

Band 3

INGRID OBENDIEK

Struktur im Chaos

Malerei 2008 - 2011

Band 3

INGRID OBENDIEK
Struktur im Chaos

Malerei 2008 - 2011



INGRID OBENDIEK

Struktur im Chaos

Malerei 2008 - 2011

VORWORT

Karolina Sarbia

Der vorliegende Katalog ist der dritte Teil des insgesamt vierteiligen Dokumentationsvorhabens der künstlerischen Arbeiten von Ingrid Obendiek. Nach *Band I - Malerei*, erschienen 2004, und *Band II - Objekte-Bilder-Zeichnungen* aus dem Jahre 2006, enthält dieser Band fast ausnahmslos aktuelle Bilder aus den Jahren 2008 bis 2011. Neben einigen Arbeiten auf Papier werden fast ausschliesslich Öl-/Acrylbilder auf Leinwand gezeigt.

Die Bilder sind nach vier Kategorien zusammengestellt, die sich aus einem retrospektiven Blickwinkel in der Abfolge für das Auge als stimmig erweisen, obwohl sie von der Künstlerin in ihrem Entstehungsprozess weder in dieser Reihenfolge gemalt noch nach diesen Kategorien konzipiert worden sind. Dies ist insofern wichtig zu betonen als Ingrid Obendiek nicht mit einem vorgefertigten Konzept ans Bildermalen geht. Bilder zu malen im Sinne Obendieks entspricht eher dem, wie Gerhard Richter es in seinen Notizen von 1985 einmal formuliert hat: „So wie ich male, kann man eigentlich nicht malen, denn es fehlt die wesentliche Voraussetzung: die Gewissheit, was zu malen ist, also das ‚Thema‘.“¹ Obendiek geht es darum, eine bildnerische Form zu entwickeln, aus der heraus sich der Inhalt ergibt. Obendiek und Richter liegt daran, die Struktur der Bilder so zu steuern, dass ein Inhalt sich aus dem formalen Zusammenhang der Bildelemente ergibt und nicht umgekehrt die Bildform die Illustration einer literarischen oder philosophischen Idee darstellt. Beide beabsichtigen auf dem Bild etwas geschehen zu lassen anstatt zu kreieren. Und beide wollen keine Behauptungen, Konstruktionen oder Erfindungen formulieren, um in ihren Malprozessen an das Eigentliche, Reichere, Lebendigere heranzukommen, was über die Vernunft und das Denken hinausgeht. Anders als bei Richter ist es bei Obendiek entscheidend, dass der Suchprozess, der das Bild entstehen läßt, auf der ästhetischen Ebene des Bildes immer spürbar bleibt. Die vielen Versuche, die mehr oder weniger transparenten Übermalungen, die hinterlassenen Farbspuren machen das

Bild lebendig. Bei Obendieks Bildern spielt auch der Begriff des Atmosphärischen eine bedeutende Rolle, der ebenso wie der Begriff der Energie, im Zusammenhang mit Obendieks Bildern erwähnt werden muss. Nur schwer lassen sich dafür sprachliche Umschreibungen finden. Mit dem Erfassen solcher Phänomene verhält es sich ungefähr so wie mit der Andeutung eines Titels OH-OH-OH-TA-TA-TA, den Obendiek einem ihrer Bilder (Abb. 12) gegeben hat. Man kennt wohl alle Buchstaben, nicht aber die Bedeutung dieses ‚Wortes‘. Statt über die semantische Ebene des Bildes zu sinnieren, wird man zurückverwiesen auf die Materialität des Bildes. Und dort sind die Buchstaben als Einritzungen zu sehen, die einen Teil der Handlungen auf dem Bild ausmachen. Das Eindringen der Farbe in die Unebenheiten des noch elastischen Untergrundes aus Modelliermasse - senkrecht, waagrecht, auf, ab usw. - korrespondiert mit dem Einritzen dieser Buchstabenfolge als rhythmische Entsprechung.

Zurück zur Anordnung der Bilder hier im Katalog. Zu Beginn werden Strukturbilder vorwiegend aus den Jahren 2009/2010 gezeigt, die mit dem formalen Bildelement des ‚Karo‘ arbeiten (Abb. 2 – 12). Es sind Bilder, in denen das ‚Karo‘ meist als Farbgitter verwendet wird, das wie ein Raster über oder auf einem Malgrund liegt. Auch erinnert es an ein Koordinatensystem, ein Linienkreuz, ein Netz aus Linien. Markant an dem ‚Karo‘ ist die Zahl Vier: vier Kreuzarme, vier Richtungen, vier Kardinalpunkte, vier Seiten im Viereck und viele Viererwerte im Netz. Die Anthropologin Marie E.P. König untersucht in ihrem Buch ‚Am Anfang der Kultur‘ die Zeichensprache des frühen Menschen in der Gestalt von Ritzzeichen in Höhlen und an Felsen. Sie zeigt dort sehr anschaulich, wie der dem Kultischen verhaftete Mensch eine Zeichensprache aus geometrischen Formen - Linien, Kreuzen, Quadraten und Netzen – entwickelte, die als Zeichen für Himmel und Gestirne, die kosmischen Kräfte, für Leben und Tod stehen, und somit das Bild einer Weltordnung widerspiegeln.²

¹ Fred Jahn / Museum Overholland (Hgg.), Gerhard Richter, werken on papier 1983 - 1986, Notizen 1982 – 1986, Ausstellung im Museum Overholland Amsterdam vom 20.2. – 20.4.1987, München und Amsterdam 1987, Notiz vom 18.5.85, S.8

Obwohl dieses Karo-Raster im Falle Obendieks an und für sich ein Ordnungsprinzip darstellt, ist es auf den Bildern nicht als solches ersichtlich. Es ist zerklüftet, abgehakt, schief, verdickt, geschwungen, abgerissen, unterbrochen, übermalt, ausgelöscht. Kleine Karos unterliegen grossen Karos, und ab und an setzen sich die Kleinen auch gegen die Starken durch. Die Karo-Strukturen, die über das gegebene Bildformat hinaus zu denken sind, arbeiten mit einer nur geringfügigen Räumlichkeit von Vorder- und Hintergrund. Anders im Vergleich dazu das Bild aus dem Frühwerk mit dem Titel ‚Häuser der Kindheit‘ von 1988 (Abb. 1), in dem das ‚Karo‘ als Bildelement bereits auftaucht. Während es dort eher als gegenständlich-figuratives Motiv gestaltet wird, ist von dieser Bildvorstellung in den neuen Karo-Strukturbildern nichts mehr übrig geblieben. Bei ihnen handelt es sich nicht mehr um die Abbildung oder Darstellung eines Motivs, eingebunden in einem Farbraum, sondern um die Karo-Struktur selbst. Ihr Auftreten und ihr Verhalten ebenso wie ihr Vergehen und Auslöschen machen das Bild aus. Ihr Auftreten und ihr Verhalten ebenso wie ihr Vergehen und Auslöschen machen das Bild aus.

Ein Bilderkomplex, der sich folgerichtig an die Karo-Strukturbilder anschließt, hat die Auflösung der Karo-Struktur zum Bildinhalt (Abb. 13 – 21): In einem Chaos von Farben bricht sich die Karo-Struktur Bahn, wird aus der Malfläche an die Oberfläche gespült, um in dem bewegten Malstrom irgendwo anders wieder unterzutauchen. Die ordnende Struktur umfasst nur einen Bruchteil der Maloberfläche, sie ist Teil eines Farbenmeeres, das wie von Energieströmen durchzogen scheint. Eine ordnend-strukturierende Kraft, die es schafft, sich aus dem umgebenden Farbenchaos herauszuschälen und durchzusetzen, kann sich zu einer dominanten Form bündeln oder nach einem kurzen Aufblitzen wieder in sich zusammen sinken. Das Arbeiten unterschiedlicher Kräfte, die nicht nur aus zwei Polen, der Ordnung und dem Chaos, sondern aus vielen Kräften

besteht, zeigt sich in einer breiten Palette möglicher Erscheinungsformen. Gerade diese Bilder zeugen von einem intensiven Ringen mit der Farbe und der Struktur. Die Bildarbeit scheint wie ein Balanceakt, der die bindenden wie abstoßenden Kräfte austariert und in einen Spannungszustand bringt, der es offenlässt, in welche Richtung die Fahrt weiter geht. In diesem Zusammenhang liest sich das ‚Karo‘ wie eine hilfreiche Struktur im Chaos, mit der es möglich ist, wieder Kontrolle im Zustand des Kontrollverlustes zu erlangen. Im übertragenen Sinne stellt Obendiek damit die Frage nach dem Standort, den der Mensch in dem mehr oder weniger turbulenten Feld der Kräfte, die auf ihn einwirken, einnimmt und wie er es schafft, dieses Feld so zu bearbeiten, um es für sich, zumindest auf dem Bild, bewohnbar zu machen. In der Terminologie des Bildes wird dieser Ort immer als eine dynamische und temporäre Position, nie als zentrale oder singuläre Position markiert. Es sind Bilder mit vielen Orten, vielen Feldern, vielen Bereichen, vielen Zuständen.

In einem Ateliergespräch verglich die Künstlerin das Arbeiten auf der Malfläche als ein Ringen mit der Farbe³. Sie meint damit keine Farbschlacht und auch kein kriegerisches Kämpfen. Sie beschreibt die Bildarbeit mit der Geschichte von Jakob aus dem Alten Testament, als er mit dem Engel ringt, der ihm im Traum erscheint. Mit ihm muss er kämpfen und sich auseinandersetzen. Es ist eine biblische Metapher, die auf eine krisenhafte Lebenssituation verweist, in der Jakob mit seiner eigenen Lebensgeschichte konfrontiert wird. Die Bibelstelle ist Ausdruck der grundlegenden Suche nach der realen und geistigen Heimat des Menschen. Auch das Malen, so die Künstlerin, ist eine immerwährende Suche und andauernde Auseinandersetzung mit den Realitäten des Lebens. Für sie ist das Malen eine Fortführung dieser Auseinandersetzung mit anderen Mitteln. Das Bild ist der Ort dieses Geschehens, in dem die Malerin genauso wie das Bild als zwei ernst zu nehmende Kräfte begriffen werden. Obendiek malt mit

den Händen genauso wie mit dem Pinsel. Im Gegensatz zu Emil Schumacher, den sie als Maler sehr schätzt, und der von einer Zerstörung der weißen Malfläche spricht⁴, geht Obendiek von einer Berührung, einer Markierung, einer Setzung aus. Zentral ist die Auseinandersetzung mit dem Material, das zu bildnerischen Konstellationen führt, die wiederum Bildantworten verlangen. Dabei hat sie die Erfahrung gemacht, dass es weiser ist, sich von der Farbe und dem Material führen zu lassen, um das Bild zu gewinnen, als ihm den eigenen Willen aufzudrängen. Das wiederum verbindet sie mit der künstlerischen Vorgehensweise Emil Schumachers.

Als dritten Bereich gibt es einen weiteren Komplex von Bildern, der mit einer Art Bildzentrum operiert (Abb. 22 – 30). In diesen Bildern hat sich die Heftigkeit der Farbflächenmalerei beruhigt und die Kräfte fokussieren sich in der Mitte des Bildes. Man meint, gegenständliche Motive wie einen Handspiegel, eine Knolle oder ein Vogelwesen zu erkennen. Doch sobald man versucht, diese Gegenstände genauer zu benennen oder zu charakterisieren, verweigern sie sich einer präzisen Vorstellung und damit genauerer Versprachlichung. Sie verflüchtigen sich in Malerei und werden zu einer Farbform, die sich mit anderen Formen verbindet und nur im Gesamtzusammenhang aller Malhandlungen auf dem Bild eine Bedeutung erhält. So wahrgenommen verweisen diese Farbflächen und Farbformen auf ein Beziehungsgeflecht, in das sie eingebunden sind.

Der vierte und letzte Teil hängt wiederum mit dem vorhergehenden zusammen, gleichwohl der Übergang diesmal eher fließend ist (Abb. 32–41). Er handelt von der Auflösung eines Bildzentrums zugunsten eines ‚All-over‘. Die zerklüfteten Farbflächen dehnen sich über die gesamte Bildfläche aus und streben über die Bildränder hinaus. In einigen Bildern ist ein gewisser Bezug zu Natur, Landschaft und Bäumen gegeben, gleichwohl es weit gefehlt wäre von

naturalistischer Darstellung zu sprechen. Die Farbflächen bestehen keineswegs aus geschlossenen Formen, sie bilden sich vielmehr aus einer farbigen Lineatur und schliessen sich zu einer mehr oder weniger durchlässigen Form zusammen. Die meist ineinander verhakten Pinselstriche und die vielen Farbschichten, die unter der Oberfläche hindurch schimmern, geben die Bildentstehung als einen Wachstums- und Reifungsprozess zu erkennen. Am Ende sieht das Bild aus, als ob es leicht hingewetzt wäre. Das Gegenteil ist der Fall, so die Künstlerin. Die Stimmigkeit eines Bildes ist hart erarbeitet und nicht ohne Vorarbeit entstanden. Ein fertiges Bild ist das Ergebnis konsequenter Entscheidungen darüber, was sichtbar gemacht werden soll.

Für Obendiek gibt es mindestens drei Zustände eines Bildes: den trügerischen Zustand des scheinbar fertigen Bildes, den des (un-)fertigen, aber nicht befriedigenden Bildes, das einer Weiterarbeit bedarf oder auf Übermalung wartet, und den Zustand, der die Grenze seiner Möglichkeiten erreicht hat. Der letzte Zustand kann das fertige Bild sein. Die Unterschiede zu erkennen ist eine Kunst, die nicht immer leicht ist und nicht immer gelingt. Und so passiert es auch, dass Bilder, die einer kritischen Überprüfung der Künstlerin nicht standhalten, wieder übermalt werden. In diesem Zusammenhang berichtete Obendiek von einem Bild, das sie durch Übermalen zerstört hatte, dem sie hinterher stark nachtrauerte. Die Entscheidung, das alte Bild, von dem sie glücklicherweise ein Foto gemacht hatte, wiederherzustellen, hat sich mit fortschreitendem Arbeitsprozess als Fehlentscheidung erwiesen. Der Wunsch, ein altes Bild zu rekonstruieren oder auch zu kopieren, war und ist zum Scheitern verurteilt. Deshalb ist es um so entscheidender, den stimmigen Augenblick im Malprozess, der ein Bild beendet, zu erkennen. Er ist, sagt die Künstlerin, so selten wie ein flüchtiger Glücksmoment.

²Vgl. Marie E.P. König, Am Anfang der Kultur. Die Zeichensprache des frühen Menschen, Berlin 1973, insbes. 114-128. Auf dieses Buch, das die Künstlerin eingehend studiert hat, hat sich Ingrid Obendiek im Ateliergespräch mit der Autorin mehrfach bezogen.

³ Ateliergespräch mit der Autorin und der Künstlerin in Düsseldorf, Juli 2010

⁴Vgl. Emil Schumacher, Leben in der Malerei. Gespräche und Texte, Schriften der Emil Schumacher Stiftung Band I, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, S. 170



Abb. 1

Häuser der Kindheit, schwarzgrundig

1998

Acryl auf Nessel

140 x 99



Abb. 2

KARO geschwungen

2009

Acryl auf Tiefdruckpapier

107 x 78



Abb. 3

KARO architektonisch

2009

Acryl auf Tiefdruckpapier

107 x 78



Abb. 4

GRID I
(11 tlg. Serie)

2008
Acryl auf Papier
30 x 24



Abb. 5 und 6

GRID II und III
(11 tlg. Serie)

2008
Acryl auf Papier
30 x 24



Abb. 7

KARO weiß/schwarz

2009

Acryl auf Karton

82 x 92



Abb. 8

KARO Englisch Rot/schwarz

2009

Acryl auf Tiefdruckpapier

107 x 78

Abb. 9

Struktur I, Webfehler

2009

Pigmente, Acryl auf Leinen

158 x 139

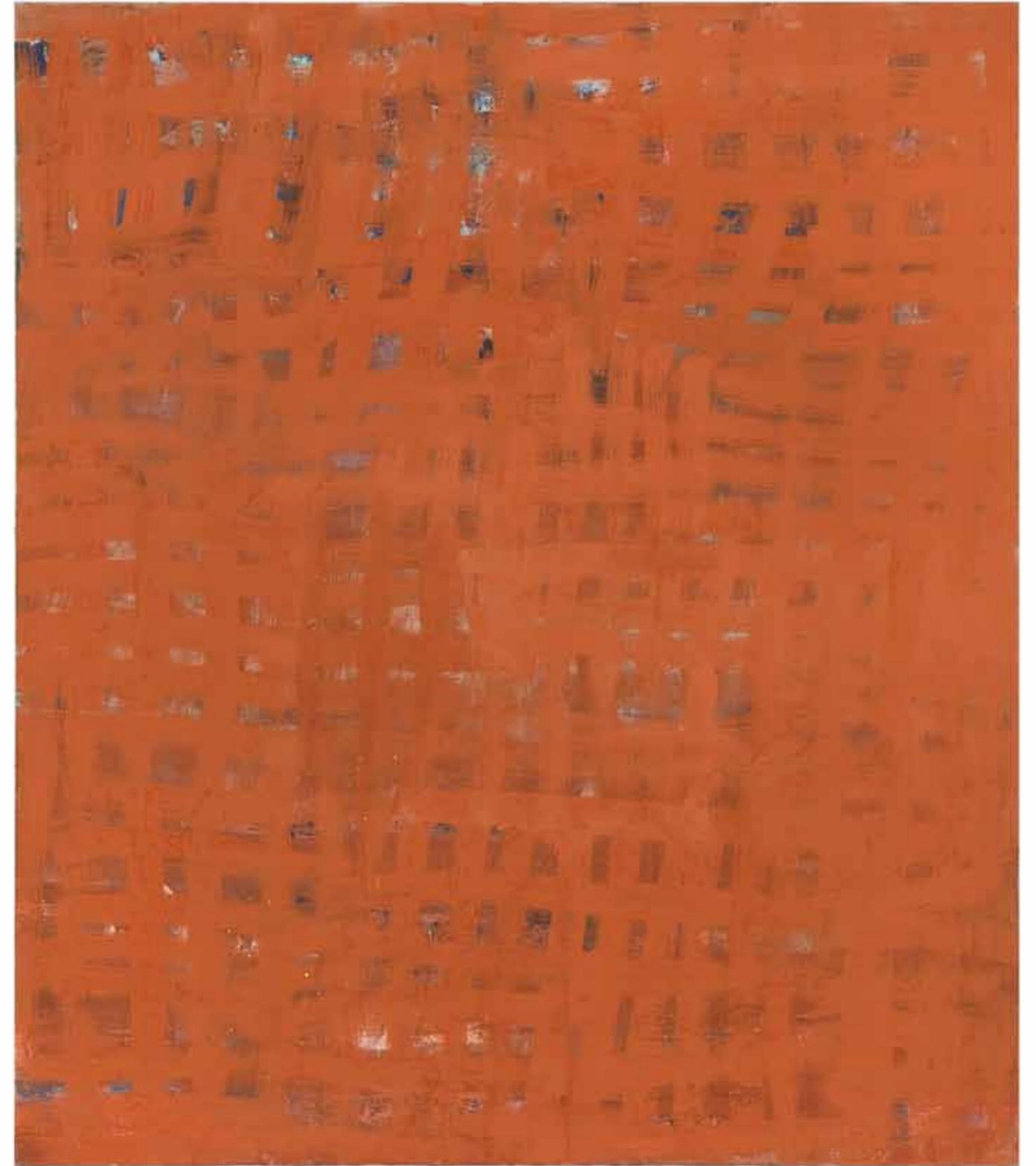


Abb. 10

Struktur II

2009

Öl auf Leinen

70 x 40



Abb. 11

Struktur III

2009

Öl auf Leinen

70 x 40





Abb. 12

OH - OH - OH - TA - TA - TA

2009

Modellierpaste, Öl, Acryl auf Leinen

70 x 50



Abb. 13

Struktur IV - aufgerissen

2009

Öl auf Leinen

100 x 70



Abb. 14

wie eine Brücke

2009

Öl auf Leinen

100 x 80



Abb. 15

djungle

2010

Öl auf Leinen

140 x 130



Abb. 16

Struktur V - abfallend

2009

Öl auf Leinen

120 x 90



Abb. 17

Struktur VI - rechts offen

2009

Öl auf Leinen

140 x 95

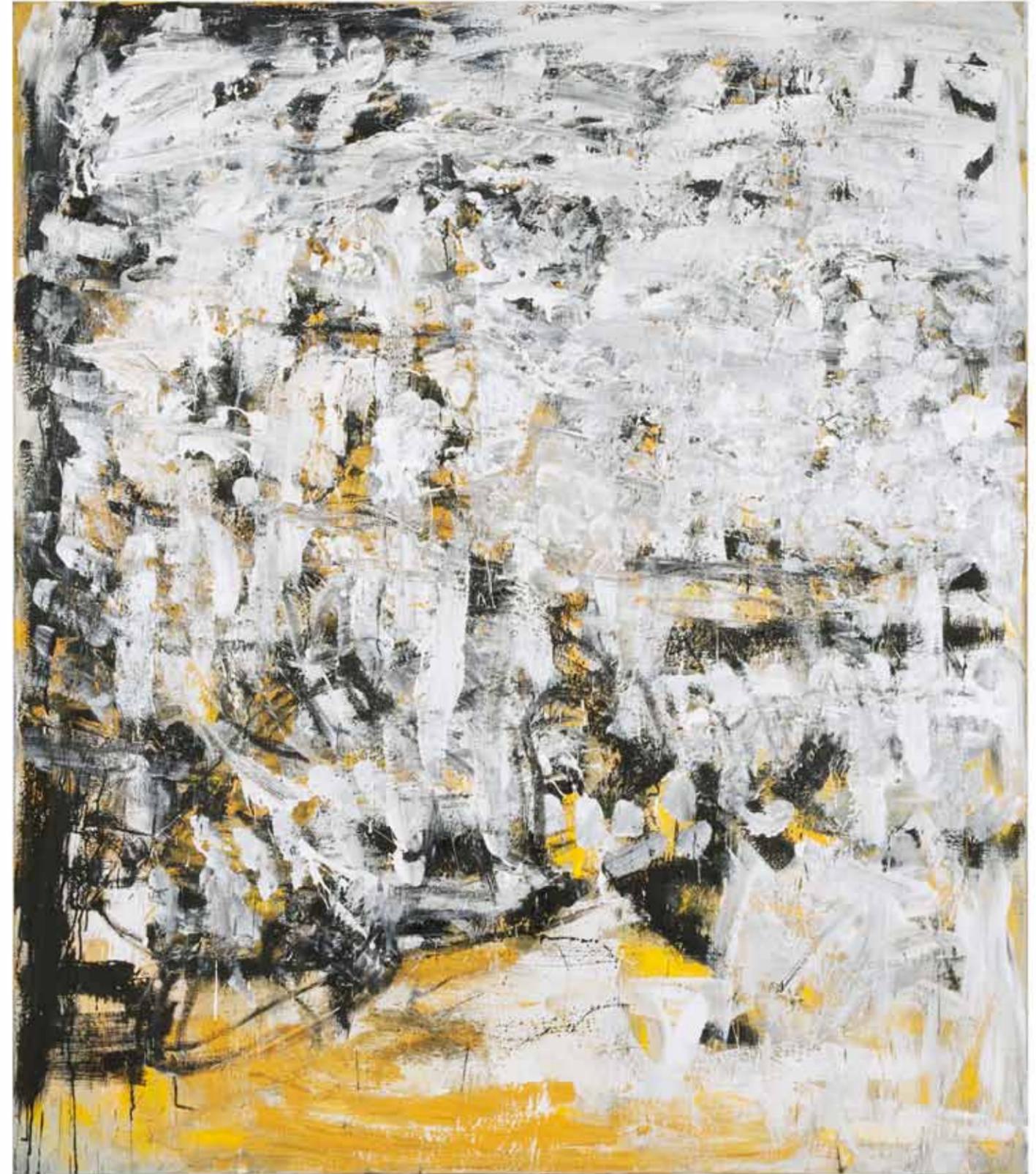


Abb. 18

viel Weiß und Ocker auf Schwarz

2010

Öl auf Leinen

160 x 140

Abb. 19

cathedral

2009

Acryl auf Karton

119 x 171

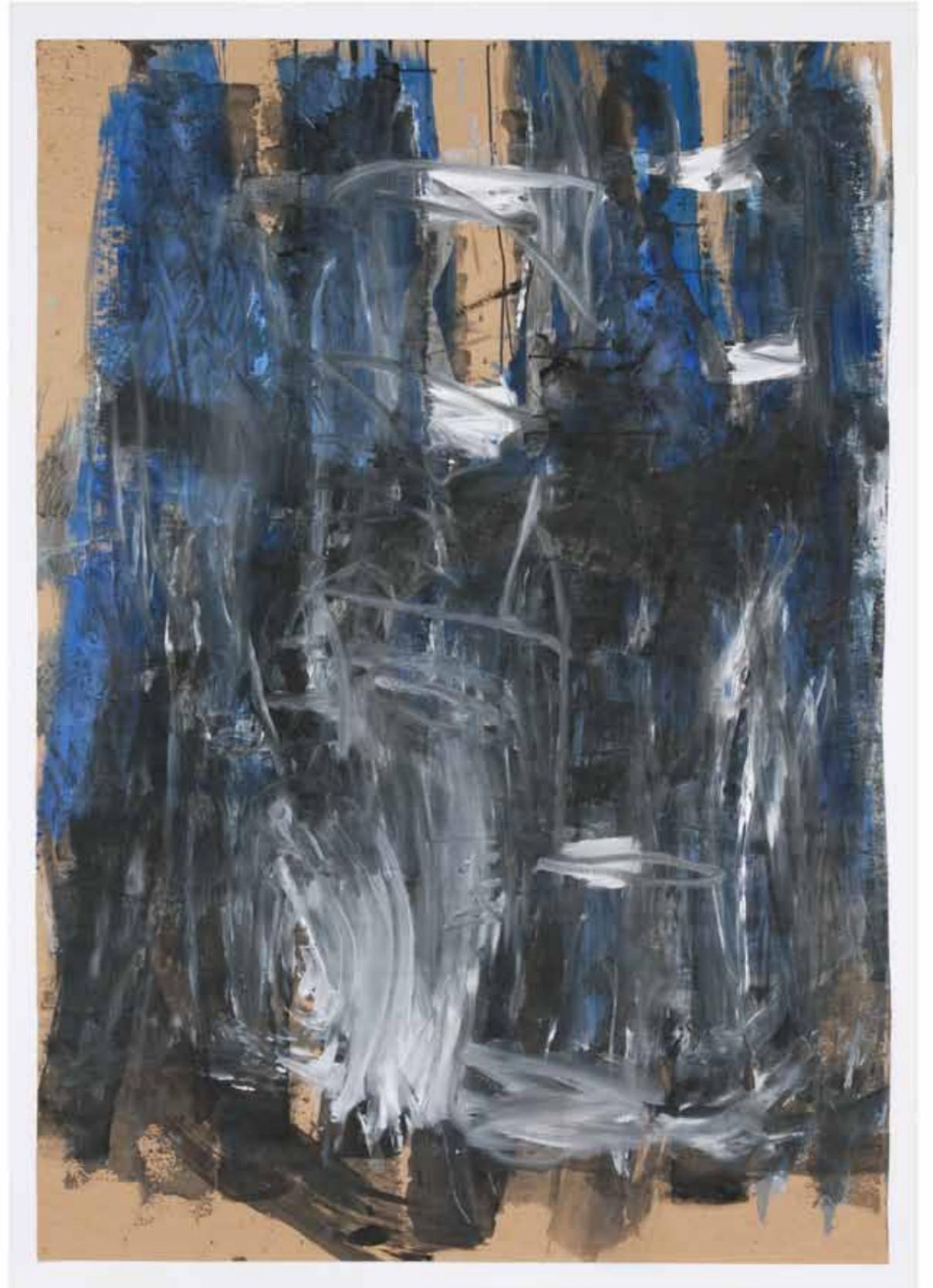




Abb. 20

füßig

2002

Acryl auf Karton

100 x 160



Abb. 21

Fuge

2009

Acryl auf Karton

160 x 110



Abb. 22

pagoda

2010

Öl auf Leinen

100 x 80



Abb. 23

Bildstock I

2003
Acryl auf Pressspan
100 x 70



Abb. 24

Bildstock II

2003
Acryl auf Pressspan
100 x 70

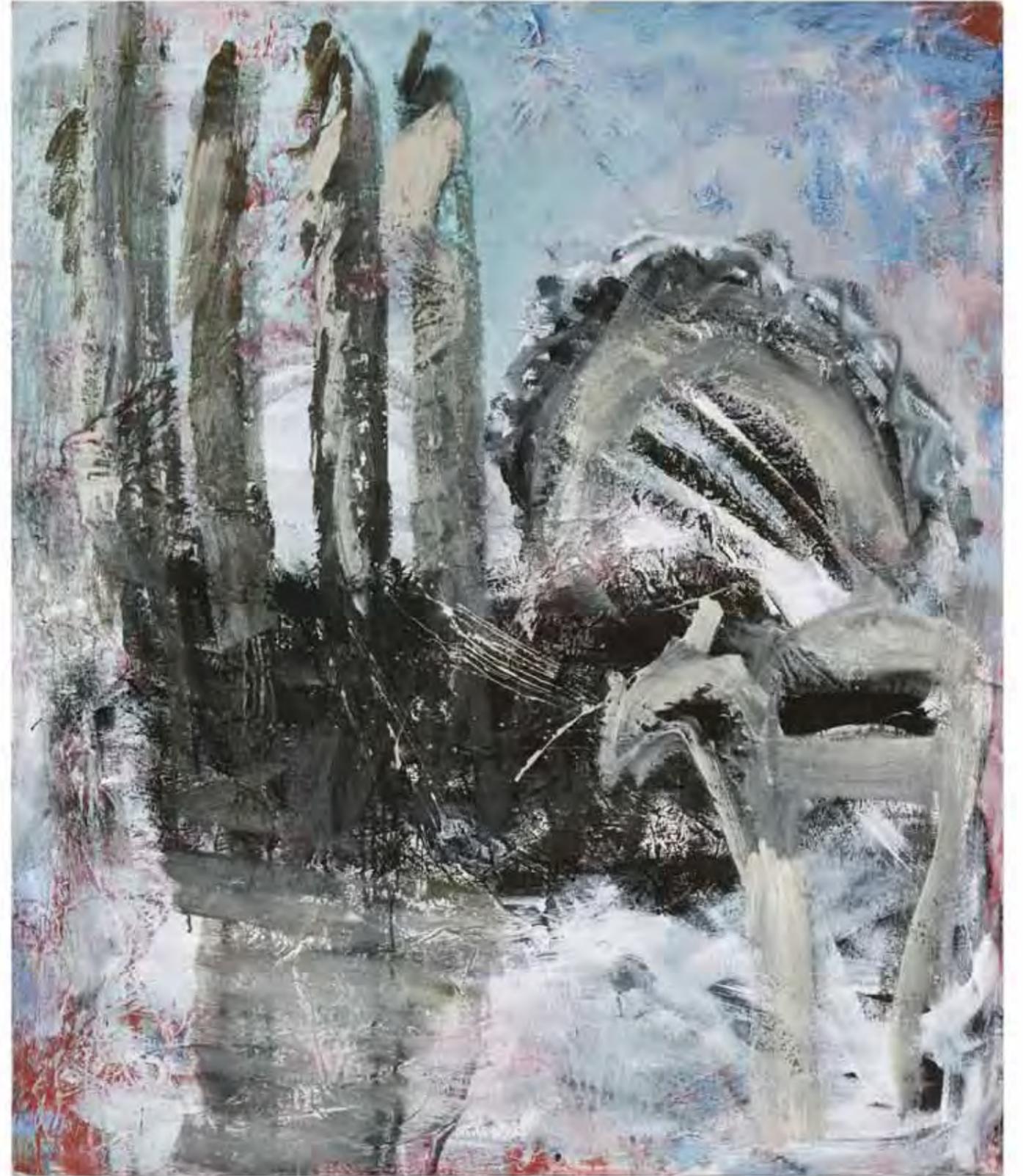


Abb. 25

ARCHAISCH I

2008

Papier, Acryl auf Leinen

140 x 120

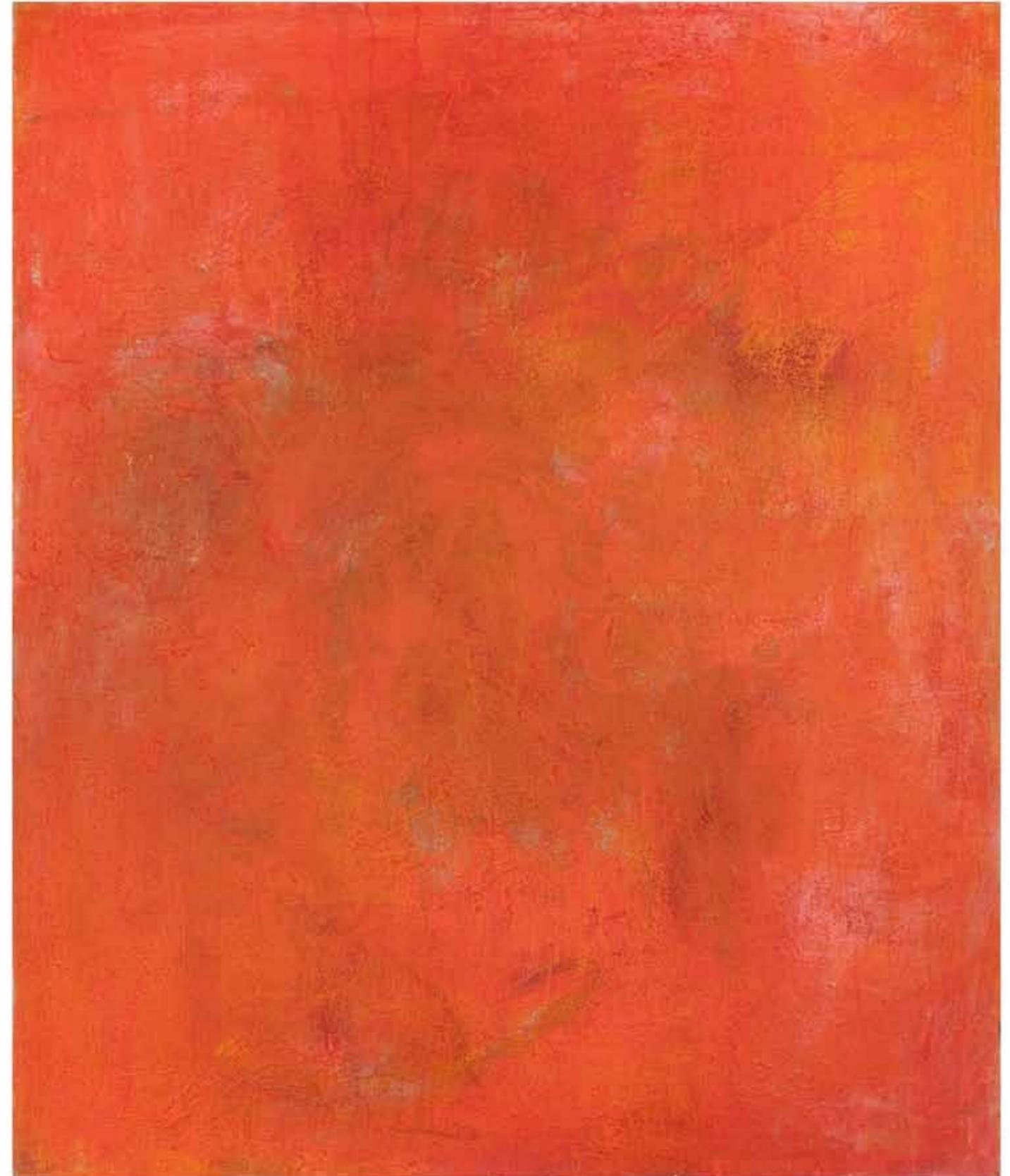
Abb. 26

ROT monochrom

2001

Acryl auf Baumwolle

170 x 140



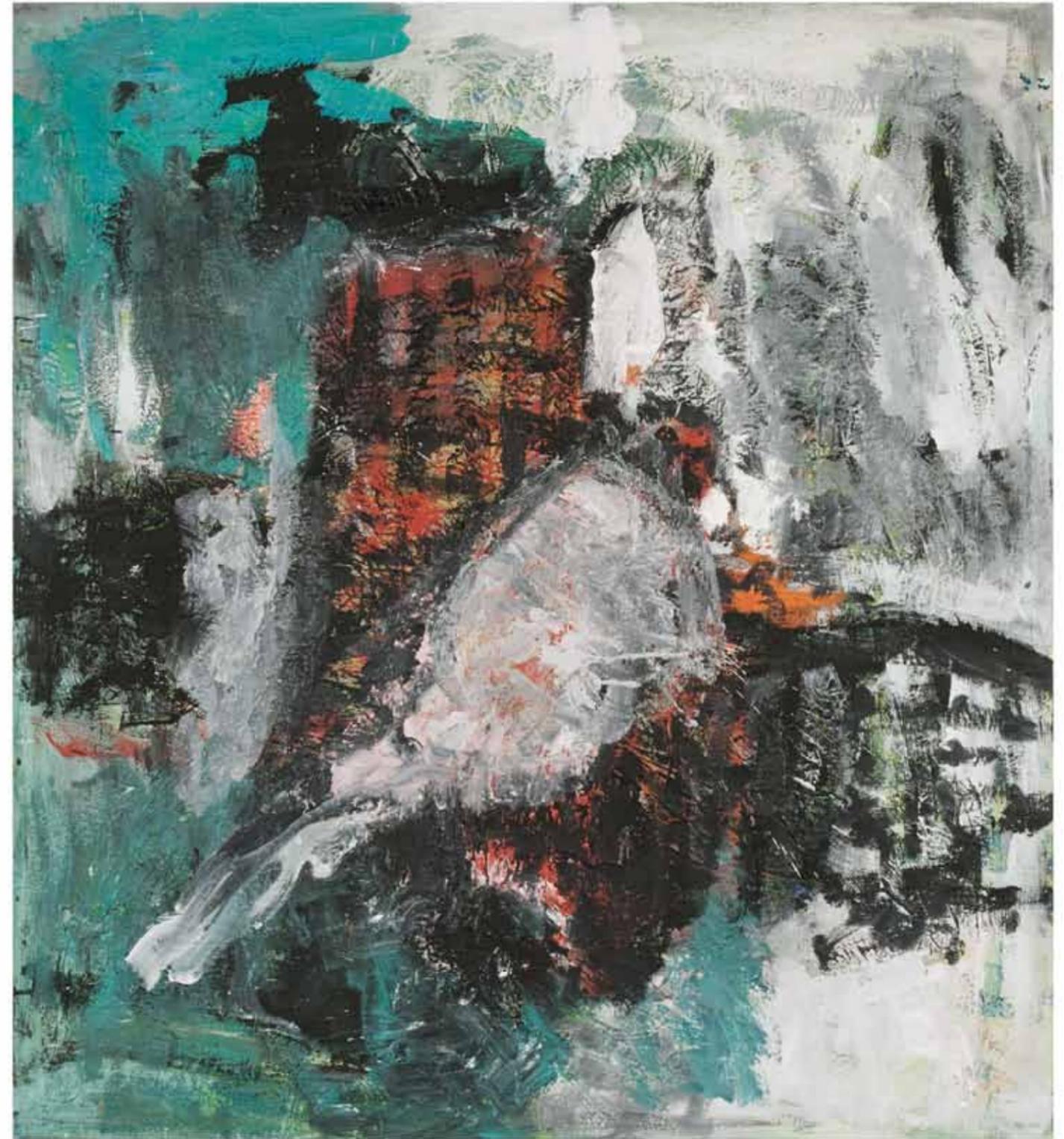


Abb. 27

ARCHAISCH II

2010

Öl auf Leinen

130 x 122



Abb. 28

oben auf

1994

Acryl auf Leinen

120 x 80



Abb. 29

DREI

2010

Öl auf Leinen

140 x 140

Abb. 30
schwarzfleckig
2011
Öl auf Leinen
106 x 177



Johannes Meinhardt

Ingrid Obendiek

Wichtig für das Verständnis der Gemälde und Zeichnungen von Ingrid Obendiek ist, dass die übliche, historisch der Moderne zugehörige Kategorie der abstrakten beziehungsweise gegenständlichen Malerei für sie nicht mehr passt. Auch wenn es Berührungspunkte in ihren Arbeiten vor allem mit der Malerei des Abstract Expressionism gibt (beispielsweise mit Jackson Pollock und Mark Rothko), so teilt sie doch ein wesentliches Grundverständnis nicht mehr mit dieser Malerei: ihre Arbeiten gehen nicht mehr selbstverständlich davon aus, dass Gemälde eine schon vorher existierende Bedeutung artikulieren und transportieren – wobei diese Bedeutung (in diesem Bereich von Malerei) von vornherein subjektiv ist; subjektiv aber nicht in dem flachen Sinn von privat, nur persönlich gültig, sondern subjektiv im Sinne von: in der Erfahrung des Subjekts verankert, nicht von einer allgemeinen konventionellen Sprache ausgehend.

In einem strengen Sinn sind diese Arbeiten nicht mehr abstrakt, da sie nicht mehr voraussetzen, dass es ein Jenseits der Gemälde gibt, eine geistige oder spirituelle Welt, die sich in ihnen ausdrückt oder in ihnen demonstriert wird. Für die moderne abstrakte Malerei war es eine wesentliche Bedingung ihrer Existenz, dass das Gemälde, das als bloßes Objekt – als flacher Gegenstand, welcher der Träger ist, auf welchen Farbe als Material aufgetragen wurde – zur materiellen Welt der dreidimensionalen Körper gehört, sich selbst auf ein geistiges Jenseits hin transzendiert, das im Gemälde sichtbar wird: beispielsweise als vierte Dimension (so bei Malewitsch), oder als geistig-seelische Vibration (so bei Kandinsky). Gerade die ikonisch-semiotische Differenz zwischen der materiellen Realität des Gemäldes und seiner geistigen Bedeutsamkeit und Bedeutung ermöglichte es erst, zu verstehen (oder eher vorweg zu definieren, vorweg zu wissen), was ein abstraktes Gemälde zu sehen gibt.

Dazu kommt, dass es für Ingrid Obendiek kein grundsätzliches Problem ist, wenn Formen in ihren Gemälden

als Umrisse gedeutet werden; in früheren Arbeiten ist sie häufig selbst von in der Natur vorgefundenen Formen ausgegangen, die sich allerdings im Prozess der Malerei verändert und ihre Ankopplung an etwas Bestimmtes, Wiedererkennbares weitgehend aufgegeben haben. Es geht in ihren Arbeiten nicht mehr um einen Gegensatz von gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei, sondern um ein neues, nicht mehr idealistisch-modernes Verständnis von Malerei; um eine Malerei, welche die ikonische Differenz zwischen dem materiellen Objekt 'Gemälde' und dem, was das Gemälde zu sehen gibt, nicht mehr von vornherein als Gegensatz definiert, als Gegensatz von materiellem Träger und immaterieller Bedeutung, sondern welche diese Differenz offen hält, als kleine, fast unfassbare, aber unabweisbare Differenz zwischen dem, was das Gemälde (innerhalb der materiellen Welt) ist und dem, was es zu sehen gibt; was es zu sehen gibt, gehört zu derselben Welt, aber in eine andere Weise der Wahrnehmung, in eine spezifisch visuelle Realität der materiellen Dinge. Diese Differenz ist nicht mehr kategorial festgelegt, etwa als Gegensatz, sondern eröffnet sich im Prozess der Wahrnehmung: ein Fast Nichts von gewaltiger Wirkung (in der neuen französischen Philosophie wurde das *Presque Rien* als Kategorie einer plötzlichen und uneinholbaren metaphysischen Erfahrung thematisiert!).

Marcia Hafif, eine der wichtigsten Malerinnen des Radical Painting, hat 1981 die dringende Notwendigkeit der Unterscheidung der neuen Malerei von den traditionellen Gattungen Gegenständliche und Abstrakte Malerei formuliert: „Anstatt die übliche einfache Dualität von Realismus und Abstraktion hinzunehmen, müssen wir die zeitgenössische Malerei in mindestens vier unterschiedliche Kategorien unterteilen: 1. Repräsentation der Natur; 2. Abstraktion von der Natur; 3. Abstraktion ohne Bezugnahme auf die Natur; und 4. jener Typ von Malerei, über den ich gesprochen habe – eine Kategorie, für die kein einigermaßen zufrieden stellender Name existiert.“¹² Diese Unterschei-

¹ siehe Vladimir Jankélévitch: Das 'Beinahe-Nichts', in Jankélévitch: Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie, Frankfurt am Main, 2003, S. 161-185

dung weist darauf hin, dass die neue Malerei keine abstrakte Malerei ist, sondern etwas ganz Anderes, Neues. Das betrifft nicht nur die Rezeption, die Wahrnehmung, sondern zuerst die Produktion. Das malende Subjekt ist nicht mehr Herr des Produktionsprozesses, oder, genauer, es nimmt sich nicht mehr als Herrn dieses Prozesses wahr: die Malerin wird zum Beobachter dessen, was sich, mit ihrer Hilfe, im Prozess der Entstehung der Bildfläche ereignet. Die Malerin benutzt die unterschiedlichsten Farbmaterien, Verfahrens- und Auftragsweisen, versuchsweise, erprobend, neugierig darauf, was sie zu sehen bekommen wird; sie setzt verschiedenste Farben, aber auch materielle Substanzen (zum Beispiel Teebeutel) in die Fläche, die einerseits als Farbsubstanzen (paint) aufgetragen, andererseits als Farbwert (colour) wahrgenommen werden können. Diese Farben und Substanzen trägt sie teilweise auch mit der Hand auf, sie verwischt sie, sie kratzt in ihnen, sie schüttet und gießt sie auf die Leinwand, sie hinterlässt Spuren aller Art. Die Voraussetzung solcher großen Offenheit und Experimentierlust aber ist, dass das Gemälde nicht mehr Mittel zum Zweck ist: dem Gemälde geht keine Intentionalität voraus, es richtet sich nicht auf ein Ziel aus, eine Botschaft, eine Äußerung, nicht einmal einen bestimmten Ausdruck des Subjekt, sondern es entsteht fast unabhängig von Intentionalität im Prozess seiner Herstellung.

Eine solche Produktionsweise erfordert eine spezifische Bewusstheit, ein intensives, waches Bewusstsein all der zur Verfügung stehenden Materialien, Verfahrensweisen, Strichführungen, Bildzeichen etc. Dieses produktive Bewusstsein umfasst ein großes Repertoire an Möglichkeiten, ohne diese einzeln präsent zu halten; in einem gewissen Sinn ist all das Gewusste, Erlernte, früher Geschaffene, Überlegte und Gesehene in einer reinen Potentialität untergegangen, aus der die schöpferischen Entscheidungen fast unbewusst hervorzuziehen scheinen – auch wenn diese Potentialität genau die Erscheinungsweise des schöpferischen Aktes

ist. Das Gemälde scheint vor den Augen der Malerin von selbst zu entstehen; dabei ist jede der vielen künstlerischen Entscheidungen vor allem die Realisation, die Verwirklichung einer Möglichkeit aus dem Repertoire der latenten Potentialitäten.

Dem Entstehen des Gemäldes, das auch Aspekte eines unkontrollierbaren Selbstentstehens aufweist – etwa bei dem Gießen und Schütten von Farbe –, steht die Malerin in einem wesentlichen Maße selbst als Betrachterin gegenüber: vor ihren Augen und unter ihrer Hand entsteht eine eigenständige, rein visuelle Wirklichkeit, die pikurale Wirklichkeit des Gemäldes. Diese hat zwar die körperlich-materielle Realität der alltäglichen Einstellung zur Voraussetzung, eröffnet keine Gegenwelt oder Hinterwelt, besitzt aber eine phänomenal eigenständige Wirklichkeit in der Wahrnehmung.

Die Künstlerin steht während des Prozesses der Herstellung und Entstehung in einer spezifischen Kommunikation mit dem Gemälde, in der die Wahrnehmung dessen, was sich unter der Hand zu sehen gibt, und die Reaktion auf dieses Gesehene im Fortgang der Arbeit miteinander in Wechselwirkung stehen. Das Gemälde wird in diesem Fortgang zu einem affektiven und empfindsamen Spiegel des Subjekts; aber nicht in der Weise, dass die Malerin Empfindungen und Gefühle, die vorher schon klar existiert hätten, in das Gemälde übertragen und so das Gemälde als Artikulationsfläche von existierenden Gefühlen benutzen würde: umgekehrt entfalten sich Empfindungen und Emotionen in der Wahrnehmung dessen, was das Gemälde zu sehen gibt, in einem Prozess, in dem das Gemälde quasi selbständig etwas zur Artikulation bringt, was vorher noch nicht oder zumindest so nicht existiert hatte.

Deswegen ist es etwas missverständlich, davon zu sprechen, dass das Gemälde seine Bedeutung erst durch den Betrachter erhalte. Als Marcel Duchamp 1957 in seinem

² Hafif, Marcia: Getting on with Painting, Art in America, April 1981, S. 132-139, S. 138

³ Duchamp, Marcel: Der kreative Akt, in Marcel Duchamp: Die Schriften, Bd. 1, Zürich 1981, S. 239-240, S. 239

Vortrag „Der kreative Akt“ darauf hinwies, dass der Gehalt und der Wert eines jeden Kunstwerks nicht nur vom Künstler bestimmt wird, sondern auch von dessen Rezeption durch die Umwelt und Nachwelt, ging es ihm um das Gewicht des kulturellen Kontextes, der die Wahrnehmung von Werken stark determiniert: „die Rolle des Zuschauers ist die, das Gewicht des Werkes auf der ästhetischen Waage zu bestimmen.“³ In jenem Wechselspiel von Schöpfer und Beobachter, von Produktion und Rezeption jedoch, das im Herstellungsprozess der Arbeiten von Ingrid Obendiek zugange ist, ist die Malerin auf eine andere Weise Beobachterin ihrer eigenen Werke: sie beobachtet, wie im Prozess, im Einsatz von Materialien und Verfahrensweisen, eigenständige visuelle Realitäten, problematische, vieldeutige Sichtbarkeiten entstehen, die auch für sie völlig überraschend sein können – und auf die sie dann wieder reagieren kann. Schon der Ausgangspunkt ihrer Malerei gehorcht derselben Wechselwirkung: sie geht aus von Erlebtem, Empfundenerem und Wahrgenommenem, das, in einer ersten Reaktion, eine Auswahl von Materialien und Verfahrensweisen nahe legt; auf das, was sich daraufhin in der Bildfläche ereignet, reagiert sie erneut, und so findet im Fortgang des Prozesses eine immer engere Verflechtung und eine immer stärkere Verdichtung von psychischem Leben und sichtbarem Gemälde statt. In einem gewissen Sinne wäre es richtig zu sagen, dass nicht das Gemälde ein Spiegel des Subjekts ist, sondern dass das Subjekt, sich im Gemälde artikulierend und wahrnehmend, diejenige komplexe Subjektivität ausbildet, die das Gemälde ihm entgegenhält.

Eine solche Wechselwirkung war interessanterweise schon in der frühen Moderne, in Empfindsamkeit und Romantik, als Zentrum einer Ästhetik des Naturschönen und speziell des Erhabenen ausgebildet worden: das empfindende und fühlende Subjekt spiegelt sich in der Erhabenheit oder Schönheit der Landschaft; dabei aber entfaltet und reflektiert das Subjekt an der Artikuliertheit des Sichtbaren

seine eigene Subjektivität. Auf diese Weise ist ästhetische Erfahrung eine eigene Art der Erkenntnis, vor allem der Selbstwahrnehmung des empfindenden und wahrnehmenden Subjekts. Von dieser spezifisch ästhetischen Erkenntnis spricht Baumgarten⁴ in seiner berühmten Formulierung: „Ästhetik ist Wissenschaft vom Gefühl, sie ist „eine Logik der unteren Seelenkräfte oder Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis.“⁵ Daraus ergibt sich: „Schönheit ist Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis.“⁶ Der Erkenntnistyp solcher Malerei ist also primär der einer Selbstartikulation der Malerin im Gemälde, die sich dann selbst im Gemälde komplex wahrnimmt – auch über das hinaus, was sie auf anderem Wege an Selbstwahrnehmung ausbilden mag.

Gemälde, die nur noch beschränkt Intentionalität oder Bedeutung transportieren, die durch einen erprobenden Einsatz von Material und Verfahrensweisen entstehen, sind auf eigentümliche, doppelte Weise wieder mit Landschaften verwandt: da sie zum einen keine bestimmten, vorher festgelegten Wahrnehmungsgegenstände zu sehen geben, und da sie zum anderen auf eine Weise entstanden sind, die sich analog mit der Ausprägung und Ausbildung der Erdoberfläche beschreiben lässt: durch einen (mikro-) meteorologischen Prozess der Aufschwemmungen, Sedimentierungen, Abtragungen von Materialien.

Die sowohl vorsprachlichen als auch bewusst erprobenden Verfahrensweisen von Ingrid Obendiek funktionieren analog zu dem, was in der Musik und im Tanz heute Improvisation oder eher ‚Instant Composition‘ genannt wird. Ihre malerische Improvisation, eine heiße und schnelle Verfahrensweise, ist eng mit der musikalischen Improvisation im Jazz oder in der Noise Music verwandt: das schaffende Subjekt arbeitet mit einem Repertoire von früher erarbeiteten oder angeeigneten Formeln, die selbst schon ziemlich komplex sind; diese haben sich im Prozess ihrer Entstehung mit sprachlosen – und übrigens auch bildlosen –

⁴ siehe Alexander Gottlieb Baumgarten: Aesthetica, 1750/58

⁵ zitiert in Heinrich von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, S. 349

Gestimmtheiten, Gefühlen und Empfindungen verknüpft. Als Repertoire sind sie deswegen an die Geschichte des Subjekts geknüpft und bilden eine Ansammlung subjektiver, sprachloser, aber differenzierter affektiv aufgeladener Formeln. Ausgehend von diesem Repertoire und in einem Zustand der Intensität fallen die künstlerischen Entscheidungen weitgehend vorbewusst: das schaffende Subjekt wählt aus, verknüpft, verändert, erweitert diese Formeln oder Schemata (in der antiken Rhetorik wurden solche komplexe sprachlich-affektive Formeln *Figurae*, *Figuren*, genannt) in actu, während des schnellen Vollzugs und Zugs. Die Geschwindigkeit dieses Prozesses und seine Intensität – Intensität als Erfahrung eines hochgespannten Bewusstseins, das sich nicht mehr auf einen bestimmten Gegenstand richtet – hängen eng zusammen: nur in dem Maße, wie das Repertoire nicht mehr bewusst zur Verfügung steht, sondern in eine vorbewusste Latenz untergegangen ist, kann sich der Prozess der Produktion so beschleunigen, dass das Subjekt zu glauben beginnt, eine andere, überirdische oder metaphysische Instanz in ihm sei hier tätig (das Schöpferische, die Einbildungskraft, das *Daimonion* etc.); nicht mehr das personale Bewusstsein, das sich selbst beobachten und reflektieren kann.

Ein zweiter Aspekt, der in der Arbeit von Ingrid Obendiek nicht so deutlich, aber dennoch zu finden ist, ist der Aspekt des bewussten Ausprobierens: Ausprobieren erfordert eine kältere Haltung und ein aktives Bewusstsein, das Prozesse plant, ablaufen lässt und prüft. Naheliegenderweise spielt diese Haltung eine größere Rolle in der Malerei als in der Zeichnung: denn in dem Maße, wie die Malerin in immer neuen Ansätzen und Überlagerungen die Bildfläche verändert, wie sich immer neue Schichten der Bearbeitung übereinander legen, lassen sich artistische Entscheidungen langsamer und überlegter fällen (was jedoch weder ein positives noch ein negatives Qualitätsmerkmal ist). Die Malerei wird auf diese Weise zu einem Palimpsest, in dem die unterschiedlichen, einander überdeckenden Schichten

der Einschreibungen bis zu einem gewissen Grad sichtbar bleiben und so einen spezifischen Bildraum hervorbringen: einen Bildraum nicht der messbaren Tiefe, sondern der materiellen Überlagerung und Sedimentierung, dessen Wahrnehmung nicht mehr auf einen Objektraum oder objektiven Raum geht (kein konstruierter Raum, kein Körperumraum, keine Tiefe der Landschaft), sondern auf einen quasi archäologischen Raum der Schichtungen: einen Raum aus übereinandergeschichteten Flächen, der nicht durch die dritte Dimension bestimmt und definiert ist, sondern durch die vierte, die Zeit; die einzelnen Flächen werden vor allem durch das Nacheinander ihres Auftrags determiniert, durch ihren jeweiligen zeitlichen Abstand (der jedoch im Gemälde nicht messbar oder quantifizierbar ist).

Die Wahrnehmung solcher Gemälde erfordert eine spezifisch ästhetische Einstellung. Am Beginn der ästhetischen Wahrnehmung dieser Gemälde findet ein grundlegender Wechsel der Einstellung statt. In der alltäglichen funktionalen Einstellung, so wie sie in der Neuzeit seit der Renaissance ausgebildet worden ist, nehmen wir einzelne, voneinander getrennte Körper im Raum wahr; indem wir sie identifizieren: innerhalb des neuzeitlichen Weltbildes einer Natur, die den Naturgesetzen gehorcht und in der sowohl der Raum als auch die Kräfte homogen, kontinuierlich und messbar sind, erfassen wir Körper beziehungsweise Objekte, indem wir sie ihrem Begriff (oder dem funktionalen Wissen von ihnen) subsumieren. Dabei spielt das Sehen, so wichtig es im Pragmatischen ist, wahrnehmungslogisch eine sekundäre Rolle: die Körper oder Objekte werden primär haptisch oder taktil erfasst, durch Berührung; ihre Oberflächen werden durch die Hand oder den Blick abgetastet. Sehen ist dann nur ein Berühren auf Distanz, eine Verlängerung der ausgestreckten Hand (analog zu einem Blindenstock⁷). Farbe ist so nur ein sekundäres oder sogar tertiäres (weil trügerisches, leicht zu fälschendes oder zu verfälschendes) Attribut der Objekte, das Hinweise auf deren Substanz

⁶ ebenda, S. 358

und deren materielle Oberfläche gibt.

Im Übergang von der funktionalen zur ästhetischen Einstellung verändert sich die Wahrnehmung völlig: der Betrachter identifiziert nicht mehr unverbundene Körper oder Objekte im Raum, sondern er verlässt den Bereich (ganz wörtlich: den Raum) der Identifikation und geht in einen Bereich rein visueller Elemente über; einen Bereich der Erscheinungen. Als ob beispielsweise die Farben von ihren materiellen Trägern (*paint*) abgehoben würden und eine immaterielle Existenz als Farbwert (*colour*) annehmen würden, bildet sich in der ästhetischen Einstellung ein rein visuelles, vom Haptischen emanzipiertes Sehen aus, dessen 'Gegenstände' rein visuelle Elemente sind: Farben, Linien, Flächen. Analog zu diesem visuellen Übergang, der am Gemälde stattfindet, gibt es auch im Akustischen den Übergang von der funktionalen Einstellung, die Geräusche identifiziert, in die ästhetische Wahrnehmung, die rein akustische Elemente wahrnimmt; die funktionale Wahrnehmung konstatiert bei Geräuschen deren Herkunftsort und das sie erzeugende Objekt; in der ästhetischen Wahrnehmung aber wird die Identifizierung von Geräuschen aufgegeben und eine Welt rein akustischer Elemente oder Erscheinungen, der Töne und Klänge, taucht auf. Der Betrachter oder Zuhörer kann jedoch jederzeit in die funktionale Einstellung zurückfallen: jede Farbe ist zuerst der Effekt einer materiellen Substanz, und jeder Ton ist zuerst der Effekt eines von einem Objekt hervorgebrachten Geräuschs.

Die rein visuellen (oder rein akustischen) Elemente werden in der ästhetischen Einstellung nicht als Gegenstände identifiziert, sondern von vornherein aufeinander bezogen wahrgenommen: als qualitative sensuelle Werte, deren Differenz sichtbar oder hörbar ist. Deswegen wurde der Begriff 'Komposition' auch zur zentralen Kategorie aller Künste, die keine wiedererkennbaren Abbildungen mehr bieten; so vor allem der nichtgegenständlichen Malerei und

⁷ Denis Diderot hatte das Paradoxon des Blinden, der den Raum und die Körper mittels der Berührung mental konstruiert, 1749 in seinem 'Brief über die Blinden zum Gebrauch der Sehenden' entfaltet

der neuzeitlichen europäischen Musik (in Ostasien ist die traditionelle Musik weitgehend abbildend, auf Geräusche in der Welt bezogen). Kompositionen zu sehen impliziert vor allem, dass die Beziehungen der rein visuellen Elemente zueinander das Entscheidende sind, das wahrgenommen wird: ein Spiel der Differenzen, die als sinnliche Qualitäten auftreten und die nicht begrifflich erfasst und identifiziert werden können. Das setzt ein zumindest momentan stabiles System von rein visuellen oder akustischen Elementen voraus, deren Abstände geregelt sind: solche Systeme bilden die Maler meist selbst aus, in der Musik sind sie meist in der Form des temperierten Tonsystems schon vorgegeben.

Eine malerische Komposition eröffnet sich der ästhetischen Wahrnehmung also als ein Prozess des Aktualisierens, des Bewusstmachens von Beziehungen und Differenzen reiner visueller Elemente oder Erscheinungen. Dieses Aktualisieren ist völlig bewusst, ereignet sich nur bei völliger Bewusstheit, als das Auffinden oder Aufbauen von unterschiedlichsten Beziehungen der Differenz – von Farben, von Linienführungen, von Flächen, von Formen – in der Bildfläche. Die einzelnen Beziehungen entstehen zugleich von selbst vor dem Auge und werden aktiv vom Blickenden hervorgebracht; dabei wird im Fortgang des Prozesses das Netz der Beziehungen und Differenzen immer dichter, immer aktueller. Diese Beziehungen, diese 'Klänge', verknüpfen sich mit der Subjektivität des Blickenden oder Hörenden, tief eingesenkt in Erfahrungen, Erinnerungen, Empfindungen.

Was Walter Benjamin mit 'Aura' benannte, ist vor allem die phänomenale Verfassung des 'Wahrnehmungsgegenstands' der ästhetischen Erfahrung. Eine Komposition visueller Elemente existiert nicht als Objekt, ist nicht haptisch und begrifflich fassbar, sondern gibt sich nur in einer reinen Visualität zu sehen. Sie ist fern, nämlich unberührbar; auch wenn ich das Gemälde als Objekt in der funktionalen

Einstellung selbstverständlich berühren, anfassen kann. Und genau deswegen, weil der Prozess der ästhetischen Erfahrung nicht ein definiertes Objekt identifiziert, sondern sich auf einen offenen, komplexen Prozess der Vernetzung, des In-Beziehung-Setzens von Elementen und Differenzen einlässt, ist er einmalig: er ist jedes Mal anders, lässt sich nicht identisch wiederholen. „Die Definition der Aura als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwertes des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‚Ferne, so nah sie sein mag‘. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“⁸

Dadurch, dass in den Gemälden und Zeichnungen von Ingrid Obendiek die Materialien und Verfahrensweisen nicht mehr mit dem Ziel eingesetzt werden, etwas Bestimmtes abzubilden, sei es gegenständlich-materiell oder ungegenständlich-geistig oder psychophysisch-expressiv, ist auch nicht mehr schon von vornherein festgelegt, was (oder: auf welche Weise) die Einschreibungen oder Einsätze in der Bildfläche zu sehen geben. Denn im üblichen Gebrauch von Linien und Farben oder Farbflächen in Graphik, Malerei und Zeichnung ist durch das intendierte Ziel schon determiniert, als was, in welcher Wahrnehmungsordnung die jeweiligen pikturalen Elemente zu sehen und, unabtrennbar davon, zu deuten sind. Wir sehen beispielsweise Linien immer schon definiert durch einen bestimmten Typ von Wahrnehmungsgegenstand, den sie transportieren und zu sehen geben: wir sehen Linien als Zeichen (als Symbole oder Ikonen, als Buchstaben oder Piktogramme); als Umriss oder Kontur von Gegenständen; als energetisches Diagramm (etwa im Jugendstil); als materielle Kante oder als Abbildung der materiellen Kante des Blattes; als Spur einer expressiven Einschreibung, als Bahn einer Geste;

als Markierung oder Index der Gegenwart.

Wenn nun die Tätigkeit der Hand und die unterschiedlichen materiellen Verfahrensweisen nicht mehr etwas Bestimmtes zu sehen geben, nichts mehr repräsentieren oder darstellen wollen, dann bleibt auch für den Betrachter in vielen Fällen völlig offen, was das Gemälde zu sehen gibt: das Gemälde ist erfüllt mit einer irreduziblen Vieldeutigkeit, die sich nicht mehr auflösen lässt. Das oft auftauchende Bemühen, im Gemälde auf irgendeine Weise Symbole zu finden, ist der fast immer hilflose Versuch, diese Vieldeutigkeit und Unentscheidbarkeit doch noch zu bezwingen, ihr eine bestimmte Bedeutung abzuzwingen. Diese Vieldeutigkeit und Unentscheidbarkeit ist bemerkenswerterweise meist weniger von der Festlegung einer bestimmten Wahrnehmungs- und Deutungsordnung bedroht als von mangelnder Artikulation: denn die Wahrnehmung von Vieldeutigkeit – die eher ein Entzug der Wahrnehmung ist, da dem Betrachter jede Möglichkeit entzogen wird, etwas Bestimmtes, einen ‚Gegenstand‘ der Wahrnehmung im Rahmen seiner Wahrnehmungsordnung, zu sehen – setzt voraus, dass die unterschiedlichsten Wahrnehmungsordnungen im Gemälde oder Zeichnung angespielt werden und der Einsatz oder die Einschreibung nicht beliebig oder zufällig ist. Die Wahrnehmung von Vieldeutigkeit erfordert deswegen neue Kriterien: das vielleicht wichtigste von ihnen ist die Dichte und Komplexität der Artikulation der Einsätze in der Bildfläche: die Komplexität der Unterscheidungen der visuellen Elemente (Farbtöne, Linienverläufe, Flächenausbildungen) ebenso wie die Komplexität der Unterscheidungen der verschiedenen Deutungs- oder Wahrnehmungsordnungen.

⁸ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band I, Frankfurt am Main 1974, S. 471-508, S. 480, Anm. 7



Abb. 31

heiß, heiß, kalt, kalt

2009

Öl auf Leinen

90 x 85



Abb. 32

leicht

2010

Öl, Papier auf Leinen

120 x 90



Abb. 33

Wert wert

2008

Pigmente, Acryl, Papier auf Leinen

160 x 160



Abb. 34

Urwelle

2006

Tempera auf Leinen

160 x 140



Abb. 35

zurückkommen

2004

Acryl auf Baumwollgewebe

160 x 160



Abb. 36

mit Horizont

2007

Acryl auf Leinen

70 x 50



Abb. 37

hochgetürmt

2010

Acryl auf Leinen

160 x 160



Abb. 38

nach oben

2010

Öl auf Leinen

128 x 128

Abb. 39

ZWEI

2010

Öl auf Leinen

163 x 108

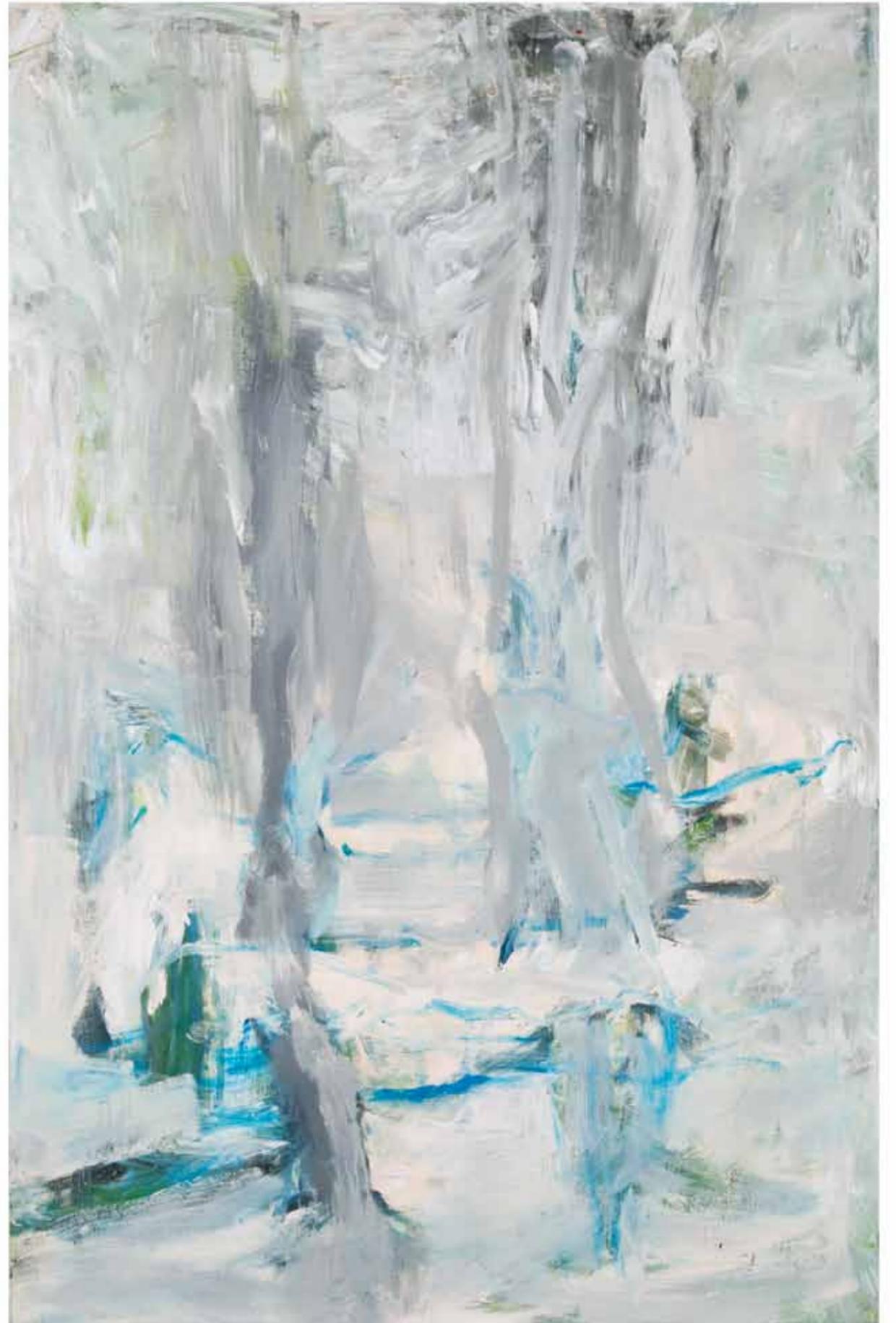




Abb. 40

feingliedrig

2010

Öl auf Leinen

120 x 120



Abb. 41

in GRÜN

2010

Öl auf Leinen

120 x 80

Ingrid Obendiek

Vita

1933	geboren in Hindenburg, Oberschlesien
1968 - 1972	Studium: Theologie, Geschichte und Germanistik an der Universität Gesamthochschule Wuppertal Fernstudium: Kunst 1984/85 und Moderne Kunst 1989/90, Universität Tübingen
seit 1978	Studium der Malerei Atelier Axel Höptner, Düsseldorf Prof. W. Zeiser, Fachhochschule für Design in Krefeld (Portrait- und Aktmalerei), seit 1993 künstlerische Begleitung durch Prof. Dieter Krieg (Malerei), Sommerakademie Universität Augsburg / Kloster Irsee (Freie Malerei bei Bernd Zimmer), Internationale Sommerakademie Salzburg (Freie Malerei bei Jacobo Borges)
seit 1989	Lehraufträge in der Erwachsenenbildung und an der Evangelischen Fachhochschule Hannover (Malerei und Szenische Verfahren mit Prof. Hella Pörtner)
2006/07	Vorstand des BBK, Düsseldorf Lebt und arbeitet in Düsseldorf



Einzelausstellungen

(Auswahl)

1981	ZAK Zentrum für Aktion, Kultur und Kommunikation, Düsseldorf
1984	Villa Engelhardt BBK Kunstforum Düsseldorf, gefördert vom Kulturamt Düsseldorf (mit Günter Kühn)
1988	Weiterbildungszentrum WBZ Bertha-von-Suttner-Platz, Düsseldorf
1989	forum-Galerie Evangelische FHS Bochum, Bochum
1993	Essener Forum bildender Künstler Essen Ruhrländischer Künstlerbund
1993	Ballhaus im Nordpark, Düsseldorf, gefördert vom Kulturamt Düsseldorf
1994	(mit Günther Kühn)
1996	FFFZ Kunstforum Düsseldorf, Film Funk und Fernseh Zentrum der Evangelischen Kirche im Rheinland
1998	Kirche Trifft Kunst Trifft Kirche, Duisburg (K)
1999	Cora's Kunst Salon, Büderich
1999	Galerie Janzen, Schwelm (mit Renate Hoffmann Korth)
2000	Haus Hildener Künstler e.V., Hilden
2001	Galerie OPEN ART, Borken (mit Arno Fassbender)
2002	BBK Kunstforum Düsseldorf, gefördert vom Kulturamt Düsseldorf (mit Ulrike Jansen)
2003	FFFZ Kunstforum Düsseldorf, Film Funk und Fernseh Zentrum der Evangelischen Kirche im Rheinland, (retrospektive Werkschau zum 70. Geburtstag)
2004	Kunstforum des Landeskirchenamtes der Evangelischen Kirche im Rheinland in Düsseldorf
2004	Haus der Kultur, Synagoge Ahrweiler, Bad Neuenahr
2006	KULTUR PUNKT Friedenskirche, Krefeld (mit Felicitas Lensing-Hebben)
2007	„Instabile Bildorte“ Galerie Splettstößer im Alten Rathaus Kaarst (mit Renate Hoffmann Korth)
2007	„Bildstationen im Kreuzgang“ in der Abtei des Kloster Stift zum Heiligengrabe
2011	Galerie Art Unit Kleeberg und Lewerentz, Düsseldorf

Gruppenausstellungen

(Auswahl, K = Katalog)

1984 - 91	Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstler, Kunstpalast Düsseldorf
1984 - 89	Kulturwerk des BBK Düsseldorf, gefördert vom Kulturamt Düsseldorf
1993	Universität Augsburg, Augsburg
1993	Kloster Irsee in Irsee, Kunstsommer 1993
1997	BBK Kunstforum Düsseldorf, gefördert vom Kulturamt Düsseldorf
1998	7eme Salon Municipal d'Arts Plastique, Ville de Saint-Cyr-L'Ecole (K)
1998	BBK Kunstforum Düsseldorf, gefördert vom Kulturamt Düsseldorf
1998	Salon 1998, Cercle des Arts des Paris, Paris (K)
1998	Europäisches Kunstlaboratorium, Tuchomie / Polen (K)
1998	Museum Zachodnio-Kaszubskie, Bytow / Polen
1999	Kunstmuseum der Stadt Ratingen in Ratingen
2000	Essener Forum bildender Künstler, Ruhrländischer Künstlerbund (K)
2000	Europäisches Kunstlaboratorium, Tuchomie / Polen (K)
2000	Museum Zachodnio-Kaszubskie, Bytow / Polen
2000	Millennium Dawning Exhibition, Reading / England
2001	Visionen 2001, Bad Kissing
2002	Festung Hohensalzburg, Salzburg
1997 - 06	Kunstpunkte, Offene Ateliers in Düsseldorf, veranstaltet vom Kulturamt Düsseldorf
2006	„Weibsbilder“ BBK Kunstforum, Düsseldorf
2006	„Kreuze für die Kreuzkirche“ 100jähriges Bestehen der Kreuzkirche 1896 - 2006, Essen - Altstadt
2008	„Lichtbogen Kunst und Religion“ Johanneskirche / Stadtkirche Düsseldorf
2008	Künstlerzeche „Unser Fritz 2 / 3“, Herne / Wanne
2009 und 2010	Kunstpunkte, offene Ateliers in Düsseldorf, Veranstaltung vom Kulturamt Düsseldorf
2009	Galerie Rheinhausen der Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg
2009	„Schlachtfelder“ Kunstforum Düsseldorf BBK, Düsseldorf
2010	AGIT Technologiezentrum am Europaplatz Aachen

Werkverzeichnis

(Auswahl - das Werkverzeichnis bis 2003 ist im roten Katalog von 2006 abgebildet)

Werkgruppe XVIII: Bilder mit Karo-Struktur

KARO geschwungen	2009 Acryl auf Tiefdruckpapier 107x78 (Kat. 3, Abb. 2)
KARO architektonisch	2009 Acryl auf Tiefdruckpapier 107x78 (Kat. 3 Abb. 3)
GRID I -	2008 Acryl auf Papier 30x24 (Kat. 3 Abb. 4-6)
KARO weiß/schwarz	2009 Acryl auf Karton 82x92 (Kat. 3 Abb. 7)
KARO ENGL. Rot/schwarz	2009 Acryl auf Tiefdruckpapier 107x78 (Kat. 3 Abb. 8)
Struktur I Webfehler	2009 Pigmente ,Acryl auf Leinen 158x 139 (Kat.3 Abb. 9)
Struktur II	2009 Öl auf Leinen 70x40 (Kat. 3 Abb. 10)
Struktur III	2010 Öl auf Leinen 70x40 (Kat. 3 Abb. 11)
OH OH OHTA TATA	2009 Modellierpaste, Acryl auf Leinen (Kat. 3 Abb. 12)

Werkgruppe XIV Auflösung der Karo-Struktur

Struktur IV aufgerissen	2009 Öl auf Leinen 100x70 (Kat. 3 Abb. 13)
wie eine Brücke	2009 Öl auf Leinen 100x80 (Kat. 3 Abb. 14)
djungle	2009 Öl auf Leinen 140 x130 (Kat. 3 Abb. 15)
StrukturV abfallend	2009 Öl auf Leinen 120x90 (Kat. 3 Abb. 16)
StrukturVI rechts offen	2009 Öl auf Leinen 140x95 (Kat. 3 Abb. 17)
viel Weiß und Ocker auf Schwarz	2010 Öl auf Leinen 160x 40 (Kat. 3 Abb. 18)
cathedral	2009 Acryl auf Karton 119x171 (Kat. 3 Abb. 19)
füßig	2002 Acryl auf Karton 100x160 (Kat.3 Abb. 20)
Fuge	2009 Acryl auf Karton 160x 110 (Kat. 3 Abb. 21)

Werkgruppe XX mit Bildzentrum

pagoda	2010 Öl auf Leinen 100x80 (Kat. 3 Abb. 22)
--------	---

Werkverzeichnis

Autoren

K. Breindl - Sarbia

freischaffende Kunstautorin

- Konzeption zur Dokumentation von künstlerischen Arbeiten
- Werkgespräche mit Künstlern
- Erstellung von Werkverzeichnissen in Zusammenarbeit mit den Künstlern

Prof. Dr. Johannes Meinhardt

Hochschule für Gestaltung, Schwäbisch Hall

Kunstkritiker

Impressum

© Ingrid Obendiek
 Koetschastraße 14
 40474 Düsseldorf
 Tel.: +49 (0) 211. 45 25 72
 Fax: +49 (0) 211. 45 44 191
 www.ingrid-obendiek.de

Konzeption: Karolina Breindl-Sarbia
Kunsthistorikerin - Kunsttherapeutin
E-Mail: karolina.breindl-sarbia@arcor.de
 Ingrid Obendiek

Fotografie: Hanne Malat
 Benrather Schloßallee 73
 40597 Düsseldorf
 Tel.: +49 (0) 211. 16 75 80 38
 Mail: mail@hannemalat.de
 www.hannemalat.de

Umsetzung: Hanne Malat

Druck: DTP & Druck GmbH & Co KG
 Nürnberger Straße 12a
 40599 Düsseldorf
 Tel.: +49 (0) 211. 99 95 0 - 0
 Fax: +49 (0) 211. 99 95 0 - 77
 E-Mail: info@d-d-d.de
 www.d-d-d.de

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung in der Galerie Art Unit Kleeberg und Lewerentz, Düsseldorf 2011.