

André Schweers

André Schweers

Galerie Art Engert / Eschweiler

Über das Reisen und die Kunst

Vorwort

„Die Welt ist ein Buch. Wer nie reist, sieht nur eine Seite davon.“
Aurelius Augustinus (354 – 430)

„1986-1992: Arbeitsaufenthalte an archäologischen Ausgrabungsstätten in Italien, Griechenland, der Türkei und Frankreich.“ So beginnt André Schweers' künstlerische Vita, der ein Abstecher an die Universität mit dem Lehramtsstudium für die Fächer Kunst und Geographie vorausging. Das Reisen und die Kunst – kulturhistorisch seit jeher als ideales Paar betrachtet, das im Begriff des ‚Entdeckens‘ miteinander verschmilzt – stehen also von Beginn an im Zentrum seines Interesses.

Wie eng das optisch konnotierte ‚Entdecken‘ mit der geistig assoziierten ‚Erkenntnis‘ verknüpft ist, verdeutlicht der eingangs zitierte Aphorismus von Aurelius Augustinus. Er reiht sich ein in den uralten, bis heute aktuellen Menschheitswunsch, in der Natur zu lesen wie in einem Buch. Dabei spiel(t)en Bilder als Medium zur Wissensvermittlung – auch in den Kunst- und Geisteswissenschaften – bekanntlich stets eine zentrale Rolle. In der Antike manifestierte sich diese in der Horaz'schen Maxime des „ut pictura poesis“, die im 17. Jahrhundert mit der Sicht der Welt als ‚Welttheater‘ erneut ästhetische Gültigkeit erlangte. Heute findet sie ihren Nachklang in abgewandelter Form in literarischen Reisetexten, wie beispielsweise dem folgenden von Cees Nooteboom:

„An diesen Strand [McClure's Beach, Kalifornien] gehe ich nur zum Lesen, er ist ein Buch, er hat seine eigene Schrift. Das Buch wird in meinem Beisein geschrieben, es schreibt sich in einem fort selbst. Die Krabbe schreibt ihre schiefe Spur, die See wischt sie aus. Der Stelzenläufer schreibt einen Satz, ich nicke, daß ich ihn verstehe, die See läßt die Zeichen aufglänzen, löscht sie ab, einen Augenblick stehen sie da auf der langsam trocknenden Seite des Sandes, die Zensur der Möwen verändert die Zeichen, jetzt steht da etwas anderes. Dann kommt die See erneut und läßt eine Zeile aus Schaum zurück. Ich lese, was da steht [...]“¹

Dem als Augenmenschen ausgewiesenen Literaten steht traditionell – gemäß dem Topos des die Natur nachahmenden Künstlers als ‚alter deus‘ – der auch als Autor begriffene bildende Künstler gegenüber. Für André Schweers gilt dies insofern, als er sich mit seinen seriell konzipierten Papiergüssen, die neben dem Reisen (als physische und psychische bzw. räumliche und zeitliche Bewegung) auch das Konservieren der gesammelten Eindrücke (als statisches und überzeitliches Moment) thematisieren, als Chronist seiner Zeit erweist.

Seine ab 2001 entstandenen Arbeiten, die er unter dem Titel „Traces“ (frz. Spuren) zur Serie zusammengefasst hat, tragen die Namen der Orte, an denen er sie entworfen hat: z.B. „Eze“ (2006, Frankreich), „Ambelos“ (2006, Kreta) und „Stalker Castle II“ (2005, Schottland). Schweers bezeichnet sie auch als „plastische Aufzeichnungen“². Diese Werke charakterisieren auf Landschaftsphysiognomien verweisende Rillen- und Reliefstrukturen, die sich im

künstlerischen Arbeitsprozess vom buchstäblichen Natur-„Eindruck“ zu visualisierten „mental maps“ transformiert haben. Einzelne betrachtet, lassen sie sich im Nootboom'schen Sinne als räumlich und zeitlich definierte Reiserouten lesen, zusammen genommen zeichnen sie eine ideelle, länderübergreifende Reiseroute nach, deren Ende offen bleibt. Inzwischen kombiniert Schweers die Traces zu Gruppen, die in der Synthese als Atlas oder Abbild seines künstlerischen Kosmos verstanden werden können.

In diesen Kontext lassen sich ferner Objekte wie das 2006 entstandene „Librum“ aus der Werkreihe der „Weißen Reliefs“ einordnen, das an rückseitig miteinander verleimte Bücher gemahnt und sich dreidimensional in den Raum öffnet, als bilde es einen durch den Geist der Literatur geformten – und insofern ebenfalls Gedankenreisen evozierenden – Globus. Dieselbe Idee, nämlich die der Schöpfung eines geistdurchdrungenen künstlerischen Kosmos', unterliegt außerdem der 1998 begonnenen und in den Folgejahren bereits auf über 70 Werke angewachsenen Serie der „Bibliotheca conservata“, deren formale Spannweite von schrifttafelähnlichen Objekten bis hin zu archivalisch geschichtet wirkenden Papiergüssen reicht. Als mikrokosmischer Teil dieses Werkkomplexes könnte auch die an eine eng beschriebene, im ovalen Satz gedruckte Tafel erinnernde Arbeit „O.T. (Stadtgrundriss)“ von 1998 betrachtet werden, die ihrerseits jedoch zur Gruppe der „Traces“ gehört.

Demnach unterliegt den zeichenhaften Reliefstrukturen von Schweers' Objekten eine Doppelbedeutung, in der die gleichermaßen physisch wie psychisch konnotierten Begriffe ‚Spur‘ und ‚Schrift‘ miteinander verschmelzen; lediglich die Betitelung der Werke begünstigt geringfügig die eine oder die andere Lesart. Konsequenterweise verwendet Schweers auch nicht die klassischen Werkstoffe des Bildhauers, wie Stein, Metall oder Holz. Sein Material ist dasjenige des Autors: Papier, das in seiner Eigenschaft als gleichermaßen konservierbare (Archiv) wie kurzlebige (Vanitas) Substanz universelle Regeln abbildet und Schweers' bildhauerische Reiserouten zum Buch seines künstlerischen Kosmos' bindet.

Marion Bornscheuer

¹ Zitiert nach Cees Nootboom, „Alphabet der See“, in: ders.: „Nootbooms Hotel“, aus dem Niederländischen von Helga van Beuning, Frankfurt am Main 2002, S. 431-433, hier S. 431.

² Vgl. den Beitrag „Linie, Fläche, Form – Kollegengespräch mit Ruth Gilberger“, S. 10
Zur künstlerischen Technik siehe ebd., S. 10



Librum, 2006 (26 x 30 x 20 cm)



Abb. rechts: Lageplan Pergamon, Türkei

Linie, Fläche, Form – Kollegengespräch mit Ruth Gilberger

RG: André, wir beide sind Bildhauer, d. h. wir beschäftigen uns mit der Transformation von Formen und Material. Trifft das auch auf deine Werkgruppen der Traces und der Floralen zu, die man ja auch als Zeichnungen oder Reliefs lesen kann, und wie weit ist für dich das Material wichtig als Ausgangspunkt für die Arbeit?

AS: Papier ist für mich eigentlich das Material, welches mir die optimale Möglichkeit bietet, zunächst Abgüsse zu erstellen und dann im zweiten Schritt eine Patinierung nach meinen Vorstellungen ermöglicht. Für die Werkgruppe der Traces ist zudem wichtig, dass das einzelne Werk den Charakter eines (Papier-) Blattes erhält. Damit lehne ich mich dem Papier als Bildträger an.

RG: Ist die fertige Arbeit für dich dann Zeichnung, Relief oder Skulptur?

AS: Im klassischen Sinne ist es ein Relief, allerdings modelliere ich nicht, sondern ich gieße das ab, was ich vorbereitet habe, nämlich die Zeichnung mit einem LötKolben in Styropor. Dafür finde ich den Begriff „plastische Aufzeichnung“ sehr treffend, weil er alle Arbeitsschritte bis zur fertig gestellten Arbeit umfasst.

RG: Gut, du sprichst jetzt deinen Arbeitsprozess an, um den viele Künstler ein Geheimnis machen. Kannst du mehr darüber sagen, wie die Arbeiten entstanden sind?

AS: Für mich geht es darum, das zu erfassen, was ich vor Ort sehe, die Wegnetze in der Landschaft, die Mauerverläufe, die urbanen Strukturen, die ihre eigene Entstehungsgeschichte haben. Die Umsetzung des Gesehenen in das Relief findet ja schrittweise statt. Das Arbeiten vor Ort mit dem LötKolben auf einer Styroporplatte ist für mich so eine Art des Niederschreibens wie in ein Notizbuch und das weitere Umsetzen in den Papierguss findet dann im Atelier statt.

RG: Gut, ein Künstler mit Skizzenblock und Bleistift wirkt heute leicht altmodisch und anekdotisch, einer mit Kunststoffplatte und LötKolben im besten Falle seltsam, aber eine schöne Idee, mir dich so auf Reisen vorzustellen. Warum ist das Reisen und Arbeiten oder umgekehrt wichtig für dich?

AS: Vor Ort findet die schnellste Übersetzung statt von dem, was man sieht und was man empfindet. Ich könnte jetzt auch noch eine Stufe davor setzen und eine Zeichnung anfertigen und diese Zeichnung dann im Atelier ins Styropor übersetzen, aber ich arbeite lieber direkt in das Material, weil ich dann noch experimenteller und impulsiver vorgehen kann.

RG: Aber es stimmt schon, dass das Styropor für dich der Skizzenblock ist und der LötKolben der Bleistift und Radiergummi gibt es nicht. Darüber hinaus zeichnest du keine Linie auf der Fläche, sondern du verletzt plastisches Material und schreibst Zeichnung im wahrsten Sinne des Wortes ein.

AS: Genauso ist es.

RG: Gut. Styropor ist leicht, für deine Abgüsse benutzt du anschließend Papier, du könntest ja auch Beton verwenden. Siehst du die beiden Materialien als äquivalent und damit komme ich auch zu meiner Frage, ob die Dicke der Styroporblöcke denen der Reliefs entspricht?

AS: Beton hat nicht die Elastizität und die Saugfähigkeit von Papier. Die Schaumstoffplatte nehme ich in einer dickeren Stärke, weil ich damit auch den Papiergrat beeinflussen kann, d. h. je tiefer und unlimitierter ich in das Material eindringe, desto tiefer kann nachher auch der Papierguss eindringen und das bestimmt dann auch die Höhe des Grates bei der Abformung.

RG: Dieses Einritzen, das ganz banale Herstellen von Linien, hat ja eine jahrtausend alte Tradition, die wiederum auf den Titel deiner Werkgruppen verweist, z. B. die der Traces, die man mit Wege, Pfade oder Spuren übersetzen könnte. Gleichzeitig materialisieren sie etwas Negatives, die negative Linie als Einkerbung, als Verletzung von Fläche durch manuelle Tätigkeit. Sie verweisen aber auch auf etwas Abwesendes, wiewohl Dagewesenes: Furchen, Falten, Wege, Abdrücke, Spuren, die dann aber in deiner plastischen Übersetzung, in ihrer Lesbarkeit offen bleiben. Dafür sind die Titel deiner Arbeiten häufig konkret, z.B. Namen von Orten. Versuchst du dadurch deinen Arbeiten etwas Abwesendes zu nehmen, sie zu konkretisieren?

AS: Also, um zum ersten Teil etwas zu sagen: die Spuren, die Menschen in der Landschaft hinterlassen, haben eben auch etwas von Narben. Die Namensgebung der Werke bezieht sich immer auf die Orte, an denen ich mich inspirieren ließ. Sie sind nicht so zu verstehen, dass sich dem Betrachter ein konkreter Zusammenhang zwischen dem Ort als Titel und dem Kunstwerk erschließen soll.

RG: Kannst du dazu ein Beispiel geben?

AS: Es gibt eine Werkgruppe, die auf Kreta entstanden ist oder eine aus Südfrankreich. Bei beiden gibt es Ausgrabungen, Wegnetze, Spuren von Zivilisation und die Werke, die dort entstanden sind, tragen alle diesen Ortsbezug im Namen in sich und sind dann nur numerisch aufgeschlüsselt, falls es weitere Varianten dazu gibt.

RG: Im Unterschied zu den Traces sind für mich die Floralen hermetischer und geschlossener. Liegt das an ihrer Oberfläche, die bei den Traces offener, lebendiger oder auch modulhafter ist oder kannst du noch weitere Unterschiede benennen?

AS: Bei den Floralen gibt es zwei Aspekte, die ich benennen möchte. Zum einen gab es vor einigen Jahren eine intensive Zusammenarbeit mit dem japanischen Künstler Morio Nishimura, der für sich eine florale Formensprache entwickelt hat. Durch die gegenseitigen Besuche in unseren Ateliers und einer gemeinsamen Abschlussausstellung haben wir uns inspiriert. Ich habe mich in dieser Zeit zum ersten Mal mit organischen Strukturen auseinandergesetzt– für mich ein Blick in den Mikrokosmos.

RG: Und die Oberfläche dieser Arbeiten ist versiegelt?

AS: Die Oberfläche der Floralen ist zum Teil versiegelt, zum Teil liegt sie auch offen. Versiegelt ist sie mit Paraffin, ein Werkstoff, mit dem ich ebenfalls schon länger arbeite. Paraffin hat für mich sowohl malerische Qualitäten und es verweist auf einen konservierenden Aspekt, der Einlagerung der Formen im Wasser, im Eis oder in der Erde, wie bei den Einschlüssen von Fossilien.

RG: Spielt denn Farbe für dich eine Rolle?

AS: Bedingt. In der Werkgruppe der Traces ist die Farbe ja nicht dominant, die Arbeiten sind weiß eingeschlämmt, und das soll auch so sein. Bei den Floralen, bei denen mir die Farbigkeit wichtiger ist, arbeite ich vorwiegend mit Erdpigmenten, um den Bezug zur Natur deutlich zu machen.

RG: Und wie kann es bei den beiden Werkgruppen für dich weitergehen?

AS: Bei den floralen Arbeiten interessiert mich noch, wie weit ich einige Motive vergrößern kann, wie das im kleinen Maßstab Gesehene ins Großformatige übersetzt, wirkt. Was sich bei den Traces jetzt entwickelt, ist die von dir schon angesprochene Zusammensetzung von einzelnen Motiven zu einem Landschaftsrelief, also die Zusammensetzung von einzelnen Modulen zu einem Ganzen.

Aufgezeichnet am 27.9.2008



Stalker castle II, 2005 (45 x 58 x 10 cm)



Kreta 01 - 06, 2006 (je 22 x 28 x 1 cm)



Ambelos, 2008 (71 x 53 x 1 cm)



Eze, 2006 (12 x 97 x 1 cm)



Dikteó Andro, 2008 (102 x 74 x 10 cm)



Burganlage, 2005 (77 x 48,5 x 5 cm)



Lasithi, 2008 (86 x 98 x 8 cm)



Murs, 2001 (49 x 97 x 2 cm)



O.T. (Stadtgrundriss), 1998 (59 x 49 x 2 cm)



Sous glace II, 2004 (19 x 53 x 5 cm)



Pen-Lan, 2003-06 (200 x 100 x 4 cm)



Kervoyal, 2003-06 (200 x 100 x 4 cm)



Sous glace III, 2006 (49 x 57 x 5 cm)



Koufonissi, 2003-06 (200 x 100 x 4 cm)



St. Marguérite, 2006 (42 x 25 x 3 cm)

Abb. rechts: Taubenturm (Innenansicht), Burgund (F)



Die Pigeonniers

Höhlen und Wabenformen sind seit über einem Jahrzehnt ein Hauptmotiv in der Kunst von André Schweers. Auf einer Reise durch Kapadokien entdeckte er die Höhlen von Göreme. Die Faszination, die von den Zeugen eines archaischen Gestaltungswillens ausgeht, der zu den Anfängen menschlicher Kultur führt, hat ihn seitdem nicht wieder verlassen. Es ist eine Urform, die er immer wieder von neuem für sich und seine künstlerische Arbeit entdeckt: auf dem Ausgrabungsgelände kretisch-minoischer Kulturen, im historischen Gemäuer mittelalterlicher Burganlagen ebenso wie bei jenen alten Taubentürmen, die ihm bei seinen zahlreichen Reisen durch Frankreich aufgefallen waren¹. Die französische Bezeichnung für Taubenhäuser „Pigeonnier“ (auch Colombiers) gab dann auch einer ganzen Werkgruppe ihren Namen.

Die Pigeonniers haben seit dem Mittelalter in Frankreich eine eigenständige Architekturform ausgebildet, bei der wirtschaftliche Aspekte und das Repräsentationsbedürfnis der Oberschicht zu einer Einheit fanden; vergleichbar ist dies nur mit der Marstall- und Reitschularchitektur für das wichtige Nutztier Pferd.



Mit dem Bedeutungsverlust der Taube als Nachrichtenübermittler und Luxusnahrungsmittel schwand auch der Taubenhausbau als repräsentative Architekturform. Immerhin befanden sich in den Größten unter ihnen einst über 2000 Zellen, die die Vögel bewohnten. Somit nahm das Taubenhaus das moderne Wohnsilo des 20. Jahrhunderts vorweg. André Schweers interessierte an diesen Taubenhäusern – die auch anderswo in Europa einmal Mode waren und auch hier in geringer Zahl als architektonische Denkmale überlebt haben – weniger die äußere Gestalt als die innere Struktur, die Anhäufung von Zellen bzw. Röhren, in denen die Tiere schliefen und ihre Nester bauten. Schweers verwendet diese Strukturen in seinen weitgehend als Reliefs gestalteten Objekten aus Papiermasse. Die An- und Übereinanderreihung von unregelmäßigen Höhlen bzw. Nischenformen zu wabenartigen Strukturen erinnert dann im Artefakt nur noch entfernt an den einstigen Ausgangspunkt bzw. Inspirationsquell. Es bleibt lediglich etwas Unbestimmtes, von der jeweils subjektiven Wahrnehmung unterschiedlich Assoziiertes. Und es ist dieses weit weniger konkret, als das Summen, Girren und Flattern, das sich in der Phantasie des Besuchers eines verlassenen Taubenhauses einstellt.

Schweers` Pigeonnier-Arbeiten in ihrer variantenreichen Anordnung des Nischenmotivs erlauben zahlreiche Assoziationen, legen aber keine Bedeutung fest. Ihr Reiz besteht in der Form und in ihrer farbigen Fassung. Sie sind autonome Objekte. Bei einigen Arbeiten der Werkgruppe werden die Hohlformen ausgefüllt mit Paraffin, so dass der bildmäßige Charakter in den Vordergrund tritt und eine Fläche mit darauf angeordneten halbkreisförmigen Elementen entsteht. Durch die fast ornamentale Reihung der abstrakten Formen auf der Fläche, wird

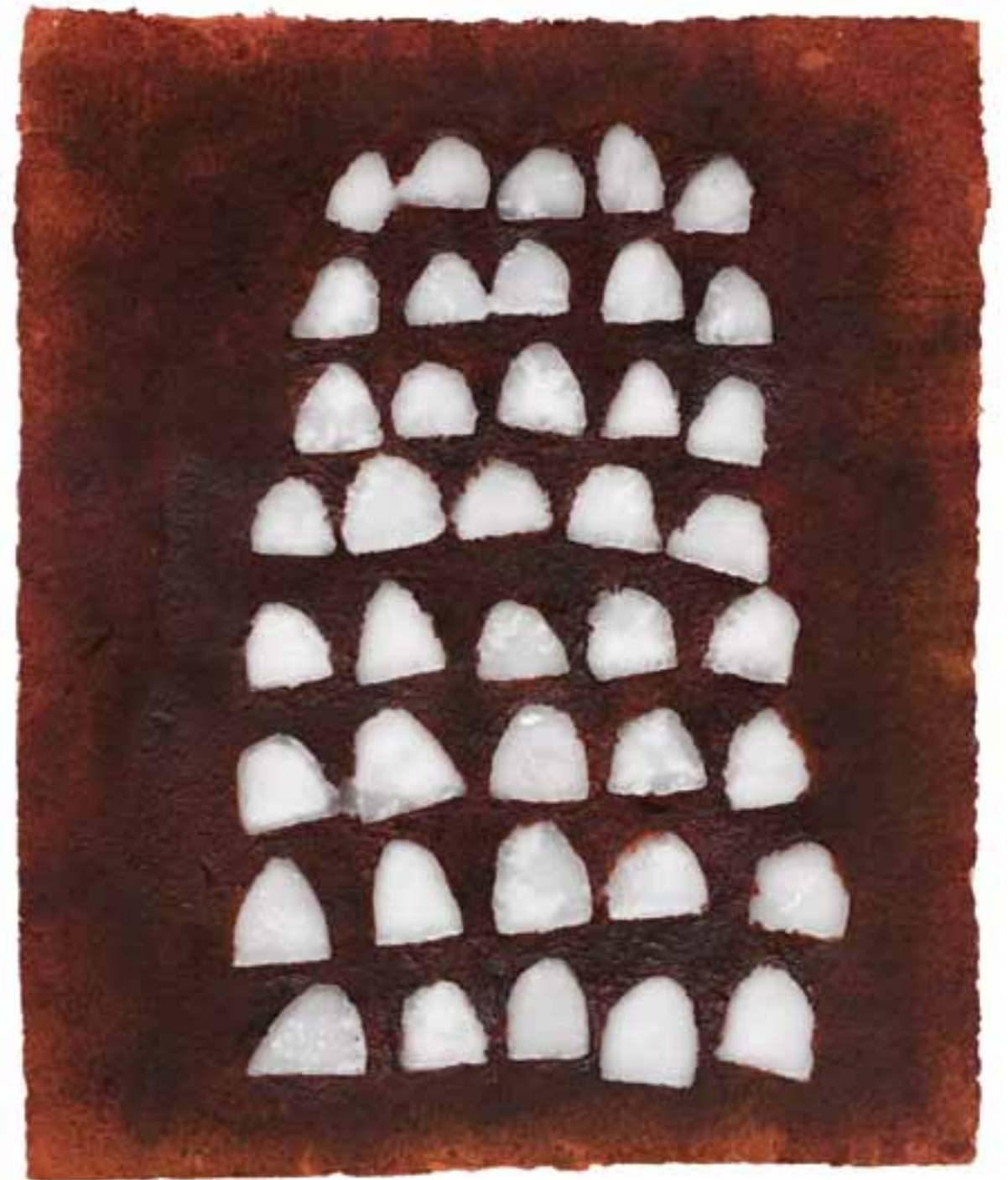
der Reliefcharakter beinahe aufgehoben. Die leichte Transparenz des Wachses weist jedoch den sinnsuchenden Blick wieder auf ein Dahinter, auf etwas möglicherweise Verborgenes, Konserviertes. Dies ist ein weiterer charakteristischer Zug der Kunst von André Schweers: sie besitzt bei aller Abstraktion und Autonomie immer noch Verweischarakter und regt den Betrachter zu Assoziationen und Erinnerungen an. Dieses „Dahinter“ verbildlicht in den Waben-, Höhlen und Nischenformen einen Ort vergangenen Lebens.

Birk Ohnesorge

¹ Vgl. Pierre Leron-Lesur: Colombiers, pigeonniers en France, Edition Massin, 1987



Gaillard III, 2004 (58 x 48 x 5 cm)



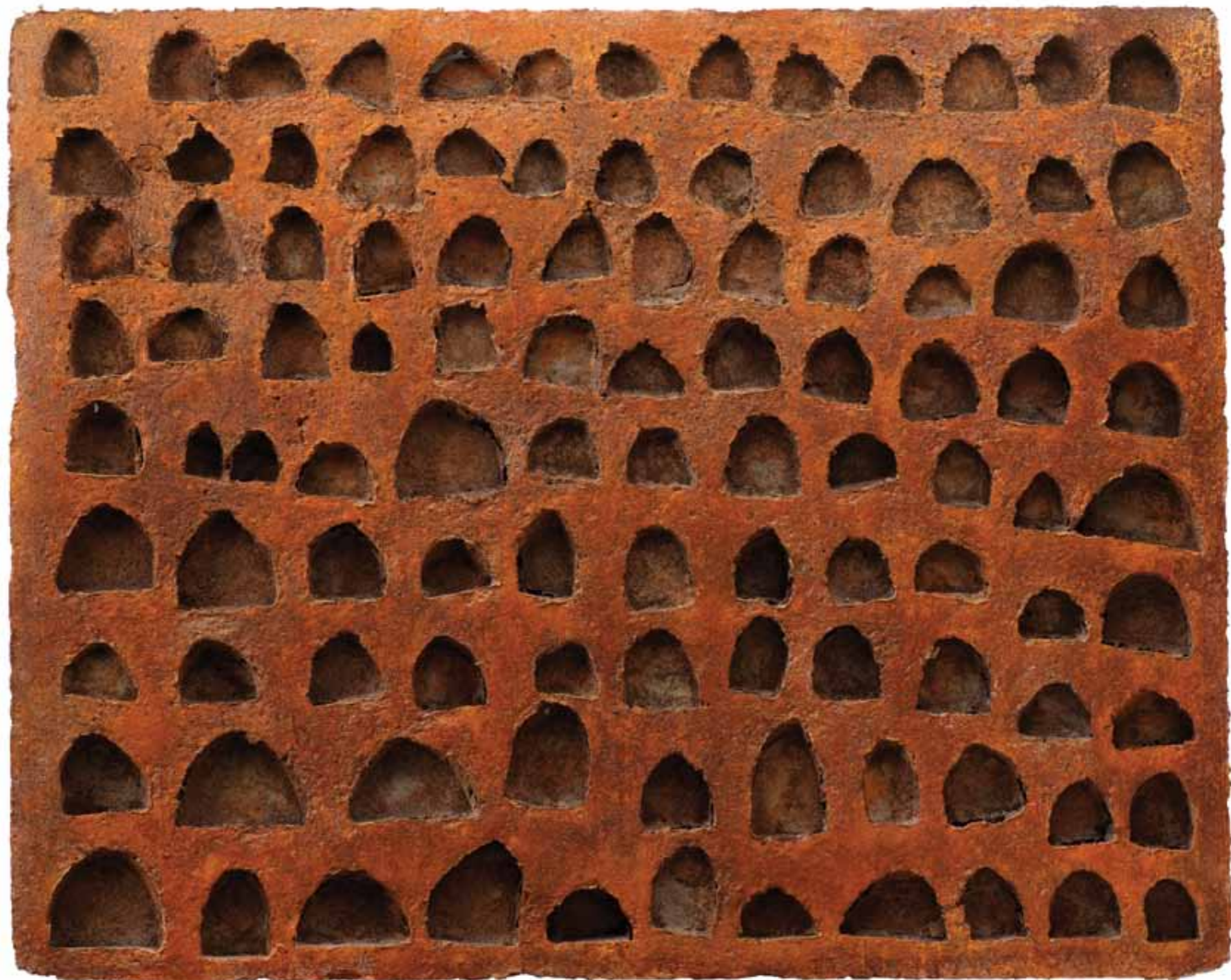
Pigonnier V, 2003 (86 x 71 x 6 cm)



Pigeonier VII, 2003 (86 x 71 x 6 cm)



Göreme, 2006 (90 x 83 x 3 cm)



Boulins, 2008 (98 x 124 x 5 cm)



Assier, 2007 (63,5 x 52,5 x 3 cm)



Gaillard IV, 2004 (29 x 23,5 x 1 cm)



Pech Merle, 2004 (36 x 48 x 1 cm)



Assier IV, 2004 (49 x 40 x 1 cm)



Abb. rechts: Installation im Kapitelsaal von St. Julien, Tours (F)

Die Bibliothek

Der Plastiker André Schweers gestaltet seine bildkünstlerischen Objekte in der Hauptsache mit Papiermasse unter Einbeziehung anderer Materialien wie Paraffin und Pigmente. Die Verwendung dieser spezifischen Materialien beinhaltet jedoch nicht unmittelbar eine direkte Auseinandersetzung mit dem Element Papier, sondern versteht sich in seiner Materialität als Element der Aneignung von Spur, Hinterlassenschaft und Setzung. Die Papiere, genauer die Papiermassen, die der Künstler verwendet, sind denn auch plastisch gesetzt und verdichten die unterschiedlichen Inhalte der künstlerischen Arbeit in Farb- und Formelementen.

André Schweers arbeitet in Werkserien, bei denen er häufig Titel wählt, die auf Bereiche verweisen, die in der Archäologie, Archivierung oder im Bibliographischen verwendet werden, um seiner spezifischen Inhaltlichkeit Ausdruck zu verleihen. So in der Serie „Bibliotheca conservata“, in der André Schweers Bildblöcke schafft, die den Charakter von Schrifttafeln besitzen. Aus den mittlerweile entstandenen Arbeiten stellt der Künstler für jeweils neue Ausstellungskontexte und Präsentationen gleichsam „geheime Bibliotheken“ zusammen, mit denen er den Charakter von Intimität und Geschichtlichkeit vermittelt. Die „Schrifttafeln“ der „Bibliotheca conservata“ reihen sich wie ein unendliches Wissensarchiv aneinander, das die Qualität von Unzeitlichkeit gewinnt. Die Farbigkeit dieser Bildblöcke ist sehr differenziert, wenngleich für jede einzelne Arbeit im Farbkanon homogen. Kostbare Pigmente, wie wir sie aus dem Mittelalter kennen, stehen hier auch für die symbolische Kraft von Farbigkeit wie das Blau, das stets für das Geistige in der Tradition der Kunstgeschichte eingetreten ist.

Der Bildserie „Bibliotheca conservata“ gegenüber steht eine Werkgruppe größerer Arbeiten mit dem Titel „Folianten“, die den Eindruck von großen Büchern vermitteln und die in ihrer Farbtintensität noch gesteigert sind im Gegensatz zu der kleineren Serie. Krapplack-Rot oder ein Lapislazuli-Blau dominieren die Werke und verleihen ihnen einen Charakter von Vergangenheit, Kostbarkeit und Immaterialität. Das im Zentrum der hochreichtformatigen Objekte stark geprägte Papier scheint den Inhalt, die Wissensfülle und Kostbarkeit der bedeutenden Artefakte in sich zu tragen und aus diesem Zentrum heraus gleichsam fast wie in einem Leuchten impulsartig freizusetzen. Im Gegensatz zu der Werkgruppe der „Bibliotheca conservata“, die das Element der „Versammlung“ verschiedener Elemente in sich trägt und dadurch auch mit unterschiedlichen Materialitäten arbeitet, verwendet André Schweers in den „Folianten“ nur Pigment und Papiermasse, um jeweils für jedes einzelne Bildobjekt eine auratische Farb- und Materialpräsenz zu erreichen. Die Verdichtung von Farbe, Form und Struktur ist hier auf ein Minimum reduziert und gleichzeitig in der Ausdrucksstärke gesteigert. Nichts lenkt durch unterschiedliche Informationen die Wahrnehmung ab und der Blick konzentriert und verdichtet sich auf das im Zentrum „eingeschlossene Wissen“, das hier in den Spuren der Seiten scheinbar aufleuchtet. Auch in der Pigmentierung, die die gesamte Papiermasse durchtränkt, entsteht ein gleißendes Licht, das je nach Veränderung des Betrachters im Raum zu einem fast immateriellen Leuchten verschmilzt.

Aus der Bildserie der „Folianten“ entwickelte André Schweers dann in Fortsetzung die noch größer gehaltenen „Prologe“, bei denen es ihm auch um das Verhältnis von Schriftblock zur Fläche und zur Farbigkeit geht. In diesen Formaten verdichtet sich der Farbraum an der Peripherie des Zentrums, wird zum eigentlichen Bild- oder Objektrand hin ganz zart

und verdünnt und lässt das eigentliche Zentrum des Bildes, das André Schweers den so genannten Schriftblock nennt, in dem die horizontalen Prägespuren, das Papier und damit die Papiermasse aufbrechen zu einer Helligkeit, die jede andere Stelle des Bildobjektes überstrahlt. Immer wieder beobachten wir bei diesen „Prologen“ eine Verdichtung von Farbmaterie als Bild im Bild und eine gleichzeitige Transparentmachung von Farbpigmenten im Bezug auf den Rand und das Zentrum der Arbeiten. Ein Farbraum entsteht dadurch, der ein besonderes Leuchten provoziert, das die materielle Qualität des Papiers fast zur Aufhebung bringt. Dabei bleibt André Schweers in der Regel in der gleichen Farbigkeit, die er von hell nach dunkel variiert, geht aber in einigen Arbeiten auch dazu über, das Zentrum durch goldgelbes Pigment noch zusätzlich zu überhöhen. Die Bedeutung, die Kostbarkeit und die Wichtigkeit des konservierten Wissens, das in diesen Arbeiten thematisch fassbar wird, findet so ihr visuelles Äquivalent.

André Schweers begibt sich mit seinen Arbeiten stets auf eine Art von Spurensuche, in denen er Bildobjekte realisiert, die das Thema der Idee und des geistigen Inhaltes in Artefakte gießt - im doppelten Sinne der Bedeutung -, und die das Thema in ästhetisch visuelle Form bringen. Das Buch als Hort der Ideen aber gleichzeitig auch als kostbares Objekt geheimer Gedanken findet in seinen Arbeiten Entsprechung und wird unter den maßgeblichen Bedingungen von künstlerischer Gestaltung nach den Kriterien von Farbe, Form, Materialität und Raum hinterfragt und gespiegelt. Die strukturelle Qualität und die Prozesse, die sich im Entstehungsablauf ergeben, sind dem Künstler willkommen und werden in der ihm eigenen Art immer wieder zu neuen visuellen und wahrnehmungsspezifischen Ergebnissen umgesetzt.

In seinen Objekten kann man lesen wie in Büchern, in seinen Büchern kann man wahrnehmen und visuell entdecken wie allein in Werken der bildenden Kunst.

Gabriele Uelsberg



Prolog 15, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Prolog 16, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Prolog 18, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Prolog 20, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Prolog 21, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Prolog 24, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Prolog 26, 2007 (124 x 98 x 1 cm)



Bibliotheca conservata, Burg Bubenheim, Kleiner Saal, Düren, 2004

Abb. rechts: „Daisen in“. Kyôto, Der Ozean der Leerheit (Detail)



Der Ozean der Leerheit

Bemerkungen zu den weißen Reliefs

Anstrandenden Wellen gleich breiten sich zierliche Lamellen über „Weißes Relief 02“ aus. Während sie in der Vertikalen auf ganzer Länge bis zu den Rändern auflaufen, enden sie in der Horizontalen zentriert und gleichmäßig breit im maßvollen Abstand zu den seitlichen Bildgrenzen. Das Tempo ihrer Bewegung bleibt unbestimmt, da der gleichmäßige Rhythmus der seriellen Reihung keine Auskunft über eine Beschleunigung oder Verzögerung zulässt.

Durch diese Indifferenz scheint sich der Bildraum im Zustand permanenter Fluktuation zu befinden. Das Motiv gerät zum Ausschnitt eines endlosen Rappports, der eine Bewegung suggeriert, welche sich über die Bildfläche fortsetzt. Die Annahme einer hierarchischen Kompositionsstruktur und konventionellen Lesart des Reliefs wird obsolet.

Auch wenn der Künstler das Relief im Gussmodell gleichförmig anlegt, verhindert der persönliche Moment des Gießens der Papiermasse eine stereotype Ausformung der Lamellen. Weitere formale Abweichungen, die sich während des Trocknungsprozesses zufällig ergeben, garantieren ein Kammerflimmern zwischen den Zeilen, das paradox formuliert die Ruhe in der kontinuierlichen Bewegung noch verstärkt.

Der Verzicht von Farbe trägt zur Offenheit in der Kompositionsstruktur bei. Anders als bei den farbig gefassten Werken gibt das farblose Weiß keine Lichtreflexe ab. Die matt-weiß pigmentierten Reliefs strahlen nicht in den Umraum ab. Auch wenn die Lamellen wie bei „Weißes Relief 01“ die ganze Bildfläche einnehmen, weitet sich die Komposition bei den Reliefs nicht zu einem illusionistischen Farbraum.

Im Gegensatz zu Schwarz erscheint das Weiß als hellste Nicht-Farbe hier nicht hermetisch und absolut. Farbpsychologisch betrachtet dehnt das pigmentierte Weiß sich aus und zieht sich zugleich zusammen. Genau diese Bewegtheit in der Nicht-Farbe nimmt den Reliefs ihre materielle Schwere. Sie scheinen zu schweben.

Innerhalb der Serie der weißen Reliefs wird das Maßverhältnis des Lamellenrasters zum verbleibenden Bildraum variabel ausgelotet und kann diesen - wie z.B. in „Weißes Relief 03“ - fast vollständig ausfüllen. Formvarianten sind intuitiv maßvolle Setzungen innerhalb vorgegebener Parameter.

In der Zusammenschau sind die weißen Reliefs eine Symbiose zwischen Plastik und Malerei. Sie flottieren frei zwischen den Gattungen und definieren sich jeweils von deren Grenzen her: Ein plastisches Motiv, dessen serieller Charakter gegen unendlich geht, sowie eine Farbe, die kontur- und farblos bleibt. Im Zusammenspiel entmaterialisieren sie die Komposition und halten sie zugleich über subtile taktile Qualitäten in einer auratischen Präsenz. Es entsteht die schwerelose Stille eines transparent-weißen Bildraums.

Am Ende führen Form und Farbe der weißen Werke jenseits von Transzendenz und Mystifikation auf ihre materielle Faktizität zurück.

Die weißen Reliefs sind ohne Anfang und Ende. Der Betrachtende wird sich seiner mit der Zeit fortschreitenden Wahrnehmung bewusst, in der es keine herausragende ästhetische

Erfahrung mehr gibt. Mit dem Verzicht auf eine hierarchische Kompositionsstruktur und auf narrative Anknüpfungspunkte wird der konventionelle Werkbegriff von einer offenen Bildstruktur abgelöst, die einen Prozess der permanenten Aktualität auslöst. Die Betrachtung der weißen Reliefs führt nicht zur Erkenntnis bestimmter Objekte, als Dinge haben sie keine Bedeutung. Ihr Sinn liegt in den Erfahrungen, die sie eröffnen. Diese aber bleiben individuell.

Natürlich sind auch die weißen Reliefs ähnlich wie die andere Serien im Werklauf von André Schweers ephemere Étuden zwischen Vergessen und Erinnern¹. Aber an was könnten sie uns erinnern?

Der Gedanke an skriptologische Systeme verblasst gegenüber unserem Spiegelbild in den weißen Reliefs.

Lassen die weißen Reliefs überkommene und zugleich vergessene Fragen memorieren, wie sie z.B. im berühmten „Daisen in“², einem buddhistischen Zen-Tempel des 16. Jahrhunderts in Kyôto, wach gehalten werden?

Dort ist es der „Ozean der Leerheit“³, ein Steingarten, der als potentiell endloses Kiesrelief die Ahnung einer Antwort gibt auf die Frage nach dem Absoluten, welches „das Finden der bergenden geistigen Heimat, das heißt der Erlösung, bedeutet“⁴.

Diese Erfahrung zu machen aber bleibt individuell.

Michael Hering

¹ Vgl. Michael Hering:

Zwischen Vergessen und Erinnern: „Plastische Aufzeichnungen“ von André Schweers, Düren 2004

² Vgl. Hans Günther Wachtmann u. Ingrid von Kruse:

Daisen-in: Ein Zen-Tempel des 16. Jahrhunderts in Kyôto. München 2000

³ Vgl. ebda. S. 38

⁴ Zit. ebda. S. 38





Weißes Relief 02, 2007 (40 x 18 x 2 cm)



Weißes Relief 13, 2007 (63 x 33 x 3 cm)



Weißes Relief 03, 2007 (44 x 31 x 3 cm)



Weißes Relief 07, 2007 (44 x 26 x 2 cm)



Weißes Relief 12, 2007 (65 x 35 x 2 cm)



Weißes Relief 01, 2007 (98 x 48 x 3 cm)



Vita André Schweers

1963 Geboren in Mülheim an der Ruhr

1985-92 Studium Kunst und Geografie an der Universität in Duisburg
Studium der Bildhauerei bei Kurt Sandweg
Arbeitsaufenthalte an archäologischen Ausgrabungsstätten in Italien,
Griechenland, der Türkei und Frankreich
Leitung der Papierwerkstatt im Fachbereich Kunst der Uni Duisburg

Einzelausstellungen (Auswahl):

1994 „box in – box off“, Atelierhaus Goldstraße, Duisburg
1995 NGW-Galerie, Duisburg
1996 Städtische Galerie Ulf, NL
Kunstspektrum, Krefeld
1997 Städtische Galerie Rheinhausen (mit Hans-Jörg Leeuw)
1998 Erstmaliges Einrichten der „Bibliotheca conservata“ in der Galerie Seidel, Köln
Trinsenturm, Ratingen (mit Winnie Schmitz-Linkweiler)
1999 „Sedimente“, Galerie Johannes von Geymüller, Essen
„Kabinettstückchen“, Forum Bildender Künstler, Alte Synagoge Essen
„In situ“, Kunstverein Gelderland, Geldern
„Zeit“, Installation im ehemaligen Krematorium, Bremen-Walle
2000 Galerie Seidel, Köln
2001 Morio Nishimura und André Schweers im Künstlerhaus Goldstraße, Duisburg
„Art barn“, Meerbusch (zusammen mit Stephan Kaluza)
2002 „Sedimente II“, Galerie Johannes von Geymüller, Essen
Galerie Forte, Lent, NL
2003 St. Julien, Kapitelsaal, Tours, F
„Schichten“, Installation im Stadtarchiv, Krefeld
2004 Bau eines Kapellenmodells und der Bibliotheca conservata zum Tag des
Denkmals auf Burg Bubenheim bei Düren
2005 „skriptural“, Galerie Art Engert, Eschweiler
Galerie Niagara, Düsseldorf
„Plastische Aufzeichnungen“, Galerie plas_ma_, Mülheim a. d. Ruhr
2006 Galerie Niagara, Düsseldorf
Kunstschaufenster, Galerie Schürmann, Kamp-Lintfort
„Traces“, Galerie Johannes von Geymüller, Essen
Tacoma Gallery, University of Washington, USA
2007 „Formwandler“, Galerie Art Engert auf der Burg Stolberg
(zusammen mit Karin Hilmar)
Galerie Niagara, Düsseldorf
2008 Setsuko Fukushima und André Schweers im Künstlerhaus
Goldstraße, Duisburg
2009 „Notate“, Galerie Art Engert, Eschweiler

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl):

1992 Museum für Papier- und Buchkunst, Lenningen
1993 „Papier hier“, Installation in den Flottmannhallen, Herne
„Finale“, Ausstellung des Fachbereichs Kunst, Städt. Galerie
im Park, Viersen
„Tamen“, Installation im ehemaligen Solbad Raffelberg, Mülheim a. d. Ruhr
Erstmalige Beteiligung an der Großen Kunstausstellung NRW, Düsseldorf
1994 „Tücher-Fahnen-Flaggen-Standarten“, Studiengalerie Viersen
1998 Einrichten der „Bibliotheca conservata“ bei einem Euregio-Förderprojekt mit
deutschen und niederländischen Künstlern in Nimwegen, NL
1999 Eine weitere „Bibliotheca conservata“ entsteht im Wilhelm Lehbruck
Museum anlässlich der Jubiläumsausstellung des Duisburger Künstlerbundes
Einladung zu einer Ausstellung von Künstlerinnen und Künstlern
aus NRW im Yang Huang Art Museum, Peking, VR China
2000 „Zeit“-Projekt, Galerie des Westens, Bremen
2002 Miami Art, USA (bei Artitude, Nimwegen, NL)
„Papier?“, Forum für Kunst und Architektur, Essen
„Orte der Erinnerung“, Bau einer mobilen, begehbaren Kapelle im Kantpark
im Rahmen der Kulturnacht anlässlich der Duisburger Akzente
2004/2005 „postalisch“, Ausstellungsprojekt mit österreichischen, deutschen und
schweizer Künstlern in Wien, Saarbrücken, Duisburg, Stuttgart und
Schaffhausen
„art düsseldorf“, Museum Küppersmühle, Duisburg
2006 „Heimat“, Ausstellungsprojekt Forum für Kunst und Architektur, Essen
und Kommunale Galerie, Berlin
„über Kopf“, Flottmannhallen, Herne
2007 „100 Jahre – 100 Köpfe, Das Jahrhundert Moderner Skulptur“,
Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum und Stadtraum Duisburg
2008 „Geordnete Welten“, Stadtarchiv Krefeld
„18 aus Duisburg“, Museum Küppersmühle, Duisburg

Wettbewerbe/Preise/Kunst am Bau-Projekte:

1995 Erfolgreiche Teilnahme an einem Wettbewerb zur Ausgestaltung des
O. M. Ungers Hauses, Verband Kommunaler Unternehmen, Köln
1998/2000 Biennale der Kleinplastik, Hilden
2000 Kunstpreis für Bildhauerei und Objektkunst, Städt. Galerie Peschkenhaus,
Moers (Ausstellung)
2004 „Leporello“, Festischer Künstlerbund, Recklinghausen
2007 Gestaltung des Messelogos als Wandrelief im Düsseldorfer Messeturm

Arbeiten in öffentlichem Besitz/Sammlungen:

Museum Kunstpalast Düsseldorf
Museum für Papier- und Buchkunst, Lenningen
Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
Verband Kommunaler Unternehmen, Köln
Kulturvilla der Stadt Oberhausen
Städtische Galerie Ulf (NL)
Niederrheinische Gas- und Wasserwerke Duisburg
Katholische Akademie Mülheim an der Ruhr
Stadtarchiv Krefeld
Stadtwerke Geldern
Landtag NRW Düsseldorf
Musée des Beaux-Arts Tours (F)
ThyssenKrupp AG Düsseldorf
BKK Essanelle, Düsseldorf
Sachtleben Chemie GmbH
Messe Düsseldorf

Bibliografie:

Henning, Michael in: „Papier hier“, Kunst aus Papier, Flottmann-Hallen, Herne 1993
Ruhloff, Marianne in: „Papier hier“, Kunst aus Papier, Flottmann-Hallen, Herne 1993
Uelsberg, Gabriele in: „André Schweers“, NGW-Galerie, Duisburg 1995
Eimert, Dorothea in: „Schweers“, Medium Papier, Kunstverein Gelderland, Geldern 1999
Ohnesorge, Birk in: „Schweers“, André Schweers und seine Kunst“, Kunstverein Gelderland, Geldern 1999
Mascherrek, Jörg in: „artBarn“, Form-Farbe-Material, Zu den neuen Arbeiten von André Schweers, Düsseldorf/Meerbusch 2001
Uelsberg, Gabriele in: „André Schweers – Bibliotheca conservata“, St. Julien, Tours 2003
Heidt Heller, Renate in: „Art(en)vielfalt“, Museum Alte Post, Mülheim/Ruhr 2003
Krausch, Christian in: „die Heimat“, André Schweers „Schichten“, Krefelder Jahrbuch, Jahrgang 75, Krefeld Nov 2004
Hering, Michael in: Zwischen Vergessen und Erinnern, „Plastische Aufzeichnungen“, Burg Bubenheim/Düren 2004

Für Moritz und Meret



Impressum

Die Autorinnen und Autoren:

Dr. Marion Bornscheuer
Kustodin für Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie und Neue Medien der
Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg

Ruth Gilberger
Bildhauerin, Köln

Dr. Birk Ohnesorge
Kunsthistoriker, Berlin

Dr. Gabriele Uelsberg
Direktorin des LVR-Landesmuseum Bonn

Dr. Michael Hering
Kunsthistoriker, Köln/Berlin

Alle Fotografien der Werke:

Jochen Balke, (alle anderen Aufnahmen aus dem Archiv des Künstlers)

Layout:

3te-Etage/Kieslich, www.3te-etage.de

Druck:

L'Atelier Werbedruck GmbH, www.atelier-froehlich.de

Stand: März 2009

