



oton

Klaus Osterwald



o-**t**on

**Klaus Osterwald**

Keramikmuseum Westerwald 11. März – 20. Mai 2012



**Vorwort**  
foreword

**Monika Gass**  
Keramikmuseum Westerwald

Skulptur / Installation / Keramik – keine der Schubladen kunsthistorischer Ordnungsregeln passt so richtig für den künstlerischen Ansatz von Osterwald. Und trotzdem wird schon beim ersten Blick in die neue Ausstellung des Künstlers ein faszinierender Schuh draus...

Großformate / Farbhorizonte / Toninstallationen / Klangwelten / Rohton – der große, helle Raum im Keramikmuseum Westerwald zeigt im Frühsommer 2012 eine vibrierende, hochinteressante und so beeindruckende wie irritierende Kunstwelt einer Künstlerpersönlichkeit, die das Changieren zwischen den künstlerischen Welten zelebriert! Drei Jahre Vorbereitungen von der Idee, der Problematik der Realisierung bis zur öffentlichen Präsentation – ein langer, kontinuierlicher Weg wurde von Osterwald beschritten.

Unter dem Titel *o-ton* – subsumiert Osterwald 2012 den gegenwärtigen Stand der von ihm vor Jahren bereits begonnenen Auseinandersetzung mit „Ton“ im Doppelsinn dieses Wortes. Zu den früheren Konzeptionen *sounds of clay* und den aggressiven, irritierenden Klanginstallationen der *petrified sounds* kommt in *o-ton* das Bedürfnis des Künstlers, die Materie direkt zu erfassen, zu erfahren. Was ist das für ein Material: „Ton“, ältestes formbares Material, in das unsere menschliche Kulturgeschichte eingebrennt ist wie in kein anderes. Womit arbeitet ein Bildhauer, ein Künstler, ein schlichter Töpfer, wenn Formbares der Hand und der Idee folgend neue Gestalt annimmt...

Sculpture / installation / ceramic – none of the pigeonholes used in art history to categorize works really fits the artistic approach taken by Osterwald. And yet a first glimpse at the artist's new exhibition is enough to convince that it will be a fascinating show... Large format / color horizons / sound installations / sound worlds / raw clay – the large, bright room in the Westerwald Keramikmuseum shows a vibrant, highly interesting art world, as impressive as it is irritating, created by an artist who celebrates oscillating between various artistic worlds! Three years preparation from the genesis of the idea to the problematic of realization through to public presentation – a long, sustained path that Osterwald had to take.

Under the title *o-ton* [“original sound”] Osterwald subsumes the present state – in 2012 – of his explorations into “ton” in the double sense of the word, as “sound” and “clay”, a journey he first embarked on years ago. The early conceptions of *sounds of clay* and the aggressive, irritating sound installations of *petrified sounds* are now extended by a further dimension in “o-ton”, the artist's need to directly grasp, to directly experience the material. What kind of material is “clay”? – the oldest malleable material that has etched its presence in our human cultural history like no other. And with which a sculptor, an artist, a simple potter works when the moldable, following the hand and the idea, takes on a new shape...



Fleisch der Erde – Stoff aus dem in unseren Mythen der Mensch von göttlicher Hand erschaffen wurde: Klaus Osterwald hat direkt gegraben in den Lagerstätten feinsten, hochwertigster Tone – dem Gold des Westerwaldes. Er wollte tatsächlich Rohthon für seinen „o-ton“, der frisch mit der Baggerschaufel in großen Brocken vor Ort gegraben wurde, einzelne Stücke vom Künstler für gut befunden. Ungeduldig während der Trocknung und aufgeregt während der Zeit der Brände in den großen Brennöfen konnte er kaum erwarten wie diese Performance vor sich geht, wie es schwindet, rissig wird, schrundig, kleiner nach der Transformation im Feuer... Er wollte „be-greifen“ wie aus plastischer Masse festes Keramisches wird. Immer wieder neu ist diese Veränderung im Brennprozess, Alltag zwar für professionelle Keramiker, wird es doch nie ganz zur Routine werden – Ton und Feuer führen zu Verwandlungen, faszinierend und inspirierend, doch voller Unwägbarkeiten auch im Zeitalter digitaler Brandsteuerung und Temperaturmessung. Neuland also für einen aus der Freien Kunst! Doch ist er nicht mehr ganz unerfahren mit Keramik: Klaus Osterwald, international bekannter Kölner Künstler, hat sich, spät zwar, wie er sagt, dem plastischen Material Ton intensiv in ganz eigener Art verschrieben, hat Monate lang im European Ceramic Workcentre in s'Hertogenbosch investiert, um seine Fertigkeiten in Formgebung zu evaluieren und umzusetzen. Gerade weil er nicht von der Keramik her kommt, weil er nicht in den engen Gesetzmäßigkeiten keramischer Bedingungen denkt, weil er nicht versucht, Grenzen keramischer Denke zu erweitern sondern bekennd neu und unerfahren an das älteste aller formbaren künstlerischen Materialien herangeht, gerade deswegen inspiriert ihn die „Erd“ so direkt.

Flesh of the earth – the matter out of which man is created by divine hand in our myths: Klaus Osterwald has dug directly in the deposits of the finest, premium-quality clays – the gold of the Westerwald region. He actually wanted raw clay for his “o-ton” freshly excavated with the dredger bucket in large blocks on site, the artist selecting individual chunks. Impatient during the drying and excited during the firing in the large kilns, he could hardly wait for this performance to take place, how it shrinks, fissures and cracks, chapped, smaller after going through the transformation in the fire... He wanted to “grasp” how the malleable mass becomes solid ceramic. This alteration in the firing process is always new, something everyday for the professional ceramist, but it never becomes mere routine – clay and fire lead to metamorphoses, fascinating and inspiring, but full of imponderables in the age of digital firing controls and temperature measurements. New ground therefore for someone coming from the creative arts! But he is no longer completely inexperienced in working with ceramic: Klaus Osterwald, an internationally renowned artist from Cologne, who as he says began somewhat late to intensively explore the possibilities of the malleable material of clay in his own peculiar way, has invested months in evaluating and honing his skills in modeling at the European Ceramic Workcentre in s’-Hertogenbosch. Precisely because he does not formally hail from the ceramic world, because he does not think in the confining physical laws of ceramic conditions, because he does not try to push out the boundaries of ceramic thinking, but admitting to be a novice and inexperienced, approaching the oldest of all malleable artistic materials naively, is why the “earth” inspires him so directly.

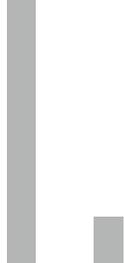
Und gerade weil er sich mit dem Projekt „o-ton“, das ein paar Tonnen Ton insgesamt bewegte und das Roh-ton, gebrannt, verfremdet, als Plastik auf Standardfliesen aus dem Baumarkt zeigt, gerade weil er sich mit dieser direkten erdhaften Seite des Materials auseinandergesetzt hat, gerade deswegen zeigt der filmische Teil der Prozessaufzeichnung und die Installation einen doppelten künstlerischen Ansatz auf: Mit Sound und Farbe, in Ton und zu Ton – immer im Doppelsinn dieses im Deutschen so passenden Begriffsduos, zeigt er in dieser Ausstellung spielerisch, leicht geworden auf einmal in der Verfremdung, interpretierbar, logistisch aufwendig, Kraft zehrend, die Maschinen wie Menschen bestimmenden komplexen Zusammenhänge in und mit Ton, in und mit diesem Urmaterial auf.

Osterwald dokumentiert im Prozess dieser Ausstellung ablesbar den Impetus des Kunstschaffenden, der Materie nimmt, sie transformiert, dies sichtbar macht und dem Neu-Gewordenen als geistigem Gut ästhetische Gestalt gibt: Erde, aus der wir kommen, Feuer, das uns läutert, Arbeit, d.h. menschliches Schaffen, das unserer Existenz auf Erden Berechtigung gibt. Der Ausstellung und dem Künstler gebührt höchste Aufmerksamkeit – Projekte dieser Qualität lassen im Übrigen die Diskussion um Kunst oder Keramik marginal erscheinen!

And precisely because with the “o-ton” project he moved a couple of tons of clay, kilned, estranged the raw clay, and exhibits it as a sculpture on standard tiles from the hardware store, precisely because he has explored the directly earthen side of the material, does the film part recording the process and the installation reveal a dual artistic approach: with sound and color, in clay and on sound – always in the double sense of this conceptual brace that is so apt in German, in this exhibition he playfully, all at once becoming light, demonstrates in the estrangement the complex relations determining machines and humans in and with clay, in and with this primordial material, open to interpretation, logistically complex, energy-sapping.

In the process of this exhibition Osterwald tangibly documents the impetus of the creative artist who takes a material, transforms it, renders this visible and gives what emerges, as a spiritual good, an aesthetic form: the earth we come from, the fire that purifies us, the work, i.e. human creativity, that warrants our existence on this earth. The exhibition and the artist deserve great attention – and apart from that, projects of this quality make the discussion about art or ceramics seem so marginal!





## o-ton – Die Wirkung von Veränderung auf Ursprünglichkeit The Impact of Change on the Primordial

**Uwe Rüth**

Die Fragen nach Materialgerechtigkeit, der Materialästhetik, der Materialstimmung sind oft gestellt und diskutiert. Die einen beantworten sie ganz aus der Bewunderung des Materials heraus, die anderen eher aus der Sicht des formenden, das Material sich aneignenden Künstlers. Emil Zolas bekanntes Wort: „Die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch das Temperament des Künstlers“, ist Mittler zwischen beidem und der Jugendstilkünstler Henry van der Velde schrieb in diesem Sinne den Satz: „In den Händen eines Arbeiters oder eines Menschen ohne Genie gelten Holz, Stein, Ton ... nicht mehr als ihr praktischer Wert, während alle diese Stoffe imstande sind, unsere Sinne zu erregen, sobald die Leidenschaft desjenigen sie berührt und durchdringt, der sie zum Leben erwecken will, ... von dem Wunsche beseelt, ihnen Leben zu schenken, ihnen höhere Daseinsmöglichkeiten zu eröffnen.“ (zitiert nach: Materialästhetik, Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, herausgegeben von Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolf, o.O., 2005, S. 131).

The questions of maintaining a truth to the materials, the aesthetics of materials, and the mood of the materials have often been posed and discussed. While some respond by expressing their admiration for the material, others tend more towards taking the view of the artist who appropriates and forms the material. Émile Zola's famous remark that "a work of art is a corner of nature seen through a temperament" mediates between these poles, and it is in this sense that the art nouveau artist Henry van de Velde wrote: "In the hands of a worker or a person without genius, wood, stone, clay ... are nothing more than their practical value, whereas all these materials are capable of arousing our senses as soon as they are touched by and permeated with the passion of those who want to bring them to life, ... animated by the wish to bestow them life, opening up higher possibilities of being." (quoted from: Materialästhetik, Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, ed. Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolf 2005, p. 131)



So ist es nach dieser Meinung besonders der Genius des Künstlers, der das Material zum (er)leben bringt. Der moderne und zeitgenössische Künstler steht diesem Gedanken skeptischer gegenüber. Richard Serra oder Ulrich Rückriem sind sich des eigenspezifischen Ausdruckswertes ihrer benutzten Materialien – Stahl oder Stein – voll bewusst; eines Wertes, der auch in der reinen, von einer Bearbeitung freien Substanz vorhanden ist: Die Formen und Bearbeitungsspuren geben den Werken dieser Künstler einen erlebnisintensivierenden Mehrwert, der aber durchaus von dem ursprünglichen Materialausdruck entscheidend mit getragen wird.

Den extremen Standpunkt in dieser Diskussion nehmen die Künstler der japanischen Gutai-Gruppe ein, festgehalten in ihrem Manifest von 1956, das von dem Maler Jiro Yoshihara formuliert wurde: „Wenn man das Material in seinem Sein belässt und es ausschließlich als Material vorstellt, dann beginnt es etwas mitzuteilen und spricht mit mächtiger Stimme. Das Leben des Materials lebendig zu halten bedeutet, auch den Geist zum Leben zu bringen. Und den Geist zu steigern bedeutet, das Material auf die Höhe des Geistes zu führen.“ (Materialästhetik, s.o., S. 261). Spricht aus diesen Worten die Auffassung der modernen westlichen Kunst, wie sie sich nach dem zweiten Weltkrieg mehr und mehr artikulierte, so ist gleichzeitig in ihnen durchaus auch die Philosophie des japanischen Zen wiederzufinden.

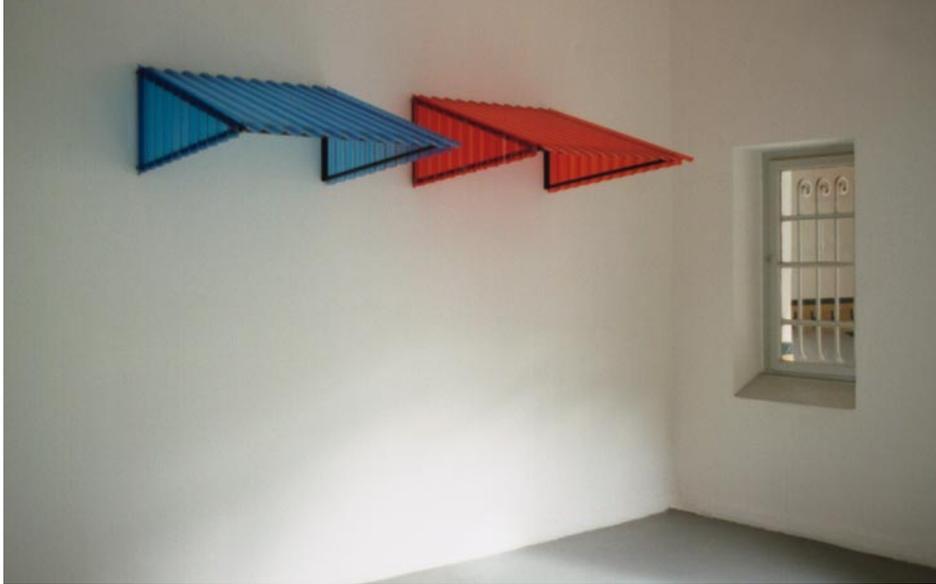
In this view it is specifically the artist's genius that brings the material to life, turning it into a living entity that can be tangibly experienced. Modern and contemporary artists are skeptical of this notion. Richard Serra or Ulrich Rückriem are fully aware of the specifically innate expressive value of the materials – steel or stone – they use; a value present in the pure substance that has yet to be worked on: the forms emerging from and the traces left behind by this intervention lend the works of these artists an added value that intensifies experience, while however still visibly featuring the original expression of the material.

The artists of the Japanese Gutai group take the extreme standpoint in this discussion, set out in their manifesto of 1956 formulated by the painter Jiro Yoshihara: “If one leaves the material as it is, presenting it just as material, then it starts to tell us something and speaks with a mighty voice. Keeping the life of the material alive also means bringing its spirit to life. And lifting up the spirit means leading the material up to the height of the spirit.” (Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings, ed. Kristine Stiles and Peter Selz, 1996, p. 695) If these words epitomize the understanding of modern Western art as it was increasingly articulated after the Second World War, at the same time they also very much reflect the philosophy of Japanese Zen.



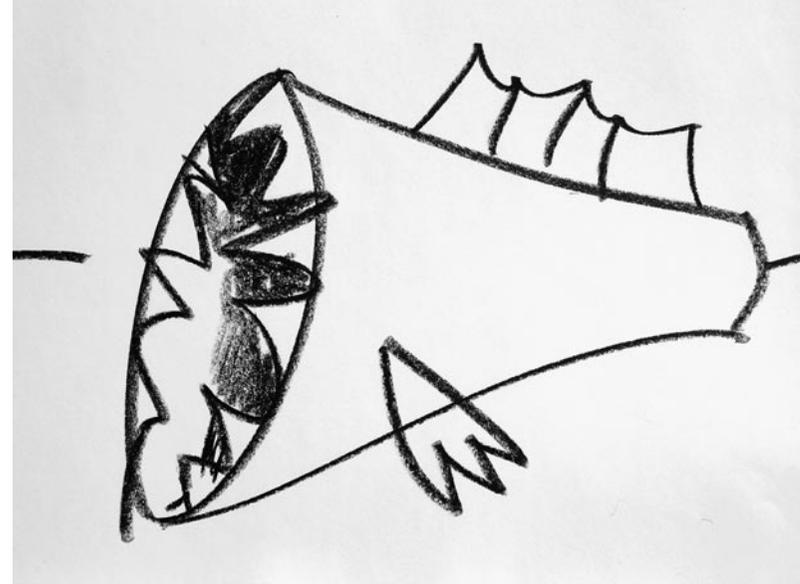
Klaus Osterwald sucht in seinen konzeptionell angelegten Werkzyklen meist zwei sich anscheinend widersprechende Aspekte unserer Welt gegenüber zu stellen, sie – in künstlerisch-wissenschaftlichem Ernst und (teilweise) mit leicht ironisierender Phantasie – miteinander zu verbinden und auf diese Weise sinnliche Momente in einem umfassenderen und ganzheitlichen Kunsterlebnis zu vereinen. Schon in dem 1981 bis 1983 gemachten Fotozyklus der *DUOS* findet sich diese künstlerische Vorgehensweise: „In meinen ‚Duos‘ von 1981 – 83“, schreibt Osterwald in einem Faltblatt zur Ausstellung 1984 im Stadtmuseum Oldenburg, „habe ich eine Möglichkeit gesucht, mich mit mir selber auf einer Ebene, als Abbild mit meinem Abbild, zu konfrontieren, zu agieren, zu einem Dialog zu kommen. Entsprechend dem Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie und der Technik der Projektion und Aufnahme, als positives und negatives Bild. Jeder kennt wohl das Gefühl, neben sich selbst zu stehen und sich von außen zu betrachten... In dieser Distanz auch wird jetzt ein hintergründiges Spiel getrieben, in dem die Grenzen zwischen ernsthafter Selbsterforschung und doppelbödigter Ironie verwischt wird.“

In his conceptually conceived work cycles Klaus Osterwald seeks to juxtapose two seemingly contradictory aspects of our world, to connect them – in artistic-scientific earnestness and (partly) with a lightly ironic imagination – to one another, and so in this way unify sensuous moments into a more comprehensive and integrated art experience. This artistic approach is evident as early as the photography cycle *DUOS*, shot between 1981 and 1983: “In my ‘Duos’ from 1981 – 1983,” writes Osterwald in a pamphlet accompanying the exhibition staged in 1984 in the Stadtmuseum Oldenburg, “I have searched for a way to confront, to play the part, to enter into dialogue with myself on one level, as a live projection of a copied portrait of myself. Corresponding to the medium of black-and-white photography and the technique of projection and shooting, as a positive and negative image. Everyone is familiar with the feeling of being out of oneself and looking on from the outside... In this distance a subtle game is now being played out, a game that blurs the distinction between earnest self-analysis and ambiguous irony.”



Er setzt die zweipolige Veranschaulichung dinglicher und sinnlicher Erscheinungen fort: Seine *Shelter*-Objekte (1986 bis ca.1992) vereinen bürgerliches Schutzbedürfnis und künstlerisches Freiheitsstreben. Mit den sonaren Untersuchungen *Donatus subaqua* (seit 1998) entdeckt er in der ‚stummen‘ Unterwasserwelt die akustische Vielfalt eines bisher unbekanntes Lebens. In den seit 2000 gefertigten Schalltrichtern aus Ton und deren ersten großen Präsentation in der Ausstellung *sonar system* (BrückenMusik VIII in der Deutzer Brücke, Köln im Jahr 2002) verknüpft er die plastische Wirkung seiner ‚tönernen‘ Schalltrichter im Raum mit deren ‚tönenden‘, ebenfalls Raum bestimmenden Akustik. In der Ausstellung *sonar system III: Schallsauger* (Skulpturenmuseum Glaskasten Marl 2003) konfrontiert er den Raum mit Schallerzeuger und Schallsauger, mit Geräusch und Stille, und lässt Raum akustisch mehrschichtig wirken.

He carries forward this bipolar visualization of material and sensuous appearances: his *Shelter* objects (1986 to ca. 1992) combine the bourgeois need for shelter with the artistic striving for freedom. With the sound exploration *Donatus subaqua* (since 1998) he has discovered the acoustic diversity of a hitherto unknown life in the ‘mute’ underwater world. In the funnels out of clay created since 2000, given their first large presentation in the exhibition *sonar system* (BrückenMusik VIII in the Deutze Brücke, Cologne 2002), he links the sculptural effect of his ‘clay’ funnels in space with their ‘sounding’, likewise space-defining acoustic. In the exhibition *sonar system III: Schallsauger* (Skulpturenmuseum Glaskasten Marl 2003) he confronts the space with a sound generator and a sound vacuum, with sound and silence, and so allows the space to unfold an acoustically multilayered effect.

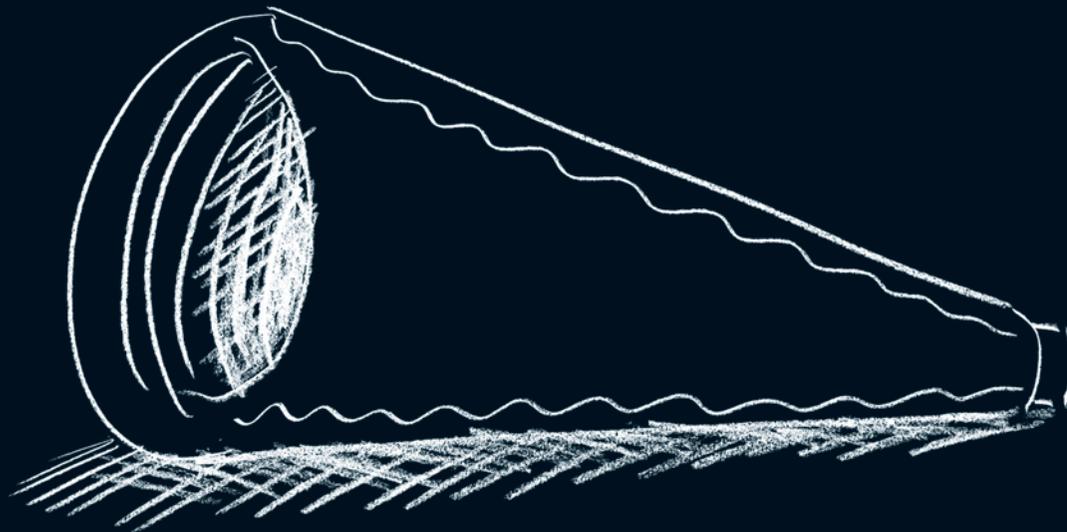


In der Ausstellung *ICE* (Galerie Rachel Haferkamp, Köln 2005) nimmt er diese Gegenüberstellung von Geräusch und Stille auf, indem er das durch einen an der Schiene befestigten Piezo-Abnehmer aufgenommene Geräusch eines heranrasenden ICE-Zuges bis zur Zerstörung des Mikrophons extrem anschwellen lässt und mit der anschließenden bedrückenden Stille konfrontiert. In den Klangobjekten des Zyklus *suspect sounds – verdächtige Geräusche* (2005 bis 2008) visualisiert er in den wellenförmig geformten Profilen der Wände tönerner Hohlformen die Schallwellen der Klänge, die gleichzeitig aus Lautsprechern ertönen, und er imaginiert die Wellenformen – (anscheinend) „Klangfossilien“ (*petrified sounds* 2006 – 2008) der Erdvergangenheit – in Tonplastiken und bringt sie – auch hier nicht ohne Ironie – zum Klingen, indem er sie selber summt. Klaus Osterwald erreicht in all diesen Werkzyklen das spannungsintensive Zusammenwirken äußerst gegensätzlicher Phänomene und sucht damit nach den sich vernetzenden sinnlichen Phänomenen einer ganzheitlichen Welt.

In the exhibition *ICE* (Galerie Rachel Haferkamp, Cologne 2005) he takes up this juxtaposition of sound and silence, and allows it to unfold to its extreme: the sound of a rapidly approaching ICE train recorded by a piezo sensor attached to the tracks rises and swells until the microphone is destroyed, confronting us with the subsequently heavy silence. In the sound objects of the cycle *suspect sounds* (2005 – 2008) he visualizes in the undulating profiles of the surfaces of thrown hollow ceramic bodies the sonar waves of the sounds resonating simultaneously out of the loudspeakers; and he imagines the undulations – (seemingly) left behind by ‘sonar fossils’ (*petrified sounds*, 2006 – 2008) from the earth’s past – in clay sculptures and makes them resound – here, too, not without a hint of irony – by humming them himself. In all these work cycles Klaus Osterwald generates the tension-ridden interaction of extremely contrary phenomena, in the process seeking the interlinked sensuous phenomena of a holistic world.

Sonar system ist eine Verschränkung der Definition von Raum durch die dreidimensionale Ausdehnung in ihm und der akustischen Auslotung seiner Grenzflächen mit Hilfe der Zeit als vierter Dimension. Die Tonaufnahmen habe ich in Zusammenarbeit mit dem Institut für Seenforschung der Landesanstalt für Umweltschutz Baden-Württemberg in Langenargen am Bodensee und dem Südwestradio Stuttgart gemacht. Von einem Forschungsschiff des Instituts aus wurde mit einem Sidescan Sonargerät der Grund des Bodensees gescannt. Mit den von mir entwickelten und gebauten Hydrofonen habe ich die akustischen Signale des Sonars unter Wasser aufgenommen. Sie werden in den Klanginstallationen „sonar systems“ digital verändert und über verschiedene Schalltrichter wiedergegeben.

*Sonar system is an interconnection of the definition of space through a three-dimensional extension in it, and the acoustic exploration of its boundary surface with the help of time as fourth dimension. The sound recordings were made in collaboration with the Institut für Seenforschung of the Landesanstalt für Umweltschutz Baden-Württemberg in Langenargen on Lake Constance and the Südwestradio Stuttgart. From the institute's research vessel a sidescan sonar device was used to scan the floor of the lake. With the hydrophones I developed and built it was possible to record the acoustic signals sent out by the sonar under water. They are digitally reworked in the sound installations "sonar systems" and played back in various sound funnels.*



weiße Glasur, innen Rillen, Schräglone:  
Sound: sonar system



1005



BrückenMusik,  
Kölner Gesellschaft für Neue Musik,  
Deutzer Brücke, Köln / *Cologne* (2002)

Die fünf Schalltrichter sind aus schwarzem Ton und innen farblos glasiert. Der Schall wird von den Wänden, der Decke und dem Boden des Innenraums der Kastenbrücke zurückgeworfen.

Länge jeweils ca. 120 cm, Durchmesser ca. 50 cm.

*The five sound funnels are made of black clay and colorlessly glazed inside. The sound reverberates from the walls, the ceiling, and the floor of the box-girder bridge's interior space. Length ca. 120 cm, diameter ca. 50 cm.*







**Clayarch Gimhae Museum,  
Südkorea / South Korea (2006)**

Ein Schall-Trichter aus mattweiß glasiertem Ton.  
Das Foyer des Museums wird von einer Glaskuppel  
überspannt, die den Schall der Sonarimpulse  
fokussiert und an mehreren Stellen des Raums  
verdichtet. Länge: 220 cm, Durchmesser: 60 cm.  
*A sound funnel out of clay glazed matt white.  
The museum's foyer is spanned by a glass dome  
which focuses the sound of the sonar impulses  
and intensifies them at several places within the  
interior space. Length: 220 cm, diameter: 60 cm.*







### Skulpturenmuseum Marl (2003)

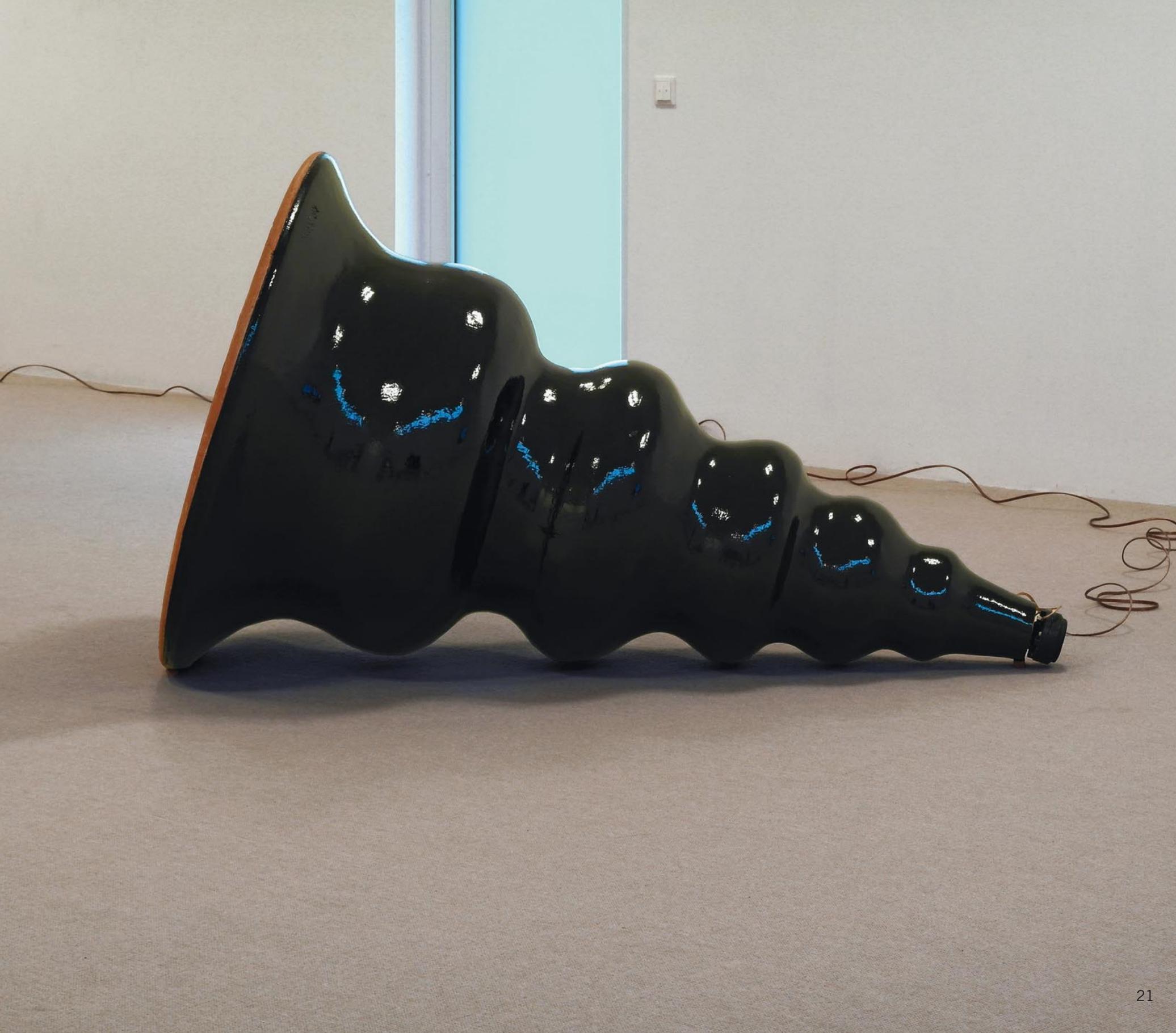
Die Impulse des Sonars ertönen aus einem an Stahlseilen hängenden Schall-Trichter. Sie werden von den Wänden in den Raum reflektiert. Die Plastik (*Schallsauger*) im Hintergrund besteht aus stark schallabsorbierendem Material. Sie wird als „akustisches Loch“ im Raum wahrgenommen. Keramik mit Chinatusche eingefärbt, Länge: 160 cm, Durchmesser: 55 cm.

*The sonar's impulses resonate out of a sound funnel suspended from steel cables. They reverberate from the walls back into space. The sculpture ("sound vacuum") in the background is made of sound-absorbing material. It is perceived as an "acoustic hole" in space. Ceramic colored with Indian ink, length: 160 cm, diameter: 55 cm.*

Der Schall-Trichter besteht aus schwarz glasiertem, rotem Ton. Er ist analog zu dem Bild von sich ausbreitendem Schalldruck wellenförmig gestaltet. Das Geräusch, das in Abständen zu hören ist, stammt von piezokeramischen Elementen (Tonabnehmern), die ich auf die Gleise der Eisenbahnlinie zwischen Köln und Bonn geklebt habe. Man hört die immer lauter und lauter werdenden Geräusche von sich nähernden Zügen, bis diese das Element überrollen und abrupt zerstören. Keramik schwarz glasiert, Länge: 186 cm, Durchmesser: 120 cm, Lautsprechertreiber

*The sound funnel is made of red clay glazed in black. Analogous to the image of rippling acoustic pressure it is wavelike in shape. The sound audible in intervals emanates from piezo-sensor ceramic elements (sound pickups) which I attached to the tracks of the rail line between Cologne and Bonn. One hears the rising crescendo of approaching trains until they roll over the element, abruptly destroying them.*

*Black-glazed ceramic, length: 186 cm, diameter: 120 cm, loudspeaker driver.*







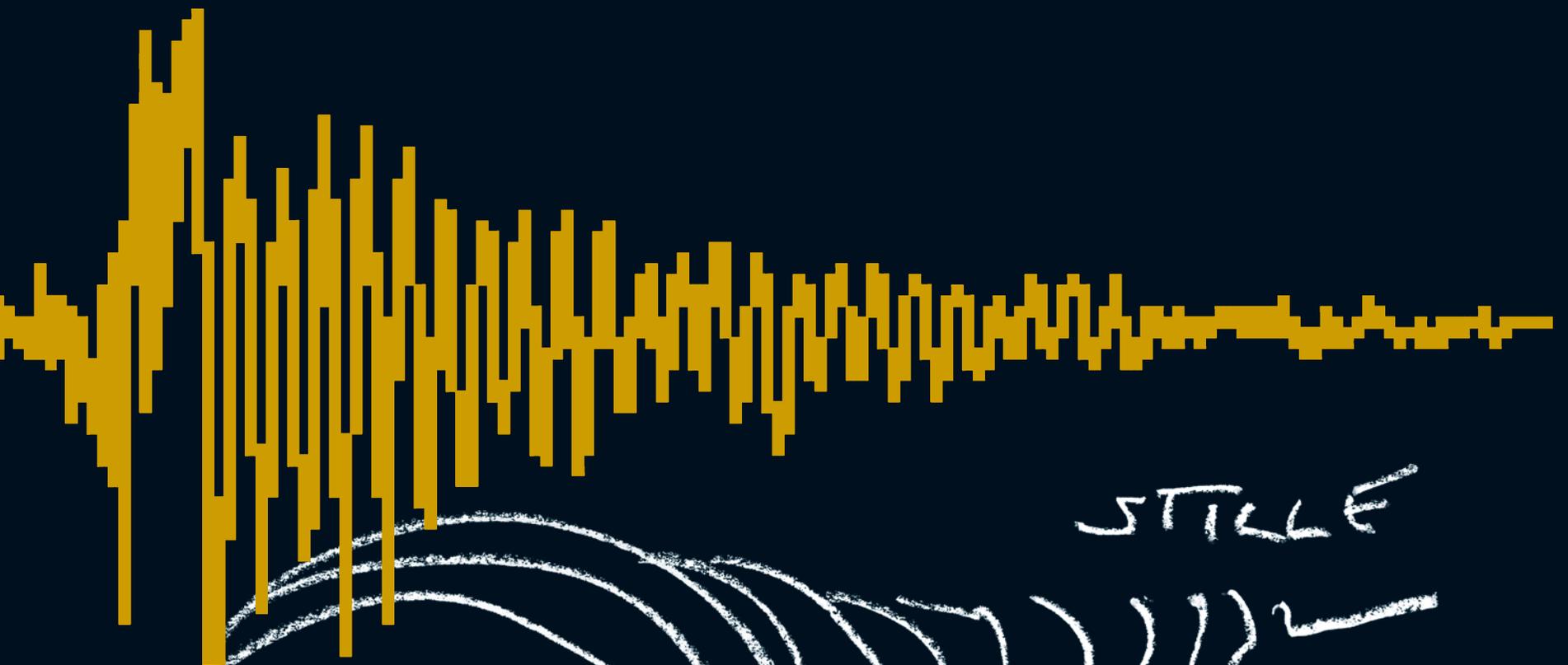
# Verdächtige Geräusche – suspect sounds

2005/2006

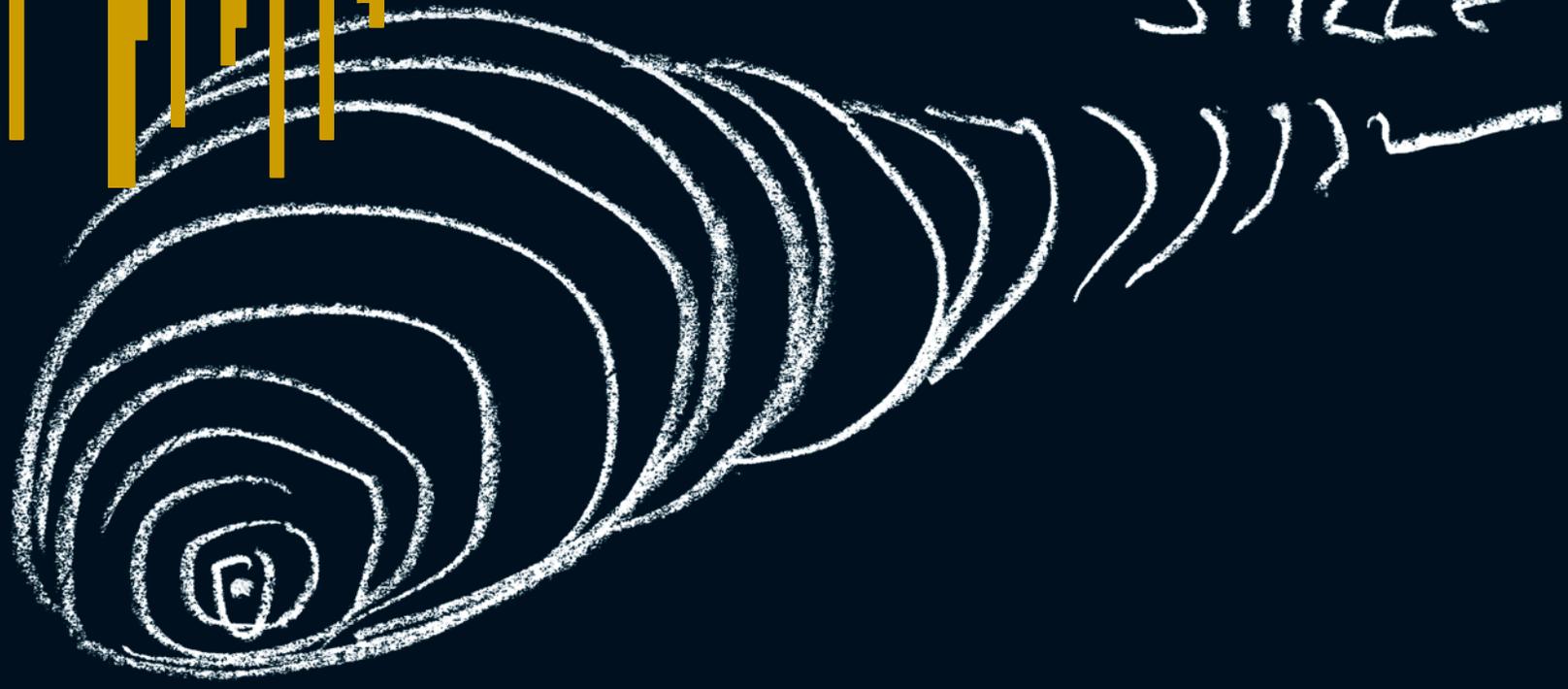


Manchmal hört man Geräusche, die sich nicht sofort eindeutig identifizieren lassen. Sie erklingen plötzlich, und man fragt: „Was war das?“. Gleichzeitig lösen sie einen Sturm im Kopf aus, der ein visuelles Äquivalent zu dem Geräusch sucht. Die Geräusche sind nicht laut und nur sehr kurz: Bumm! Klack! Ping! usw... Dass man sie nicht gleich erkennen kann, macht sie ‚verdächtig‘. Bei dem Konzept *Verdächtige Geräusche* wird das akustische Ereignis des Geräusches in ein dinghaftes Objekt umgewandelt, welches das dreidimensionale Äquivalent zu diesem Geräusch darstellt. Man kann die Objekte vielleicht als „Kristallisationen“ oder „Kondensationen“ solcher „verdächtigen“ Geräusche verstehen. *Sometimes we hear sounds we cannot immediately identify clearly. They ring out suddenly, and we ask: “What was that?” At the same time they trigger a storm in our mind, which searches for a visual equivalent to the sound. The sounds are not loud and they are very short: Boom! Click! Ping! Etc... because we are unable to recognize them right away they are suspect. The concept of Suspect Sounds is to convert the acoustic incident of a sound happening into a material object which represents the three-dimensional equivalent to this sound. Perhaps these objects can be understood as “crystallizations” or “condensations” of such “suspect” sounds.*

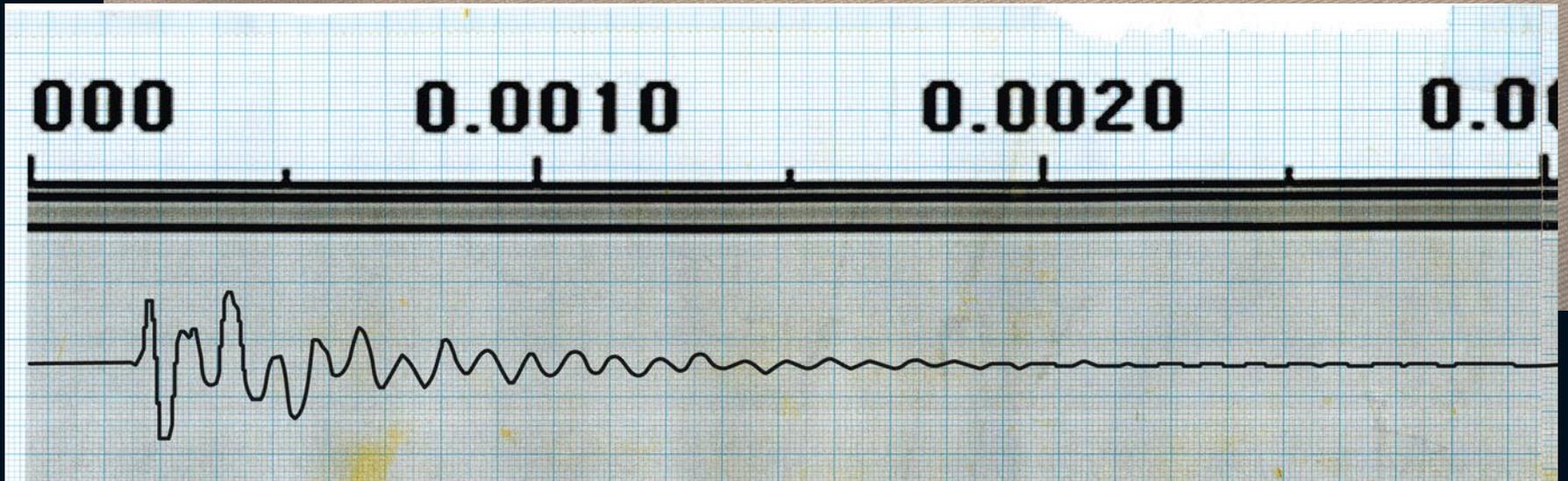


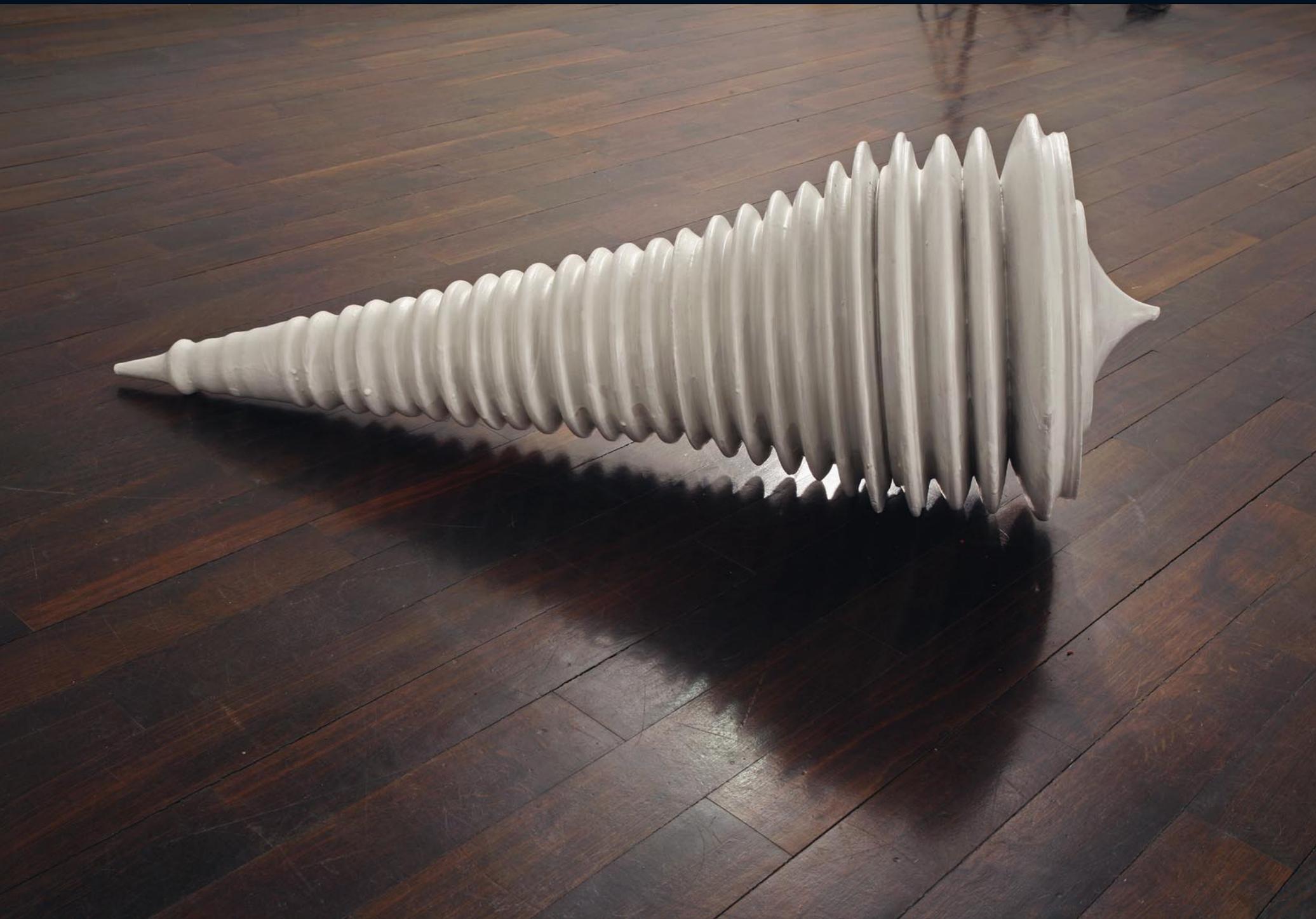


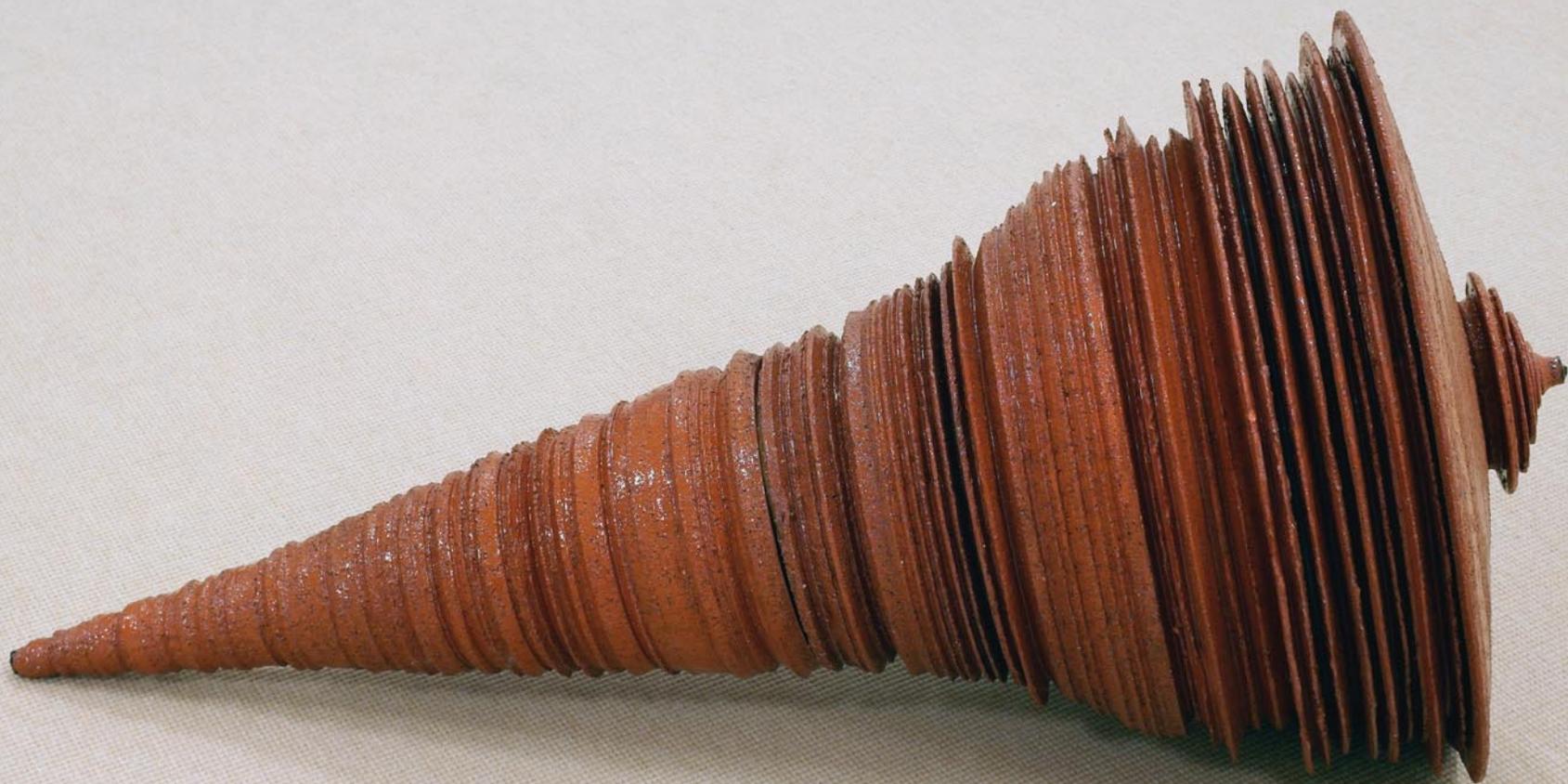
STILLE

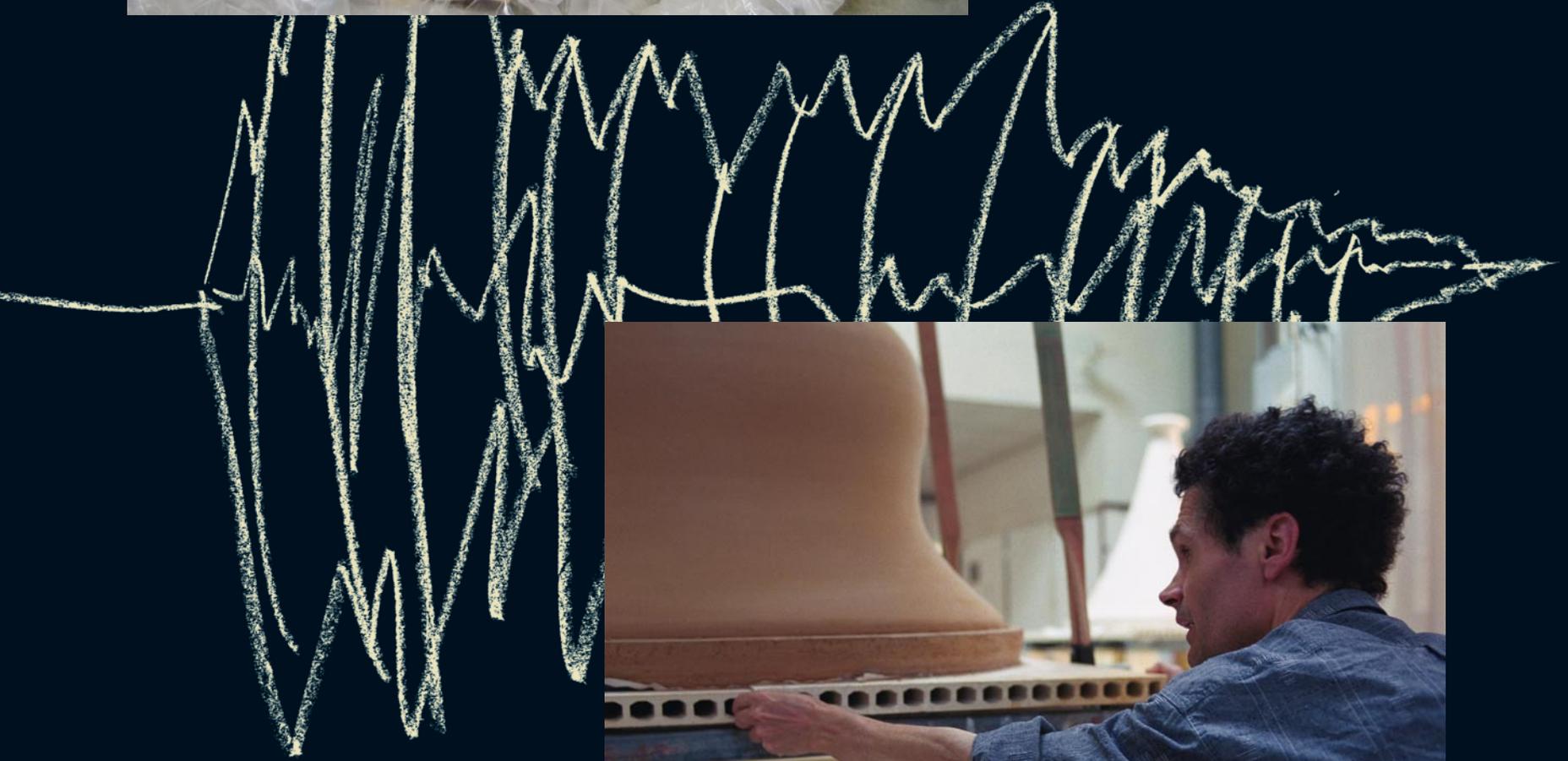


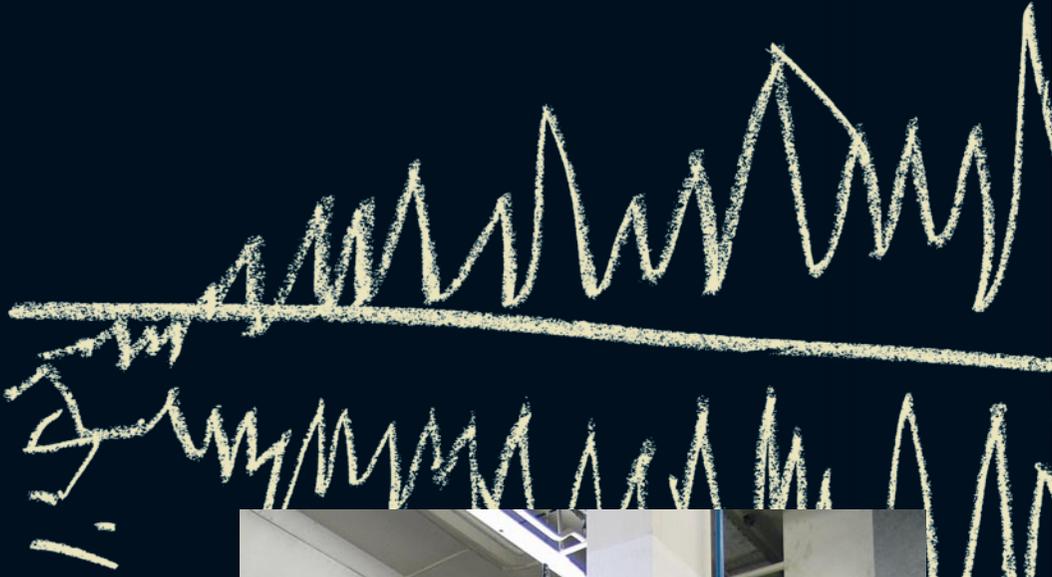
STILLE















Geräusch Nr. 10, 2006/2007,  
Keramik, glasiert, 120 x 40 x 40 cm  
Sound #10, 2006/2007,  
glazed ceramics, 120 x 40 x 40 cm



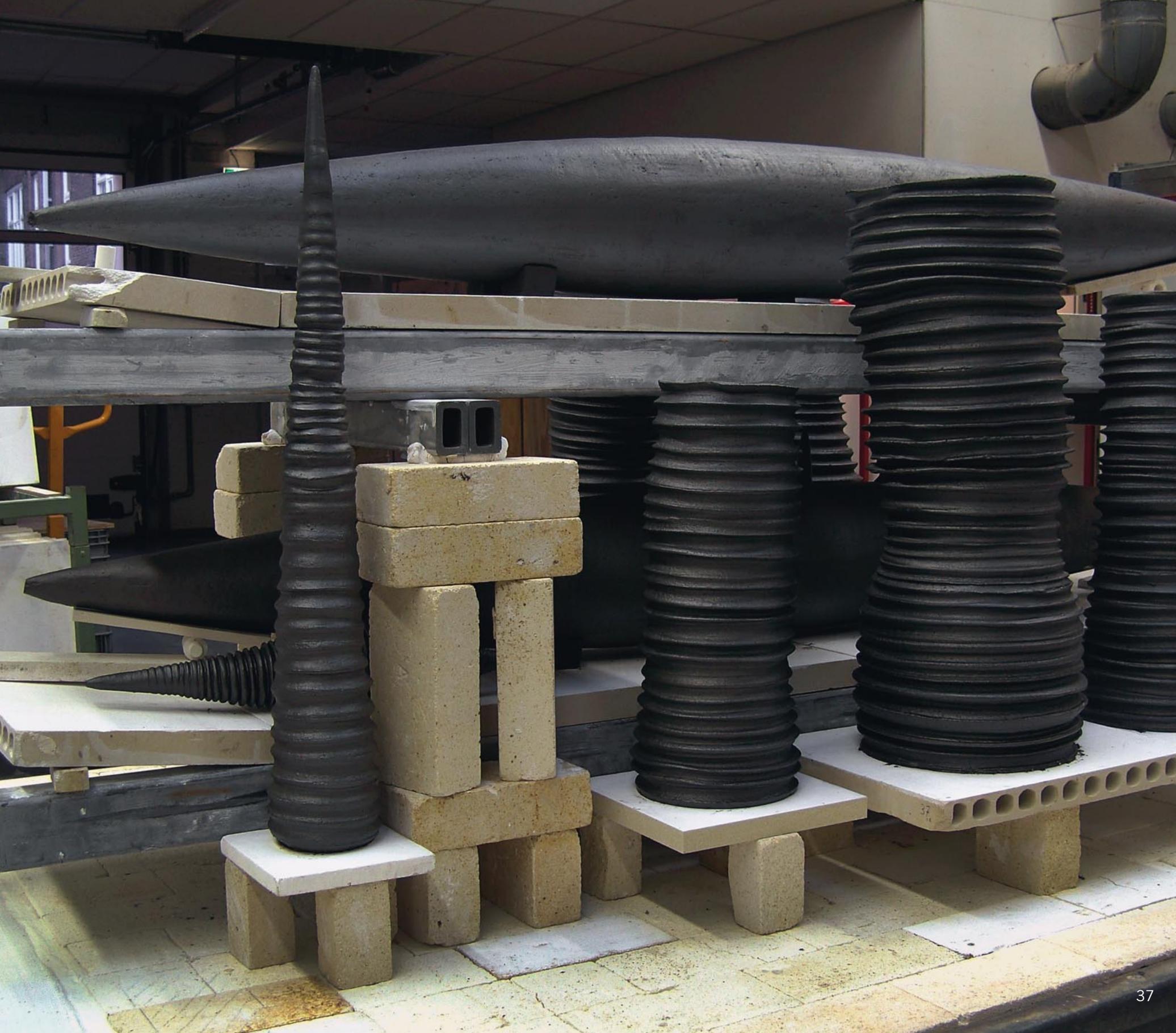


# petrified sounds – Klangfossilien

2006 – 2008

Dem Projekt liegt die Idee zugrunde, dass sich jedes akustische Ereignis, da es nichts anderes als ein mechanischer Vorgang ist, auf die Materie einwirkt und sich deshalb theoretisch auch in ihr manifestieren müsste. Analog zu Versteinerungen von Pflanzen und Tieren stelle ich mir vor, wie es wäre, wenn sich auch akustische Fossilien finden ließen, in denen sich Klänge aus der Vorzeit erhalten hätten, und wie diese aussehen könnten. Entsprechend ihrer Erscheinung habe ich ihren Klang akustisch nachempfunden.

*The idea behind the project is that every acoustic instance, because it is nothing other than a mechanical event, impacts on material and therefore, theoretically at least, must manifest itself in this material. Analogous to the petrifying of plants and animals, I imagine what it would be like to discover acoustic fossils in which sounds from prehistoric times have been preserved, and what they would look like. I attempted to acoustically recreate the sound according to this appearance.*











links/*left*: Petrified Sounds, Ludwigforum für Internationale Kunst / *Ludwig Forum for International Art*, Aachen, Germany, 2008  
rechts/*right*: Petrified Silence 1, 2007, Keramik/*ceramics*, Terra Sigilata, 215 x 22 x 25 cm





Petrified Sound 5, Keramik/ceramics, Terra Sigilata, 200 cm, 3-teilig/3-piece



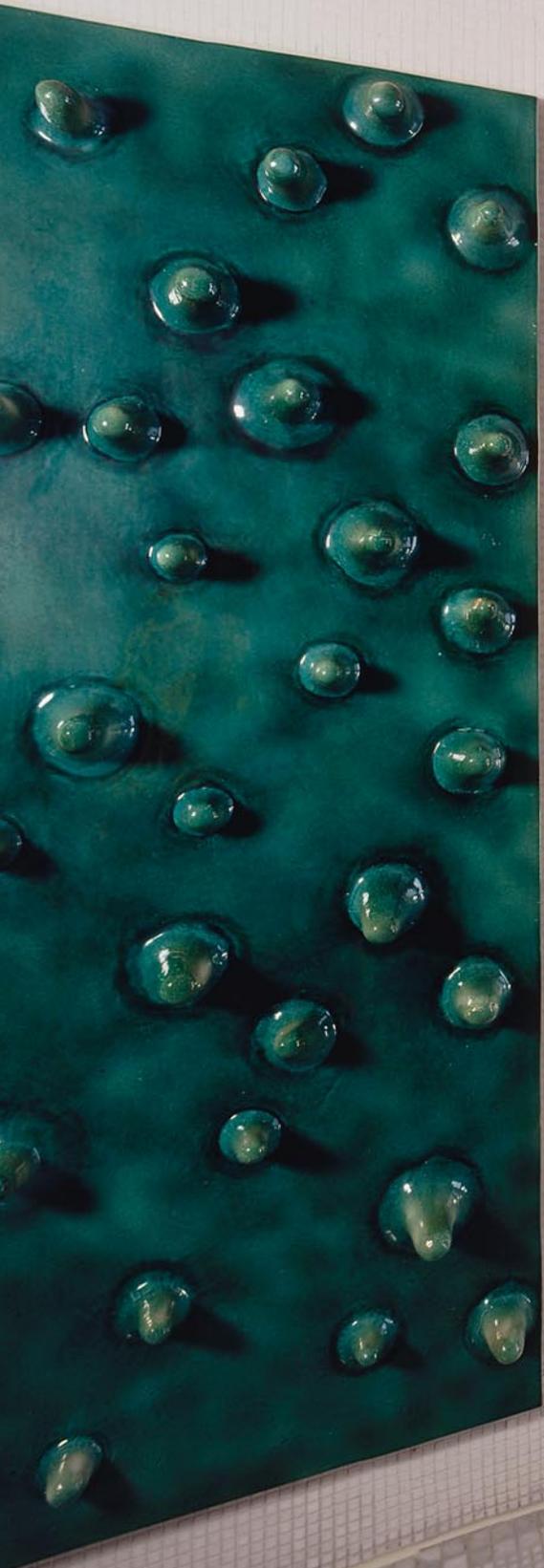


1995 erhielt Osterwald den Auftrag, für das Badehaus des Kurzentrums in Masserberg / Thüringischer Wald künstlerische Arbeiten zu entwerfen. Neben einer Klanginstallation schuf er auch sechs große, farbig gefasste Wandarbeiten (Titel: *Kunst an der man sich reibt*) mit erhaben hervortretenden Strukturen, an denen sich der Kurgast nicht nur optisch erfreuen soll, sondern auch körperlich reiben kann. Hier verwendet er zum ersten Mal Ton als Material, das ihn seitdem nicht mehr losgelassen hat. Das für die Kulturgeschichte der Menschheit so wesentliche und bedeutende Material ist plastisch gut formbar, von einer erdhaften Konsistenz und Farbigkeit und besitzt ein breit gefächertes kunsthistorisches und symbolisches Bedeutungsspektrum. Nachdem der Künstler für die Klanginstallation *solli* im Jahr 2000 im Gothaer Kunstforum / Köln zum ersten Mal Klangtrichter aus diesem Material angefertigt hat, erhielt er 2002 und 2005 die großartige Möglichkeit, durch Arbeitsstipendien im European Ceramic Work Centre (ekwc) im holländischen 's-Hertogenbosch sein Wissen über den Werkstoff auszuweiten und dessen Handhabbarkeit intensiver zu erlernen. In einer Ausstellung 2006 in Den Haag / NL präsentierte er, wie ein Jahr später im Rheinischen LandesMuseum Bonn, seine dort gefertigten plastisch-akustischen Werke aus Keramik der Zyklen *Verdächtige Geräusche* und *Petrified Sounds*.

In 1995 Osterwald was commissioned to create artistic works for the baths of the spa resort in Masserberg / Thuringian Forest. Besides a sound installation, he created six large color wall works (title: *Kunst an der man sich reibt* ["art one can rub against"]) with sublime protruding structures, which the spa guest is able to not only enjoy visually but also rub against physically. Here he uses for the first time clay as a material, and it has had a hold over him ever since. So crucial and important in the cultural history of mankind, this material is readily moldable sculpturally, is of an earthy texture and coloration, and possesses a diverse spectrum of art historical and symbolic meanings. After the artist had created sound funnels from this material for the first time for the sound installation *solli*, held in 2000 in the Gothaer Kunstforum / Cologne, he was given the tremendous opportunity in 2002 and 2005 to broaden his knowledge about the material and learn more intensely its practical working qualities thanks to a fellowship stay at the European Ceramic Work Centre (ekwc) in the Dutch city of 's-Hertogenbosch. In an exhibition held in The Hague / NL in 2006 he presented, likewise a year later in the Rheinisches Landesmuseum Bonn, the sculptural-acoustic works out of ceramic created there, the cycles *suspect sounds* and *petrified sounds*.

# Kunst an der man sich reibt

1995



Dem Kurzentrum und Badehaus  
Masserberg ist eine onkologische  
Rehaklinik angeschlossen, deren  
Patienten das Badehaus ebenfalls  
nutzen. Für sie ist diese Arbeit  
gedacht. Ich wollte sie weniger mit  
theoretischen Überlegungen zu  
einer Kunst konfrontieren, an der  
sie „sich reiben“ sollen, sondern  
sie stattdessen dazu auffordern,  
den Begriff wörtlich zu nehmen und  
sich lustvoll an den Oberflächen  
der Reliefs zu „schubbeln“. Die  
glasierten Keramikplatten sind  
jeweils ca. 220 x 80 x 15 cm groß.  
*The health resort and spa baths  
at Masserberg is affiliated to an  
oncological rehab clinic whose  
patients also use the bathing facilities.  
This work is conceived with them in  
mind: instead of confronting them with  
theoretical considerations on art which  
would “rub them the wrong way”,  
i.e. irritate them, I thought it better  
to challenge them to take the  
term literally and sensuously rub  
against the surface of the relief.  
The glazed ceramic tiles measure  
ca. 220 x 80 x 15 cm.*



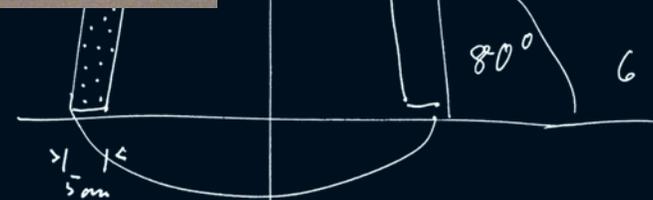
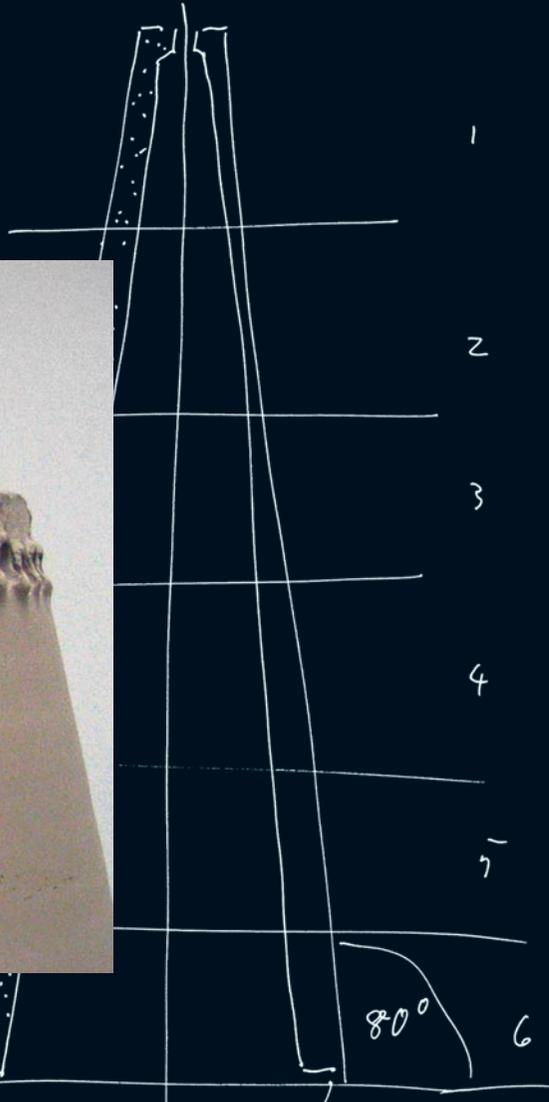
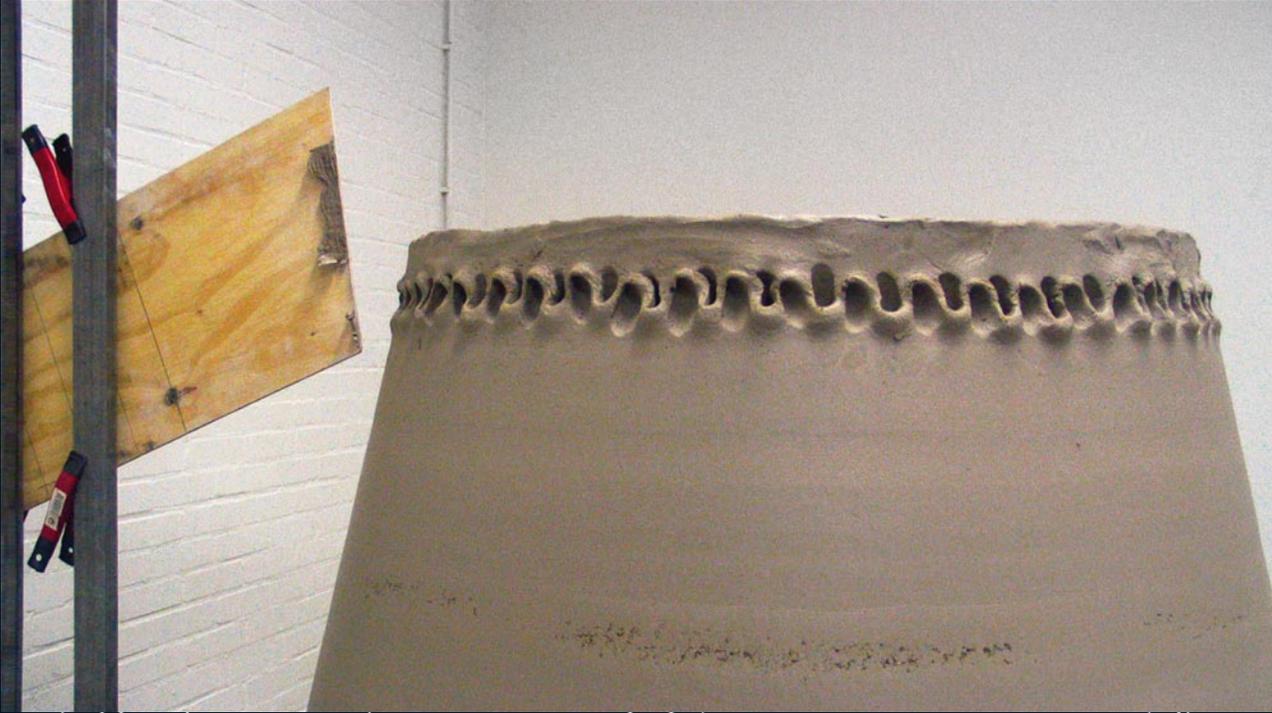
ton in ton





European Ceramic Work Centre  
.ekwc 2002





- roter Ton
- Höhe ~ 200 cm
- $\varnothing$  ~ 120 cm
- $\varnothing$  oben ~ 2 cm

- Wandstärke: ~ 3 cm
- sound strenge durch die Form!
- welcher sound?
- evtl. ICE
- schwarze Glasur innen

- 6 Schräglamellen
- Wandstärke: ~ 5 cm
- $\varnothing$  ~ 60 cm
- Schräglamelle gezeichnet
- roter Ton

4005



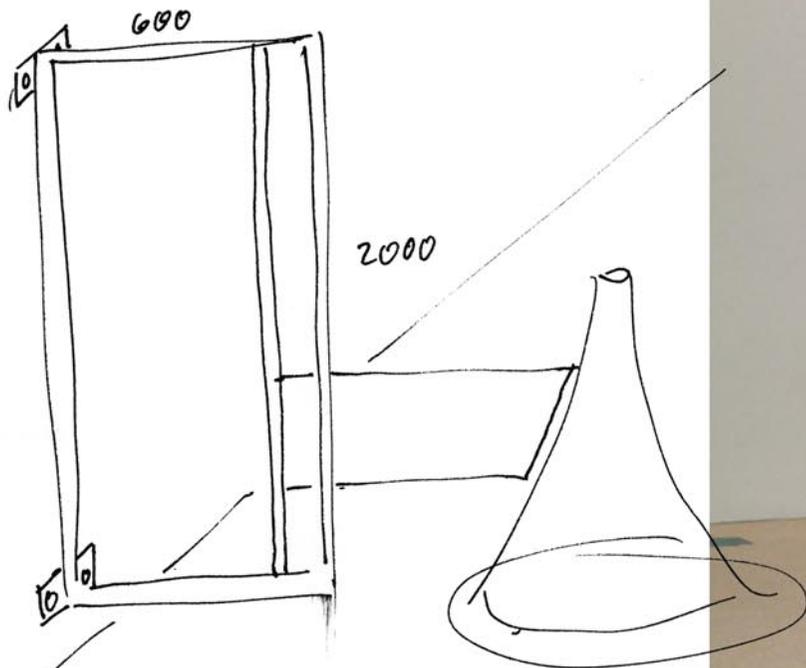
# Schall-Trichter

2000 – 2005

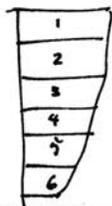
Nach der *Kunst an der man sich reibt* hat es dann noch einmal 5 Jahre gebraucht, bis ich eine Form gefunden habe, für die mir die Keramik als geeignetes Material erschien: eine Trichterform, die in Verbindung mit Klängen und ausgestattet mit Lautsprechertreibern zu Schall-Trichtern wurden. Sie sind sowohl freie Plastiken, als auch funktionale Objekte als Teile von Klanginstallationen. Einige der Schall-Trichter bleiben aber auch ohne Töne. Diese Werkgruppe und alle späteren keramischen Arbeiten sind fast ausnahmslos im European Ceramic Workcentre (.ekwc) in 's-Hertogenbosch/NL entstanden.

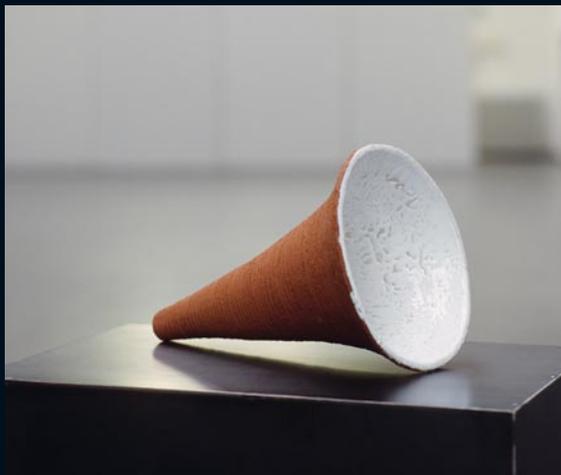
*After Kunst an der man sich reibt (Art one can rub against) another five years had to pass before I found a form for which ceramic seemed the suitable material: a funnel form which, emitting sounds and equipped with loudspeaker drivers, is turned into a sound funnel. They are at once free-standing sculptures as well as functional objects, elements in a sound installation. Some of the funnels remain without sounds. This work group and all the later ceramic works were almost without exception created in the European Ceramic Workcentre (.ekwc) in 's-Hertogenbosch/NL.*

Rahmen:



- elektrisch abgeben?
- 1 gr. u. d. kleine Schablone?
- Fixierung Boden?
- Aufbau Bodenplatte?
- Schneide 1 gr. Schablone im  
Schreiben!









Der Geburtsschrei eines Menschen ist der erste Ausdruck seines akustischen Lebens. Später wird er das Sprechen erlernen, wird reden, befehlen, beten, singen und wieder weinen und schreien. Auf der gynäkologischen Station eines Kölner Krankenhauses wurden Tonaufnahmen von Geburtsschreien neugeborener Babies gemacht. Aus den Ergebnissen habe ich 20 Aufnahmen ausgewählt. Sie ertönen aus 20 kleinen Schall-Trichtern aus rotem, gebranntem Ton, von denen jeder für sich eine individuelle Form hat. Keramik, Länge: jeweils ca. 40 – 50 cm, Lautsprechertreiber.



*The birthcry of a person is the very first expression of his acoustic life. Later one learns to speak, talk and to command, to pray, sing, and cry and scream again. Recordings of the cries of newborn babies were taken at the gynecological station of a Cologne hospital. I selected 20 recordings. They resonate from 20 small sound funnels made of red fired clay, each of which has its own individual form. Ceramic, length: each ca. 40 – 50 cm, loudspeaker drivers.*





# Sounds of Clay

2002 – 2005

Ton macht bei seiner Bearbeitung auf dem Tisch, im Mischer, beim Schaben gegen eine Schablone oder als gebrannte Scherben unterschiedliche Geräusche. Es quatscht, dröhnt, quietscht, gluckst und kratzt. Ich habe solche Geräusche bei meiner Arbeit im European Ceramic Workcentre aufgenommen und lasse sie aus meinem ersten wirklich großen Schall-Trichter ertönen. Die Arbeit stellt so akustisch den Prozess ihrer eigenen Entstehung dar. Robert Morris gewidmet. Keramik, Länge: 200 cm, Durchmesser: 55 cm, Lautsprechertreiber.

*When kneading it on the tabletop or in the mixer, scraping it against templates, or as burnt shards, clay makes different noises. It squelches, thuds, squeaks, gurgles, and grates. I recorded such noises during my work at the European Ceramic Workcentre and let them resonate out of my first really large sound funnel. In this way the work represents acoustically the process of its own creation. Dedicated to Robert Morris. Ceramic, length: 200 cm, diameter: 55 cm, loudspeaker driver.*



In der Arbeit *Breath* thematisiere ich die schöpfermythologische Verbindung zwischen Ton und Atem. Aus dem Schall-Trichter dringt das Geräusch meines Atems, das ich während der Arbeit aufgenommen habe. Der Atem begleitet die unterschiedliche Intensität der Anstrengung, wird manchmal schneller oder stockt kurz, um dann wieder mit Druck zu entweichen. Schöpfer und Schöpfungsprozess werden hörbar. Keramik mit Kunstharzbeschichtung, Länge 210 cm, Durchmesser 112 cm, Lautsprechertreiber.

*In the work *Breath* I explore the connection between clay and breath that features so prominently in creation myths. The sound of my breath, which I recorded during the working process, is emitted out of the funnel. The breath accompanies the differing intensity of my effort, at times it becomes quicker, at others it briefly falters before discharging with pressure. The creator and the creative process are both audible. Ceramic with synthetic resin coating, length: 210 cm, diameter: 112 cm, loudspeaker driver.*





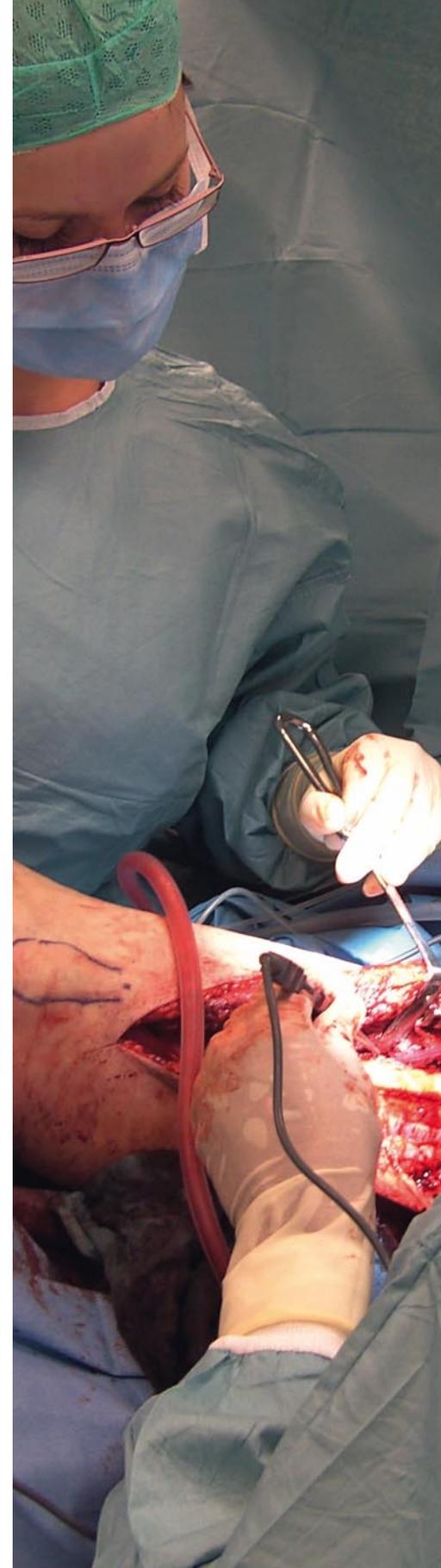
# o-ton

In dem neuesten Zyklus, dem der Künstler den Namen *o-ton* gibt und den er nun im Keramikmuseum Westerwald in Höhr-Grenzhausen vorstellt, hat er das Material selbst, den Ton zu seinem Thema gemacht. Den Titel *o-ton* – aus dem Medienbereich entnommen, wo er die Abkürzung für „Originalton“ ist – bezieht er zwar auch auf seine früheren keramischen Arbeiten, in denen der akustische Bereich mit „Original-Tönen“ unterschiedlichster Provenienz eine wesentliche Rolle spielt, mehr aber doch auf die Herkunft und die Originalstruktur der gezeigten tonigen Fragmente, die unmittelbar und direkt aus der Tongrube stammen. Die Doppeldeutigkeit des Wortes ‚Ton‘ hat er schon bei einer Ausstellung in Den Haag / NL (2006) herangezogen: Der Titel der damaligen Ausstellung lautete *Ton in Ton*. Auch wenn die ethymologische Herkunft der beiden Worte ‚Ton‘ aus gänzlich unterschiedlichen Bereichen stammt, ist deren Gleichheit für das Werk Osterwalds wichtig und (genau) bezeichnend. Für den neuen Werkzyklus entnahm der Künstler das Material in einfachster Form dem Fundort der Tongrube „Hohe Wiese“ im Westerwald: Die Schaufel eines Baggers greift in den Boden, schält den Ton aus seinem gewachsenen Verbund und legt das so gewonnene Stück auf eine Palette vor die Füße des nun auswählenden Künstlers. Er entscheidet, welchen rohen Tonbrocken er trocknen und brennen lässt, um ihn dann in die Ausstellung aufzunehmen. Die Spuren des technischen Eingriffs in die Struktur des ursprünglichen Materials sind deutlich sichtbar: Optisch zeichnen sich die Schleifspuren der entnehmenden Baggerschaufel im Tonbrocken ab. Eine formende Hand des Künstlers, um dem Werkstoff „eine höhere Daseinsmöglichkeit“ zu eröffnen (s.o.), ist nicht vorhanden. Klaus Osterwalds Art der Präsentation des Tonstücks „verändert das Material nicht: sie verleiht ihm aber Leben“, wie die es Gutai-Gruppe formulierte.

In his latest cycle, which the artist has given the name *o-ton* and he is presenting in the Keramikmuseum Westerwald in Höhr-Grenzhausen, he has focused his efforts on the material itself, the clay. While the title *o-ton* – taken from the media industry where it is the abbreviation for “original sound” – refers to his earlier ceramic works in which the acoustic realm plays a key role with “original sounds” taken from very different provenances, here the emphasis is placed on the origins and original structure of the clay fragments on show, which come straight from the clay pit. He had already played on the double meaning of the German word ‘ton’, both sound and clay, in an exhibition in The Hague / NL (2006): the title of the exhibition was *Ton in Ton*, or *sound in clay*. Even if the etymological origins of the two words ‘ton’ are located in two very distinctive areas, their sameness is important and (precisely) characteristic for Osterwald’s work. For the new cycle the artist has taken the material in its simplest form from the site of “Hohe Wiese” pit in Westerwald: the shovel of an excavator claws into the ground, peels the clay out of its natural ground, and places the extracted chunk on a pallet at the feet of the artist, who now begins to select the material. He decides which raw clay chunks are to be dried and fired for inclusion in the exhibition. The traces of the technological intervention in the texture of the original material are clearly visible: visually the marks of the dragging excavator shovel stand out in the clay chunks. There is no sign of the artist’s forming hands, striving to open up “higher possibilities of being”; rather, as formulated by the Gutai group, Klaus Osterwald’s presentation of the clay “does not change the material: it brings it to life”.

Dem so in der Ausstellung präsentierten Ton stellt der Künstler Bilder gegenüber: Bilder des in das menschliche Fleisch einschneidenden Skalpells des Chirurgen; blutige und die fasrige Struktur des offenen Fleisches zeigende Bilder, die eine erstaunliche Nähe zu dem optischen Befund der Tonbrocken offenbaren. Die Gegenüberstellung öffnet Assoziationen in die unterschiedlichsten Bereiche: Die brachiale Entnahme der Tonbrocken aus dem Schoß der Erde und deren Spuren an den Exponaten lassen an die öffnenden Einschnitte in das menschliche Fleisch durch den Chirurgen denken. Ton und menschliches Fleisch gemeinsam erinnern unmittelbar an die biblische Erzählung der Erschaffung Adams durch Gott: Aus einem Erdklumpen schuf Gott den Menschen und zur Erde kehrt sein Fleisch zurück: Erde zu Erde, Staub zu Staub. Die charakteristische gelblich-beige mit braun-roten Sekundärvermischungen durchzogene Farbe und die leicht poröse Struktur des hier gezeigten Tons aus der Tongrube im Westerwald erinnert an das „marmorierte“, von feinen Fettfasern durchzogene, abgehangene Fleisch beim Metzger: Die rigorose Vergewaltigung und Aneignung der Natur durch den Menschen und deren kompromisslose Nutzung drängt sich als Gedankensplitter auf. Die unmittelbare Gegenüberstellung dieser beiden unterschiedlichen Substanzen – Ton und Fleisch - führt den Betrachter zu grundsätzlichen Gedanken existenzieller, religiöser und philosophischer Art. Nicht durch Formgebung und Veränderung erhält der Ton ‚Leben‘, sondern durch die Präsentation und die Konfrontation mit sinnlich Ähnlichem.

The artist juxtaposes the clay presented in the exhibition in this way with photos: photos of a surgeon's scalpel cutting into human flesh; photos showing the bloody and fibrous structure of open flesh, which reveal an astonishing resemblance to the visual features of the clay blocks. This juxtaposition evokes associations across highly diverse areas: the brute force of removing chunks of clay from the womb of the earth and the marks this act leaves on the exhibits reminds us of the slicing incisions into human flesh by the surgeon. Together, clay and human flesh directly remind us of the Biblical story of Adam's creation by God: God created man out of a clod of earth, and his flesh returns to the earth: dust to dust. The characteristic yellowish-beige with brownish-red secondary mixing of colors and the slightly porous texture of the clay shown here from the Westerwald pit recalls the "marbled" meat with fine fibers of fat that is hung up at the butcher's: aphoristically we think of the rigorous raping and appropriation of nature by man and its uncompromising exploitation. The direct juxtaposition of these two different substances – clay and flesh – ushers the viewer towards thinking fundamentally, thoughts that are existential, religious, and philosophical. The clay is not given 'life' by being shaped and changed, but rather comes to life through the presentation and confrontation with what is sensuously similar.



Dass Osterwald ‚Ton‘ für seinen Zyklus auswählte, ist nicht allein darauf zurückzuführen, dass er dieses Material seit langem künstlerisch nutzt: Im Ton materialisiert sich die Kulturgeschichte der Menschheit. Seit der Steinzeit treten in den Grabbeigaben Figuren und Gefäße aus den Erdmaterialien, so auch aus Ton auf. In der Töpferei dieser Zeit spielt der Ton die bedeutendste Rolle und er ist seitdem aus der Entwicklung der menschlichen Kultur nicht mehr wegzudenken. Die Verbindung der herausragenden Bedeutungen des Tons in der paläolithischen Kunst und bei den Schöpfungsmythen vieler Völker (Griechen, Germanen, Chinesen, die Völker des vorderen Orients u.v.a.) gibt diesem Material eine einmalige Stellung in der Menschheitsgeschichte. Sie setzt sich fort in der ungebrochenen Tradition des Materials als wesentlicher Stoff der bildnerischen Kunst durch die Jahrtausende bis in unsere Zeit. Klaus Osterwald führt uns in der Art seiner Präsentation zurück auf diese grundsätzliche Bedeutung des Tons für die Menschheit. Er verleiht ihm durch seine einfache Schauausstellung die ganze Dimension seines Wirkens in der menschlichen Kultur. Dass dies in der modernen und zeitgenössischen Kunst eine Tradition fortsetzt, muss aufgezeigt werden: Schon 1955 hat der Gutai-Künstler Kazuo Shiraga in der Aktion *Kampf mit der Erde* die Spuren des mit der Erde ringenden Menschen mit seinem gesamten Körper in einen weichen präparierten tonigen Erdhaufen hinein gewühlt. Wiederholt hat auch Joseph Beuys Erde, Lehm und Ton als symbolische Materialien der Ursprünglichkeit in seine Werkkomplexe eingebunden, wie z.B. in der *Aktion im Moor* vom 16. August 1971: „Nachahmung der Flugbewegungen von Vögeln und Eintauchen in den Morast sind Rückverweise auf die ursprüngliche Einheit mit der Natur und zugleich Signale nach vorn“ (Uwe M. Schneede, Joseph Beuys – Die Aktionen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 312).

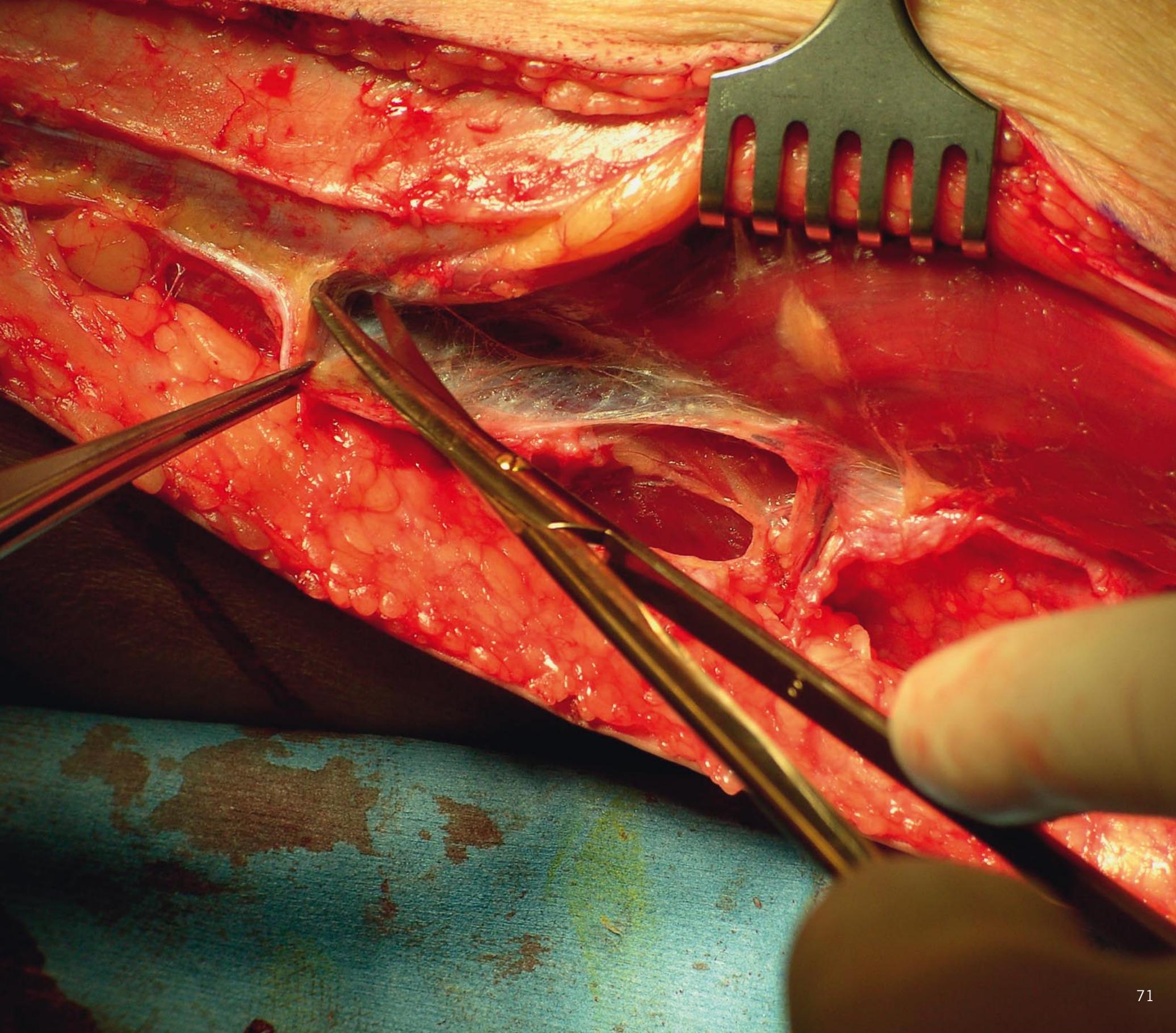
That Osterwald chooses clay for his cycle is not only to be attributed to how he has been using this material artistically for so long: moreover, the cultural history of humanity is materialized in clay. Burial figures and vessels from earthen materials, including clay, go back to the Stone Age. In the pottery of this prehistoric period clay plays the most prominent role and the development of human culture is inconceivable without it. The preeminent significance of clay in paleolithic art and in a host of creation myths (the Greeks, the Germanic, Chinese, Middle East peoples, and elsewhere) gives this material a unique status in human history. It continues in the uninterrupted tradition of exploring the uses of this material in creative art, a practice spanning millennia and still prevalent down to the present day. In his manner of presentation Klaus Osterwald takes us back to the fundamental significance of clay for humanity. Thanks to the simple exposition he recalls the full dimension of its impact on human culture. That this continues a tradition in modern and contemporary art needs to be shown however: already in his 1955 action performance *Challenging Mud* the Gutai artist Kazuo Shiraga rolled around in a softened clayey heap of mud, the traces his body left behind embodying how man struggles with the earth. Joseph Beuys repeatedly integrated earth, loam, and clay into his work complexes, drawing on their power as symbolic materials of the primordial, for instance in the *Aktion im Moor* performed on August 16 1971: “Mimicry of the flight movements of birds and immersing in the mire refer back to the primordial unity with nature and at the same time are signals forward.” (Uwe M. Schneede, Joseph Beuys – Die Aktionen, Ostfildern-Ruit 1994, p. 312)



Mit kreisenden und rührenden Arm- und Handbewegungen hat der gestisch arbeitende schon ältere K.O. Götz (geb. 1914) seit 1999 große keramische Reliefs geformt, lasiert und gebrannt: „Wenn ich eine Furche ziehe,“ äußert sich der Senior der informellen Kunst, „und tief in den Ton einschneide – wie ein Pflug –, kommt der Ton von innen hoch und wölbt sich an den Rändern zu dicken Wülsten.“ Es sind diese „spontanen Überraschungen“ die den Künstler faszinierten. Als er sich 1953 in Paris zu seiner Malerei äußerte: „Die Spuren, die wir Maler auf dieser Welt hinterlassen, sind so wichtig oder unwichtig wie die Moränen, die ein Gletscher auf seiner eisigen Wanderung hinterlässt“, konnte er nicht ahnen, wie exakt diese Worte auf seine späten Keramikreliefs zutreffen würden (s. Claudia Posca in: seitensprünge. K.O.Götz Keramik 1995 – 2001, Essen / München 2001). Weiter soll noch an die Plastiken von Heinz Breloh (1940 – 2001) erinnert werden, die er entweder mit seinem sich um das Material herumbewegenden Körper oder mit knetender Hand kraftvoll aus dem weichen Material – Ton oder Gips – herausarbeitete. Er schuf damit Werke von großer unmittelbarer Ausdruckskraft und Direktheit. „Das ist nicht nur exemplarische Rundplastik,“ schreibt Manfred Schneckenburger über diese Arbeiten, „nicht nur Prozesskunst, die ihre Entstehung im Resultat sichtbar hält, das ist eine barock gesteigerte Urform von Skulptur, eine Einkehr bei den Anfängen der plastischen Form und eine Metapher für den mythischen Schöpfungsakt.“ (Manfred Schneckenburger, Handlungen wider die Apparatewelt!“, in: Die Gegenwart des Bildhauers – Heinz Breloh, broschürtes Faltblatt der Galerie Ursula Walbröl, Hilden 1991)

Pursuing a gestural approach and working with vigorously rotating arm and hand movements, since 1999 the already elder K.O. Götz (b. 1914) has formed, glazed, and fired large ceramic reliefs: “When I indent a groove,” explains the elder statesman of Art Informel, “and cut deeply into the clay – like a plough –, the clay rises up from within and buckles at the edges into thick bulges.” It is these “spontaneous surprises” which fascinated the artist. Commenting on his painting in 1953 while in Paris, he said “the traces we painters leave behind in this world are as important or unimportant as the moraines a glacier leaves behind on its icy wandering”; at the time he could not imagine how precise a description these words would give of his later ceramic reliefs. (see Claudia Posca: seitensprünge. K.O. Götz Keramik 1995 – 2001, Essen/Munich 2001). We should also recall the sculptures of Heinz Breloh (1940 – 2001) which he rendered either by moving his body around the material or with vigorously kneading hands from soft material, clay or plaster. In this way he created works of great immediate expressive power and directness. “These are not only exemplary three-dimensional sculptures,” writes Manfred Schneckenburger on these works, “not only processual art which visibly retains its genesis in the result, this is a primal form of sculpture, taken to its extreme in a Baroque elaborateness, a reflection on the beginnings of sculptural form and a metaphor for the mythical act of creation”. (Manfred Schneckenburger, Handlungen wider die Apparatewelt! In: Die Gegenwart des Bildhauers – Heinz Breloh, brochure, Galerie Ursula Walbröl, Hilden 1991)

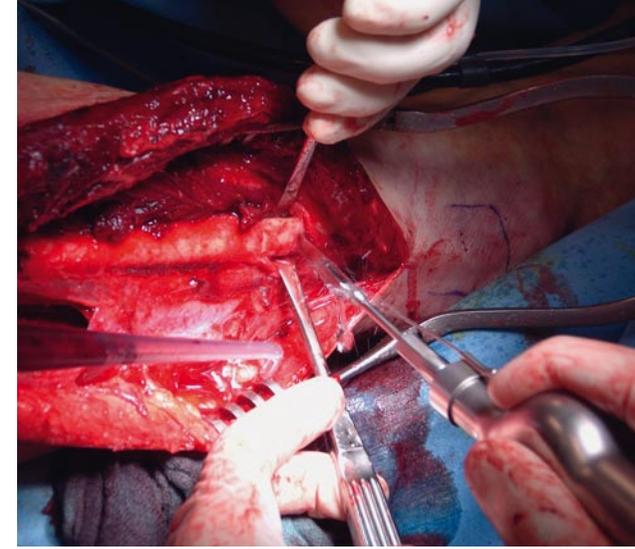
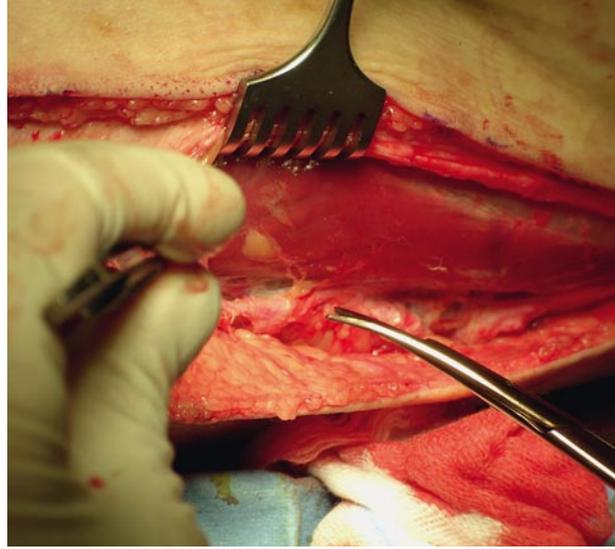
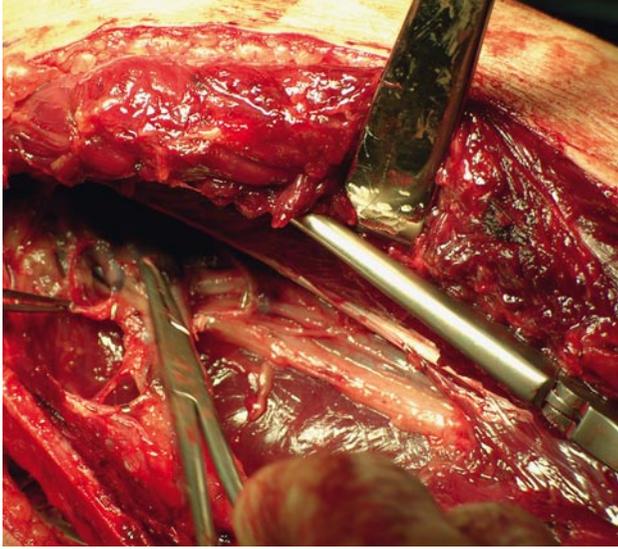






All die hier erwähnten künstlerischen Ansätze sind in den von Osterwald ausgesuchten und präsentierten Tonbrocken verborgen. Im Vergleich aber zu den genannten Beispielen führen Osterwalds Tonbrocken aber noch einen Schritt weiter zurück: In ihrer gewachsenen, aber jäh gestörten Ursprünglichkeit schließen sie alle formenden, ‚künstlerischen‘ Eingriffe des schöpfenden Menschen aus, deuten diese jedoch im gleichen Moment als rudimentäre Möglichkeit an. In der aufgebrochenen und porösen Struktur der aus dem gewachsenen Erdreich herausgerissenen Stücke verbirgt sich die gesamte geologische Vergangenheit ebenso, wie die ästhetische Eigenwertigkeit und die kulturhistorische Bedeutung des Materials. Allein der Akt der Entnahme, der Auswahl und ihre Präsentation im musealen Bereich weist das Material ein in die Ganzheitlichkeit der vom Menschen geprägten Welt: Sie ist nicht nur Teil von ihr, sondern deren Repräsentant. In einem Interview mit Antje Soleau zur Ausstellung formulierte Klaus Osterwald: „Der Abbau ist also die erste Begegnung von Mensch und Ton. Der Mensch hat schnell gelernt dieses Material in unterschiedlichster Weise zu nutzen. Er hat aber auch ein mythisches Verhältnis zur Erde entwickelt, welches er mit der Entstehung und dem Verfall des eigenen Leibes in Beziehung gesetzt hat. Diese Beziehung besteht noch heute und in „o-ton“ versuche ich, sie zu beleben, indem ich den Eingriff in die Erde mit dem chirurgischen Eingriff in Beziehung setze.“

All the artistic approaches mentioned here are latent in the clay blocks sought out and presented by Osterwald. In contrast to these examples however, Osterwald's blocks go back a step further: in their natural but abruptly disturbed primordial originalness they exclude any shaping, 'artistic' intervention by creative man, while however simultaneously intimating that this is a rudimentary possibility. Latent in the raised and porous texture of the pieces extracted from the natural ground is the whole geological past as well as the intrinsic aesthetic value and cultural historical importance of the material. Solely the act of extraction, the selection and its presentation in a museum setting fully integrates the material into the world shaped by humans: it is not just a part of it, but indeed its representative. In an interview with Antje Soleau discussing the exhibition, Klaus Osterwald put it so: "The excavation is the first encounter between man and clay. Man quickly learnt how to utilize this material in highly diverse ways. But he also developed a mythical relationship to the earth, which he associated with the rise and decay of his own body. This relationship still exists today and in 'o-ton' I have tried to activate it by relating digging up the earth to the surgical incision."



Darüber hinaus aber steckt in den archaischen Tonbrocken wie in den gezeigten chirurgischen Eingriffen auch eine Ästhetisierung, die jenseits eines schöngeistigen Kunstästhetizismus liegt: Es ist die natürliche Sinnlichkeit ursprünglicher Stoffe, die überzeugt; es ist aber auch das Prozesshafte der Berührung von Werkzeug und Material, die aggressive Sprödigkeit von störender Kraft auf nachgiebige Materie. Die gleiche sinnliche Überzeugungskraft zeigt sich in den Tonbrocken wie in den Bildern des seziierten Fleisches. Die hier waltende Kraft ist die der unmittelbaren Wirkung von Veränderung auf Ursprünglichkeit. „Alles Chaos wird ins dunkle Innere der Kunst gebracht. Der Künstler, der sich den ‚Wundern der Technik‘ verweigert, beginnt, die rostigen Momente zu ahnen, die Karbonzustände des Denkens, das Austrocknen des geistigen Schlamms im geologischen Chaos – in den Schichten des ästhetischen Bewusstseins.“ (Robert Smithson)

Moreover though, in the archaic clay blocks, as in the surgical incisions shown, there resides an aestheticization, one that extends beyond an aestheticism appealing to the *bel-esprit*: it is the natural sensuousness of primordial materials which is so convincing; but it is also the processual in the contact between tool and material, the aggressive unwieldiness of disturbing power upon malleable material. The same sensuous persuasiveness is revealed in the clay blocks and the photos of dissected flesh. The force presiding here is that of the immediate impact of change on the primordial. “All chaos is put into the dark inside of art. By refusing ‘technological miracles’ the artist begins to know the corroded moments, the carboniferous states of thought, the shrinkage of mental mud, in the geologic chaos – in the strata of esthetic consciousness.” (Robert Smithson)

















o-ton 2, 2012, Naturton, gebrannt, 105 x 38 x 35 cm / *o-ton 2, 2012, fired natural clay, 105 x 38 x 35 cm*



### **Vita / C.V.**

- 1946 geboren in Oldenburg/Oldbg.  
*born in Oldenburg/Oldbg/Germany*
- 1970 – 75 Studium an der Folkwangschule für Gestaltung, Essen  
*studies at Folkwangschule für Gestaltung, Essen, Germany, MA*
- 1982 – 83 Wilhelm–Lehmbruck–Stipendium der Stadt Duisburg  
*Wilhelm–Lehmbruck–Scholarship, Duisburg, Germany*
- 1993 Stipendium der Ludwig–Stiftung für Kunst und Internationale Verständigung in Kuba  
*Scholarship of the Ludwig Foundation for Art and International Understanding in Cuba*
- 1997 Stipendium des Research Institute for Inter–Culture in Seoul/Südkorea  
*Scholarship of Research Institute for Inter–Culture in Seoul/South Korea*
- 2002 / 2005 Arbeitsstipendium am European Ceramic Workcentre .ekwc in 's Hertogenbosch/NL  
*Scholarship European Ceramic Workcentre .ekw 's-Hertogenbosch/NL*

### **Öffentliche und private Sammlungen / Collections**

- Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, Germany
- Museum Folkwang, Essen, Germany
- Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Germany
- Sammlung DKM, Duisburg, Germany
- Stiftung Wilhelm–Lehmbruck–Museum, Duisburg, Germany
- Sammlung Ludwig, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Germany  
*Ludwig Collection, Ludwig Forum for International Art, Germany*
- British Library, National Sound Archive, London, UK
- Gimhae Culture Foundation, Clayarch Gimhae Museum, Südkorea/South Korea
- Museum Haus Kasuya, Yokosuka, Japan
- Keramikmuseum Westerwald, Germany

Katalog zur Ausstellung *exhibition catalogue*

**o-ton**

Keramikmuseum Westerwald

11. März – 20. Mai 2012 *March 11th – May 20th 2012*

Copyright 2012 Klaus Osterwald, VG Bild-Kunst Bonn

Herausgeber *editor*

Autoren *authors*

Übersetzung *translation*

Fotografie *photography*

Kataloggestaltung *graphic design*

Gesamtherstellung *manufacturer*

Keramikmuseum Westerwald

Monika Gass

Dr. Uwe RÜth

Klaus Osterwald

Paul Bowman

Klaus Osterwald

Victor Dahmen (28, 38, 40, 41, 43)

Stephanie Taubman (25, 32, 33, 34, 42)

Bildrechte Seite 45 *Copyright page 45:*

Badehaus Masserberg

Gudrun Barenbrock

Druckhaus Süd, Köln

[www.donatus-subaqua.de](http://www.donatus-subaqua.de)

[www.kunst-am-bau.org](http://www.kunst-am-bau.org)

ISBN 978-3-00-037457-9

Dank an:

Monika Gass, Keramikmuseum Westerwald

Institut für Künstlerische Keramik und Glas (IKKG)

der FH Koblenz, Höhr-Grenzhausen

Fachschulen für Keramikgestaltung

und Keramiktechnik, Höhr-Grenzhausen

Niels Dietrich, architectural ceramics

Antje Soleau

Bernd Pfannkuche

Dr. Friedrich Häfner, Landesamt für

Geologie und Bergbau Rheinland-Pfalz

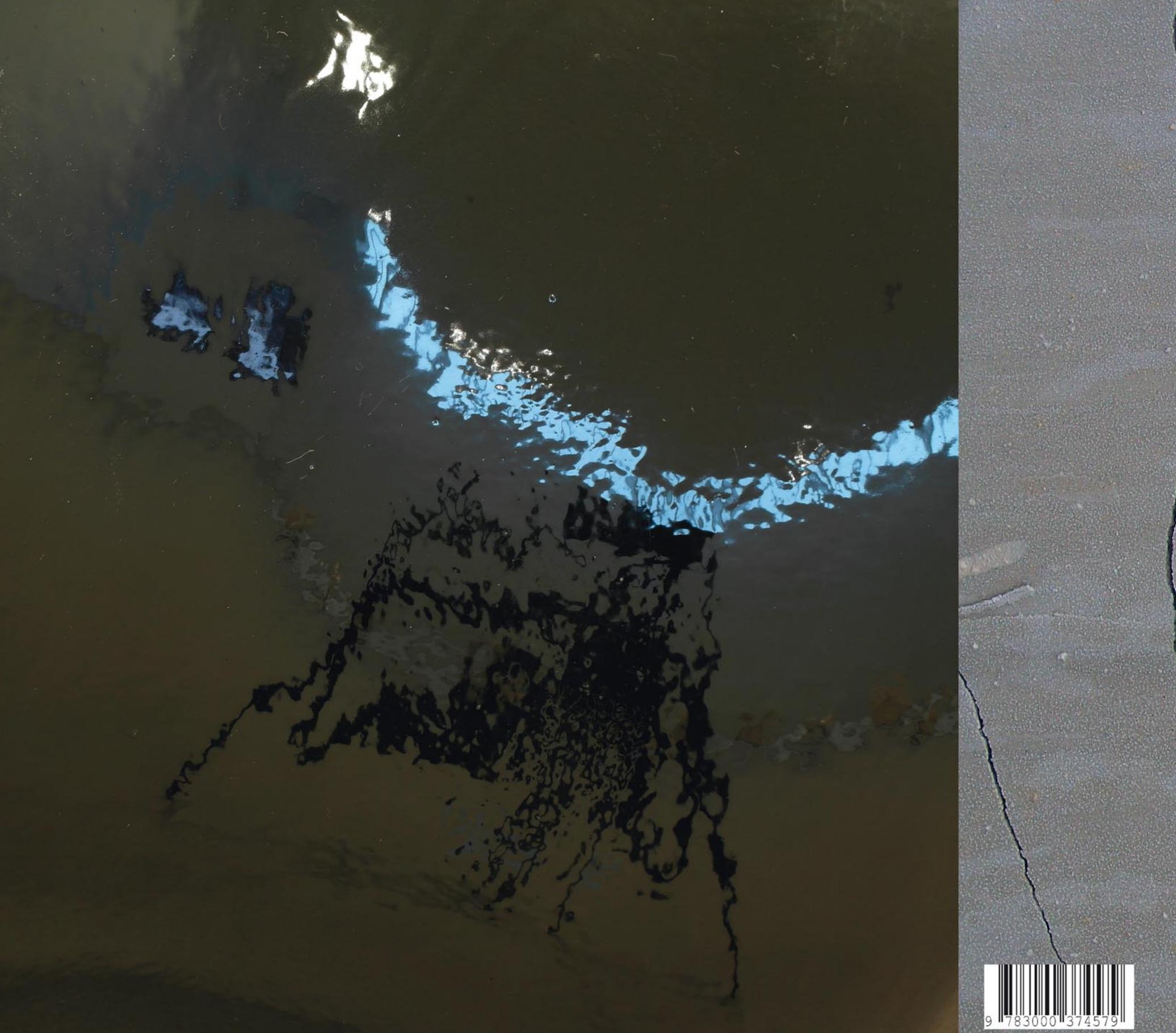
PD. Dr. med. Dr. med. dent. Lei Li, Klinikum Oldenburg



KARIN ABT-STRAUBINGER **Stiftung**







9 783000 374579