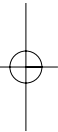
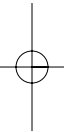
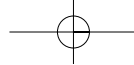




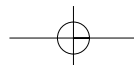
I N G O R E G E L

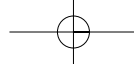
B i l d e r u n d O b j e k t e



Und daher sind jene allein unserer Sympathie würdig, die,  
obgleich alle Veränderungen umsonst sind, doch die  
Veränderungen wollen, - um das Veränderliche zu erhalten.

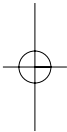
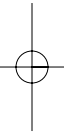
Ludwig Hohl



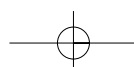


# I N G O R E G E L

Wandel bei gleichen Prämissen



Bilder und Objekte



## ZEICHEN DER WANDLUNG

Über Ingo Regel

**A**nfang der 80er Jahre setzten sich wieder einmal jüngere Leipziger Künstler von ihren älteren Kollegen ab. Mit markantesten Positionen machten sich die Freunde Andreas Hanske, Ingo Regel und Akos Novaky bemerkbar. Miteinander verschworen sie das Connewitzer Klima, auch die Aversion gegenüber politischen Gesten, natürlich die gegenseitige Wertschätzung, das gemeinsame Spiel und Eskapaden.

**M**it einer Serie von gewissermaßen spiegelnden Bildern gelang Regel damals so etwas wie ein implizites Manifest dieser jüngeren Künstler. Er malte kämpfende Gestalten, die sich wie im Fechtduell gegenüber stehen. Die Fechter sind vielfach durchschnitten und unterbrochen. Die noch vorstellbaren Körper werden von geraden Linien zerfetzt. An den Brüchen wechseln die bildlichen Ebenen und es tun sich Durchblicke und Perspektivsprünge auf. Im ganzen zersplitterte Regel aber die Figur nicht per se, wie seit der klassischen Avantgarde üblich. An den harten Schnitten schienen die - allerdings figurativ noch weitgehend intakten, sogar psychisch zu klasifizierenden - Mitspieler gespiegelt. Implizit manifestiert das die Notwendigkeit dieser Generation, sich an der Gegenständlichkeit der Lehrer zu reiben, sich freizuschwimmen davon, wie es heißt.

**R**egels etwas später entstandener „Springender“ ragiert anmutend gestisch. Weit greift ein Arm im rechten Winkel über den Kopf, aber die Richtungen sind vage. Die für Ingo Regel einige Jahre später so charakteristischen schmalen Bänder überziehen schon dieses Bild. Brüchige, aber strikte Konturen festigen die Figur. Wiederholt suggeriert das Sujet

energische Aktion, die festgezurt ist im Auf und Ab des formalen Musters.

**I**n so einem formalen Verfahren wohnt ein ironischer Zug. Er schafft Distanz zu den Konflikten und Gefechten, die damals einzeln oder auch als lose Gruppe auszuleben waren. Diese Ironie ist ein wesentlicher Zug von Regels Reflexionen in den 80er Jahren und kann gewiss als repräsentativ für eine breite Schicht von Zeitgeist gelten. Das mit einem politischen Hintergrund entstandene Porträt „Nicolai, der Strahlende“ ist ein direkterer Beleg dieser ironischen Distanz.

**E**s besteht der Verdacht, dass Regels Distanzierungen damals nicht aus einer sicheren Position entstanden. Er urteilt nicht aus Souveränität. Selbst das „Ohr an der Wand“ 1987 geht zwar einerseits spielerisch frei mit der allgegenwärtigen Drohung und entsprechender Furcht vor diesem Mithören um, doch das Monströse ist nicht nur komisch. Denn die Ausmaße dieses Wandobjekts vermittelt durchaus auch dämonische Züge. Solche Ungetüme sind nur als Illusion zu beherrschen. So changieren Regels Arbeiten in diesen Jahren wohl öfter zwischen befreiender Distanzierung und Furcht vor eben der Erscheinung, die es zu distanzieren gilt.

**S**elten konnten Regels große Papierobjekte überhaupt gezeigt werden, niemals leider in der Bedeutung, die sie verdient hätten, zusammen als bemerkenswerte Werkgruppe. Was spätere Serien der berühmten „Zeichen“ als Figur durchspielen, geschieht bei den Kasein- und Papierobjekten, mit Holz stabilisiert, im Material: die additiven Ausbauten, die faltige Haut des geklebten Papiers behalten die Erinnerung an das Werden, die Entstehung der Form (und ihre Brüchigkeit), also die Veränderung. Diese Gebilde sind nicht unveränderlich fertig, und sie müssen repariert werden, etc. Etwas ist in ihnen auch eingepackt, sie sind nicht vollplastisch, sondern für eine Ansicht gemacht. Kurz, diese Objekte

enthalten eine Option, sie sind Verpuppungen, aus denen dies oder jenes sich bilden kann.

Der Maler forciert sie in grellen Farben. Höhepunkt dieser Seite von Regels Arbeit sind vielleicht die „Salome“, die ihre Exaltation deutlich auslebt, und die unglückliche „Stele“. Der eher an Don Quichotte als an Minotaurus erinnernde „Stier“ ist sowohl der groteske Höhepunkt der Wandobjekte als auch späte Wiederaufnahme eines in den ersten Jahren so exzessiv betriebenen Themas. Entsteht die Karikatur auch aus dem letzten Grund? Viele Jahre lang hat Ingo Regel intensiv im Verein „Mobiles Büro für Erdangelegenheiten“ mitgearbeitet. Daraus ergaben sich einige Aktionen und Installationen, in denen ganz direkt die erdnahen Materialien dominierten. Ähnlich setzt sich der „Erdkokon“ zusammen, Lehm und Stroh. Nun also ist der Kokon so benannt, etwas „gärt“ und verwandelt sich.

## DELIKATE HAUT

Schon in den Anfangsjahren hat Ingo Regel die Oberflächen seiner farbstarken Papiere sandig aufgerauht. Viele Monate ging sozusagen, das heißt übertrieben, nichts aus dem Atelier, auf das nicht ein halbes Kilo Sand geklebt war. Etliche der Mythenkämpfe mit dem Lieblingshelden Minotauros sind nach Mal-Schlachten schließlich als dicke Farbschichten zur Ruhe gekommen. Als Regel dann im Atelier in der Windmühlenstraße begann, an einer kleinen Handmaschine selbst zu drucken, erschloss er dieser Lust auf die sinnliche Haut der Papiere ungemein vielfältige Spielräume. Würde man damit nicht ein vergleichsweise nebensächliches Moment der Künstlerexistenz zu sehr hervorheben, so müsste gesagt werden, dass die größte Faszination Ingo Regels darin besteht, wie er Monotypien von den verschiedensten Oberflächen druckt. Er schnitt oft kleine Platten aus, deren Holzmaserung gegebenfalls ihren Part leistet, druckt dann also die Umrisse

des ganzen Holzes und nicht in ihm geschnitten, und kombinierte sie vielmals. Schritt auf Schritt wurde mit zuweilen einem knappen Dutzend Druckschritten Stück für Stück hinzugesetzt, in jeder Druckstufe ein Original. Wie bei den „Kokons“ lebt der Künstler als Drucker also ganz in der Weiterarbeit, im Verwandeln des Ergebnisses. Neben- und übereinander sind nur zwei Möglichkeiten der gleichen Lust.

In den letzten Jahren hat wohl die Collage diese Leidenschaft Ingo Regels übernommen, die Oberflächen seiner Blätter haptisch reich und diffizil zu machen. Ausgangsmaterialien, früher ausschließlich aus formalen Gründen ausgewählt und frei von jedweder eigenen Abbildung, können nun auch Fotografien und Zeitungsausschnitte sein.

## ZEICHEN ERFINDEN UND VERWANDELN

Viele Jahre konnte man Ingo Regels Arbeit fasziniert verfolgen, wie er im weiten Sinne „Zeichen“ erfand. Der Übergang zu dieser Methode im letzten Drittel der 80er Jahre ist gut sichtbar an einem Hauptwerk des Künstlers, das auch zu den wichtigsten Bildern der endenden DDR gezählt werden muss, dem „Knochen triptychon“. Es ist nicht das Werk, in dem Regel diese Entwicklung vollzog, das geschah schon kurz davor, doch das Knochenbild zeigt die verschiedenen Stufen des Figürlichen unmittelbar vor der Regelschen Zeichenmanie zusammen mit einem für die folgende Zeit charakteristischen Zeichen.

Als auf merkwürdige Weise die Hierarchie und das Pathos der klassischen Triptychonformel verweigernde Bild kombiniert drei gewichtige rötliche Figurationen. Unten rechts das summarische Kreuz aus Knochen. Es sind bereits zum Zeichen Knochen stilisierte Formen mit den charakteristischen

Endverdickungen. So ist die Ahnung an das Faktische – abgenagtes früheres Leben – reduziert. Gleichzeitig übermittelt die gekreuzte Anordnung auch etwas wie entschlossenen Piratengeist, sie ist gefährlich jedenfalls. Der Druck der Formen im Rahmen, dessen Seiten sie bedrängen, dessen Diagonalen sie ausspannen, kommt hinzu. Auf der Leinwand links gegenüber ist die aggressive Form wohl schon etwas vermittelter, sie hat U-Boot oder Visier als visuelle Basis. Ganz ins freie Zeichen verwandelt, das nur im Verbund des Knochentriptychons noch figürlich zu lesen ist, erscheint das dritte Bild. Ein breiter vertikaler Streifen verbindet den Knochen und eine segelartige Form, der sich Regel in den anschließenden Jahren ausgiebig widmete. Im Dreischritt also bietet das Triptychon die Spanne zwischen Anschaulichkeit in einer halbwegs realen Form und in einer erfundenen. Jede Form hat ihren Erfahrungsgrund, aber so intensiv verändert gewinnt die ikonische Mitteilung an jenem viel beschworenen Unbeschreibbaren von Bildern.

Der nächste Schritt ist folgerichtig: In „Tod und Leben“ (1988) stehen zwei Zeichen vor einem metaphysischen Grund, dessen Unbestimmtheit den Anspruch der Zeichen auf Bedeutung isoliert und sie als Duo bestärkt. Diese sogenannten Zeichen, muss hier einmal gesagt werden, wären im Sinne der Zeichentheorie gewissermaßen als „neue“ Zeichen zu bezeichnen.

Dennoch ihre Bedeutung ist nicht klar vereinbart, sie ist je nach Wahrnehmung subjektiv. Sie sind nicht Funktion eines zu Bezeichnenden, sondern umgekehrt dessen Voraussetzung, weil Erfindung des Künstlers. Erst im Anmuten und längeren Anschauen bekommen diese Zeichen ihre Bedeutung – freilich sind sie Ergebnis schon des Künstlers – also schon Zeichen von dessen bildnerischer oder visionärer Arbeit. Erwähnenswert ist außerdem, dass Regel selbstverständlich seine Zeichen, bleiben wir bei „Tod und Leben“, strikt und höchst sinnlich, nämlich

ikonisch (und nicht arbiträr) erfindet. Ihre Bedeutung ist also sinnlich erschlossen und erschließbar.

Die merkwürdigen, ein wenig auch an aufrechte Figuren erinnernden Wesen (schon diese Benennungen interpretieren das Zeichen) aus Zinken (oder Antenne?) und Kopffüßler mit Hut in „Tod und Leben“ führen formal den Dialog von Zu- und Abwendung, Offenheit, die angreift, Geschlossenheit, die sich entzieht, ohne dass je konkrete Partner und Situationen genannt werden könnten, die zu verallgemeinern sind. Diese erst geborenen Zeichen, die sich im folgenden Leben unter Umständen zum eigenen Erstaunen ganz verändert wiederfinden, bergen das notwendige Quantum an Geheimnis, das Kunst fast immer sehr gut bekommt.

In den vielen weiteren Zeichenabwicklungen und Wiederanknüpfungen an frühere Zeichen, Kombinationen untereinander und so weiter über wohl fast das ganze Jahrzehnt der 90er stehen dann nicht mehr ein Zeichen oder mehrere frei oder verbunden im Bild, sondern die Transformation eines oder mehrerer Zeichen ist das Bild – es erfasst die gesamte Fläche, betreibt eine „Transformation des Kreuzes“ oder einer anderen Form. Mitunter ging Regel in beeindruckenden Blättern damit auch in die Nähe des Surrealismus nach dem zweiten Weltkrieg, wie im „Getriebe“. Ingo Regel hat parallel zu den beschriebenen Verfahren aus Zeichen und Geheimnis auch in den 90ern vor allem mit dem Tuschepinsel immer wieder beeindruckend „realistisch“ gearbeitet. Die Serien mit „Adlern“ unmittelbar nach der Wiedervereinigung oder mit „Bunkern“ sind auch zeitgeschichtlich bemerkenswerte Blätter.

## DAS GEHEIMNIS WAHREN

Längere Zeit stellte Ingo Regel nach früherer Lektüre ab Mitte der 90er Jahre seine Blätter und Bilder unter das Motto Der „Garten der Pfade, die sich

verzweigen“. Eine Ausstellung trug auch diesen Titel. Anregungen der Literatur hat Regel regelmäßig in überraschenden Lösungen verarbeitet. Anderthalb Jahrzehnte lang haben der Argentinier Jorges und Gottfried Benn – schließlich mit dem Buchprojekt für Faber & Faber – die vielleicht kräftigsten Spuren hinterlassen. Die Erzählung von Borges um den Meisterspion und wie Regel sich wieder und wieder ihrer Atmosphäre, dem Garten als Ordnung, dem unwägbaren Spiel zwischen Wissen und Ahnen, den Spuren und der Indiziensuche widmete, illustriert aufs Beste, was das Ideal dieses Künstlers hinsichtlich der Aura, der Ahnung seiner Arbeiten ist. Sie bestätigt ebenfalls den Sinn der Abstraktion, die – und dass muss immer wieder hervorgehoben werden – das Sinnhafte nicht aufgibt im Sinnlichen. In den Collagen von 1994 lässt sich auch in ihrer starken Verkürzung die Dualität aus Ahnung und Strategie, zwischen denen der Erkenntnissicherheit erstrebende Spion zerrieben wird, ausmachen.

In diesen Zusammenhang gehört eine weitere, etwas später begonnene große Serie, die „Werkstücke für eine Séance“. Die Säbel und Kronen, Kasperköpfe und Segeltücher – jede Benennung interpretiert eine abstrahierende Form, ein Zeichen – taumeln mal harmonisch weich, mal verqueren sie sich hart im Geviert. Mit jedem Element im Kreisel der Séance, mit jedem Zeichen rauscht neuer Geist heran und raunt, aber sie heben sich nicht auf, sie sind einzeln und individuell verschieden, die Einzelstimmen sind nicht Chor, sondern treten als Solisten auf. Nur in seltenen Ausnahmen heben die Zeichen ab zum Zeichentanz und verlieren dabei an Substanz, in dem sie nur noch den Gesten des Malers gehorchen, der sie lediglich als Material benutzt, um Linien auf dem Feld eben tanzen zu lassen. Üblicherweise aber ließ und lässt Ingo Regel formal nichts Rauschen, weil er sinnhaft das Raunen der einzelnen Stimmen erhalten will, das Geheimnis.

## WANDEL BEI GLEICHEN PRÄMISSEN

Zwischen maskenhaften Indizien in gewissen Schwüngen und in physiognomisch abstrahierenden Zeichen einerseits und den „Masken“ andererseits ist der Übergang fließend. Zweifellos ging Regel den eigenen Weg ein Stück zurück: Hatte er vom strahlenden Nicolai aus das sogenannte Figürliche stärker reduziert, so baute er die freien Zeichen einige Jahre später wieder zu ausgesprochen fixierten Maskengesichtern zusammen und malt neuerdings auch wieder geschlosseneren Umrisse ganzer Figuren. Die 1988er „Vogelmaske“ beispielsweise charakterisiert der genannte Zeichencharakter, in ihr verbindet sich das formal abstrakte Vokabular mit den reduzierten physiognomischen Merkmalen und nimmt die ganze Fläche des Blattes ein. In den Collagen Richtung Jahrtausendwechsel begegnet uns wieder das festere Antlitz. Allerdings trifft die Unterscheidung in einerseits und andererseits nur die Hälfte: denn in beiden Gewichtungen – stärker zeichnerhaft, stärker figurativ – überzeugt Regel mit einem untrüglichen Grund, jede seiner Formen hat einen festen visuellen Anker, mal fern, mal nah, selten konkret, gern geahnt.

Der Grad der Verhakung noch des freiesten Zeichen mit bildlicher Erfahrung ist einer der singulären Momente dieses Künstlers. Regel hatte sich anfangs schnell freigemacht von den Leipziger Verhältnissen im negativen Sinne. Er hat dann über viele Jahre die freie, andeutungsweise Beziehung zur realen Bildlichkeit durchgespielt. Diese formal avancierte Kunst kann sich auf ein enges Verhältnis zum Bildsinn verlassen. Wenn die Form stark genug ist, kommt die Bedeutung ganz von allein.

Dr. Meinhard Michael