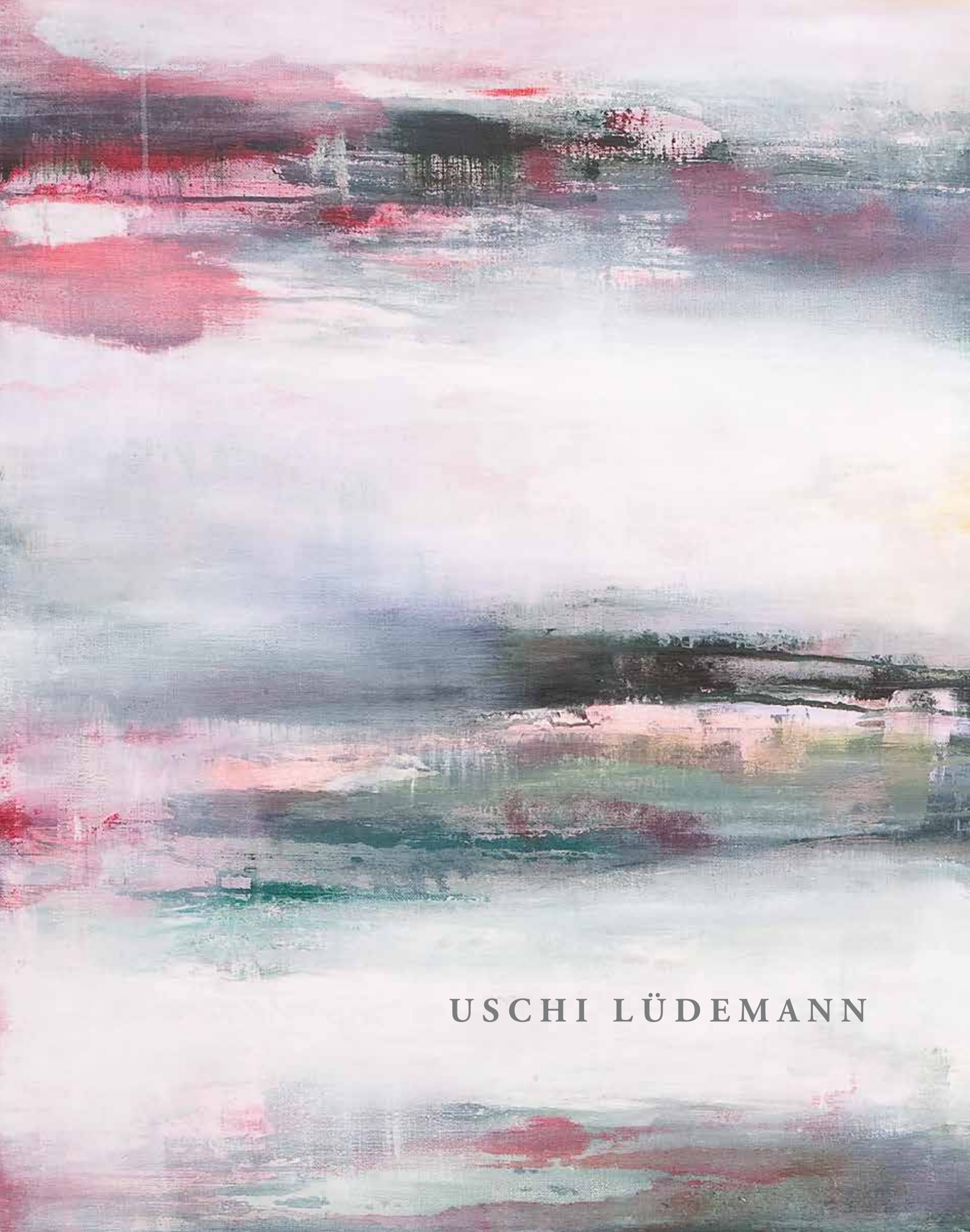

USCHI LÜDEMANN

USCHI LÜDEMANN

USCHI LÜDEMANN

KEIN SCHÖNER LAND MALEREI 2005 – 2011

KARMELITERKLOSTER FRANKFURT AM MAIN

22. April 2010 – 31. Januar 2011

Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg

16. September – 29. Oktober 2011

Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Daß er, kräftig genährt, danken für Alles lern',
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will.

Friedrich Hölderlin

Antarktis 2009

Seite 9
“Verweht im Blätterfall” 2007 Öl/Pigmente/Holz 33 x 35 cm
Seite 10
Im Moor 2008 Acryl/Pigmente/Leinwand 130 x 120 cm
Seite 11
„Ins Ungewisse“ I 2008 Acryl/Pigmente/Leinwand 100 x 70 cm

„Ins Ungewisse“ II 2008 Acryl/Pigmente/Leinwand 100 x 70 cm

OBUL

„Ins Ungewisse“ III 2010 Acryl/Pigmente/Leinwand 100 x 70 cm

O Biebrich 2010 Mischtechnik/Leinwand 120 x 100 cm

Klaus Wolbert

Anmerkungen zur bildnerischen Konzeption von Uschi Lüdemann

Die Rezeptoren, die bei der Wahrnehmung der malerischen Imaginationen von Uschi Lüdemann zu aktivieren sind, bedürfen einer Reizempfindlichkeit, die das alltägliche routinierte und flüchtige Sehen weit übersteigt. Konzentrierte sensorische Aufmerksamkeit ist gefordert, denn die sublimen Werte des rein Malerischen, welche die Künstlerin in ihren frei extemporierten nonfigurativen Bildgestaltungen zur Wirkung kommen lässt, vermitteln ästhetische Qualitäten, deren Faszinosum sich nur denen erschließt, die den Gemälden mit einer Einfühlung gegenübertreten, die deren artifizieller Bildsprache adäquat ist, d.h. mit einer offenen Einstellung, die für Differenzierungen des Kolorits ebenso empfänglich ist wie für die Eigenaussage von subtilen malerischen Texturen.

Die Sujets der Bilder von Uschi Lüdemann sind exzellente Beispiele für autonome und absolute Erscheinungsformen der Malerei selbst, und all das, was sie im Kern und im Wesentlichen als Künstlerin mitteilen will, ist primär betrachtet nichts anderes als eine Artikulation jener artifiziellen stofflichen Faktoren, jener maltechnischen Prozeduren und jener eigenständigen expressiven Potenzen, welche in den fundamentalen Bedingtheiten dessen angelegt sind, was die Disziplin Malerei im Eigentlichen und im Grundsätzlichen charakterisiert.

Um diesen rezeptiven Standpunkt zu gewinnen, muss man von all dem absehen, was mit Malerei genuin sowie von einem strengen Begriff her gesehen nichts zu tun hat, und das sind an erster Stelle jene sekundären Aufgaben, mit denen die Malerei traditionell belastet wird und durch die sie gehindert ist, ihre wahren Eigenschaften zur Entfaltung zu bringen.

Daher bedeutete die Forderung nach der Optimierung einer unverfälschten Malerei schon seit den Anfängen der Moderne, dass jede nichtmalerische Aufgabenstellung zu beseitigen war, und dies wiederum hieß, dass alles Symbolische, Allegorische, Erzählerische und zuletzt auch alles Darstellende und Abbildliche verworfen werden musste zugunsten der Aktivierung der primordialen Mittel. Zu diesen gehört zunächst – als unbestrittenes Basiselement der Malerei – die Farbe, und zwar in ihrer Eigenschaft als materielle Substanz, d.h. als Farbpaste oder -masse, wie auch als physikalische und optische Energie. Sodann zählt zu den elementaren Prinzipien des Malerischen der Modus, in dem die Farbe verarbeitet, aufgetragen und bildnerisch zur Erscheinung gebracht wird, wobei bestimmend ist, wie die praktischen Vorgänge des Aufbringens der Farbe auf eine Leinwand oder auf eine sonstige flächige Tafel gehandhabt werden. Die Einsatzentscheidungen hinsichtlich der Wahl von unterschiedlichen Verfahren des Farbauftrags bedingen in höchstem Maße die damit erzielte Bildwirkung, wobei nicht zuletzt auch die Frage nach dem geeigneten Instrument des Farbauftrags – was in der Regel ein Malpinsel unterschiedlicher Form und Größe oder aber ein Spachtel ist – eine Rolle spielt.

Aus den strukturellen Ergebnissen diverser malerischer Prozeduren, deren Varianten in der künstlerischen Praxis durch die schöpferische Kraft der Bilderfindung, durch das malerische Können sowie durch die jeweils individuelle Manier einer Künstlerin oder eines Künstlers bedingt sind, entfaltet sich als ein sinnlich-anschauliches Phänomen die dominante ästhetische Information, die bei der Wahrnehmung eines malerischen Ereignisses empirisch wirksam ist.

Die bildwirksame Potenz dieses Ereignisses wiederum beruht in erster Linie auf der Intensität der Suggestion, welche sich durch ein packend arrangiertes bildnerisches Szenario

zusammen mit der zwingenden Anmutung einer affizierenden koloristischen Wertigkeit ergibt. Das nämlich, was die Optik der Malerei uneingeschränkt zu einem selbstbestimmten empirischen und schließlich auch affektiven und sinnlichen Erlebnis der besonderen Art macht, ist eben gerade nicht die Vergegenwärtigung eines wie auch immer gearteten, von äußeren Daten gewonnenen Seheindrucks, sondern es ist das, was durch die Freisetzung malerischer Qualitäten an ästhetischer Substanz zu gewinnen ist. Das sind – um dies nochmals zu bekräftigen – allein die bildinternen Akzentuierungen und Intonierungen des Kolorits, einschließlich jener bildnerischen Ausdruckswerte, die sich der Inspiration sowie dem bewussten, konsequenten und versierten Umgang mit den reinen Mitteln der Malerei verdanken.

Dazu zählen nicht allein die visuellen Sensationen des Bildgeschehens im Ganzen und die Präsenz einer malerisch exquisit ausgeführten und diffizil aufgebauten Beschaffenheit der Farbschicht, sondern auch insgesamt eine gesteigerte Mitsprache der stofflichen Qualitäten der Farbsubstanz, was neben dem Einsatz von Ausdrucksmomenten, die sich einer gekonnten gestischen Manier bzw. einer manuell bravourös gesteuerten Pinselführung oder anderen bildnerischen Operationen verdanken, im Ergebnis zu einem höchst sublimen Niveau der Malerei führt.

Diese Beschreibung einer Malerei, die in ihren fundamentalen Bestimmungsmomenten ganz und gar auf die autonomen Bedingungen zurückgeführt ist, welche sich allein aus ihr selbst, d.h. aus den Möglichkeiten der für sie gültigen Mittel wie auch aus den primären Methoden, die mit ihr für eine malerische künstlerische Konkretisierung zur Verfügung stehen, ableiten lassen, zielt nicht von ungefähr auch auf die Prädikate des Schaffens von Uschi Lüdemann, denn das, was zur Malerei bezüglich deren Eigenwertigkeit hier referiert wurde, das darf uneingeschränkt auch als eine Definition des persönlichen künstlerischen Credos der Frankfurter Künstlerin aufgefasst werden.

In diesem Sinne sind Uschi Lüdemanns Gemälde exzellente Beispiele für eine ambitionierte, höchst artifizielle Malkultur, wie sie in der beginnenden Moderne schon im 19. Jahrhundert vor allem in Frankreich als ein erstes Zeichen der ästhetischen Eigenwertigkeit des malerischen Materials entwickelt worden war und dort mit dem goutierenden Begriff „Peinture“ benannt wurde. Auch sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf eine freie Selbstentfaltung des Malmaterials, wobei sie die sensualistischen Anmutungen des Kolorits ebenso feinsinnig beachtet wie die modulierten Ausarbeitungen von abstrakten Texturen und Strukturelementen, aus denen die Malschicht eines Bildes in einer komplexen synergetischen Interaktion von diversen Farben gebildet ist.

Mit dieser auf reine malerische Qualitäten ausgerichteten Auffassung korrespondiert das Schaffen der Malerin nicht nur mit den Ausprägungen der „Informellen Malerei“, sondern auch auffällig mit einer anderen Richtung der Malerei, die am Ende der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts als ein ausformuliertes Phänomen in Erscheinung trat und die damals auch eine Reaktion auf die zum Teil völlig in gedanklicher und unanschaulicher Theoriebildung verkapselte „Concept Art“ war.

Diese Tendenz, die ihren Ursprung im „Abstrakten Expressionismus“ der New Yorker Schule vom Beginn der fünfziger Jahre sowie im „Colourfield Painting“ und in der von Clemens Greenberg sogenannten „Post Painterly Abstraction“ hatte, positionierte sich in Europa, d.h. insbesondere in Frankreich, Italien und in Deutschland, mit einem neuen Ansatz, in dem die Auseinandersetzungen mit den Grundlagen der Malerei eine besonders

strenge Auslegung erfuhren. Dabei bildete sich auch in Analogie zu den immer dogmatischer werdenden Malereikonzepten eine verwirrend vielfältige Terminologie für diese Kategorie heraus, denn sie wurde in der Folge – vor allem im Zusammenhang mit entsprechenden Ausstellungen – einmal als „Geplante Malerei“ oder als „Fundamentale bzw. Essentielle Malerei“ sowie ein anderes Mal als „Absolute Malerei“ oder aber als „Analytische Malerei“ bezeichnet, mit einer Fortsetzung in den achtziger Jahren, die wieder von den USA ausging und die dort mit dem Titel „Radical Painting“ versehen wurde.

Die Begriffe, die in den verschiedenen Benennungen der Varianten dieser Art von Malerei zutage treten, verweisen auf eine Zielsetzung, die zuletzt doch in allen spezifischen Ausprägungen dieser Bestrebungen feststellbar ist und die eine Konstante bildet, die mehr oder weniger von allen Protagonisten dieser Tendenz beachtet wurde.

Dieses Gemeinsame ist die Suche nach der letztgültigen Quintessenz des Malerischen und die Reduktion der künstlerischen Arbeit auf die demonstrative und signifikante Visualisierung der faktischen Bedingungen der Malerei, d.h. diese Künstlerinnen und Künstler beschränkten sich in geradezu asketischer Selbstbeschränkung auf die Thematisierung von malerischen Grundelementen, wie z. B. auf die Leinwand als Trägerfläche, auf das Farbmaterial, auf die Zustandsformen der Farbsubstanz, auf Modalitäten des Farbauftrags, auf die Malwerkzeuge und auf die Pinselspur, auf Struktur und Textur und auf die Malschicht, zuletzt aber betrieben sie auch die totale Neutralisierung und Entmaterialisierung der Farbe, denn im Rahmen der reinen nonfigurativen Selbstaussage eines Gemäldes war zuletzt sogar die semantische Beeinflussung des Assoziationsvermögens und der Phantasie eines Betrachters durch die von Farbtönen ausgehende affektive Wirkung ein Zuviel an Fremdbestimmung.

Die Forderung nach unbeeinflusster Immanenz hatte Vorrang, keine Erinnerung an etwas dem jeweiligen Bild nur äußerlich Gegebenes hatte sich einzumischen, keine Symbolik und keinerlei Narration sollte von diesen Gemälden evoziert werden, und genauso sollte auch der Autor eines Bildes möglichst nicht in Erscheinung treten, in keinem Fall durfte er erkennbare Spuren seines subjektiven Intervenierens im Malprozess hinterlassen.

Gerade dieses letztgenannte Dogma aber bezeugt evident, dass Uschi Lüdemann mit der „Absoluten Malerei“ nur ephemere Ähnlichkeiten verbinden, denn wenn es anschließend an die obigen Interpretationen auch durchaus logisch und aufschlussreich erschien, einen Vergleich anzustellen, in dem zunächst die ohne Zweifel vorhandenen Analogien der Arbeiten von Uschi Lüdemann zur reinen Malerei aufschienen, so dass erst einmal eine tendenzielle Nähe zu jener strengen Richtung konstatiert werden konnte, so ergibt sich schließlich doch bei genauerem Hinsehen ein differenzierteres Bild, durch das die Malerei von Uschi Lüdemann doch auf eine andere Ebene gehoben werden kann.

Wenn sie auch mit einigen der Prinzipien reiner Malerei konform geht, so überwiegen doch die Differenzen, denn die abstrakten Manifestationen der Künstlerin beinhalten Prädikate, die den minimalistischen Regularien der „Geplanten Malerei“ bzw. der „Analytischen Malerei“ diametral entgegengesetzt sind: Uschi Lüdemanns Gemälde sind keine gefühlsneutralen Analysen und keine nur eindeutig zu verstehende Demonstrationen von Prinzipien, sie sind vielmehr im Gegenteil expressive und impulsive Schöpfungen einer vitalen, subjektiv und imaginativ agierenden malerischen Energie, durch die im Ergebnis nicht nur das sinnliche Rezeptionsvermögen der Rezipienten affiziert wird, sondern auch emotionale und psychische Empfindungen im Zusammenklang mit der sensiblen Aufmerksamkeit für subtile ästhetische Qualitäten.

In der künstlerischen Arbeit von Uschi Lüdemann besitzt die Raffinesse bei der Präparierung der malerischen Materialien einen derart hohen Stellenwert, dass man schon von einem Veredelungsprozess sprechen kann, durch den die profane Stofflichkeit der Farbe transponiert wird in einen magischen Zustand, in dem sie einen in höchstem Maße sublimierten Erlebniswert gewinnt.

Dabei bleibt sie auch nicht bei den hergebrachten Arbeitsmethoden und Rezepturen der Malerei mit Pinsel und Farbe stehen, vielmehr greift sie neben diesen, die sie prinzipiell beibehält, durchaus auf die erweiterten Erfindungen und Erfahrungen zurück, die im „Abstrakten Expressionismus" gemacht worden waren und die in der malerischen Praxis zu völlig neuen Techniken des Farbauftrags geführt haben, d.h. sie setzt das „Dripping", das Verspritzen und das Hinschütten ebenso absichtlich ein, wie sie das kontrollierte Herunterlaufen von flüssiger Farbe in dünnen Rinnsalen auf der Leinwandoberfläche als Strukturelement nutzt.

Wichtig dabei ist, dass sie meist auf eine Vielfalt an Prozeduren zurückgreift, so dass ihre Arbeiten fast stets aus einer komplexen Mischung mehrerer Verfahren bestehen, die zu einer bildnerischen Einheit zusammengeführt sind. Die differenzierte Textur ihrer Malerei, in der die Nuancen und die Valeurs des Kolorits im Ausdruck eine ganz entscheidende visuelle Wirkungspotenz bilden, rührt von dieser Fähigkeit zum improvisatorischen Spiel mit diversen Prozeduren her.

Dazu kommt als ein weiterer Aspekt ein Faktor, der die Gemälde von Uschi Lüdemann noch weiter abrückt von allen reduktionistischen Standpunkten, denn trotz der vollkommen ungegenständlichen und frei extemporierten Anlage ihrer Bilderfindungen, kommt sie zu Lösungen, die der Einbildungskraft freien Raum geben und den Anschein erwecken, als könnten die Elemente dieser abstrakten Szenarien in der Anschauung umschlagen in empirisch bekannte Motive, wie z.B. in die Darstellung von Naturphänomenen, so dass man im Rahmen einer phantasievollen visuellen Deutung durchaus vermeinen könnte, eine vehement gemalte Landschaft oder eine pittoreske Wolkenbildung zu sehen.

Damit erschließt sich eine Dimension des Verständnisses der Gemälde von Uschi Lüdemann, die auf jenes „Möglichkeitsfeld" verweist, das in der wegweisenden Schrift „Das offene Kunstwerk" des Linguisten und Literaten Umberto Eco eine ausschlaggebende Funktion besitzt. Ecos Überlegungen, die er zunächst bezogen auf die „Neue Musik" entwarf und sodann explizit im Hinblick auf die informellen Tendenzen der Malerei am Ende der fünfziger Jahre weiterentwickelte, gehören nach wie vor zum Rüstzeug der zeitgenössischen Kunsttheorie, denn mit dem „offenen Kunstwerk" wurde eine Definition des neueren freien künstlerischen Ausdruckswillens geliefert, durch den die Grenzen eines inhaltlich und formal eindeutig konnotierten Werkverständnisses gesprengt wurden. Dazu erklärte Umberto Eco, dass eine Form insofern ästhetisch gültig ist, „als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und sich dabei in einer Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein."

Als ein Gegenbild zu diesem Werkbegriff führte Eco den Typus des „Verkehrsschildes" an, das – wie er konstatierte – „ohne Irrtum nur in einem einzigen Sinne aufgefasst werden kann" und dass, „wenn es phantasiehaft umgedeutet werden würde, es aufhören würde, ein Signalschild mit einer unmissverständlich spezifischen Bedeutung zu sein."

Eine völlig andere „offene" Lesart kommt nun im Kontext der informellen Errungenschaften zur Geltung, durch die anstelle einer planvoll konstruierten Komposition, d.h. anstelle eines gestalterisch bewusst organisierten Arrangements von formal definierten

bildnerischen Elementen und anstelle einer vom Künstler vorgegebenen Lektüre, nun freie Emanationen von Farben oder sonstigen stofflichen Implikaten traten, einschließlich des Aufkommens von immer furioser ausgeführten tachistischen und informellen Texturen, Strukturen, Flecken und sonstigen Materialeffekten wie Schlieren, Rinnsalen, Spritzern und Tropfen. Sie traten als Ergebnisse impulsiver motorischer Aktionen hervor, die sich in spontanen Gesten und Gebärden realisierten und die auch mit Vorliebe den Effekten des Zufalls eine Mitsprache einräumten, diese wurden jetzt willentlich in Kauf genommen oder aber sogar herbeigeführt und in das jeweilige Bildsystem integriert.

In diesem Zusammenhang machen Umberto Ecos Überlegungen durchaus Sinn, für ihn treten als Folge des Verzichts auf die „kontrollierende Form" nun die „Vitalität" bzw. „Expressivität" als maßgebliche Werte hervor, und gleichzeitig wurde die Prozessualität des künstlerischen Produzierens in den Vordergrund gerückt, die Spuren des bildnerischen Schaffens erhalten einen entscheidenden Anteil an der Wertigkeit eines Werkes zugesprochen. Man misstraute damals – als die Ideen des Existenzialismus noch virulent waren – dem intakten Ganzheitsanspruch von Systemen, und man bevorzugte das Leben im Momentanen: Das Fragmentarische, das Ausschnitthafte, Bindungslose und Subjektive waren die Notate der Haltungen, welche die mentalen Einstellungen der Avantgarde jener Ära prägten.

Dazu schrieb Umberto Eco, dass „in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat", die Kunst einen Weg aufzeigt, „wie wir diese Welt ..... sehen und in unsere Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich die Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu vermitteln: aber es erzählt nichts von ihr, sondern es ist sie", d.h. das Bild beinhaltet in sich selbst das Moment der Diskontinuität.

Soweit dies Diskontinuierliche, d.h. das nicht Eindeutige und frei Interpretierbare als ein Bestimmungsmerkmal hinsichtlich der Deutung eines nonfigurativen Gemäldes gilt, dürfen die kunsttheoretischen Spekulationen von Umberto Eco ohne weiteres auch im Rezeptionsangebot der Gemälde von Uschi Lüdemann festgestellt werden, sie sind abstrakt, lassen aber gegenständliche Anmutungen zu, sie sind Beispiele für eine bewusst kalkulierte bildnerische und koloristische Wirkungseinheit, beinhalten aber dennoch die Spuren von spontanen und automatischen Aktionen. Sie sind überlegt inszenierte Schöpfungen aus dem Geist der Rationalität nicht weniger als vitalistische Hervorbringungen aus der Kraft der momentanen Intuition.

Patagonien I 2006 Acryl/Pigmente/Leinwand 200 x 160 cm

Deep Valley 2001 Acryl/Pigmente/Leinwand 200 x 180 cm

Patagonien II 2008 Acryl/Pigmente/Leinwand 200 x 120 cm

„So sternklar war die Nacht“ I 2010 Mischtechnik auf Holz 60 x 200 x 5 cm
„So sternklar war die Nacht“ II 2010 Mischtechnik auf Holz 60 x 200 x 5 cm

Seite 32
Atacama 2006 Mischtechnik auf Holz 60 x 200 x 5 cm
(Privatsammlung Frankfurt am Main)
Seite 33
Im Moor 2006 Öl/Pigmente auf Holz 60 x 200 x 5 cm

Horizont I 2011 Mischtechnik auf Holz 20 x 75 x 5 cm
Horizont II 2011 Mischtechnik auf Holz 20 x 75 x 5 cm

Säule I 2010 Öl auf Holz 50 x 12 x 10 cm
Säule II 2010 Öl auf Holz 50 x 12 x 10 cm

Bildfolge 1- 4 2007 Öl auf Leinwand je 24 x 30 cm

Sequenz 1- 5 2008 Öl auf Leinwand je 24 x 30 cm

Seite 42
Bildsequenz 1- 5 2008 Öl auf Leinwand je 24 x 30 cm
Seite 43
Hinter dem Vorhang 2008 Öl auf Leinwand 24 x 30 cm

Montauk I 2007 Öl/Pigmente/Acrylglas 46 x 61,50 cm
(Privatsammlung Duisburg)

Gudrun Körner

Uschi Lüdemann Kein schöner Land – Zeitspuren

Gegenstandslose, reine Malerei: Material und zugleich Motiv ist allein die Farbe. Wie naturgeleitet, gemäß dem Farbkreis, fügen sich im Gesamtwerk die Gemälde und Stelen kontrapostischen Balancen. Uschi Lüdemann arbeitet mit Farben des gesamten Spektrums, mit Schwarz und Weiß und rauchigem Grau. Sie baut ihre Bilder aus Flächen unregelmäßigen Ausmaßes. Es gibt schroffe Abgrenzungen, nicht immer in konträr ergänzendem Harmonieklang, manche Farben stehen wie Zustände beieinander, in Spannung, aber durch Ausdehnung und Gewichtung – oft labil wirkend – ausgewogen, schwere und leichte, tiefe und helle Töne. Erst der Betrachter, von außen, gibt durch seine projektiven Empfindungen den Kompositionen Harmonie oder Dissonanz, lädt im Prozess der visuellen Auseinandersetzung die bildliche Spannung mit Bedeutung auf.

Die Offenheit der Malerin für die unendliche Breite des Farbenspiels, so, wie es die Natur bereithält, und ihre Konzentration während des Malprozesses auf sinnliche Empfindung, bei völligem Verzicht auf anthropomorphe oder Ding-Formen, geben ihrer Arbeit eine große Freiheit malerischer Phantasie. Eine Freiheit, die auf den Betrachter überspringt, weder Richtung, noch Meinung, noch Inhalt vorgibt. Sie will weder besänftigen, noch provozieren. Die Bilder halten Distanz, sind nichts als Bilder.

Alle Kunst ist Mimesis. Was zufällig und träumerisch, aus spontanem Einfall, aber auch durch Könnerschaft entstanden scheint, hat eine Geschichte, die des unmittelbaren Machens und die der vorausgegangenen Erfahrung. Die Malerin hat alle Kontinente bereist. Sie kennt gelbe Wüsten und Urwälder, den nebligen Süden Argentiniens, blendend weiße Eisberge und die Pinguin-Kolonien der Antarktis, wuchernde Riesenstädte und unabsehbar weite Strände, die den Namen Meeressaum verdienen. „Ich lebe mein Leben / in wachsenden Ringen / die sich über die Dinge ziehn“ resümierte Rilke. Ein malerisches Werk wächst im Aufbau, in modifizierender Wiederholung, in Spiralen. Alles Neue knüpft an.

Die Werke der letzten Jahre sind Stationen einer fortschreitenden Bilderzählung in durchgängiger Handschrift, jeweils erneuert um Nuancen.

Die Malerin arbeitet mit Pigmenten und bereitet sich die Farben selbst. Durch eine aufwendige Lasurtechnik erreicht sie einen großen Variationsreichtum an Farb- und Helldunkelabstufungen. Raffiniert ausgewogene Kontraste, mit kräftigem Strich aufgetragen, werden effektvoll überlagert oder begleitet von Flächen oft feinster dunstiger Tonigkeit.

Die immanente Bildbewegung macht in der Bildfläche Zeitdimensionen anschaulich und erweitert so die Objekte über ihre Grenzen hinaus, schafft Korrespondenzen zu anderen Bildern und reiht sie ein in einen komplexen Prozess. Vor allem in den Bildern mit beherrschend horizontalen Farbschichten scheinen sich in langsam verrinnender Zeit Tages- und Temperaturwechsel und Stimmungswandel zu vollziehen. Behutsamen transitorischen Bewegungen kann man in den Übergängen der Schichten nachspüren. Auf anderen Bildern wiederum zeigt sich gleißend hell, meist mittig, eine eruptive Kraft, sodass eine Zeit-Ungleichheit in das Bild drängt, als Energie mit notwendig zu erwartendem Einfluss auf die ruhig gestalteten Randflächen.

Die Bilder lösen Naturempfindungen aus und verführen dazu, sie als Landschaftsvorstellungen zu lesen, ihren Farbenreichtum als eingefangenes, wie in der Natur ungestaltet wirkendes, an der Materie sich brechendes Licht zu interpretieren. Aus emphatischen Empfindungen drängen sich Erinnerungen auf, die nur als Gefühl weiterleben, weil sie immer schon Bilder waren.

„Sieh, so ist Tod im Leben. Beides läuft / so durcheinander, wie in einem Teppich / die Fäden laufen; und daraus entsteht / für einen, der vorübergeht, ein Bild … / und wir sind rücksichtslos wie die Natur, / die über beidem dauert, trauerlos / und ohne Anteil. Leid und Freude sind / nur Farben für den Fremden…“ (Rilke)

In den zuletzt entstandenen Gemälden gibt es eine auffällig verstärkte Nuance: eine Betonung der Bildaußenhaut, als sichtbare Grenze zwischen Bildraum und Betrachter. Ähnlich zerfetzter Schwaden oder schwebender Stoffreste, Bild-Stoffreste, sind Farbfelder vor die in die Tiefe oder auch in die Hoch-Breit-Dimensionen gelagerten Zonen gesetzt. Das betont: die Malerei ist mit der Bildfläche eins. Bauteile und Spuren, in teils heftiger bildparalleler Pinselführung, Kontraste von opaker Schwere, binden die lichten, in die Tiefe verschwimmenden Farbüberlagerungen stärker noch in die Oberfläche. So ziehen sie die Gebilde luzider Ferne oder elementarer Bewegungen, wie sie das Auge streckenweise zu erkennen glaubt, in die Gewissheit, dass es sich um reine Malerei handelt und nicht um abstrahierte, identifizierbare Landschaftsbilder, selbst, wenn sich auch hier entsprechende Assoziationen und Wiedererkennungseffekte aufdrängen.

Auch wenn Naturerfahrung, aus der in den unterschiedlichsten Weltgegenden Bilder gewonnen und gespeichert wurden, die wichtigste Quelle ist, aus der sich Uschi Lüdemanns Malerei speist.

Uschi Lüdemanns Malereien sind keine Landschaftsbilder, aber sie regen diesen Vorstellungskomplex an, vermutlich durch den Variantenreichtum der Farben, der Brechungen, durch die Bewegungsanmutung und ihre sinnliche Fülle. Wie in der Natur selbst, möchte man sagen. Gleichzeitig empfindet man aber, ohne dass es auf den ersten Blick deutlich wäre, dass die Ausgewogenheit der Gestalt der Einzelobjekte bei gleichzeitiger nachklingender Ähnlichkeit im Gesamtwerk, auf einer bewussten Ordnung, auf Gesetzmäßigkeiten basiert. Auch das: wie in der Natur. Unsere assoziativen Empfindungen sind subjektiv. Die Bilder folgen den Form- und Farbgesetzen der Malerei.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
und Schatten der Erde?

Friedrich Hölderlin

Montauk II 2007 Öl/Pigmente/Acrylglas 46 x 61,50 cm
(Privatsammlung Tours/Frankreich)

„Water Mill“ 2005 Acryl/Pigmente/Leinwand 61 x 61 cm
(Privatsammlung New York/USA)

Seite 52
Ohne Titel 2008 Ölmalerei auf Papier 70 x 50 cm
Seite 53
Ohne Titel 2008 Ölmalerei auf Papier 50 x 70 cm

Seite 54
Ohne Titel 2008 Ölmalerei auf Papier 50 x 70 cm
Seite 55
Ohne Titel 2008 Ölmalerei auf Papier 50 x 70 cm

Seite 56
Grünes Fragment I 2011 Acryl/Pigmente auf Holz 20 x 20 x 3 cm
Seite 57
Grünes Fragment II 2011 Acryl/Pigmente auf Holz 20 x 20 x 3 cm

Grünes Fragment III 2011 Acryl/Pigmente auf Holz 20 x 20 x 3 cm

Bocour Red 2005 Acryl/Pigmente/Leinwand 100 x 80 cm

Fragment 2010 Acryl/Pigmente/Leinwand 100 x 150 cm

Bocour Red 2006 Acryl/Pigmente/Leinwand 140 x 180 cm

Uschi Lüdemann

geboren in Bad Wörishofen

1971 - 72	Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys
1972 - 76	Freie Malerei und Kunsttheorie an der Städelschule HfbK Frankfurt am Main bei Raimer Jochims, Bildhauerei bei Michael Croissant
1976 - 84	Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Kunstpädagogik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main; Magister Artium
1980	Geburt des Sohnes Christian
seit 1984	verschiedene Lehraufträge für Kunstgeschichte, Kunsttheorie, zeitgenössische Kunst und Malerei. Verschiedene Projektförderungen durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Wiesbaden, und dem Dezernat für Kultur und Wissenschaft der Stadt Frankfurt am Main.

Uschi Lüdemann lebt und arbeitet in Frankfurt am Main und East Hampton, N.Y., USA.

Ausgedehnte Reisen nach Afrika, Fernost, Australien und Südamerika, unzählige Aufenthalte in den USA, Reisen nach Patagonien, Kanada, Alaska, in die Antarktis und in Europa.

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (selection)

2011	Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg (Katalog)
2010	Karmeliterkloster, Frankfurt am Main (Katalog)
2009	Kunsthalle Langeais, Espace Culturel «La Douve», Langeais, Frankreich
	Galerie von Waldenburg, Waldenburg
2008	Städtisches Museum Kalkar
	„Farbwechsel 19“ - Deutsche Klinik für Diagnostik, Wiesbaden
2007	Künstlerinnen-Forum GEDOK, Karlsruhe
2006	Kunstverein Kirchzarten/Freiburg i.Br.
	Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main (Katalog)
	„Malerei und Installation“ Galerie Barbara von Stechow in der Stadthalle Walldorf (mit dem Bildhauer Bruno Feger)
	Galerie Angelika Stitz-Watzek, Marktheidenfeld
2005	DAM, Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main (Katalog)
2004	Elaine Benson Gallery, Bridgehampton, N.Y., USA
	Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
	Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg
2003	Kunstverein March
	Raitz von Frentz Künstlergalerie, Wiesbaden
	Museum Burg Ronneburg
2002	Kunstverein Herborn
	Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
2001	Elaine Benson Gallery, Bridgehampton, N.Y., USA
	Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
2000	5. Kunstinstallation Ernst & Young (Arthur Andersen), Eschborn/Ts. (Katalog)
1999	Dominikanerkloster, Frankfurt am Main (Katalog)
	Oberhessisches Museum, Gießen (Katalog)
	Galerie Kappler, Darmstadt
1998	Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
1997	Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland, New York
	German American Chamber of Commerce, New York
	Kronberger Kulturkreis in der Receptur, Kronberg/Ts.
1996	Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
1995	Kunstverein Gifhorn
	Kunstverein Friedberg
1994	Kreismuseum Peine (Katalog)
	Museum Burg Ronneburg
	Galerie im Kreishaus, Wetzlar
1992	Dominikanerkloster, Frankfurt am Main (Katalog)
1991	Kommunale Galerie im Leinwandhaus, Frankfurt am Main (Katalog)
1990	Museum Schloss Höchst
1989	Kronberger Kulturkreis im Hellhof, Kronberg/Ts.
1988	Galerie Blau, Seeheim-Jugenheim
1987	Galerie Gessmann, Neu-Isenburg
1983	Kultureller Förderkreis Buchschlag
	Galerie Claire, Bergen-Enkheim
1982	Galerie Karin Friebe, Darmstadt
1981	Kronberger Kulturkreis im Hellhof, Kronberg/Ts.
1978	Galerie Rolandshof, Rolandseck
1975	Studio Berggemeinde, Frankfurt am Main
1972	Kunstverein Windhoek
1971	Gallery Madison/90, New York
	Gallery 101, Johannesburg
1970	Goethe-Institut, San Francisco
	Bognar Galleries, Los Angeles
	Galerie im Rathaus Maisons-Alfort, Paris
1969	Goethe-Institut, Salvador de Bahia
	Galeria Nacional, Brasilia
	Galeria Cantú, Rio de Janeiro
1968	Galerie im Rahmhof, Frankfurt am Main
	Schloss Moers, Moers am Rhein

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (selection)

2011 26. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
LOG 10 Jahre, Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg
Improvisation, Kunstvoll e.V., Galerie Trinkkur, Bad Nauheim
2010 Substanz, Self-Publishing Art Book Fair Frankfurt, Ausstellungshalle, Frankfurt am Main
2009 „VERORTUNG“, EquityGate, Wiesbaden (mit Reinhard Roy und Jürgen Raitz von Frentz) (Katalog)
25. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
2008 Bilder-Objekte-Skulpturen, Soroptimistinnen für Frieden, Pforzheim
PARKKUNST, Galerie von Waldenburg, Waldenburg
2007 ART Karlsruhe (Galerie Barbara von Stechow)
„Kunst ist schön“, Künstlergalerie Raitz von Frentz, Wiesbaden
„curator's choice“, GEDOK Künstlerinnenforum Karlruhe
24. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
2006 „Künstler der Galerie“, Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg
Kunstpreis „30 x 30 x 30“, Kunstverein Das Damianstor Bruchsal e.V.
„Licht und Bewegung“, 16. Dornumer Kunsttage, Schloß Dornum (Katalog)
2005 Galerie F, Bad Nauheim (mit Angelika Gilberg und Jürgen Raitz von Frentz)
23. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg
Galerie F, Bad Nauheim, „Bilderflut“
„Puppen für den Frieden“, Rathauspavillon Pforzheim (Katalog)
Accrochage, Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt
2004 Haus der Kunst, Große Kunstausstellung, München (Katalog)
Kunst bei RWE Nukem, Alzenau, Kunstinstallation/Kunstsammlung (mit Fiona Léus, Reinhard Roy und Jürgen Raitz von Frentz) (Katalog)
„Künstler der Galerie“, Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg
2003 Haus der Kunst, Große Kunstausstellung, München (Katalog)
22. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
2002 Elaine Benson Gallery, Bridgehampton, N.Y., USA
„Fotofinish“, Künstler drangsalieren ihre Fotos, Galerie F im Teichhaus, Bad Nauheim
2001 ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow
D.Logistics AG, Hofheim
75 Jahre GEDOK, Villa Clementine, Wiesbaden
21. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
2000 ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
2000 - 2002 „Landschaften eines Jahrhunderts“ - Werke aus der Sammlung
Deutsche Bank (Katalog):
Museum Moderner Kunst Passau, St. Annen Museum Lübeck,
Museum Küppersmühle Duisburg, Städtische Galerie Offenburg,
Landesmuseum Oldenburg, Museum Sankt Ingbert,
National Gallery Kapstadt etc.
1999 Kunstverein Friedberg, Sammlung E. und I. Fitzau (Katalog)
ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow
9. Kunsttage Dornum, Schloß Dornum (Katalog)
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
20. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
„Euro-Welt: Europa malt für krebskranke Kinder“, Römer, Frankfurt am Main
1998 ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow
Elaine Benson Gallery, Bridgehampton, N.Y., USA
„Künstler für die Insel IV“, Holzhausenschlößchen, Frankfurt am Main
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
1997 ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow
10 Jahre Galerie im Kreishaus, Wetzlar (Katalog)
„Künstler für die Insel III“, Holzhausenschlößchen, Frankfurt am Main
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
1996 ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow (Katalog)
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
Kunstmarkt Dresden, Dr. Kupser Galerie, Ansbach (Katalog)

1996 UNICEF, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden
Buchmesse Frankfurt, Dr. Kupser Galerie, Ansbach
Bankhaus Trinkaus und Burckhard, Frankfurt am Main
Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main
1995 Bill Bace Gallery, New York
ART FAIR Los Angeles, Bill Bace Gallery, New York
1994 Galerie Wild, Frankfurt am Main
1993 Künstlerinnen für Lions, Hofheim/Ts.
1991 Künstler der Galerie, Galerie Hild, Hanau
1990 „Zeit-Kunst-Zeiträume“, Adolf-Reichwein-Halle, Rosbach
Gedok II/1990, Galerie im Verwaltungsgericht Wiesbaden
Gedok III/1990, Galerie im Amtsgericht Bad Vilbel
1988 „Lobpreis der Malerei“, 10 Jahre Kunstpreis der Kreissparkasse Esslingen-Nörtingen
1987 Kunst in Frankfurt, Römerhalle
1984 Frankfurter Künstler, Djedda/Saudi-Arabien (Katalog)
1983 „Spekulum“, Weserburg Bremen, Frauenmuseum Bonn und Galerie im Körnerpark, Berlin (Katalog)
1982 Frauenmuseum Bonn „Wir bitten zu Tisch“ (Katalog)
Große Düsseldorfer Kunstausstellung (Katalog)
1980 „Frauen formen ihre Stadt“, Frankfurt am Main (Katalog)
Moderne Kunst im Funkhaus, Sammlung des Hessischen Rundfunks (Katalog)
1979 Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Neue Darmstädter Sezession (Katalog)
1978 Junge Kunst in Hessen, Marielies Hess-Stiftung, Frankfurt am Main (Katalog)
„Mensch, Welt, Kommunikation“ Kreissparkasse Esslingen-Nörtingen
1977 „mit, neben, gegen“, Beuys und seine Schüler, Kunstverein Frankfurt
1976 Städel-Schüler im Museum Wiesbaden
1971 - 1982 Jahresausstellung Frankfurter Künstler, Kunstverein Frankfurt

Werke in öffentlichen und privaten Sammlungen / Public and private Collections

Berufsgenossenschaft der keramischen und Glas-Industrie, Würzburg
Commerz Grundbesitz Invest GmbH, Wiesbaden
Deutsche Bahn AG, Frankfurt am Main
Dominikanerkloster, Frankfurt am Main
D.Logistics AG, Hofheim
Frankfurter Hypothekenbank AG, Frankfurt am Main
Freshfields, Frankfurt am Main
Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main
Hoechst AG, Höchst
Köllmann Española, Barcelona
Kreismuseum Peine
Luvos Heilerde, Friedrichsdorf
LPS Leistner Pokoj Schnedler, Eschborn/Ts.
Partas Finanzholding, Solothurn, Schweiz
Rölfs WP Partner AG, Frankfurt am Main
Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt am Main
Sammlung Ernst @ Young (Arthur Andersen), Eschborn/Ts.
Sammlung Jim Caradine, New York und East Hampton, N.Y., USA
Sammlung KfW, Kreditanstalt für Wiederaufbau, Frankfurt am Main
Sammlung Krämer-Erkrath, Mühlheim am Main
Sammlung Raitz von Frentz, Wiesbaden
Sammlung RWE NUKEM, Alzenau
Sammlung Rothenberger, Königstein/Ts.
Sammlung Tumulka, München
Stadt Frankfurt am Main (Dezernat für Kultur und Wissenschaft)
Stadt- und Kreissparkasse Darmstadt
Stadt Maisons-Alfort, Frankreich
Unternehmensgruppe Georg von Opel GmbH, Eschborn/Ts.
Uwe Kind International, New York, USA

Bibliografie / Bibliography

2011 Uschi Lüdemann, Kein schöner Land. Malerei 2005 – 2011, Karmeliterkloster Frankfurt am Main und Lorraine Ogilvie Gallery, Marburg
(Katalogtexte: Dr. Klaus Wolbert: Anmerkungen zur bildnerischen Konzeption von Uschi Lüdemann; Dr. Gudrun Körner: Kein schöner Land – Zeitspuren)
26. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)

2009 „Verortung“, EquityGate, Wiesbaden (mit Antonio de Andrés-Gayón, Reinhard Roy und Jürgen Raitz von Frentz) (Katalog)
25. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)

2007 24. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)

2006 „Licht und Bewegung“, 16. Dornumer Kunsttage, Schloss Dornum (Katalog)

2005 Uschi Lüdemann, Der Horizont ist weit. The horizon is far. Malerei/Painting 2000-2005, DAM, Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main
(Katalogtexte: Prof. Dr. Ingeborg Flagge, Dr. Ingo Bartsch, Dr. Gudrun Körner, Jürgen Raitz von Frentz) (Katalog)
23. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
„Puppen für den Frieden“, Rathauspavillon, Pforzheim (Katalog)

2004 Haus der Kunst, Große Kunstausstellung München (Katalog)
Kunst bei RWE NUKEM, Alzenau (Katalog)

2003 Haus der Kunst, Große Kunstausstellung München (Katalog)
22. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)

2001 21. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)

2000 5. Kunstinstallation Arthur Andersen, Fünf Jahre Kunst 1996 - 2000, Kunstinstallationen bei Arthur Andersen (Ernst&Young), Eschborn/Ts. (Katalog)

1999 »Landschaften eines Jahrhunderts« Werke aus der Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main (Katalogtext: Dr. Ariane Grigoteit)
Uschi Lüdemann, Bilder und Objekte 1996-1999, Dominikanerkloster Frankfurt am Main und Oberhessisches Museum Gießen (Katalogtext: Dr. Friedhelm Häring)
20. Hilzinger Kunstausstellung (Katalog)
Kunstverein Friedberg, Sammlung E. und I. Fitzau (Katalog)

1997 10 Jahre Galerie im Kreishaus, Wetzlar (Katalogtext: Dr. Friedhelm Häring)

1996 ART Frankfurt, Galerie Barbara von Stechow (Katalog)
Kunstmarkt Dresden, Dr. Kupser Galerie, Ansbach (Katalog)

1994 Uschi Lüdemann, Malerei, Kreismuseum Peine (Katalogtext: Dr. Ulrika Evers)

1992 Uschi Lüdemann, Bilder und Objekte 1988-1992, Kunst im Dominikanerkloster, Frankfurt am Main (Katalogtext: Dr. Ursula Geiger)

1991 »Malerei«, Uschi Lüdemann in der Kommunalen Galerie im Leinwandhaus, Frankfurt am Main (Katalogtext: Dr. Klaus Klemp)

1989 Die bildenden Künstler in Frankfurt am Main, Stadt Frankfurt am Main, Amt für Wissenschaft und Kunst (Katalog)

1984 Schleswig-Holsteinisches Künstler-Lexikon, Verlag Nordfriisk Instituut, Bredstedt (Autor: Berend Harke Feddersen)
Frankfurter Künstler in Djedda/Saudi-Arabien (Katalog)

1983 Spekulum, Elefanten Press Verlag, Berlin (Katalogbeiträge: Margarethe Jochimsen, Gislind Nabakowski, Ellen Spickernagel, Sarah Haffner) (Katalog)

1982 Fernsehsendung im 3. Programm Hessen, Kulturkalender: »Uschi Lüdemann« (Redaktion: Manfred E. Schuchmann)
Die bildenden Künstler in Frankfurt am Main, Stadt Frankfurt am Main, Amt für Wissenschaft und Kunst (Katalog)
Große Düsseldorfer Kunstausstellung (Katalog)
Frauenmuseum Bonn »Wir bitten zu Tisch« (Katalog)

1981 Grafik heute, Kalender TeNeues-Verlag, Kempen

1980 Grafik der Gegenwart, Kalender der Arbeiterwohlfahrt
Moderne Kunst im Funkhaus, Sammlung des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main (Katalogtext: Peter Iden)
10 Jahre Studio Berggemeinde, Frankfurt am Main (Katalogtext: Dr. Dietrich Mahlow)
»Frauen formen ihre Stadt«, Frankfurt am Main (Katalog)

1979 Neue Darmstädter Sezession, Darmstadt (Katalog)

1978 Junge Kunst in Hessen, Marielies Hess-Stiftung, Frankfurt am Main

Für die Förderung des Kataloges danke ich

dem Dezernat für Kultur und Wissenschaft der Stadt Frankfurt am Main,
Dr. Annette und Artur Gorlt, Frankfurt am Main,
Gisela Kümmerle v. Bey, Eppstein/Ts.

Für die Einladung der Ausstellung im Karmeliterkloster Frankfurt am Main vom 22. April 2010 bis 31. Januar 2011 danke ich von Herzen Frau Dr. Evelyn Brockhoff, Direktorin des Instituts für Stadtgeschichte im Karmeliterkloster Frankfurt am Main.

Mein besonderer Dank gilt den Autoren für ihre Textbeiträge und Horst Ziegenfusz für das Mitdenken bei der Gestaltung des Katalaoges.

Die Autoren

Dr. Klaus Wolbert
Kunstwissenschaftler und Direktor a. D.
des Instituts Mathildenhöhe, Darmstadt,
Präsident der VAF-Stiftung Mailand

Dr. Gudrun Körner
Kunsthistorikerin, freie Publizistin, Frankfurt am Main

© **Copyright** 2011 Uschi Lüdemann und Autoren

Texte
Dr. Klaus Wolbert, Dr. Gudrun Körner

Katalogkonzeption
Uschi Lüdemann

Fotografie, Satz und Layout
Horst Ziegenfusz

Foto Seite 2: Uwe Kind, New York
Foto Seite 7: Uschi Lüdemann

Gesamtherstellung
Benedict Press, Vier-Türme GmbH, Münsterschwarzach

Auflage
800 Exemplare

Printed in Germany