

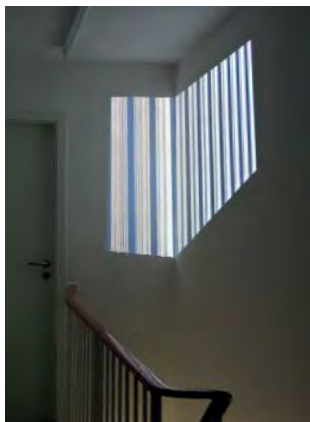
SCHLOSS GÜSTROW | DARÜBER HINAUS

HELGA WEIHS

SKULPTUR | ZEICHNUNG | FILM

STAATLICHES MUSEUM SCHWERIN | HELGA WEIHS

Kunst-
sammlungen
Schlösser
und Gärten
Staatliches Museum Schwerin





SCHLOSS GÜSTROW | DARÜBER HINAUS

HELGA WEIHS

SKULPTUR | ZEICHNUNG | FILM

Kunst-
sammlungen
Schlösser
und Gärten
Staatliches Museum Schwerin

KUNSTSTIFTUNG  NRW



Vorwort 7

Schönheit zum geistigen Gebrauch | *REGINA ERBENTRAUT* 13

Tendenzen und Entwicklungen im Schaffen von Helga Weihs

Ein Denk-Modell bauen | *MARCO POGACNIK* 61

Grundriss WG Schloss Güstrow

ANNEX – Der doppelte gewölbte Bogen | *GERHARD GRAULICH* 69

Zu einem Skulpturenprojekt von Helga Weihs

Vita 76

Verzeichnis der ausgestellten Werke

Literaturverzeichnis



Zu den drei Residenzschlössern im Verbund des Staatlichen Museums Schwerin gehört neben dem Barockschloss Ludwigslust und dem Museum im historischen Schloss Schwerin auch Schloss Güstrow. Der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts errichtete Bau darf sich zu den bedeutenden manieristischen Profanarchitekturen Europas rechnen. In der frühen Neuzeit blühendes höfisches Zentrum und im folgenden Jahrhundert kurzzeitig Residenz Wallensteins, war er im 18. Jahrhundert nur noch sporadisch genutzter Nebensitz der Schweriner Herzöge, enthielt allerdings eine beachtliche Gemäldesammlung. Seit 1972 zeigt das Staatliche Museum Schwerin hier vor allem Sammlungsteile alter Kunst. 1997 wurde mit François Morellet ein führender Vertreter der internationalen Minimal Art nach Güstrow eingeladen, um für das oberste Geschoss des Northwest-Turms eine Arbeit zu schaffen. Seither zeichnet Morellets Neon-Arbeit *LANGE LICHTSCHLANGE* auch von außen sichtbar eine blaue, geschwungene Linie in die Renaissance-Architektur.

Im 19. Jahrhundert wurde das großherzogliche Schloss hinter seinen prächtigen und im Bewusstsein seines Denkmalwertes gewissenhaft sanierten Fassaden zum Ort institutionalisierter Repression, indem man dort 1817 das mecklenburgische Landarbeitshaus einrichtete. Die zunehmende Zahl der Internierungen und der damit verbundene Personalbedarf erforderte schließlich eine Erweiterung des Komplexes. Geplant war die Verlängerung des Nordflügels im Neo-Renaissance-Stil. Ausgeführt wurde jedoch ab 1882 ein moderner Backsteinbau, der als Wirtschaftsgebäude Werkstätten und Küchen aufnahm. Zur Zeit des Nationalsozialismus war er Bestandteil der Schutzhaftabteilung der Gestapo. Am 7. August 1944 wurden hier die Ehefrau und drei Söhne des am Attentat gegen Hitler beteiligten und am 8. September hingerichteten Ulrich Wilhelm Graf von Schwerin von Schwanefeld inhaftiert. Seit einigen Jahren stellt das Staatliche Museum Schwerin im Wirtschaftsgebäude temporär aktuelle Kunst aus. Nach seiner kompletten Sanierung in den kommenden Jahren soll in den beiden hallenartigen Erdgeschossräumen dauerhaft ein Forum für junge Kunst etabliert werden.

Die Ausstellung *SCHLOSS GÜSTROW | DARÜBER HINAUS | HELGA WEIHS | SKULPTUR | ZEICHNUNG | FILM* zeigt Arbeiten aus zwei Schaffensjahrzehnten einer Künstlerin, die



4 Morellet, *Lange Lichtschlange*, Schloss Güstrow

<

3 Grundriss WG Schloss Güstrow, 2010 und WO-1-2009



5 Grundriss WG Schloss Güstrow, 2010 (Detail)

Among the three residential palaces associated with the State Museum of Schwerin are the baroque Palace Ludwigslust, the museum in the Palace of Schwerin, a fine example of historicism, and the Güstrow Palace. Built in the second half of the 16th century, the latter ranks among the best specimens of mannerist secular architecture in Europe. A flourishing courtly center in early modern times and, for a short time, Wallenstein's residence in the following century, Güstrow Palace turned into an only sporadically occupied palace of the Dukes of Schwerin that served however as a repository for a remarkable collection of paintings. Since 1972, the State Museum of Schwerin has exhibited primarily works from its old art collection. In 1997, François Morellet, a leading representative of international Minimal Art was invited to Güstrow and commissioned to create a work of art for the northwest tower's upper floor. Since then, Morellet's neon work *LANGE LICHTSCHLANGE [LONG LIGHT SERPENT]* is etching a blue, curved line into the Renaissance architecture that is visible from the outside. (Fig. 4)

Behind its magnificent façade, carefully restored as a national treasure, the grand ducal palace became a place of institutionalized repression in the 19th century with the establishment of the Mecklenburg Work House in 1817. The rising number of internments and consequently increasing personnel requirements eventually led to an expansion of the complex. The extension of the northern wing was originally planned in Neo-Renaissance style. However, in 1882, work began on a modern brick structure, which served as a utility building that housed workshops and kitchens. During National Socialism the building became part of the Protective Custody Department of the Gestapo. On August 7, 1944 the wife and the three sons of Ulrich Wilhelm Graf von Schwerin von Schwandenfeld, who participated in the assassination attempt against Hitler and was executed on September 8, were incarcerated here. For some years, the State Museum of Schwerin has exhibited on a temporary basis contemporary art in the former outbuilding. After a complete reconstruction and refurbishing in the coming years, a Forum for Young Art will be established in the two hall-like spaces on the ground floor.

The exhibition *SCHLOSS GÜSTROW | DARÜBER HINAUS | HELGA WEIHS SKULPTUR | ZEICHNUNG | FILM [GÜSTROW PALACE | BEYOND | HELGA WEIHS SCULPTURE | DRAWING | FILM]* presents works created in two decades by an artist who has maintained an independent and innovative position within the discourse of a younger generation of constructively working artists in both the language of form and her central work material wood. This alone would be reason enough to dedicate a solo exhibition to Helga Weihs. Beyond that, we chose this contextually working Cologne artist because we are convinced that this magnificent building which in the context of the history of architecture has remained completely unacknowledged until recently, would finally receive an artistic interpretation and appreciation.

For the western space on the ground floor, Helga Weihs built a large work made of reddish bubinga wood which is entitled *GRUNDRISS WG SCHLOSS GÜSTROW [FLOOR PLAN WG GÜSTROW PALACE]*. With painting and wall pieces, she creates a context to balance the slanted tiled floors in the eastern space, constructed that way at the time to drain off the water from the kitchen and laundry. Awareness of the building's burdened history is pervasive and in one form or another it colors how it is treated. However, the challenge it posed for Helga Weihs'

innerhalb des Diskurses einer jüngeren Generation konstruktiv arbeitender Künstler sowohl in der Formensprache als auch in ihrem zentralen Material Holz eine eigenständige und innovative Position behauptet. Dies allein wäre Anlass genug, Helga Weihs eine Einzelausstellung zu widmen. Darüber hinaus fiel unsere Wahl auf die kontextuell arbeitende Kölner Künstlerin deshalb, weil wir gewiss waren, dass der schöne und bislang in keiner Weise architekturhistorisch beachtete Bau durch sie eine künstlerische Deutung und Wertschätzung erfahren würde. Für den westlichen Erdgeschossraum entstand eine eigens für die Ausstellung geschaffene große Arbeit mit dem Titel *GRUNDRISS WG SCHLOSS GÜSTROW* aus rötlichem Bubinga-Holz. Im östlichen Raum nimmt Helga Weihs mit Malerei und Wandarbeiten aus Holz ausgleichenden Bezug auf die schiefe Ebene der gefliesten Fußböden, die einst zum Ablaufen des Wassers in Koch- und Waschküche angelegt worden war.

Das Wissen um die belastete Geschichte des Gebäudes ist präsent und grundiert in der einen oder anderen Weise den Umgang mit ihm. Doch liegt die Herausforderung des Wirtschaftsgebäudes für Helga Weihs' Intervention auf einer anderen Ebene. Für sie bietet es, anders als das mit Interpretationen und Inszenierungen besetzte Schloss, jene Frei- und Leerräume, die es ihren Arbeiten ermöglichen, die umgebende Architektur, ausgehend von ihrem Grundriss, zu reflektieren.

Das Wirtschaftsgebäude ist Haupt-Ort und teilweise auch Thema der Ausstellung. Das Renaissance-Schloss wird damit in Umkehrung der (kunst-)historischen Gewichtigkeit zum gleichwohl in die Ausstellung einbezogenen »Nebengebäude«. Im oberen Geschoss eines Renaissance-Innenwendelsteins intervenieren zwei frühere Skulpturen von Helga Weihs. Im I. Untergeschoss, dem Standort der Mittelaltersammlung, wird Helga Weihs' Film *VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU* von 2004 gezeigt, in dem die erste Arbeit, die sie für Mecklenburg baute, mit dem Blick der Kamera umrundet wird. Die Skulptur – deren Modell ebenfalls ausgestellt ist – bezieht sich auf den Strebepfeiler der gotischen Kapelle zu Weitendorf bei Wismar.

Für die Realisierung dieser aufwändigen Ausstellung danke ich zu allererst der Künstlerin, die sich auf den komplexen Ort Schloss Güstrow eingelassen hat. Sie hat das Konzept



6 Grundriss WG Schloss Güstrow, 2010 (Detail)



7 Wirtschaftsgebäude Schloss Güstrow,
Fliesen im Erdgeschoss

intervention lies on a different level. In contrast to the palace which is laden with interpretations and 'staging', the outbuilding provides the artist with free and empty spaces, enabling her works to reflect the surrounding architecture on the basis of their floor plan.

The outbuilding is the main location and, to a certain extent, also the theme of the exhibition. However, the Renaissance palace in a reversal of its (art-) historical weightiness is equally integrated into the exhibition as an »auxiliary building«. On the second floor of a Renaissance spiral staircase two of Helga Weihs' earlier sculptures intervene. On the first ground floor, which houses the Medieval Collection, Helga Weihs' film *VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU [NEW FROM EVERY PERSPECTIVE]* of 2004 will be shown, in which the first work she built for Mecklenburg is circled by the camera lens. The sculpture – whose model is also on exhibit – relates to the abutment of the Gothic chapel of Weitendorf near Wismar.

My thanks for the realization of this extensive exhibition go foremost to the artist, for having immersed herself into such a complex location as Güstrow Palace. She not only developed the concept but in collaboration with Dr. Regina Erbenraut also contributed substantially and with inspiration to the curatorship of the exhibition. We are very grateful to the Kunststiftung NRW, which with a generous contribution to the catalogue made it possible that Helga Weihs' temporary intervention at Güstrow will become permanent. We are very grateful to Prof. Dr. Marco Pogacnik of the Università LUAV, Venice, for his essay.

The head of the department of paintings at the State Museum Schwerin, Dr. Gerhard Graulich, came up with the idea to ask Helga Weihs to create an abstract work that will enter into a close sculptural dialogue with the larger than life-size bronze the *AFRIKANERIN [THE AFRICAN]* by Gerhard Geyer. The sculptor who was born in Halle had created the sculpture as part of a pair of figures for the University of Halle. The State Museum of Schwerin is in possession of another exemplar of this statue to whose sculptural separation Helga Weihs' sculpture will respond. In his catalogue essay, Gerhard Graulich introduces this project for whose realization the necessary financial means still have yet to be raised. The ensemble is to be installed permanently in Schwerin.

Harald Otto Hill, Cologne, and Silke Kaping of Griewaldt Co., Parchim, have participated in the assembly and installation of the exhibitions in Güstrow. My special thank you goes to them and to the associates of the State Museum Schwerin Roland Gördel, Fred Meyer, Rainer Holz, and Ulrike Schneider. We would like to thank Dr. Monika Kuhn and Mr. Rolf Hetzelberger for their generous loan of Wallpiece *WO-7-2007*, made of Kiri wood, and their willingness to part from the work that they have acquired only recently for the entire duration of the exhibition. And last but not least, our thanks go to Dr. Uta Hoffmann, New York/Cologne, Katharina Henze, Güstrow and Gerüstbau Mank, Kritzkow. Finally, we are especially obliged to Jürgen Wittke, Kusterdingen, for his sensitive and powerful photographs.

Dr. Dirk Blübaum
Director

erarbeitet und gemeinsam mit Dr. Regina Erbentraut entscheidend und anregend an der Kuratierung der Ausstellung mitgewirkt. Sehr verbunden sind wir der Kunststiftung NRW, die mit ihrer Katalogförderung dazu beigetragen hat, dass der temporären Intervention von Helga Weihs in Güstrow Dauer verliehen wird. Herrn Prof. Dr. Marco Pogacnik von der Università LUAV, Venedig, danken wir herzlich für seinen Textbeitrag.

Der Leiter der Gemäldesammlung des Staatlichen Museums Schwerin, Dr. Gerhard Graulich, hatte zudem die Idee, Helga Weihs um eine abstrakte Arbeit zu bitten, die in einen engen skulpturalen Dialog mit der überlebensgroßen Bronzefigur der *AFRIKANERIN* von Gerhard Geyer treten soll. Der aus Halle stammende Bildhauer hatte sie 1965 als Bestandteil einer Zweifiguren-Gruppe für die dortige Universität geschaffen, und das Staatliche Museum Schwerin besitzt einen weiteren Guss der *AFRIKANERIN*, auf deren plastische Vereinzelung die Skulptur von Helga Weihs reagieren wird. Gerhard Graulich stellt das Projekt, für dessen Realisierung die erforderlichen finanziellen Mittel noch akquiriert werden müssen, in seinem Katalogessay vor. Das Ensemble soll einst in Schwerin aufgestellt werden. Bei Aufbau und Einrichtung der Güstrower Ausstellung wirkten mit: Harald Otto Hill, Köln, und Silke Kaping von der Firma Griewaldt, Parchim, denen unser besonders herzlicher Dank gilt, so wie den Mitarbeitern des Staatlichen Museums Schwerin Roland Gördel, Fred Meyer, Rainer Holz und Ulrike Schneider. Frau Dr. Monika Kuhn und Herrn Rolf Hetzelberger danken wir herzlich für die großzügige Leihgabe des Wandobjektes *WO-7-2007* aus Kiri-Holz und die damit verbundene Bereitschaft, sich für die Dauer der Ausstellung von ihrem erst kürzlich erworbenen Werk zu trennen. Dank gebührt außerdem Frau Dr. Uta Hoffmann, New York/Köln und Frau Katharina Henze, Güstrow, sowie der Firma Gerüstbau Mank aus Kritzkow. Ein abschließender, besonderer Dank geht an Jürgen Wittke, Kusterdingen, für seine zugleich kraftvollen und feinfühligsten Photographien.

Dr. Dirk Blübaum

Direktor Staatliches Museum Schwerin



8 NIVEAU WG Schloss Güstrow, 2010



I. Zur Skulptur von Helga Weihs

Die Auseinandersetzung mit Raumstruktur, formale Reduktion, die Bedeutung der Linie und die prozesshafte Wahrnehmung durch den menschlichen Körper sind bis heute die wesentlichen Elemente in der Kunst von Helga Weihs, denen sie anfänglich in den Medien Malerei, Film, Performance, Installation und Text nachging. 1990 hat sie sich für ihre künstlerischen Recherchen zunächst in strikter Ausschließlichkeit der dreidimensionalen Arbeit im Werkstoff Holz zugewandt – weiterhin jedoch vor dem Hintergrund multimedialen Denkens, das als Kontinuum ihr bisheriges Gesamtwerk durchzieht. Ihre formal-ästhetischen Untersuchungen gründen auf der Gewissheit, dass Leben – biologisch und sozial – nur durch Öffnung und Interaktion möglich ist. Während es bei den früheren Arbeiten, Skulpturen wie Zeichnungen, eher um den Antagonismus von hohler und geschlossener Form ging, stellen die gegenwärtigen Arbeiten Raumverhältnisse mit den Mitteln von Transparenz und Spiegelung dar. Ihr Werk beruht „auf visuellem bildnerischen Denken [...] Bewegte Strukturierung [...] verbunden mit klarem Ordnungsdenken bleiben die Merkmale einer jeden Arbeit“, charakterisiert Gottfried Leinz die Kunst von Helga Weihs.²

Holz ist noch immer ihr zentraler Werkstoff, auch wenn mit schwarzem Industriegummi, Gummiseilen (seit 1993), Klebestreifen (seit 2008) und zuletzt Glasbausteinen (2009)³ neue, industriell gefertigte Materialien hinzukamen. Ihr skulpturales Vorgehen folgt den konstruktiven Prinzipien des Bauens und ist damit in Form und Wesen abstrakt. Daraus ergibt sich eine grundlegende Affinität zur Architektur, das heißt: die Anerkennung tektonischer Verbindlichkeiten wie Kubatur, Maßverhältnisse, Winkel, Verfugung, Verbund, geschlossene Fläche und Öffnung, Grund- und Aufriss.

Wie zunächst für Constantin Brancusi (1876–1957) und später für Künstler der Minimal Art oder der Konkreten Kunst wie Carl Andre (geb. 1935), Richard Serra (geb. 1939) oder auch Ulrich Rückriem (geb. 1938) sind auch für Helga Weihs die angewandten bildnerischen Verfahrenstechniken nicht mehr das plastische Modellieren oder das die Form aus dem Werkstoff „befreiende“ Wegschlagen, sondern das Schneiden. Helga Weihs bearbeitet ihre Skulpturen manuell und maschinell selbst – eine Entscheidung, die eine Voraussetzung für die Wahl ihres Werkstoffes bildete.

Die Seele ist die Form des organisierten Körpers, sagt Aristoteles. Doch der Körper ist genau das, was diese Form hervortreten lässt. Er ist die Form der Form, die Form der Seele.

Jean-Luc Nancy¹

¹ <
⁹ HK-II-90 und WO-I-98

BEAUTY FOR MENTAL ADVANTAGE

THE WORK OF HELGA WEIHS: TENDENCIES

AND EVOLUTION

Regina Erbenraut

Aristotle said that the soul is the form of the organized body. But the body is precisely what this form allows to emerge. It is the form of the form, the form of the soul.

Jean-Luc Nancy¹

I. The Sculpture of Helga Weihs

The interaction with special structure, formal reduction, the relevance of line and their process-like appreciation by the human body remain until now the significant elements of Helga Weihs' art, which she initially pursued in the media of painting, film performance, installation and text. In 1990 she turned, initially in strict exclusivity, to three dimensional work in the medium wood for her artistic researches – still however before the background of the multi-medial thinking pervading her previous œuvre as a continuum.

Her formal-aesthetic investigations are based on the certainty that life – biological and social – is only possible as a result of opening up and interaction. While in the earlier works, both sculpture and drawings, were more concerned with the antagonism of hollow and closed forms, the current works discuss special relationships, depicted by means of transparency and reflection. Gottfried Leinz describes the work of Helga Weihs as being founded “on visual artistic reasoning [...]. Active structuring [...] together with clear thoughts concerning arrangement remain the characteristics of each work”.² Wood is still her central material, even though new, industrially produced materials have been introduced such as black industrial rubber, rubber ropes (since 1993), adhesive tape (since 2008) and most recently glass components (2009).³ Her sculptural procedure follows the constructional principles of building and hence is abstract in form and essence. The consequence is a fundamental affinity to architecture, that is: the recognition of tectonic binding forces such as cubature, measurement ratios, angle, jointing, linkage, closed areas and opening, layout and elevation.

As initially, with Constantin Brancusi (1876–1957) and later with proponents of minimal art or concrete art such as Carl Andre (born 1935), Richard Serra (born 1939) or Ulrich Rückriem (born 1938) again neither is it plastic modelling or the “release” of the shape by chipping away the material that Helga Weihs uses as a sculptural technique, but the cut. Helga Weihs works her sculptures, both by hand and machine, herself – a decision that places a prerequisite on the selection of her material. The consistency and working characteristics of hardwoods speak for her preference for them. She selected wood according its dark and light values for her early work, and it was only exceptionally that its land of origin was of significance, as with the work *JAPANESE DISTANCE 2007* built in Japan where the choice of the pale Kiri represents a reverence for both the properties of the material as well as for Japanese culture. The Kiri, which grows in Japan, is traditionally used in that moist tropical country for the construction of chests for the preservation of costly stuffs on account of its air permeability. (Fig. 55)

All works by the artist since 1990 feature the motif striation as constructional and optical principal: in general between alternating dark and light wood, later between wood and interstices. Daniel Spanke describes the organisation of the striations and stratifications in the earlier work as spatial orientation marks and likens them to isohypses, the cartographic marks, which are lines drawn on maps joining points of equal elevation and which make it possible to visualize the topography of the land.⁴

Helga Weihs developed her œuvre further with logical stringency and in ever new rooms. Depending on the time of creation and artistic intention it refers in varying proportion to the

Die prinzipielle Verwendung von Harthölzern resultiert aus deren Konsistenz und Verarbeitungseigenschaften. Bei den frühen Arbeiten suchte sie die Hölzer nach ihren Hell- und Dunkelwerten aus, und nur ausnahmsweise ist das Herkunftsland von Bedeutung wie etwa bei dem in Japan gebauten Werk *JAPANESE DISTANCE*, 2007, bei dem die Wahl des hellen Kiri sowohl eine Reverenz vor den Eigenschaften des Werkstoffes als auch vor der japanischen Kultur darstellt. Das in Japan wachsende Kiri wird aufgrund seiner Luftdurchlässigkeit im subtropisch feuchten Land traditionell zum Bau von Kommoden genutzt, in denen man kostbare Stoffe aufbewahrt. (Abb. 55)



10 ISOPS 9, 1996

Sämtliche seit 1990 entstandenen Arbeiten der Künstlerin weisen das Motiv der Streifung als konstruktives und optisches Prinzip auf: in der Regel alternierend zwischen hellem und dunklem Holz und später zwischen Holz und Zwischenraum. Daniel Spanke bezeichnet die Organisation der Streifungen und Schichtungen in den frühen Arbeiten als räumliche Orientierungsmarken und vergleicht sie mit dem kartographischen Hilfsmittel der Isohypsen, Linien, die auf Landkarten zwischen Punkten gleicher Höhe gezogen werden und eine dreidimensionale Vorstellung ermöglichen.⁴

In logischer Stringenz entwickelt Helga Weihs ihr Œuvre an und in immer neuen Räumen. Es ist je nach Entstehungszeit und künstlerischer Absicht in unterschiedlichen Anteilen auf den umgebenden Raum bezogen und von selbstreferenzieller, funktionsloser Schönheit zugleich, ästhetisch abhängig und autonom in Einem. Die Arbeiten der vergangenen 20 Jahre stehen gleichwertig nebeneinander, wobei der immer wieder veränderte Raumbezug ihre Biographie gleichsam fortschreibt. Unterschiedliche Arbeitsweisen können eine Zeitlang parallel betrieben werden, Rückgriffe auf Früheres sind möglich, so dass eine wertende, „evolutionäre“ Entwicklung im Sinne der Korrektur und Überwindung des Älteren durch das Neue nicht greift.

Das skulpturale Schaffen von Helga Weihs begann mit abstrakten organischen Formen: gerundet, konkav und konvex. Sie intervenieren durch ihr Volumen und nehmen einen komplexen, vielstimmigen Dialog mit Raum und Ort auf. Frauke Tomczak spricht von einem „anarchischen und archaischen Tanz der Linien und Bewegungen“ und von einer „verspielten Leichtigkeit“.⁵ (Abb. 10)



11 *Widerlager, Wirtschaftsgebäude Schloss Güstrow*

surrounding space and is of self referential function-free beauty at the same time, aesthetically dependant and autonomous in one. The works of the last 20 years stand in equal validity next to each other, whereby the every altered space relationship at the same time continues to write her biography. Differing modes of work can accompany one another for a period, regressions to earlier developments are possible. A judgmental “evolutionary” development concept in the sense of correction and break out from the old into the new cannot be applied.

The sculptural work of Helga Weihs began with abstract organic forms: rounded, concave and convex. They intervene with their volume and take up a complex, polyphonic dialogue with the space and place. Frauke Tomczak speaks of an “anarchic” and archaic dance of the lines and movements” and of a “playful lightness”.⁵ (Fig. 10)

The display of one of the earliest sculptures by the artist, *HK-II-90*, in the tempietto-like top storey of a spiral staircase tower in Güstrow Palace immediately emphasizes the aesthetic introspection of the work. (Fig. 9) It allows itself to be surrounded by the Renaissance architecture, without actively interacting with it. This interaction is undertaken by the wall object *WO-I-98* constructed eight years later, whose concave and convex contours accommodate themselves in the rotunda of the staircase tower and at the same time make reference to the closed curvature of the large sculpture *HK-II-90*. This departs itself, in its apparent self-involvement in a similar manner to the historical display jars set out in the vitrines in the neighbouring open museum room. In this manner contextuality is also established here. The sentence of Paul Wazlawik with respect to human communication, that one cannot not communicate, can also be extended to works of art. Helga Weihs said “In these first arched sculptures the right-angled construction of glued together boards or planks was only present as technical scaffolding”.⁶ The visualization of the design becomes even more pronounced during the development of her creativity.

The first decidedly tectonic works with their rigorous concentration on the stereometric theme are the *WIDERLAGER* constructed in 1997. (Fig. 11) The two piece work alludes to a real architectural element, the walled abutments of the tower of the Lutheran church in Cologne and remains unique in the oeuvre of Helga Weihs in the distinctiveness of the citation, but also point towards the further route of her artistic process. Frauke Tomczak emphasizes that the work does not reproduce the functional moment of the abutment, but rather its “superimposed embellishment [...] a purposeless added element”.⁷ Even when the sculptural object is freed from its purpose of and suitability for supporting and transmitting the load and thrust of domes and arches, the accurate spatial-geometrical shaping, that is the construction in coloured alternate layers and the stepping, act like a ideal tectonic form. In the Güstrow exhibition they correspond to the inside and outside abutments of the outbuilding from the 19th Century and reflect there the aesthetic and functional beauty again of real architectural elements, which would perhaps not be perceived without the concrete intervention of Helga Weihs.

The two part work *HK-I-99*⁸ possesses a resuming and at the same time path finding significance. It connects the early theme of tube shaped, more or less closed irregular hollow shapes with from now on ever more decisive tendency to tectonization and opening up. (Fig. 12)

Die Aufstellung einer der frühesten Skulpturen der Künstlerin, *HK-II-90*, im tempiettoartigen obersten Geschoss eines Wendelsteins auf Schloss Güstrow betont zunächst die ästhetische Selbstbezogenheit der Arbeit. (Abb. 9) Sie wird von der Renaissance-Architektur umfungen, ohne aktiv mit ihr zu interagieren. Die Interaktion übernimmt das acht Jahre später gebaute Wandobjekt *WO-I-98*, dessen konkave und konvexe Formungen sich in die Rotunde der Wendeltreppe fügen und zugleich auf die geschlossene Rundung der großen Skulptur *HK-II-90* Bezug nehmen. In ihrer scheinbaren Selbstbezogenheit verhält diese sich ähnlich wie die in Vitrinen ausgestellten historischen Hohlgläser in den offen angrenzenden Museumsräumen. Damit stellt sich auch hier Kontextualität her. Der von Paul Wazlawik in Bezug auf die menschliche Kommunikation geprägte Satz, dass man nicht nicht kommunizieren könne, lässt sich auch auf Kunstwerke übertragen.

„In diesen ersten gewölbten Skulpturen war das rechtwinklig Konstruktive durch auf- und aneinander geleimte Bretter oder Bohlen nur als technische Grundlage vorhanden“, sagt Helga Weihs.⁶ Im Laufe ihres Schaffens wird die Visualisierung des Konstruktiven immer bestimmender.

Die ersten dezidiert tektonischen Arbeiten mit ihrer rigorosen Konzentration auf das stereometrische Thema sind die 1997 gebauten *WIDERLAGER*, *WO-5-97* (Abb. 11). Die zweiteilige Arbeit spielt auf ein reales Architekturelement, die gemauerten Widerlager im Turm der Lutherkirche in Köln, an und bleibt in der Deutlichkeit des Zitats singulär im Œuvre von Helga Weihs, weist aber den weiteren Weg ihres bildnerischen Prozesses. Frauke Tomczak betont, dass die Arbeit nicht das funktionale Moment des Widerlagers nachbildet, sondern seine „aufgesetzte Verzierung [...] ein zweckfreies Zusatzelement“.⁷ Auch wenn das skulpturale Objekt von seiner Aufgabe und Fähigkeit, Last und Schub von Gewölben und Bögen aufzunehmen und abzuleiten, befreit ist, so wirkt die akkurate raumgeometrische Formung, das heißt, der Aufbau in farbig alternierenden Lagen und die Treppung, wie eine tektonische Idealform. In der Güstrower Ausstellung korrespondiert Weihs' Wandobjekt mit den Widerlagern im Inneren und Äußeren des Wirtschaftsgebäudes aus dem 19. Jahrhundert und reflektiert dort die ästhetische und funktionale



12 *HK-I-99*



13 WO-2-2002

Helga Weihs concerned herself with curvature, arcs and arches between 1999 and 2005, topics she returned to conceptually in the not yet realized project *ANNEX- DER DOPPELTE GEWÖLBTE BOGEN* (*ANNEX – THE DOUBLY ARCHED VAULT, WORKING TITLE*) for the Staatliche Museum Schwerin and developed into a formula for the sublime.⁹ Some of the bent works were answers to the abstract beauty of the arrangements of folds of late Gothic Madonnas in the Suermondt-Ludwig Museum in Aachen. In addition to these undulating shapes there are wall pieces with regular curves including irregular fractures and works that draw their severity, both from the shape and the regularity of the striations. They can be read as a reverence for vaulting, the supreme discipline of traditional architecture. (Fig. 13, 60) The tabular objects, produced since 1999, two-dimensional in their attitude develop swings and curves. They lean against the wall, usually standing on the floor and connect the room coordinated in an almost dance-like curve. They combine the stasis of the orthogonal with the dynamic of the curve. This polarity is later thematized in the drawing *GRUNDRISS-1-2008* with new conciseness. (Fig. 35) Modular, and occasionally serial studies, too dominate the work Helga Weihs from 2001. The first large modular sculpture, *HK-I-2001*, in the form of an open oval, was produced for her exhibition at the Stadtmuseum Siegburg. (Fig. 21) It had already been preceded in 1997/98 by experiments in the modular system on models, which however never left the artist's studio.¹⁰ The individual planks, glued into an arc, come into the similarly formed ring this in the curved wall of the sculpture. The work stood in Siegburg with the opening at the seven metre long museum wall for which it was (initially) built. Here it appeared as an impenetrable, body keeping its distance and concealed its interior. Two years later it presented itself in Oberhausen from its open side as an accessible room on the room and deciphered itself completely – an example of how one and the same sculpture not only reacted to new special situations, but also to the development tendencies of the artist. The concept of modular and serial order in artistic practice and theory was basically defined by Richard Paul Lohse (1902–1988). According to this, the modular order arranges the units of the same, usually geometrical, in a "preselected order": by "concatenation, interconnection, penetration, by progression or digression, by motion in the horizontal, vertical, diagonal direction".¹¹ The serial order in contrast mainly works with coloured strips, which are usually vertical, in general ordered and grouped on a calculated pretext, and hence create an "identity of image field, form structure and colour structure".¹²

It is true that Helga Weihs is committed to this once revolutionary principle of classical concrete art, but she represents a more up to date position in her own right, in that her works do not elevate the basic, the modular or serial elements, to the subject, but exploit the aesthetic balance created by them as motif, to set in motion aesthetic perception and reflection in the observer. The decisive distinction from the majority of viewpoints of concrete art, with their endogenous measurement units, lies in the fact that Helga Weihs takes her units from exogenous sources. Hence the "preselected order" is not of her own free invention, but comes from the analysis of pre-existing spatial measures thought out by others. It is true that the yardstick is an indispensable instrument for recording them but the "measurements" are subjected to the intuitive

Schönheit realer architektonischer Elemente, die ohne die konkrete Intervention durch Helga Weihs vielleicht unbemerkt bliebe.

Der zweiteiligen Arbeit *HK-I-99*⁸ kommt eine resümierende und zugleich vorausweisende Bedeutung zu. Sie verbindet das frühe Thema des röhrenförmig ausgebildeten, mehr oder minder geschlossenen, unregelmäßigen Hohlkörpers mit nunmehr immer entschiedeneren Tendenzen zu Tektonisierung und Öffnung. (Abb. 12)

Zwischen 1999 und 2005 beschäftigt sich Helga Weihs mit Krümmungen, Bögen und Wölbungen. Fragestellungen, die sie konzeptionell 2009 in dem noch nicht realisierten Projekt *ANNEX – DER DOPPELTE GEWÖLBTE BOGEN* (Arbeitstitel) für das Staatliche Museum Schwerin wieder aufnimmt und zu einer Hoheitsformel ausbildet.⁹ Einige der gekrümmten Arbeiten waren Antworten auf die abstrakte Schönheit der Faltenwürfe gotischer Madonnen im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum. Neben diesen ondulierenden Formungen gibt es Wandstücke mit regelmäßigen Krümmungen, die irreguläre Brechungen einschließen, sowie Arbeiten, die ihre Strenge sowohl aus der Form als auch aus der Regelmäßigkeit der Streifung beziehen. Sie sind lesbar als eine Reverenz vor dem Gewölbebau, der Königsdisziplin traditioneller Baukunst. (Abb. 13, 60) Die seit 1999 entstandenen, in ihrer Grundhaltung flächigen Tafelobjekte bilden Schwünge und Krümmungen aus. Sie lehnen, zumeist auf dem Boden stehend, an der Wand und verbinden in einer nahezu tänzerischen Kurve die Raumkoordinaten. Sie verbinden die Statik der Orthogonalen mit der Dynamik der Krümmung. Diese Polaritäten wird später in neuer Prägnanz die Zeichnung *GRUNDRISS-1-2008* thematisieren. (Abb. 35)

Modulare und gelegentlich auch serielle Strukturen bestimmen seit 2001 das Schaffen von Helga Weihs. Die erste große modulare Skulptur *HK-I-2001*, ausgebildet als offenes Oval, entstand für ihre Ausstellung im Stadtmuseum Siegburg. Ihr waren bereits 1997/98 Experimente im modularen System an Modellen vorangegangen, die jedoch das Atelier der Künstlerin nicht verlassen haben.¹⁰ Die einzelnen Bohlen gehen, zum Bogen verleimt, im gleichartig gefügten Ring auf, dieser in der gebogenen Wand der Skulptur. Die Arbeit stand in Siegburg mit der Öffnung an der sieben Meter langen Museumswand, für die sie (zunächst) gebaut war. Damit wirkte sie als undurchdringlicher, Distanz wahrer



14 WO-6-2003

15 *HK-I-2003/09*

aesthetic enquiry of the artist. The preselected order then lies hidden within the work of art. It is as unnecessary for the observer to know it, as the names of the woods used in order to feel their effectivity. This also applies to the serial multi-part works from various years, that are also displayed in Güstrow, such as the 12 part work *WO-16-2002* assembled into a frieze, produced initially for the Haus Martfeld in Schwelm, to *JAPANESE DISTANCE*, based on the differing canonical dimensions of Japanese Tatami mats,¹³ and also for *WO-1, 2, 3-2010*. The works are laid out in such a manner as to extend ever again their modular condition in changing arrangements. This is possible because the precise art of Helga Weihs cannot be comprehended merely by using the mental categories of size and number, but accommodates changes and spontaneous moments with fractures and syncopes – that is features that make for a viable being.¹⁴ (Fig. 29, 30, 46, 47, 55) With *HK-III-2001*, a work which makes concrete reference to a buttress of the Gothic chapel at Weitendorf by Wismar, Helga Weihs treats her basic concern in multimedial extension: structure and dynamic are already important elements in the experimental film *SEELENAUSSCHNITTE* of 1986.¹⁵ She took up this theme again in 2004 in her film *JEDEM STANDPUNKT AUS NEU*, in which it is no longer a dancing person but a sculpture that is the protagonist. Helga Weihs circled her work nine times with the camera, in order to visualize “the changes in perspective as a result of a change of viewpoint, the line between light and dark that refracts the shape”.¹⁶ (Fig. 17, 18)

HK-I-2003, with the (variable) dimensions 160 x 435 x 80 cm the largest work until now, and a further key work by the artist, is the first which opens its walls on all sides to the intruding light. (Fig. 15) Intermediate spaces of various sizes, at irregular intervals in the light layers now let the surrounding light into the interior of the sculpture. The immaterial, highly nuanced alternation of light and shadow conjoins with the light-dark contrast of maple and bubinga. On account of its height this work also demands more physical participation from the beholder; who is encouraged to pace about, visit and pause to appreciate the various shapes within and without. The beholder looks through the intermediate spaces into the semi-darkness of the interior as well, thus obtaining a view of the external space behind the sculpture. The observation-slit-like size of these vistas makes the space behind the sculpture appear as a two dimensional background. On account of its incompletely diaphanous structure the sculpture remain mysterious in effect in spite of its formal clarity. It invites games of deception, creates partial images and includes the observer to participate in that “dance of line and motion”,¹⁷ which has been a part of the creativity of Helga Weihs since the year dot, but which now follows new choreographic reflections.

The aesthetic and in the end ethical principle, already postulated in ancient architectural theory by Vitruvius and in the Renaissance by Leon Battista Alberti (1404–1472) up to Le Corbusier (1887–1965), that the person is the measure of everything even in non-descriptive art, as explicitly repeated for 20th Century art by Carl Andre¹⁸ – is a principle that furthermore and also applies to Helga Weihs. The movement of the beholder was always a condition for the effect and perception of plastic art. It creates continuous perspective change in interplay with the light necessary for all optical perception. In the history of art the dynamic of the observer stood

Körper und verbarg ihr Inneres. Zwei Jahre später präsentierte sie sich in Oberhausen von der geöffneten Seite als begehbarer Raum im Raum und entschlüsselte sich ganz – ein Beispiel, wie ein und dieselbe Skulptur nicht nur auf neue Raumsituationen, sondern auch auf Entwicklungstendenzen der Künstlerin reagiert.

Der Begriff der modularen und der seriellen Ordnung wurde in künstlerischer Praxis und Theorie wesentlich von Richard Paul Lohse (1902–1988) definiert. Danach werden bei der modularen Ordnung maßgleiche, meist geometrische Einheiten zu einer „vorbedachten Ordnung“ gefügt: durch „Reihung, Verschränkung, Durchdringung, durch Progression oder Degression, durch Bewegung in horizontaler, vertikaler, diagonaler Richtung“.¹¹ Die serielle Ordnung hingegen arbeitet mit meist vertikalen Farb-Streifen, die in der Regel nach kalkulierten Vorgaben gereiht und gruppiert werden und dabei eine „Identität von Bildfläche, Formstruktur und Farbstruktur“¹² erzeugen.

Helga Weihs ist diesen einst revolutionierenden Prinzipien klassischer Konkreter Kunst zwar verpflichtet, doch vertritt sie eine aktuellere und eigenständige Position, indem ihre Arbeiten die modularen oder seriellen Grundelemente nicht zum Thema erheben, sondern als Motiv die von ihnen erzeugte ästhetische Balance nutzen, um im Betrachter Wahrnehmung und Reflexion in Gang zu setzen. Der entscheidende Unterschied gegenüber den meisten Positionen der Konkreten Kunst mit ihren endogenen Maßeinheiten liegt darin, dass Helga Weihs ihre Module aus exogenen Quellen bezieht. So ist die „vorbedachte Ordnung“ zunächst keine freie Invention, sondern aus der Analyse der vorgefundenen, von Anderen vorbedachten Raummaße abgeleitet. Bei deren Erfassung ist der Zollstock zwar ein unverzichtbares Instrument, doch sind seine „Maßgaben“ der intuitiv-ästhetischen Recherche der Künstlerin nachgeordnet. Die vorbedachte Ordnung liegt dann verwandelt im Kunstwerk verborgen. Der Betrachter muss sie ebenso wenig kennen wie die Namen der verwendeten Hölzer, um ihre Wirksamkeit zu spüren.

Dies gilt auch für die seriellen mehrteiligen Arbeiten aus verschiedenen Jahren, die auch in Güstrow gezeigt werden, wie für die einst für Haus Martfeld in Schwelm entstandene 12-teilige, sich dort zu einem Fries zusammenfügende Arbeit *WO-16-2002*, für *JAPANESE DISTANCE*, 2007, der unterschiedliche kanonische Maße japanischer Tatami-Matten¹³



16 *WO-1-2009*



zugrunde liegen, und ebenso für *WO-1, 2, 3-2010*. Die Arbeiten sind darauf angelegt, ihre modularen Bedingungen in veränderten Aufstellungen immer wieder zu erweitern. Dies ist möglich, weil sich die akkurate Kunst von Helga Weihs nicht mit den geistigen Kategorien Maß und Zahl erfassen lässt, sondern Brüche und Synkopen, Veränderungen und spontane Momente einschließt – Gegebenheiten also, die lebendiges physisches Sein ausmachen.¹⁴ (Abb. 29, 30, 46, 47, 55)

Anhand von *HK-III-2001*, einem Werk, das sich konkret auf einen Strebepfeiler der gotischen Kapelle zu Weitendorf bei Wismar bezieht, behandelt Helga Weihs in multi-medialer Erweiterung ein ihr wesentliches Anliegen. Bereits in dem experimentellen Film *SEELENAUSSCHNITTE* von 1986 sind Struktur und Dynamik wichtige Elemente.¹⁵ 2004 thematisierte sie diese erneut in ihrem Film *VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU*, in dem nun nicht mehr, wie in dem früheren ein tanzender Mensch, sondern eine Skulptur Protagonist ist. Helga Weihs umfuhr ihre Arbeit neun Mal mit der Kamera, um „die perspektivische Veränderung durch den Standortwechsel, die Linie zwischen Hell und Dunkel, die die Form bricht“¹⁶ zu visualisieren. (Abb. 17, 18)

HK-I-2003, in den (variablen) Maßen 160 x 435 x 80 cm die bis dahin größte Arbeit und ein weiteres Schlüsselwerk der Künstlerin, ist die erste, die ihre Wände allseitig dem eindringenden Licht öffnet. (Abb. 15) Unterschiedlich große, in unregelmäßigen Abständen gesetzte Zwischenräume in den hellen Lagen lassen nun das Umgebungslicht in das Skulptureninnere. Der immaterielle, nuancenreiche Wechsel von Licht und Schatten verbindet sich mit dem materiellen Hell-Dunkel-Kontrast von Ahorn und Bubinga. Auch aufgrund ihrer Höhe erfordert diese Arbeit mehr als alle zuvor entstandenen die körperliche Beteiligung des Betrachters. Er ist aufgefordert, die unterschiedliche Gestalt des Äußeren und Inneren im Umschreiten, Begehen und Innehalten wahrzunehmen. Er wird durch die Zwischenräume sowohl in das Halbdunkel des Inneren blicken als auch Einblicke in den Raum hinter der Skulptur erlangen. Die sehschlitzartige Größe dieser Durchblicke lässt den Raum jenseits der Skulptur als flächigen Bildgrund erscheinen. Wegen ihrer nur bedingt diaphanen Struktur wirkt das Werk bei aller formalen Klarheit geheimnisvoll. Es lädt zum Vexierspiel ein, erzeugt partielle Bilder, und bezieht den



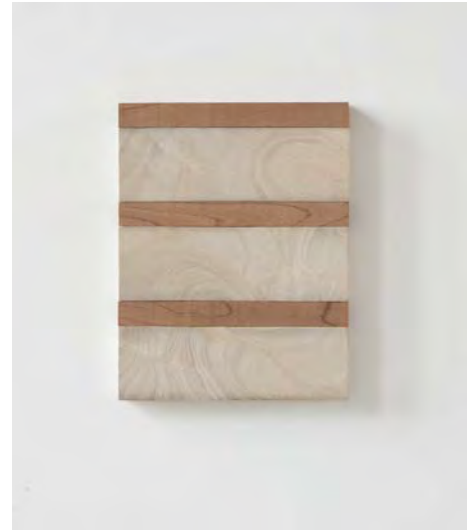
17/18 *HK-III-2001* und Film *Seelenausschnitte*,
Kyoto-Bar, Köln



Betrachter in jenen „Tanz der Linien und Bewegungen“¹⁷ mit ein, der seit jeher zum Schaffen von Helga Weihs gehört, aber nunmehr neuen choreographischen Überlegungen folgt.

Das bereits in der antiken Architekturtheorie bei Vitruv und in der Renaissance von Leon Battista Alberti (1402–1372) bis zu Le Corbusier (1887–1965) postulierte ästhetische und letztlich auch ethische Prinzip, dass auch für die nicht abbildende Kunst der Mensch das Maß aller Dinge sei, wiederholt für die Kunst des 20. Jahrhunderts explizit Carl Andre¹⁸ – ein Grundsatz, der weiterhin und auch für Helga Weihs gilt. Die Bewegung des Betrachters war immer schon eine Bedingung für Wirkung und Wahrnehmung plastischer Kunst. Sie erzeugt kontinuierliche Perspektivwechsel im Zusammenspiel mit dem für alle optische Wahrnehmung essenziellen Licht. In der Kunstgeschichte stand die Dynamik des Betrachters vorrangig im Dienst reverenzialer Wahrnehmung, besonders deutlich bei Denkmälern und sakralen Bildwerken, aber auch im musealen Raum. Dies drückte sich vornehmlich in der Erhöhung durch den Sockel oder den Altar aus. Richard Serra hat die Abschaffung des Sockels als eine entscheidende Errungenschaft innerhalb der zeitgenössischen Skulptur bezeichnet, bezogen vor allem auf die Positionen konkreter Kunst und der Minimal Art. Die sockellose Präsenz ist Voraussetzung für eine unmittelbare Begegnung des Betrachters mit dem Kunstwerk auf gleicher Ebene. Diese Form der Rezeption und des Dialoges war für Helga Weihs von Anbeginn an essenziell. Das wird umso deutlicher, je großformatiger, beweglicher und durchlässiger ihre Skulpturen werden.

Die erste dieser Arbeiten ist der 2004 entstandene *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE*. (Abb. 61). Die für Helga Weihs ungewöhnliche, vergleichsweise literarische und subtil ironische Titelfindung zielt auf die Aspekte der Dimensionierung, des Sozialen und der Transponierung von Maßen. Ein Pantograph, bekannter als Storchschnabel, ist ein mechanisches Gerät zur Vergrößerung und Verkleinerung von Strichzeichnungen. Auf Rollen stehend, ein Spezifikum bislang nur dieser Arbeit, lassen sich mehrere ihrer Flächen winklig bewegen. An den Stellen, an denen sie aufeinander treffen, sind sie nach dem Läufer-Binder-Prinzip miteinander verschränkt. Es alternierten nun nicht mehr



20 WO-7-2007



21 HK-I-2001

primarily at the service of reverential perception: particularly evident in monuments and sacral sculpture but also in museum space. This primarily expresses itself in elevation by means of a plinth or altar. Richard Serra has described the abolition of the plinth as a decisive achievement within contemporary sculpture, referring above all to the positions of concrete art and minimal art. The presentation without a plinth is a prerequisite for a direct interaction between the beholder and the work of art on the same level. This form of reception and dialogue was essential for Helga Weihs from the very start. This becomes more and more evident the larger, more mobile and more penetrable her sculptures become.

The first of these works is the *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE* produced in 2004. (Fig. 61) The title, which for Helga Weihs is unusually comparatively literary and subtly ironic, aims at the aspect of social dimensioning and the transposition of dimensions. A pantograph, better known in German as a “stork bill”, is a mechanical device for enlarging and reducing line drawings. Standing on castors, a feature as yet of this work alone, it is possible to move several of the surfaces through angles. They are interlocked with each other on the stretcher joint principle. There is no longer an alternation of dark and light wood, rather reddish Jatoba layers alternate with “airy spaces” of equal size, which for the first time create a membrane-like permeability. The structures of the adjoining surfaces and those that lie behind are perceived through the horizontal intermediate spaces: in slanting and diagonal crossing extending as far as a flickering moiré – an irritating but rigorous pattern where solid, line and surface interact with each other. The motif of optical superimposition by means of motion effects is also to be found in the work of Carl Andre and François Morellet (b. 1926) and is also comparable with the early pictures of Bridget Riley (b. 1931) in spite of the disparity of the art forms and fundamental intentions. (Fig. 43, 44) Riley produces illusions of a three dimensional effect in wave shaped form indurations by the polar contrast of white space containing ground and black line – regulated by the vertical or horizontal and the two dimensional image area. In the case of Helga Weihs the effect is similar and converse: A two dimensional, picture-like texture of lines appears in a moment of optical illusion. However the next moment it locates itself again in the stereometry of space. Both the two dimensional image and the spatial perception home in on the horizontal lines of the foreground.¹⁹

This optical element also determines the constructional conditions of the layering and stacking, the plugging with threaded rods and the formation of the corner elements of most of the sculptures since 2004. In general like the architecturally derived works they make an architectural reference or as in the case of the *PANTOGRAPH* or the Japanese Tatami work a concrete reference, which however only provides the abstract shape but is not pictorial.

The rectangular sculpture $\frac{1}{4}$ *KUNSTHALLE WILHELMSHAVEN* from 2004 is the first work referring recursively to a spatial plan, or rather a part of it. (Fig. 22) The monochromaticity of the wood brings the strict play of the linear structures into the middle point of perception: The broad spaces on the long walls become stretchers the narrow bars become joints, the rectangular pieces of wood on the short walls become binders, the spaces again joints. The long walls appear fragile, the short ones compact. Her architectural works are not reconstructions. For Helga

dunkle mit hellen Hölzern, sondern in gleichmäßiger Abfolge rötliche Jatoba-Lagen mit gleich großen, „luftigen“ Zwischenräumen, die nun erstmals eine membranhafte Durchlässigkeit erzeugen. Durch die horizontalen Zwischenräume der vorderen Wand werden die Strukturen der angrenzenden oder dahinter liegenden Flächen wahrgenommen: in schrägen und diagonalen Querungen bis hin zum flirrenden Moiré – ein irritierendes und gleichwohl strenges Muster, in dem Körper, Linie, Fläche und Raum miteinander reagieren. Das Motiv der optischen Überlagerung durch Bewegungseffekte findet sich auch in Werken von Carl Andre und François Morellet (geb. 1926) (Abb. 43, 44) und ist ebenso, trotz der Verschiedenheit der Kunstgattungen und der grundsätzlichen Intentionen, den frühen Bildern von Bridget Riley (geb. 1931) vergleichbar. In wellenförmigen Formverdichtungen illusioniert Riley durch den Polarkontrast von weißem, raumhaltigen Grund und schwarzer Linie dreidimensionale Wirkungen – reguliert durch Vertikale oder Horizontale und die zweidimensionale Bildfläche. Bei Helga Weihs verhält es sich ähnlich und umgekehrt: Für einen Moment optischer Täuschung entsteht ein flächiges, bildhaftes Liniengefüge. Doch im nächsten Moment verortet es sich wieder in der Stereometrie des Raumes. Sowohl das flächige Bild als auch die räumliche Wahrnehmung richten sich an den waagerechten Linien des Vordergrundes aus.¹⁹

Dieses optische Element bestimmt ebenso wie die konstruktiven Bedingungen von Schichtung und Stapelung, des Steckens mit Gewindestangen und der Ausbildung der Eckelemente seit 2004 die meisten Skulpturen. Sie haben in der Regel wie die architekturbezogenen Arbeiten einen konkreten örtlichen oder aber, wie im Falle des *PANTHOGRAPHEN* oder der japanischen Tatami-Arbeit, einen gegenständlichen Bezug, der jedoch nur die abstrakte Form spendet, nicht aber abbildend ist. Die erste sich rekursiv auf einen Raumgrundriss beziehende Arbeit, bzw. auf einen Teil desselben, ist die rechtwinklige Skulptur *¼ KUNSTHALLE WILHELMSHAVEN* von 2004. (Abb. 22)

Die Monochromie des Holzes rückt das strenge Spiel der linearen Strukturen in den Mittelpunkt der Wahrnehmung: An den langen Wänden werden die breiten Zwischenräume zu Läufern und die schmalen Leisten zu Fugen, an den kurzen Wänden die Vierkanthölzer zu Bindern, die Zwischenräume mithin zu Fugen. Die langen Wände wirken fragil,



22 *¼ Kunsthalle Wilhelmshaven, 2004*



23 7 Wände, 2005

Weihs, rather as shown by the reversal of static and tectonic regularities, the point is their pictorial modification. Two space filling works over a closed plan with pierced walls followed in 2005 and finally, variable and open as a portable room divider, the plan work *7 WÄNDE* from the same year for the Städtische Galerie in Tuttlingen.²⁰ (Fig. 23) Helga Weihs varies from now on between monochromatic works of one wood or as for example with the *7 WÄNDE* in Tuttlingen, and sculptures made up of three different types of wood: one light, one medium and one dark in colour. Here the colours no longer alternate in strips but amalgamate in broad permeable bands, that heaviness or lightness, load or support. Thus in the Tuttlingen work very dark and optically oppressive wenge wood lies over light maple and darker oak. At later exhibitions the sequence can be altered – depending on the room and floor. The tendency to metamorphosis of the tectonic rules in sculptural settings and for the creation of fragile equilibria continues in the vertical stacking of lattice-like spaces or in frieze-like works that form space-filling, transparent, forward or backward jumps, which leave the relief plane in idiosyncratic cubature. They are derived from large format architectural features and are an augury of the Wilhelmshaven work.

Since 2008 Helga Weihs has produced variations of the space theme with new materials. Sculpture and space become one, and the reception-aesthetic appeal directed at the physical cooperation of the observer becomes even more manifest. She covered the glazed walls at the Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf with vertical blue adhesive strips, the panes of the former porter's lodge of the head quarters building of Kaufhof in Cologne with red. The two ephemeral works were accessible, to be perceived from inside and out and made a presumption of the mobility of the observer. The Film *MATERIE RAUM* records the effect of the Düsseldorf work: When the observe seeks to peer past longitudinal strips through the glass "the strips begin the dance, produce a perspective effect in the eye of the beholder" was how Elisabeth Wagner described this aesthetic phenomenon systematically developed by the artist from her previous work, whereby a central role is played by the optical transparency.²¹

In the same year 2008 Helga Weihs transformed a cabinet in the Stadtmuseum Beckum into a compact spatial work. The rectangular pieces of wood of differing lengths are loosened for the first time from their previous grouping and cover vertically as individual pieces in broken lines the longitudinal walls and the end walls horizontally. In this manner the white background of the wall comes to near equivalence with the pale wood. The preliminary drawing which is included in the name of the work forms an integral part: *KLAPP-PERSPEKTIVE*. Floor and walls were folded flat to scale and covered with horizontal lines. Their separation from each other is uniform, while the breaks in the lines are irregular and spontaneous. The drawing was carried out precisely on the wall, thus achieving the significance of a module and overall a new weight in the creative work of Helga Weihs.²² (Fig. 26)

This applies even more to the ground plan work in the LandesMuseum Bonn produced in 2009. Helga Weihs comes to grips with the old and new buildings of the Landesmuseum with a combination of materials – crayons, adhesive tape and wood. On the ground unconnected rows of pieces of wood represent the framework of the new building, surrounded by blue adhesive

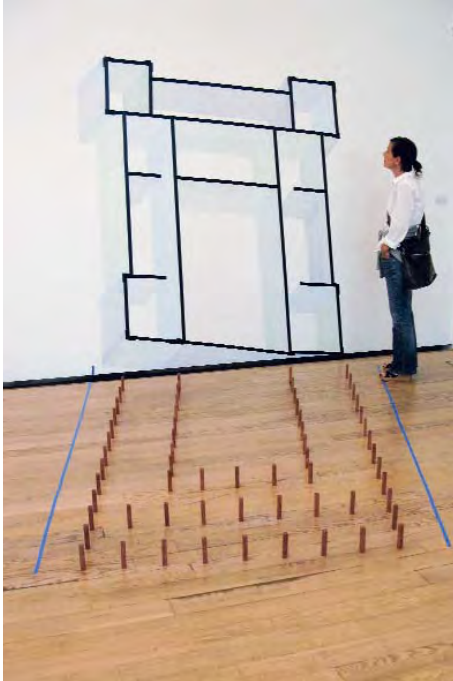
die kurzen kompakt. Es geht Helga Weihs bei ihren architektonischen Arbeiten nicht um einen Nachbau, sondern, wie die Umkehr von statischen und tektonischen Gesetzmäßigkeiten zeigt, um ihre bildhafte Verwandlung.

2005 folgen zwei Raumarbeiten über geschlossenem Grundriss mit durchlässigen Wänden²⁰ und schließlich, wie ein Paravent variabel und geöffnet, die Grundrissarbeit *7 WÄNDE* aus demselben Jahr für die Städtische Galerie in Tuttlingen. (Abb. 23) Helga Weihs variiert von nun an zwischen monochromen Arbeiten aus einem Holz oder, wie beispielsweise bei den Tuttlinger *7 WÄNDEN*, zwischen Skulpturen aus drei Holzarten: einem leichten, einem mittleren und einem dunklen Ton. (Abb. 24) Dabei alternieren die Farben nicht mehr in Streifen, sondern schließen sich zu breiten, durchlässigen Bändern zusammen, die Schwere oder Leichtigkeit, Lasten oder Tragen evozieren. So liegt bei der Tuttlinger Arbeit über hellem Ahorn und dunkler Eiche optisch lastend tiefdunkles Wengeholz. Bei einer späteren Aufstellung kann die Abfolge – auf Raum und Fußboden reagierend – eine andere sein. Die Tendenz zur Metamorphose tektonischer Regeln in skulpturale Setzungen und zur Herstellung fragiler Gleichgewichte setzt sich in vertikalen Stapelungen gitterartiger Räume fort oder in friesförmigen Arbeiten, die raumhaltige transparente Vor- oder Rücksprünge ausbilden, welche in eigenwilligen Kubaturen die Reliefebene verlassen. Sie leiten sich von architektonischen Großformen ab und setzen die Wilhelmshavener Arbeit voraus.

Seit 2008 variiert Helga Weihs das Raumthema mit neuen Materialien. Skulptur und Raum werden Eins, und der rezeptionsästhetische, an die leibliche Mitwirkung des Betrachters gerichtete Appell immer manifester. Im Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf überzog sie verglaste Wände mit vertikalen blauen Klebestreifen, die Scheiben der ehemaligen Pfortnerloge der Kaufhof-Hauptverwaltung in Köln mit roten. Die beiden ephemeren Arbeiten waren nicht begehbar und nur von außen wahrzunehmen und setzten die Bewegung des Betrachters voraus. Die Wirkung der Düsseldorfer Arbeit hält der Film *MATERIE RAUM* fest: Wenn der Betrachter versucht, an den Längsstreifen vorbei durch das Glas zu blicken „beginnen die Streifen wie Stäbe zu tanzen, entfalten im Auge des Betrachters eine perspektivische Wirkung“, beschreibt Elisabeth Wagner dieses von



24 WO-14-2006



25 Grundriss LandesMuseum Bonn, 2009

strips, which allude to the glazing. The stereometrically drawn plan of the old museum building, which appears to balance on one corner lends the strict work a moment of lightness, raises itself in distorted perspective. In 2010 Helga Weihs continued this form of architectural interrogation in the outbuilding of Güstrow palace.

II. Helga Weihs at Güstrow Palace

The space of the Güstrow palace yard connects two very contrasting architectures. The area is dominated by the residential palace of the 16th Century with its complaint for the highest demands. The ensemble also includes a brick building from the 1880s which was inserted as outbuilding for the state work house house, which was erected in the palace on the site of the palace chapel that had been demolished more than a century previously.²³ Its functional brick architecture forgoes formal correspondences with the palace and follows its own aesthetics typical of its period. However the large windows on the South side face the palace yard and the South wing of the mannerist palace and add this view to the space impression in the interior of the building. The out building is not merely characterized by its remarkable constructional and technical qualities by the “wonderful symmetry” (Helga Weihs) of plan and elevation but also in aesthetically irritating idiosyncrasies immanent in its utilization: such as the slope in the floors of up to 30 cm in the two large tiled kitchens installed to allow water to drain away, or the high brick walls with latticed segment arches. This sits on the central risalit and prevents the unhindered perception of the façade symmetry, in that it largely obscures the East wing. The design of the wall makes vague play with East wing of the palace which was demolished almost a century previously and simultaneously proclaims its function as prison wall – with that ambiguity whereby the 19th Century could unhesitatingly combine humanitarian abuses with historical architectural awareness.

The red coloured jointing of the brick walling which lends the building a warm homogeneous appearance, only survives in part, the beauty of the ornamentation is diminished by the simultaneous sight of damage to the walls, and internally plasterboard coated walls, required for hanging the museum display, hide the protrusions and re-entries of the partially tiled walls. Helga Weihs reacted divergently in the two downstairs rooms to this “existence between brick and dry walling” (Helga Weihs) and to the slope of the flooring which she described as “a-social” and “a-static”. Her aesthetic criticism decrypted the clarity of the architecture impaired by the functional requirements and by the passage of time. She approached the western room in a concentric weighting by occupying the centre with a large sculpture, the eastern one with an eccentric intervention. Here the room limits – walls and wainscoting – are so to say, instrumentalized by wall objects and paintings. The centre remains free. (Fig. 29)

While the surface of the Western room was renewed in the 1980s, the original tiles remain to a large degree in the Eastern one. Their rapport, broken up by patching, the steep uneven slope in the floor and the neutral, provisional plasterboard walls, determines together with the vaulting and two cast iron pillars the impression of the doom. Helga Weihs respects and regulates the disorder in the room, she brings to it positive arrangement and its own aesthetic value.

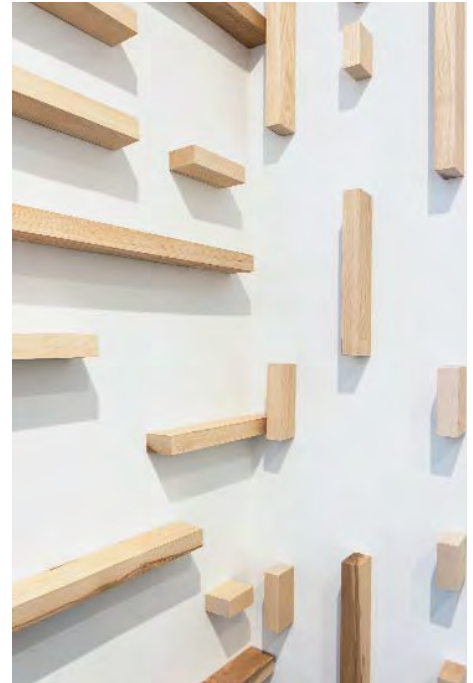
der Künstlerin konsequent aus der bisherigen Arbeit entwickelte ästhetische Phänomen, bei dem die optische Durchlässigkeit eine zentrale Rolle spielt.²¹ (Abb. 1)

Im selben Jahr 2008 verwandelte Helga Weihs ein Kabinett des Stadtmuseums Beckum in eine kompakte Raumarbeit. Erstmals sind die unterschiedlich langen Vierkanthölzer aus dem bisherigen Verbund gelöst und überziehen als Stücke in unterbrochenen Linien senkrecht die Längswände und waagrecht die Stirnwände. Der weiße Grund der Wand erhält dadurch eine starke, dem hellen Holz nahezu gleichwertige Mitsprache. (Abb. 26)

Integraler Bestandteil ist die Vorzeichnung, die im Namen der Arbeit enthalten ist: *KLAPP-PERSPEKTIVE*. Boden und Wände wurden maßstäblich in die Fläche geklappt und mit waagerechten Linien überzogen. Ihre Abstände zueinander sind gleichmäßig, die Unterbrechungen der Linien unregelmäßig und spontan. Die Zeichnung wurde exakt auf die Wand übertragen, erhält damit den Stellenwert eines Moduls und insgesamt ein neues Gewicht im Schaffen von Helga Weihs.²² Dies gilt gesteigert für die 2009 entstandene Grundrissarbeit im LVR LandesMuseum Bonn. (Abb. 25) Mit einer Kombination verschiedener Materialien – Farbstiften, Klebestreifen und Holz – setzt sich Helga Weihs mit dem Alt- und Neubau des Landesmuseums auseinander. Am Boden bilden unverbunden gereimte Hölzer das Ständerwerk des Neubaus nach, umgrenzt von blauen Klebestreifen, die auf die Verglasung anspielen. An der Wand darüber erhebt sich in verzerrter Perspektive der stereometrisch gezeichnete Grundriss des alten Museumsbaus, der auf einer Ecke zu balancieren scheint und der strengen Arbeit ein Moment von Leichtigkeit verleiht. Diese Form der Architekturbefragung setzt Helga Weihs 2010 im Wirtschaftsgebäude des Güstrower Schlosses fort.

II. Helga Weihs auf Schloss Güstrow

Der umbaute Raum des Güstrower Schlosshofs verbindet zwei sehr gegensätzliche Architekturen. Das Areal wird von dem höchste Ansprüche reklamierenden Residenzschloss aus dem 16. Jahrhundert dominiert. Zum Ensemble gehört seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein Backsteinbau, der dem im Schloss eingerichteten Landarbeitshaus als Wirtschaftsgebäude hinzugefügt wurde und an der Stelle der bereits



26 *Klapp-Perspektive Beckum, 2008*



27 Wirtschaftsgebäude Schloss Güstrow

mehr als ein Jahrhundert zuvor abgerissenen Schlosskapelle steht.²³ Seine funktionale Backsteinarchitektur verzichtet auf formale Korrespondenzen mit dem Schloss und folgt einer eigenen, zeittypischen Ästhetik. Die großen Fenster der Südseite öffnen sich jedoch zum Schlosshof und zum Südflügel des manieristischen Schlossbaus und fügen diesen Blick dem Raumeindruck im Inneren des Gebäudes hinzu.

Das Wirtschaftsgebäude zeichnet sich nicht nur durch bemerkenswerte konstruktive und technische Qualitäten aus, durch die „wunderbare Symmetrie“ (Helga Weihs) von Grund- und Aufriss, sondern auch durch nutzungsimmanente, ästhetisch irritierende Eigenheiten: etwa das Fußbodengefälle im Erdgeschoss von bis zu 30 cm, das in den beiden großen gefliesten Küchen zum Abfließen von Wasser angelegt wurde, oder die hohe, mit vergitterten Segmentbögen versehene Backsteinmauer. Sie setzt am Mittelrisalit an und verhindert die ungehinderte Wahrnehmung der Fassadensymmetrie, indem sie den östlichen Flügel weitgehend verdeckt. Die Baugestalt der Mauer spielt vage auf den ein knappes Jahrhundert zuvor abgetragenen Ostflügel des Schlosses an und gibt zugleich ihre Funktion als Gefängnismauer zu erkennen – in jener Doppelbödigkeit, mit der das 19. Jahrhundert humanitäre Verstöße und denkmalpflegerische Achtsamkeit bedenkenlos verbinden konnte. (Abb. S. 28)

Die rot gefärbte Verfugung des Backsteinmauerwerks, das dem Bauwerk einen warmen, homogenen Farbeindruck verlieh, ist nur noch passagenweise erhalten, die Schönheit der sparsamen Bauornamentik ist durch den gleichzeitigen Anblick von Mauerschäden beeinträchtigt, und im Inneren verdecken Rigipswände, die als Hängeflächen für die museale Nutzung erforderlich wurden, die zahlreichen Vor- und Rücksprünge der teilweise gefliesten Wände. Helga Weihs reagiert in den beiden Räumen des Erdgeschosses unterschiedlich auf dieses „Dasein zwischen Backstein- und Trockenbau“ (Helga Weihs) und auf das von ihr als „a-sozial“ und „a-statisch“ bezeichnete Gefälle der Böden. Ihre ästhetische Kritik entschlüsselt die durch funktionale Erfordernisse und durch die Zeitläufe beeinträchtigte Klarheit der Architektur.

Dem westlichen Raum nähert sie sich in einer konzentrischen Gewichtung, indem sie die Mitte mit einer großen Skulptur besetzt, dem östlichen mit einer exzentrischen Inter-



28 Mauer am Wirtschaftsgebäude



vention. Hier instrumentieren Wandobjekte und Malerei gewissermaßen die Raumgrenzen – Wände und Lambriszone. Die Mitte hingegen bleibt frei. (Abb. 29)

Während der Belag des westlichen Raums in den 1980er Jahren weitgehend erneuert wurde, sind im östlichen die ursprünglichen Fliesen zum großen Teil erhalten. Ihr durch Flickungen unterbrochener Rapport, das starke, unebene Fußbodengefälle und die neutralen, provisorischen Rigipswände bestimmen zusammen mit dem Gewölbe und zwei gusseisernen Säulen den Raumeindruck. Helga Weihs respektiert und reguliert die Störungen des Raums, sie verschafft ihnen positive Geltung und einen ästhetischen Eigenwert. Die Abschüssigkeit und Unregelmäßigkeit des Fußbodens verdeutlicht sie, indem sie, von einer Höhe von 5 cm oberhalb des „Nullpunkts“ ausgehend, das Fliesenmuster als Malerei an den Wänden fortsetzt: an den tiefsten Punkten bis zu 35 cm hoch.²⁴ (Abb. 8, 48) Die Wandflächen erheben sich nun über einer waagerechten Basis und erlangen die Klarheit der Orthogonalität – nobilitiert durch die Anordnung der horizontalen Wandobjekte, deren Träger sie für die Dauer der Ausstellung sind. Die Malerei verweigert jedoch illusionistische Mittel. In der Prägnanz ihres Ocker/Schwarz-Kontrastes unterscheidet sie sich von den realen Fliesen, deren Erscheinungsbild durch Fugen und Abnutzung gekennzeichnet ist. Die abstrakte „Gebrauchsserialität“ des Fliesenrapports übersetzt der gemalte Lambris-Fries in eine Serialität, die der Konkreten Kunst und der Op-Art verwandt ist. Er verbindet Boden und Wände und erklärt die gesamte Kubatur zum Kunstraum.

Der unterbrochene horizontale Fries *WO-1, 2, 3-2010* verleiht der in der Lambriszone gezogenen Waagerechten Durchsetzungskraft. (Abb. 47) Seine Verkröpfungen betonen zugleich die wenigen durch die Rigipswände nicht ausgeglichenen Vorsprünge, die wesentlich zur Gestalt des Wirtschaftsgebäudes gehören. Der Hell-Dunkel-Wechsel zwischen Ahorn und Wengeholz, der à-Jour-Effekt, der die Wand wie einen Bild- oder Reliefgrund wirken lässt, sowie sich eigenständig von der Wandfläche abhebende Vorsprünge, verleihen der Wandarbeit ihre skulpturale Autonomie und verhindern, dass sie als Bauornament missverstanden werden kann. Die zwölf Teile der ursprünglich umlaufend als Wandfries gebauten Arbeit *WO-16-2002* sind in Güstrow unverbunden auf die



29/30 WO-16-2002



31 D. Judd, o. T., 1974, Museum Abteiberg
Mönchengladbach

She emphasizes the declivity and irregularity of the floor, in that she continues the tile pattern from a point 5 cm above the “zero point” as painting on the wall: up to 35 cm high at the lowest point in the room.²⁴ The wall surfaces now possess a horizontal basis and achieve the clarity of orthogonality – ennobled by the arrangement of the horizontal wall objects, whose support they are for the duration of the exhibition. However the painting rejects illusionistic means. They differ in the pregnancy of their ochre/black contrast they differ from real tiles, whose appearance is characterized by joints and wear and tear. The abstract “application seriality” of the tile rapport is translated by the painted wainscot frieze into a seriality related to concrete art and op art. It connects floor and walls and declares the entire cubature to be art space.

An interrupted horizontal frieze, *WO-1, 2, 3-2010*, provides the horizontal drawn in the wainscot zone with self assertion. (Fig. 47) Its shoulder pieces at the same time emphasize the protrusions not evened out by the plasterboard walls, which contribute a major part of the impression of the outbuilding. The light-dark alternation between sycamore and wenge wood, the à jour effect, which makes the wall act like a picture or relief background, together with the independence of the projections from the wall surface, lend the wall work its sculptural autonomy and prevents it from being mistaken for a building ornament.

The twelve parts of the work *WO-16-2002* originally constructed as a wall frieze are not connected in Güstrow and are set on the opposite wall and joint the two walls at the corner like brackets. Each piece accentuates the horizontal for itself and is a reminder that behind the fragile plaster board wall lies the solid tectonic combination of the brick walling.

The sculpture *GRUNDRISS WIRTSCHAFTSGEBÄUDE SCHLOSS GÜSTROW*, a piece work in the form of a stack from 2010, produced for the Güstrow exhibition, takes this as its motif. The dimensions of 272 x 377 cm scale down the actual plan by 1:6. In contrast to most of the other works by the artist the reddish, African bubinga wood, acquires a semantic importance, playing on the colourfulness and colour tone of the brickwork.²⁵ Again, the plan of the Güstrow outhouse is also recognizable in principle as are the horizontal elements of stretcher and joint. (Fig. 3, 5, 6, 32, 49, 50, 51)

The interaction of indigenous wall technique and the elegance to the construction basically determine the impression conveyed by the outhouse. In the sculpture the pieces of Bubinga wood and the intermediate spaces are of the same dimensions – the reinstatement of a moment also based on the *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE* of 2004. (Fig. 61) It endows the work with that restfulness and gravitas that she wishes to share with the North German Gothic brickwork. Helga Weihs utilizes a large number of threaded rods that first now achieve aesthetic participation. In order to maintain the work level on the sloping floor the work is supported on one side on a stand. This not only endows it with an aspiring optical lightness, but also – also for the first time – affords the beholder a view underneath the sculpture, if he or she is prepared to bend into an appropriate position.

The parallels between the work and the actual building are rapidly exhausted. The Güstrow outhouse is not the subject of the sculpture rather certain features are its motif. Thus there are no hints of openings in the walls.

gegenüber liegende Wand gesetzt und verbinden in der Ecke wie Klammern zwei Wände. Jedes Stück akzentuiert für sich die Horizontale und erinnert daran, dass hinter der labilen Gipskartonwand der feste Verbund des Backsteinmauerwerks liegt. (Abb.) Diesen verarbeitet im westlichen Raum motivisch die Skulptur *GRUNDRISS WG SCHLOSS GÜSTROW*, eine gesteckte Stapelarbeit von 2010, die für die Güstrower Ausstellung geschaffen wurde. Mit den Maßen von 272 x 377 cm verkleinert sie den realen Grundriss auf 1:6. Im Gegensatz zu den meisten anderen Werken der Künstlerin kommt dem rötlichen Holz, afrikanischem Bubinga, ein semantischer Wert zu, der auf die Farbigkeit und Farbstimmung des Backsteins anspielt.²⁵ Auch der Grundriss des Güstrower Wirtschaftsgebäudes ist prinzipiell wiedererkennbar, ebenso wie die horizontalen Elemente Läufer und Fuge. (Abb. 3, 5, 6, 32, 49, 50, 51)

Das Zusammenwirken der bodenständigen Mauertechnik und der Eleganz der Konstruktion bestimmt wesentlich die Anmutung des Wirtschaftsgebäudes. Bei der Skulptur haben die Bubingahölzer und die Zwischenräume das gleiche Maß – die Wiederaufnahme eines Momentes, das auch dem 2004 entstandenen *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE* zu Grunde liegt. (Abb. 61) Es verleiht der Arbeit jene Ruhe und gravitatische Anmutung, die sie mit der norddeutschen Backsteingotik teilen will. Helga Weihs verwendet eine große Zahl von Gewindestangen, die nun erstmals eine ästhetische Mitsprache erhalten. Um ihre Arbeit auf dem abschüssigen Fußboden in der Waage zu halten, wird sie allseitig aufgeständert und ruht nur an einer Ecke auf dem Nullpunkt. Sie erhält damit nicht nur eine aufstrebende, optische Leichtigkeit, sondern ermöglicht – ebenfalls zum ersten Mal – dem Betrachter eine Untersicht unter die Skulptur, falls dieser bereit ist, sich in die entsprechende Position zu begeben. Die Parallelen zum realen Bau sind bald erschöpft. Das Güstrower Wirtschaftsgebäude ist nicht das Thema der Skulptur, sondern bestimmte Wesensmerkmale wurden ihr zum Motiv. So gibt es keine Andeutungen von Wandöffnungen.

Mit der Güstrower Arbeit erweitert Helga Weihs ihre bisherigen Techniken und Ausdrucksmittel um die Verfahrensweise des Durch-Steckens – wiederum ein Rückgriff auf die Arbeit *PANTHOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE*. Damit wird auf Elemente ange-



32 *Grundriss WG Schloss Güstrow und WO-7+8-2003*



33 *Bogenformen I und II, 2005*

With this work in Güstrow Helga Weihs extends her previous techniques and means of expression with the procedure of piercing – once again a glance back at the *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE*. Here allusion is made to elements that have constructional functions in the actual building. These primarily serve for shape consolidation in the sculptural reinterpretation, their aesthetic balance and the inner sculptural statics are so far abstracted that one would not wish to describe them as pilaster strips, or their upper terminations as impostes. They stand closer formally and in the assertion of their artistic autonomy to the untitled work of the minimal artist Donald Judd (1928–1994) in the Abteiberg Museum in Mönchengladbach, than to the architectural elements in the out building in Güstrow. (Fig. 31) This work completely detaches itself from its plan when the beholder walks round it: a picture-like dynamic pattern is produced, a game of deception with the vistas of levels of the multicomponent sculpture and in the surrounding space.

In Güstrow – and not just there – the artist has oriented the architecture on the space coordinates rather in the sense of an abstract ideality. Here, in the end, she follows the basic pattern of an evolutionarily anchored sense of beauty. Within these regulatory constants she offers the beholder leeway and freedom for aesthetic reception, which depends on his or her mobility and appear to provide release from the laws of spatial geometry – for the duration of the awareness – laws which nevertheless form, for Helga Weihs, the very basis for her art.

III. The drawings

Helga Weihs has described the initial emergence of her sculptural work as coming from her drawing: in 1989 after setting up her new studio in Cologne she began “to draw continuous just with graphite pencil for three months – reduced on special paper. During the sorting out of these drawings the shapes were concentrated on pots and troughs, so that then I began to build small models [...]”.²⁶ However the process has now reversed. All the works on paper presented in the Güstrow exhibition presume the sculptural works of the artist in multimedial extension – not just conceptually, but also in concrete, formal references.

The drawings can be divided up into three types: preparatory sketches of ideas, constructional drawings and increasingly those unconnected with the sculptural process, wholly autonomous drawings. However, the sketches of ideas frequently have an aesthetic sovereignty as often do the constructional drawings,²⁷ from which Helga Weihs fundamentally develops her autonomous drawings. The decisive features here are her devotion to manual drawing and her rejection of computers. The drawings from the 1990s, which basically refer to the organically formed hollow bodies of the abstract sculptures, receive their lapidary and at the same time powerful plastic effect from the polar contrast between black and white and in the counterpoint of line and compact flat shape.

The wall-objects *WO-24-2002* and *WO-11-2003* (Fig. 34) displayed in Güstrow thematize connections between wall-object, drawing and space, between three and two dimensionality. The drawings at the same time dismiss the strict combination of alternating colour contrasted pieces of wood: the layers become freed undulating black lines and white strips. They exploit the

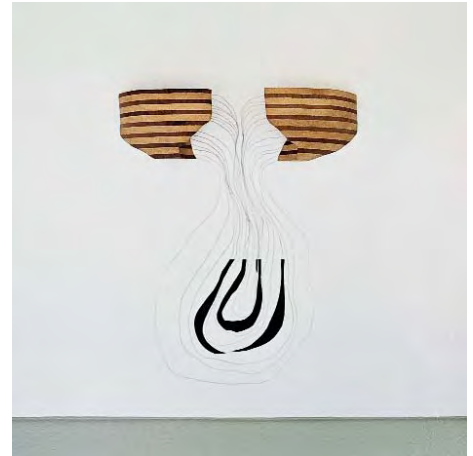
spielt, die im realen Bau konstruktive Funktionen haben. In der skulpturalen Umdeutung dienen diese vor allem einer Formenverdichtung, der ästhetischen Ausponderierung sowie der innerskulpturalen Statik und sind so weit abstrahiert, dass man sie weder als Lisenen noch ihre oberen Abschlüsse als Kämpfer bezeichnen möchte. Sie stehen formal und in der Behauptung ihrer ästhetischen Autonomie der unbetitelten Arbeit des Minimal-Künstlers Donald Judd (1928–1994) im Museum Abteiberg in Mönchengladbach (Abb. 31) näher als einem Architekturelement im Güstrower Wirtschaftsgebäude. Von ihrem Grundriss löst sich diese Arbeit ganz, wenn der Betrachter sie umschreitet: Wieder entsteht ein bildhaftes, dynamisches Muster, ein Vexierspiel der Durchblicke auf die Ebenen der vielgliedrigen Skulptur und in den Umgebungsraum.

In Güstrow – und nicht nur dort – hat die Künstlerin die gebaute Architektur, ausgerichtet an den Raumkoordinaten, gewissermaßen im Sinne einer abstrakten Idealität geordnet. Dabei folgt sie letztlich den Grundmustern eines evolutionär verankerten Schönheitsempfindens. Sie bietet innerhalb dieser ordnenden Konstanten dem Betrachter rezeptionsästhetische Frei- und Spielräume, die seine Beweglichkeit voraussetzen und ihn – für die Dauer der Wahrnehmung – von raumgeometrischen Gesetzmäßigkeiten zu entbinden scheinen, Gesetzmäßigkeiten, die für Helga Weihs hingegen Grundlagen ihrer Kunst sind.

III. Die Zeichnungen

Helga Weihs hat das Entstehen ihres skulpturalen Schaffens aus der Zeichnung beschrieben: 1989 begann sie nach Einrichtung ihres neuen Ateliers in Köln „mit nur einem Graphitstift kontinuierlich ein viertel Jahr lang zu zeichnen – reduziert auf speziellem Papier. Während des Aussortierens dieser Zeichnungen konzentrierten sich Formen von Töpfen und Trögen, so dass ich folgend begann kleine Modelle zu bauen [...]“.²⁶

Doch inzwischen verhält es sich eher umgekehrt. Alle in der Güstrower Ausstellung präsentierten Arbeiten auf Papier setzen in multimedialer Erweiterung skulpturale Werke der Künstlerin voraus – nicht nur gedanklich, sondern auch in konkreten, formalen Bezügen. Die Zeichnungen lassen sich in drei Arten unterteilen: die vorbereitende Ideenskizze, die Konstruktionszeichnung und zunehmend die vom eigentlichen skulpturalen Prozess



34 WO-11-2003



35 Grundriss-1-2008

white wall as image background and counter the factual three dimensionality of the object with the illusionism of the drawing. The buoyant impressions of these constellations are related to the subtle serenity of the interventions of François Morellet. (Fig. 4)

The gouaches entitled *BOGENFORM* from 2005 were developed from constructional diagrams to bent and arched sculptures. (Fig. 33) Helga Weihs went round the trapezium shaped serially cut pieces of wood and put them together to curved shapes, which she alternately coloured pale red and orange yellow. The contribution of the white background of the sheet increases the luminosity of the colours and the pregnancy of the curved lines. They swing out in all directions in circle segments, arches and curves. They negate the edges of the sheet and begin to integrate with each other in the eye of the beholder. When the sheets are viewed it starts to order the shapes, augments circle segments to circles together, to recognize reflection symmetrical equivalents, that is: to make out the order premeditated in the arrangement of lines by the artist. Here he or she realizes that the geometrical calculation does not work: irregularities, idiosyncrasies and fractures are significant ingredients of Helga Weihs' art.

Ever since 2005 layout investigations have determined the drawn oeuvre of Helga Weihs, initially always derived from previously created sculptures. The two *GRUNDRISSEICHNUNGEN 1* and *2* formulate fictitious layouts. Here too the development takes place with the logical astringency already observed in the sculptural work of. The first of the two combines the earlier vaulted sculptures with the later tectonic-right-angled. The concave-convex oscillatory "outer walls" of the stereometrically laid out figure is based on the plan of sculpture WO-6-94. The perspective principle is that of isometric drawing, by which the system of architecture is built up along the line of intersection. (Fig. 40) Above the line of intersection Helga Weihs does not develop architectural shapes and wall openings but rather "stacks" – following her three dimensional sculptural procedure – parallel coloured lines. Between the shading the sheet background asserts itself also in parallel lines. The coloured surfaces so produced are, on account of their linear internal structure, endowed with a permeability which corresponds to that of Helga Weihs' later sculptures. The tint of the surfaces varies with each angular fracture from reddish ochre via saturated red tones to a purple tone.

Two layout drawings based on real architecture were produced in 2008; they were again designed as pendants. (Fig. 37, 38) The beholder looks from East to West in the Basilica St. Pantaleon in Cologne²⁸ and from West to East in the imperial villa of Katsura in Kyoto (Japan). Here Helga Weihs does not concern herself with an art-historical analysis of the buildings, but in a transformation of tectonic structures and elements, with a freedom that sculpture cannot of its nature offer. She set the plans, corresponding to the real orientation of the buildings,²⁹ askew and no longer parallel to the edge of the sheet and so achieved an a-tectonic dynamization and lability, which is supported by a compartmentalized fluctuation in the colour areas. The rhythmic sequence, particularly in the drawing of St. Pantaleon, achieves an additional vibrato on account of the complementary colour tension between yellow and violet. The plan of the church in Cologne offered her the possibility of thematizing curves in the semiapses, rather as she had once herself with *HK-1-2001*. Polychromic layers of lines are stacked to a bold height

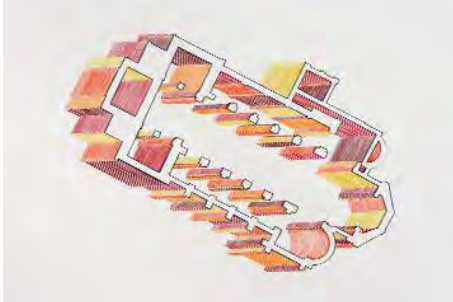
losgelöste, gänzlich autonome Zeichnung. Ästhetische Eigenständigkeit kommt jedoch auch der Ideenskizze und oftmals auch der Konstruktionszeichnung²⁷ zu, aus der Helga Weihs ihre autonomen Zeichnungen grundsätzlich entwickelt. Von entscheidender Wirkung sind dabei ihr Bekenntnis zur Handzeichnung und die Verweigerung des Computers. Die Zeichnungen aus den 1990er Jahren, die sich im Wesentlichen auf die organisch geformten Hohlkörper der abstrakten Skulpturen beziehen, erhalten ihre lapidare und zugleich kraftvolle, plastische Wirkung aus dem Polarkontrast von Schwarz und Weiß und dem Gegensatz von Linie und kompakter Flächenform.

Die in Güstrow gezeigten Wandobjekte *WO-24-2002* und *WO-11-2003* (Abb. 34) thematisieren Verbindungen von Wandobjekt, Zeichnung und Raum, von Drei- und Zweidimensionalität. Der strenge Verbund farblich alternierender Hölzer entlässt gleichsam die Zeichnung aus sich heraus: die Lagen werden zu befreit undulierenden schwarzen Linien und weißen Streifen. Sie nutzen die weiße Wand als Bildgrund und setzen der faktischen Dreidimensionalität der Objekte das Illusionistische der Zeichnung entgegen. Die beschwingte Anmutung dieser Ensembles sind der subtilen Heiterkeit von Interventionen François Morellets (Abb. 4) verwandt.

Die mit *BOGENFORM* betitelten Gouachen von 2005 entwickeln sich aus Konstruktionszeichnungen zu gekrümmten und gewölbten Skulpturen. (Abb. 33) Helga Weihs umfuhr mit dem Graphitstift die trapezförmigen Kanten seriell geschnittener Hölzer und fügte sie zu gebogenen Formen zusammen, die sie abwechselnd hellrot und orange gelb kolorierte. Die Mitsprache des weißen Blattgrundes steigert die Leuchtkraft der Farben und die Prägnanz der gekrümmten Linien. In Kreissegmenten, Bögen und Krümmungen schwingen sie in alle Richtungen aus. Sie negieren die Blattgrenzen und beginnen im Auge des Betrachters miteinander zu interagieren. In der Zusammenschau der Blätter beginnt er die Formen zu ordnen, Kreissegmente zu einem Kreis zu ergänzen, spiegelsymmetrische Entsprechungen zu erkennen, das heißt: die von der Künstlerin vorbedachte Ordnung im Liniengefüge aufzuspüren. Dabei wird er feststellen, dass die geometrische Rechnung nicht aufgeht: Unregelmäßigkeiten, Eigenwilligkeiten und Brüche sind wesentliche Ingredienzen der Kunst von Helga Weihs.



36 Grundriss-2-2008



37 St. Pantaleon, Köln, Ostansicht, 2008

over the pillar ground plan and the massive cubature of the West work provide a lightness which runs counter to the Ottonian architecture. With the elegance of the rectangular, both clear and complicated Japanese palace architecture of the 17th Century She thematized the elegance of the layout plan, opening and closure, breadth and narrowness, the consequence of the design, that appears to climax in the stretching towards the top right. In the manipulation by Helga Weihs both layouts become aesthetic forms of abstract polarity.

Everyone familiar with the buildings will recognize the correct and simplified representations of the layout plans in the wall works in the Rheinischen Landesmuseum Bonn and in the Güstrow outhouse. (Fig. 25, 39) The powerful ground plan line is deep black and two dimensional in the Bonn work as in actual plans. Above it there are raised perspectively subtle, blue parallel shading, which now allows there white foundation more voice. The bars of black adhesive tape form the two dimensional basis for the stereometric, seemingly weightless, space-containing structures, that raise themselves above it.³⁰

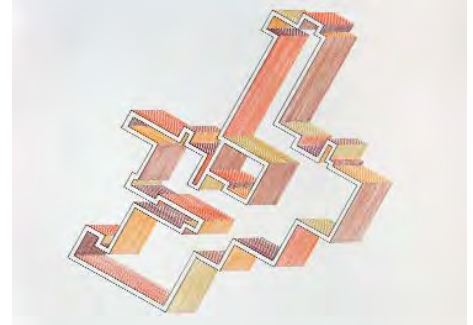
The Bonn and Güstrow works, which are laid out as large-format wall works in accordance with the most recent tendency of the artist, have passed over the aesthetic limitations of sheet and frame and include industrially produced materials.

Helga Weihs transferred the layout plan of the palace ensemble to scale on two walls of the outhouse. Then she enlarged the plan before her³¹ to a height of two metres. So calculated proportionalities form the basis for the drawing *SCHLOSS GÜSTROW I DARÜBER HINAUS*. So far the artist follows the parameters of architectural-constructional work. Then however she blocked the characteristic deep openings in the walls of the manneristic building and attaché metal adhesive tape to the line of intersection over a corner projected on the walls. Over it she creates fictional spaces and walls with exact, filigree shaded layers, an aesthetic interaction of opening and closing released from all reality that she has developed in her sculptural walls since 2004. The distortion, with its lightness and the watery hues of coloured crayon drawing, and not without a touch of anarchy, counteract the gravitational habitus of the Güstrow residence architecture. The irregularities of the wall plaster endow the ruled line with a vital vibrato and the metal strip with small scale surface irregularities, which reflect the surrounding light and colours of the room – including those that the beholder contributes with his or her presence. For a moment the beholder becomes a colourful part of the work. his polychromic and perspectival slight of hand is hence in the same spirit as the transparent adhesive tape space created by Helga Weihs in her newest glass spaces in Düsseldorf and Cologne. (Fig. 1) The drawing is to be understood as a homage to the Güstrow palace building, but it analyses neither its building design, nor its importance in stylistic history. It is artistically anonymous without any illustrative intent. The title endowing reference to actual buildings in the recent architectural drawings by Helga Weihs only represents a reverence before the abstract aesthetic design of the layout plan and the ordering of the space – no more and no less.

Seit 2005 bestimmen Grundrissrecherchen auch das zeichnerische Œuvre von Helga Weihs, zunächst noch immer abgeleitet von zuvor gebauten Skulpturen. Die beiden *GRUNDRISSZEICHNUNGEN 1* und *2* formulieren fiktive Grundrisse. Auch hier verläuft die Entwicklung mit der bereits im skulpturalen Schaffen von Helga Weihs beobachteten logischen Stringenz. Die erste der beiden verbindet die früheren gewölbten Skulpturen mit den späteren tektonisch-rechtwinkligen. Den konkav-konvex schwingenden „Außenwänden“ der stereometrisch angelegten Figur liegt der Grundriss der Skulptur *WO-6-94* zu Grunde. Das perspektivische Prinzip ist das von isometrischen Zeichnungen, bei denen sich entlang der Schnittlinie das System der Architektur aufbaut. (Abb. 40)

Über der Schnittlinie entwickelt Helga Weihs nun keine Architekturformen und Wandöffnungen, sondern „stapelt“ – ihrer skulpturalen, dreidimensionalen Verfahrensweise folgend – parallele farbige Linien. Zwischen den Schraffuren behauptet sich in ebenfalls parallelen Linien der Blattgrund. Die so entstandenen Farbflächen erhalten durch ihre lineare Binnenstruktur eine Durchlässigkeit, die der von Helga Weihs' jüngeren Skulpturen entspricht. Die Tönung der Flächen variiert mit jeder winkligen Brechung von rötlichem Ocker über gesättigte Rottöne bis hin zu einem Purpurton.

2008 entstanden zwei auf reale Architekturen bezogene Grundrisszeichnungen, die wiederum als Pendants konzipiert wurden. Der Betrachter blickt von Ost nach West in die Basilika St. Pantaleon zu Köln²⁸ und von West nach Ost in die Kaiserliche Villa von Katsura in Kyoto (Japan). Dabei geht es Helga Weihs nicht um die kunsthistorische Analyse der Bauten, sondern um eine Transformierung tektonischer Strukturen und Elemente in die farbige Linie, mit einer Freiheit, die ihr die Skulptur naturgemäß nicht bietet. Sie setzt die Grundrisse, der realen Orientierung der Bauten entsprechend,²⁹ schräg und nicht mehr blattrandparallel und erreicht damit eine im Grunde a-tektonische Dynamisierung und Labilität, die nun von einem kleinteiligen Wechsel der Farbflächen unterstützt wird. Deren rhythmische Abfolge erhält, insbesondere in der Zeichnung von St. Pantaleon, durch komplementäre Farbspannungen zwischen Gelb und Violett ein zusätzliches Vibrato. Der Grundriss der Kölner Kirche bietet ihr die Möglichkeit, in den Halbapsiden Rundungen zu thematisieren, wie sie sie etwa mit *HK-I-2001* (Abb. 21) einst selbst gebaut



38 Katsura Villa, Kyoto, Westanschauung, 2008



hat. Über den Pfeilergrundrissen stapeln sich polychrome Strichlagen in kühne Höhen, und der massiven Kubatur des Westwerks verleihen sie eine der ottonischen Architektur zuwiderlaufende Leichtigkeit. An der rechtwinkligen, ebenso klaren wie komplizierten japanische Palastarchitektur aus dem 17. Jahrhundert thematisieren sie die Eleganz des Grundrissplans, Öffnung und Geschlossenheit, Weite und Enge sowie die Konsequenz des Entwurfs, die in der Streckung nach oben rechts zu gipfeln scheint. Beide Grundrisse werden in der Bearbeitung durch Helga Weihs zu ästhetischen Formen von abstrakter Gegensätzlichkeit.

In den Wandarbeiten im Rheinischen LandesMuseum Bonn (Abb. 25) und im Güstrower Wirtschaftsgebäude wird jeder mit den Bauten Vertraute die korrekte und vereinfachte Grundrisswiedergabe erkennen. Bei der Bonner Arbeit ist die starke Grundrisslinie wie auf realen Plänen tiefschwarz und flächig. Über ihr erheben sich perspektivisch zarte, blaue Parallelschraffuren, die nunmehr den weißen Fond stärker mitsprechen lassen. Die Balken aus schwarzem Klebeband bilden die flächige Basis für die stereometrischen, schwerelos anmutenden raumhaltigen Strukturen, die sich über ihr aufbauen.³⁰

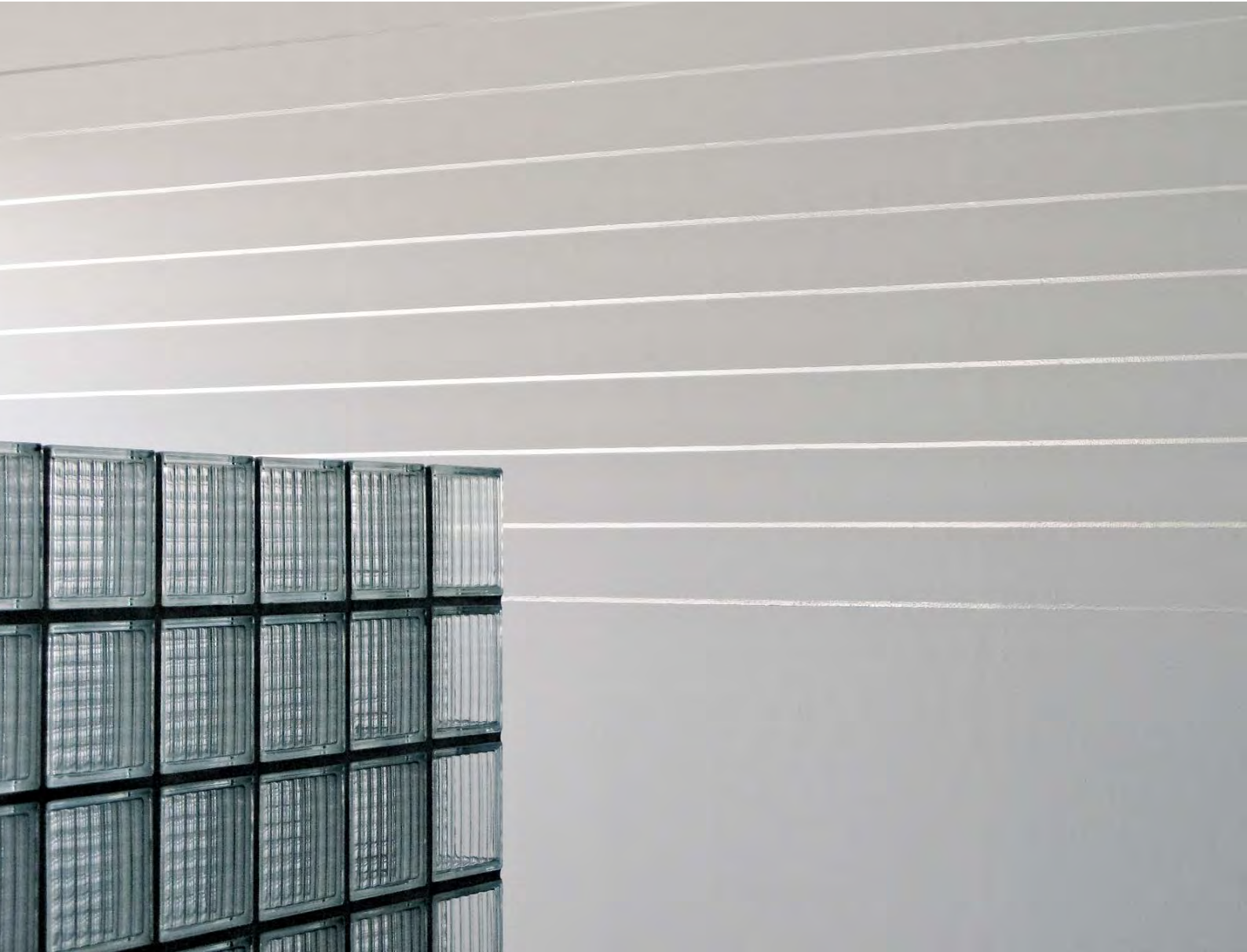
Die Bonner und die Güstrower Arbeiten, die einer jüngeren Tendenz der Künstlerin entsprechend als großformatige Wandarbeiten angelegt sind, haben die ästhetischen Begrenzungen von Blatt und Rahmen überschritten und beziehen industriell gefertigte Materialien ein.

Maßstäblich projiziert Helga Weihs den Grundrissplan des Schlosses in eine Ecke des Wirtschaftsgebäudes. (Abb. 39) Sie vergrößert den ihr vorliegenden Plan³¹ auf eine Höhe von zwei Metern. Berechnete Verhältnismäßigkeiten bilden also die Grundlage der Zeichnung *SCHLOSS GÜSTROW | DARÜBER HINAUS*. Soweit folgt die Künstlerin den Parametern architektonisch-konstruktiven Arbeitens. Dann jedoch schließt sie die charakteristischen tiefen Mauerwerksöffnungen des manieristischen Baus und klebt die Schnittlinie mit Aluminium-Klebeband auf die Wände. Darüber lässt sie mit exakten, filigranen Schraffurenlagen fiktive Räume und Wände entstehen, ein sich von jeglicher Realität ablösendes ästhetisches Wechselspiel von Öffnung und Verschluss, wie sie es an ihren skulpturalen Wänden seit 2004 entwickelt hat. Die Verzerrung des Grundrisses, die silbrige



40 St. Etienne, Caen, Isometrie

39 Schloss Güstrow | Darüber Hinaus, Raumzeichnung



41/42 Kubus + Fuge, HALLE ZEHN, Clouth-Gelände, Köln, 2009

Schnittlinie und die wasserfarbene Farbskala der Buntstiftzeichnung konterkarieren mit ihrer Leichtigkeit und nicht ohne einen Anflug von Anarchie den gravitatischen Habitus der Güstrower Schlossarchitektur. Die Unregelmäßigkeiten des Wandputzes verleihen dem Linealstrich ein lebendiges Vibrato und dem Metallband eine kleinteilig unregelmäßige Oberfläche, die das Umgebungslicht und die Raumfarben reflektiert – auch diejenigen, die der Betrachter mit seiner Erscheinung beisteuert. Er wird auf diese Weise für einen Moment farbiger Teil der Arbeit. Dieses polychrome und perspektivische Vexierspiel ist damit vom selben Geist wie die transparenten Klebestreifen-Räume, die Helga Weihs in ihren jüngsten Glasräumen in Düsseldorf und Köln geschaffen hat. (Abb. 1) Die Zeichnung versteht sich zwar auch als Hommage an den Güstrower Schlossbau, doch analysiert sie weder seine Baugestalt noch deren ästhetische Wirkung oder seine stilgeschichtliche Bedeutung. Sie ist künstlerisch autonom und ohne abbildende Intention. In den jüngeren architektonischen Zeichnungen von Helga Weihs stellt der Titel gebende Bezug auf reale Bauten lediglich eine Reverenz vor der abstrakten ästhetischen Gestalt des Grundrisses und der Ordnung des Raumes dar – nicht mehr und nicht weniger.

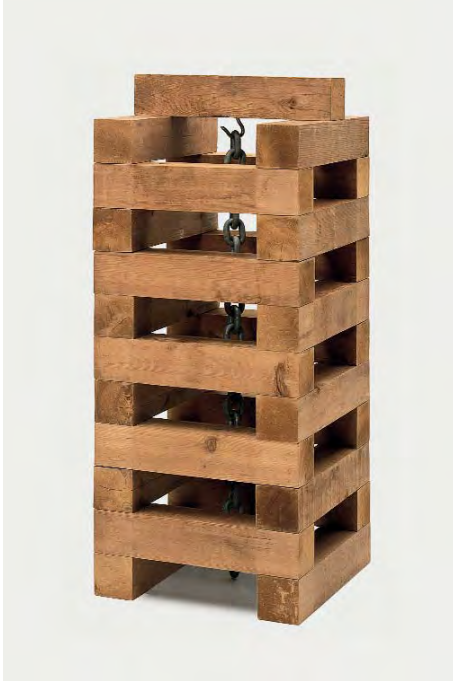
IV. Zwischen Konkret und Minimal

Mit ihrer unverwechselbaren „ars accurata“ bewegt sich Helga Weihs zwischen konkreter Kunst und Minimal-Art, wobei ihre veränderlichen Positionen sich aus der immanenten Logik ihrer künstlerischen Entwicklung ergeben.³² Betrachtet man beispielsweise die sensiblen *STRUKTURALEN KONSTELLATIONEN* aus den 50er Jahren von Josef Albers (1888–1976), das Werk von Vera Molnár (geb. 1924), in Läufer und Bindertechnik gefügte Holzarbeiten von Carl Andre, die filigranen, durchscheinenden Überlagerungen in Arbeiten von François Morellet,³³ das architektonische Schaffen von Per Kirkeby (geb. 1938) oder etwa Arbeiten von Rita Ernst (geb. 1956), ist die formale und intellektuelle Teilhabe von Helga Weihs am Diskurs der internationalen Konkreten Kunst und der Minimal Art evident. (Abb. 43, 44)

So rechtfertigen Selbstreferenzialität und Abstraktheit der frühen Skulpturen und die modularen, seriellen und geometrischen Strukturierungen von Raum, Fläche und Körper



41/42 Kubus + Fuge, HALLE 10, Clouth-Gelände, Köln, 2009



43 C. Andre, *Chain Well*, 1964, Nat. Gallery of Australia, Canberra

IV. Between concrete and minimal

Helga Weihs moves between concrete art and minimal art with her unmistakable “ars accurata”, whereby her changing positions are arrived at from the immanent logic of her artistic development.³² The formal and intellectual participation of Helga Weihs in the discourse concerning international concrete art and minimal art is evident on consideration for example of the sensitive *Strukturalen Konstellationen* from the 1950s by Josef Albers (1888–1976), the work of Vera Molnár (b. 1924), the wooden works in runner and joint technique by Carl Andre, the filigree, translucent coatings in works by François Morellet,³³ the architectonic works of Per Kirkeby (b. 1938) or say the works of Rita Ernst (b. 1956). (Fig. 43, 44)

So the assignment of Helga Weihs to the concrete school is certainly justified by the self-referentiality and abstractness of the early sculptures and the modular, serial and geometric structuring of space, surface and body. Almost all her works are based in one manner or another on the relationships between dimension and number, and all include irregular moments, fractures and arrhythmias. Here Helga Weihs forsakes the limits of regular concrete art.

With the development of her modular works and the increasing size of her sculptures since 2001, Helga Weihs fulfils one of the conditions of minimalist art: “Space is understood as the totality of the three-dimensionally ascertainable guises of objects in their relationships to each other [...] The viewing of minimalist objects is not intended to be carried out with the eyes alone, but also be the body.”³⁴ However with her insistence on an individual and careful working of her pieces of wood by hand she sets herself decisively apart from the programmatic anonymous minimal art, involving working with industrial materials. However, with her adhesive tape spaces in Cologne and Düsseldorf and the ensemble of glass building cubes and metal strips in Hall 10 on the Clouth-Gelände in Cologne from 2008/09 she produced works that can with be described without reservation as minimalist. All three interventions were temporary in nature. (Fig. 1, 41, 42)

On of the significant definitions of concrete art formulated by Max Bill (1908–1994) in 1944 applies to the whole of Helga Weihs' work until now: “concrete art makes abstract thinking very visible for itself by purely artistic means and creates new objects for this purpose. The objective of concrete art is to create objects for mental advantage, like mankind creates object for material use.”³⁵

For Helga Weihs the central question is the quest for beauty developed on the tectonic theme. She is concerned with that beauty, which in the platonic sense, represents a comprehensive spiritual order. She thus knows herself to be as in tune with the systems of mediaeval *ordo* thinking,³⁶ the idea of God-given world order as she is with current understanding of evolutionary aesthetics.³⁷ That is what is meant is also, when Helga Weihs: “Beauty, which I believe has a moral.”

durchaus die Zuordnung von Helga Weihs zur Konkreten Richtung. Nahezu alle ihre Werke basieren in der einen oder anderen Weise auf den Verhältnissen von Maß und Zahl, und alle schließen irreguläre Momente, Brüche und Arrhythmien ein. Damit verlässt Helga Weihs die Grenzen regelhafter Konkreter Kunst.

Seit etwa 2001, mit der Entwicklung ihrer modularen Arbeiten und der zunehmenden Größe ihrer Skulpturen, erfüllt sie eine Bedingung minimalistischer Kunst: „Raum wird als die Gesamtheit der dreidimensional erfassbaren Erscheinungsgegenstände in ihrem Bezug zueinander und zum wahrnehmenden Subjekt verstanden. [...] Die Betrachtung minimalistischer Objekte soll intentional nicht allein durch das Auge vollzogen werden, sondern ebenfalls durch den Körper.“³⁴ Allerdings setzt sie sich mit ihrem Bekenntnis zu einer individuellen und sorgsamem Bearbeitung ihrer Hölzer von Hand entscheidend von der programmatisch anonymen, mit industriellen Materialien arbeitenden Minimal Art ab. Mit ihren Klebestreifen-Räumen in Köln und Düsseldorf sowie mit ihrem Ensemble aus einem Glasbausteinkubus und Metallstreifen in der HALLE ZEHN auf dem Clouth-Gelände in Köln entstanden 2008/09 jedoch Werke, die uneingeschränkt als minimalistisch bezeichnet werden können. (Abb. 1, 41, 42) Alle drei Interventionen waren temporär.

Für Helga Weihs' bisheriges Gesamtwerk gilt eine der wesentlichen Definitionen von Konkreter Kunst, wie sie 1944 Max Bill (1908–1994) formuliert hat: „konkrete kunst macht den abstrakten gedanken an sich mit rein künstlerischen mitteln sichtbar und schafft zu diesem zweck neue gegenstände. das ziel der konkreten kunst ist es, gegenstände für den geistigen gebrauch zu schaffen, wie der mensch sich gegenstände schafft für den materiellen gebrauch.“³⁵

Die zentrale Fragestellung ist für Helga Weihs die Recherche nach Schönheit, entwickelt am tektonischen Thema. Es geht ihr um die Schönheit, die im platonischen Sinne eine umfassende geistige Ordnung vertritt. Damit weiß sie sich den Systemen des mittelalterlichen Ordo-Denkens,³⁶ den Vorstellungen von einer göttlichen Weltordnung, ebenso nahe wie den aktuellen Einsichten der evolutionären Ästhetik.³⁷ Auch das ist gemeint, wenn Helga Weihs sagt: „Schönheit, die ich meine, hat eine Moral.“



44 F. Morellet, *Sphère-Trames*, Staatl. Museum Schwerin, Leihg. Provinzial Nord Brandkasse

- 1 Jean-Luc Nancy 58 Indices concerning the body. In: Die Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Zürich/Berlin 2009.
- 2 In Cat. Aachen/Siegburg 2001, not paginated.
- 3 Exhibition SECHS RICHTIGE + 1, Hall 10, Clouth-Gelände, Cologne.
- 4 In Cat. Wilhelmshaven 2004, p. 39.
- 5 Cat. Cologne 1997, not paginated.
- 6 Compare Cat. Tuttlingen 2005, Interview with Barbara Hofmann-Johnson, p. 16.
- 7 See note 5.
- 8 Most of the working titles of Helga Weihs follow the principles of concrete art. They are precise systematic designations that withhold subjective derivations. HK stands for hollow body (Hohlkörper), VK for solid body (Vollkörper), WO for wall object and TO for table object. The second character, Roman for large, Arabic for small objects stands for the order of production within a year, the last number stands for the year of production.
- 9 Cf. the contribution by Gerhard Graulich, p.
- 10 Written communication from the artist of 10.06.2010. Cf. also note 6.
- 11 Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich, 3rd revised Edition 1995, p. 152.
- 12 As note 11.
- 13 Tatami are standardized (differing depending on the region) traditional floor mats of rice straw and bulrush, which are used to a certain degree as the module for reporting the areas of rooms.
- 14 Gottfried Leinz already refers to the shading in the work of Helga Weihs as module that is also to be found as "basic unit both in the smallest dimension [...] as in the space filling room statue" (as note 2). However in the work of the artist the shading does not take on any modular functions promotes rather moments of seriality.
- 15 3 x 4 Minutes, sometimes silent sometimes set to music, then with live piano accompaniment. The word RUHE is cut into the counted off pictures in the film, which depicts a dancing person – initially the feet. Then the knee, elbows etc.
- 16 See note 6, p. 19.
- 17 See note. 5.
- 18 Cited from Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froelich und Siegfried Weishaupt, Museum für Neue Kunst. Karlsruhe 2001, p. 19.
- 19 This principle by which "the eye constantly relies on the view of the horizontal line is also a theme of the film VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU of 2004. Cited according to Plan 04. Forum aktueller Architektur in Köln, 24.09.-01.10. 2004 (Program booklet).
- 20 In Cat. Beckum 2009, p. 40.
- 21 Raum-1-2005, Fig. Cat. Beckum 2009, p. 28 and Raum-2-2005, Fig. Cat. Tuttlingen 2005, p. 8 and. 9.
- 22 The drawing is depicted in Cat. Beckum 2009, p. 63.
- 23 Concerning the state work house see: Bärbel Blaschke: Hundert Jahre Zwangsarbeitshaus im Güstrower Schloß. In: Das Schloß Güstrow. Ein Beitrag zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg, Schwerin 1971, p. 47-57. Based on Gisela Scheithauer: Ein festes Haus. Güstrower Stadtsachen 3, Laage/Plau am See 2008 and Christoph von Schwerin: Als sei nichts gewesen, Berlin 1997.
- 24 The artist was assisted by Silke Kaping in carrying out the painting.
- 25 The type of wood otherwise only acquires contextual importance in the Kiri works (s. above) produced in Japan and the plan work ANNEX-DER DOPPELTE GEWÖLBTE BOGEN, where African Bubinga wood is intended to refer to the bronze statue the Afrikanerin by Gerhard Geyer beziehen soll. See also the contribution from Gerhard Graulich.
- 26 Cat. Tuttlingen 2005, p. 15.
- 27 The last pages of the unpaginated Cat. Aachen/Siegburg 2001 provide examples of the intrinsic aesthetic value of coloured constructional drawings.
- 28 The parts of the originally Ottonic building were built in different Centuries, which is also reflected in the shape of the ground plan.
- 29 St. Pantaleon is orientated to the South East, the Villa Katsura to the North East. Both drawings are so arranged.
- 30 The monochromic ground plan drawing of the Peterskirche there was produced in 2009 for the forum FORUM KONKRETE KUNST in Erfurt. Cat. Erfurt 2009, p. 54.
- 31 The plan of the ground on which it based comes from the Messbildstelle in Potsdam.
- 32 Gottfried Leinz (Cat. Aachen/Siegburg 2001) described the perfection of the art of Helga Weihs as closely related to concrete art, Daniel Spanke (Cat. Wilhelmshaven 2004, p. 17, Note 1) counted her work as concrete art because of her liberation from objects and according to Hans-Peter Riese (Cat. Beckum 2009, p. 59) Helga Weihs "liberates" "the structural aesthetics from the concrete and constructive art from their adherence to rules". In addition he places her close to minimal art. (p. 56).
- 33 Here we think particularly of Morellet's L'esprit d'escalier of 2009 in the Richelieu Wing of the Louvre.
- 34 Constanze von Marlin: Public – Art – Space. Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art. Weimar 2007, p. 81.
- 35 In No. 2 des Bulletins abstract/konkret. Cited here according to: Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte. Collected and edited by Margit Weinberg Staber. Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich 2001, p. 50.
- 36 See Martin Gesing, Cat. Beckum 2009, p. 53.
- 37 Based on Klaus Richter: Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik, Mainz 1999.

- 1 Jean-Luc Nancy. 58 Indizien über den Körper. In: Die Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Zürich/Berlin 2009
- 2 In Kat. Aachen/Siegburg 2001, unpaginiert.
- 3 Ausstellung SECHS RICHTIGE + 1, Halle 10, Clouth-Gelände, Köln.
- 4 In Kat. Wilhelmshaven 2004, S. 39.
- 5 Kat. Köln 1997, o. S.
- 6 Vgl. Kat. Tuttlingen 2005, Interview mit Barbara Hofmann-Johnson, S.16.
- 7 Wie Anm. 5.
- 8 Die meisten Werktitel von Helga Weihs folgen den Prinzipien Konkreter Kunst. Es sind exakte, systematische Bezeichnungen, die gegenständliche Ableitungen verweigern. HK steht für Hohlkörper, VK für Vollkörper, WO für Wandobjekt und TO für Tafelobjekt. Die Ziffer, römisch für große, arabisch für kleine Arbeiten, steht für die Reihenfolge der Entstehung innerhalb eines Jahres, die letzte Zahl bezeichnet das Entstehungsjahr.
- 9 Siehe den Beitrag von Gerhard Graulich S.
- 10 Schriftliche Mitteilung der Künstlerin vom 10.06.2010. Siehe auch Anm. 6.
- 11 Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich, 3. überarbeitete Auflage 1995, S. 152.
- 12 Ebenda.
- 13 Tatami sind (je nach Region unterschiedlich) genormte traditionelle Fußbodenmatten aus Reisstroh und Binsen, gewissermaßen Module, nach denen in Japan auch die Flächenmaße von Räumen angegeben werden.
- 14 Gottfried Leinz bezeichnete bereits die Streifung im Werk von Helga Weihs als Modul, das sich als „Grundeinheit sowohl in der kleinstmöglichen Dimension [...] als auch in der platzfüllenden Raumplastik“ wiederfinden lasse (wie Anm. 2). Die Streifung übernimmt im Werk der Künstlerin jedoch keine modularen Funktionen sondern befördert eher Momente von Serialität.
- 15 3 x 4 Minuten, einmal stumm, einmal vertont, sodann mit live Klavierbegleitung. Das Wort RUHE ist in abgezählten Bildern in den Film geschnitten, der eine tanzende Person zeigt – anfänglich die Füße, dann die Knie, die Ellbogen usw.
- 16 Wie Anm. 6, S. 19.
- 17 Wie Anm. 5.
- 18 Zitiert nach Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froelich und Siegfried Weishaupt, Museum für Neue Kunst. Karlsruhe 2001, S. 19.
- 19 Dieses Prinzip, bei dem sich „das Auge permanent auf die Sicht der waagerechten Linie verlässt“, thematisiert auch der 2004 entstandene Film *VON JEDEM STANDPUNKT AUS NEU*. Zitiert nach Plan 04. Forum aktueller Architektur in Köln, 24.09.- 01.10. 2004 (Programmheft).
- 20 *Raum-1-2005*, Abb. Kat. Beckum 2009, S. 28 und *Raum-2-2005*, Abb. Kat. Tuttlingen 2005, S. 8 u. 9.
- 21 In Kat. Beckum 2009, S. 40.
- 22 Die Zeichnung ist abgebildet in Kat. Beckum 2009, S. 63.
- 23 Zum Landarbeitshaus siehe: Bärbel Blaschke: Hundert Jahre Zwangsarbeitshaus im Güstrower Schloß. In: Das Schloß Güstrow. Ein Beitrag zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg, Schwerin 1971, S. 47-57. Grundlegend Gisela Scheithauer: Ein festes Haus. Güstrower Stadtsachen 3, Laage/Plau am See 2008 sowie Christoph von Schwerin: Als sei nichts gewesen, Berlin 1997.
- 24 Bei der Ausführung der Malerei wurde die Künstlerin von Silke Kaping unterstützt.
- 25 Der Holzart kommt ansonsten nur bei den in Japan entstandenen Kiri-Arbeiten (s. o.) inhaltliche Bedeutung zu sowie der geplanten Arbeit *ANNEX-DER DOPPELTE GEWÖLBTE BOGEN*, bei der sich das afrikanische Bubingaholz auf die Bronzeplastik der Afrikanerin von Gerhard Geyer beziehen soll. Siehe dazu den Beitrag von Gerhard Graulich, S. ##.
- 26 Kat. Tuttlingen 2005, S. 15.
- 27 Beispiele für den ästhetischen Eigenwert von farbigen Konstruktionszeichnungen bildet der unpaginierte Kat. Aachen/Siegburg 2001 auf den letzten Seiten ab.
- 28 Die Teile des ursprünglich ottonischen Baus stammen aus verschiedenen Jahrhunderten, was sich auch in der Gestalt des Grundrisses niederschlägt.
- 29 St. Pantaleon weist eine Orientierung nach Süd-Ost auf, die Villa Katsura nach Nord-Ost. Beide Zeichnungen sind also genordet.
- 30 Für das FORUM KONKRETE KUNST in Erfurt entstand 2009 die monochrome Grundrisszeichnung der dortigen Peterskirche. Kat. Erfurt 2009, S. 54.
- 31 Der Plan des Erdgeschosses stammt von der Messbildstelle in Potsdam.
- 32 Gottfried Leinz (Kat. Aachen/Siegburg 2001) beschrieb die Perfektion der Kunst von Helga Weihs als der Konkreten Kunst nahestehend. Daniel Spanke (Kat. Wilhelmshaven 2004, S. 17, Anm. 1) rechnet ihre Werke aufgrund ihrer Gegenstandsbefreiung zur Konkreten Kunst, und nach Hans-Peter Riese (Kat. Beckum 2009, S. 59) „befreit“ Helga Weihs „die strukturelle Ästhetik der konkreten und konstruktiven Kunst aus ihrer Regelmäßigkeit“. Zudem benennt er ihre Nähe zur Minimal-Art. (S. 56).
- 33 Zu denken ist hier besonders an Morellets *L'ESPRIT D'ESCALIER* von 2009 im Richelieu-Flügel des Louvre.
- 34 Constanze von Marlin: Public – Art – Space. Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art. Weimar 2007, S. 81.
- 35 In der Nr. 2 des Bulletins abstract/konkret. Hier zitiert nach: Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte. Zusammengestellt und herausgegeben von Margit Weinberg Staber. Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich 2001, S. 50.
- 36 Siehe Martin Gesing, Kat. Beckum 2009, S. 53.
- 37 Dazu grundlegend Klaus Richter: Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik, Mainz 1999.



45 WO-4-2010

















EIN DENK-MODELL BAUEN

GRUNDRISS WG SCHLOSS GÜSTROW –

ZU EINER NEUEN ARBEIT VON HELGA WEIHS

Marco Pogacnik

Wir verdanken Alois Riegl, dem bedeutenden österreichischen Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, die Erkenntnis, dass am Anfang der Moderne die Abgrenzung der verschiedenen Künste voneinander stand. In seinem berühmten Buch *LAOKOON ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE* hat Gotthold Ephraim Lessing 1766 die kunstspezifischen Eigenschaften von Malerei und Dichtung beschrieben. Seitdem darf sich der Maler nicht mehr unreflektiert auf dem Gebiet der Plastik betätigen und der Bildhauer nicht auf dem der Architektur. Jede Kunst hat ihre eigenen Gesetze, die nicht auf andere künstlerische Gebiete übertragbar sind. Das Zeitalter von Universalkünstlern wie Brunelleschi, Raffael und Michelangelo war damit an sein Ende gelangt. Der Versuch, diese Grenzen immer unüberbrückbarer zu machen und sie paradoxerweise zugleich für nichtig zu erklären, erstreckte sich über das gesamte 19. Jahrhundert: Die Akademien auf der einen Seite – der wagnerianische Traum vom Gesamtkunstwerk auf der anderen. Die Moderne lebt von solchen Widersprüchen, und nach langem Kampf haben sich die akademischen Grenzen zwischen den Künsten heute fast aufgelöst, sind fließend geworden. Material und Dimension eines Kunstwerks allein ermöglichen es uns nicht mehr zu erkennen, welcher Gattung (Malerei, Skulptur, Performance) es angehört. Eine solch gattungskritische Zuordnung ist an sich zu einer obsoleten Tätigkeit geworden. Die Gesetzmäßigkeit und die Logik im Aufbau einer Form sind das Entscheidende, jene Gesetzmäßigkeit, auf welche Lessing sich berufen hatte, um die verschiedenen Künste voneinander zu unterscheiden und auf welcher Gottfried Semper – der bedeutendste deutsche Architekt des 19. Jahrhunderts – sein theoretisches Werk gründete. Was Kunst ist, entscheidet das Tun. Flechten, Weben und Knoten stehen am Anfang der Textilkunst und bilden gleichzeitig den dekorativen Ursprung der Architektur. Das Füllen, das Fügen, das Bekleiden stehen für Semper als Inbegriff der Konstruktion, ebenso das akkurate Schichten von Steinen. Das Bauen beginnt mit dem Aneinanderfügen von zwei Ziegeln, wie sich ein Baumeister des 20. Jahrhunderts äußerte. Insofern sind auch die Grundrisszeichnungen, wie jüngst die Wandarbeit *SCHLOSS GÜSTROW | DARÜBER HINAUS* im Wirtschaftsgebäude des Güstrower Schlosses, grundsätzlich tektonischer Natur. (Abb. 39)



50/51 Grundriss WG Schloss Güstrow, 2010

BUILDING A THOUGHT MODEL

GRUNDRISS WG SCHLOSS GÜSTROW –

A NEW WORK BY HELGA WEIHS

Marco Pogacnik



52 Wirtschaftsgebäude, Nord-Fassade

We have to thank Alois Riegl, the distinguished 19th Century Austrian art historian for the recognition that the demarcation between the various arts took place at the start of the modern. In his famous book in 1766 *LAOKOON ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE* Gotthold Ephraim Lessing 1766 described the art-specific properties of painting and poetry. Since then painters have not been able to operate without reflection in the field statuary art and sculptors not in that of architecture. Each art form has its own laws that are not applicable to other artistic fields. The age of universal artists such as Brunelleschi, Raffael and Michelangelo had thus come to an end. The attempts were made during the whole of the 19th Century to make these boundaries ever more insurmountable and paradoxically break them down at the same time: On the one hand the academies – the Wagnerian dream of universal art on the other.

The modern lives from such contradictions and after a long struggle the academic boundaries between the arts have now almost disappeared, they have become fluid. The material and dimensions of a work of art no longer proclaim to what art form (painting, sculpture, performance) it belongs. Such a genre-critical classification has become an obsolete activity. The legitimacy and logic in the structure of a form are decisive, that legitimacy that Lessing had referred to in order to distinguish the various arts from each other and on which Gottfried Semper – the most eminent 19th Century German architect – based his theoretical work. The doing decides what is art. Plaiting, weaving and knotting stand at the start of textile art and at the same time constitute the decorative origins of architecture. Stuffing, joining together, cladding are for Semper the epitome of construction, just as much as the accurate laying of courses of stones. As a 20th Century architect said, building starts with joining together two bricks. In this respect the ground plan drawings, like the most recent wall work *SCHLOSS GÜSTROW I DARÜBER HINAUS* in the outhouse of Güstrow Palace are basically tectonic in nature. (Fig. 39)

In its development Helga Weihs' work has experienced just this that has so strongly marked the modern. She has progressed starting from painting, from film and performance to art forms that are ever more strongly to do with building. I deliberately do not speak of architecture, but of building, or of tectonics in the Semperian sense, of the art of joining together short rods, that is carpentry. One senses the experimentation with techniques and materials in her work, whereby the formal result always appears as an unexpected phenomenon – that is without referring to a historical form group.

Helga Weihs has come a long way since her initial experiments and engagement with wood as a material. The material and the regularity with which it is joined together have virtually forced the artist to pass over from the sculptural to the structural. Her sculptures have gradually taken on the form of architectonic models. One feels the ambition of the artist herself to step forward as master builder. If one wishes to discern particular craft techniques in her works, then these are more related to the art of the joiner than to cabinet making.

Helga Weihs is exhibiting her works in both the representative rooms of Güstrow Palace and in an unassuming building, the former outhouse of the State Work House in Güstrow. The house was built in 1885, a brick construction with gabled roof and a rough outer surface, which

Helga Weihs' Arbeit hat in ihrer Entwicklung gerade diese Erfahrung gemacht, die die Moderne so stark prägt. Sie ist von der Malerei, dem Film und der Performance ausgehend zu Kunstformen gelangt, die immer deutlicher mit Bauen zu tun haben. Ich spreche absichtlich nicht von Architektur, sondern von Bauen, oder, im semperschen Sinne, von Tektonik, von der Kunst des Zusammenfügens kurzer Stäbe, also der Zimmererei. In ihrer Arbeit spürt man das Experimentieren mit Technik und Material, wobei das formale Ergebnis immer als unerwartete Erscheinung auftritt – also ohne Anlehnung an historisches Formengut.

Seit ihren ersten Versuchen und Auseinandersetzungen mit dem Material Holz hat Helga Weihs einen langen Weg zurückgelegt. Das Material und die Gesetzmäßigkeit seiner Fügung haben die Künstlerin fast gezwungen, vom Skulpturalen zum Baulichen überzugehen. Ihre Skulpturen haben allmählich die Form von architektonischen Modellen angenommen. Man spürt die Ambition der Künstlerin, selber als Baumeisterin hervorzutreten. Wenn man in ihren Werken bestimmte handwerkliche Verfahrenstechniken erkennen möchte, dann haben diese eher mit der Zimmermannskunst als mit der Tischlerei zu tun.

Helga Weihs stellt ihr Werk sowohl in den prominenten Räumen des Güstrower Schlosses als auch insbesondere in einem unauffälligen Bau aus, dem ehemaligen Wirtschaftsgebäude für das Landarbeitshaus zu Güstrow. Das Haus wurde im Jahr 1885 gebaut, ein Ziegelbau mit Satteldach und einer äußeren Rohfläche, die die wunderschöne Textur der Ziegel sichtbar belässt. Das Haus besetzt den Ort, an dem sich einst die 1795 abgerissene Schlosskapelle befand. Die Moderne hat wohl auch andere Grenzen verwischt: die Grenzen zwischen angewandter und „höherer“ Kunst, zwischen Zweck- und Monumentalbau. Ein reiner Nutzbau, unprätentiös und ernst in seiner Erscheinung, steht in der gleichen Baulinie wie das Schloss, den inneren Hof begrenzend. Neben dem reich verkleideten Renaissance-Schloss erscheint uns der schlichte Rohbau ärmlich, aber nicht ohne eine spezielle Würde: der Würde seiner sozialen Bestimmung und seiner akkuraten Ausführung. Die Kunst von Helga Weihs besitzt den gleichen Ernst in der schlichten Auseinandersetzung mit ihrem Baumaterial Holz. Hauptstück in



53 Ost-Giebel



54 Gewölbe, westl. Erdgeschossraum,
Wirtschaftsgebäude

der Ausstellung ist ein abstraktes Modell des Wirtschaftsgebäudes. Vierkanthölzer, übereinander geschichtet, an den Ecken unverblattet und mit Gewindestangen zusammengehalten, bilden die Silhouette des Gebäudes, die in einem Maßstab von 1:6 das reale Gebäude wiedergibt. (Abb. 3, 5, 6, 32, 49, 50, 51)

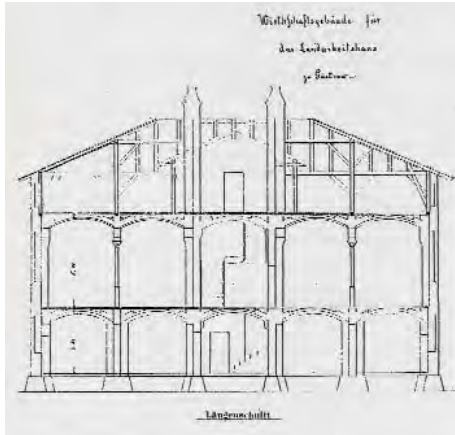
Daniel Buren (geb. 1938) hat auf die Bedeutung der Architektur als Rahmen, innerhalb dessen Kunst erst wahrnehmbar wird, hingewiesen. Dadurch können wir Kunst auch als ein Erkenntnismittel verstehen. Indem Kunstwerke einen bestimmten Dialog mit dem umgebenden Raum führen, wird durch sie eine tiefere Kenntnis des Ortes erschlossen, für den sie gedacht sind.

Der Arbeit *GRUNDRISS WG GÜSTROW* von 2010 fehlen einige sonst typische Eigenschaften gleichartiger früherer Werke von Helga Weihs. Die Vierkanthölzer weisen keine unterschiedliche Höhe auf und haben immer die gleiche Farbe, Eigenschaften, die schon bei einem früheren, nicht zufällig *PANTOGRAPH* (2004) genannten Werk erscheinen. (Abb. 61) Im Modell scheint also etwas von dem Ernst in der Aufsichtung der immer gleichformatigen Ziegel des realen Baus auf. Während sich ihr Werk *JAPANESE DISTANCE* (2007) nur metaphorisch (als Maß und Proportion) auf Konstruktion bezog, zielen ihre letzten Arbeiten immer mehr auf eine unmittelbare Beziehung zum konkreten Bau. Doch bleibt ein Modell immer ein Abstraktum, die Visualisierung eines Denk-Modells. Es hat immer mehr mit einer gedanklichen, als mit einer konkret-gebauten Wirklichkeit zu tun, so, wie auch von der architektonischen Realität entrückte isometrische Darstellungen in Weihs' graphischem Werk vorkommen.

Der Baukörper *HK-III-2001* in der Kapelle Weitendorf (ein Werk und eine Ausstellung von Helga Weihs aus dem Jahr 2001) vermittelte uns durch seine Aufstellung auf einem Höhenunterschied des Bodens die Schwere des Körpers, die Aktion der Schwerkraft und die entgegen wirkende Handlung der Künstlerin, die das Lasten in ein Schweben übersetzte. (Abb. 17, 18) Dieses Ergebnis wird durch unsere metaphorische Vorstellungskraft erreicht. In Güstrow werden andere Fähigkeiten unseres Wahrnehmungsvermögens in Gang gesetzt: die Neigung des Bodens für das Abfließen des Wassers wird nicht metaphorisch angedeutet, sondern konkret sichtbar gemacht; das Modell selbst ist



55 *Japanese distance 2007*

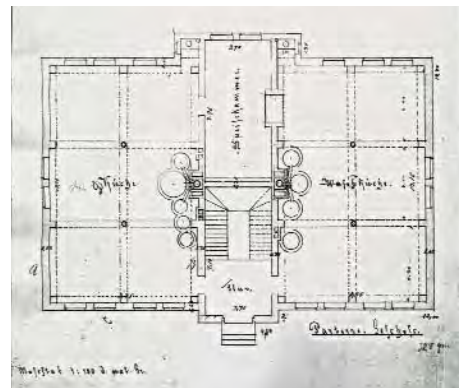


56 Aufriss-Zeichnung Wirtschaftsgebäude, 1882, Landeshauptarchiv Schwerin

makes the wonderful texture of the bricks visible. The house occupies a site where the palace chapel, demolished in 1795, once stood. The modern has arguable blurred other boundaries: the boundaries between applied and “fine” art, between functional and monumental building. A purely utilitarian building, unpretentious and earnest in its appearance, stands in the same building line as the palace, delineating the inner court. The simple brick shell appears to us humble alongside the richly clad renaissance palace, but not without its specific dignity: the dignity of its social purpose and its accurate execution. The art of Helga Weihs possesses the same earnestness in the sober involvement with her wooden building material. The main work in the exhibition is an abstract model of the outhouse. Square section timbers are stacked above one another not jointed at the edges and held together by screwed rods to reproduce the silhouette of the building on a scale of 1:6 of the real building. (Fig. 3, 5, 6, 32, 49, 50, 51) Daniel Buren (b. 1938) has pointed out the importance of architecture as a framework within which art is only first perceivable. In this manner we can understand art as a means of perception. In that works of art set up a certain dialogue with the surrounding space, they are the means of bringing about a deeper understanding of the site for which they are intended. Some features otherwise typical of earlier works of the same type by Helga Weihs are missing from the work *GRUNDRISS WG GÜSTROW* von 2010. The square timbers do not exhibit different heights and they are always of the same colour, features that appear in the earlier work that is not accidentally named *PANTOGRAPH* (2004). Hence the model appears to acquire somewhat of the earnestness of the courses of the always identical bricks of the actual building. While her work *JAPANESE DISTANCE* (2007, Fig. 55) only referred metaphorically (as dimension and proportion) to the construction, her more recent works aim for a more immediate relationship with the actual building. However a model is always an abstraction, the visualization of a thought model. It always has more to do with a conceptual than with an actual built reality, just as isometric presentations occur in Weihs’s graphic works that are abstracted from architectonic reality.

The building work *HK-III-2001* in the Weitendorf Chapel (a work and an exhibition of Helga Weihs from the year 2001) mediates to us, on account of being set on a height difference in the floor, the weight of the body, the effect of gravity and the counteracting treatment of the artist, that translates the burdens into a hover. (Fig. 17, 18) This result is reached as a result of our metaphoric power of imagination. Other qualities of our conceptual abilities are activated in Güstrow: the slope of the floor for the drainage of water is not metaphorically hinted at, but made concretely visible; the model itself is not an idealized notion of an architectural object, but the reproduction of the house itself, in which the exhibition takes place. From the model as built and the method of its display on the floor we can detect properties of the actual building that we would otherwise have missed. The symmetry in construction of the internal space is no longer a formalistic composition rule, but derives from the vaulted construction, which requires an equalization of the forces of thrust. The work addresses sensors that make us more sensitive. The model portrays itself as a super-elevation of the building, as a haptic reading, of the room in which it is exhibited.

keine ideale Vorstellung von einem baulichen Gegenstand, sondern die Wiedergabe des Hauses selbst, worin die Ausstellung stattfindet. An dem gebauten Modell und an der Art seiner Aufstellung auf dem Boden können wir auf Eigenschaften des realen Baues aufmerksam werden, die uns sonst entgangen wären. Die Symmetrie im Aufbau der Innenräume ist keine formalistische Kompositionsregel mehr, sondern entspringt aus der Gewölbekonstruktion, die einen Ausgleich der Schubkräfte braucht. Durch das Werk werden Sensoren angesprochen, die uns empfindsamer werden lassen. Das Modell stellt sich als eine Überhöhung des Gebauten, als ein haptisches Abtasten des Raumes, in dem es ausgestellt ist, dar.



57 Grundriss-Zeichnung Wirtschaftsgebäude, 1882, Landeshauptarchiv Schwerin



ZU EINEM SKULPTURENPROJEKT VON HELGA WEIHS

Gerhard Graulich

Helga Weihs schichtet, verleimt, verbindet präzise zugeschnittene Holzelemente, um damit abstrakte Formen und Räume zu entwickeln. Seit langem setzt sie sich mit dem Material Holz auseinander und untersucht dessen spezifische Möglichkeiten der Gestaltung. In ihren Arbeiten geht es nicht um Figuration, um ein Anknüpfen an die neoexpressive Formensprache, die seit den 80er Jahren im Rahmen der Holzskulptur erneut zu Ehren gekommen ist.

Als äußeres Kennzeichen ihrer Skulptur könnte das farbliche Alternieren unterschiedlicher Holzarten genannt werden. Hinsichtlich der äußeren Formen erinnern ihre Arbeiten an minimalistische Objekte, gleichwohl sie stets von Hand gearbeitet werden. Dort, wo ein Wandbezug besteht, ähneln ihre Reliefs Bildern aus Holz, muten an wie Tafeln, die zugleich Material und Bild sind. Ebenso finden sich immer wieder organische Formen in ihrem Œuvre: Voll- und Hohlkörper, die sich ganz der Imagination verdanken. Kurven, Wege, Linien oder Ringe dokumentieren die formalen Möglichkeiten des Materials, das nach seinen farblichen Kontrasten ausgewählt wurde.

Helga Weihs' Skulpturen wirken teils streng nach einem Plan konzipiert, teils aber auch spielerisch, da ihnen stets auch das organisch Zufällige, das Gewachsensein der Hölzer eigen ist. Bei einigen Arbeiten lässt sich sodann kaum zwischen Skulptur und Architektur unterscheiden. Dabei reagiert Helga Weihs in ihren Projekten spezifisch auf Orte und Vorgegebenes, wie etwa 2001 in ihrem Projekt für die Kapelle Weitendorf auf den Grundriss oder auf mittelalterliche Werke im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. (Abb. 59) Wände, Räume, Architekturelemente, aber auch Zwischenräume und Funktionszusammenhänge werden ausgelotet, um dafür passgenau Objekte zu schaffen. Zweifelsohne gibt Helga Weihs hier die Selbstbezüglichkeit ihrer Skulptur auf und kreiert Environments. Darin nähert sie sich der Architektur an, da es ihr auch um die Errichtung von Räumen geht. Gleichwohl strebt sie damit keine konkreten Funktionen an, denn viele Räume bleiben unbegehrbar oder nur von oben einsehbar. Ihre Konzeptionen sind ästhetischer Art, um die Bedingungen von Raum sichtbar und erfahrbar zu machen. *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE* des Jahres 2004, entstanden für eine Ausstellung im Haus Harig in Hannover, teilt beispielsweise den Raum in zwei Bereiche. (Abb. 61) Aufgrund der Größe der Arbeit, sie misst 6 Meter, ist die Funktion nicht so ohne



59 *HK-II-90* im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen

58 *ANNEX – der doppelte gewölbte Bogen*, Collage

ANNEX – THE DOUBLY ARCHED VAULT

A SCULPTURE PROJECT BY HELGA WEIHS

Gerhard Graulich



60 WO-17-2002

Helga Weihs layers, glues, puts together precisely cut wooden elements in order to produce abstract forms and spaces. She has grappled with the material wood for a long period and investigated its specific composition possibilities. She is not concerned in her work with figuration, with building on the neo-expressive shape language which has once again been honoured in wood sculpture since the 1980s.

The alternation of different coloured woods can be taken as the external trademark of her sculpture. Her works are reminiscent of minimalistic objects with regard to their external form, even though she always works manually. When they are wall objects her reliefs of wood appear to be tables that are simultaneously material and image. Equally organic shapes appear ever again in her oeuvre, solid and hollow bodies, these are wholly products of her imagination. Curves, paths, lines or rings document the formal possibilities of the material, which is selected for its colour contrasts.

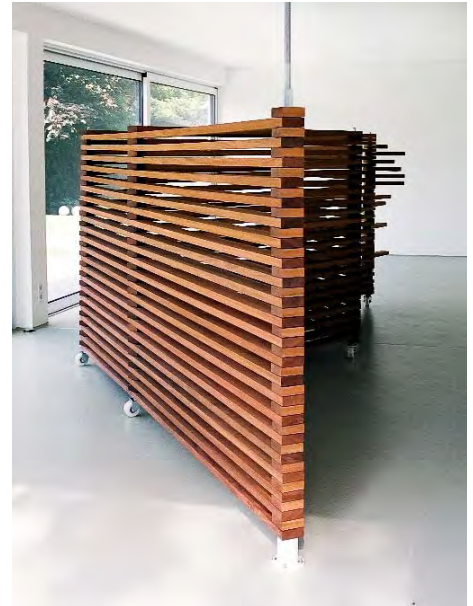
The effect of Helga Weihs' sculptures is partly according to a strictly conceived plan, partly however it is playful, since it always takes as its own the organic random growth features of the wood itself as well.

It is scarcely possible to distinguish between architecture and sculpture in some works. Here Helga Weihs reacts specifically to place and subject as for instance in 2001 in her project for Weitendorf chapel on the ground plan or of mediaeval art in the Suermondt-Ludwig Museum Aachen. (Fig. 59) Walls spaces, architectural elements, but also intermediate spaces, architectural elements and functional nexuses are worked out in order to produce precisely fitting objects. There is no doubt here that Weihs abandons the self-referentiality of her sculpture and creates environments. With this she comes close to architecture, since she concerns herself with the creation of spaces. She does not nevertheless strive for concrete functions, for many spaces cannot be entered or can only be viewed from above. Here the conceptions are aesthetic in nature in order to make visible and tangible the conditions of space.

For example *PANTOGRAPH FÜR EINE SCHULKLASSE* from the year 2004, produced for an exhibition in the Haus Harig in Hanover, divides the space into two parts. (Fig. 61) On account of the size of the work, it measures 6 metres, the function of the work is not self evident, rather it appears like an over dimensioned and hardly comprehensible folding screen through which one can look as through a half opened shutter. Pantographs were once used for enlarging or reducing plans and maps and offered the only possibility of accurately transposing drawings to a different scale. Today the drawing instrument plays no part in practice but is used as a painting toy for children and young people. Digital methods have replaced the tried and tested instrument. What has alone been retained as a toy is now interpreted in sculpture as shape and model for a new interpretation of space experience; in order to emphasize the possibilities of spatial separation or projection. It should be mentioned that third space is simultaneously created with the pantograph that remains hidden from the beholder at first glance. The fact that it cannot be entered only becomes evident by going round the sculpture. The supposedly simple form therefore possesses a complexity that the beholder can only first appreciate by his or her own activity.

weiteres ablesbar, vielmehr erscheint sie wie ein überdimensionierter und unüberschaubarer Paravant, durch den man wie durch eine halb geöffnete Jalousie schauen kann. Früher wurden Pantographen zur Verkleinerung und Vergrößerung von Karten und Plänen benutzt und boten für lange Zeit die einzige Möglichkeit, Zeichnungen zuverlässig mit wechselndem Maßstab zu übertragen. Heute spielen sie als Zeichengeräte in der Technik keine Rolle mehr, werden aber noch als Malspielzeug für Kinder und Jugendliche eingesetzt. Digitale Technik hat die bewährten Geräte ersetzt. Was sich allein als Spielzeug erhalten hat, wird in der Skulptur nunmehr als Form und Modell zur Raumerfahrung neu interpretiert, um Möglichkeiten räumlicher Teilung oder Projektion zu verdeutlichen. Zu erwähnen ist, dass mit dem Pantographen gleichsam ein dritter Raum geschaffen wurde, der dem Betrachter auf den ersten Blick verborgen bleibt. Dass er zudem nicht betreten werden kann, lässt sich wiederum erst aus dem Umschreiten der Skulptur ermitteln. Die vermeintlich einfache Form besitzt somit eine Komplexität, die der Betrachter erst durch eigene Aktivitäten begreifen lernt.

Im Rahmen ihres Ausstellungsprojektes im Wirtschaftsgebäude von Schloss Güstrow hat Helga Weihs auch ein Skulpturenprojekt für den öffentlichen Raum entwickelt, das im Bereich des Schweriner Burgsees aufgestellt werden soll. In dieser Arbeit nimmt sie Bezug auf eine bereits vorhandene Skulptur, die der in Halle geborene Bildhauer Gerhard Geyer (1907–1989) geschaffen hat, und die zur Skulpturensammlung des Staatlichen Museums Schwerin gehört. Gerhard Geyer zählt zu den namhaften Bildhauern der DDR. Er erhielt zahlreiche Preise und nahm an Ausstellungen im In- und Ausland teil. 1964 wurde ihm der Nationalpreis der DDR zuerkannt. Die Skulptur, auf die sich Helga Weihs bezieht, entstand ursprünglich als Doppelfigur und wurde von der Universität Halle beauftragt. Gerhard Geyers Skulpturengruppe zeigt ein afrikanisches Paar (Abb. 62), das er realisierte, nachdem er 1962 nach Ghana und Guinea gereist war. Unter dem Eindruck dieser Reise entstanden nach und nach elf Afrika-Skulpturen. 1965 schuf er u.a. die Gruppe *FREIES AFRIKA* in Halle und das *ALBERT SCHWEIZER-DENKMAL* 1967/68 in Weimar. Die Auseinandersetzung mit dem sich befreienden Afrika war in der damaligen DDR in gewisser Hinsicht politisch opportun, zumal sich Parallelen zu der sich ebenfalls emanzipierenden Arbeiterklasse in der DDR anboten. Hier bestand insbesondere die



61 *Pantograph für eine Schulklasse, 2004*



62 G. Geyer: Anton Wilhelm Amo-Denkmal, Halle

As part of the exhibition project in the outhouse at Güstrow Palace Helga Weihs has also developed a sculpture project for public exhibition that is to be erected in the region of the Burgsee in Schwerin. In this work she refers to an already existing sculpture created by the sculptor Gerhard Geyer (1907–1989) born in Halle and which forms part of the sculpture collection of the State Museum in Schwerin. Gerhard Geyer was numbered one of the notable sculptors of the GDR. He received numerous prizes and held exhibitions at home and abroad. In 1964 he was awarded the National Prize of the GDR. The sculpture, to which Helga Weihs refers, was originally produced as a double figure and was commissioned by the University of Halle. Gerhard Geyer's sculpture group, which depicts an African pair (Fig. 3), was realized after he visited Ghana und Guinea in 1962. Impressed by this journey he produced eleven African sculptures. In 1965 he created amongst other things the group *FREIES AFRIKA* in Halle and the *ALBERT SCHWEIZER-DENKMAL* 1967/68 in Weimar. The debate with Africa as it freed itself was to a certain degree politically opportune in the former GDR, particularly since it offered parallels with the proletariat also emancipating itself in the former GDR. In particular there was the possibility of spiritual and material aid, and also of cultural exchange.

Gerhard Geyer's single figure *AFRIKANERIN* of an African woman which has been separated from the original Hallensian double figure was brought to Schwerin on the occasion of the 14th Worker's Festival of the town of Schwerin 1972, as part of an exhibition of about 60 sculptures in the Burggarten. It was mentioned in the catalogue accompanying the exhibition that the *AFRIKANERIN* was one of the most beautiful sculptures in the project. Geyer's statue was accompanied in the exhibition by the *VIETNAMESISCHE MUTTER* (Vietnamese Mother) by Hans Eickworth (1930–1995), the portrait sculpture *MARTIN LUTHER KING* by Eberhard Bachmann (1924–2008) the bust of *HO CHI MINH* by Heinrich Drake (1903–1994). The avowed purpose of this constellation, which was distributed throughout Schwerin town, was to set out clear cut signs of international solidarity.

The original figure group was exhibited in Halle in 1965, to commemorate the work of the African philosopher Anton Wilhelm Amo at the University of Halle. The inscription under the memorial, which still exists today notes: "In memory of Anton Wilhelm Amos from Axim in Ghana. To the first African student and docent of the University Halle-Wittenberg and Jena 1727–1747." Anton Wilhelm Amo was born, probably in 1702 in what is now Ghana, enslaved as a child and brought to Germany, where he was sold to the Dukes Anton Ulrich and his son August Wilhelm of Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel. On account of his particular abilities Duke Anton Ulrich, who was a generous patron and promoter, arranged for a comprehensive education of his protégé. Amo studied law and philosophy at the University of Halle in 1727. In 1730 he was awarded the degree of Magister Artium. In his scholarly dissertation he addressed amongst other things the legal situation of blackamoors in Europe. Between 1736 and 1747 he worked finally as docent at the Universities of Halle, Wittenberg and Jena. When his ducal mentor died his life became ever more difficult, on account of racist enmities. He left Germany in the 1740s for Ghana. The occasion for this was a racist campaign that culminated in a satirical poem by the Hallensian professor of rhetoric Johann Ernst Phillipi. Gerhard Geyer's statue now stands

Möglichkeit zur ideellen und materiellen Hilfe, aber auch des kulturellen Austausches.

Gerhard Geyers Einzelskulptur einer *AFRIKANERIN*, die aus der Hallenser Doppelfigur herausgelöst worden ist, gelangte aus Anlass der 14. Arbeiterfestspiele der Stadt Schwerin 1972 im Rahmen einer Ausstellung von etwa 60 Plastiken in den Burggarten. In dem die Ausstellung begleitenden Katalog wird erwähnt, dass die *AFRIKANERIN* zu den schönsten Skulpturen des Projektes zählte. Neben Geyers Plastik kamen noch die *VIETNAMESISCHE MUTTER* von Hans Eickworth (1930–1995), die Porträtplastik *MARTIN LUTHER KING* von Eberhard Bachmann (1924–2008) und die Büste *HO CHI MINH*s von Heinrich Drake (1903–1994) zur Aufstellung. Bei dieser Konstellation, die sich über das Schweriner Stadtgebiet verteilte, ging es ganz ausdrücklich darum, markante Zeichen der internationalen Verbundenheit zu setzen.

Die ursprüngliche Figurengruppe wurde 1965 in Halle aufgestellt, um an das Wirken des afrikanischen Philosophen Anton Wilhelm Amo an der Universität Halle zu erinnern. In der Inschrift unterhalb des heute noch bestehenden Denkmals ist vermerkt: „Dem Andenken Anton Wilhelm Amos aus Axim in Ghana. Dem ersten afrikanischen Studenten und Dozenten der Universität Halle-Wittenberg und Jena 1727–1747.“ Anton Wilhelm Amo wurde vermutlich 1702 im heutigen Ghana geboren, als Kind versklavt und nach Deutschland gebracht, wo er an die Herzöge Anton Ulrich und seinen Sohn August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel verkauft wurde. Herzog Anton Ulrich war ihm aufgrund seiner besonderen Begabung ein großzügiger Mäzen und Förderer, der für eine umfassende Ausbildung seines Schützlings sorgte. An der Universität Halle studierte Amo 1727 Jura und Philosophie. 1730 erlangte er den Grad eines Magister Artium. In seiner wissenschaftlichen Arbeit beschäftigte er sich unter anderem mit der Rechtsstellung der Mohren in Europa. Zwischen 1736 und 1747 arbeitete er schließlich als Dozent an den Universitäten Halle, Wittenberg und Jena. Als sein herzoglicher Mentor starb, wurde sein Leben in Deutschland durch rassistische Anfeindungen immer schwieriger. In den 1740er Jahren verließ er daraufhin Deutschland in Richtung Ghana. Der Anlass dafür war vermutlich eine rassistische Kampagne, die in einem Spottgedicht des Hallenser Rhetorikprofessors Johann Ernst Phillipi kulminierte. Gerhard Geyers Plastik steht heute vor dem Robertinum unter dichten Bäumen nahe des Juridicums.



63 ANNEX – Der doppelte gewölbte Bogen, Entwurfszeichnung



64 *Unbekannt: Porträt Anton Wilhelm Amo, Federzeichnung, 18. Jh., Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod Guelf 320 Noviss.8°*

before the Robertinum under dense trees in the neighbourhood of the Juridicum. Since 1994 the University of Halle-Wittenberg has awarded the Anton Wilhelm Amo Prize for particular scholastic performance.

The doubling of the vault sculpture of Weihs refers on the one hand to the original statue of a pair by Gerhard Geyer (Fig. 62, 63). On the other hand there is also a reference to Schwerin architecture, namely the double window vaulting of the Marstall (Royal Mews), a neo-renaissance building by Georg Adolf Demmler (1804–1886). In this she selects an emphatically classical architectural motif that brings to mind quasi a commonplace of Western architectural history since Ancient times.

Helga Weihs reaches back to her prior preoccupation with arched structures, but here applies for the first time the composite wood technique. In contrast to most of her other works – with the exception of the works produced in Japan of Japanese kiri – the material itself has a contextual importance: The dark coloured elements are made up of African bubinga – from the country of origin of Amos and his female and probably fictitious companion.

One of the double arches in Helga Weihs' standing wood sculpture remains empty to refer to the absence of the Amo figure. While the aesthetically more pleasing sculpture of the African woman chosen in 1972 for the Schwerin exhibition to document internationality and exchange with Africa, the male figure did not then play a role. Rather it was thought that she represented racism as a historically solved problem that had something to do with feudalism but no longer with real existing socialism. Presumably the memory of Anton Wilhelm Amo could have put rather a strain on the attempt at understanding with African nations.

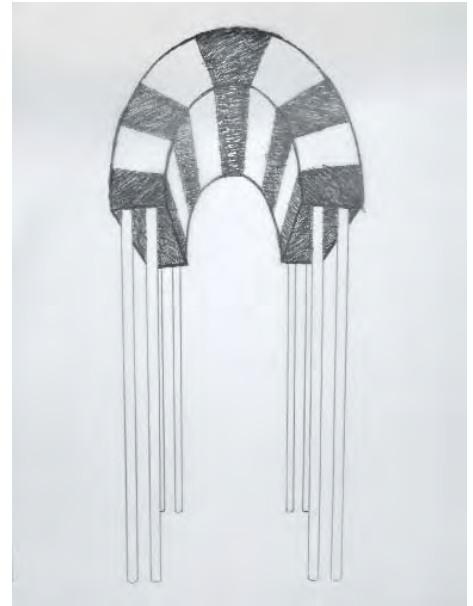
The formal reference of the double arch to the singular sculpture fundamentally determines the identity of the new sculpture, for it is first the combination of the two that makes the absence of the Amo figure evident. In this respect the empty arch represents an annex or thinking space, which is added, without however bringing into question the work of Geyer. Rather, the absence of a figure creates an arch connecting the historical figure of Amo, but also to the educational history made by him and to racism in Germany and in the way in which he was treated. Thus the sculpture acquires a downright admonitory topicality.

Seit 1994 verleiht die Universität Halle-Wittenberg den Anton Wilhelm Amo-Preis für besondere wissenschaftliche Leistungen.

Die Doppelung der Bogenplastik von Helga Weihs nimmt einerseits Bezug zur ursprünglichen Paarskulptur Gerhard Geyers (Abb. 62, 63). Andererseits findet sich in ihr auch eine Referenz an die Schweriner Architektur, und zwar an die doppelte Fensterwölbung des Marstalls, einem Neorenaissancebau von Georg Adolf Demmler (1804–1886). Damit wählte sie ein betont klassisches Architekturmotiv aus, das quasi einen Gemeinplatz der westlichen Architekturgeschichte seit der europäischen Antike vergegenwärtigt.

Helga Weihs greift auf ihre frühere Auseinandersetzung mit Bogenkonstruktionen zurück, wendet dabei aber erstmals die Leimbindertechnik an. Im Gegensatz zu den meisten ihrer Arbeiten – mit Ausnahme der in Japan entstandenen Werke aus japanischem Kiri – kommt bei dieser dem Material eine inhaltliche Bedeutung zu: Die dunkel-farbigen Elemente der Bogenkonstruktion werden aus afrikanischem Bubinga sein – dem Herkunftsland Amos und seiner vermutlich fiktiven Gefährtin.

In Helga Weihs' aufgeständerter Holzskulptur bleibt einer der Doppelbögen leer, um auf die Abwesenheit der Amo-Figur aufmerksam zu machen. Wurde die ästhetisch gefälligere Skulptur der *AFRIKANERIN* 1972 für die Schweriner Ausstellung ausgewählt, um Internationalität und den Austausch mit Afrika zu dokumentieren, so spielte die männliche Figur damals keine Rolle. Vielmehr sah man in dem sie repräsentierenden Rassismus ein historisch gelöstes Problem, das zwar mit der Zeit des Feudalismus etwas zu tun hatte, aber nichts mehr mit dem realen Sozialismus. Die Erinnerung an Anton Wilhelm Amo konnte vermutlich eher die Versuche zur Völkerverständigung mit Afrika belasten. Der formale Bezug des Doppelbogens zur singulären Skulptur bestimmt fundamental die Identität der neuen Skulptur, denn erst in der Verbindung beider wird das Fehlen der Amo-Figur evident. Insofern handelt es sich bei dem leeren Bogen um einen Annex oder Denkraum, der hinzugefügt wird, ohne jedoch die Arbeit Geyers zu berühren oder in Frage zu stellen. Vielmehr wird über die Absenz der Figur ein Bogen zu der historischen Figur des Amo geschlagen, zu der mit ihm verbundenen Bildungsgeschichte wie auch dem Rassismus in Deutschland und dem Umgang mit ihm. Dadurch erhält die Skulptur eine geradezu mahnende Aktualität.



65 ANNEX – Der doppelte gewölbte Bogen, Entwurfszeichnung

- 1952 geboren in Schwalefeld/Waldeck,
lebt und arbeitet in Köln
- 1980–85 Studium Grafik Design, FH Dortmund
- 1983–89 Studium Freie Kunst, FH Köln (Prof. Sovak)
- 1985–89 Studium Foto/Film, FH Dortmund (Prof. Alemann)

Einzelausstellungen

- 2009 ... *anfänglich dichter Zwischenraum*,
Galerie Heinz Bossert, Köln
Connected – die Enthüllung ist unmittelbar,
LVR LandesMuseum Bonn
- 2008 *Perspektiven – Das Sublime der Dinge*,
Stadtmuseum Beckum
MATERIE RAUM, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf
Kunst in der Loge, plan 08, Köln
LINEAR SPACE, galerie weissraum, Kyoto, Japan
- 2007 *Entgegen aller Erwartung ...*, Kunstverein Paderborn
Space and Illusion, galerie weissraum, Kyoto, Japan
Connected, College of Art, Kanazawa, Japan
Konstellation in Holz, Galeriarist, Berlin
- 2006 *Verhältnisse*, Ehemalige Reichsabtei Aachen
Kornelimünster
- 2005 *Grundriss Raumbild*, Städtische Galerie Tuttlingen
Von jedem Standpunkt aus neu 2,
Luczak Architekten, Köln
- 2004 *Pantograph für eine Schulklasse*, Haus Harig,
Hannover
Von jedem Standpunkt aus neu, Schilling Architekten
plan 04, Köln
- 2003 *LINE2*, Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V.
Galerie Michael Schneider, Zeitgenössische Kunst,
Bonn
- 2002 Wandstücke, Kunstverein Schwelm, Haus Martfeld
- 2001 *need to build Für die Schönheit*, Suermondt-Ludwig-
Museum, Aachen und Stadtmuseum Siegburg
Die Zeugnisse und ihre Muster, Kapelle Weitendorf
bei Wismar
- 2000 Galerie Eberhard Lüdke, Köln
Parterre + 4 Turmetagen, Lutherturm, Köln
- 1989 Kontext Portrait Theater, Dortmund
- 1988 *Ver-Änderungs-Würdiges*, Filmperformance,
Museum Folkwang in Essen,
Museum Bochum, Museum Mülheim a. d. Ruhr,
Museum Gelsenkirchen
- 1987 Kurzfilm eden Klartext, 16 mm Fb. s/w,
Osnabrück, Dortmund

Gruppenausstellungen

- 2009 *zeit zeitlos*, filmische Projekte,
Galerie Heinz Bossert, Köln
Sechs Richtige + 1, HALLE ZEHN, Köln
Hommage an eine Gründergeneration
FORUM KONKRETE KUNST, Erfurt
- 2008 *-so wie so-*, Gesellschaft für Kunst und
Gestaltung, Bonn
Projektraum4, märz galerie mannheim, Mannheim
- 2007 märz galerie mannheim im Kunstverein Ludwigshafen
- 2004 *ein-sehen*, Galerie & Edition Hoffmann, Friedberg
Strenges Holz, Kunsthalle Wilhelmshaven
- 2003 *Abstrakt*, Kunstverein Plön
- 2002 *Backsteingotik*, St. Jakobi-Kirche, Stralsund
- 1998 *per video*, Museum Ludwig, Köln
- 1997 *HA CHI*, Gothaer Kunstforum, Köln
- 1996 *NI CHI GUO LE MA*, Shenzhen Art Museum, China
- 1995 *Kölnkunst 4*, Kunsthalle Köln
- 1994 *ARTOLL-Labor*, Bedburg-Hau
- 1993 *Skulpturenbüro Köln*
- 1992 *Skulptur*, Rathaus Köln
- 1991 *Kölnkunst 3*, Kunsthalle Köln
- 1990 *Inspiration* Hannover Messe
A. N. 90 Köln

Filme / Performance

- 2008 *MATERIE RAUM* Filmloop
- 2004 *Von jedem Standpunkt aus neu*, Filmloop
- 1997 *per video*, Zeichnung, Skulpturen und Zebras
- 1988 *VER-ÄNDERUNGS-WÜRDIGES*,
Film-Performance + Klavier konkret
Museum Folkwang in Essen, Museum Bochum,
Museum Mülheim a. d. Ruhr
Museum Gelsenkirchen, Jazzfestival Münster, u. a.
- 1987 *eden Klartext*, Kurzfilm 16 mm Fb.+ s/w
Kurzfilmtage Oberhausen
- 1986 *Seelenausschnitte*, Experimentalfilm 16 mm,
s/w + Klavier konkret

Abkürzungen

HK – Hohlkörper
 VK – Vollkörper
 WO – Wandobjekt
 WG – Wirtschaftsgebäude
 Römische Ziffern beziehen sich auf große Arbeiten,
 arabische in der Regel auf kleinere. Die letzte Zahl
 bezeichnet das Entstehungsjahr.

Skulptur**HK-II-90** (Abb. 9, 59)

Kirsche/Mansonia, geleimt
 122 x 55 x 45 cm
 Ausstellungen: 1990 A.N.90, Köln; 2001
 Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Stadtmuseum Siegburg
 Literatur/Abbildung: Kat. Aachen/Siegburg 2001 o. S.

ISOPS 9, 1996 (Abb. 10)

Raum, variabel, zehnteilig
 Elsbeere, Esche, Kirsche, Ahorn, Nussbaum, Sipo, Kastanie
 Ausstellungen: 1996 Shenzhen Art Museum China;
 1997 Lutherturm Köln, 2001 Stadtmuseum Siegburg,
 2005, Städtische Galerie Tuttlingen
 Literatur/Abbildungen: Kat. Shenzhen, S. 8, 26f, 50f.,
 Kat. Köln 1997, Raum 5

WO-5-97 „Widerlager“ (Abb. 11)

Ahorn/Bubinga, geleimt
 150 x 70 x 32 cm, (variabel) zweiteilig
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 1997 Lutherturm Köln; 2005 Städtische
 Galerie Tuttlingen; 2007 Galerie artist, Berlin; 2008/09
 Stadtmuseum Beckum
 Literatur/Abbildung: Kat. Köln 1997; Kat. Weitendorf 2001,
 o. S.; Kat. Tuttlingen 2005, S. 16; Kat. Beckum/Bonn 2008/9,
 S. 36, 37, 60

WO-1-1998 (Abb. 9)

Zeder/Nussbaum, geleimt
 32 x 62 x 22 cm (unregelmäßig)
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellung: 1999 Galerie Eberhard Lüdke, Köln

Modell HK-3-2001

Bubinga/Ahorn/Stahl, geschraubt
 61 x 44 x 33 cm
 Ausstellungen: 2007 Weissraumgalerie, Kyoto

WO-II-III-IV-2001 (Abb. 19)

Nussbaum/Gummi/Stahl, geschraubt
 56,5 x 59,5 x 4,5 cm
 57 x 59,5 x 4,5 cm
 58,5 x 60 x 4,5 cm
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2003 Verein für Aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e. V.,
 Oberhausen; 2008/09 Stadtmuseum Beckum
 Literatur/Abbildung: Kat. Oberhausen 2003, S. 20+21, 27

WO-24-2002 und Zeichnung

Kirsche/Wenge
 27,5 x 30 x 26,5 cm (unregelmäßig)
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2007 Weissraumgalerie, Kyoto

WO-2-2002 (Abb. 13)

Eiche/Bubinga/Stahl, geschraubt
 62 x 48 x 15 cm
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2002 Kunstverein Schwelm e.V.;
 2005 Städtische Galerie Tuttlingen

WO-16-2002 (Abb. 29, 30)

Zebrano/Ahorn, geschraubt
 Variabel, 12 teilig
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2002 Kunstverein Schwelm e.V.; 2007 Kunst-
 verein Paderborn, Städtische Galerie; 2008 gkg Bonn;
 2008/09 Stadtmuseum Beckum
 Literatur/Abbildung: Kat. Schwelm 2002, o. S.; Kat. Paderborn
 2007, S. 12-15; Kat. Beckum/Bonn 2008/9, S. 23-27, 57

WO-5-2003

Bubinga/Gummi/Stahl
 19 x 166 x 4,5 cm
 Ausstellungen: 2003 Galerie Michael Schneider, Bonn;
 2009 Galerie Heinz Bossert, Köln

WO-6-2003 (Abb. 14)

Bubinga/Gummi/Stahl
 70 x 52 x 5 cm
 Ausstellungen: 2009 Galerie Heinz Bossert, Köln

WO-7+8-2003 (Abb. 32, Hintergrund)

Bubinga/Gummi/Stahl, geschraubt
 50 x 110 x 24,5 cm
 50 x 110 x 19,5 cm
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2003 Galerie Michael Schneider, Bonn;
 2009 Galerie Heinz Bossert, Köln; Ehem. Reichsabtei
 Kornelimünster, Aachen

WO-11-2003 und Zeichnung (Abb. 34)

Kirsche/Bubinga, geleimt
 125 x 100 x 25 cm, dreiteilig
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2004 Haus Harig, Hannover;
 2007 Galerie Weissraum, Kyoto

WO-14-2006 (Abb. 24)

Bubinga/Wenge/Ahorn/Stahl
 23 x 22 x 2,5 cm, dreiteilig

Japanese distance, 2007 (Abb. 55)

Raum, variabel
 Kiri/Stahl, geschraubt
 Ausstellungen: 2007 Kanazawa Japan;
 2009 LVR-Landesmuseum Bonn
 Literatur/Abbildung: Kat. Beckum 2008

WO-7-2007 (Abb. 20)

Kiri/Keaki/Stahl, geschraubt
 26 x 20 x 2,2 cm
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Sammlung Dr. Monika Kuhn und Rolf Hetzelberger
 Ausstellung: 2007 Kunstverein Paderborn, Städtische Galerie

WO-1-2009 (Abb. 9, 16, 49)

Ahorn/Zeder/Stahl, geschraubt
 38 x 52 x 13 cm
 Sign. u. dat. auf der Rückseite
 Ausstellungen: 2009 Galerie Heinz Bossert, Köln

WO-1-2010 (Abb. 46)

Ahorn/Wenge/Stahl, geschraubt
 55 x 250 x 10 cm

WO-2-2010 (Abb. 47)

Ahorn/Stahl, geschraubt
 55 x 261 x 2,5 cm

WO-3-2010 (Abb. 47)

Ahorn/Wenge/Stahl, geschraubt
 55 x 252 x 19 cm

WO-4-2010 (Abb. 45)

Wenge/Stahl, geschraubt
 53 x 47 x 2 cm

Grundriss WG Schloss Güstrow, 2010

(Abb. 3, 5, 6, 32, 49, 50, 51)
 Bubinga/Stahl, geschraubt
 49 x 377 x 272 cm (variabel bei Gefälle)
 Sign. u. dat.

Zeichnung**Bogenform I, 2005** (Abb. 33, links)

Graphit, Gouache, 100 x 70 cm, Sign. u. dat. u. r.
 Ausstellung: 2005 Städtische Galerie Tuttlingen;
 2007 Kunstverein Paderborn, Städtische Galerie
 Literatur/Abbildung: Kat. Paderborn 2007

Bogenform III, 2005

Graphit, Gouache, 100 x 35 cm, sig. u. dat. u. r.

Bogenform, 2005

Graphit, Gouache, 100 x 35 cm, sig. u. dat. u. r.
 Ausstellung: 2005 Städtische Galerie Tuttlingen

Schloss Güstrow I Darüber Hinaus, 2010 (Abb. 2, 39)

Wandarbeit, Metallband, Farbstifte, 201 x 162 cm

NIVEAU WG Schloss Güstrow, 2010 (Abb. Umschlag, 8, 48)

Raumarbeit, Graphit/Farbe

Grundriss 1-2008 (Abb. 35)

Graphit/Farbstift, 60 x 80 cm
 Ausstellungen: 2008/09 Stadtmuseum Beckum,
 LVR-LandesMuseum Bonn
 Literatur/Abbildung: Kat. Beckum/Bonn 2008/9, S. 33, 60

Grundriss 2-2008 (Abb. 36)

Graphit/Farbstift, 60 x 80 cm
 Ausstellungen: 2008/09 Stadtmuseum Beckum,
 LVR-LandesMuseum Bonn
 Literatur/Abbildung: Kat. Beckum/Bonn 2008/9, S.35, 60

Sankt Pantaleon, Köln, Ostansicht, 2008 (Abb. 37)

Graphit/Farbstift, 32,5 x 50 cm
 Ausstellung: LVR-LandesMuseum Bonn

Katsura, Villa Kyoto, Westanschauung, 2008 (Abb. 38)

Graphit/Farbstift, 32,5 x 50 cm
 Ausstellung: LVR-LandesMuseum Bonn

Film**Von jedem Standpunkt aus neu, 2004** (Abb. 17, 18)

DVD Filmloop
 Ausstellungen: 2004 Kyoto Bar, Köln; 2005 Städtische Galerie
 Tuttlingen; 2007 Galerie weissraum, Kyoto
 Literatur/Abbildung: Kat. Tuttlingen 2005, S. 14, 19

MATERIE RAUM, 2008 (Abb. Schmutztitel)

DVD Filmloop
 Ausstellungen: 2009 LVR-LandesMuseum Bonn,
 Galerie Heinz Bossert, Köln

Ausstellungskataloge

- Kat. Shenzhen 1996. *Ni CHI GUO LE MA?* Ausstellung Shenzhen Art Museum, 11.05.–26.05.1996.
- Kat. Köln 1997. *Parterre und 4 Turmetagen*. Lutherturm, Köln. Text: Frauke Tomczak. 10.10.–16.11.1997, Köln 1997.
- Kat. Köln 1997². *HA CHI*. Xu Tan, Hildegard Weber, Helga Weihs, Zhang Xin. Texte: Jürgen Raab et. al. Ausstellung Gothaer Kunstforum, Köln, 31.01.–23.02.1997 (S. 21-24).
- Kat. Köln 1998. *per video*. Texte: Hans van Dijke, Friedemann Malsch, Mitri Raheb, Jaroslaw Swierszcz. Ausstellung Museum Ludwig, Köln, 08. 05.-29.05.1998 (S. 9+34-35).
- Kat. Aachen/Siegburg 2001. *Helga Weihs I need to build – Für die Schönheit*. Texte: Gottlieb Leinz u. Ulrich Schneider. Ausstellungen Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 27.01.–04.03.2001 und Stadtmuseum Siegburg, 08.03.–22.04.2001, Nuth 2001.
- Kat. Weitendorf 2001. *Helga Weihs. Die Zeugnisse und ihre Muster*. Eine Ausstellung in der Kapelle Weitendorf vom 03. 06. bis 26. 08. 2001. Text: Regina Erbentraut, Hrsg. Kunstverein Kapelle Weitendorf e.V. , Wismar 2001.
- Kat. Schwelm 2002. *Helga Weihs Wandstücke*. Text: Regina Erbentraut, Ausstellung Kunstverein Schwelm e. V., Haus Martfeld 2002.
- Kat. Oberhausen 2003. *Helga Weihs – Linie 2*. Text: Regina Erbentraut, Ausstellung Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V., Oberhausen, 30.03.2003–25.05.2003, Düren 2003.
- Kat. Wilhelmshaven 2004. *Strenges Holz. Heiner Szamida, Helga Weihs, Jan de Weryha*. Texte: Daniel Spanke (Hrsg.) und Margret Kowalski, Ausstellung Kunsthalle Wilhelmshaven 25.04.–27.06.2004, Bielefeld 2004.
- Kat. Tuttlingen 2005. *Helga Weihs – Grundriss Raumbild*. Texte: Marjatta Hölz und Barbara Hofmann-Johnson/Helga Weihs, Ausstellung Galerie der Stadt Tuttlingen 2005, Köln 2005.
- Kat. Paderborn 2007. *Helga Weihs – Entgegen aller Erwartung ...* . Text: Christoph Schaden, Ausstellung Kunstverein Paderborn, Städtische Galerie, 06.09.–28.10.2007, o. O. 2007.
- Kat. Beckum/Bonn 2009. *Perspektiven. Das Sublime der Dinge. Helga Weihs*. Texte: Martin Gesing, Hans-Peter Riese und Elisabeth Wagner, Ausstellungen Stadtmuseum Beckum, 30.11.2008–18.01.2009 und LVR–Landesmuseum Bonn, 02.07.–23.08.2009, Bönen 2009.

Sonstige

- Helga Weihs/Regina Erbentraut: *Raummaß–Maßwerk*. Hrsg. Handwerkskammer Münster, Münster o. J. [2005]
- Günter Schwitzgebel/Thomas Bürke: *Der Zufall und die Kunst – Irrflug und ästhetische Balance*. In: Zeit–Licht–Zufall. Hrsg. Deutsche Physikalische Gesellschaft und Bundesministerium für Bildung und Forschung. Bad Honnef/Berlin 2005, S.19.
- Plan 04. Forum aktueller Architektur in Köln, 24.09–01.10.2004, NR 7.
- Plan 08. Forum aktueller Architektur in Köln, 19.09–26.09.2009, S. 72.
- Plan 09. Forum aktueller Architektur in Köln, 25.09–02.10.2009, S. 75.

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung:
 SCHLOSS GÜSTROW I DARÜBER HINAUS
 HELGA WEIHS
 Skulptur I Zeichnung I Film
 Schloss Güstrow und Wirtschaftsgebäude vom 3.10. 2010 bis 9.1. 2011

Herausgeber: Dirk Blübaum und Regina Erbentraut
 Ausstellungskonzept: Helga Weihs und Regina Erbentraut
 Katalogkonzept: Regina Erbentraut
 Übersetzungen: Frank Hampson, Vorwort: Uta Hoffmann
 Photonachweise: Gabriele Bröcker (44)
 Carsten, www.halle-fotos.de (62)
 Christoph Irrgang (4)
 Ruth Kaiser (31)
 Dr. Jacob Mabe mit freundlicher Genehmigung
 der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (64)
 National Gallery of Australia, Canberra (43)
 Jörn Neumann, (1)
 Helga Weihs (Schmutztitel, 8, 10, 14, 16, 17, 18,
 22, 24, 25, 34, 42, 58, 59-62, 65)
 Jürgen Wittke (Umschlag, 2, 3, 5-9, 11-15, 19, 20,
 21, 23, 26-30, 32, 33, 35-39, 41, 45-55, 59)
 Reproduktionen aus: Astrid Holz: Schloß Güstrow. Denkmalpflegerische Zielstellung,
 ms. Kiel 1995, Teil 3. (56)
 Gisela Scheithauer: Ein festes Haus. Güstrower Stadtsachen 3,
 Laage /Plau am See 2008, S. 157f. (57)
 Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale, Graz 1988, S 178 (40)
 Ausstellungsaufbau und Ausstellungstechnik:
 Harald Otto Hill, Roland Gördel, Silke Kaping, Fred Meyer
 Museumspädagogik: Monika Lehmann
 Kataloggestaltung: Carsten Best, Hamburg
 Herstellung: Druckerei Prieß, Hamburg
 Lithographien: Thomas Sägebrecht, Hamburg
 Abbildungsvermerke: Umschlag und S. 56/57, Abb. 48: NIVEAU WG Schloss Güstrow, 2010,
 Wand-Boden-Arbeit
 Schmutztitel: Film MATERIE RAUM, 2008
 Seite 53, Abb. 46: WO-2+3-2010 (Detail)
 Seite 54/55, Abb. 47: WO-1,2,3-2010
 Seite 58/59, Abb. 49: Grundriss WG Schloss Güstrow, 2010 und WO-1-2009

© Staatliches Museum Schwerin, Text- und Bildautoren;
 für Donald Judd: Art Judd Foundation. Licensed by VAGA, NY/VG Bild-Kunst, Bonn 2010;
 für Helga Weihs, Carl Andre und François Morellet, VG Bild-Kunst, Bonn 2010
 Der Katalog wurde aus Mitteln der Kunststiftung NRW gefördert

ISBN 978-3-86106-117-5