

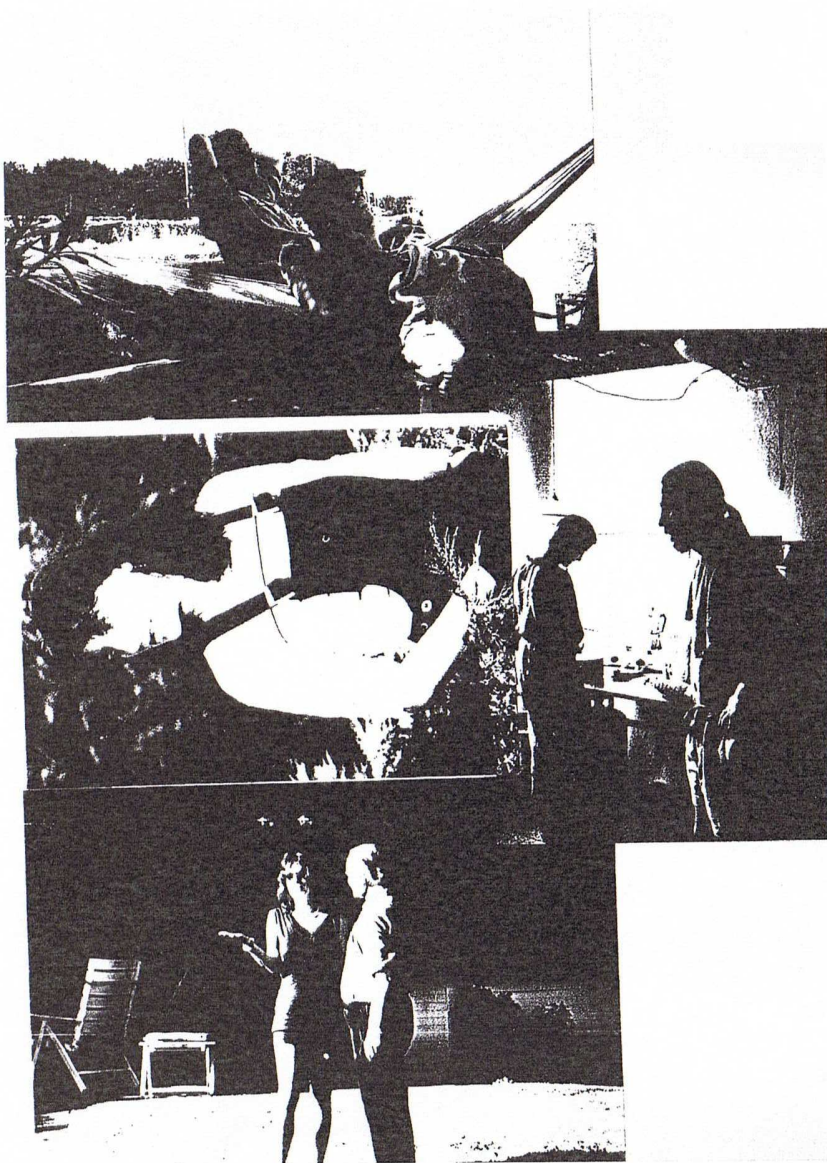
Silke Radenhausen

BLAUE LIEGE. SCHWARZER KRAGEN
Zu den Bildern von Ulrike Andresen

In zweierlei Hinsicht möchte ich mich mit den Arbeiten von Ulrike Andresen beschäftigen: einmal damit, was Photographien für sie bedeuteten. Im Gegensatz zum Beispiel zu Warhol und seinen Photovorlagen verwendete sie ausschließlich Familienphotos und solche von Freundinnen, ihren Schülern etc., also von Menschen, die sie persönlich kannte. Zum anderen werde ich eingehen auf das künstlerisch-ästhetische Prozedere. Aus dem Schablonieren heraus ergibt sich eine ganz bestimmte einmalige Wirkung ihrer Bilder, die vordergründig nichts zu tun hat mit »realistischer« Verlebendigung von Menschen aus Vergangenheit und Gegenwart, z.B. in Form einer Porträtkunst.

Ganz im Sinne der Künstlerin und ihrer Arbeitsweise wird auch mein Text aus einer Menge von Material, Quellen und Zitaten bestehen, die sich bei meiner Beschäftigung mit Ulrikes Arbeit angesammelt haben. Ich hoffe, dass manches zum Weiterdenken anregt und uns begleiten wird, wenn wir uns in das künstlerische Werk vertiefen.

Ich ziehe ein Buch heran, das Ulrike selbst gelesen hat und das nicht nur auf sie einen großen Einfluss ausübte sowie eine Rede von einem Freund, die sie selbst gehört hat, und eine Reihe von Zitaten aus der Fachliteratur. Ich möchte nicht über Ulrikes Werk schreiben, nicht fertige Interpretationen liefern, sondern ein vielstimmiges Sprechen von dem Kosmos ihrer Bilder möglich machen.



Folie mit mehreren Fotokopien für den Overheadprojektor

DER CUTTER Ulrike hat nicht nach der Natur gezeichnet oder gemalt, sondern für ihre Gemälde, Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen immer Photographien als Vorlagen verwendet. Sie hat Dias auf den Bildträger übertragen mit dem Diaprojektor, Kopien von Photos auf Folien mit dem Overhead-Projektor vergrößert oder die Photo-Abzüge oder Drucke direkt mit dem Episkop an die Wand geworfen. Nach diesen Lichtprojektionen zeichnete sie Umriss, die sie dann zu Schablonen schnitt. Das konnte für Gouachen nur eine einzige Schablone sein oder aber für Gemälde eine ganze Reihe, nämlich eine besondere für jede Farbe. Die Bilder sind also nicht Freihand gezeichnet oder gemalt, sie sind **schabloniert**. Flach aufgetragen und gleichmäßig »gestrichen« sind die Farben nebeneinander auf dem Untergrund platziert.

Andreas Böhm, ein langjähriger Freund, konnte Ulrike häufig bei der Arbeit beobachten. Auszüge aus seiner Rede von 1996 sind eine präzise und anschauliche Quelle zu ihrem künstlerischen Vorgehen:

»Die verzaubernde Wirkung dieser kleinen, zurückhaltenden Schattenbilder auf den Betrachter ist phänomenal: Stilles Glück, sanftes Lächeln auf den Gesichtern der Rezipienten verrät, wie tief der Vergessensgrund liegt, in den wir uns von »nur einem Hauch« grauer Farbe auf unbearbeiteter weißer Leinwand stoßen lassen. Die Bilder evozieren ganz direkt und unverschlüsselt eigene Erinnerungen. Eine im Scherenschnitt der Schablonen ungelenk wirkende Konkretion eines scheinbar nebensächlichen Details tickt uns an: ein zerknittertes Hosenbein, eine patriarchale Geste, eine zur Chiffre reduzierte Gießkanne, ein knotiges Kinderknie, ein alleingelassenes Stehen in der Verlorenheit des weißen Bildraumes.

Ganz im Sinne Ch. Baudelaires entfaltet U. A. ihre artistische Kraft, indem sie das zeitgenössisch Banale, das Alltägliche als Ort der Würde und des Poetischen gestaltet.«

»Mit Hilfe eines uralten Liesegang Episkops, das schon ihrem Vater bei der kartographischen Arbeit diente, projiziert sie die kleinen büttenrandgeschnittenen Amateuraufnahmen aus dem Familienalbum auf weißen Karton. Aufnahmen mit der schlichten Weitwinkeltechnik der Agfa Box eingefangen, die die abglichen Personen ganz im Umraum verloren darstellen. Mit einem Bleistiftumriss präzisiert die Künstlerin Haltung und Gestus der Figuren, fasst Details, Graustufen und Überschneidungen zu einer gestalteten und verstehbaren Silhouette zusammen. Sie isoliert die Gestalten von zufälliger und weitläufiger Umgebung ...

Das ist keine Kopistenarbeit, der Projektor erschwert die Arbeit für den geschulten Zeichner eher, aber er verleiht dem solchermaßen disziplinierten Umriss ein distanzierendes Timbre von »Objektivität«.

Im nächsten Arbeitsgang wird der gezeichnete Umriss mit dem Cutter geschnitten. Der virtuose, langjährig erprobte Umgang mit dem Schneidemesser ist der handwerklich prägnanteste Arbeitsschritt in dem von U. A. hier vorgeführten Bildgewinnungsprozess. Schärfe, Schwung und Markierung des Schnittes ist nur in einem »Atemzug« zu gewinnen. Die Schablone aus Papier ist nur einmal benutzbar und kein »Schnitt« im Charakter wiederholbar.

Der dritte Arbeitsschritt führt die Auseinandersetzung mit den »kleinen Schatten von damals« zurück zur Malerei. Der aus der Photographie herausgezogene Schatten muss als gestaltete Fläche übertragen werden. ...

Mit dem Wischer eines einzigen breiten Pinselstriches muss die Farbe im richtigen Mischungsverhältnis von Schiefer, Grafit u. Warmgrau als Pigment, Acrylbinder und Wasser so über die Schablone gezogen werden, dass die Leinwand gleichmäßig getränkt wird, feinste Winkel ausgeprägt sind, nirgends Pfützen, Verschmierungen oder Unterlaufungen entstehen und die feine Streifung der Pinselhaare stehen bleibt, denn sie erst verwandelt die Vorarbeit in Malerei.« (Andreas Böhm)

»LÖCHER IM LICHT« Licht ist die Strömung von Masse-Energie-Einheiten, die von einer Strahlungsquelle ausgehen.

Schatten ist »ein lokaler, relativer Mangel in der auf eine Oberfläche auftreffenden Lichtqualität«. Die Reflexionen sind ungleichmäßig und unterbrochen, es treten *Löcher im Licht* auf. (Baxandall, S. 18)

In optischen und chemischen Prozessen werden die *Löcher im Licht* auf das Negativ sowie Positiv des Photos gebannt. Roland Barthes nennt dies die »chemische Enthüllung des Gegenstands« (»rélévation«: auch das Entwickeln eines Films bzw. Abzugs). (Barthes, S. 18)

Vorwiegend *gebundene Schatten*, die auf den Oberflächen von Gegenständen spielen, nicht *Schlagschatten*, sind das Material für Ulrike Andresens Malerei. Der *Schattenrand* bestimmt die Ränder der Figuren, der einzelnen Flächenelemente auf ihren Bildern. *Schattenfarbe*, *Schattenreflexionen*, *Schattenstärke* mögen die Farbentscheidungen mit beeinflussen.

DIE HELLE KAMMER Roland Barthes' »Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie«, das von Künstlern gern gelesene Buch, findet sich auch im Nachlass von Ulrike. Es ist das Suhrkamp-Taschenbuch von 1989 (st 1642). Ich hatte die Gelegenheit, das Leseexemplar einzusehen und folgte von Seite zu Seite ihren angestrichenen Textstellen. Vieles las ich wie eine Bestätigung für Ulis künstlerisches Projekt, manches blieb mir unverständlich. Ich werde mich im Folgenden einigen markierten Sätzen, die mir besonders erhellend zu sein scheinen, zitierend nähern. Ich habe die Hoffnung, dass zwischen uns LeserInnen ein vorsichtiger Dialog mit Ulis Werk entsteht.

DIE GESTE *Eine Photographie ist immer die Verlängerung dieser Geste; sie sagt: das da, genau das, das eine ist's! (S. 12)*

DER TOD ... *überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten. (S. 17) ... GANZ UND GAR BILD geworden, das heißt der Tod in Person; (S. 23) ... der TOD ist das eidos dieser PHOTOGRAPHIE vor meinen Augen. (S. 24)*

STILLER JUBEL, WUNDE ... *bestimmte Photos gab, die stillen Jubel in mir auslösten, so als rührten sie an eine verschwiegene Mitte – einen erotischen Punkt oder an eine alte Wunde –, die in mir begraben war (wie harmlos das Sujet auch immer erscheinen mochte); ... (S. 25)*

NUR AUS GEFÜHL *Als spectator interessierte ich mich für die PHOTOGRAPHIE nur »aus Gefühl«; ich wollte mich in sie vertiefen, nicht wie in ein Problem (ein Thema), sondern wie in eine Wunde: ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und ich denke. (S. 30)*

STRAHLEN DES LICHTS, DIE HAUT *Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation der Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind. (S. 90/91)*

DIE RÜCKWÄRTS GEWENDETE ZEIT *Noch etwas konnte ich aus meiner Betrachtung nicht ausklammern: daß ich das Photo entdeckt hatte, indem ich mich in der ZEIT zurückbewegte. Die Griechen betrachten das Reich der TOTEN rückwärts: was sie vor sich hatten, war ihre Vergangenheit. In solcher Weise durchmaß ich ein Leben, nicht das meine, sondern das eines Menschen, den ich liebte. (...) Gewiß, ich verlor sie in diesem Augenblick zweimal ...; aber zugleich kehrte sich auch alles um, und ich fand sie endlich wieder, wie in sich selbst ... (S. 81)*

GLEICHMUT, VERLETZUNG *Ich erfahre die PHOTOGRAPHIE und die Welt, der sie angehört, auf zwei Ebenen: auf der einen die BILDER, auf der anderen meine Photos; auf der einen Gleichmut, Vorbeigleiten-Lassen, Geräuschkulisse, das Unwesentliche (selbst wenn ich dadurch über Gebühr betäubt werde); auf der anderen das Brennen, die Verletzung. (S. 109)*
(Diese Textstelle hat Uli eingerahmt.)

WARUM DAS MALEN DER PHOTOS? *Und wenn Dialektik jenes Denken ist, das des Verweslichen Herr wird und die Verneinung des Todes in Arbeitsenergie umwandelt, dann ist die PHOTOGRAPHIE undialektisch (...) die Verwerfung des Tragischen; sie schließt jede Läuterung, jede Katharsis aus. Wohl könnte ich ein BILD, ein GEMÄLDE, eine STATUE verehren, doch auch ein Photo? (S. 101)*
(Hier hat Uli neben ein großes FRAGEZEICHEN an den Rand geschrieben: **DESHALB MALEN DES PHOTOS?**)

ES GIBT NICHTS ZU SAGEN *... vielleicht in diesem Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will. (...) Als ob der Schrecken des Todes nicht gerade in seiner Gewöhnlichkeit läge! Dies ist sein Schrecken: daß es nichts zu sagen gibt über den Tod des Menschen, den ich am meisten liebe, nichts über sein Photo, das ich betrachte, ohne es je ausloten, umwandeln zu können. Der einzige »Gedanke«, zu dem ich fähig bin, ist der, daß am Grunde dieses ersten Todes mein eigener Tod eingeschrieben ist; zwischen diesen beiden bleibt nichts als das Warten; mein einziger Rückhalt ist diese Ironie: darüber zu sprechen, daß es nichts zu sagen gibt. (S. 103)*

JEDES BILD DER REFLEX EINES SCHATTENS *Seit ca. 1990 verwendete Ulrike ganz speziell alte Photos ihrer Familie als Vorlagen für Gouachen, die kleine, graue Schattenfiguren auf weißem Grund versammeln.*



Fotografie, bez. auf der Rückseite »Pfingsten 1930«

Ich sah diese kleine Malerei, ehe ich Familienphoto und Schablone in die Hand bekam. Ich glaubte, den Schatten eines Kindes zu sehen, das sich von der nachschauenden Mutter entfernt, in die Ferne schaut, in die Zukunft. Die von der Rückseite des Blattes durchschimmernden Pinselstriche las ich als Zebrastrifen mit einem Gully an der rechten Seite. Ich freute mich und war gerührt über die Standfestigkeit des kleinen »selbstständigen« Mädchens, dessen Mutter auf Fußspitzen daher kam mit verknoteten Beinen.

Doch Ulrike sprach später von einem Innenraum und einem Blumenstrauß. Noch viel später sah ich die sepiabraune Fotovorlage mit dem Kind, auf einer Kommode präsentiert, und der Mutter, die mit ihren verwickelten Beinen keine Bodenhaftung hat.

Der anrührende Zauber des kleinen Bildes bleibt mir erhalten. Durch seine erhöhte Position, seinen Schwebezustand im Weißen (ohne Kommode, ohne Wand) erscheint mir das kleine Mädchen auratisch abgehoben: eine *Élévation*.



Schablone, bez. auf der Rückseite
»Mutter und Tochter«

»o. T.«, Acryl auf Fließpapier,
30 x 21 cm, 1995

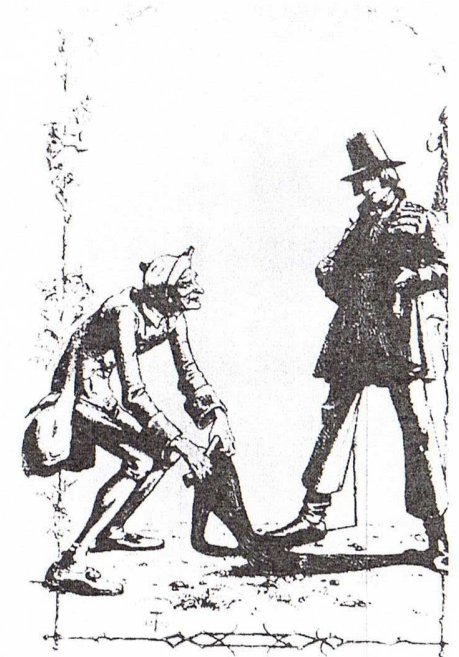
Die beiden Figuren, Mutter und Tochter, bleiben nicht auf Zeichen reduziert. Sie sind zu epischen Symbolen geworden, klar und zugleich vieldeutig. Die Poesie der Szene entsteht dadurch, dass die Künstlerin sich zurücknimmt und nicht offen expressiv malt. Sie gibt keinen Inhalt und keinen Ausdruck vor, diese entstehen im Dialog zwischen Bild und BetrachterInnen immer wieder neu.

Dies ist ein BILD, das ich verehere, kein Photo. Das nicht.

»... mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füßen, leise von dem Grase lesen, aufheben, zusammenrollen und falten, und zuletzt einstecken.«

(Adelbert von Chamisso: Schlehmihs wundersame Geschichte. Leipzig, 1836)

DIE »PORTRÄTS« In ihren farbigen Gemälden zerlegt Ulrike die Schattenflächen der photographischen Vorlagen in mehrere farbige Ebenen. (Der Schatten ist verdinglicht.) Was an bildhaften Details übrig bleibt, ist schabloniert und die geschnittenen Schablonen- bzw.



»Der Mann in Grau bemächtigt sich des Schattens von Peter Schlemihl«, Adolf Schrödter, Holzstich für Adelbert von Chamisso, 1836 (aus: Stoichita 1999, S. 172)

Farbgrenzen ergeben aggressive Überschneidungen. »Verschnittene« (»verzeichnete«) Konturen wirken einprägsam und ungewöhnlich. Gewollte Flipper¹ zwischen den Farbflächen, d.h. ungenaue Grenzen der sich verschiebenden Schablonen, verschieben auch die fest gefügte Bildoberfläche und bringen sie ins Wanken. Die Gefahr droht, dass das Flächengefüge der Bilder (der Welt) an unsichtbaren Nähten aufspringt oder in nicht zusammenpassende Teile zerfällt. Die Figurationen werden beweglich, turbulent.

In dem Bild »Sitzprobe« von 2001, das zur Reihe Berlinreise gehört (S. 66, Abb. 555), liegt vor pinkfarbenem Hintergrund eine Frau quer über einem grünen Schalensessel. Die schwarzen, grauen, weißen, gelben, roten flachen Flecken von Hose, Pulli, Haaren, Stuhl, Tasche etc. agieren – formal betrachtet – ungebunden und eigenständig auf rosa Grund, als wären sie Teil eines ungegenständlichen Gemäldes der frühen Moderne. Sie »verklumpen« und überkreuzen sich im Zentrum eines Liniengitters.



Schablone zu »Selbstbewußt fragend« (S. 86, Abb. 158)

Gegenständlich betrachtet sackt eine Frau in einem Stuhl zusammen. Sie rutscht förmlich hinein, rutscht nach unten, ihr Körper knickt kreuz und quer zusammen. Ihre Glieder verkürzen sich »perspektivisch« in unterschiedliche Richtungen. So flach »angestrichen« die Farbflächen auch sind, sie können als stillgestellte Bewegung im Raum gelesen werden. Die grüne Sesselschräge mit dem Haufen Farbe wird kaum gehalten durch das graue Liniengitter: ein Fahrstuhl, der nach unten fährt.

In allen Bildern von Ulrike können wir diese emblematische Doppelwirkung des Dargestellten beobachten: Alle Flächen, ganz gleich, aus welchem räumlich-perspektivischen Zusammenhang heraus, sind schabloniert, flachgestellt. Doch spiegeln sie immer auch die stillgestellte Zeit, den Moment aus einem Bewegungsfluss wider.

Im Bild »Blaue Liege« (S. 70, Abb. 77) nimmt ein Frauenkopf fast das ganze Format ein. Wir sehen ihn schräg von oben, und die Liege mitsamt der Frau droht nach vorn zu kippen, uns entgegen. (Diese Instabilität ist es, die wir an dieser Art von Liegestühlen so fürchten.) Die flippenden Farbgrößen im Orange verstärken den Eindruck eines labilen Gleichgewichts, das nur gehalten wird durch das umwickelte Metallgerüst der Liege, das wie ein Rahmen das ganze Geschehen im Format verspannt.

Die Umrissformen entstehen aus den Verkürzungen der (Schatten-) Grenzen im Raum. Sie sind nicht vereinfachend schematisiert, sondern ganz einmalig und lebendig, je nachdem in welchem räumlich-zeitlichen Ablauf sie gesehen und fixiert wurden. Diese Formenvielfalt ist z.B. an den ganz vielfältigen Darstellungen von Mündern zu bewundern:

Ein breiter, geschwungener Mund segelt schräg im Boot des Kinns wie auf einer Welle im Meer. (»Mund 1«, S. 83, Abb. 137)

Im Selbstbildnis »Ach ...« (S. 87, Abb. 160) ist der Mund überschritten von der Hand, auf die sich der Kopf stützt. Wange und Augenlid schieben sich nach oben gegen das Auge. Die rechte Augenbraue ist leicht angehoben: Ach ... Das feine Kräftespiel zwischen Schub von außen und Mimik von innen »unterfüttert« die Ironie dieser intensiven Blicke. Ulrike schaut.

In Ulrikes Bildern gibt es keine Angebote von Ganzheit oder Vereinheitlichung wie z.B. durch Licht und Glanz bei Alex Katz, der öfter mit Ulrike Andresen zusammen genannt wird. Der autographe Charakter der breiten, flach durchgezogenen Pinselstriche, die als bloße Spur erscheinen (die Pinselspur ist das Ganze), spricht von einer absterbenden Tradition des Gemäldes. Der Farbauftrag vermeidet Modulation als Unterstützung gegenständlich-räumlicher Illusionen, er moduliert nicht, schattiert nicht. (Das wäre auch unlogisch, denn alles entsteht aus Schatten, die nicht noch einmal schattiert werden können.)

Gemeinsam sind vielen Gemälden Ulrikes seltsam verkürzte, verdrehte und zusammengeklappte »Perspektiven«. Oft sind die Figuren angeschnitten, nah herangerückt, haben nur knappen Umraum. Sie wirken wie Barrikaden gegen die Ferne und sind durch Dezentrierung und flache Hierarchien nicht ganzheitlich zu erfassen.

Im Bild »Schwarzer Kragen« (S. 85, Abb. 146), einem Selbstbildnis, wendet Ulrike den Kopf nach links und schaut in die Ferne aus dem Bild heraus. Ihr Mund ist leicht geöffnet: Zwei kleine rote Flächen, eine winzige geschwungene Linie und ein zartes Lippensegel sind gerade noch zu erkennen. Das abgewendete Gesicht zeigt sich nur im »verlorenen Profil«, aber das Ohr – en face – wendet sich uns ganz zu, scheint über die Barriere der schwarzen Schulter zu lauschen. Das Bildnis spielt mit Nähe und Ferne, Präsenz und Verlorenheit, Anwesenheit und Abwesenheit. Es wirkt tröstlich und wehmütig zugleich.

OMBRE *»Mit seiner geformten, oftmals grotesk imitativen Beweglichkeit kann der Schatten auch wie ein parasitäres Tier als unheimlich empfunden werden. Selbst in den kühlen Lexika der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts schließt ÖMBRE in erweiterter Bedeutung natürlich Gespenst und Chimäre ein; unwirkliche Erscheinung, geschwächte Spur; Geheimnis, Vorwand, Verheimlichung; die Dominanz einer zerstörerischen Präsenz; Bedrohung. ... Mit Plato angefangen, hatte projizierter Schatten jedoch auch immer wieder in der Rolle des Trägers von unvollkommenem Wissen über das Ding, das ihn wirft, aufzutreten ...« (Baxandall, S. 156)*

Ähnlichkeit, wenn sie denn entsteht, ergibt sich nicht durch eine typische Mimik, einen persönlichen Ausdruck, sondern durch eine typische einmalige, momentane (und kopierte) Lage und Verortung der Elemente Augen, Nase, Mund, Haare, etc. Jedoch schwanken Figuration und Anordnung, sie flippen – »eine Menge Zug und Druck« in alle Richtungen herrscht. Manchmal scheint nur ein gewolltes »Glücksspiel« die »Einzigartigkeit« einer Person mit höchster Sparsamkeit einzufangen.

»There is a great deal of push and pull on the surface – things going in opposite directions – and you have a great deal of implied space. The color works with and against the spaces.«

»Es herrscht eine Menge Druck und Zug auf der Bildoberfläche – die Dinge streben auseinander – und es gibt viel angedeuteten Raum. Die Farbe wirkt mit und gegen die Räume.« (Alex Katz über Matisse)

Dieses alles mögen auch Gründe dafür sein, dass sich die porträtierten Frauen in »ihren« Bildern häufig nicht wiedererkennen. Ihre Erwartungen

an ein Porträt sind nicht erfüllt. Und Ulrike haben diese Missverständnisse ihrer Arbeit gegenüber sehr gestört. Die Künstlerin stellt jede selbsternannte Autorität des »Porträtisten« in Frage. Je näher wir eine der »porträtierten« Frauen kennen, desto fremder wird uns ihr Bild.

All diese gestalterischen Elemente jedoch führen zu einer einzigartigen Schönheit in Ulrikes Werk.

DIE SCHÖNHEIT DER BILDER VON ULRIKE UND DAS ENDE DES BILDERKULTES Ulrike Andresens Bilder treten groß und stark und scheinbar einfach auf. Ihr innerer Raum, sein zentrifugaler Schub, ein Changieren der beweglichen Flächen wirken expansiv in den Umraum hinaus. Figur und Grund verschmelzen. Ausdruck ist nicht an das Sich-Gebärden einer einzelnen, klar hervorgehobenen Figur gebunden, nicht an ihre Physiognomie, Körperhaltung, Gestik. Ausdruck bedeutet auch nicht, autoritativ Sinnbezüge herzustellen. Ausdruck ist eine Frage der Verhältnisse, der Zwischenräume, etwas Unkörperliches, das aus der Energie der Farben und den Fügungen der Form entsteht. Die Schönheit, das ist ein Kräftespiel aller Bildelemente in Freiheit und Beweglichkeit. Wir können jede Flächenform einzeln denken in ihrer Wirkkraft auf ihre Umgebung und werden von dem Phantasma einer Ganzheit befreit.

»Raum stellt sich her durch die Schwingungen des Blicks, die lebendigen, stets beweglichen Beziehungen mit dem Umfeld, einem radikal unsystematischen Dialog zwischen den farblichen Harmonien ...

Es mündet darin, den Bilderkult zu ersetzen durch den Kult einer stetig agierenden figurativen Energie, die sich vom Künstler durch das Werk auf den Betrachter überträgt.« (Rémi Labrusse, S. 302)

Diese Textsammlung kann nur eine Momentaufnahme darstellen aus meiner lang anhaltenden Beschäftigung mit der Malerei Ulrike Andresens.

Wesentliche Überlegungen und Gedankenexperimente verdanke ich langjährigen Diskussionen mit Ulrike Andresen, besonders auch über Henri Matisse und seine Ausstellung in Düsseldorf 2005, die wir beide gesehen haben, sowie:

- Andreas Böhm: Aus der Rede zur Eröffnung der zweiten Ausstellung mit den Bildern Ulrike Andresens in der Galerie Stücker, Brunsbüttel, 1996
- Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. st 1642, Frankfurt 1989
- Michael Baxandall: Löcher im Licht. Aus dem Engl. von Heinz Jatho. München 1998
- Victor L. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens. Aus dem Franz. von Heinz Jatho. München 1999
- Gottfried Boehm: Ausdruck und Dekoration. Henri Matisse auf dem Weg zu sich selbst. und
- Rémi Labrusse: Das Ende des Bilderkultes. Bemerkungen zu den Symphonischen Interieurs. (1911). beide in dem Katalog zur Ausstellung: Henri Matisse. Figur Farbe Raum. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005
- Alex Katz. Erfundene Symbole. Invented Symbols. Cantz Verlag, Ostfildern, 1997 (Zitat: S. 122)

1 Flippen, Flipper, aus der Fachsprache der Drucker: Wenn verschiedene Flächen nicht passgenau aneinander gedruckt werden, ergeben sich – meist weiße – schmale Zwischenräume. Es entsteht ein »Fehldruck«.



»Nachlaßschatten«, Collage aus: Ulrike Andresen, Künstlerbuch, 42 x 30 cm, 1999–2006