

Der Westfälische Kunstverein
in 113 Werken

**Westfälischer
Kunstverein**

1	Hermann tom Ring	31	Otto Mueller	59	Meister von Liesborn	90	Hanne Darboven
2	Rune Miels	32	Heinrich Aldegrever	60	Donald Judd	91	Bonaventura Peeters
3	Lovis Corinth	33	Sigmar Polke	61	Meister von Liesborn	92	Edward Ruscha
4	Tom Burr	34	Heinrich Nauen	62	Julia Schily-Koppers	93	Carl Busch
5	Charlotte Flamm	35	Peter August Böckstiegel	63	Lucas Cranach d. Ä.	94	Bernhard und Hilla Becher
6	Walter Stöhrer			64	Allan Kaprow		
7	Johann Brabender	36	Derick Baegert	65	Theodoor Rombouts	95	Adolf Teichs
8	Nam June Paik	37	Friedrich Tüshaus	66	Eberhard Viegener	96	Meister des Fröndenberger Marienaltars
9	Margarethe König	38	Camille Henrot	67	[Unbekannt]		
10	Tess Jaray	39	Rembrandt van Rijn	68	Martin Boyce		
11	Gertrud Metz	40	Donald Judd	69	Paula Modersohn- Becker	97	David Teniers
12	HAP Grieshaber	41	Westfälischer oder niederrheinischer Meister	70	Matthew Buckingham	98	Josef Albers
13	Conrad von Soest			71	[Unbekannt]	99	Ludger tom Ring d.J.
14	Johann Christoph Rincklake	42	Eric Snell	72	Johann Zoffany	100	Jon Rafman
15	Otto Pankok	43	Jan Gossaert	73	Gerrit van Honthorst	101	Kerstiaen de Keuninck
16	Alexander Michelis	44	Max Pechstein	74	Thomas Struth	102	Lowell Nesbitt
17	Josef Albers	45	Albrecht Dürer	75	Isa Genzken	103	Versch. Künstler
18	Johannes Spruyt	46	Sol LeWitt	76	Gert van Lon	104	Eberhard Viegener
19	Matteo Thun	47	Derick Baegert	77	Blinky Palermo	105	Jan Baegert
20	Georg Flegel	48	Gerhard Richter	78	Hans Collaert d. Ä.	106	Jessica Stockholder
21	Simone Nieweg	49	John Bell	79	Robyn Denny	107	Ulrich Rückriem
22	Oswald Achenbach	50	Fillide Giorgi Levasti	80	Meister von St. Laurenz	108	[Unbekannt]
23	Ellsworth Kelly	51	Hendrick Goltzius	81	[Unbekannt]	109	Bernhard Pankok
24	Arnold Schlick	52	Günter Fruhtrunk	82	Helen Louise Wiehen	110	Adolph von Menzel
25	Sol LeWitt	53	Eugen Napoleon Neureuther	83	[Unbekannt]	111	Max Bill
26	Andrea Büttner			84	Virginia Overton	112	Hans Baldung
27	Adolf Schmidt	54	Meindert Hobbema	85	Herman van der Myn	113	Jessica Stockholder
28	August Sander	55	Jan Boeckhorst	86	Christian Rohlfs		
29	Johann Peter Hasenclever	56	Haku Maki	87	Margarethe König		
30	Matt Mullican	57	Elisabetta Sirani	88	Georg Karl Pfahler		
		58	Martin Kippenberger	89	Pieter van Noort		

Werke

1	Reinhard Hoeps	32	Anne Krönker	62	Leonie Lieberam	92	Manuel Gnam
2	Katja Schroeder	33	Klaus Honnef	63	Evan Tepest	93	Eckhard Kluth
3	Kristian Vistrup Madsen	34	Kai Eric Schwichtenberg	64	Noemi Smolik	94	Judy Ditner
4	Kristina Scepanski			65	Sophia Roxane Rohwetter	95	Gerd Dethlefs
5	Miriam Lowack	35	David Riedel			95	Patricia Vester
6	Jens Bülskämper	36	Slavs and Tatars	66	Andreas Prinzing	96	Wolfgang Ullrich
7	Taslina Ahmed	37	Elena Winkler	67	Reinhard Hoeps	97	Gabriela Acha Errazti
8	Colby Chamberlain	38	Clara Napp	68	Anna Sophia Schultz	98	Heinz Liesbrock
9	Gudrun Püschel	39	Antonia Lotz	69	Sarah Siemens	99	Dietmar Wohl
10	Jana Peplau	40	Till Julian Huss	70	Tim Saltarelli	100	Jörg Albrecht
11	Anna Luisa Walter	41	Marijke Lukowicz	71	Martin Zangl	101	Thomas B. Erdmann
12	Hans-Jürgen Lechtreck	42	Jenni Henke	72	Benedikt Fahrnschon	102	Tono Dreßen
13	Sarah Siemens	43	Ursula Renner	73	Lars Weisbrod	103	Maria Engelskirchen
14	Christian Katti	44	Julia Pechstein	74	Jule Hillgärtner	104	Jolanda Saal
15	Nadia Ismail	45	Nina Günther	75	Oriane Durand	105	Petra Marx
16	Sophia Trollmann	46	Sabine Maria Schmidt	76	Dominikus Müller	106	Friedrich Meschede
17	Monja Droßmann	47	Carina Plath	77	Rose-Maria Gropp	107	Jana Bernhardt
18	Inga Krüger	48	Ursula Frohne	78	Mariam Hammami	108	Hermann Arnhold
19	Vanessa Joan Müller	49	Library Stack	79	Oliver Koerner	109	Magnus Elias
20	Moritz Scheper	50	Mathilde Belouali		von Gustorf		Rosengarten
21	Franziska Kunze	51	Angela Theisen	80	Roland Krischel	110	Heinrich Bosse
22	Martina Padberg	52	Susanne Böller	81	Perrette Russon	111	Erec Gellautz
23	Marianne Wagner	53	Herbert W. Rott	82	Angela Steidele	112	Kirsten Claudia Voigt
24	Stefan Kötz	54	Georg Imdahl	83	Tobias Viehoff	113	Liz Park
25	Carla Donauer	55	Maria Galen	84	Cathrin Mayer		
26	Rebekka Seubert	56	Gemma Mathilda Heinen	85	Nadja Abt		
27	Christoph Westermeier			86	Karolin Baumann		
28	Felicitas Schwanemann	57	Liberty Adrien	87	Juliane Schickedanz		
29	Gerd Dethlefs	58	Carina Bukuts	88	Wulf Herzogenrath		
30	Julia Jung	59	Marcus Lütkemeyer	89	Leonie Pfennig		
31	Eline van Dijk	60	Peter Ballantine	90	Merle Radtke		
31	André Raatzsch	61	Camille Gouget	91	Sabine Oelze		

Texte

ALLE KUNST WAR EINMAL ZEITGENÖSSISCH

Die deutschen Kunstvereine sind eine einzigartige Erfolgsgeschichte. Unter ihnen ist der Westfälische Kunstverein einer der ältesten und größten — mit einer zusätzlichen Besonderheit.

Gegründet 1831 aus einem demokratischen Impuls des Bürgertums heraus, sollte der Westfälische Kunstverein die zeitgenössische Kunst fördern und seinen Mitgliedern bei der „Geschmacksbildung“ behilflich sein. Im 19. Jahrhundert dienten Kunstwerke noch immer vor allem der Repräsentation von Adel und Kirche. Sie waren oft Auftragswerke oder beabsichtigten eine bestimmte (religiöse) Erziehung. Die Bürgerschaft Münsters hingegen, die den Kunstverein gründete, wünschte sich eine autonome, von derlei Zwecken losgelöste Kunst, die eine Relevanz für ihre eigene Lebensrealität bereithielt. Zugleich war der Begriff des „Bildungsbürgertums“ Programm: Man wollte lernen und verstehen, was die aktuelle Kunst ausmachte. Schon damals also war der Kunstverein ein Forum für einen direkten Austausch vor den Originalen zwischen Kunstschaffenden und einem interessierten Publikum.

Die Besonderheit des Westfälischen Kunstvereins besteht nun darin, dass ihm neben der Förderung von zeitgenössischer Kunst und der Bildung der Mitglieder sowie des Publikums noch eine weitere Aufgabe zukam: Die damalige Provinz Westfalens konnte zum Gründungsjahr des Kunstvereins 1831 noch kein Museum vorweisen. Und so war auch dies, die Gründung eines ersten Museums in Westfalen, ein Ziel des Westfälischen Kunstvereins.

Für ein Museum braucht es Kunstwerke. Diese sammelte der Kunstverein rege und auf unterschiedlichste Weisen. Viele Bestände aus aufgelösten Kirchen und Klöstern konnten durch den Kunstverein bewahrt werden; es wurden teilweise Werke aus Ausstellungen angekauft, durch Künstler:innen oder Sammler:innen geschenkt. Auch die heutige Tradition der Jahresgaben, die der Kunstverein in verschiedenen Ausprägungen bereits seit den 1850er-Jahren pflegte, trug zum Wachstum der eigenen Sammlung bei. Es wird also deutlich, dass diese Sammlung sehr eklektisch und nicht Resultat einer stringenten Sammlungsstrategie ist. Vielmehr ist sie Abbild und Zeugin der alltäglichen Arbeit des Kunstvereins und seiner Repräsentant:innen durch die Jahrzehnte. Es ist die Sammlung eines demokratischen Vereins, einer Vielheit, und es ist die Sammlung all seiner Zeiten und Moden und Wetten auf eine Zukunft.

Und so zählt die Sammlung des Westfälischen Kunstvereins heute nahezu 2.500 Werke, die 1908 den beachtlichen Grundstock für das Westfälische Landesmuseum, das heutige LWL-Museum

für Kunst und Kultur, legten. Dort sind die Kunstwerke des Westfälischen Kunstvereins als Dauerleihgaben gekennzeichnet. Sie spannen den großen Bogen vom frühen Mittelalter bis zur Ausstellungstätigkeit des Kunstvereins heute.

Diese Publikation stellt mit 113 Werken einen Bruchteil dieser großartigen Sammlung von unschätzbarem Wert erstmals mit individuellen Textbeiträgen vor. 113 Autor:innen unterschiedlichster Fachgebiete und Hintergründe haben sich Kunstwerke ausgesucht, sich ihnen mit ihrer ganz eigenen Perspektive genähert und teilen ihre Eindrücke in kurzen Texten. Dabei entsteht ein ebenso überraschendes wie inspirierendes Nebeneinander von Künstler:innen, Ausdrucksformen, Tonalitäten, Epochen und Moden. Und eben dies ist, was einen Kunstverein ausmacht: Wir sind auf der einen Seite durch unsere mehr als 190-jährige Tradition tief verwurzelt in der (Kunst-)Geschichte und in Münster wie auch Westfalen. Auf der anderen Seite galt (und gilt) für den Ausstellungsbetrieb immer ein möglichst vielseitiger Gegenwartsbezug, mit dem geflügelten Wort des langjährigen Vorstandsvorsitzenden Friedrich Jerrentrup „nicht aus der Region, sondern für die Region“.

Über all dem liegt eine weitere Besonderheit des Kunstvereins und unseres Verständnisses von ihm und seiner Aufgabe: Schon 1831 wollte man die Kunst verstehen lernen, Zugänge schaffen und im Dialog mit Künstler:innen den eigenen Blick weiten. In den vergangenen elf Jahren, in denen wir gemeinsam die Geschicke des Westfälischen Kunstvereins lenken durften, war dies immer auch unser Leitmotiv. Wir wünschen uns einen offenen Kunstverein, der die uns eigene Neugier nach außen überträgt und andere einlädt. In diesem Sinne soll auch dieses Buch dazu einladen, mit den ganz eigenen Gedanken und Erfahrungen und ohne Scheu auf alte und neue Kunst zu blicken.

Im besten Fall macht es nachspürbar, welche Herausforderungen, Krisen und Zeiten dieser Westfälische Kunstverein in seinen nun 193 Jahren Existenz durchstanden hat: Staatsgründungen, Weltkriege, Wirtschaftskrisen und die Gleichschaltung durch die Nationalsozialisten. Das Engagement, die Haltung und der persönliche Einsatz seiner Mitglieder und Unterstützer:innen hat ihn durch die Zeit getragen. Diese Realisierung, was ein kleiner Verein, eine Initiative, ein Zusammenschluss einer Handvoll Menschen zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis heute zu schaffen, zu bewahren und immer wieder zu erneuern im Stande war, stimmt uns auch heute noch hoffnungsfroh. Es bestärkt uns in unserem Glauben an die Bedeutsamkeit und Wichtigkeit einer solchen freien, beweglichen und demokratischen Institution — zu allen Zeiten.

Kristina Scepanski
Direktorin 2013–2024

Tobias Viehoff
Vorstandsvorsitzender

Historie

1831 GRÜNDUNG DES WESTFÄLISCHEN KUNSTVEREINS

Die Gründung des Westfälischen Kunstvereins geht zurück auf das Jahr 1831 und steht für bürgerliches Engagement im besten Sinne. Als nach 1803 zahllose Kirchen und Klöster aufgelöst wurden und vielen, vorrangig mittelalterlichen Kunstwerken der Verfall drohte, entschlossen sich Bürger:innen Münsters, diese Werke zu retten. Nach und nach häuften sie eine beachtliche Menge kunst- und kulturhistorisch wertvoller Arbeiten an.

1836 ERSTE EIGENEN AUSSTELLUNGSRÄUME DES KUNSTVEREINS IM STADTHAUS

Eine erste Ausstellung mit rund 200 Werken der nun als „Kunstverein zu Münster“ bezeichneten Initiative fand bereits 1832 mit regionalen Künstler:innen statt. In der Stadtgesellschaft stieß diese auf ein durchweg positives Echo. 1836 bezog der Kunstverein dann erstmals eigene Ausstellungsräume im Alten Stadtkeller, einem Renaissancegebäude des 16. Jahrhunderts an der Ecke Prinzipalmarkt/Clemens-Ludgeristraße. Bis zum Abriss des Hauses im Jahr 1902 wurden dort regelmäßig Ausstellungen realisiert. Um das Interesse und auch die Unterstützung der hiesigen Bevölkerung gleichsam zu wecken und zu erhöhen, konzentrierte sich der Kunstverein bei seinen Ausstellungen auf sogenannte historische wie auch zeitgenössische „Heimat-Kunst“. Die Sammlung wuchs unterdessen weiter an.

1908 ERÖFFNUNG DES MUSEUMS

Der Umzug des Westfälischen Kunstvereins in den Neubau des Provinzialmuseums, dem heutigen LWL-Museum für Kunst und Kultur, erfolgte im März 1908, beruhend auf einem Vertrag zwischen Museum und Verein: Letzterer verfügte über eine bedeutsame Sammlung altwestfälischer Tafelmalerei, nicht jedoch über entsprechende Ausstellungsräume. Dem Museum, dem selbst eigener Kunstbesitz fehlte, standen nun Räume zur Verfügung. So ergänzen sich beide Institutionen noch heute: Der Kunstverein als Leihgeber, dem im Gegenzug vom Museum das Hausrecht gewährt wird.

1910ER-JAHRE ERSTE INTERNATIONALE AUSSTELLUNGEN

Ab den 1910er-Jahren verlegte der Westfälische Kunstverein unter seinem damaligen Vorsitzenden Prof. Hermann Ehrenberg einen weiteren Ausstellungsschwerpunkt auf die internatio-

nal bekannte Gegenwartskunst, man zeigte Werke von Emil Nolde und Franz Marc, Alexej von Jawlensky und Max Liebermann.

1920ER-JAHRE DIE KRISEN DES JAHRZEHTS

Wie die Künstler:innen selbst litt auch der Westfälische Kunstverein in den 1920er-Jahren unter den Folgen der Weltwirtschaftskrisen und der politisch unstillen Situation in der Weimarer Republik. Trotzdem gelang es dem Verein, neben regionalen auch weiterhin national wie international bekannte zeitgenössische Künstler:innen für Ausstellungen zu gewinnen, wie etwa 1927 Lovis Corinth, 1928 Vertreter der Berliner Sektion sowie im Jahr darauf Josef Albers, El Lissitzky und László Moholy-Nagy. Bedeutende Erwerbungen für die Sammlung in dieser Zeit sind Werke von Heinrich Nauen, August Macke und Wilhelm Lehmbruck.

AB 1933 NS-ZEIT UND ZWEITER WELTKRIEG

Nachdem die NSDAP 1933 die Regierung in Deutschland übernommen hatte, kam es so gleich zu politischen Repressalien. Bereits geplante Ausstellungen mit zeitgenössischen Kunstpositionen mussten abgesagt werden, da sie nicht in das ideologische Bild der Diktatur passten. Der Kunstverein musste sich fügen und wurde darüber hinaus in die Reichskammer für bildende Kunst zwangsintegriert.

Folglich beschränkte sich in dieser Zeit die Ausstellungstätigkeit hauptsächlich auf „unverfängliche“ Themen und regionale Kunst. Ferner beschlagnahmten die Nationalsozialisten 1937 zwei Werke von Christian Rohlf als „entartete Kunst“, welche der Kunstverein in den 1920er-Jahren vom Künstler selbst erworben hatte (→ 86). Trotzdem war es den Verantwortlichen gelungen, mehrere Bilder, etwa die Arbeiten *Charlotte Berend im Liegestuhl* (1904) von Lovis Corinth (→ 3) und Heinrich Nauens *Helles Haus hinter Bäumen* (1926) (→ 34) — beide Künstler wurden von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert — vor dem Zugriff zu schützen, indem sie in den Privatwohnungen von Vorstandsmitgliedern untergebracht wurden. Außerdem versuchte der Kunstverein noch über mehrere Jahre nach der nationalsozialistischen Machtübernahme Künstler:innen zu unterstützen, die vom herrschenden System verunglimpft wurden. So kaufte man noch 1935 die Grafik *Im Wasser* (1920) (→ 44) von Max Pechstein und zeigte in Ausstellungen Werke von Lovis Corinth und Otto Pankok. Kriegsbedingte Verluste von Kunstwerken aus dem Bestand des Westfälischen Kunstvereins sind kaum zu ver-

zeichnen — die frühzeitige Auslagerung aller Werke gemeinsam mit dem Bestand des Landesmuseums hat dies verhindert.

AB 1945 SCHWERER NEUANFANG NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Das Landesmuseum am Domplatz war infolge der Kriegshandlungen erheblich zerstört worden. Die Instandsetzungsarbeiten zogen sich bis 1946. Danach war ein eingeschränkter Ausstellungsbetrieb möglich, die knappe Fläche teilte sich der Verein in dieser Zeit mit dem Museum. In den ersten Nachkriegsjahren knüpfte der Westfälische Kunstverein mit seinen Ausstellungen an das progressive Programm der Zeit vor 1933 an. Diese moderne Ausrichtung stieß in den 1950er-Jahren allerdings nicht nur auf positive Resonanz des Publikums. Daneben blieben aber auch Bezüge zur westfälischen Kunst erhalten. 1958 führte der Kunstverein die Jahresgaben wieder ein, die den Mitgliedern die Möglichkeit eröffneten, eigens von verschiedenen Künstler:innen angefertigte kleine Kunstwerke und Editionen zu erwerben.

1960ER-JAHRE DIE EIGENE SAMMLUNG WÄCHST WIEDER

Ab 1960 wurde durch verschiedene Ankäufe — auch aus den Ausstellungen heraus — die Sammlung des Westfälischen Kunstvereins stetig erweitert. Die programmatische Ausrichtung verlagerte sich in der Mitte des Jahrzehnts immer mehr in Richtung einer gegenwartsbezogenen Kunst, welche dem Verein mediale Aufmerksamkeit weit über die regionalen Grenzen hinaus bescherte.

1972 EIGENE RÄUME IM NEUEN MUSEUMSBAU

Nach einer mehr als zehnjährigen Planungs- und Bauzeit wurde 1972 endlich der Erweiterungsbau des Museums im Stil der Nachkriegsmoderne fertiggestellt — erstmals mit eigenen Ausstellungs- und Büroräumen für den Westfälischen Kunstverein. Der Ausstellungsraum befand sich hinter der prägnant gestuften Fassade oberhalb des Haupteingangs und war über die große Wendeltreppe im Museumsfoyer erreichbar. Dort setzte man den bereits eingeschlagenen Weg auf dem Gebiet der Gegenwartskunst erfolgreich fort. Entgegen der generell abfallenden Konjunktur der Kunstvereine konnte der Westfälische Kunstverein eine rapide steigende Mitgliederzahl zu Beginn der 1970er-Jahre verbuchen.

1980ER-JAHRE DIE ERSTE DIREKTORIN

1981 feierte der Westfälische Kunstverein sein 150jähriges Jubiläum. Generell standen die 1980er-Jahre im Zeichen der Orientierung zu einer avantgardistischen Gegenwartskunst sowie einer verstärkten Sammlungstätigkeit von Papierarbeiten auf diesem Gebiet. Erstmals wurde nach 155 Jahren mit Dr. Marianne Stockebrand eine Frau Leiterin des Kunstvereins. In diesem Jahrzehnt erweiterte sich das Ausstellungsspektrum auf unterschiedlichste Kunstformen wie Wandmalerei, Skulptur und Fotografie, welches auch Bereiche der Architektur und Design einschloss. Ein weiteres Interesse galt in dieser Zeit den Positionen des klassischen Minimalismus.

1990ER-JAHRE VERSTÄRKTE INTERNATIONALISIERUNG

Die Fokussierung auf Installationskunst prägt diese Zeit, Künstler:innen wie Jessica Stockholder und Hermann Pitz schufen teilweise raumgreifende Werke. Außerdem wird der Westfälische Kunstverein zu einem immer größeren Sprungbrett junger Kunstschaffender: Mehrfach in diesem Jahrzehnt präsentiert der Verein erste institutionelle Einzelausstellungen nationaler wie internationaler Künstler:innen.

2008/2009 DER ERSTE NEUBAU DES MUSEUMS WIRD ERSETZT

Der Museumsbau aus den frühen 1970er-Jahren wird abgerissen und so verliert auch der Westfälische Kunstverein für mehrere Jahre seinen über die vergangenen Jahrzehnte angestammten Platz. Vier Jahre lang präsentiert der Kunstverein in einem nomadischen Konzept Ausstellungen an verschiedenen Orten in der Stadt.

2013 BEZUG DER NEUEN AUSSTELLUNGSRÄUME

2013 hat der Westfälische Kunstverein seine neuen Räumlichkeiten an der Rothenburg bezogen und verfügt dort erstmals über einen vom Museum unabhängigen Eingang, der die Eigenständigkeit der Institution sichtbar macht. Neben den eigenen Räumen bespielt der Verein seit 2015 zudem einen ursprünglich nur als Schaukasten konzipierten Projektraum, der Museum und Kunstverein nicht nur architektonisch verbindet. Mit der hier gezeigten Ausstellungsreihe RADAR für Nachwuchskünstler:innen entstand eine inhaltliche Kooperation mit der Abteilung Gegenwartskunst des Museums, zu dem der Raum eigentlich gehört.

Werke



Hermann tom Ring, *Das Weltgericht*, 1555

1



Rune Mields, *Ohne Titel*, 1971

2

3



Lovis Corinth, *Charlotte Berend im Liegestuhl*, 1904

4



Tom Burr, *Surplus Edition*, 2017



Charlotte Flamm, *Stilleben mit Glas und Früchten*, um 1850

5



Walter Stöhrer, *April*, 1964

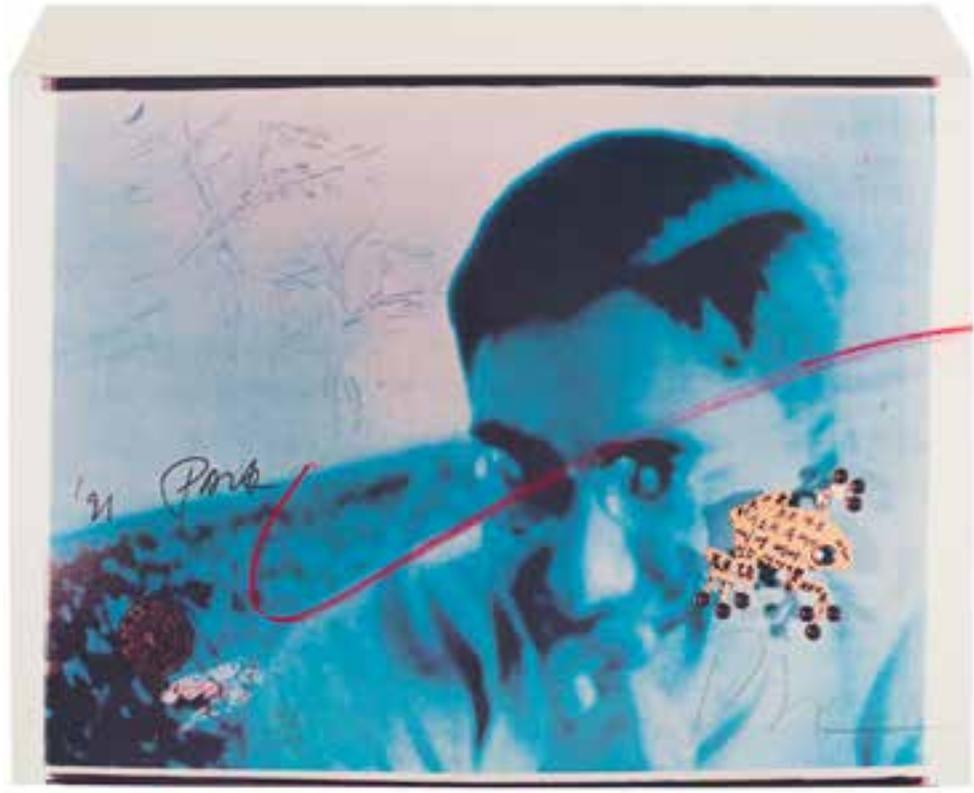
6

7



Johann Brabender, Kreuzaltarretabel aus dem St. Paulus-Dom in Münster, 1540

8



Nam June Paik, *Self-Portrait*, 1993

9



Margarethe König, *Stilleben mit Vogelnest und Blumen*, 1752–1792

10



Tess Jaray, *Panta Rhei*, 1969



Gertrud Metz, *Blumensittleben*, 1764–1774

11



HAP Grieshaber, *Quelle*, 1962

12



Comrad von Soest, *Heilige Odilia*, 1410



Comrad von Soest, *Heilige Dorothea*, 1410





Johann Christoph Rincklake, *Selbstbildnis*, 1813

14



Otto Pankok, *Marabu*, 1947

15



Alexander Michelis, *Westfälische Landschaft*, 1859

16



Josef Albers, *Homage to the Square: Protected Blue*, 1957

17



Johannes Spruyt, *Geflügelstück*, 1658

18



Matteo Thun, *Passerina Noctua/Nocturna*, 1987

19



Georg Flegel, *Stilleben mit Römer, Brezel und Mandeln*, 1637

20



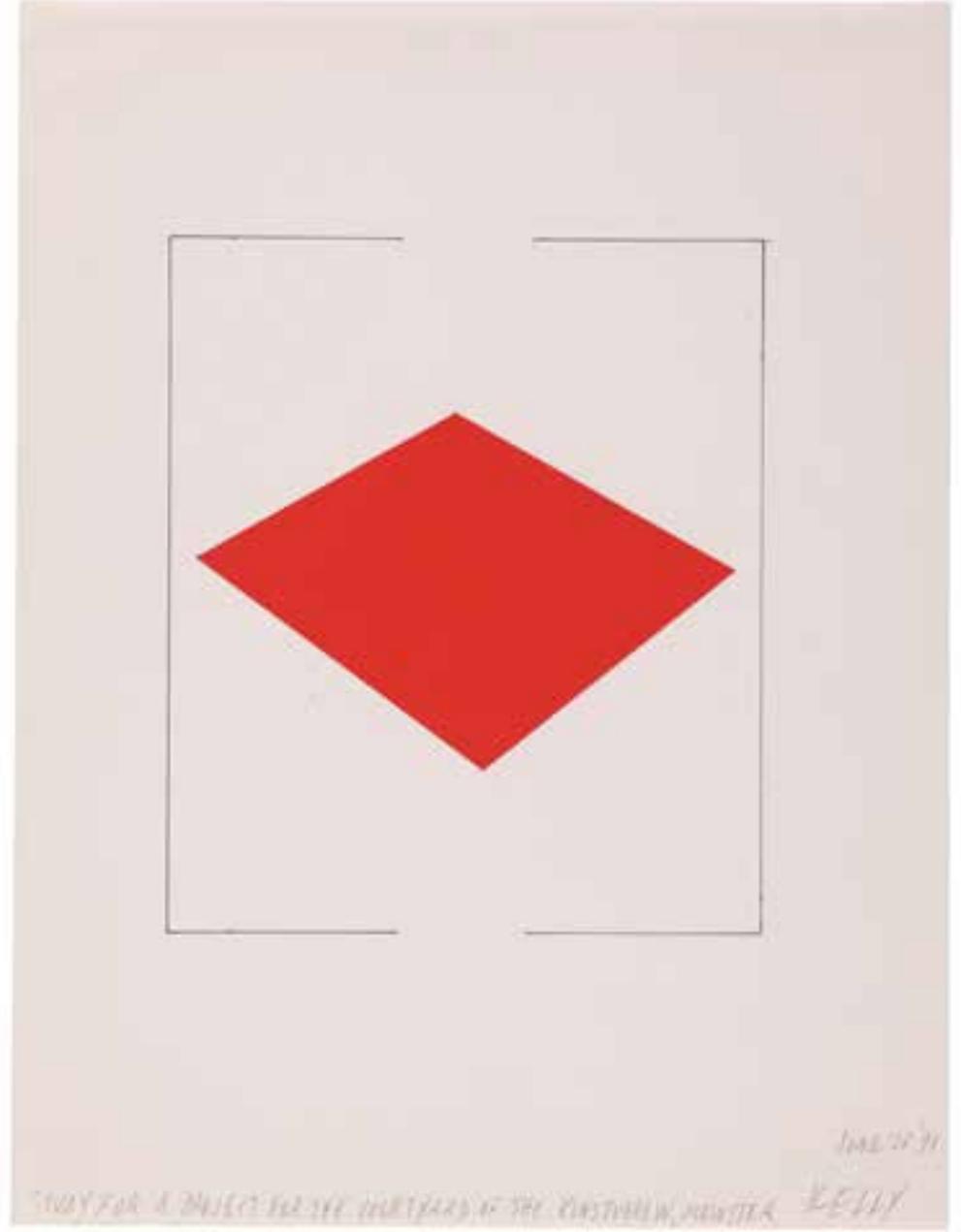
Simone Nieweg, *Gerstenfeld*, 1994

21



Oswald Achenbach, *San Pietro in Vincoli in Rom*, 1883

22



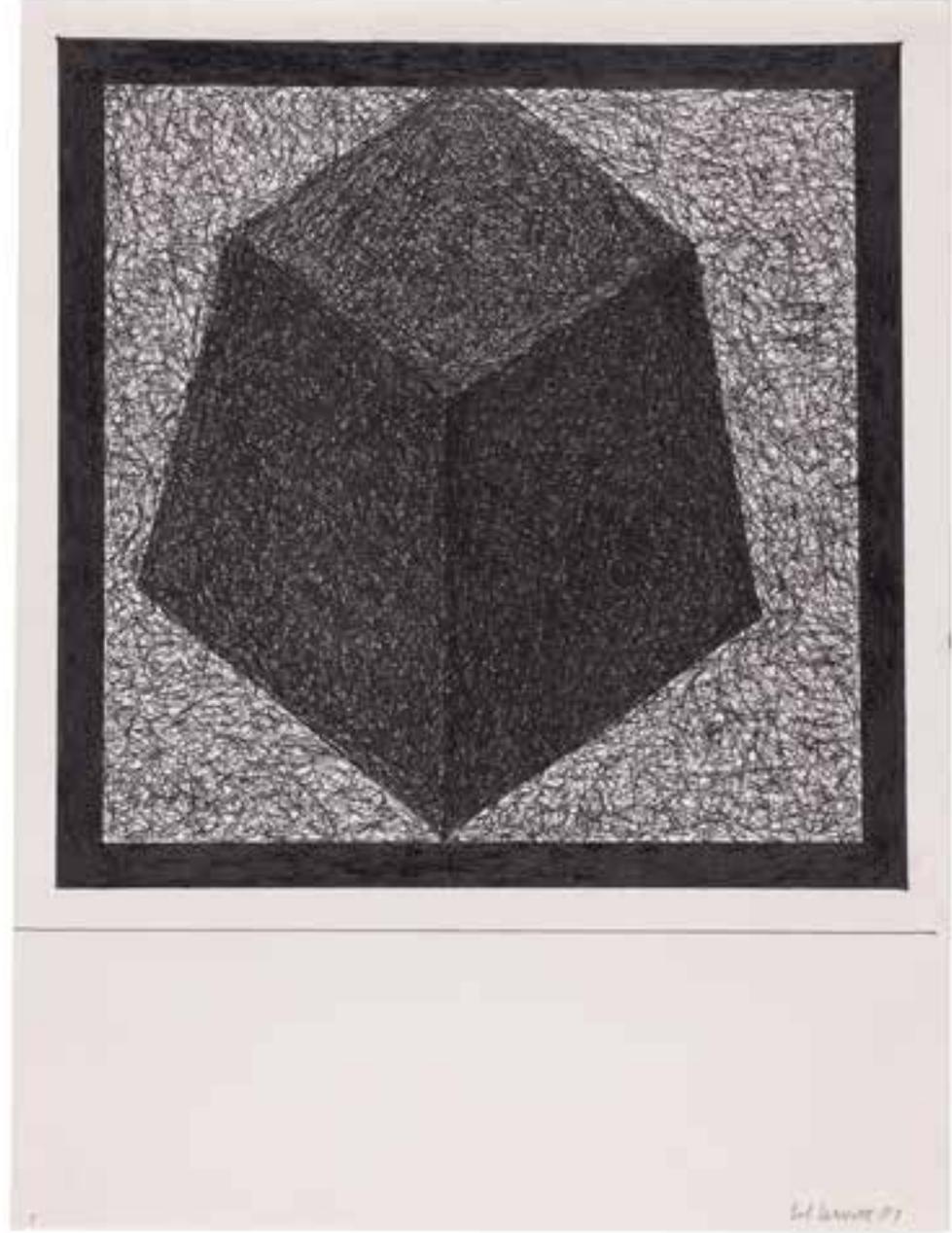
Ellsworth Kelly, *Study for a project for the courtyard of the Kunstverein, Münster*, 1991

23



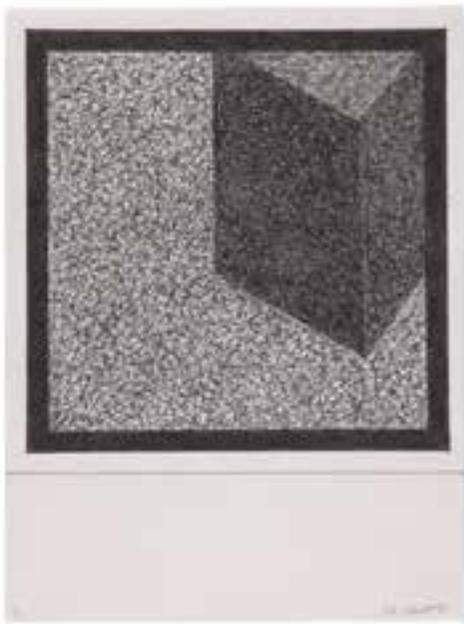
24

Arnold Schlick, „Ehrenplakette“ des Westfälischen Kunstvereins, [o. J., 1933]



Sol LeWitt, *Ohne Titel (Tilted Forms)*, 1987

25









Andrea Büttner, *Moose*, 2012



Adolf Schmidt, *Das Milchmädchen*, 1834

27



August Sander, *Der Hotelier*, 1931

28



Johann Peter Hasenclever, *Arbeiter vor dem Magistrat*, 1848

29



Matt Mullican, *4 x 8 Flags from a Stone*, 2021

30



Otto Mueller, *Frau im Profil* (urspr. Titel: „Zigeunerin“ im Profil), 1927

In der Sammlung des Westfälischen Kunstvereins befinden sich mehrere Werke, deren ursprüngliche Titel aus unserer heutigen Perspektive nicht mehr verwendbar sind. Es handelt sich dabei um Arbeiten, die einer stereotypisierenden, herabwürdigenden, kolonial-eurozentrischen (Bild-)Tradition entstammen und/oder mit entsprechenden Begriffen bezeichnet wurden.

Der Westfälische Kunstverein bemüht sich um einen sensiblen Umgang mit den problematischen Werken in der eigenen Sammlung. In den entsprechenden Texten in dieser Publikation werden verschiedene Schreibweisen und Formen des Umgangs mit derartigen Bezeichnungen erprobt → **31, 95**. Die Wiedergabe des Originaltitels erfolgt hierbei markiert in Anführungsstrichen ausschließlich zu Zwecken der historischen Wiederauffindbarkeit und eindeutigen Zuordnung.

← Diese Farblithografie des 1930 verstorbenen Malers Otto Mueller trug den Titel „Zigeunerin“ im Profil und verwendete damit aus heutiger Perspektive eine diskriminierende und stigmatisierende Fremdzuschreibung für Angehörige heterogener Sinti- und Roma-Gruppen. Sie diente über Jahrhunderte der systematischen Diskriminierung, Kriminalisierung, Ausgrenzung und letztlich der rassistischen Verfolgung und Vernichtung der so benannten Menschen. Die anerkannten Selbstbezeichnungen der Angehörigen von Roma-Gruppen lauten Rom/Roma (männlich Singular/Plural) bzw. Romni/Romnja (weiblich Singular/Plural). Als Sinto/Sinti (männlich Singular/Plural) bzw. Sintiza/Sintize (weiblich Singular/Plural) bezeichnen sich die Männer und Frauen, die Angehörige von Roma-Gruppen sind und bereits seit mehr als 600 Jahren im deutschsprachigen Raum Europas leben.



Heinrich Aldegrever, *Die Erschaffung Evas* (Blatt 1 der *Adam und Eva-Folge*), 1540

32



Sigmar Polke, *Ohne Titel*, 1973

33



Heinrich Nauen, *Helles Haus hinter Bäumen / Südliche Landschaft*, 1926

34



Peter August Böckstiegel, *Bauernpaar*, 1920

35



[Umkreis] Derick Baegert, *Heiliger Georg als Drachentöter* (recto), um 1480



[Umkreis] Derick Baegert, *Tod des Heiligen Martin von Tour* (verso), um 1480

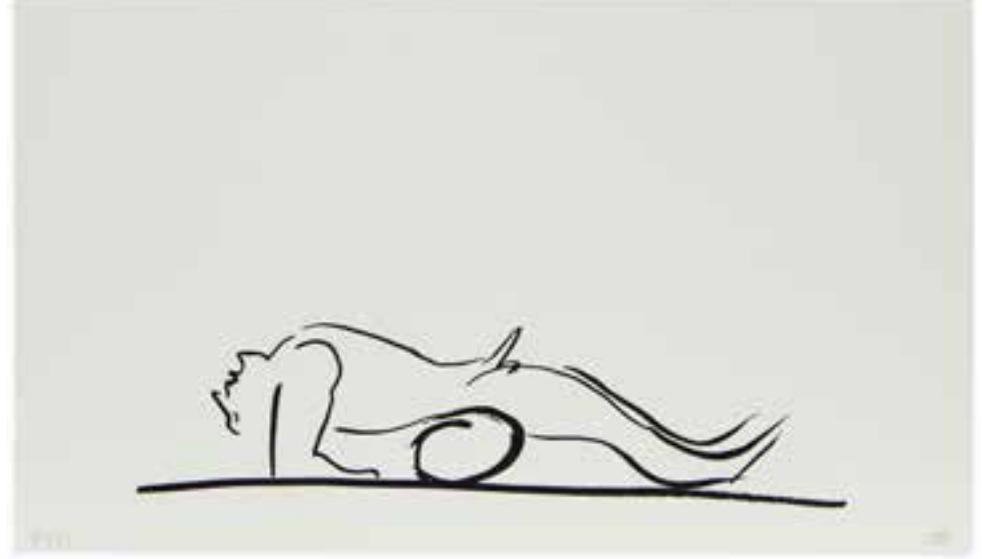


Friedrich Tüshaus, *Schlacht zwischen Germanen und Römern*, 1876

37



Camille Henrot, *Working/Resting*, 2015

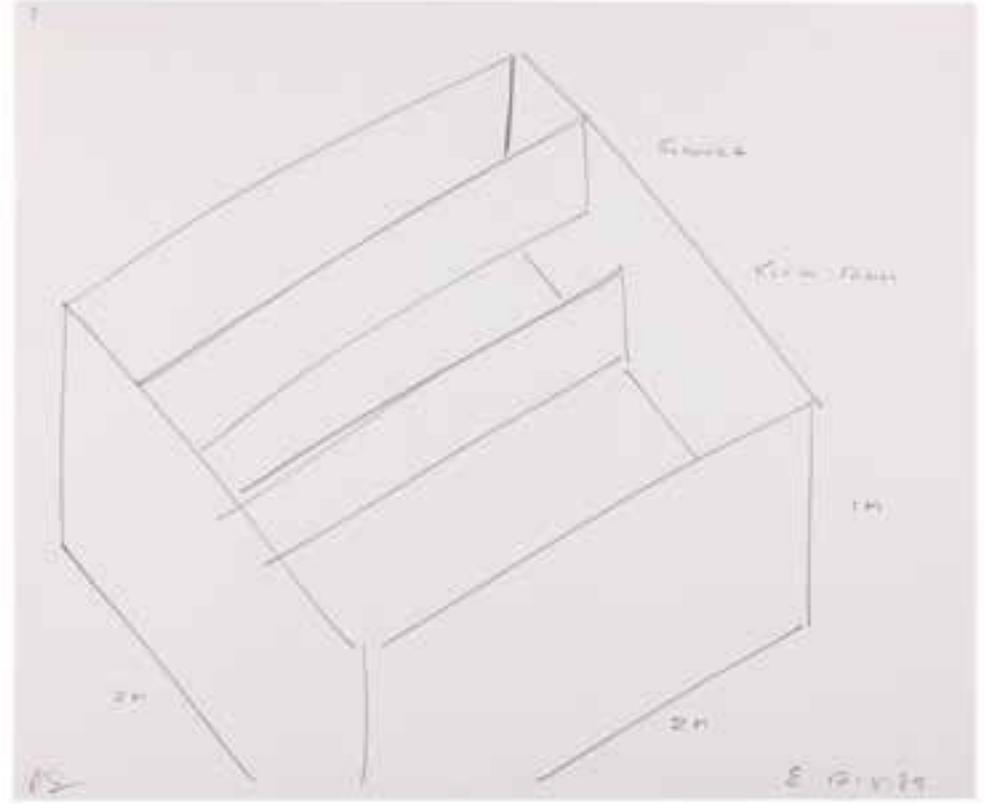


38



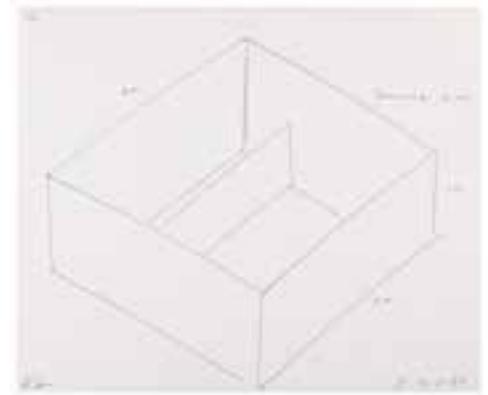
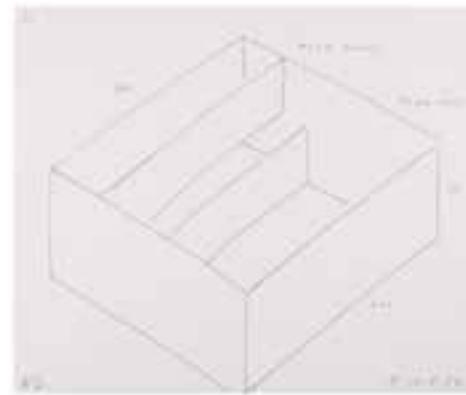
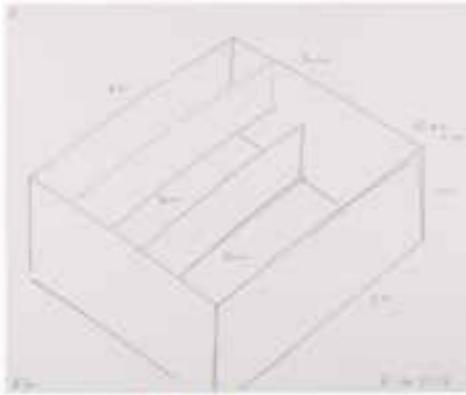
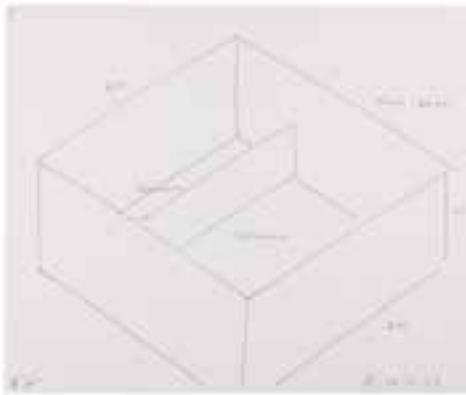
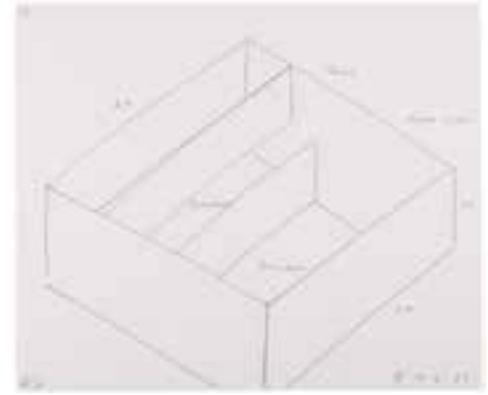
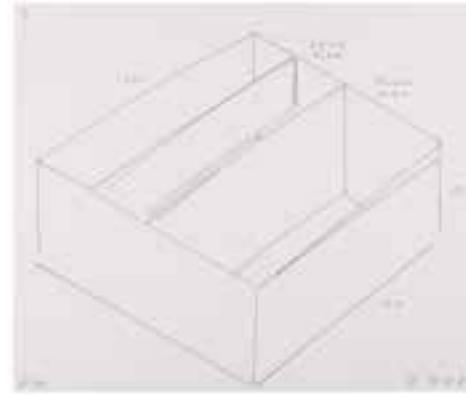
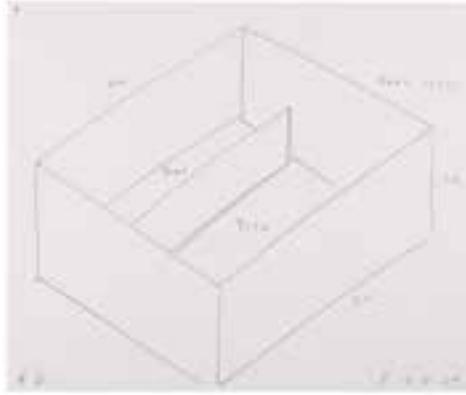
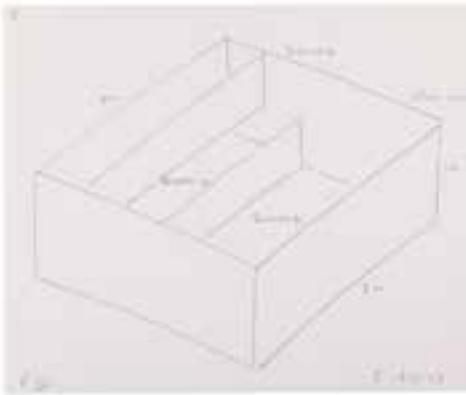
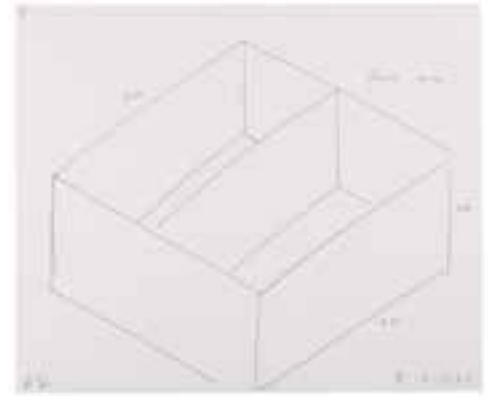
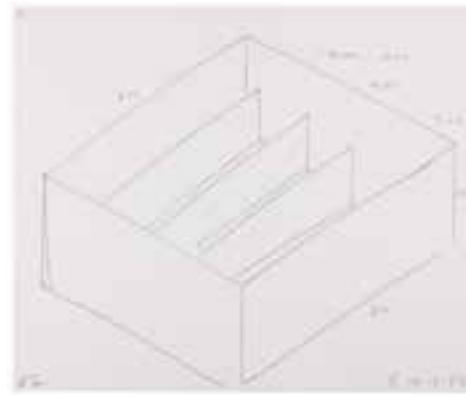
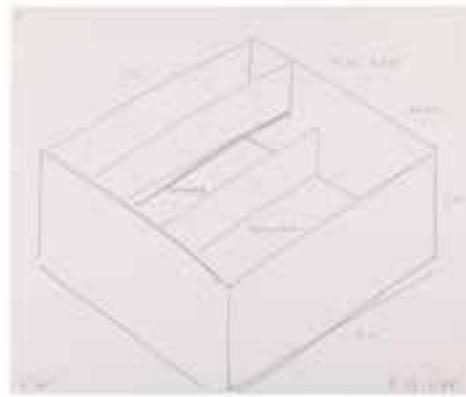
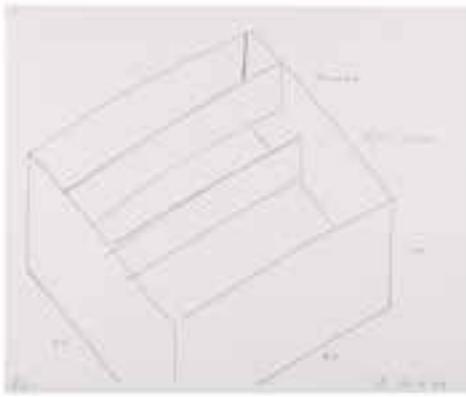
membranat van Kijn, *Maria mit dem Kind in Wolken*, 1641

39



Donald Judd, *Ohne Titel*, 1989

40





Westfälischer oder niederrheinischer Meister, *Anbetung der Könige*, um 1530

41



Eric Snell, *Magnetic Drawing #29*, 1984

42



Jan Gossaert, *Die Muttergottes*, 1520

43



Max Pechstein, *Im Wasser*, 1920

44

Passio Christi ab Alberto Durer Au-
renbergensi effigiata cū variis generis carni-
bus Fratris Benedicti Chelidonij
Musophili,



O mihi tantorum. iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi,
O homo sat fuerit. tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpīs me cruciare nouis.
Cum privilegio.

Albrecht Dürer, *Die Kleine Passion*, 1511













Sol LeWitt, *Tilted Forms with Colors Superimposed (S70)*, 1989



Derick Baegert, *Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes (Lukasmadonna)*, 1480–1485

47



Gerhard Richter, *Vermahlung (braun)*, 1972

48



John Bell, *Bell's edition. The poets of Great Britain complete from Chaucer to Churchill, 1782–1785*

49



Fillide Giorgi Levasti, *Jahrmarktszene*, [o. J., vor 1929]

50



Hendrick Goltzius, *Der Heilige Sebastian*, 1615

51



Günter Fruhtrunk, *Ohne Titel*, 1966

52



Eugen Napoleon Neureuther, *Die Almros'n*, 1846

53



Meindert Hobbema, *Waldlandschaft*, 17. Jhd.

54



Jan Boeckhorst, *Madonna mit Kind*, 1655-1659

55



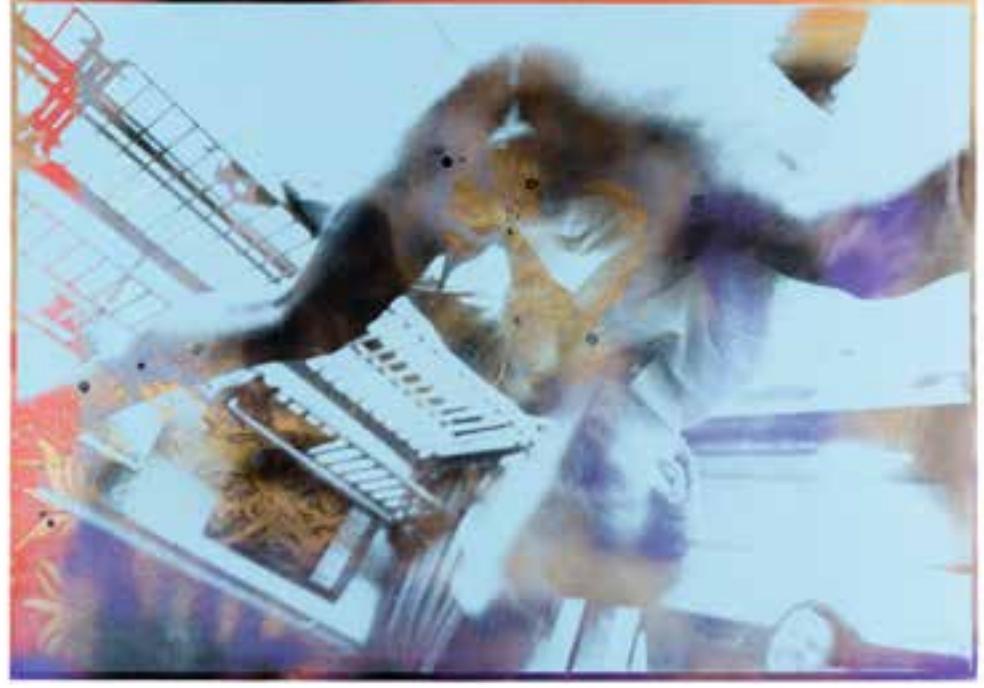
Haku Maki, *Poem 70-67*, 1970

56



Elisabetta Sirani, *Die büßende Magdalena*, 17. Jhd.

57



Martin Kippenberger, *I.N.P.*, 1984

58



[Werkstatt] Meister von Liesborn, *Christus erscheint Maria*, 1489

59



Donald Judd, [Titel unbekannt], [Datierung unbekannt]

60



[Werkstatt] Meister von Liesborn, *Schweißstuch der heiligen Veronika (Vera Icon)*, 1467–1500

61



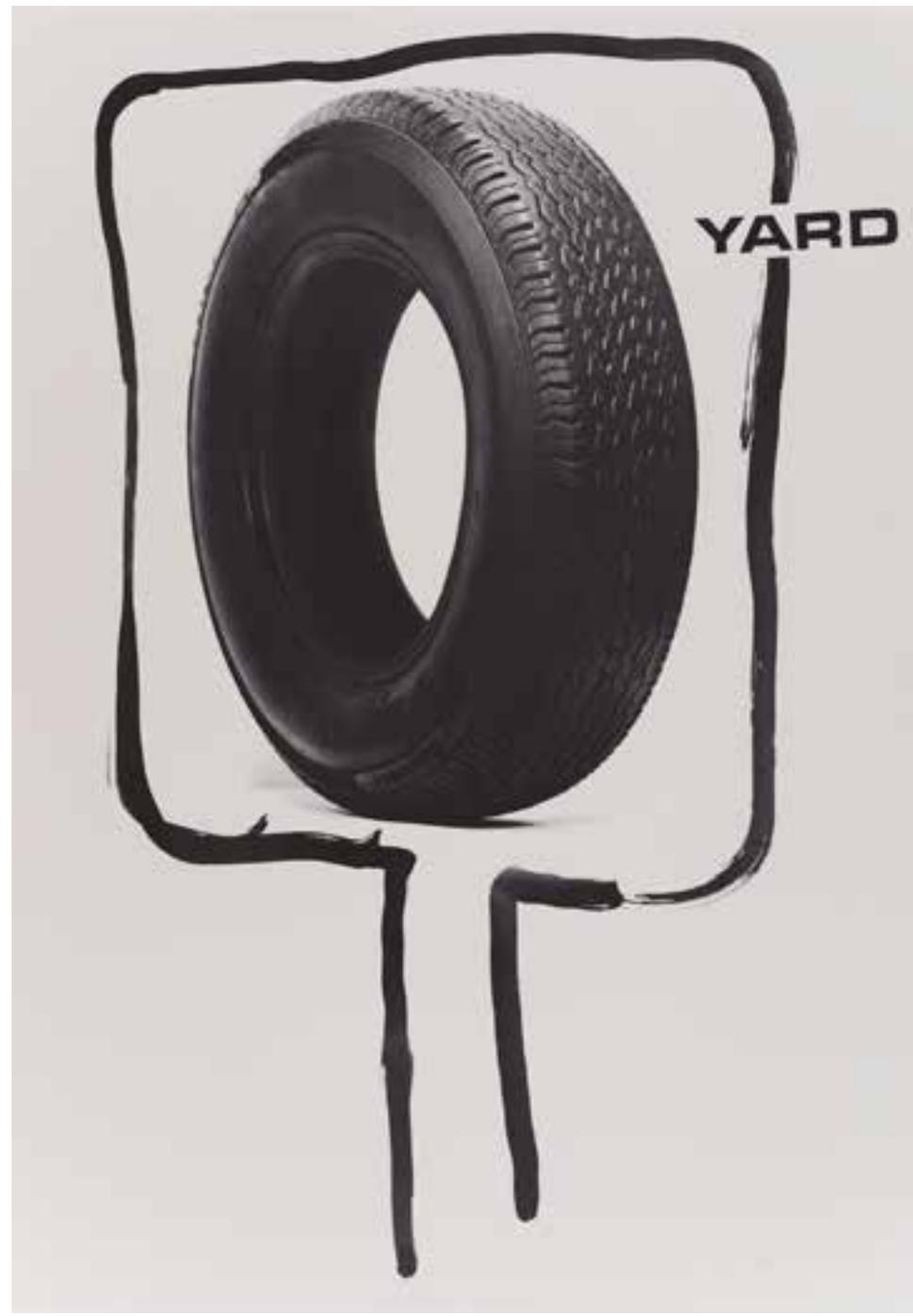
Julia Schily-Koppers, *Die Waise*, 1888

62



Lucas Cranach d. Ä., *Die Heilige Dreifaltigkeit (Der Gnadenstuhl)*, 1516–1518

63



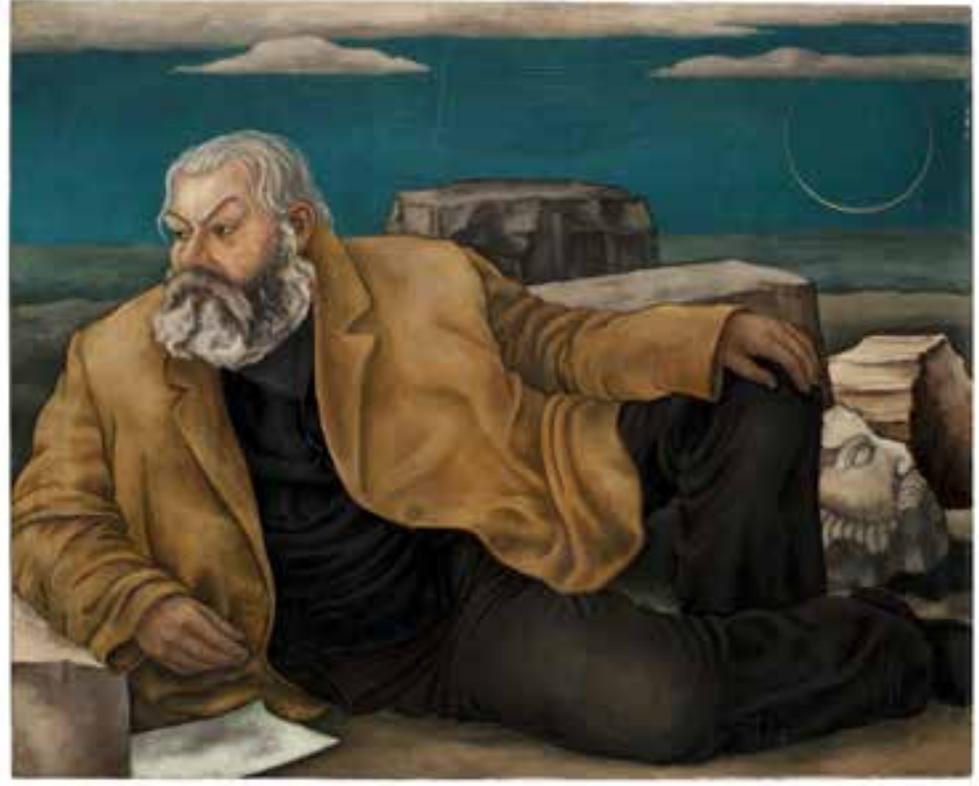
Allan Kaprow, *Yard*, 1971

64



Theodoor Rombouts, *Der Zahnzieher/ Der Zahnbrecher*, um 1628

65



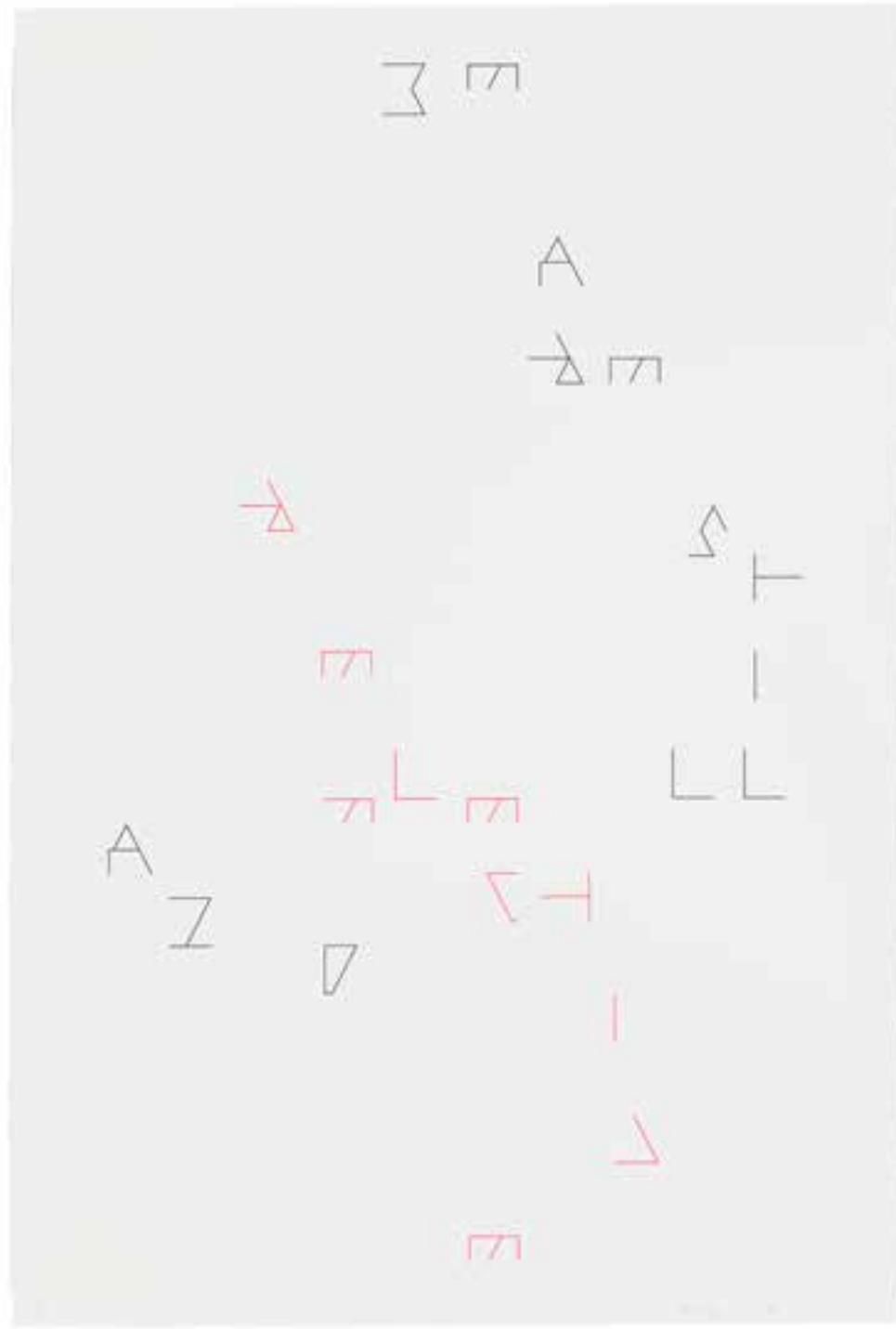
Eberhard Viegner, *Bildnis des Dichters Theodor Däubler*, 1928

66



[Unbekannt], Elfenbeintafel mit Darstellung des Evangelisten Markus, 1000–1020

67



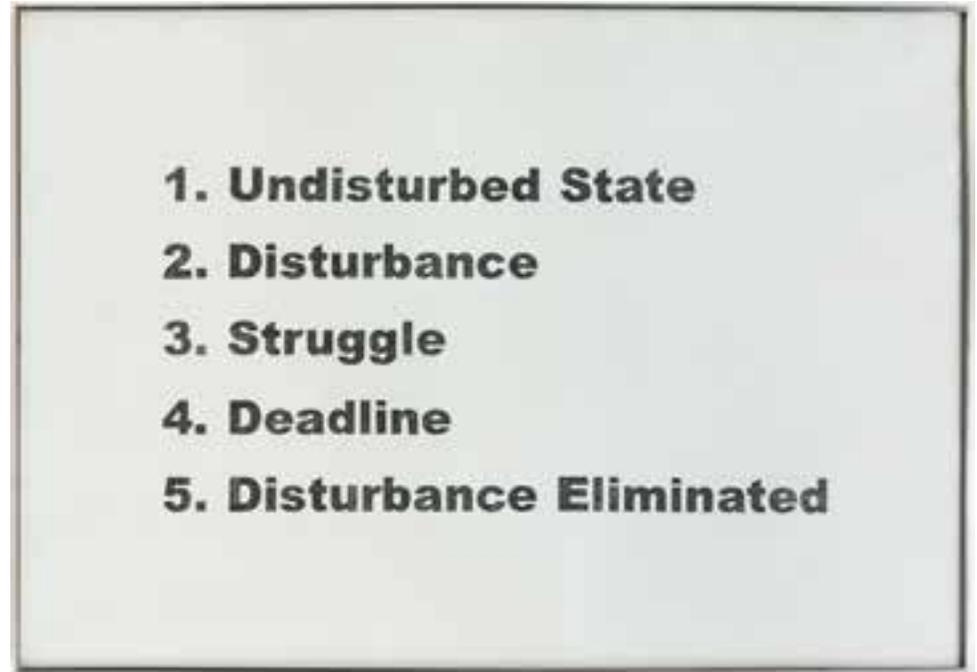
Martin Boyce, *Like Stars and Broken Glass*, 2007

68



Paula Modersohn-Becker, *Bäuerin an der Birke*, 1900

69



Matthew Buckingham, *Narrative*, 2005

70



[Unbekannt], Initiale A aus einer liturgischen Handschrift, Westfalen, 1300–1325

71



Johann Zoffany, *Der Tod der Lucretia*, 1758–1760

72



Gerrit van Honthorst, *Cimon und Pero (Caritas Romana)*, 1601–1650

73



Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster (Titelblatt, recto)*, 1987

74

Im Rahmen der Ausstellung „Skulptur Projekte in Münster 1987“ hat Thomas Struth an verschiedenen Stellen in der Innenstadt Dias auf Häuserwände projiziert. Die Photographien, schwarzweiß-Diapositive von 8 x 7 cm Größe, zeigten einzelne Gebäude oder Siedlungen aus anderen Teilen des Stadtgebietes.

Die Projektionen waren jeweils nachts von 22 bis 1 Uhr zu sehen. An jedem der Standorte erschien während der gesamten Ausstellungszeit immer nur ein einziges Motiv. Alle ausgewählten Häuserwände haben unbeschriftet, negativ war von der Arbeit, mit Ausnahme der Projektionslichter, nichts zu sehen.

Von den ursprünglich sieben geplanten Standorten wurden schließlich fünf realisiert; ein weiterer fertiggestellt, der aber für die Dauer der Ausstellung nicht geschmückt wurde.



In einzelnen handelte es sich um die folgenden Abbildungen (Innen genannt) und Standorte:

Haus an der Weißenburgerstraße/Geisbergweg - Hochhaus Geordlerstraße/Erkenberg - Siedlung Lorenzstraße/Dampfsplatz (Kategorie: Siedlung Grüner Grund/Prinzipalmarkt - Gartenstraße (Landesrat/Verband)/Ahr Steinweg (Stadtbibliothek) - Wolbecker Straße/Horstberg (während der Ausstellung nicht projiziert).

Die Standorte sollten so liegen, daß alle bei einer Rundgang um die bekannteste Straße in Münster, den Prinzipalmarkt, er-möglichen (siehe Plan).

Dieses Exemplar ist No.

Thomas Struth

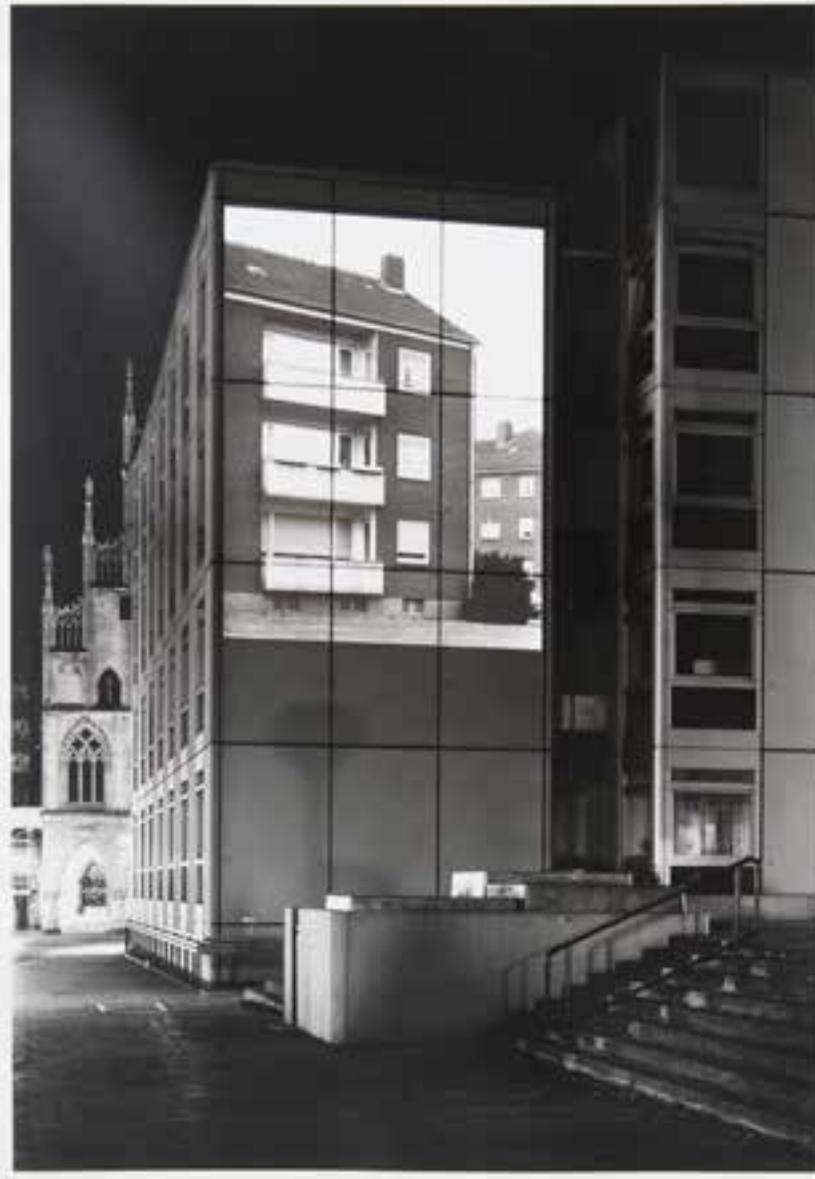
Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster* (Titelblatt, verso), 1987



Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster* (Haus an der Weißenburgerstraße/Geisbergweg), 1987



Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster* (Haus Goerdelerstraße/Rothenburg), 1987



Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster* (Siedlung Lauenburgstraße/Domplatz [Regierung]), 1987



Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster* (Siedlung Grüner Grund/Prinzipalmarkt), 1987

Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster* (Gartenstraße [Landschaftsverband]/Alter Steinweg [Stadtbibliothek]), 1987

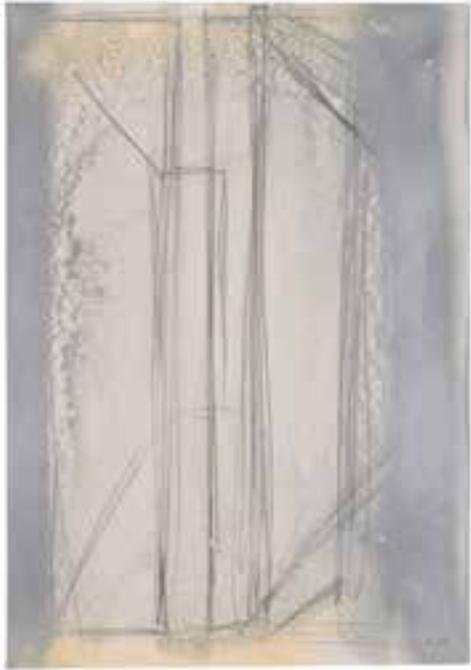




Thomas Struth, *Eine Projektion für Münster (Wolbecker Straße/Horsteberg)*, 1987

Isa Genzken, *Ohne Titel*, 1987







Gert van Lon, *Heilige Sippe*, 1510–1520

76



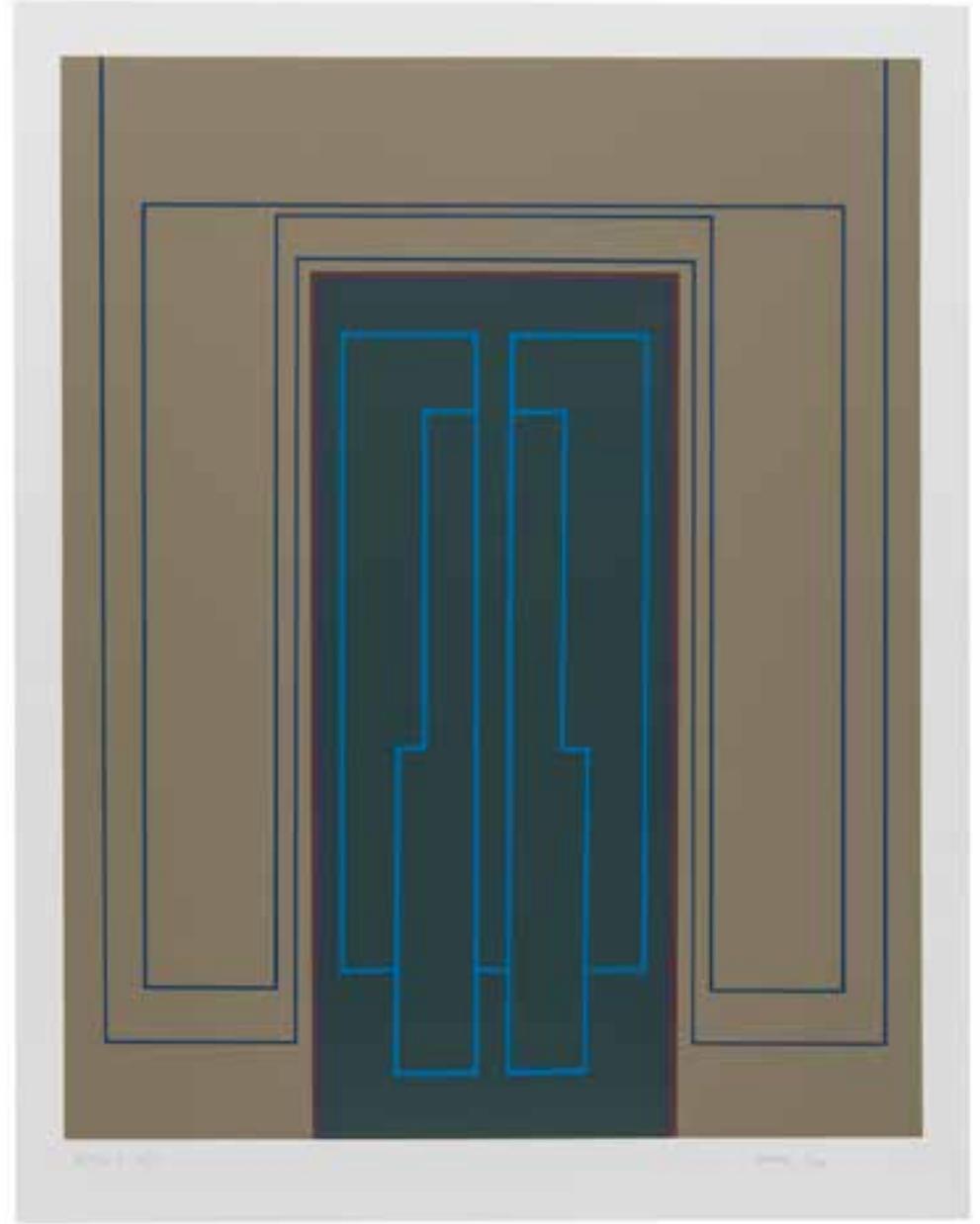
Blinky Palermo, *Ohne Titel*, 1971

77



Hans Collaert d. Ä., *Die Nachfolge Christi*, 16. Jhd.

78



Robyn Denny, *out-line 3*, 1962/67

79



Meister von St. Laurenz, Fragment eines Hausaltars, Mitteltafel (verso und recto), um 1420





[Unbekannt], Spiegelkapsel mit *Darbringung des Herzens*, 1300

81



Helen Louise Wiehen, *Bildnis der Dichterin Ilse von Stach*, 1924

82

83



[Unbekannt], Altaraufsatz mit Darstellungen der Leiden Christi aus der St. Martinus Kirche in Spenge, um 1470

84



Virginia Overton, *Untitled* (Westfälischer Kunstverein), 2013



Herman van der Myn, *Ungleiches Liebespaar* (alter Titel: *Versuchung*), 1711–1720

85



Christian Rohlfs, *Froschkönigin* (alternativer Titel: *Prinzessin und Froschkönig*), 1924

86

87



Margarethe König, *Stilleben mit toter Ente*, 1752–1792

88



Georg Karl Pfahler, *Spirit of Reality*, 1965



Pieter van Noort, *Die fünf Sinne (Das Gesicht)*, um 1650



Pieter van Noort, *Die fünf Sinne (Das Gehör)*, um 1650



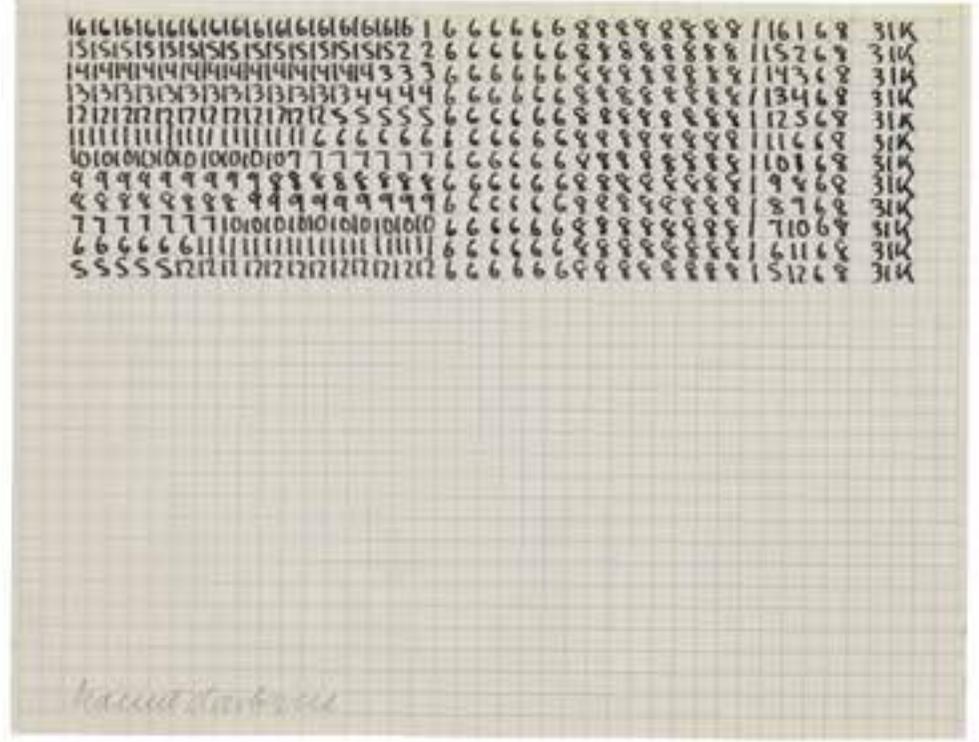
Pieter van Noort, *Die fünf Sinne (Der Geruch)*, um 1650



Pieter van Noort, *Die fünf Sinne (Der Geschmack)*, um 1650



Pieter van Noort, *Die fünf Sinne (Das Gefühl)*, um 1650



Hanne Darboven, *Ohne Titel*, 1971



Bonaventura Peeters, *Seestück*, 1640

91



Edward Ruscha, *Industrial Nerves*, 1985

92



Carl Busch, *Bildnis Professor Martin Wackernagel*, 1940

93



Bernhard und Hilla Becher, *Sechs Doppelwassertürme*, 1972. Oben links: Chapelle-lez-Heirlement, B 1972; Oben rechts: Douay, Nord, F 1967. Mitte links: Le Havre, F 1972; Mitte rechts: Dortmund-Dorsfeld, D 1965. Unten links: Hagen-Haspe, D 1963; Unten rechts: Essen, D o. J.

94



Adolf Teichs, *Gefangene Griechen von Mamelucken bewacht*, 1836

← „Mamelucken“: Hierbei handelt es sich um die Bezeichnung für versklavte Söldner, die seit dem 9. Jhd. im Militärdienst islamischer Herrscher eingesetzt worden sind. Es existieren viele verschiedene Schreibweisen. Zurückzuführen lässt sich die Bezeichnung auf „der in Besitz Genommene“. Es finden sich hier insbesondere in Form der Kleidung der Dargestellten Verweise auf „Andersartigkeit“ und „Exotismus“. Hier spiegelt sich der eurozentrische Blick einer kolonialzeitlichen Tradition auf etwas vermeintlich „Fremdes“, das von der eigenen „Norm“ abweicht, wider. Diesen Bedeutungsrahmen sowie die darin und im Bildthema angelegte Dualität beleuchten zwei Texte zum Werk → 95.



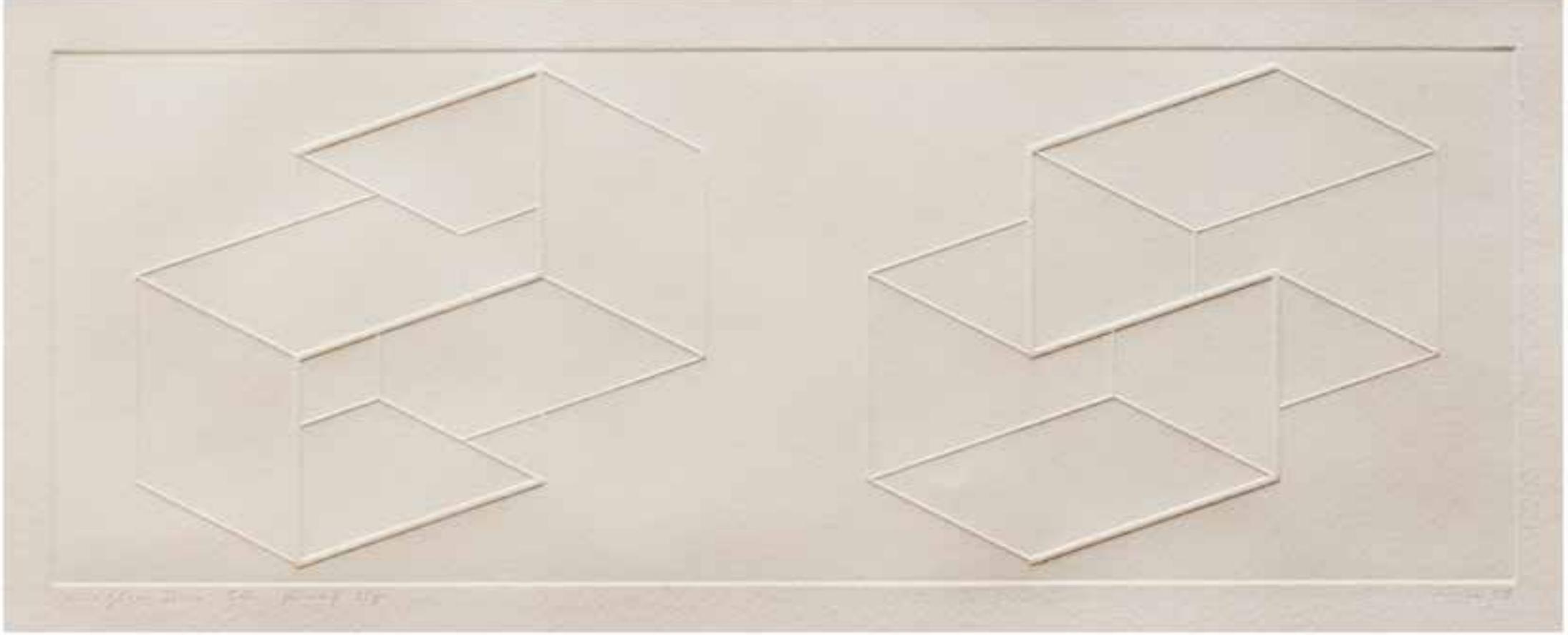
Meister des Fröndenberger Marienaltars, *Fürbitte Marias bei Christus mit den Hll. Walburga und Augustinus*, 1420

96



David Teniers, *Würfelspieler*, 17. Jhd.

97



Josef Albers, *Intaglio Duo S-Z*, 1958



Ludger tom Ring d. J., *Vase mit Lilien und Schwertlilien, Vase mit Schwertlilien*, 1562

99



Jon Rafman, *L'Avalée des avalés (The Swallower Swallowed) Rhino / Bear*, 2016

100



Kerstiaen de Keuninck, *Gebirgslandschaft mit der Opferrung Isaaks*, 1580–1590

101



Lowell Nesbitt, *Apollo 13-70*, 1970

102



Versch. Künstler, *L'Afficheur (Der Plakatkleber)*, 1742

103



Eberhard Viegener, *Der Trinker (Jan Buschmann trinkt)*, 1924

104



Jan Baegert, *Anna Selbdritt mit zwei Heiligen und Karthäusermönch*, 1500–1510

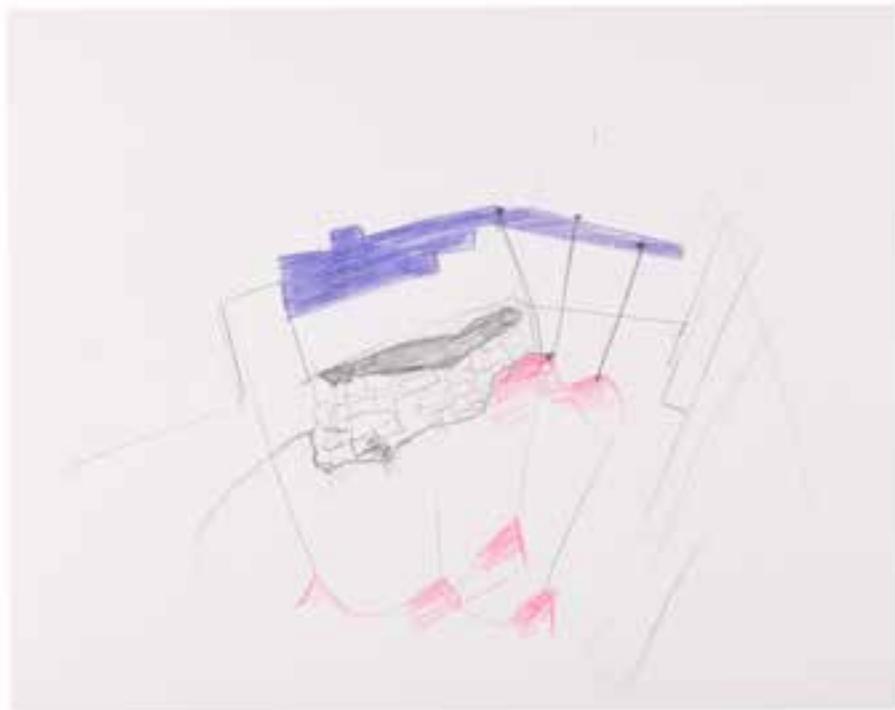
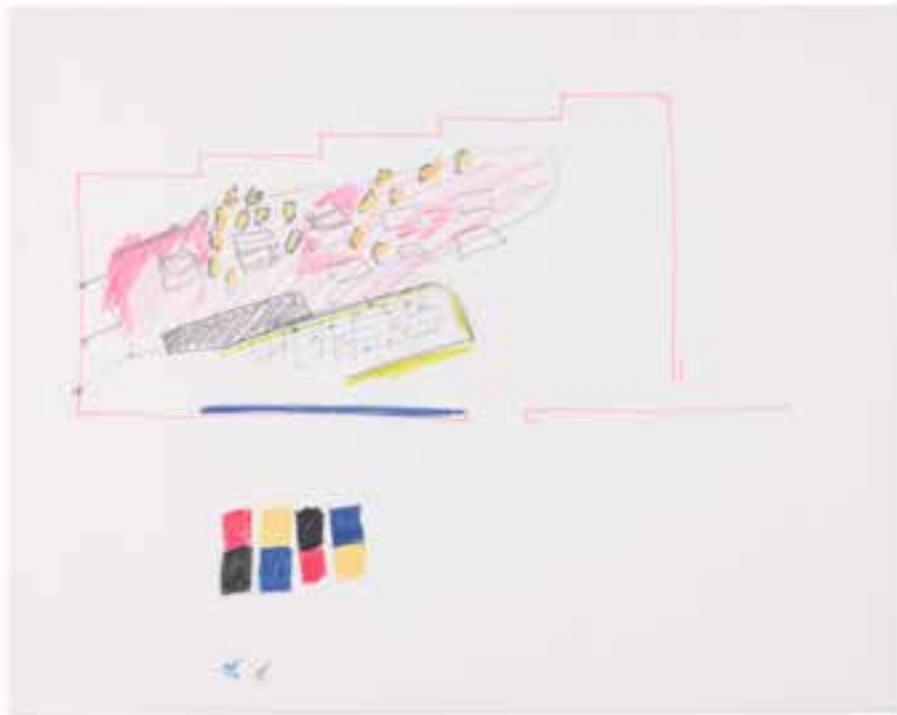
105



Jessica Stockholder, *Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand*, 1992



106







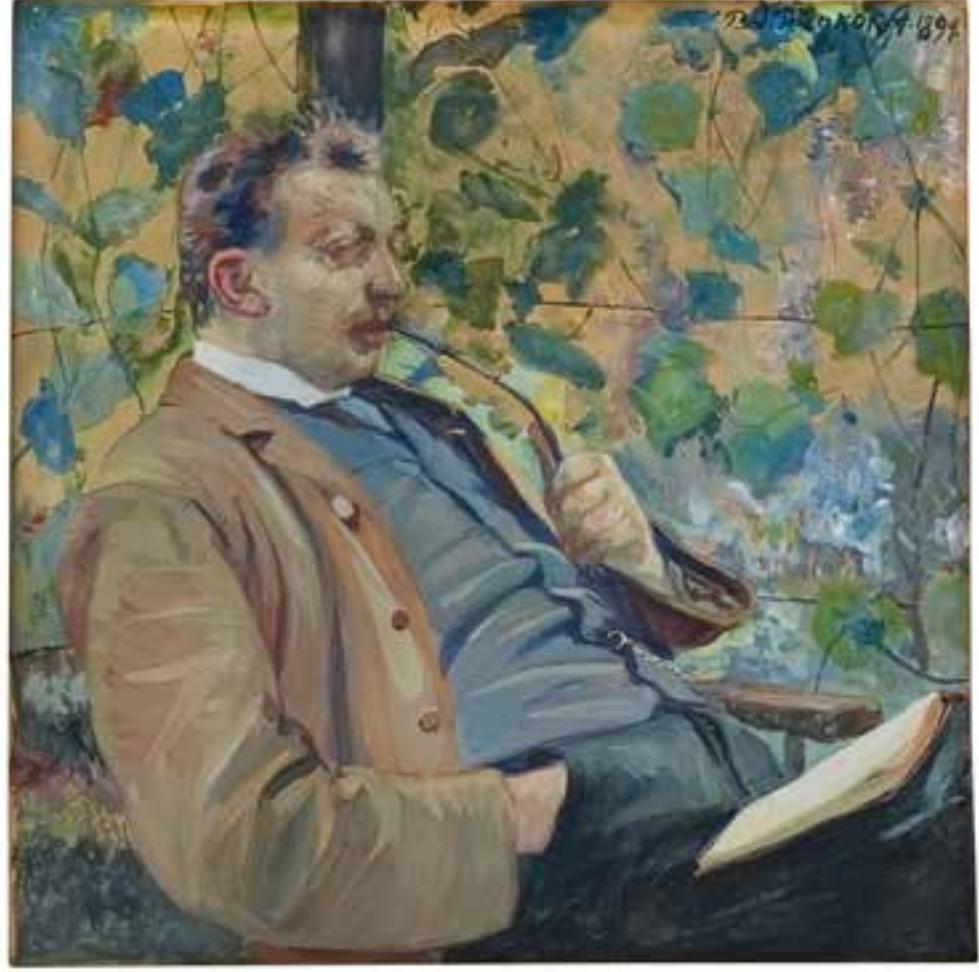
Ulrich Rückriem, *Granit (Normandie)* gespalten, geschnitten, geschliffen, 1985





[Unbekannt], *Soester Antependium: Majestas Domini*, um 1170–1180

108



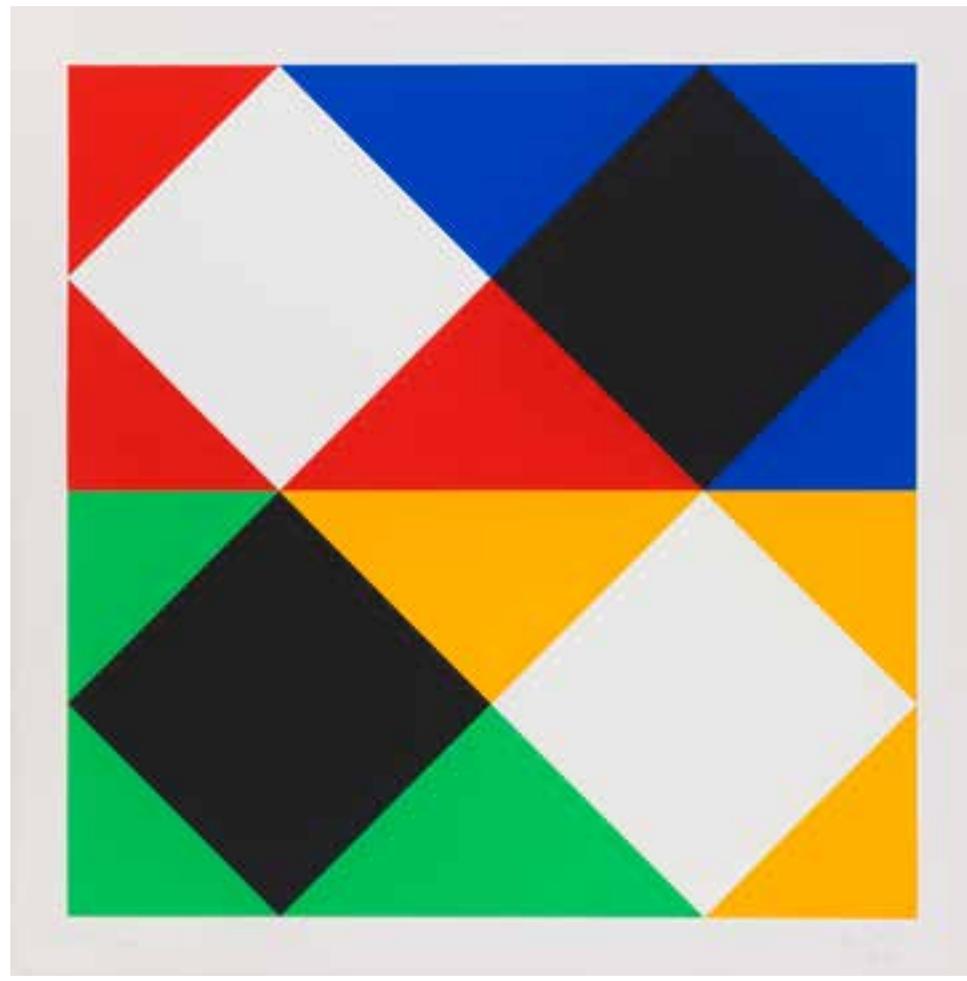
Bernhard Pankok, *Herr in der Laube*, 1894

109



Adolph von Menzel, *Die einwandernden Salzburger Protestanten 1732, 1836*

110



Max Bill, *rot, blau, grün, gelb, schwarz, 1969*

111



Hans Baldung, *Heilige Verena*, 1515–1516

112



Jessica Stockholder, *Siebdruck*, 1992

113

Texte

Das Weltgericht, 1555



Öl auf Eichenholz
164,5 × 134 cm
Inv.-Nr. 76 WKV

Das Weltgericht am Ende der Tage (Mt 24) ist nach Raum und Zeit nicht zu bestimmen. Der Ungewissheit von Zeit und Ort begegneten die Täufer in Münster (1534/35) mit der Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt. Zwanzig Jahre nach dem Ende des Täuferreichs malte Hermann tom Ring sein Weltgericht für die Kirche der Fraterherren, wo es ein in den Bilderstürmen der Täufer zerstörtes Altarbild ersetzte.

Tom Ring verlegt das Gericht unter eine weite Kuppel mit verschiedenen Rängen, während die untere Bildhälfte der Scheidung zwischen Auserwählten und Verdammten (Mt 25) gewidmet ist — mit dem Höllensturz unten rechts und dem Aufstieg ins Licht am linken Bildrand. In den Kuppelraum strahlt von oben das Licht um den Namen Gottes und die Geisttaube, während Christus auf einem Bogen thront, hinterfangen von der Ebene der Apostel und Heiligen. Christus schwebt unter der offenen Himmelsschale, die Füße auf die schwebende Weltkugel gestützt. Eine Wolke vermittelt zwischen Oben und Unten: Mit der Gerichtsankündigung durch Engel, der Fürsprache durch Maria und Johannes den Täufer (Deesis) sowie einem Engel, der dem Richter das Buch des Lebens (Apk 20,12) emporhält.

Tom Ring verlegt das Weltgericht aus der Welt Münsters in einen abstrakten Kuppelraum, der für die Idee von der Welt als ganzer steht. Die beiden Stifter finden sich wie die Betrachterin des Bildes am Rand der Kuppel. Das Gericht rückt ihnen auf den Leib und zugleich in die Distanz der Betrachtung — eine Kritik an der Gerichtsdrohung der Täufer.

Im ikonografischen Programm der Kirche begegnet uns das Jüngste Gericht an der Schwelle des Gebäudes. Auch tom Rings Weltgericht ist ein Bild der Schwelle, hier zwischen dem Chor der Brüder und dem Langhaus der Gemeinde, vielfach Ort der Vierungskuppel. Auf die Rückseite der Tafel setzt tom Ring ein zweites Christusbild, ebenfalls gerahmt von einer gemalten Kuppel: Christus, unter seinem Kreuz, erbarmt sich derer, die an ihn glauben. Die Kehrseite des von den Chorherren geschauten richtenden Christus ist der den Gläubigen zugewandte barmherzige Christus.

Die beiden Seiten der Tafel wurden später für den Kunstgebrauch voneinander getrennt. Das Bild des barmherzigen Christus ist heute in ruinösem Zustand. 1885 schenkte Clemens Freiherr Heeremann von Zuydtwyck, von 1866 bis zu seinem Tode 1903 Präsident des Westfälischen Kunstvereins, die Tafeln seinem Verein.

Reinhard Hoeps, 1993–2020 Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Gründer und Leiter der *Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie*.

Hermann tom Ring

1

Ohne Titel, 1971
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1971

Druckfarbe auf Papier
80 × 60,3 cm
Inv.-Nr. C-551 WKV



Die frühen Röhrenbilder von Rune Miels entstanden in ihrer Auseinandersetzung mit der Perspektive in der Malerei. Die gemalte Illusion räumlicher Tiefe basiert auf Grundlage der Geometrie. Allerdings verkehrt die Künstlerin die gewohnte Perspektive, die in der klassischen Malerei den Blick meist in die Ferne des Bildhintergrunds hineinzieht, indem sie ihre schwarzen Röhren auf weißem Grund wie nackte Stachel, Kanonenrohre oder Speere aus dem Bild heraustreten lässt und die Betrachtenden damit direkt adressiert. Die Auseinandersetzung mit der Geometrie ist der erste Schritt der Künstlerin hin zu einer weitreichenden Beschäftigung mit Mathematik, Kodierung und abstrakten Zeichensystemen jenseits kulturhistorischer Grenzen. Es ist die kontinuierliche Suche nach den Möglichkeiten des Begreifens von Unendlichkeit, von Raum und Maß, die Miels über viele Jahre auf Leinwand stets konsequent in Schwarz, Weiß und Grau visualisiert und durchdekliniert hat.

Als Rune Miels 1971 ihre Röhrenbilder im Westfälischen Kunstverein präsentierte, war es nicht nur eine ihrer ersten institutionellen Einzelausstellungen, sondern auch die erste Ausstellung einer Frau, der im Verein zu Beginn ihrer künstlerischen Karriere eine Ausstellung gewidmet wurde. Der damalige Neubau des Museums wurde im darauffolgenden Jahr bezogen und es folgte eine Phase, in der neue und progressive Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst eine wichtige Rolle im Programm spielten und die den Grundstein für seine heutige Ausrichtung legte. Mit den 1970er-Jahren verzeichnet der Westfälische Kunstverein nicht nur eine konsequente Hinwendung zur Gegenwartskunst, sondern sie markieren auch einen Wandel in der Geschlechterverteilung der ausgestellten Positionen. Und so kann die Ausstellung von Rune Miels — aus der das hier gezeigte Werk hervorgegangen ist — mehrfach als Zäsur in der Entwicklung des Kunstvereins gelesen werden. Ihre konzeptuelle und gleichermaßen konkrete Arbeitsweise stellt bis heute eine einzigartige Position in der Malerei dar. Gleichermaßen ist es ihr gelungen, sich mit ihrem Werk in einer männerdominierten Kunstszene konsequent zu behaupten und wegweisend für folgende Generationen avancierter Künstlerinnen zu wirken.

Katja Schroeder ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Von 2009 bis 2012 war sie Direktorin des Westfälischen Kunstvereins, bevor sie die Leitung des Kunsthaus Hamburg übernommen hat. Zuletzt wechselte sie 2024 ins Leitungsteam der Arthur Boskamp-Stiftung.

Rune Miels

2

*Charlotte Berend im
Liegestuhl, 1904*



Pastell auf Karton
49,5 × 60 cm
Inv.-Nr. 939 WKV

Charlotte Berend, Lovis Corinths Ehefrau, im Liegestuhl. Charlotte Berend blickt uns von oben herab und nicht ohne eine gewisse Attitüde an. Charlotte, die zunächst Corinths Schülerin war — was mag sie wohl gedacht haben? Nur ganz bestimmte Menschen können mit so etwas umgehen, einen sehr viel älteren Mann heiraten, noch dazu einen Künstler, einen notorischen Narzissten. Ein Leichtes, sich dabei gefangen zu fühlen oder gezwungen, alles zu offenbaren, endlos, und es ihm zu geben. Dieses Gefühl, dass er unersättlich ist, während du, immer damit beschäftigt, Schritt zu halten, dich selbst vergisst, nicht arg viel mehr als ein Posten auf der Einkaufsliste. Aber das hier ist nicht das Bild von einer, die sich vergessen hat. Vielmehr sehe ich darauf, reflektiert in Charlottes Augen, Bewunderung. Und damit ist gemeint: Sie sieht ihn, wie er sie bewundert. Und dort verweilt sie, in diesem Blick, mit einiger Selbstverständlichkeit. Auffälliger Selbstverständlichkeit.

Für mich steht dieses Bild von Charlotte in Bezug zu zwei bevorzugten Motiven Corinths: erstens, dieser grandios geschlachtete Ochse, an seinen Hinterläufen von der Decke hängend, mitten hindurch aufgeschlitzt. Corinth charakteristisch rohe Pinselführung lässt diesen Kadaver scheinbar im Wind wehen, all das Fleisch und das Blut, von Neuem zum Leben erweckt, mitgeschleppt im Kielwasser der Zeit. Und zweitens: die zahlreichen Selbstporträts — der Maler als Samson, blind, an seinem Lendenschurz herumnestelnd; der Maler mit seinem nackten Modell, das seine Palette hält; der Maler mit einem Skelett; der Maler mit einem Glas Wasser, die Brust und mit einer kleinen roten Kapuze auf dem Kopf. Zwischen diesen beiden Motiven — einmal ein Blick ins Angesicht der Zerstörung, ein andermal eine sichtbare Täuschung — finden wir Charlotte im Liegestuhl, das Haar offen, und in den Augen dieser Blick.

Diesem Bild ist etwas sehr Großes eigen, etwas, auf das ich den Finger zu legen versuche. Eine Art Wahrheit, die nicht, wie der geschundene Körper des geschlachteten Ochsen und wie brutal auch immer, einen Anspruch auf Ewigkeit erhebt, die aber auch nicht, wie das Selbstporträt, eine ist, die jene rüdidige menschliche Banalität hintertreibt, die Lügen, die wir uns selbst erzählen. Charlotte in ihrem Liegestuhl, Charlotte mit diesem überlegenen Blick in den Augen. Keine Offenbarung, sondern völlige Transparenz. Der Moment einer starken Verbindung — nicht mehr und nicht weniger —, der Moment, in dem jemand gesehen wird. Und dieser jemand ist nicht sie. Es ist derjenige, der sie anblickt.

Kristian Vistrup Madsen ist ein dänischer Autor, der in Berlin lebt. Er hat in einer Reihe internationaler Magazinen wie *Artforum*, *The White Review* und *Harpers* publiziert. 2021 ist sein Buch *Doing Time* Floating Opera Press erschienen.

Lovis Corinth

3

Surplus Edition, 2017
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 2017

Holz, Kunststofffolie,
Reißzwecken
38 × 38 cm
Inv.-Nr. A-1340 WKV



Seit über drei Jahrzehnten schon setzt sich Tom Burr in seinen Skulpturen, Collagen, Fotografien und Texten mit Ortsspezifität, dem Ineinanderfließen privater und öffentlicher Räume, Restriktionen im urbanen Raum sowie mit queerer Geschichte auseinander.

Neben Verweisen auf die institutionskritischen Ansätze der 1960er- und 1970er-Jahre macht sich Burr auch das Formenvokabular der *Minimal Art* zunutze, indem er diese — nur vermeintlich neutralen und referenzlosen — Formen und Materialien mit einer ganzen Reihe von Konnotationen auflädt, die sich oftmals mit der Emanzipation von Subkulturen oder Details seiner eigenen Biografie beschäftigen. Kind der 1960er-Jahre in New Haven, nahe am Campus der Yale University aufgewachsen, verarbeitet Burr architektonische Einflüsse, wie etwa den damals vorherrschenden Baustil des Brutalismus, Ikonen aus Musik, Literatur und Politik, sowie Künstlerpersönlichkeiten, in deren Nachfolge er sich betrachtet.

Diese Arbeitsweise einer kontextuell aufgeladenen Kunstproduktion, die das historische und soziale Umfeld miteinbezieht, hat Tom Burr in den 1990er-Jahren vor allem in den USA höchst populär werden lassen. So verwies er 1995 mit der Reihe der *42nd Street Structures* auf die vom damaligen Bürgermeister Rudolph Giuliani initiierten städtebaulichen und gesetzlichen Veränderungen rund um den Times Square in New York. Auf diese heftig umstrittenen und als „Disneyifizierung“ bezeichneten Maßnahmen reagiert Tom Burr u.a. mit einer Reihe von Skulpturen aus Sperrholz und in minimalistischer Formensprache, die sich als Verweis auf jene, nun verbotenen, Videokabinen in den Sexshops und Pornokinos des künstlich bereinigten Bezirks entpuppen.

Eine Arbeit aus dieser Serie der *42nd Street Structures* war meine erste Begegnung mit dem Künstler. Das Kölner Museum Ludwig hatte 2007 unter dem Direktor Kasper König die *Video Booths* von Burr angekauft. Ich war Studentin, Praktikantin und Fangirl, schrieb daraufhin meine Magisterarbeit über Tom Burr. Zehn Jahre später, 2017, sollte ich mit Tom Burr und Kasper König in Münster zusammenarbeiten an einer Einzelausstellung sowie einem Werk für die *Skulptur Projekte*.

In diesem Zusammenhang produzierte Burr für den Westfälischen Kunstverein diese Jahresgabe, ein formaler Verweis auf seine Arbeit *New Haven 1963*, die er für seine Einzelausstellung im Kunstverein entwickelt hatte. Mit *Benz Bonin Burr*, einer Kooperation mit der Kölner Künstlerin Cosima von Bonin für die parallel stattfindenden *Skulptur Projekte*, war auch der öffentliche Raum, dessen Gestaltung, Vereinnahmung und Verteidigung wieder Thema.

Kristina Scepanski studierte Kunstgeschichte, Englische und Deutsche Philologie in Köln und gelangte über Düsseldorf und New York nach Münster, wo sie von 2013 bis 2024 den Westfälischen Kunstverein leitete.

Tom Burr

4

*Stilleben mit Glas und
Früchten, um 1850*



Öl auf Leinwand
31 × 26 cm
Inv.-Nr. 261 WKV

Ein mit einem Tuch bedeckter Tisch, darauf ein Teller mit Glas und Früchten: Fast vollständig füllen die vor- und nebeneinander arrangierten Gegenstände das kleinformatige Bild aus. Vor dem dunklen Hintergrund zeichnen sie sich in ihrer Farbigkeit und unterschiedlichen Materialität deutlich ab.

In der Darstellung von Alltagsgegenständen, Früchten und Speisen zeigten Künstler:innen malerische Raffinesse, während Motive und Darstellungsformen von sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexten erzählen. Für die Betrachtung von Charlotte Flamm's Stilleben hat der Produktions- und Rezeptionskontext des 19. Jahrhunderts besondere Relevanz, da Künstlerinnen in einem von Männern dominierten Kunstbetrieb nur begrenzt Gelegenheit hatten, gleichberechtigt tätig zu sein.

Über Flamm und ihr Werk ist wenig bekannt. Als Schwester des Malers Albert Flamm und als mutmaßliche Privatschülerin des für Stilleben bekannten Johann Wilhelm Preyer zählt sie zum Kreis der Düsseldorfer Malerschule. Hier wurden Frauen erst 1920 offiziell zum Studium zugelassen und waren zuvor auf Privatunterricht angewiesen. Stilleben galten in akademischen Kreisen als niedrigste Form künstlerischer Leistung und als das akzeptabelste weibliche Tätigkeitsfeld. Malerinnen fanden hier die Möglichkeit, künstlerisch aktiv zu sein und Anerkennung auf dem Kunstmarkt zu erlangen. Denn beim Publikum waren Stilleben sehr beliebt. Lokale Zeitungsnotizen aus Flamm's Lebzeiten und wenige aktuellere Auktionskataloge verweisen darauf, dass ihre Arbeiten gelegentlich ausgestellt, verlost oder versteigert wurden. Das Gemälde, das 1887 durch einen Nachlass in die Sammlung des Westfälischen Kunstvereins gelangte, unterscheidet sich deutlich vom Stil Preyers, der hingegen in anderen Fruchtstilleben der Künstlerin erkennbar wird. Eine eigenständige Analyse ihres Werks und künstlerischen Entwicklung fehlt bislang.

Seit Ende des 20. Jahrhundert bekommen Künstlerinnen zunehmend Aufmerksamkeit im kunstwissenschaftlichen Diskurs und in Ausstellungen, die eine weitere Aufarbeitung bisher unbekannter Werke wie von Charlotte Flamm in Aussicht stellen. Die anhaltende Benachteiligung von Frauen im Kunstbereich bleibt dabei ein wichtiges Themenfeld.

Miriam Lowack ist Kunst- und Literaturwissenschaftlerin.

Sie arbeitet als freie Autorin, konzipiert Projekte an der Schnittstelle von Kunst und Gesellschaft und unterstützt NGOs und Kulturprojekte in der Entwicklung von Kommunikationskonzepten.

Charlotte Flamm

5

April, 1964



Öl auf Leinwand
165 × 135 cm
Inv.-Nr. 2484 WKV

Unterwegs im Westfälischen Kunstverein, mit dem Kritiker Georg Imdahl: Eine Schenkung Dr. Elmar Rolfes hatte die Sammlung des Hauses mit Walter Stöhrers Gemälde *April* von 1964 bedacht, aus diesem Anlass wurde es gezeigt. Damit hatte unser Besuch allerdings nichts zu tun, wir drehten in anderer Absicht eine Runde — und plötzlich taucht dieses Bild auf. Imdahl klappte spontan, im Stile eines kunstkritischen Drive-by-Shootings, den „Pistolenfinger“ aus — und feuerte aufs Bild zeigend die mündliche Kürzest Rezension ab: „Gutes Bild!“

Warum hat sich mir dieser En-Passant-Moment so eingepägt? Nun — einen halben Schritt hinterdrein hatte das Gemälde meinen Blick bereits ebenfalls eingefangen und eine gute Sekunde bevor Imdahls Urteil an mein Ohr drang, drängte es sich mir selbst, tatsächlich in identischen Worten, auf: Gutes Bild!

Derlei Bewertungsfreude hat nicht eben Konjunktur, es macht aber natürlich Spaß, sich leidenschaftlich und parteiisch wie der einst Charles Baudelaire und unhintergebar überzeugt wie Clement Greenberg ins Geschirr zu werfen.

Wie sieht ein gutes Bild, das sich so unmittelbar als gelungen darstellt, denn aus? — Stöhrer lässt einen dynamischen Pinselzug senkrecht nach unten sausen, einem Faustschlag gleich. Pariert wird der Vorstoß von einer ruhig daliegenden Malspur in der Waagerechten. Vermittelnde Farbigkeit befriedet die aufeinanderprallenden Richtungskräfte: beide Schwünge in Grau. Jene Komposition aus Kollision und Kommunikation setzt den Ton einer unauflöslich schwingenden Grundspannung, die Stöhrer weiter auspendelt: Das Grau führt in der waagerechten Bewegung ein Blau mit, in der senkrechten ein Rot; eine Fußnote in kalt-warm, wenn man so will. Die dominierende Präsenz der Grundfarben — Rot, Gelb, Blau — bricht er am Schwarz-Weiß, schlankes Linienwerk kreuzt breitbrüstige Malerei, fließende Farbfläche konterkariert er mit Text. Dem Linksherum eines Pinselschwungs steht das Rechtsherum eines anderen gegenüber. Diese widerstreitenden Impulse steigern sich unauflösbar immer wieder neu aneinander — zu einem steten Muskelspiel, das, mit einem Ausstellungstitel seines Kollegen Dieter Krieg gesprochen, „gut für die Aug'n“ ist.

Tatsächlich bekam Walter Stöhrer just in jenem Jahr, in dem er *April* malte, den Deutschen Kritikerpreis verliehen. Es muss also, aller Kontingenz etwaiger Kriterien zum Trotz, was dran sein — Chapeau Walter Stöhrer: Gutes Bild!

Jens Bülskämper ist freier Kunstkritiker in Münster. Studium der Kunst und Kunstpädagogik an der Kunstakademie Münster, Bauhaus-Universität Weimar und Universität der Künste Berlin.

Walter Stöhrer

6

Kreuzaltarretabel aus dem
St. Paulus-Dom in Münster,
1540

Baumberger Sandstein
260 × 225 cm
Inv.-Nr. D-455 WKV



Das Relief ist ein Szenarium, an dem nichts wirklich echt ist. Einem bekannten Wissenschaftsphilosophen liegt die folgende Zuordnung zu Grunde: Es gibt Welt Eins, in der die Oberflächenebene die gesamte Struktur untermauert. Oft ist diese Oberfläche flach und unauffällig und verschwindet somit. Dann gibt es Welt Zwei, das Relief selbst — die feinflächige Modellierung der Vertiefung, die der flachen Urwelt unmögliches Leben entlockt und die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen mit verschiedenen Graden von (Melo-)Dramatik, emotionalem Flehen und Beschwörung fesselt. Diese Stimulationen richten sich in der Regel nach den verschiedenen Graden der Wahrnehmung der Formen — vom Flachrelief oder sogar vom versenkten Relief bis zum Hochrelief –, die uns durch die Kraft der Einbindung in diesen dramatischen Formensumpf führen. Diese Welt ist mit Ornamenten und Illusionen dekoriert, die auch im flüchtigen Raum der Wahrnehmung und Ästhetik existieren. Die letzte ist Welt Drei, in der die Ideen entstehen — der Bereich der Geschichte, der Fantasie, der Mythologien, die oft das Medium des Reliefs prägen, die das Leben durch Übertreibung, Fremdheit und Metapher in eine andere Welt versetzen sollen — eine eingebettete Irrealität.

Offensichtlich ist der Prozess der Kreuzigung und der darauffolgenden Auferstehung Christi wie die Erhöhung eines Reliefs selbst — da bei beiden der materielle Körper zurückgelassen wird und der symbolische Körper bestehen bleibt — ein unübersehbares mysteriöses Paradox. Mystische Zustände eignen sich gut für die zerbrechliche Körperdarstellung des Reliefs — ein Verweis auf dessen Fragilität, von der wir wissen, dass sie verletzlich und doch zeitlos ist. Diese Metaphern sind wie für das Medium gemacht, sie werden aus den toten Wucherungen der materiellen Realität geboren und drängen nach außen in den Bereich des Sinns, um dann durch Handlung und Erfahrung wieder in die Realität zurückgeführt zu werden: Einige Beispiele sind das Erscheinen des Mäzens (Adolf von Bodelschwingh) oder wie lebensecht eine Art Existenzialismus aus dem Jahr 1500 auf die trauernden Mienen der Menschen übertragen wird.

Der Vorteil des Reliefs liegt jedoch darin, dass es immer schon in komplexen Situationen eingesetzt wurde, in denen ein flaches Bild ohne tiefe Textur nicht ausreichte, eine freistehende Skulptur jedoch kein grundsätzliches Motiv im Raum ausarbeiten konnte. Das macht das Relief zu einem eher intellektuellen Medium, in dem die Semantik formalisiert ist, die aber auch wiederum von der Empfindsamkeit eines Autors verdrängt werden kann — was sich hier durch Brabenders einfühlsame und gesellige Art ausdrückt.

Taslina Ahmed ist eine deutsch-britische Künstlerin, die in Berlin lebt. Sie stellte 2023 im Westfälischen Kunstverein unter dem Titel *Canvas Automata* 18 texturierte abstrakte Gemälde aus, die mit rein digitalen Mitteln hergestellt wurden.

Johann Brabender

7

Self-Portrait, 1993
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1993

Offset-Lithografie mit Pastell
28 × 38 cm
Inv.-Nr. C-24401 WKV



Bei Nam June Paiks Lithografie *Self-Portrait* (1993) handelt es sich um kein Selbstporträt im offensichtlichen Sinn. Vielmehr ist darauf ein Bild von George Maciunas reproduziert, dem Gründer der Fluxus-Bewegung, der in Paiks Karriere eine wichtige Rolle spielte. Die beiden lernten sich kurz nach Maciunas' Umzug von New York nach Wiesbaden kennen, wo er als Grafikdesigner beim United States Air Force Exchange arbeiten sollte. „Maciunas schrieb Mitte 1961 in Europa zunächst drei Personen an: den Dichter Hans G. Helms, den Komponisten Sylvano Bussotti sowie mich“, erinnerte sich Paik 1990. „Helms und Bussotti ignorierten diesen mysteriösen Amerikaner, und ich war der einzige, der ihm antwortete. Sein Brief war auf teurem rotem Reispapier mit einer IBM Executive [Schreibmaschine] getippt. Der Rest ist Geschichte.“

Paik wurde eines der ersten Fluxus-Mitglieder, spielte Konzerte und veröffentlichte im Rahmen von Maciunas' ehrgeizigem Programm intermedialer Publikationen, bestehend aus Multiples, Büchern, Filmen und einer Zeitung. Dennoch war ihre Freundschaft brüchig. Zeitweise wurde Paik sogar aus der Fluxus-Gemeinde „exkommuniziert“. Nichtsdestotrotz hatte die Verbindung Bestand. Paik sollte zusammen mit Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf kurz nach Maciunas' Tod an Pankreaskrebs 1978 *In Memoriam George Maciunas: Klavierduett* aufführen.

Bei der Abbildung in Paiks Druckwerk handelt es sich um ein Standbild aus Jonas Mekas' Film *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992). Maciunas und Mekas hatten sich schon in den 1950er-Jahren in den litauischen Emigrant:innenkreisen New Yorks kennengelernt. Mekas baute, während Maciunas für Fluxus Konzerte und Publikationen organisierte, ein Distributionsnetzwerk für den amerikanischen Underground-Film auf. In einem Essay aus dem Jahr 1992 führte Paik folgende Gemeinsamkeiten der zwei Litauer auf: „1. eine Kombination aus Devianz und Humor, wie ein Frosch, 2. eine Kombination aus extremem Fatalismus und extremem Optimismus, 3. eine Kombination aus einem Lachen und Resignation.“ Hier findet sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Grund für Paiks Entscheidung, diese Lithografie von Maciunas als Selbstporträt zu titulieren: An sich selbst erkannte er jene Charakterzüge ebenso. Aus Paiks Beobachtungen erschließt sich zudem, warum er das Bild mit einem orangenen, aus Papier ausgeschnittenen Frosch versah. Er schreibt: „George Maciunas wollte als Frosch wiedergeboren werden — als das ökologisch vernünftigste aller Lebewesen.“ In Paiks Druckwerk geht Maciunas' Wunsch in Erfüllung.

Colby Chamberlain unterrichtet Kunst und Theorie am Cleveland Institute of Art. Sein Buch *Fluxus Administration: George Maciunas and the Art of Paperwork* erschien 2024 bei University of Chicago Press.

Nam June Paik

8

*Stilleben mit Vogelnest und
Blumen, 1752–1792*

Öl auf Eichenholz
39,2 × 30,2 cm
Inv.-Nr. 137 WKV



Margarethe Elisabeth König war offenbar eine versierte und begeisterte Blumenmalerin, doch Vögel waren anscheinend weniger ihr Metier. So leuchtet ein üppiges Blumenbouquet im rechten Bildvordergrund mit Damaszenerrosen, Gelben Schmuckkörbchen, Falschem Jasmin, einer Dahlie und Prunkwinden, während sich im Hintergrund eine Ackerwinde stilvoll um einen Ast rankt. Auf diesem sitzt ein Vogel, der mit etwas Fantasie als Buchfinkenweibchen angesprochen werden kann. König hat bei der Gefiederfarbe weit weniger „nach der Natur“ gemalt als bei den sorgfältig ausgearbeiteten Blumen, und auch der unnatürlich überstreckte Hals des Tieres lässt auf ein fehlendes Vorbild schließen. So schaut der Vogel etwas angestrengt nach unten auf sein Nest mit Gelege, das er — untypisch für Buchfinken — auf dem Boden gebaut hat.

Das Licht fällt von links auf die Szenerie, streift die Brust und die Armdecken des Buchfinks, sammelt sich auf den Blumen und erhellt seltsamerweise den kahlen Waldboden unmittelbar vor dem Nest. Die Leerstelle gibt Raum für Spekulationen über die Komposition, in der sich Blumenstilleben, Tierdarstellung und Waldstück zwar nicht naturgetreu, doch in gewissem Sinn natürlich, unaufdringlich verbinden. Vielleicht orientierte sich König damit am bürgerlichen Ideal der Aufklärung, das die Einfachheit und Natürlichkeit propagierte.

Eventuell war sie sich der überkommenen Symbolik des Buchfinks in der Malerei bewusst, wobei es jedoch vor allem die Männchen mit ihrem auffälligen Gefieder sind, die als Symbol der Seele, der Passion Christi oder als Sinnbild der Erziehung der Jugend zur Tugend dienen. In Natura sind es aber die Buchfinkenweibchen, die das Nest bauen, brüten und den größeren Teil der Brutpflege übernehmen, das heißt metaphorisch gesprochen die „Jugend zur Tugend“ führen. So setzte die Malerin das zwar weniger prominente dafür jedoch aktivere Geschlecht ins Bild.

Als Künstlerin des 18. Jahrhunderts wusste König, was es heißt, nicht gesehen zu werden. Ihr Eintrag fehlt bis heute in den gängigen Künstler:innenlexika, es ist nach jetzigem Kenntnisstand nicht klar, bei wem sie gelernt hat oder ob sie ihren Lebensunterhalt durch ihre Kunst finanzieren konnte. Schließlich wurde sie mit der Ausmalung von mehreren Supraporten im Münsteraner Schloss beauftragt und man würde annehmen, dass dies wenigstens zu einiger lokalen Bekanntheit geführt hätte. Immerhin befinden sich drei ihrer Werke im Besitz des Westfälischen Kunstvereins in Münster und werden dem LWL-Museum für Kunst und Kultur als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.

Gudrun Püschel arbeitet vorzugsweise im Museum, mit Abstechern ins Lektorat und in die Wissenschaft. Als Freizeit-Ornithologin hält sie Vögel in der Kunst für ein unterschätztes Motiv und freut sich über jede avifaunistische Entdeckung im Bild.

Margarethe König

9

Panta Rhei, 1969
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1969

Siebdruck auf Papier
62,1 × 66,1 cm
Inv.-Nr. C-487 WKV



Der titelgebende Aphorismus *Panta Rhei* ist eine Verkürzung von Heraklits Flusslehre und lässt sich aus dem Altgriechischen mit „alles fließt“ übersetzen. Er betont, dass die Welt — und alles in ihr — immerzu in Bewegung und im Werden ist. Nichts steht still, alles ist unablässiger Veränderung unterworfen. Ein Gedanke, der sich auf Tess Jarays gleichnamigen Siebdruck aus dem Jahr 1969 übertragen lässt: Immer zwei pastellfarbene, geometrische Körper kommen hier zu Paaren zusammen, bilden so ein Muster und scheinen vor ihrem Hintergrund über das Blatt zu fließen.

Ebenjene gänzlich eigene Bildsprache entwickelte Jaray bereits in den 1960er-Jahren, inspiriert durch Begegnungen mit der italienischen Renaissance und der Architektur des Nahen Ostens. 1937 in Wien geboren, war die Familie 1938 gezwungen aufgrund ihrer jüdischen Herkunft nach Großbritannien zu migrieren. Entsprechend erlangte Jaray dort große Beachtung sowohl als Künstlerin als auch ab 1968 als erste weibliche Dozentin an der Slade School of Fine Art in London. Auf Einladung des damaligen Direktors des Westfälischen Kunstvereins Friedrich Heckmanns entwickelte Jaray eine Edition zu den Jahresgaben 1969. Dies ist insofern besonders, als die Künstlerin selbst nie in einer Ausstellung im Kunstverein vertreten war. Somit steht sie stellvertretend für einige Künstler:innen, die in Unabhängigkeit zur Ausstellungspraxis und aufgrund persönlicher Vorlieben und Bekanntschaften eingeladen waren, Jahresgaben zu produzieren und über diese schließlich in die Sammlung des Westfälischen Kunstvereins überführt wurden.

Obgleich ihr Werk Berührungspunkte zu Minimalismus, Abstraktion oder der Op-Art aufweist, entzieht es sich einer formalen Kategorisierung: Stattdessen entwickelt sie Räume zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, welche durch den prägnanten Einsatz von Farbe, Wiederholungen und Leerstellen charakterisiert sind. Durch Experimente mit Linie, Geometrie, Mustern und Farbigkeit entstehen abstrakte gemalte Räume, als wären sie selbst architektonische Strukturen wie Säulen, Fenster, Arkaden oder islamische Deckenmalerei. Kurz: Bekannte Architekturelemente von syrischen Moscheen bis hin zu gotischen Kathedralen.

Jana Peplau kümmert sich um die Ausstellungsorganisation und künstlerische Produktion im Westfälischen Kunstverein. Zusammen mit Jana Bernhardt realisierte sie das Jahresprogramm des FAK23, kuratierte diverse Ausgaben der Reihe RADAR und war als Projektleitung an FLURSTÜCKE 2024 beteiligt.

Tess Jaray

10

Blumenstilleben,
1764–1774



Öl auf Eichenholz
45,7 × 33,0 cm
Inv.-Nr. 133 WKV

Gertrud Metz

Dass sich nur wenige Informationen über die 1746 in Bonn geborene Blumenmalerin Gertrud Metz finden lassen, überrascht aus kunsthistorischer Perspektive nicht. Wie vielen Künstlerinnen wurde ihr nicht das gleiche Talent wie den männlich gelesenen Kollegen zugeschrieben und ihre Arbeiten sowie ihre Biografie daher weniger gründlich erforscht. Unterrichtet wurde Metz zunächst gemeinsam mit ihrem Bruder von ihrem Vater Johann Martin Metz, ebenfalls ein Künstler, bevor sie ihr Studium an der Kunstakademie Düsseldorf fortsetzte — ein Karriereweg, der vielen Frauen und Personen, die als Frauen gelesen wurden oder sich dem weiblichen Geschlecht zugehörig fühlten, verweigert wurde.

Wenngleich auch Metz' Vater bereits Stilleben malte, ist nicht ungewöhnlich, dass sie sich als Frau dieser Gattung zuwendete. Zumeist ausgeschlossen vom Studium nach dem nackten, menschlichen Körper — welches jedoch die Grundlage der Historienmalerei war — blieben Frauen häufig nur die weniger angesehenen Genres Porträt- und Stillebenmalerei.

Metz' *Blumenstilleben*, das vormals auch den Titel *Allegorie des Frühlings* trug, zeigt ein üppiges Blumenbouquet aus Rosen, Narzissen, Lilien und Mohn, deren Blüten bereits zu welken beginnen. Vor der Vase findet sich zudem eine Schnecke mit Haus und ein Vogelnest mit Eiern, von denen eines zerbrochen außerhalb des Nestes liegt. Die Symbole des Frühlings, die auf das Erblühen, Erwachen (vielleicht sogar eines neuen Lebens) und Fruchtbarkeit deuten, kehrt die Künstlerin mit ihrem Gemälde um.

Aus heutiger Perspektive lässt sich vieles hier auf die Position von Künstlerinnen und Frauen in der Frühen Neuzeit deuten. So mussten Künstlerinnen, wenn ihnen eine gute Ausbildung überhaupt zuteilgeworden war, mit der Heirat oft ihren Beruf aufgeben. Heirateten sie nicht, blieb ihnen das „unfruchtbare“ Leben einer „alten Jungfer“. Es galt also die Entscheidung „Kind oder Karriere“. Eine Frage, die noch heute viele Frauen beschäftigt, da noch zu häufig die Betreuungssituation und die Karrierechancen nach der Elternzeit dem „und“ im Wege steht. Doch auch eine Heirat bedeutete — und bedeutet auch heute — nicht gleich Familienglück: Durch hygienische Missstände und den damaligen Stand der Medizin war die Wahrscheinlichkeit einer Fehlgeburt sehr hoch; die Säuglings- und Kindersterblichkeit lag bei etwa 50 Prozent. Heute hat etwa jedes siebte Paar einen unerfüllten Kinderwunsch, wenngleich die Ursachen sich geändert haben.

Ob Metz verheiratet war, ist nicht überliefert — jedenfalls ist keine Änderung ihres Nachnamens bekannt.

Anna Luisa Walter ist Kuratorin für Moderne Kunst am LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Sie erforscht insbesondere Künstlerinnen und deren Werk, sowie die Porträtmalerei vom 17. bis zum 20. Jahrhundert.

Quelle, 1962
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1962

Farbholzschnitt auf Papier
57 × 88 cm
Inv.-Nr. C-438 WKV



Im Flur meines Elternhauses hing, solange ich dort wohnte, eine einzelne Grafik an der Wand, gut sichtbar und aufgrund der Strahlkraft der Farben unübersehbar. Bei der Durchsicht der Sammlung des Westfälischen Kunstvereins erkannte ich das fast vergessene Bild wieder: Es handelte sich um einen Holzschnitt von Helmut Fiebiger, den der Verein seinen Mitgliedern 1957/58 als Jahresgabe angeboten hatte; der Name des Künstlers war mir völlig unbekannt.

Deutlich mehr Raum nimmt in meiner Erinnerung HAP Grieshaber ein, von dem der Kunstverein 1962 ebenfalls einen Holzschnitt als Jahresgabe auflegte. Das für seine Kunst typische Blatt zeigt stark konturierte Formen, von dynamischen Schnittlinien belebt, die wie Schriftzeichen auf dem Papier stehen und sich zu einer figürlichen Szene zusammenschließen. Grieshabers Grafiken, Plakate und Bücher kannte ich von Besuchen bei meinen Großeltern, die wie er in Reutlingen lebten, ihn persönlich kannten und gelegentlich davon erzählten. Noch bevor ich begriff, wie eminent politisch seine Kunst war, erlebte ich dort, dass sie Anlass für Gespräche und gemeinsame Erfahrungen sein konnte.

In der Rückschau auf die junge Bundesrepublik, die längst Gegenstand der Zeitgeschichte ist, verbinden sich diese frühen künstlerischen Eindrücke mit einem historischen Neuanfang: Für große Teile der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft gehörte der Umgang mit Kunst und Kultur zu einem beschützten und erfüllten Leben, wie es damals wieder möglich schien, dazu — als persönliches Bedürfnis und kulturpolitisches Ziel. Daraus ergab sich die Bedeutung der Jahresgaben. Dank ihrer günstigen Preise konnten auch Mitglieder mit begrenzten finanziellen Möglichkeiten Werke moderner bzw. zeitgenössischer Künstler:innen erwerben.

HAP Grieshaber hat der Kunst stets einen gleichermaßen persönlichen wie gesellschaftlichen Wert zuerkannt; am deutlichsten zeigt sich das in seiner Entscheidung, den Holzschnitt auch für die Veröffentlichung seiner Werke in größeren Auflagen zu nutzen. Wenige Wochen nachdem HAP Grieshaber im Westfälischen Kunstverein mit einer Einzelausstellung zu Gast war, erinnerte er im Oktober 1963 in einer Rede vor Ausstellungsbesucher:innen in München daran, „dass wir noch vor kurzem ohne Kunst in Deutschland gelebt haben. [...] Wahrscheinlich gibt es keine Bildung zur Kunst hin. Jeder Mensch muss eine künstlerische Präsenz in sich finden dürfen. Gibt es keine Kunst der Gegenwart, dann gibt es auch keinen Weg zu ihr.“

Hans-Jürgen Lechtreck ist seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Museum Folkwang. Er kuratierte u. a. Ausstellungen mit Lothar Baumgarten, Gerhard Richter, Hans Josephson und Keith Haring.

HAP Grieshaber

12

*Heilige Odilia,
Heilige Dorothea, 1410*



Rechter und linker Flügel
eines Tabernakels (?)
Tempera auf Eichenholz
Je 94,5 × 27,7 cm
Inv.-Nr. 2 WKV, 3 WKV

Die Bezeichnung als B-Seite qualifiziert viele Dinge meist als zweitklassig, denn es gibt dann doch immer noch etwas, was besser ist: die A-Seite. Bekannt ist dieses Phänomen vor allem aus der Musik, insbesondere bei Vinyl. So heißt es etwa bei Wikipedia dazu: „Die B-Seite ist die Rückseite eines Tonträgers im Single-Format aus der Zeit der Schallplatte. Auf der A-Seite befand sich das Hauptstück, auf der Rückseite ein zusätzliches Stück. [...]“.

Schaut man aber einmal genauer hin, so findet sich diese Begebenheit auch in der Kunst: Conrad von Soest malte 1410 die beiden Heiligen Odilia und Dorothea auf Eichenholztäfelchen, um damit — mutmaßlich — einen Schrein zu schmücken, der eine silberne Marienfigur in der Kirche der Augustiner-Chorfrauen St. Walburgis in Soest enthielt. Der Künstler sparte nicht an Prunk: So leuchtet der goldene Hintergrund beider Figuren bis heute seine Betrachtenden an. Nach etwa 50 Jahren änderte sich der Verwendungszweck der beiden Tafeln. Sie wurden nun zu Türen eines Behältnisses zur Hostienaufbewahrung und die prachtvolle Seite mit den beiden Heiligen schaute fortan nach innen. Nun musste für die Zeit der geschlossenen Türen eine Bemalung der bisher unbemalten Seite her, eben die B-Seite. Um 1460 schuf ein uns heute unbekannter, vielleicht aus Westfalen stammender Künstler für die Rück- und dann gewissermaßen Vorderseite die Darstellung der Gregorsmesse. Dieses Bildthema der christlichen Ikonografie zeigt Papst Gregor I., wie ihm bei der Feier der Heiligen Messe Christus als Schmerzensmann leibhaftig erscheint; seine Leidenswerkzeuge umgeben ihn dabei. Oftmals sind auch die Wundmale Jesu Christi sichtbar. Mitte des 15. Jahrhunderts war diese Form der Darstellung schwer in Mode.

Von der künstlerisch absolut hochwertigen Arbeit Conrad von Soest ließ sich unser unbekannter Maler der B-Seite bei seinem Beitrag aber weder inspirieren noch sonderlich beeindruckt. Stattdessen findet sich hier eine volkstümlich-derbe Malerei, in ihrer Ausführung eher handwerklich denn künstlerisch, weniger Idealismus dafür viel mehr Realität.

Wirken die Darstellungen der Heiligen Odilia und Dorothea mehr als 600 Jahre nach ihrer Entstehung fast makellos, kann man dies von der Rückseite nicht behaupten, sie weist zahllose Beschädigungen auf. So ist die bemalte Fläche stark verschrammt, nicht alle der dargestellten Personen sind noch einwandfrei erkennbar. Zugleich stellt diese B-Seite jedoch ein authentisches Kunstwerk des 15. Jahrhunderts dar und zeigt den Erhaltungszustand ohne sonderliches Zutun von konservatorischen Maßnahmen. Allein aus diesem Grund hat diese Rückseite es verdient, mehr zu sein als eine bloße B-Seite. Vielmehr ist es ein Gewinn, heute stets beide Seiten betrachten zu können. Eigentlich ist es eine Doppel-A-Seite, die Beatles habe es vorgemacht!

Sarah Siemens ist Historikerin und Kunsthistorikerin mit einem Faible für alles, was die Geschichte nach 1945 betrifft.

Conrad von Soest

13

Selbstbildnis, 1813



Öl auf Eichenholz
43,1 × 34,4 cm
Inv.-Nr. 147 WKV

Johann Christoph Rincklake

Das Selbstporträt bildet eine besondere Spezies. Der Künstler als *Subjekt* und als *Objekt* der Darstellung. Beides verwickelt sich zwangsläufig in selbstreflexive, philosophische Spiegelungen. Ein suchender, forschender, ein fast skeptischer Blick aus dem Bild. Er tritt etwas angestrengt zwischen der gesenkten Stirn und dem herzförmigen Mund hervor, der etwas Trotziges und doch auch Sinnliches hat. Sein Blick ist alles andere als selbstsicher oder ruhend, der Hintergrund dunkel und undefiniert, das blonde Haar schon etwas schütter. Ein hoher, schwarzer Kragen reicht bis ans rechte Ohr. Es ist die Aufgabe und das Faszinosum des Porträts, den lebendigen Blick einzufangen und zu bannen, zumal in einer Zeit vor der Erfindung der Fotografie. Wer ist diese Person? Bin das ich? Bin ich es wirklich? Der Umstand, dass dieses letzte Selbstporträt wenige Wochen vor Rincklakes Tod entstand, lädt das Bild und die Fragen, die zur Zeit seiner Entstehung etwas Flüchtiges mit sich führen, existenziell auf. Doch das ist nur die eine Seite. Denn des Malers Blick geht aus dem Bild und trifft uns in einer ganz anderen Zeit. Wenn sich nicht nur die Frage nach der eigenen Person in dem auf den Betrachter gerichteten Blick fängt, dann mag die Zeitgeschichte einen anderen Teil zu diesem Gemälde beitragen. Die Dekade vor seiner Entstehung wechselhaft zu nennen, ist eine Untertreibung.

1802 besetzen preußische Truppen unter General von Blücher die Stadt. 1803 wird mit dem Reichsdeputationshauptschluss das Fürstbistum Münster aufgelöst. Die napoleonische Zeit von 1805 bis 1813 ist gekennzeichnet durch Krieg, militärische Besatzung und Fremdherrschaft. Von 1802 bis 1813 muss Münster den Wechsel von Staatszugehörigkeit und Landesverfassung fünfmal vollziehen. 1806 waren die Truppen von Napoleon in Münster eingezogen, die Stadt wird ins französische Kaiserreich einverleibt und zur Hauptstadt des Departements Lippe. 1813 rücken erneut preußische Truppen ein, bei Leipzig findet die Völkerschlacht statt, die bis dahin größte kriegerische Auseinandersetzung

der damaligen Welt und beendet die Vormachtstellung des französischen Kaisers, der Europa in Atem gehalten hatte. Der Wiener Kongress spricht Westfalen dem Königreich Preußen zu und Münster wird Hauptstadt der Provinz Westfalen. Darf, ja kann Rincklakes Blick in die Welt und auf sich selbst von seiner Zeit abgelöst werden? Die Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1872 ist noch gute 60 Jahre entfernt, die Gründung des Westfälischen Kunstvereins noch knappe 20 Jahre. Im selben Jahr, als der Kunstverein das kulturelle Erbe Westfälischer Kunst und Kultur zu bewahren und zu sammeln beginnt, bildet die sogenannte Revidierte Städteordnung von 1831 den ersten Schritt zur Wiedererlangung einer kommunalen Selbstverwaltung in Münster. Damit wird es erst politisch und strukturell möglich eine größere Sammlung mit bürgerlichen Ansprüchen auch für die Öffentlichkeit aufzubauen. Dass die Fotografie vorerst aus dem Kanon der akademischen Künste ausgeschlossen blieb, ist eine Abwehrreaktion, da sie weit mehr als nur eine technische Neuerung darstellte. Auf lange Sicht beschwor sie einen Paradigmenwechsel in den bildenden Künsten, in dessen Folge sich auch die Konventionen des Porträts vollkommen wandelten. Am Vorabend dieses Wandels betrachtet Johann Christoph Rincklake sich und uns mit seinem eindringlichen Blick.

Christian Katti studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Psychologie in München, Berlin und Potsdam. Er war Stipendiat des Getty Grant Program, hat konzeptionell bei der Vorbereitung verschiedener Ausstellungen mitgearbeitet und ist als Lektor und Übersetzer tätig.

Marabu, 1947
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1971

Holzschnitt auf Papier
44 × 24,8 cm
Inv.-Nr. C-596 WKV



Leicht nach vorn gebeugt und mit direktem Blick zum Betrachter zeigt sich die seitliche Ansicht eines stilisierten Afrikanischen Marabus auf weißem Hintergrund, lediglich noch ergänzt um das Monogramm seines Erschaffers Otto Pankok.

Obwohl Pankoks Werke dem Expressiven Realismus zugeordnet werden, der sich stilistisch durch den Einsatz von Farbe und Pinselduktus als wesentliche Ausdrucksmittel auszeichnet, offenbart sich sein umfangreiches druckgrafisches Werk durch eine monochrome und reduzierte Farbpalette. Die körperliche Anmutung des Kropfstorchs, wie der Marabu auch genannt wird, ist durch die harten, schwarzen Linien des Holzschnitts bestimmt, ein beliebtes Ausdrucksmedium des Künstlers. Haltung, Blick und die Reduktion auf wesentliche Attribute evozieren einen nahezu menschenähnlichen Ausdruck und so erinnert der Vogel an die Gestalt eines alten Mannes mit gutmütigem Wesen, was sich in dem Freundlich-Verschmitzten der Mimik offenbart.

Dieser posthum von seiner Frau Hulda mit Bleistift signierte Druck erinnert somit mehr an die Illustration einer Fabel oder Parabel denn an die biologische Darstellung eines großen Vogels. Fast sinnbildlich scheint der Gegensatz der optischen Merkmale des Marabus — ein klobiger Schnabel und nahezu nackter, rosafarbener Kopf und Hals, die ihn zu einem den Menschen nützlichen aasfressenden Abfallbeseitiger machen, sowie seine flauschigen Unterschwanzfedern des Brutgefieders, die in der Modeindustrie heiß begehrt sind.

Äquivalent dazu mutet Otto Pankoks Œuvre an. Einerseits gilt seine Liebe der Darstellung von Natur in all ihren Facetten und andererseits ist er für die politische Dimension in seinen Werken bekannt, in denen er sich primär den leidenden Menschen am Rande der Gesellschaft verschrieb, was auch die Gewalterfahrungen im NS-Staat inkorporiert. So bleibt die Figur des Marabus für das Werk Otto Pankoks auch über seinen Tod hinaus aktuell — realistisch in der Darstellung als unbedingt schützenswertes Tier und Mahnmal einer bedrohten Natur.

Nadia Ismail ist promovierte Kunsthistorikerin und Direktorin der Kunsthalle Gießen. Außerdem berät sie als Fachkuratorin die LBBW beim Ankauf für deren Kunstsammlung, ist Kunstbeauftragte des Landes Hessen für Kunst am Bau-Projekte sowie Lehrbeauftragte an der JLU Gießen.

Otto Pankok

15

Westfälische Landschaft,
1859



Öl auf Leinwand
44 × 56 cm
Inv.-Nr. 299 WKV

Reine Idylle, eine tröstliche Natur, ein Ort, an dem Mensch und Natur im Einklang leben — all das verkörpert dieses Landschaftsbild. Die Farbpalette ist erdig, die Stimmung heimelig, kontemplativ, warm und gemütlich. Nichts in diesem perfekt komponierten Bild ist dem Zufall überlassen. Ein wahrer Sehnsuchtsort.

Noch heute prägen solche Darstellungen unser Bild von der „idealtypischen“ Landschaft und unserem Verhältnis zur Natur. Unsere Wahrnehmung von Landschaft ist erlernt — geprägt durch Malerei und Literatur. Landschaft wird zu einem ästhetischen Vergnügen, das in unserem Kopf entsteht. Obwohl unsere individuelle Wahrnehmung einer schönen Landschaft einzigartig ist, gehören die Malereien der Romantik für viele von uns zum kollektiven Gedächtnis. Auf unseren Spaziergängen durch die westfälische Landschaft gleichen wir das, was wir sehen, mit dem Ideal unserer Vorstellung ab. Bis heute sind Bilder wie die von Michelis tief in unserer Wahrnehmung verankert.

Die romantische Landschaftsmalerei steht auch damals schon in starkem Kontrast zur Realität der industrialisierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Heute werden diese idealtypischen Landschaftsbilder in Reiseberichten auf Instagram, in Werbeprospekten oder auf Stadtmarketingseiten erneuert. Auch sie zeigen uns oft Landschaften, die in dieser Form gar nicht existieren. Störende Elemente wie Straßen oder Baustellen werden bewusst aus dem Bild entfernt.

Mit diesem Verhältnis von Landschaft, Natur und Ästhetik setzte sich Lucius Burckhardt bereits in den 1980er-Jahren auseinander und begründete die Spaziergangswissenschaften. Wichtig erschien ihm, Natur und Landschaft nicht miteinander zu verwechseln, denn sonst verschwinde auch die politische Dimension von Landschaft und Fragen der Ökologie hinter einem ideologischen Schleier. Aktuelle Diskurse und Praktiken in der zeitgenössischen Kunst, der Soziologie oder der Ökologie hinterfragen zunehmend das Verhältnis vom Menschen zum Nicht-Menschlichen. Es entstehen neue Bilder und Geschichten, die alternative Beziehungen zwischen Natur und Mensch erforschen. Ob und welche Auswirkungen das auf unser Bild einer „idealtypischen“ Landschaft hat, bleibt abzuwarten.

Sophia Trollmann ist Kuratorin mit Schwerpunkt auf kulturelle Teilhabe und Kunst im öffentlichen Raum. Im Modell Neue Auftraggeber arbeitet sie als Mediatorin in Brandenburg und Nordrhein-Westfalen.

Alexander Michelis

16

*Homage to the Square:
Protected Blue, 1957*



Öl auf Hartfaserplatte
(Masonit)
76 × 77 × 3 cm
Inv.-Nr. 1278 WKV

Josef Albers

Ein strahlendes, tiefes Blau, umrahmt von zwei matten Rottönen und einem sanften Türkis, bildet das kühl leuchtende Zentrum dieser Huldigung an das Quadrat. Die titelgebende quadratische Regulierung der Form erst brachte Josef Albers ab 1950 die Möglichkeit, die Farbwirkung genauestens zu untersuchen und zum eigentlichen Kern seiner Arbeiten zu machen. Bis zu seinem Tod 1976 entwickelte er über 2000 Werke der Reihe: ein schier unendliches Projekt, dem er sich mit größter Präzision und Hingabe verschrieb. So sah er in der Wandelbarkeit der Farbe, ihrer unstillen Wahrnehmung durch menschliche Sinne auch unsere sich stets wandelnde Wirklichkeit.

Damals wie heute laden uns seine Werke in phänomenologischer Manier ein, unsere Wahrnehmung zu schärfen und offen zu sein für unser Verhältnis zur Umwelt. *Protected Blue* darf hier als Titel programmatisch verstanden werden: die matten Farbtöne scheinen das Blau abzuschirmen, sodass dies ungehindert strahlen kann. Doch abschirmen wogegen? Reagiert das Blau in unserer Wahrnehmung nicht gerade auf das es rahmende Matt? Ausgelagert von den umgebenden Farben, hervorstehend, wirkt es leicht aber dominant, immer in Relation zu Rot und Grün.

Das Gemälde fügt sich ein in eine Reihe von Werken mit ähnlicher Farbpalette, die Josef Albers um 1960 an verschiedene Museen und Ausstellungshäuser in Deutschland und Europa gab, darunter auch der Westfälische Kunstverein. Zu dieser Zeit wandelte sich die Rezeption Albers': Zuvor vor allem als Bauhausmeister, renommierter Kunstlehrer und Hochschulprofessor bekannt, gelangte er nach Ende des Zweiten Weltkriegs zu internationaler Anerkennung seines künstlerischen Werks. Noch heute ragt sein Schaffen heraus. Begriffe wie Op-Art, geometrische Abstraktion oder konkrete Kunst verfehlen seinen Kern, und Albers lehnte sie für sich selbst in Beziehung zu seiner Kunst ab.

Mit dem Westfälischen Kunstverein verband den Künstler eine ganz besondere Beziehung, die bereits weit vor 1945 ihren Anfang nahm. Im Archiv des Vereins ist ein Briefwechsel mit dem Künstler aus dem Jahr 1929 erhalten. Durch den damaligen Direktor Peter Leo lebte der Kontakt zu Josef Albers in den 1950er-Jahren wieder auf. In der Beziehung zwischen Kunstverein und Künstler stechen zwei Begebenheiten besonders hervor: zum einen bot Albers dem Kunstverein 1959 an, seinen kompletten Kunstbesitz in Europa zu verwalten; zum anderen initiierte Dieter Honisch gemeinsam mit Albers 1961/62 die Jahresgabe *Allegro*, ein kleiner Siebdruck in Anlehnung an die Serie *Homage to the Square*, der damals für fünf DM zu erwerben war und dieses berühmte Kunstwerk in zahlreiche Wohnungen brachte.

Monja Droßmann ist Forschungsvolontärin am Josef Albers Museum in Bottrop. Sie studierte Kunst, Englisch, Bildungswissenschaften und Kunstgeschichte in Paderborn und Köln und war u. a. am ZADIK in Köln sowie am DFK Paris tätig.

17

Geflügelstück, 1658



Öl auf Leinwand
82 × 117 cm
Inv.-Nr. 206 WKV

«zwitscher zwitscher»
Der Wind bräunt ja auch!

«kikeriki»
Ein Huhn kann eine Liebe nicht hinter sich lassen. Wie es in der klassischen Methode üblich ist, liegt das Tier auf einem Ottomane und der Hahn sitzt am Kopfende. Ein Raum in einem ruhigen Innenhof, bei geöffnetem Fenster. Das Huhn erzählt wiederholt von seinem Schmerz. Viel Trauer, viel Wert. Der Hahn ist nach vielen Sitzungen, die für ihn in Kreisbewegung verlaufen, nicht mehr ganz bei der Sache.

Da lässt sich eine besonders schöne Taube auf dem Fenster nieder, die seine Aufmerksamkeit erregt. Er beobachtet die Taube und vergisst dabei das Zuhören.

Die Taube fliegt weg und seine Konzentration kehrt zurück.

Er stellt fest, dass es eine bemerkenswerte Veränderung gegeben hat. Aufrecht, mit kräftiger Stimme, sagt das Huhn:

Hosen kann man nicht suchen, sie müssen einen finden!

Der Hahn ist völlig unvorbereitet auf diese Worte.

Es waren nur Sekunden, kaum Zeit, um mehr als ein paar Sätze zu sprechen. Was hatte das Huhn gesagt?

»Ciao!«

Schauen will fokussieren, fragt «Was?»

Sehen zieht vorüber, auf einer unbestimmten Flugbahn, fragt «Wie?»

«kikeriki»

Vögel sind schöner, wenn sie plötzlich landen!

Die Frage ist: Was hören Sie?

«kikeriki»

Ich will es nicht verschreien. Nur wenn das Adlerauge verschwindet, kann das Huhn seine Persönlichkeit zeigen.

«gurr gurr»

Überraschung! Das Huhn hat ebenfalls die Taube gesehen.

«quak quak»

Und «zwitscher zwitscher» du darfst nicht vergessen, der Wind bräunt ja auch!

Beflügelt durch Gedanken von Anne Dufourmantelle, Emily Ogden und Yvonne Rainer.

Inga Krüger, Tochter der Stadt Iserlohn, liebt den Moment, wenn etwas angefangen hat, aber noch nichts passiert ist.

In ihren Performances inszeniert sie analytisch und gleichzeitig humorvoll Sprache als Gewebe von Realität.

Johannes Spruyt

18

*Passerina Noctua/
Nocturna*, 1987

Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1987

Ton, glasiert

25 × 8 × 27 cm

Inv.-Nr. O-1016 WKV



Die von Matteo Thun designte, zwischen 1981 und 1984 von Alessio Sarri Ceramiche hergestellte *Passerina Noctua* ist eine skulpturale Teekanne aus heller Keramik mit Bemalung. Ihr ovaler, scheibenförmiger Korpus mit eingepasstem Dreiecksdeckel erinnert an einen Vogel und liegt auf einem diagonal angeschnittenen, ebenfalls ovalen Sockel. Ein Kreissegment zwischen Korpus und Sockel suggeriert Krallen. Flügel in Form gezackter Dreiecke und ein röhrenförmiger Schnabelausguss vervollständigen den Eindruck eines Gefäßes, das über den Umweg der Abstraktion zum Lebewesen mutiert ist.

Matteo Thun, Mitbegründer der Memphis Gruppe, hat in seinen postmodernen Entwürfen für Vasen und Teeeschirr mehrfach auf das Motiv des Flügels zurückgegriffen und durch gezackte, dynamische Formen Assoziationen an Tierformen evoziert. Die Sonderedition der *Passerina Nocturna* für den Westfälischen Kunstverein aus dem Jahr 1987 zeichnet sich durch runde Flügel, eine silberne glänzende Glasur und goldene Dekorelemente an Sockel und Schwingen aus. Die metallische Anmutung des Korpus verleiht dem Vogelkörper eine futuristische Aerodynamik, das zierliche Goldmuster hingegen lässt an Jugendstilornamente denken.

Sonderlich praktisch mutet diese Teekanne nicht an, das Design von Memphis ersetzte die modernistische Funktionalität allerdings generell durch eine Emotionalisierung der Gestaltung ohne Rücksicht auf Komfort. Geometrische Formen, skulptural zur Geltung gebracht und oft dissonant zusammengefügt, trafen in den Entwürfen der Mailänder Designgruppe auf eine poppig bunte Farbpalette und prägnante Muster, die hochwertige Materialien wie Marmor oder Edelhölz als Muster auf billigem Kunststoff reproduzierten. Matteo Thuns Entwürfe folgten dieser Ästhetik, blieben in ihrer Farblichkeit aber vergleichsweise zurückhaltend. Die Überlagerung verschiedener Stile und ihrer Semantiken, die sichtbaren Kontraste und inszenierten Brüche wirkt hier wie ein elegantes Zusammenspiel aus „high“ und „low“, das ein Faible für Teeeschirr des Art Deco erkennen lässt.

Die als Statussymbol firmierende Teekanne aus Silber, bereits damals avantgardistisch zusammengestaucht und mit ausgreifendem Henkel versehen, wird hundert Jahre später zum Keramikobjekt. An sich eine niedrige Kaste in der Hierarchie des Designs, trumps dieses Modell mit goldenen Flügelchen und Silberanstrich auf: ein Amalgam aus surrealer Metamorphose und materieller Camouflage, eher Vitrinenschaustück als Gebrauchsobjekt.

Vanessa Joan Müller ist Kuratorin und Autorin und lebt und arbeitet in Wien. Sie war Leiterin der Abteilung Dramaturgie an der Kunsthalle Wien, Direktorin des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf und Kuratorin am Frankfurter Kunstverein.

Matteo Thun

19

*Stilleben mit Römer,
Brezel und Mandeln, 1637*



Öl auf Eichenholz
19,3 × 14,6 cm
Inv.-Nr. 905 WKV

Ich möchte Flegel gar nicht als Vorläufer der Abstraktion lesen, gleichzeitig imponiert mir, wie er sich mit diesem Mahlzeitstillleben an die Bruchkante der Figuration schleicht. Das beginnt bereits damit, dass kompositorisch ziemlich dominant eine eigenartige Uniform eingeführt wird — die im Glas steckende, zerrissene Brezel. Ein Effekt, den die veränderte Lichtbrechung im Wein zusätzlich hervorhebt.

Es handelt sich um ein in jedweder Hinsicht extrem enges Bild, vor allem natürlich wegen der Entscheidung für ein kleines Format, was die Gegenstände aneinander drängt. Dies wird verstärkt durch eine geringe räumliche Staffelung, wodurch die Motive nicht nur wenig Raum bekommen, sondern ihr Nebeneinander in den Fokus rückt. Auch dass die symbolische Dimension der Herbstallegorie nicht sonderlich komplex ausfällt, verstärkt die Annahme, hier könnte jemand das Stilleben als bloßen Aufhänger für eine spielerische Beschäftigung mit Form und Farbe gedacht haben. Die Farbwerte werden moduliert aus unterschiedlichen Mischverhältnissen braunen Kolorits, wobei Abstufungen graduell über benachbarte Gegenstände verlaufen: Das Dunkelgrün des Römerglases geht über in den grüngelblichen Wein und von dort in mindestens zwei unterschiedliche Brauntöne — den Brezelhälften — von wo aus die Modulation über Walnüsse und Mandeln weitergeht. Endpunkte dieser Bewegung sind der auf dem Tisch liegende Brezelteil links, der farblich fast im Braun der Auflage aufzugehen scheint, sowie der Fuß des Glases, dessen Dunkelgrün schwarz schattiert wird und damit in die vierte dominierende Farbe des Bildes übergeht.

„Monochrome Banketjes“ wie dieses markieren innerhalb der Stillebenmalerei einen Shift weg vom Dargestellten hin zu den malerischen Modi des Darstellens, was Flegel in diesem Bild radikal ausspielt, zumindest für seine Zeit. Zum Reiz des Bildes gehört darüber hinaus, dass es uns, als von der Psychoanalyse beleckte Betrachter:innen, noch eine weitere Möglichkeit der Interpretation anbietet, die bewusst anzulegen aber wohl zu gewagt für den Urheber gewesen wäre.

Moritz Scheper ist Direktor des Neuen Essener Kunstverein.

Georg
Flegel

20

Gerstenfeld, 1994
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1997

Chromogener Abzug auf
Fotopapier
23,5 × 30 cm
Inv.-Nr. C-18195 WKV



Simone Nieweg gilt als Meisterin in der Auseinandersetzung mit vom Menschen kultivierten Nutzlandschaften. Ein zunächst wenig spektakuläres, beinahe spröde anmutendes Thema. Wenn die Künstlerin aber immer wieder betont, dass sie nur von wenigen Agrarlandschaften derart angezogen wird, dass sie sie fotografieren möchte, dann ist dies nur folgerichtig. Mit Leidenschaft und Präzision widmet sie sich der Suche ihrer Motive, nichts wird beim Fotografieren dem Zufall überlassen.

Als Nieweg an einem friedlichen Sommerabend auf das Gerstenfeld stieß, wurde sie von dem Arrangement aus Feldern und Wegführung direkt angezogen und wählte ihren Standpunkt. „Die Tatsache, dass nun die Getreidehalme an der linken Ecke des Feldes besonders gut zur Geltung kommen, weil sie in einer anmutigen Wölbung einen kleinen Teil des Weges überdecken, fiel mir sofort an dieser schönen Situation auf“, schrieb mir die Künstlerin bei meinen Recherchen zum Bild. Es wird schnell deutlich, wie eng verbunden sie mit ihrem Sujet ist. Wie wach ihr Blick für jene Details, die eine banale Situation zu einer ganz besonderen werden lassen.

Und obwohl der Mensch, der aus der Landschaft zunehmend eine Landwirtschaft gemacht hat, in den Bildern Niewegs immer gegenwärtig ist, so ist er doch nicht zu sehen. Ruhig, ja beinahe meditativ mutet die eingefangene Atmosphäre an — wäre da nicht diese eine Lücke im Gerstenfeld, die eine Art Öffnung darstellt. Ein weiteres Detail, das die Künstlerin faszinierte und mithilfe ihrer Großbildkamera gezielt ins Bild setzte.

Als sie die Arbeit in einer Ausstellung präsentierte, meinte ein Betrachter im Gespräch mit ihr, dass sie das Wildschwein, das offenbar genau hier im Feld verschwunden war, wohl nicht mehr erwischte hätte, berichtet Nieweg amüsiert. Und tatsächlich: Auch der Asphalt im Vordergrund wirkt entgegen jeder Logik aufgewühlt. Ein geknickter Getreidehalm, ein paar Steine, rötliche Schlammspuren und verstreute Erde sind weitere Indizien eines vermeintlichen Tatorts. Doch sind dies Assoziationen einer Gesellschaft, deren getriebenen Blick Nieweg lediglich zum entschleunigten Wandern animieren möchte. Zum bewussten Durchstreifen des Bildes vom Vorder- über den Mittel- zum Hintergrund, von rechts über die Bildfläche nach links und dann wieder zurück.

Franziska Kunze leitet die Sammlung Fotografie und Zeitbasierte Medien an der Pinakothek der Moderne. Sie nimmt Lehraufträge wahr und engagiert sich in verschiedenen Fachjurs zur Fotografie.

Simone Nieweg

21

*San Pietro in Vincoli
in Rom, 1883*



Öl auf Leinwand
78,5 × 100 cm
Inv.-Nr. 241 WKV

Italien — mit kaum einem anderen Land verbinden sich so viele Sehnsuchtsbilder und Projektionen! Mit seinem unerschöpflichen Reichtum an Kunstwerken aller Epochen, seinen pittoresk gealterten Städten, dem milden Klima und der üppigen Vegetation bietet es alles, an dem es im Norden häufig mangelt: Sinnlichkeit, Schönheit, Wärme und Licht. Seit dem 16. Jahrhundert markierte ein Italienaufenthalt den Höhepunkt jeder „Grand Tour“, zu der sich der jugendlich-männliche Adel Europas aufmachte, um sich in der Fremde Bildung, Umgangsformen und Weltläufigkeit anzueignen. In Nachahmung des aristokratischen Lebensstils folgten später wohlhabende Bürgerliche. Goethes fast zweijährige Italienreise (1786–1788) diente dabei als eine Art Blaupause. Zur Orientierung der Bildungsreisenden publizierte der Baedeker Verlag seit 1861 Italien-Reiseführer, die bis 1914 bis zu achtzehn Auflagen erlebten. Und den vielen, die sich eine kostspielige Reise ins „Belpaese“ nicht leisten konnten, mussten literarische Texte oder eben Bilder als begehrte Surrogate reichen.

Oswald Achenbach (1827–1905), einer der profiliertesten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule, trat seine erste große Italienreise 1850 an. Von diesem und weiteren Besuchen im „gesegneten Land“ brachte er zahllose Studien und Skizzen italienischer Städte und Landschaften mit ins Rheinland und verwandelte sie in seinem Atelier in atmosphärische Farb- und Lichtereignisse. *S. Pietro in Vincoli zu Rom* aus dem Jahr 1883 zeigt einen belebten Platz im scharfen Schlagschatten der ursprünglich spätantiken Kirche. Die Ockertöne der Architektur geben den koloristischen Grundton vor, harmonisch korrespondierend mit dem lichten Blau des Himmels, der im Hintergrund in ein dunstiges Rosa changiert. Vom Marktgeschehen wird das Auge über eine einzeln aufragende Palme auf die römische Vedute, das wirklichkeitsgetreu wiedergegebene Stadtbild, in der Ferne gelenkt. So entsteht eine Art Bühnenperspektive, vor dem sich die genrehafte Szene entfaltet, die einen vermeintlich authentischen Blick auf das ‚ursprüngliche Leben‘ der einfachen Leute erlaubt. Achenbach, damals schon lange ein gefeierter und vielfach ausgezeichnete Maler, erfüllte damit aufs Beste die Erwartungshaltungen seines gründerzeitlichen Publikums — seine subtile Lichtregie, sein raffiniertes Kolorit und seine Freiheit im Umgang mit Pinsel und Farbe verbinden den damals 56-jährigen aber auch mit den neuen Bildauffassungen der jüngeren deutschen Impressionisten.

Martina Padberg leitet seit 2020 das Kunstmuseum Ahlen und hat zuvor als freie Autorin und Kuratorin für zahlreiche Museen in Deutschland gearbeitet. Sie lehrt seit vielen Jahren Kunstgeschichte an der Universität Bonn.

Oswald Achenbach

22

Study for a project for the courtyard of the Kunstverein, Münster, 1991

Collage auf Papier
35,5 × 27,2 cm
Inv.-Nr. KdZ 4245 WKV



In Münster gibt es Küchen und Hausflure in denen, ganz nebensächlich, ein wunderbares Ausstellungsplakat hängt. Auf diesem schwebt ein rotes Viereck auf einem eierschalenfarbenen Grund, darunter steht ganz einfach: „Ellsworth Kelly Münster“. Es ist ein an Schlichtheit kaum zu überbietender Plakatentwurf, den Ellsworth Kelly 1992 dem Westfälischen Kunstverein geschenkt hat und der als Edition im Siebdruckverfahren vervielfältigt seine Liebhaber:innen fand. Die Basis für dieses populäre Poster bildete die Collage *Study for a project for the courtyard of the Kunstverein, Münster*, die der Künstler im Rahmen der Planung dieser Installation anfertigte. In diesem Zusammenhang entstand auch noch ein Plan für die Arbeit, die Kelly ebenfalls dem Kunstverein geschenkt hat.

Immer, wenn ich dem Plakat irgendwo begegne, sehe ich auch den Lichthof des Landesmuseums vor mir, denn dort war das Viereck einmal für kurze Zeit im Jahr 1992 zuhause. Und auch dazu gibt es ein Plakat, welches die rote Form in eine Schwarz-Weiß-Fotografie des Lichthofs montiert abbildet: Zu sehen ist die neogotische Architektur von 1908, in der Mitte des Hofes eine akkurat platzierte Raute mit den Maßen 8,04 × 12,16 Metern mit je zwei Winkeln von 123 Grad und 65 Grad.

Entworfen hatte Kelly das Plakat für eine Ausstellung des Kunstvereins, die parallel zur Retrospektive *Ellsworth Kelly, The Years in France, 1948–1954* im Landesmuseum stattfand, eine Wanderausstellung, die außer in Münster 1992 auch noch in der Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris und der National Gallery in Washington D.C. gezeigt wurde. Weil für diese große Ausstellung auch die Räume des Kunstvereins, die damals noch im alten Museumsgebäude aus den 1970ern lagen, gebraucht wurden, erhielt dieser im Tausch temporär den Lichthof. Friedrich Meschede, der damalige Direktor des Kunstvereins, lud kurzerhand Kelly ein, in diesem Raum — der sonst gänzlich leer blieb — die Bodenarbeit *Red Floor Panel* zu realisieren. Diese war Kellys Antwort auf *Yellow Curve* (1990), ein gelbes Kreissegment, das er zwei Jahre zuvor auf Einladung von Kasper König und Ulrich Wilmes im Frankfurter Portikus ausgestellt hatte. Auch zu dieser Arbeit gibt es einen Siebdruck als Edition. Eine gelbe und eine rote Form. Etwas später erwarb das Landesmuseum übrigens die Arbeit *Two Panels: Red Yellow* (1971) für die Sammlung.

Ellsworth Kelly starb 2015, in dem Jahr, in welchem ich nach Münster kam. Leider habe ich ihn nicht mehr kennengelernt, fühle mich diesem leicht außerirdisch anmutenden, signalroten Körper ideell jedoch sehr verbunden. Eingefügt in die Schwarz-Weiß-Fotografie wirkt *Red Floor Panel* wie ein rotes Tuch, das jederzeit abheben und wegfliegen könnte.

Marianne Wagner ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und Leiterin des Skulptur Projekte Archivs am LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, Münster.

Ellsworth Kelly

23

„Ehrenplakette“ des
Westfälischen Kunstvereins,
[o. J., 1933]



Bronze-Guss, dunkelbraun
brüniert
Gewicht 175,420 g,
Durchmesser 61,3–62,3 mm,
Dicke 5,1–6,8 mm am Rand,
auf Relief bis 9,2 mm
Inv.-Nr. 32495 Mz

Arnold Schlick

Es ist die einzige Medaille im Sammlungsbestand des Westfälischen Kunstvereins und auch die einzige, die dieser in seiner fast 200-jährigen Geschichte herausgegeben hat. Künstler ist der gebürtige Mecklenburger Arnold Schlick, der, seit 1925 in Münster, von 1929 bis 1962 hier Universitätslektor für künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen und Modellieren war. Daneben wirkte er als freier Künstler, als Bildhauer; vor allem schuf er Vollplastiken und da — neben Porträts — schwerpunktmäßig Tiere. Schlick galt, wie seinerzeit August Gaul (1869–1921), als bedeutender Tierbildhauer, doch ist sein Werk heute außerhalb Münsters, wo es im Stadtbild mehrere Großplastiken gibt, weitgehend vergessen. Der Flachplastik, dem Relief, hat er sich nur wenig zugewandt, der Kunstmedaille offenbar nur dieses eine Mal.

Anlass war der 1932/33 vom Kunstverein initiierte Nachwuchswettbewerb „Jung-Westfalen“; in einem Ausschreiben für die Gestaltung der zu verleihenden „Ehrenplakette“ vom April 1933 hatte sich Schlick gegen 14 Mitbewerber:innen durchgesetzt. Der Preis, eine Geldprämie und zusätzlich diese Medaille, wurde von 1933 bis 1939 im Wechsel für Malerei, Bildhauerei und Grafik verliehen, dann nur noch einmal 1943. Mit den Aufschriften „WESTFÄLISCHER KUNSTVEREIN“ und „DEM VERDIENSTE UM DIE KUNST“ konnte die Medaille aber auch als allgemeine Ehrengabe des Kunstvereins fungieren. Das vorliegende Stück stammt von Landesrat Dr. Maximilian Kraß (1873–1949), der in den 1930er- und -40er-Jahren stellvertretender Vorsitzender und Schatzmeister des Kunstvereins war. Ob die Medaille bei der Wiederaufnahme des Wettbewerbs 1951 weiterhin verliehen wurde oder wie lange sonst noch, ist unbekannt; bis 1943 zählt man etwa 15 Verleihungen.

Die Medaille zeigt einen zum Flug ansetzenden Falken mit steil erhobenen Flügeln, Symbol für das Aufstrebende der Kunst; das voluminöse Eichenblatt dient statt des ewigen Pferdes als origineller Verweis auf Westfalen. Mit einfachen Mitteln vermochte Schlick auch hier zum Wesen des jeweils Dargestellten vorzudringen, die Arbeit passt sich in sein Werk motivisch wie künstlerisch vielfach ein. Die ungewöhnlich dicke Medaille besticht vor allem auch durch ihre Reliefauffassung: Der Medaillengrund ist beidseitig leicht gewölbt, die Schrift — selbst Kunst — ist erhaben, auch die Bildmotive heben sich flach, aber distinkt heraus; bei dem Falken jedoch geht es im Inneren des Flügels wieder in die Tiefe, bis unter den Medaillengrund. Es ist ein gelungener, relevanter, wenngleich weitgehend unbeachtet gebliebener Beitrag zur Medaillenkunst der Zeit — und somit eines Kunstvereins mehr als würdig.

Stefan Kötz ist seit 2014 Kurator für das Münzkabinett des LWL-Museums für Kunst und Kultur und seit 2017/18 Referent für Münzfundpflege bei der LWL-Archäologie für Westfalen; seit 2018 wirkt er im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Medaillenkunst e. V.

24

Ohne Titel
(*Tilted Forms*), 1987
(27 Zeichnungen)



Tusche auf Papier
Je 30,2 × 22,7 cm
Inv.-Nr. KdZ 2763 WKV–
KdZ 2789 WKV

Anlässlich Sol LeWitts Ausstellung im Westfälischen Kunstverein im Jahr 1987, in der er Variationen seiner *Tilted Forms* als Wandzeichnungen zeigte, entstanden auch die Zeichnungen *Ohne Titel* (*Tilted Forms*). Während die Ausstellung mit dem Titel *Tilted Forms / Walldrawings* eine auf den Raum angepasste Auswahl der jeweils unterschiedlichen Formen eines verzerrten Kubus in farbiger Tintenwaschung zeigte, die aufwändig in bis zu sechs Schichten (in rot, blau, gelb, sowie grau) aufgetragen wurden, besteht diese Serie von Zeichnungen aus 27 Variationen kleinformatiger verzerrter Kuben in schwarzer Tinte und unterschiedlich grauen Abstufungen. Den Wandzeichnungen Sol LeWitts, die er in den Jahren 1969 bis 2007 realisierte, gingen jeweils Skizzen voraus, so dass die Zeichnungen ebendiese Herangehensweise widerspiegeln.

Die zentrale Form des ersten Blatts zeigt eine Pyramide ohne Spitze, die sich scheinbar nach vorne zum Betrachter neigt, während ihre rautenförmige Spitze in Richtung Hintergrundebene aus dem Bild hinaus reicht. Alle weiteren Blätter zeigen ähnlich durchdeklinierte Formen, gedreht und verzerrt, die sich in ihrer Zusammensetzung zu bewegen und durch den Raum zu schweben scheinen.

Die Wandzeichnungen der Ausstellung wurden 1987 erstmals fertiggestellt und sind eine der vielen Werke LeWitts aus jener Zeit, in denen isometrische Formen und farbige Tusche, die aufgetupft wurde, zum Einsatz kamen. LeWitt begann in den frühen 1980er-Jahren mit der Verwendung von Tintenwaschung und perfektionierte ein spezifisches und kompliziertes Verfahren zum Auftragen der Tusche. Das Freskenhafte der Wandzeichnungen und deren farbintensiver Auftrag, zeigt LeWitts charakteristisches System der Überlagerung anstelle des Mischens von Pigmenten.

Der Komposition der isometrischen Formen, die an frühe italienische Fresken erinnern, entspringt durch die Überlagerungen von schwarzer Tusche auf Papier ein gewisser Farbeindruck, der durch Abstufungen des Auftrags und des strichartigen Musters entsteht und so einen Eindruck von Räumlichkeit erzeugt. Sowohl die vier Außenlinien der verzerrten Formen als auch die dicke schwarze Umrandung der geometrischen Figur erinnern an das von LeWitt oft verwendete Rasterformat, welches auch in der vom Künstler bevorzugten Blockhängung angelegt ist. Trotz ihrer volumenhaften Erscheinung folgen diese Formen ebenso der Idee der Flachheit wie Sol LeWitts lineare Geometrien. Bei diesen Zeichnungen kommt eine isometrische Zeichentechnik zum Einsatz, die zunächst Tiefe und Volumen suggeriert, in Wirklichkeit jedoch weder perspektivisch wiedergegeben noch auf Illusionismus zur Schaffung einer Form angewiesen ist.

Carla Donauer lebt und arbeitet in Köln und Berlin, ist Kunsthistorikerin und Forscherin mit einem kuratorischen Hintergrund. Sie hat Kunstgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaften an der Goethe-Universität, Frankfurt studiert und ist Gründerin des nomadischen kuratorischen Projekts *Hospitality* sowie langjährige Assistentin der Künstlerin Rosemarie Trockel.

Sol
LeWitt

25

Moose, 2012



Siebdruck auf Papier

50 × 33 cm

Inv.-Nr. C-25968 WKV

Wo liegen die Grenzen der eigenen Welt? An den Grenzen des Denkbaren? Der Sprache? Der Wahrnehmung? Neben Begriffen wie Armut und Scham setzt sich Andrea Büttner immer wieder mit der Kleinheit auseinander. Sie thematisiert sie durch Moose — diese kleinen, feuchten, schwammartigen Pflanzen, die zwar am Boden zu finden sind, sich aber aus Regenwasser speisen, es auffangen, filtern und speichern, diese Mikrowelten für Mikrotiere, diese sehr intimen Landschaftsträger und wichtigen Helfer im Ökosystem, die es nur im Plural gibt. Kulturhistorisch wurden Moose immer wieder mit der weiblichen Scham („Scham“) assoziiert, dem Feuchtgebiet und Ursprung der Welt. Moose führen uns tatsächlich ein Stück zum Ursprung, zumindest dem unserer noch heute erhaltenen Pflanzenwelt auf der Erde, da sie sich bereits vor ca. 400 bis 450 Millionen Jahren aus Grünalgen entwickelt haben. Es gibt keine ältere überdauernde Pflanzenart.

In Büttners Werk tauchen sie durch eine Makrolinse betrachtet als Fotografien und Drucke auf, als Abgüsse und Vergrößerungen, als Gemeinschaften auf Gestein, das die Künstlerin als natürliche Readymades in ihre Ausstellung integriert und damit — wie zuletzt 2023/24 im Düsseldorfer K21 — auch für eine Ameisenbesiedelung im Ausstellungsraum sorgt. In die Begeisterung für Moose lese ich das Interesse für die Gemeinschaft und das aufmerksame Eintauchen in die Kleinheit, die nicht nur wie zur Weltenflucht die Fantasie anregt, sondern auch ein gesteigertes Bewusstsein für die Gleichzeitigkeit verschiedener Realitäten auf dieser Erde schafft.

Moosen liegt eine verwunschene Schönheit inne, die durch ihre kleine Größe die körperlichen Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung herausfordert. Das Entdecken dieser Schönheit, z. B. durch Lupe oder Mikroskop, erinnert daran, dass Wahrnehmung immer eine Frage des Maßstabs ist — und man bei jeder Betrachtung sein Urteilsvermögen hinterfragen muss, auch bei der Betrachtung von Kunst: Was kann ich überhaupt wahrnehmen? Kann ich, wenn ich aufmerksam bin, mehr wahrnehmen? Und führt eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu einer anderen Resonanz mit den Dingen in der Welt, einer anderen Weltbeziehung? Die Moose als Schule des Sehens — und damit ein Bild für den Kunstverein, der immer auch genau dazu eine Einladung ist: Auf einmal etwas sehen können, für das man vorher blind war.

Rebekka Seubert ist Künstlerische Leiterin des Dortmunder Kunstvereins und war zuvor tätig für die Kunsthalle Portikus in Frankfurt am Main, den Bonner Kunstverein und den Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg. Als freie Kuratorin initiierte und betreute sie diverse Projekte im In- und Ausland.

Andrea Büttner

26

Das Milchmädchen, 1834



Öl auf Leinwand
111,2 × 87 cm
Inv.-Nr. 322 WKV

Das Milchmädchen von Adolf Schmidt verfügt über eine wechselhafte Rezeptionsgeschichte. Gemalt im Jahr 1834, kam das Bild ein Jahr später per Losverfahren in den Besitz des Westfälischen Kunstvereins. Schmidt malte das Bild zum Abschluss seines Studiums und zum Abschied aus den Rheinlanden, da er kurz darauf in seine Heimatstadt Berlin zurückzog.

In Münster wurde das Gemälde bis 1941 dauerhaft ausgestellt. Die Verschmelzung von Genrebild und Portrait wurde geschätzt und die hart arbeitende Magd verströmte Eleganz und modisches Stilbewusstsein. 1934 wurde *Das Milchmädchen* in der Ausstellung *Die deutsche Frau* gezeigt und bekam so eine propagandistische Note. Mit der Auslagerung der Sammlung im zweiten Weltkrieg verliefen sich die Spuren des Bildes im Depot. 2009 erinnerte ein lokaler Kulturredakteur an das „Magazin-Kleinod“ und ein Jahr später wurde das Bild, frisch restauriert, zum Kunstwerk des Monats erklärt und der Öffentlichkeit als Wiederentdeckung präsentiert.

Zu der Auftaktausstellung des Kunstvereins *There's no place like home* im Neubau 2013 setzte ich mich in der für das Foyer konzipierten Arbeit *Das schielende Archiv* mit Aspekten aus der Geschichte des Kunstvereins auseinander. Die Beschreibung von Gemälden, die im 19. Jahrhundert auf der „Durchreise“ ausgestellt wurden, gab den Ausschlag für die Präsentation von vier großformatigen Fotoplatten, auf denen Archivcollagen und Ausschnitte einzelner Gemälde aus der Sammlung zu sehen sind. Eines der Bilder zeigt *Das Milchmädchen*. Zu sehen ist der Kopf mit Tuch und Kissen, der goldene Rahmen lässt sich erahnen, verschwindet aber im analogen Korn. *Das Milchmädchen* wirkte auf mich italienisch und das tragbare Kopfkissen faszinierte.

2022 kam das Bild für die Ausstellung *Butcher's Coin* von Eliza Ballesteros physisch zurück in den Kunstverein und mischte sich mit contemporary art. Eine weiblich gelesene Person wurde in den Mittelpunkt gerückt, der man die Mühe ihres Jobs nicht ansieht und die einem Schönheitsideal entspricht, das seinen Ursprung im Biedermeier nahm.

Das Milchmädchen fungiert somit als Zeitreisende, die in verschiedenen Realitäten auftaucht und das 19. ins 21. Jahrhundert trägt.

Christoph Westermeier lebt als bildender Künstler in Düsseldorf. Er studierte an der Düsseldorfer Kunstakademie und bei de Ateliers, Amsterdam.

Adolf Schmidt

27

Der Hotelier, 1931
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1975



s/w-Abzug vom Original-
negativ auf Fotopapier
29 × 22 cm (Foto),
55 × 45 cm (Karton mit
Passepartout)
Inv.-Nr. C-2136 WKV

Anfang des 20. Jahrhunderts war die Grundidee der Physiognomik im kollektiven Bewusstsein verankert. Nicht erst seitdem die Nationalsozialisten sie als Unterbau für Rassenlehre und Eugenik heranzogen, bereits in der Antike galt es als Geheimwissen, dass man den Menschen ansehen könne, wer sie sind. August Sanders fotografisches Kulturwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* von 1925 bis 1955 macht sich diesen Wunsch, die Welt zu kategorisieren, zu nutze. Mit dem Ziel einer Inventarisierung des deutschen Volks teilte er die Menschen in 45 Typen ein und fotografierte Angehörige aller sozialen Schichten. Ein Zeitgenosse sprach von „Berufs-Physiognomie“, Sander selbst von „einem Spiegel der Zeit, in der diese Menschen leben“. Die Organisation der Aufnahmen in Form von Mappen ermöglicht den Vergleich von Individuen und unterstützt somit die Entwicklung einer visuellen Typologie, die zu einer fotografischen Darstellung einer Gesellschaft in all ihren Facetten führt.

Der Hotelier als stattlicher Mann in feinstem Zwirn blickt offen und direkt in die Kamera. Die Aufnahme ist sorgsam gestellt in Dekor und Ambiente, Eingangstür samt Hotel-Schild sind Teil der durchdachten Komposition. Es ist dem Fotografen wichtig, die Würde des fotografierten Subjekts zu erhalten, es gleichzeitig jedoch so sachlich wie möglich abzubilden. Die Spannung dieser Bilder liegt in der Diskrepanz zwischen Schein und Sein: Die einzelnen Porträtaufnahmen widmen sich weniger der privaten Erscheinung mit spezifischen Merkmalen als vielmehr den typischen Zügen, die ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit bestimmen.

Heute freilich wäre eine Sandersche Typisierung starker Kritik ausgesetzt, transportiert sie doch ein antiquiertes, ja diskriminierendes Weltbild mit mangelnder Diversität und klischeehaften Stereotypen. Muss der Hotelier immer weiß und männlich sein? Mit Blick auf die damalige Zeit werden die Aufnahmen jedoch zu einem Archiv deutschen Lebens, als die Zugehörigkeit einer sozialen Gruppe zur Gesellschaftsauffassung gehörte, in denen die Referenzpunkte der Menschen klar definiert waren. Sanders individuelle Porträts erscheinen so als Sinnbilder einer deutschen Vergangenheit.

Felicitas Schwanemann (geb. Rhan) ist Kulturredakteurin. Sie wurde in Leipzig geboren, studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Freiburg, Florenz und Dresden, arbeitet beim Weser-Kurier und schreibt für die Kunstmarkt-Seite der *FAZ*.

August Sander

28

Arbeiter vor dem Magistrat,
1848



Öl auf Leinwand
47 × 63,5 cm
Inv.-Nr. 270 WKV

Schon 1855 erwarb der Westfälische Kunstverein von der Witwe des Malers diese Ölskizze, entstanden im Herbst 1848 kurz nach einem dramatischen Ereignis, das Hasenclever als Bürgerwehr-Offizier vielleicht selbst erlebte. Aus Geldnot hatte der Düsseldorfer Magistrat beschlossen, die Unterstützung von etwa 600 Arbeitslosen einzustellen. Die Betroffenen organisierten Widerstand, zogen am 9. Oktober 1848 vor das Rathaus — durch das offene Fenster ist der Auflauf, auch eine rote Fahne zu erkennen. Eine Deputation stört im Magistratssaal die Sitzung und präsentiert selbstbewusst ein Papier mit den Forderungen. Die Magistratspersonen, auf deren Tisch die Aktenstöße bürokratischer Herrschaft unter der Lampe erstrahlen, sind wie gelähmt, vorn wischt ein Glatzkopf den Angstschweiß von der Stirn — dass sonst so selbstgewisse Bürgertum sieht sich bedroht. Die alten Autoritäten, verkörpert durch die Herrscherbildnisse an den Wänden, verblasen, die Büste des regierenden Königs rechts und der Bildnisdruck des Reichsverwesers Erzherzog Johann darunter wirken wie entrückt, machtlos: es ist ein Bild der Revolution. Indes schildert es nicht präzise das Düsseldorfer Ambiente: „Der Ort der Handlung ist Deutschland“, schrieb ein Rezensent 1850. Kurz darauf wurde die Revolution in Düsseldorf niedergeschlagen, die Bürgerwehr aufgelöst.

Hasenclever fertigte bis 1850 drei weitere Fassungen, davon zwei in größeren Formaten (154 × 225 cm, in Düsseldorf, 89 × 131 cm, in Solingen). Diese zeigen indes mit den präzise gemalten Details den typischen Stil des ironisch-sozialkritischen Genremalers Hasenclever. Keine erreicht die Spontaneität der Ölskizze, die die Dramatik der Szene einfängt: das geöffnete Fenster zeigt wie eine neue Epoche anbricht, als die Arbeiterschaft sich als solche politisch artikuliert, Forderungen stellt, sich organisiert — eine politische Zeitenwende. Das Bild war oft ausgestellt, sogar 1974–1977 in Moskau, Leningrad und Paris und gilt heute sogar als das bedeutendste Werk des Künstlers.

Gerd Dethlefs, Historiker, 1980–1996 tätig am Stadtmuseum Münster, 1996–2024 Referent für Landesgeschichte, ab 2014 auch für das Porträtarchiv Diepenbroick am LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, Münster.

Johann
Peter
Hasenclever

29

4 × 8 *Flags from a Stone*, 2021 Digitaldruck auf Polyester
Jahresgabe des Westfälischen Kunstvereins 2021 500 × 150 cm
Inv.-Nr. A-1427 WKV



1987 — zum zweiten Mal finden die *Skulptur Projekte* statt. Die damals schon sehr bekannten Künstler Matt Mullican und Daniel Buren sind Teil dieses noch eher experimentellen Formats, Kunst im öffentlichen Raum auszustellen. Matt Mullican wählt für seine Arbeit einen Ort abseits der Innenstadt in unmittelbarer Umgebung des Chemischen Instituts der Universität Münster. Daniel Buren installierte seine „Tore“ sehr präsent am Prinzipalmarkt, der zentralen Straße des Konsums und Ort wichtiger städtischer Veranstaltungen. Burens Installation, die aus seinen ikonischen farbigen Streifen bestand, wurde speziell für den Prinzipalmarkt und seine historische Architektur entworfen. Als Teil der öffentlichen Sammlung blieb Matt Mullicans Bodenrelief erhalten, aber auch Daniel Buren hat sich in das kollektive Gedächtnis der Stadt eingeschrieben.

30 Jahre später, im Sommer 2017, als ich Teil des Teams der *Skulptur Projekte* war, erinnere ich diese alten Arbeiten. Auf meinen zahlreichen Touren durch die Stadt fahre ich immer wieder zu der versteckt gelegenen Bodenarbeit von Matt Mullican. 1987 installierte Mullican dieses Werk *Ohne Titel (Skulptur für die Chemischen Institute)*. Es besteht aus 35 dunklen Granitplatten, die eine rechteckige Formation von acht mal zwölf Metern ergeben. Jedes dieser Elemente trägt Symbole, Piktogramme und Textfragmente, die Mullicans einzigartiges visuelles Vokabular verkörpern. Es ist faszinierend, wie Matt Mullican unsere auf Kategorien und Begriffen basierende Aneignung der Welt sichtbar macht und durch diese neue Ordnungssystematik die Stadt anders erfahrbar macht.

45 Jahre später, im Rahmen der Gruppenausstellung *Nimmersatt?* im Westfälischen Kunstverein (in Kooperation mit dem LWL-Museum für Kunst und Kultur und der Kunsthalle Münster), übernimmt Matt Mullican dann den berühmten Prinzipalmarkt und hisst an den Fassaden der Kaufmannshäuser seine fünf Meter langen Fahnen — erneut mit Motiven aus seinem Zeichensystem. Hier spezifisch für den Handelsmarkt von Kommerz und Politik. Als Teil des Kreislaufs von Ressourcen werden die Flaggen nach der Ausstellung zu Jahresgaben für den Kunstverein. In Zeiten der vielen Flaggen und unterschiedlicher solidarischer Bekundungen würde ich mir wünschen, öfter auf diese Flaggen zu blicken und sich mehr an abstrakten und neuen Formen zu orientieren.

Julia Jung studierte BWL und Kulturmanagement in Mannheim und Dresden. Sie war u.a. tätig für die Kunsthalle Portikus, den Neuen Aachener Kunstverein, die *Skulptur Projekte Münster 2017* und die Gesellschaft der Neuen Auftraggeber in Berlin. Seit November 2021 ist sie Referentin für Bildende Kunst bei der Behörde für Kultur und Medien in Hamburg.

Matt Mullican

30

Frau im Profil
(urspr. Titel: „Zigeunerin“
im Profil), 1927
siehe Hinweis → 31



Chromolithografie auf Papier
54,2 × 43,5 cm
Inv.-Nr. C-569 WKV

Über den Weg des Werkes *Frau im Profil* von Otto Mueller in die Sammlung des Westfälischen Kunstvereins lassen sich bislang nur Vermutungen anstellen. Die Herstellungstechnik der Grafik erschwert die Erforschung seiner Provenienz (lat. provenire = herkommen). Das Motiv ist mittels der druckgrafischen Technik der Lithografie — dem Bedrucken mit einem Stein — mehrfach zu Papier gebracht worden. Anfänglich plante Mueller eine Auflage von 60 Stück, jedoch soll der Künstler auf dem Exemplar, das seine Witwe Maschka besaß, die Auflagenzahl 60 zur einer 21 korrigiert haben. Es gibt also mindestens 20 weitere Blätter, die dem Werk aus der Sammlung des Kunstvereins zum Verwechseln ähnlich sehen. Festzustellen, welchen Weg das vorliegende Blatt aus der Breslauer Werkstatt Muellers zum Kunstverein in Münster hinter sich gelegt hat, wird durch diese serielle Produktion erheblich erschwert.

Auf der Rückseite der Grafik befindet sich jedoch ein Merkmal, das etwas über die Biografie des Werkes verrät: der Nachlassstempel Muellers, angebracht durch seinen Freund Erich Heckel. Der Stempel befindet sich auf allen Werken Muellers, die Heckel nach dem Tod Muellers in dessen Atelier an der Breslauer Akademie und bei ihm zu Hause fand. Dem Text „O. M. Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau“ fügte Heckel mit Bleistift seinen eigenen Nachnamen zur Authentifizierung hinzu. Dies bedeutet, dass sich die Grafik bis 1930 im Eigentum des Künstlers befunden haben muss und nach seinem Tod an seinen Sohn Josef Mueller vererbt wurde. Jedoch gilt das auch für weitere Exemplare mit demselben Motiv.

Der Kunstverein erwirbt die Grafik 1952. Es gibt in den Akten des Vereins jedoch keinen Hinweis auf den oder die Verkäufer:in. Bekannt ist indes, dass Josef Mueller in den 1950ern Werke des Vaters über das Graphische Kabinett Günther Franke in München und die Galerie Alex Vömel in Düsseldorf verkaufte. Möglicherweise kaufte der Westfälische Kunstverein die Grafik in einer dieser Galerien, über die sich ein möglicher Weg des Werkes von 1952 zurück bis zu seiner Entstehung 1927 zeichnet.

Eline van Dijk hat in Düsseldorf und Maastricht Kunstgeschichte und Anglistik studiert. Sie war von 2018 bis 2024 als Provenienzforscherin am LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster tätig und arbeitet seit 2024 am Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund.

Otto Mueller

31

Frau im Profil
(urspr. Titel: „Zigeunerin“
im Profil), 1927
siehe Hinweis → 31

Chromolithografie auf Papier
54,2 × 43,5 cm
Inv.-Nr. C-569 WKV



Susan Sontag sagte einmal in einem Interview auf eine Frage nach dem Vermögen von Fotografien, Kriege zu verhindern: „Bilder illustrieren nur, sie erklären nicht.“ Ich denke, das mag auf manche Bilder zutreffen, wie hier auf Otto Muellers Arbeit, dennoch will ich nicht die künstlerische Qualität anzweifeln. Natürlich kann man ein Gemälde nicht mit einer Fotografie vergleichen, aber es gibt besondere Ausnahmen, bei denen wir das tun sollten. Das hilft uns, das Gemälde zu verstehen und zu wissen, wer auf dem Bild zu sehen ist.

Die Frau, die Otto Mueller hier porträtiert, ist auch heute noch von gesellschaftlicher Bedeutung. Wenn man nun erfährt, dass diese Frau auf dem Bild eine Frau ist, deren Vorfahren seit Jahrhunderten Opfer rassistischer Verfolgung in Europa waren und dass während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft eine halbe Million Sinti und Roma in Europa im Holocaust ermordet worden sind, dann stellt sich für den einen oder anderen die Frage, ob man bei diesem Bild noch von „Zigeuner:innen“ sprechen kann oder darf oder eher von Sinti und Roma? Letzteres ist unsere Selbstbezeichnung — ich, der Autor, bin selbst Angehöriger der deutschen Sinti und Roma. Natürlich können diese Bilder nicht zeigen, — und das war auch nicht die Intention des Künstlers — dass Menschen zu unvorstellbaren Grausamkeiten in der Lage sind und dass Sinti und Roma seit 600 Jahren Teil unserer europäischen Kunst, Kultur und Geschichte sind. Das Bild einer dunkelhaarigen Frau sagt nichts darüber aus, warum Sinti und Roma bis heute in weiten Teilen Europas als „Zigeuner:innen“ Diskriminierung und Verfolgung ausgesetzt sind. Es gibt uns keine Antwort auf das Schicksal dieser Frau, deren Namen wir nicht kennen, aber kennen müssten. Aber ist die Forderung nach mehr Wissen über Sinti und Roma nicht utopisch und naiv von mir? Um die Bilder von Otto Mueller zu verstehen, braucht man da wirklich politisches Wissen oder ein moralisches Wertesystem? Was ich weiß, ist, dass wir, auch wenn wir vor einem Meisterwerk von Otto Mueller stehen, im Kampf gegen Antiziganismus, Antisemitismus, Rassismus, Rechtsextremismus und andere menschenverachtende Handlungen vereint zusammenstehen müssen.

André Raatzsch ist Leiter des Referats Dokumentation am Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg und kuratierte für RomArchive den Archivbereich „Bilderpolitik“.

Otto Mueller

31

Die Erschaffung Evas
(Blatt 1 der *Adam und Eva-Folge*), 1540

Kupferstich auf Papier
8,8 × 6,5 cm
Inv.-Nr. C-1 WKV



Das EVA-Prinzip beschreibt die Eingabe–Verarbeitung–Ausgabe von Daten (engl. input-process-output [IPO] model): Das handgroße Werk könnte im vorderen Bildteil in Originalgröße abgebildet sein. Eine Hand daruntergelegt, vollziehen Baumdarstellungen vertikal die Streckung der Fingerknochen nach. Davor, über den Beugefalten der Hand, situieren sich in organischer Rotationskomposition drei Figuren: laut Titel, Adam und Eva, und, nach Textvorlage 1. Mose 2, Gott der HERR. Rechts, wo Linien eine Berglandschaft über das Blatt hinaus andeuten, läuft ein Hirsch zurück ins Bild. Die Signatur „A G 1540“ ist Albrecht Dürers „A D“ nachempfunden, wie vielleicht auch die heimisch geprägte Vegetation. Obgleich sich der Garten Eden in Assyrien befindet (1 Mo 2,20), wächst, bei Dürer gesichert und bei Aldegrever spekulativ, hinten links eine Eberesche. Die zentralen Baumstämme könnten — ebenfalls für arides Klima Vorderasiens atypisch — Wildkirschen sein.

Im Feuilleton des Deutschen Ärzteblattes betitelt Renate V. Scheiper 2002 Aldegrever als „Darsteller und Provokateur“. Seine Themen sollten „als moralisches Vorbild für ein sittliches Leben im Sinne von Luthers Bibelinterpretationen stehen“. Dem Bildtitel verschieden, heißen die Figuren in der Lutherbibel 2017 „Mensch“, „Frau“, „Männin“, „Mann“ (1 Mo 2). Erst im Kapitel später spricht die Erzählstimme in Vers 8 „Adam“ und in Vers 9 „Eva“ (1 Mo 3) — szenisch, Vorlagen für die Aldegrever-Blätter 4 und 5. Seit Entstehung benennt der Mensch das, was er sieht (1 Mo 2,20). Am 14.07.2024 nennt Wikipedia Adam „biblischer Stammvater“ und Eva „eine biblische Frau“. Bei 1 Mo 3,20 heißt es, „und Adam nannte seine Frau Eva; denn sie wurde die Mutter aller, die da leben“. Die Erzeuger-Implication „Und Adam erkannte seine Frau Eva, und sie ward schwanger und gebar den Kain“ (1 Mo 4,1) illustrierte Aldegrever nicht.

2017 ließ sich Sophia Vegas, geschiedene Sophia Wollersheim, bürgerlich Sophia Charlier, in einen Schlaf fallen und von Dr. Michael K. Obeng vier Rippen aus den Gelenken lösen. Entstanden ist eine Wespentaille. Der Eingriff heißt Thorakoplastik. Die Erholung Sophias dauerte ein Jahr und hinterließ Narben. Der Adam-Gelesene scheint thorakoplastisch unverwundet.

Anne Krönker, am 14.07.2024 1 she/her von (laut Statista, Stand 09/2023) 8,06 Milliarden Menschen, Handgröße 16,5 × 7,5 × 2 cm, Rippenpaare 12 von höchstens 193,44 Milliarden möglichen Homo Sapiens-Rippen.

Heinrich Aldegrever

32

Ohne Titel, 1973
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1973

Aquarell auf Papier
100 × 70 cm
Inv.-Nr. KdZ 1504 WKV



1973 hatte Sigmar Polke mit *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen* in der Reihe *Kunst und Fälschung* eine Ausstellung im Westfälischen Kunstverein. Dabei handelte es sich um seine erste Einzelausstellung außerhalb privater Galerien. Da der Kunstverein sein Budget nicht unerheblich aus dem Verkauf von Jahresgaben bestritt, wurde auch Polke um die Anfertigung einer Reihe von Arbeiten für den Verkauf an Vereinsmitglieder gebeten. Ohne großartige Nachfragen ließ sich er sich auf den Deal ein. Einzige Bedingung: Mit einem Stempel des Kunstvereins wollte Sigmar Polke alle Blätter kennzeichnen, damit ihr späterer Weg im Kunstmarkt verfolgt werden könne.

Für 220 DM bot der Kunstverein die Jahresgabe anschließend an, ohne allerdings im Vorfeld zu wissen, wie sie der Künstler gestalten würde. Per Post kamen schließlich 48 farbenprächtige Gouachen im repräsentativen Format von 100 × 70 cm an. Erst auf den zweiten Blick wurde sichtbar, dass Sigmar Polke für seine Jahresgaben Vorlagen mit erotischen bis pornografischen Motiven verwendet und diese über die turbulenten Farbgründe in verschiedenen Anordnungen gelegt hatte. Ein Aufschrei unter den Mitgliedern des Kunstvereins blieb aus. Nach einigem Hin und Her wurden sie unter juristischer Aufsicht ausgesondert, da es natürlich deutlich mehr Interessent:innen als Jahresgaben gab und gelost werden musste. Ich war selbst Vereinsmitglied geworden — als dessen Geschäftsführer —, um auch an der Verlosung teilnehmen zu können. Leider vergeblich, allerdings hatte der damalige Vorsitzende des Westfälischen Kunstvereins mehr Losglück und gelangte an eine der Jahresgaben. Doch angesichts seiner Familie und Kindern im heranwachsenden Alter schien ihm das Motiv — ein heterosexuelles Paar beim Akt auf dem Küchentisch — doch ein wenig zu gewagt. So kam ich doch noch in den Besitz einer Jahresgabe von Sigmar Polke. Diese hing über ein halbes Jahrhundert an einer dunklen Wand in unserer Wohnung — nicht aus Scham, sondern zum Schutz der Arbeit vor aggressivem Lichteinfall.

Bei diesem Text handelt es sich um die gekürzte Fassung des Essays „Polke und die Jahresgaben für den Westfälischen Kunstverein“, erschienen in: Sigmar Polke, Erotische Arbeiten, Ausst.-Kat. Michael Werner Kunsthandel, Köln 2013, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 18.05.–13.07.2013.

Klaus Honnef war von 1970 bis 1974 Leiter des Westfälischen Kunstvereins. 1972 war er Mitarbeiter der documenta 5 für die Sektion Idee und Idee/Licht mit Konrad Fischer und 1977 Co-Kurator der documenta 6 für Fotografie und Malerei mit Evelyn Weiss.

Sigmar Polke

33

*Helles Haus hinter Bäumen/
Südliche Landschaft, 1926*

Tempera auf Pappe
51 × 61 cm
Inv.-Nr. 940 WKV



1926, ein Sommertag im Süden. Ein strahlend helles Haus in sanft geneigter Landschaft, ein sturer, knorriger Olivenbaum, ehrfürchtig vor dem Wind, ungebrochen von den Jahren. Es ist Mittag unter einem blauen Himmel und einer Sonne, deren Schatten nur wenig Zuflucht bieten. Der Blick wandert und bleibt, da ist ein Ziel, vielleicht eine Sehnsucht, vielleicht eine Hoffnung.

Heinrich Nauen ist 46 Jahre alt, als er dieses Bild malt, und er steht in diesem Jahr, als wäre das Bild ein Gleichnis, in seinem Leben genau an jenem Ort, der innere Ruhe verheißt. Seit kurzem ist er Professor an der Kunstakademie Düsseldorf, eine Berufung, die auch endlich etwas finanzielle Stabilität für die Familie bringt. Da verschmerzt er auch, dass sich seine Wege und Vorstellungen von denen der jungen, streitbaren Künstler:innen lösen, die im von ihm mitbegründeten Künstlerbund *Das Junge Rheinland* jetzt das Sagen haben. Sie werfen ihm Nähe zum Establishment vor, man beschimpft sich, trennt sich, versöhnt sich später, aber da ist es um den kurzlebigen Bund auch schon bald wieder geschehen.

Nauens Generation ist mit Narben an Körper und Seele Zeugin der einen, noch ganz singulären Katastrophe des Jahrhunderts. Er gehört zu den Überlebenden. Nauen will nicht streiten, nur Frieden. Der Rheinische Expressionist sehnt sich zurück in die Bildwelten van Goghs und den Sommer 1905, als er ihnen in Paris so nah war, den Oliven, Feldern und Sonnenblumen. Jetzt, im Berlin des Sommers 1927, stellt er wieder bei Alfred Flechtheim aus, eine Gruppen-schau unter dem Titel *Das Problem der Generation. Die um 1880 geborenen Meister von heute*. Der Galerist verkauft das *Helle Haus* an den Westfälischen Kunstverein noch im gleichen Jahr.

Sehnsucht, Hoffnung, ein paar Jahre nur bleiben. Alfred Flechtheim stirbt 1937 im erzwungenen Londoner Exil, im selben Jahr zwingt der NS-Staat Nauen in den Ruhestand und seine Arbeiten unter der kulturbarbarischen Definition der „Entarteten Kunst“ in die Verbannung, den Verkauf, die Zerstörung. Heinrich Nauen stirbt 1940 an Krebs. Die Erinnerung bleibt. *Helles Haus hinter Bäumen* überlebt den Säuberungswahn im Schutz privater Obhut, im Haus des stellvertretenden Vorsitzenden des Kunstvereins, Dr. Maximilian Kraß.

Kai Eric Schwichtenberg lebt nach vielen Jahren in Münster jetzt wieder in seiner Geburtsstadt Düsseldorf. Er ist Assistent des Vorstandes im Künstlerverein Malkasten. In seiner Freizeit ist er engagierter Begleiter der Kunst- und Kulturszene.

Heinrich Nauen

34

Bauernpaar, 1920
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1969

Holzschnitt auf Japanpapier
50 × 40 cm
Inv.-Nr. C-328 WKV



Der Holzschnitt *Bauernpaar* ist ein zentrales Werk von Peter August Böckstiegel. Doch nicht allein aus diesem Grund ist er in der Sammlung des Westfälischen Kunstvereins am richtigen Platz.

Denn der Kunstverein hat im Jahr 1969 eine nicht unwesentliche Rolle bei der zunehmenden „Popularisierung“ des Künstlers nach seinem Tod gespielt. Böckstiegel sollte einem größeren Kreis und einer jüngeren Generation von Kunstfreund:innen nähergebracht werden und so wurde sein 80. Geburtstag mit einem ersten, prächtigen Bildband und zwei Ausstellungen begangen, die im Herbst 1969 zuerst im Kunstverein in Münster und im Anschluss im Bielefelder Kunstverein eröffnet wurden. Von Heinz Beier gestaltete, in Gestaltung und Farbigkeit der Pop Art verpflichtete Drucksachen sorgten für Aufmerksamkeit. Dazu wurde vom originalen Holzstock — dem einzigen erhaltenen Exemplar — das *Bauernpaar* in einer Auflage von 100 Exemplaren abgezogen und zum Preis von je 25 DM verkauft. Das Blatt wurde in der Folge nicht nur sehr bekannt, sondern oftmals auch zum Grundstein neuer Sammlungen.

Dabei gehört der Holzschnitt *Meine Eltern*, so der ursprüngliche Titel, zu Böckstiegels seltensten Blättern. Von ihm 1920 abgezogene und handsignierte Drucke befinden sich allein in der Kunsthalle Bielefeld und in einer Berliner Sammlung. Dem Druck vorausgegangen waren im Sommer 1919 ein Aquarell sowie das kapitale Gemälde *Meine Eltern*. Der im Holzschnitt gesteigerte expressive Ausdruck wird vom Nebeneinander der hellen und dunklen Flächen ebenso bestimmt wie von den geometrisch-gebrochenen Umrissen, die das Elternpaar erkennbar lassen und gleichzeitig als statuarisch ruhende Einheit zeigt. Zwei Hühner und eine Katze bleiben bei aller Konzentration auf das Motiv spürbares Zeugnis einer unbesorgten Erzählfreude Böckstiegels. Mit diesem Blatt schließt er an den „ekstatischen“ Expressionismus seiner Holzschnitte der späten Kriegsjahre an.

Dass aus *Meine Eltern* ein *Bauernpaar* wurde, hätte Böckstiegel nicht gestört — er nahm das Private als Ausgangspunkt und überhöhte es zum Überpersönlichen. Vater und Mutter galten ihm als „Sinnbilder des Menschentums“ — so schuf er ein zeitloses Bild der stillen, selbstverständlichen Verbundenheit im gemeinsamen Leben und Schaffen.

David Riedel studierte Kunstgeschichte und Dänische Philologie in Münster und Paris. Er war studentischer Volontär bei *skulpturprojekte münster 07*, Volontär an der Kunsthalle Baden-Baden und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunsthalle Bielefeld. Seit Mai 2012 künstlerischer Leiter des Museum Peter August Böckstiegel in Werther.

Peter August Böckstiegel

35

*Heiliger Georg als
Drachentöter (recto),
um 1480*

Öl auf Eichenholz
86 × 90 cm
Inv.-Nr. 383 WKV



Der Krieg verändert alles. Und je näher er kommt, desto mehr verändert er uns, selbst über eine einigermaßen privilegierte Entfernung wie die beinahe 1000 Kilometer, die zwischen Berlin und der ukrainischen Grenze liegen. Das Bild von Georg dem Drachentöter aus dem Umfeld Derick Baegerts wurde vor etwa 500 Jahren in der Gegend von Wesel gemalt, noch einmal 600 Kilometer weiter entfernt, in einer ganz und gar anderen Welt. Und doch können wir uns bei seinem Anblick des Eindrucks nicht erwehren, dass der Heilige Georg hier einen Basilisken tötet — wie auf dem offiziellen Wappen der Stadt Moskau.

Seit dem Fall der UdSSR und insbesondere seit der großangelegten russischen Invasion der Ukraine gibt es eine bedeutende Bewegung hin zur Artikulation nationaler Identität und nationaler Anliegen — und weg vom imperialen und von hierarchisch organisierten Einfluss Moskaus. Slavs and Tatars interessieren sich schon lange eher für die Ränder der Wissensproduktion und der Glaubenssysteme, für die Grenzen der Rituale, und weniger für deren Zentren. Denn an diesen Rändern blühen Synkretismus und Hybridität. Wo die Ränder ausfransen, dort gedeihen wir. Der Kern dagegen, ob er nun Moskau oder London, Teheran oder selbst Berlin heißt, ist oft verfault.

Unterschiede aufzuspüren ist auf eine Art einfach. Was wir heute aber händeringend brauchen, sind Ähnlichkeiten. Rasiermesserscharfe, pointierte Ähnlichkeit bindet uns ebenso wie das, was uns unterscheidet. Diese regionalen Solidaritäten oder Gemeinsamkeiten können sprachlicher Natur sein (etwa die slawischen Sprachen, ohne dabei eine besondere zu privilegieren; die Turk-Sprachen ohne exklusiven Fokus auf die Türkei), folkloristisch (das Symbol des mythischen Vogels Simorgh, das sich überall in der türkisch-persischen Welt findet), kulinarisch (eine Vorliebe für Eingelegetes) oder rituell (etwa Erntefeste mit elaborierten Gebilden aus getrocknetem Weizen).

Der Heilige Georg, ein Symbol, das in der früheren byzantinischen Welt häufig Verwendung fand und das sich in Georgien, der Ukraine, in Belarus und Russland gleichermaßen findet, könnte augenscheinlich eine dieser Rasierklingen sein, um die herum wir uns scharen, statt uns auseinandertreiben zu lassen. Wie die russische Sprache aber auch, so wurde der Heilige Georg von denen, die zwischen Tradition und Moderne, zwischen Vielheit und Einheit einen falschen Gegensatz aufmachen, für revanchistische Zwecke vereinnahmt und instrumentalisiert. Schon seit 1000 Jahren sollen wir mit ihm sympathisieren; doch nun, angesichts des allgemeinen Auseinanderfallens um uns herum, rücken wir langsam aber sicher dem Drachen immer näher.

Slavs and Tatars ist ein international renommiertes Kunstkollektiv, das sich mit einem Gebiet östlich der ehemaligen Berliner Mauer und westlich der Chinesischen Mauer beschäftigt, das als Eurasien bekannt ist. Die Praxis des Kollektivs stützt sich auf drei Aktivitäten: Ausstellungen, Publikationen und Vortragsperformances.

Umkreis
**Derick
Baegert**

36

*Schlacht zwischen Germanen
und Römern, 1876*

Öl auf Leinwand
84,2 × 118 cm
Inv.-Nr. 334 WKV



Große Erzählungen bedürfen großer Persönlichkeiten. Unsere Geschichtsbücher sind voll von Personal, welches „die deutsche Identität“ maßgeblich prägte. Allen voran einer, der bereits Ende des 1. Jahrhunderts von dem römischen Historiker Tacitus beschrieben wurde und damit das Bild eines bis dahin noch nicht existenten germanischen Volkes zeichnete: Hermann, der Cherusker. Doch der Mythos um einen Germanen, der unter Feinden zum römischen Feldherrn erzogen wurde, um am Ende auf der richtigen Seite zu stehen und das Schlachtfeld von David (den Germanen) und Goliath (den Römern) als Sieger zu verlassen, füllte nicht nur die Geschichtsbücher. Von Schlegel über Klopstock, Grabbe und von Kleist bis hin zu Peymann: Hermann ist ein beliebtes Motiv der deutschen Literatur- und Theaterlandschaft, insbesondere seit dem Humanismus. Auch kulturelle Einrichtungen an möglichen Austragungsorten der berühmten Hermannschlacht (9 n. Chr.) in Westfalen sind beliebte Pilgerstätten und setzen Arminius, wie Hermann als Römer hieß, in den Fokus. Das über 50 Meter hohe Detmolder Hermanns-Denkmal ist einer dieser Orte, an dem der westfälische Stolz 1875 in Stein gemeißelt wurde, dem Jahr, in dem auch das Gemälde aus dem Bestand des Westfälischen Kunstvereins entstand. Die Kampfszene zeigt Römer und Germanen — hier unter anderem an dem Flügelhelm des Protagonisten zu erkennen — in einer Schlacht am Rhein. Lediglich der aus dem Nachlass überlieferte Titel gibt Aufschluss über den Ort.

Friedrich Tüshaus (1832–1885) war nach seiner Ausbildung in München und Antwerpen 1858 in seine Heimatstadt zurückgekehrt und begann seine künstlerische Tätigkeit mit Historienbildern, bevor er sich zuerst der Genre- und später der Kirchenmalerei widmete — in fast allen Münsteraner Kirchen befanden sich von ihm oder nach seinen Entwürfen ausgeführte Werke. Die Einweihung des Memorials in Detmold bot dem Künstler einen Anlass, sich erneut einem historischen Thema zu widmen und dem Kunstverein vielleicht einen Anstoß, das Sujet in seine Sammlung zu übernehmen. Fast 150 Jahre später holt der Verein es wieder hervor und der Blick auf den Kampf, den Krieg zwischen zwei europäischen Völkern und die Frage nach nationaler Identität und Zugehörigkeit erscheinen aktueller denn je.

Elena Winkler ist Kunsthistorikerin und Familienunternehmerin aus dem Ruhrgebiet. Den hierfür erforderlichen Perspektivwechsel bildeten ihre griechisch-westfälischen Wurzeln bereits früh aus. In ihrer Promotion betrachtet sie ausgewählte Fotografien der Skulptur Projekte 1987 und untersucht ihre gattungsspezifischen Diskurse.

Friedrich Tüshaus

37

Working/Resting, 2015
Jahresgabe für den West-
fälischen Kunstverein 2015

Siebdruck auf Papier
48 × 28 cm
Inv.-Nr. C-23894 WKV



Die Jahresgabe *Working/Resting* von Camille Henrot ist 2015 im Rahmen ihrer Ausstellung *The Pale Fox* für den Westfälischen Kunstverein entstanden. Manch einer wird sich noch gut an den royalblauen Raum, die schier überfordernde Fülle an Objekten und den treibenden, rhythmischen Sound erinnern.

„In the beginning, the universe was a black egg.“
(*Grosse Fatigue*, 2013)

So wie der Kreis in Henrots Ausstellung, bzw. in ihrem Video *Grosse Fatigue* für Ursprung, Ei oder Universum steht, so ist er auch hier die zentrale, weil verbindende Form und im wahrsten Wortsinn Dreh- und Angelpunkt des Motivs. Als Diptychon aus zwei Tuschezeichnungen, übereinander in einem Rahmen präsentiert, sehen wir einen Menschen, einmal zielstrebig rennend oder gar hetzend, eine Kugel bewegend und einmal liegend, um eine Kugel geformt, oder sachte von ihr in Bewegung gesetzt. Dem Werktitel zufolge einmal arbeitend und einmal ausruhend.

Vielleicht weil der abgebildete Mensch nackt scheint, vielleicht aber auch aufgrund des reduzierten, gestischen Zeichenstils werden Assoziationen an Höhlenmalereien von Jägern oder Darstellungen von olympischen Läufern auf antiken Vasen geweckt. Oder man mag an Sisyphos denken, die Metapher schlechthin für sinnlose Arbeit, auf ewig dazu verdammt eine Felskugel den Berg hinaufzuwälzen, nur damit diese vom Gipfel wieder ins Tal zurückrollt. Mit Albert Camus gesprochen, haben wir uns Sisyphos jedoch als einen glücklichen Menschen vorzustellen. Als jemanden, der gegen die Absurdität der menschlichen Existenz — angesichts der Sinnwidrigkeit der Welt einerseits und der Sehnsucht des Menschen nach einem Sinn andererseits — aufbegehrt, diese gleichzeitig annimmt und schließlich darüber Freiheit gewinnt.

Ähnlich wie unser Blick nun von einem Motiv zum anderen pendelt, so pendelt die Figur ihren Körper regenerativ auf dem Ball oder der Blackroll, und so pendeln wir doch alle ständig zwischen *working* und *resting* — auf der Suche nach der perfekten Work-Life-Balance. Oder ist die Realität unserer Leistungsgesellschaft nicht eher die, dass wir ausruhen, um noch mehr performen zu können?

Der Westfälische Kunstverein war für mich über Jahre hinweg ein Ort des *working* und *resting*, Knochenjob und Refugium, Makita und Puderzucker, mein erster Arbeitgeber, zweites zuhause und Dritter Ort. Also Work-Life-Balance nicht als Aushandlung zweier Antonyme gedacht, sondern als Einheit verstanden und gelebt. Bisher suche ich seinesgleichen.

Clara Napp arbeitete für verschiedene Kulturinstitutionen und -verwaltungen, wie *Skulptur Projekte Münster 2017* oder die Kulturministerkonferenz. Sie lebt in Köln und ist derzeit als Referentin im Kulturministerium NRW und freiberuflich als Systemischer Coach tätig.

Camille Henrot

38

*Maria mit dem Kind in
Wolken, 1641*



Radierung auf Papier
16,6 × 10,7 cm
Inv.-Nr. C-260 WKV

Maria mit dem Kind in Wolken entstand 1641 im Jahr der Geburt des ersten Kindes Rembrandts, das bis ins Erwachsenenalter lebte. Die Mutter des Sohnes, Saskia, verstarb im Jahr darauf, vermutlich an Tuberkulose. Zuvor verstarben drei Kinder des Paares in den ersten Wochen bis Monaten ihres Lebens.

Maria hat den Blick vom Kind abgewandt nach oben gerichtet, entrückt die Zukunft Jesu voraussehend, so üblich für diese Art der Darstellung wie das strahlende Kind. Und doch sind beide lebensnah gezeichnet mit großen Nasen als Individuen, keine stilisierten Verherrlichungen des Göttlichen. Marias Augen erscheinen erschöpft, der Mund recht zufrieden. Selbst Mutter geworden, sehe ich das erste Mal eine Mischung aus physischem und psychischem Schmerz, der Angst um den Verlust des Kindeslebens gepaart mit einer schwankenden Stimmung zwischen Glückseligkeit, Genervtheit und totaler Erschöpfung. In ihren Armen hält Maria ein Milch-trunkenes, friedlich einschlummerndes Baby, dessen Blick dennoch zugleich wach und verschmitzt ist. Anstelle der manchmal im Wolkenmeer spielenden Putti, steckt im linken Knie Marias ein weiteres Porträt eines traurigen, ernsten Mannes mit leerem Blick. Ein Bild der Marienfrömmigkeit, die Darstellung von Mutterschaft und zugleich ein verstecktes Familienporträt?

Auch wenn in Rembrandts Radierung die Idee der makellosen Mutter und der reibungslosen Geburt — zumindest vor dem Hintergrund Rembrandts eigener Erfahrungen — ein bisschen ins Wanken geraten, ist die Darstellung von Maria mit dem Kind bis heute prägend für das Idealbild liebevoller und fürsorglicher Mutterschaft sowie klassischer Familien- und Geschlechterkonstellationen. Dessen Auflösung widmet sich Camille Henrot — die den Westfälischen Kunstverein 2015 mit *The Pale Fox* in eine betretbare, blaue Umgebung enzyklopädischer Art verwandelt hat — mit *Milkyways*, einer Ansammlung von Essays (2023) und einer Reihe von Zeichnungen, Malereien und Skulpturen mit Titeln wie *The Island / Mothership* (2018), *Wet Job* (2020) oder *Learning to Loose* (2019). Mit der ihr eigenen Arbeitsweise der Verknüpfung mythologischer, philosophischer, psychoanalytischer und anderer Quellen mit persönlichen Erfahrungen, Gefühlen und Gedanken schafft sie ein aufrüttelndes, intimes Gesamtwerk, in dem die Ambivalenz und Fragilität von Mutterschaft und Geburt einen alternativen Weg aufzeigen wie wir zusammen leben und wachsen können.

Antonia Lotz hat Kunstgeschichte in Münster, Perugia und London studiert und unter anderem im Westfälischen Kunstverein als Assistentin von Carina Plath gearbeitet. Ihre kuratorische Praxis verknüpft sie mit den Prinzipien der Permakultur, Würmern und Kompostworkshops.

Rembrandt van Rijn

39

Ohne Titel, 1989
(12 Zeichnungen)



Bleistift auf Papier
34,9 × 42,2 cm
Inv.-Nr. KdZ 3449 WKV–
KdZ 3460 WKV

Der Ausdruck *designart* ist ein eigenartiges Kompositwort, mit dem jene Kunstwerke bezeichnet werden, die aufgrund ihrer Nähe zum Design bei vielen Kunst- und Designtheoretiker:innen wie auch Philosoph:innen ein Unbehagen auslösen. Donald Judds minimalistische Werke werden in Debatten um die Grenzgänge zwischen Kunst und Design vermehrt als Beispiel angeführt. Aufgrund ihrer reduzierten Formsprache und Materialität könnte man sie rein optisch auch als Einrichtungsgegenstände etwa einer noblen Boutique ausweisen. Nehme man die Materialeigenschaft und damit die konkrete Erscheinung weg wie in Judds Zeichnungen von März 1989, wäre dann kein Unterschied mehr feststellbar zwischen Künstler-skizze und gestalterischem Entwurf?

Dies wäre nicht nur eine Provokation, sondern auch ein großes Missverständnis der Minimal Art wie auch der Kunst im Allgemeinen. Der Begriff des Designs hilft, diesem Missverständnis zu begegnen. Im 16. Jahrhundert prägte Giorgio Vasari den Ausdruck *designo*, um die Zeichnung als Verkörperung der künstlerischen Idee aufzuwerten. Hierdurch legte er den Grundstein für den späteren Designbegriff, denn aus dem Lateinischen Ursprung *de + signare* (*be-zeichnen*) wurde das Grundverständnis der modernen Gestaltung als Sinnstiftung abgeleitet. Design ist eine gestalterische Praxis, die Gebrauchsgegenständen nicht nur Form, sondern auch Bedeutung gibt. Judds Werke nun als Design abzutun, geht gegen die Absicht des Künstlers, durch seine spezifische Formsprache gerade jeden Inhalt der Arbeit zu vermeiden. Kunst zielt nicht bloß auf Bedeutung durch Form ab, vielmehr ist sie eine Reflexion über das Verhältnis von Form und Bedeutung — so ließe es sich im Anschluss an Judd sagen. In diesem Sinne kann in seiner Zeichnung der Versuch gesehen werden, einen Gegenstand zu skizzieren, der eine sehr spezifische Form hat, die weder auf Gebrauch noch auf Bedeutung angelegt ist. Ihre Signifikanz ist die Balance zwischen Beliebigkeit und konkretem Inhalt. Vergleicht man die 12 Zeichnungen der Serie, so erkennt man leichte Variationen in Form und Farbe. Sie sind Ausdruck eines behutsamen Abwägens von Formspezifik im Medium einer offenen Kiste mit zwei Metern Seitenlänge und einem Meter Höhe.

Till Julian Huss ist Professor für Design- und Kulturtheorie an der University of Europe for Applied Sciences in Potsdam. Er studierte Kunst und Philosophie in Münster und promovierte in Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin.

Donald Judd

40

Anbetung der Könige,
um 1530



Öl auf Eichenholz
67,3 × 52 cm
Inv.-Nr. 69 WKV

Paul Pieper, ehemaliger Direktor des damaligen Westfälischen Landesmuseums, beschreibt die Tafelmalerei mit unbekannter Autorschaft als „eine verwirrend reiche Szene“ auf recht kleinem Format. Und tatsächlich, wo nur zuerst hinschauen?

Beim Versuch zu erfassen, worum es hier eigentlich geht, nämlich um die Ankunft der Heiligen Drei Könige oder Weisen aus dem Morgenland beim just geborenen Jesuskind, wird der Blick immer wieder abgelenkt. Einerseits von dem überbordenden Detailreichtum, der sich insbesondere in der Kleidung aller Dargestellten zeigt, andererseits von der Gleichzeitigkeit verschiedener Szenen: Während sich rechts im Hintergrund eine weite, felsenreiche Landschaft eröffnet, in der ein Tross edler Reitender auszumachen ist, spielt sich links im Mittelgrund ein Gerangel zwischen zwei Personen ab, die offenbar versuchen von einer Mauer aus, die Teil einer Burg zu sein scheint, einen Blick auf die Situation im Vordergrund zu erhaschen. Dort weist Maria auf ihr neugeborenes Kind, das gerade dabei ist, nach den Goldtalern zu greifen, die ihm einer der Könige überreicht.

Dass die drei weitgereisten Gäste hier als Könige und nicht als Weise interpretiert sind, ist der Gestaltung ihrer Gewänder nach eindeutig anzunehmen. Goldbrokat, Pelzkragen und samtene Unterkleider wirken kostbar, und die schwere Goldkette tut ihr übriges. Auch die beiden Könige rechts von der Heiligen Familie sind mit feiner Garderobe ausgestattet, „wobei die große Rückenfigur des M***** die beste Statur macht.“, wie Paul Pieper es 1963 formulierte.

Abgesehen von der bereits damals kritisch gesehenen Verwendung des M-Wortes, verweist die Äußerung auf eine Beobachtung, die sich bei vielen solcher Darstellungen machen lässt. Was Pieper als Nebensatz formulierte, ist heute Kern kultur- und soziohistorischer Debatten, die sich seit einiger Zeit mit Abbildungen der Heiligen Drei Könige beschäftigen, in denen einer von ihnen als Schwarze Person zu sehen ist. In der Forschung gibt es unterschiedliche Mutmaßungen, wie, wann und warum einer der Könige ab dem Frühmittelalter häufig als Schwarze Person gezeigt wird. Interessant ist dabei, dass nicht nur in der jüngst erschienenen US-amerikanischen Publikation *Balthazar: A Black African King in Medieval and Renaissance Art* die frühesten Gemälde dieser Art nach Deutschland verortet werden. Vielleicht ist das Gemälde des westfälischen oder niederrheinischen Meisters also ein weiterer Impuls, sich mit der afrodeutschen Geschichte Westfalens zu beschäftigen.

Marijke Lukowicz ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie arbeitet vor allem im Bereich der Gegenwartskunst im öffentlichen Raum und war u. a. am LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster tätig. Sie ist Mitglied im Beirat des Westfälischen Kunstvereins.

Westfälischer Meister*

*oder niederrheinisch

41

Magnetic Drawing #29, 1984
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1984

Aluminiumrohr, blaue
Schnur, zwei Magnete,
verpackt in Kunststoffrohr
60 × 60 cm
Inv.-Nr. A-1241 WKV



Ein blaues Garn verläuft durch ein 60 cm langes Aluminiumröhrchen, an den Enden befinden sich zwei kleine Magnete. Erst durch das Aufspannen auf zwei unterschiedlich tief eingeschlagene Nägel tritt das freie Ende des Rohres, fast wie von selbst, ein Stück nach vorne in den Raum und es entsteht die erhabene Gestalt eines Dreiecks. Und dort liegt — im wahrsten Sinne — die Spannung.

„Ich betrachte alle meine Arbeiten als eine Reihe von visuellen Kommentaren — ein Dialog zwischen Materialien und den umgebenden Naturkräften. Mit den magnetischen Zeichnungen möchte ich diese unsichtbare Energie herausfordern und gleichzeitig respektieren; sichtbar machen, was sonst unsichtbar bliebe; ein visuelles, zerebrales und physisches Gleichgewicht schaffen und gleichzeitig ein Gefühl der Unsicherheit hervorrufen.“

Der Brite Eric Snell (*1953) beschäftigte sich schon während seines Studiums in den 1970er-Jahren damit, die Anziehungskraft von Magneten in seiner künstlerischen Arbeit zu verwenden. Als in den 1980er-Jahren kleine, leichte Polymermagnete erfunden wurden, konnte er seine Ideen umsetzen: sie fanden Eingang in Installationen von Linienskulpturen im Raum: Konstruktionen aus Schnur, die aufgespannt in der architektonischen Umgebung zu erfahrbaren Interventionen wurden. Für den Westfälischen Kunstverein entwickelte Eric Snell 1984 eine solche Arbeit in kleiner Form, als Jahresgabe.

Snells *Magnetic Drawings* spannen sich auf im Feld zwischen Zeichnung und Plastik, Fläche und Raum, Material und Form. Der Künstler hat seiner Arbeit eine Aufbauanleitung beigegeben. In einem signierten Schreibmaschinentext mit Konstruktionszeichnung beschreibt er, wie die Position der Nägel und der alles entscheidende Abstand der beiden Magnete dafür sorgt, dass die Arbeit in der Schwebe bleibt. Denn die Magnete sollen sich nicht berühren: „a gap between the magnets of approximately 5–7mm should be achieved“. Die Lücke zwischen ihnen ist gerade so groß, dass die Magnete durch ihre Anziehung zueinander das Garn auf Spannung halten, es zur Geraden werden lassen — und die Form zum Dreieck.

Die Poesie dieser zarten Arbeit liegt genau in dieser spannungsvollen ‚Leerstelle‘, die das unsichtbare Energiefeld sichtbar werden lässt — in zauberhafter Balance.

Jenni Henke ist Kunsthistorikerin, geboren im Jahr von *Magnetic Drawing #29*. Sie studierte Kunstgeschichte und Englische Philologie in Freiburg und Münster. Seit 2013 arbeitet sie im Westfälischen Kunstverein und ist verantwortlich für die Ausstellungsorganisation, künstlerische Produktion sowie Presse- und Öffentlichkeitsarbeit.

Eric Snell

42

Die Muttergottes, 1520



Tempera auf Eichenholz

38,5 × 30 cm

Inv.-Nr. 159 WKV

Ein Brustbild — wortwörtlich. Ein Andachtsbild. Die Gewalt der Reformation weckte um 1500 nochmals einen Kult der Marienbilder. Maria wird als Himmelskönigin und stillende Mutter („*Maria lactans*“) gefeiert. Hierzu hat im katholischen Flandern auch Jan Gossaert (1478–1532), Hofmaler Philipps von Burgund, mit einer sehr besonderen Bildrhetorik beigetragen.

Der menschengewordene Gottessohn, wo wäre er greifbarer als im innigen Kontakt mit der jungfräulichen Mutter beim Stillen? Ihre entblößte Brust ist prall gefüllt — ein ‚fruchtbarer Augenblick‘ vor dem eigentlichen Geschehen. Der Künstler hat dieses Sujet in mehreren Bildern dargestellt, am verwegensten in einem kleinen Bild in Wien, das nicht Maria, sondern den kleinen Christus mit zwei runden Brüsten zeigt.

Gossaert zeigt ein ambivalentes Crossover aus religiöser Symbolik — die Brust mit ihrer aufrechten Brustwarze als Zeichen der spirituellen Nahrung — und erotischer Inszenierung durch den künstlerischen ‚Bildakt‘. Rundheit und Rundungen bestimmen das Bild. Mutter und Kind sind wie in einem Kokon geborgen. Marias milchgeschwellte rechte Brust, fast bildmässig, wird vom Arm des Kindes umfassen. Sie wiederum formt aus dem Babyspeck seiner rechten Hüfte eine kleine brustartige Kugel. Mit ihrer anderen Hand umfasst sie seine Fußfessel. So hält sie das Kind auf der Brüstung und zugleich dicht am Körper. Im Wissen um das Leid Christi gehen ihrer beider Blicke ernst aus dem Bild heraus. Doch während das Kind nach oben schaut — vielleicht zum himmlischen Vater? —, blickt Maria diagonal nach unten auf den Betrachter vor dem Bild. Er muss Zeichen lesen: Der runde Apfel, Evas Ursünde, liegt randständig unten im Schatten. Keine Chance mehr gegenüber der strahlend-milchgeschwellten Brust. Die Requisiten der traditionellen Marienikonographie sind fast undercover im Bild: Marias Haarreifen statt eines Heiligenscheins weist auf ihren Strahlenkranz in der Apokalypse, der kleine Streifen Teppich auf ihren Himmelsthron. Ihr königlich-roter Umhang über dem blauen Kleid umfängt das Kind wie, schon wechseln wir wieder das Paradigma, ein Schutzmantel. Halbversteckte Zeichenfülle im scheinbar privaten Raum.

Als Mutter ist Maria in einer taktilen *communio* mit dem Kind, *in touch*. Mit ihrem Blick adressiert sie aber auch den (männlichen) Betrachter als Frau. Ihre Brust ist sein Blickobjekt, bedient erotische Schaulust statt meditative Andacht. Sind wir als weibliche Betrachter ausgeschlossen oder mitgemeint in Gossaerts Mammopoesie?

Ursula Renner ist Professorin im Ruhestand und Mitglied des Westfälischen Kunstvereins. Sie hat Germanistik, Anglistik und Kunstgeschichte studiert und an der Universität Duisburg-Essen Literatur- und Kulturwissenschaften gelehrt.

Jan
Gossaert

43

Im Wasser, 1920



Holzschnitt auf Papier

43,9 × 56,9 cm

Inv.-Nr. C-611 WKV

Wasser, Farbe, Licht — diese drei Elemente bestimmen den gesamten künstlerischen Werdegang von Max Pechstein. Sein Œuvre umfasst 1200 Ölgemälde und fast genauso viele druckgraphische Werke. Immer wieder findet sich darin das Wasser, die Farbe und das Licht. Er selbst schrieb rückblickend über seinen ersten Arbeitsaufenthalt im Sommer 1909 in Nidden auf der Kurischen Nehrung: „... so erlebte ich zum ersten Mal den mich berausenden, ewigen Rhythmus des Meeres!“

Auch die Farbe in seiner Reinheit und das Licht in seiner Strahlkraft faszinierten ihn an diesem Ort. So wurde Nidden zu seinem ersten Paradies für sein künstlerisches Schaffen. Das Einzige, was ihm dort fehlte im Vergleich zu seinen Brücke-Kollegen, welche an den Moritzburger Seen arbeiteten, war der Akt in der freien Natur.

Dieser Zustand änderte sich 1911, als er Charlotte Kaprolat, genannt Lotte, heiratete. Von nun an hatte er ständig sein kostenfreies Aktmodell um sich. Bei dem zweiten Aufenthalt in Nidden im Sommer 1911 wurde Lotte neben Wasser, Farbe, Licht zum bevorzugten Sujet. Er schuf Bildkompositionen und Druckgraphiken mit unterschiedlichsten Aktdarstellungen, wobei ihm nur Lotte als Modell diente.

Nach dem ersten Weltkrieg konnte Max Pechstein erst wieder 1919 und 1920 reisen. Das Ziel war wieder sein bevorzugtes Malerparadies Nidden. An einen Freund schrieb er: „Hier ist Arbeit, Freude, Wut, Sturm. Leinewände reichen nicht aus, Hände auch nicht. Ich musste mir mein Handwerk mühselig aus dem Gedächtnis zusammensuchen. So entstanden die ersten Arbeiten, etwas unbeholfen, zögernd und eckiger in der Form. Allmählich erschauerte ich wieder in der köstlichen Wonne der Schaffensfreude.“

Mit dieser Begeisterung schuf er 1920 diesen Holzschnitt *Im Wasser*, eine expressive Darstellung von Lotte und seinem Sohn Frank am Strand der Ostsee direkt an der Brandung. Er nutzt den scharfen schwarz-weiß Kontrast des Drucks, um das Wasser, die Farbe und das Licht zum Ausdruck zu bringen.

Julia Pechstein betreut neben ihrem Beruf als Apothekerin die kunsthistorische Dokumentation zu dem Werk von Max Pechstein. Sie ist in der Max Pechstein Stiftung die Vorsitzende des Kuratoriums.

Max Pechstein

44

Die Kleine Passion, 1511
(37 Holzschnitte)

Holzschnitt auf Papier
14,4 × 10,7 cm
Inv.-Nr. C-74 WKV-C-110 WKV



Albrecht Dürers druckgrafisches Werk ist eng mit einem Kerngedanken verwoben, dem sich rund 300 Jahre später auch der Westfälische Kunstverein verschreibt — Kunst fernab der Institutionen Hof und Kirche erfahrbar zu machen. Dürers sogenannte *Kleine Passion*, die er 1511 als Andachtsbuch herausgibt, vereint diesen Aspekt der Zugänglichkeit vielfältig in sich. In 36 Holzschnitten plus Titelblatt gibt Dürer darin den Leidensweg Christi wieder.

Die Zugänglichkeit zum Dargestellten liegt zum einen im Medium der Druckgrafik selbst begründet: Bilder werden aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit und Mobilität in einem bisher nicht dagewesenen Ausmaß verbreitet und für die Bevölkerung abseits von Hof und Kirche erfahr- und erstmals auch erwerbbar. Zum anderen war die Passion als zentrales Thema der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitspraxis ein ohnehin eingängiges Bildmotiv mit Wiedererkennungswert. Gesteigert wird dies durch Bildeigenschaften, wie die Reduktion der einzelnen Szenen auf ihre Hauptakteure und den zentralen Handlungsstrang, welche die biblische Historie unmissverständlich vor Augen führen. Außerdem bindet Dürer die Handlung in die zeitgenössische Lebenswelt der Betrachter:innen ein — so spielen sich Szenen vielerorts nicht im biblischen Jerusalem, sondern vor spätmittelalterlichen Stadtansichten ab. Das Dargestellte durchzieht er zudem mit satirischen Bildelementen und charakterisiert etwa die Widersacher Christi durch ein überzogen abstoßendes Erscheinungsbild. All jene Faktoren fördern eine einfache Lesbarkeit, bewirken die Identifikation mit und Ablehnung des Gesehenen und leiten letztlich zur Andacht an.

Gleichzeitig macht die Diskussion um Zugänglichkeit aber auch Unzugängliches deutlich. Die den Holzschnitten beigefügten lateinischen Verse können beispielsweise nur von einem begrenzten Personenkreis gelesen werden. Und auch im Westfälischen Kunstverein sind viele Werke wie Dürers Passion für das Publikum lediglich begrenzt erfahrbar, lagern sie doch oft gut verstaut im Depot. Umso erfreulicher ist es, dass dieser Sammlungsschatz durch die Publikation ans Tageslicht gebracht wird.

Nina Günther ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster. Parallel untersucht sie in ihrer Promotion die Materialität und Systematik von druckgrafischen Klebebänden als frühneuzeitliche Sammlungsform.

Albrecht Dürer

45

Tilted Forms with Colors
Superimposed (S70), 1989
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1989

Siebdruck auf Papier
26,25 × 112,50 cm
Inv.-Nr. C-18278 WKV



Gegen Ende der 1980er-Jahre eroberten die Wandmalereien des Konzeptkünstlers Sol LeWitt den europäischen Kontinent, insbesondere Deutschland. In Münster war der Künstler bereits mit zwei ikonischen Skulpturen präsent, die für die zweite Ausgabe der Skulptur Projekte 1987 entstanden waren. Dies war zum einen eine *Weißer Pyramide* im Botanischen Garten und zum anderen eine *Schwarze Form* aus gemauerten Betonblöcken, die den Blick auf die Eingangsfront des Schlosses (das die Universität Münster beheimatet) verriegelten. Die kubische schwarze Form war den „vermissten Juden“ gewidmet und so mit einer memorialen Konnotation aufgeladen; eher ungewöhnlich für den Künstler. Im selben Jahr war er eingeladen, eine raumbezogene, umfangreiche Wandmalerei für den Westfälischen Kunstverein zu konzipieren. Die meisten seiner ephemeren Wandmalereien wurden nach Ende der Ausstellung wieder abgeschliffen, pulverisiert bzw. übertüncht. Umso schöner, dass sich mit dieser Edition eine Art Nachklang zur damaligen Farbinszenierung erhalten hat. Denn im Rahmen der Ausstellung entstand auch dieser Siebdruck auf Papier in einer kleinen Auflage. Angesichts der großen Nachfrage unter den Mitgliedern wurden die Exemplare an die Interessenten verlost. Die Grafik war dabei aufgelegt und gerahmt.

So rational Sol LeWitts Werke auf der einen Seite konzipiert sind, so vielfältig bleibt doch die Wirkung ihrer Formensprachen. Mit nur wenigen Elementen bringt Sol LeWitt unterschiedliche Farbkombinationen und Farbklänge miteinander in Dialog, löst die Form des Kubus' in Flächenelemente auf oder ändert dessen perspektivische und räumliche Verortung. Zugleich verdichtet er die Raumerfahrung der damaligen einzigartigen Architektur des Westfälischen Kunstvereins mit seinen vorspringenden Wänden, die er in eine sequenzielle Bewegungsfolge setzt. Sol LeWitt veranschaulicht damit klassische Gestaltungsprinzipien wie die Gesetze der Geometrie, der Proportion, der Serie, der koloristischen Systematik. Seine Suche gilt einer rationalen, aber ebenso einer inneren Idee und Intuition folgenden Ästhetik, einer idealen künstlerischen Gestaltung, die sich fern von gesellschaftspolitischen Themen positioniert und gewissermaßen außerzeitlich einsetzen lässt. Insbesondere in der Verbindung mit Architektur entfalten die minimalistischen Konzepte Sol LeWitts dabei eine ungewöhnliche Tragfähigkeit und Schönheit.

Sabine Maria Schmidt studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität Münster und promovierte 1997 über *Die öffentlichen Monumente von Eduardo Chillida*. Sie ist seither als (Museums-)Kuratorin und freiberufliche Autorin tätig. Aktuell lebt und arbeitet sie in Düsseldorf und an den Kunstsammlungen Chemnitz.

Sol
LeWitt

46

*Der Evangelist Lukas
malt die Muttergottes
(Lukasmadonna),
1480–1485*



Öl auf Eichenholz
113 × 82 cm
Inv.-Nr. 62 WKV

Derick Baegert

Die Gemälde von Derick Baegert haben mich schon als Kind bei den Besuchen mit meinen Eltern im Landesmuseum begeistert — vor allem der Teufel auf dem Gemälde *Der Tod des Heiligen Martin von Tours* verfolgte mich bis in meine Träume. Dies kam vor allem durch die (hier erschreckende) Detailtreue, aber auch eine besondere Wärme und Nähe, die die Bilder von Baegert ausstrahlen; intuitiv spürte ich wohl, dass sie, — wie auch die für mich ebenso faszinierenden Skulpturen der Brabender —, in diese Landschaft zwischen Münsterland und Niederlande gehörten. Noch heute freue ich mich, wenn ich auf Reisen Werke von Joos van Cleve, Derick Baegert oder den Brüdern tom Ring entdecke, auch wenn dies selten der Fall ist.

In dem Lukasmusgemälde sind es das selbstbewusste Jesuskind, die liebevoll blickende Mutter Maria, die Konzentration des Malers, schließlich die wunderbaren Aus- und Einblicke auf die Landschaft und in die Hinterkammer, in der der Engel und der Gelehrte die Ankunft des Gottessohns andeuten, die mich in ihrer Komplexität begeistern. Der Typus der Lukasmadonna geht auf byzantinische Vorbilder zurück, bei denen zunächst Lukas nur als der Techniker galt, der die gottgebene Ikone realisiert. Mit der Erstarkung des Individuums in der Renaissance wurde der Apostel zum inspirierten Künstler, der die Madonna porträtiert und in demselben Raum Platz nehmen darf. Baegerts Bild folgt einem vom Meister von Flémalle Ende des 15. Jahrhunderts eingeführten Typus, bei dem Madonna und Maler auf einer Ebene an die vordere Bildkante gerückt sind, so dass sie in einen unmittelbaren Dialog treten und der Realismus der Szene verstärkt wird.

Aus der zeitgenössischen Sicht ist mir der konzeptuelle Aspekt des Bildes im Bild wichtig — scheint dieser Bildtypus doch auf die Conceptual Art eines Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner vorauszuweisen (der die legendäre „Retrospektive“ *Lawrence Weiner: 50 Arbeiten* im Westfälischen Kunstverein 1973 hatte, die aus genau einem Plakat bestand). Bei Baegert sind die einzelnen Figuren in sich gefasst, und nicht szenisch, sondern farblich und kompositionell miteinander verbunden. Das Jesuskind, die Madonna, der Maler, selbst der Stier sind konzentriert geschildert. In dieser ruhigen, würdevollen Situation wird das Bild auf der Staffelei zum Fokus — die Herstellung des Gemäldes, das geheiligte Wirken des Künstlers sind das wichtigste Element. Damit reflektiert Baegert auf seine eigene Tätigkeit als Schöpfer dieses Bildes. Mag ein Maler derzeit nicht den Grad der Selbstreflexion eines Weiner besessen haben, zeugt dies doch von der Selbstgewissheit des spätgotischen Meisters.

Carina Plath, Kuratorin für Malerei und Skulptur am Sprengel Museum Hannover, war von 2001 bis 2009 Direktorin des Westfälischen Kunstvereins und 2007 assoziierte Kuratorin von *skulptur projekte münster 07* mit Kasper König und Brigitte Franzen. Als gebürtige Münsteranerin besuchte sie schon als Kind das Landesmuseum am Domplatz.

Vermalung (braun), 1972
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1972

Öl auf Leinwand
27 × 39,5 cm
Inv.-Nr. 2013 WKV



Ungewöhnlich für eine Edition, handelt es sich bei dem Werk *Vermalung (braun)* von Gerhard Richter um ein kleinformatiges Gemälde. Die 1972 entstandene Arbeit ist jedoch ein Unikat und Teil eines größeren Ganzen: Für den Westfälischen Kunstverein schuf Richter 120 einzeln signierte Originale (jeweils Öl auf Leinwand), die zusammengefügt ein monumentales Gemälde von 270 auf 474 cm ergaben, dessen Einzelstücke an die Mitglieder des Westfälischen Kunstvereins für 180 DM pro Stück verkauft wurden, wie ein Foto im Jahrgabenheft von 1972 dokumentiert.

Richter macht in diesem als Edition ausgewiesenen Bildsegment die Malerei selbst zum Thema. Der Malakt und die Materialität des Mediums treten mit der schwungvollen Pinselführung in Erscheinung. Die Betonung liegt auf dem Haptischen der Farbmaterie, die durch den Duktus, der kreuz und quer die Fläche bespielt, geradezu hyperrealistisch zum eigentlichen Bildgegenstand erhoben wird. Doch lässt sich der Farbton, jenes tiefe Braun, dessen dunklen Gesamteindruck einige Aufhellungen am unteren linken Bildrand steigern, auch als Bedeutungsträger lesen. Richters ausdrückliche Erwähnung der braunen Kolorierung im Titel der Edition gibt Anlass zu Spekulationen über die in der Kunst eher randständige Farbe Braun. Auch wenn es ihm nicht um Darstellung als Narration geht, sondern um die Vergegenständlichung des eigentlichen Malaktes, so ruft das prominent in Szene gesetzte Braun die frühen Landschaften auf und nicht zuletzt, in einem eher übertragenen Sinn, auch die Sujets der zeitgleich zur Edition entstandenen Foto-Vermalungen. Denn als Vorlagen verwendete Richter hierfür vielfach biografische Szenen aus dem düsteren Kapitel deutscher Geschichte, die auf die verheerenden Verbrechen des Nationalsozialismus verweisend, den oftmals verwendeten Begriff der in dieser Zeit dominierenden „braunen Gesinnung“ assoziieren. Bedeutungsambivalenzen wie diese erweisen sich im Kontext von Richters Gesamtwerk als programmatisch. Sie entstehen aus

der stetigen Annäherung und gleichermaßen Distanzierung gegenüber jeglicher Form der Gegenstandsbezogenheit mit den Mitteln der Abstraktion.

In ihren Vorlesungen über Immanuel Kant hat Hannah Arendt mit Kapitel-Überschriften wie „Unschärfe und Konstruktionen“, „Zufall und Konzept“, „Natur und Material“ Schneisen in das Werk des antiken Philosophen Anaxagoras gelegt. Es sind Begriffspaare, mit denen sich gleichermaßen treffend das vielgestaltige Werk Gerhard Richters charakterisieren ließe. Das Bestreben, die Trennung zwischen Abstraktion und Narration durch Latenz zu überwinden, folgt einer zutiefst konzeptuellen Auffassung von Malerei, die sich schon in seinem Frühwerk Bahn bricht, etwa in den Vorhang-Bildern oder den verwischten Foto-Vermalungen. Anstatt ein Bild der Wirklichkeit zu entwerfen, hegt Richter Skepsis gegenüber der Scheinhaftigkeit von Bildern, da sie gleichermaßen zeigen wie verbergen. Es bedarf der künstlerischen Einbildungskraft, um Darstellungen dessen zu schaffen, was der unmittelbaren Erfahrung unzugänglich geworden ist. Der modulare Charakter der Edition steht somit als pars pro toto auch für das Anliegen, die Relevanz der Malerei immer wieder aufs Neue zu erproben: Dies geschieht, indem das Künstlerbegehren sich der Gewalt des Auslöschens von Geschichte widersetzt. Es sind diese konzeptuellen Ansätze, mit denen Richter der Malerei immer wieder neue Wege weist.

Ursula Frohne ist Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität Münster. Ehemals Kuratorin am ZKM Karlsruhe, hatte sie Professuren an der Universität zu Köln, der International University Bremen und an der Brown University, RI (USA).

Gerhard Richter

48

Bell's edition. The poets of Great Britain complete from Chaucer to Churchill, 1782–1785



Reisebibliothek mit
109 Bänden in Holzkiste,
Fichtenholz, mit Maroquin
überzogen
44,5 × 32,0 cm
Inv.-Nr. B SGD 2 WKV

Disk 6, Reihe 61, Spalte 988: Eine Reihe von Bildern, die mehrere zusammengehörige Objekte dokumentieren, alle mit sichtbaren Alterungsspuren: Schon zum Zeitpunkt der Aufnahmen muss es sich um historische Artefakte gehandelt haben.

Beide Objekte sind identisch gestaltet: ein rechtwinkliges Volumen mit einem auffälligen linken Rand, neben einer Textinschrift befindet sich eine bewegliche Fläche, verbunden entlang eines verborgenen Falzes, an dem sie zurückgeschlagen werden kann, um den Inhalt anzusehen. Beide Volumen sind hohl. In ihnen finden sich jeweils etwa 60 kleinere Objekte, deren Gestaltung der der größeren Behältnisse entspricht: Ein ebenfalls verborgener Falz ermöglicht es auch in diesem Fall, die äußere Hülle zurückzuschlagen, um sich den darin befindlichen Inhalt anzusehen. Was diesen Inhalt angeht, unterscheiden sich die kleinen Objekte in der Gestaltung nun aber von den größeren, übergeordneten. Entlang des Randes gebunden findet man hier Bündel dünner Blätter, farblich heller, biegsam, es wirkt als wären diese Seiten flexibel, damit man sie in einer Art Sequenz betrachten kann. Diese innenliegenden Oberflächen dienen als Trägermedium für mechanisch produzierte Texte und Bilder, deren Entstehung auf die grob 500 Jahre vor Fertigung der Objekte selbst datiert wird.

Einige dieser originalen Schriften finden sich auch anderswo in unserem Disk-Archiv, aber als Ursprungstexte, eingraviert direkt auf eine Nickelplatte. Erwähnenswert ist zudem, dass deren rekursive Verkleinerung dieselbe rudimentäre Form der Informationskomprimierung vorweist wie die Disks in unserem eigenen Archiv, aber eben in anachronistischer Art und Weise, schließlich datieren diese beiden Container grob auf das Jahr 1777 des Eurasischen Zeitalters.

In einer begleitenden Beschreibung werden diese Objekte als „Bell's Reisebibliothek“ bezeichnet. Es liegt also nahe, dass sie als eine Art tragbares Archiv demselben Zweck dienen. Dort, wo wir sie auffanden, existieren kaum Informationen dazu, wie diese Disks hierher gekommen sind. Die zwei Volumen dagegen stellen einen historischen Kontext bereit, um mehr über ihre Funktion in der alten Welt zu erfahren.

Library Stack (Erik Wysocan & Benjamin Tiven) ist ein Publikationsarchiv, das auf globalen Bibliothekskatalogen fusst und digitale Objekte in den Bereichen Design, Architektur und den digitalen Geisteswissenschaftensammelt, zirkuliert und produziert. <https://www.librarystack.org>

Jahrmarktszene,
[o. J., vor 1929]



Öl auf Papppe
48 × 72 cm
Inv.-Nr. 878 WKV

Auf den ersten Blick ist schwer zu erkennen, ob man willkommen ist, ob man stört oder unsichtbar ist. Wir sehen zahlreiche Rückenansichten und Verweise auf ein „Außerhalb“ des Bildes: Vertrauliches oder geschäftiges Miteinander vor dem Fotostand, an der Seite und am Boden beim Nageln einer Holzplatte. Die einzige Figur in Vorderansicht ist die geschminkte Frau auf der Schwelle ihres Wohnwagens, die vermutlich auch auf dem Schild des Fotografen im Profil zu sehen ist, und vielleicht das auf den Stufen sitzende, gedankenverlorene Kind. Man hat nicht den Eindruck, dass man, wie der Titel besagt, eine Jahrmarktszene betrachtet: Man beobachtet eher die Vorbereitungen. Weder Menschenmengen, noch Zuckerwatte, Konfetti oder Nervenkitzel, sondern Arbeitskleidung, Nagel, Hammer und verstohlene Blicke. Statt pulsierendem Treiben zeigt Fillide Giorgi Levasti einen Augenblick vor dem Rummel. Sie gewährt einen Einblick hinter die Kulissen und in die nicht sesshafte Lebensweise der Schausteller:innen. Dieser unspektakuläre Ausschnitt aus dem Alltagsleben bildet einen Kontrast zu den Klischees und Satiren. Doch der Mann mit den Krücken, der im Hintergrund die Bühne verlässt, ist der Verweis auf die Prekarität dieser Lebensweise und auf die Monstrositätenschaufen, die in der Zwischenkriegszeit, dem Entstehungszeitpunkt dieses Gemäldes, allmählich von der Bildfläche verschwinden.

Diese Szene, die auf den ersten Blick starr und gestellt wirkt, könnte tatsächlich aus dem Leben gegriffen sein: Der eigenartige Bildausschnitt zwischen zwei Buden, deren Schilder man nicht lesen kann, könnte ein Schnappschuss sein. Apropos Fotografie: Wir wissen überhaupt nicht, wie die Künstlerin Fillide Giorgi Levasti, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Rom in den intellektuellen, mystischen und antifaschistischen Kreisen verkehrte, aussah. Als Germanophile reiste sie mehrfach nach Deutschland und Österreich und nahm 1929 an einer Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins teil. Es könnte sein, dass das Gemälde in jenem Jahr in die Sammlung einging. Lebensgeschichten, insbesondere von Künstlerinnen, sind häufig sehr lückenhaft, nicht zuletzt dann, wenn die Sujets Randfiguren der Gesellschaft thematisieren. Das Gemälde gehört zu einem Werkkorpus aus Szenen mit Akrobat:innen, Gemüsehändler:innen und Bauernvolk, die sich durch ihre Stille und Ruhe auszeichnen. Sie verkörperten für die Künstlerin „das einfache und instinktive Leben“, das von den Theorien und Kategorien der Kunstgeschichte gerne übersehen wird.

Mathilde Belouali ist Kuratorin und Kunstschaffende. Sie ist derzeit Direktorin des Centre d'art contemporain Les Capucins in Embrun, Frankreich und hat als Ausstellungsleiterin im Bétonsalon – centre d'art et de recherche in Paris gearbeitet.

Fillide Giorgi Levasti

50

Der Heilige Sebastian, 1615



Öl auf Leinwand
104,5 × 91,5 cm
Inv.-Nr. 192 WKV

In der Sammlung des Westfälischen Kunstvereins ist *Der Heilige Sebastian* von Hendrick Goltzius ein Highlight — auch jenseits des etablierten kunsthistorischen Kanons. Das Motiv gilt schon lange als Ikone queerer Identität. In dieser Lesart steht nicht nur das Martyrium des Heiligen im Zentrum der Betrachtung, sondern auch sein Körper: Ein an einen Baum gefesselter Jüngling mit lasziv geneigtem Kopf, der entrückt in die Ferne schaut, während ihn Pfeile durchbohren, die die Blickführung der Betrachter:innen lenkt.

Goltzius greift hier die Legende des Heiligen Sebastian auf. Dieser war im 3. Jahrhundert Teil der Leibwache Kaiser Diokletians, unter dem die schwerste Christenverfolgung im Römischen Reich stattfand. Nachdem sich Sebastian als Christ offenbart hatte, sollten ihn Bogenschützen hinrichten. Totgeglaubt ließen sie ihn zurück — doch Sebastian überlebt. Vorerst.

Essentiell für den Aufstieg des Heiligen Sebastian zur schwulen Ikone ist dabei weniger sein Martyrium, denn vielmehr die Entwicklung seiner Ikonographie. Zeigen ihn frühe Darstellungen als älteren Mann, der als Pestheiliger galt, wird er im Zuge der Antikenbegeisterung der Renaissance an ein neues Körperideal angepasst: den makellosen und muskulösen Jüngling. Zweifelsfrei entspricht auch Goltzius diesem Zeitgeist mit der Erotisierung und Ästhetisierung des Motivs.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, zur selben Zeit, in der Goltzius' Werk in die Sammlung des Kunstvereins gelangt, avanciert der Heilige Sebastian zu einem geheimen Code. So berichtet der frühe Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, dass der Heilige in Wohnungen Homosexueller während der Kaiserzeit als Erkennungszeichen verstanden werden wollte. In der Weimarer Republik ist es dann insbesondere *Der Eigene*, die weltweit erste Zeitschrift für Homosexuelle, die die Sebastian-Darstellung aufgreift und damit den einstigen Geheimcode zum offenen Geheimnis macht. Endgültig zur schwulen Ikone wird er in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Parallel zur sozio-kulturellen Emanzipation queerer (Sub-)Kulturen wird der Heilige immer wieder aufgegriffen, etwa in Derek Jarmans Film *Sebastiane* 1976 oder in Malereien von Keith Haring.

Angela Theisen ist Kunsthistorikerin mit den Arbeitsschwerpunkten Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts und Kunst der Gegenwart. Berufliche Stationen führten sie u. a. in das Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen und den Westfälischen Kunstverein, Münster.

Hendrick Goltzius

51

Ohne Titel, 1966
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1966

Siebdruck auf Papier
36 × 36 cm
Inv.-Nr. C-389 WKV



Im Vorfeld der Ausstellung *Tendenzen strukturaler Kunst* für den Westfälischen Kunstverein in Münster reisten Jürgen und Christa Wißmann Ende Januar 1966 nach Paris. Jürgen Wißmann schwebte eine Werkauswahl von Vertreter:innen der „strukturalen“ Kunst vor — von Jean Arp bis Victor Vasarely, viele aus dem Programm der Galerie Denise René, zu dem seit 1957 auch der in Paris lebende Gün-ter Fruhtrunk zählte. Für den herzlichen Empfang durch das Ehe- paar Fruhtrunk bedankten sich die Wißmanns nach ihrer Rückkehr überschwänglich, „für die liebenswürdige Gastfreundschaft, für die großzügige Zeitver(sch)wendung zu unserem Wohl und From- men, für die guten Stunden im Atelier et pour toute l’ambiance! [...] Auf die Ausstellung hier freuen wir uns und ebenso auf Ihr Ein- treffen in Münster!“ (o. D. [Feb.] 1966, DKA, NL GF, 556; alle weiteren Angaben aus diesem Akt.)

Vielleicht entstand die Idee für einen Siebdruck als Jahresgabe bei jenem Wiedersehen anlässlich der Eröffnung der Ausstellung (8.5.–19.6.1966). Den Druckauftrag erteilte Fruhtrunks Vertretung in Köln, die Galerie Der Spiegel, bei dem renommierten Siebdrucker Domberger in Bolanden bei Stuttgart. Fruhtrunk wählte ein Haupt- motiv jener Jahre: Diagonale, parallel angeordnete Bänder, die drei Zonen bilden; zuweilen sind Randelemente um 45° gedreht. Rot-, Grün- oder Gelbtöne sind gegen Schwarz oder Weiß gesetzt, die Bänder von Farblinien begleitet. In jedem Bild werden die konkre- ten Beziehungen benachbarter Elemente neu verhandelt, es gibt kein absolutes Bezugssystem. Im Schauen ergeben sich immer neue Veränderungen, das Bild bleibt ein ständig „Werdendes“.

Auf diese strukturellen Grundlagen verwies Fruhtrunk mit Begriffen wie „Interferenzen“, „Continuum“ oder „Progression“. Doch dem Siebdruck für Münster, der motivische Verwandtschaft zu *ohne Titel (Diagonale Progression)*, WVZ 408, aufweist, gab er, selbst auf Nachfrage Wißmanns, keinen Titel. Domberger druckte 245 statt 200 Exemplare. Ob der Überschuss, wie Wißmann be- fürchtete, „unter der Galeriethke verhökert“ wurde, bleibt unklar. Am 1. Dezember 1966 startete die Ausgabe an die Mitglieder des Kunstvereins und schon am 14. Dezember wurde Nr. 151 erworben. Wißmann und Fruhtrunk blieben einander über Jahre verbunden.

Susanne Böller ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin am Lenbachhaus München. Zuletzt kuratierte sie dort die Ausstellung *Gün-ter Fruhtrunk: Die Pariser Jahre (1954–1967)*.

Gün-ter Fruhtrunk

52

Die Almros'n.
Nach einem Gedicht von
Franz von Kobell, 1846

Radierung auf Papier
36,6 × 26,5 cm
Inv.-Nr. C-244 WKV



Eugen Neureuther war in der Epoche König Ludwigs I. und seines Nachfolgers, König Maximilians II., in München tätig und als Künstler sehr bekannt. Als Schüler von Peter Cornelius schloss er sich der romantisch-idealistischen Kunstrichtung an. Neureuther machte sich vor allem als Zeichner und Illustrator einen Namen. Bereits als 23-Jähriger veröffentlichte er Lithografien mit Randillustrationen zu Gedichten Goethes. Die enge Beziehung zwischen Wort und Bild war auch für das weitere Werk bestimmend. In seinen Illustrationen verknüpfte er die antiken Ornamentformen der Arabeske und der Grotteske mit naturalistischen Szenen, die den literarischen Vorlagen entnommen waren. Diese Verbindung von Idealität und Wirklichkeitssinn machte Neureuther zu einem herausragenden Illustrator von Werken der deutschen Literatur seiner Zeit. Es überrascht nicht, dass der junge Künstler das höchste Lob von Goethe erhielt, der in seinem Versepos *Hermann und Dorothea* ein literarisches Modell für die Symbiose von klassischer Form und realistisch-bürgerlichem Inhalt geschaffen hatte.

Das Blatt *Die Almros'n* stammt aus einer Serie von vier Radierungen, die Neureuther den Gedichten von Franz von Kobell (1803–1882) gewidmet und 1846 veröffentlicht hat. Kobell war Naturforscher und einer der führenden Mineralogen seiner Zeit. Nebenher schrieb er Gedichte und Erzählungen, viele davon in bayerischer Mundart.

Wichtigstes Bildelement ist eine filigrane, von Ranken umschlungene Architektur im Stil der pompejanischen Wandmalerei, deren Formen Neureuther ins Alpenländische transponiert. Die Hauptszene zeigt einen jungen Mann in Kniebundhose und Janker, der um die Zuneigung einer jungen Frau wirbt. Diese fordert als Beweis seiner Liebe einen Strauß von Alpenrosen und deutet auf die hohen Berge im Hintergrund. Der junge Mann nimmt die Herausforderung an und erklimmt den Berg. Als er dem Gipfel nahe ist und nach einer Alpenrose greift, gleitet er aus und stürzt in die Tiefe. Neureuther zeigt die Stationen dieser Tragödie in zwei Medaillons ober- und unterhalb der Hauptszene. Oben sieht man den Kletterer am Felsen, unten liegt er tot in der Schlucht. In den Händen hält er das Blumensträußchen und das Kreuz, das er als Zeichen seines Erfolgs auf den Gipfel setzen sollte, das aber nun zu seinem Grabkreuz wird.

Herbert W. Rott ist Konservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, Sammlungsdirektor Neue Pinakothek und Sammlung Schack. Veröffentlichungen und Ausstellungen zur Geschichte der Neuen Pinakothek sowie zur Malerei und Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts.

Eugen
Napoleon
Neureuther

53

Waldlandschaft,
17. Jhd.



Öl auf Eichenholz
84 × 62,5 cm
Inv.-Nr. 226 WKV

Da ich in Altmeistersammlungen auf eine kunsthistorische Ausbildung nicht zurückgreifen kann und auf sonderliche Kennerschaft schon gar nicht, habe ich es mir mit der Zeit angewöhnt, den Blick einfach zwanglos umherschweifen zu lassen. Anstatt auf Namensschilder zu achten, schaue ich, welche Bilder mich warum triggern. Auf die Malerei von Meindert Hobbema und seinem Lehrer und Freund Jacob van Ruisdael springt dieser schweifende Blick immer sofort an. Sie weckt in mir eine seltsame Sehnsucht nach Vergangenheit, einem heimatlichen Damals, das ich nicht erlebt habe, verkörpert eine moralische Natur mit religiösem Einschlag, obwohl ich diesem skeptisch gegenüberstehe, ruft wohlige Gestimmtheit hervor und zieht eben diese zugleich diskret in Zweifel. Sie erscheint vollkommen alltäglich und ist doch emotional aufgeladen.

In dem Waldstück, das dem Westfälischen Kunstverein gehört, ragt ein mächtiger, offenbar absterbender Baum einigermaßen pathetisch als Diagonale ins Bild. Aber dieses Pathos wird gleich links davon durch ein im Wachstum begriffenes Bäumchen abgebremst, das Hobbema denn auch prominent freigestellt hat, auf dass es schüchtern, in aller Bescheidenheit dasteht. Sogar eine kleine Lichtung gönnt ihm der Maler. Das wird man wohl als Parabel von Vergehen und Entstehen, von limitierter Zeit für uns alle verstehen dürfen, ob Bäume oder Menschen.

Samt und sonders große Themen und letzte Fragen des Lebens sind in den scheinbar flüchtigen Augenblick eines Alltags im 17. Jahrhundert eingebettet und können — ohne sentimental werden zu wollen — sicherlich Trost spenden. Hier möchte man sich aufhalten, für den Moment jedenfalls, bevor einem klar wird, welche Segnungen des 21. Jahrhunderts den Zeitgenoss:innen Hobbemas noch nicht zur Verfügung standen und auf die man auch nicht verzichten mag.

Realismus, Barock, Impressionismus verschmelzen in dem Waldstück, auch gefühlsmäßig. Dass solche Empathie überhaupt geweckt werden kann, verdankt sich nach meinen Erfahrungen einer besonderen chromatischen Wärme in der Kombination von Grün, Braun, Blau, Grau, die bei Hobbema immer wieder anzutreffen ist und bei Ruisdael, wenn ich mich nicht täusche, bisweilen kühler ausfällt. Man erkennt sie in Altmeistersammlungen schon aus der Ferne.

Georg Imdahl ist freier Kunstkritiker und hat seit 2011 die Professur „Kunst und Öffentlichkeit“ an der Kunstakademie Münster inne. Jüngste Buchpublikation: *Ausbeute. Santiago Sierra und die Historizität der zeitgenössischen Kunst*, 2. Aufl. Hamburg 2023.

Meindert Hobbema

54

Madonna mit Kind,
1655–1659



Öl auf Leinwand
148 × 108 cm
Inv.-Nr. 172 WKV

Heute ist der Künstler Johann (Jan) Boeckhorst in Münster kaum noch bekannt, und nur wenige können etwas mit ihm anfangen. Dabei war er ein erfolgreicher junger Gegenwartskünstler — nur eben vor knapp 400 Jahren.

Heute unvorstellbar: Mitten im Dreißigjährigen Krieg, in den Wirren und der unsicheren Zeit, zieht es einen jungen Mann, der seitens der Familie keinerlei künstlerische Ambitionen oder Vorbildung hat, nach Antwerpen, quasi in das Berlin des 17. Jahrhunderts. Hier sind alle versammelt, die Rang und Namen haben: Peter Paul Rubens, Antonius van Dyck und Jacob Jordaens. Und genau in deren Werkstätten kann der junge Mann eintreten — ohne (zumindest wissen wir es nicht anders) vorher nennenswerte bekannte Werke, eine Mappe oder Ähnliches vorweisen zu können. Er lernt also auch bei Jordaens und hat engsten Kontakt zu den berühmtesten Malern der damaligen Zeit. Noch mehr: Der junge Künstler, gerade mal seit 1626 in Antwerpen, ist an den größten Aufträgen der damaligen Zeit beteiligt: dem „Pompa Introitus“, der künstlerischen Stadtdekoration Antwerpens für den Einzug des Kardinalinfanten und „Torre de la Parada“, die Ausstattung eines Jagdschlusses bei Madrid für den spanischen König Philipp IV. Und noch mehr: Er ist befreundet mit van Dyck, den Stillebenmalern Frans Snyders und Jan Wildens, und er ist nach dem Tod des Großmeisters Rubens für die Auflösung und den Verkauf von Teilen dessen Werkstatt verantwortlich. Nach Rubens' Tod wird er, neben Thomas Willeboirts Bosschaert und Theodor van Thulden, zu einem *der* flämischen Maler — eine Vielzahl von Großaufträgen belegt dies.

In seiner Heimatstadt, zu der er regelmäßige Kontakte hielt, dort häufiger zu Besuch war und auch für die dortigen Kirchen (etwa St. Martini und St. Mauritz) Werke schuf, ist Johann Boeckhorst, oder auch der „Lange Jan“, wie man ihn wegen seiner Körpergröße nannte, leider schnell in Vergessenheit geraten. Wurde er noch Ende des 17. Jahrhunderts, etwa bei Cornelis de Bie, gerühmt, vergaß man später umso mehr die Vita und die Werke dieses Meisters. Aufgrund seiner Nähe zu Rubens und van Dyck wurden viele Gemälde und Zeichnungen nun nicht mehr Boeckhorst, sondern diesen Meistern zugeschrieben, und nach und nach wurde sein Œuvre unscharf und unbekannt.

Es ist daher umso erfreulicher, dass sich eines der Werke des Künstlers im Eigentum des Westfälischen Kunstvereins befindet. Im Jahr 1892 wurde diese *Madonna mit Kind* in Antwerpen auf Vermittlung durch den Freiherrn Egon von Landsberg aus dem Besitz der Marienkirche erworben und so ein charakteristisches Werk dieses „Nachwuchskünstlers“ für Münster gesichert.

Maria Galen ist Kunsthistorikerin und seit über zehn Jahren als Kunsthändlerin tätig. Nach ihrer Promotion über den Künstler Johann Boeckhorst spezialisierte sie sich mit ihrer Galerie auf Gemälde und Zeichnungen dieser Epoche.

Jan Boeckhorst

55

Poem 70-67, 1970
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1970

Prägedruck auf Papier
44,3 × 34,3 cm
Inv.-Nr. C-540 WKV



Poem 70-67 ist ein Werk des japanischen Künstlers Haku Maki; es war 1970 Jahresgabe des Westfälischen Kunstvereins Münster. Haku Maki wurde 1924 als Maejima Tadaaki in Asomachi, Präfektur Ibaraki in Japan geboren und verstarb im Jahr 2000. Während des Zweiten Weltkrieges wurde er als Kamikazepilot trainiert und erlitt seinem Tod nur knapp. Zunächst als Lehrer arbeitend, benannte er sich 1950 um und wurde als Künstler international bekannt. Er absolvierte zwar keine formelle künstlerische Ausbildung, erlernte aber in Künstler:innengruppen das hoch angesehene Handwerk des Kunstdrucks.

Die Technik des traditionellen Holzschnittes entwickelte Haku Maki weiter, indem er den geschnitzten Holzblock mit Zement eingoss und in getrocknetem Zustand seine Zeichnungen erneut eingravierte. Damit gelang ihm die für ihn typische, tiefe und deutliche Prägung seiner Werke, wodurch eine dreidimensionale Anmutung entsteht. Ebenso typisch sind ein Stempel und seine Unterschrift in englischer Sprache als Signatur. Sein Gesamtwerk umfasst neben kalligrafischen und grafischen Arbeiten auch Drucke von Keramiken und der Frucht Kaki.

Die Reihe *Poem* begann Haku Maki im Jahr 1967 mit verfeinerter Drucktechnik: Auf den mit Zement bearbeiteten Holzblock legte der Künstler laminierte, feuchte Papiere, in die er seine Zeichnungen presste und erst dann Farbe an den geprägten Stellen auftrug. Zu sehen sind ein oder mehrere meist modifizierte Kanji-Schriftzeichen. In ihnen liegt ein bewegter, beinahe tanzender Charakter; hinzugefügte Farbtupfer dienen der Ausgewogenheit und weiteren Abstrahierung. Es entsteht das Faszinierende seiner Kunst: Zartheit und Balance, Andeutung statt Eindeutigkeit, lebendige Unbestimmtheit statt plumper Bildlichkeit.

Der Titel *Poem 70-67* ist zugleich Datierung: Die erste Ziffer steht für das Entstehungsjahr, die zweite für die Werk-Zahl — der siebenundsechzigste Druck des Jahres 1970. Heute sind seine Werke vor allem im nordamerikanischen Raum zu finden. Neben dem British Museum in London ist der Westfälische Kunstverein in Münster eine der wenigen Institutionen in Europa, die im Besitz einer Arbeit Haku Makis ist.

Gemma Mathilda Heinen war 2018 Praktikantin im Westfälischen Kunstverein. Heute arbeitet sie, nach Stationen in Verlagswesen, Theater und ihrem Studium der Kunstgeschichte, als Kunst- und Architekturbuchhändlerin in Köln.

Haku Maki

56

Die büßende Magdalena,
17. Jhd.



Öl auf Leinwand
84,5 × 68 cm
Inv.-Nr. 364 WKV

In der Vertrautheit häuslicher Umgebungen wurden die Andachtsbilder von Elisabetta Sirani (1638–65) von ihren anspruchsvollen Kunden hoch geschätzt. Die sozialen Veränderungen der italienischen Gegenreformation beeinflussten die Malerin, die im päpstlichen Bologna aufwuchs, wo die renommierte Universität und fortschrittliche Ideen einen fruchtbaren Boden für den lebhaften Austausch zwischen religiösen, intellektuellen und künstlerischen Kreisen bereiteten. Angeleitet von ihrem Vater, einer Respektperson der gebildeten Gesellschaft Bolognas, genoss Sirani eine umfassende Ausbildung. Sie beherrschte die Kunst der Malerei, der Zeichnung und Druckgrafik, sie lernte unter anderem Philosophie, Geschichte, Literatur und Kunsttheorie, sie musizierte und schrieb Gedichte. Sirani wurde für ihr künstlerisches Talent und ihre Intelligenz gerühmt und ihre Werkstatt wurde zu einer Art Salon, in dem sich Mitglieder der gesellschaftlichen Elite Italiens und anderer europäischer Länder, Intellektuelle und Mitglieder von Königshäusern eifrig um die junge Maestra scharten. Im Laufe von zehn höchst produktiven und gefeierten Jahren schuf Sirani über zweihundert Arbeiten, bis diese kurze Karriere mit ihrem frühen Tod im Alter von siebenundzwanzig Jahren vorzeitig endete.

Die Gestalt der Maria Magdalena hebt sich vor einem dunklen Hintergrund ab, die blasser Haut und der rote Umhang stehen in lebhaftem Kontrast zueinander, eine Hand liegt auf ihrem Herzen, die andere weist auf das Göttliche. Sie richtet ihren Blick zum Himmel, die Heilige Schrift und der Schädel Adams liegen vor ihr. Ganz ähnlich wie ihre Vorgängerinnen, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi und andere, rühmen Siranis Werk die Stärke und Widerstandsfähigkeit ehrenwerter und heroischer Frauen. Die Malerin entwickelte eine Ikonografie mit Themen aus dem Leben von Figuren, die spirituellen und klassischen Quellen entstammen. Ihr lag es am Herzen, den Beitrag in Kunst und Gesellschaft, den Frauen leisten, zu würdigen, und dieses Engagement zeigt sich auch in ihrem Einsatz für eine Professionalisierung ihrer künstlerischen Gefährtinnen. Als sich die Gesundheit ihres Vaters immer weiter verschlechterte, übernahm Sirani die väterliche Werkstatt und gestaltete das Familienunternehmen in eine durch schwesterlichen Geist geprägte Gemeinschaft um. Siranis Gemälde sind in Museumssammlungen weltweit vertreten und unterstreichen damit ihren rechtmäßigen Platz in den Annalen der Kunstgeschichte.

Liberty Adrien ist seit 2022 Kuratorin an der Kunsthalle Portikus in Frankfurt am Main. Zuvor war sie Mitbegründerin des Kunstraums Âme Nue (2015–20), erhielt ein kuratorisches Forschungsstipendium des französischen Kulturministeriums und hat Ausstellungen in mehreren Städten Europas kuratiert. Adrien unterrichtet an der Städelschule und schreibt regelmäßig für Kunstmagazine und Publikationen.

Elisabetta Sirani

57

I.N.P., 1984
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1986

Siebdruck auf Papier
80 × 120 cm
Inv.-Nr. C-24605 WKV



Mit Sicherheit ist der Name Martin Kippenberger einer der ersten, der fällt, wenn ein Gespräch die „Neuen Wilden“ berührt, jene Gruppe von Malern, die in den 1980er-Jahren in der Bundesrepublik zu Erfolg kamen, als sie der Malerei zwar kein Ende setzten, doch der Leinwand den Kampf erklärten und sie um konzeptuelle Ansätze erweiterten. Es wäre jedoch ein Versäumnis, wenn das Gespräch um Kippenberger dort stehen bliebe, war doch die eigentliche Errungenschaft seines Werks, dass es das Ende an sich verhandelt — sei es das Ende des Nationalsozialismus, das Ende des Kalten Krieges, das Ende von Medienspezifika oder das Ende der Moral. Bis zu seinem Tod im Jahr 1997 schuf er ein Werk, das sich zwar über sämtliche Medien erstreckte, hierbei jedoch einem Element stets die Treue hielt: der Sprache. Es ist gerade diese Verdichtung von Sprache, die seinem Werk *I.N.P.* titelgebend zum Ausdruck kommt. 1984 stellte der damals 31-jährige Kippenberger in der Kölner Galerie Max Hetzler eine Serie von acht Bildern unter dem Titel „I.N.P.“ aus, dessen Akronym für „ist nicht peinlich“ steht und eine Anspielung auf Aspekte der deutschen Nationalkultur ist, die Unbehagen auslösen.

Für Kippenberger war Sprache nicht nur ein Werkzeug der Kommunikation, sondern wurde von ihm genauso subversiv und spielerisch verwendet wie Farbe oder Leinwand — und manchmal auch im Zusammenspiel. So auch in seiner Ausstellung in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, wo Kippenberger 1981 zwölf Gemälde zeigte, die er von der professionellen Posterfirma Werner-Werbung hat in Auftrag geben lassen, und dennoch nicht klarer von seiner Autorenschaft zeugen könnten, wenn man sich den Titel vor Augen führt: *Lieber Maler, male mir*. Als es dem Kunstmarkt nach junger Malerei dürstete, teilte Kippenberger mit, er habe sich Malereiverbot erteilt. Es sind gerade jene Akte der Negation, aber auch der Kollaboration und des Outsourcings, die viele seiner Arbeiten kennzeichnen und so den Mythos des Künstlers als einzigartiges Genie in Frage zu stellen versuchten. In diesem Rahmen mag es daher überraschend sein, dass sein Œuvre eine Vielzahl von Selbstportraits aufweist — darunter auch *I.N.P.*, in welchem der Künstler mit breit gespreizten Beinen durch ein Zugabteil purzelnd zu sehen ist. Ganz im Kippenberg'schen Sinne dienten diese jedoch weniger repräsentativen Zwecken, sondern vielmehr als kritischer Kommentar auf die Strategien von Selbstvermarktung. „Peinlichkeit“, wie Kippenberger einst ein Schild über den Hals trug, „kennt keine Grenzen.“

Carina Bukuts ist Autorin und Kuratorin. Seit 2022 leitet sie gemeinsam mit Liberty Adrien die Kunsthalle Portikus, Frankfurt am Main. Zuvor war sie als Redakteurin bei *frieze* tätig. Ihre Texte erscheinen in diversen Monografien und Zeitschriften.

Martin Kippenberger

58

*Christus erscheint
Maria, 1489*



Malerei auf Eichenholz
135 × 153 cm
Inv.-Nr. 14 WKV

Werkstatt

Meister von Liesborn

Noli me tangere (berühre mich nicht) — nach dem Tod Jesu ist es im Johannesevangelium (Joh 20,17) Maria Magdalena, die als erste Jesus Christus begegnet. Sie hält ihn für einen Gärtner und fragt, wo er den Leichnam hingebracht habe. Als er Maria Magdalena beim Namen nennt, erkennt sie den Auferstandenen und ist versucht, ihn zu umarmen. Das untersagt er und gebietet ihr, die Jünger zu informieren, womit sie zur ersten Apostelin wird.

In einem umfriedeten Garten kniet *MARIA* mit erhobenen Händen vor *IHESVS*. Dieser stützt sich auf eine Schaufel, während die rechte Hand vorgestreckt ist. Links steht Johannes der Täufer und rechts der hl. Quirinus, dessen Lanze das alte Neusser Stadtwappen ziert, wohingegen der Schild das Wappen der Stifterfamilie Stael von Holstein trägt. Während die drei linken Figuren interagieren und das Initial *M(aria)* formen, hat die rechte Figur den Kopf abgewendet. Der Blick ist gesenkt, der direkten Schau nicht würdig ... oder als wäre all das, was wir auf dem Bild sehen, entrückt und nur durch die Imagination des jungen Mannes vorgestellt.

Bedarf im Lukasevangelium das wunderbare Wirken zwischen Jesus und einer Frau einer Berührung (Lk 8,43–46), insofern erst diese Jesus spüren lässt, dass Kraft von ihm ausgegangen ist, herrscht hier das *Verbot*, und die Schilderung verharrt in der Gleichzeitigkeit von Hinwendung und Abwendung — eine klassische Double-Bind-Konstellation, voneinander Dinge und Handlungen zu verlangen, die keiner der Partner angemessen bereitstellen kann, oder mit den Worten Gilbert Keith Chestertons: „Im gesamten Christentum geht es immer um den Menschen am Scheideweg.“

Allein in der Nicht-Berührung gelingt es Maria Magdalena von sich selbst abzusehen und den anderen in seiner Andersheit zu erkennen und diese anzuerkennen. Denn könnte der andere ergriffen und begriffen werden, wäre er nicht der andere. Darauf mag auch die Abwendung des Jünglings deuten. Unmittelbar neben dem Auferstandenen stehend, kann sie als Anstän-

digkeit und Abständigkeit? gelesen werden — die Fähigkeit, den anderen auf seine Andersheit hin zu erfahren: sinnfällig Jesus Christus der Auferstandene, der, den Menschen gleich, wie diese selbst das Ebenbild ihres Schöpfers ist.

In die Nähe schreibt sich eine Ferne ein, die einen transzendentalen Anstand hervorbringt, der den anderen in seiner Andersheit befreit, womit der Altarflügel aus der ehemaligen Walburgiskirche in Soest auch als ein sehr gegenwärtiges Plädoyer für die Liebe gelesen werden könnte. Wird sie uns doch als die „Bühne der Zwei“ vor Augen geführt, wie sie Byung-Chul Han in der *Agonie des Eros* (2012) entwickelt. Deren wahrhaftes Wesen ist, das Bewusstsein seiner selbst aufzugeben und sich in einem anderen Selbst zu vergessen. Diese Liebe geht als absoluter Schluss durch den Tod. Man stirbt im Anderen, aber für die Rückkehr zu sich — eine Rückkehr als die Gabe des anderen, der die Preisgabe, die Aufgabe meiner selbst vorausgeht.

Marcus Lütkemeyer ist freiberuflicher Kunsthistoriker. Er hat international besetzte Solo- und Gruppenausstellungen kuratiert, u. a. bis 2018 in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Münster. Zudem ist er Experte für die Nachwuchsförderung und aktuell verantwortlich für Konzeption und Umsetzung von Residence NRW*.

[Titel unbekannt]
[Datierung unbekannt]



Aluminium
(pulverbeschichtet),
Schrauben (rostfreier Stahl)
75 × 50 × 50 cm
Inv.-Nr. A-1437 WKV

Die Beziehung von Donald Judds Möbeln zu seiner Kunst war nie völlig unbelastet. Nie entkamen sie, ungeachtet der endlosen Zurückweisungen Judds, dem allgemeinen Verständnis einer Mischkategorie: *Kunstmöbel*. Judd war sich dessen bereits 1971 schmerzhaft bewusst, als er die Produktion eines von ihm entworfenen Kaffeetisches aus Edelstahl stoppen ließ, da ihn dieser allzu sehr an eine Reihe damals aktueller Bodenarbeiten erinnerte. Ich glaube, es ist nicht allzu weit hergeholt zu sagen, dass er von dieser Einsicht schockiert war. Für jemanden wie Judd, der dazu neigte, seine Fehler zu verschweigen, spricht es Bände, wie oft er diesen Tisch erwähnte, ein ums andere Mal, im Gespräch und in seinen Texten über Möbel. Und auch wenn sich dieser Tisch als misslungen bezeichnen ließe, so brachte er ihn doch dazu, sich noch einmal ganz genau zu überlegen, wie seine Möbel beschaffen sein sollten, wie sie gemacht und wie sie wahrgenommen werden sollten. Insofern bin ich überzeugt, dass man diesen Tisch durchaus als das wichtigste Möbelstück begreifen könnte, das Judd jemals gemacht hat. Denn an ihm lässt sich auch erkennen, wie zentral es für ihn war, weiter Möbel zu bauen. „1971“ führte zu, so würde ich behaupten, zwei Hausregeln Judds, die er beinahe ohne Ausnahme streng einhielt: Zum einen sollten seine Kunst und seine Möbel nicht zusammen im selben Ausstellungsraum gezeigt werden, und zum anderen sollten seine Kunst und seine Möbel von verschiedenen Herstellern produziert werden.

Ich bin eine Ausnahme aus der Zeit vor 1971. 1969/70 fertigte ich ein Stück an, das bisweilen als eines der ersten Judd-Möbel aufgeführt wird, ein Bett aus Walnussholz für den fünften Stock seines Loftgebäudes in der 101 Spring Street, New York. Nachdem ich 1971 begonnen hatte, für Judd Kunst zu produzieren — bis 1994 kamen mehr als 200 Arbeiten zusammen —, baute ich niemals mehr ein weiteres Möbelstück für ihn. Seine Möbel wurden nun ausschließlich von anderen Möbelherstellern produziert.

Der Grund, warum die Unterscheidung zwischen Judds Möbeln und seiner Kunst wichtiger ist die Frage nach den Herstellern — und auch sehr viel gravierender als irgendeine uralte Unterscheidung zwischen dem Funktionalen und dem Nichtfunktionalen (*auf dem einen kann man sitzen, auf dem anderen nicht*) —, findet sich in der Tatsache, dass Möbel wie Kunst eine, wenngleich sehr unterschiedliche Beziehung zur Architektur unterhalten.

Für Judd waren Möbel eine Unterkategorie der Architektur. Und wo Möbel eine vorhandene Architektur besetzen und ihr eine Identität geben können, war sein höchster Anspruch, wie er in den 1980er-Jahren sehr deutlich artikulierte, dass seine Kunst — *seine beste Kunst* — einen Raum nicht, wie die Möbel, besetzen, sondern überhaupt erst schaffen sollte, auf eine Art, wie es auch die beste Architektur tut. Kunst hat, anders gesagt, eine Funktion.

Judd ließ einmal verlauten, dass er begann, Möbel zu entwerfen, als er in Marfa keine guten aufreiben konnte. So verlockend diese Geschichte auch sein mag, so ist sie doch für alle, die Judd vor Marfa kannten oder die wussten, wie viele Möbel er besaß (Rietveld, Alto, Schindler, Stickley, Biedermeier, Bank-of-England-Stühle usw.), nicht sehr glaubwürdig — eher eine Ausrede für etwas, das eigentlich keiner Ausrede bedarf. Ich glaube, Judd hatte einfach eine bestimmte Vorstellung von Möbeln. Und die wollte er realisiert sehen.

Peter Ballantine lebt und arbeitet in New York. Seit 1969 fertigte er Arbeiten für Donald Judd.

Donald Judd

60

*Schweiß­tuch der Heiligen
Veronika (Vera Icon),
1467–1500*

Tempera auf Eichenholz
78 × 55 cm
Inv.-Nr. 11 WKV



Eine Frau hält ein Tuch vor ihren Körper, man sieht nur ihren Oberkörper und ihren Kopf. Der Stoff ist breiter als ihre ausgebreiteten Arme, weshalb man sie nicht in ihrer vollen Größe sieht. Auf dem Tuch ist das Gesicht Christi abgebildet. Er sieht uns an. Es handelt sich zweifellos um eine Darstellung der Heiligen Veronika: *vera icon*, das wahre, das echte Bild. „Wahr“ und „echt“, weil es durch den Abdruck Christi Gesicht auf diesem Tuch entstanden ist.

Die Ikonografie weicht jedoch in einem Punkt von der traditionellen Darstellung der Heiligen Veronika mit dem Schweiß­tuch ab. Auf den ersten Blick hat man den Eindruck, dass Veronikas Blick auf uns gerichtet ist. Doch wenn man genauer hinsieht, dann stellt man fest, dass sie sowohl nach innen als auch nach außen blickt: ein Auge ist auf uns und ein Auge ist auf das Tuch gerichtet. Ein Auge auf die Realität und ein Auge auf das Heiligtum. Auf diesem Gemälde des Meisters von Liesborn haben wir es mit einer an Strabismus leidenden, mit einer schielenden Heiligen zu tun.

Es handelt sich hier aber nicht etwa um ein Versehen oder Ungeschick, vielmehr könnte man annehmen, dass dieser fast komisch anmutende Blick eine andere Lesart des religiösen Bildes zulässt. Im 15. Jahrhundert erlangten die Künstler:innen durch den Paradigmenwechsel in der Renaissance eine neue darstellerische Freiheit. Geht es auf diesem Gemälde nicht eher darum?

Durch den Strabismus bewirkt der Meister eine theologische Ambiguität, um den Menschen in den Vordergrund zu rücken. Indem Veronika uns mit einem Auge ansieht, blickt sie in dieselbe Richtung wie Christus. Das apokryphe Evangelium des Nikodemus überliefert, dass sich das Antlitz Jesu in das Leintuch der Heiligen Veronika einprägt. Sie reicht Christus das Tuch, um seinen Schweiß zu trocknen und hält es den Betrachtenden als Zeugnis hin. Ohne sie gibt es keinen Abdruck, kein Bild. Folglich leitet sich der Vorname der Heiligen Veronika von *vera icon* ab.

Seitdem steht das *vera icon* für das Christusbild und für Veronika, die Frau, die es präsentiert. Sie ist diejenige, die das Abbild Christi verbreitet und sie wird zur Urheberin des ersten Bildes. Veronika, mit einem Fuß (oder vielmehr: Auge) in der Wirklichkeit, legt Zeugnis ab von der Christusbotschaft, nämlich von der Fleischwerdung Gottes. Mit der Veronika des Meisters von Liesborn erhält der Mensch die Möglichkeit, zum Sujet zu werden und sich somit dem Sakralen zu nähern.

Camille Gouget ist Mitglied des Teams der Galerie Christophe Gaillard Paris. Sie ist verantwortlich für die Residenzprogramme und Veranstaltungen im Château du Tremblay, dem Ausstellungsort der Galerie in der Normandie. Darüber hinaus leitet sie verschiedene Forschungs-, Publikations- und Ausstellungsprojekte.

Werkstatt

Meister von Liesborn

61

Die Waise, 1888



Öl auf Leinwand
79,5 × 47 cm
Inv.-Nr. 321 WKV

Julia Schily-Koppers (1855–1944) war eine westfälische Künstlerin aus Borken. Ihre Ausbildung an der Düsseldorfer Malerschule begann sie mit 21 Jahren. Darüber hinaus ist sie die Großmutter der Politiker Otto und Konrad Schily.

Ein Waisenkind sitzt auf einem Sarkophag — ein Hinweis auf den Titel des Bildes *Die Waise*, den Julia Schily-Koppers vermutlich selbst gab. 1888 stellte sie dieses Werk zum ersten Mal auf der akademischen Kunstausstellung in Dresden aus. Da hatte sie mit dem Verkauf des Bildes *Gelegenheit macht Diebe* an Kaiser Wilhelm I. schon Erfolge vorzuweisen. Das Waisenkind selbst gibt Rätsel auf: Warum befindet sich das Mädchen in einem antikisierenden Interieur mit Kandelaber und Sarkophag und wird gleichzeitig durch Palmenzweig und Blütenkranz assoziiert mit christlicher Bildsprache? Am auffälligsten ist der durchdringende Blick des Kindes aus dunklen Augen, welcher durch die helle marmorne Krypta kontrastiert wird. Dieser direkte Blick ist bei Kindheitsdarstellungen der Romantik und des Biedermeier ein typisches Merkmal. Die Szene wirkt durch ihr Setting fast surreal, als wäre sie fiktiv, gar märchenhaft. Der Stil ist vermutlich auf Julia Schily-Koppers Ausbildung an der Düsseldorfer Malerschule und ihre christliche Prägung im bürgerlichen Umfeld ihres Heimatortes Borken in Westfalen sowie auf ihre Grundausbildung bei dem Münsteraner Kirchenmaler Dominik Mosler (1822–1880) zurückzuführen. Als Künstlerin, die an der Düsseldorfer Malerschule lernen durfte, zu einer Zeit, als Frauen noch gar nicht zugelassen waren und ihr manche Kurse verwehrt blieben, blieb Schily-Koppers dem Malstil, den Genrekünstler wie Benjamin Vautier (1829–1898) und andere ihr beibrachten, ihr Leben lang treu. Das verwundert nicht, garantierte das Umfeld und der prestigeträchtige Name der Düsseldorfer Malerschule ihren Erfolg durch die Möglichkeit, an Akademieausstellungen in ganz Deutschland ihre Kunst zu präsentieren.

Waisenkinder waren in der Zeit vom Vormärz bis zum Ersten Weltkrieg (1830–1914) ein beliebtes Motiv in der Kunst. In dieser Zeit wurden in zahlreichen Städten Waisenhäuser und Hilfsorganisationen gegründet, da es viele Hilfsbedürftige gab. Schily-Koppers adressiert das Thema der sozialen Missstände ohne sichtbare Systemkritik, anders als die Zeitgenoss:innen des Impressionismus und Expressionismus. Vielmehr bildet sie mit diesem Genrebild pointiert ab, was das bürgerliche Publikum, das die Kunst kaufte oder in Museen und Institutionen wie dem Westfälischen Kunstverein sehen wollte: Die Waise soll in ihrer Frömmigkeit Kraft finden, das Bild an die christliche Nächstenliebe appellieren. Dennoch trugen Werke, wie jenes von Julia Schily-Koppers, dazu bei, dass sich die aktuellen gesellschaftliche Missstände in der Kunst der Moderne widerspiegelten.

Leonie Lieberam, seit November 2022 Wissenschaftliche Volontärin im Bereich Öffentlichkeitsarbeit des LWL-Museums für Kunst und Kultur. Sie studierte Kulturanthropologie, Spanisch und Kulturpoetik in Freiburg und Münster.

Julia Schily-Koppers

62

*Die Heilige Dreifaltigkeit
(Der Gnadenstuhl),
1516–1518*

Öl auf Lindenholz
42,2 × 27,8 cm
Inv.-Nr. 112 WKV



Erstens die Farben. Rosa und Hellblau, Perlmutter und so viel Türkis, als hätte Cranach nicht in Sachsen, sondern in den Tropen gemalt. Zweitens die Figuren: Gottvater, den Gottessohn in den Armen, zwei Engel, die Martersäule und das Kreuz in den Armen. 18 weitere Engelsköpfe im Himmel über einer Fantasiestadt. Dieses Bild ist mit 42,2 auf 27,8 cm nur so groß wie ein gewöhnliches Tablett und auf den ersten Blick so kitschig wie der Print von Michelangelos Fresken an der Decke meines Fitnessstudios. Drittens, wie bei jedem Kunstwerk, die Frage: „Könnte dieses Bild ein Leben retten?“

Jesus ist auffallend hässlich, die Augen so leer wie nach einem Bad Trip, aus dem sein Vater ihn, ganz Aftercare, ins Leben zurückträgt. Letzterer ist sehr männlich und sehr weiß. Aus Engeln habe ich mir nie viel gemacht. Mein Blick bleibt hängen an der Taube, die selbstgefällig auf Christi linker Schulter sitzt und uns ihr Side-Eye gibt.

Als Kind habe ich mir immer wieder vorzustellen versucht, dass Gott drei und eins zugleich ist. Dass er kein Vater ist wie mein Vater und kein Sohn wie ich. Dass der Heilige Geist alles durchdringt wie ein gütiger Nebel, „das Fleisch der Welt“ (Maurice Merleau-Ponty). Dass das Leben endlich ist und das Weltall unendlich. Ich konnte das alles nicht begreifen und machte doch immer weiter, mit geschlossenen Augen, bis ich das Gefühl hatte an die Innenseite meiner Lider zu stoßen.

I am still a sucker für die Religion und das Fleisch, für die Sterblichkeit und alle menschlichen Emotionen. Immer noch stoße ich manchmal an die Innenseite meiner Augenlider. Eines habe ich inzwischen verstanden: Dass wir niemals ganz verstehen können, ist unausweichlich. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan nennt diese Grundbedingung des Menschseins „das Reale“: die Begrenzung des Verstehens und Erlebens macht uns zu Geschöpfen des Mangels. Das ist ein Moment der Gnade. Wir müssen lernen, sie anzunehmen.

Das „Reale“ und der Heilige Geist: Sie sind *nicht*, zumindest nicht so wie die roten Nägel der Frau mir gegenüber oder der Herzschlag in meiner vernarbten Brust oder die schmutzigen Tasten unter meinen Händen. Dass wir sie nie begreifen können, macht unser Leben möglich. Doch um das auszuhalten, brauchen wir die Dinge — gemalte Tauben und Beerdigungen, die psychoanalytische Dreifaltigkeit und Hoodies mit Sternenprints. Und das könnte ein Leben retten.

Evan Tepest lebt als Autor in Berlin. 2024 erschien sein Roman *Schreib den Namen deiner Mutter*, 2023 der Essayband *Power Bottom*. Tepest lehrt Essayistik am Deutschen Literaturinstitut Leipzig.

Lucas
Cranach d. Ä.

63

Yard, 1971
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1971

Offsetdruck auf Papier
87,9 × 62,3 cm
Inv.-Nr. C-494 WKV



Ein weißes Blatt, das ein schwarz-weißes Foto eines seitlich hochgestellten Autoreifens zeigt. Der Reifen ist von einem schwarzen Pinselstrich quadratisch eingefasst, von einer Eingrenzung, die an ihrer unteren Seite in einen Korridor übergeht. Vielleicht einen Eingang? Rechts oben unterbricht das englische Wort YARD den Strich, das mit Hof oder Garten übersetzt werden kann. YARD ist auch der Titel dieses Offsetdruckes von 1971. Mehr verrät es nicht. Und doch oszilliert in diesem Bild, wie in einem Prisma, einer der nachhaltigsten Umbrüche in der Kunst der 20. Jahrhunderts.

Das Blatt stammt von dem US-amerikanischen Künstler Allan Kaprow, ursprünglich einem abstrakten Maler, der sich unter dem Einfluss des Komponisten John Cage Ende der 1950er-Jahre auf die direkte Aktion verlegte. Denn es ging ihm, anders als in der Malerei, darum, mit seiner Kunst einen direkten Austausch mit dem Publikum zu erzielen. Legendär ist Kaprows Auftritt *18 Happenings in 6 Parts* in der New Yorker Reuben Gallery im Jahre 1959. Es bestand aus einfachen Gesten wie eine Zigarette rauchen, aus einem Glas Wasser trinken, einfach auf einem Stuhl sitzen... In seinem ein Jahr zuvor verfassten Essay *The Legacy of Jackson Pollock* definierte er solche Aktionen dann als „Ereignisse, die einfach passieren“. Er nannte sie „Performances“. Damit führte Kaprow 1958 für solche Aktionen in die Kunsttheorie einen Begriff ein, der bis heute seine Gültigkeit nicht verloren hat und sogar wieder aktuell wird. Eine weitere seiner heute legendären Performances fand 1961 auch wieder in New York statt: die Gruppenausstellung *Environments, Situations, Spaces* im Skulpturengarten der Martha Jackson Gallery, an der neben Allan Kaprow auch Barbara Hepworth und Alberto Giacometti mit ihren traditionellen Skulpturen teilnahmen. Kaprows Beitrag bestand darin, den Raum mit Hunderten von Autoreifen zu füllen und das Publikum dazu aufzufordern, über sie zu klettern, zu springen, auf ihnen zu sitzen oder sie auch neu zu arrangieren. Sie sollten diesen mit Reifen gefüllten Raum in Besitz nehmen. Spätestens mit dieser Aktion ist Kaprow auch in das Bewusstsein eines breiteren Publikums getreten. Daher ist sein zehn Jahre später, 1971, für den Westfälischen Kunstverein in Münster geschaffenes Blatt, — ein mit schwarzem Strich eingefasster Reifen, versehen mit der Überschrift YARD — als eine Reminiszenz an diese legendäre Aktion zu verstehen.

Noemi Smolik wuchs in Prag auf, studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Köln und New York. Sie unterrichtete an der HFBK Hamburg und Dresden. Ihre Beiträge erscheinen in der *FAZ*, in *Artforum*, *frieze* und *Kunstforum*. 2020 erhielt sie den Art Cologne Preis für Kunstkritik. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Prag.

Allan Kaprow

64

*Der Zahnzieher /
Der Zahnbrecher*, um 1628



Öl auf Leinwand
125 × 204 cm
Inv.-Nr. 182 WKV

Kurz nach seiner Rückkehr aus Italien in seine Heimatstadt Antwerpen, dem frühkapitalistischen Zentrum der damaligen, modern werdenden Welt, der „Kapitale des Kapitalismus“, vermutlich im Jahr 1628, fertigte der flämische Maler Theodoor Rombouts (1597–1637) den *Zahnzieher*. Vermutlich noch unter dem Eindruck von Caravaggios roher, realistischer Darstellung desselben Motivs von 1608, die er zuvor in der herzoglichen Sammlung der Medici Familie in Florenz gesehen hatte, setzt Rombouts die alltägliche und doch spektakuläre Szene des Zahnziehens in einem großformatigen Genregemälde in kontrastreicher Licht-Schatten-Malerei ins Bild — nicht nur einmal, sondern gleich achtmal, in verschiedenen Figurenkonstellationen und in variierender Qualität der malerischen Ausführung, die auf die Reproduktion des *Zahnziehers* durch weniger technisch versierte Werkstattsschüler hindeutet.

So mangelt es dem Münsteraner *Zahnzieher*, der sich seit 1887 im Besitz des Westfälischen Kunstvereins befindet, im Unterschied zu den früheren Versionen im Museo del Prado in Madrid und in der Národní Galerie in Prag an dem optisch-technischen Feinschliff in der Darstellung von Volumen, Tiefe, Licht und Schatten und einiger Details, wie dem eher flachen Faltenwurf der Kleider. Neben den Reproduktionen aus der Werkstatt Rombouts' existieren darüber hinaus eine Reihe von Drucken und Stichen — unter einem von Andries Pauli (oder Pauwels) steht geschrieben: „Von allen Übeln, denen die Menschen ausgesetzt sind, ist das der Zähne das gewöhnlichste. Am schnellsten geht's beim Zahnzieher, der verspricht, ihn ohne Schmerzen zu ziehen, / Lügen ist sein Handwerk, und wenn die Zange drin ist, / Wehklage, so viel du willst, er kriegt seinen Zahn, komme, was wolle.“

Rombouts' *Zahnzieher* ist hier hinter seinen zu einem Miniaturstillleben arrangierten Werkzeugarsenal platziert — darunter ein Geißfuß, ein Mundöffner und eine Kieferklemme — und hat den schmerzenden Zahn des unbetäubten Patienten mit einer Zange in der rechten Hand bereits im Griff. Er ist umringt von einer Reihe Schaulustiger, die in morbider Faszination glotzend und gestikulierend beobachten wie der Patient, die linke Hand zum Stoppsignal erhoben, die rechte fest die Stuhllehne umklammernd, flehentlich zum Zahnzieher aufschaut. Doch der gerissene Quacksalber, der ahnungslose, auf schmerzfreie Behandlung spekulierende Leidende täuscht und ausnimmt, schaut anstatt in den Mund seines ängstlichen Patienten mit einem verschmitzten Lächeln aus dem Bild heraus und auf die Betrachter:innen — die extrahierten Zähne seiner Opfer stolz um den Hals zur Schau tragend. Rombouts war gern ein *performer in his own paintings* und so ist auch das wissende Schmunzeln des zähneziehenden Lügenkünstlers vermutlich ein Bildnis des Künstlers selbst.

Sophia Roxane Rohwetter ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Sie arbeitet und schreibt zu moderner und zeitgenössischer Kunst, Psychoanalyse und Film. 2024 wurde sie mit dem AICA-Preis für Junge Kunstkritik ausgezeichnet.

Theodoor Rombouts

65

Bildnis des Dichters
Theodor Däubler, 1928



Öl auf Eichenholz
97 × 121 cm
Inv.-Nr. 635 WKV

Wie ein menschliches Bergmassiv fügt sich die männliche Liegefigur in die antike, mediterrane Ruinenlandschaft ein. Die Jackenfalten ansteigende Hänge, der Charakterkopf ein haarbedeckter Gipfel. Der Kargheit der düsteren, kompositorisch von Horizontalen dominierten Szenerie entspricht die schlichte Kleidung des Porträtierten. Das dunkle Meer im Rücken, richtet er seinen Blick nachdenklich über den Bildrand hinaus in die Ferne. Oder doch eher nach innen? Noch ist das Blatt vor ihm unbeschrieben.

Fast spürbar vermittelt das ganzfigurige Porträt des Dichters Theodor Däubler (1876–1934) körperliche Präsenz. Hier lagert ein literarisches Schwergewicht, an dem es kein Vorbeikommen gibt, scheint es zu sagen. Wenige Jahre vor Däublers Tod setzt Viegener dem befreundeten Künstler ein malerisches Monument. Selbstbewusst und leger, in der Haltung einer Flussgottstatue, ruht der sanfte Koloss auf den Überresten der Antike, die gleichsam sein literarisches Fundament bildet. Ein fragmentierter Marmorkopf, Däublers prägnante Physiognomie aufgreifend, verknüpft Vergangenheit und Gegenwart. Kein Zufall, dass die Bildanlage auch Johann H. W. Tischbeins Gemälde *Goethe in der Campagna* (1787) zitiert und ihn in eine Kontinuitätslinie von der Antike über die Klassik einreicht. Eine rätselhafte, de Chirico-hafte Licht- und Farb Stimmung durchzieht das Bild. Die Ruhe scheint trügerisch und spannungsgeladen, wie kurz vor einem Unwetter.

Menschheitsdämmerung kommt einem in den Sinn, die legendäre Lyrikanthologie, die 1919 dem verunsicherten Lebensgefühl einer ganzen Künstler:innengeneration Ausdruck verlieh. Auch Däubler war prominent darin vertreten. Der Autor, den Viegener als Fels in der Brandung unruhiger Zeiten porträtiert, war eine markante, im Kulturleben der Weimarer Republik vielporträtierte Erscheinung. Viegener, Teil avantgardistischer Künstlerkreise in Soest, hatte 1922 seine expressive Malweise zugunsten einer sachlichen Stilistik aufgegeben. 1931 schenkte er sein ausdrucksstarkes Porträt dem Kunstverein, vermutlich zum hundertjährigen Bestehen. Wenig später entstanden nur noch konventionelle Landschaftsbilder, die in ihrem gefälligen Realismus bei den Nazis nicht anecken konnten.

Ein Jahrhundert darauf sind Maler und Autor eher wenigen noch bekannt. Ebenso, wie Dichterbildnisse, ob in Bronze, Stein oder Öl, in ihrer auratisch-idealisierenden Überhöhung heute etwas suspekt erscheinen. Die Strategien der Ikonisierung haben andere Medien übernommen, die beiläufiger, aber effektiver an den Images von Autor:innen und literarischen Karrieren mitbauen. Nicht mehr nur von Männern.

Andreas Prinzing arbeitet als Kurator und Autor und lebt in Berlin.

Eberhard Viegener

66

Elfenbeintafel mit
Darstellung des *Evangelisten*
Markus, 1000–1020

Elfenbein
13,7 × 13,8 cm
Inv.-Nr. G-5 WKV



Zu den ältesten Werken in der Sammlung des Westfälischen Kunstvereins gehört ein Elfenbeinrelief, das um 1000 datiert wird und den Evangelisten Markus zeigt. Vermutlich schmückte es mit Darstellungen der anderen drei Evangelisten den Einband einer Evangelienhandschrift, mutmaßlich aus der Dombibliothek in Münster. Solche Darstellungen würdigen die Evangelisten nach dem Vorbild antiker Autorenbildnisse, wenn auch eigentlich Gott Autor seiner Schriften ist. Menschliche Autoren werden unter der „Eingebung Gottes“ (Tim 3,15), der Inspiration, präsentiert.

Das Relief zeigt Markus, sitzend über sein Buch gebeugt, mit einem Federkiel in seiner Rechten. Die Tafel ist in zwei — eigentlich in vier — Bildfelder aufgeteilt. Ein Wolkenband trennt irdische und himmlische Sphäre. In die Ecken unten rechts und oben links sind Stadtarchitekturen gesetzt, während von oben rechts ein geflügelter Löwe sich mit einem Buch dem Evangelisten zuwendet. Dieser Löwe gehört ursprünglich zum Bildrepertoire der Thronwagenvision des Propheten Ezechiel (Ez 1). Das Buch der Offenbarung übernahm ihn zusammen mit drei anderen geflügelten Wesen in die Vision des Gottesthrones (Apk 4). Aus diesem Visionszusammenhang stammt auch das Himmlische Jerusalem (Apk 21) über dem Wolkenband. Die Stadt unten kann als irdisches Pendant gedeutet werden; Jerusalem also oder Rom als das neue Jerusalem.

Seit Irenäus (um 130–200), durchgängig seit Hieronymus (um 347–420), werden die vier Wesen der Apokalypse symbolisch den Evangelisten zugeordnet. Der Löwe des Reliefs erlaubt so die Identifizierung des Markus, er erläutert aber auch das Inspirationsgeschehen: Er zeigt Markus ein aufgeschlagenes Buch, das dieser nicht zu beachten scheint, während er in sein eigenes Buch vertieft ist. Doch die Vertiefung in sein Buch ist zugleich eine Verneigung vor dem Buch, das der Löwe zeigt. Inspiration wird als Entsprechung zwischen den beiden Büchern vorgestellt; sie ereignet sich zwischen äußerer und innerer Schau. Zum visuellen kommt das akustische Medium der Inspiration hinzu: Markus richtet sein Ohr zum Löwen hin; das Wolkenband über ihm zeichnet den Umriss der Ohrmuschel nach.

Das Relief stammt aus der Sammlung Alexander von Frankenburgs (1820–1893), Mitglied im Westfälischen Kunstverein, der das Werk 1880/81 mit anderen Arbeiten an den Verein verkaufte.

Reinhard Hoeps, 1993–2020 Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Gründer und Leiter der *Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie*.

[Unbekannt]

67

*Like Stars and Broken
Glass, 2007*

Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 2007

Farbsiebdruck auf Papier
76 × 112 cm

Inv.-Nr. C-23893 WKV



Martin Boyce

In Martin Boyce' Jahresgabe für den Westfälischen Kunstverein sind 23 Buchstaben lose und nicht-linear über das weiße Blatt verstreut und bilden den Satz „We are still and reflective“. Die Arbeit ist nicht etwa, wie man meinen könnte, im Zusammenhang mit seiner Einzelausstellung im Kunstverein 2008 entstanden, sondern im Nachgang der *skulptur projekte münster 07*, an denen Martin Boyce beteiligt war und die in Kooperation mit dem Kunstverein stattfanden. Im Rahmen dieser künstlerischen Langzeitstudie zum öffentlichen Raum schuf Martin Boyce einen — nach wie vor erhaltenen — Platz aus unterschiedlich geformten Gussbetonplatten, die sich puzzleartig zu einem Raster zusammenfügen. In einige der Fugen sind Messingleisten eingelegt, dieselben Worte formend, die in der Jahresgabe auftauchen.

Die Jahresgabe, die als Siebdruck dem Anspruch des Kunstvereins folgt, Kunst für viele erschwinglich zu machen, ließe sich — gerade in ihrer Beziehung zur Bodenarbeit — als Modell der Arbeitsweise von Martin Boyce lesen. Während die Buchstaben bei seiner Arbeit für die Skulptur Projekte als Teil des Rasters erscheinen, das sie hervorbringt, sind sie im Siebdruck aus diesem Raster herausgelöst und in freier Fügung zu einem Satz verknüpft. Zugleich tragen sie noch die Formidee der vier Betonbäume, die die französische Bildhauer Jan und Joël Martel 1925 erfunden haben und aus denen Boyce das Vokabular an Formen und Buchstaben entwickelt hat. Ganz ähnlich verfährt er, wenn er Designikonen der Moderne, das Mobiliar urbaner Räume oder architektonische Versatzstücke aus ihren kulturhistorischen Kontexten herauslöst — die sie formuliert und die sich ihnen eingeschrieben haben — und sie zu neuen, seltsam zeitlosen, räumlichen Gefügen verschleift. Das Spannungsfeld zwischen dem Natürlichen und dem Gebauten, dem Dynamischen und Statischen, das die Betonbäume der Martel-Zwillinge prägt, ist auch in Boyce' Arbeiten allgegenwärtig und zeigt sich hier unter anderem in der Formwanderung, in die die Bodenarbeit und der Siebdruck gleichermaßen eingebunden sind. Die Betonbäume der Martels übersetzen die natürliche Form in eine gebaute. Aus dieser Formidee entwickelt Martin Boyce erst ein Formvokabular, dann eine Typografie, aus denen sich seine Bodenarbeit speist, die als öffentlicher Platz dem Wetter und den Jahreszeiten ausgesetzt ist. In der Jahresgabe schließlich werden die Buchstaben zu fallenden Zeichen, die wie Blätter im Herbst durch den Bildraum taumeln und den Bogen zu dem Ausgangspunkt dieser Wanderung schlagen.

Anna Sophia Schultz war u. a. tätig bei *skulptur projekte münster 07*, am Westfälischen Kunstverein sowie am Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen. Seit 2018 ist sie Referentin im Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen.

68

Bäuerin an der Birke,
1900



Öl auf Pappe
72,3 × 48,4 cm
Inv.-Nr. 823 WKV

Paula Modersohn- Becker

Paula Modersohn-Becker gilt heute gemeinhin als die bekannteste deutsche Künstlerin des frühen 20. Jahrhunderts. Eine Karriere in der Kunst war für Frauen in dieser Zeit allerdings alles andere als selbstverständlich. Denn das klassische Akademiestudium, wie es die männlichen Kollegen vielfach absolvierten, blieb ihnen qua Geschlecht verwehrt. Die einzigen Auswege aus dieser Lage boten damals zum einen sogenannte „Damenakademien“ oder sich auf nach Paris zu machen. Paul Modersohn-Becker ging genau diesen Weg: zunächst nahm sie ab 1897 Unterricht an der Damenakademie des Vereins Berliner Künstlerinnen, besuchte dann zwischen Januar und Juni 1900 erstmals Paris, um dort an der bekannten Académie Colarossi ihr Studium fortzusetzen. Die Stadt blieb ein sehr besonderer Ort für die Künstlerin, den sie bis zu ihrem frühen Tod 1907 insgesamt vier Mal besuchte.

Bis heute sind der Name Paula Modersohn-Becker und viele ihrer Werke untrennbar mit Worpswede verbunden — ein Ort, der für sie Heimat aber bisweilen auch zu viel Enge bedeutete. Die in Einsamkeit gelegene Künstlerkolonie inmitten des Teufelsmoors vor den Toren Bremens faszinierte die Malerin ebenso wie die dortige Natur und das Licht. Daneben beeindruckte sie die dort lebende Landbevölkerung nachhaltig und hielt so Einzug in ihre Kunst. Dabei ging es nicht um die Darstellung eines verklärten Idylls, sondern vor allem um jene Menschen, die von der Härte ihrer täglichen Arbeit im kargen Moorland gezeichnet waren. Ein frühes Bild dieser Werkgruppe ist die *Bäuerin an der Birke*. Die Arbeit zeigt eigentlich nur das Wesentliche: im Mittelpunkt die Bäuerin mit dem auffallenden leuchtend roten Rock, der zwischen den übrigen Naturtönen deutlich hervorsticht. Die breite Krempe des Huts reicht tief in das Gesicht der Frau; sie blickt mit müden Augen und erschöpft den Betrachtenden entgegen. Mit sparsam aber wirkungsvoll gesetzten bildnerischen Mitteln gelingt es Modersohn-Becker, die Dargestellte treffend zu charakterisieren.

Besonders die Art Paula Modersohn-Beckers, Personen nicht idealisiert darzustellen, wurde vielen ihrer Kunstwerke nach 1933 zum Verhängnis. Die Nationalsozialisten diffamierten ihre Werke als „entartet“ und ließen sie aus den Museen und öffentlichen Sammlungen entfernen. Die *Bäuerin an der Birke* ist seit spätestens 1936 im Besitz des Westfälischen Kunstvereins. Um es vor dem Zugriff durch die Nazis zu schützen, bewahrte es der damalige Schatzmeister und stellvertretende Vorsitzende des Vereins, Dr. Maximilian Kraß, zusammen mit weiteren Kunstwerken aus der Sammlung in seiner Privatwohnung auf. Auf diese Weise konnte das Werk erhalten werden und ist bis heute Teil der Sammlung des Westfälischen Kunstvereins.

Sarah Siemens ist Historikerin und Kunsthistorikerin mit einem Faible für alles, was die Geschichte nach 1945 betrifft.

Narrative, 2005
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 2005

Offsetdruck, Siebdruck
56 × 80 cm
Inv.-Nr. C-24855 WKV



Matthew Buckingham

1. Undisturbed State

Die E-Mail erreichte mich Mitte April, und auch wenn ich gerade nicht in Venedig war und an einem Spritz nippte, wie die Absenderin vermutete, war das Leben in New York City genauso gut wie man es sich immer vorstellt. Kristina Scepanski ludt mich ein, etwas zu schreiben, und kündigte zugleich doch auch ihren Abschied vom Westfälischen Kunstverein nach mehr als elf Jahren als Direktorin an.

2. Disturbance

Von hier breiteten sich mehrere konzentrische Wellen aus. Sofort fiel mir ein gerahmtes Kunstwerk ein, das ich irgendwann einmal in Kristinas Büro im Kunstverein gesehen hatte, eine Arbeit, die sich nicht unter denen befand, aus denen ich mir eine aussuchen sollte, um darüber zu schreiben. Zudem kam mir ein Foto in den Sinn, wahrscheinlich verloren. Es zeigt die Direktorin, wie sie hinter ihrem Tisch saß, vor besagtem Werk.

3. Struggle

Auch wenn diese textbasierte Arbeit bislang nicht Teil der Sammlung des Kunstvereins war, sollte sie nun noch angekauft werden. Mich veranlasste das dazu, nach dem ursprünglichen Foto zu suchen und über diese Arbeit zu schreiben. Eine Suche unter Zuhilfenahme von OCR-Texterkennung konnte zumindest das erste Problem lösen: Das Foto befand sich ursprünglich auf einem Telefon, das seitdem schon viele Male ausgetauscht worden war. Aus den Metadaten des Fotos ließ sich herauslesen, dass es am 16. März 2013 aufgenommen worden war, einen Monat vor der Eröffnung von Kristinas erster Ausstellung im Kunstverein.

Ein paar Wochen später gab mir Kristina in Münster ein Exemplar des Katalogs von Matthew Buckingham, der zu dessen Ausstellung 2005 im Kunstverein erschienen war. Auf dem Titel ist *Narrative* abgebildet, eine Bleistiftzeichnung, die für die Ausstellung entstanden und anschließend als Druckedition für die Jahresgaben des Kunstvereins 2005 aufgelegt worden war. *Narrative* besteht aus einer nummerierten Aufzählung

in einer Schrift, die Arial Black ähnlich ist. Buckingham beschreibt die Arbeit als „fünfteilige Sequenz [die] eine narrative Struktur darstellt, die oft eingesetzt wird, um fiktionale oder nicht-fiktionale Geschichten zu erzählen oder nachzuerzählen. *Narrative* verweist auf den Zirkel des Gleichgewichts und das Gefühl des Abschlusses, den klassisches Geschichtenerzählen, insbesondere im Hollywood-Kino, anstrebt.“ Ich würde dem noch hinzufügen wollen, dass das auch genau die Art und Weise bezeichnet, in der Texte geschrieben und aufgebaut werden.

4. Deadline

Ich hatte noch nie eine Deadline für einen Text, die ich nicht gerissen hätte, und als ich diese hier bekommen hatte, war sie schon so gut wie verstrichen. Ich musste um Verlängerung bitten und Kristina um extra Seiten im Buch. Das Ganze gipfelte schließlich in genau dieser rauschhaften Art des Schreibens, wie sie in Filmen dramatisiert und in Memes satirisch auf den Arm genommen wird.

5. Disturbance Eliminated

Text abgegeben. Der letzte, der noch fehlte. Und während ein Exemplar der *Narrative*-Edition als letztes Werk zu Kristinas Amtszeit als Direktorin des Kunstvereins in dessen Sammlung überging, bekam sie selbst eine weitere Auflage geschenkt. Sie hängt nun hinter dem Schreibtisch in ihrem neuen Büro im Kulturamt Münster.

Tim Saltarelli ist Direktor in der Miguel Abreu Gallery in New York. 2011–12 war er wie Kristina Scepanski Helena Rubinstein Fellow im Curatorial Program des Whitney Independent Study Program. Er hat die Stadt Münster insgesamt viermal besucht, zuletzt 2017.

Initiale A aus einer
liturgischen Handschrift,
1300–1325



Deckfarbe auf Pergament
33,5 × 18 cm
Inv.-Nr. KdZ 2813 WKV

Eine Initiale (von lateinisch *initium* = Anfang, Beginn) ist ein schmückender Anfangsbuchstabe, die in einem handgeschriebenen Text oder Druckwerk als erster Buchstabe von Kapiteln oder Abschnitten besonders aufwändig gestaltet wird.

In der Epoche des handgeschriebenen Buches von ca. 800–1450 n. Chr. wurden Initialen für Prachtbände oft reich und wertvoll mit Ornamenten oder Figurenmalerei als Miniaturen verziert. Solch künstlerischer Buchschmuck war die Arbeit einer besonderen Berufsgruppe, der Illuminatoren und Miniatoren, und erhöhte den Wert eines solchen Codex bis heute erheblich. Anhand typischer Motive oder Stilmerkmale lassen sich diese Buchkünstler zeitlich und örtlich einordnen, manche sind sogar als Personen zu identifizieren.

Eine besondere Form der illustrierten mittelalterlichen Handschriften waren riesige Antiphonare, Chorbücher, die für alle Sänger des gregorianischen Chorals auch aus größerer Distanz und bei schlechten Lichtverhältnissen lesbar sein mussten. Ihr Buchschmuck sollte eine große Wirkung durch kostbare und kräftige Farben wie beispielsweise Blau und Blattgold auch aus der Ferne erzielen.

Auf solche Zusammenhänge weist die Größe der hier vorgestellten Initiale mit 33,5 × 18 cm hin, ungefähr dem heutigen Maß DIN A4 entsprechend. Bemerkenswert — aber auch nicht selten — ist, dass diese Initiale später fein säuberlich ausgeschnitten wurde und dadurch eine Zuordnung zu einem bestimmten Text oder Choralgesang nicht mehr möglich ist. Diese Initiale A, mit der Darstellung eines Bischofs mit Heiligenschein und einem knienden Mönch, zu der noch drei weitere Ausschnitte im Besitz des Westfälischen Kunstvereins vergleichbar sind, stammt sicherlich aus einem solchen großformatigen Gesangbuch.

Der Buchstabenkörper ist bei all diesen Ausschnitten ungefähr gleich groß und ähnlich gebildet, doch statt eines gemusterten Hintergrunds ist hier ein durchgängig goldener gewählt.

Der kniende Mönch und die Nonne, die nach ihrer Tracht dem Dominikaner:innenorden angehört, weisen auf ein Kloster dieses Ordens hin, wo die Handschrift entstanden oder bestellt worden sein könnte. In Westfalen kommt dafür nach den Forschungen von Dr. Joseph Lammers zur Buchmalerei in Handschriften vom 12. bis zum 16. Jahrhundert das Kloster Paradise bei Soest in Frage, das ein Skriptorium (von lat. *scribere* = Schreiben, = Schreibstube) unterhielt. Die Figur der Nonne, die auf einer kastenförmigen Endspirale des Rankenwerks um die Initiale kniet, hat sich auch bei zwei weiteren Ausschnitten erhalten. Vielleicht nicht nur ein Hinweis auf ein Herstellerkloster sondern durch diese besondere Platzierung auch eine Art Signet eines bestimmten Illuminators?

Prachtinitialen aus Büchern auszuschneiden und als eigene Ausschnittsammlung zu archivieren, ist aus heutiger Sicht ein „Kulturvandalismus“, der nicht nur ein Gesamtkunstwerk der Buchmalerei zerstört hat, sondern auch die Forschung erschwert. Diese Vorgehensweise ist allerdings nicht untypisch für die Zeit der Säkularisation von Klostergut ab 1803 und für die nachfolgenden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Zeitlich passt das exakt zu den Gründungsjahren der ältesten deutschen Kunstvereine.

Martin Zangl, Dipl.-Bibliothekar, seit 1995 in der Bibliothek des LWL-Museums für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum Münster, beschäftigt. Seit 2001 fachliche Leitung des Sachbereichs Bibliothek.

[Unbekannt]

71

Der Tod der Lucretia,
1758–1760



Öl auf Leinwand
64 × 78,5 cm
Inv.-Nr. 138 WKV

„Triggerwarnung: In diesem Bild geht es um Suizid.“ Auf Social Media würde Johann Joseph Zoffanys Gemälde *Der Tod der Lucretia* aktuell wahrscheinlich mit einem vorangestellten Warnhinweis dieser Art versehen werden.

Zoffany stellt den tragischen Höhepunkt einer Geschichte dar, die das Ende der Monarchie und den Beginn der römischen Republik markiert: den Tod der Lucretia. Nach Livius (*Ab urbe condita*, I, 57–60) war Lucretia die schöne und tugendvolle Ehefrau von Collatinus. Sextus Tarquinius, einer der Söhne des Königs, besuchte Lucretia ohne Vorankündigung (und ohne Wissen des abwesenden Collatinus, wie Livius berichtet). Nachts überfiel er die schlafende Lucretia, bedrohte sie mit einem Schwert, erpresste und vergewaltigte sie. Nach dieser schrecklichen Nacht ließ Lucretia ihren Mann und ihren Vater mit jeweils einem treuen Begleiter holen. Lucretia berichtete ihnen von der Vergewaltigung. Die Männer versicherten Lucretia, dass sie keine Schuld treffe. Aber der gesellschaftliche Druck, den Lucretia spürt, war zu groß.

Zoffany hält den Moment der Geschichte fest, in dem sich Lucretia mit einem Stich ins Herz das Leben nimmt. Ihre linke Hand umschließt den Griff des Dolches. Blut tritt aus der Wunde unterhalb ihrer Brust und auf ihr weißes Kleid. Lucretias Blick ist nach oben gerichtet, zwei große Tränen fließen über ihre Wangen. Collatinus hält seine Frau in den Armen. Mit Tränen in den Augen scheint er sie noch anzuflehen, sich nicht umzubringen. Ohne Erfolg. Die drei anderen Männer lesen sich wie eine Abfolge der Verzweiflung: Der Vater stürmt mit aufgerissenen Augen und ausgestreckten Armen ins Gemach, um das Schlimmste zu verhindern. Der Soldat vor ihm scheint in Schockstarre gefangen zu sein, der dritte Soldat am rechten unteren Bildrand hat sein Gesicht bereits vor Trauer in den Armen vergraben. Sie können nichts mehr tun, Lucretias Schicksal ist besiegelt. Die bühnenhafte Inszenierung Zoffanys betont die Dramatik des Augenblicks.

Lukretias Tod, moralische Werte von ehelicher Treue und geschändeter Keuschheit bilden einen entscheidenden Teil des Gründungsmythos der Römischen Republik. Brutus, einer der beiden Begleiter, schwor am Leichnam der Verstorbenen Rache und rief daraufhin zum gewaltsamen Sturz des Königshauses auf. Der ethische Gehalt der Geschichte wurde auch noch in Zeiten Zoffanys als beispielhaftes Zeugnis römischer Tugend empfunden. Heute blicken wir auf die Geschichte und stellen fest: Lucretia wurde Opfer eines patriarchalen Systems und dessen übergeordneten gesellschaftlichen Moralvorstellungen.

Benedikt Fahrnschon ist Kurator an der Kunsthalle Bielefeld. Sein Schwerpunkt liegt — trotz der recht traditionellen Ausrichtung der Universitäten Heidelberg und Siena, an denen er studierte — medienübergreifend in der zeitgenössischen Kunst.

Johann Zoffany

72

Cimon und Pero
(*Caritas Romana*),
1601–1650

Öl auf Leinwand
150 × 188,5 cm
Inv.-Nr. 194 WKV



Aus dem ersten Jahrhundert nach Christus stammt die Geschichte von einer jungen römischen Frau, die ihren Vater im Gefängnis besucht. Der Vater wurde verurteilt, dort am Hungertod zu sterben; die Wärter prüfen also, dass die Tochter kein Essen hineinschmuggelt. Um ihrem Vater dennoch das Leben zu retten, reicht die junge Frau ihm schließlich, in einem unbeobachteten Moment, ihre Brust, aus der er Milch trinkt. Im siebzehnten Jahrhundert malt der Niederländer Gerrit van Honthorst, wie viele andere Künstler vor ihm und nach ihm, dieses Motiv, genannt *Caritas Romana*. Ganz am Anfang des 21. Jahrhundert gibt dann der deutsche Schlagersänger Jürgen Drews, bekannt geworden mit Hits wie *Ein Bett im Kornfeld* oder *König von Mallorca*, ein bemerkenswertes Fernsehinterview, zusammen mit seiner Ehefrau. Ramona Drews lässt vor laufender Kamera Milch aus ihrer Brust spritzen, und Jürgen Drews erklärt gut gelaunt, er trinke jeden Tag „eine Portion“ davon. Drews Frau ist fast 30 Jahre jünger als er, sie könnte durchaus seine Tochter sein; es liegt nahe, diesen unvergessenen Moment der deutschen Fernsehgeschichte zu deuten als eine Umsetzung der *Caritas Romana*.

So wie man van Honthorsts Bild, wenn man will, dem Barock zuordnen darf, kann die Fernsehscene mit Jürgen und Ramona Drews als das Werk einer kunstgeschichtlichen Epoche gelten, die der Kulturtheoretiker Mark Fisher „kapitalistischen Realismus“ genannt hat. In seinem gleichnamigen Buch hat Fisher, das ist seine wohl bekannteste Pointe, den kapitalistischen Gesamtzusammenhang, unter dem wir leben, einmal verglichen mit der Welt, die uns der britische Spielfilm *Children of Men* zeigt: eine nämlich, in der keine Kinder mehr geboren werden und die Gesellschaften vergreisen und schließlich zerfallen. Fisher glaubte: So wie in der Zukunft, die *Children of Men* zeigt, die Kinder fehlen, fehlen uns die Vorstellungen einer Zukunft, die anders wäre als das, was wir schon kennen.

Könnte nicht auch die Szene, die van Honthorst malte, aus einer Welt stammen, in der es keine Kinder mehr gibt? Hier sind sie freilich erst kürzlich verschwunden, deswegen fließt noch Muttermilch. Aber kein Kind trinkt sie mehr. Bis sie schließlich versiegt, wird man sie den Alten, den Gebrechlichen verabreichen müssen, um die sich keiner mehr kümmern wird, wenn Pfleger, Köche, Ingenieurinnen fehlen. Ängstlich blickt sich die junge Frau auf dem Bild um: Die Welt um sie herum droht, im Chaos zu versinken, die Lichter gehen aus, im Dunkeln bleiben die Letzten zurück.

Lars Weisbrod ist Redakteur im Feuilleton der ZEIT. Zusammen mit Ijoma Mangold und Nina Pauer moderiert er außerdem den Podcast *Die sogenannte Gegenwart*.

Gerrit van Honthorst

73

Eine Projektion für Münster,
1987 (acht Fotografien)
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1988

Silbergelatineabzug
auf Fotopapier
Je 30,5 × 38,2 cm
Inv.-Nr. C-8145 WKV–
C-8151 WKV



*Ein Rausch kommt über den,
der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte.
Das Gehn gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt;
immer geringer werden die Verführungen der Läden,
der Bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher
der Magnetismus der nächsten Straßenecke,
einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens.*

Walter Benjamin (Passagen-Werk)

Walter Benjamin beschreibt das Laufen durch die Stadt als Rausch. Er vergleicht den Flaneur als „Haschischesser“, der im Durch-die-Stadt-Streifen die Umgebung in sich aufnimmt. „Im Haschisch-rausch beginnt der Raum uns anzublinzeln: ‚Nun, was mag denn in mir sich alles zugetragen haben?‘“ Die Stadt — das ist beim flanierenden Walter Benjamin Paris oder — in der *Kindheit* — Berlin.

Nicht Münster. Auch wenn sich Thomas Struths Fotografien fraglos als Einladung zum Flanieren durchs nächtliche Münster deuten ließen. Für die (zweiten) *Skulptur Projekte 1987* nutzte Struth Fassaden von Verwaltungs-, Bibliotheks-, Geschäfts- und anderen Gebäuden als Projektionsflächen für Fotos, die er zuvor von Architekturen in Außenbezirken der Stadt aufgenommen hatte. Für zweieinhalb Stunden warf er jeden Abend per Diaprojektor seine Motive aus Wohngebieten auf markante Hauswände in der Innenstadt. So verschränken sich in Struths *Projektion für Münster* zwei urbane Räume miteinander. In der Lichtinstallation ebenso wie in den sechs Fotografien, die davon zeugen, überlagern und kontrastieren Zentrum und Peripherie, Tag und Nacht, massive Architektur und flüchtiges Lichtbild. Durch die Konzentration auf Licht und Dunkelheit in den schwarz-weißen Aufnahmen entstehen in den Kompositionen Verbindungen zwischen Projektion und Umgebungsraum, etwa wenn Fenster im Nachbargebäude oder Straßenlaternen erleuchtet sind. Beide Architekturen, die hier zusammengebracht werden, haben außerdem gemeinsam, dass sie — wie auch sonst bei Thomas Struths Architektur Fotografien — ohne Personen auskommen. Und trotzdem erzählen die Gebäude in den bei Tageslicht aufgenommenen Wohnhäusern, ebenso wie in den nächtlichen Straßenzügen der Münsteraner Innenstadt von der Anwesenheit der Menschen. Sie sind da und haben ihre vielgestaltigen Spuren hinterlassen.

Jule Hillgärtner ist Kuratorin und seit 2024 Leiterin des Science and Art Lab der TU Braunschweig, zuvor war sie Direktorin des Kunstverein Braunschweig. In ihrer Arbeit geht es ihr um die Erweiterung unserer Wahrnehmungsspielräume zugunsten von transdisziplinärem Denken und Multiperspektivität.

Thomas Struth

74

Ohne Titel, 1987
(sieben Zeichnungen)
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1990

Mischtechnik auf Papier
42 × 29,7 cm
Inv.-Nr. KdZ 3842 WKV–
KdZ 3848 WKV



Die Zeichnungen *Untitled* (1987) von Isa Genzken stellen ein Gebäudefragment wie eine Skizze dar, vielleicht ein Durchgang zwischen zwei Gebäudeteilen. Sie erinnern an die zur gleichen Zeit entstandenen Serien von Betonskulpturen wie *Marcel* oder *Blick* (beide 1987): Stücke aus rohem Beton, die eine architektonische Form annehmen und auf einem Sockel aus rohem Metall stehen. Die eindringlichen schwarzen Bleistiftstriche der Zeichnungen zeugen unmittelbar von einer Härte. Entspricht sie der Architektur des Gebäudes, seinem Material oder dem Empfinden der Künstlerin? Für mich tragen diese dicken Striche die gleiche Aggressivität in sich wie die Zeichnungen von Lee Lozano aus den frühen 1960-er-Jahren, in denen die Formen, seien es nun Geschlechter oder Kruzifixe, scharf umrissen sind. Schließlich verleihen die aufgespritzten grauen und weißen Flächen und die wenigen Tintenflecke *Untitled* einen Zustand der Ungewissheit.

Diese rohe Seite von Isa Genzkens Werken geht mir unter die Haut. So ging es mir auch mit ihren Skulpturen der letzten Jahre, die aus MDF-Platten bestehen. Die zusammengefügte Platten, die architektonisch Türmen ähneln, werden so sehr in ihrem rohesten, entblößten Zustand ausgestellt, dass es fast unerträglich wird. MDF-Platten, die aus druckverleimten Holzfasern hergestellt werden, sind zwar ein beliebtes Material, das wegen seiner leichten Verwendbarkeit geschätzt wird, aber das darin enthaltene Formaldehydharz kann mitunter stark gesundheitsschädlich sein.

Und gleichzeitig mit dieser nackten Gefahr, sei es in *Untitled* oder in ihren turmartigen Skulpturen, verströmen diese architektonischen Körper — die durch die Assoziation mit ihrer Größe und Vertikalität fast zu physischen Körpern werden — eine unterschwellige Verletzlichkeit. Die Zeichnungen und Skulpturen verbergen nichts, selbst die Flecken, die als spielerische Geste gedeutet werden könnten, oder die persönlichen Bilder, die beiläufig auf die Türme geklebt werden, wirken wie ein Riss in der Oberfläche: Härte, Aggressivität, Rohheit oder sogar Dominanz sind nie weit von der Zerbrechlichkeit entfernt.

Oriane Durand ist Kuratorin und Autorin, die in Frankreich und Deutschland arbeitet. Im Jahr 2021 kuratierte sie zusammen mit Kristina Scepanski die Einzelausstellung von Sara Sadik für den Westfälischen Kunstverein.

Isa
Genzken

75

Heilige Sippe, 1510–1520



Tempera auf Eichenholz

134,5 × 154 cm

Inv.-Nr. 46 WKV

Sippe. Was für ein Wort. So alt, so schwer, so ungewohnt; heute, wenn überhaupt, eher negativ verwendet, bestenfalls spöttisch. Die Sippe ist ein Zusammenschluss verschiedener Menschen, im weitesten Sinne miteinander verwandt, irgendwie, keiner weiß es genau, auf jeden Fall ohne die scharfen Grenzen und die Ausschließlichkeit der Kernfamiliendiade. Statt Vatermutterkind: mehrere Väter, Mütter, Kinder. Unübersichtlichkeit, ausfransende Ränder. Die Sippe ist ein Haufen. Und ein Haufen lebt davon, dass die Übergänge fließend sind, sein Dasein instabil, die Form amorph.

In der Kunst des ausgehenden Mittelalters war die sogenannte Heilige Sippe ein beliebtes Motiv. Im Zentrum dieser heiligen Großfamilie stand Anna selbdritt: die Mutter Muttergottes, des Heilands Großmutter also. Zu sehen ist sie auf dieser Altartafel Gert van Lons, die aus dem Benediktinerkloster Corvey stammt, links der Madonna, die das Jesuskind auf ihrem Schoße trägt. An Annas Seite, mit ihr im Gespräch: ihr Mann Joachim, Marias Vater.

Doch die Sippe ist größer. Von Anna ausgehend spaltet die Familie sich auf und verdreifacht sich: Die zwei Frauen rechter Hand der Madonna heißen ebenfalls Maria, genauer: Maria Salome und Maria Kleophae. Es sind die Halbschwestern der Muttergottes, denn Anna sollte nach Joachim noch zwei weitere Männer ehelichen, mit denen sie wiederum je eine Tochter zeugte. Bei den Männern hinter den beiden Halbschwestern handelt es sich vermeintlich um deren eigene Ehemänner, bei den Kindern vor ihnen um ihre eigenen Kinder — spätere Jünger Jesu, in der Bibel nicht selten apostrophiert als dessen „Brüder“.

Aus apokryphen Evangelien hergeleitet, sollte die Heilige Sippe in einer Zeit, in der Genealogie und Abstammung zunehmend an Bedeutung gewannen, nicht zuletzt dabei helfen, die Lehre von der unbefleckten Empfängnis zu bestärken. Denn die sprichwörtlichen „Brüder“ Jesu lassen sich über die Verdreifachung Marias jenseits der metaphorischen Ebene auch auf der des Blutes in die entfernte Verwandtschaft verschieben. Die heilige Kernfamilie indes bleibt rein, die Mutter Gottes jungfräulich — um den Preis jedoch, dass sie sich nun in (allzu) weltlicher Gesellschaft befindet, eingebettet ins Irdische des Fleisches, in die Fortpflanzung und das, was zu ihr gehört, nicht zuletzt in eine Kultur der starken Frauen und des Matrilinearen. Was sich verdoppelt, verdreifacht, vervielfältigt, ist nicht zuletzt die Bedeutung. Und schnell ist man dort, wo man nicht hinwollte, nämlich im Unreinen. Ein Bild wie ein Haufen, wuchernd, ungenau, nicht zu begrenzen. Sippe.

Dominikus Müller ist freier Autor, Redakteur und Übersetzer. Er lebt in Berlin.

Gert
van Lon

76

Ohne Titel, 1971
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1971

Siebdruck auf Papier
49,5 × 51 cm
Inv.-Nr. C-587 WKV



Der unbetitelt Siebdruck von Blinky Palermo ist ein 49,5 × 51 cm messendes Blatt, signiert, nummeriert und datiert. Sehr wahrscheinlich wurde die gesamte Auflage von 150 Exemplaren im Jahr 1971 von Palermo als eine der Jahresgaben des Westfälischen Kunstvereins produziert, damals zu erwerben für 45 Mark. Die Bildfläche ist, frappierend einfach, in drei horizontale Ebenen eingeteilt, in die ein schmaler vertikaler Streifen eindringt. Die Farbigkeit, ein schwer definierbares Braun und ein unruhiges Schwarz auf hellem Grund, ist denkbar verhalten, es entsteht dennoch eine vage Räumlichkeit. Der frühvollendete Künstler wurde als Peter Heisterkamp 1943 in Leipzig geboren; er starb 1977 auf den Malediven. Als ein Meisterschüler von Joseph Beuys fand er mit seinen Arbeiten zwischen Minimalismus und Farbfeld und seinen ebenso reduzierten Objekten früh das Interesse von Sammler:innen, das bis heute andauert.

Das Blatt für Münster ist sehr empfindlich. Schon ein kleiner Ritzer könnte die schwarze Fläche auf dem Offsetkarton beschädigen. Niemand weiß heute, wie viele dieser sensiblen Exemplare überhaupt erhalten sind. Vielleicht sind nicht wenige von ihnen, weil sie in ihrer Sprödigkeit verkannt wurden, im Lauf von mehr als fünfzig Jahren untergegangen. Wer unvertraut mit derartiger Deutungsoffenheit ist, dem mag sich der künstlerische Wert des kleinen Werks nicht erschlossen haben.

Was indessen zur Karriere des inzwischen wohl raren Siebdrucks gehört: Wenn er auf dem Kunstmarkt überhaupt auftaucht, sind die Preise dafür bemerkenswert. Zwei Exemplare, die sich ausmachen lassen, kamen 2016 und 2021 in München und in Freiburg zur Versteigerung. In München wurden dafür, bei einer Schätzung von 1500 Euro (mit dem fälligen Auktionsaufgeld) rund 3200 Euro bezahlt. In Freiburg waren es, dort taxiert auf 600 Euro, 2200 Euro; laut Angabe des Auktionshauses handelte es sich dabei um das Exemplar 94/150 für den Kunstverein. Zu Beginn 2024 wurde der Siebdruck dann bei einer Kunsthandlung im Internet für 4850 Euro (mit dem Titel *T* und irrtümlich auf 1970 datiert) angeboten.

Einmal anders betrachtet: Wenn heute 45 Mark etwa 23 Euro entsprechen, dann wurde Blinky Palermos Grafik so eine gut zweihundertfache Steigerung zuteil. Umso besser also, dass der Westfälische Kunstverein sein Belegexemplar dieses sehr schönen Blatts mit der Nummer 1/150 bewahrt hat.

Rose-Maria Gropp ist Kunst- und Literaturkritikerin, Journalistin und Publizistin. Sie war viele Jahre lang verantwortliche Redakteurin für das Ressort Kunstmarkt der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Blinky Palermo

77

Die Nachfolge Christi,
16. Jhd.



Kupferstich auf Papier
34,4 × 24,2 cm
Inv.-Nr. C-67 WKV

In der von dem niederländischen Künstler Hans Collaert gestochenen Grafik verbinden sich Bild und Text zu einem ebenso dichten wie vielschichtigen Bedeutungsgefüge. Dessen Rahmen — im wörtlichen und übertragenen Sinn — bilden die an den Rändern arrangierten Szenen der christlichen Heilsgeschichte. Gemeinsam mit den ihnen zugeordneten lateinischen Zitaten aus dem Alten und Neuen Testament verbinden sich die Darstellungen der Geburt (rechts, 1. v. o.), Geißelung, Kreuzigung und Grablegung (ganz oben) sowie Auferstehung Christi (links, 1. v. o.) und der sogenannten vier letzten Dinge (rechts, 3. v. o.: Tod; links, 3. v. o.: Jüngstes Gericht; links, 2. v. o.: Himmel; rechts, 2. v. o.: Hölle) zur zentralen theologischen Aussage des Kupferstichs: Nur wer Christus im Leben, Leiden und Sterben nachfolge, werde am Ende die Erlösung erfahren.

Dass die Blicke der Rezipierenden im Prozess der Betrachtung immer wieder die zentrale und zugleich größte Darstellung kreuzen, bildet einen essenziellen Bestandteil der visuellen Argumentationsstrategie. Denn diese verdichtet sich im mittleren Bildfeld, dem die in der Kartusche darunter zu lesenden Verse aus dem Matthäusevangelium (10,38) und dem Buch Hiob (21,13) zugeordnet sind, zu einer allegorischen Bildform. In ikonografischer Anlehnung an die etwa von Lucas Cranach geschaffenen *Gesetz und Gnade*-Darstellungen wird hier die existenzielle Wahl zwischen der Hingebung an irdische Genüsse und der ebenso leidvollen wie heilsbringenden *imitatio Christi* inszeniert. Darauf, dass der letztgenannte Weg im historischen Kontext der von politisch-konfessionellen Konflikten geprägten Niederlande des 16. Jahrhunderts einen gewaltsamen Tod bedeuten konnte, verweist die Exekutionsszene, die auf der linken Seite hinter der Figur des unter dem Kreuz zusammengebrochenen Christus zu sehen ist. Auf diese Weise betont die Grafik aus der Perspektive ihrer Entstehungszeit die anhaltende Gültigkeit der biblischen Lehren und inszeniert gleichsam eine anthropologische Konstante: die beständige Aktualität der Entscheidung zwischen kurzfristigem Eigeninteresse einerseits und dem mühe- sowie mitunter opfervollen Einsatz für übergeordnete Ziele und Ideale andererseits.

Mariam Hammami ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen. Ihre 2023 publizierte Dissertation analysiert visuelle Konzepte der Wahrheit in der niederländischen Druckgrafik um 1600.

Hans
Collaert_{d.Ä.}

78

out-line 3, 1962/67
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1967

Siebdruck auf Papier
75 × 58,9 cm
Inv.-Nr. C-354 WKV



Robyn Denny

Robyn Denny ist einfach eine coole Socke. Eine heilige, transzendente Socke, die schon in den späten 1950er-Jahren mit runtergekochten, jazzigen Abstraktionen die Londoner Swinging Sixties vorwegnahm. *Great Big, Biggest Wide London* hieß eine Wandarbeit, die er 1959 für Austin Reed, den traditionsreichen und angesagten Herrenausstatter in der Carnaby Street malte — und die seinen frühen Ruhm begründete. Die Beatles ließen sich für ihre erste Aufnahme als Band davor fotografieren. Die Slogans auf dem Gemälde hinter ihnen sind jung, voller Optimismus und zerfallen buchstäblich in der Abstraktion. Da ist dieser Moment von Mod- und Working-Class-Kultur, etwas Rauschhaftes und zugleich völlig Leeres, Elegantes, Todesmäßiges.

Denny, 1930 in Surrey als Sohn eines adeligen Geistlichen geboren, verkörperte, ähnlich wie David Hockney oder Richard Hamilton, die Symbiose von High-End- und Pop-Kultur, nur in der Abstraktion. Dabei sah er unglaublich stylish aus, schon als Student an der Slade School of Art kahlgeschoren wie ein Skinhead, mit schwarzer Hornbrille. Zunächst noch vom Abstrakten Expressionismus beeinflusst, begann er in den frühen 1960er-Jahren mit superflachen Bildern, die an Hard Edge erinnern — und dabei architektonisch, absolut urban sind. Die Strukturen, die er, wie auf seinem Siebdruck *out-line 3* (1962/67) aus monochromen Farbflächen und Art-Deco-haften Umrisslinien erschafft, erinnern an Türen, Fensterläden, Gitter, Ornamente, an denen man auf Londoner Straßen vorbeigeht. Sie vermitteln den Stil von Filmen wie Michelangelo Antonionis *Blow Up* (1967) oder den Designs des Biba-Kaufhauses von Barbara Hulanicki in Kensington.

Ähnlich wie Mark Rothkos Farbfeldmalereien sind auch Dennys kekstrockene, geometrische Abstraktionen Portale, die in eine Zen-hafte Leere und Bedeutungslosigkeit führen, *great, big, biggest wide*. Denny gilt als einer der größten britischen Abstrakten der Nachkriegszeit. Die Lässigkeit, mit der er in seiner *out-line* Serie diese sakralen Portale öffnet, ist fast schockierend — und absolut heutig. Seine Sixties-Malerei könnte im 21. Jahrhundert entstanden sein, damals war sie ihrer Zeit weit voraus. Schon 1966 bespielte er gemeinsam mit Anthony Caro, Bernard und Harold Cohen und Richard Smith den britischen Pavillon auf der Biennale in Venedig. 1973 war er der jüngste Künstler, dem die Londoner Tate je eine Retrospektive ausrichtete. Danach geriet er in Vergessenheit, galt als überholt, obwohl er später in Kalifornien sensationelle Bilder malte. Aber wie der frühe Ruhm, ist auch diese frühe Vergessenheit der Stoff für Legenden.

Oliver Koerner von Gustorf lebt und arbeitet als freier Autor und Kunstkritiker in Berlin und der Uckermark.

Für seine Kolumne „Die leere Welt“ auf *Monopol Online* schreibt er endlose Kommentare, Essays zu Kunst, Politik, Kultur.

79

Fragment eines Hausaltars,
Mitteltafel (recto und verso),
um 1420

Tempera auf Eichenholz
23,2 × 15,9 cm
Inv.-Nr. 86 WKV



1881 erwarb der Westfälische Kunstverein diese recht kleine, beidseitig bemalte Eichenholztäfel. Als Leihgabe an das Wallraf-Richartz-Museum kehrte das spätmittelalterliche Werk schon vor 1936 und bis 1950 an seinen Entstehungsort Köln zurück. Seit 1978 darf selbiges Museum das Täfelchen als Dauerleihgabe des Westfälischen Kunstvereins aufbewahren. Im Gegenzug leiht das Kölner Haus dem Münsteraner Museum ebenso dauerhaft das von Ludger tom Ring d. Ä. 1541 gemalte Porträt seiner Ehefrau Anna.

Auf Goldgrund mit Randpunzierung zeigt die Vorderseite der Tafel Gottvater, den Leichnam seines vom Kreuz abgenommenen, dornengekrönten Sohnes Jesus Christus haltend. Zwischen den Köpfen der Beiden fliegt die Taube des Heiligen Geistes. An den Bildrändern wird die Dreifaltigkeit von je zwei Engeln flankiert: Die beiden hinteren halten Leidenswerkzeuge Christi wie Geißelsäule, Stange mit Essigschwamm und Lanze; die beiden vorderen leiten durch ihre betende Verehrung der Trinität zur frommen Benutzung des Andachtsbildes an. Auf der anderen Seite der Tafel sieht man vor rotem Grund frontal das isolierte, mit kreuzförmigem Nimbus ausgestattete „wahre“ Antlitz Christi (Vera Icon) ohne Dornenkrone. Vermutlich handelt es sich bei dem um 1415 entstandenen Werk um das Fragment eines zweiteiligen Klappbildes (Diptychon), dessen anderer — rechter — Flügel innen die trauernde Muttergottes zeigte.

Wer schuf diese Bilder? Aus nicht-künstlerischen Dokumenten, etwa zu Immobiliengeschäften, kennen wir viele Namen spätmittelalterlicher Kölner Maler. Da sie nicht signierten, kann aber die Brücke zu den ebenfalls zahlreich erhaltenen Bildern nicht geschlagen werden. Nach einem stilistisch sehr ähnlichen Altarbild-Flügel aus der Kölner Pfarrkirche St. Laurenz hat man dem offenbar westfälisch beeinflussten Maler dieses Täfelchens den Notnamen „Meister von St. Laurenz“ gegeben. Zuletzt galt er als Werkstattnachfolger des sogenannten „Meisters der hl. Veronika“. Jüngste Untersuchungen stellen diese Zeitabfolge jedoch in Frage. Auch werden die Grenzen zwischen den Œuvres der beiden — offenbar kooperierenden — Kölner Maler von der Forschung aktuell neu gezogen.

Roland Krischel leitet die Mittelalterabteilung im Wallraf-Richartz-Museum. Zu seinen Forschungsgebieten gehören unter anderem die Mediengeschichte der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kölner Malerei, die venezianische Renaissance sowie die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Meister von St. Laurenz

80

Spiegelkapsel mit
Darbringung des Herzens,
1300

Elfenbein
9 × 9 cm
Inv.-Nr. G-15 WKV



Ab dem 13. Jahrhundert war Elfenbein als Material in den Pariser Werkstätten sehr gefragt. Aufgrund seiner Plastizität, seiner glatten und seidig glänzenden Oberfläche eignete es sich besonders für filigrane Ornamente, die die Pariser Gotik charakterisieren. Elfenbein wurde gerne für Toilettegegenstände wie Käämme und Spiegelkapseln verwendet, die sich bei der französischen Aristokratie großer Beliebtheit erfreuten.

Die Spiegelkapseln bestanden aus zwei miteinander verbundenen Elfenbeinscheiben, die ein etwa zehn Zentimeter großes Döschen bildeten. Die beiden Außenseiten zierten Skulpturen, die als Flachreliefs gearbeitet und in die profilierte Innenseite wurde eine polierte Metallscheibe eingelassen waren. Wie bei den meisten erhaltenen Spiegelkapseln haben sich die zwei Deckel der Dose, zu der *Die Darbringung des Herzens* gehörte, voneinander gelöst und die Metallscheibe ist verloren gegangen.

Doch die Schnitzerei zeichnet sich nach wie vor durch ihre Raffinesse und Anmut aus. Die Liebesszene im Zentrum des Medaillons wird durch vier auf dem Rand kauernde Drachen gerahmt: Ein Jüngling in einem langen Gewand mit Kapuze kniet vor einer in einem Garten stehenden jungen Frau. Er überreicht ihr mit beiden Händen sein Herz, welches sie mit der Rechten behutsam ergreift, während sie mit der Linken die Hand des Knienden berührt. Die einfache Darstellung lässt die symbolkräftige, für die höfische Liebe charakteristische Gestik des Werbens des jungen Mannes zu besonderer Wirkung kommen. Indem er der angebeteten Frau sein Herz darbringt, versichert er sie seiner vollkommenen Hingabe. Somit verweist die dargestellte Szene auf die mögliche Funktion der Spiegelkapsel: Die bei den Hofdamen sehr begehrten Gegenstände wurden oftmals als Minnegabe überreicht. Auf diese Weise konnten die durch den Bildschmuck zum Ausdruck gebrachten Gefühle des Geliebten über das zur Schönheitspflege bestimmte Accessoire in das Schlafgemach der geliebten Frau eindringen.

Die Faszination, die derlei Objekte auf die Kunstsammler des 18. und 19. Jahrhunderts ausübten, lässt sich durch seine Symbolik und Kostbarkeit erklären. Dies gilt auch für *Die Darbringung des Herzens*, die zur Sammlung des Oberst von Frankenberg gehörte, bevor sie 1879 vom Westfälischen Kunstverein erworben worden ist.

Perrette Russon studierte an der Sorbonne in Paris u. a. Kunstgeschichte mit der Spezialisierung auf das Mittelalter. Von April bis Mai 2024 war sie Praktikantin im LWL-Museum für Kunst und Kultur ebenfalls in der Abteilung Mittelalter.

[Unbekannt]

81

*Bildnis der Dichterin
Ilse von Stach, 1924*



Öl auf Sperrholz
63 × 67,3 cm
Inv.-Nr. 870 WKV

Eine Frau, noch nicht alt, aber älter werdend. Nicht schön, aber auch nicht von Krankheit oder Schicksal gezeichnet. Einfach, fast bäuerlich. Die Augen wässrig hell, die ergrauenden Haare streng aus der Stirn gekämmt. Das Kleid so schlicht wie seine Trägerin. Der Hintergrund schillert in Grüntönen. Keine Spuren von Reichtum, aber auch nicht von Armut. Weder an ihr noch im Raum. Kein Hinweis, auf gar nichts.

Die Dargestellte, Ilse von Stach, war die Frau von Martin Wacker-nagel. Über die Künstlerin ist nichts bekannt. Mehr weiß der Westfälische Kunstverein heute nicht. Das Landesmuseum, das die Sammlung des Kunstvereins als Dauerleihgabe hütet, verwahrt das Bild im Depot. Hält man das das Gemälde einer alternden Frau von der Hand einer unbekanntem Malerin nicht für ausstellungswürdig?

Ilse von Stachs (1879–1941) Erfolg als Schriftstellerin kam früh. Mit neunzehn schon veröffentlichte sie ihren ersten Gedichtband, acht Jahre später vertonte Hans Pfitzner ihr Weihnachtsmärchen *Das Christ-Elflein* (1906). Weitere Gedichtbände, in Fremdsprachen übersetzte Romane und an Bühnen gespielte Dramen folgten. Ihr umfangreiches Werk trotzte sie sechs Kindern aus drei Ehen ab, sowie vielen Umzügen, nach Berlin, Paris, Rom und Leipzig, wo Hildegard Domizlaff (1898–1987) bereits 1918 eine Porträtbüste von Stach anfertigte. Beide Frauen waren vom evangelischen zum katholischen Glauben konvertiert. Als Stachs dritter Ehemann einen Ruf an die Universität Münster annahm, folgte Domizlaff ihnen, zusammen mit ihrer Kommilitonin Helen Louise Wiehen (1899–1969), die Ilse von Stach 1924 nicht am Schreibtisch malte, nicht mit dem Finger in einem Buch oder in ihrer Bibliothek: Stach war berühmt und brauchte keine Insignien.

Domizlaff und Wiehen zogen 1926 von Münster nach Köln, wo sie in einem eigens für sie gebauten Atelierhaus wohnten und an modernen Ausdrucksformen für katholischen Bauschmuck, Plastiken, Wandmalereien, liturgischen Gegenständen usw. arbeiteten. Zeigt Wiehens Porträt dieses gemeinsame Lebensthema? Denn was ist auf dem glänzenden Medaillon angedeutet, das Ilse von Stach mit der Linken berührt? Ein Kopf? Christus? Maria? Oder ein Porträt im Porträt, ein Gruß von Künstlerin zu Künstlerin? Wann dürfen wir das Bild in der ständigen Ausstellung würdigen?

Angela Steidele denkt in Romanen, Biographien und Essays über Geschichte als Gegenwart nach, über Kunst als Wissenschaft und Liebe als Provokation. Zuletzt erschien von der vielfach ausgezeichneten Autorin *Aufklärung. Ein Roman* (2022).

Helen Louise Wiehen

82

Altaraufsatz mit
Darstellungen der *Leiden*
Christi aus der St. Martinus
Kirche in Spenge, um 1470

Eichenholz, Nussholz (?)
Ca. 200 × 259 cm
Inv.-Nr. E-152 WKV



Zum Erntedankfest im Herbst 1993 waren Pastor Budde und seine Mitstreiter:innen aus Spenge bei Bielefeld am Ziel: Nach insgesamt 116 Jahren und langen, zähen Verhandlungen mit den Verantwortlichen des Westfälischen Kunstvereins und dem Westfälischen Landesmuseum kehrte der geschnitzte Altaraufsatz aus dem 15. Jahrhundert, der Szenen aus der Passionsgeschichte Christi zeigt, in die Kirche St. Martinus zurück. Im späten 19. Jahrhundert war das Gotteshaus für die stetig wachsende Schar Gläubiger zu klein geworden, sodass die Gemeinde sich zum umfassenden Umbau der Kirche entschloss. Der Altar war indes im Weg und so konnte ihn der Kunstverein durch die Vermittlung des Oberst von Frankenberg 1877 von der Gemeinde für 285 Mark erwerben.

Das Museum in Münster eröffnete 1908 die Türen, zahlreiche hochkarätige Werke des Kunstvereins schmücken seitdem die Ausstellung. Der Altaraufsatz wurde zunächst restauriert und 1915 erst- und einmalig gezeigt. Den Zweiten Weltkrieg überstand dieses Werk — ebenso wie die meisten anderen — unbeschadet in der Auslagerung im westlichen Münsterland. Danach landete es wieder im Depot, verborgen vor der Öffentlichkeit. Vertreter der Gemeinde in Spenge erinnerten sich an „ihren“ Altar und versuchten in den kommenden Jahrzehnten immer wieder, den Kunstverein zu einer Herausgabe zu bewegen. Besonders dem damaligen Pastor Burkhard Budde ließ diese Geschichte seit den 1980er-Jahren keine Ruhe: In zahllosen Briefen schrieb er an den damaligen Vorstand des Westfälischen Kunstvereins und an die Museumsdirektion. Er initiierte in seiner Gemeinde sogar eine Unterschriftenaktion, um die Wichtigkeit seines Vorhabens zu unterstreichen. Das Ganze wurde selbstverständlich öffentlichkeitswirksam vom örtlichen Tageblatt in zahlreichen Artikeln begleitet. Schließlich einigten sich alle Beteiligten auf die folgenden Modalitäten: Die Kirchengemeinde in Spenge erhält den Altaraufsatz als Dauerleihgabe zurück und verpflichtet sich, für mögliche Restaurierungs- und Instandhaltungsmaßnahmen aufzukommen. Außerdem ist eine Messingplatte am Altaraufsatz anzubringen, aus der die Eigentümerschaft des Westfälischen Kunstvereins erkennbar wird. Bis heute befindet sich das Werk in der St. Martinus-Kirche in Spenge — und die Gemeinde kümmert sich!

Tobias Viehoff ist Kaufmann am Prinzipalmarkt in 4. Generation. Seit mehr als 30 Jahren engagiert er sich ehrenamtlich für die Kaufmannschaft, die Wirtschaft und die Stadtentwicklung in unterschiedlichen Positionen. Seine besondere Leidenschaft ist sein Interesse für die zeitgenössische Kunst. Vor mehr als 25 Jahren trat er in den Vorstand des Westfälischen Kunstvereins ein und seit dem Jahr 2008 ist er dessen Vorsitzender.

[Unbekannt]

83

Untitled (Westfälischer Kunstverein), 2013



Leuchtkasten (Metallgehäuse, Leuchtstoffröhren, Plexiglasplatte [milchig], einzelne Buchstaben)
30,7 × 243,5 × 15,3 cm
Inv.-Nr. A-1425 WKV

In einem Text über die Künstlerin Virginia Overton für die Venedig Biennale 2022 lese ich: „Ihre ortsspezifischen Skulpturinstallationen erkunden die ungenutzten Potenziale von Objekten, die mit Industrie und Infrastruktur verbunden sind.“ Die Arbeit *Untitled (Westfälischer Kunstverein)* aus dem Jahr 2013 erscheint auf den ersten Blick sowohl ortsspezifisch als auch komplett anonym. Ein weißer Leuchtkasten mit schwarzen Buchstaben, darauf steht „Westfälischer Kunstverein“. Diese Arbeit entstand für ihre Einzelausstellung in Münster, die in den neuen Ausstellungsräumen des Kunstvereins im Gebäudekomplex des LWL-Museums für Kunst und Kultur stattfand. Overton verbrachte zwei Wochen in der Stadt und sammelte dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Materialien aus den Lagern des Kunstvereins und des Museums, von der Baustelle des Neubaus beider Institutionen, einem im Umbau befindlichen Bunker sowie von verschiedenen Bauernhöfen im Münsterland. Nach Ausstellungsende schenkte Overton den Leuchtkasten dem Westfälischen Kunstverein.

In einem Artikel im Magazin *Artforum*, der sich mit Overtons Werk befasst, stolpere ich über die Ausstellung in Münster. Hier wird erwähnt: „Humorvollerweise benutzte Overton für ihre Skulpturen in einer Ausstellung im Westfälischen Kunstverein in Münster, Deutschland, Materialien aus dem Lager der Institution. Nachdem sie die Werke demontiert hatte, wurde ihr jedoch verwehrt, bestimmte Teile eines Spiegels mitzunehmen, da diese tatsächlich Ersatzteile für eine Dan-Graham-Skulptur waren.“

Auf den Ausstellungsansichten erkenne ich, dass das Schild über dem Eingang der großen Ausstellungshalle angebracht wurde. Dadurch wurde es zu einem Signifikanten, einem Symbol der Institution, das sich an dieser Stelle neu definieren konnte. Obwohl das Schild zunächst der visuellen Logik von Printmedien oder Werbung zu folgen scheint und Sprache als grafisches Mittel verwendet, hat es eine besondere Geschichte. The Kitchen, ein legendärer Ausstellungsort in New York City, der von Künstler:innen

in den 1970er-Jahren gegründet worden war, lud Overton 2012 zu einer Einzelausstellung ein. Dort fand sie in einem der Lagerräume den Original-Leuchtkasten, der in den 1980er-Jahren den Eingang zu The Kitchen zierte. Seit jeher produziert die Künstlerin Leuchtkästen für verschiedene Institutionen, darunter für die Kunsthalle Bern oder das Whitney Museum of American Art in New York.

Indem Overton den Leuchtkasten von The Kitchen genau nachbildet, gelingt ihr eine subversive Geste, die als Kommentar zur globalisierten zeitgenössischen Kunst verstanden werden kann. Diese Kunstorte und -werke scheinen — egal an welchem Ort — immer gleich auszu sehen. Gleichzeitig integriert die Künstlerin unauffällig einen Verweis auf The Kitchen als Ort des Widerstands und subkultureller Begegnungen in die White Cubes der internationalen Kunstszene.

Cathrin Mayer studierte Kunstgeschichte in Wien. Derzeit ist sie Direktorin am Kunstverein Braunschweig. Zuvor war sie als freie Kuratorin sowie an der HALLE FÜR KUNST Steiermark (Graz) und KW Institute for Contemporary Art in Berlin tätig.

Virginia Overton

84

Ungleiches Liebespaar
(alter Titel: *Versuchung*),
1711–1720



Öl auf Leinwand
76,7 × 63,2 cm
Inv.-Nr. 197 WKV

Er (keifernd): Du Schöne, was hast Du für zarte Haut!
Sie (angewidert): Dein Bart kitzelt mich unerträglich, außerdem riecht er nach Zwiebelsoße.
Er: Deine Wangen sind rosig, Deine Lippen rot ...
Sie: Also bitte ...
Er: Ich geb Dir alles, ALLES, was Du willst.
Sie: Ich will meine Ruhe!
Er: Lass uns gemeinsam ruhen!
Sie: Dein Atem! Hochprozentig schnapserfüllt!
Er: Gib mir ein Bussi!
Sie: Bäh!
Er: Nur ei...
Sie: Bitte nicht — wie deutlich muss ichs machen?
Er: Von dem Geld kannst Du Dir was Schönes kaufen!
Sie: Also bin ich doch nicht schön genug?
Er: So war das nicht gemeint.
Sie: Noch nicht mal der Duft der Rose kann verhüllen, dass Du Dich seit Tagen nicht gewaschen ...
Er: Stell Dich nicht so an! Nimm endlich das Geld!
Sie: Ich kann nicht!
Er: Warum nicht?
Sie: Mit der einen Hand muss ich Dich von mir fernhalten, mit der anderen muss ich die Rose vor mir schwenken, damit ich nicht umfalle.
Er: Was ist das noch in Deiner Hand?
Sie: Ein Brief.
Er: Von wem??
Sie: Vom Herrn Pastor.
Er: Was hast Du mit dem Pastor zu schaffen?
Sie: Eigentlich nichts.
Er: Du Flittchen, Du Hure, Du Schlampe!
Sie: Ist das nicht, was Du wolltest?
Er: Lies den Brief vor!

Sie (liest): Jungfrauen — Gesang. In Gold sechs Monate Heckenrosen, von Alten und Jungen gepriesen. Wenn aber das Blümchen gepflückt ist, dann achtet man es nur wie ungültiges Geld. Doch Mädchen wollt ihr dem entgehen, liebt Ehre mehr als Geld, lasst die Tugend gebieten. Wer dem Geld beizeiten widerstrebt, wird auch sonst darüber Herr sein. — Alles hat seine Zeit.
(Pause)
Er: Das hast Du Dir doch gerade ausgedacht!
Sie: Das steht hier so!
Er: Was meint er mit „sechs Monate Heckenrosen“?
Sie: Sechs Monate erscheint mir auch recht wenig ...
Er: Alles hat seine Zeit. Der Pastor, der Brief und jetzt ich.
Sie: Es besteht nicht die geringste Versuchung meinerseits.
Er: Du bist keine Jungfrau mehr!
Sie: Und Du kein junger Mann!
Er: Ich liebe Dich!
Sie: Von Liebe war nie die Rede!
Er: Wir könnten ein Paar werden!
Sie: Du bist im Fieberwahn! Total besoffen ...
Er: Ich weiß nicht, was Du noch willst!
Sie: Dich loswerden!
Er: Sieh mich doch wenigstens mal an!
Sie: Ich sehe durch Dich hindurch, Richtung Ausgangstür zum Garten, wo bunte und süße Schätze mich erwarten!
Er: Du bist mein Schatz!
Sie: Bleib bei Deinem eigenen Gold-SÄCKLEIN!
Er: Schluss jetzt mit diesem Theater!
Sie: Meine Rede.

Sie drückt ihn hinter den Vorhang, zieht diesen zu und schwindet durch den Ausgang davon.

Nadja Abt (geb. Vladimirovich) ist Künstlerin, Autorin und Redakteurin. Sie lebt in Berlin und Wien, wo sie zuletzt „Schreiben entlang der Kunst“ an der Universität für Angewandte Kunst unterrichtete.

Herman van der Myn

85

Froschkönigin, alternativer
Titel: *Prinzessin und
Froschkönig*, 1924



Tempera auf Leinwand
77 × 61 cm
Sammlung des Westfälischen
Kunstvereins, 1937 als
„entartet“ beschlagnahmt,
heute vermutlich Privatbesitz
Inv.-Nr. 634 WKV

Märchenszenen sind ein wiederkehrendes Sujet im expressionistischen Œuvre von Christian Rohlfs (1849–1938). Das Gemälde *Froschkönigin* von 1924 zeigt zentral die gekrönte Figur der Prinzessin. Sie blickt auf einen Frosch hinab, den sie sich an den Oberkörper hält. Bei den schemenhaften Figuren am linken und unteren Bildrand handelt es sich gemäß Grimmschem Märchen vermutlich um den Vater der Prinzessin bzw. um den eisernen Heinrich, den treuen Diener des verwandelten Prinzen. Der energetische Pinselstrich lässt den Hintergrund mit den Figuren verschmelzen. Über die Farbigkeit kann aufgrund der einzig überlieferten Schwarz-Weiß-Abbildung nur gemutmaßt werden. Die Verfremdung des *Froschkönigs* war ein Dorn im Auge der Nationalsozialisten, war die Instrumentalisierung der Kinder- und Hausmärchen doch fester Bestandteil ihrer Pädagogik und Publizistik.

Der Westfälische Kunstverein erwarb die Arbeit zusammen mit dem Pastell *An der Ostsee* in den späten 1920er-Jahren nach einer Ausstellung direkt beim Künstler. 1935 war *Froschkönigin* vermutlich letztmalig in der Ausstellung *Hundert Jahre Kunst der Nordmark* des Kunstvereins im Landesmuseum zu sehen. 1937 wurden beide Arbeiten durch die Nationalsozialisten auf Grundlage des „Gesetzes über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ entschädigungslos beschlagnahmt, ebenso wie mehr als 450 Grafiken und Tafelbilder Rohlfs aus dem Hagener Kunstmuseum, dem heutigen Osthaus Museum Hagen, und anderen deutschen Museen. Rohlfs erhielt Ausstellungs- und Malverbot und starb 1938 — einen Tag, nachdem er aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen worden war.

Nach der Beschlagnahmung tourten 1937/1938 programmatische Arbeiten von Rohlfs wie *Elias wird vom Raben gespeist* (1921) und *Dorf* (um 1913) als Teil der „Entartete Kunst“-Ausstellung durch Deutschland und Österreich. Anschließend wurden sie im Berliner Schloss Schönhausen als „international verwertbare“ Werke

eingelagert — so auch *Froschkönigin* und *An der Ostsee* (vgl. Liste, Bestand in Schönhausen, 1939, Händlerakte Gurlitt, Bundesarchiv, Berlin, R55/21015, Bl. 47, Nr. 700). Als Kommissionsware sollten die Bilder von Bernhard A. Böhmer, der im Auftrag des „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“ unter Goebbels handelte, im Ausland veräußert werden. In hunderten Fällen gelang dies bekanntermaßen. Das Werk *Froschkönigin* ging laut Händlerakte jedoch zurück an das Propagandaministerium (vgl. Liste, Bernhard A. Böhmer — Kommission, 07.1940, Händlerakte Böhmer, Bundesarchiv, Berlin, R55/21019, Bl. 25). Dann verliert sich die Spur des Gemäldes vorerst. 1960 tritt es erstmals wieder bei einer Auktion des Kunsthauses Lempertz in Köln in Erscheinung, weitere Auktionen folgten 1964 (ebenfalls Lempertz) und 1969 (Galerie Wolfgang Ketterer, München). Bei der letzten Auktion erhielt eine Institution des Berliner Kunsthandels den Zuschlag. Paul Vogt bezeichnete die Arbeit in dem 1978 erschienenen Werkverzeichnis noch als „Privatbesitz, Dortmund“. Näheres ist nicht bekannt, auch scheint das Gemälde seither nicht mehr auf dem Kunstmarkt aufgetaucht zu sein.

Karolin Baumann ist Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin betreut sie die Sammlung des Geschichtsorts Villa ten Hompel in Münster und entwickelt Formate der historisch-politischen Bildung.

Christian Rohlfs

86

Stilleben mit toter Ente,
1752–1792



Öl auf Leinwand
43,5 × 54 cm
Inv.-Nr. 135 WKV

Ob Margarethe König ihr *Stilleben mit toter Ente* im Bewusstsein ihres nahen Todes gemalt hat, kann ich nur vermuten. Über die Malerin ist wenig überliefert. Sie war die Tochter des fürstbischöflichen Hofbildhauers Johann Heinrich König, gestaltete zwischen 1770 und 1780 für das Schloss Münster mehrere Supraporten, und drei Stilleben von ihr befinden sich als Dauerleihgaben des Westfälischen Kunstvereins im Westfälischen Landesmuseum in Münster.

Ihr Gemälde *Stilleben mit toter Ente* zeigt ein typisches Vanitas-Stilleben des Barock. Die symbolischen Requisiten auf dem gedeckten Tisch belegen die Vergänglichkeit des Menschlichen und die damalige Demut vor dem Göttlichen. Die Schnittblumen tragen in ihrer Blüte das Wissen um ihr Verwelken in sich. Die Kastanie auf dem Tisch ist ein Beleg für den Lauf der Zeit und den Herbst, in dem die Vögel in den Süden fliegen. Das zerbrechliche Porzellan, die reife Melone und die erlegte Ente greifen die Vanitas-Motivik auf und zeugen zugleich von Margarethe Königs Zugang zum Hof und ihren familiären Privilegien. Wie eben vom Himmel weggeschossen prallt die Ente auf den Tisch und schiebt sich brutal in das Motiv der eh schon schwindenden Lebenszeit. Teller, Melone, Kastanie und Blumenvase werden an den Bildrand gedrängt. Der tote Körper der Ente dominiert die Komposition ebenso wie der leere schwarze Hintergrund, der wie ein Paravent hinter dem toten Tier aufklafft. So viel zur schmalen Bildanalyse. Die Ente ist tot. Margarethe König ist tot.

Das Gemälde ist als Sammlungsgegenstand erhalten geblieben, dennoch unterstreichen die wenigen Informationen über Margarethe König das große Vergessen und Verdrängen weiblicher Künstlerinnen in Vergangenheit und Gegenwart. Von den 100 Werken des Westfälischen Kunstvereins, die mir zur Auswahl gestellt wurden, stammen nur knapp 10 Prozent von Frauen. Welche Stille legt sich also über das Gemälde bei der erneuten Betrachtung, nicht ahnend, dass sie als Malerin nur eine kleine Randnotiz der Kunstgeschichte werden würde. Umso wichtiger ist ihre Präsenz in der hier vorliegenden Neubetrachtung der Vereinssammlung. Was sagt uns ihr *Stilleben* heute? Wohlwissend, dass der Klimawandel die Jahreszeiten verschiebt und die Routinen der Tiere ins Wanken bringt. Trotz all unseres Wohlstandes und Fortschrittsglaubens bleibt unsere Sterblichkeit präsent. Umso wichtiger ist es, die Errungenschaften einer gleichberechtigten Gesellschaft nicht zu vergessen, sondern immer wieder neu zu erzählen, auch im respektvollen Umgang mit der Natur.

Juliane Schickedanz studierte Kunstpädagogik im Bereich Bildende Kunst und spezialisierte sich auf eine queer-feministische Ausstellungspraxis aus der eigenen künstlerischen Produktion. Seit 2020 leitet sie zusammen mit Anna Jehle die Kunsthalle Osnabrück.

Margarethe König

87

Spirit of Reality, 1964
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1964

Siebdruck auf Papier
67,5 × 63 cm
Inv.-Nr. C-627 WKV



Jahresgaben sind ein Segen für die Künstler:innen und die Mitglieder der Kunstvereine. Die Jahresgaben lösten die Nietblätter ab, die in den vielen Jahrzehnten vorher diejenigen Mitglieder erhielten, die bei der jährlichen Verlosung von originalen Kunstwerken leer ausgegangen waren. In den 1920er-Jahren begann man immer mehr originale Grafik in kleineren Auflagen zu edieren. Als Direktor des Westfälischen Kunstvereins bestimmte Dieter Honisch etwa Georg Karl Pfahler eine Jahresgabe für den diesen zu gestalten. Der Künstler wählte 1964 dafür den für die Kunstwelt neuen Siebdruck als Medium.

Mit der Ausstellung *Formen der Farbe* im Württembergischen Kunstverein im Frühjahr 1967 war der Begriff *Hard Edge* (feste Farbformen) geprägt und die beiden in Stuttgart lebenden Künstler Thomas Lenk und G. K. Pfahler gestalteten maßgeblich den deutschen Beitrag dieser international wirkenden, neuen stark farbigen Flächigkeit. Die in Stuttgart nicht nur für die Werbung, sondern gerade mit Künstlern wie Willi Baumeister arbeitende Siebdruckerei Domberger gab dem Bildmotiv Glanz und Verbreitung.

Die entscheidende Persönlichkeit in diesem Feld war Dieter Honisch (1932–2004), Direktor des Westfälischen Kunstvereins zwischen 1961 und 1965. Honisch holte nicht nur 1968 die danach durch die Welt in neun Stationen wandernde Ausstellung *50 Jahre Bauhaus*, in den Württembergischen Kunstverein, sondern auch ein Jahr zuvor *Formen der Farbe*. Er bestätigte seine frühe Wahl von Pfahler in Münster, indem er hier sehr früh die erste Jahresgabe dieses Künstlers herausgab.

Den Höhepunkt der Zusammenarbeit — ja Freundschaft — mit dem Künstler Pfahler bildete die Wahl des Kurators Dieter Honisch für den Deutschen Pavillon, den *Padiglione tedesco* auf der Biennale Venezia 1970: Pfahler, Lenk, Mack und Uecker. 1971 realisierte Dieter Honisch mit den vier Künstlern die erste Ausstellung bundesrepublikanischer Gegenwartskunst in der damaligen Volksrepublik Polen. Zusammen mit den den Kolleg:innen der Galeria Zachęta in Warschau war ihm damit eine Sensation gelungen.

Wulf Herzogenrath ist freier Kurator und Autor. Er war viele Jahre Leiter des Kölnischen Kunstvereins, Hauptkustos der Neuen Nationalgalerie in Berlin und Direktor der Kunsthalle Bremen. 1977 betreute er für die documenta 6 die Videokunst. Bis 2021 war er ehrenamtlicher Direktor der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste Berlin.

Georg Karl Pfahler

88

Die fünf Sinne, um 1650
(fünf Gemälde)



Öl auf Eichenholz
Je 87,7–88,3 × 66,6 cm
Inv.-Nr. 199 WKV–203 WKV

Die Werkgruppe zu den fünf Sinnen des niederländischen Malers Pieter van Noort, über den außer seinem Geburtsjahr um 1592 nur spärliche biografische Informationen übermittelt sind, reiht sich ein in den Bildtypus des flämischen Genrebildes, sind dabei jedoch eine Kombination aus Stillleben und Porträt. Was sind hier die eigentlichen Motive — die Porträtierten oder die Allegorien? Die Gesichter und die Handlungen der dargestellten männlichen Figuren oder das Beiwerk, das sie umgibt?

Während die Allegorien auf das Gehör und den Geschmack einmal mit einer Geige spielenden, den Mund zum Singen geöffneten Mann und im zweiten Fall mit einem sichtlich gut gelaunten, Wein trinkenden Herren nebst einem Teller mit angebissenen Fischhappen eher typisch dargestellt sind, mit Attributen, die in Bildern der fünf Sinne durchaus geläufig waren, greift Pieter van Noort bei Gefühl und Geruch auf eine eigene, mitunter rätselhafte Bildsprache und erfundene Allegorien zurück.

Das Gesicht zeigt einen dunkelhaarigen Mann im Halbprofil, der ein Glasgefäß mit einer rötlichen Flüssigkeit gegen das Licht hält und betrachtet. Auf dem Tisch vor ihm liegen beschriebene Blätter, extrahierte Zähne sowie Instrumente und Fläschchen. Seinen Hut ziert statt einer Feder eine Schlange, was ihn als Arzt ausweist. Interessant, dass van Noort den Sehsinn mit einer ganz bestimmten Profession in Verbindung bringt, die zwar auch von einer guten Sehkraft abhängt, jedoch sicherlich auch den Geruchs-, Hör- und Tastsinn erfordert. Versonnen in das Ritual des Pfeife-Rauchens führt ein prächtig gekleideter Mann im Bild *Der Geruch* mit der rechten Hand eine lange weiße Pfeife zum Mund oder zur Nase, während die linke ein Streichholz an der Glut in einem kleinen Gefäß entzündet. Dass hier ausgerechnet benebelnder Pfeifenrauch statt etwa wohlduftenden Blumen gewählt wurde, passt wiederum zum alle fünf Bilder beherrschenden Thema: dem Genuss. Während der rotnasige Trinker das Glas in Richtung der Betrachter:innen erhebt und der Musikant fast auffordernd aus dem Bild blickt, als wolle er die Zuschauenden zum Mitsingen animieren, sind der Riechende und der Sehende ganz in ihre jeweiligen Sinneseindrücke vertieft.

Am meisten überrascht das fünfte Bild der Reihe, *Das Gefühl*. In der Neuzeit wurde dieser Sinn eher als Schmerzempfinden, denn als Tastsinn betrachtet; Rembrandt stellte das Fühlen in seinem Fünf-Sinne-Zyklus, der als frühestes bekanntes Werk des damals noch jugendlichen Malers gilt, als Kopfoption dar. Pieter van Noort bringt das Gefühl mit einer sensorischen Erfahrung, dem Ertasten von Silbermünzen in Verbindung. Stolz und zufrieden lächelt ein Mann bekleidet mit wallendem roten Übertuch und einem mit Feder und Schmuck verzierten Hut die Betrachtenden an, während er von der rechten Hand einen Haufen Geldmünzen in die linke zählt. Sicher, das Gefühl von kalten, schweren Münzen in der Hand kann wohl jeder Mensch abrufen, es sorgt für Zufriedenheit und die Ansammlung von Münzen begünstigt jede Form von Konsum, der wie in den anderen vier Werken zu Lustempfinden und Genuss führen kann. Doch verwundert die Wahl der Münzen als alleiniges Attribut, fallen einem doch zahlreiche andere Oberflächen und Texturen ein, die in flämischen Stillleben und Genrebildern zum Tastsinn durchexerziert wurden. Spielt Pieter van Noort hier mit dem Bildtypus der Allegorie, indem er die Münzen als bekannte Symbole aus Stillleben oder Genreszenen einsetzt? Als Vanitätssymbol stehen Münzen für die Vergänglichkeit materiellen Reichtums, in anderen Bildern verkörpern sie die Verlockungen des weltlichen Lebens, die Habgier und den Überfluss. Mit diesem Rätsel lässt uns der Künstler allein — es gibt nur spärliche Literatur zu dem Bildzyklus und Werke des Künstlers sind nur in wenigen Museumssammlungen zu finden.

Leonie Pfennig ist Kunsthistorikerin und arbeitet als freie Autorin und Redakteurin in Köln. Sie schreibt regelmäßig für Magazine sowie für Künstler:innen, Galerien und Institutionen. Sie ist Mitgründerin der feministischen Initiative *And She Was Like: BÄM!*

Pieter van Noort

89

Ohne Titel, 1971
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1971

Tusche auf Papier
21,5 × 27,8 cm
Inv.-Nr. KdZ 7566 WKV



1971 kuratierte Klaus Honnef im Westfälischen Kunstverein die erste großangelegte Werkschau Hanne Darbovens (1941–2009). Als Jahresgabe schuf diese im selben Jahr eine Unikatserie von 50 Zeichnungen, denen eine mathematische Operation zu Grunde liegt.

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in New York hatte Darboven 1968 ein System der Quersummenberechnung von Tages-, Monats- und Jahresangaben entwickelt, das fortan die Basis ihres Schaffens bildete. Die ermittelten Quersummen, von ihr auch als „K-Wert“ bezeichnet, notierte sie ebenso wie die Datumsangaben als Ziffern oder ausgeschriebene Zahlenworte. In der Ausstellung in Münster waren ihre ersten geometrischen Konstruktionen und tabellarischen Dokumentationen eines Jahrhunderts zu sehen. Hunderte von Zeichnungen fanden sich in Mappen und Ordnern auf Tischen geordnet, andere hingen in Blöcken dicht nebeneinander an der Wand. Durch ihr repetitives System füllte die Künstlerin ganze Räume mit Zahlen; ihre Zahlenreihen erhielten eine plastische Dimension.

In der Jahresgabe, die in der Sammlung des Kunstvereins verblieben ist, widmete Darboven sich all jenen Daten eines Jahres mit der Quersumme 31: 16.1.68, 15.2.68, 14.3.68, 13.4.68, 12.5.68, 11.6.68, 10.7.68, 9.8.68, 8.9.68, 7.10.68, 6.11.68, 5.12.68. In diesem wie anderen Werken auch erscheinen die Zahlen als pure Zahlen. Darboven schrieb mit Zahlen Texte, die sie „mathematische Prosa“ nannte. Dabei repräsentieren die Zahlen nichts, erscheinen lediglich als sie selbst. Ihre Kalenderdatenrechnungen gaben Darboven somit nach eigener Aussage die Möglichkeit, zu „schreiben ohne zu beschreiben“. Einem Konzept folgend, zeichnete sie in ihren Datumsrechnungen die Zeit auf, führte das Fließen der Zeit visuell vor Augen, wobei ihre Methode es ihr erlaubte, Zeiträume darzustellen und zugleich ein Bewusstsein für die Zeit zu schaffen — in privater, gesellschaftlicher, historischer und kultureller Hinsicht. Und da sie in ihren Werken auf die Jahrhundertangabe verzichtete, sind ihre Zählungen für jedes gewesene und kommende Jahrhundert gültig.

Merle Radtke leitet seit 2018 die Kunsthalle Münster. Zuvor war sie für die Hamburger Kunsthalle und das Kunstmuseum Stuttgart tätig. Sie war Mitglied des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen* an der HfbK Hamburg sowie Stipendiatin der Villa Kamogawa, Japan.

Hanne Darboven

90

Seestück, 1640



Öl auf Eichenholz
24,2 × 34,2 cm
Inv.-Nr. 180 WKV

Bonaventura Peeters entführt uns mit seinem *Seestück* auf das offene Meer. Eine steife Brise treibt zwei Fregatten vor sich her, von denen die eine auf den rechten Bildrand zusteuert, während die andere — nur schemenhaft zu erkennen — von dunklen Wolken verschluckt zu werden scheint.

Das Meer ist aufgewühlt, dunkle Wolken dräuen am Himmel. Zieht ein Sturm auf oder legt er sich? Die blauen Wolkenlücken deuten jedenfalls auf einen Wetterumschwung hin. In der Ferne ist eine Küstenlinie zu sehen. Ein Ruderboot treibt führerlos auf das Land zu. Das *Seestück* präsentiert sich als ein Werk, in dem der Mensch als Motiv keine Rolle spielt. So entsteht der Eindruck, dass die tobende Naturgewalt den Bildraum beherrscht.

Besonders auffällig ist die Fregatte in der rechten Bildhälfte. Ihre Flagge weht stramm im Wind. Die Farbe des Wimpels könnte darauf hinweisen, dass das Schiff in friedlichen Gewässern segelt oder zu einer bestimmten Flotte einer Nation gehört. Bonaventura Peeters wurde am 23. Juli 1614 in Antwerpen geboren und verstarb am 25. Juli 1652 im nahe gelegenen Hoboken. Der flämische Maler ist vor allem für seine faszinierenden Seestücke bekannt, die oft von dramatischen Wetterszenarien und detailreichen Schiffsdarstellungen, auch Wracks, geprägt sind.

Das Spiel von Licht und Schatten, wie es das kleine *Seestück* beispielhaft zeigt, verstärkt die expressive Bewegtheit seiner Bilder. Atmosphärische Tiefe erreicht Bonaventura Peeters durch seine genaue Beobachtungsgabe. Graublaue und warme Brauntöne kontrastiert er mit kühlen Blautönen. So treffen das dunkle Meer und die dunklen Wolken theatralisch auf das beruhigende und hoffnungsvolle Blau des Himmels.

Bonaventuras Werk strahlt eine aufgewühlte, aber auch furchtlose Stimmung aus, die es von anderen Seestücken seiner Zeit unterscheidet.

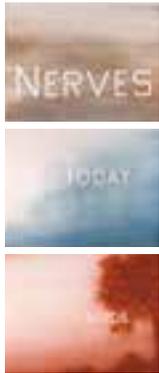
Obwohl Peeters bereits zu Lebzeiten ein erfolgreicher Marinemaler war, geriet er nach seinem Tod in Vergessenheit und seine Werke wurden lange Zeit nur selten ausgestellt. Seine Gemälde gelten als Meisterwerke der Marinemalerei.

Sabine Oelze ist eine Kölner Kunsthistorikerin und Journalistin. Seit 2018 betreibt sie die Website www.audioarchivkunst.de, ein Oral Art History Archiv zu den Anfängen der zeitgenössischen Kunst im Rheinland (gemeinsam mit Marion Ritter).

Bonaventura Peeters

91

Industrial Nerves, 1985



Farbpulver auf Papier
Je 58,6 × 73,8 cm
Inv.-Nr. KdZ 2398 WKV–
KdZ 2400 WKV

Es ist ziemlich schwer, sich Ed Ruschas Textmalereien als etwas anderes vorzustellen als den Abspann eines Films mit dem Titel *Der Aufstieg und Fall der Malerei*. Malerei war erst der Landschaft verpflichtet, ersetzte dann die Realität durch Zeichen, idealisierte das Leben und kritisierte die Gesellschaft, wurde selbstreferenziell, schließlich nostalgisch. Ende.

Nach dem Tod der Malerei verwandelte sich die Kunst „in Handelsware“ (Broodthaers) und begann in dem, was sie zeigt, das zu verdoppeln, was sie versucht zu vermitteln. Die Konzeptkünstler:innen der 1970er-Jahre, die Information als Kunst präsentierten, hatten das bereits internalisiert: der Name des Dings statt des Dings selbst. Heutzutage wird die „Bedeutung“ eines Kunstwerks normalerweise unmittelbar vor unseren Augen offen ausbuchstabiert, und je schneller Gehirne und Maschinen diese Bedeutung prozessieren müssen, desto eindeutiger muss sie sich entschlüsseln lassen.

Wenn Menschen Worte heraufbeschwören, in Tagträumen etwa, dann starren sie nicht selten aus dem Fenster und projizieren Gedanken, Wörter, Erinnerungen und ähnliches auf diese Landschaft in einem Rahmen. Vielleicht glotzen sie auch auf einen Bildschirm mit einer mehr oder weniger generischen Naturdarstellung als Hintergrund. Es gibt Wissenschaftler:innen, die vermuten, dass sich das Bewusstsein auf diese Art entwickelt — indem man sich in dem, was vor einem liegt, selbst als Ich simuliert.

Es scheint fast so, als hätten Ed Ruschas Textbilder irgendwann begonnen, sich diese tief verwurzelten Verfahren zu Nutze zu machen. Während der 1960er-Jahre und bis 1972 ging Ruscha bei der Wortwahl eher nominell und poppig vor: „vapor“, „rancho“, „vista bonita“ und so weiter. In den 1980er-Jahren aber, als deutlich wurde, dass das Konzeptkunst-Regime der semantischen Deklaration unter dem Gewicht des eigenen falschen Pathos kollabiert war und sich in der Malerei ein faux-expressiver Stil durchzusetzen begann, zapften seine Malereien das „Auge des Geistes“ an — in gleichen Teilen private Utopie wie Versprechen auf ein noch besseres Produkt (sowie das Scheitern der Kommunikation), projiziert auf „natürliche“ Leinwände aus essbarem organischem Material.

Blicken die Augen nach links oben, dann heißt das, man konstruiert ein visuelles Bild. Blicken sie nach rechts oben, heißt das, man erinnert sich an ein Bild. So oder so, die Augen zeigen, wo in unserem Gehirn wir Information abrufen. Und genau dort fügt Ed Ruscha Text ein — Text, den wir uns schon einmal vorgestellt haben. Oder auch nicht.

Manuel Gnam ist Künstler und Autor. Er hat sowohl allein als auch als eine Hälfte des Künstler:innenduos *Flame* (mit Taslima Ahmed) international ausgestellt.

Edward Ruscha

92

*Bildnis Professor Martin
Wackernagel, 1940*



Öl auf Leinwand
198,5 × 111,5 cm
Inv.-Nr. 868 WKV

Carl Busch schuf dieses Bildnis Martin Wackernagels, damals zugleich Vorsitzender des Vorstands des Westfälischen Kunstvereins und Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Münster, in einer Zeit, in der Kunst und Wissenschaft durch das NS-Regime in ihrer Freiheit eingeschränkt und ideologischer Indienstnahme ausgesetzt waren. Beide, Busch und Wackernagel, sind weder als glühende Anhänger Hitlers noch als Widerstandskämpfer aufgefallen. Allerdings war Busch künstlerisch überaus erfolgreich und mit seinen Kriegsbildern Teil der NS-Propagandamaschinerie. Wackernagel dagegen war nach 1945 eine der zentralen Figuren beim Wiederaufbau des Westfälischen Kunstvereins.

Entstanden ist das Gemälde im Auftrag des Kunstvereins aus Anlass des 60sten Geburtstags Wackernagels. Einige Monate zuvor hatte dieser sein wissenschaftliches Hauptwerk *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* publiziert. In dieser Studie rekonstruierte er gegen jeden Geniekult, wie sehr Künstler und Künstlerinnen (!) damals in ihrem Tun von äußeren Umständen abhängig waren. In seiner lobenden Rezension im Burlington Magazine 1939 beobachtete Nikolaus Pevsner: „[...] the author's anxiety for the precarious and unwholesome position of art and artists today comes out in many passages of immediate topical significance [...]“

Wenn die Zeitgenossen Wackernagels seinen Text also auf zwei Ebenen lesen konnten, stellt sich die Frage, ob auch bei diesem Portrait ein deutender Blick zulässig ist. Zeigt das Bild eine reale Raumsituation oder wird mit der Gegenüberstellung von Büchern im Regal links und den Malutensilien auf dem Regal rechts das Verhältnis von Kunstwissenschaft und -praxis zum Thema? Will man so weit gehen, die Bronze auf dem Bücherregal links als Eva mit dem Apfel vom Baum der Erkenntnis zu identifizieren und damit dem Bild eine kritische Botschaft zuschreiben? Wie wichtig ist dann die Beobachtung, dass Wackernagel sich auf das Bücherregal stützt oder dass die Bronze und der Portraitierte in fast derselben Körperhaltung gezeigt werden? Carl Buschs Œuvre ist zu unbeständig, um Hinweise auf eine richtige Lesart seiner Gemälde zu geben. In dem Band zum 150sten Bestehen des Westfälischen Kunstvereins deutet Günther Fiensch aber an, dass Wackernagel den Hang der damaligen Kunstbetrachtung zur ästhetischen Distanzierung vehement kritisierte. Kunst, so die implizite Botschaft an seine Studierenden, ist keine abstrakte Größe, sie wird von Menschen für Menschen gemacht — zu verschiedenen Zeiten unter verschiedenen Bedingungen — und generiert daraus ihre Bedeutung. Vielleicht ist dieser an der auch im Kunstverein täglich erfahrbaren Realität orientierte Gedanke auch Subtext dieses Gemäldes.

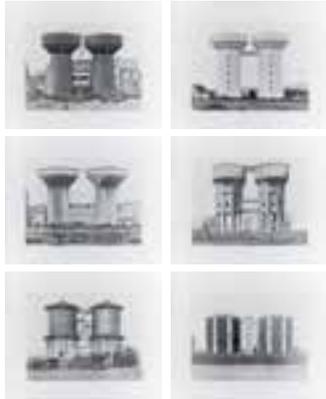
Eckhard Kluth, Kunsthistoriker mit Museumshintergrund (Münster, Dresden), ursprünglich Schwerpunkt auf Kunst der Frühen Neuzeit. Jetzt Leiter der Zentralen Kustodie der Universität Münster, wo er u. a. den Kunstbesitz (20. und 21. Jhd.) betreut.

Carl Busch

93

Sechs Doppelwassertürme,
1972 (sechs Fotografien)
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1972

Silbergelatineabzug auf
Fotopapier
Je 52 × 42 cm
Inv.-Nr. C-323,1–C-323,6 WKV



Bernhard und Hilla Becher

Bernd und Hilla Becher begannen ihre kreative Partnerschaft 1959. Im Verlauf der folgenden 50 Jahre dokumentierten sie in ihrem ausufernden Werk, das großen Einfluss auf die Nachkriegsfotografie haben sollte, moderne Industriearchitektur. Auf extrem detaillierten Schwarzweißfotografien bildeten die Bechers alles von Hochöfen bis zu Wassertürmen ab und verwendeten dazu eine Großformatkamera auf Stativ. Ihren Gegenstand fotografierten sie objektiv und unsentimental, auf eine Art, die an Karl Blossfeldts Pflanzenbilder oder August Sanders anonyme Porträts deutscher Bürger:innen erinnert. Die Bechers arbeiteten stets bei Bewölkung und zentrierten die Bauwerke vor einem gleichförmig leerem Himmel. Häufig setzten sie Leitern oder Gerüste ein, um einen unverstellten Blickwinkel einnehmen zu können, menschenleer und ohne ablenkende Umweltdetails. Anfang der 1960er-Jahre entschieden die beiden, ihre Arbeiten in Form von „Typologien“ zu präsentieren: Gruppen von Bildern desselben Objekts, gehängt in Rastern zwischen vier und dreißig Abzügen. Von Künstler:innen der Minimal und der Conceptual Art gefeiert, brachte die Arbeit der Bechers die Akzeptanz der Fotografie als zeitgenössische Kunstform voran. Als Lehrende an der Kunstakademie Düsseldorf beeinflussten die beiden eine ganze Generation deutscher Fotograf:innen.

Die Fotografien von *Sechs Doppelwassertürme* entstanden auf Reisen durch Belgien und Nordfrankreich sowie in Nordrhein-Westfalen, nahe Düsseldorf, wo das Paar lebte und arbeitete. Bei näherer Betrachtung zeigen sich in den zylindrischen Ziegelstrukturen, den Betonfundamenten und den trichterförmigen Stahltanks von *Chapelle-lez-Herlaiment* (o. l.), *Douay, Nord* (o. r.) und *Le Havre* (M. l.) Eigenheiten im Hinblick auf Material und Maßstab. Hutartige Dächer und massive oktagonale Fundamente setzen sich in *Hagen-Haspe* (u. l.) von den zylindrischen Türmen ab, während sich auf *Dortmund-Dorstfeld* (M. r.) achteckige Türme finden, die von Säulen getragen werden, deren architektonische Eigenheiten an Stadttore erinnern. Verzierungen wie hier stehen in starkem Kontrast zur massiven, pur funktionalen Gestaltung von *Essen* (u. r.). Warum sie von derartige Gebrauchsgebäuden wie Förderanlagen und Hochöfen fasziniert gewesen seien, sagte Hilla Becher einmal: „Weil sie ehrlich sind. Sie sind funktional und zeigen, was sie machen, das hat uns gefallen.“ Zu bemerken bleibt, dass nur vier der 224 Fotografien, die in ihrem Buch *Wassertürme* von 1988 abgebildet sind, Doppelwassertürme zeigen, vier davon finden sich in *Sechs Doppelwassertürme*. Man hat es also mit einer im Werk der Bechers besonders raren Arbeit zu tun.

Judy Ditner ist Richard Benson Curator of Photography an der Yale University Art Gallery in New Haven, USA. *David Goldblatt: No Ulterior Motive*, ihr nächstes Projekt an der Institution, eröffnet im Februar 2025.

*Gefangene Griechen von
Mamelucken bewacht,*
1836, siehe Hinweis → **95**

Öl auf Leinwand
185,5 × 247,5 cm
Inv.-Nr. 332 WKV



Das Bild kam nur durch einen Zufall in die Sammlung: Vom Westfälischen Kunstverein 1838 für 250 Taler angekauft von dem Vorstandsmitglied Caspar Geisberg (1782–1868). Er hatte es auf einer Verlosung des Düsseldorfer Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen gewonnen, der — damals über den gemeinsamen Direktor Willhelm von Schadow eng mit der Düsseldorfer Kunstakademie verbunden — die dortige Jahres-Ausstellung organisierte und Gemälde ankaufte, die dann unter den Mitgliedern verlost wurden. Dieses großformatige Bild hatte 600 Taler gekostet. In ein bürgerliches Wohnzimmer passte es durchaus nicht, hatte vielmehr den Anspruch auf die Öffentlichkeit eines Ausstellungsraums, den der Westfälische Kunstverein seit 1836 im früheren „Stadtkeller“ am Prinzipalmarkt in Münster unterhielt. Schon 1835 hatte der Kunstverein auf ähnliche Weise sein erstes modernes Bild erworben, *Das Milchmädchen* (→ **27**) von Adolf Schmidt (1804–1864).

Adolf Teichs (1812–1860) schloss mit diesem Gemälde seine Ausbildung zum Historienmaler an der Düsseldorfer Akademie ab. Es war sein Meisterstück und blieb lange das einzige seiner Gemälde in einem deutschen Museum. Das Bild variiert ein bekanntes Gemälde des Düsseldorfers Eduard Bendemann (1811–1889), *Die trauernden Juden im Exil* von 1832.

Teichs bezieht sich auf den griechischen Freiheitskampf gegen die osmanische Herrschaft in den 1820er-Jahren, der 1830/31 mit der Errichtung des Königreichs Griechenland geendet hatte. Zwei Mamelucken, aus Ägypten stammende türkische Soldaten, bewachen mehrere Paare in griechischer Tracht, die mit Stricken und Ketten gefesselt sind. Die Trümmer einer Tempelruine erinnern an die antike griechische Kultur, dessen Kunstblüte nach Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) eine Folge der Freiheit gewesen war. Die gebrochenen Säulen und die gefesselten Menschen sind ein Bild der Unfreiheit unter osmanischer Herrschaft. Dass diese inzwischen abgeschüttelt war, macht es zu einem Bild europäischer Freiheitshoffnungen — denn der griechische Unabhängigkeitskrieg war in ganz Mitteleuropa aufmerksam verfolgt und unterstützt worden — auch in Münster.

Gerd Dethlefs, Historiker, 1980–1996 tätig am Stadtmuseum Münster, 1996–2024 Referent für Landesgeschichte, ab 2014 auch für das Porträtarchiv Diepenbroick am LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, Münster.

Adolf Teichs

95

*Gefangene Griechen von
Mamelucken bewacht,*
1836, siehe Hinweis → 95



Öl auf Leinwand
185,5 × 247,5 cm
Inv.-Nr. 332 WKV

Adolf Teichs

Was erzählt der Bildtitel und was wird impliziert, verschleiert? Welches Grundwissen setzen wir hier voraus, welches Zeitverständnis und -wissen? Diese Inszenierung nimmt, bisher nur aus einseitiger Perspektive betextet: „... Bezug auf den Befreiungskampf der Griechen gegen die türkische Herrschaft ...“ Aber was wurde und wird hier nachhaltig ins Bewusstsein illustriert, wenn wir Gemälde als Spiegel der Zeit und zeitbezogenes Aufklärungsmittel anerkennen?

Historienmalerei trug und trägt Bildungs- und Vermittlungsverantwortung, ohne dass sich die Maler:innen dessen tatsächlich bewusst waren und sich die heute Ausstellenden dessen allumfänglich bewusst sind. Der Maler, Absolvent der Königlichen Akademie der Künste unter Wilhelm von Schadow, war ganz sicher dessen Einflüssen und Ansichten ausgesetzt, die sich unter anderem in dessen rassistischen Schädelvermessungsskizzen und Darstellungen heute noch großformatig und verherrlichend als illustrative Wanddekoration im Knoblauchhaus, in Berlin, finden. Hier beginnt der Spannungsbogen hin zur Debatte, um sichtbare und unsichtbare Reproduktion in Bildern.

A. F. Teichs, als Anhänger des Philhellenismus, geistig Griechenland und dem Griechentum verbunden, malt hier aus, mit welcher Seite, welchem Mythos von kriegerischen Aushandlungen er sympathisierte. Und zeitgleich erkenne ich hier eine Kontinuität, die Entwicklung einer Symbolik eines malerischen Zeichens, ähnlich dem beigemalten Hund, als Symbol für die vermeintliche Untreue. Hier ist es das Tuchgebilde der Köpfe der Mamelucken (arab. mamlük (Pl. mamālik) ist das Passivpartizip aus arab. malaka: dt. besitzen / wörtlich: „Der in Besitz Genommene“ bzw. „Der Besessene“, eine Gruppe ehemaliger Versklavter). Es wird zum Symbol, als Fingerzeig hin zu ~~Andersartigkeit, Exotik, des zu Verachtenden, des versklavten Körpers~~. Es fand in den Folgezeiten bildlich und praktisch Anwendung im Umgang mit der Kleidung Versklavter, Geraubter und Verschleppter. So wurden etwa verschleppte, geraubte und verkaufte Kinder und Jugendliche aus dem afrikanischen Raum häufig, in eine Vorstellung von Mameluckenkleidung gezwängt, und ohne, mit und neben ihren Besitzer:innen porträtiert, mit und ohne Säbel, mit und ohne Tuchgebilde auf dem Kopf. Bekanntestes Beispiel: Bilillee Ajiamé Machbuba. Sie trägt auf den von ihr angefertigten Gemälden eben dieses Tuchgebilde. Wie also machen wir diese Kontinuitäten lesbar? Wie betrachten wir heute Menschen mit Tuchgebinden? Wie kann die Lesbarkeit der Kunst geschult und rassistuskritisch kontextualisiert werden?

Patricia Vester ist Illustratorin, Interventionsgestalterin, Prozessbegleiterin zu kolonialen Kontexten und musealer Praxis, Entwicklerin rassistuskritischer Kunstvermittlung sowie Dozentin und Autorin zur Neuen Lesbarkeit der Kunst.

95

*Fürbitte Marias bei Christus
mit den Hll. Walburga und
Augustinus, 1420*

Tempera auf Eichenholz
120 × 173 cm
Inv.-Nr. 4 WKV



Meister des Frönden- berger Marienaltars

Seit Platon wurde der Malerei immer wieder vorgeworfen, für Verwirrung zu sorgen, weil sie reale Objekte und Imaginäres, längst Vergangenes und Gegenwärtiges gleichermaßen abzubilden vermöge. Genauso kann man es jedoch als die größte Qualität der Malerei ansehen, dass unterschiedliche Wirklichkeiten für sie keine Rolle spielen. Kaum ein Künstler bewies das besser als der Meister des Fröndenberger Marienretabels, das um 1420 für das Augustiner-Chorfrauenstift St. Walburgis in Soest entweder in Dortmund oder Soest entstand. Denn auf diesem Bild sind Figuren von jeweils anderem Seinszustand versammelt.

Im Zentrum sitzen Maria und Christus nebeneinander auf einer Bank. Diese steht offenbar im Himmel, da Christus mit einer Kugel auf dem Schoß als Weltenherrscher gezeigt wird. Der Gottessohn segnet Maria, die Fürbitten an ihn überbringt. Über den beiden Auferstandenen schweben acht Engel, die gerade einen Vorhang hochheben, wodurch die Szene überhaupt erst sichtbar wird. Zwei weitere Engel musizieren zu Füßen von Maria und Christus. Sie sind, da weniger bedeutend als diese beiden, viel kleiner, nicht anders als die Stifterin des Altarretabels, die ebenfalls unter der Bank steht und betet. Sie aber ist die einzige irdische und lebende Figur auf dem Gemälde, bildet also eigentlich den größtmöglichen Kontrast zu den rein himmlisch-transzendenten Engeln, ist jedoch nicht anders als diese gemalt und daher fast mit ihnen zu verwechseln. Dagegen sind die Heilige Walburga und der Heilige Augustinus, die die Szene seitlich ergänzen, so groß wie Maria und Christus. Sie waren zur Entstehungszeit des Gemäldes schon mehrere Jahrhunderte tot, sind also ebenfalls bereits im Jenseits, wovon auch der goldene Hintergrund zeugt. Dass diese Konstellation von Figuren gleichzeitig — auf einem Bild — sichtbar gemacht werden kann, dürfte für viele Zeitgenoss:innen besonders berührend gewesen, vielleicht sogar wie ein Wunder erschienen sein. Doch wenn das schon möglich war, durfte man auch umso mehr darauf hoffen, dass die eigenen Gebete vor dem Gemälde erhört würden. So wurde das unbeschränkte Darstellungsvermögen der Malerei für die Gläubigen zum Symbol göttlicher Allmacht.

Wolfgang Ullrich lebt als Kunstwissenschaftler und freier Autor in Leipzig. Er publiziert zur Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Themen, zu digitalen Bildkulturen sowie zu Konsumtheorie.

Würfelspieler, 17. Jhd.



Öl auf Eichenholz
28,5 × 35,5 cm
Inv.-Nr. 880 WKV

David Teniers

Das arabische Wort *az-zahr* bedeutet sowohl „Blume“ wie auch „Würfel“. Antike Würfelknochen zeigten auf einer Seite nicht selten eine Blume als Glückssymbol. Diese Würfelknochen — und die unterschiedlichen Möglichkeiten, kleine Schafknochen zu werfen, zu fangen und ihre Bewegung zu kontrollieren — gehören zu den ältesten Spielen überhaupt. Die vielen dieser ausgestorbenen Spiele zugrundeliegende Logik lässt sich bis in eine Gegenwart hinein verfolgen, in der diese Knochen längst durch Würfel ersetzt wurden, auf deren sechs Seiten je eine Zahl prangt und mit denen sich unzählige zufallsbasierte Spiele spielen lassen.

Wie diese Spiele ausgehen, hängt komplett vom Zufall ab und lässt sich nur beschränkt beeinflussen. Abhängig vom jeweiligen Einsatz bedeutet das ein gewisses Risiko. Nicht von ungefähr ist das englische *hazard*, auf Deutsch in etwa „Gefahr“ oder „Risiko“, mit dem französischen *hasard* und dem spanischen *azar* verwandt — beides Begriffe, die eine Bedeutung des Zufälligen in sich tragen und vom arabischem *az-zahr* abstammen. Der Begriff wie auch sein Bedeutungsspektrum waren nie groß vom konkreten Wesen des Würfelspiels getrennt. Sie verweisen auf die Unvorhersehbarkeit solcher Spiele, in denen sich auch das Wesen des Lebens selbst widerspiegelt. Sowohl der Ausdruck als auch das Spiel selbst wurden aus Frankreich importiert und verbreiteten sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts in England. Im darauffolgenden Jahrhundert wurde das Spiel angesichts seines charakteristisch kontingenten Wesens — der Tatsache, dass man, und das wird unmittelbar deutlich, mit nur einem Wurf gewinnen oder aber verlieren kann — unter der Landbevölkerung immer populärer.

Auch dem flämischen Meister David Teniers d. J. (1610–1690), berühmt unter anderem für seine formvollendete Darstellung von Landarbeiter:innen, entging die Macht dieses Glücksspiels nicht. Dank der unbestreitbaren Eleganz seiner Darstellung von Szenen in Tavernen oder auf dem Land, die „die unteren Klassen“ zeigten, wie sie tranken, rauchten und eben Würfel spielten, nannte man solche Gemälde bald „tenierkens“ („kleine Teniers“). Eines dieser Werke, *Würfelspieler*, zeigt vier Bauern. An einem Tisch spielen sie ein Würfelspiel. Zwei von ihnen schauen auf den Tisch, die anderen beiden aber fixieren ihre Mitspieler. Für die beiden Letztgenannten scheint mehr auf dem Spiel zu stehen, auch wenn für die Betrachter:innen unklar bleibt, was genau. Das Ergebnis wird nicht gezeigt, nur der Moment der Spannung, vielleicht der unmittelbar bevorstehenden Niederlage. Dazu kommt die neugierige Sicherheit im Ausdruck derer, die wenig zu verlieren haben angesichts des Risikos, der Unsicherheit.

Gabriela Acha Errazti ist Autorin und Kritikerin und lebt in Berlin. Sie ist Mitherausgeberin der Publikationen *METAL* (2021) und *Agathe Bauer, Issue Zero: Picking Up Promises* (2019) und schreibt für Magazine wie *frieze*, *Spike*, *Mousse*, *Artforum*, *PW*, *Elephant* und andere.

Intaglio Duo S-Z,
1958

Prägedruck auf Papier
38,2 × 56,4 cm
Inv.-Nr. C-312 WKV



Wir assoziieren mit Josef Albers zumeist seine große Bildserie *Homage to the Square*, die sich ganz und gar der Untersuchung der Farbe und ihren Wechselwirkungen widmet. In jedem Bild treffen in quadratischer Form drei oder vier Farben aufeinander, die sich in unserem Sehen ständig verändern: dies betrifft die einzelnen Farbtöne, wenn sie sich mit anderen unvorhersehbar verbinden, aber auch ihre räumliche Wirkung: Die Farben treten vor oder zurück und dehnen sich seitlich aus.

Albers favorisierte in seiner Bildsprache scheinbar einfache Strukturen, und er liebte es, daraus komplexe Formen entstehen zu lassen, die unser Verstehen mit Paradoxien konfrontieren. Seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in den 1920er-Jahren faszinierte ihn — zunächst im Medium der Zeichnung — eine Bildvorstellung, bei der die fruchtbare Spannung zwischen Fläche und Raamtiefe immer wieder zu erhellenden Formulierungen führt, die unser eingeübtes Sehen auf die Probe stellen. Dabei geht die formale Vereinfachung Hand in Hand mit einer strukturellen Komplexität. Mit diesen Zeichnungen, die besonders in den 1930er- und 1940er-Jahren zahlreich entstehen und dann in unterschiedlichen Medien, etwa als Drucke oder Gravuren in Kunststoff realisiert werden, hat Albers *Homage to the Square* vorbereitet; die Farbe, die dann schließlich ins Spiel kommt, ist eine Erweiterung dieses Grundthemas.

Auch *Intaglio Duo S-Z* verdankt sich diesem Geist. Der italienische Begriff bezeichnet eine Schnitzerei, genauer einen Steinschnitt. Was geschieht nun in dieser auf schweres Papier geprägten Zeichnung? Grundsätzlich geht es um ein rhythmisches Zusammenspiel von Linie und Form. Ein lineares Muster fügt sich zu einem geometrischen Gebilde, das aber transparent bleibt: Es baut sich auf als Volumen und löst sich gleichzeitig wieder auf. Niemals entsteht eine endgültige Gestalt, stattdessen beobachten wir einen dauernden Bewegungsimpuls. Hier werden rationale Mittel eingesetzt, um alle Gewissheiten zugunsten nicht endender Transformationen aufzulösen. Eindeutigkeit schlägt um in Magie. So ließe sich Albers' Arbeitsprinzip auch insgesamt beschreiben.

Heinz Liesbrock ist Kunsthistoriker und Philologe und hat vielfach zur Kunst, Fotografie und Literatur des 20. Jahrhunderts in Europa und den USA publiziert. Bis 2022 war er für zwanzig Jahre Direktor des Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop. Davor, von 1992 bis 1997, leitete er als Geschäftsführer den Westfälischen Kunstverein, Münster.

Josef Albers

98

*Vase mit Lilien und
Schwertlilien,
Vase mit Schwertlilien,*
1562



Öl auf Eichenholz
Je 63,8 × 26,6 cm
Inv.-Nr. 82 WKV, 83 WKV

Die beiden Blumenstilleben von Ludger tom Ring d. J. gehören zu den frühesten Beispielen dieser Kunstgattung. In zwei Vasen stehen eine weiße Madonnen-Lilie (*Lilium candidum* L.), gelbe Sumpf-Schwertlilien (*Iris pseudacorus* L.) und vor allem Deutsche Schwertlilien (*Iris × germanica* L.). Letztere sind eine natürliche Kreuzung zweier Iris-Arten, deren Blüten normalerweise eine blaue, mehr oder weniger ins Violett spielende Farbe besitzen. Von einer weiß blühenden Varietät einmal abgesehen, gibt es Züchtungen mit anderen Blütenfarben erst seit dem frühen 20. Jahrhundert.

Dass die Blüten in den Stilleben heute einen bräunlichen Farbton zeigen, beruht auf einer Farbveränderung, die einem von Ludger tom Ring verwendeten instabilen Blaupigment geschuldet ist und sich auch in anderen Blumenstilleben des Malers findet: Alle blau blühenden Pflanzen wie Veilchen, Immergrün oder Akelei haben ihre spezifische Blütenfarbe verloren. Das gilt auch für die Studien im Codex Miniatus 42 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, die ihm zugeschrieben werden. In seinem Porträt des Braunschweiger Reformators Martin Chemnitz (81 WKV) liegt die weiße Lilie im Wappen nicht auf dem heraldisch vorgegebenen blauen, sondern auf braunem Grund. Der durch die Farbveränderung entstandene Farbton kann variieren, ein reines Blau ist meist zu einem grünlichen Braun geworden, während die teilweise violetten Farbtöne der *Iris germanica* in den hier behandelten Gemälden eher rotbraun erscheinen, weil das zusätzlich enthaltene Rotpigment stabil ist.

Vergleichbare Veränderungen weisen die Gemälde von Ludgers Bruders Hermann auf, seine ehemals blauen Mariengewänder sind heute grünbraun. Solche Farbveränderungen sind jedoch kein Merkmal der Malerfamilie tom Ring, so trägt beispielsweise in einer um 1520 entstandenen *Anbetung der Könige* (→ 41) die Muttergottes entgegen ikonografischen Konventionen ein braunes Kleid und die ferne Landschaft sowie der Himmel zwischen den Wolken ist heute hellbraun. Farbveränderungen sind in Gemälden nicht ungewöhnlich, sie können wie bei Ludger tom Rings Stilleben auf einer mangelnden Lichtbeständigkeit bestimmter Pigmente beruhen, aber auch andere chemische Ursachen haben.

Dietmar Wohl, freiberuflicher Konservator-Restaurator für bildende Kunst i. R., seit 1994 regelmäßige Lehraufträge am Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster für Kunsttechnologie und Theorie der Konservierung/Restaurierung.

Ludger
tom Ring d. J.

99

L'Avalée des avalés
(*The Swallower Swallowed*)
Rhino/Bear, 2016
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 2016

Bronze
11 × 23 × 6 cm
Inv.-Nr. H-1151 WKV



Wieso verschluckt das Nashorn Albrecht Dürers John Irvings Bären? Frage ich mich beim Anblick der Skulptur (des Bildes der Skulptur) von Jon Rafman. Doch verschluckt das Nashorn den Bären oder speit es ihn aus? Oder ist der Bär steckengeblieben beim Versuch des Nashorns ihn im Ganzen zu schlucken, dieser Versuch, der Boa Constrictor (de Saint-Exupéry's) gleich zu sein? Oder hat der Titel mich getäuscht? Wer ist *swallower*, wer *swallowed*? Das bleibt unklar, der englische Titel zumindest hat zwei Bedeutungen: Der Schluckende verschluckte. Oder: Der Schluckende ist verschluckt.

Rhino/Bear ist Teil einer Serie des 1981 geborenen Rafman, andere Teile sind: *Dog/Lion*, *Ram/Sea Lion* und *Iguana/Sloth*. Bei keinem von ihnen weiß ich nach Betrachtung der Bilder dieser Skulpturen, wer der Schluckende ist und wer der Geschluckte, wer 0 und wer 1. Darin ist auch *Rhino/Bear*, so analog diese Skulptur auf den ersten Blick wirkt, genauso post-digital wie Rafman immer ist. Mein Blick tastet die Skulptur (das Bild der Skulptur) mehrfach ab, um irgendwo den Glitch zu finden, den die meisten seiner Werke irgendwo — äh, ja, was: zeigen? Oder: besitzen? Oder: verstecken? Oder: verschlucken? Der Glitch steckt schon im Titel.

Mein Blick wandert weiter zum Entstehungsjahr: 2016, das Jahr, in dem die KI AlphaGo den damaligen weltbesten Spieler im Brettspiel Go, den Südkoreaner Lee Seedol, in fünf Partien vier Mal besiegte.

Mein Blick wandert weiter zur Provenienzangabe, die hier, bei dieser Jahresgabe, eindeutig erscheint, aber wer lässt sich dadurch täuschen? Wie können wir die Provenienz bestätigen, wenn der Schluckende am Ende selbst verschluckt wird? Wer gerade noch verschluckte, wird am Stück runtergeschluckt, verdaut und geht damit ein in dieses große Ganze, das wir KULTUR nennen, eine Ansammlung aller Verschluckten, aller vor fünf Minuten noch vor Leben Strotzenden.

Rafman schafft, wie so oft, dass nahezu Un- (und wenn, dann nur in der Kunst) Schaffbare: mit archaischer Kraft hinzuwuchsen und zugleich mit leichter Hand zu skizzieren. Oder: in einem einzigen Bild (einer einzigen Skulptur auf diesem Bild) die gesamte Kulturgeschichte der Menschheit aufzurufen und zugleich ihre absolute Gegenwart, ihre gerade ablaufende (jetzt schon abgelaufene) Jahrzehntelsekunde.

Jörg Albrecht veröffentlichte Romane, Essays, Texte für Theater und Performance, Hörspiele. Seit 2018 ist er Gründungsdirektor und Künstlerischer Leiter von Burg Hülshoff – Center for Literature (CfL).

Jon
Rafman

100

*Gebirgslandschaft mit der
Opferung Isaaks, 1580–1590*



Öl auf Eichenholz
50 × 83 cm
Inv.-Nr. 174 WKV

Ein prächtig gekleideter Abraham spaziert uns mit seinem Sohn Isaak an der Hand in dieser zerklüfteten, bedrohlich-rauen Gebirgslandschaft entgegen. Gott beobachtet das Geschehen, symbolisiert als himmlisch-flammende Lichterscheinung. Er hat Abraham den Befehl erteilt, Isaak für ihn zu „opfern“ und weil Abraham sich vor Gott fürchtet, aber auch, weil er sich mit „Ewigem Segen“ hat bestechen lassen, ist er bereit zum Mörder zu werden. Gott zu Ehr soll er ihn töten und auf einem Scheiterhaufen einäschern. Praktischerweise trägt der Junge im Bild schon ein Bündel Reisig unterm Arm.

Vater und Sohn sind beide Opfer bei dieser makabren Reifeprüfung. Doch ist es für sie gerade noch mal gut gegangen, denn ein Engel verhindert das Blutbad im allerletzten Moment. Doch ist danach wirklich alles wieder gut? Konnte Isaak, aber auch Abrahams Frau Sara, ihm diesen Mordversuch jemals verzeihen und wieder vertrauen? Konnte Abraham sein weiteres Leben zwanglos und frei von Zweifeln und Furcht weiterleben? Hatte er vielleicht Angst, dass die Stimme erneut zu ihm spricht und ähnlich Schreckliches von ihm fordert? Aber mit „Ewigem Segen“ in der Hinterhand offenbar alles kein Problem.

Was ist das für ein Gott, der seine Anhänger wie Spielfiguren benutzt und Schlimmstes von ihnen verlangt? Etwa „Glaub-Würdig?“

Als kleines Kind bekam ich ein Bilderbuch mit bedeutenden biblischen Geschichten geschenkt, die meine Oma mir erklärte. Dieses grausame Ereignis hat mich entsetzt und ich sehe heute noch den sich windenden Isaak, gefesselt auf einem Berg aus Gestrüpp liegend, sein Vater über ihn gebeugt, mit der blanken Klinge an seiner Kehle und bereit zum Äußersten. Ein heiliger Moment?

Ja, es ist ein Gleichnis, eine bildhafte Erzählung, aber ich hatte damals wirklich eine Zeit lang Angst um mein eigenes Leben, da mir in meiner erzkatholisch geprägten Familie eine Kindstötung völlig legitim erschien und auch mich jederzeit hätte treffen können. Wem konnte ich vertrauen?

Eine liebende Gottheit begegnet den Menschen in Frieden, droht nicht und stellt sie nicht auf die Probe. Er heilt und fügt Herzen zusammen, anstatt sie, wie im Beispiel Abraham, zu zerreißen.

Liebe mag ich. Sie ist stark und schön.

Thomas B. Erdmann ist Landei, Familienvater und Buchautor. Unterstützt tischlernderweise Künstler:innen bei der Umsetzung ihrer Projekte. „Von Gedachtes zu Gemachtes“ liebt er ebenso, wie Fahrradfahren und Schwarz-Weiß-Geklimper.

Kerstiaen de Keuninck

101

Apollo 13-70, 1970
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1970

Siebdruck auf Folie
60,2 × 60,1 cm
Inv.-Nr. C-580 WKV



Im Jahr 1962, nur wenige Jahre nach der Gründung der NASA, erkannte der damalige Leiter der Raumfahrtbehörde James Webb das Potenzial, die Errungenschaften der Raumfahrt nicht nur wissenschaftlich, sondern auch künstlerisch dokumentieren zu lassen. So wurde das *NASA Artists' Cooperation Program* ins Leben gerufen. Es entstand in einer Zeit, als die Raumfahrt die Welt im Sturm eroberte, und Webb hatte die Vision, die emotionalen und ästhetischen Aspekte der Raumfahrt einzufangen und für die Nachwelt zu bewahren. Man gewährte den Kunstschaaffenden erstaunlich tiefe Einblicke in die inneren Kreise des Raumfahrtprogramms. Die Künstler, damals noch deutlich weniger Künstlerinnen, nahmen als Beobachter an Briefings teil und hatten die Möglichkeit, die Techniker:innen, Wissenschaftler:innen und Astronauten während der Vorbereitung und Durchführung ihrer Missionen zu begleiten.

Aber natürlich war das *NASA Art Program* auch ein Mittel von PR und Kommunikation, galt es doch, die amerikanischen Bürger:innen und eben auch Steuerzahler:innen fortwährend für den Wettlauf ins All zu begeistern. Ein wenig erinnernd an die Tradition der alten Schlachtenmalerei, trug so auch die Kunst ihren Teil zur Ästhetisierung der Raumfahrt bei. Die Vermittlung der komplexen technischen Vorgänge erfolgte bildlich durch die Arbeiten von einer Vielzahl von Grafikern, die mit ihren Illustrationen stilprägend für das frühe Bild von Raumfahrt und Kosmos wurden.

Lowell Nesbitt, eher bekannt für seine Werkreihe großformatiger realistischer Blumenbilder, wurde eingeladen, die amerikanischen Weltraummissionen Apollo 9 und Apollo 13 künstlerisch zu begleiten. Seine Arbeiten für die NASA entstanden meist nach Fotografien und bilden die technischen Aspekte der Raumfahrt akkurat ab, ohne dabei die ästhetische Wirkung zu vernachlässigen. In ihrer Präzision und Klarheit liegt eine erkennbare Verwandtschaft zur damaligen Bildsprache der Informationsgrafiken, nutzen sie doch ebenso die gestalterischen Möglichkeiten der technischen Dokumentation und spiegeln zeittypisch die Begeisterung für Wissenschaft und Technik.

Tono Dreßen, zwei Jahre nach der Mondlandung geboren, war 1997 studentischer Volontär für *Skulptur. Projekte in Münster 1997* und später bei der *26. Europaratsausstellung 1648 — Krieg und Frieden in Europa*. Für *skulptur projekte 2007* kehrte er an das Westfälische Landesmuseum zurück und wechselte anschließend zum Westfälischen Kunstverein. Heute ist er dort Assistent von Direktion und Vorstand. Experte für Raumfahrt und Kosmos ist er seit dem 6. Lebensjahr.

Lowell Nesbitt

102

L’Afficheur
(*Der Plakatkleber*), 1742



Radierung, Kupferstich
auf Papier
22,8 × 18,6 cm
Inv.-Nr. C-189 WKV

In einer selbstreferenziellen Geste kündigt der Plakatkleber das Erscheinen der vierten von insgesamt fünf je zwölfblättrigen Serien der *Etudes prises dans le bas peuple ou Les Cris de Paris* (1737–46) an, deren Titelblatt er ziert. Als gemeinsames Projekt des Amateurs Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus und des Bildhauers und Zeichners Edme Bouchardon sowie des Kupferstechers Étienne Fessard entstanden, handelt es sich bei den *Cris* um Typenporträts Pariser Straßenhändler:innen und ihrer markanten Kaufrufe. Das Blatt erscheint auf mehreren Ebenen mit dem Diskurs der modernen Stadt verflochten: Da ist das urbane Leben als eigenständiges Sujet sowie der durch Schrift geprägte öffentliche Raum; da ist die ephemere Materialität der Anzeigen, die, wie Louis-Sébastien Mercier es in seinem *Tableau de Paris* 1781 schildert, bereits kurz nach ihrer Plakatierung wieder abgenommen oder überklebt werden; da ist darüber hinaus die medienreflexive Ebene des Titelblatts, das auf die von den Künstlern selbst geführten Verlagshäuser verweist und mit dieser ästhetischen Strategie an den Film *Colleurs d’affiches* (1897) der Brüder Lumière erinnert; und schließlich ist da die kollaborative künstlerische Unternehmung, die als selbstorganisiertes Modell der Kunstproduktion die neuen publizistischen Möglichkeiten für die Bewerbung und Verbreitung ihrer druckgrafischen Erzeugnisse ideal zu nutzen wusste.

Die begehrten Stichserien sprachen vornehmlich die Sammelvorlieben eines wohlhabenden adligen wie bürgerlichen Milieus an. Dem Genre ist daher eine folkloristisch-romantisierende Sicht auf die vermeintliche Einfachheit der sogenannten Kleinen Leute eigen, die den prekären Lebens- und Erwerbsbedingungen der Menschen mitnichten entsprach und ihre politische Souveränität (noch) zu deckeln suchte. Bouchardons Ganzkörperfiguren, die den Betrachter:innen häufig nicht frontal, sondern im Profil oder als Rückenfiguren begegnen und die auch sonst wenig mit den pittoresken oder burlesken Darstellungen anderer *Cris*-Serien verbindet, zeichnen sich hingegen durch eine Ernsthaftigkeit aus, die beinahe dokumentarischen Charakter hat. Es sind daher nicht zuletzt die sozialtypologischen Fotostudien wie August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts*, die den heutigen Blick auf die *Cris* prägen.

Maria Engelskirchen ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kolleg-Forschungsgruppe „Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel“ an der Universität Münster.

Versch.
Künstler

103

Der Trinker
(*Jan Buschmann trinkt*), 1924

Öl auf Eichenholz
29 × 22 cm
Inv.-Nr. 1365 WKV



Der Erste Weltkrieg war längst beendet, seine Zäsur wirkte jedoch auch in der Kunstwelt noch nach. Ganz im Sinne des Zeitgeistes der Neuen Sachlichkeit entledigte sich in den 1920er-Jahren auch der westfälische Künstler Eberhard Viegener eines vom Pathos behafteten Blickes, indem er vermehrt beeinträchtigte und kranke Menschen als Metaphern für gesellschaftliche Randgruppen malte.

Der Trinker (Jan Buschmann trinkt) von 1924 ist aufgrund seiner flächigen, fast statisch wirkenden Gestaltungsweise jedoch nicht nur Zeugnis des inhaltlichen sowie formalen Konsens jener Jahre. Die Arbeit zeigt darüber hinaus exemplarisch, vor welchen Herausforderungen der historischen Aufarbeitung die Gegenwart steht, insbesondere der Rekonstruktionsversuche der Besitzverhältnisse hinsichtlich all jener Werke, die während des nationalsozialistischen Regimes als „entartet“ diffamiert wurden. Wenngleich die Vorbesitzer:innen überliefert sind, die diese Arbeit vor der privaten Schenkung an den Westfälischen Kunstverein im Jahr 1969 beherbergt haben, bleibt die Provenienz von 1933 bis 1945 bis heute ungeklärt.

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, mit ihrer verordneten Kunstauffassung und dem Verbot jeglicher modernen Strömungen, musste sich Viegener von seinen figurativen Darstellungen der 1920er-Jahre lossagen und fertigte stattdessen in naturalistischer Manier heimatliche, westfälische Landschaftsidyllen an; viele seiner neusachlichen Arbeiten wurden bei der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 hingegen beschlagnahmt.

Die ungeklärte Provenienz des formalistischen Werkes *Der Trinker (Jan Buschmann trinkt)* legt nahe, dass auch dieses Werk entweder in Privatbesitz im Verborgenen gehalten oder von den Nationalsozialisten beschlagnahmt worden war. So oder so gilt: Für die Provenienzforschung stehen Aspekte von und Verbindungen zwischen Werken wie diesem einerseits und der nationalsozialistischen Kulturpolitik — in diesem Fall Westfalens — andererseits im Vordergrund. Damit ist sie nicht nur ein wichtiger Bestandteil im Prozess der Aufarbeitung, sondern trägt auch dazu bei, die Identität und Ideale des Künstlers zu bewahren.

Jolanda Saal studiert im Master Zeitgeschichte und Kunstgeschichte an der Universität Münster. Aktuell forscht sie für ihre Masterarbeit zur Restitutionspolitik. Daneben arbeitet sie als Assistentin der Leitung der Kunsthalle Münster.

Eberhard Viegener

104

*Anna Selbdritt mit zwei
Heiligen und Karthäuser-
mönch, 1500–1510*

Öl auf Eichenholz
76,8 × 59,9 cm
Inv.-Nr. 65 WKV



In der Sammlung der mittelalterlichen Tafelgemälde des Westfälischen Kunstvereins, die bekanntlich den Grundstock für diesen Gattungs-Schwerpunkt im LWL-Museum für Kunst und Kultur bildete, ist auch der Weseler Maler Jan Baegert mit einigen Hauptwerken vertreten. Durch glückliche Ankäufe des Westfälischen Kunstvereins und des Museums gelang es über die Zeit, zahlreiche Retabel- oder gar Gemäldefragmente wieder zusammenzuführen, sodass der hiesige Bestand zu diesem Künstler weltweit einer der größten und bedeutendsten ist.

Die Einzeltafel mit der Anna Selbdritt und zwei Aposteln kam über den Mindener Sammler Carl Wilhelm Bartels 1869 nach Münster. Sie wurde vermutlich von dem rechts dargestellten unbekanntem Stifter, einem Kartäusermönch in der typischen weißen Ordenstracht, für seinen Konvent *insula regina coeli* (Insel der Himmelskönigin) auf der Rheininsel Grave bei Wesel in Auftrag gegeben. Diese These basiert auf den Übereinstimmungen der im Hintergrund dargestellten Kirchen- und Pfortenbauten bei diesem und zwei anderen Werken Baegerts. Mit seiner Stiftung traf der Geistliche, wie im Mittelalter üblich, Vorsorge für sein jenseitiges Seelenheil.

Der Vordergrund des Gemäldes ist durch eine Backsteinmauer als geschlossener Paradiesgarten (*hortus conclusus*) und Sinnbild der Jungfräulichkeit gekennzeichnet — nicht nur der links thronenden Maria mit offenem goldenen Haar, die den nackten Erlöser im Schoß hält, sondern auch ihrer Mutter Anna, die rechts sitzt und durch ihre Kopfbedeckung als verheiratete Frau charakterisiert ist. Aus der Vorstellung von der Unbefleckten Empfängnis Marias entwickelte sich im Spätmittelalter das Bild der Heiligen Sippe, als deren Stammutter Anna gilt. Erst jüngst wurde erkannt, dass es sich bei den offensichtlich nicht zufällig ausgewählten und abgebildeten Aposteln Judas Thaddäus links (erkennbar an der Keule) und Jakobus der Ältere rechts (mit Pilgerstock und Buchbeutel) um die vermeintlichen Enkel Annas handelt. Ungereimtheiten bei den Lebensaltern der Hauptfiguren stellten für zeitgenössischen Betrachter:innen kein Problem dar. Sie waren in der Lage, neben den Symbolen der Jungfräulichkeit Marias und Annas auch die ebenso bedeutsamen Anspielungen auf Leiden und Tod Christi zu entziffern: den Kirschenkorb links, den blutroten Mantel der Muttergottes, die Frucht, die Anna dem Kind darbietet, dessen ausgebreitete Arme ein Vorgriff auf die Kreuzigung sein könnten.

Petra Marx ist seit 2005 als Mittelalter-Kuratorin im LWL-Museum für Kunst und Kultur tätig. Die Schwerpunkte ihrer Arbeit liegen bei der Ausstattung mittelalterlicher Frauenklöster, der westfälischen Bildhauer- und Goldschmiedekunst und Aspekten der Sammlungsgeschichte.

Jan Baegert

105

Growing Rock Candy
Mountain Grasses in Canned
Sand, 1992
(neun Zeichnungen)



Bleistift, Farbstift auf Papier
Je 28 × 35,5 cm
Inv.-Nr. C-8112 WKV,
KdZ 4247 WKV–
KdZ 4254 WKV

Die kanadische Bildhauerin Jessica Stockholder war 1992 zu ihrer ersten institutionellen Ausstellung in Deutschland eingeladen, um für den Raum des Westfälischen Kunstvereins eine Installation zu schaffen. Für die große, einheitliche Skulptur aus verschiedenen Materialien wie Stein, Textil, Stroh hatte Stockholder einen eigenwilligen Titel gefunden: *Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand*.

Ohne ihn genau übersetzen zu können oder zu müssen, ist das Gemeinsame im Material von „Fels“, „Gebirge“ und „Sand“, aus dem beides — Titel und Werk — zu bestehen scheint, anzusehen. Ein wesentlicher Bestandteil der Münsteraner Installation waren geformte, roh belassene Felsbrocken des nahen Baumberger Sandsteins. Diese Steine befestigten eine in der Raummitte ausgelegt Textilfläche an ihren Rändern. Mit Drahtseilen wurde diese textile Fläche punktuell in die Höhe gezerzt und an den Trägern des Sheddaches befestigt, sodass ein „Gebirge“ mit einzelnen Wipfeln entstand, um das die Besucher: innen herumgehen konnten. Das Textil war dadurch ausgezeichnet, dass es sich um einen Stoff handelte, der eigentlich für die Herstellung von Badebekleidung verwendet wurde. Der Stoff war deshalb durch eine gewisse Elastizität und Strapazierfähigkeit ausgezeichnet, nach der Jessica Stockholder gesucht hatte. Im englischsprachigen Titel kommt das unverbundene Nebeneinander der Gegensätze zum Ausdruck, was parallel in der Installation zu erkennen war — ohne sie damit zu illustrieren.

Der Serie von Zeichnungen kommt nun rückblickend eine besondere Bedeutung zu. Zunächst sind sie im klassischen Sinn als Skizzen zu verstehen. Mit Buntstiften legt Stockholder das Stoffgebirge an, markiert die Drahtseile, ordnet die Steine dazu. Die Installation ist sehr genau auf den damals charakteristischen Raum des Westfälischen Kunstvereins bezogen, den zu Beginn der 1970er-Jahre Max von Hausen entworfen hatte: ein hoher, einheitlich fensterloser Ausstellungsraum, nach oben hin mit einem Sheddach abgeschlossen, das Tages-

licht einfließen ließ. Nach Westen hin war die Wand durch fünf nahezu quadratische Flächen gegliedert, die jeweils mit Beginn eines neuen Wandsegments um einen Viertelmeter zurückspringen, um so eine paravent-artige Abfolge von Wandsegmenten zu erzielen. Jessica Stockholder hat dies in einer Zeichnung, in der sie den exakten Grundriss darstellt, visualisiert. In anderen Zeichnungen wird mit diesem Wissen die eindrucksvolle Gliederung im Aufriss wiedererkennbar.

Indem Jessica Stockholder sich also in diesen Entwurfsskizzen dezidiert auf den damaligen Raum des Westfälischen Kunstvereins bezieht, erhalten diese Zeichnungen aus heutiger Perspektive — da diese Ausstellungshalle nicht mehr existiert und dem Neubau des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte weichen musste — eine neue Bedeutung: Sie werden zum kunsthistorischen Dokument nicht nur einer temporären Installation, sondern auch der Baugeschichte des alten wunderbaren Ausstellungsraums des Westfälischen Kunstvereins am Domplatz.

Friedrich Meschede, Kunsthistoriker mit beruflichen Stationen u. a. als Direktor des Westfälischen Kunstvereins, Münster, Leiter der Abteilung Bildende Kunst beim DAAD und Direktor der Kunsthalle Bielefeld bis 2019.

Jessica Stockholder

106

*Granit (Normandie) gespalten,
geschnitten, geschliffen, 1985*

Granit
340 × 300 cm
Inv.-Nr. D-1059 WKV



Ganz Münster besteht aus Sandstein. Zumindest kann man diesen Eindruck gewinnen, schaut auf den Dom, über den Prinzipalmarkt bis hin zur Museumsfassade. Überall begegnet man dem gleichen eintönigen Beige — mal poliert, mal grob behauen. Das Faible für das quarzsandhaltige Gestein mag an seinem lokalen Vorkommen in den münsterländischen Baumbergen liegen und zieht sich mit erstaunlicher Vehemenz durch die Architekturgeschichte der Stadt. Umso überraschender mag es sein, dass der Steinfetischist der deutschen Kunstwelt, Ulrich Rückriem, vor dem Westfälischen Kunstverein auf Granit zurückgreift.

Fünf mehr oder weniger stark bearbeitete Gesteinsblöcke aus der Normandie fügen sich dort zu einem Monolith zusammen. Nur aus einem der großen Fenster des Museums lässt sich von oben erkennen, wie das Werk gemacht ist: Von Maschinen abgetragen, halten Stahlverbindungen die Brocken zusammen. Man könnte nun annehmen, dass die Skulptur — ebenso wie ihr Bruder *Dolomit zugeschnitten* (1977) rund 200 Meter entfernt am Jesuitengang — ein Relikt von einer der insgesamt drei Teilnahmen Rückriems an den Skulptur Projekten ist. Tatsächlich kaufte der Kunstverein das Werk aus der Rückriem-Ausstellung, die 1985 im Westfälischen Landesmuseum stattfand und bei der es noch auf der anderen Seite des heutigen Neubaus stand. Seit 2014 ziert er den Vorplatz zwischen den Institutionen und spendet auf der Pflastersavanne vor allem im Sommer wohlthuenden Schatten.

Schaut man den Rückriem heute an, sieht man in ihm schnell einen Inbegriff skulpturaler Manifestation. Die monumentale Stele ist ein Beispiel für die schwerwiegende Verdichtung ästhetischer Ambitionen, aber auch dessen, was schon lange nicht mehr zeitgemäß ist: die große Geste, der massige Klotz, die phallische Setzung ... Unlängst stehen ‚klassischer‘ Skulptur wie dieser flexiblere künstlerische Formulierungen zur Seite. Partizipative Formate, Performances und neue Materialien haben den starren Skulpturenbegriff aufgeweicht. Der Rückriem scheint in einer zeitgenössischen Kunstwelt vor allem historische Qualität zu haben; er ist — ebenso wie sein Stein — ein Sediment, eine Ablagerung vergangener Zeit.

Jana Bernhardt ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Skulptur Projekte Archiv und promoviert zu politischer zeitgenössischer Kunst an der Universität Münster. Sie hat in Hamburg, Amsterdam und Münster studiert und ist dem Westfälischen Kunstverein als Mitglied freundschaftlich verbunden.

Ulrich Rückriem

107

Soester Antependium:
Majestas Domini,
um 1170–1180



Tempera auf Lindenholz,
Rahmen aus Eichenholz
99,5 × 195,5 cm
Inv. Nr. 1 WKV

In der Bildmitte der dreiteiligen Komposition sehen wir den thronenden Christus, der mit seiner Linken das zum Betrachter hin aufgeschlagene Heilige Buch hält. Christus ist umrahmt von einer kleeblattförmigen Mandorla in den Farben des Regenbogens. In den Ecken des zentralen Quadrates umgeben ihn die Symbole der vier Evangelisten des Neuen Testaments: der Engel für Matthäus, der Stier für Lukas, der Löwe für Markus und der Adler für Johannes. Christus begleiten links Maria und die heiligen Walburga (Patronin des Soester Frauenstiftes, aus dem die Tafel stammt) sowie rechts Johannes der Täufer und der heilige Augustinus. Die vier Heiligen stehen unter Rundbögen auf schmalen Säulen und sind dem auf-erstandenen Christus zugewandt.

Die Tafel weist zahlreiche Fehlstellen auf, so etwa die ursprünglich zum Segensgestus erhobene rechte Hand Christi. Dennoch geben uns die Farbgebung der Gewänder, das Inkarnat der demütig geneigten Gesichter der Heiligen und die Reste des vergoldeten Bildhintergrundes eine Ahnung von der ursprünglichen Farbkomposition. Hier lohnt ein Vergleich mit den zahlreichen, gut erhaltenen Antependien und Retabeln aus derselben Zeit, die etwa in der Sammlung des Museo Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona aufbewahrt sind.

Seit längerem wird in der kunsthistorischen Forschung diskutiert, ob es sich bei der Tafel, der historischen Bezeichnung folgend, um ein Antependium, also um eine Altarverkleidung bzw. einen Altarvorsatz handelt, oder ob die Tafel die Funktion eines Retabels, das heißt eines Altaraufsatzes hatte. Die Inschrift auf dem Buch „Ego sum panis vivus“ (dt.: „Ich bin das lebendige Brot“, Joh 6,51–52) kann dazu ein wichtiger Hinweis sein. Sie verweist auf das hl. Sakrament der Eucharistie (des hl. Abendmahls), bei der in der Liturgie Christus auf und nicht vor dem Altar als in Realpräsenz anwesend zelebriert wird.

Das *Soester Antependium* gilt als das älteste, heute noch erhaltene auf Holz gemalte Bildwerk nördlich der Alpen. Es stammt ursprünglich aus dem St. Walburgiskloster in Soest. 1908 wurde es aus der Wiesenkirche in Soest, wo es mehrere Jahre unter freiem Himmel vernachlässigt aufbewahrt worden war, vom Westfälischen Kunstverein in Münster gerettet und gelangte so in seinen Besitz. Seither gehört es zu den zentralen Werken der Kunst des Mittelalters in der Sammlung des Kunstvereins, der es dem Museum und seiner Sammlung als Dauerleihgabe zur Verfügung stellt.

Hermann Arnholt ist Kunsthistoriker und Direktor des LWL-Museums für Kunst und Kultur in Münster. Hier kuratiert er seit 1994 in Münster unter anderem Ausstellungen mit dem französischen Künstler Pierre Soulages, Heinrich und Johann Brabender sowie Otto Piene.

[Unbekannt]

108

Herr in der Laube, 1894



Aquarell auf Papier
33,7 × 33,7 cm
Inv.-Nr. KdZ 9824 WKV

Ein Mann sitzt sinnierend in seiner Laube. Die rechte Hand fasst tief in die Hosentasche, die linke hält eine Tabakpfeife mit auffällig langem Stiel. Die Beine überschlagend, ruht ein geöffnetes Buch auf seinem Oberschenkel.

Bernhard Pankoks Aquarell *Herr in der Laube* zeigt nicht, wie der Titel vielleicht anmuten mag, irgendein zufällig ausgewähltes Subjekt, sondern den nahen Freund des Künstlers, Alois Hülsmann. Das Bild fängt einen privaten Moment der Kontemplation des Lehrers vom Niederrhein ein. Wir wissen wenig über die Beziehung der beiden Herren. Trotzdem war es eine der vielen Fragen, die mich beschäftigte, als ich die Arbeit die ersten Male betrachtete. Wie standen die beiden Männer zueinander? Woher kannten sie sich? War es eine klassische „Männerfreundschaft“? Wie gestaltete sich der Tag, an dem sie sich trafen? Und was machte den Moment aus, den Pankok hier so flüchtig festhält?

Die durchweg verwischte Gesichtsfläche Hülsmanns trägt zum ephemeren Charakter des Bildes bei; nur die volle, dichter gemalte Lippenpartie tritt deutlich hervor und betont den Schwellmund des Freundes. Setzt sich das bleich getuschte Gesicht vom Gesamtbild deutlich ab, markieren die Haare den Übergang zum sommerlich warmen Hintergrund des Werks. Als hätten sich einzelne Blütenfarben spielerisch von der Laube auf den Kopf von Alois übertragen und versetzt Tupfer hinterlassen. Sie heitern das ansonsten blutleere und weiße Gesicht des Porträtierten auf und er wird somit gleichzeitig zum Vor- und Hintergrund des Aquarells, Teil des großen Ganzen, ohne dabei seine individuelle Pose zu verlieren.

Es steht fest: Die Haltung, mit der Pankok *Herr in der Laube* anfertigte, war eine empathisch liebevolle, die sowohl die Gedankenversunkenheit seines guten Bekannten Alois Hülsmann zeigen sollte, als auch die volle Blüte eines verträumten Sommertages. Sie müssen sich sehr vertraut gewesen sein, denn die Wärme und Intimität, die die Zeichnung ausstrahlt, wirken bis heute nachdrücklich auf die Betrachter:innen.

Magnus Elias Rosengarten arbeitet hauptsächlich als Autor und Kurator in den Bereichen Performance, Diskurs und Film/Video, zuletzt im Gropius Bau und bei den Berliner Festspielen in Berlin. Er hat Beiträge verfasst für das *Contemporary And Magazin (C&M)*, *Artforum*, Berlin Biennale und arte/ZDF.

Bernhard Pankok

109

*Die einwandernden
Salzburger Protestanten 1732,
1836*

Lithografie auf Papier
27,1 × 35,8 cm
Inv.-Nr. C-236 WKV



Die Reformation des christlichen Glaubens um 1500 hatte Mord und Totschlag im Gefolge. Die Religionskriege endeten damit, dass jeder Fürst sich das Recht nahm, die Konfession seiner Untertanen zu regeln. So auch der katholische Fürstbischof im Erzstift Salzburg. Mehr als 20 Prozent seiner Bevölkerung, vor allem protestantische Bergbauern, mussten ihre Heimat verlassen. Im Winter 1731/32 die Besitzlosen (Knechte, Mägde) in sieben Zügen, im Sommer 1732 die Besitzenden in 16 Zügen, geleitet von Kommissaren. Der König in Preußen hatte sie öffentlich eingeladen, sein entvölkertes Preußisch-Litauen zu bewohnen. Der Exodus der mehr als 20.000 Salzburger Exulanten nach Norden erregte Aufsehen und Anteilnahme, dokumentiert in zahlreichen Flugblättern, Einblattgedrucken, Landkarten.

Ein Jahrhundert später machte der junge Lithograph Adolph Menzel (1815–1905) die Ankunft der Salzburger Exulanten zu einem Historienbild für seine Mappe von 12 *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte* (1836). Er hatte als Autodidakt alte Drucke studiert, gab aber der Darstellung von Flüchtlingszügen eine neue Wendung. Nun dringen die Vertriebenen als kompakte Masse in den städtischen Raum, der im Vordergrund freigelassen ist. Die Männer in Pluderhosen statt der städtischen Kniebundhosen, Männer und Frauen haben breitrempige Hüte und tragen große Bücher vor sich her, zweifellos ihre Bibeln als Heiligtümer, voran zwei Geistliche. Ein mittelalterliches Tor hat sie ausgespuckt in die Stadt mit ihren Zuschauermassen, aber sozial differenzierten Häusern, vom schlichten Gebäude neben dem Tor über das Kaufmannshaus zur modischen Fassade des Reichen. Kleine Gesten der Willkommenskultur mildern die Konfrontation: ein Junger, der einem Alten den Fuß umwickelt — eine Dame, die einer Wandersfrau Geld in die geöffneten Hände fallen lässt — ein kleiner Junge, der schon den väterlichen Beutel schwingt.

Rund 16.000 Salzburger Exulanten zogen 1732 über Berlin und Königsberg nach Ostpreußen. Fast ein Fünftel von ihnen starb in den ersten zwei Jahren.

Heinrich Bosse, Deutschlektor in Finnland und Kanada, jetzt pensioniert als Akademischer Rat der Universität Freiburg, Aufklärungsforscher.

Adolph von Menzel

110

*rot, blau, grün, gelb,
schwarz*, 1969

Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1984

Farbsiebdruck auf Papier

68 × 68 cm

Inv.-Nr. C-3951 WKV



Im Bestandsbuch des Westfälischen Kunstvereins und in dessen Übersicht der Jahresgaben von 1984 ist die Serigrafie des Schweizer Künstlers Max Bill mit dem Titel *rot, blau, grün, gelb, schwarz* verzeichnet. Ob dieser Werktitel korrekt ist, konnte nicht zweifelsfrei geklärt werden, denn mehrere Exemplare der Auflage wurden in den letzten Jahren auf Auktionen gehandelt, z. B. als *Komposition mit Quadraten diagonal* oder als *Feld mit zwei weißen und zwei schwarzen Zentren*. Die Titel-Variationen verweisen auf die für Bill typische, oft mathematisch-fundierte Kompositionsweise bei zugleich spielerischem Umgang mit Ordnungsmustern, ebenso wie auf den kontrastreichen Einsatz von Farben. Exemplarisch lässt sich dies an der quadratischen Komposition nachvollziehen: Sie gliedert sich durch auf der Spitze stehende Quadrate in Weiß und Schwarz, an deren Außenkanten größere und kleinere Dreiecke in vier Farben anliegen. Alle Dreiecke einer Farbe sind jeweils flächengleich mit dem Quadrat, das sie umgeben. Die Form- und Farbkombination wirkt auch heute noch frisch und dynamisch. Max Bill, der sich ab 1962 der künstlerischen Siebdrucktechnik zuwandte, schätzte an dieser besonders die technische Präzision, mit der sich einheitliche Farbflächen scharfkantig voneinander trennen lassen: Geradezu ideale Bedingungen für die konkrete Kunst, die nicht von der Natur abstrahiert wird, sondern „ausschließlich aus rein bildnerischen Elementen konstruiert [...], d. h. aus Flächen und Farben“, wie es Theo van Doesburg bereits 1930 im Manifest der Künstlergruppe *Art Concret* formulierte.

Produziert hatte Bill das Blatt in einer Gesamtauflage von ursprünglich 250 Exemplaren anlässlich seiner Präsentation *Graphiques et multiples* in der Pariser Galerie Denise René im November 1969. Die Komposition zierte auch das Ausstellungsplakat der auf Druckgrafik und Auflagenobjekte, sogenannte Multiples, fokussierten Werkschau. Als künstlerische Ausdrucksformen stellen Serigrafie und Multiple die Idee eines Originals im Sinne eines Einzelstücks produktiv infrage. Die (oft) limitierte Edition zu erschwinglichen Preisen war für Bill ein probates Mittel zur Vervielfältigung und möglichst breiten Distribution seiner Werke und Ideen.

Erec Gellautz ist Kunsthistoriker und Kurator.

Seit 2023 ist er Akademischer Mitarbeiter am Institut Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie.

Max Bill

111

Heilige Verena, 1515–1516



Öl auf Eichenholz
142,5 × 44 cm
Inv.-Nr. 110 WKV

Er malte Hexen, er malte Heilige — ganz offensichtlich faszinierten Hans Baldung Frauen und Extreme. Jakob Heimhoffer, Finanzberater Kaiser Maximilian I., und seine Frau Verena Schmidt gaben bei dem Künstler, der 1512 von Straßburg nach Freiburg übergesiedelt war, einen dreiteiligen Wandelaltar in Auftrag. Er sollte in einer der Chor-Kapellen des Freiburger Münsters seinen Platz finden. Die Mitteltafel bildete wohl die heute in der Gemäldegalerie Berlin bewahrte *Beweinung Christi*, die deutlich unter dem Einfluss Matthias Grünewalds und seines Isenheimer Altars steht. Zwei Flügel verschlossen diese Mitteltafel. Auf dem linken — heute verschollenen — war mutmaßlich *Christus als Schmerzensmann* dargestellt. Der rechte Flügel gehört zur Sammlung des Szépművészeti Múzeum Budapest und zu den drastischsten Darstellungen der *Schmerzensmutter*: Händeringend, betend, mit blassem Gesicht, das von einem hellstrahlenden, gelben Nimbus hinterfangen wird, blickt sie voller Entsetzen auf Christus, während ein Schwert ihre Brust durchbohrt.

Die Tafel der *Heiligen Verena* bildete die wesentlich weniger dramatische Innenseite dieses Flügels. Nicht in der emotionalen Wucht, aber in der monumentalisierten, aufs Wesentliche konzentrierten Figurauffassung entsprechen sich die beiden formatfüllenden Frauendarstellungen. Am Freiburger Altar erscheint die Heilige Verena als Namenspatronin der Stifterin. Baldung zeigt die Frau aus dem oberägyptischen Theben mit demütig gesenktem Blick und ihren klassischen Attributen: Kamm und Weinkrug. Der Legende nach kam sie um 300 n. Chr. über Mailand nach Solothurn in die Schweiz, um hier als mild- und wundertätige Eremitin in einer Höhle, der später nach ihr benannten Verenaschlucht, zu leben. Schließlich soll sie im Schweizerischen Zurzach als Pfarrhauhaltin gewirkt haben. Als sie den Armen und Kranken entgegen dem Verbot des Priesters aus dessen Keller Wein brachte, verwandelte sich dieser, als man sie zur Rede stellte, in Wasser. Mit dem Wasser einer heiligen Quelle wusch sie Kranke und kämmte ihr Haar. Baldung zeigt die gütige Frau mit sinnend-sanftem Lächeln — ein Bild der Seelenruhe, ein starker Kontrast zur expressiv geschilderten Seelenpein Mariens.

Kirsten Claudia Voigt Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft, Promotion und Habilitation. Seit 1999 Lehrbeauftragte für Kunstgeschichte des Karlsruher Institut für Technologie und wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

Hans Baldung

112

Siebdruck, 1992
Jahresgabe des Westfälischen
Kunstvereins 1992

Siebdruck auf Papier
50 × 70 cm
Inv.-Nr. C-8344 WKV



Ich träume davon, Jessica Stockholders Arbeit *Siebdruck* (1992) ins Wasser zu legen und zu beobachten, wie sie größer und größer wird, bis sie sich schließlich in *Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand* verwandelt, eine Ausstellung der Künstlerin 1992 im Westfälischen Kunstverein. Für diese Ausstellung hing Stockholder meterweise rosa Lycra, ein Material, aus dem normalerweise Badebekleidung hergestellt wird, von der Decke der Ausstellungsräume und schuf damit eine Topografie mit Gipfeln und Tälern. Mit Sandsteinen aus einem örtlichen Steinbruch wurden die zeltartigen Stoffe am Boden verankert. An den Wänden collagierte die Künstlerin, eine ausgebildete Malerin, Zeitungspapier auf halbinselartige, zinnoberrrote Formen. Eine Lichterkette lag zusammengerollt zwischen Betonblöcken und war an die Lichtleisten mit langen Verlängerungskabeln angeschlossen, die sich aus den Ausstellungsräumen herausschlangelten und die Grenzen des White Cubes hinter sich ließen. Fertiggestellt nach *Growing Rock ...* evoziert *Siebdruck* dank entsprechender Farben, Formen und Linien den Aufbau dieser Installation. So lassen beispielsweise die orangenen Flecken der Druckfarben an die auf dem Galerieboden verteilten Steine denken, die korallenroten Striche auf dem Druck dagegen an die gemalten Spuren an den Wänden.

Ich habe die Ausstellung selbst nie gesehen. Wenn ich mir aber jetzt, über dreißig Jahre später, die Fotodokumentation ansehe, stelle ich mir *Siebdruck* und *Growing Rock ...* als eine Landschaft vor, in der die steinige Küste des kanadischen Pazifiks wiederholt — ein Ort, den Stockholder und ich beide Heimat nennen. Dort an der Pazifikküste lässt sich problemlos beobachten, wie die Natur die Dinge aktiv formt — Wellen schleifen Steine rund, der Wind beugt die Bäume und die Wurzeln dringen im Zickzack in den Boden vor. Vor Kurzem hatte ich ein Videotelefonat mit Stockholder, die jüngst in die Gegend der Snuneymuxw zurückgezogen ist. Wir sprachen über das Leben

der Materialien, die sie als Künstlerin verwendet: Bäume werden zu Papier, Mineralien zu Pigmenten, Kalkstein zu Trockenbauwänden. Jenseits des konkreten Materials, das sie verarbeitet oder das sich wie von selbst im Lauf der Zeit verändert, erzählte mir Stockholder auch davon, dass sie daran interessiert sei, „etwas vorzuschlagen, das den Moment überdauert“ — so wie Sprache etwa Bedeutung in die Zukunft zu tragen vermag.

Als Künstlerin sortiert und arrangiert Stockholder Objekte in verschiedenen Zuständen der Verarbeitung und Transformation. Sie schafft daraus Container für sich ständig verändernde Bedeutungen, Assoziationen und Ideen. Welchen Reim aber machen wir uns 2024 auf ihre Polymer-Wellen, die abenteuerlich verlegten Kabel zur Stromversorgung und diese völlig verwittert aussehenden Steine auf dem Boden? Die Welt, in der Stockholder ihre Materialien findet, ist bedroht, doch nach wie vor spüre ich, dass sie in ihrer Arbeit die Kräfte der Natur anruft — Kräfte, die nie aufhören, dynamische Formen zu schaffen. Beim Anblick von *Siebdruck* steigt in mir die Anziehungskraft eines bekannten Ortes auf, wo sich die Steine unter donnernden Wellen zerteilen, wo die Küstenberge eine solche Großzügigkeit darbieten, und wo der Sand sich scheinbar endlos ausdehnt.

Liz Park ist Richard Armstrong Curator of Contemporary Art im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA, wo sie gemeinsam mit der kuratorischen Assistentin Cynthia Stucki *Jessica Stockholder: Picture Making and Assembling* (2024) organisiert hat.

Jessica Stockholder

113

**Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen**



Stiftung der Sparkasse Münsterland Ost

Kunstvereine sind wichtige Institutionen für die Förderung, Entwicklung und Vermittlung von aktuellen künstlerischen Positionen. Die Kunstvereine in Nordrhein-Westfalen tragen in ihrer Vielfalt maßgeblich zur attraktiven Kulturlandschaft unseres Bundeslandes bei und werden in ihrer Arbeit durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen unterstützt.

**Ministerium für Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen**

Die langjährige Unterstützung des Westfälischen Kunstvereins durch die Stiftungen der Sparkasse Münsterland Ost gründet auf seiner wegweisenden Rolle in der Förderung zeitgenössischer Kunst und künstlerischer Experimente. Mit unserem Engagement möchten wir dazu beitragen, dass dieser wichtige Ort auch in Zukunft junge Talente fördert und innovative künstlerische Positionen einem breiten Publikum zugänglich macht. Diese Förderung unterstreicht unser Bestreben, kulturelle Institutionen zu fördern, die neue Perspektiven eröffnen und die Kunstlandschaft nachhaltig bereichern.

Stiftung der Sparkasse Münsterland Ost

Kunststiftung NRW



Dass die Kunststiftung NRW die außerordentliche Kunst- und Kulturarbeit des Westfälischen Kunstvereins seit vielen Jahren aus Überzeugung fördert, ist Ausdruck unserer hohen Anerkennung seiner Arbeit für die Kunst der Gegenwart. An diesem Ort entstehen neue Netzwerke — regional in NRW wie international —, wachsen Karrieren von Künstlerinnen und Künstlern und es gelingen gewagte Experimente, die unsere Kunstlandschaft so einzigartig machen. Der Westfälische Kunstverein ist für uns ein herausragendes Beispiel für dieses nicht nachlassende Engagement.

Der Vorstand und der Fachbereich Visuelle Kunst
der Kunststiftung NRW

Als Familienunternehmen in fünfter Generation, das eng in Münster verwurzelt ist, war es uns seit jeher ein Anliegen, einen Beitrag für unsere lebenswerte Region zu leisten. Durch unser Kerngeschäft — die Farbe — ergibt sich für uns eine natürliche Verbundenheit zur künstlerischen Gestaltung. So sind wir schon seit vielen Jahren Partner des Westfälischen Kunstvereins und unterstützen gerne die vielfältigen Projekte, die internationale Gegenwartskünstler:innen zusammenführen. Kunst steht sowohl für Tradition als auch für Zeitlosigkeit und darf sich dennoch immer wieder neu erfinden — eine der Konstanten, mit denen wir unsere Welt bunter gestalten können.

Brillux GmbH & Co.



Mitglied werden

Alles, was Sie auf den vorangegangenen Seiten gesehen und gelesen haben, alles, was der Westfälische Kunstverein geleistet hat, war und ist nur möglich dank des Engagements Vieler.

Der Westfälische Kunstverein steht nicht nur seit 1831 für Gegenwartskunst sondern auch für bürgerliches Engagement im besten Sinne. Die demokratische Haltung, historische Kunst zu erhalten sowie gleichzeitig junge Künstler:innen zu fördern und diese quer durch alle gesellschaftlichen Schichten zugänglich zu machen, war stets und ist bis heute eine tragende Säule in der Arbeit des Vereins.

Diese unabhängige Arbeit lebt und basiert ganz wesentlich auf der Unterstützung der Mitglieder und Förderer. Wenn auch Sie Teil dieser langen Vereinsgeschichte werden und uns auf dem Weg zu unserem 200. Geburtstag begleiten möchten, freuen wir uns, Sie als Mitglied, Förderer oder Sponsorin an unserer Seite zu haben!

info@westfaelischer-kunstverein.de
www.westfaelischer-kunstverein.de

TEAM- UND GREMIENMITGLIEDER DES
WESTFÄLISCHEN KUNSTVEREINS

TEAM

Tono Drefßen, Assistent Direktion und
Vorstand, Finanzen, Mitgliederverwaltung
Jenni Henke, Ausstellungsmanagement und
Öffentlichkeitsarbeit
Jana Peplau, Ausstellungsmanagement
Theresa Roessler, Direktorin
Bernhard Sicking, Empfang, Aufsicht
Sarah Siemens, Projektkoordinatorin
Sammlung

VORSTAND

Dr. Norbert Emmerich, Schatzmeister
Manfred Heilemann, stellv. Vorsitzender
Prof Dr. Reinhard Hoeps
Prof Dr. Thomas Hoeren
Vera Kalkhoff
Jan Kampshoff
Yasmine König
Dr. Johanna Unkhoff
Tobias Viehoff, Vorsitzender

BEIRAT

Michael Andreae-Jäckering
Dr. Hermann Arnhold
Lucienne Bangura-Nottbeck
Prof. Dr. Gerd Blum
Dr. Helena Düsing
Mechtild Düsing
Christian Katti
Dr. Eckhard Kluth
Markus Lewe
Marijke Lukowicz
Dr. Barbara Rüschoff-Parzinger
Elena Winkler
Till Wyler von Ballmoos

EHEMALIGE DIREKTOR:INNEN

Dr. Carl Bänfer, 1953–1957
Dr. Peter Leo, 1957–1960
Dr. Dieter Honisch, 1961–1965
Dr. Jürgen Wißmann, 1965–1966
Dr. Friedrich Wilhelm Heckmanns, 1967–1969
Klaus Honnef, 1970–1974
Dr. Herbert Molderings, 1975–1978
Dr. Thomas Deecke, 1978–1985
Dr. Marianne Stockebrand, 1985–1989
Dr. Friedrich Meschede, 1989–1992
Dr. Heinz Liesbrock, 1992–1999
Dr. Susanne Gaensheimer, 1999–2001
Dr. Carina Plath, 2001–2010
Katja Schroeder, 2010–2012
Kristina Scepanski, 2013–2024

EHEMALIGE PRÄSIDENTEN/VORSITZENDE
(TEILW. AUCH DIREKTORIUM)

Theoderich Kottmeier, Friedrich Wilhelm
Müser, Prof. Dr. Alexander Haindorf,
Prof. Dr. Anton Matthias Sprickmann, 1831
Dr. Christian Friedrich Wagner,
Alexander Haindorf, 1832–1835
Alexander Haindorf,
Dr. Caspar von Zurmühlen, 1835–1838
Dr. Caspar von Zurmühlen,
Caspar Geisberg, 1838–1839
Ferdinand Anton Reichsgraf von Merveldt,
1840–1841
Clemens Graf v. Korff gnt. Schmising, 1841–1842
Heinrich Leopold von Strampff, 1842–1843
Karl Ferdinand Rüger, 1845–1846
Geisberg, Aulike, C. von Zurmühlen, Wagner,
von Olfend, Kamerau, Haindorf
(Präsidentenamt vakant, verwaltet durch
den Gesamtvorstand), 1846–1855
Johann Gottlieb August Naumann, 1855–1856
von Tabouillot, 1856–1859
Graf von Bocholtz-Asseburg auf Hinnenburg,
1860–1866
Clemens Freiherr von Zuydtwyck, 1866–1903
Egbert von Zurmühlen, 1903–1914
Prof. Hermann Ehrenberg, 1915–1920
Prof. Dr. Arnold von Salis, stv., 1920–1921
Prof. Dr. Martin Wackernagel, 1921–1922
Justizrat Hermann Hellraeth, 1922–1927
Prof. Dr. Martin Wackernagel, 1927–1954
Friedrich Leopold Hüffer, 1954–1960
Ludwig Sträter, 1960–1966
Dr. Ludger Baumeister, 1967
Dr. Friedrich Wilhelm Jerrentrup, 1968–1990
Prof. Dr. Ernst Helmstädter, 1990–1996
Dr. Heiner Diehle, 1996–2008

EHEMALIGE VORSTANDSMITGLIEDER

Dr. Albrecht Beckel
Prof. Julia Bolles-Wilson
Enno Brandi
Otto Dobermann
Prof. Dr. René-Arnt Fishedick
Dr. Ursula Franke
Prof. Max Geisberg
Kurt Greshake
Prof. Hager
Brigitte Hammer
Prof. Ernst Helmstädter
Prof. Max Imdahl
Jürgen Kassing
Dr. Josef Kleinheinrich
Prof. Josef Kleihues
Dr. Maximilian Kraß
Reinhold Krüger
Siegfried Lotterer
Andreas von Lovenberg

Brigitte von Lovenberg
Klaus-Dieter Metker
Prof. Dr. Markus Müller
Ludwig Poullain
Hans-Gerd Schindler
Levin Schücking
Michael Sieger
Hermann Wilhelm Terrahe
Marianne Trautvetter
Dr. Rudolf Uebe
Lothar Zelz

EHEMALIGE BEIRATSMITGLIEDER

Prof. Dr. Kurt Bayertz
Norbert Beer
Barbara Fahlke
Madeleine Freisfeld
Susanne Hegmann
Prof. Dr. Reinhard Hoeps
Alfred Holtmann
Rainer M. Kresing
Dr. Stefan Rau
Ursula Rolinck
Rainer Schäfer
Ludger Schnieder
Dr. Ferdinand Schumacher
Kai Eric Schwichtenberg
Barbara Teerling
Prof. Dr. Karl Teppe
Dr. Berthold Tillmann
Christoph von Hausen
Benedict Wahlbrink

EHEMALIGE MITARBEITER:INNEN

Anna Brohm
Swaantje Burow
Maria Freifrau Spies von Bülesheim,
geb. Hallermann
Gabi Ewringmann
Niels Gössel
Brigitte Hammer
Tim Höltje
Katrin Hübner
Amelie Jörden
Kurt Wilhelm-Kästner
Amir Hosein Kazemloo
Ursula Kleine
Brigitte Kalthoff
Anne Neier
Carina Plath
Peter Reeh
Anna Sabrina Schmid
Anna Sophia Schultz
Angela Theisen
Hildegard Vogelsang
Elena Winkler

*So wie die Darstellung der Sammlung in
diesem Buch unvollständig bleibt, wird auch
diese Liste der ehemaligen Gremien- und
Teammitglieder des Westfälischen Kunst-
vereins Lücken aufweisen. Wir entschuldigen
uns bei jenen, die wir versehentlich hier
versäumt haben aufzulisten, und bitten sie,
sich zu melden, so dass wir auch hier an einer
Vervollständigung arbeiten können.*

IMPRESSUM

*Der Westfälische Kunstverein
in 113 Werken*

HERAUSGEGEBEN VON
Kristina Scepanski und
Sarah Siemens für den
Westfälischen Kunstverein,
Münster

Mit besonderem Dank an
Angela Theisen für den Impuls
zu diesem Projekt.

KONZEPTION

Kristina Scepanski

KOORDINATION
Sarah Siemens

REDAKTION UND LEKTORAT
Kristina Scepanski,
Sarah Siemens

ÜBERSETZUNG
Dominikus Müller (3, 8, 36,
49, 50, 60, 70, 92, 94, 97, 113),
Andrea Stettler (61, 81)

GESTALTUNG
Helen Stelthove

FINANZEN UND
ADMINISTRATION
Tono Dreßen

TECHNISCHE UND
KONSERVATORISCHE
UNTERSTÜTZUNG,
LWL-MUSEUM FÜR KUNST
UND KULTUR
Jana Exner, Berenice Gührig,
Monika Lidle-Fürst,
Jürgen Uhlenbrock

BILDSTELLE UND DOKUMEN-
TATION, LWL-MUSEUM
FÜR KUNST UND KULTUR
Ursula Grimm, Ingrid
Hillebrand, Anke Killing

FOTOS

Sabine Ahlbrand-Dornseif
(5, 13, 14, 19, 24, 26, 29, 32, 34,
36, 37, 43, 49, 51, 54, 55, 59,
61–63, 71, 72, 74, 76, 82, 89, 93,
95, 96, 98, 101, 105, 111)

Thorsten Arendt (83)
Jörg Jordan (3)

Hanna Neander (1, 4, 7, 9,
11, 16–18, 20–23, 25, 27,
28, 30, 31, 33, 39–41, 44,
45, 47, 50, 53, 57, 60, 65–69,
73, 75, 78, 81, 84, 85, 87,
90–92, 97, 99, 100, 103,
104, 106–110, 112)

Anne Neier (6)
Katharina Siemeling (2, 8, 10,
12, 15, 35, 38, 42, 46, 48, 52,
56, 58, 64, 70, 77, 79, 88, 94,
102, 113)
Rheinisches Bildarchiv (80)

LITHOGRAFIE

Markus Bocher
(GDZ Media GmbH)

REINZEICHNUNG

Daniel Vandré

SCHRIFTEN

ES Allianz, Ivory LL

MATERIAL

Umschlag: CABRA spectro,
Caribic Grau
Innenteil: Munken Lynx Rough

BILDRECHTE

Josef Albers: © The Josef and
Anni Albers Foundation /
VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Bernhard und Hilla Becher:
© Estate Bernd & Hilla
Becher, represented by
Max Becher

Carl Busch: © Daniel
Anczykowski, Münster
Hanne Darboven: © Hanne
Darboven Stiftung, Hamburg/
VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Donald Judd: Donald Judd
Furniture © Judd
Foundation / VG Bild-Kunst,
Bonn 2024

Allan Kaprow: © Allan Kaprow
Estate / Courtesy Allan
Kaprow Estate

Ellsworth Kelly: © Ellsworth
Kelly Foundation

Max Pechstein: © Pechstein
Hamburg / Berlin 2024

Sigmar Polke: © The Estate
of Sigmar Polke, Cologne /
VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Gerhard Richter: © Gerhard
Richter 2024 (0133)

August Sander: © Die Photo-
graphische Sammlung /
SK Stiftung Kultur – August
Sander Archiv, Köln / VG
Bild Kunst, Bonn 2024

Matteo Thun: © Matteo Thun,
Mailand 2024

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024:
Max Bill, Andrea Büttner,
Robyn Denny, Günter
Fruhtrunk, Isa Genzken,
HAP Grieshaber, Camille
Henrot, Tess Jaray, Sol LeWitt,
Rune Miels, Lowell Nesbitt,
Simone Nieweg, Blinky
Palermo, Georg Karl Pfahler,
Walter Stöhrer, Eberhard
Viegener

Trotz intensiver Recherche
konnten die Urheberrechte
möglicherweise nicht in jedem
Fall ermittelt werden. Sollte
es nicht gelungen sein, Rechte-
inhaber:innen zu kontaktieren
oder ausfindig zu machen, so
bitten wir diese, sich mit dem
Westfälischen Kunstverein in
Verbindung zu setzen.

DRUCK UND BINDUNG
DZA Druckerei zu Altenburg
GmbH, Altenburg

COPYRIGHT

© 2024 Die Autor:innen und
Westfälischer Kunstverein,
Münster

ISBN Deutsche Ausgabe
978-3-925047-98-5
ISBN Englische Ausgabe
978-3-925047-99-2

Printed and bound in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Kein
Teil dieser Publikation darf
ohne schriftliche Erlaubnis
des Copyright-Eigentümers
verwendet, reproduziert, foto-
kopiert, übertragen oder in
irgendeinem System zum Ab-
rufen von Daten gespeichert
werden.

Westfälischer Kunstverein
Rothenburg 30
48143 Münster
westfaelischer-kunstverein.de

Der Westfälische Kunstverein
wird unterstützt von



Mit besonderem Dank an



Die Herausgeber:innen danken
herzlichst allen Beteiligten,
den Autor:innen, Förderern,
Unterstützer:innen, Mitglie-
dern und allen Kolleg:innen im
Westfälischen Kunstverein.

