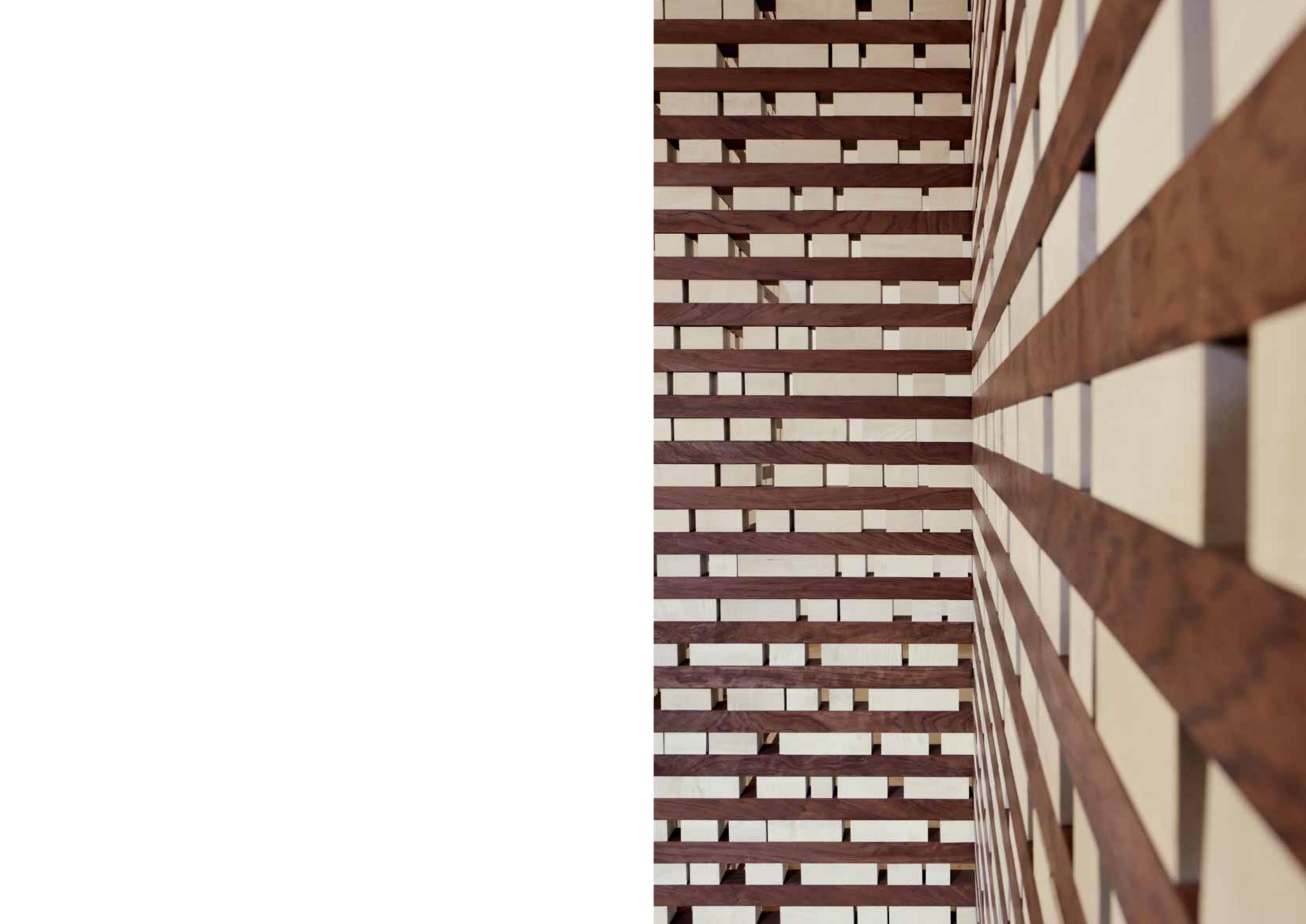




P E R S P E K T I V E N **Das Sublime der Dinge**

**HELGA WEIHS**

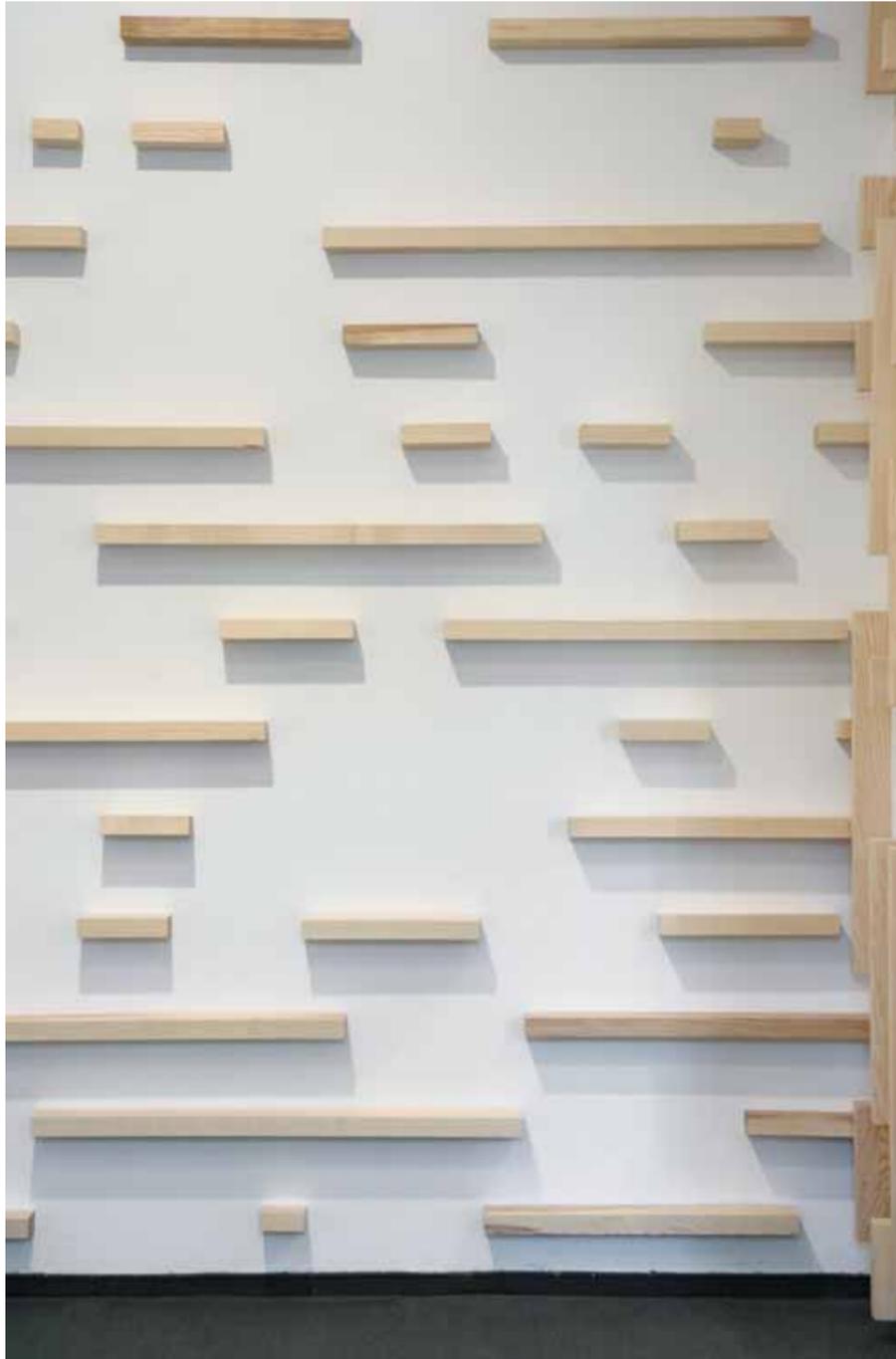


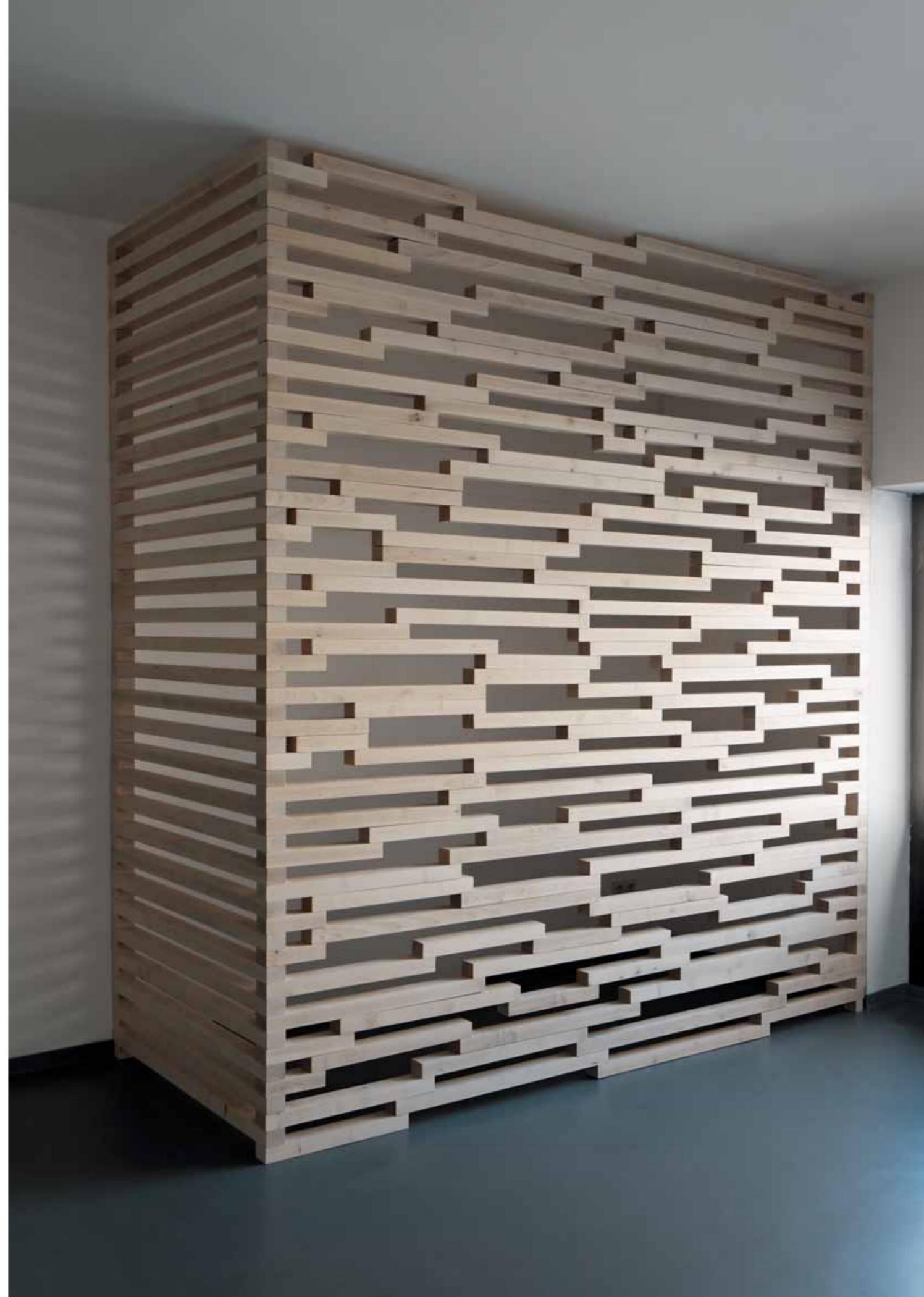
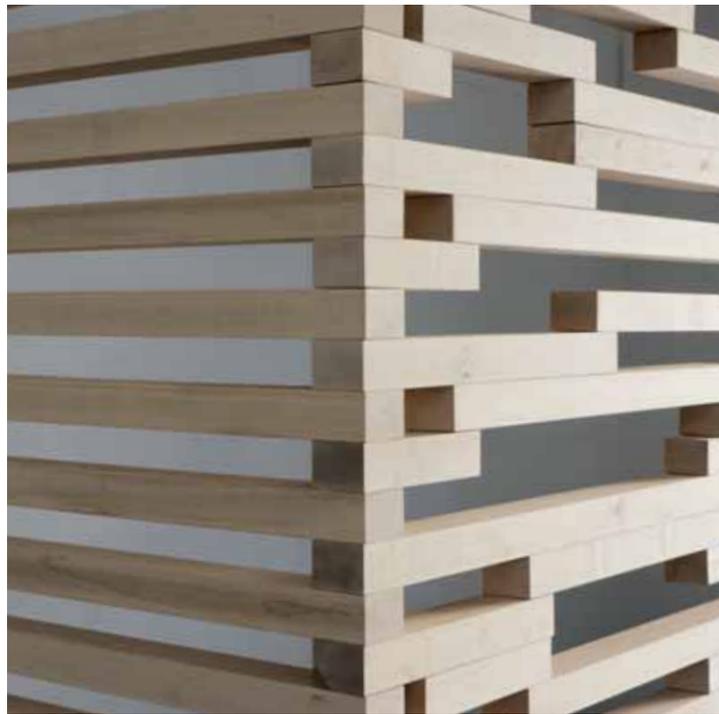




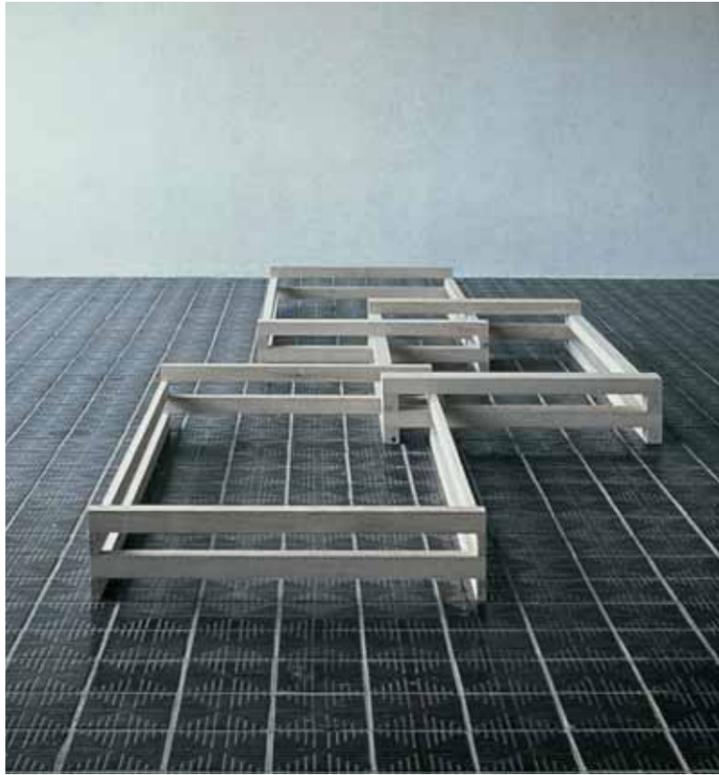














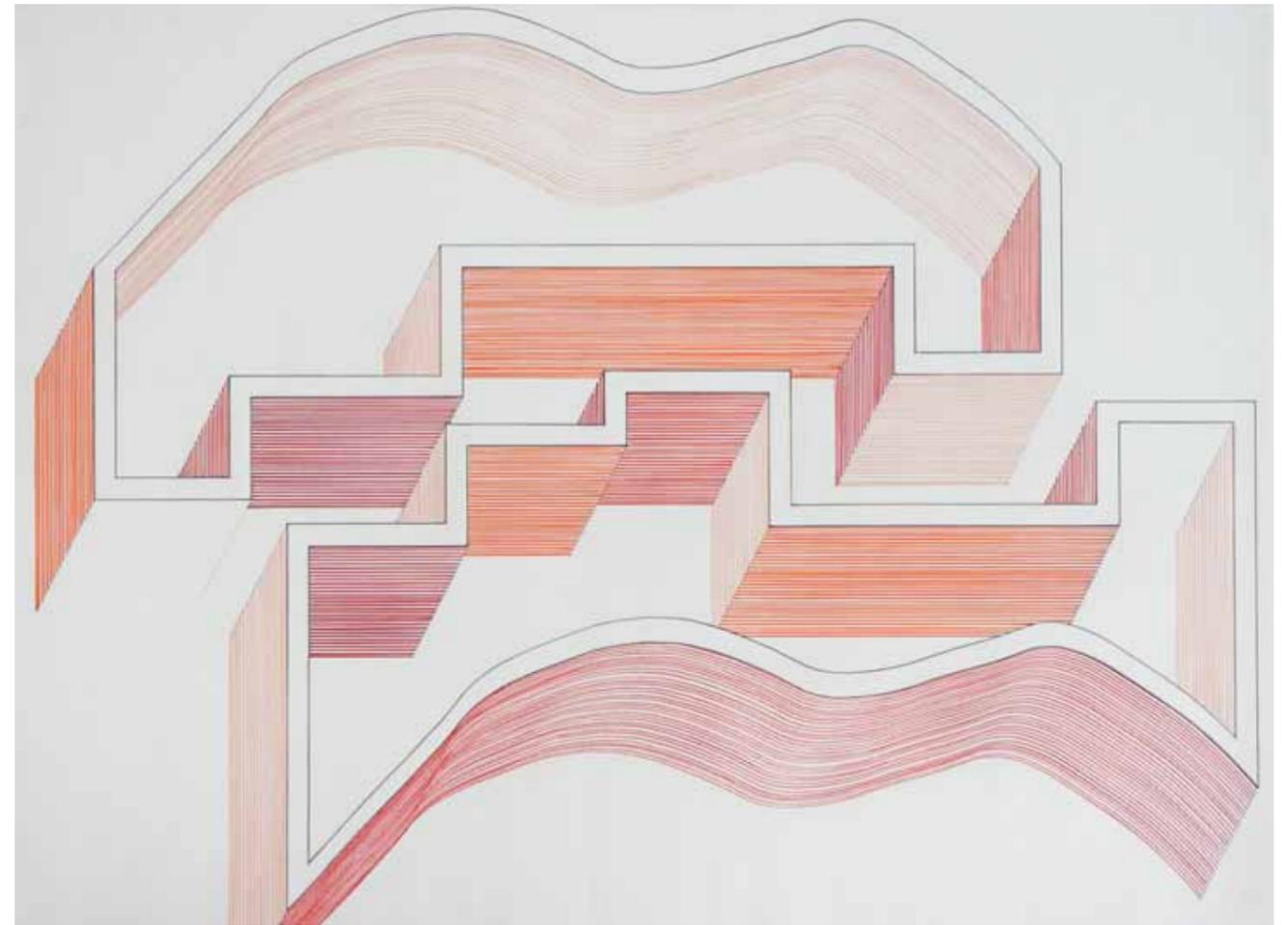


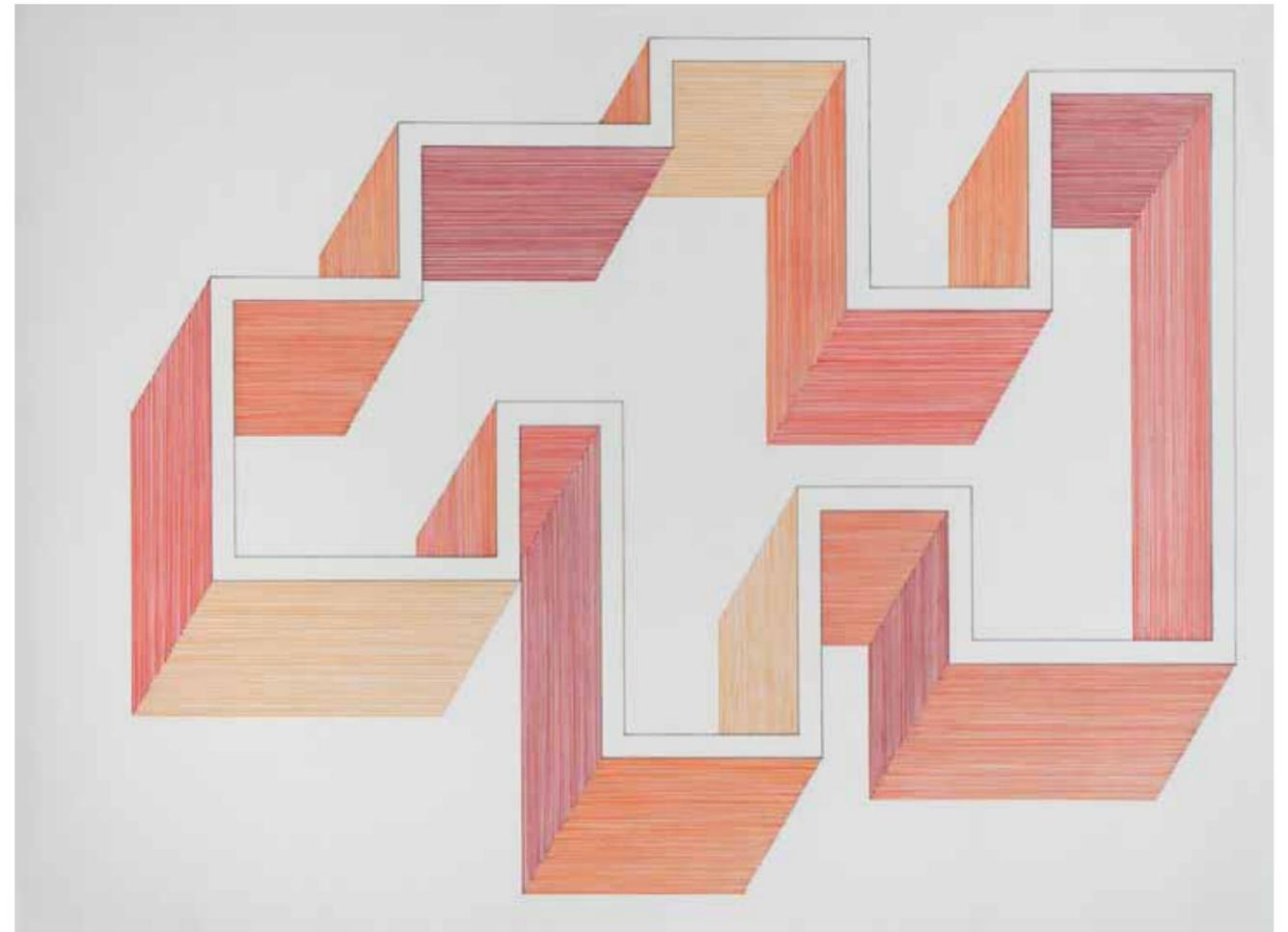
















## KUNST IN DER LOGE

Einst war es der Ort des Pförtners, des Türhüters. Dieser wachte über den Zutritt zu einer höheren Instanz. Wer dorthin gelangen wollte, musste die Loge passieren, sich kenntlich machen oder gekannt werden, brauchte einen Passierschein, musste dem prüfenden Blick des Pförtners standhalten. Wir erinnern uns an Franz Kafkas Erzählung „Vor dem Gesetz“ – der Mann vom Lande, der um Eintritt bittet. Er wird abgewiesen. Im Folgenden richtet er seine gesamten Anstrengungen, sein gesamtes Vermögen darauf, den Code zu ermitteln, – den Türhüter für seine Sache einzunehmen. Der Pförtner vertritt also an vorgelagerter Stelle eine Institution. Das Gebäude, zu dem diese Loge gehört, ist die Zentrale des Kaufhof-Vorstands, die Anfang der 1950er Jahre erbaut wurde.

Es ist ein Zwischenraum in mehrfacher Hinsicht: der kleine Bau gehört zum Hauptgebäude, auf dem Wege dorthin steht er für sich allein verbunden nur mit dem kleinen Park. Wie ein Refugium wirken Park und Loge im Gegensatz zu der spätmodernen Architektur des jüngst fertig gestellten Bürohochhauses mit seiner Glasfassade. Das Häuschen wirkt alt, wirkt veraltet, ist aber nicht wirklich alt. Es kann nicht als Überbleibsel einer untergegangenen Kultur bestaunt werden. Auch ist es nicht mehr von Nutzen für wirtschaftliche Vorgänge, dient bestenfalls als stummer Zeuge einer früheren Wirtschaftsorganisation, die noch keine elektronische Kontrolle kannte.

Helga Weihs' Intervention in dieses Szenario bricht das Schweigen, das sich um diesen unscheinbaren Bau gelegt hat. Mit den senkrecht-parallel verlaufenden roten Streifen ruft die Künstlerin die Existenz der vor sich hin dämmernden einstigen Pförtnerloge in Erinnerung. Es ist ein behutsamer Eingriff, der der vorgegebenen Architektur nicht widerspricht. Die roten Streifen verlaufen gleichmäßig von der Decke bis zum Boden, zeichnen die Beschaffenheit der Glasscheiben, Fensterrahmen und -bänke, der Fußleisten nach, passen sich also den räumlichen Gegebenheiten, dem Glatten wie den Unebenheiten an. Alle Streifen sind 15 mm breit und die leeren Zwischenräume jeweils 30 mm: ein gleichmäßiger Rhythmus, von dem Ruhe ausgehen könnte. Einerseits. Doch diese wird bereits gestört durch das Rot, das sich abhebt vom grauen Sandstein und das Auge reizt. Zudem schimmert in den Zwischenräumen das Innere der Loge: die auf der gegenüberliegenden Wand angebrachten Klebestreifen und durch diese hindurch das Grün der Bäume und Sträucher im dahinter liegenden Park hindurch. Beim Versuch **durchzublicken** beginnen die Streifen wie Stäbe zu tanzen, entfalten im Auge des Betrachters eine

## ART IN THE LODGE

Once it was the gate keeper's, the doorman's place. He watched over the access to higher authorities. Who wanted to get there, had to pass the lodge, had to make herself or himself noticed and known, need a permit, had to bear up to his scrutinizing gaze. Franz Kafka's story *Before the Law* comes to mind – the man from the country, who asks to be let in; he is denied entrance. In the following, he directs all his efforts, his entire fortune towards trying to find out the code, – to win the doorman for his plea. So in this preceding position the doorman represents an institution. The building, to which this lodge belongs, is the headquarters of the Kaufhof Executive Board, which was built in the 1950s.

It is an in-between space in more than one way: the small structure is part of the main building. On the path to the headquarters it stands by itself, connected only to the small park. Unlike the late modernist architecture of the recently completed office high-rise with the glass façade, park, and lodge the small structure seems like a refuge. The small house appears old, somewhat dated, but it is actually not old at all. It cannot be admired as a relic from a perished culture. It is no longer useful for economic activities, serves at most as a silent witness of a former economic organization, which did not yet know electronic surveillance.

Helga Weihs' intervention in this scenario breaks the silence that has surrounded this unassuming structure. With red parallel stripes running vertically from the floor to the ceiling, the artist evokes the existence of the former lodge lost in memories. It is a gentle intervention not contradicting the pre-existing architecture. The red stripes run regularly from the floor to the ceiling, tracing the quality of the glass panes, window frames and sills, the plinth, adapting to the spatial conditions, the smoothness and the unevenness. All stripes are 15 millimeters wide and the empty in-between spaces always 30 millimeters: a regular rhythm of which stillness could emanate (on the one hand). It is, however, instantly disturbed by the red, which distinguishes it from the grey sandstone, aggravating the eye. Moreover, in the in-between spaces shimmers the interior of the lodge: the stripes of adhesive tape mounted to the opposite wall and through it the green of the trees and bushes in the park behind. During the attempt to **look through** the stripes begin dancing like rods, unfolding a perspective impact in the eyes of the viewer, generating an impression of spatiality, an ostensible space in the real space of the lodge, unsettling the actual space: A back and forth in the eyes of the beholder. The regular rhythmization of

perspektivische Wirkung. Es entsteht der Eindruck von Räumlichkeit, ein scheinbarer Raum im realen Raum der Pförtnerloge, der den tatsächlichen Raum verunsichert. Ein Hin und Her im Auge des Betrachters. Die gleichmäßig rhythmisierten Streifen lehnen sich an die Raumkonstitutionen an, gehen also eine Beziehung zum Raum ein, um daraus ein Eigenleben zu entfalten. Die Loge ist dann nicht mehr der vor sich hindämmernde, funktionslos gewordene Fünfzigerjahrebau, sondern eine Skulptur, der man einiges zutraut – etwa über die architektonischen Fixierungen hinauszugehen und auch über ihre ehemalige Funktion als Checkpoint.

Und doch ruft die Streifenstruktur gerade diese Funktion in Erinnerung, erinnert sie doch optisch an einen Strich- oder Barcode, wobei bar das englische Wort Balken meint. Der Zutritt wird nicht mehr durch die Person des Pförtners in der Loge überwacht, der den abweist, der den Code nicht kennt. Ihn ersetzt eine Codierung, ein Zeichensystem, in dem Informationen gleichermaßen verschlüsselt und komprimiert sind. Anders als beim Barcode, der aus verschieden breiten, parallelen Strichen und Lücken besteht, sind jedoch die Balken in Helga Weihs' Intervention faktisch gesehen gleichmäßig. Erst im Auge des Betrachters entsteht der Eindruck von Lebendigkeit, von Bewegtheit. Wer hier Einlass begehrt, muss nicht dem Profil des Codes entsprechen; die hier geborgene Information ist nicht festgelegt. Sie ist ganz dem Denken und Fühlen des Betrachters überlassen.

Elisabeth Wagner

Eine Tonaufzeichnung vor Ort installiert abrufbar.

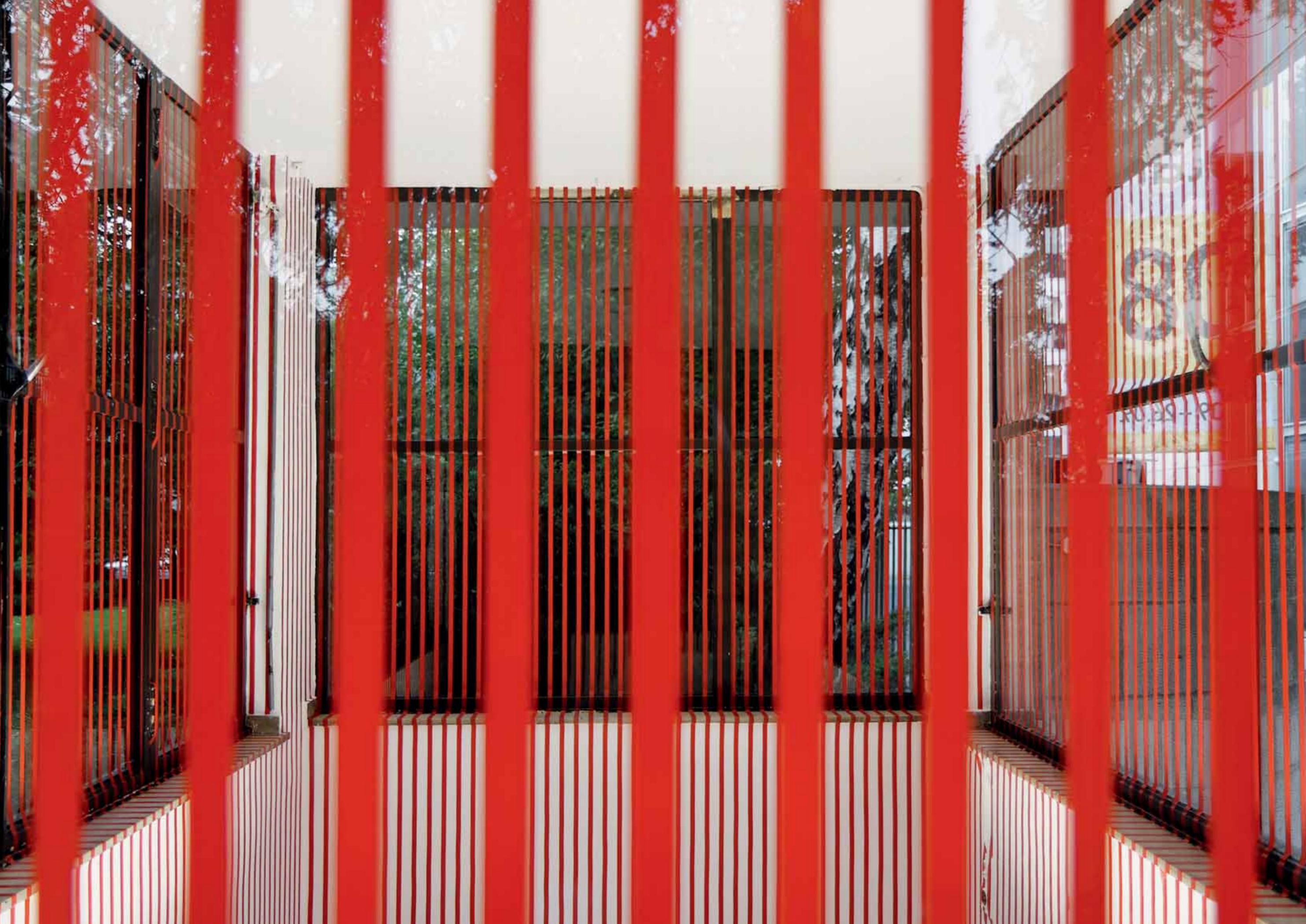
the stripes adapts to the construction of the room, establishes a relationship with the space in order to unfurl a life of its own. The lodge no longer is the abandoned building from the 1950s that has lost its function, but has become a sculpture confident to tackle something – perhaps to grow beyond the architectural fixations or its former function as a checkpoint.

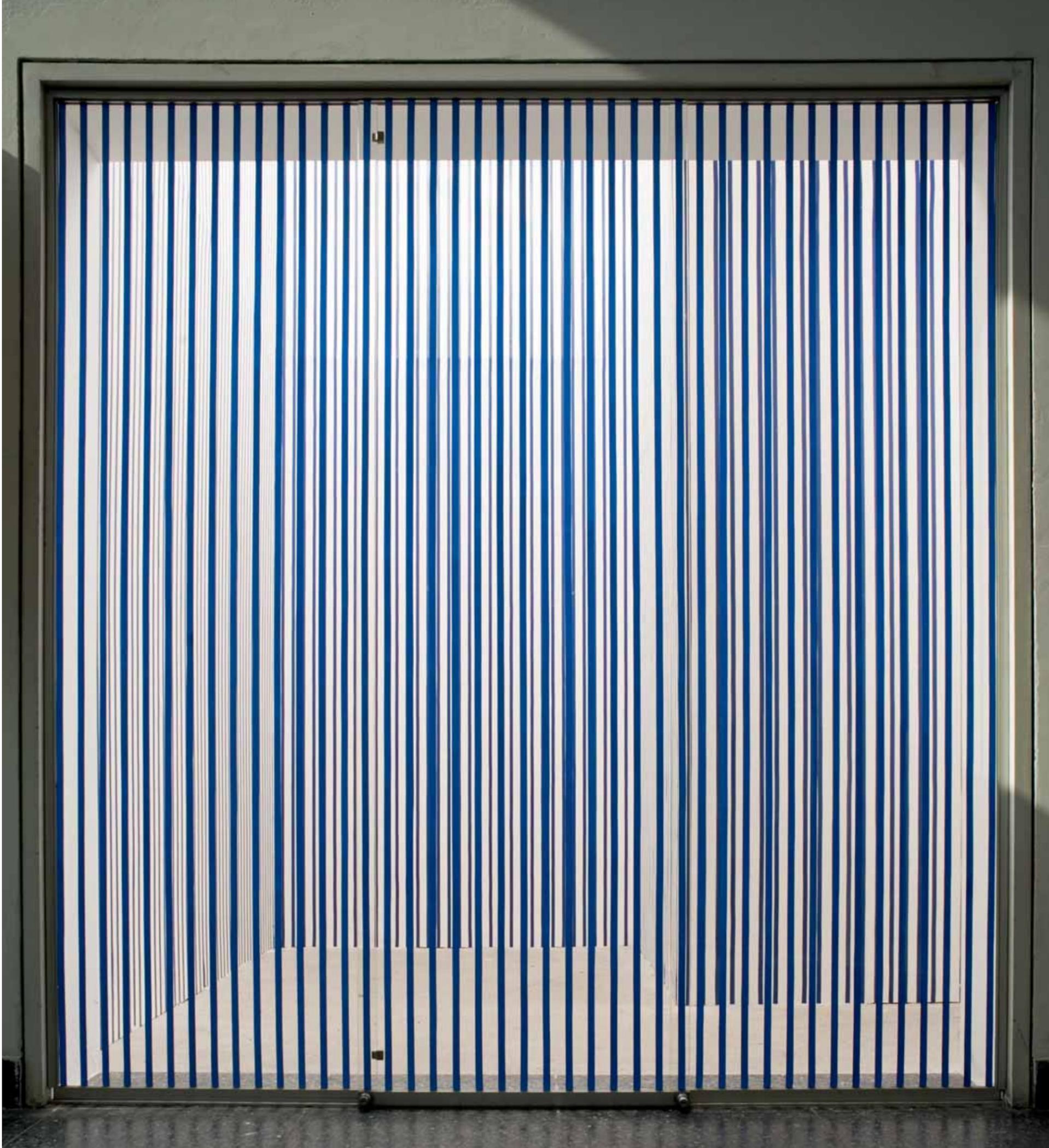
And yet the striped structure recalls just this function into memory, for it alludes optically to bar codes – the English term refers to bar or beam. The access is no longer controlled by the doorman, who denies those who don't know the code access: a codification, a sign system, in which the information is equally encoded and compressed. Unlike the bar code, which consists of parallel strokes and breaches of varying width, are the bars in Helga Weihs' intervention in fact equal. It is in the eye of the beholder where the impression of liveliness and of movement arises. Those, who desire to be let in, do not have to correspond to the code's profile; the information disclosed here is not defined. It is left entirely to the thinking and feeling of the beholder.

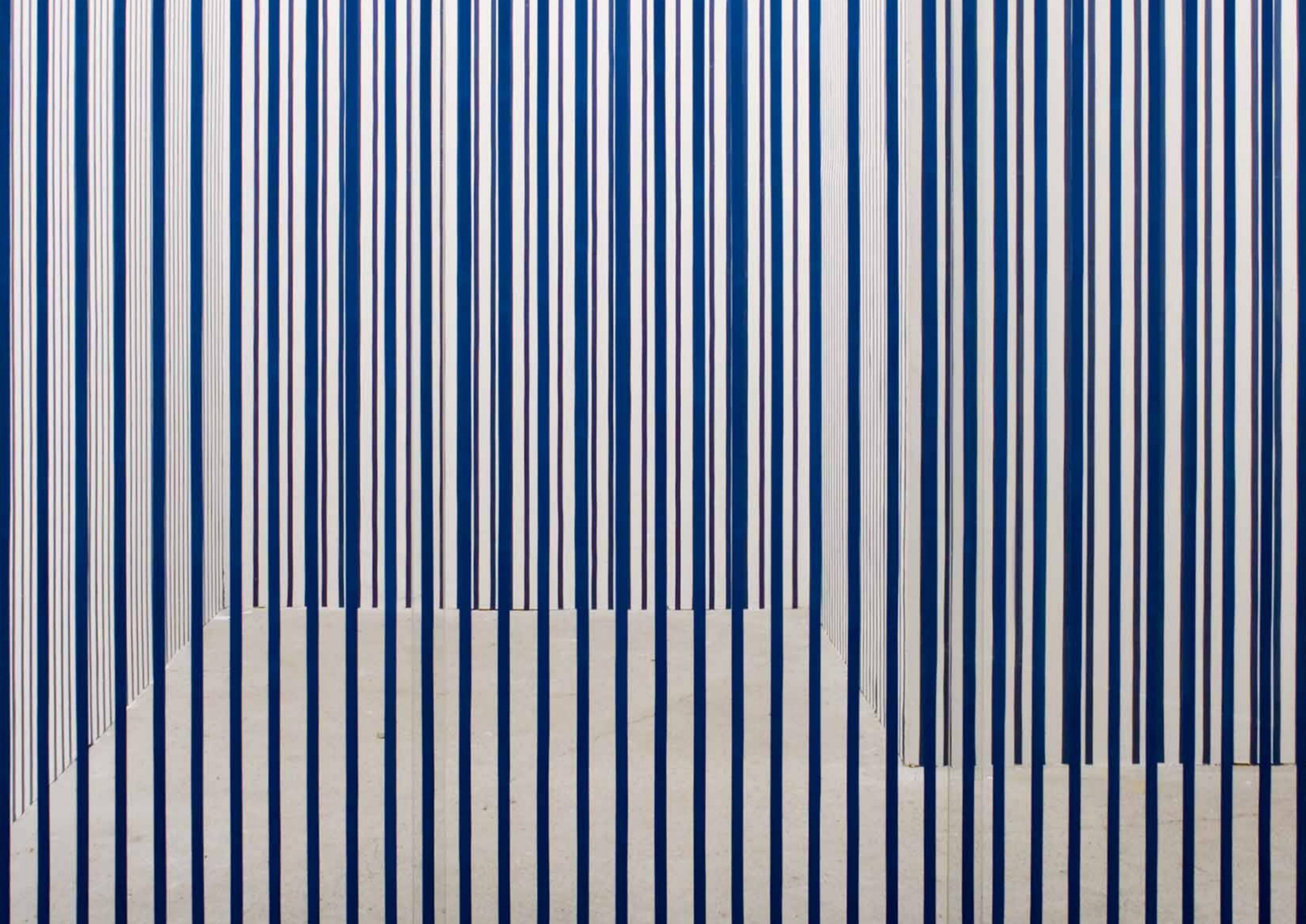
Elisabeth Wagner

A sound recording installed on location is available









Helga Weihs ist eine Bildhauerin, deren bevorzugter Werkstoff Holz ist. Sie nutzt dessen allbekannte Eigenheit, dass Holz als ein natürlich gewachsenes Material nie gleich ist, sondern entsprechend der Art und dem Wuchs des Baumes sehr unterschiedlich ist. Dies bezieht sich einerseits auf die Härte des Holzes und seine entsprechende Verwendungsfähigkeit und andererseits auf seine farblichen Kontraste.

Helga Weihs sucht regelrecht die Unterschiedlichkeit der einzelnen Hölzer, um daraus ihre abstrakten Skulpturen aufzubauen. Ihr künstlerisches Vorgehen besteht zunächst darin, die einzelnen Holzarten in horizontalen Bausteinen und in wechselnder Folge aufeinander zu schichten, wobei sie bevorzugt helle Hölzer den dunkleren kontrastreich zuordnet. Die Oberflächen ihrer Arbeiten werden oft geschliffen, manchmal mit Öl getränkt, bleiben aber ansonsten roh und damit natürlich wie das Holz selbst. Gern verwendete Hölzer sind zum Beispiel heimische Arten wie Ahorn, Birne, Eiche, Esche, Kirsche und Nussbaum oder exotische Hölzer wie Zeder, Bubinga und Zebrano.

Im Prinzip können bei ihren Skulpturen mehrere Werkgruppen unterschieden werden, nämlich generell Bodenobjekte, Wandobjekte und Interventionen, also solche Arbeiten, die speziell für einen Raum oder Ort entwickelt und konzipiert worden sind. Es können dann noch solche von organischer Form und solche von geometrischer Form unterschieden werden. Bei den geometrischen Wandobjekten wurden bisweilen Funktionsträger der Architektur, wie zum Beispiel Konsolen, übernommen und zu einer freien Skulptur fortentwickelt.

Generell bestehen ihre nach strengen Regeln durchdachten Arbeiten aus einem vorab ausgedachten, ja in einigen Fällen regelrecht ausgetüftelten Architektursystem, das auf einzelnen Bausteinen beruht, die nun systematisch zu einer Skulptur aufgebaut werden. Trotz dieser Strenge der Konzeption haben ihre Werke für mich aber auch etwas Spielerisches an sich, etwas Leichtes, sogar die blockhafte Wand HK-I-2003]. Der einzelne Baustein ist natürlich nichts. Erst in der Gesamtheit aller Bausteine und in der Gesamtansicht der fertigen Skulptur entsteht das Werk, das es zu bewundern gilt. Genau hierauf bezieht sich der von ihr gewählte Ausstellungstitel „Das Sublime der Dinge“, also das Erhabene und das Gesteigerte der Dinge. Kraft der Kunst ist es möglich, den einzelnen Baustein, den Klotz, die Leiste, zu etwas Größerem und Bedeutenderem zu steigern.

Regina Erbenraut stellte ein weiteres, wichtiges Phänomen fest: „Wo immer Helga Weihs ihre Skulp-

Helga Weihs is a sculptor whose preferred material is wood. She utilizes the universally known singularity that wood, as a naturally grown material, is never the same, but actually quite different, depending on the species and growth of the tree. On one hand, this refers to the hardness of the wood and its respective use, and on the other hand, to its color contrasts.

Helga Weihs searches out these differences in each individual species of wood in order to build her abstract sculptures. Her artistic approach consists primarily of layering the individual types of wood, alternating sequence of light and darker types of wood. The surfaces of her works are often sanded, sometimes oiled, but otherwise are kept raw as natural wood. She favors domestic species such as maple, pear, oak, ash, cherry, and walnut, or exotic wood like cedar, bubinga, and zebrano.

Essentially, several work groups can be distinguished in her sculpture, for example, floor pieces, wall pieces, and interventions – works which are conceptualized and developed for a specific space. They can also be classified in those of organic form and those of geometric shape. The geometric wall pieces occasionally become functional elements of architecture such as consoles, integrated and further developed into a free sculpture.

Generally her works, which are well thought through according to strict rules, follow a preconceived, in some cases extremely subtle architectural system based on individual building blocks, which are systematically built up into a sculpture. Despite the precision of the conception her works have also something playful, something light, even the blocky wall HK-I-2003. The individual building block is of no importance. Only in the entirety of all building blocks and in the overall view of the completed sculpture, does the sculpture emerge that we admire. Precisely this is underlined by the exhibition title *The Sublime of Things*, i.e., the sublime and the spiritual of things. Art makes it possible to elevate the individual building block, the log, or the bar into something more encompassing, more significant.

Regina Erbenraut pointed out another important phenomenon: *“Wherever Helga Weihs places her sculptures – be it in a former factory hall, in a gothic church, in a museum space, or in her own studio – they immediately engage into a dialogue, an almost interdisciplinary discourse with the surrounding architecture.”* Often she picks up on the floor plan of the exhibition space using it as an inspiration for the development of a new work. These could, for example, be the corner stones of a church or, as in Beckum, a reversed perspective based on the floor

turen aufstellt - ob in einer ehemaligen Fabrikhalle, einem gotischen Kirchenbau, ob im musealen Raum oder im eigenen Atelier - sie nehmen augenblicklich den Dialog, den gewissermaßen interdisziplinären Diskurs mit der umgebenden Architektur auf.“<sup>1</sup> Oft greift sie den Grundriss des Ausstellungsortes auf und nimmt ihn als Anregung für die Entwicklung einer neuen Arbeit. Dies können zum Beispiel die Grundpfeiler einer Kirche sein oder wie in Beckum, die Umsetzung einer Klapp-Perspektive anhand des Grundrisses und der Wände eines einzelnen Raumes. Und wenn man sich die große, bis an die Decke reichende Wand HK-I-2003 im historischen Ratssaal des dortigen Stadtmuseums anschaut und diese mit den alten Farbglassfenstern im Raum vergleicht, so stellt man fest, dass die wie Bausteine aufeinander geschichteten Hölzer plötzlich eine eigenartige Nähe zu den ebenfalls an- und aufeinander gesetzten Glasscheiben der Buntglasfenster besitzen.

Ein weiterer Raum erhielt durch einen umlaufenden gestreiften Fries eine völlig neue Raumwirkung. Als Betrachter erkennt man es daran, dass die Blicke jetzt den Friesen folgend ständig im Raum umhergelenkt werden. Gerade die raumgreifenden Arbeiten sind daher nie ein Monolog, sondern ein interessantes Zwiegespräch mit ihrer architektonischen Umgebung. Wie sehr es auf den Standpunkt des Betrachters ankommt, auf seinen räumlichen wie auch auf seinen geistigen Standpunkt, zeigt noch einmal die zunächst den Raum sperrende Wand HK-I-2003 im historischen Ratssaal. Trat man jedoch an die Fenster heran und betrachtete die Wand in ihrer Diagonale, so war sie plötzlich verschwindend klein geworden und man wunderte sich über die vorher erlebte Raumwirkung sehr.

Innerhalb der Bildenden Künste darf die Bildhauerei von Natur aus einen besonderen Platz beanspruchen, geht es doch bei ihr stärker als zum Beispiel bei der Malerei oder der Zeichnung darum, den Raum dreidimensional nach eigenen Vorstellungen mit Material zu kombinieren. Dies trifft in besonderem Maße auf Helga Weihs zu, da sie nicht nur raumdenkend arbeitet, sondern Werke erstellt, bei denen der Übergang zwischen Skulptur und Architektur fast fließend ist. Dies bezieht sich beispielhaft auf ihre Arbeit Raum-1-2005, die einerseits Skulptur ist, die aber ebenso modellhaft eine Voraussetzung sein könnte für ein zu bauendes Haus. Es wurde so konzipiert, dass der Betrachter die offenen, lamellenartigen Strukturen wahrnimmt, doch dann in der Seitenansicht feststellt, dass von dort aus gesehen Verschllossenheit vorherrscht.

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass das bildhauerische Denken von Helga Weihs, und dies erkennt man besonders an der Skulptur *Japanese distance\_2007*, sich im fernöstlichen Gedankengut spiegelt. Und dort gilt traditionell die Architektur als

plan and the walls of an individual room. Regarding the tall wall-like sculpture *HK-I-2003* in the historical town hall of the municipal museum and comparing it with the old stained-glass windows of the room, one begins to realize that the layered construction of the wooden building blocks suddenly develops a curious resemblance to the equally layered glass panes of the stained-glass windows.

Another room received a completely new spatial perspective through a frieze along the walls. The viewer notices that his eyes are constantly led around the room following the frieze. Especially the space encompassing object is therefore never a monologue, but an interesting dialogue with the surrounding architecture. How essential the viewer's vantage point, his spatial as well as his or her spiritual point of view is, is revealed by the wall *HK-I-2003* in the historical city hall, which initially blocks the space. Standing near the windows and discerning the wall as a diagonal, the viewer suddenly recognizes that it is almost unsubstantially small, leaving one quite puzzled about the first impression of the size in space.

In the fine arts, sculpture may by nature occupy a special position, for sculpture, more than for example painting or drawing, is more deeply concerned with the relationship between space and material. This is particularly so for Helga Weihs, since she not only conceives objects in space, but also creates works of art, in which the transition between sculpture and architecture is almost fluid. Her sculpture *Space-1-2005*, exemplifies this statement, for it is on the one hand, a sculpture but on the other hand could be a preconceived model for the construction of a house. It was conceptualized in a way that the viewer perceives the open, lamellar structures, but then in the lateral view recognizes that closeness dominates.

Here it should be mentioned that Helga Weihs' sculptural thinking, and this is particularly recognizable in the sculpture *Japanese Distance\_2007*, reflects in Far-Eastern thought. There architecture is traditionally revered as the mother of all arts not least because it has the important task of building housing for people so that they can feel comfortable, which is important for the life and achievement of these people. Typical for Far-Eastern architectural thinking is the construction of loosely joined individual compartments or building blocks, which can be put together with great variation. It only needs to be coherent. A solution found once needs not be definitive but can be modified when the circumstances have changed. *HK-I-2003*, for example, has been presented in completely different ways in accordance with the respective exhibition spaces. The space determines the rules according to which Helga Weihs works.

die Mutter aller Künste, nicht zuletzt deshalb, weil ihr die wichtige Aufgabe zukommt, Häuser – Behausungen – für Menschen zu bauen, damit diese sich darin wohl fühlen, was wichtig ist für das Leben und die Leistung dieser Menschen. Typisch für fernöstliches Architekturdenken ist der Aufbau in einzelnen Kompartimenten oder Bausteinen, die locker zueinander gefügt sind, wobei der Aufbau so oder auch anders erfolgen kann. Er muss nur in sich stimmig sein. Eine einmal gefundene Lösung muss nicht endgültig sein, sondern kann bei geänderter Sachlage auch anders erfolgen. So wurde *HK-I-2003* schon manches Mal je nach Ausstellungsort völlig anders präsentiert. Der jeweilige Ort bestimmt die Regeln, nach denen Helga Weihs arbeitet.

Denn sie ist räumlich denkende Bildhauerin durch und durch, erstellt aber auch Zeichnungen, die ihren dreidimensionalen Skulpturen vorausgehen und diese quasi vorwegnehmen. Ihre Arbeiten sind derart komplex, dass ohne gedankliche Konzeption und vorherige Zeichnung nicht gearbeitet werden kann. Die handwerkliche Umsetzung ist dann der zweite Schritt und führt zu den Resultaten, die uns dann vor Augen stehen. Die eigentliche Arbeit aber ist eine geistige und die Kunst besteht darin, sich in der Theorie Dinge vorzustellen, die dann später gültige und stimmige Realität werden sollen. Hierzu erfordert es große Kenntnis, Sensibilität im Umgang mit Körpern und Räumen und vor allem große künstlerische Erfahrung.

Die Arbeiten von Helga Weihs wie auch ihre Präsentation in den jeweiligen Räumen haben sehr viel zu tun mit einem feinen Gespür für Ordnung und Anordnung. Dies betrifft den Aufbau ihrer Arbeiten aus Einzelteilen wie auch deren Gesamtpräsentation in einem Raum. Die mittelalterliche Kunstphilosophie bezeichnete dies als „ordo“. Und was Ordnung ist, definierte bereits der Kirchenvater Augustinus im frühen 5. Jahrhundert auf ebenso simple wie treffende Weise in seinem Werk „Über den Gottesstaat“: „Ordo ist die Zusammenstellung gleicher und ungleicher Dinge durch Zuweisung des einem jeden zukommenden Standortes.“ [De civitate Dei XIX, 13]. So einfach kann alles sein, wenn man Gleiches und Ungleiches passend zueinander fügt.

Martin Gesing

She is a spatially thinking sculptor through and through, who also creates drawings which precede her three-dimensional sculptures, more or less anticipating them. Her works are so complex that without prior drawing and intellectual conception the realization can not begin. The actual construction is only the second step, which leads to the solutions that we see. The actual work is mental and the art is in imagining things, which will later become valid and coherent reality. This, however, requires knowledge, sensibility in handling volumes and spaces, and extensive artistic experience.

Helga Weihs' works of art and their presentation in specific spaces have much to do with a subtle sense for order and arrangement. This refers to both the construction of her sculptures out of individual parts, as well as their completed presentation in a space. The medieval philosophy of art calls this *ordo*. And what *ordo* means has been defined in both a simple and apt way by church father Augustine in the early fifth century in his treatise *The City of God*: "Ordo is the configuration of similar and dissimilar things according to individual space." [De Civitate Dei XIX, 13]. It can be that simple if similar and dissimilar things are joined in harmony.

Martin Gesing

<sup>1</sup> Helga Weihs, Linie2, Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V., 2003, S.4.

<sup>1</sup> Helga Weihs, Linie2, Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V., 2003, S.4.

## Dialektik von Gefühl und Ratio

Der erste Impuls gegenüber den Arbeiten von Helga Weihs ist das Bedürfnis, sie anzufassen, über die Oberfläche zu streichen, das Holz zu fühlen und seinen spezifischen Materialgeruch wahrzunehmen.

Dies gilt vor allem für die frühen Arbeiten.

Die abgerundeten Formen mit der geschliffenen Oberfläche evozieren organische Formverläufe. Gewachsenes kommt einem in den Sinn. Schwellungen und Rundungen unterstreichen dies. In einem erst sich allmählich einstellenden Reflektionsprozess wird man allerdings der Strukturen dieser Formen gewahr. Sie werden markiert durch die unterschiedlichen Farben der verwendeten Hölzer. Der Wechsel von Hell und Dunkel erscheint in einer zur Gesamtform kontrastierenden Regelmäßigkeit. Zum ersten Mal wird einem die Dialektik bewusst, die die Skulpturen von Helga Weihs bestimmt. Es ist eine Dialektik von Ratio und Gefühl. Von der Ansprache des Gefühls durch die Evokation des Haptischen und damit Organischen und der Aufforderung, die Struktur des Objektes zu entschlüsseln, sie auf die Gesamtform zu beziehen.

Das aber erweist sich schnell als schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Die regelmäßige Schichtung der unterschiedlichen Holzarten lässt auf ein konstruktives Kalkül schließen, das der Form einbeschrieben ist und das sie letztendlich legitimiert. Die von der Skulptur ausgehende Anmutung entzieht sich allerdings einem auf Rationalität gründenden Kalkül, sie bleibt willkürlich, geheimnisvoll, das Gefühl des Betrachters ansprechend.

Dass Helga Weihs ausschließlich in Holz arbeitet, hat mit dieser Dialektik unmittelbar zu tun. Holz ist ein „lebendes“ Material. Es verändert sich in der Zeit, hat einen spezifischen Geruch und eine unterschiedliche Härte. Die Verarbeitung von Holz erfordert eine stupende Materialkenntnis ebenso wie eine handwerkliche Fertigkeit, die heute in der bildenden Kunst kaum noch gefragt zu sein scheint. Man erinnert sich angesichts der Skulpturen dieser Künstlerin sofort an Gebilde der Kunstschreinerei, die man vielleicht sogar aus zurückliegenden Jahrhunderten wahrgenommen hat. Aber die Skulpturen verbergen die handwerklichen Methoden, denen sie sich verdanken. Ein Kollege von Helga Weihs, der südtiroler Holzbildhauer Walter Moroder, der eine profunde Lehre als Holzschnitzer in seiner von diesem Handwerk bestimmten Heimat hinter sich hat, trennt den Herstellungsprozess einer Skulptur streng von ihrer künstlerischen Idee. Das „Schnitzen“ sei „erlernbar“, sagt er, die Figur, respektive die Skulptur, entstehe demgegenüber im Kopf. Bei Helga Weihs ist ein Blick auf ihre Zeichnungen eine Möglichkeit, sich dem Geheimnis

## Dialectic of feeling and rationality

The first impulse when one is confronted with Helga Weihs' sculptures is a need to touch, to stroke across their surfaces, to feel the wood, and to become aware of their specific materiality. This pertains particularly to the early works. Their rounded forms and smooth surfaces evoke an organic progression of form. Something grown comes to mind. This is underlined by swellings and curvatures. In a process of reflection, which arises gradually, one begins to recognize the structures of these forms, which are marked by the various colors of the used wood. The change from light to dark appears in a regularity that contrasts with the entire form. For the first time one begins to notice the dialectic, which defines Weihs' sculptures. It is a dialectic of rationality and feeling which addresses the feeling through the evocation of the haptic, i.e., the organic, and is at the same time an invitation to decipher the structure of the object and to relate it to the entire form.

This quickly proves to be difficult, if not impossible. The regular layering of the different species of wood indicates constructive calculation, which is inscribed in the form and ultimately legitimizes it. The look-and-feel that emanates from the sculpture defies calculation grounded in rationality. It remains arbitrary, arcane, addressing the feeling of the viewer.

That Helga Weihs works exclusively in wood is resulting directly from this dialectic. Wood is a "living" material. It changes over time, has a particular smell and varying densities. Working with wood requires a profound knowledge of the material as well as precise workmanship, a capability which seems hardly in demand in the fine arts today. Looking at Weihs' sculptures, one is instantly reminded of art joinery of past centuries, which one might have seen. The sculptures are concealing the work skills with which they were created. One of Weihs' colleagues, the South Tyrolean wood sculptor Walter Moroder, who completed a thorough apprenticeship as a wood sculptor in this craft, which is specific to his homeland, separates the production process of a sculpture strictly from its artistic conception. The "carving" can be "learned," he says, the figure, e.g., the sculpture, however, evolves in the head. Looking at Helga Weihs' drawings provides an opportunity to approach the secret of her sculptures. These works on paper appear like architectural drawings. Measurements are recorded, curvatures (in the early works) are precisely executed, and the spatial dimensions of the sculpture developed according to the drawing are precisely documented. These color drawings are missing the element of the haptic,

ihrer Skulpturen zu nähern. Wie Architektenzeichnungen wirken diese Arbeiten auf Papier. Maßeinheiten werden da notiert, Kurvaturen (in den frühen Arbeiten) werden genau ausgeführt und die räumlichen Ausmaße der aus der Zeichnung entwickelten Skulptur werden präzise angegeben. In diesen farbigen Zeichnungen fehlt allerdings das Element des Haptischen, das die endgültige Skulptur zunächst optisch-gefühlsmäßig definiert. Sie sind in erster Linie Konstruktionszeichnungen und betonen so den konstruktiven, den rationalen Charakter der Skulptur. Aber bei genauerem Hinsehen erweist sich dann doch, dass auch das der Skulptur schließlich Spezifische, die organische Anmutung also, bereits in der Zeichnung angelegt ist. Das erreicht die Künstlerin durch die Verwendung von Farbstiften, mit denen sie vor allem die Rundungen betont und die später als Ausdehnung erscheinende Gesamtform akzentuiert. Vor allem in diesen Zeichnungen, die man zunächst als Konstruktionsskizzen wahrnimmt und erst auf den zweiten Blick in ihrer ästhetischen Eigenständigkeit begreift, wird das dialektische Verfahren einsichtig, das vor allem den frühen Arbeiten mit ihren organisch anmutenden Formen zugrunde liegt.

Zweierlei bleibt dabei festzuhalten: Zum einen kommt es Helga Weihs bei allem Kalkül darauf an, eine Anmutung zu evozieren, die aus dem Gefühlshaushalt des Betrachters gespeist wird. Wir sind darauf optisch trainiert, organische Formen, die uns aus der Natur vertraut sind, auf unsere ästhetische Wahrnehmung zu projizieren. Diese in unserem optischen Gedächtnis gespeicherten Formen werden von uns allerdings nicht hinterfragt. Die der Natur zugrunde liegenden Konstruktionsprinzipien sind nicht mitgespeichert, weil das optische Ergebnis als eindeutig und gegeben akzeptiert wird.

Damit indessen kann sich eine Künstlerin heute nicht mehr zufrieden geben, diese Formen zu reproduzieren wäre der reine Naturalismus, ästhetisch also leer. Helga Weihs, das kann man an der Entwicklung ihrer Arbeiten ablesen, hat diese Gefahr von Anbeginn ihrer Holzarbeiten gespürt. Die Verwendung von unterschiedlich farbigen Hölzern und einer rational entschlüsselbaren Reihung oder Strukturierung wirkt dem organischen Aspekt entgegen, ohne ihn allerdings aufzuheben. Es kam offenbar auf die Verbindung zweier nicht zu vereinbarenden Prinzipien an, die sich erst in der ästhetischen Form der Skulptur miteinander zu einer Synthese zusammenfinden. Nur die überzeugende Großform legitimiert bei diesem Verfahren den dialektischen Ansatz.

which defines the final sculpture visually and emotionally. These drawings are primarily construction drawings, underlining the constructive, the rational character of the sculpture.

On closer inspection, we notice that the sculpture's specific essence, its organic look-and-feel, is already contained in the drawing. The artist achieves this by means of color pencils, with which she specifically accentuates the curvatures and the circumference of the ultimate form (*gesamtform*). Especially in these drawings, which at first look like construction drawings and only at second glance reveal their aesthetical independence, the dialectic procedure, on which especially the early works alluding to organic form are based, becomes clear and comprehensible.

Two things are important: On the one hand, Weihs' calculations try to evoke an impression fed by the viewer's emotional reservoir. We are visually trained to project organic forms, which are familiar to us from nature, into our aesthetical perception. We no longer question these forms, which are stored in our visual memory. On the other hand, we do not store in our memory the construction principles on which nature is based, because their visual result is accepted as definite and given.

A contemporary artist cannot settle for this. Reproducing the forms of nature would be pure naturalism, therefore be aesthetically empty. Weihs, as can be deduced from the development of her work, has been aware of this danger in relation to her wood sculptures from the beginning. By using wood of various color as well as a collating sequencing and structuring that can be rationally deciphered, she counteracts the organic aspect without canceling it out. This obviously resulted from the combination of two disparate principles, which primarily unite to a synthesis in the sculpture's aesthetical form. Only the convincing large form legitimizes the dialectic approach in this procedure.

It cannot be overlooked that this work phase reached its limits relatively quickly. Although the repertoire of forms could be easily proliferated, the internal counter pole or the "counter bearing", as Helga Weihs refers to it with a term derived from the construction theory, remains equal. Only the layering of the differently colored wood is able to accentuate the constructive level and to reveal the dialectic in its aesthetical dimension. Helga Weihs recognized this and drew a radical conclusion completely abstaining from organic structures.

The sculptures are now defined by horizontal layering, in which the constructive principle, which

Es ist indessen nicht zu übersehen, dass diese Werkphase relativ bald an eine Grenze gestoßen ist. Zwar ließe sich das Repertoire der Formen leicht vervielfältigen, aber der interne Gegenpol, das „Widerlager“, wie es bei Helga Weihs auch mit einem Begriff aus der Konstruktionslehre genannt wird, bleibt im Grunde gleich. Nur die Schichtung der unterschiedlich farbigen Hölzer kann die konstruktive Ebene akzentuieren und damit die Dialektik in ihren ästhetischen Ausmaßen kenntlich machen. Helga Weihs hat dies erkannt und daraus eine radikale Konsequenz gezogen, indem sie auf die organischen Strukturen gänzlich verzichtet.

Es folgen nun Arbeiten, die von horizontalen Schichtungen bestimmt sind, in denen also das konstruktive Prinzip, das bereits in den früheren Arbeiten manifest war, zum allein Bestimmenden für die endgültige Form wird. In einer Ausstellung im Kölner Lutherturm hat Helga Weihs für eine Installation ihr Material, das Holz, verlassen und einen Ring aus Ziegelsteinen gebaut. Sie verweist damit auf das Strukturprinzip von gemauerten Bauten, Wänden, Schächten etc. Dass ist ein Zeichen dafür, dass die Künstlerin sich sehr bewusst mit der Historie dessen auseinandersetzt, was sie in autonomer Setzung für ihre Arbeiten verwendet. Tatsächlich erinnern die nun entstehenden Arbeiten mit ihrer horizontalen Schichtung sehr an Ziegelmauerwerke, wie wir sie seit Jahrhunderten kennen. In gewisser Weise bedient sich Helga Weihs hier erneut einer optischen Konstante unserer Kultur, die in unserem Gedächtnis aufgehoben ist, ebenso wie die Naturformen. Bei diesen Arbeiten, deren Wesensmerkmal die horizontale Schichtung ist, fällt das Moment des Haptischen, das die früheren Skulpturen wesentlich geprägt hatte, nahezu vollkommen weg. Zwar ist die „lebendige“ Präsenz des Holzes auch hier noch zu spüren, aber die Oberfläche wird nun nicht mehr (jedenfalls in der Regel) geschliffen, die Oberflächen der einzelnen Elemente laden nicht mehr unmittelbar dazu ein, sie zu berühren. Dafür tritt nun das Konstruktive, die Struktur der Arbeit in den Vordergrund. Es ist natürlich nicht verwunderlich, dass Helga Weihs zunächst Wände herstellt. Sie ermöglichen es ihr, die regelmäßigen Schichtungen zur Geltung zu bringen und aus der ihnen zugrunde liegenden Einzelform eine Großform zu schaffen. In der Ästhetik der sechziger Jahre sprach man vor allem in der konstruktiven Kunst von „Megazeichen“, zu denen sich bestimmte Strukturen optisch verbanden. Bei den Arbeiten von Helga Weihs allerdings ist die Gesamtform der Skulptur das Megazeichen, während die Binnenstruktur ästhetisch nur unterstützenden Charakter hat. Dabei geht die Künstlerin bis an die Grenze der Minimal-Art, wenn sie eine einfache Schichtung stehen lässt. Die unterschiedlichen Hölzer ergeben nicht nur die Akzentuierung der

already manifested in earlier works, becomes the determining element of the ultimate form. For an exhibition in the Lutherturm in Cologne, Helga Weihs abandoned her material wood for an installation, building instead a ring of bricks, which was a reference to the structural principle of brick buildings, walls, ducts, etc. This is just another indication, how very conscientiously the artist traces the history of the materials, which she chooses deliberately and autonomously for her works. The sculptures, which now emerge through horizontal layering, are indeed reminiscent of brick walls as we have known them for centuries. Helga Weihs actually uses yet another visual constant of our culture, which is stored and as deeply anchored in our memory as the forms of nature. In these sculptures, whose characteristic element is the horizontal layering, the momentum of the haptic, which is so typical for the earlier sculptures, is almost completely abandoned. Though the “lively” presence of the wood is still felt, the surfaces are no longer sanded (at least as a rule) and the surfaces of the individual elements no longer invite to touch them. Instead – the constructive, the structure of the work moves to the foreground. It is certainly not surprising that for the time being Helga Weihs builds walls, for they allow her to underline regular layering and to build a large form from the individual elements on which it is based. In the aesthetics of the 1960s, foremost in constructive art, one spoke of “mega signs” to which specific structures combined visually. In the works of Helga Weihs, however, the entire form (*gesamtform*) of the sculpture is the mega sign, while the interior structure has only a supportive function aesthetically. Yet the artist tests the limits of Minimal Art, when she lets a simple layering stand. The various species of wood not only define the accentuation of the layers and thereby the structure of the wall, they also evoke a change in the impression of the material’s look-and-feel. One does not have to know which species of wood Helga Weihs uses in each single case in order to sense that the wood is of very different consistency. In each case they seem to have a different weightiness, which is balanced out in the entire structure, but lends to the sculpture an additional aesthetical rhythm.

Regina Ebentraut has found a beautiful phrase, which is also suited to avoid an overly strong accentuation of the constituting structure, e.g., of the rational. She writes: “Here, too, the irregular syncopic rhythms neither follow mathematical calculation nor random, but have been placed according to the artist’s aesthetical sense in the same way as a jazz musician abandons himself to the free improvisation of his musicality...” However, to this would have to be added that even the jazz musician cannot create without the

Schichten und damit die Struktur der Wand, sondern sie evozieren auch einen Wechsel der Materialanmutung. Man muss nicht wissen, welche Hölzer Helga Weihs im Einzelnen verwendet um zu spüren, dass diese Hölzer von sehr unterschiedlicher Konsistenz sind. Sie scheinen eine jeweils unterschiedliche Schwere zu haben, was sich zwar in der Gesamtstruktur aufhebt, aber einen zusätzlichen ästhetischen Rhythmus in die Skulptur bringt. Regina Ebentraut hat dafür eine schöne Formulierung gefunden, die auch dazu geeignet ist, eine allzu starke Akzentuierung der konstruktiven Struktur, also des Rationalen, zu vermeiden. Sie schreibt: „Die unregelmäßigen, synkopischen Rhythmen folgen auch hier weder mathematischem Kalkül noch dem Zufall, sondern sind nach dem ästhetischen Empfinden der Künstlerin gesetzt, so, wie sich ein Jazzmusiker bei der freien Improvisation seiner Musikalität überlässt...“

Nun wäre dem allerdings hinzuzufügen, dass auch dieser Jazzmusiker nicht ohne die konstruktive Basis der Parameter der Musik auskommt. Ebenso ist bei Helga Weihs ein Grundmuster, oder besser gesagt eine Grundstruktur zu erkennen, die als konstruktive Basis die ästhetische Legitimation ausmacht.

Man kann das anhand der verschiedenen Ausstellungen der letzten Jahre auch an einem anderen Phänomen festmachen. Helga Weihs reagiert mit ihren Skulpturen grundsätzlich auf den ihr zur Verfügung gestellten Raum. Dabei erweist sich das „System“ in seiner Anwendung auf sehr unterschiedliche Raumkonzepte als außerordentlich wandlungsfähig. In Schwelm beispielsweise fand die Künstlerin einen Raum vor, in den sie kaum Skulpturen stellen konnte, weil die Fensteranordnung dies nicht zuließ. Helga Weihs brachte einen horizontal strukturierten schmalen Holzfries etwa in Augenhöhe des Besuchers an, der nur durch die Fenster unterbrochen wurde und sofort an antike Friese erinnert. Die Skulptur HK-III-2001 nimmt Formen einer Kapelle auf, ohne diese zu reproduzieren, reagiert also mit der eigenen Gesamtstruktur auf die strukturellen Bedingungen, die die Künstlerin in einem Sakralraum vorgefunden hat. Die Skulptur beinhaltet also etwas „vom Charakter des Raumes“ in den sie hineingestellt ist, wie dies Marjatta Hölz für die Installation in Tuttlingen festgestellt hat. Die geschlossenen Raumkörper haben allerdings einen Effekt, der nur schwer kalkulierbar durch die Künstlerin ist. Sie sind zwar aus der Wahrnehmung des Betrachters geschlossen, aber er ahnt, dass sie einen Hohlraum bilden, in den man von oben hineinsehen kann.

Diese verdeckte Dimension muss Helga Weihs geahnt haben, vielleicht hat sie dies aber auch gestört. Wie schon bei den frühen, organischen Skulpturen zieht sie auch diesmal eine radikale

constructive basis of the parameters of music. Similarly, in Helga Weihs’ work a basic pattern, or better a basic structure, can be detected, which defines the aesthetical legitimization as the constructive basis.

This is demonstrated by another phenomenon in her various exhibitions in the past years. With her sculptures, Helga Weihs categorically responds to the allotted space. The implementation of the “system” proves extremely versatile when applied to very different spatial concepts. In Schwelm, for example, the artist was confronted with a space in which she could hardly place sculptures, because the arrangement of the windows did not allow for it. So she mounted a horizontally structured narrow frieze approximately at the visitor’s eye level, which was only interrupted by the windows, recalling in the visitor’s memory immediately friezes from antiquity. The sculpture *HK-III-2001* picked up on the shape of a chapel, however, not reproducing it, but responding with its entire structure to the surrounding structural conditions found in a sacred space. In this sense, the sculpture contains something “from the character of the space” into which it is positioned, as Marjatta Hölz confirms for the installation in Tuttlingen.

The closed spatial forms have an impact, which is difficult to calculate for the artist. Although they are closed to the viewer’s observation, it is assumed that they form a hollow space into which one can look from above. The artist must have sensed this hidden dimension, perhaps even been annoyed by it. As in the early, organic sculptures she arrives at a radical conclusion. The layers are now interrupted, the compact form becomes permeable. Transparency is resulting. The artist is reflecting the negative space especially in the panel objects, which essentially raise the layering to an aesthetic principle and, as she says, “are defined rather by their surface.” The open-worked structures, in which compact, impermeable wooden elements are interrupted by irregularly set empty spaces, have a different quality: “In comparison the sculptures with empty in-between spaces are surely farthest away from the self-referential term object.”

With these sculptures, Helga Weihs can indeed respond differently to spaces than with her closed works where the *gesamtform* responds to the space and quasi absorbs the character of a space, while the permeable structures absorb it visually in a different way, challenging the viewer in a special manner. When Helga Weihs says, that the architectural space in her Tuttlingen work “certainly falls into the sculpture’s perception during observation,” then this means a turning away from the conventional definition of sculpture. The viewer now is challenged to perceive the space that surround the sculpture through the empty spaces, i.e., the apertures

Konsequenz. Die Schichten werden jetzt unterbrochen, die Kompaktform wird durchlässig, Transparenz ist das Ergebnis. Die Künstlerin selber reflektiert das Defizit vor allem der Tafelobjekte, die im Wesentlichen die Schichtung zum ästhetischen Prinzip erheben und, wie sie sagt, „sich doch eher über die Fläche“ definieren. Die durchbrochenen Strukturen, in denen kompakte, undurchlässige Holzelemente von unregelmäßig gesetzten Leerräumen unterbrochen werden, sind dagegen von einer anderen Qualität: „Dagegen sind die Skulpturen mit leeren Zwischenräumen sicherlich in ihrer Wahrnehmung am weitesten vom selbstreferentiellen Objektbegriff entfernt.“

Tatsächlich kann Helga Weihs mit diesen Skulpturen auf andere Weise auf Räume reagieren, als mit den geschlossenen Arbeiten. Bei diesen muss die Gesamtform auf den Raum reagieren, die Skulptur nimmt also den Charakter eines Raumes auf. Die durchlässigen Strukturen indessen nehmen optisch auf ganz andere Weise den Raum in sich auf. Dazu ist allerdings der Betrachter in besonderer Weise gefordert. Wenn Helga Weihs sagt, in ihrer Tuttlinger Arbeit falle der architektonische Raum „bei der Betrachtung selbstverständlich in die Wahrnehmung der Skulptur ein“, dann meint dies eine Abkehr von der bisherigen Definition der Skulptur. Der Betrachter wird nun aufgefordert, durch die Leerstellen –also die Durchblicke – der Skulptur den Raum, der sie umgibt, wahrzunehmen, ohne dabei die Skulptur in ihrem optischen So-Sein auszublenden. Hierdurch ergeben sich vielfache neue Aspekte für die Skulpturen. Stellt Helga Weihs beispielsweise eine transparente Wand, die aus zwei Elementen besteht, die wie zwei ungleich lange Schenkel gestaltet sind, vor eine Raum-Wand, so ist der Hintergrund, auf den man durch die Skulptur hindurch blickt, homogen. Wird diese Objekt-Wand hingegen frei in einen kaum definierten Raum gestellt, so bekommt sie den Charakter eines frei stehenden Paravants. Die Gesamtform, also die miteinander verbundenen zwei Schenkel, ergeben nur eine minimale skulpturale Anmutung, je nach dem Winkel, in dem die Schenkel zueinander stehen, wirkt diese kompakt oder extrem offen. Der Durchblick wird in einer solchen Situation nicht definiert, sodass nur die Binnenstruktur der Arbeit, also der Rhythmus von geschlossen und offen, das ästhetische Ergebnis definiert.

Wie in einem Kreis kommt Helga Weihs hier auf das Problem der Dialektik von Gefühl und Ratio zurück. Indem sie eine solche Skulptur frei in den Raum stellt, spricht sie das undefinierte Gefühl des Betrachters an, der jeweils eine andere Wahrnehmung der Umgebung hat, die durch die Skulptur hindurch wahrgenommen wird. Wie in einem Prozess der Fokussierung muss er sich auf die Binnenstruktur der Wand konzentrieren, von der er immer wieder

without masking it in its visual essential being.

From this result multiple new aspects for the sculptures. If, for example, the artist places a transparent wall comprising of two elements shaped like two unevenly long blades in front of a space-wall, then the background at which one looks will be homogeneous. Is the object-wall, however, positioned freely into a hardly defined space, it takes on the character of a free-standing folding-screen. The *gesamtform*, i.e., the two joined blades, result only in a minimal sculptural look-and-feel, and depending on the angle formed by the two blades, appears either compact or extremely open. In such situation, the perspective is not defined so that only the interior structure of the work, namely the rhythm of closed or open, ultimately defines the aesthetical outcome.

Here the artist returns full circle to the problem of the dialectic of feeling and rationality. By placing a sculpture of this kind freely into space, she addresses the viewer's undefined feeling. In each case s/he will have a different perception of the surrounding space, which is perceived through the sculpture. As in a focusing process, s/he must concentrate on the wall's interior structure from which s/he is permanently distracted by the structure of the surrounding space. That requires both the precise analysis of this structure and the possibility to abandon oneself completely to the impression of the space, quasi "letting oneself drift."

Helga Weihs also plays with her audience's ability to perceive. What appears to be clear at first glance is not at all rational or clear at second. The conception is imbued with a tremendous rationality that leaves nothing to chance, but also a lot of latitude for free, aesthetical decision. In that regard Helga Weihs has liberated the structural aesthetics of concrete and constructive art from its rules and regulations and given back to the viewer the freedom to define each artwork differently in the reception, without damaging its aesthetical essential being.

Hans-Peter Riese

durch die sie umgebende Raumstruktur abgelenkt wird. Das erfordert sowohl die präzise Analyse dieser Struktur, als auch die Möglichkeit, sich ganz dem Raumeindruck zu überlassen, sich also in gewisser Weise „treiben zu lassen“.

Helga Weihs spielt hier also auch mit dem Rezeptionsvermögen ihres Publikums. Was auf den ersten Blick eindeutig zu sein scheint, ist auf den zweiten keineswegs rational, also nicht eindeutig. Das Konzept hingegen ist von großer Rationalität geprägt, die nichts dem Zufall überlässt, aber viel Spielraum für freie ästhetische Setzungen lässt. Helga Weihs hat insofern die strukturelle Ästhetik der konkreten und konstruktiven Kunst aus ihrer Regelmäßigkeit befreit und somit auch dem Betrachter die Freiheit zurückgegeben, ein jedes Kunstwerk in der Rezeption anders zu definieren, ohne sein ästhetisches So-Sein zu beschädigen.

Hans-Peter Riese

# Bildlegende

# Biographie



HK-1-2003-8  
variabel  
S. 3-5 Stadtmuseum Beckum  
S. 7 Luczak Architekten Köln



Klapp-Perspektive 2008  
S. 8-13 Stadtmuseum Beckum



WAND 2008  
280 x 280 x 120 cm  
S. 14-15 gkg Bonn  
S. 17 maerz galerie Mannheim



Japanese distance 2007  
variabel  
S. 18-21 College of Art Kanazawa,  
Japan



WO-16-2002-8  
12teilig variabel  
S. 23-25 gkg Bonn  
S. 26-27 Stadtmuseum Beckum



Raum-1-2005  
133 x 40 x 95 cm  
S. 28 Atelier Köln  
S. 29 Stadtmuseum Beckum



WO-7-2006  
70 x 138 x 50 cm  
S. 31 Ehemalige Reichsabtei  
Aachen-Kornelimünster

Zeichnung Grundriss 1-2008  
80 x 60 cm



Zeichnung Grundriss 2-2008  
80 x 60 cm



WO-5-97 | 2teilig  
70 x 150 x 32 cm  
S. 36-37 Städtische Galerie  
Tuttlingen



WO-2-2006  
46 x 30 x 3 cm  
S. 39 Luczak Architekten Köln



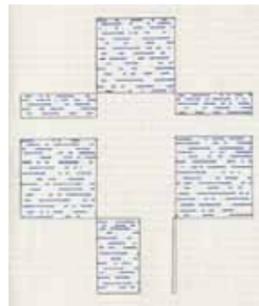
LOGE 2008  
S. 42-45 Kaufhof-Hauptverwaltung  
Köln



Materie Raum 2008  
S. 46-49 Künstlerverein Malkasten  
Düsseldorf

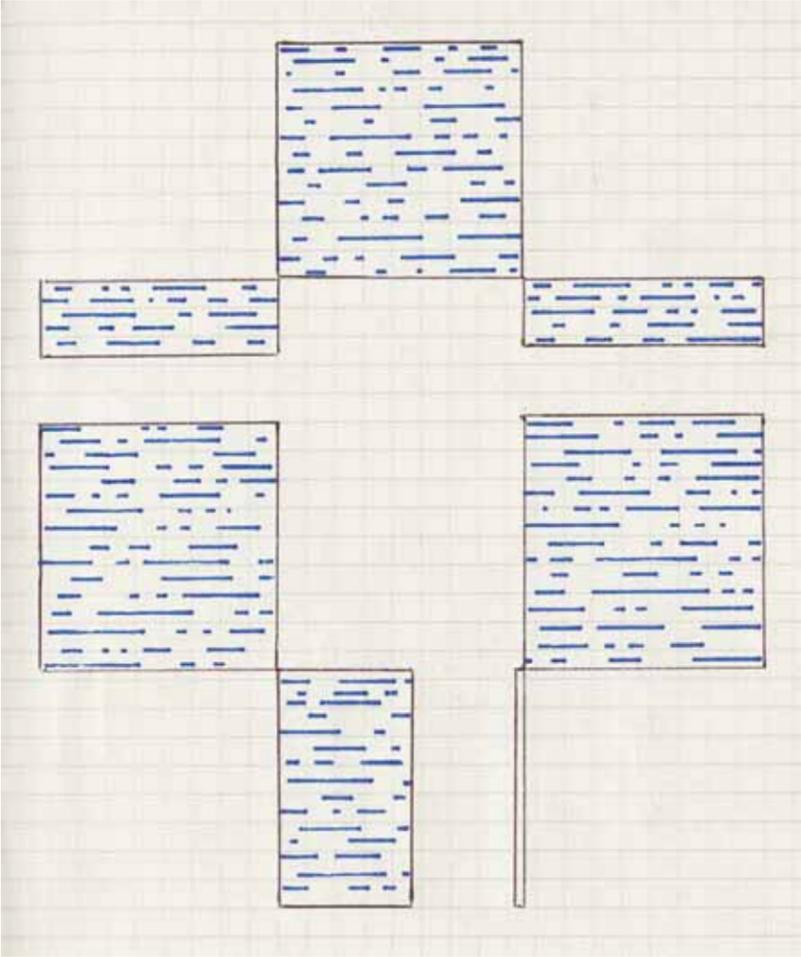


Zeichnung  
Klapp-Perspektive 2008  
12 x 14 cm



- 2008 KUNST IN DER LOGE | plan08 Köln  
the linear space | galerie weissraum Kyoto  
MATERIE RAUM | Künstlerverein Malkasten Düsseldorf (F)  
Projektraum4 | märz galerie mannheim  
-so wie so- | Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn
- 2007 Konstellation in Holz | Galeriartist Berlin  
Connected | College of Art Kanazawa Japan  
SPACE AND ILLUSION | galerie weissraum Kyoto  
Entgegen aller Erwartung... | Kunstverein Paderborn (K)  
märz galerie mannheim im Kunstverein Ludwigshafen
- 2006 VERHÄLTNISSE | Ehemalige Reichsabtei Aachen Kornelimünster (K)
- 2005 VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU 2 | Luczak Architekten Köln  
GRUNDRISS RAUMBILD | Städtische Galerie Tuttlingen (K)
- 2004 Strenges Holz | Kunsthalle Wilhelmshaven (K)  
ein-sehen | Galerie Hoffman Friedberg  
VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU | Schilling Architekten, plan04 Köln (F)  
PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE | Haus Harig Hannover
- 2003 Abstrakt | Kunstverein Plön  
Galerie Michael Schneider Zeitgenössische Kunst Bonn  
LINIE2 | Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V. (K)
- 2002 Backsteingotik | St. Jakobi Kirche Stralsund  
Wandstücke | Kunstverein Schwelm Haus Martfeld
- 2001 DIE ZEUGNISSE UND IHRE MUSTER | Kapelle Weitendorf Wismar (K)  
Aachen, Stadtmuseum Siegburg  
need to build FÜR DIE SCHÖNHEIT | Suermondt-Ludwig-Museum (K)
- 2000 Galerie Eberhard Lüdke Köln
- 1998 per video | Museum Ludwig Köln (F)
- 1997 HA CHI | Gothaer Kunstforum Köln (K)
- 1996 NI CHI GUO LE MA | Shenzhen Art Museum China (K)
- 1994 Kölnkunst4 | Skulptur Kunsthalle Köln (K)  
ARTOLL-LABOR 94 | Skulptur Bedburg Hau (K)
- 1992 Skulpturenbüro Köln  
Rathaus Köln Skulptur
- 1991 Kölnkunst3 | Skulptur Kunsthalle Köln (K)
- 1990 A.N. 90 | Skulptur Köln (K)  
Sequenz Frankfurt/Main  
Inspiration | Messehalle Hannover (K)

Geboren 1952 in Schwalefeld/Waldeck | lebt in Köln



Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellungen  
Stadtmuseum Beckum vom 30. November 2008 – 18. Januar 2009  
LVR-LandesMuseum Bonn vom 2. Juli 2009 – 23. August 2009

Herausgeber:  
Stadtmuseum Beckum  
Landschaftsverband Rheinland, LVR-LandesMuseum Bonn

Text: Dr. Martin Gesing, Hans-Peter Riese, Dr. Elisabeth Wagner  
Übersetzung: Dr. Uta Hoffmann  
Fotos: Jürgen Wittke, Jörn Neumann, Helga Weihs  
Herstellung: DruckVerlag Kettler, Bönen  
Kataloggestaltung: Helga Weihs, André Gösecke

©2009, bei der Künstlerin und den Autoren

ISBN: 978-3-941100-58-9

Mit besonderem Dank für die Förderung:  
Stadtmuseum Beckum  
LVR-LandesMuseum Bonn  
Museumsverein Beckum e.V.

Mit besonderem Dank für die Unterstützung:  
Dr. Gabriele Uelsberg  
Dr. Martin Gesing  
Holzmarkt Werner Grabenschröer, Beckum  
Jürgen Wittke, Waldhorn Fotografie  
Jörn Neumann  
Hubert Gesing  
Otto Hill  
Dr. Elisabeth Wagner  
Hans-Peter Riese  
Dr. Regina Erbentraut

