

Licht I Licht

Der erste Eindruck dieser Ausstellung ist der einer intensiven Blendung. Mit der Kraft von 3000 Watt strahlt dem Besucher die Arbeit *Evviva* des italienischen Künstlers Gilberto Zorio entgegen, eine Installation aus vier Speeren, an denen zwölf Leuchtstrahler hängen, die dem Betrachter in Augenhöhe zugewandt sind und ihn mit voller Leuchtkraft attackieren, wobei die vier Speere horizontal in Form eines W aufgehängt sind, ähnlich dem Graffiti-Zeichen für >Evviva<, dem grafischen Gruß der italienischen Kp unter Enrico Berlinguer. Eine aggressive Einstimmung, aber eine, die man nicht vergisst. Gilberto Zorio schuf diese Arbeit im Jahr 1974, also vor über 30 Jahren. Die Wirkung ist jedoch nicht die eines 30 Jahre alten historischen Dokuments, sondern die einer unmittelbar schockierenden Lichtdusche. Man kann kaum deutlicher auf der Bedeutung eines gegenwärtigen Augenblicks beharren als mit dieser Arbeit. Sie überstrahlt buchstäblich ihre historischen Bedingungen oder das, was man ihren Kontext nennen könnte. Dieser elektrische Jubelschrei setzt den Ton der Ausstellung. Hier soll kein kunsthistorisches Seminar abgehalten werden, in dem man Stile und Quellen diskutiert. Es geht stattdessen um das Erlebnis von Kunst, um ihre Fähigkeit, das lineare Vergehen der Zeit für einen Augenblick außer Kraft zu setzen und ihre geschichtliche Fixierung hinter sich zu lassen. Die 13 Räume der Ausstellung versuchen, die Werke durch die Stiftung spezifischer, teils überraschender, teils selbstverständlicher Zusammenhänge zu aktivieren, sie so lebendig spürbar zu machen wie möglich. Die Arbeit von Gilberto Zorio ist ein geeigneter Auftakt, weil ihre Mischung aus Aggression und Faszination unmittelbar deutlich macht, wie sehr eine lohnende Beschäftigung mit Werken der bildenden Kunst vom Betrachter abhängt. Ein Kunstwerk ist erst dann wirklich da, wenn es gesehen wird. Zorios Installation ist nur dann wirklich da, wenn man die Strahler eingeschaltet hat. Sind sie aber eingeschaltet, dann erweist sich die Kunst als überschwängliche Zeremonie, als Spiel und Fest. Zorio reinigt den Blick, seine Arbeit ist ein kathartischer Schock. Sie berührt grundsätzliche Erfahrungen des Menschen.

De eerste indruk van deze tentoonstelling is oogverblindend: de bezoeker staat oog in oog met de 3000 watt waarmee de Italiaanse kunstenaar Gilberto Zorio zijn werk *Evviva* (Vivat) uitrustte. Zorio maakte een installatie bestaande uit vier speren waaraan twaalf lampen hangen, op ooghoogte op de toeschouwer gericht. De vier speren zijn horizontaal opgehangen in de vorm van een dubbele V, het graffiti-teken voor 'Evviva', strijdkreet van de Italiaanse communistische partij onder Enrico Berlinguer. Een agressieve binnenkomer, maar wel een die de bezoeker niet licht zal vergeten. Gilberto Zorio maakte dit werk in 1974, dus ruim dertig jaar geleden. Toch wekt het niet de indruk van een historisch document, het is meer een lichtdouche met rechtstreeks shockeffect. Een duidelijke illustratie van het belang van het hier en nu: het werk overstraalt letterlijk zijn randvoorwaarden oftewel zijn historische context. Met deze elektrische jubelkreet is de toon van de expositie gezet. Verwacht hier geen kunsthistorische verhandelingen over stijlen, achtergronden en bronnen. Hier gaat het om het beleven van kunst, het vermogen van kunst om het lineaire verstrijken van de tijd een moment lang buiten werking te stellen en geschiedkundige fixaties achter zich te laten. De dertien expositieruimtes zijn zo gekozen dat ze de werken activeren, en op soms verrassende, soms vanzelfsprekende wijze een specifieke samenhang creëren die ze voor de bezoekers vitaal en voelbaar maakt. De installatie van Gilberto Zorio is de perfecte opmaat. Die mengeling van agressie en fascinatie maakt duidelijk dat het van de beschouwer zelf afhangt of het contact met kunstwerken iets oplevert of niet. Een kunstwerk bestaat pas op het moment dat het wordt gezien. Zorio's installatie is pas echt aanwezig als de lampen ingeschakeld zijn. Branden de lampen, dan ontpopt de kunst zich als uitbundige ceremonie, als spel en feest. Zorio reinigt de blik, zijn werk is een cathartische schok die de menselijke ervaringen ten diepste beroert.

Geburt und Tod II Geboorte en dood

Nach der Reinigung des Blicks durch Zorios Installation erscheint eine weiße Leinwand von Lucio Fontana vor den Augen des Betrachters. Sie ist durch einen sauberen Schnitt markiert, der beinahe vertikal durch die weiße Fläche geführt ist. Fontana nannte die Arbeiten dieser Serie >Raumkonzepte<, weil er unterstreichen wollte, dass sein Akt des Aufschneidens der Leinwand eine philosophische Handlung ist - die tatsächliche Erzeugung von Raum durch das Öffnen der Bildfläche, eine Verweigerung des malerischen Illusionismus, die Geburt eines konkreten Bildes. Der Glaube an die Wahrhaftigkeit der Abstraktion, wie er für die Mitte des 20. Jahrhunderts kennzeichnend war, ist heute jedoch zur uneinlösbaren Utopie geworden, und wir bemerken andere Qualitäten. Die Konfrontierung des Raumkonzeptes mit zwei älteren Aktgemälden von Leo Gestel und Jan Sluijters lässt die sinnlichen Aspekte der Bildstiftung Fontanas hervortreten. Die gedankliche Schnittmenge wäre Courbets Origine du monde. Die weiteren Arbeiten in diesem Raum vertiefen die Ambivalenz >abstrakter< und >erzählerischer< Bildformen. Die Arbeiten von Sophie Taeuber-Arp, Jan Schoonhoven und Robert Ryman sind Beispiele für eine sehr körperliche Arbeit an bildnerischen Formen. Die Farbe fehlt beinahe völlig, um nicht von der Konzentration auf diesen körperlichen Prozess abzulenken. Das Bücherregal von Katharina Fritsch erscheint in diesem Zusammenhang mit Morellet abstrakt. Morellets vertikale Gedankenstriche und Rosemarie Trockels seriellles Stoffmuster bekommen durch das Bild des jüdischen Friedhofs bei Jeff Wall einen ganz anderen Klang. Das bewegte Feld von Günther Uecker erinnert an das letzte Gemälde von Vincent van Gogh - ein Kornfeld, über dem Krähen kreisen; mit ihrer sachten Bewegung großartige Metaphern für die Endlichkeit des Lebens.

Nadat de blik door de installatie van Zorio gereinigd is, doemt voor de ogen van de bezoeker een wit doek op van Lucio Fontana. Nagenoeg verticaal door het witte vlak loopt een messnede. Fontana noemde de werken uit deze serie >concetti spaziali<, ruimteconcepten. Hij verwees daarmee naar het snijden in het doek als filosofische handeling - het scheppen van ruimte door het openen van het beeldvlak, een afwijzing van schilderkunstig illusionisme, de geboorte van een concrete voorstelling die niet meer afbeelding is. Het geloof in de authenticiteit van de abstractie, kenmerkend voor het midden van de 20ste eeuw, is inmiddels een utopie geworden, en voor ons openbaren zich andere kwaliteiten. Het ruimteconcept is tegenover twee oudere naaktschilderijen van Leo Gestel en Jan Sluijters gesteld, die de sensuele aspecten van de beeldgeving van Fontana sterker naar voren laten komen. Qua opvatting bevindt Courbets Origine du monde (De oorsprong van de wereld) zich op het snijvlak van deze drie werken. De overige werken in deze zaal diepen de ambivalentie van >abstracte< versus 'vertellende' beeldvormen uit. De werken van Sophie Taeuber-Arp, Jan Schoonhoven en Robert Ryman getuigen van de fysieke kant van het scheppen van beeldende vormen. Kleur ontbreekt bijna volledig, die zou alleen maar afleiden van de concentratie op dat lichamelijke proces. Bücherregal (Boekenrek) van Katharina Fritsch lijkt in deze context met Morellet abstract. Morellets verticale Gedankenstriche (Gedachtestreepjes) en het seriële stofpatroon van Rosemarie Trockel krijgen door het Joodse kerkhof van Jeff Wall een heel andere bijklank. Het veld van Günther Uecker doet denken aan het laatste schilderij van Vincent van Gogh - een korenveld waar kraaien boven cirkelen; in hun langzame beweging grootse metaforen voor de eindigheid van het leven.

Regionale Erdung III Regionale aarding

Die Gemälde in diesem Raum wurden in den 1920er bis 1930er Jahren geschaffen, die meisten von niederländischen Malern. Sie haben die Zeit gut überdauert, obwohl sie in ihrer Zeit unter dem Schlagwort >retour à l'ordre< als rückwärtsgewandt und nicht avantgardistisch kritisiert wurden. Sie sind >gegenständlich<, man kann erkennen, was auf ihnen dargestellt ist. Vom Standpunkt der ersten Generation gegenstandsloser Maler - von Mondrian bis

Malewitsch - mussten Werke dieser Art zunächst als reaktionär erscheinen. Betrachtet man jedoch genauer, was sie darstellen, so wird man bemerken, wie rätselhaft und bisweilen traumhaft der Gehalt dieser Werke ist. Ihre Kompositionsweise belegt die Kenntnis gegenstandsloser Malerei, ihre Motive stammen oft aus der unmittelbaren Umgebung der Künstler. Diese holländischen Gemälde sind keineswegs provinziell. Seit den frühen 1920er Jahren wurde in ganz Europa wieder verstärkt figurlich gemalt. Die beiden Bilder von Jean Metzinger und Gino Severini - der eine ein Kubist der zweiten Generation, der andere ein Futurist - belegen mit ihrer engen Verbindung zur internationalen Avantgarde, dass sich viele der >realistischen< Bilder jener Zeit als Erzeugnisse einer selbstbewussten Postavantgarde lesen lassen. Edgar Fernhout etwa, der Sohn der Malerin Charley Toorop, war vertraut mit der Kunst des Stijl und entschied sich gerade wegen seiner Kenntnis der Abstraktion für einen erzählenden Stil. Die Gegenständlichkeit dieser Bilder ist nicht propagandistisch oder in eindimensionaler Weise erzählerisch. Ihre Kraft liegt in einer poetischen Verunsicherung, die sich neben der abstrakten Kunst ihrer Zeit gut behauptet und in ihren besten Beispielen auch heute noch keine Patina angesetzt hat.

Die schilderijen in deze ruimte stammen uit de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw en zijn merendeels geschilderd door Nederlandse kunstenaars. Ze hebben de tand des tijds goed doorstaan ofschoon ze in hun eigen tijd werden bekritiseerd als niet avant-gardistisch genoeg, als >retour à l'ordre<. Ze zijn >figuratief<, in die zin dat de voorstelling herkenbaar is. De eerste generatie abstracte schilders - van Mondriaan tot Malevitsj - kon hier alleen maar reactionair werk in zien. Bij nadere beschouwing blijkt evenwel hoe raadselachtig en fantastisch deze zogenaamd figuratieve voorstellingen zijn. Hun compositiewijze verraadt de kennis die hun makers hadden van abstracte kunst en de motieven zijn vaak afkomstig uit de directe omgeving van de kunstenaars. Deze Hollandse werken zijn geenszins provinciaal. Sinds de vroege jaren '20 werd er in heel Europa weer meer figuratief gewerkt. De twee schilderijen van Jean Metzinger en Gino Severini - de eerste een kubist van de tweede generatie, de tweede een futurist - laten in hun nauwe relatie met de internationale avant-garde zien dat veel van het >realistische< werk uit deze tijd moet worden opgevat als product van een zelfbewuste post-avant-garde. Edgar Fernhout bijvoorbeeld, zoon van Charley Toorop, kende de kunst van De Stijl van binnenuit en koos bewust voor een verhalende stijl. Het figuratieve van zijn schilderijen is niet propagandistisch of eendimensionaal vertellend. Hun kracht schuilt in het creëren van poëtische twijfel, die zich uitstekend staande houdt naast de abstracte kunst van die tijd. De beste voorbeelden van die stijl vertonen tot op de dag van vandaag geen sporen van slijtage.

Präsenz IV Anwesenheit

Die beiden ältesten Werke in diesem Raum sind religiöse Skulpturen aus Kambodscha, die vor mehr als tausend Jahren geschaffen wurden. Sie entstammen einer Tradition, in der die sozialen Voraussetzungen für Kunstwerke jenen der künstlerischen Avantgarde des abendländischen 20. Jahrhunderts diametral zu widersprechen scheinen. Damit die Werke als religiöse Skulptur funktionieren können, muss ihre Formgebung sich exakt an überlieferte Konventionen halten - also >traditionell<- sein. Zugleich muss diese Formgebung jedoch auch eine unverwechselbare Erfindung sein, damit die Funktion der Skulptur unmissverständlich zu erkennen ist. Es gehört zur faszinierenden Rätselhaftigkeit außereuropäischer Kunstwerke, dass die Erfinder ihrer meisterhaften Formgebung oft unbekannt bleiben müssen. Ihre Wirkung ist auch heute noch eine unmittelbare, und das Interesse der Künstler des 20. Jahrhunderts für die außereuropäische Kunst bestätigt dies. Die beiden kambodschanischen Skulpturen sind Schöpfungen einer überindividuell verbindlichen Persönlichkeit, und das macht ihren widersprüchlichen Reiz für eine Kunstszene aus, in der die Individualität des Künstlers zum Fetisch geworden ist. Die drei klassischen Gemälde von Piet Mondrian verdanken sich einem ähnlichen Impuls - mit einer überpersönlich wirkenden, elementaren

Formensprache zu einer Verdichtung des Ausdrucks aller natürlichen Gegenstandsbeziehungen zu gelangen und Bilder für eine soziale und religiöse Utopie hervorzubringen, deren Wirkung überzeitlich und universell sein sollte. On Kawaras >date painting< lässt sich in diesem Zusammenhang als melancholischer Versuch lesen, Zeitgebundenheit gerade durch das Insistieren auf der Benennung eines Datums außer Kraft zu setzen; den Tag, an dem das Bild gemalt wurde, zu einem besonderen Tag zu erklären. Yves Kleins Monochromien setzen Farbe als geistige Qualität frei. Die suggestiven Körperabdrücke seiner Anthropometrien bezeugen, wie auch die eiserne Rückenstütze eines feingliederigen Menschen von Joseph Beuys, die spirituelle Anwesenheit von Körpern, deren physische Gegenwart nicht mehr nötig ist. Die Künstler des 20. Jahrhunderts müssen ihre Individualität behaupten, um Werke von überpersönlicher Gültigkeit erschaffen zu können. In diesem Widerspruch liegt ihre Besonderheit, aber auch oft ihre Tragik.

De oudste werken in deze zaal zijn twee religieuze beelden uit Cambodja, ruim duizend jaar oud. Ze komen voort uit een traditie die gezien de sociale context van de kunstproductie haaks lijkt te staan op die van de avant-gardekunst in het 20ste-eeuwse Westen. Om dienst te kunnen doen als religieuze sculptuur moeten ze zich wat vormgeving betreft exact houden aan overgeleverde conventies - en dus 'traditioneel' zijn. Tegelijkertijd moet die vormgeving ook een onmiskenbaar eigen inventie zijn, opdat de functie van het beeld duidelijk te herkennen is. Het is een van de raadselen die kunst van buiten Europa omgeven: de bedenkers van hun meesterlijke vormgeving blijven vaak onbekend. Het effect dat ze oproepen is nog steeds heel direct en wordt bevestigd door de belangstelling van 20ste-eeuwse kunstenaars voor buiten-Europese kunst. De twee beelden uit Cambodja zijn creaties van een persoonlijkheid die het individuele ontstijgt: juist die ambivalentie maakt ze aantrekkelijk voor een kunstwereld waarin de individualiteit van de kunstenaar tot fetisj is geworden. De drie klassieke schilderijen van Piet Mondriaan danken hun ontstaan aan een vergelijkbare impuls: de wens om met een elementaire boven-individuele vormtaal te komen tot een expressieve verdichting van alle natuurlijke objectrelaties en werk te maken voor een sociale en religieuze utopie: schilderijen die waarlijk universeel zijn, niet gebonden aan tijd. On Kawara's 'date painting' is in dat verband te zien als een melancholieke poging om los te komen van tijdgebondenheid door juist een datum te noemen; de dag waarop het schilderij is geschilderd te verheffen tot iets speciaals. De monochrome werken van Yves Klein laten kleur als mentale kwaliteit vrijkomen. De suggestieve lichaamsafdrukken van zijn antropometrieën getuigen, net als de ijzeren Rückenstütze eines feingliederigen Menschen (Ruggensteun van een fijngebouwde persoon) van Joseph Beuys, van de spirituele aanwezigheid van lichamen die hun fysieke presentie overbodig maakt. De kunstenaars van de 20ste eeuw moeten hun individualiteit benadrukken om werken te kunnen maken waarvan de betekenis het persoonlijke te boven gaat. Deze tegenstrijdigheid verklaart het bijzondere en vaak ook tragische karakter ervan.

Ort V Plaats

Wie am Fenster einer amerikanischen Autobahnraststätte leuchtet Bruce Naumans Wandzeichen und lädt den Reisenden zu einem Besuch ein. "Der wahre Künstler hilft der Welt durch die Enthüllung mystischer Wahrheiten", lautet die gleichzeitig irritierende und pathetische Botschaft dieses Zeichens, und es erklärt den Ort, an dem man dieser Wahrheiten teilhaftig werden kann - das Museum - zu einem bedeutungsvollen Ort. Das Museum, der Ort der Kunst, ist zur Raststätte für den Geist geworden, hier gibt es geistige und sinnliche Nahrung, der Ort einer Ausstellung ist teils Tempel, teils Nightclub. Joseph Beuys markierte auf der Biennale von Venedig im Jahr 1976 mit seiner Straßenbahnhaltestelle einen Ort, an dem sich autobiographische Prägungen für die Dauer einer Ausstellung zu einem magisch aufgeladenen Platz verdichteten. An diese Magie erinnern die materiellen Reste jener Präsentation. Dabei beschwört die Präsentation dieser Arbeit an jedem neuen Ausstellungsort auf mehreren Ebenen die transformatorische Kraft der Kunst. Sie wirkt unmittelbar aus sich

heraus, und sie erinnert an andere Orte: die Haltestelle in Kleve, an der sich der Schüler Beuys in den 1930er Jahren eine Zeitlang täglich aufhielt; und den deutschen Pavillon in Venedig, der alle zwei Jahre mit einer neuen Ausstellung in den Brennpunkt der Öffentlichkeit gelangt. Kunstwerke besitzen das Potenzial, einen Ort für gewisse Zeit magisch oder spirituell aufzuladen. Wie flüchtig diese Zeit sein kann, verdeutlicht Thomas Schüttes Großer Geist, der sich in typisch künstlerischer Widersprüchlichkeit in tonnenschwerem Stahl verkörpert. Dazu bildet das monumentale Mädchenbildnis des Schweizers Franz Gertsch einen sprechenden Kontrast. Es ist derart minutiös und langsam geschildert, dass seine Realität kaum noch glaubhaft erscheint. Mit seiner Perfektion insistiert dieses Gemälde auf der Dauer jugendlicher Schönheit, die geradezu unbegreiflich ist.

Als het hel verlichte raam van een Amerikaans wegrestaurant dat bezoekers lokt, zo straalt Bruce Naumans Window or Wall Sign. 'The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths' ('De ware kunstenaar helpt de wereld door mystieke waarheden te openbaren'), aldus de verwarrende en pathetische boodschap van dit neonwerk. Het kent bijzondere betekenis toe aan de plek waar de mens dit soort waarheden deelachtig kan worden, het museum. Het museum, huis van de kunst, is een pleisterplaats voor de geest geworden, hier is voedsel te vinden voor geest en zintuigen, de expositielocatie is tempel en nachtclub ineens. Joseph Beuys creëerde met zijn Straßenbahnhaltestelle (Tramhalte, Venetië, Biënnale 1976) een plek waar met autobiografisch materiaal een magische sfeer wordt opgeroepen, zolang de tentoonstelling duurt. De materiële resten van de presentatie vormen de herinnering aan die magie. Dit werk maakt op elke nieuwe locatie op diverse niveaus de transformatorische kracht van kunst kenbaar. Het werk roept duidelijke associaties op en herinnert tegelijkertijd aan andere plaatsen: de tramhalte in Kleef waar Beuys als scholier in de jaren '30 een tijdlang elke dag stond te wachten; en aan het Duitse paviljoen in Venetië, dat om de twee jaar met een nieuwe expositie de aandacht van de publieke opinie opeist. Kunstwerken zijn in staat om een plek gedurende een bepaalde tijd een magische of spirituele lading mee te geven. Hoe vluchtig die tijd kan zijn, bewijst Thomas Schüttes Großer Geist (Grote geest): de vluchtigheid in typisch artistieke ambivalentie gevangen in een loodzwaar stalen beeld. Het monumentale meisjesportret van de Zwitser Franz Gertsch vormt daarmee een sprekend contrast. Het is zo minutieus en langzaam geschilderd dat het in al zijn realiteit amper nog geloofwaardig lijkt. De perfectie van het werk benadrukt de duur van jeugdige schoonheid, die nagenoeg onbegrijpelijk is.

Bild VI Beeld

Der Liegende Akt im Geiste Modiglianis von Charley Toorop entstand etwa zur selben Zeit wie die abstrakte Komposition von Otto Ritschl. Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts markieren Bilder wie diese die Bandbreite der Möglichkeiten avantgardistischer Malerei zwischen Selbstbezogenheit und Illustration. Die Bezugfelder dieser Bilder liegen eher in der Welt der Malerei als in der wirklichen Welt. In der Auswahl dieser Ausstellung knüpfen Willi Baumeister und Sigmar Polke an diese beiden Richtungen an. Dagegen sind die surrealen Traumbilder und Visionen eines Max Ernst oder Francis Picabia viel eher auf die Vermittlung von Inhalten ausgerichtet. Mit seinen Schachteln schuf Joseph Cornell parallel zum Surrealismus vergleichbare visionäre Erzählungen und ging dabei formal neue Wege, indem er das Bild in eine tatsächlich dreidimensionale Welt verwandelte. Armans Massacre des Innocents knüpft mit seinem bedrückenden Inhalt - die Gewalt der Wiederholung - anders an diese Tradition an als Robert Fillious Poetologie der Gleichwertigkeit. Die Zeichnung des Schweizers Markus Raetz bleibt hinsichtlich ihres Inhaltes offen. Es liegt beim Betrachter, sich in den Fluss einer meditativen Bewegung zu begeben und zu einem eigenen, inneren Stimmungsbild zu gelangen.

Het Liggend naakt van Charley Toorop, geschilderd in de geest van Modigliani, stamt uit ongeveer dezelfde periode als de abstracte compositie van Otto Ritschl. Dit soort schilderijen laat iets zien van de bandbreedte waarbinnen de avant-gardistische schilderkunst van de eerste helft van de 20ste eeuw zich bewoog tussen focus op het eigen ik en illustratie. Het referentiekader ligt bij deze schilderijen eerder in de wereld van de schilderkunst dan in de reële wereld. Binnen de hier gepresenteerde selectie sluit het werk van Willi Baumeister en Sigmar Polke bij deze twee richtingen aan. De surrealistische droombeelden en visioenen van kunstenaars als Max Ernst en Francis Picabia daarentegen zijn meer gericht op het communiceren van inhoud. Met zijn kistjes schiep Joseph Cornell parallel aan het surrealisme vergelijkbare visionaire verhalen. Formeel sloeg hij daarbij een nieuwe weg in door het beeld daadwerkelijk in een driedimensionale wereld te plaatsen. Armans Massacre des Innocents (De moord op de onnozele kinderen) sluit met zijn deprimerende inhoud - het geweld van de herhaling - op een andere manier aan bij die traditie dan de poëtologie van de gelijkwaardigheid van Robert Filliou. De tekening van de Zwitser Markus Raetz blijft inhoudelijk open. Het is aan de toeschouwer of die zich overgeeft aan de stroom van een meditatieve beweging en een eigen, innerlijk stemmingsbeeld oproept.

Skulptur VII Sculptuur

Die fünf Skulpturen in diesem Raum beziehen sich auf Grundthemen der Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Die beiden Köpfe des Rumänen Constantin Brancusi und des Deutschen Ewald Mataré sind kleine, intime Porträts, mit denen die Erinnerung an jemanden beschworen wird. Der Maßstab ist hier ein Mittel der Abstraktion. Dass diese Köpfe so klein sind, bedeutet nicht, dass ihr Anspruch bescheiden sein muss. Der Kopf, mit dem Brancusi sein Patenkind porträtierte, und das Selbstbildnis, das Mataré aus einem Ziegelscherben formte, sind in sich monumental. Da das kleine Format die Annäherung des Betrachters erschwert und weniger Details erlaubt als etwa eine lebensgroße, Distanz erfordernde Darstellung, wirken diese Köpfe größer, als sie sind. Alberto Giacometti ist der Bildhauer des 20. Jahrhunderts, der vom paradoxen Charakter des Maßstabs besessen war. Mitten im Zweiten Weltkrieg schuf er Figuren, die wohl die kleinsten Monumentalskulpturen überhaupt sind. Sein Bein sowie der Schreitende Mann gehören zu den vom Format her größten Arbeiten, die er geschaffen hat. Bezeichnenderweise ist das Bein nur ein Fragment des Körpers, Größe verhält sich hier paradox zur Darstellung. Giacometti wollte mit seinen Skulpturen einfach das wiedergeben, was er sah. Diese doch so simpel erscheinende Aufgabe ließ ihn oft verzweifeln, und er stellte immer wieder bestürzt fest, dass ihm das Abbild unter den Händen entglitt, dass nur Bruchstücke und Details sichtbar blieben und ihm wahrhaftig genug erschienen. Seine Skulpturen sind der Versuch, die Flüchtigkeit des Sehens mit Monumentalität zu vereinen. Carl Andres Verwitterungsobjekt wirkt wie ein Kontrapunkt zu den Skulpturen von Brancusi, Mataré und Giacometti. Andres Skulptur ist keine monumental aufragende Figur, sondern eine sich horizontal erstreckende, fast mit dem Boden identische, unhierarchische, nicht modellierte, sondern industriell gefertigte Setzung, die auf nichts verweist als auf sich selbst. Und doch werden auch in Andres Werk dieselben Zweifel deutlich wie bei Giacometti. Sein so rational erscheinendes Gebilde wirft mehr Fragen auf, als es zunächst den Anschein hat. Wie verbindet man eine Skulptur mit dem Boden, der sie trägt? Welches Material ist richtig? Ist der visuelle Aspekt wichtiger als der materielle, körperliche? Der Betrachter soll Andres Arbeiten betreten. Es ist ausdrücklich gewünscht, dass die Platten dieser Skulptur der Witterung ausgesetzt werden, sodass sich zeigen kann, wie verschiedene Materialien unterschiedlich altern. So ist Andres Werk prozesshaft und nie statisch.

De vijf sculpturen in dit vertrek hebben betrekking op basale thema's uit de beeldhouwkunst in de 20ste eeuw. De twee hoofden van de Roemeen Constantin Brancusi en de Duitser Ewald Mataré zijn kleine, intieme portretten, die de herinnering aan een persoon oproepen. Het formaat is hier een abstraherend middel: dat de hoofden zo klein zijn, wil niet zeggen dat de pretenties van het werk bescheiden zijn. Op zich zijn Brancusi's portret van zijn petekind en Matarés zelfportret, gemaakt van rode baksteen, nogal monumentaal. Omdat ze zo klein zijn is het voor de toeschouwer moeilijker om ze te benaderen en zijn er minder details mogelijk dan bij een levensgroot werk dat op zich al de nodige afstand schept. Daardoor lijken de hoofden groter dan ze in werkelijkheid zijn. Alberto Giacometti is een 20ste-eeuwse beeldhouwer die bezeten was van het paradoxe van formaten. Midden in de Tweede Wereldoorlog maakte hij figuren die gerekend mogen worden tot de kleinste monumentale beelden ter wereld. Zijn Bein (Been) en Schreitender Mann (Schrijdende man) behoren qua formaat tot zijn grootste werk. Kenmerkend is, dat het been slechts een fragment is van een lichaam. Het formaat verhoudt zich paradoxaal tot de uitbeelding. Giacometti wilde met zijn beeldhouwwerken datgene weergeven wat hij zag. Deze zo simpel lijkende opgave bracht hem vaak tot wanhoop. Keer op keer moest hij vaststellen dat zijn weergave van de werkelijkheid hem ontglipte, dat er slechts brokstukken en details zichtbaar bleven. In zijn werk probeert hij de vluchtigheid van het zien te verenigen met monumentaliteit. Het Verwitterungsobjekt (Verwerend werk) van Carl Andre vormt een contrast met het werk van Brancusi, Mataré en Giacometti. Het beeld van Andre is geen monumentaal oprijzende figuur, maar een horizontaal uitgestrekt object, amper te onderscheiden van de vloer, onhiërarchisch, niet gemodelleerd, industrieel vervaardigd. Het verwijst naar niets anders dan zichzelf. En toch getuigt het werk van Andre van dezelfde twijfel als dat van Giacometti. Zijn object, dat een rationele indruk maakt, roept meer vragen op dan op het eerste gezicht lijkt. Hoe creëer je een verbinding tussen beeldhouwwerk en de vloer die het werk draagt? Welk materiaal is daarvoor geschikt? Is het visuele aspect belangrijker dan het materiële, fysieke? Andre wil dat bezoekers zijn werk betreden. Het is uitdrukkelijk de bedoeling dat de tegels worden blootgesteld aan verwerking zodat duidelijk wordt wat het verouderingsproces met de verschillende materialen doet. Op die manier is het werk nooit statisch, en krijgt het een procesmatig karakter.

Erde VIII Aarde

Bevor Vincent van Gogh im Jahr 1886 nach Paris kam, hatte er sich in verschiedenen ländlichen Gegenden Hollands und Belgiens aufgehalten. Er lebte in sehr einfachen Verhältnissen unter sehr einfachen Menschen, und er teilte ihr Los. Seine Bilder dieser Zeit reflektieren das genau. Als Künstler des 19. Jahrhunderts illustrierte van Gogh mit seinen ausdrucksstarken Figuren diese Erdverbundenheit. Seine Bauern "sind die Proletarier der Natur, fressen die Erde, die sie bearbeiten; erdige Wesen, die mehr den unter der Erde arbeitenden Tagelöhnern gleichen", schrieb der deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe im Jahr 1910. In den Jahren vor 1886 malte van Gogh noch ohne Farbe, ausschließlich mit erdigen Tönen. Als Künstler des 20. Jahrhunderts schuf der Italiener Lucio Fontana Werke, die nicht illustrieren, sondern Ideen verkörpern. Seine Natura betitelten Bronzen sind nicht so elegant wie sein übriges Werk. Ihre Grobheit und ihre organische Kraft wirken wie eine Abstraktion der Erdverbundenheit von van Goghs frühen Gemälden. Zusammen gesehen, strahlen sie die Schönheit eines Kartoffelackers aus.

Toen Vincent van Gogh in 1886 naar Parijs ging, had hij al op diverse plekken op het Nederlandse en Belgische platteland gewoond en gewerkt. Hij leefde onder zeer eenvoudige omstandigheden, te midden van eenvoudige mensen en deelde hun lot. In zijn schilderijen uit die periode is dat goed terug te zien. Als 19de-eeuwse kunstenaar illustreerde Van Gogh met zijn expressieve figuren zijn

verbondenheid met land en aarde. Zijn boeren 'zijn de proletariërs van de natuur, ze vreten de grond die ze bewerken; grondwezens, meer gelijkenis vertonend met dagloners die onder de grond werken', schreef de Duitse kunsthistoricus Julius Meier-Graefe in 1910. In de jaren voor 1886 schilderde Van Gogh nog zonder uitbundige kleuren, uitsluitend in aardetinten. Als 20ste-eeuwse kunstenaar maakte Lucio Fontana werken die niet illustreren, maar ideeën belichamen. De bronzen beelden die hij Natura noemde, hebben niet de elegantie van zijn overige werk. Hun grofheid en organische kracht is als het ware een abstractie van de aardverbondenheid van Van Goghs vroege schilderijen. De schoonheid die ze uitstralen is die van een aardappelakker.

Malerei IX Schilderkunst

Wir können die Themen der Gemälde in diesem Raum als generische Themen auffassen: Porträt, Interieur, Stilleben, Akt. Als generische Themen sind sie ebenso wichtig und inhaltsneutral wie Farbe und Leinwand. Sie sind gleichsam Rohstoffe für die Malerei und als solche ebenso unverzichtbar wie austauschbar. Das »älteste« Gemälde hier könnte das Porträt von Adolf Schlüter des holländischen Malers Willem den Ouden sein, allerdings wurde es 1965 gemalt, über fünfzig Jahre nach Kandinskys Abstraktion mit dem suggestiven Titel Sintflut und vierzig Jahre nach den Rugbyspielern von Max Beckmann. Zusammen mit den Figurengruppen von Oskar Schlemmer und Beckmann ergibt sich hier eine eindrucksvolle Reihe, die ihren Zusammenhalt allein den äußerlichen Kriterien von Format, Thema und Farbigkeit verdankt - sie funktioniert aber trotzdem. Ebenso bilden Mackes Sitzender Akt mit Kissen und Bart van der Lecks Bij de Gooische haard ein interessantes, kontrastierendes Paar. Wie auch schon im Raum »Bild« mit Werken von Baumeister bis Polke entfaltet sich hier eine Skala von Möglichkeiten, die von der Formsetzung bis zur Auflösung der Form reichen. Wo Kandinsky noch die Möglichkeit einer Komposition mit abstrakten Formelementen postuliert hatte, setzt Cy Twombly fünfzig Jahre später seine Ästhetik der souveränen Nachlässigkeit dagegen, in der sich die Formen in einem paradoxerweise äußerst präzise bestimmten Auflösungs- oder Entstehungsprozess präsentieren. Fautriers Bild changiert ebenfalls zwischen rein malerischer Gestik und Resten eines Stillebens, während Armandos Espace criminel eine radikale Reinigung des Bildfeldes von allem Inhalt vor Augen führt. In der Malerei können die unterschiedlichsten Sprachen zu gültigen Bildern führen, entscheidend ist und bleibt die Energie des Vortrags.

De onderwerpen van de schilderijen in deze ruimte zijn op te vatten in generieke zin: portret, interieur, stilleven, naakt. Als generieke thema's zijn ze even belangrijk en inhoudelijk neutraal als kleur en doek. De thema's behoren als het ware tot de grondstoffen van de schilderkunst en zijn in die hoedanigheid even onmisbaar. Het »oudste« schilderij hier zou het portret van Adolf Schlüter kunnen zijn, gemaakt door de Hollandse schilder Willem den Ouden, ware het niet dat het in 1965 is geschilderd, ruim vijftig jaar na Kandinsky's abstractie met de suggestieve titel Sintflut (Zondvloed) en veertig jaar na de Rugbyspeler (Rugbyspelers) van Max Beckmann. In combinatie met de figurengroepen van Oskar Schlemmer en Beckmann ontstaat een indrukwekkende reeks die haar samenhang enkel ontleent aan uiterlijke criteria als formaat, thema en kleur - en toch werkt het. Ook de Sitzender Akt mit Kissen (Zittend naakt met kussen) van August Macke en Bart van der Lecks Bij de Gooische haard vormen een interessant, contrasterend paar. Net als in de ruimte »Beeld« met werken van Baumeister tot Polke ontvouwt zich een scala aan mogelijkheden, van het bewust aanbrengen van vorm tot en met het doen verdwijnen ervan. Kandinsky kon nog uitgaan van de mogelijkheid om met abstracte vormelementen een compositie te formeren, in de esthetiekopvatting van Cy Twombly vijftig jaar later heerst soevereine nonchalance: in een zeldzaam nauwkeurig proces zijn zijn vormen aan het ontstaan of ontbinden. Het schilderij van Fautrier changeert tussen puur schilderij en kunstige

aspecten en resten van een stilleven, terwijl Armando met zijn Espace criminel door een radicale schoonmaak van het beeldvlak vooral inhoud laat zien. In de schilderkunst kan een veelheid aan talen sprekende beelden opleveren. Wat telt is de energie waarmee het verhaal wordt verteld.

Denken ist Form X Denken is vorm

Wie die Straßenbahnhaltestelle von 1976 ist auch die großformatige Collage Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet die Reliquie einer früheren Aktion von Joseph Beuys. Sie entstand im Jahr 1964 während einer Performance, mit der Beuys Stellung zu Marcel Duchamps negativen Äußerungen über die Fluxus-Künstler nahm, denen Beuys sich verbunden fühlte. Ähnlich wie seine Kreidezeichnungen auf Schiefertafeln ist auch diese Collage das Protokoll eines Vortrags, an dem die Identität von Denken und Formen im Werk von Beuys buchstäblich sichtbar wird. Für ihn waren Schreiben und Zeichnen, Denken und plastisches Gestalten eins. Auch die beiden Werke von Donald Judd und Michelangelo Pistoletto sind lesbar als materialisierte Gedanken. Beide rufen den Eindruck einer unhierarchischen Anordnung hervor, sie erreichen dies jedoch mit gegensätzlichen Mitteln. Während Judds Kästen vollkommen rational konzipiert sind, erscheint die Anordnung der klassischen Figur mit ihrem Antlitz in den Lumpen wie eine intuitive, melancholische Vision. Judds Skulptur ist spezifisch und verweist auf gar nichts außer sich selbst, während Pistolettos Lumpenvenus an der Last der abendländischen Zivilisation oder ihren Resten zu leiden scheint. Beide Arbeiten sind gleichermaßen offene Systeme ohne festgelegte Aussage. Die bemerkenswerte Zeichnung des holländischen Malers Otto Egberts zeigt, dass visuelles Denken den Charakter eines Traumbildes annehmen kann, dessen Intensität ein starkes Nachbild erzeugt.

Net als de Straßenbahnhaltestelle uit 1976 is de collage Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet (Het zwijgen van Marcel Duchamp wordt overgewaardeerd) een overblijfsel van een actie van Joseph Beuys. Het Schweigen ontstond in 1964 tijdens een performance waarmee Beuys stelling nam tegen Marcel Duchamps negatieve uitlatingen over Fluxus, een beweging waarmee hij zich verwant voelde. Net als zijn krijttekeningen op leisteen is deze collage het tastbare verslag van een lezing die de identiteit van denken en vormen in het werk van Beuys zichtbaar maakt. Voor hem waren schrijven en tekenen, denken en plastische vormgeving één. Ook de werken van Donald Judd en Michelangelo Pistoletto zijn te lezen als gematerialiseerde gedachten. Beide wekken ze een hiërarchieloze rangschikking op, maar wel met heel verschillende middelen. Judds boxen lijken volkomen rationeel, terwijl de klassieke in lompen gehulde figuur meer weg heeft van een intuïtieve, melancholieke visie. Het beeld van Judd is specifiek en verwijst naar niets anders dan zichzelf. Pistoletto's Venere degli stracci (Venus van de vodden) daarentegen lijkt gebukt te gaan onder de last van de westerse beschaving of althans de resten daarvan. Beide werken zijn open systemen, wat ze uit willen drukken is niet vastgelegd. De bijzondere tekening van Otto Egberts laat zien dat visueel denken het karakter van een droombeeld kan krijgen met een intensiteit die een sterk nabeeld genereert.

Kugeln und Kreise XI Bollen en cirkels

Die frühe Neon-Arbeit Outside (1969) von Richard Serra ist eine ästhetische Denkaufgabe. Eingeschlossen in einen Lichtkreis, steht das Wort im Widerspruch zu seiner Verortung - ein künstlerisches Paradoxon, das dem Betrachter den Boden unter den Füßen wegzieht. Auf welchen Raum bezieht sich diese Aussage? Sind wir ebenso eingekreist und beschränkt wie der Begriff? Die dreiteilige Arbeit von

Bernhard Johannes und Anna Blume aus der Serie Küchenkoller scheint zu zeigen, wie Eingespernte ausrasten können. Die umherfliegenden Teller nehmen die Kreisform Serras auf und verweisen außerdem auf die Bilder von Elizabeth de Vaal und den Riesenstecker von Claes Oldenburg. Die Arbeiten der vier Künstler in diesem Raum sind geprägt von unserer Alltagskultur, deren Materialien oder Ikonographie sie sich zunutze machen. Die Verbindung dieser Künstler wird jedoch allein durch ihre gemeinsame Präsentation in diesem Raum behauptet. Die Ausstellung postuliert den Zusammenhang. Dass das Kriterium der Vergleichbarkeit etwas so Banales wie Kugel- oder Kreisformen sind, legt den konstruierten Charakter der gesamten Ausstellung offen und relativiert den objektiven Gehalt ihrer Aussage. Sie mag nur für die Dauer der Präsentation gelten, dann aber sehr ernsthaft. Darüber hinaus wahrt die Ausstellung die Integrität der verschiedenen künstlerischen Positionen, und die Werke bleiben wie selbstständige, nebeneinander liegende Kugeln, autonom und im Wesentlichen auf sich selbst bezogen. Jede noch so überzeugende Ausstellung kann den Gehalt der in ihr gezeigten Arbeiten nur auf Zeit in ein anderes Licht rücken. Sind die Zusammenhänge so schlagend wie hier die ebenso präzise wie absurde Verbindung zwischen Elizabeth de Vaals Unit Hoofden und Claes Oldenburgs weichem Dreifachstecker, so können die beteiligten Werke vermöge dieser Kommunikation auf Zeit länger im Gedächtnis des Betrachters bleiben, als wenn sie nicht so auffällig in Szene gesetzt worden wären.

Het vroege neonwerk Outside (Van buiten, 1969) van Richard Serra is een oefening in esthetisch denken. Ingesloten in een kring van licht staat het woord in tegenspraak met zijn feitelijke plek - een artistieke paradox die de toeschouwer in het ongewisse laat. Op welke ruimte heeft dit statement betrekking? Zijn wij net zo omcirkeld, ingesloten en beperkt als dit woord? Het driedelige werk van Bernhard Johannes en Anna Blume uit de serie Küchenkoller (Keukenkolder) lijkt te willen tonen hoe mensen die opgesloten zijn kunnen uitbarsten. In de rondvliegende borden komt de cirkelvorm van Serra terug en ze verwijzen tevens naar de schilderijen van Elizabeth de Vaal en de reusachtige stecker van Claes Oldenburg. De werken van de vier kunstenaars in deze zaal refereren aan onderwerpen uit het dagelijks leven en maken gebruik van voorwerpen en iconen uit die alledaagse realiteit. Toch wordt de relatie tussen de kunstenaars alleen tot stand gebracht door de gezamenlijke presentatie. Het is de wijze van tentoonstellen die het verband suggereert. Dat het criterium van vergelijkbaarheid zoets banaals is als cirkels of kringen, legt het geconstrueerde karakter van de hele tentoonstelling bloot en relativeert de objectieve waarde van deze stelling. Maar ook al geldt die stelling slechts voor de duur van de presentatie, ze is serieus gemeend. Bovendien blijft in de expositie de integriteit van de verschillende artistieke posities behouden; de werken blijven als zelfstandige, naast elkaar liggende bollen bestaan: autonoom en in principe refererend aan zichzelf. Geen expositie, al is die nog zo overtuigend, zal erin slagen om op den duur een ander licht te werpen op de inhoud van het getoonde werk. En als de samenhang zo treffend is als de even nauwkeurige als absurde connectie tussen Elizabeth de Vaals Unit Hoofden en de zachte driewegstecker van Claes Oldenburg, dan zullen de deelnemende werken dankzij deze communicatie op den duur langer blijven hangen bij de bezoeker dan wanneer ze niet zo opvallend in scène waren gezet.

Figur XII Figuur

Das Thema der neun hier vorgestellten Skulpturen ist die Darstellung der menschlichen Figur. Dem Charakter des 20. Jahrhunderts entsprechend erscheint die Figur nur als Torso oder Büste, ohne klassizistische Idealisierung, oft roh und gerade deshalb besonders lebensnah. Die Skulpturen von André Derain und Ewald Mataré sind direkt aus dem Material herausgeschnitten und analysieren überzeugend die Tektonik der Figur. Es sind statuarische Figuren mit großer Affinität zur so genannten primitiven Skulptur; diese ist im Wesentlichen als Verkörperung einer geistigen Macht konzipiert, die ihren Raum beansprucht und verdrängt. Als Vergleich mit einem anderen Orientierungspunkt - der

abendländischen Klassik - bieten sich die beiden kleinformatigen Skulpturen von Aristide Maillol an. Zum statuarischen Prinzip in krassem Gegensatz steht das bildhauerische Konzept eines Medardo Rosso. Mit seinen Skulpturen versuchte er, die optische Wirkung einer Figur im Raum zu erfassen, wobei die räumliche Umgebung der Figur diese in ihrer Integrität fast bis zur Deformation beeinflusst. Der Raum ist auf der Oberfläche von La Portinaia mitmodelliert. Fautriers Otage folgt in dieser Hinsicht dem Beispiel Rossos. Im Mittelpunkt dieser Auswahl steht mit drei bedeutenden Arbeiten der deutsche Bildhauer Wilhelm Lehmbruck. Seine beiden Büsten und der kleine Hagener Torso deuten die enorme Spannweite seines bildhauerischen Werkes an, das tektonische Analyse und plastische Modellierung miteinander in Einklang bringt. Lehmbruck schuf in seinem Werk eine Synthese zwischen klassischem Ideal und expressivem Bewegungsdrang, die bis heute beeindruckt und verunsichert.

Het thema van de hier gepresenteerde beeldhouwwerken is de menselijke figuur. Passend bij het karakter van de 20ste eeuw wordt de mens hier getoond als torso of buste, zonder classicistische idealisering, vaak ruw en daardoor zeer levensecht. De beelden van André Derain en Ewald Mataré zijn rechtstreeks uit het materiaal gehouwen en geven een overtuigende analyse van de innerlijke structuur. Het zijn figuren die een grote affiniteit vertonen met de zogenaamde primitieve werken - beelden die in wezen de belichaming van een metafysische macht zijn, een macht die geen ruimte laat om een eigen plek als kunstwerk in te nemen. Als vergelijking met een ander oriënteringspunt - de klassieke beeldhouwkunst van de westerse wereld - dienen de kleine sculpturen van Aristide Maillol. Een schril contrast met dit statige werk vormt het beeldhouwkundige concept van een man als Medardo Rosso. Hij probeerde met zijn beeldhouwwerken het optische effect van een figuur in een ruimte te vatten, waarbij de ruimtelijke omgeving van grote invloed is op de integriteit van die figuur, tot deformatie aan toe. De ruimtelijkheid is op het oppervlak van La Portinaia (De conciërge) meegemodelleerd. Fautriers Otage (Gijzelaar) lijkt in dat opzicht op het werk van Rosso. In het middelpunt van deze selectie staan drie belangrijke werken van de Duitse beeldhouwer Wilhelm Lehmbruck. De twee bustes en de kleine Hagener Torso laten iets zien van de enorme spanwijdte van zijn werk, waarin hij tektonische analyse en plastische modellering met elkaar verzoent. Lehmbruck schiep in zijn werk een synthese tussen klassiek ideaal en expressieve bewegingsdrang, een synthese die tot op de dag van vandaag indruk maakt en onzekerheid schiept.

Nähe XIII Nabijheid

Der kleinste Raum der Ausstellung enthält die größte Anzahl an Exponaten. 38 Arbeiten auf Papier von Joseph Beuys aus der Sammlung van der Grinten sind hier zu einer konzentrierten Ausstellung in der Ausstellung zusammengefasst. Mit dem Begriff >Zeichnung< ist der Reichtum dieser Arbeiten nur unvollkommen zu beschreiben. Sie stammen aus dem Zeitraum zwischen 1947 und den frühen sechziger Jahren, und sie spiegeln die Vielfalt dieser entscheidenden Zeit im Werk dieses großen Künstlers vom Niederrhein. Studien, Skizzen und >Kontrollzeichnungen< für Skulpturen stehen neben freien Zeichnungen und Aquarellen, Aktstudien, Tier- und Pflanzendarstellungen und Landschaften neben Grundrissen und freien Formen. Die Blätter sind sehr eingehend beschrieben, denn für Beuys war kein Detail unwichtig. Betrachtet man diese Arbeiten mit gebotener Sorgfalt aus der Nähe, so bemerkt man die Unterschiede von Papieren und Farben bzw. organischen Substanzen, die als Farbe herangezogen wurden. Neben Bleistift, Tinte, Wasserfarbe und weiteren zu erwartenden Bildmitteln tauchen auch Stoffe wie Beize und Pflanzensäfte auf. Der Bildträger kann qualitativvolles Büttenpapier wie auch ein kleiner Fetzen grober Pappe sein. Die Vielseitigkeit der verwendeten Materialien und Darstellungsmodi entfaltet einen großen Reichtum an Feinheiten des Ausdrucks, der auch noch das kleinste Blatt von Beuys mit den >ärmsten< Materialien kostbar wirken lässt. Die Arbeiten auf Papier von Joseph Beuys

vermitteln Einblicke in seine Arbeitsweise und machen bewusst, wie wichtig Prozesse in seinem Schaffen waren. Sie sind sehr häufig nicht als abgeschlossene Arbeit konzipiert, sondern betonen naturhaftes Werden und Vergehen. Gerade in ihrer »sehr persönlichen Form der Offenheit« (Ron Manheim) wahren sie ihre Autonomie und sind als Einzelwerke faszinierend. Wichtig zum Verständnis des Werkes von Joseph Beuys ist sein ganzheitliches Weltbild: der Kosmos, der Mensch und Natur bis in die feinsten Strukturen hinein verbindet.