

BAND 2

INGRID OBENDIEK

Irgendwo ein Ort

OBJEKTE – BILDER – ZEICHNUNGEN

„EIN BILD LEBT DURCH DIE GESELLSCHAFT EINES SENSIBLEN BETRACHTERS, IN DESSEN BEWUSSTSEIN ES SICH ENTFALDET UND WÄCHST. DIE REAKTION DES BETRACHTERS KANN ABER AUCH TÖDLICH SEIN. ES IST DAHER EIN RISKANTES UND GEFÜHLLOSES UNTERFANGEN, EIN BILD IN DIE WELT ZU SETZEN.“ *Mark Rothko*



VORWORT

Der vorliegende Katalog ist der zweite Teil einer insgesamt mehrteiligen Dokumentation der künstlerischen Arbeiten von Ingrid Obendiek; er ist die Fortsetzung des im Jahr 2004 erschienenen ‚Band I – Malerei‘. Dieser Band versammelt drei sehr heterogene Werkkomplexe aus zeitlich unterschiedlichen Phasen: Bilder – Objekte – Zeichnungen. Die variantenreiche Mischung der verschiedenen Bildtypen und Gattungen sowie ihre a-chronologische Anordnung ist dem Konzept des Kataloges absichtlich zugrunde gelegt. Es liegt keine Einteilung in Früh- und Spätwerk vor, und auch kein Stil- oder Gattungsbegriff dient hier als Ordnungsprinzip. Die einzelnen Arbeiten sind herausgefordert, sich in ihrer visuellen Eigenart zu behaupten, im Kontrast sich gegenseitig zu verstärken oder sich im Gegenüber zu ergänzen. Ausschlaggebend für das spannungsvolle Arrangement ist aber nicht nur der ästhetische Dialog der Arbeiten untereinander. In dem Konzept spiegelt sich in erster Linie die charakteristische Arbeitshaltung von Ingrid Obendiek wider, sich einem künstlerischen Sujet aus verschiedenen Perspektiven, zu unterschiedlichen Zeitpunkten, in verschiedenen Medien zu nähern. Die Zuordnung der Objekte und Zeichnungen zu den Bildern ergab sich aus ästhetischen und inhaltlichen Überlegungen. Wie Fussnoten oder kleinen ‚Einsprengseln‘ gleich lockern sie den komprimiert angelegten Bildband etwas auf. Ihre eigentliche Aufgabe jedoch ist es, die grossen Leinwände, die bis zu ihrer endgültigen Erscheinungsform viele Stadien der Durcharbeitung erfahren, blitzlichtartig zu beleuchten, insofern, als sie das Bildthema in verschiedene Einzelaspekte auffächern und so die subtile schrittweise An-

näherung an ein Thema exemplarisch vor Augen führen.

Der erste Teil beinhaltet die Serie der großformatigen ‚Gott‘-Bilder in Acryl und Öl auf Leinwand. Die Farben, Linien und Raster sind mit Pinsel und Spachtel, zum Teil auch mit Händen auf den Malgrund aufgetragen. Daraus beziehen die Gemälde ihre Direktheit. Zu diesen farbintensiven Bildern, die mit dem Begriff ‚Gott‘ operieren, korrespondieren sogenannte ‚Kastenbilder‘ in Tusche auf Papier. Anders als in den Gemälden dominiert hier neben der Farbe ein schwarzer Strich. Zu diesen machtvollen Papierarbeiten in Schwarz haben wir eine Serie fragmentarischer Skizzen und fragiler Collagen eingestreut, die in diesem Zusammenhang in anbeacht der grossformatigen ‚Gott‘-Bilder den Charakter von Studien erhalten. Diese kleinen losen Arbeiten bewahrt die Künstlerin in eigens dafür gestalteten Mappen auf. Weitere Mappen enthalten die gestischen Kürzel auf den topographischen Landvermessungsblättern sowie den Zeichenzyklus ‚Im Tal der Könige‘.

Der zweite Teil umfasst neben der Bilderserie in Schwarz und Englischrot vor allem auch Objekte. Das Material wie z.B. Rinde, Bambus, Lianen wird aus der Natur geerntet, getrocknet, beschnitten, gebogen, gebündelt, gewickelt, verschnürt und anderes mehr. In Kombination mit den Bildern soll deutlich gemacht werden, dass die meist naturhaft belassenen, bisweilen auch stark bearbeiteten Objekte der Künstlerin in den Anfangsjahren als Vorarbeit für ihre Malerei dienten. Die haptische Aneignung des Materials verhalf der Künstlerin zu Bildfindungen, verdeutlichte Motive, auf die sie in ihrer Malerei zurückgriff. Die Künstlerin

sah die Auseinandersetzung mit der Natur als eine Art Auftakt zur Malarbeit. Später erübrigte sich dieser Umweg. Doch der Umgang mit dem Material erlaubte es ihr, die Strukturen der Natur zu entziffern, um den Rhythmus des Lebens aufzudecken. Nicht nur im Katalog, sondern auch in diversen Ausstellungspräsentationen sind die vergänglichen Arrangements aus der Natur mit den schweren, matten, samtfarbenen Bildern in Schwarz und Englischrot zusammen ausgestellt gewesen. Eine offene, meist schutzlose Präsentation unterstreicht den fragilen Charakter der Naturobjekte. Bilder und Objekte bilden eine Einheit, die ihre Spannung aus der Gegensätzlichkeit von Natur und Kunst, von Leichtigkeit und Schwere, von Vergänglichkeit und Dauer bezieht.

Generell lässt sich die Bildserie in Schwarz und Englischrot in klein- und grossformatige Bilder unterscheiden. Während sich die kleinformatige Werkgruppe durch ihren seriellen Charakter auszeichnet, stehen die grossformatigen Bilder als Einzelwerke für sich. Auf den kleinen Formaten ist die Darstellung auf einfache kürzelhafte Zeichen reduziert, bei den grossen Formaten hingegen ist die Bildsprache zwar auch einfach, aber die Formen wirken entweder geschlossen-kompakt oder grenzauflösend-diffus. Beide Bildgruppen werden von einer monumentalen flächigen Figuration beherrscht, die weniger von Geschichten handeln als vielmehr Zustände beschreiben, vielleicht sogar Gewissheiten schildern. Denn je länger man sich als Betrachter mit ihnen auseinandersetzt, desto stärker werden Gedanken an das Sterben und den Tod hervorgerufen. Sie führen an einen Ort, wo die Sprache endet und das Bild das Wort ergreift.

An diesen Werkkomplex der Bilderserie in Englischrot und Schwarz, zusammengefasst von Obendiek unter dem Überbegriff ‚Grenzerfahrungen‘, knüpfen thematisch die beiden Zeichenzyklen ‚Baum und Kreuz‘ sowie ‚Das Tödchen auf meiner Schulter‘ an. Sie bilden den Übergang zum dritten Teil ‚Zeichnungen und Bilder‘. Zu allen Zeiten haben Zeichnungen das Schaffen der Künstlerin begleitet, insbesondere auf Reisen hat sie dieses Medium genutzt. Gezeigt wird hier exemplarisch der Zyklus: ‚Im Tal der Könige‘, eine Mitschrift durch Ägypten zu den Grabkammern der Pharaonen.

Eine Eigenheit aller Bilder Obendieks ist, dass die Ikonographie der Zeichen- und Farbsysteme in keiner Weise an die Realität angelehnt ist, auch nicht an Fragmente der Realität erinnert. Das hat zur Folge, dass man die Bilder nicht einfach im Gedächtnis behalten und jederzeit abrufen kann. Die Ikonographie scheint mit jedem Bild neu ge- und erfunden zu werden. Mit dem Dargestellten gibt es kein déjà-vu-Erlebnis, nichts, was man unmittelbar mit bereits Gesehenem oder Erlebtem assoziieren könnte, im Gegenteil. Es sind Bilder, die weder etwas abbilden noch benennen, Bilder, die auf den ersten Blick Un-Verständliches zeigen und Schwer-Benennbares artikulieren. Es sind Bilder mit einer fortdauernden Suchbewegung, die auf Resonanz, auf Mitschwingen und Zurücktönen angelegt sind, um die Rezipienten in jene Welten eintauchen zu lassen, in denen die Künstlerin ihre Erfahrungen gemacht hat. Sie nehmen uns dorthin mit, wo die alten, immer wieder neu und anders gestellten Wozu- und Warumfragen menschlicher Existenz erhoben werden. Obendieks abstrakte ausdrucksstarke Bilder,

die mehr Fragen aufwerfen als Antworten geben, sind nicht auf Eindeutigkeit ausgerichtet und ziehen keine Bilanz. Sie beinhalten statt dessen jenen Moment der Offenheit und formulieren all die Widersprüchlichkeiten, die Ingeborg Bachmann insbesondere für ihr literarisches Spätwerk in Anspruch nahm. Dort plädiert sie dafür, „dass man Personen nicht zu Ende definieren darf, so wie einem auch über Personen, die es gibt, kein endgültiges Urteil zustehe: Man muss ihnen einen Spielraum geben.“¹

In seinem Vorwort zu einer Anthropologie des Bildes schreibt H. Belting, dass die Bilder, wenn sie die elementaren Welt- und Selbsterfahrungen wie Zeit, Körper und Raum repräsentieren, die wir uns nicht anders als eben in Bildern vorstellen können, von weit her kommen. Sie stehen in einer Geschichte des kollektiven Imaginären, die kulturellem Wandel unterliegt. Die grundsätzliche Frage, der man sich als Betrachter von Bildern stellen muss, lautet aus meiner Sicht: Wie kann man sich solchen Bildern - und dazu gehören Obendiicks Werke - nähern, ohne mit einem abstrakten philosophischen Bildbegriff zu operieren? Belting geht von der Grundannahme aus, dass das Bild das Paradox in sich birgt, dass es etwas ‚ins Bild setzen‘ kann, für das es keine ausserbildliche Wahrnehmung gibt. Für ihn ist das Subjekt, sind demnach wir als die Bildbetrachter, der wahre Ort der Bilder: „Ohne unseren Blick (ohne unser Bewusstsein) wären die Bilder etwas anderes oder

gar nichts. Zwar empfangen wir Bilder der Welt oder solche im sozialen Raum von aussen, aber wir machen sie zu unseren eigenen Bildern, sowohl im kollektiven wie im persönlichen Sinne.“² Wie wir uns die Bilder Obendiicks über unseren Blick, über das genaue Hinsehen und Reflektieren der eigenen Wahrnehmung aneignen und zu unseren eigenen Bildern werden lassen können, ihnen vielleicht sogar einen Ort in uns selbst zuweisen können, davon soll im folgenden Aufsatz die Rede sein.

Karolina Breindl-Sorbia

1 I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, in: C. Koschel, I. von Weidenbaum (Hrsg.), München 1983, S. 54

2 H. Belting, Vorwort zu einer Anthropologie des Bildes, in H. Belting, D. Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S.7-11, insbes. S.8



Abb. 1-3:

Schicht-Bilder IV - VI

2000

Acryl, Filzstift, chinesische Tusche auf

Tiefdruckpapier

107 x 78 cm





Abb. 4-6:

Schicht-Bilder VII - IX
2000

Acryl, Filzstift, chinesische Tusche auf
Tiefdruckpapier
107 x 78 cm



VOM ZERMALEN DER BILDER

Karolina Breindl-Sarbia

1. Über Sprache und Bilder

Keine Worte! Keine Bilder?

Zu den Aufgaben des Schriftstellers, dessen ureigenstes Material die Sprache ist, hat Ingeborg Bachmann in einem Gespräch einmal gesagt, er habe keine „Worte zu machen. [...] Jedes Wort, ob es nun ‚Demokratie‘ oder ‚Wirtschaft‘ oder ‚kapitalistisch‘ oder ‚sozialistisch‘ heisst, muss er in seinem Werk vermeiden, um darstellen zu können. Er kann sie jemand in den Mund legen, aber er selbst kann nicht so schreiben. [...] Ein Schriftsteller kann sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen, bedienen, sondern er muss sie zerschreiben.“¹ Sie fährt fort, dass ein Künstler nicht nur umfassend informiert sein müsse, – das sei sowieso selbstverständlich –, seine Kunst liege vielmehr darin, dass er seinen Stoff nicht wie Phrasen im Mund führen könne, die alle anderen auch benutzen, sondern seinem Stoff einen sprachlichen Ausdruck geben müsse. Die Sprache ist für den Schriftsteller Material, das er bearbeiten, zerlegen, modellieren, differenzieren müsse, um es zu einer ausgereiften sprachlichen Gestalt zu führen. „Und Ausdruck“, sagt sie, „ist etwas anderes als die Kundgebung von Meinung.“² Aus dem Blickwinkel der Literatur fordert Bachmann vom Schriftsteller, die Sprache so zu verwenden, dass dem Geschriebenen die Widersprüchlichkeit und die Komplexität, die das Leben in

sich trägt, zurückgegeben und in verdichteter Form engrammiert wird. Nicht verdünnen, nicht verharmlosen, nicht vereinfachen, zerschreiben und neu arrangieren lautet das dichterische Credo. In diesem Kunstanspruch sind sich Bachmann wie Obendiek einig. Denn für die bildende Künstlerin besteht die Herausforderung in der Malerei, wie Obendiek in einem Interview betont, darin: „der Transparenz das Rätsel und der Bilderflut wieder das Dunkel einzuverleiben.“³ Beide Künstlerinnen gehen davon aus, dass das Kunstmachen mehr ist, als ein Abbild der Wirklichkeit herzustellen, mehr als die bloße Nachahmung der Realität.

Im kunstwissenschaftlichen Diskurs des ‚iconic turn‘, der sich als Gegenbewegung zum sog. ‚linguistic turn‘ der 70er Jahre entwickelt hat, kommt den Bildern eine immer grössere, auch mächtigere kulturelle und soziale, aber auch politische Bedeutung zu. Das gab den Anlass, das Phänomen des Bildes historisch wie anthropologisch neu zu untersuchen. Ein Hauptvertreter dieser Strömung, G. Böhm, spricht von der „Rückkehr der Bilder“ und betont unmissverständlich den „Mehr-Wert“ des Bildes. Er weist darauf hin, dass ein Bild mehr sei als eine sprachliche Metapher oder seine objektivierbare, abstrahierbare sprachliche Umschreibung.⁴ Bilder – und an dieser Stelle zitiert er den Philosophen Gadamer, der sich vornehmlich um die Kunst der Moderne bemüht hat – sind weit mehr als die Imitation realer Gegebenheiten,

1 I. Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, in: C. Koschel und I. von Weidenbaum (Hrsg.), München 1983, S. 84

2 I. Bachmann, ebd., S. 91

3 Werkgespräch zwischen I. Obendiek und K. Breindl-Sarbia, Wenn ich male,

laufe ich dem Bild hinterher ..., in: Werkausgabe der künstlerischen Arbeiten Band I Malerei, Düsseldorf 2004, S. 14

4 G. Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: G. Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, S. 11-38, insbes. S.27

sie „sind Prozesse, die sich nicht darauf zurückziehen, Gegebenes zu wiederholen, sondern sichtbar zu machen, einen ‚Zuwachs an Sein‘ hervorzubringen.“⁵ Diese Sichtweise geht davon aus, dass das Bild über eine eigene Gestalt, eine eigene Existenz, eine visuelle Bildlogik verfügt, die im Gegensatz zur Sprache, eine Realität auszudrücken vermag, die wie Belting sagt, eben nicht anders als in Bildern vorzustellen ist. Kunst machen heisst demnach, eine Darstellungsform und Ausdrucksmöglichkeit für diese Bildlogik zu finden, die dann auch für den Betrachter einsehbar und nachvollziehbar ist. Welche spezifische Bildlogik finden wir nun in den Bildern Ingrid Obendieks vor?

Der Ausgangspunkt: die eigene Wahrnehmung

Ingrid Obendiek malt Bilder, ohne etwas Konkretes darzustellen. Es sind abstrakte Bilder ohne gegenständliches Sujet, auf Anhieb visuell kaum zu erfassen, geschweige denn zu verstehen. Die Künstlerin selbst meinte sinngemäß dazu in einem Gespräch, das wir anlässlich des Kataloges geführt haben: diese Anfangsschwierigkeiten seien doch normal und auch logisch, wenn man mit den Linien, Flächen, Formen und Farben, so wie ich sie handhabe, das Geistige in der Kunst immer im Blick hat. Wie lässt sich denn Geistiges, oder gar Spirituelles im Bild ausdrücken? Ihre Bilder lassen sich visuell und mental nicht nur nicht vorschnell vereinnahmen. Sie gewähren einen Zugang, aber dieser soll, muss und will vom Betrachter selbst erarbeitet werden. Und dafür gibt es

keinen anderen Weg, als die eigene Wahrnehmung zu trainieren und zu benutzen. Die Grundbedingung, sich einen Weg zu den Bildern zu bahnen, ist, dasjenige erst einmal für wahr anzuerkennen, was einem die eigenen Augen zu sehen geben. Im ersten Schritt versperren sich die Bilder einer analytischen Herangehensweise, im Gegenteil, sie fordern eine radikal subjektive Sichtweise des Betrachters ein. In der späteren Bildbetrachtung werden wir sehen, wie sich dieser Erstzugang zunehmend relativiert und dem Denken Raum gibt, ja sogar danach verlangt.

Kehren wir zum Ausgang zurück: Die Bilder haben sich ihrer Abbildfunktion entledigt, sind abstrakt ohne gegenständliches Sujet. Dennoch ist nicht nichts dargestellt, denn sie geben etwas zu sehen, was nicht leicht zu identifizieren, und ebenso schwer zu benennen ist. Vom Schriftsteller verlangt Bachmann zu Anfang, dass er „keine Worte zu machen“ habe, sich nicht phrasenhafter Formulierungen bedienen dürfe, sondern die Phrasen zerschreiben müsse. Zieht man eine Analogie zur Bildenden Kunst, könnte man die These erheben, dass ein Bildender Künstler demnach „keine Bilder zu machen“ habe, zumindest keine klischeehaften, stereotypen Bilder produzieren dürfe, sondern diese zermalen müsse. Wie kann nun eine Malerin dieser paradoxen Forderung, Bilder zu malen, ohne etwas darzustellen und dennoch etwas zum Ausdruck zu bringen, nachkommen? Das ist die Frage, um die sich alles dreht. Wie sieht das Ergebnis des Vorhabens „Bilder zu zermalen“ aus?

5 G. Boehm, ebd., S. 33

Annäherungen: zum Beispiel die ‚Gott‘-Bilder Weg zum Bild

Ingrid Obendiek hat eine Serie von fünf grossformatigen Bildern in Öl und Acryl gemalt und als ‚Gott‘-Bilder bezeichnet. Auf allen Bildern taucht auf die eine oder andere Weise das Wort ‚Gott‘ auf. Weil das Wort einen Wiedererkennungseffekt in dem ansonsten expressiven Farbengewitter darstellt, glauben wir als Betrachter uns zunächst daran festmachen zu können. Doch vergebens. Unser Blick rutscht entlang an den dicken pastosen Farbspuren, die das Wort geschrieben haben, ab ins Nirvana der Farben und verliert sich darin. Darüber enttäuscht und vielleicht auch frustriert, verlassen wir die Bildoberfläche und fragen uns: Welche Bedeutung hat das Wort für die Künstlerin und in welcher Absicht konfrontiert sie uns Betrachter mit diesem Begriff aus der Geschichte des christlichen Abendlandes? Ist es einfach nur ein Zitat oder hat es eine tiefere Bedeutung? Werden wir möglicherweise ermahnt oder gar aufgefordert, uns mit dem Stellenwert der christlichen Religion in unserer Gesellschaft zu beschäftigen? Welche Richtung sollen unsere Gedanken in diesem Kontext der christlichen Religion einschlagen? Bleiben wir bei diesen Fragen, dann bieten sie uns eine Möglichkeit, dem Inhalt des Bildes näher zu kommen. Gleichzeitig müssen wir aber auch erkennen, dass wir durch derartige Fragen die Ebene der Wahrnehmung verlassen und auf die Metaebene in das Reich der Gedanken und Empfindungen wechseln.

Eine weitere Möglichkeit der Annäherung an das Bild, die auch häufig angewendet wird, sind beispielsweise Fragen, was die Künst-

lerin mit dem Bild beabsichtigt haben könnte und uns sagen möchte. Derartige Fragen, die mit einem Perspektivwechsel vom Betrachter hin zum Künstlerstandpunkt verbunden sind, sind Ausgangspunkt oft wilder Spekulationen, da sie meist mit abstrusen Unterstellungen und Vermutungen arbeiten. Sie missachten die künstlerische Handlung, indem sie das Bild jenseits des Bildes über die Künstlerperson zu enträtseln versuchen, nehmen das Bild nicht ernst, weil sie von der Bildoberfläche, dem Träger der Bilder wegführen. Weit mehr noch: sie entmachen die Bilder und bemächtigen sich der Künstlerperson, indem sie in der Künstlerbiographie Zuflucht suchen. Solche Fragen katapultieren den Betrachter aus dem Bild heraus. Und lässt sich vielleicht nicht manch ein Betrachter ganz gern von dem intellektuell durchtriebenen Ablenkungsmanöver verführen, um sich nicht mit der eigenen Wahrnehmung beschäftigen zu müssen? Gleichwohl plädiere ich nicht dafür, sich aller biographischen Daten willentlich zu verschliessen. Denn es ist nicht uninteressant zu wissen, dass Ingrid Obendiek ein Studium der Theologie absolviert hat und existentielle Fragen des Überlebens sie immer begleitet haben, nachdem sie als Kind den Zweiten Weltkrieg und die Flucht aus der Heimat erlebt hat. Doch zu welcher Erkenntnis kann uns das Wissen um die Biographie der Künstlerin verhelfen? Das Bild lässt sich nicht einfach auf die Kenntnis biographischer Daten reduzieren. Hans Belting geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass es neben der Künstlerbiographie ebensowenig genüge, die Bilder historisch, stil- oder entwicklungsgeschichtlich einzuordnen und kritisiert darin die kunstgeschichtliche klassische Methodik im Umgang

mit Bildern. Seiner Meinung nach werden die Bilder dadurch der „eigenen Sinnpotentiale“ sowie ihrer „eigentümlichen Darstellungsmacht“⁶ beraubt. Nach wie vor bleibt die Frage: Wer spricht aus diesen Bildern zu uns wenn nicht die Künstlerin persönlich? Nochmals: Ist es wichtig zu wissen, was die Künstlerin mit dem Bild ausdrücken wollte, oder ist es nicht weitaus wichtiger, was wir als Betrachter mit dem Bildangebot machen?

Hin zum Bild

Im folgenden mache ich die Probe aufs Exempel: Als ich die ‚Gott‘-Bilder das erste Mal sah, wurden auf Anhieb durch das geschriebene Wort ‚Gott‘ gleichzeitig mehrere Assoziationen bei mir wachgerufen. Ich fühlte mich zunächst unmittelbar an meine eigene christliche Erziehung erinnert, dachte dann kunstbeflissen an all die Proseminare zur Christlichen Ikonographie während meines Studiums der Kunstgeschichte und in diesem Zusammenhang kamen mir die Anfangsverse vom Johannesprolog in den Sinn, die ich später in der Bibel nachgeschlagen habe: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht.“ In einer späteren Fassung heisst es dann: „Und das Wort war Fleisch und wohnte unter uns.“ Aber welche Art von Verbindung besteht zwischen dieser Textpassage und dem Bild? Mein Gedankenfluss führte mich weiter, fort vom Bild, hin zum

nächsten Bibelzitat. „Du sollst dir von Jahwe, deinem Gott, kein Bild machen.“ – so lautet das erste Gebot auf den Gesetzestafeln von Moses im Alten Testament. Kein Bild, weil Gott als Schöpfer des Himmels und der Erde das menschliche Vorstellungsvermögen weit übersteigt und sich die Fixierung des Allmächtigen Gottes auf ein zweidimensionales Bildformat verbietet. Aus meiner Beschäftigung mit der Ikonenmalerei während des Studiums weiss ich, dass sich das jüdische Bilderverbot gegen eine Gleichsetzung von Gott oder göttlicher Wirkungsmacht durch ein Bild richtet. In bilderfreundlichen Religionen hingegen z.B. Ägyptens oder Griechenlands, später vor allem im Christentum, wurde die Gottheit im Bild repräsentiert. Das Bild sollte Gott nicht einfach darstellen, sondern es galt als Träger göttlichen Wirkens und der Allmacht Gottes, weshalb man diese ‚Gott‘-Bilder verehrte und dafür spezielle Anbetungspraktiken entwickelte.

Um den Fortgang der Assoziationen und Gedanken zu stoppen, ist wieder ein Wechsel auf die Metaebene notwendig. Obwohl es erlaubt ist, diesen Gedanken Raum zu geben und darüber hinaus es auch erhellend sein kann, diese Welt präsent zu haben, ist es gemäss meiner These erforderlich zu intervenieren, damit sich das Betrachterauge nicht zwischen persönlichen Jugenderinnerungen, christlichem Bildungsgut und kunstgeschichtlichem Wissen verfängt. Geht es bei den Bildern überhaupt um ein Gottesbild aus dem Alten oder Neuen Testament? Ist mein christlicher Hintergrund entscheidend, um einen Zugang zu dem Werk zu gewinnen? Führt das Bildungswissen nicht auch wieder jenseits der Bilder? Damit ich aufgrund meiner assoziativen Gedankenschleifen nicht

⁶ H. Belting, Der Ort der Bilder, in: H. Belting, L. Haustein (Hrsg.), Das Erbe der Bilder, München 1998, S. 34 - 54, insbes. S. 35

vom Bild abdrifte, konzentriere ich mich wieder auf das Bild, den eigentlichen Auslöser der Gedanken. Das andauernde Oszillieren zwischen Bild und Auge sowie das Aktualisieren der eigenen Wahrnehmung ist das Korrektiv für den Betrachter, im Bild zu bleiben und nicht wegzutauchen.

Zurück zum Bild

Ich versuche einen neuen Anlauf und eröffne einen neuen Fragehorizont, indem ich das Wort im Bild belasse. In welchem Zusammenhang und wie benutzt Ingrid Obendiek das Wort ‚Gott‘ im Bild? Welcher Kontext wird dabei zitiert? Das Wort wird der Bildgestalt untergeordnet, und die Bildgestaltung wird zur Reibungsfläche für den Betrachter. Ich denke, dass das Wort lediglich ein Aufhänger ist, eine Art ‚objet trouve‘, ein Sprachfetzen aus der Kulturgeschichte, um ein Bild über Gott oder sich ein Bild von Gott zu machen. Gott, die Liebe, der Tod, diese abstrakten Begriffe wurden in der gesamten Kulturgeschichte immer personifiziert, um das Unbegreifliche über den Umweg des Bildes zu beschreiben und auf diese Weise fassbar zu machen. Klar ist, dass in den Bildern Obendieks kein spezielles Gottesbild diskutiert wird, weder das christliche, geprägt durch Jesus im neuen Testament, noch das alttestamentarische Gottesbild. Das Wort fungiert vielmehr als Chiffre für etwas ausserhalb des Menschen Befindlichen. Ich möchte den Umgang der Künstlerin mit dem Wort umschreiben vom Getreide, das zermahlen wird, wodurch etwas anderes entsteht, nämlich Mehl. Die Künstlerin zermalt eine personifizierte Vorstellung von Gott und konfrontiert uns persön-

lich mit der Frage, ob es etwas Göttlich-Spirituelleres ausserhalb des Menschen gibt, ob es etwas den Menschen Überdauerndes gibt, oder wir das Göttliche in uns selbst tragen oder suchen müssen? Wie diese Fragen bildnerisch zum Ausdruck gebracht werden, davon legt das Werk der Künstlerin Zeugnis ab, vom Fragen und Suchen und den Erfahrungen unterwegs. Das Endresultat dieses Vorgangs ist das Bild, es ist der niedergeschriebene Suchvorgang, das zerschriebene und zermalte Bild. Für diese Erfahrungen sucht die Künstlerin die entsprechende ästhetische Form, die dann das Bild ist. Für uns als Betrachter entstehen die Bilder über unseren Blick, der fiktiv von den Strukturen auf der Bildfläche in Blickbewegungen überführt und dadurch organisiert wird. Diese These bezieht sich, wie ich im folgenden zeigen werde, nicht nur vordergründig auf die Serie der ‚Gott‘-Bilder, sondern sie ist der Stoff, aus dem alle Bilder Obendieks gemacht sind.

2. Wider dem Schöpfungsmythos

Mit dem Satz „Wenn ich male, laufe ich dem Bild hinterher“ markiert Ingrid Obendiek einen wesentlichen Aspekt ihres künstlerischen Vorgehens. Wenn sie zu malen beginnt, hat sie wohl ein bestimmtes Thema, nicht aber ein bestimmtes Bild oder eine Idee, die umgesetzt werden soll, vor Augen. Die Kunst sich überraschen zu lassen, spielt während der Bildfindung keine geringe Rolle. Sie ist Teil eines inszenierten Rollenspiels, in dem sie permanent zwischen der Produzentin und der Rezipientin ihrer Bilder oszilliert. Am Ende möchte sie ein Bild als Quintessenz eines intensiven Ar-

beitsprozesses erhalten. Ihre Arbeitsmethode, ausführlich dargestellt in einem Werkgespräch im Band I Malerei, die dem Zufall, dem Einfall, der Willkür ebenso wie der Zerstörung Raum gibt, lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich aus einer malerischen und visuell stimmigen Logik heraus entwickeln. Vom Ablauf her ist es so, dass je mehr sie als Person im Bild durch den fortwährenden Arbeitsprozess zurücktritt, desto klarer und entschiedener tritt das Bild in seinen Eigengesetzlichkeiten zutage. Ergebnis dieser malerischen Herangehensweise sind abstrakte Bilder, die weitgehend von Einflüssen der Biographie und der subjektiven psychischen Verfasstheit der Künstlerin befreit sind zugunsten einer personenunabhängigen, allgemeinen Bildaussage.

Dem Unbewussten Rechnung tragen

Ingrid Obendiek ist daran gelegen, dem Unbewussten und Unvorhergesehenem in ihrer Arbeit Rechnung zu tragen, ohne sich von momentanen Stimmungen treiben zu lassen. Ihre Methode erinnert von der Konzeption her entfernt an die ‚écriture automatique‘ der Surrealisten, und ist sicherlich darauf ausgerichtet, unbewusste Leistungen so weit wie möglich einzusetzen. Doch ihre Methode will darüber hinausgehen; sie will kein automatischer Gedankenfluss – ähnlich dem freien Assoziieren nach der psychoanalytischen Methode Freuds – sein. Weit mehr: Sie will der ästhetischen Reflexion einen gehörigen, wenn nicht den massgeblichen Platz einräumen. Und diese deckt sich nicht mit der Widerspiegelungstheorie des Unbewussten im Kunstwerk nach dem Freudschen

Konzept der Kreativität als Sublimierung triebhafter Energien. Dort wird behauptet, dass künstlerische Leistungen als Ergebnis des Verzichtes auf direkte Triebbefriedigung zu verstehen sind. Für die Kunstinterpretation noch weitreichender war seine These, wie Sigrid Schade in einer kritischen Lektüre Freuds herausgearbeitet hat⁷, dass der Stoff, der dem Künstler vom Leben aufgezwungen wird, direkt von der Lebens- in die Kunstrealität überführt wird, ungeachtet der Tatsache, dass ein Kunstwerk als ästhetisches Produkt und nicht als ‚realistisches‘ Dokument einer Künstlerperson zu interpretieren ist. Ein Kunstwerk ist keine psychologische Fallstudie. Nach dieser Sichtweise wird der Bildbegriff und die für die Konstitution des Kunstwerkes verantwortlichen Verfahrensweisen nicht nur vernachlässigt, sondern einfach vergessen. Um den ästhetischen Überlegungen gebührend Rechnung zu tragen, darf das Kunstwerk eben nicht einfach als authentischer und unmittelbarer Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit gedeutet und damit missverstanden werden. Dieser Fehler, das Werk mit der Person gleichzusetzen und die bildnerischen Strategien zu missachten, zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Kunstgeschichte und viele Bildinterpretationen sind dieser psychologisierenden Sichtweise aufgesessen. Kunst und Leben als eine untrennbare Einheit zu sehen und im Werk die Lebenswirklichkeit des Künstlers im Massstab 1:1 abgebildet zu sehen, ist ein Mythos. Kunst machen heisst gerade nicht, wie ich am Beispiel von Ingrid

7 S. Schade, Inszenierte Präsenz. Der Riss im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman), in: G.-T. Tholen/M. Scholl (Hrsg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S.211-229

Obendiek zeigen möchte, ein Abbild der Realität herzustellen, sondern Realität neu zu erschaffen jenseits subjektiver Befindlichkeiten.

Geplante Spontaneität

Auch der Expressionismus hat mit seinen Vorstellungen an der Verfestigung des Mythos kräftig mitgearbeitet. In seinen vielen Bemühungen, die Geheimnisse der künstlerischen Innerlichkeit auf die Oberfläche der Leinwand zu bringen, bietet auch er ein breites Spektrum an Gesten, welche den Künstler als unerschöpfliche Quelle künstlerischer Produktion und den kreativen Akt als Vorgang der Unmittelbarkeit markieren. Exemplarisch fortgeschrieben wurde diese Tradition im amerikanischen Abstrakten Expressionismus, insbesondere durch einen seiner Mitbegründer, dem Maler Jackson Pollock. Er ist nach wie vor dafür berüchtigt, dass er sich gegen die Vorstellung eines diskursiven kreativen Aktes gewehrt, und sich dafür eingesetzt hat, die Möglichkeit eines vollkommen spontanen Gestus zu bewahren. Die Malerei, abgeleitet aus der primitiven Ursprungskunst der Indianer, sollte ein Ort freien Ausdrucks des von der Gesellschaft entfremdeten Individuums sein, und das Unbewusste die Quelle seiner Kunst. Er begreift sich selbst und den Künstler im allgemeinen als ein Medium, das aus einem Zustand der Fülle schöpft. In diesem Zusammenhang wird häufig der Kunstkritiker Harald Rosenberg erwähnt, der 1952 in seinem Artikel über die Begründer des amerikanischen abstrakten Expressionismus in der Zeitschrift ‚ArtNews‘ sowohl den Begriff des ‚action painting‘ kreierte als auch die Pollocksche Metapher von der Lein-

wand als „Arena, in der es zu agieren gilt“, prägte. Seiner Meinung nach habe die Malerei jeden Unterschied zwischen Kunst und Leben beseitigt.⁸ Pollocks viel zitierter Ausspruch – „Ich bin die Natur“ – ist noch immer programmatisch für eine Metaphysik der Präsenz, die einen grossen Teil der künstlerischen Produktion des 20. Jahrhunderts charakterisiert hat.

Aber für viele Künstler – und da reihe ich Ingrid Obendiek mit ein – ist eine solche Behauptung, die den künstlerischen Prozess als unabhängig und unbeeinflusst von seinem politischen und sozialen Kontext verteidigt, zunehmend unhaltbar geworden. Selbst einige Künstler im Übergang von der ersten zur zweiten Generation des Abstrakten Expressionismus wie beispielsweise Robert Rauschenberg oder Joan Mitchell kritisieren bereits den subjektiven Ausdruckswillen Pollocks und setzen sich gegen die Idee vom Gemälde als einem „Psychogramm des Künstlers“ zur Wehr. Sie wandten sich gegen den reinen Subjektivismus und setzten sich stattdessen für die Existenz einer eigenständigen künstlerischen Bildästhetik ein. In dieser Hinsicht allerdings stehen sie noch in der Tradition der modernen Malerei. In einem Interview mit Philipp Kaiser erläutert Douglas Crimp, der 1981 den vielzitierten Aufsatz „The end of painting“ verfasst hat, nochmals seine These, dass die Kunst der Moderne einem folgenreichen Fehler zum Opfer gefallen ist, um ihre Existenzberechtigung als moderne Malerei aufrecht zu erhalten, denn sie behauptete, dass „Bedeutung vollständig und dauer-

8 vgl. Abstrakter Expressionismus, U. Grosenick (Hrsg.), mit einem Text von B. Hess, Taschen Köln London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2005, insbes. S. 21-23

haft im Kunstwerk angelegt [ist]. Subjektivität wurde als Seinsgegebenheit verstanden, und Kontemplation galt als angemessener Modus ästhetischer Erfahrung. Die Malerei war das Hauptmedium dieser Leugnung. [...] Mit dem Aufkommen der poststrukturalistischen Theorie und der postmodernen Kunst wurde das autonome und souveräne menschliche Subjekt abgesetzt. Man verstand das Subjekt nicht mehr als natürliche Seinsgegebenheit, sondern als kontingentes Konstrukt aus historischen, sozialen, sprachlichen, visuellen und psychischen Kräften. [...] Das Kunstwerk liess sich also nicht länger als unmittelbarer Ausdruck eines schöpferischen Subjekts verstehen.“⁹

Aller kunstkritischen Diskussion zum Trotz

Wenn Ingrid Obendiek trotz ihres Wissens um die postmoderne Kritik an der Kunst der Moderne in der Folge dennoch abstrakte expressionistische Bilder malt, will sie den Künstler nicht wieder an seinen alten Platz als ein von aussen unabhängiges und autonomes Subjekt zurück versetzen. Sie betrachtet die Malerei nicht autoreferentiell und betrachtet die Vorstellung vom expressiv agierenden, souveränen Künstlersubjekt als weit überholt. Sie hält, auch wenn das Ende der Malerei noch so oft propagiert wird, an einer Malerei fest, die Subjektivität nicht leugnet und Objektivität nicht an höchste Stelle setzt. Zwar räumt sie einer subjektiven Herangehensweise beim Malen einen festen Platz ein, aber sie versucht

⁹ D. Crimp im Gespräch mit P. Kaiser, Es gibt kein letztes Bild, in: Ausstellungskatalog *Painting on the move*, B. Mendes Bürgi, P. Pakesch (Hrsg.), Basel 2002, S. 148-158, insbes. S. 152/153

darüber hinaus zu gehen, indem sie eine eigenständige Bildästhetik entwirft. Sie führt das Kunstmachen als eine Tätigkeit vor, die sich gerade nicht aus einem einmaligen schöpferischen Impuls speist. Vielmehr zeigt sie den bildnerischen Prozess der Auseinandersetzung mit einem Thema auf der Bildoberfläche. Der Fokus liegt auf der Entwicklung einer visuellen Struktur und Darstellung einer Bildlogik. Dabei werden künstlerische Verfahrensweisen eingesetzt, um eine Bildoberfläche zu kreieren, die offen legt und nichts hinter die Oberfläche verbannt. Wenn Ingrid Obendiek sich von der Faszination der Bildfläche – Thierry de Duve benutzt im Zusammenhang mit der amerikanischen flächigen Malerei der 60er Jahre den m.E. treffenden Begriff des ‚facingness‘¹⁰ – berühren lässt und mit ihr spielt, geht es ihr um die Mehrschichtigkeit des Gemäldes. Das Sehen findet nicht außerhalb oder hinter, sondern auf der vielgeschichteten Bildfläche statt. Für die Bildbetrachtung hat das erhebliche Konsequenzen und Ingrid Obendiek weiss um die Schwierigkeit der Interpretation und die damit verbundene Sprachlosigkeit und z.T. auch Hilflosigkeit in der Begegnung mit ihrer Arbeit. Weil die Bilder, anders als die Zeichnungen, nichts abbilden und auch nichts in einem illusionistischen Sinne illustrieren, ist der Akt des Sehens, die Wahrnehmung selbst, das essentielle Thema aller Bilder. Im Akt des Sehens ist der Künstler dem Betrachter letztendlich gleichgestellt. Weil die Erkenntnis, dass es ein autonomes, von Konventionen befreites Subjekt jenseits subjektiver

¹⁰ T. de Duve im Gespräch mit B. Mendes Bürgi, Ein Jahrhundert der Gegenwart, in: Ausstellungskatalog *Painting on the move*, B. Mendes Bürgi, P. Pakesch (Hrsg.), Basel 2002, S. 18-32, insbes. S. 21

Wahrnehmung, herrschender Lebensverhältnisse und normierender Diskurse nicht gibt, teile ich mit Douglas Crimp die Auffassung, „dass das Subjekt eines Kunstwerks nicht der Autor, sondern der Betrachter ist.“¹¹ Unsere Subjektivität, die des Künstlers genauso wie des Betrachters, ist es, die in der ästhetischen Begegnung auf dem Spiel steht und ein Wagnis eingeht. Das Mitwirken der Reflexion des Betrachters an der ästhetischen Erfahrung ist essentieller Bestandteil des Kunstwerks und wird in die Konzeption der Bildästhetik integriert wie in der Betrachtung vorausgesetzt.

3. Die Stärkung der Betrachterposition

Das Sehen ist der entscheidende Akt

Aus dem Bisherigen ist offensichtlich geworden, dass die Autorität einer eindeutigen und festumrissenen Künstlerinstanz aufgegeben wird zugunsten eines breiten Spektrums an Analyse- und Rezeptionsmöglichkeiten, die an die Stelle der Instanz ‚Künstler‘ treten. Um die Bilder zu verstehen, muss man nicht unbedingt vorher recherchieren, wer im Bild spricht und agiert, sondern es reicht aus zu wissen, worüber und vor allem wie im Bild gesprochen wird.

Unter diesen Voraussetzungen werden dem Betrachter neue Freiheiten in der Begegnung mit dem Bild eingeräumt. Es ist nun seine Aufgabe, sich ein Bild zu machen und das heisst, sich eine eigene Position zum Bild oder im Bild zu erwerben. Aber wie?

Die Verantwortung, die ihm zukommt, ist eine sehr weitgehende, denn es hat mit reichlich Mut und einiger Übung zu tun, eigene Sichtweisen und Einstellungen zu formulieren. Er wird in eine Position versetzt, die ihm ein hohes Mass an Autonomie bei der Deutung dieses zeitgenössischen Werkes zuschreibt. Anstatt wie üblich den Begriff der Bildinterpretation zu benutzen, schlage ich für meine Art der Bildbetrachtung vor, von der Begegnung oder dem Dialog mit dem Bild zu sprechen. Wie findet der Betrachter einen Einstieg in das Bild, woran orientiert er sich?

Nochmal: Zu den ‚Gott‘-Bildern

Aufgrund der Unkonkretheit in der Darstellung und des krustigen Oberflächenauftrags verfügen die Bilder Obendieks über die Fähigkeit, die Wahrnehmung des Betrachters erheblich zu stimulieren mit der Konsequenz, die ästhetische Anschauung bzw. kontemplative Haltung zu durchbrechen. Bei den ‚Gott‘-Bildern läuft man als Betrachter auf den offen zur Schau gestellten Farbfleichen mit den Blicken hin und her. Unumgänglich provoziert das Gewusel der Kürzel, Striche und Spuren Unsicherheit beim Betrachten und es beginnt eine Suche nach festen Anhaltspunkten, nach Zentren oder Anfängen. Doch vergebens. Ein Wunsch nach Halt und fester Ordnung formiert sich. Das Gleiche, sprich klare wiedererkennbare Formen und Gestalten lassen uns in Ruhe, hingegen zwingt uns die absichtsvolle Ungenauigkeit in der Darstellung, aktiv zu werden, um die Unordnung in Ordnung überzuführen – so jedenfalls lehrt es uns die Gestaltpsychologie. Die geschichtete Oberfläche ist eine Fallgrube für unsere Augen, so

¹¹ D. Crimp, ebd. S. 152

leicht verstricken sich diese in die Wandlungen der Farbe und lassen sich durch die Verlockungen von Licht und Schatten, Farbe und Form, Nähe und Distanz mitreißen. Der Blick wird dadurch dynamisiert und durchstreift wie ein bewegliches Kameraauge die Bildlandschaft. Was sonst bleibt uns als anzuschauen, wie wir physisch in den Malprozess einbezogen werden, wie sich der Betrachtungsvorgang auf und in das Gemälde hineinverlagert? Die Farbfläche ist keine Metapher. Sie ist kein Spiegel, in den man blickt, und kein Fenster, durch das man in eine andere Welt schaut. Die Farbfläche ist eine materielle Gegebenheit. Die Aufteilung Betrachter hier und Bild dort funktioniert nicht mehr. Nicht mehr Kontemplation, wie Douglas Crimp noch von der modernen Kunst behauptete, ist als Modus ästhetischer Erfahrung vor diesen Bildern angebracht, entscheidend ist die Partizipation des Betrachters. In diesem Zusammenhang wiederhole ich Beltings These vom Anfang, denn sie radikalisiert diesen Gedanken, indem sie das Subjekt in der Begegnung mit Bildern zum wahren ‚Ort der Bilder‘ erklärt: „Ohne unseren Blick (ohne unser Bewusstsein) wären die Bilder etwas anderes oder gar nichts. Zwar empfangen wir Bilder von aussen, aber wir machen sie zu unseren eigenen Bildern, sowohl im kollektiven wie im persönlichen Sinne.“¹²

Für die Aneignung der Bilder ist es unabdingbar, sich den im Bild sichtbar gemachten bildnerischen Prozess verständlich zu machen. Umgekehrt als beim Herstellungsprozess geht man bei

der Rezeption den Weg der bildnerischen Entstehung rückwärts, natürlich nicht linear, sondern in all seinen Verschlingungen und Verstrickungen. Die Wahrnehmung des Bildes verlagert sich weg vom Resultat über die Beschreibung des bildnerischen Prozesses hin zur Analyse der Herstellungsverfahren. Allerdings ist eine Rekonstruktion des bildnerischen Prozesses unmöglich und zugegebenermaßen auch wenig sinnvoll. Aber wenn man sich die malerischen Verfahren vergegenwärtigt, wie z.B. den Prozess des Auftragens, Schichtens, Verdichtens, Knetens, Schützens, Schmieren, Kratzens, Verwischens, Laufenlassens, Zerstörens, Übermalens usw., wird das Werk in seinen Strukturen nachvollziehbar und entsprechend erfassbar.

Dabei entstehen keine klar definierbaren Farbflächen, im Gegenteil, sie überlagern sich, liegen über-, unter-, neben-, gegeneinander, grenzen sich scharf voneinander ab oder bilden weiche Übergänge. Der Blick wandert durch diese Furchen und Unebenheiten, springt von Detail zu Detail, und gleitet sanft auf einer Pinselspur entlang bis er, abgeschnitten von einem kräftigeren Farbpuls, unversehens aus der Bahn geworfen wird, um wieder auf unbekanntem Terrain zu landen. Jeweils obenauf liegende Farben verdecken beim Sehen partiell das darunter Befindliche. Für den Blick heißt das, in die Tiefe mitgenommen zu werden. Problemlos liesse sich diese Art der Beobachtung weiterführen, Tatsache ist: Geht man bei der Betrachtung ins Detail, verliert sich der Zusammenhang, sucht man den Überblick, verliert sich das Detail. Das Dargestellte, das selbst bei ehrgeizigsten Wahrnehmungsbemühungen nie ganz zu erfassen und zu benennen ist, pro-

12 H. Belting, Vorwort zu einer Anthropologie des Bildes, in: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 200, S. 7-10, insbes. S. 8

duziert in der Wahrnehmung sich überschneidende Seh-Akte als Auf- und Ab-, Vor- und Rückwärts-Bewegungen, die in ihren mal schleifenartigen mal abgehackten Verläufen niemals eindeutig zu bezeichnen sind.

Vom Gegenteil: Die Englischrot-Schwarz-Bilder

Anhand der Englischrot-Schwarz-Bilder, einer Serie über ‚Grenzerfahrungen‘, möchte ich meine These nochmals kurz illustrieren. Obwohl es sich bei den beiden im Katalog abgebildeten Werkgruppen jeweils um abstrakte Bilder handelt, sprechen die Arbeiten doch eine sehr unterschiedliche Bildsprache und fordern entsprechend unterschiedliche Wahrnehmungsarten und -qualitäten. Während bei den ‚Gott‘-Bildern die tastende und suchende Geste der Hand auf der rauhen reliefartigen Malfläche im Vordergrund steht, wirken die glatten samtfarbenen Englischrot-Schwarz-Bilder vor allem durch den Farbkontrast und die schwarze, stark reduzierte Figuration. Ich werde abermals zeigen, dass sich die Strukturen der abstrakten Bilder Obendieks über die Blickbewegungen konstituieren, die von der Bildfläche organisiert werden. Gerade weil es sich bei Obendieks Bildern um eine offene Struktur handelt, sind wir als Betrachter um so mehr gezwungen, die Offenheit in eine Reihe möglicher Lesarten zu übersetzen. Der Schluss, der sich daraus ableiten lässt, ist, dass die Ordnung des Blicks trotzdem nicht beliebig ist.

Zum einen gibt es die Bilder, die von einer meist einfachen schwarzen Figur dominiert werden (Abb.: 22-24). Die mehr oder weniger geschlossenen Formen sind mit einem breiten Pinsel sehr

kompakt in das Bildformat gesetzt und scheinen aufgrund ihrer monumentalen Wirkung den Rahmen als Grenze sprengen zu wollen. In anderen Bildern wie z.B. Abb. 17 und 34 werden die Grenzen an der schwarzen Figur selbst sichtbar modelliert: einerseits als scharfe Kontur zwischen Figur und Grund und andererseits als zunehmend auslaufende Form, in der die Figur mit dem Grund auf sanfte Weise verschmilzt. Dieser Teil der Bilderserie umschreibt sämtliche Spielarten von Grenzziehungen, von messerscharf kantig über diffus unscharf bis hin zu samtweich auflösend. Sie leben neben der klaren Form vom Spiel mit dem Figur-Grund-Problem und der Inszenierung der Grenze als Passage des Übergangs.

Beim zweiten Teil der Bildserie in Englischrot und Schwarz ist man als Bildbetrachter mit einem weitaus komplexeren Bildgeschehen konfrontiert. Man steht vor einem undurchdringlichen Schwarz. Die Farbe löst das Gefühl aus, z.B. bei Abbildung 14, wie vor einer undurchlässigen, gleichzeitig aber geheimnisvollen Mauer zu stehen. Auf Abbildung 21 hingegen lassen die schwarzen Formen mit ihren messerscharfen Kanten an Stiefel eines aufmarschierenden Soldatenheeres denken. Sie wirken wie schwere Blöcke, massiv, gewaltig, wie aus Stein gehauen. Das Schwarz ist insgesamt abweisend, lässt den Betrachter nicht in das Bild eindringen. Es verweist ihn in den Raum vor das Bild und lässt ihn nahezu erstarren. Der Blick gerät ins Stocken, der Dialog wird unter, wenn nicht gar abgebrochen. Die schwarze Fläche markiert eine ästhetische Barriere zwischen Bild und Betrachter, signalisiert Abwehr und fordert den Betrachter wortlos auf, Abstand zu halten. Spürt man den harten Rändern der schwarzen Formen nach, hat man keine

andere Wahl als ihre meist schneidend scharfen Grenzen anzuerkennen. Das Dahinter bleibt verborgen, der Versuch, einen Platz im Bild zu finden, ist zum Scheitern verurteilt, denn das Bild definiert den Standort des Betrachters unmissverständlich vor dem Bild.

Mit den Englischrot-Schwarz-Bildern gibt es aber ebenso die gegenteilige Erfahrung, die ich am Beispiel von Abbildung 15, das den dritten Komplex der Bilderserie stellvertretend repräsentiert, darstellen möchte. Es trägt ausnahmsweise einen Titel: ‚Das eigentlich Grosse ist das Verborgene‘. Man wird von dem Schwarz wie von einem Sog in einen gnadenlosen Bildtiefenraum, in ein unheimliches Dunkel hineingezogen, aus dem es für den Betrachter kein Zurück mehr gibt. Wie in einer dunklen Unterwelt, angedeutet durch den hoch gezogenen Bildhorizont, wandert man als Betrachter, weich umhüllt von Grau und Schwarz, zwischen den vertikalen Bildsäulen umher wie in einer nebeligen Landschaft. Das langsame und andächtige Gehen macht einsam. Insgesamt bewirkt das sich ausbreitende Schwarz eine schwere Atmosphäre, sumpfig warm, eher geheimnisvoll denn beängstigend. Es ist dort absolut still, man hört nur seine eigenen Geräusche, den Atem und die Schritte, die man macht.

Die Bilder des zweiten und dritten Komplexes der ‚Grenzerfahrungen‘ handeln vom Tod, obwohl nichts dargestellt ist, was an ‚Tod‘ erinnern könnte. Die Wahrnehmungslenkung und Positionierung des Betrachterstandpunktes legt zwei differente Sichtweisen nahe: Entweder wird man kompromisslos vor das Bild verwiesen oder man wird vom Schwarz aufgesogen und verschluckt. Die erste Lesart impliziert, dass man sich keine Vorstel-

lung vom Leben nach dem Tod machen kann, die zweite gleicht symbolisch gesehen dem Akt des Sterbens und Hinübergleitens in das Reich der Toten. An diesem Punkt wird die Deutungsfreiheit des Betrachters auf den Plan gerufen. Es überlagern sich sowohl eigene Grenzerfahrungen mit dem Tod als auch überlieferte Vorstellungen vom Tod. Das Bild verschmilzt mit den imaginär vorhandenen Bildern im Betrachter. Spätestens hier wird das Beteiligtsein des Betrachters an der Bildwahrnehmung offenbar. Das Bild ist weniger Mittel der Kommunikation als vielmehr eine Schnittstelle der Begegnung zwischen Kunst, Wirklichkeit und dem eigenen Selbst. Die abstrakten Bilder Obendiecks legen ihre Bedeutung nicht eindeutig fest, im Gegenteil sie öffnen den Horizont der Bedeutungsbildung, und fragen nach einem Sinn. Sinn allerdings ist keine Objekteigenschaft des Bildes, sondern eine Reflexionsfigur, die vom Betrachter aus freien Stücken generiert werden muss. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an Belting, der sagt, dass wir zwar Bilder, beispielsweise vom Tod, aus der Geschichte oder aus dem sozialen Raum von aussen überliefert bekommen, aber wir machen sie ab einem bestimmten Punkt zu unseren eigenen Bildern, im individuellen wie kollektiven Sinne. Das Subjekt ist der ‚Ort der Bilder‘.¹³

Das Projekt ‚Abstrakte Malerei‘

Die Un-Genauigkeit, die Un-Fassbarkeit, die Un-Benennbarkeit, das Un-Begreifliche und Un-Bekannte – auf diese Negativ-Begriffe

13 H. Belting, ebd. S. 7

verweisen beide abstrakten Bildgruppen Obendieks. Mit diesen Begriffen arbeitet auch Gerhard Richter in seinen grossen abstrakten Gemälden. In seinen Texten hebt Richter hervor, dass speziell die abstrakten Bilder in besonderer Weise dazu geeignet sind, sich dem Diktum der Abbild-Funktion von Realität zu widersetzen. Das heisst aber lange noch nicht, dass sie nichts zeigen. Sie sind nicht inhaltsleer, auch wenn sie sich nicht ohne weiteres lesen und verstehen lassen. Die Bilder sind bei Richter ebenso wenig vorherbestimmt, beharren auf einer ästhetischen Eigengesetzlichkeit und entwickeln sich, wie er immer wieder hervorhebt, aus der Form während des Arbeitsprozesses und nicht umgekehrt. Er sieht abstrakte Bilder als fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber mit diesen Negativ-Begriffen schliessen können. „Mit der abstrakten Malerei“, hat Gerhard Richter anlässlich seiner Werkschau in Düsseldorf 2005 formuliert, „schufen wir uns eine bessere Möglichkeit, das Unanschauliche, Unverständliche anzugehen, weil sie in direktester Anschaulichkeit, also mit den Mitteln der Kunst ‚nichts‘ schildert. Gewohnt, etwas Reales auf Bildern zu erkennen, weigern wir uns mit Recht, nur Farbe (in aller Mannigfaltigkeit) als das Veranschaulichte anzusehen, und lassen uns stattdessen darauf ein, das Unanschauliche zu sehen, das, was vordem nie gesehen wurde

und was nicht sichtbar ist.“¹⁴ Nach seiner Auffassung ist die ‚Malerei ein Projekt‘, das in der Lage ist, die Unbegreiflichkeit von Wirklichkeit mit ästhetischen Mitteln hervorzubringen, aber nicht imstande ist, sie darzustellen. Die Bilder selbst sind weder ein Verweis noch eine Andeutung, sondern ein ganz realer und materieller Bestandteil dieser manchmal unverständlichen Welt. Je anschaulicher und unverständlicher die Bilder diese Welt schildern, desto besser und faszinierender sind sie für Richter.¹⁵

Während für Richter die Unbegreiflichkeit von Wirklichkeit nur im Gleichnis wiedergegeben, und für Bachmann, – wie wir am Anfang gehört haben – die Widersprüchlichkeit der Lebensrealität nur im Zerschreiben vorgefundener Bilder und Phrasen zum Ausdruck gebracht werden kann, begreift Obendiek ihre Bilder als ‚Spiegelungen von Selbst- und Welterfahrungen‘. Die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ist weit davon entfernt, Wirklichkeit im Modus 1:1 einfach nur abbilden zu wollen. Dichtung wie Malerei haben es sich zur Aufgabe gemacht, ein Bild von Welt zu entwerfen, das den komplexen, mehrdeutigen und fragwürdigen Zusammenhängen des Lebens Rechnung tragen und gleichzeitig auf die Spur kommen will. Wenn Künstler sich mit der sie umgebenden Realität befassen, dann tun sie es nicht illustrativ und nicht ausmalend, sondern modellhaft, also symbolisch und exemplarisch. Sie reflektieren Aussenwelt und Innenwelt und treiben im gleichen

14 G. Richter, Begleitheft zur Ausstellung und Katalog Gerhard Richter in Düsseldorf, K20 + Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, und Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 2005, o.S.

15 vgl. den Essay von A. Zweite, Sehen, Reflektieren, Erscheinen, S. 13 - 100,

insbes. S. 85, in: Gerhard Richter, Werkschau in Düsseldorf (K20 + Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) und München (Städtische Galerie im Lenbachhaus + Kunstbau), Hrsg: Kunstsammlung Nordrheinwestfalen, Düsseldorf 2005

Zuge die Ästhetik voran, die subjektiv folgerichtig auf diese Reflexionen baut. Das Ergebnis sind mehr oder weniger verschlüsselte, komprimierte, abstrakte Botschaften, die keine Lösungen widerspiegeln, sondern Fragen an die Betrachter aufgeben. So wie Obendiek mit den Mitteln der Malerei ihr erklärtes Anliegen einzulösen trachtet, sich selbst ein Bild von der Welt zu machen, ist es jedem Betrachter selbst überlassen, sich ein eigenes Selbst- und Weltbild zurechtzulegen. Die Bilder jedenfalls geben Anlass dazu, sich mit existentiellen Grundfragen des Lebens auseinander zu setzen.

Eine Gefahr, die in der Rezeption entsteht, wenn Künstler sich erstens weigern, ein Abbild der Wirklichkeit zu geben, und zweitens uns Betrachtern statt dessen Unkenntliches zu sehen geben, mit dem wir uns nicht identifizieren können, ist, dass die ästhetische Situation anonym wird. Anonymität aber, so hat uns Michel Foucault in seinem vielzitierten Aufsatz „Was ist ein Autor“¹⁶ unmissverständlich dargelegt, ist unserer Kultur nur schwer erträglich. Deshalb gehen wir als Interpreten sofort auf Autorensuche, indem wir komplizierte Operationen durchführen, um ein gewisses Vernunftwesen zu kreieren, das man Autor nennt, welcher im Werk ausfindig zu machen ist. Anstatt über die Absichten des Künstlers zu spekulieren oder in der Künstlerbiographie zu recherchieren, anstatt den Bildern eine psychologisierende Projektion angedeihen zu lassen oder entmachtende wissenschaftliche Theorien und Inter-

pretationen überzustülpen, ist es wesentlich ratsamer und weitaus produktiver, sich als Betrachter der Mechanismen der eigenen Wahrnehmungstätigkeit gewahr zu werden. Und vielleicht finden wir in uns selbst irgendwo einen Ort, der mit den Bildern Obendieks korrespondiert und der die von aussen herangetragenen Bilder im körpereigenen Bildgedächtnis geistig verankern kann. Die Kunst selbst ist keine Sinngeber-Instanz, und sie verspricht auch keinen Erkenntnisgewinn per se. Nur unter der Voraussetzung des Wunsches nach Selbsterleben und Selbsterkenntnis ist es auch uns Betrachtern möglich, ein eigenes emanzipiertes Selbst- und Weltbild aufzubauen. Die Auseinandersetzung mit den Bildern kann dazu einen Beitrag leisten.

¹⁶ M. Foucault, Was ist ein Autor, in: Schriften zur Literatur, Frankfurt/Main 1988, insbes. S. 19 ff

fern nah
sind es best ad
hätten sich nicht
beimuten wo was fern nah
nicht zu tun
fabal

ÜBER DAS WORT ,GOTT'

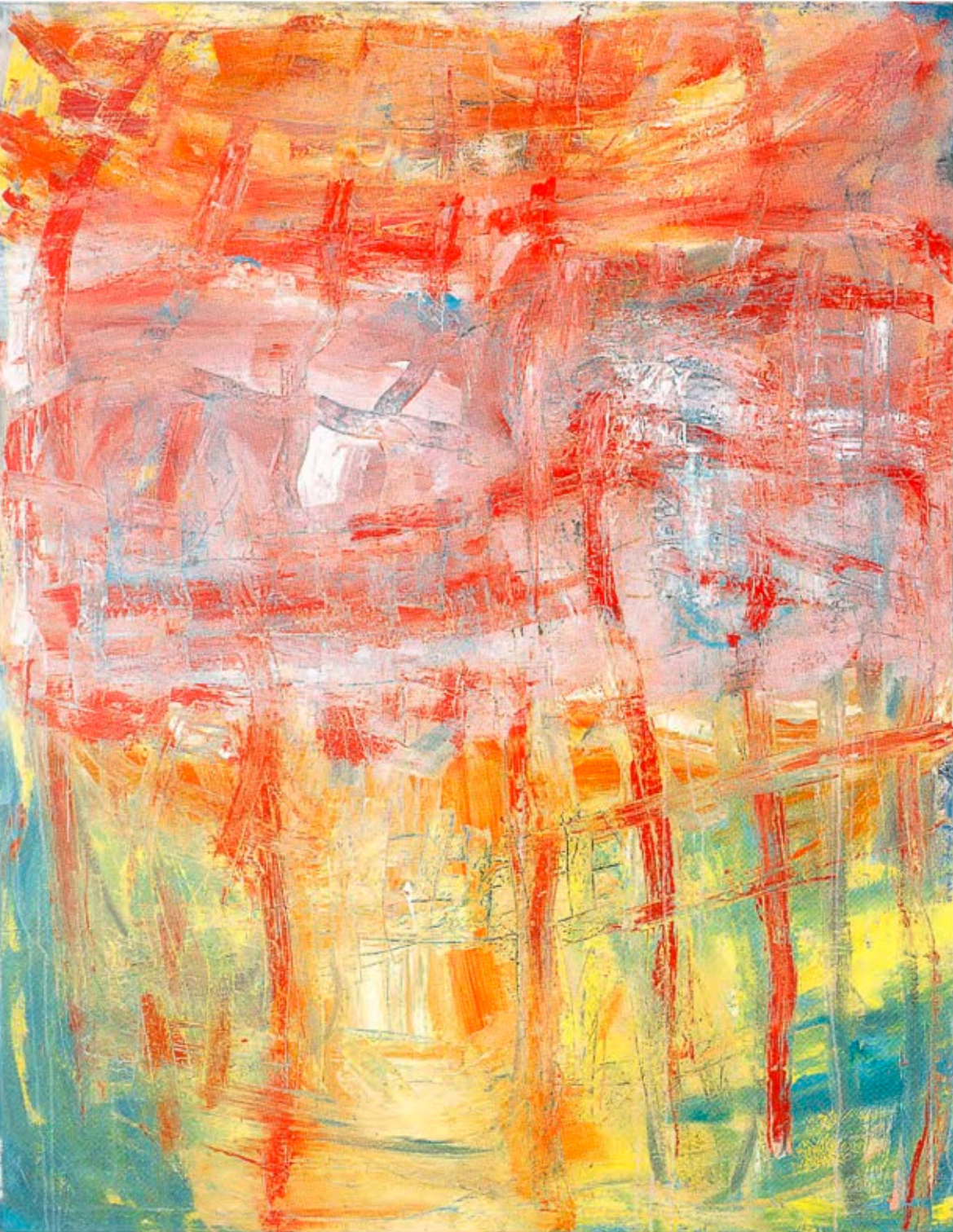


Abb. 7:

Vielleicht ein Netz,
aus der Serie über das Wort ‚Gott‘
2002

Acryl auf Baumwolle
180 x 140 cm



Abb. 8:

Mitten im Schwarz,
aus der Serie über das Wort ‚Gott‘
2002

Acryl auf Baumwolle
120 x 180 cm

Abb. 9:

Schicht-Bild X,
2000

chinesische Tusche auf Tiefdruckpapier
107 x 78 cm



Abb. 10:

Es erschien eine Schrift I,
aus der Serie über das Wort ‚Gott‘
2002

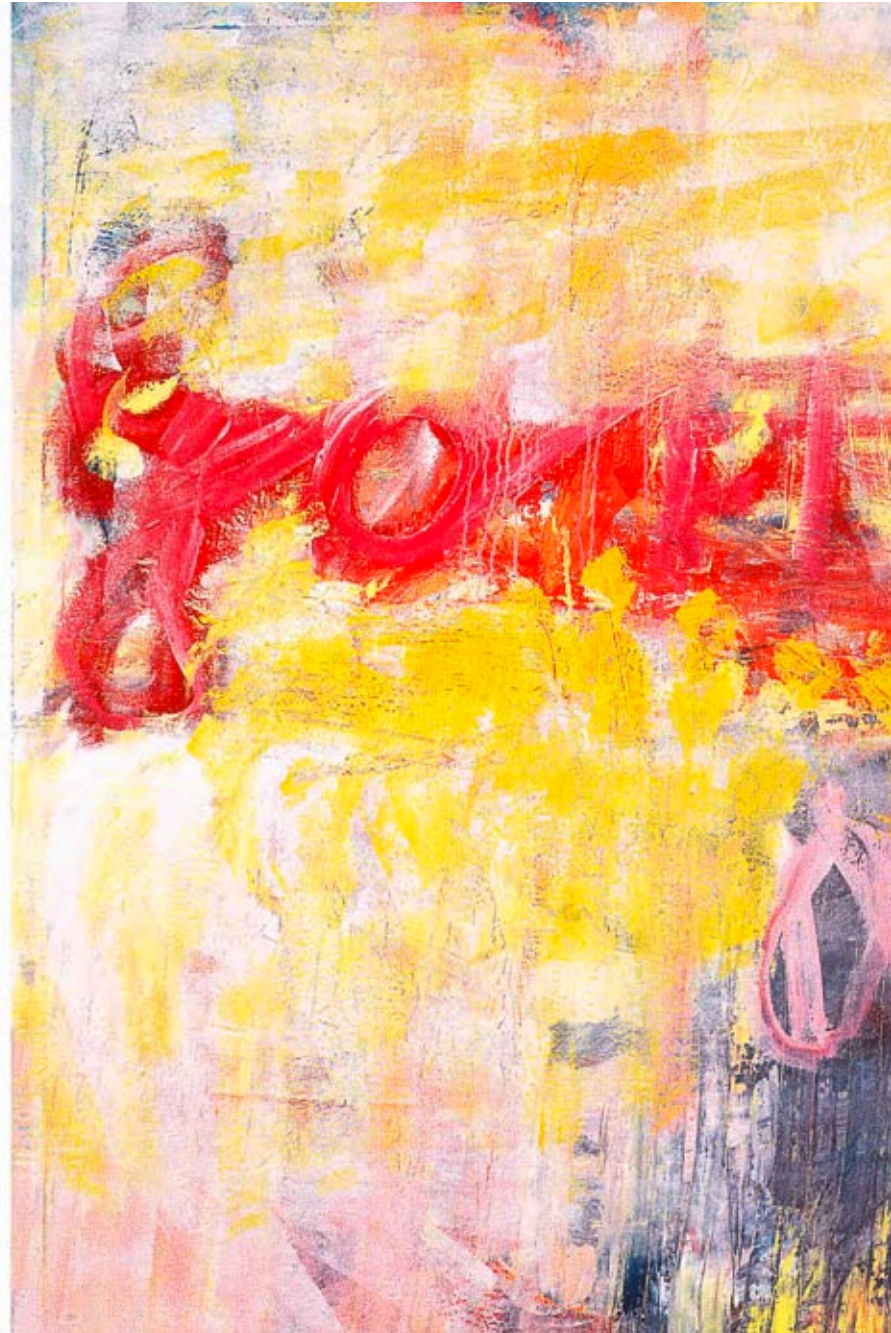




Abb. 11-13:

3 Collagen,
aus der Mappe ‚Ein Gebet‘
2002

chinesische Tusche,
Reispapier gerissen auf Papier
40 x 40 cm

Abb. 14:

Es erschien eine Schrift II,
aus der Serie über das Wort ‚Gott‘
2002

Acryl auf Baumwolle
140 x 195 cm



WERKVERZEICHNIS

Werkgruppe I:

Frühe Bilder

- Interieur 1988 Öl auf Leinen 130 x 120 cm [Kat. 1, Abb. 4]
Bleiche Mutter Deutschland 1988 Acryl, Leinen 130 x 120 cm
Gitter 1991 Acryl auf Baumwolle 76 x 58 cm [Kat. 1, Abb. 3]
Wesen 1991 Öl, Leinen 120 x 140 cm
heldisch 1992 Öl, Leinen 160 x 140 cm
Haus/Zelt 1993 Öl, Leinen 120 x 80 cm
Farn I 1993 Acryl auf Leinen 140 x 160 cm [Kat. 1, Abb. 5]
Farn II 1993 Acryl auf Leinen 160 x 140 cm [Kat. 1, Abb. 6]
Farn III 1993 Acryl, Leinen 100 x 120 cm

Werkgruppe II:

Kolossale Bilder

- Deich-Land 1995 Acryl auf Nessel 140 x 160 cm [Kat. 1, Abb. 8]
Balance 1998 Acryl auf Nessel 170 x 150 [Kat. 1, Abb. 9]
Sturz 1998 Acryl, Pigmente auf Nessel 180 x 150 cm [Kat. 1, Abb. 10]
aufsteigende Zeichen 1998 Acryl auf Nessel 145 x 105 cm [Kat. 1, Abb. 11]
Rot bricht aus Schwarz 1997 Acryl auf Nessel 195 x 145 cm [Kat. 1, Abb. 2]
Einbruch 1997 Acryl auf Nessel 180 x 150 cm [Kat. 1, Abb. 7]
Ur-Landschaft 1997 Acryl, Pigment auf Nessel 140 x 180 cm
Kreuzfigur auf gelbem Grund 1995 Acryl auf Nessel 140 x 160 cm
gefurcht 1995 Acryl, Pigment auf Nessel 160 x 170 [Kat. 1, Abb. 13]
Garten II - Keimling 1995 Acryl, Pigment auf Nessel 195 x 145 cm [Kat. 1, Abb. 12]

Werkgruppe III:

große Landschaft vom Wachsen I vom Wachsen II Garten III

Fläche und Linie

- 2001 Öl auf Leinen 30 x 40 cm [Kat. 1, Abb. 15]
2001 Acryl, Gaze auf Nessel 170 x 150 cm [Kat. 1, Abb. 16]
2001 Acryl, Gaze auf Nessel 180 x 120 cm [Kat. 1, Abb. 17]
2000 Acryl, Öl auf Leinen 140 x 160 cm [Kat. 1, Abb. 14]

Werkgruppe IV:

horizontal-oliv karo-grün A und A und A A und A Ur-Grund o.T. schwarzer Ur-Grund im Flug komm raus irgendwo ein Ort Ur-grund

Urgrund-Bilder

Farbsysteme mit und ohne Kürzel

- 2003 Öl auf Leinen 160 x 140 cm [Kat. 1, Abb. 26]
2003 Öl auf Leinen 140 x 120 cm [Kat. 1, Abb. 28]
2003 Öl auf Leinen 160 x 140 cm [Kat. 1, Abb. 24]
2003 Öl auf Leinen 140 x 120 cm [Kat. 1, Abb. 25]
2003 Öl auf Leinen 160 x 140 cm
2003 Acryl auf Leinen 160 x 130 cm
2003 Öl auf Öl, Acryl, Modelliermasse auf Leinen 175 x 140
2003 Öl, Spraylack auf Leinen
2003 Öl auf Leinen 160 x 140 cm [Kat. 1, Abb. 27]
1999 Pigmente, Acryl, Nessel 140 x 100 cm

Werkgruppe V:

Zeichen-Paar

wässrig

Schüttbilder

- 2002 Acryl auf Baumwoll-Segeltuch 180 x 210 cm [Kat. 1, Abb. 23]
2002 Acryl auf Baumwoll-Segeltuch 200 x 200 cm [Kat. 1, Abb. 22]

Werkgruppe VI:

Flache Bilder

- Kern und Keim I 2000 Acryl auf Nessel 160 x 150 cm [Kat. 1, Abb. 31]
Kern und Keim II 2000 Acryl auf Nessel 170 x 160 cm [Kat. 1, Abb. 32]
Baum 2001 Acryl auf Leinen 160 x 130 cm [Kat. 1, Abb. 29]

Werkgruppe VII:

Übergangsbilder

- Mondbarke 1993 Acryl, Leinen 160 x 140 cm
Kokon 1998 Acryl auf Nessel 145 x 195 cm [Kat. 1, Abb. 33]
geheimer Ort 1998/99 Acryl auf Nessel 152 x 148 cm [Kat. 1, Abb. 30]
Skurril I,II,III, farbig 2000 chinesische Tusche auf Tiefdruckpapier 107 x 78 cm
Baumbild / Ima 2001 Acryl auf Tiefdruckpapier 107 x 78 cm
o. T. / Ima 1997 Öl auf Malpappe 50 x 35 cm
Begegnung (allgäuer Bildstöcke) 1998 5-teilig Acryl, Papier, Hartfaser 70 x 100 cm

Werkgruppe VIII:

Bilder auf Packpapier

- im Netzwerk 2002 Acryl auf Karton 160 x 220 cm [Kat. 1, Abb. 21]
Omphalos 2002 Acryl auf Karton 160 x 220 cm
am Schwarz hängend Paar 2002 Acryl auf Karton 160 x 220 cm [Kat. 1, Abb. 18]
nachts - das Schränkchen 2002 Acryl auf Karton 160 x 105 cm
füssig 2002 Acryl auf Karton 160 x 105 cm
hierarchisches Paar 2002 Acryl auf Karton 160 x 220 cm [Kat. 1, Abb. 19]
Kopf 2002 Acryl auf Karton 160 x 105 cm [Kat. 1, Abb. 20]
Studie I, II, III 1997 Tusche, Acryl auf Karton, je 50 x 70 cm

Werkgruppe IX:

Einzelbilder / Objekte

- aufgerichtet 2002 Acryl auf Leinen 145 x 190 cm [Kat. 1, Abb. 1]
abfallende Erde 1993 Acryl auf Baumwolle 120 x 145 cm [Kat. 2, Abb. 105]
Schatten 2004 Acryl, Nessel 150 x 175 cm [Kat. 2, Abb. 80]
o.T. 1997 Pigmente, Acryl auf Nessel 150 x 135 cm [Kat. 2, Abb. 81]
hole 2000 Acryl, Pigment, Gaze 100 x 140 cm
Cegielnia I u. II 1998 Acryl, Rupfen 140 x 95 cm
Häuser der Kindheit 1998 Acryl, Nessel 100 x 95 cm
obenauf 1994 Acryl, Leinen 80 x 120 cm
Schlipse 2003 objektartige Arbeiten verbunden mit Malerei, 18-teilig je 80 x 30 cm [Kat. 1, Abb. 34]
Objekte / rot / mehrteilig 2002 Efeu, Spraylack jedes Teil ca 50 x 30 cm

Werkgruppe X:

Gott-Bilder

- aus der Serie über das Wort Gott:
vielleicht ein Netz 2002 Acryl, Baumwolle 180 x 140 cm [Kat. 2, Abb. 7]
Mitten im Schwarz 2002 Acryl auf Baumwolle 120 x 180 cm [Kat. 2, Abb. 8]
Es erschien eine Schrift I 2002 Acryl auf Baumwolle 190 x 135 cm [Kat. 2, Abb. 10]
Es erschien eine Schrift II 2002 Acryl auf Baumwolle 140 x 195 cm [Kat. 2, Abb. 14]
leer - weg - ach - wo 2002 Öl auf Baumwolle 200 x 145 cm [Kat. 2, Abb. 34]

Werkgruppe XI:

Kasten – Bilder

Kasten – Bilder

2000 6 Blatt, chinesische Tusche, Acryl, Filzstift auf Tiefdruckpapier 107 x 78 cm
Nr. II - IV [Kat. 2, Abb. 15 - 17]; Nr. V [Kat. 2, Abb. 18]

Werkgruppe XII:

Mappen

Mappe: Ein Gebet

2002 18 Collagen, chinesische Tusche, gerissenes Reis-papier auf Papier 40 x 40cm [Kat. 2, Abb. 11-13 u. 19-33]

Mappe: Reigen der Linien

1984 10 Blatt, Fettstift auf Papier je 60 x 42 cm

Mappe: Karten – Male, Eine Kürzelsammlung

1992 24 Blatt, Acryl auf Landvermessungskarten NRW 52 x 55 cm [Kat. 2, Abb. 54 - 68]

Mappe: schwarz/weiße Kürzel

1992 24 Blatt, Acryl, Recyclingpapier

Mappe: Im Tal der Könige

1984 mehrteilig, Zeichnungen, Graphit, Ölkreide, Acryl, Papier je Blatt 30 x 20 cm [Kat. 2, Abb. 82 - 104]

Werkgruppe XIII:

Tücher

Tuch I und Tuch II

1999 Acryl, Modellierpaste auf Segeltuch/Baumwolle 150 x 180 cm und 150 x 160 cm [Kat. 2, Abb. 69 und 70]

Tuch III Herr Veneto
Malerei auf Fetzen von weißen Arbeitskitteln

1999 7-teilig, Baumwolle, Acryl 30 x 35 cm
Projekt: Cora`s Salon: Kunst im Frisiersalon

Werkgruppe XIV:

Objekte aus Naturmaterial

Objekt

2000 Bambus, Acryl, 3-teilig je 55 x 50 x 25 cm
[Kat. 2, Abb. 52]

Objekt

2000 Holz, Gaze, Birkenrinde 100 x 165 x 8 cm
[Kat. 2, Abb. 47] Auflage: 3

Objekt

2000 Herkulesstaude, Holz 480 x 75 x 20 cm
[Kat. 2, Abb. 35]

Objekt

2000 Schilf, Bast 300 x 400 cm [Kat. 2, Abb. 38]

Ballen gebunden

2000 Knöterich – Lianen, Bast 150 x 80 cm [Kat. 2, Abb. 51]

Bambuswurzeln

2000 2-teilig, Bambus, Acryl

Kreuzform gebunden

1995 Wildkraut, Bast 120 x 100 x 40 cm

Fächerform gebunden

1995 verblühtes Wildkraut, Bast 120 x 100 x 40 cm

Baumfragment

1996 Holz, Industrienägel, Acryl 40 x 30 x 35 cm

Fragil

1997 Herkulesstaude, Nesselbänder 300 x 180 x 250 cm

Objekte klein

2000 6-teilig, Bambus, Acryl je 28 x 33 x 25 cm

Gehäuse

1995 4-teilig, Knöterich-Lianen

A. Bodenobjekt aufgerichtet 70 x 90 x 60 cm; B. Wandobjekt mit Öffnung 79 x 90 50 cm; C. Wandobjekt geschlossen

70 x 90 x 50 cm; D. Wandobjekt Spindel 120 x 40 x 40 cm

1997 Brennessel auf ein Baumwollnetz gewebt 180 x 280 cm

1996 Bündel aus Blühendem Bambus, Bast 200 x 60 cm

[Kat. 2, Abb. 41]

o. T.

Wandobjekt

Bodenobjekte

1996 3-teilig Blühender Bambus, Bast je 280 x 160 x 40 cm

A. Bootartig; B. Steckkissenartig; C. Krone

[alle: Kat. 2, Abb. 41]

MUR D`AMOUR

1998 Überbrannte Ziegelsteine und Zement

2100 x 100 x 60 cm, Partnerprojekt mit Renate Hoffmann

Korth, im Skulpturengarten Tuchomie, Polen

Werkgruppe XV:

Schicht – Bilder

Schichtungen

2000 17 Blatt, Acryl, Filzstift, chinesische Tusche auf
Tiefdruckpapier je 107 x 78 cm
Nr. I - III [Kat. 2, Abb. 48 - 50]; Nr. IV - VI [Kat. 2, Abb. 1 - 3]
Nr. VII - IX [Kat. 2, Abb. 4 - 6]; Nr. X [Kat. 2, Abb. 9]

Werkgruppe: XVI

Englischrot/schwarz – Bilder

Serie Grenzerfahrungen o.T.

1997 Serie 20 Bilder, Pigmente, Acryl auf Nessel
Nr. II, 140 x 160 cm [Kat. 2, Abb. 36]; Nr. VI, 120 x 160 cm
[Kat. 2, Abb. 37]; Nr. V, 150 x 160 cm [Kat. 2, Abb. 39];
Nr. XII, 80 x 120 cm [Kat. 2, Abb. 40]; Nr. XIV, 170 x 150
cm [Kat. 2, Abb. 42]; Nr. XI, 160 x 140 cm [Kat. 2, Abb. 43];
Nr. I, 56 x 70 cm; Nr. IV, 88 x 60 cm; Nr. III, 60 x 50 cm;
[Kat. 2, Abb. 44 - 46]; Nr. X, 160 x 120 cm [Kat. 2, Abb. 53];
Nr. XVI, 120 x 160 cm [Kat. 2, Abb. 71]

Werkgruppe:

XVII Zeichnungen

Baum und Kreuz

2001 10 Blatt, chinesische Tusche, Papier
je 25,5 x 17,5 cm [Kat. 2, Abb. 72 - 75]

Das Tödchen auf meiner Schulter

2002 4 Blatt, chinesische Tusche, Acryl, Filzstift auf
handgeschöpftem Papier 21 x 30 cm [Kat. 2, Abb. 76 - 79]

Frau

2002 6 Blatt, Acryl auf handgeschöpftem Papier 21 x 30 cm