zu fassen, die Möglichkeit verschiedener Aggregatzustände an. Das Material kann künstlerische Form annehmen und wieder zurück in einen neutralen Zustand versetzt werden, aus dem heraus es jederzeit wieder für eine künstlerische Präsentation aktiviert werden kann. ♦ Zwischen dem Ausgangsmaterial, dem Ideenpotenzial und der endgültigen Form der Präsentation steht der Prozess der Gestaltung, der eigentliche Akt des künstlerischen Schaffens. Für Ostermeyer besteht die Verbindung zwischen Material und Idee notwendigerweise aus einer manuellen Tätigkeit, bei der sie als Person und als Künstlerindividuum in Erscheinung tritt und den vergleichsweise abstrakten Polen Material und Konzept eine ganz individuelle Prägung gibt. ♦ Und konsequenterweise ist es gerade die Verbindung zwischen den beiden Polen *Material* und *Idee*, die sie als bildnerisches Mittel benutzt, um diese Verbindung sichtbar zu machen. Nahezu alle Arbeiten von Andrea Ostermeyer haben mit Verbindungselementen zu tun: Reissverschluss, Nähte oder Edelstahlknöpfe prägen ihre Arbeiten im wahrsten Sinne des Wortes, veranschaulichen, dass hier verschiedene Sphären und Elemente miteinander verbunden werden. ♦ Da gibt es einmal die Gruppe von Schreibmaschinen-Zeichnungen, die mit Nadel und Faden miteinander vernäht sind. Schon die Mechanik der Schreibmaschine hat – im Gegensatz zu heutigen Inkjet- oder Laser-Druckverfahren – etwas von Prägung, von echtem Eindringen, das auch auf der Rückseite des Papiers entsprechende Eindrücke hinterlässt. Da gibt es Fotoarbeiten, bei denen auf oder besser in die Fotografie Buchstaben hineingepägt sind, ebenfalls wie Spuren von Nähten. In beiden Fällen geht es um die Verbindung von Text und Bild; die Naht-Stellen sind anschauliche Metapher für die Verknüpfung dieser beiden Sphären, die sich zwar aufeinander beziehen lassen, aber dennoch jeweils so autonom angelegt sind, dass sie nicht unmittelbar und zwingend aufeinander bezogen werden müssen.

Mein Plastisches Archiv, 1989-2001:

Kiste 10 (Loch)
1996 (1998)
Kunstleder, Ösen, MDF

Kiste 12 (Blindfadenruhe)
1990 (1991/1998)
Blindfaden, MDF

Kiste 05 (Seife)
1995 (1996)
Seife, MDF



space - writing 1, 2002
Nähmaschine
Schreibmaschine auf Büllern
40 x 50 cm



space - writing 4, 2002
Nähmaschine
Schreibmaschine auf Büllern
40 x 50 cm

Minimal Pop

Eine eigene Werkgruppe bilden die Polster-Arbeiten. Und auch hier geht es zunächst einmal um den Antagonismus zweier gänzlich verschiedener Sphären. Auf den ersten Blick könnte man denken, es handele sich um coole Pop-Möbel aus den 1970er Jahren in entsprechenden Signalfarben und Plastik-Optik. Die Objekte liegen jedoch nicht am Boden, sondern hängen an der Wand – und verwandeln sich so von benutzbaren Objekten in künstlerische, nur mit dem Auge erfahrbare Artefakte. Der Transfer vom Boden an die Wand favorisiert zudem eine Veränderung in der Wahrnehmung vom dreidimensionalen Objekt zum zweidimensionalen Bild bzw. zum semiskulpturalen Relief. Auf der einen Seite wirken die Arbeiten an der Wand zunächst in ihrer Flächigkeit, verstärkt von der glänzenden Kunststoff-Oberfläche. Mit den Edelstahlknöpfen, die wie Polsterknöpfe aussehen und nach Ostermeyers präzisen Anweisungen eigens gefertigt werden, gelingt gewissermaßen die Quadratur des Kreises: Einerseits fixieren die Knöpfe das Objekt in die Ebene der Wandfläche, also auf ihre Flächenqualität, andererseits lassen gerade die Knöpfe das Objekt plastisch erscheinen, weil sie – im wahrsten Sinne des Wortes – einen tiefen Eindruck hinterlassen und so eine dreidimensionale Spannung erzeugen. Die Polsterknöpfe übernehmen hier die Funktion der Nähte und erzeugen die Verbindung von gänzlich gegensätzlichen künstlerischen Strategien. Wie schon im „plastischen Archiv“ verbindet Ostermeyer hier künstlerische Idee bzw. Konzept und konkretes Material. Die Objekte changieren nicht nur zwischen Fläche und Raumhaltigkeit bzw.



gelb-minimal, 2012
Kunstleder, Edelstahl
110 x 185 x 22 cm



Blauer Himmel, 2009
Kunstleder, Edelstahl, Messing
136 x 136 x 15 cm

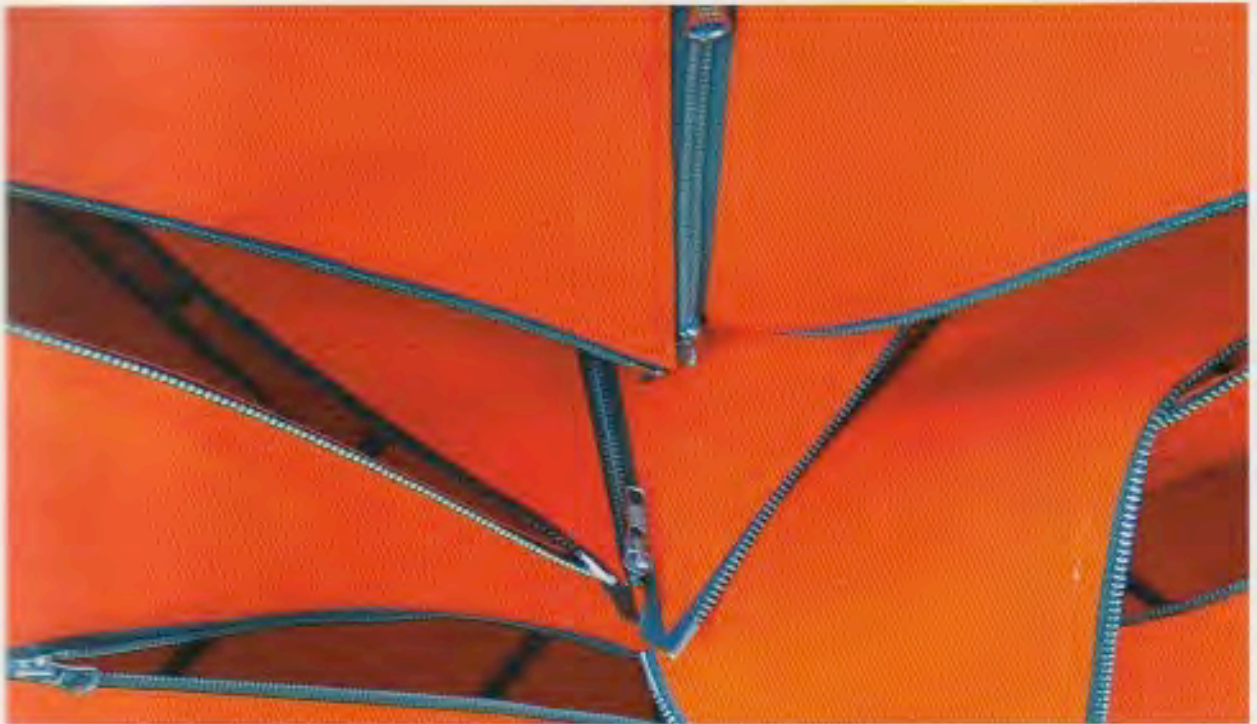
Plastizität, sondern ebenso zwischen Pop und Minimal, zwischen konkretem Funktions- und rein abstraktem Kunstobjekt. Man weiss nicht recht, ob sich hier die meditativen Farbraumkörper eines Gotthard Graubner in Pop-design verwandelt haben oder ob strenge, geometrische und industriell produzierte Raumkörper etwa von Donald Judd plötzlich in formende Hände, die ein wenig an Claes Oldenburg erinnern mögen, geraten sind und daraus geschmeidige, knautschige und gemütlichere Objekte geformt haben. Das Material *Kunstleder* lässt sich dabei noch als zusätzliche Pointe verstehen für das Changieren zwischen industrieller Produktion, die dem Material inhärent ist, und dem Kunstanspruch, wie er im Begriff aufleuchtet. • Eine aus dieser Grundidee entwickelte Serie sind die aus runden Polster-teilen jeweils mit einem Edelstahlknopf befestigten Objekte, die einzeln oder auch in grösseren Formationen an der Wand befestigt werden. Als „Ein-zeller“ assoziiert man Viren oder Bakterien, die sich zu grösseren Konglo-meraten zusammenrotten, um dann wie Krebsgeschwüre zu wirken. In an-deren Anordnungsformen ergeben sich Fieberkurven, die allerdings nicht nur organisch zu interpretieren sind, sondern bei denen man auch unmit- telbar an den Kurvenverlauf von Börsenkursen denken kann. Das patho- logisch besetzte Assoziationsfeld von Fieberkurven, Viren und Krebsge- schwüren auch auf Wirtschafts- und Finanzmarktkontexte zu übertragen, darf man Ostermeyer sicherlich als gewünschte und willkommene, wenn nicht sogar ganz bewusst gesetzte Bedeutungsebene unterstellen. • In anderen skulpturalen Arbeiten steht ganz der Reissverschluss im Mittelpunkt: Stoff- bahnen und Reste von Kleidungsstücken, aber auch wiederum Kunstleder-



Ellipse neongelb, 2014
Kunstleder, Aluminium, 60 x 65 x 8 cm



SPLASH pink, 2015
Fib, Kunstleder, Messing, 90 x 70 x 8 cm



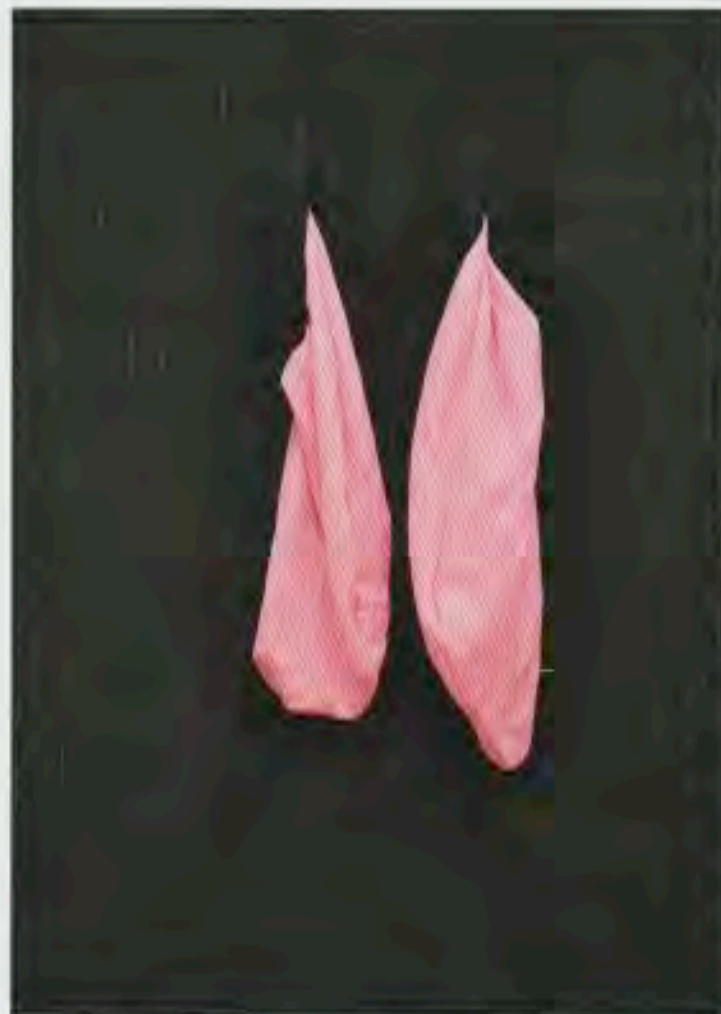
Restposten und LKW-Planen werden mittels Reissverschluss zusammengefügt und verwandeln sich dadurch in plastische Objekte, die zumindest das Potenzial der Veränderung und weiteren Bearbeitung in sich tragen. Ostermeyer hat hier ein höchst eindrucksvolles und schlagend einleuchtendes Bild für das Prinzip Collage gefunden, das wohl als das wichtigste künstlerische Mittel in der Moderne gelten kann. Ausgehend von Pablo Picasso und Kurt Schwitters über Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, die Fluxus-Bewegung bis hin zur digitalen Welt zieht sich dieses Prinzip als roter Faden nicht nur durch die Kunstgeschichte, sondern spiegelt unseren Umgang mit den auseinanderdriftenden Facetten der modernen Welterfahrung. Der Reissverschluss ist das analoge Pendant zu „alt+v“, das digitale An- und Einfügen, das zu unserer Alltagsselbstverständlichkeit gehört.

Diskretion und Ladies' Choice

In ihren jüngsten Werkgruppen kehrt Andrea Ostermeyer wieder zum Prinzip der Naht zurück. In diesen grossformatigen Textilskulpturen geht sie aber weit über künstlerisch-formale Selbstreflexion hinaus und stellt nun genderspezifische Rollenmuster und gesellschaftliche Codes in den Mittelpunkt. *Weisse Hemden* besteht aus einer Vielzahl von weissen Herrenhemden, denen jeweils der Kragen – gewissermassen der Kopf des Hemdes – fehlt. Sie sind miteinander vernäht und bilden einen einzigen grossen Gemein-



FS 1, 2009 + FS 1 (Detail)
LKW-Plano, Edelstahl, Reissverschlüsse
400 x 270 x 30 cm
Den Fine Kopenhagen



Diskretion – bitte, 2014 (Detail)
Baumwolle, Kreidestreifenstoff
300 x 780 cm

schaftskörper, aus dem eine Vielzahl von Ärmeln herabhängt. Kein Individuum, sondern eine anonym verschmolzene Gemeinschaft, die zu einem unförmigen, hilflos wirkenden Einheitskörper geworden ist: ein kapitalistischer Idealproduktionskörper, der aus uniformen weissen Businesshemden und arbeitsbereiten Armen ohne Kopf besteht (siehe Seite 8). Unwillkürlich denkt man an einheitsbekleidete Börsenbroker und Banker, die die profitorientierte Wirtschaftslogik derart verinnerlicht haben, dass ein eigenständiges Denken längst nicht mehr notwendig und gefragt ist. • *Diskretion – bitte* stellt ebenfalls eine Phalanx, eine regelrechte Wand männlicher Business-Anzug-Uniformität vor. Aus dieser Einheitswand von dunkelgrau-schwarzem Anzugstoff ragen merkwürdige Gebilde hervor, Ausstülpungen in Pink- und Nude-Tönen, die von weitem wie Wunden, Abszesse oder Eiterbeulen wirken. Bei genauerem Hinsehen wird allerdings klar, dass die Nähte perfekt abgehaspelt sind und es sich offensichtlich um Hosentaschen handelt, die nach aussen gestülpt sind. Männliche Hosentaschen sind, ähnlich wie die Handtaschen der Frauen, das letzte Refugium der diskreten Privatsphäre, allen öffentlichen Blicken konsequent entzogen. Anders hier: Farblich wie auch in der

skulpturalen Ausstülpung als markanter Gegensatz zur Fläche des grauschwarzen Stoffes inszeniert, erscheinen die sonst vor den Blicken verborgenen Taschen als eigentlicher Blickfang. Die letzte Bastion männlicher Privatheit wird gekennzeichnet als Wundmal, Boule oder Abszess. Sind wir hier Zeugen dafür, dass in der Businesswelt totale Transparenz gefordert, alles Private als *no go* diskriminiert wird? • Als weibliches Pendant zu Ostermeyers Arbeiten über die Männerwelt lässt sich *Ladies' Choice* verstehen. Auf den ersten Blick handelt es sich – wie im übrigen auch *Diskretion – bitte* – um eine minimalistische Textilsulptur, die in ihren herabhängenden Textilbahnen deutlich an die Filzskulpturen von Robert Morris erinnert. Allerdings haben wir es hier mit einem Stoff mit Hahnentrittmuster zu tun, wie er typischerweise für Damenkostüme verwendet wird. Die einzelnen Stoffbahnen sind zum Teil mit Knöpfen – wir kennen das Motiv der Verbindung von Knöpfen, Nähten und Reissverschlüssen bereits aus ihren früheren Arbeiten – miteinander verknüpft. Die „Verknüpfungen“ schliessen die Stoffteile ebenso zusammen wie sie auch Öffnungen produzieren: Dekolletés mit rasanten

Schützen, Ein- und Durchblicken, die ein weites Feld erotischer weiblicher Ver- und Enthüllungsmuster eröffnen. Formale Aspekte der Minimal Art werden hier mit einer langen Geschichte des Faltenwurfs, aber eben auch mit allgegenwärtigen Codes weiblicher Erotik im wahrsten Sinne des Wortes verknüpft oder vielmehr verknüpft. Und am Ende ist das Spiel mit den erotischen Aus-, Ein- und Durchblicken nicht nur ein Spiel mit weiblichen Rollenklischees, sondern vor allem auch ein erotisches Spiel mit der Kunstgeschichte. Jedenfalls hat bislang noch niemand so überzeugend gezeigt, wie sexy und verführerisch Minimal und Concept Art sein können.



Ladies' Choice, 2014 (Detail)

Ladies' Choice, 2014
Wollstoff/Hahnentritt, Knöpfe
Masse variabel
(hier: 400 x 400 x 120 cm)
Städtische Galerie Kubus, Hannover

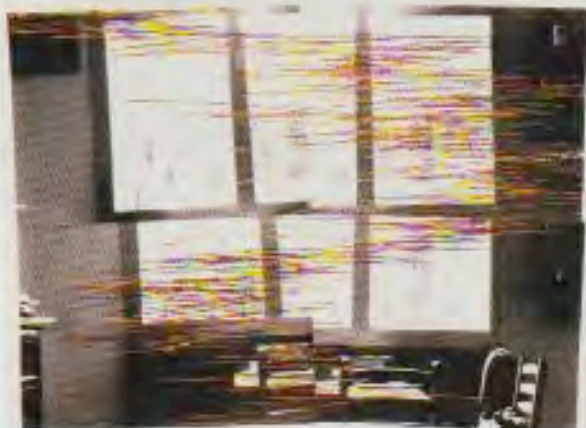




Roland Scotti

Taten und Motive

Zwischen Kriminologie und Kunstgeschichte gibt es viele Parallelen. Das beginnt nicht erst mit bekannten Künstler-Verbrechern wie Benvenuto Cellini oder Caravaggio und endet sicher nicht mit der Geschichte der Kunstfälschungen oder einem manchmal zweifelhaften Kunst- und Antiquitätenhandel – die beide dem Bereich der Weisse-Kragen-Kriminalität zuzurechnen sind. Vielmehr gibt es verblüffende Übereinstimmungen in den kriminologischen und kunsthistorischen Methoden: Dies hat der italienische Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg in seiner bahnbrechenden Publikation *Spurensicherungen*¹ anhand eines Vergleichs von Giovanni Morelli (einem Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts), Sigmund Freud (dem Begründer der Psychoanalyse) und Sherlock Holmes (der zwar fiktiven, aber dennoch wohl berühmtesten Detektivfigur) nachgewiesen. Die vielleicht grundlegendsten Fragen der Kunstgeschichte, eben jene nach dem Wer?, Wie?, Warum? und Wann?, entsprechen jenen der Kriminologie, die nach dem Täter, der Art und Weise und dem Zeitpunkt der Tat sowie dem Motiv für die Tat fragt. Die Tat ist in unserem Fall das Kunstwerk, der Täter die Künstlerin, der Tatort das Museum (der Ausstellungsort oder das Atelier) und das Motiv die Kreativität – der zeitliche Aspekt ist eher nebeneinander.



Atelier Beckmann. 1999
Fotografie, Garn, 50 x 60 cm

Villa Medici. 1999
Fotografie, Garn, 50 x 60 cm

Verbrechen und Orte

Allerdings gelten die Regeln der kriminologischen Recherche möglicherweise sogar für die Künstlerinnen selbst. Denn auch diese können / müssen / sollen ihre eigenen Biographien, ihre eigenen Werke, ihre eigenen Beweggründe definieren, wenn sie nicht nur Affekthandlungen ausführen wollen: schon immer, aber gerade in der modernen Kunst und in der Gegenwartskunst. Wie Kriminologen, Kunsthistoriker, Psychoanalytiker, Mathematiker usw. beginnen Künstlerinnen unter anderem mit deduktionisti-



Mein Plastisches Archiv, 1983-2001:
Kiste 30 (Spaghetti), 1991
Plastikschnur, MDF



O.T., 1999/2000
Kunstlader, Vlieswolle, 900 x 160 cm
Künstlerverein Malkasten Düsseldorf

Kikking Bangladesh, 2015 (Detail)
Kleider von KIK, verschiedene
Qualitäten von Polyester etc.
Masse variabel
Galerie im Tulla-Gymnasium, Mannheim



schen, heuristischen, mitunter auch intensionalen Verfahren, um den historischen, aber auch den realen Ort der eigenen Kunst zu bestimmen. Erst dann folgt die Tat, das Handwerk, die Ausführung, die ebenso wenig zu einem „perfekten“ Kunstwerk führt, wie es das „perfekte“ Verbrechen gibt: das eine wäre dann wie das andere nicht zu bemerken, nicht aufzuklären, also letztlich in der Geschichte, in den sozialen oder ästhetischen Kontexten unsichtbar.

Hinweise

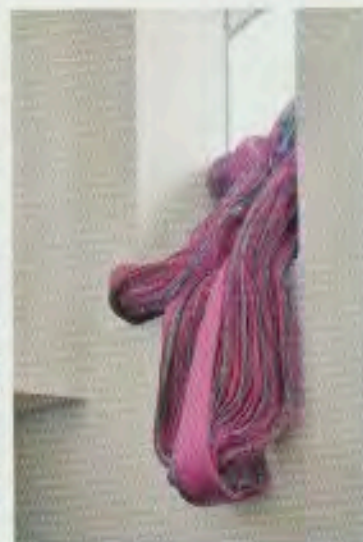
Die Betrachter von Kunst folgen – wenn sie nicht das pure Amüsement suchen – Tatsachen und Verweisen. Die einfachsten Hinweise sind Werktitel, die scheinbar eine griffige Benennung liefern. Ebenso zugänglich – eigentlich weit unmittelbarer – ist die Stofflichkeit der Kunstwerke, das Material und seine Ver- oder Bearbeitung. Wie bei den Kriminalfällen sind auch hier die „Fehler“ wichtig, damit Spuren, denen man folgen kann, entstehen. Allerdings sollten sich die Rechercheure bewusst sein, dass auch Fehler vorgetäuscht sein können, damit am Ende ein vollkommener Tatort erscheint, dessen Teile eindeutig in eine Richtung, nämlich die falsche, zeigen. Weitere Anhaltspunkte geben die Platzierung der Arbeiten zueinander und im Raum, manchmal gar der Raum selbst – Museumssaal, Fabrikhalle, öffentlicher Ort usw. Daraus kann der Anlass, möglicherweise auch der Sinn der Arbeiten abgeleitet werden – wenn der Besucher, der detektivisch vorgehen will, alle Querverbindungen beachtet.

Schlussfolgerungen

Die Dramaturgie der Erkenntnis erfordert Spannung. Dieser dienen die Irritationen, die unausweichlich in jedem Kriminalfall, bei jeder Kunstbetrachtung auftreten. Die meisten Schlussfolgerungen entpuppen sich irgendwann als Vermutungen. Dabei kann es auch produktive Missverständnisse geben, Abweichungen, die über die Umwege der Falsifikationen wieder zu Verifizierungen führen. Oder auch nicht. Manchmal bleiben die meisten Fäden lose, ohne Verknüpfung – und eine umfassende Aufklärung rückt in weite Ferne.

Profiling

Im zeitgenössischen Kriminalroman erscheint eine Figur, die es so früher nicht gab – und die heute schon fast nur noch ironisiert auftreten kann: der Profiler. Das ist jener Mitarbeiter in einem Recherche-Team, der per Einfeldung oder Nachvollzug versucht, die Tat zu verstehen, um daraus Rückschlüsse auf den Täter, eben sein „Profil“, zu ziehen. Meist ist er das schwächste Glied in der Kette, da die Verwechslung des Eigenen mit dem Fremden fast vorgegeben ist – ausser es wäre eine Figur mit hoher innerer Distanz. Interessant bleibt aber, dass der Profiler der einzige Spurensucher ist, der sich in der Hauptsache mit der Charakteristik der Tat und nur wie nebenbei mit dem Täter beschäftigt. Das ist in gewisser Weise eine Parallele zum kunstwissenschaftlichen Umgang mit zeitgenössischer Kunst – denn meist müssen eher das Werk oder der Werkcharakter² als die Person des Künstlers, der Künstlerin bestimmt werden. Es geht um die Lesbarkeit der Kunst (mithin auch der Welt).



loop pink/blue, 1998
Kunstfieder, Masse variabel
Ausstellungsansicht
Städtische Galerie Kubus
Hannover 2014

Zusammentreffen

Andreas Ostermeyer formt mit ihren einzelnen Werken und besonders in den Ausstellungen, in denen die unterschiedlichen Arbeiten aufeinandertreffen, ein Ding- oder Bezugsgeflecht, das unmittelbar auf die Sinne wirkt, dessen Bedeutung zusätzlich decodiert werden will: Bedeutung im Sinne der Semantik. Die Frage nach der Bedeutung ist also weder die umgangssprachliche Feststellung eines Sinns noch die merkantile Frage nach der Wichtigkeit oder dem Wert, sondern die Klärung und Beschreibung eines „Wissenszusammenhangs“, in und mit dem die Arbeiten Ostermeyers „funktionieren“. Denn in den Arbeiten treffen verschiedenste Aspekte der zeitgenössischen Plastik und ihres Verhältnisses zur Tradition der Moderne aufeinander – mit Glück klingen sie zusammen.



Werkstoff

Was wir sehen, wenn wir Arbeiten von Ostermeyer anschauen, scheint „kunstfremdes“³, profanes und billiges, teils giftig-ekliges Material zu sein: Plastik, Kunstleder, Herrenanzüge, Klemmkragen, Gummibänder, Filz, Bau-



Lila Schopf, 2014 (Detail)
Garn, Katze, Durchmesser: 45 cm,
Höhe 55 cm

Schnullerbeutel, 2009
Filz, Bündchen, MP3-Player mit Wisperon,
Gummizug, Durchmesser: 45 cm,
Höhe 75 cm



planen, Polyester, Reissverschlüsse, Garn usw. Ein oberflächlich identifizierendes Sehen erkennt Alltag: Nähstuben oder Modeindustrie, Baustelle oder Kleinwarenhandel usw.⁴ Die Entscheidung Ostermeyers, die auch schon Seifen gekocht hat, für diese Art des Materials ist in mehreren Punkten wesentlich: Neben der Verfügbarkeit und Gegenwärtigkeit des Werkstoffs geht es vor allem um eine Eigenschaft: Weichheit – als Nachgiebigkeit, Dehnbarkeit, Flexibilität, Elastizität oder Geschmeidigkeit. Hinzu kommt, dass die meisten dieser „vorgefundenen“ Stoffe eine eigene Farbigkeit haben, diese in die Arbeit Ostermeyers mitbringen.

Die Farbe ist ein Ready-Made, ein Signalton der Wirklichkeit. Ebenso wichtig ist, dass die meisten der von der Künstlerin verwendeten Materialien Verarbeitungsweisen geradezu bedingen: legen, falten, stapeln, bündeln, wickeln, knüllen, knäueln, nähen⁵. Insgesamt sind das meist handwerkliche, auch repetitive und redundante Prozesse, die keine genialische Geste erlauben. Die Auswahl der Materialien, die Entscheidung der Künstlerin für diese kann auch als Manipulation der Wahrnehmungsmechanismen, als Anleitung der Rezeption durch uns gesehen werden. Die Werkstoffe sind auch Wirkstoffe – die Substanzen der Kunstwerke verursachen (einigermaßen) kalkulierbare Reaktionen – gerade, wenn sie „falsch“, mithin unkonventionell, ausserhalb des gewohnten Kontextes verwendet werden. Das reicht von Attraktion, bspw. dem Verlangen, die weichen Dinge zu berühren, bis zu Irritation und gar Ekel – der Schauer vor von vielen als „unangenehm“ empfundenen Materialien wie Gummi, Plastik oder gebrauchten Kleidern. Gelegentlich wird die Rezeption der einzelnen Arbeit auch von den beigegebenen Titeln gelenkt – manchmal sind diese Verweise auf den ursprünglichen Bedeutungszusammenhang der Ausgangsstoffe; manchmal sind sie, die Titel, wie eine Naht zum Unterbewusstsein. Allerdings transportieren die „Werkstoffe“ neben den immanenten Qualitäten und den assoziierten Eigenschaften auch kunsthistorische Trigger. Man denkt an alte Textilkunst wie Gobelins usw., Faltenwürfe in den Bildern Mantegnas oder Cranachs, Rosemarie Trockels Näh- und Stickbilder, Soft Sculptures von Claes Oldenburg oder Eva Hesse, Christian Boltanskis Kleiderakkumulationen, Mike Kelleys Teppiche, Reiner Ruthenbecks Bildträger, Robert Rymans ana-

lytische Malerei, Frank Stellas Shaped Canvas, Franz Ehrhard Walters Konzept, Kunstwerke „mit dem Körper zu formen“ ... • Ostermeyer formt meist mit ihren Händen – in den letzten Jahren lässt sie aber zu, dass sich das Material im Werkprozess selbst in Form bringt. Sie kontrolliert den „Werkstoff“ nur ansatzweise: Stütznähte, Abnäher, Paspeln, Steppnähte, Knopfheftung, deutsche oder französische Schnürung, Nietungen und Noppungen dienen der Stabilisierung, legen die „endgültige“ Gestalt aber noch nicht fest.



Jacket (Windsor), 2012
Jacket, Reissweischüsse, Masse variabel
(hier 80 x 180 x 10 cm)

Kontrolle

Die von der Künstlerin verwendeten Materialien sind Nicht-Formen; sie bedingen Anti-Formen – im Gegensatz bspw. zu Steinquadern oder Baumstämmen. Erst durch die oben genannten Eingriffe können sie zu festen Formen werden. Wobei es im Werk von Andrea Ostermeyer kaum feste, zu unveränderliche Formen gibt; eher sieht man „Aggregatzustände“⁶⁵ von Formen, Möglichkeitsformen. Die Werke bleiben im Grunde konjunktivisch: ihre temporär gültige Form, vielleicht auch ihre Identität als Kunst, erhalten sie im Ausstellungsraum.⁷ • Dennoch ist nichts, was wir sehen, zufällig. Wie eine Schneiderin weiss, welche Naht sie nähen muss, damit der Anzug sitzt, so weiss Ostermeyer, wie sich „ihre“ Materialien verhalten werden – wie sie fallen, wie sie stauchen, wie sie hängen, wie sie lasten ... • Um einen platonischen Schwenk zu vollführen: Die plastischen Ideen Ostermeyers werden zu sichtbaren Formen durch das vorbereitende Handwerk und das konkrete Arbeiten bzw. Platzieren im und mit dem Raum. Aber in beiden und noch mehr Zuständen existieren sie.



grids'n nets, 2012
Kunstleder, Niete, PVC, Regalschienen
Masse variabel
Städtische Galerie Villa Zanders,
Dergjech-Gladbach

Tatsachen

Wenn die Arbeiten Ostermeyers im Ausstellungskontext, in den realen Räumen Gestalt angenommen haben, dann erst sind sie Tatsachen. Und – wie in einer aristotelischen Umkehrung – gehen dann Ideen, Metaphern, (Alb-)Träume, Sehnsüchte von ihnen aus, werden durch sie möglich. Was soll man denn erkennen, wenn die Fassade eines Gebäudes gelb gepolstert wird: eine Lehne für einen Sitzriesen, eine Pufferzone gegen die Aussen-



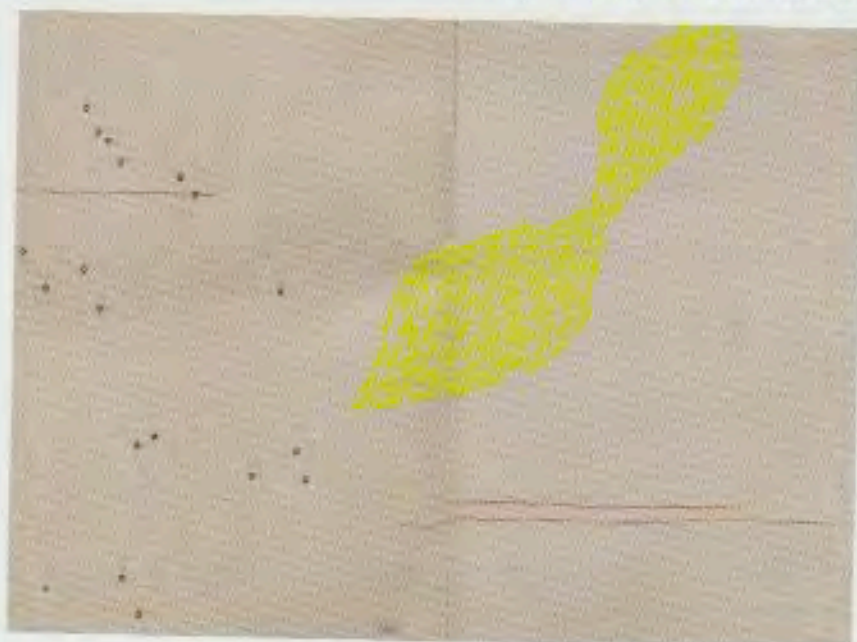
Gelbe Wand, 1997
 Sympalex, Vlieswolle, Edelstahl
 990 x 1090 x 32 cm
 Bildhauersymposium Werk 1997
 Haidenheim

welt, eine Verkleidung einer Brandmauer? Ab diesem Punkt, der Veröffentlichung, sind die Arbeiten den Deutungen der Betrachter, die Kriminologen oder Kunstbesucher sind, überlassen. Ob diese nun kunstinterner oder gesellschaftlich relevante Bedeutungen erkennen beziehungsweise benennen, das bleibt Gegenstand der subjektiven Imagination. Fassbar sind lediglich die Präzision und die Sinnlichkeit, mit der Ostermeyer mit dem Material umgeht, Unterschiedlichstes miteinander verfügt, die Ebenen Alltag und Artefakt in der Balance hält.

Plot Points

Die sichtbare Unmittelbarkeit der Arbeiten von Ostermeyer lässt sich nicht auflösen – sie sind ein Fall ohne Ende, weder Täter noch Tat noch Motiv lassen sich endgültig bestimmen, Zeitpunkt und Ort schon. Ähnlich wie in den besten Romanen oder Filmen der Schwarzen Serie verschlingen sich die Handlungsstränge dergestalt, nimmt die Geschichte so unvorhersehbare Wendungen, dass die Aufklärung zur Nebensache wird. Eine Parallele findet sich meiner Meinung nach auch zu den multiperspektivischen Stories, die

Das Grosse Heft, 2014/2015 (Detail)
 Kalhari-Papier, Schreibmaschine
 Garn, Neonband, 30 x 40 cm

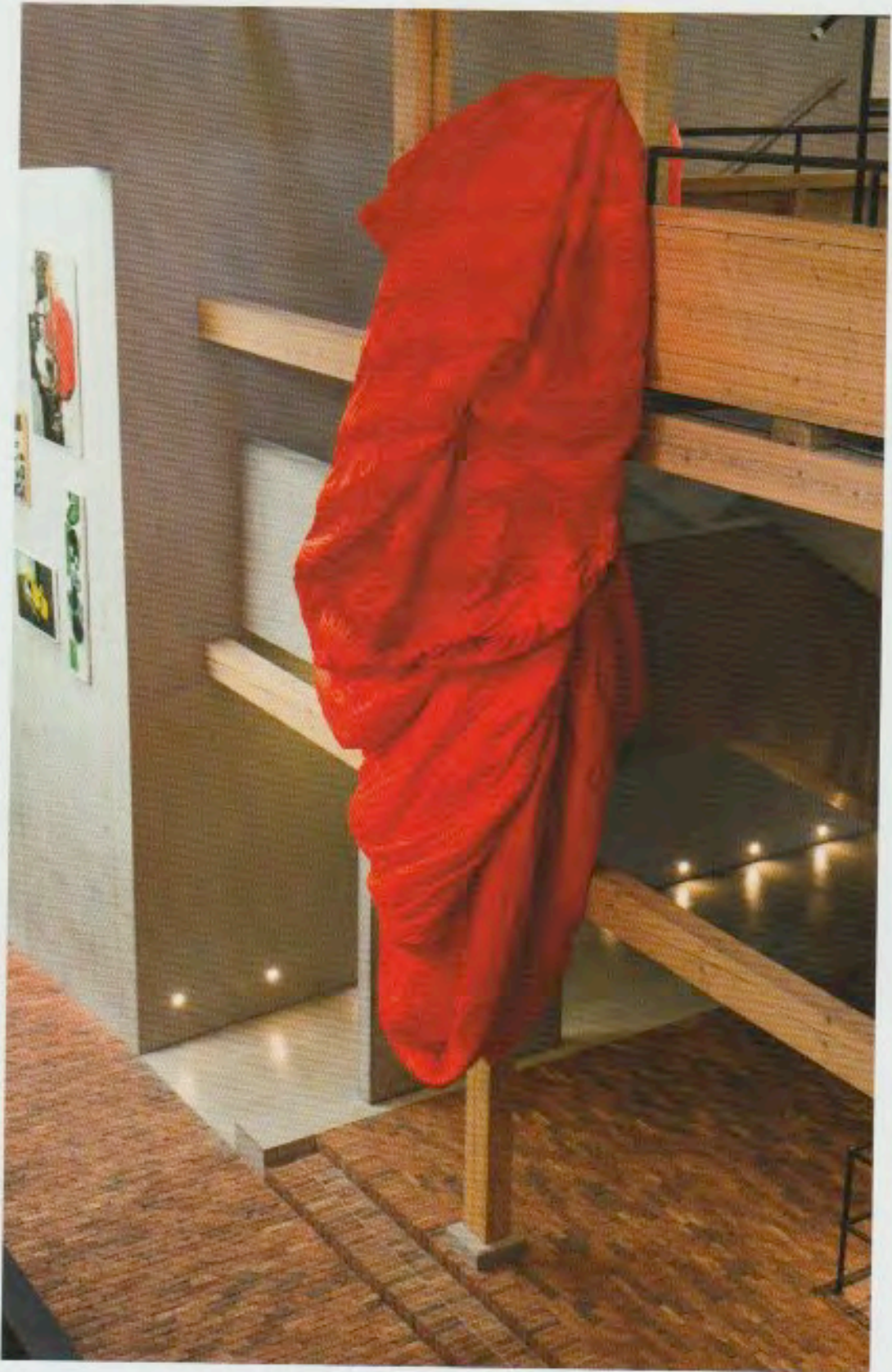


dank der Cut-up-Technik und der Sinnmontagen von Autoren wie William Burroughs verfasst, besser erzeugt wurden – immer an der Grenze des Narrativen. Obwohl Ostermeyer in keiner Weise Anekdoten erzählt, konstruiert sie mit jeder einzelnen Arbeit oder mit den Ensembles „Bild-Situationen“, „Bild-Räume“, letztlich Wissens- und Gefühlszusammenhänge, die dann doch aufklärerisch oder kathartisch wirken können. Vielleicht weil der Detektiv einen Standpunkt zur Poesie der Dinge einnehmen muss, um die Sinne der Tat, die Reflektionen zu begreifen, die in ihr stecken und die sie auslöst?



white collar, 2014
 weissenlingen, Durchmesser 40 cm

- 1 Spurensicherungen:
 über verborgene Geschichte, Kunst
 und soziales Gedächtnis, Berlin
 1983; neu aufgelegt als Spuren-
 sicherung: die Wissenschaft auf der
 Suche nach sich selbst, 2011;
 italienische Ausgabe: Spie, Radici di
 un paradigma indiziaro, in: Crisi
 della ragione, Mailand 1979.
- 2 Werkcharakter im Sinne der
 Semiotik; siehe auch: Dieter Mersch
 (Hg.), Zeichen über Zeichen: Texte
 zur Semiotik von Peirce bis Eco
 und Derrida, München 1998.
- 3 Der Kunst, gerade der Plastik und
 Objektkunst, fremdes Material gibt
 es eigentlich seit Marcel Duchamp
 nicht mehr. Erstaunlich ist eher,
 dass noch heute edle Substanzen wie
 Gold, Bronze, Marmor usw. „das“
 Kunstwerk (zumindest in den Augen
 der Laien) nobilitieren; beständige
 Verwechslung von Inhalt und Gehalt.
 Siehe auch: Grenzenlose Skulptur,
 Ein Überblick über das Skulpturale
 heute; Kunstforum International,
 Bd. 229, Oktober/November 2014,
 Ruppichteroth 2014 (hg. von
 Sabine B. Vogel).
- 4 Die Materialangaben verunsichern
 grundsätzlich die Zollbehörden,
 deren Raster für Kunst nicht unbedingt
 Altkleider umfasst.
- 5 Dass dabei „typisch weibliche“
 Tätigkeiten sind, betrachte ich als
 marginal.
- 6 Ostermeyer verwendete den
 Begriff „Aggregat“, um eine Werkreihe
 der 1990er Jahre zu bezeichnen.
- 7 Das folgende gilt für Werkreihen
 wie die Beutel, die grids'n'nets usw.
 Die kleinformatischen Wandarbeiten,
 Hänge- oder gar Sockelarbeiten sind
 teils im Atelier „ausformuliert“.
 Allerdings verändert die Zuordnung
 zu Räumen oder Situationen auch
 deren Erscheinung.















loop pink/blue, 1996
Kunstleder

loop red/white, 1998
Kunstleder





Weisse Hemden, 2014
Baumwolle, Eisenring

Isadora, 2015
Foulards, Wind

white collar I, 2014
Hemdenkragen

Das Esszimmer, 1987
Foto, Tesafilm,
Nähmaschinenlochung

Atelier Beckmann, 1999
Foto, Gerni

Villa Medici, 1999
Foto, Gerni

Zitzengranate, 2014
Kunstleder, Jersey, Bündchen

turning point, 2014
Gewebeplane









white collar I, 2014
Hemdenkragen

Zitzengrenze, 2014
Kunstleder, Jersey, Bündchen

Atelier Beckmann, 1999
Foto, Garn

Villa Medici, 1999
Foto, Garn

Der Flur, 1987
Foto, Folie, Garn

turning point, 2014
Gewebeplane

Weisse Hemden, 2014
Baumwolle, Eisenring

Das Grosse Heft, 2014-2016
Kahle-Papier, Garn,
Schreibmaschine, Neonband

Diskretion – bitte, 2014
Baumwolle / Kreidestreifenstoff



white collar I, 2014
Hemdenkragen

Muschelschubser, 2014
Kunstleder, Messing
100 x 30 x 10 cm



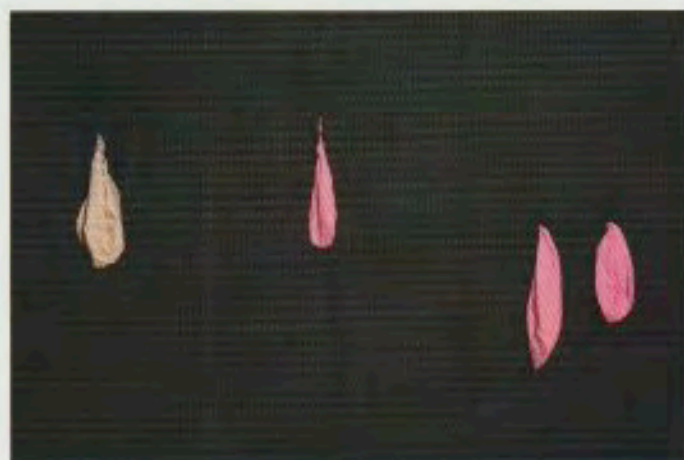
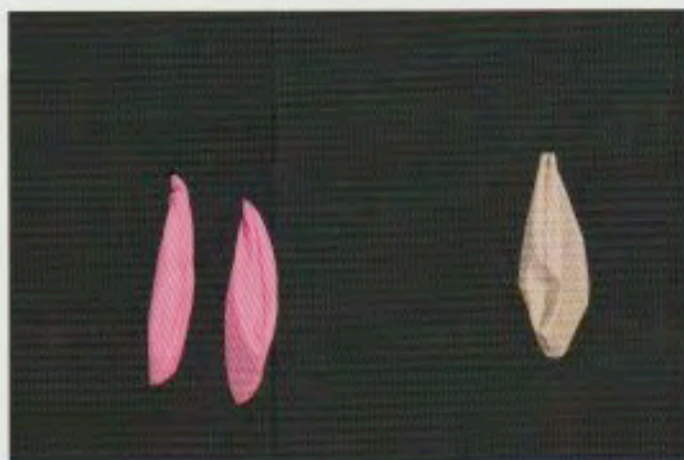


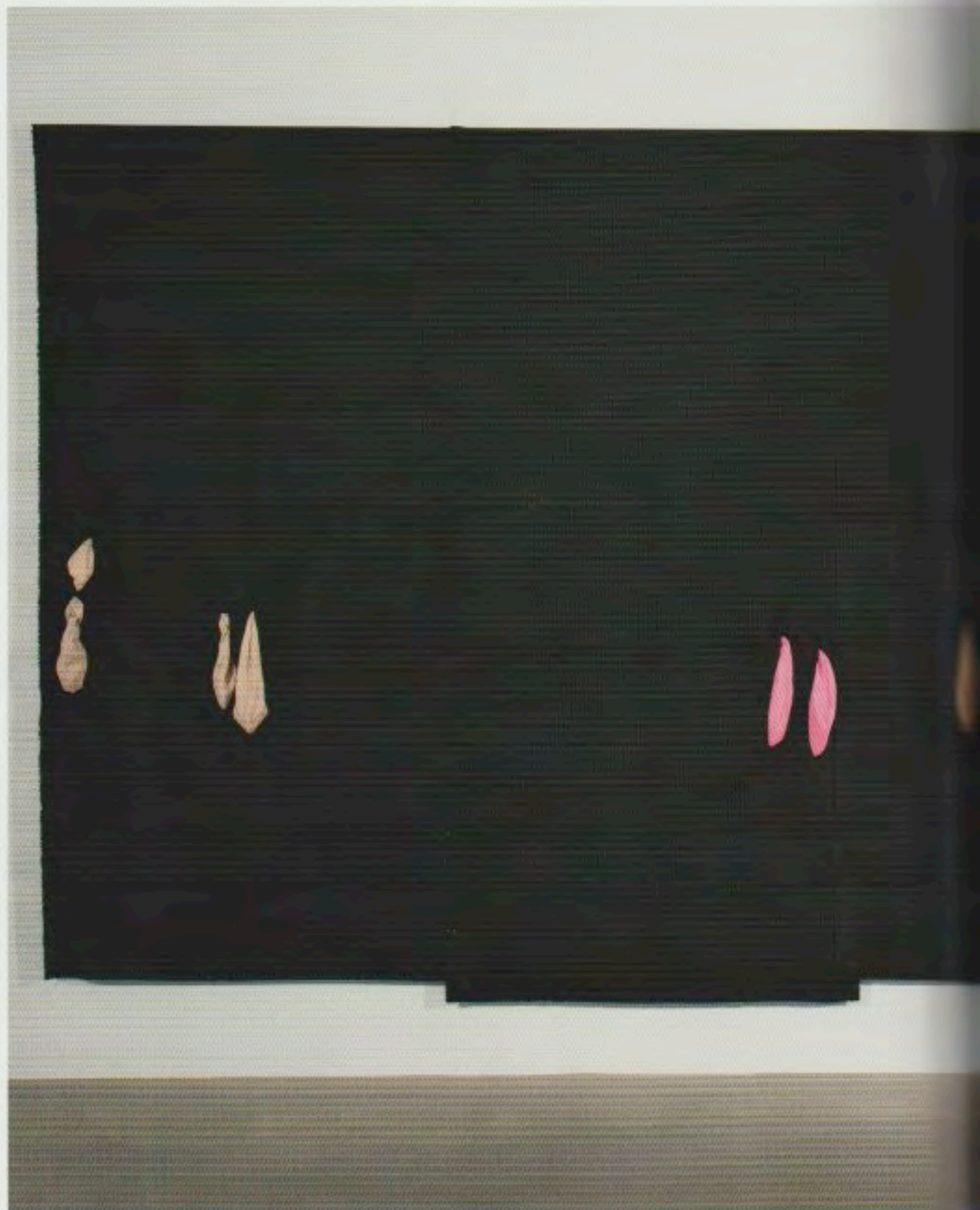


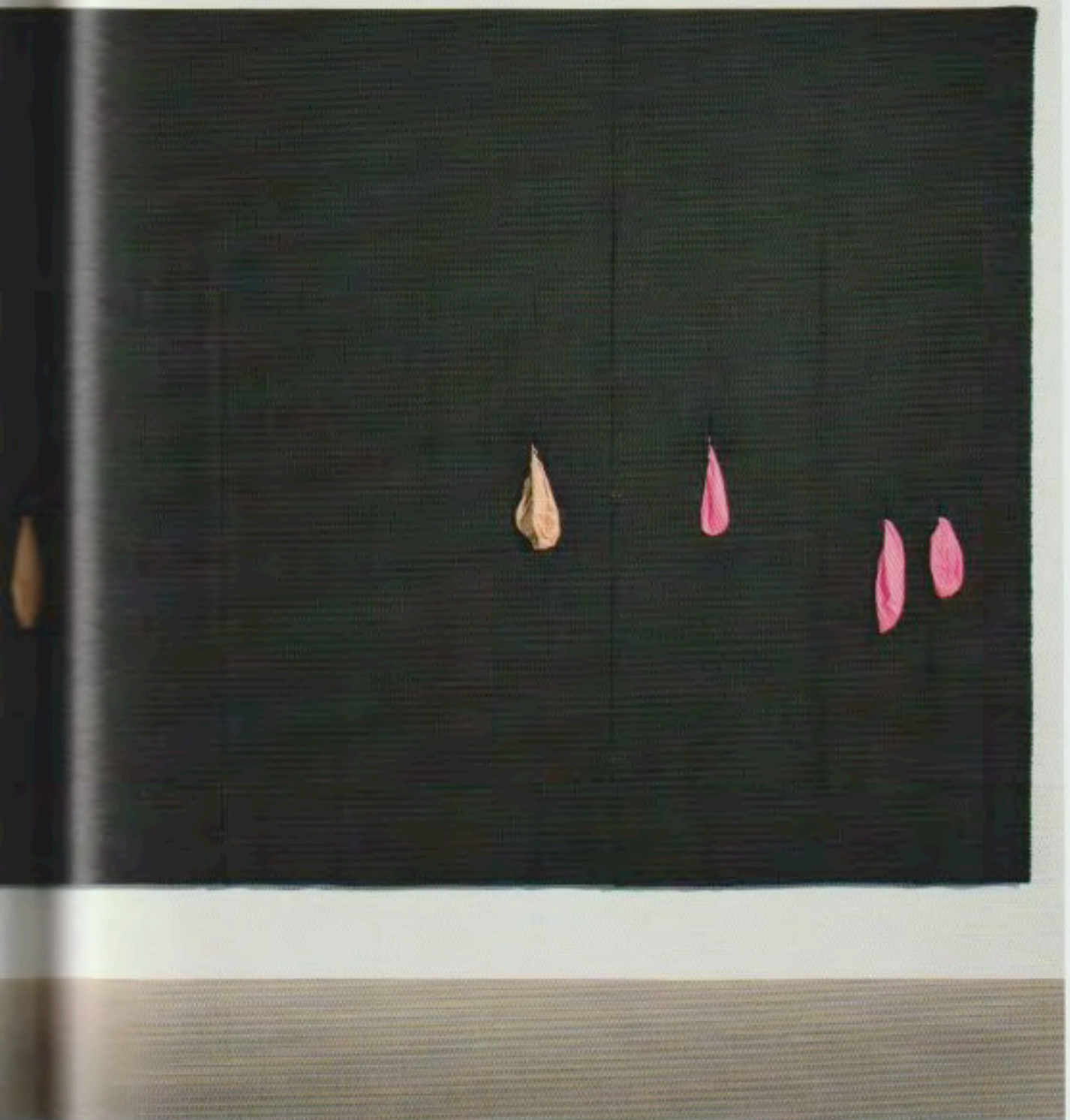


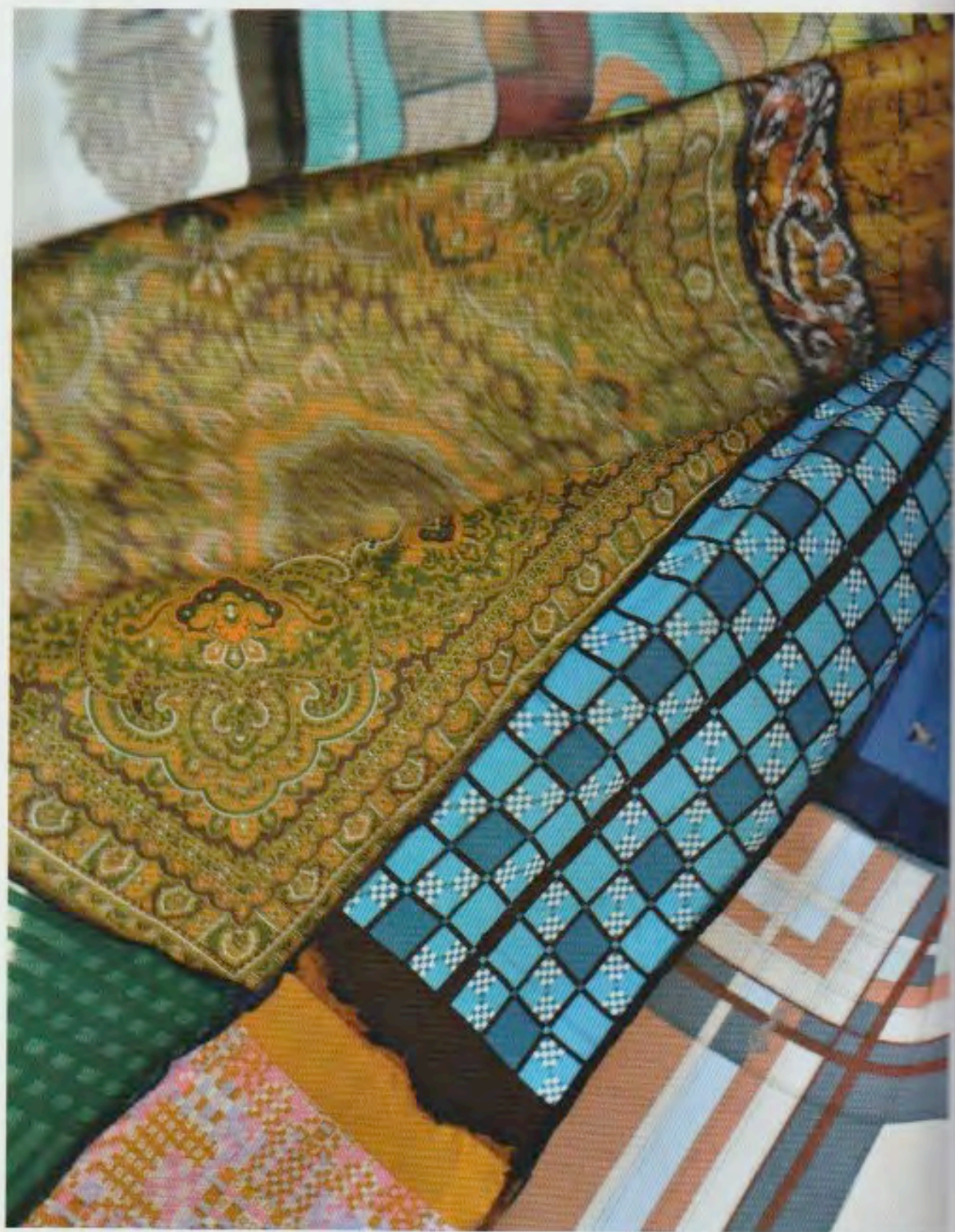
doubleBOSS, 2015
3 Boss-Jackets, Reißverschlüsse
180 x 40 x 20 cm











Isadora 2015

Roland Scotti

Während der Vorbereitungszeit der Ausstellung arbeitete Andrea Ostermeyer an einem Werk, das mehrere Konstanten ihres plastischen Denkens und Handelns vereint: *Isadora*, eine Arbeit aus Foulards, Wind und Licht. In der Kunsthalle Ziegelhütte wird diese Arbeit, deren Arbeitstitel *Meiner Grossmutter Halstuch* war, das erste Mal gezeigt. Ostermeyer hat tatsächlich all jene Seidenschals, die ihre Grossmutter, aber auch ihre Mutter kauften, trugen und aufbewahrten, zusammengenäht – und in gewisser Weise einen leichten, langrechteckigen Quilt, eine Zierdecke, hergestellt. • Das gegebene Material, eben die Schals in verschiedener Grösse, mal quadratisch, mal rechteckig, transportieren neben der individuellen Geschichte, der Erinnerung an Vorfahrinnen, auch eine Geschmacks- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Damenschals, im Übrigen alle Vintage, stehen aber auch für die Geschichte der Frau, die eigene und die zugeschriebene. Die Tücher, mal um den Hals geschlungen, mal als Kopftuch getragen, mal einfach über die Jacke geworfen, stehen als pars pro toto für Schönheit, für Luxus, für Lebensstil – für einen Raum, den man mit jenem einer angewandten, einer gelebten Ästhetik verbinden könnte: Textilkunst, nicht unbedingt von Frauen hergestellt, aber (damals) ausschliesslich von Frauen genutzt.

• Der endgültige Titel *Isadora* verweist auf diesen soziokulturellen Aspekt. Nur schwingt plötzlich Tragik mit. Gerade dadurch, dass Ostermeyer den Schalschlauch mithilfe eines von einem Standventilator erzeugten Lüftchens im meist sonnenbestrahlten Schaufenster der Kunsthalle tanzen lässt, erzeugt sie das durchaus angenehme Gefühl einer sommerlichen Ausfahrt im Cabriolet, zumindest die Erinnerung daran. Im Falle der Tänzerin Isadora Duncan (1877–1927), die knapp 50jährig in Nizza starb, weil sich ihr langer roter Seidenschal in den Speichen eines Sportwagens verfang und ihr das Genick brach, wird das

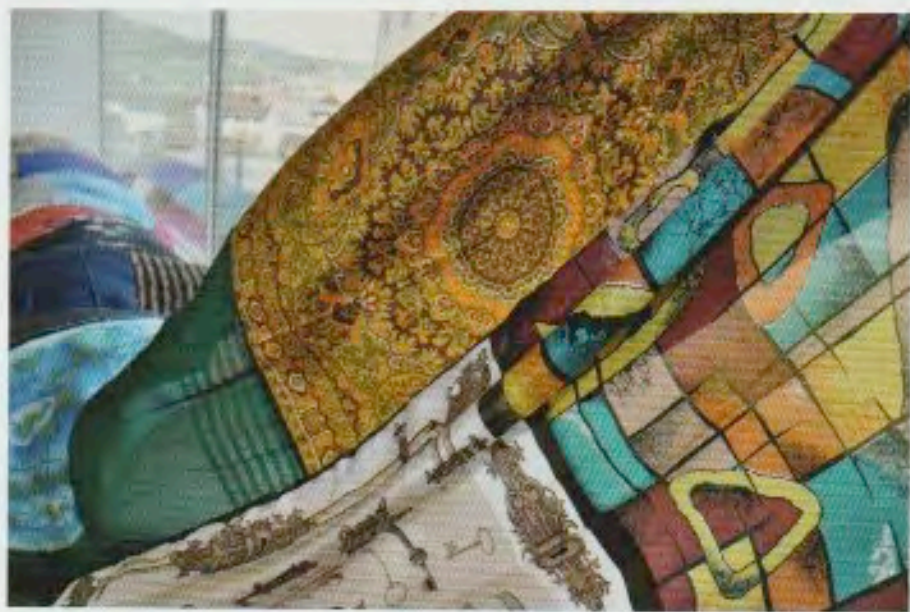
Zeichen der Happy Few – im Sinne von Stendhal – zur tödlichen Falle. Isadora Duncan, eine der Begründerinnen des Modern Dance, war auch eine der Leuchtfiguren der weiblichen Emanzipation, nicht zuletzt aufgrund ihrer ehekritischen Statements. Die Inszenierung einer selbstbewussten Weiblichkeit war Teil ihres öffentlichen Bildes – und wurde in gewisser Weise zu einem Leitbild der „besonderen“ Frau, der Frau mit Formgefühl und Klugheit. Man denke an Audrey Hepburn in dem Film *Sabrina* (1954), an Grace Kelly in Monaco oder an eines der schönsten und traurigsten Lieder der



Sängerin Marianne Faithfull *Ballad of Lucy Jordan*, mit der Zeile: „At the age of thirty-seven she realised she'd never ride through Paris in a sports car with the warm wind in her hair.“ • Diese „Kulturgeschichte“ wird bei Ostermeyer zu einem plastischen Ereignis. Im Schaufenster wurde die Stoffbahn, vielleicht auch die Seidenstrasse, so gelegt und an einer Stelle gehängt, dass der Ventilator-Wind unter die Tücher weht. Es bilden sich wandernde Volumen, Bilderdünen, Farbfaltungen usw. Im von vorne kommenden Sonnenlicht werden die Stoffbilder transparent, sie überlagern sich, lösen sich auf, werden zum Modell ästhetischer Mobilität oder einer mobilen Ästhetik: Schönheit und Bedeutung erscheinen wie von selbst, um zugleich wieder zu verschwinden – und anders aufzuleuchten. Das Werk *Isadora* ist bedingungslos einfach, aussergewöhnlich sinnlich – und radikal „in sich tragend“.



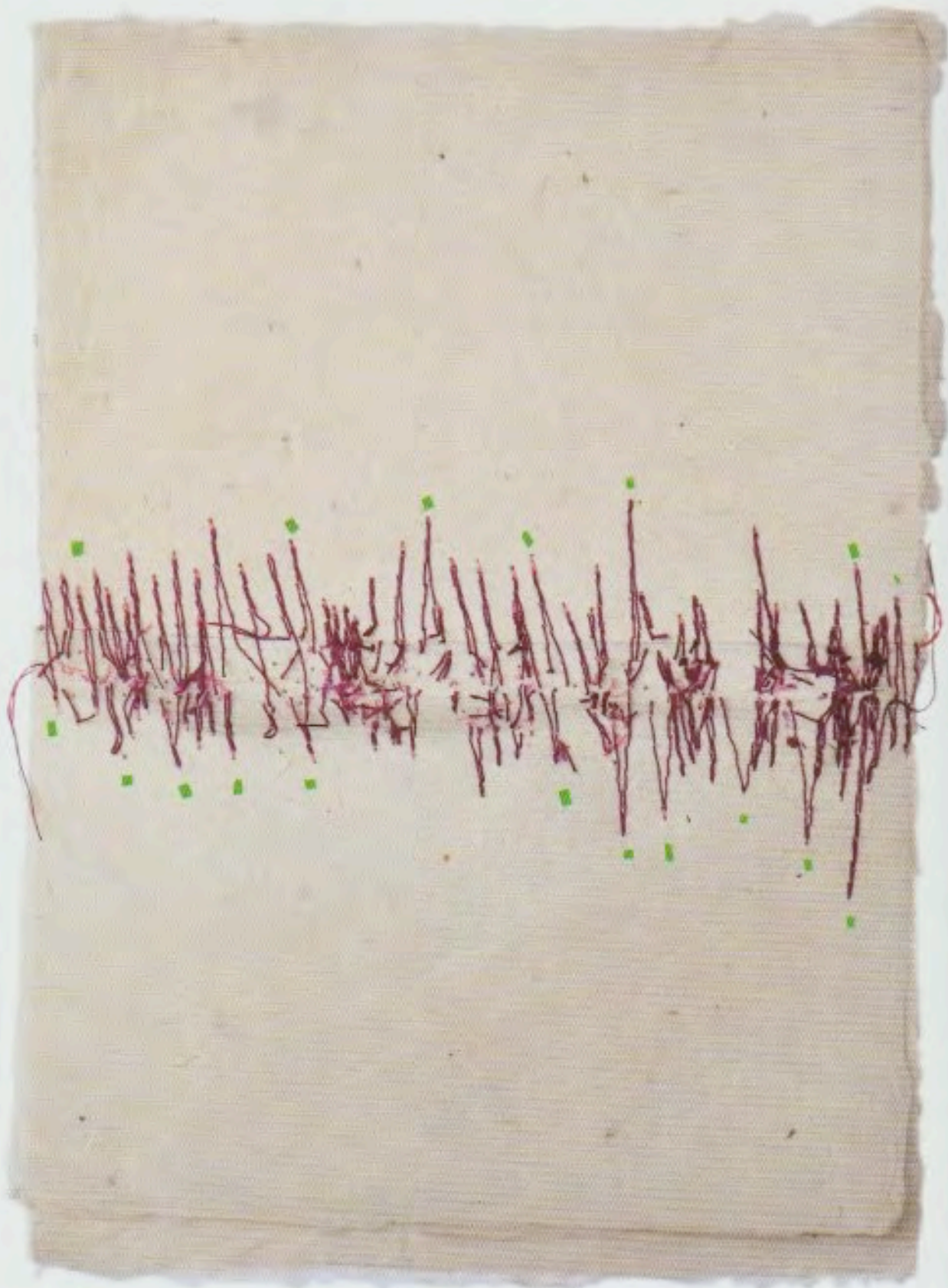












Näh-Zeichnungen Schreibmaschine-Zeichnungen Das Grosse Heft

In den ersten Jahren des Studiums hat es mich interessiert, jenseits der Skizze mit dem Bleistift einen autonomen Umgang im Bereich der Zeichnung zu finden. Um eine größere Distanz zu entwickeln zwischen dem Bleistift und dem Blatt Papier habe ich mit einer anderen Übersetzung der Handschriftlichkeit begonnen: mit der Schreibmaschine und mit der Nähmaschine ist eine Form der Zeichnung auf dem Papier entstanden, in der die Maschinen jeweils die Notationen der Handbewegungen übersetzen bzw. nachzeichnen. • Seit Anfang der 80iger Jahre habe ich ausschließlich mit Schwarz/Weiss-Filmen Räume – Hotelzimmer wie private Wohnräume – systematisch „abgetastet“ und versucht, den Raum mit all seinen Stimmungen in vielen verschiedenen Einzelaufnahmen abzubilden. Diese Negative habe ich dann in der Dunkelkammer abgezogen und mittels der Nähmaschine wieder zu einem Gesamtraum zusammengefügt. Das Einzelbild spielt hierbei keine Rolle, die Nähmaschine zerstört auf der einen Seite das einzelne Bild, gleichzeitig ist es durch den Einsatz der Nähmaschine möglich den Raum als solchen wiederzugeben. Die Naht ist eine Niederschrift der Handbewegung jenseits des Bleistiftes. • Über die Jahre sind verschiedene Gruppen von übernähten Fotoarbeiten und Schreibmaschinen-Zeichnungen entstanden. Im Jahr 2000 fand ich durch den Einsatz des Ink-Jet-Verfahrens –

Das Grosse Heft (Naht), 2014
Kahari-Papier, Schreibmaschine,
Neonband, 40 x 30 cm

La mer, 2002
Inkjet-Print auf Platte
300 x 1100 cm
Schloss Agathenburg, 2009



so wie es in der Werbebranche für den Ausdruck von Bannern verwendet wird – einen neuen Zugang, um die Verlassenheit, Trostlosigkeit und auch Melancholie mancher Orte neu, in anderem Format und eben auch jenseits der Handschriftlichkeit ins Bild zu bringen. Teilweise ist ein Schriftzug ein-

gefügt. • Ein weiterer Aspekt kam 2009 hinzu: Im Schloss Agathenburg bei Hamburg habe ich von Aufnahmen eines verlassenen Hotelzimmers in Farbe eine Wandabwicklung installiert und diese konterkariert mit Schwarz/Weiss-Audrucken früherer Wohnräume. Die Farbausdrucke des anonymen Hotelzimmers erscheinen randlos im Tintenstrahldruck aneinander gehängt – sozusagen als Folie für die vier „Inseln“ aus lose aneinander und übereinander gefügten Schwarz/Weiss-Bildern: ein „Fotoalbum, in dem sich verschiedene Zeitebenen überlagern: Gegenwart und Vergangenheit, Erinnern und Vergessen.

Andrea Ostermeyer, 2009



Das Grosse Heft, 2014-2015
Kahani-Papier, Garn, Schreibmaschine
Neonband

Die jüngste Reihe mit Arbeiten auf Papier, *Das Grosse Heft* (2014/2015), kann auch als Notizbuch gelesen werden. Die Notizen – Spuren der Schreibmaschinentasten, Nähmaschinenbewegungen und Akzentuierungen mit neonfarbenen Klebebändern – changieren zwischen Stimmungsbildern, kunsthistorischen Momentaufnahmen oder Raumimprovisationen. Die choreographische Notation verweist auf das aus der eigenen Bewegung und der kalkulierten Formensetzung resultierende Raum- und Volumenverständnis der Künstlerin Andrea Ostermeyer.

Roland Scotti, 2015



Das Grosse Heft (Blinky), 2014

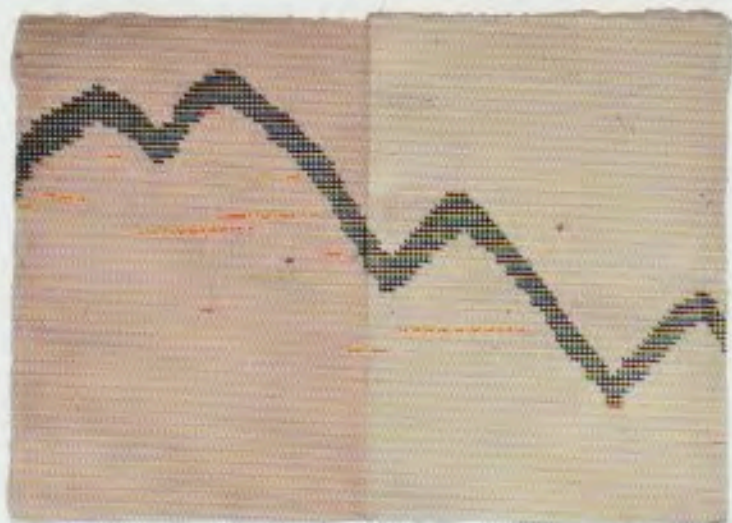
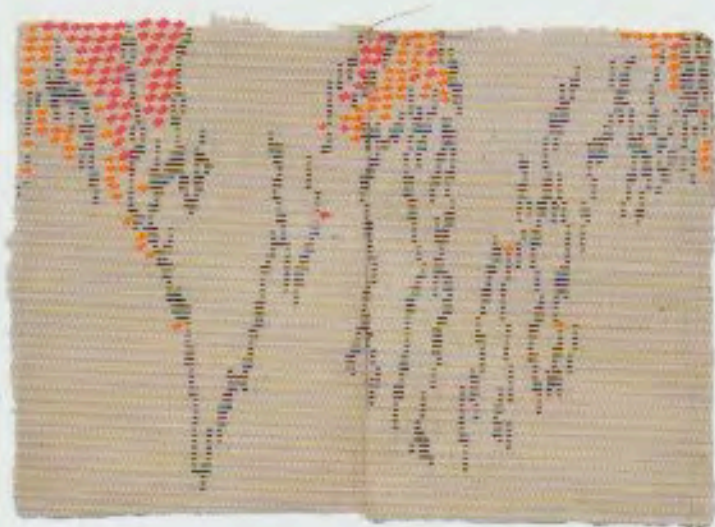
Kahari-Papier, Schreibmaschine,
Neonband, 40 x 30 cm

Das Grosse Heft (Regenzittern), 2014

Kahari-Papier, Schreibmaschine,
Neonband, 30 x 40 cm

Das Grosse Heft (Börse), 2014

Kahari-Papier, Schreibmaschine,
Neonband, 30 x 40 cm



Andrea Ostermeyer

Geboren 1961 in Lübeck;
lebte von 1993 bis 2006 in Köln;
seit 2006 in Mannheim.

Studium

1983 bis 1989
Studium an der Hochschule für bildende
Künste, Braunschweig; Meister-
schülerin bei Heinz-Günter Prager

Stipendien

1989/1991
Kunstpries des Kunstvereins Hannover

1989
Rudolf Wilke Preis der Stadt
Braunschweig

1990
Villa Romana Gaststipendium, Florenz

1991
Sprengel-Preis für bildende Kunst,
Hannover; Barkenhoff-Stipendium
Worpawede

1992
Deutscher Künstlerbundpreis

1993
Villa Massimo-Stipendium, Rom

1995
Arbeitsstipendium Kunstfonds, Bonn

1996
Kunstpries der Stadt Nordhorn

Lehrstätigkeiten

2004 bis 2008
Dozentin an der Kunstakademie Münster

2008/09
Gastprofessur an der Hochschule für
Bildende Künste, Braunschweig

2010/12/13
Vertretungsprofessur Hochschule für
Gestaltung, Mainz

2014/15
Lehrauftrag Hochschule für Gestaltung,
Mainz

Realisierte Kunst am Bau-Arbeiten

2009
Realisierung einer Schrift-Arbeit an einer
Aussenwand und Glasfassade der
LB LUX, Luxemburg

2001/02
Marinetechnikschule Parow, Stralsund
(mit Friedhelm Falke)

2000
Foyer des Schauspielhaus Hannover
(mit Friedhelm Falke)

1999
Rehabilitationszentrum Heilig-Geist-
Krankenhaus, Köln (mit Friedhelm Falke)

1997/98
ADAC-Niederlassung/ Sachsen-Anhalt,
Hannover (mit Friedhelm Falke)

1996
Kurzentrum Bad Suderode (mit
Friedhelm Falke)

1993
Realisierung des Wettbewerbsvorschlags,
PTB Braunschweig

Temporäre ortsbezogene Arbeiten

1998
Neuer Boden für Tessonow, Dresden
Hellerau

1997/98
Sleeping on your side, Werk 97,
Heidenheim

Einzelausstellungen (Auswahl)

2015
Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell (EK);
Galerie Pamme-Vogelsang, Köln;
Galerie im Tulla, Mannheim

2014
Kubus, Städtische Galerie Hannover (EK);
Galerie vom Zufall und vom Glück,
Hannover

2013
Volksbank Kaiserslautern in Kooperation
mit der Pfalzgalerie Kaiserslautern,
Projektraum Fogg, Kost-Bar, Mannheim

2012
Lava magna, Kulturzentrum Stiftskirche,
Sinsheim (mit Margret Eicher)

2011
LB Luxembourg, Luxemburg

2009
Schloss Agathenburg, Agathenburg
(mit Paul Schwarz)

2006
Kunstmuseum Heidenheim (EK)

2004
Overbeck-Gesellschaft, Kunstverein
Lübeck; Kunsthistorisches Institut, Bonn

2003
Städtische Galerie Gladbeck (EK)

2002
Kunstmuseum Alte Post, Mülheim an
der Ruhr (EK)

2001
Allgemeiner Konsumverein, Braunschweig
(EK)

2000
Rheinisches Landesmuseum Bonn, Alte
Rotation des Generalanzeigers, Bonn (EK)

1999
Galerie MXM, Prag

1998
Kunstverein Bremerhaven; Kunstfonds,
Bonn (EK)

1996
Städtische Galerie Nordhorn (EK)

1994
Salonstücke I, Städtische Galerie Villa
Zanders, Bergisch Gladbach (EK);
Ursula-Blickle-Stiftung, Kraichtal (EK)

1991
Stipendistin des Kunstpreises des
Kunstvereins Hannover (EK)

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

2013
Galerie Oberem, Bremen

2012
Städtische Galerie Villa Zanders,
Bergisch-Gladbach

2011
Städtische Galerie Offenburg;
Forum Kunst Rottweil

2010
Fremde Heimat, Kunsthalle Mannheim,
Mannheim (K); Regionale, Wilhelm-Hack-
Museum, Ludwigshafen am Rhein (K)

2009
Deri Frie Udstilling, Kopenhagen

2008
25 Jahre Kunstpreis des Kunstvereins
Hannover, Kunstverein Hannover

2007
de natura artis, Schloss Agathenburg,
Agathenburg

2005
Kab-Museum für zeitgenössische Kunst,
Eupen, Belgien

2001
Hausarbeiten, Städtische Galerie
Nordhorn (K); Triennale Kleinplastik,
Fellbach (K)

2000
Skulptur 2000, Kunsthalle Wilhelmshaven
(K); *Kabinett der Zeichnung*, Kunstverein
Düsseldorf, Kunstverein Lingen,
Kunstsammlung Chemnitz, Stuttgarter
Kunstverein (K)

1998
Plastik akut, Kärntner Landesgalerie,
Klagenfurt (K)

1986
Zeitströmungen, Sammlung der
Sparkassenstiftung Neues Museum
Weserburg, Bremen (K)

1994
ROMAEUROPA, Villa Massimo, Rom

1991
Forum Junger Kunst, Kunsthalle Kiel,
Städtische Galerie Wolfsburg, Museum
Bochum (K)

1989
Preisräger der Villa Romana,
Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Bibliografie

2014
Giso Wisting, *Von weißen Hemden*,
Städtische Galerie Hannover

2007
Hannes Böhringer, *De natura artis*,
Schloss Agathenburg

2006
René Hirner, in: *Rosenrose Orangerot*,
Kunstmuseum Heidenheim

2003
Jan Peter Koerver, in: *Kirschblüten/
Kirchblütenzeit*, Städtische Galerie
Gladbeck

2002
Gabriele Uslaberg, in: *Flüchtige Bleibe,
Tefer Schummer*, Kunstmuseum Mülheim
Claus-Artur Scheier, Vortrag im

Allgemeiner Konsumverein Braunschweig
am 19. April 2001

2001
Claus-Artur Scheier, zu *Schlaflos in
fahlem Licht*, Allgemeiner Konsumverein
Braunschweig

Roland Nachtigäller, in: *Hausarbeiten*,
Städtische Galerie Nordhorn
Jan Peter Koerver, in: *Käual, Verwicklungen*,
Triennale Kleinplastik, Fellbach

2000
Renate Puvogel, *Zwischen Schlafen und
Wachen*, in: *Orange still sleeping*,
Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Ute Riese, in: *Skulptur 2000*, Kunsthalle
Wilhelmshaven

Helga Meister, in: *Kunstforum 128*
Sabine Müller, in: *Das Öffentliche und
das Private*, Kunstverein Malkasten,
Düsseldorf

1999
Annelie Pohlen, *Aufstieg ins Freie*, in:
Gelb am Horizont, Kunstraum
Kunstfonds, Bonn

Gerhard Kolberg, in: *Kunst-gedüngt*,
Führwerkswaage Köln
Lothar Romain/Ludwig Zerull/Ingo Keimer,
in: *BAU-ART*, Kunst am Bau,
Niedersachsen

Thomas Hirsch, *Räume und Orte*,
Chances – Künstler in Köln,

1998
Ulrich Bischoff, *Zur Qualifizierung von
Orten*, in: *Neuer Boden für Tessenow*,
Dresden

Claudia Reichart, *mittendrin*, in:
Neuer Boden für Tessenow, Dresden
Petra Oelschlägel, *Die raumbezogenen
Bodenarbeiten von Andrea Ostermeyer*,
in: *Plastik akut*, Kärntner Landesgalerie,
Klagenfurt

Michael Stoerber, mit Friedhelm Falke, in:
Manchmal am Ende des Nachmittags,
Preussag Hannover
Annelie Lütgens, *Leere und Anwesenheit*,
in: *Werk 97*, Heidenheim

1997
Justus Jonas-Edel, *Drei Arbeiten im
Braunschweiger Dom*, *Braunschweiger
Dom VII*, Braunschweig (Hg. von
Domkirchenvorstand)

1996
Michael Schwarz in: *Zeitströmungen*,
Niedersächsische Sparkassenstiftung,
Hannover

Roland Scotti, *Körper*, in: *Chicks'n
soaps/Sibirische Territorien*, Städtische
Galerie Nordhorn

Nicola Lepp, *Auskahr und Wiederkehr*,
in: *Chicks'n soaps/Sibirische Territorien*,
Städtische Galerie Nordhorn

1994/1995
pubblicita, Villa Massimo, Rom

1994
Reinhold Happel, in: *Artist*, Nr.19
Michael Schwarz, *Auswählen, Aufbauen,
Weitersuchen*, in: *Schnittstellen*,
Kunstverein Heidelberg
Hans Gercke, *Wachstuch tut's auch*, in:
Andrea Ostermeyer, *Ursula-Blickle-*
Stiftung, Kraichtal
Petra Oelschlägel, *Proletentappich I*, in:
Salonslücke I, Städtische Galerie
Bergisch-Gladbach, EK

1993
Reinhold Happel, in: *Andrea Ostermeyer*,
Kunstverein Wolfenbüttel

1992
Carsten Ahrens, *Geometrien des
Lebendigen*, in: *Nike*, Nr. 42

1991
Eckhard Schneider, in:
Andrea Ostermeyer, Kunstverein Hannover
Michael Schwarz, in: *Andrea Ostermeyer*,
Kunstverein Hannover

Fernsehufzeichnungen

1998
SDR 3, Bergmann's ART, Dokumentation
der Heidenheimer Arbeit

1995
SDR 3, etcetera, Porträt von Rudij
Bergmann

1993
SAT 1 Regional, Porträt von Wilfried Köpke

1993
NDR 3, Gespräch mit Peter Harcke

K = Katalog; EK = Einzelkatalog

Diese Publikation begleitet die Ausstellung

Andrea Ostermeyer – White Collar

Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell
9. Mai bis 6. September 2015

Herausgegeben von Roland Scotti im Auftrag der Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell

© 2015 für diese Ausgabe: Steidl Göttingen • © 2015 Verlag der Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell • © 2015 für alle Werke und Fotografien Andrea Ostermeyer und ProLiteraris, Zürich • © 2015 für Werkreproduktionen und Ausstellungsaufnahmen Andrea Ostermeyer (S. 6, 8, 9 u., 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20 u., 21, 28 r., 29, 32, 43, 44 r., 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53 u., Umschlag RS.), David Janecek (S. 9 o., 15, 16 M., 20 o.), S.B. Anders (S. 11), Alistair Overbrück (S. 7). • © 2015 für die Ausstellungsreproduktionen Kunsthalle Ziegelhütte Urs Baumann, Gais (S. 4, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44 l., 48, 52, Umschlag VS.) • © 2015 für die Texte Roland Scotti, Reinhard Spieler und Andrea Ostermeyer

Umschlagabbildung: Andrea Ostermeyer, *white collar!*, 2014 (VS.); *Isadora*, 2015 (RS.) • Buchgestaltung: Sarah Winter / Steidl Verlag und Roland Scotti • Scans: Steidl's digital darkroom • Gesamtherstellung und Druck: Steidl, Göttingen • Steidl • Düstere Str. 4 / D-37073 Göttingen • Tel. +49 551 49 60 60 / Fax +49 551 49 60 649 • mail@steidl.de • steidl.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet werden.

Museumsausgabe: ISBN 978-3-906966-37-3
Verlagsausgabe: ISBN 978-3-95829-059-4

Printed in Germany by Steidl



Heinrich Gebert
Kulturstiftung Appenzell

Verlagsnummer

ISBN 978-3-95829-059-4



9 783958 290594

Printed in Germany by Steidl

Museumangebot

ISBN 978-3-906866-87-3



9 783906 966373

Printed in Germany by Steidl