

Vorwort Die Neueinrichtung einer bestehenden Sammlung vollzieht sich erfahrungsgemäß als Prozess zwischen Verantwortung und Vergnügen. Zum einen gilt es, für die Bestände eine anschaulich und intellektuell nachvollziehbare Ordnung zu entwickeln. Das Ziel dabei besteht in ihrer „Sichtbarmachung im Raum“ und ihrer „Wahrnehmung innerhalb der Zeit“ – von ihrer Entstehung bis zur aktuellen Rezeption. Zum anderen existiert gleichwohl ein gewisses Maß an spielerischer Freiheit mit dessen Hilfe ein punktuelles Heraustreten aus chronologischen und stilistischen Argumentationsmustern möglich ist. Je länger nämlich die Sachzwänge der Erwerbung zurückliegen, desto größer wird der Freiraum des Umgangs mit dem Erworbenen und seiner sinnstiftenden Inszenierung.

Diese anregende Grundkonstellation war in allen Phasen der Umsetzung des Projekts *Basic Research. Notes on the Collection* gegeben. Insofern versteht sich die solcherart vollzogene Grundlagenforschung als eine Arbeit an Fundamenten, die bereits gut und umfassend gelegt worden waren. Deshalb geht mein erster Dank an den Gründungsdirektor des Museum Kurhaus Kleve, Guido de Werd, der in langen Jahren voller Energie, List und Klugheit dafür Sorge trug, dass eine solch vielschichtige Sammlung an diesem Ort überhaupt entstehen konnte. Zugleich sei betont, dass ein wichtiger Impuls zur Neueinrichtung gerade aus dem Bestreben erwuchs, das Vorhandene einem Prozess der Aneignung und Sichtung durch mich selbst zu unterziehen und es quasi mit einer anderen Signatur zu versehen. Diese Intention verband sich folgerichtig mit der Einladung von künstlerischen Gästen, die ihre Stimme im Umfeld der Neuinterpretation erhoben, ohne zum Bestand zu gehören und gerade dadurch vernehmbare Resonanzräume der Gegenwart eröffnen konnten. Deshalb geht ein ebenso herzlicher Dank an diese Künstlerinnen und Künstler, deren Intensitätsschübe es erleichterten, viele Dinge mit anderen Augen zu sehen und letztlich immer wieder neue Lösungen bei der geistigen Inbesitznahme des Bestehenden zu finden. Wurden

mit *The Present Order is the Disorder of the Future* 2013 die Konturen des Ausstellungsprogramms neu justiert, konnten diesmal die Fundamente von Haus und Sammlung so ausgerichtet werden, dass eine lebendige Ordnung der Kunst aus über 600 Jahren auf die interessierte Aufmerksamkeit der Betrachter trifft.

Damit das möglich wurde, bedurfte es wiederum der engagierten und inspirierten Mitarbeit aller Beteiligten und Projektpartner. Ein großer Dank geht an das Team der Techniker um Wilhelm Dückerhoff und Norbert van Appeldorn, die dafür sorgten, dass aus allen schönen Vorstellungen am Ende auch überzeugende Realitäten geworden sind. Ebenso herzlich danke ich der wissenschaftlichen Mitarbeiterin Valentina Vlasic, die bei der Ausstellungsorganisation ebenso wie bei der Katalogredaktion hervorragende Arbeit geleistet hat und im Verbund mit dem umsichtigen Sekretariat von Hiltrud Gorissen-Peters das logistische Rückgrat des Hauses bildete. Ein besonderer Dank richtet sich an Frau Rose Wörner, die uns in großzügiger Weise ihre wunderbaren Schätze an spätmittelalterlicher Miniatur zur Verfügung gestellt hat und damit die historischen Bestände enorm bereichern konnte. Grundsätzlich ermöglicht wurde das Gesamtprojekt durch die Unterstützung der Förderstiftung Museum Kurhaus Kleve und durch die Kunststiftung NRW, wofür allen Verantwortlichen an dieser Stelle großer Dank gebührt. Ebenso herzlich sei dem Freundeskreis des Hauses gedankt, der sich einmal mehr als verlässlicher Partner aller Aktivitäten des Museums erwies. Um der Flüchtigkeit der Ereignisse tendenziell entgegenzuwirken, konnte schließlich ein Katalog produziert werden, der durch die Photographien von Gottfried Evers, die Bildbearbeitung von Henning Krause, die Übersetzung von Michael Eldred und durch die Gestaltung von Ingo Offermanns beste Chancen hat, auch über den konkreten Anlass hinaus eine Dokumentation der Vorgänge zu liefern, die sich im Museum Kurhaus Kleve als Grundlagenforschung des Jahres 2014 vollzogen haben.

Harald Kunde

Foreword Experience shows that the re-presentation of an existing collection is undertaken as a process moving between responsibility and pleasure. On the one hand, a clear and intellectually comprehensible order has to be developed for the artistic inventory, where the aim is to make it visible in space and also perceptible within time, from its making up to current-day reception. On the other, there is a certain degree of playful freedom with whose aid it is possible at points to step outside chronological and stylistic patterns of argumentation. The longer the compulsions of the original acquisition have faded, the greater does the room for play become in dealing with what has been acquired to enhance its meaningful staging.

This stimulating basic constellation was present in all phases of implementing the project, *Basic Research. Notes on the Collection*. To this extent, the basic research carried out in this way is conceived as a work on foundations that have already been well and comprehensively laid. Hence my first thanks go to the founding director of the Museum Kurhaus Kleve, Guido de Werd, who during long years full of energy, cunning and judiciousness ensured that such a multilayered collection was able to come about at all in this place. At the same time it is emphasized that an important impulse for a re-presentation arose precisely from striving to subject the pre-existing collection to a process of appropriation and examination by myself thus giving it quasi another signature. This intention was consistently combined with invitations to artistic guests who raised their voices in the surroundings of the reinterpretation, without being part of the artistic inventory and thus being able to open up perceptible resonance spaces of the present. Therefore, hearty thanks go likewise to these artists whose intensifying boosts have facilitated seeing many things with other eyes, ultimately finding ever new solutions when intellectually appropriating the existing artistic inventory. If, with *The Present Order is the Disorder of the Future* in 2013, the contours of the exhibition program were readjusted, this time the foundations of the house and the collection were able to be realigned in such a way that a lively ordering of art from more than six hundred years can encounter viewers' interested attentiveness.

For this to become possible, in turn, the committed and inspired collaboration of all those involved, including project partners, was necessary. Many thanks go to the team of technicians around Wilhelm Dückerhoff and Norbert van Appeldorn who made sure that from all the wonderful ideas, in the end persuasive realities also came about. I kindly thank also the Assistant Curator, Valentina Vlasic, who in organizing the exhibition and editing the catalogue has performed excellent work, forming together with the competent secretariat of Hiltrud Gorissen-Peters the museum's logistical backbone. Special thanks go to Mrs Rose Wörner who generously made available to us her wonderful treasures of late medieval miniatures, thereby enormously enriching the inventory of historical art works. The entire project was basically made possible through support from the Förderstiftung Museum Kurhaus Kleve and the Kunststiftung NRW for which thanks are owed to all those responsible. Likewise thanked is the museum's society of friends who once more has proven itself to be a reliable partner for all of the museum's activities. To tendentially counteract the fleetingness of events, finally, it was possible to produce a catalogue that, through the photographs by Gottfried Evers, the image-processing by Henning Krause, the translation by Michael Eldred and graphic design by Ingo Offermanns, has very good chances of providing, beyond the concrete occasion, a documentation of the processes that have taken place at the Museum Kurhaus Kleve as *Basic Research* in 2014.

Harald Kunde

Eine gut präsentierte Sammlung sollte sich wie eine vielstimmige Erzählung im Raum entfalten. Dabei geben Hauptstränge die Richtung vor, sie verzweigen sich zu Nebenlinien, bilden Paraphrasen und Labyrinth und kehren in rhythmischen Abständen immer wieder zur hauseigenen „Erkennungsmelodie“ zurück. Die Gliederungsinstrumente der Chronologie, der Topographie, der Motive und Medien kommen zum Einsatz und drängen sich doch nie auf. Vielmehr bilden sie diskrete Kontexte, in denen sich die Hauptdarsteller – die Kunstwerke – singulär entfalten können. So oder so ähnlich könnte es in jedem Vademekum für Museumsmenschen stehen, und prinzipiell ist dagegen auch gar nichts einzuwenden. Die Herausforderung hingegen beginnt immer im Prozess der praktischen Umsetzung: im Finden von Konstellationen, in denen die Signifikanz der Bestände mit den Gegebenheiten des Raumes zur bestmöglichen Übereinstimmung gelangt. Dieser Prozess, der von der Physis der Kunstwerke ebenso geprägt ist wie von der intellektuellen Ordnung, die sie in ihrer Abfolge ausbilden, vollzieht sich in großer Komplexität und gestaltet sich desto sicherer zum Abenteuer, je umfangreicher und disparater die Bestände sich erweisen.

Diesem Abenteuer hat das Museum Kurhaus Kleve sich nach der Wiedereröffnung im September 2012 in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum von zwei Jahren erneut unterzogen, und zugleich wurde der Versuch unternommen, das herkömmliche Format der Sammlungspräsentation mit dem der temporären Wechselausstellung zu verschränken. Übergeordnetes Ziel einer solchen Symbiose war es, inspirierende Spichtweisen zu erzeugen und das scheinbar Vertraute ebenso mit neuen Augen zu sehen wie das noch Unbekannte in bestehende Paradigmen einzubinden. Das gilt sowohl für die Schätze des Hauses als auch für die eingeladenen künstlerischen Gäste, die ihre Position quasi als Reibungsfläche der Gegenwart im musealen Resonanzraum entfaltet haben. Darüber hinaus

ging es um eine möglichst gültige Neudefinition des Gesamtkomplexes des ehemaligen Friedrich-Wilhelm-Bades, das in seiner architektonischen Mannigfaltigkeit zwischen der großen Geste des Katharina von Kleve-Saals, der Authentizität des Beuys-Ateliers und der Noblesse der historischen Kursäle oszilliert und somit alle Möglichkeiten einer höchst differenzierten Präsentation eröffnet. Prinzipiell getragen war das ganze Unterfangen von dem Wunsch, Sinneinheiten anschaulich werden zu lassen, Dialoge zwischen Zeiten, Räumen und künstlerischen Haltungen zu

inszenieren und letzten Endes das gesamte Museum in einen lebendigen Ausstellungsorganismus zu verwandeln.

Den Auftakt markierte dabei allerdings erst einmal die Umgestaltung der obersten Etage des ehemaligen Badhotels, die sich in ihrer Korridorfunktion zwischen Bibliothek, Bürobereichen und Ausstellungsräumen immer schon der klassischen Werkpräsentation entzogen hatte und eher für temporäre Interventionen eignet. Hier boten sich die kleinformatischen, aber hochkarätigen Arbeiten der Avantgarden der 1960er und 1970er Jahre an, die aus der Krefelder Sammlung von Gisela und Günter Stockhausen an das Museum gelangten und einen exemplarischen Einblick in die künstlerischen Aufbrüche dieser Zeit vermitteln. Da finden sich etwa die Nagelfelder von Günther Uecker ebenso wie die Schimmelspuren im *Apfelmatschbild* von Dieter Roth, ein geheimnisvoll verpacktes Objekt von Christo neben dem melancholischen Denkbild *Sleeping wakes me, being happy makes me unhappy* von Robert Filliou, oder ein frühes malerisches Kabinettstück von Gerhard Richter unweit vom industriell anmutenden Bildobjekt von Charlotte Posenenske. Diese honorige Reihe mündet in zwei monographische Sammlungsräume, die zum einen dem von südamerikanisch-indigener Kultur beeinflussten Werk von Lothar Baumgarten gewidmet sind und zum anderen Bestandsaufnahmen der „Sichtbaren Welt“ des Schweizer Künstlerduos Fischli/Weiss vor Augen führen. In einem erweiterten Sinne gehören dazu auch die beiden Sammlungsräume im Erdgeschoss dieses Flügels, die einerseits als Hommage an das informelle Werk des heute einhundertjährigen Karl Otto Götz fungieren und andererseits exemplarische Positionen der *Arte Povera* von Giuseppe Penone, Jannis Kounellis und Mario Merz zeigen. Das räumlich dazwischen befindliche Geschoss beherbergt eine kleine Auswahl an Arbeiten von Erwin Heerich und vor allem das für das Haus identitätsstiftende Werk von Ewald Mataré, das 2015 anlässlich seines 50. Todestages im Rahmen einer größeren Ausstellung neu eingerichtet wird.



Lothar Baumgarten





Karl Otto Götz

A well-presented collection should open out in space like a polyphonic narrative. The main strands should determine the direction, branching into side spurs, forming paraphrases and labyrinths, and returning repeatedly in rhythmic phrases to the museum's own 'signature melody'. The articulating instruments of chronology, topology, motifs and media are employed, without ever becoming conspicuous. Rather, they form discrete contexts in which the main characters — the art works — can unfold in a singular way. Thus, or similarly, it could read in any instruction manual for museum people, and in principle there is nothing to be said against this. The challenge, however, always begins in the process of practical implementation, in finding constellations in which the significance of the artistic inventory attains its best possible congruence with the given features of the space. This process, that is marked equally by the physical nature of the art works and by the intellectual order that it constitutes in its sequence, takes place in a great complexity, shaping itself all the more surely into an adventure, the more comprehensive and disparate the artistic inventory proves itself to be.

After reopening in September 2012, and in a comparatively short period of two years, the Museum Kurhaus Kleve has again undertaken such an adventure, simultaneously making the attempt to intermesh the conventional format of presenting the collection with that of a temporary exhibition. The overarching aim of such a symbiosis was to generate inspiring

ways of seeing, viewing what was apparently familiar with new eyes and integrating what was still unfamiliar into existing paradigms. This holds true not only for the house's treasures, but also for the invited artistic guests who have spread out their positions quasi as a frictional surface of the present in the resonance space of the museum. Beyond that it was a matter of redefining the entire complex of the former Friedrich Wilhelm Baths in an optimally valid way, oscillating between the grand gesture of the Katharina von Kleve Hall, the authenticity of the Beuys studio, and the nobility of the historical spa halls, thus opening up all the potential of a highly differentiated presentation. In principle, the entire enterprise was borne by the desire to allow units of meaning to become sensuously visible, to stage dialogues between periods, spaces and artistic stances, and ultimately to transform the entire museum into a living exhibition organism.

To be sure, the beginning was marked to start with by redesigning the upper storey of the former spa hotel which, in its corridor function between library, office area and exhibition spaces, had always eluded the classical presentation of works, being more suited to temporary interventions. Here, the small-format, but high-quality works of the avant-gardes of the 1960s and 1970s were an obvious choice, which came to the museum from the Krefeld Collection of Gisela and Günter Stockhausen, providing exemplary insight into the artistic upheavals of this period. There is to be found, for instance, the nail fields of Günther Uecker as well as the traces of fungus in the *Apfelmatschbild* (Squashed Apple Painting) by Dieter Roth, a mysteriously packed object by Christo next to the melancholy thought-image, *Sleeping wakes me, being happy makes me unhappy* by Robert Filliou, or an early painterly cabinet piece by Gerhard Richter not far from the apparently industrial image-object by Charlotte Posenenske. This venerable series flows into two monographic collection rooms which, on the one hand, are dedicated to the work by Lothar Baumgarten, imbued with the redolence of indigenous South American culture and, on the other, present to view inventories of the 'visible world' by the Swiss artist duo, Fischli/Weiss. In an extended sense, the two collection rooms on the ground floor of this wing also belong to this assemblage which, on the one hand, function as an homage to the informell work of Karl Otto Götz, who today is one hundred years old, and, on the other, show exemplary positions of Arte Povera by Giuseppe Penone, Jannis Kounellis and Mario Merz. The storey situated in between houses a small selection of works by Erwin Heerich and, above all, the work of Ewald Mataré, so essential for the museum's identity, which will

be rearranged in 2015 on the occasion of the fiftieth anniversary of his death in the context of a larger exhibition.



Ewald Mataré



Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Mario Merz



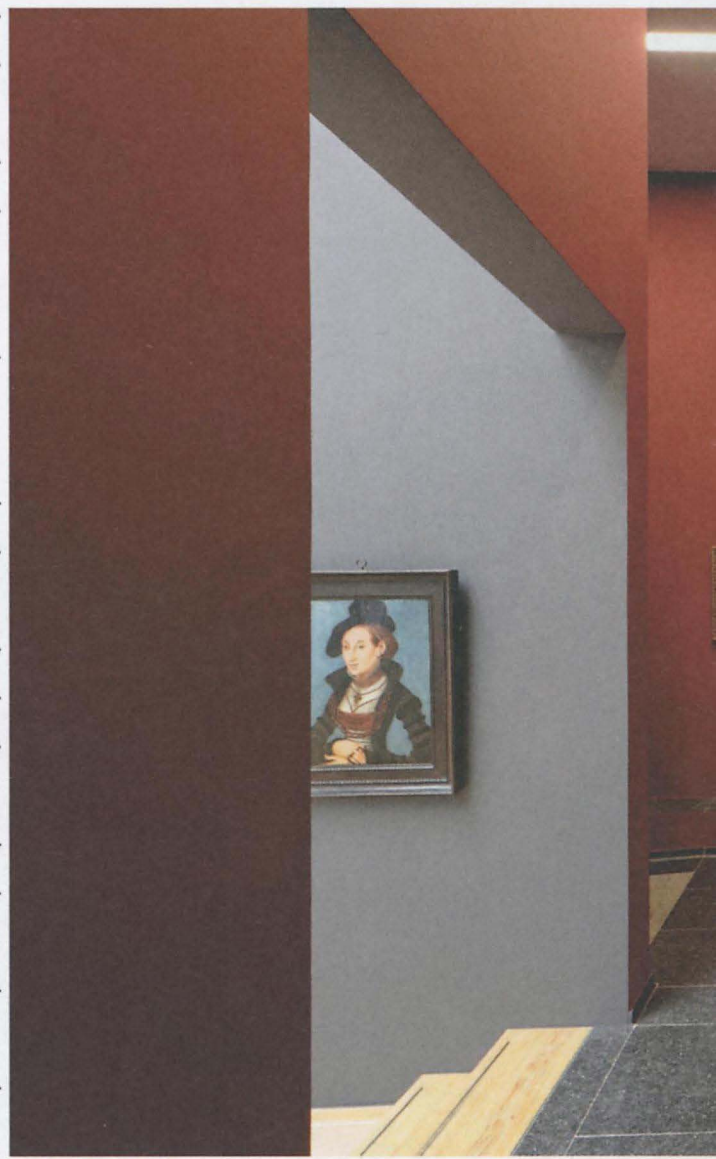
Nach diesem Präludium setzte der eigentliche Prozess der Sammlungsneupräsentation mit der veränderten Ordnung der historischen Bestände im westlichen Gebäudeflügel ein.



Ausgehend von der spätgotischen Skulptur, die durch Hauptwerke beispielsweise von Dries Holthuys, Henrik Douverman oder Arnt van Tricht eindrucksvoll vertreten ist, wurde ein Konzept entwickelt, das die Konvolute des Mittelalters, der Renaissance und des Barock in fünf aufeinander folgenden Räumen und eingebunden in einen Farbklang der Wände aus dunklem Schiefer, Ochsenblutrot und sonorem Tannengrün präsentiert. So entstand im Katharina von Kleve-Saal zum einen eine respektable Ahnengalerie der Herzöge und Prinzessinnen zu Cleve, zum anderen konnte das einflussreiche Wirken des brandenburgischen Statthalters Johann Moritz von Nassau-Siegen durch eine prächtige Porträtbüste und Bildnisse in der von ihm gestalteten Landschaft sichtbar gemacht werden. Kunsthistorisch bedeutend sind hier ebenso die beiden Porträts des Rembrandt-Schülers Govaert Flinck und, auf einer separaten Wand im Durchgang, die bezaubernden Tafeln von Jan Baegert, die selbst im Zustand von Fragmenten eines Passionsaltars noch die Intaktheit des spätgotischen Weltentwurfs veranschaulichen. Die Fülle von barocken Landschaftsdarstellungen und Veduten, die sich vorzugsweise in den dunkelroten Räumen entfalten, steht ganz im Zeichen der holländischen Tradition dieser Bildgattung und erlaubt zugleich dem heutigen Betrachter einen Realitätsabgleich mit den wiederkehrenden Motiven etwa der Schwanenburg, des Amphitheaters oder des Tiergartens. Hervorzuheben ist hier unter anderem das Wechselspiel zwischen der Skulptur der Minerva von Artus Quellinus d.Ä. und der großen Landschaft von Anthonie van Borsom,

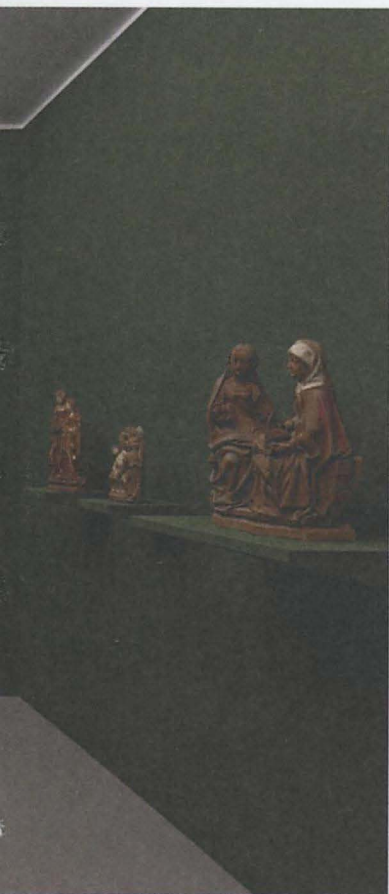
die eine anschauliche Vorstellung der gesamten Topographie dieser Sichtachse vom Sternberg bis Hochelten vermittelt und die Funktion der Minerva als Widerpart des Kriegsgottes Mars in der Kulisse des Amphitheaters nachvollziehbar werden lässt. Ebenso erwähnt sei an dieser Stelle, dass als durchgängiges Prinzip der Sammlungspräsentation mit kleinen zeitgenössischen Irritationen operiert wird, die im Sinne von Wahrnehmungsverstärkern das chronologische Kontinuum durchbrechen und um eine aktuelle Erzählebene erweitern. So findet sich hier auch ein Papierschnitt des konzeptuellen Bildhauers Johannes Wald, der die Minerva aller narrativen Attribute entkleidet und ihre physische Gestalt im Faltenwurf des Gewands auflöst zu-

gunsten der Ungreifbarkeit ihrer quasigöttlichen Erscheinung. Ähnliches gilt für das Modell des *Neuen Eisernen Mannes* von Stephan Balkenhol, das sich einerseits in die Gemeinschaft der mittelalterlichen Heiligen gedrängt hat und andererseits auf die großartige Außen-
skulptur verweist, die seit 2004 als ein Wahrzeichen des Museums das Ensemble des Neuen Tiergartens krönt. Und auch die *Maus* und die *Lexikonzeichnung Schlaraffenland* von Katharina Fritsch, die zwischen barockem Tafelsilber und einem paradiesischen Engel heimisch wurden, verstehen sich als produktive Störung routinierter musealer Abläufe und gewissermaßen als Erfrischungen des Blicks während eines langen Parcours. Der führt denn auch in den dunkelgrünen Räumen ins Zentrum der kunsthistorischen Schatzkammern und offeriert mit den spätmittelalterlichen Miniaturen und handkolorierten Inkunabeln aus der Sammlung von Rose und Gustav Wörner kostbare Pergamente von erlesenem Rang. Diese Blätter entstammen zumeist französischen und flämischen Stundenbüchern, mit deren Hilfe zu festgelegten Tag- und Nachtzeiten und ihnen zugeordneten Motiven Gebete an die heilige Jungfrau Maria gerichtet wurden. Im 19. Jahrhundert aus kommerziellen Gründen in handelbare Einzelblätter zerschnitten, eignet ihnen trotz des notgedrungenen pars pro toto-Charakters noch immer eine anrührende Schönheit von leuchtender Intensität. Auch die räumlich benachbarten Skulpturengruppen der *Heiligen Anna Selbdritt*, der *Anbetung des Kindes* oder des *Heiligen Dionysius* atmen diese religiöse Innigkeit, und der heutige Betrachter kann sie, möglicherweise trotz gänzlich anderer Disposition, in den intimen Kabinetten unmittelbar und sozusagen auf Augenhöhe in Erfahrung bringen. Der Prozess der mit der Renaissance einsetzenden Säkularisierung lässt sich hierauf exemplarisch am Publikumsliebbling *Handtuchhalter mit Liebespaar* ablesen, bei dem in überbordender Erzählfreude die Vorzüge der irdischen gegenüber der himmlischen Liebe geschildert werden, und er setzt sich fort in den Kupferstichen des Haarlemer Manieristen Hendrik Goltzius, die hier in kleiner Auswahl die Reichhaltigkeit der graphischen Bestände aus der Sammlung Robert Angerhausen aufscheinen lassen. Wer dann schließlich in der Betrachtung der *Lebenstreppe* eines unbekannt holländischen Malers aus der Mitte des 17. Jahrhunderts seine eigene biographische Etappe verortet hat, kann sich getrost von den Handreichungen der älteren Kunst verabschieden und ist gewappnet für die Begegnung mit dem Wirken von Joseph Beuys.





Hendrik Goltzius, *Niederrheinisch / From the Lower Rhine Region*, ca. 1510,
 Belgien-Frankreich / Belgium-France, ca. 1450, Dries Holthuys



After this prelude, the process proper of re-presenting the collection started with a changed order of the historical artistic inventory in the building's western wing. Proceeding from the

late Gothic sculpture that is impressively represented in main works by artists such as Dries Holthuys, Henrik Douverman and Arnt van Tricht, a concept was developed presenting the works of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque period in five successive rooms, integrated in a chromatic tone of the walls in grey, ox-blood and sonorous pine-green. Thus, in the Katharina von Kleve Hall, a respectable portrait gallery of ancestral dukes and princesses of Cleve came about, on the one hand and, on the other,

the influence of the Brandenburg governor, John Maurice, Prince of Nassau-Siegen, could be made visible through a magnificent portrait bust and depictions of the landscape that was shaped by him. Of significance in the history of art here are likewise the two portraits by the Rembrandt pupil, Govaert Flinck, and on a separate wall in the passageway, the enchanting panels by Jan Baegert which, even in the fragmentary state of an altar of the Passion, still graphically illustrate the intactness of the late Gothic cast of world. The abundance of baroque representations of landscape and vedute, which unfold mainly in the dark-red rooms, is wholly within the Dutch tradition of this genre of painting, allowing today's viewers at the same time to compare reality with the recurring motifs of, say, the Schwanenburg, the amphitheatre and the zoo. Here is to be emphasized, among other things, the interplay between the sculpture of *Minerva* by Artus Quellinus the Elder and the large landscape by Anthonie van Borssom that gives a graphic impression of the entire topography of this perspectival axis from Sternberg to Hochelten, allowing the function of *Minerva* as the counterpart to the god of war, Mars, in the wings of the amphitheatre to become comprehensible. Also to be noted at this point is that small contemporary irritations are employed as a consistent principle in presenting the col-

lection which break up the chronological continuity to reinforce perception, extending it to a current-day plane of narration. Thus, a paper cut-out by the conceptual sculptor, Johannes Wald, is also to be found here, who strips *Minerva* of all narrative attributes, dissolving her physical shape into the folds of the robe in favour of the incomprehensibility of the quasi-divine appearance. Something similar holds for the model of the *Neuer Eiserner Mann* (New Iron Man) by Stephan Balkenhol that, on the one hand, has pushed its way into communion with medieval saints and, on the other, refers to the magnificent outdoor sculpture which since 2004 crowns the ensemble of the New Zoo as a hallmark of the museum. And also the *Maus* (Mouse) and the *Lexikonzeichnung Schlaraffenland* (Encyclopaedia Drawing Cockaigne) by Katharina Fritsch that came to dwell between baroque cutlery and a paradisiacal angel are conceived as productive disturbances of routine museum sequences, so to speak, refreshing the gaze during a long course. This then leads in the dark-green rooms to the historical art treasures' centre, offering, with the late medieval miniatures and hand-painted incunabula from the collection of Rose and Gustav Wörner, precious parchments of distinguished quality. These sheets mostly come from French and Flemish books of hours with whose aid, at prescribed times of the day and night and motifs ascribed to them, prayers were offered to the Holy Virgin Maria. Cut into tradable single sheets for commercial reasons in the nineteenth century, despite the enforced character of *pars pro toto*, they still maintain a touching beauty of radiant intensity. The adjacent groups of sculptures of the *Holy Anna in a Threesome*, the *Adoration at the Child* and the *Holy Dionysius* also breathe this religious interiority, and today's viewers, possibly despite wholly different dispositions, can immediately experience them, so to speak eye to eye, in the intimate cabinets. The process of secularization that sets in with the Renaissance can be read off in an exemplary way from one of the public's favourites, *Handtuchhalter mit Liebespaar* (Towel Holder with a Pair of Lovers), in which, in overflowing narrative joy, the merits of earthly love vis-à-vis divine love are depicted, continuing with the copperplate engravings by the Haarlem Mannerist, Hendrik Goltzius, which here, in a small selection, allow the richness of the graphic inventory of the Robert Angerhausen Collection to shine forth. Finally, those who have located their own biographical stage in viewing the *Lebenstreppe* (Staircase of Life) by an unknown Dutch painter from the mid-seventeenth century can confidently take their leave from the offerings of older art, well-prepared for an encounter with the influential work of Joseph Beuys.



Dieser für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts so wegweisende Künstler hat bekanntlich seine frühen Prägungen am Niederrhein erfahren und hatte in einer entscheidenden Phase seiner Selbstfindung von 1957 bis 1964 sein Atelier im westlichen Erdgeschoss des heutigen Museum Kurhaus Kleve. Dass diese Räume in ihrer authentischen Dimension seit September 2012 für die



Öffentlichkeit zugänglich sind, zählt zu den Alleinstellungsmerkmalen des Hauses und bringt zugleich die innere Verpflichtung mit sich, die Facetten seines Werks so adäquat wie möglich aus seinem Geist heraus zu präsentieren. Den Auftakt bildet das Vestibül des ehemaligen Friedrich-Wilhelm-Bades mit der mächtigen Skulptur der *Badewanne* (1961/1987) und Aufnahmen des Photographen Gerd Ludwig, die Beuys in persönlicher Nähe während einer Reise 1978 zu den Orten seines Ursprungs zeigen. Das sich anschließende Atelier enthält eine Vielzahl an Arbeitsinstrumenten und Materialien, eine Tonkiste, Tinkturen und Tier Schädel, die in ihrem Laborcharakter Einblicke in das sich entfaltende grenzerweiternde Denken und Handeln des Künstlers gewähren. Als zentraler Blickfang findet sich der Bronzeguss eines Selbstbildnisses von 1947, dessen androgyne und versonnene Ausstrahlung kaum in die Realität der Nachkriegsjahre zu passen

scheint, sondern vielmehr die Fähigkeit zur Evozierung geistiger Gegenwelten unter Beweis stellt. Ebenso zu sehen sind hier Photographien von Fritz Getlinger, die Beuys in diesem Raum bei der Arbeit am öffentlichen Auftrag des Budericher Ehren-



Joseph Beuys

males zeigen und mit denen er sich dann 1961 erfolgreich um eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf bewarb. Ein wohlproportioniertes Kabinett mit Zeichnungen der zumeist 1950er Jahre schließt sich an und mündet in einen Saal, in dem unter anderem

das vierteilige Hauptwerk *Ohne Titel (Mein Kölner Dom)* von 1980 präsentiert wird. In dieser Arbeit verbindet sich die Restaurierung der vier Türen des Südportals des Kölner Doms durch Ewald Mataré und seinen damaligen Schüler Beuys mit dessen späteren Kommentaren durch Schrift, Filzwinkel und Braunkreuz zu einem singulären Schlussstein der Museumsammlung. Ebenfalls hier findet sich ein frühes Gipsrelief der „Schwanenstadt“ Kleve sowie eine Vielzahl an Editionen, Mul-

tiples und Stempeln, die eindrucksvoll das gesellschaftliche Engagement von Joseph Beuys im Sinne der angestrebten Sozialen Plastik dokumentieren. Eine photographische Arbeit der britischen Künstlerin Tacita Dean, die sie der Jutebespannung im legendären Beuys-Block des Hessischen Landesmuseums Darmstadt widmet, sowie ein Bronzekopf des bereits erwähnten Johannes Wald führen Fragestellungen etwa nach der Transformation von Geist und Materie bis in die unmittelbare Gegenwart fort. Im darüber liegenden Geschoss schließlich finden sich die Gips-Skulpturen, Entwürfe und Modelle der 1940er und 1950er Jahre, die dankenswerter Weise von Eva Beuys sowie von Jessyka und Wenzel Beuys aus dem Nachlass zur Verfügung gestellt wurden und die in dieser Dichte und Qualität wohl nur im Museum Kurhaus Kleve zu sehen sind. Sowohl das Unikat der erwähnten androgynen Porträtbüste von 1947 als auch die erste Fassung des Kopfes von Anacharsis Cloots, jenes revolutionären Bruders im Geiste, der sich von Schloss Gnadenenthal stammend in Frankreich zum „Redner des Menschengeschlechts“ entwickelte, blicken hier eindringlich aus den Vitrinen. Sie implizieren einerseits die späteren Gussfassungen der Installationen etwa der *Straßenbahnhaltestelle* 1976 bei der Biennale Venedig oder von *Palazzo Regale* 1985 in Neapel und vermitteln andererseits die sensitive Intensität des Frühwerks von Joseph Beuys.



Joseph Beuys, hobbypopMUSEUM



As is well-known, this artist who was so trail-blazing for the second half of the twentieth century spent his early childhood on the Lower Rhine and, in a decisive phase of self-development from 1957 to 1964, had his studio on the ground floor of the western wing of today's Museum Kurhaus Kleve. That since September 2012 these rooms are open to the public in their authentic dimension counts among the museum's unique features and, at the same time, brings with it the deep obligation to present the facets of his oeuvre and its spirit as adequately as possible. A start is made in the vestibule of the former Friedrich Wilhelm Baths with the powerful sculpture of the *Badewanne* (Bath Tub, 1961/1987) and shots by the photographer, Gerd Ludwig, showing Beuys in personal proximity during a trip in 1978 to the places of his origins. The adjacent studio contains a multitude of working instruments and materials, a crate of clay, tinctures and animal skulls, which in their laboratory character give insight into the artist's thinking and practice as it opens out, extending art's borders. As the central eye-catcher, there is the bronze cast of a self-portrait from 1947, whose androgynous and pensive radiance seems scarcely to fit the reality of the post-war years, but rather tests the ability to evoke spiritual counter-worlds. Likewise to be seen here are photographs by Fritz Getlinger showing Beuys in this room working on the public commission of the Buderich Monument with which he then successfully applied for a professorship



at the Düsseldorf Art Academy. A well-proportioned cabinet with drawings mostly from the 1950s follows, leading into a hall in which, among other things, the multipartite main work, *Untitled (My Cologne Cathedral)* from 1980 is presented. In this work, the restoration of four doors from the southern portal of the Cologne Cathedral by Ewald Mataré and his student at the time, Beuys, is combined with his later commentaries in writing, felt angles and brown cross to form a singular coping-stone to the museum's collection. Likewise here is located an early plaster relief of Kleve, the 'Schwanenstadt' (Town of Swans), along with a multitude of editions, multiples and stamps impressively documenting Joseph Beuys' social commitment in the sense of striving for a Social

Joseph Beuys, Paloma Varga Weisz

Sculpture. A photographic work by the British artist, Tacita Dean, which she dedicates to the jute covering in the legendary Beuys block of the Hessian State Museum in Darmstadt,

along with a bronze head by the above-mentioned Johannes Wald, continues questioning, such as that concerning the transformation of spirit and matter, up to the present day. In the storey above, finally, are located the plaster sculptures, drafts and models of the 1940s and 1950s which were kindly made available by Eva Beuys as well as Jessyka and Wenzel Beuys from the artist's estate and which, in this density and quality, can probably only be seen at the Museum Kurhaus Kleve. Not only the one-off of the above-mentioned androgynous portrait bust from 1947, but also the first version of the head of Anacharsis Cloots, that revolutionary brother in spirit, who, hailing from Gnadenthal Castle, in France became a "speaker for the human race", here gaze out intensely from the glass cabinets. They entail, on one hand, the later cast versions of the installations such as the *Straßenbahnhaltestelle* (Tram Stop, 1976) at the Venice Biennale and *Palazzo Regale* 1985 in Naples, communicating, on the other hand, the sensitive intensity of Joseph Beuys' early work.



Jeff Wall, Paloma Varga Weisz, Andreas Gursky

Die drei großzügigen Kursäle im Obergeschoss des Westflügels bilden den Rahmen für die Präsentation der photographischen und skulpturalen Werke der Kollektion an Gegenwartskunst. Die kontrastreiche Spannung zwischen der Vorgabe der historischen Architektur und der frischen Ausstrahlung der Arbeiten entfaltet hier einen ganz besonderen Reiz und kulminiert in der Abfolge der Räume, bei der das axiomatische Weiß der Moderne den mittleren farbig gefassten Schrein der Bad-Cleve-Zeit von allen Seiten umschließt. Dominierend sind hier die skulpturalen Setzungen von Paloma Varga Weisz im linken und von Stephan Balkenhol im rechten Ausstellungsbereich, die als *Galgenfigur, gehängt* und als *Vier Männerakte auf Stämmen* figurative Bildzeichen im Raum aufrichten. Wichtige Impulsgeber der jüngsten Photographie-Geschichte treten dazu in einen vielstimmigen Dialog. Thomas Ruffs monumentale Porträts junger Kunsthistorikerinnen blicken in porentiefer Präzision wie Wächterfiguren auf den eintretenden Betrachter, die Leuchtkästen des kanadischen Bildmagiers Jeff Wall demonstrieren das Unbehagen suburbaner Randzonen, und Tacita Dean meditiert anhand einer Ahnenreihe verblichener Dichter über das große Thema der Vergänglichkeit. Andreas Gursky untersucht das auratische Potenzial der Malerei von Jackson Pollock, die stellvertretend für alle rational kaum erklärbaren Wertbildungsprozesse im internationalen Kunstbetrieb steht und deren Eigenschaft als sogenannter blue chip längst auch auf den Photographen selbst übergegangen ist. Auch Thomas Demand zielt mit seiner Edition in eine ähnliche Richtung, führt er doch den Garanten der klassischen Wertanlage, den Goldbarren, vor Augen; allerdings wie immer bei Demand als konstruierte Attrappe aus Pappe und Papier. Candida Höfer gewährt einen Einblick in die Depotsituation für mittelalterliche Skulptur im Aachener Suermondt-Ludwig Museum und verfolgt damit ihre grundlegende Fragestellung nach der Beschaffenheit kultureller Orte, Axel Hütte transformiert den topographischen Bezug zur Eisenbahnbrücke bei Griethausen in eine skulptural-photographische Verdichtung, und die früh verstorbene Tata Ronkholz dokumentiert in einer unbestechlichen Serie die „sozialen Brennpunkte“ der Kioske und Trinkhallen. Der japanische Konzeptkünstler On Kawara ist mit einer Auswahl seiner legendären Postkarten vertreten, auf deren Rückseite er akribisch per Stempel die Zeit seines morgendlichen Aufstehens an eben dem vorderseitig abgebildeten Ort notierte, und



gewährt einen Einblick in die Depotsituation für mittelalterliche Skulptur im Aachener Suermondt-Ludwig Museum und verfolgt damit ihre grundlegende Fragestellung nach der Beschaffenheit kultureller Orte, Axel Hütte transformiert den topographischen Bezug zur Eisenbahnbrücke bei Griethausen in eine skulptural-photographische Verdichtung, und die früh verstorbene Tata Ronkholz dokumentiert in einer unbestechlichen Serie die „sozialen Brennpunkte“ der Kioske und Trinkhallen. Der japanische Konzeptkünstler On Kawara ist mit einer Auswahl seiner legendären Postkarten vertreten, auf deren Rückseite er akribisch per Stempel die Zeit seines morgendlichen Aufstehens an eben dem vorderseitig abgebildeten Ort notierte, und

Günther Förg demonstriert anhand zweier Schwarz-Weiß-Abbildungen die Fokussierungen des Blicks zwischen Objekt und Wahrnehmungsakt. Hier findet sich auch das Bild-Paar von Isa Genzken, dem der Titel für das Gesamtprojekt **Basic Research** entlehnt wurde und der sich bei ihr auf die Oberflächenstruktur ihrer Malerei bezog, im Zusammenhang der Sammlungsneupräsentation im Museum Kurhaus Kleve aber zu einer Grundlagenforschung im umfassenden Sinne avancierte.

In dieses ohnehin schon vielgestaltige Referenzgewebe wurden künstlerische Gäste eingeladen, ihre Sicht der Dinge im Sinne von Anmerkungen, eben „Notes on the Collection“, zu artikulieren. Die Basis dabei bildete der Schweizer Künstler Franz Gertsch, dessen ikonisches Mädchenporträt *Silvia II.* seit längerem zu den Aushängeschildern des Hauses gehört und der nun mit dem fulminanten Zyklus der *Jahreszeiten* in Erscheinung tritt. Diese vierteilige, im Zeitraum von 2007 bis 2011 entstandene malerische Meditation über Werden und Vergehen transformiert einen akribisch erfassten Ausschnitt der Natur in philosophische Denkräume. Die stupende Dichte seiner Formulierung und die völlige Absenz herkömmlicher saisonaler Tätigkeitsattribute bewahren diesen Zyklus vor Pathos und Symbolik; vielmehr wirkt er wie ein abgeklärt-durchgeistigter Spiegel der Veränderungen der Parklandschaft vor den Fenstern der Wandelhalle. Im benachbarten Bereich der Pinakothek treffen künstlerische Haltungen aufeinander, wie sie unterschiedlicher kaum sein können. Da findet sich zum einen die farbintensive Malerei von Ulrich Erben, die in flächiger Abstraktion die innere Struktur von *Klever Raum I. und II.* vor Augen führt. Erstmals kann diese zweiteilige Arbeit unabhängig von ihrer Anbindung an eine architektonische Vorgabe (zuerst im Haus Koekkoek, dann in den Kursälen des Museum Kurhaus Kleve) gezeigt werden, was den Grad ihrer künstlerischen Autonomie enorm erhöht. Quasi wie ein skulpturales Gegenargument treten ihr die *Garagentore* von Andreas Slominski entgegen, die voller Hintersinn die Mechanismen bildlicher Repräsentation in Frage stellen. Ausgehend von der Kontextüberlegung, ob sie im Baumarkt oder im Museum wahrgenommen werden, entfalten sie den industriellen Charme vorfabrizierter Minimal-Objekte und irritieren zudem durch den Umstand, dass sie sozusagen verkehrt herum an der Wand hängen. Für Slominski, der früher gern als „Fallensteller“ apostrophiert wurde, ist das Innere einer Garage durchaus zum Topos einer unreglementierten Kreativität gegen Ende des 20. Jahrhunderts geworden. Insofern lädt er den Betrachter ein, durch die Nutzung der von ihm inszenierten Wahrnehmungsfallen selbst zum ingenieösen Bastler eines neuen Lebensentwurfs



im Underground zu werden ... Ebenso finden sich in diesem Bereich zwei Arbeiten der Sammlung, die speziell für diese Raumsituation konzipiert worden sind: ein gezackter Spiegel von Lothar Baumgarten, der die Treppe zur Cafeteria in eine Reminiszenz sowohl an Duchamps kubistischen Treppenakt als auch an Gerhard Richters betörende *Ema* verwandelt. Und eine langgestreckte Bodenarbeit von Richard Long in der Säulengalerie, die als *Midsummer Flint Line* gefundene Feuersteine aus Cornwall zu einer lebendigen Ordnung fügt und zugleich wie ein Richtungsgeber auf die *Minerva* und die historischen Bestände weist. Als abschließende Stimme in diesem Kammerkonzert lässt sich Alex Katz vernehmen, dessen Rückenporträt einer Dame namens *Oona* als räumliches Pendant zur Vorderansicht der *Silvia* von Franz Gertsch inszeniert wurde. Nach so viel Mehrstimmigkeit kann der Betrachter sich hierauf auf den monographischen Klang zweier Malerei-Räume konzentrieren. Da wäre zum einen das modular-monochrome Werk des in New York lebenden Künstlers David Novros, der in den 1960er Jahren die Spannungsfelder zwischen Wand, Objekt und eigengesetzlichem Bild untersuchte und die hier gezeigte Auswahl als Referenz seiner Einzelausstellung 2014 dem Museum Kurhaus Kleve als langfristige Leihgabe überließ. Da wäre zum anderen die Malerei des künstlerischen Gastes Yves Zurstrassen aus Brüssel, die in sinnlicher Frische die Paradigmen der ornamentalen,



der gestischen und der geometrischen Abstraktion übereinanderschichtet. Mit Hilfe von Rastern, Punkten und Sternen werden die Oberflächen strukturiert und zu „Pattern Paintings“ transformiert, die in einem hybriden Spiel die Axiome der Avantgarde postmodern vermischen. Der sich anschließende Korridor wird vom grün schimmernden Licht einer Neon-Arbeit des britischen Konzeptkünstlers Martin Creed erhellt und führt zu weiteren photographischen Positionen von Thomas Struth und Matthias Hoch, die inhaltlich zwar zu den Beständen der oberen Kursäle gehören, hier im Entree aber souverän den Eingangsbereich besetzen.



Richard Long, Artus Quellinus d.Ä., Anthonie van Borssom, Ulrich Erben

To this already multifaceted fabric of references, artistic guests were invited to articulate their view of things in the sense of Notes on the Collection. The basis was formed by the Swiss artist, Franz Gertsch, whose iconic portrait of a girl, *Silvia II*, has for some time been among the house's attractions, now appearing with the brilliant cycle of *Seasons*. This quadripartite painterly meditation on becoming and passing-away that was made between 2007 and 2011 transforms a meticulously grasped detail of nature into philosophical thought-spaces. The stupendous density of his formulation and the complete absence of conventional attributes of seasonal activity rescue this cycle from pathos and symbolism. Rather, it has the effect of a mellow, intellectual-spiritual mirror of the changes in the park landscape before the windows of the promenade. In the neighbouring area of the pinacotheca, artistic stances that could hardly be any more different meet. There, on the one hand, is to be found the chromatically intensive painting by Ulrich Erben which, in surface-like abstraction, presents to view the inner structure of *Kleve Rooms I and II*. For the first time, this bipartite work can be shown independently of its link to pre-given architectural conditions (the first in Haus Koekkoek and then in the spa halls of the Museum Kurhaus Kleve) which enormously enhances its degree of artistic autonomy. Like a sculptural counter-argument, the *Garage Doors* by Andreas Slominski confront it which, full of deeper meaning, put the mechanisms of pictorial representation into question. Proceeding from the consideration of contexts, whether they be perceived in a do-it-yourself store or in a museum, they lay out the industrial charm of prefabricated minimal objects, causing confusion also by the circumstance that they are hung, so to speak, upside down on the wall. For Slominski, who earlier was often called a 'trapper', the inside of a garage has become thoroughly a topic of unregulated creativity toward the end of the twentieth century. Insofar, by using the perceptual traps he stages, he invites viewers themselves to become ingenious inventors of a new way of living in the underground ... Likewise in this area are located two works from the collection that have been conceived especially for this spatial situation: a serrated mirror by Lothar Baumgarten that transforms the stairway to the cafeteria into a reminiscence on Duchamp's cubist *Nude Descending a Staircase* as well as Gerhard Richter's beguiling *Ema*. And a long floor-work by Richard Long in the colonnade joins flintstones from Cornwall to form a living order in *Midsummer Flint Line*, at the same time pointing like a signpost to Minerva and the inventory of historical art works. As a concluding voice in this chamber concert, Alex Katz can be heard, whose portrait from the back of a lady called *Oona* is

staged as a spatial counterweight to the front view of *Silvia* by Franz Gertsch. After so much polyphony, viewers can then concentrate on the monographic resonance of two rooms of paintings. On the one hand, there is the modular monochrome work by the New York artist, David Novros who in the 1960s investigated the fields of tension between wall, object and autonomous painting, and has made a long-term loan of the selection shown here as a reference-point to his solo exhibition in 2014 at the Museum Kurhaus Kleve. On the other hand, there is the painting by the artistic guest, Yves Zurstrassen, from Brussels, which with sensuous freshness layers the paradigms of ornamental, gestural and geometric abstraction on top of each other. With the aid of grids, points and stars, the surfaces are structured, transformed into "Pattern Paintings" that mix the axioms of the avant-garde in a post-modern hybrid game. The adjoining corridor is illuminated by the shimmering green light of a neon work by the British concept artist, Martin Creed, leading to further photographic positions by Thomas Struth and Matthias Hoch that in their content belong to the artistic inventory of the upper spa halls, but here in the entrance hall, impressively occupy it.





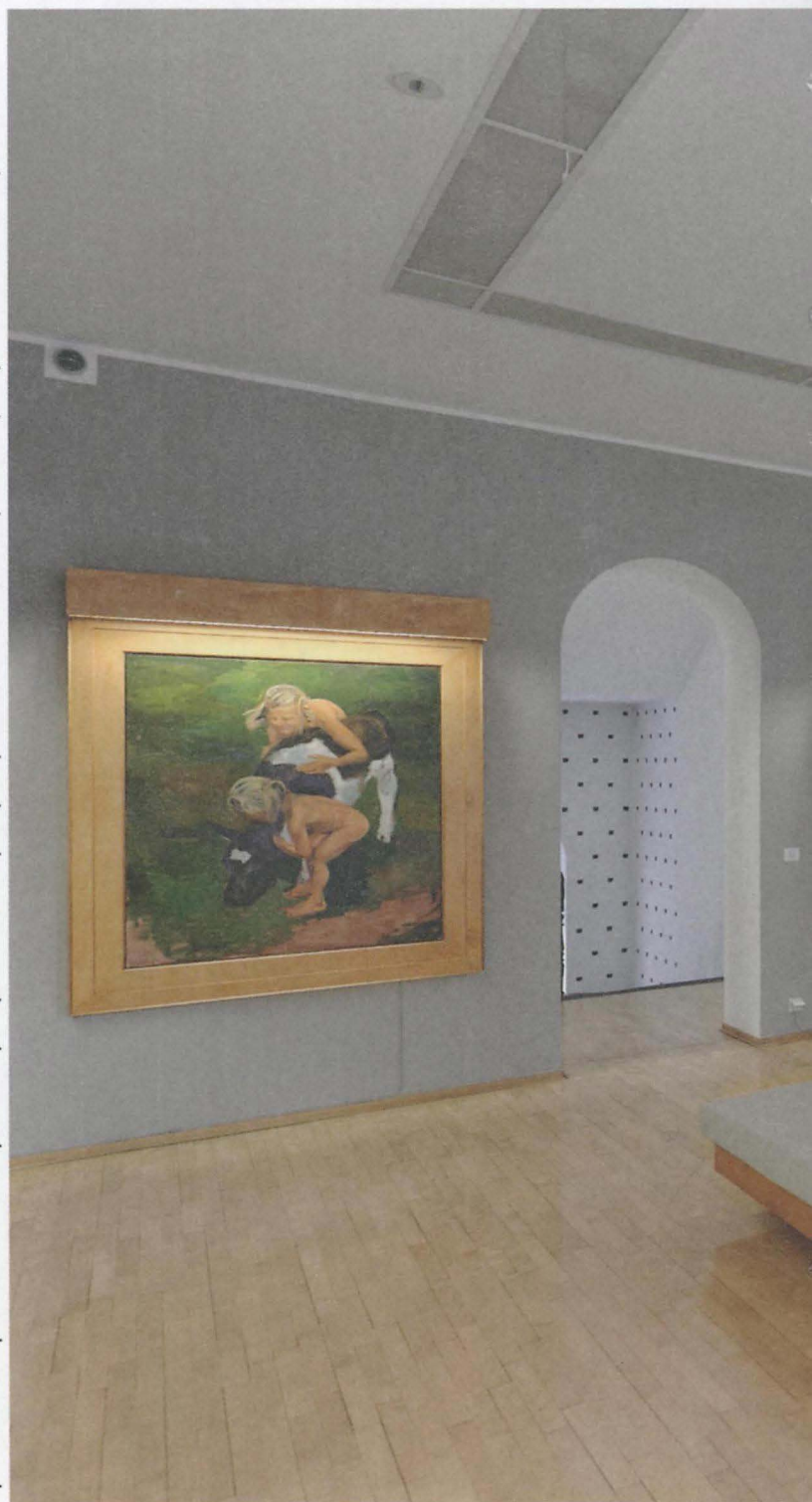
Thomas Struth, Martin Creed

In the upper storey, viewers are greeted by an installation of the artist, Anton Henning, who lives in Manker near Berlin and who electrifies all the spa clichés of salon painting in a staged “Leaning toward Gesamtkunstwerk”. By intermeshing painterly means with pompous frames, furniture and art work, gesture and message, he creates an energetic space full of synaesthetic sensibilities. The subjects of the interior, the nude or maritime solitude are spelt out with relish and grounded by latent eroticism so that in the end they seem to generate the sound of a Wagner opera, having the effect of a walk-in stage scenery. The multimedia artist, Margret Eicher, works with comparable theatrical means, binding the current of digital references from art history, advertising and life-style aesthetics to the venerable subjectile of the woven Gobelin. In the three large-format works of the double-storey hall, she pursues, in particular, the relationship between media simulation and a background reality that is no longer verifiable. Thus she takes up, for instance, Vermeer’s *Art of Painting*, lending fame-announcing Rumour the traits of the actress, Scarlett Johansson, and displacing the contest over the Victor’s Palm to Berlin’s legendary Paris Bar. There, the heroes, Gerhard Richter and Martin Kippenberger, meet, the former as a sovereign of painting, the latter the epitome of reflexive irony, in the midst of a scenery that ‘Kippi’ had painted there as remuneration for a life-long supply of food and drink — a puzzling play with realities without any final outcome. The “word pieces” by the American artist, Jack Pierson, who created

this space especially for the Museum Kurhaus Kleve, are borne by a similar semantic openness. The word sculptures made of found and intentionally gathered letters from a vanished use form sentences that assert themselves in awareness with emotional urgency, at the same time being characterized by poetic lightness. The main perspectival axis formed by the *False Gods* and *A Dead Soldier* conjures up the elementary connection between misguided faith and military violence. Like a vertical intervention, by contrast, the message that *His Eye is on the Sparrow*, unfolds a special protectedness: the good god, the right god thus thinks of even the smallest details; he does not have the presumption to make teleological promises, but pays attention to the importance of small matters and what is apparently small — thus a thoroughly humane and tolerant spirit that rises from these disparate letters, ultimately filling Jack Pierson’s thought-space with confidence despite realities to the contrary. The locally closest artist among the invited guests concludes here the imagined tour with a work in the new inner courtyard between the Katharina von Kleve Hall and the Joseph Beuys Western Wing. The sculptor, Thomas Kühn- apfel, who lives in Rees, combines two elements in his sculptures that are generally regarded as incompatible: steel and air. With the aid of enormous pneumatic pressure, he makes welded steel plates unfold surprisingly, fathoming the potential of process and result, planability and autonomous dynamic in concentrated steps. The cushion-like forms, that come about occasionally with a loud bang, finally tower up to a height that satisfies the demands of the material, at the same time gaining a completely new freedom from it. Insofar, the processes that led to making *Rising Sculpture Big in Japan* (Tom Waits) can definitely be regarded as symptomatic for the entire processes of Basic Research performed here in the museum: the material was put under pressure intensively and, at the same time, prudently until it had found the form that was adequate to it.

attress, Scarlett Johansson, and displacing the contest over the Victor’s Palm to Berlin’s legendary Paris Bar. There, the heroes, Gerhard Richter and Martin Kippenberger, meet, the former as a sovereign of painting, the latter the epitome of reflexive irony, in the midst of a scenery that ‘Kippi’ had painted there as remuneration for a life-long supply of food and drink — a puzzling play with realities without any final outcome. The “word pieces” by the American artist, Jack Pierson, who created

Im Obergeschoss empfängt den Betrachter eine Rauminstallation des in Manker bei Berlin lebenden Künstlers Anton Henning, der alle Kur-Klischees der Salonmalerei in einem inszenierten „Hang zum Gesamtkunstwerk“ unter Strom setzt. In der Verschränkung malerischer Mittel mit pompösen Rahmen, von Mobiliar und Kunstwerk, von Geste und Botschaft schafft er einen Energieraum voll synästhetischer Empfindungen. Die Sujets des Interieurs, des Aktes oder der maritimen Solitude werden genießerisch buchstabiert und mit latenter Erotik grundiert, so dass sie am Ende den Klang einer Wagner-Oper zu erzeugen scheinen und wie ein begehbare Bühnenbild wirken. Mit vergleichbar theatralischen Mitteln arbeitet auch die Multimediakünstlerin Margret Eicher, die den Strom digitaler Referenzen aus Kunstgeschichte, Werbung und Lifestyle-Ästhetik an den ehrwürdigen Bildträger des gewebten Gobelins bindet. In den drei großformatigen Arbeiten des doppelgeschossigen Saals verfolgt sie insbesondere das Verhältnis von medialer Simulation und dahinterstehender, aber nicht mehr verifizierbarer Realität. So greift sie etwa Vermeers *Lob der Malkunst* auf, verleiht der ruhmverkündenden Fama die Züge der Schauspielerin Scarlett Johansson und verlegt den Wettkampf um die Palme des Siegers in die legendäre Berliner Paris-Bar. Dort treffen die Heroen Gerhard Richter und Martin Kippenberger aufeinander, der eine als Souverän der Malerei, der andere als Inbegriff reflexiver Ironie, inmitten einer Szenerie, die „Kippi“ als Entgelt für lebenslange Bewirtung ebenda malen ließ – ein Vexierspiel mit Wirklichkeiten ohne finale Auflösung. Von ähnlicher semantischer Offenheit getragen sind die „word pieces“ des amerikanischen Künstlers Jack Pierson, der diesen Raum speziell für das Museum Kurhaus Kleve entworfen hat. Die Wortskulpturen aus gefundenen und gezielt gesammelten Buchstaben einer entschwundenen Nutzung formen Sentenzen, die sich mit emotionaler Dringlichkeit im Bewusstsein behaupten und zugleich von poetischer Leichtigkeit geprägt sind. Die Hauptachse, die von den „falschen Göttern“ und dem „toten Soldaten“ gebildet wird, beschwört dabei den elementaren Zusammenhang von fehlgeleitetem Glauben und kriegerischer Gewalt. Wie eine vertikale Intervention entfaltet hingegen die Botschaft, dass „Sein Auge auf dem



Sperling“ ruhe, eine eigentümliche Geborgenheit: der gute, der richtige Gott bedenkt also auch die kleinsten Details, er versteigt sich nicht zu teleologischen Verheißungen, sondern er achtet auf die Wichtigkeit der Kleinigkeiten und der scheinbar Kleinen. Ein durchaus humaner und toleranter Geist also, der aus diesen disparaten Lettern aufsteigt und den Denkraum Jack Piersons letztlich trotz gegenteiliger Realitäten mit Zuversicht erfüllt. Der lokal naheliegendste Künstler der geladenen Gäste beschließt hier den imaginierten Rundgang mit einer Arbeit im neuen Innenhof zwischen Katharina von Kleve-Saal und Joseph Beuys-Westflügel. Der in Rees lebende Bildhauer Thomas Kühnapfel verbindet in seinen Skulpturen zwei Elemente, die gemeinhin als unvereinbar gelten: Stahl und Luft. Mit Hilfe von enormem pneumatischem Druck bringt er dabei verschweißte Stahlplatten zu überraschender Entfaltung und lotet das Potential von Prozess und Resultat, von Planbarkeit und Eigendynamik in konzentrierten Schritten aus. Die kissenartigen Formen, die mitunter durch einen lauten Knall entstehen, türmen sich letztlich zu einer Höhe, die den Forderungen des Materials Genüge tut und ihm zugleich eine ganz neue Freiheit abgewinnt. Insofern können die Vorgänge, die zur Entstehung von *Rising Sculpture Big in Japan (Tom Waits)* geführt haben, durchaus als symptomatisch für die gesamten Prozesse der hier vollzogenen musealen „Grundlagenforschung“ gelten: das Material wurde intensiv und besonnen zugleich unter Druck gesetzt, bis es die ihm adäquate Form gefunden hatte.



Margret Eichler

