



VORWORT

Zwei Anlässe haben zu dem vorliegenden Katalog geführt. Im Juli 2003 feierte Ingrid Obendiek ihren 70. Geburtstag, den sie mit einer kleinen retrospektiven Werkschau im FFFZ Kunstforum Düsseldorf beging (Foto links). Im Mai 2004 eröffnet sie eine weitere Ausstellung im Foyer des Landeskirchenamtes der Evangelischen Kirche im Rheinland in Düsseldorf, zu der dieser Katalog erscheint. Die Malerei, die sie darin zeigt, markiert wichtige Stationen ihrer 25-jährigen Schaffenszeit, angefangen mit Einzelbildern aus den frühen 80er Jahren bis hin zur aktuellen Serie der Ur-Grund-Bilder, wo sie nach all den Jahren der künstlerischen Suche angekommen ist. Dennoch beinhaltet der Katalog keine Gesamtwerkschau.

Er ist vielmehr gedacht als erster Teil eines mehrteiligen Dokumentationsvorhabens ihrer künstlerischen Arbeiten, welches die ausgewählten Werke nicht primär chronologisch ordnet, sondern nach Werkkomplexen und immer wiederkehrenden Fragestellungen strukturiert. Während der künstlerischen Auseinandersetzung entstanden immer öfter aufeinanderfolgend Bilder, die sich zu einzelnen Werkgruppen konstellierte.

Zeichnungen, künstlerisch bearbeitete Objekte aus der Natur, oder mehr gesellschaftspolitisch orientierte Kunstprojekte werden in die Werkdokumentation eingeflochten in der Absicht, aus einer jeweils anderen Perspektive den Blick auf die stets um die menschliche Existenz kreisenden Themen der Malerei zu öffnen.

Dieser Band 1 hat sich zum Ziel gesetzt, den LeserInnen Einblick in den Entstehungszusammenhang und die Entwicklungsgeschichte der Malerei Obendieks zu geben. Der rote Faden, der sich durch alle Bilder zieht, ist das lustvolle Experimentieren mit Farben und Formen auf der Bildfläche. Nichts ist dahinter verborgen, alles findet auf der Oberfläche der Bilder statt. Während Ingrid Obendiek in den frühen Bildern die Form als Farbfläche im Verhältnis zur Linie erforscht hat, konzentriert sie sich in der Serie der kolossalen Bilder auf die Analyse des Verhältnisses von Farbform und Farbumfeld mit dem Ergebnis, dass diese Unterscheidung in ihrer Malerei, die sich als flächige Malerei versteht, nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Spannend zu erleben ist es für uns BetrachterInnen, wie die Malerin 2002 in den großflächigen Wandbildern auf Papier die frühe Beschäftigung mit der Linie und Fläche erneut aufgreift und zu ganz anderen ästhetischen Bildlösungen gelangt als 20 Jahre vorher.

Das Werkgespräch versteht sich als Praxis der Vermittlung und richtet den Blick auf die Bilder aus zwei unterschiedlichen Perspektiven, der Kunstpraxis einerseits und der Kunstrezeption andererseits. Wir diskutieren über die ästhetische Wahrnehmung der künstlerischen Arbeiten und die Vorgehensweisen, die zu diesen Werken geführt haben. Durch die Form des Dialogs wollen wir gezielt dazu beitragen, die immer noch getrennte Vorstellung vom Kunstmachen hier und dem Reden über die Kunst dort aufzulösen. Das Gespräch zeigt, dass man als Sprechende genauso wie als Malende in einen kunstkommentierenden Diskurs verwickelt ist, aber gleichzeitig eine analytische Reflexion über Kunst einnehmen kann.

Ingrid Obendiek, geboren 1933, ist aufgewachsen mit der Idee der gegenstandslosen Malerei als revolutionärer Befreiung von allen abbildhaften, dienenden Aufgaben. Man denke an die Rolle der Abstraktion nach dem 2. Weltkrieg als neue Weltsprache nach der Stunde Null. Sie überwand, so die Ideologie, die von den Faschisten kompromittierte Figuration. Damals wie heute ist es eine delikate Angelegenheit, sich mit der Malerei im zeitgenössischen Umfeld moderner bildgebender Verfahren zu positionieren. Zu unterscheiden zwischen klarer Aufrechterhaltung der Tradition und reaktionärem Traditionalismus ist zu einer nicht einfachen Aufgabe in der Kunstdiskussion geworden. Künstler haben sich dann in der Geschichte der Malerei als aufrichtig erwiesen, wenn sie eine klare Priorität gesetzt haben, insofern die ästhetische Entscheidung die Oberhand über die politisch-ideologischen Überzeugungen und metaphysischen Ideale behalten hat. Trotz ihrer abstrakten Malweise ist Ingrid Obendiek keineswegs eine traditionelle, geschweige denn unpolitische Malerin, schon allein deshalb nicht, wenn man bedenkt, dass es keine Tradition von Malerinnen in der Gesellschaft gibt.

Zwei Begriffe sind für Ingrid Obendieks Malerei von Bedeutung: Der eine stammt von dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg, der die Auffassung vertritt, dass die ‚beste‘ Malerei des 20. Jahrhunderts diejenige ist, die sich von der Flächigkeit, der berühmten flatness, hat elektrisieren lassen. Thierry de Duve kritisiert Greenbergs Interpretation als zu reduktionistisch und erweitert den

Begriff, indem er die Bildfläche wie ein Gesicht als Gegenüber des Malers deutet, als facingness. Damit meint er: Das Bild, das entsteht, ist die Antwort auf die Fragen, die der Maler an sein imaginäres Gegenüber richtet. Wenn er malt, wendet sich der Maler immer an ein Gegenüber, die Malerei. Er spricht mit den Mitteln der Malerei und findet ästhetische Lösungen.

Seit dem Beginn der Malerei der Moderne, insbesondere mit Monet und Cézanne, geht es nicht mehr darum, das Bild als Gegenüber zu beherrschen. Obendiek geht in ihrer Malerei noch einen Schritt weiter, indem sie sich vom Gegenüber in ihrer ganzheitlichen seelisch-körperlich-geistigen Existenz führen, manchmal auch verführen lässt. Ihre Bilder sprechen vom Verzicht auf den Willen zur Macht und der Freiheit, den Augenblick in seiner Tiefe zu riskieren. Dabei benutzt sie nicht die Ästhetik einer Malerin, die eine sorgfältig glatte Ausführung anstrebt, sondern (er-)findet eine Ästhetik des Fragens, die das Suchen als ästhetisches Phänomen mit niederschreibt.

Gerade in den späten Arbeiten, speziell den Urgrund- und Gottesbildern, ist es interessant zu beobachten, wie die Malerin zusätzlich zum Frage- und Antwort-Spiel den Suchvorgang selbst in die Bildlösung einarbeitet.

Karolina Breindl



Abb. 1:
aufgerichtet, 2002
Acryl auf Leinen
145 x 190 cm



Abb. 2:

Rot bricht aus Schwarz,
1997

Acryl auf Nessel
195 x 145 cm

Wenn ich male, laufe ich dem Bild hinterher ...

Ein Werkgespräch zwischen Ingrid Obendiek [I.O.] und Karolina Breindl [K.B.]

K.B.: Wer heute für die Malerei eine Lanze bricht, tut dies wider besseres Wissen oder um zu provozieren. Im Zeitalter der technischen Medien sind andere Bilder im Umlauf. Schneller, perfekter und direkter. Es wird behauptet, die Malerei sei unzeitgemäß und nicht mehr maßgeblich im Zeitalter moderner bildgebender Verfahren. Selbstverständlich ist das ein Klischee, allerdings eines, das eine lange Geschichte hat. Durch den Aufschwung der Medientechnologien in den letzten dreißig Jahren und insbesondere der digitalen Revolution der neunziger Jahre scheint die Malerei endgültig archaische Züge angenommen zu haben. Klar ist inzwischen aber ebenso: die Malerei ist weiterhin lebendig. Das letzte Bild ist längst nicht gemalt. Offenbar kann einfach weitergemalt werden. Aber wie? Du malst seit über 25 Jahren und dich scheinen diese Neuerungen nicht zu irritieren in deiner Malerei. Wie beurteilst du als Malerin dieses Statement? Findest du, die Malerei sei überholt? Und wie sieht deine Kunstpraxis angesichts des Einzugs der technischen Medien in der Kunst aus?

I.O.: In unserer heutigen Zeit gibt es so viele unterschiedliche Arten von Bildern z.B. das Foto, das bewegte Bild, das computeranimierte Bild, das Reklamebild und auch das gemalte Bild. Man spricht von inneren Bildern, von Vorstellungen, Träume manifestieren sich in Bildern und schließlich gibt es immer noch das Gemälde, variantenreich interpretiert in der Geschichte der Kunst. Obwohl alle unterschiedlich hergestellt werden und spezifische Eigenheiten haben, repräsentieren sie unterschiedliche Aspekte des Bildbegriffes und

stehen gleichberechtigt nebeneinander. Für mich besteht die Notwendigkeit, den Begriff des Bildes zu differenzieren. Ich möchte ihn in meiner Arbeit als visuelle Struktur definieren.

Die Bilder, die ich male, haben eine direkte und unmittelbare Qualität, die den digitalen Bildern fehlt, und die durch die digitalen Werkzeuge auch nicht visualisiert werden kann. Pinsel, Bleistift, Farbe, Papier und Leinwand bekommen bei mir eine ganz elementare archaische Bedeutung, ähnlich wie Maria Lassnig ihre Malinstrumente als Urstandswerkzeuge und die Malerei als eine Urstandskunst begreift.

Für mich ist das Malen eines Bildes eine anthropologische Notwendigkeit. Ich weiß nicht, ob das für Künstler, die Bilder mit vielen technischen Apparaturen herstellen, oft sogar mit Hilfe eines EDV-Spezialisten, auch so ist. Malen ist direkt an meine Existenz gekoppelt, ohne dass etwas dazwischen steht. Ich existiere, während ich male.

K.B.: Ich beharre darauf: Klassische Malerei im strengen Sinne von Leinwand, Farbe und Pinsel gibt es heute kaum mehr, sie ist an den Randbereich verschoben worden. Die Malerei ist ein Medium unter anderen Medien geworden. Trotzdem malst du und die Malerei ist nach wie vor dein Medium. Was bedeutet dir das manuelle Herstellen von Bildern und welche spezifischen Besonderheiten hat deine malerische Kunstpraxis, die anderen künstlerischen Praktiken fehlt?

I.O.: Die Eigenheit meiner Malerei besteht darin, etwas visuell als ästhetische Struktur auf eine begrenzte Malfläche zu bringen: Ich bewege die Farbe durch meine Hand auf der Fläche. Dadurch entstehen unterschiedliche Varianten ihres Verlaufs und reliefartige Modellierungen: flüssig - trocken, hoch - tief, dick - dünn, pastos - löchrig, gestottert oder zügig und glatt; der Farbauftrag kann rau, geknetet, gedrückt, gequetscht, nervös oder gelassen sein.

Ausgehend von diesen malerischen Phänomenen auf der Leinwand inszeniert sich ein Dialog zwischen mir und der Leinwand als meinem Gegenüber, dem Anderen. In dem Dialog, den ich initiiere, bin ich gleichzeitig die Regisseurin der bildnerischen Aktion als auch die Akteurin sowie die Betrachterin der Szene, will sagen: ich wechsele andauernd meinen Standort. Die Möglichkeit, psychisches Material zu bearbeiten, ist ein weiteres charakteristisches Merkmal meiner Malerei. Die ganze Palette an Emotionen und die Fähigkeit, zu projizieren und zu assoziieren, lernte ich genau so wie Farbe als Material zu handhaben.

Dabei ist die Nähe und die Distanz, die ich zu meinem Gegenüber einnehme, von enormer Bedeutung, weil sie von meiner emotionalen Befindlichkeit abhängig ist und Auswirkungen auf das Entstehen der visuellen Struktur hat, die mich zum Einsatz spezifischer Werkzeuge veranlasst. Ein langstieliger Pinsel, ein Lappen, ein Spachtel oder das direkte Einwirken der Hand auf der Malfläche formulieren einen Unterschied in der Herangehensweise und folgen in der

Struktur. Suchbewegungen, Zufälle, Fehlentscheidungen spielen dabei eine nicht unerhebliche Rolle.

K.B.: *Wenn ich deine Bilder richtig verstehe, dann ist der leere Bildträger dein anfängliches Gegenüber in Form einer Projektionsfläche, die sich im Fortgang des Dialogs zu einer Malfläche verdichtet, die permanent Konfrontation herausfordert. Die zu bearbeitende Fläche spricht in keinem Moment von Illusionismus, nein, sie verlangt Frontalität, nichts ist dahinter verborgen, alles spielt sich auf der Oberfläche der Leinwand ab. Die Malfläche ist die Plattform für eine Szenerie, die den bildnerischen Dialog zwischen dir und dem Bild niederschreibt. Das Resultat dieser malerisch geführten Auseinandersetzung ist das Bild. Was ist der Anlass, der Auslöser, die Motivation für diesen Dialog? Kannst du über die das Malen begleitenden Zu- und Umstände berichten?*

I.O.: Malerei verstehe ich als malerisches Handeln im Dialog mit der entstehenden Struktur auf der Fläche.

Wenn ich auf deine Frage korrekt antworten will, muss ich zwischen den frühen und den neueren Bildern unterscheiden. War anfangs ein Fragment aus der Natur oft das Motiv meines malerischen Handelns, so verlagerte sich im Laufe der Zeit das Motiv auf innere Befindlichkeiten. Auch meine subjektive Haltung zu einem gesellschaftlichen oder politischen Geschehen oder gewaltigen Ereignissen in der Natur waren Anlass für ein Bild. Selbst der malerische Prozess sowie der

Moment der Bearbeitung wurde zum Anlass meines malerischen Dialogs auf der Leinwand. Beides, das Ereignis außerhalb von mir und meine Reaktion darauf sind Anlass für mein malerisches Handeln.

Dem malerischen Dialog vorausgesetzt ist einerseits die bewusste Wahrnehmung meiner emotionalen Befindlichkeit als Malerin und andererseits die bewusste Wahrnehmung der Fläche als Bildträger und deren Begrenzung, die mich zwingt, die Begrenzung als Grenze aufzufassen und die Fläche als Fläche zu respektieren. Die Fläche kann sein Papier, Karton, Leinen, aufgespannt oder als loses Tuch. Die Herstellung eines Raumes als Illusion, der Gebrauch von Perspektiven, die Plastizität einer Figur schließen sich bei mir von vornherein konsequent aus. Nimmt eine Figur plastische Qualität an, dränge ich sie in die Fläche zurück.

K.B.: Wie verhält sich der Ausgangspunkt zum Endprodukt? Wann ist das Ende des Dialogs erreicht? Endet der Dialog mit dem fertigen Bild? Vor dem Gespräch hast du mir erzählt, dass du mit einem Bild manchmal nicht zufrieden bist. Dann beginnst du ganz von vorne und übermalst die Leinwand. Irgendwie scheint dir dann etwas zu fehlen, was auf der Bildoberfläche nicht oder nicht mehr sichtbar ist. Das heißt, du stellst die gesamte Komposition, die Bildlösung in Frage, zerstörst, wenn nötig, alles, um was zu erreichen?

I.O.: Das Bild entsteht über einen längeren Zeitraum, das kann Wochen und Monate dauern. Ich hole das Bild immer wieder hervor, überprüfe die Stimmigkeit der visuellen Strukturen mit dem Aus-

gangspunkt und der Entwicklung, die das Bild und ich genommen haben. Voller Spannung und Risiko gestaltet sich das Ende eines Bildes. Entscheidungen müssen immer schneller und präziser getroffen werden, damit das Bild mir nicht davon läuft. Eine einzige kurze Malaktion kann das Ende bedeuten – im doppelten Wortsinn: entweder ist das Bild zerstört oder es ist beendet. Manchmal passiert es, dass das Bild und ich eine andere Richtung einschlagen. Dann könnte der Zustand entstehen, dass mich das Bild verführt und ich dem Bild in eine verkehrte Richtung folge, ehe mir die Verführung bewusst wird. Gelingt es mir, die Oberhand über das Bild wiederzugewinnen, indem ich die Verführung als Irreführung erkenne, integriere ich diese Störung in das Bild. Manchmal allerdings bin ich rigoros und breche die Malhandlung ab, dann übermale ich das Bild komplett.

K.B.: Bei deinen an der Fläche orientierten Bildern kann man nicht mehr feststellen, wo die Figuration anfängt und die Abstraktion endet. Dieses Gegensatzpaar, konstruiert in einer Zeit, als die Malerei der Moderne sich ihrer Abbildungsfunktion entledigte und im Wettstreit mit der Fotografie nach neuen Existenzbegründungen suchte, ist längst obsolet geworden. Es geht gerade bei deinen neuen Bildern weder um figürliche noch um abstrakte Darstellung. Kann die Polarisierung Figuration versus Abstraktion, wie sie heute in der kunstgeschichtlichen Diskussion geführt wird, in deinen Bildern überhaupt noch aufrecht erhalten werden? Spielt diese Gegenüberstellung für dich als Malerin des 21. Jahrhunderts überhaupt noch eine Rolle oder hat sie heute ihren Sinn komplett verloren?

L.O.: In meiner Malerei geht es mir weder um die Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion noch um ein reines Formproblem. Das, was mich fasziniert, ist der Gestaltungsprozess an sich, ist der Akt, wie ich eine visuelle Struktur herstellen kann, die in einem dialogischen Prozess aus unterschiedlichen Materialien wie Farben, Malflächen, psychischen Gegebenheiten, Empfindungszuständen, dynamischen Kräften entsteht, deren Prozess ich gleichermaßen entfache, kontrolliere und von dem ich gleichzeitig mitgerissen werde. Manchmal ist dieser Prozess wie ein absichtsloses Tun. Wie ein Spiel mit ästhetischen Formen, die sich unter meinen Händen auf der Malfläche als Malerei manifestieren. Diese Abläufe erforsche ich auf der Bildebene.

K.B.: *Wenn wir uns die Bilder aus deiner 25jährigen Schaffensperiode anschauen, stellt man fest, dass es durchaus unterschiedliche Vorgehensweisen gibt, diesen Dialog zu führen, um sogenannte visuelle Strukturen herzustellen. In deinen frühen Bildern wie z.B. „Interieur“ [Abb. 4] aus dem Jahre 1988 hast du noch mit gegenständlichen Bildfragmenten gearbeitet, die man als Betrachter auch noch als solche identifizieren kann, weil sie offensichtlich an eine äußere Realität gebunden sind. Hingegen haben deine späteren Arbeiten gegenständliche Assoziationen an eine erkennbare, abbildhafte Realität vollends aufgegeben. Anhand von einigen chronologisch betrachteten Werkkomplexen können wir im folgenden gemeinsam analysieren, was dich angehalten hat, den Gegenstand in deinen Bildern immer mehr aufzugeben, ihn bis auf wenige stenogrammartige Andeutungen nahezu verschwinden zu lassen.*

L.O.: Bei dem Bild „Interieur“ ging ich tatsächlich von Tischen und Stühlen aus, band sie in eine Farbfläche ein, holte sie mit schwarzen Strichen hervor oder ließ sie wieder zurücktreten, testete die Schärfe des Motivs, spielte mit ihren Umrissen und Begrenzungen, versetzte die Figuren in Bewegung und Spannung und suchte den richtigen Ort für sie auf der Bildfläche. Ich konzentrierte mich fast ausschließlich auf die Bearbeitung des Motivs, das immer abstrakter wurde. Dabei achtete ich mehr auf die Figuren als auf die Flächen zwischen ihnen und um sie herum, die wie von selbst entstanden. Bei der malerischen Auseinandersetzung entstand um sie herum wie von selbst ein bearbeiteter Zwischenraum.

K.B.: *Bei den „Farnbildern I und II“ [Abb. 5 & 6] von 1993 aber werden das Motiv und die Farbflächen, die das Motiv halten, gleichwertig behandelt. Manche Farbflächen gebärden sich in ihrer Wertigkeit im Bild wie ein Motiv, das sich verselbständigt. Man kann nicht mehr von Figur und Grund, Vordergrund und Hintergrund sprechen. Auf dem Bild verschiebt sich das Interesse weg von der Figur hin zu einer gleichwertigen Gestaltung der ganzen Bildfläche. Diese Veränderung in der Bildauffassung hast du in deinem Werk konsequent weiterverfolgt.*

L.O.: Ja, meine Aufmerksamkeit richtete ich immer mehr auf die Zwischenräume und die Fläche als solche. Während ich bei den Farnbildern die Grenzen der Malfläche noch respektierte und die Figuration durch das Gelb von außen eingrenzte, die Figur quasi einpackte, dynamisierte ich bei den ‚kolossalen Bildern‘ die Figur so

sehr, dass sie den zur Verfügung stehenden Umraum überwucherte und die real vorhandene Grenze der aufgespannten Leinwand zu sprengen drohte. Ich erkannte, dass die Figur auf der Fläche keine Luft mehr hatte und sich groß in den Farbraum hineinfräß. Um das Problem zu lösen, versuchte ich das Format meiner Bilder zu vergrößern, fand jedoch heraus, dass die Figur immer monumentaler wurde, ohne mehr Luft zu bekommen. Ich bezeichnete diese Serie von Bildern als ‚kolossale Bilder‘. Der Farbraum jedoch schrumpfte so weit, dass ich ihn schließlich vermisste.

K.B.: Von Farbraum kann man bei den ‚kolossalen Bildern‘ m.E. ohnehin nicht mehr sprechen. Du benutzt für diese Bilder dicke Pinsel und bringst dadurch Bewegung in diese großen, sich ausdehnenden Formen, ohne plastische Illusion zu erzeugen. Ich habe den Eindruck, dass sobald bei den farbigen Formationen eine Spur von Plastizität und Dreidimensionalität auf der Bildfläche erscheint, sie durch die Malerei, seien es dicke Farbspuren oder farbige Schnörkel, wieder in die Fläche zurückgedrängt werden, um die Behauptung in den Vordergrund zu spielen: Ich bin ein gemaltes Bild und keinesfalls ein Abbild.

I.O.: Ich teile deine Auffassung, dass spätestens bei den kolossalen Bildern keine Rede mehr sein kann von Zwischen- bzw. Umraum zur Figur. Anstatt den Begriff Raum zu gebrauchen, möchte ich die Begriffe Umfläche oder Umfeld einführen, die im übertragenen Sinn den Kontext eines Gegenstandes meinen.

Ein weiterer Versuch, das Problem von Figur und Umraum zu lösen, führte mich zu den Bildern „Vom Wachsen“ [Abb. 16 & 17] aus dem Jahre 2000/2001. Hier entwickelte ich die Figur als Farbfläche auf der Bildfläche, die ich reliefartig mit Gaze bearbeitete. Kalligraphische Linien zeichnen eine von unten nach oben aufstrebende Figur, die aus den darunterliegenden Farbflächen eine ähnliche Figur erahnen lassen. Eine Farbfläche wird dadurch als Figur vorgetäuscht, ohne es zu sein oder ich könnte auch sagen: die Figur befreit sich von der sie begrenzenden Linie.

K.B.: Du meinst, die Farbfläche wird erst durch die Linien zur Figur und umgekehrt. Die Linien in diesen Bildern beschreiben keine Figur mehr. Vielmehr sieht es so aus, als hätten sie sich von der Funktion, die Figur zu umgrenzen, gelöst. Es scheint, als suchten die Linien noch nach der Figur, gleichzeitig aber haben sie sich emanzipiert und bilden parallel zur Farbfläche eine eigenständige Figur. Konkret heißt das: Fläche und Linie sind direkt voneinander abhängig, sie bedingen sich gegenseitig und funktionieren nicht ohne einander, weil sie ihre Bedeutunghaftigkeit erst durch die Existenz des anderen zugesprochen bekommen. Bei der großen Wandpapierarbeit „am Schwarz hängend Paar“ [Abb. 18] von 2002 hat sich der bislang graphisch eingesetzte Strich als beschreibendes Bildelement vollkommen verselbständigt. Die waagerechte Pinselführung und die flüssige Farbe machen aus dem schwarzen Strich, der Linie, einen Fluss, der zu einer Figur, einem menschenähnlichen Paar gerinnt. Mehrfach unter-, über- oder nebeneinandergesetzt werden die Linien zu einer schwarzen Fläche.

I.O.: Die Papierarbeiten, die ich in Salzburg gemacht habe, waren ein neuer Schritt, aus Fläche und Linie netzwerkartige Geflechte entstehen zu lassen wie z.B. auf dem Bild „im Netzwerk“ [Abb. 21] von 2002. Auf diesem Bild sind die breiten bzw. schmalen Linien zu einer gestalteten Fläche zusammengewachsen, die beim zweiten Blick aber im oberen Drittel eine abstrakte Figur erkennen lässt. Mit Schüttaktionen auf die Leinwand habe ich dieses Experiment erweitert. Das Netzwerk verbindet sich hier neben der Fläche und der Linie mit unbehandelten Stellen der rohgrundierten Leinwand und den Spuren der Farbschüttaktionen.

K.B.: *Bei den Schüttbildern [Abb. 22 & 23] hast du Staffelei, Pinsel und die konventionelle Komposition völlig aufgegeben. Alle Ebenen sind offen gelegt, sichtbar: Der Bildträger, die Farbflächen, die Leerstellen, die graphischen Linien. Bei den Schüttbildern handelt es sich um offene transparente luftige Oberflächen. Die Serie der Ur-Gründe hingegen bildet ein fast reliefartiges Konglomerat an Linie, Farbe und Fläche. Dort gibt es keine Figur mehr, bei manchen Bildern vielleicht noch eine Andeutung oder Ahnung; es gibt kein Zentrum mehr. Es ist ein unhierarchisches ‚Allover‘. Wie ist diese visuelle Struktur entstanden? Welche Bildauffassung verbirgt sich dahinter?*

I.O.: Mir wurde bewusst, dass die Umfläche genauso wichtig ist wie die Figur, wenn aus beidem ein Bild werden soll, und ich konzentrierte mich ganz auf die planen Flächen. Die Dynamik geht von der Figur weg hin zur Dynamisierung des Farbsystems, das aber immer in der Fläche bleibt. Um diese Fläche zu erforschen, benutzte

ich unverdünnte, verschiedenfarbige Ölfarbe, die ich mit der Hand pastos auftrug, weil dadurch eine Direktheit möglich war, die ich mit dem Pinsel nicht erreichen konnte. Mit der Hand ist es mir möglich, die verschiedenen Farben zu kneten, zu drücken, zu streichen, mit der Handfläche kann ich breite Flächen ziehen, die Spuren meiner Finger ergeben Punkte und Linien. Dadurch entsteht ein unergründliches, in sich verzahntes System. Die Flächen auf der Leinwand verdichtete ich durch Schichtungen und verschieden farbige Linien und Flächen zu einem Farbsystem, welches zum eigentlichen Thema der Gestaltung wurde. Die Verdichtung von der Netzwerkidee zum Farbsystem ist für mich notwendig gewesen, um die Farbfläche zu begreifen in einem doppelten Sinn: haptisch und geistig.

K.B.: *Bei dem Bild „geheimer Ort“ [Abb. 30] von 1998/1999 hat man den Eindruck, als bestünde es nur noch aus einem Netzwerk von Kürzeln. Verglichen mit dem frühen Bild „gegittert“ [Abb. 3] von 1991, bei dem der Hintergrund und der Vordergrund noch sichtbar getrennt voneinander behandelt werden, indem ein schwarzes Rasterwerk über eine bemalte Fläche gezogen wird, tritt die Idee der Vernetzung der einzelnen Bildelemente um so deutlicher hervor. Du sprichst manchmal von einem ‚Gewusel‘ auf deinen Bildern als einer Ästhetik, die du anstrebst. Im Unterschied dazu ist es bei den Ur-Grund-Bildern oft nur noch ein Kürzel, das in die Fläche eintaucht, an anderen Stellen wieder auftaucht, um anderswo wieder abzutauchen. Sind die Kürzel denn ein Code, den der Betrachter zu decodieren hat? Oder ist es als formales, rein ästhetisches Spiel aufzufassen?*

I.O.: Um deine Frage zu beantworten, muss ich etwas ausholen. Die Ausgrenzung jeglicher Figur oder gar eines Zentrums auf der Bildfläche war für mich eine existentielle Herausforderung. In diesem Farbsystem der Ur-Grund-Bilder sich aufzuhalten, war der Erfahrung, ins Universum geworfen zu sein, ähnlich. Nach geraumer Zeit stellte sich der Wunsch nach Boden unter den Füßen ein. Das Bild, auf das du mich jetzt ansprichst („geheimer Ort“, 1998/1999), ist ein Bild, dessen Grundfläche mich wie ein dunkles Universum anschaut. Auf der blauen Fläche zeichnen sich viele nicht decodierbare Kürzel und Zeichen ab. Als eine Art Geheimnisträger strukturieren sie die Fläche, ‚allover‘ artig. Auf anderen Ur-Grund-Bildern experimentierte ich mit einem oder wenigen kleinen Kürzeln im Farbsystem. Ich wollte herausfinden, wie das Farbsystem auf spezifische Eingriffe reagiert.

K.B.: *Bei der Serie der Ur-Grund-Bilder radikalisiert sich deine male-
rische Auffassung. Jedes nur kleinste Anzeichen illusionistischer Dar-
stellung wird negiert. Die Malerei ist gebunden an die Bildfläche,
gebunden an ein Farbsystem, das nicht einmal mehr vorgibt, etwas
zu sein, was es sowieso nicht ist. Weil die Bilder nichts Erkennbares
darstellen, beschwören sie Uneindeutigkeiten und Widersprüchlich-
keiten. Und das macht die Bilder so schwer handhabbar. Sie schei-
nen auf etwas gerichtet, das schwer zu greifen ist. Sie erzählen
keine Geschichte, außer der Geschichte des Lesens solcher ambiva-
lenter Strukturen selbst. Sie verweigern sich einem schnellen und
direkten Blickzugriff, verlangen einen zweiten Blick, und selbst*

*dann noch versetzen sie den Betrachter mehr in Zweifel, als dass sie
ihm Sicherheit in der Wahrnehmung garantieren. Eine ästhetische
Standortzuweisung außerhalb des Bildes, sprich: hier der Betrachter,
dort das Bild, ist aufgehoben. Vielmehr wird man als Betrachter in
das Bild hineingezogen und sich selbst überlassen.*

I.O.: So wie du deine Wahrnehmung beschreibst, bist du schon mit-
ten im Dialog mit dem Bild. Dieses Hin und Her zwischen dem Be-
trachter und dem Bild, diese Fragen, die entstehen, sind eine An-
knüpfung an das Bild, sind mein Wahrnehmungsangebot an den
Betrachter. Als Wahrnehmende durchläufst du den gleichen Prozess
wie ich als Gestaltende des Bildes, nur rückwärts. Für mich ist jeder
Strich und jede Farbe ein Suchvorgang, um Mensch, Welt und mich
in den Zusammenhängen von Welt zu erfassen. Jeder Klecks, jede
Linie, jede Fläche und wie sie miteinander im System agieren, wer-
den mir zur Metapher für die menschliche Existenz in dieser Welt.

Während in den früheren Bildern die Frage nach der Figur und ihrer
Identität im Zentrum meiner Aufmerksamkeit stand, wird in den
neuen Bildern das System, der Kontext, in dem sich die Figur befin-
det und agiert, immer wichtiger. Die Raumfahrt, die Medizin, die
Biologie, die Psychologie, die Astronomie, sie alle erweitern mit
ihren Forschungen permanent die äußeren und inneren Räume un-
serer Welt, in der wir leben, die wir begreifen wollen, und in der
wir einen Standort suchen, von dem aus uns Weltbemächtigung
gelingen könnte. Die Fähigkeiten, die Räume alle zu erfassen, wer-

den immer spezialisierter und für den einzelnen Menschen immer undurchschaubarer. Es bleibt die Erkenntnis in einem System zu existieren, das vom Menschen neue Einstellungen zu herkömmlichen Wertehierarchien und Fähigkeiten neue Lebensstrategien zu entwickeln verlangt, um darin zu überleben. Als Metapher für das nach Orientierung suchende ‚Ich im Gewusel‘ verwende ich Kürzel – einzeln oder im Verbund – und begeben mich mit ihm in den nach einem Standort suchenden Prozess: aus dem System herausfallen, einen Platz suchen, ihn verlieren, ihn wiederfinden und wieder verlieren und sich von neuem auf die Suche machen.

K.B.: Diese Farbsystembilder sind demnach nicht als streng formales, rein ästhetisches Spiel zu lesen. Das Bearbeiten der Malfläche führt zu einer Farbfläche, die den tastenden Suchvorgang als einen existenziellen Akt der Weltbefragung, des In-der-Welt-Seins mit schreibt. Insofern kann das Lesen der Bilder für die Rezipienten genau so zu einem existenziellen Akt werden. Das Ausgesetztsein, die Verunsicherung, die Selbstvergewisserung, die Standortsuche sind Teil der Darstellung, und von dir bewusst intendiert. Verstehe ich dich richtig?

I.O.: Für mich läuft das parallel: die ästhetische Auseinandersetzung mit einem selbst gestellten malerischen Problem und die philosophische Auseinandersetzung. In der Vergangenheit und auch jetzt noch suche ich nach Arbeitsweisen, die es mir ermöglichen, diese beiden Ebenen miteinander zu verbinden. Während des malerischen

Handelns setze ich mich gleichzeitig mit ästhetischen wie auch mit existentiellen Fragen auseinander. Das heißt, ich interpretiere die philosophischen Gedanken nicht in das Bild hinein, noch illustriere ich sie. Erkenntnis gewinne ich auf bildnerischer Ebene, indem ich malerisch handle. Der Betrachter muss, will er das Bild verstehen, den Suchvorgang genauso gehen wie ich.

K.B.: Du konzentrierst dich in der Malerei auf ein begrenztes Feld, benutzt sich wiederholende Arbeitsweisen mit ähnlichen Bildkonstanten, die bei oberflächlicher Betrachtung Gefahr laufen können, repetitiv zu wirken, respektierst dein Material und schenkst feinsten Unterschieden deine Aufmerksamkeit. Du willst mit deiner Kunst auf etwas anderes verweisen als auf sich selbst: auf die Welt, die ‚politische‘ und ‚metaphysische‘ Welt mit eingeschlossen, oder? Blitzt in so einer Kunstauffassung eine Spur von Ethik auf, die die Selbstbezogenheit der Kunst überschreiten will? Wie ist deine Meinung zur Autonomie der Kunst?

I.O.: Ich bin selbst eine Suchende. Es gibt mehr Fragen als Antworten. Es ist mir wichtig, dass die Fragen ‚angesprochen‘ und bewusst werden. Dafür bediene ich mich künstlerischer Möglichkeiten. Ich bin der Auffassung, dass jede Äußerung in der Kunst eine Wirkung auf Menschen hat, weil sie von Menschen gemacht ist. Eine große Herausforderung in meiner Malerei besteht darin, der Transparenz das Rätsel und der Bilderflut das Dunkel wieder einzuverleiben. Ohne Nahrung aus der Tiefenschicht fehlt den Bildern die Transzendenz.

Deshalb muss jedes Bild aus der Tiefe geschöpft werden. Aber das Bild ist für den Betrachter nur ein Medium, sich selbst und der Welt zu begegnen und transzendente Erfahrungen zu machen. Das gemalte Bild ist nicht selbst das Transzendente, sondern diese Erfahrungen können sich im Dialog mit dem Bild und dem Betrachter einstellen.

K.B.: Die Arbeitsweisen und Bilder, die du entwickelt hast, entstehen ja nicht in einem leeren sozialen Raum, sondern sind in einen gesellschaftspolitischen und kulturgeschichtlichen Kontext eingebunden. Kannst du die Eckdaten deiner künstlerischen Entwicklungen in Umrissen skizzieren?

I.O.: Bis ich in der Malerei dort ankam, wo ich jetzt bin, gab es viele Stationen und Erfahrungen, verbunden mit einigen Brüchen. Aus meinen Lebensumständen wuchs mir ein Fundus von Material zu. Ich bin in der Nazi-Zeit geboren, erlebte Krieg und Flucht, gründete eine Familie mit drei Kindern, studierte Theologie und Germanistik, arbeitete als Lehrerin und interessierte mich immer für psychologische Zusammenhänge.

Kunstgeschichtlich interessant waren für mich im Anfang Soutine wegen der Verzerrung und Dynamik seiner Figuren, De Kooning wegen seiner ganzheitlichen abstrakten Flächengestaltung und seiner spontanen und sorglos erscheinenden Art, die Farbe zu nutzen und Flächen zu gestalten. Später studierte ich Baselitz, der mich durch die Kraft seiner Gestaltung anzog und der mir in seiner

Freiheit, sich über akademische Regeln hinwegzusetzen, imponierte. Von den neuen Wilden lernte ich den breiten Pinsel und die ungemischte Farbe souverän einzusetzen. Dieter Krieg faszinierte mich in der ihm eigenen Handhabung des Farbauftrags, die zwischen Sinnlichkeit und Ekel hin und herspringt.

Ich habe immer kunstgeschichtliche Auseinandersetzung gesucht, wurde jedoch auf mich selbst zurückgeworfen, als ich erkannte, dass ich meine Ästhetik vorwiegend am männlichen Blick geschult hatte. Ehe ich dies begriff, geriet ich in eine künstlerische Isolation als Malerin, die mich allerdings anspornte, den Prozess der Identitätssuche als Künstlerin weiter voranzutreiben und einen Standort in der Malerei zu finden. Bei meiner Suche musste ich schmerzlich feststellen, dass es wenig weibliche Vorbilder weder in meiner unmittelbaren Umgebung noch in der Kunstgeschichte gab. Helen Frankenthaler, Joan Mitchell und Maria Lassnig waren die einzigen weiblichen Malerinnen, von denen ich lernen konnte. Aus Furcht als Malerin in eine Rolle gedrängt zu werden, die nicht meine ist, habe ich zeitweise den akademischen Kunstbetrieb eher gemieden.

K.B.: Auf der Suche nach dem Selbstverständnis als Malerin bist du in den 70er Jahren sicher auch den Künstlerinnen begegnet, die die politische Frauenbewegung rezipiert und den feministischen Ansatz in ihre Arbeit aufgenommen haben. Ich denke z.B. an die Videos und Performances von Ulrike Rosenbach oder Barbara Hamann, an die Objekte von Renate Bertlmann, die Filme von Rebecca

Horn oder die Wandarbeiten von Dorothee von Windheim. Sie haben absichtlich das traditionelle, männlich dominierte Medium der Tafelmalerei verlassen, unter anderem auch aus geschlechtsspezifischen Gründen und nach ‚unbelasteten‘, ihnen näher stehenden Medien gesucht. Ausnahmen wie Maria Lassnig gibt es natürlich immer, sie bestätigt die Regel. Wie hast du die feministisch orientierte Kunst dieser Zeit rezipiert?

I.O.: Ich habe die Entwicklung mit Interesse verfolgt, sowohl künstlerisch als auch gesellschaftspolitisch, fühlte mich aber niemals versucht, den malerischen Weg zu verlassen. Für meine philosophischen und existentiellen Fragen gibt es für mich kein anderes Medium, mit dem ich mich künstlerisch ausdrücken kann und will. Meine künstlerische Gestaltungskraft ist eng verbunden mit direktem malerischen Handeln auf der Leinwand. Für mich ist das ein existentieller Akt.

K.B.: *Wie hast du den ‚Ausstieg‘ der Künstlerinnen aus dem in seiner Aktualität für verbraucht gehaltenen, altmodischen System der Tafelmalerei erlebt? Welche Konsequenzen hast du daraus gezogen?*

I.O.: Weibliche Weggefährten fielen weg, weibliche künstlerische Vorbilder in der Malerei gab es wenige. Ich war gezwungen mich auf meine Arbeit zu konzentrieren und den eigentlichen Antrieb immer neu zu formulieren, was, wie du dir vorstellen kannst, manchmal eine schmerzhaft Angelegenheit war. Gleichzeitig aber mobilisierte es meine Kräfte, um das, was ich malerisch bewerkstelligen und aus-

drücken wollte, auch zu tun. Ich wollte mich nicht verbiegen, aber mir war auch klar, dass dieser Weg als Malerin Einsamkeit und Verlust an Öffentlichkeit mit sich bringen wird.

Die Tatsache, dass es überhaupt starke, eigenständige künstlerische Arbeiten von Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt gab, erlebte ich indirekt als Stärkung meiner eigenen Identität als Künstlerin, auch wenn diese Werke keine Malerei waren.

K.B.: *Du bist jetzt 70 Jahre geworden und hast ein umfangreiches Oeuvre geschaffen. Hast du eine gesellschaftliche und kulturelle Verankerung deines künstlerischen Standortes gefunden?*

I.O.: In der Malerei habe ich festen Boden unter den Füßen gewonnen, weil ich genau weiß, dass das Zusammenfallen der beiden Stränge von existentieller Bewegung und malerischem Handeln die Basis meiner Malerei darstellt. Ich erwarb Sicherheit in der Handhabung des Materials und mehr Freiheit, den künstlerischen Dialog in meiner mir eigenen Art zu gestalten. Nicht zuletzt vertraue ich meiner eigenen künstlerischen Gestaltungskraft. Was mich nach wie vor fasziniert, ist der Dialog auf und mit der Malfläche. Was sich ästhetisch noch ereignen wird, kann ich nicht vorhersagen. Jedenfalls bin ich offen für neue Bilder und möchte noch manche künstlerische Grenze überschreiten und Neuland betreten.



Abb. 3:
gegittert, 1991
Acryl auf Nessel
76 x 58 cm



Abb. 4:
Interieur, 1988
Öl auf Leinen
120 x130 cm