

ORIGIN – Angelika Hoegerl und Thomas Weil

Eigentlich ist es ziemlich überflüssig, Angelika Hoegerl unserem Publikum vorzustellen: Ich glaube, keine Künstlerin war in den 32 Jahren des Bestehens der Neuen Galerie Landshut häufiger vertreten als sie – und gleichwohl ist es immer wieder eine Freude, neue Arbeiten von ihr vorstellen zu dürfen, denn ihr Werk wandelt sich stetig und entwickelt sich mit einigen Konstanten immer weiter.

Heute also stellt sie zusammen mit Thomas Weil aus, und wenn wir uns fragen, wo die Verbindungslinien zwischen diesen beiden künstlerischen Positionen verlaufen, dann fällt uns natürlich zunächst ins Auge, dass es sich beide Male um eher konstruktive, gegenstandsfreie Werke handelt.

Der Titel „ORIGIN“ verweist auf eine weitere Gemeinsamkeit: Beide finden Ihre Inspiration und ihr Forschungsfeld in den Werken früherer Epochen, welche sie untersuchen, de- und rekonstruieren, mit ihrer künstlerischen Energie aufladen, um daraus ein neues und eigenes Werk zu konstituieren.

Wenn wir die steile Treppe zur Galerie hochkommen, fällt unser Blick zunächst auf die ockerfarbene Wandarbeit, die beinahe etwas Zeichenhaft – Emblematisches aufweist: Eine Folge von sich verschränkenden Zickzack-Linien, die in ihren Überschneidungen weitere, kleinere Linien formulieren und beinahe ein verzierhaftes Moirée für unser Auge bilden. In früheren Arbeiten der Künstlerin bezogen sich die Formen solcher Reliefs meist auf freie Grundrisse von topographischen Phänomenen. Diese wandelten sich langsam hin zu architektonischen Formgebungen und wiesenzuletzt auch immer stärker ins Sakrale, so etwa bei Säulenschnitten, die sie vor einigen Jahren im Röcklturm in Originalgröße aufbaute.

Hier nun heißt der Titel der Arbeit „prag_parallelrippe“ und ist im wahrsten Sinne des Wortes ein „Hochzieher“ (So nennen wir intern immer die Arbeit oberhalb der Treppe, um die Besucher „hochzuziehen“.)

Ein Hochzieher auch deshalb, weil der Blick der Künstlerin sich nun nach oben verschoben hat, vom Grundriss zum Gewölbe; tatsächlich handelt es sich bei dieser Parallelrippe um eine Gewölbeform, die sie maßstabsgetreu einer Passage des Veitsdoms in Prag nachempfunden hat. Diese und weitere Gewölbeformen wie Springraute oder geknickte Reihung sind insbesondere dem Geniegeist des Baumeisters Peter Parler zu verdanken, welchem damit gelang, die beeindruckenden Jochvernetzungen der französischen Kathedralen noch einmal zu übertreffen und Gewölbe mit atemberaubenden Spannweiten zu schaffen.

Ein besonders geglücktes Beispiel ist der Lang-Chor von Sankt Martin in Landshut, der im Rückgriff auf Peter Parler eine intensiviertere Verflachung des Gewölbequerschnitts aufweisen kann, welche durch die damals noch sehr ungewöhnliche und seltene Fassung durch ockergelbe Sterne auf blau lasiertem Grund der Vorstellung eines Firmaments sehr nahe kommt.

Angelika Hoegerls Wandobjekte sind nun aber nicht reine Nachempfindungen solcher Gewölbestruckturen. Diese Konstruktionen werden vielmehr von ihr dekonstruiert und durch überraschende Strategien zu etwas völlig Neuem transformiert. So schafft sie durch die Synthese unterschiedlicher Gewölbekonstruktionen, etwa der Dome in Köln, Prag und Wien, die sie aus ihrem architektonischen Kontext schält und miteinander verflcht, höchst raffinierte und komplexe Strukturen, die insbesondere in ihren Papierarbeiten zur Wirkung gelangen. Gesteigert wird diese teilweise noch, wenn mehrere gezeichnete Lagen auf transparent strukturiertem Organza übereinandergelegt zu oszillierenden Effekten führen, die Transzendenz zu nennen zumindest in einem visuellen Sinne erlaubt scheint.

Sehr oft stoßen wir bei Hoegerls Überlagerungen aber auch auf Strukturen, die sich nicht auf gotische Gewölbestruckturen zurückführen lassen und deren Schwünge mit den mittelalterlichen Möglichkeiten auch nicht erklärbar wären. Allerdings sind diese Formen durchaus daran angelehnt, denn ausgehend von dem gleichen architektonischen Vokabular hat der italienische Architekt Pier Luigi Nervi um die Mitte des letzten Jahrhunderts dynamische Gewölbekonstruktionen entworfen, die nur mit einem von ihm entwickelten Ferro-Beton realisierbar waren und unglaubliche Spannweiten zuließen, die in Italien auch heute noch einen Besuch lohnen. Diese komplizierten, aber nie willkürlichen Gewölbennetze erscheinen beinahe dekorativ und ornamental, folgen aber stets einer konstruktiven Logik. Zuweilen wirken sie wie bionische Gebilde, und mit ein wenig Phantasie meint man manche der Objekte schier von der Wand schweben zu sehen.

Hier aber erdet sie die Künstlerin, indem sie bei der Materialwahl eben nicht auf die klassisch sublimen Materialien setzt, sondern alltägliche Werkstoffe einsetzt: Bauholz, MDF, Styropor als Korpus, welcher mit Samt, Spültuch oder Kunstleder kaschiert wird. Welch verführerisch haptische Wirkung diesen anhaftet, hat schon Rilkes empfunden, wie er in einem Brief beschreibt, wo er gerade die Möbel abstaubt. Wörtlich schreibt er: „Mit schonenden Waschlederhandschuhen an den tätigsten Händen erwiderte ich die Freundschaft, die mir die erholten, gut behandelten Dinge zuwarfen.“

So sinnlich mag das bei solchen als weiblich konnotierten Materialien wohl nur ein sensibler Dichter empfinden, aber in jedem Fall entlocken uns diese Oberflächen den Wunsch, sie zu berühren, und wecken in der Folge auch taktile Erinnerungen und damit verbundene Emotionen. Und bei genauerem Hinsehen entdecken wir daneben auch so ungewöhnliche und unerwartete Texturen wie Dachpappe und Bezugstoffe für Autohimmel – und unverhofft kommen hier für einen Augenblick und mit einem Augenzwinkern der irdische, der sakrale und der transzendente Himmel zur Deckung.

Symmetrie und Variabilität sind Merkmale von Thomas Weils Malerei und Grafik, die sich stets und ausschließlich um das Thema Ornament dreht. Nun wird bei diesem Begriff den meisten von uns zunächst die Schrift eines Wiener Architekten von 1910 einfallen, deren Titel ich versprochen habe, nicht zu nennen und in dem das Wort Verbrechen vorkommt.

Eine viel wichtigere Tatsache aber ist, und dies bezieht sich auf den Titel dieser Ausstellung, dass ornamentale Artefakte den Ursprung kultureller Tätigkeit ausmachen. Sie sind nachweisbar bis 70.000 vor Christus im Süden Afrikas und ab ca. 40.000 vor Christus in Europa. Sowohl in Stammesgesellschaften als auch in den Hochkulturen wie Ägypten, Griechenland, Rom oder China hat sich das Ornament als künstlerischer Ausdruck entfaltet, und später ganz besonders in den islamischen Kulturen aufgrund der Abwesenheit mimetischer Abbildungen.

Dass die Moderne sie abgelehnt hat, hängt mit der exzessiven, insbesondere industriellen Ausschlichtung des Ornaments im 19. Jahrhundert zusammen; in der Postmoderne wurde es rehabilitiert und läuft inzwischen Gefahr, durch die unendlichen Möglichkeiten der digitalen Technik und der künstlichen Intelligenz ein zweites Mal im inflationären Malstrom unterzugehen.

Umso bedeutsamer ist es, eine zeitgemäße künstlerische Betrachtungsweise, Analyse und Verwendungsweise zu entwickeln, die das Ornament nicht diskreditiert, sondern für die Jetztzeit rehabilitiert und würdigt. Mit anderen Worten, eine Neue Grammatik des Ornaments zu entwickeln, wie es Thomas Weil und Claudia Weil in jahrzehntelanger Forschung auf sich genommen haben – und diese stets noch weitertreiben. Und dabei haben sie immer wieder Berührungs- und Überschneidungsflächen erlebt und herstellen können, etwa mit der Architektur von Daniel Libeskind, oder auch mit der konkreten Kunst von Eugen Gomringer. Von beiden haben sie würdige Wertschätzung erfahren und deren künstlerische Verfahren bereichern können.

Was ist nun das Einzigartige am Werk von Thomas Weil?

Kurz gesagt, er bringt durch bestimmte künstlerische und geometrisch-mathematische Verfahren das traditionelle Ornament durch eine Reihe von Transformationen hin zu einer zeitgemäßen Interpretation. Basis dafür ist das tiefe Verständnis der Gestaltungsprinzipien von Ornamenten, das sich Thomas Weil insbesondere bei Reisen in die islamische Kultur erarbeitet hat, in Spanien, Ägypten und vor allem Persien, wo er auch architektonisch tätig war und erste Bauten mit neu entwickelten Ornamenten ausstatten konnte.

Dabei greift er zwar von Anfang an auf die Tradition der in allen Weltkulturen vorhandenen ornamentalen Anordnungen in der Fläche zurück, entwickelt aber daraus seit Anfang der 70er Jahre neue konstruktiv-ornamentale Strategien, zunächst mit Konzentration auf geometrisches Ornament. Später erforscht er auch das Feld der floralen Ornamente, und integriert ab 2011 das Thema Minimal Ornament in sein Arbeitsfeld.

Vor zehn Jahren schließlich beginnt er, die allen Arbeiten zugrundeliegenden linearen Grundraster auf Punktraster zu reduzieren. Und damit gelingt ihm eine Synthese aus geometrischen, floralen und minimalistischen ornamentalen Strategien.

Viele seiner Skizzen und Zeichnungen in Schwarz sind an den Wänden im oberen Stockwerk zu sehen. Dieses komplexe und faszinierende Feld erläutert er gerne im direkten Gespräch und bei der Finissage am letzten Ausstellungstag.

Wesentlich ist, dass ihm das selbst entwickelte Punktraster die Freiheit ermöglicht, diese ornamentalen Abfolgen nun auf die Leinwand zu übertragen, mit Punkten, Linien und Sinuskurven auszufüllen und auf diese Weise das zugrunde liegende Ordnungsprinzip in den Hintergrund treten zu lassen. Es sind vielmehr Module, die nun frei, in Drehung, Spiegelung, Wiederholung oder Kombination mit anderen Modulen den Bildraum bespielen. Sogar manche frei schwebende, scheinbar solitäre Form wird in das Gesamtsystem integriert.

Dabei kommt noch ein weiterer Faktor hinzu: die Farbe, die ihn zu stets neuen künstlerischen Entscheidungen drängt und damit die strenge Abhängigkeit von Symmetrie, Wiederholung und Variation nochmals neu beeinflusst. Der große Unterschied zu den ornamentalen Skizzen und Zeichnungen ist, dass sich dort die Ornamente wie ein All Over weiterdenken lassen in einem endlosen, aber formal begrenzten Rapport, während das Bild begrenzt ist durch ein Oben und Unten, durch ein Links und Rechts, und damit ein unwiederholbares, individuelles Werk konkreter Malerei darstellt.

Die Möglichkeiten darin aber sind schier unbegrenzt, und lassen an den Satz von Nicolas de Stael denken: „Der Bildrand ist zwar eine Mauer, aber alle Vögel der Welt fliegen darin herum.“

Die Ordnung von Symmetrie und Wiederholung in Verbindung mit den unendlichen Variationsmöglichkeiten übt einen großen visuellen Reiz auf uns aus. Dies empfanden schon die Griechen, die für Ordnung und Schönheit den gleichen Begriff verwendeten, nämlich „Cosmos“.

Schönheit aber bedarf einer Ordnung, die nicht als rigide und unverrückbar erlebt, sondern in ihrer Balance und Fragilität erfahrbar wird.

Oder wie es der Naturwissenschaftler Friedrich Cramer erläutert: : „Was wir heute Schönheit nennen, gehört weder der reinen Ordnung noch dem reinen Chaos an. Schönheit entsteht vielmehr überall dort, wo Chaos in die Ordnung und die Ordnung in das Chaos mündet. Schönheit ist gleich der offenen, irrationalen Ordnung des Übergangs, und so ist sie ihrem eigenen Prinzip nach vergänglich, fragil, gefährdet und je nur einmalig.“

Solch fragile Ordnung und die damit verbundene Schönheit finden wir in den Arbeiten sowohl von Angelika Hoegerl als auch von Thomas Weil.