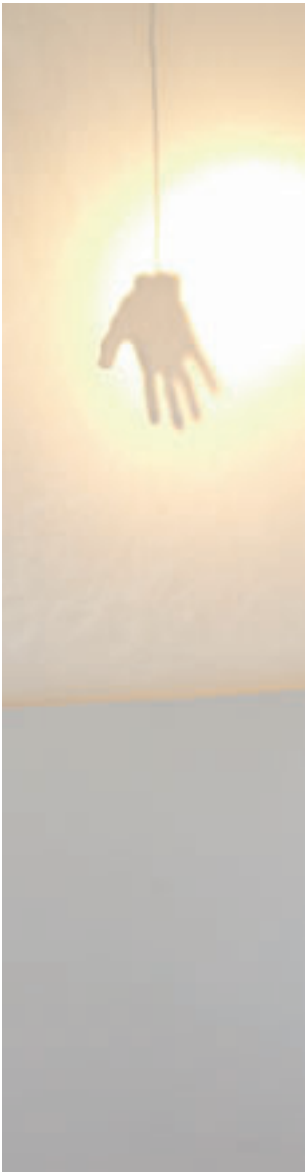
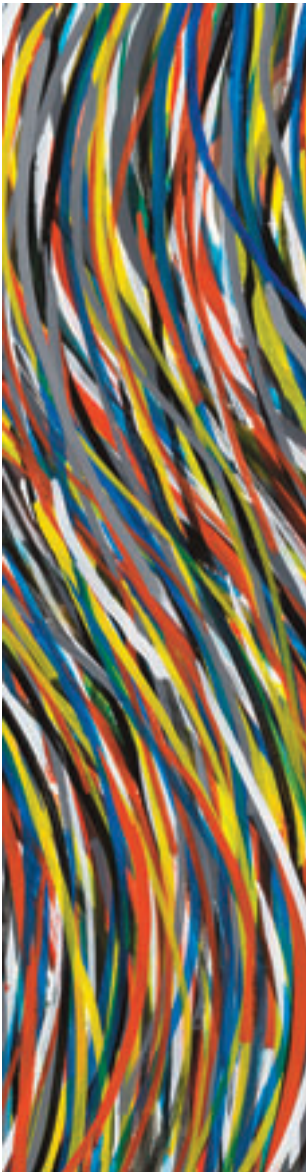
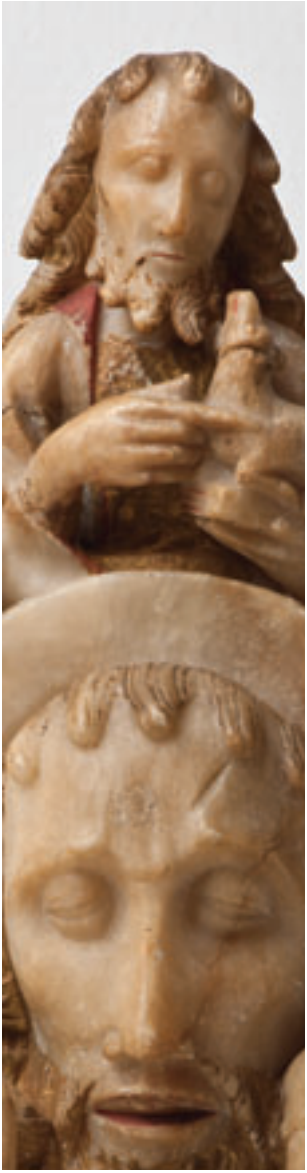
Deutsch



Augenspiel





»Fragment! Fragment! Nennst du das ein Fragment?
Was darin fehlt, ist noch besser, als was in den besten anderen Dramen da ist.

Man möchte sich mehr solcher Fragmente wünschen.«

Elias Canetti, *Das Augenspiel*
Vorbei veröffentlicht Uitgeverij De Arbeiderspers
Privé-domein no. 121
Pg. 19

Augenspiel

»*Great art can communicate, before it is understood*« T.S. Eliot

* Der Titel stammt aus der Autobiografie in drei Teilen von Elias Canetti

1) Die gerettete Zunge
2) Die Fackel im Ohr
3) Das Augenspiel.

Im ersten Stock zeigt das Museum in einer neuen Aufstellung Höhepunkte aus der Kollektion. Dabei handelt es sich um alte, moderne und zeitgenössische Kunst, die nicht nach klassischen Ordnungsprinzipien geordnet ist (zum Beispiel chronologisch), sondern in einem Ablauf gezeigt wird, der das Betrachten intensivieren und die Augen auffrischen soll. Alt und neu wechseln einander ab und die Besucher werden eingeladen, die Werke frei von Kontext oder Theorie zu betrachten.

Jedes Gemälde, jede Skulptur und jedes Objekt wurde auf die eigenen bildlichen Kernpunkte hin ausgewählt. Einmaligkeit, Seltenheit und Qualität bilden den Leitfaden. Die Geschichte der Werke tritt zunächst in den Hintergrund.

Das Problem mit den Geschichten (der Interpretation) ist schließlich, dass sie zu einer Verselbständigung neigen, die sich nur wenig auf die ursprüngliche bildliche Ausstrahlung des Kunstwerks bezieht. Es scheint, als ob das Bild verpackt werden muss, um es uns zu ermöglichen, damit umgehen zu können. Die Direktheit einer Abbildung ist uns des Öfteren zu viel. Die Geschichte dient dann dazu, den Eindruck abzuschwächen oder zu verhüllen. Allein die Verwendung des Begriffs »Johannesschüssel« oder »Johannes in disco« beschwört praktisch die harte Konfrontation mit dem Phänomen der Enthauptung und der anschließenden »Darbietung« des Kopfes auf einer großen Schale (es handelt sich hier übrigens nicht um einen Filmbericht aus dem Irak, sondern um ein Halbrelief aus Alabaster aus dem 15. Jahrhundert).

Ein bildender Künstler verfügt im Gegensatz zu einem Schriftsteller oder Musiker über weniger Möglichkeiten, uns mit Hilfe von Umwegen abzulenken. Das Auge ist in seiner Direktheit der Wahrnehmung unerbittlich. Man kann die Augen bei einem unerwünschten Ereignis nicht schnell genug bedecken.

Dabei kann es sich um etwas Grauenhaftes handeln, aber auch um ein Gemälde, das alles außer Schönheit darstellen möchte oder so entkleidet ist, dass es nackt und ausschließlich weiß an der Wand hängt. So sehen wir wieder, wie weit die Pornografie in unser Leben vordringt.

Wir möchten nicht den Eindruck erwecken, dass Kunstwerke immer Kontinuität, Einheit oder Harmonie vertreten. Im Gegenteil, Museen wurden im Allgemeinen geschaffen, um Fragmenten ein Unterkommen zu bieten. Wir sind schließlich nicht in der Lage, die gesamte Kunst an einem Ort aufzubewahren oder Oeuvres zusammenzuhalten. Das Kunstwerk ist grundsätzlich ein Fragment, das ohne Museum ein verwaistes Dasein führen und an Verwahrlosung zugrunde gehen würde.

Jedes Kunstwerk ist jedoch in der Lage zu kommunizieren, ohne dass Verständnis und Entscheidungen direkt zum Zuge kommen müssen. Gefühl und Sensibilität sind eine erste Ebene, auf der Kontakt hergestellt werden kann. Nicht umsonst lösen Bilder sich von der Sprache. Wie oft fehlen uns nicht die Worte, um ein schönes, eindringliches oder schockierendes Schauspiel zu beschreiben? Je geringer die Anteilnahme oder Überraschung, desto mehr zählen die Worte. Je größer die Anteilnahme, desto weniger stimmen die Worte mit der Empfindung überein. Verlassen Sie sich also auf Ihre Augen und vergessen Sie die Worte vorerst.

Alexander van Grevenstein

Abkürzungen

BM	Dauerleihgabe Bisschoppelijk Museum, Bisdom Roermond
CE	Collection Ger Eenens
CN	Dauerleihgabe Collectie Neutelings
ICN	Dauerleihgabe Instituut Collectie Nederland
LGOG	Dauerleihgabe Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap

Saal A1

René Daniëls (1950)
Painting on the Flag (Bemalen der Fahne), 1985, Acryl auf Leinwand, 127 × 152,5 cm, erworben im Jahr 1986

Hinter dem Schlüsselloch in dieser gemalten Darstellung, die wiederum eine Übermalung einer anderen gemalten Darstellung ist, gähnt die paradoxale Leere des Künstlertums. Daniëls füllte diese während seines arbeitsamen Lebens mit sprühenden Darstellungen, die sich scharfsinnig, geistreich und gelegentlich schmerzlich aufeinander sowie auf die Malerei, den Künstler und die Kunstwelt beziehen. *Painting on the flag* erinnert an die niederländische Fahne, aber auch an die *Stars & Stripes* und an die berühmten *Fahnen*-Gemälde von Jasper Johns (USA 1930). Das Werk entstand während Daniëls Aufenthalts in New York.

René Daniëls (1950)
Een grammofoonplaat kan soms op de meest onverwachte momenten… (Eine Schallplatte kann manchmal an den unerwartetsten Stellen…), 1983, Öl auf Leinwand, 190 × 170 cm, erworben im Jahr 1992

Darstellungen mit dynamisch wirbelnden Schallplatten und Pinseln kommen in den frühen Arbeiten Daniëls häufiger vor. Es war die Zeit des Punk und Underground. Musik spielte im täglichen Leben des Künstlers eine große Rolle. In *Eine Schallplatte…* hält ein Maler sich größtenteils verborgen in einer schemenhaften Umhüllung, die zugleich ein formloses Loch zu sein scheint. Während nur sein Gesicht zu sehen ist, bearbeitet das schemenhafte Wesen mit einem (Besen)pinsel einen verhaspelten, aber dennoch korrekt gekleideten Herrn, der mit dem Titel der Arbeit jongliert.

René Daniëls (1950)
Het Romeinse wastafeltje (Das römische Waschbecken), 1983, Öl auf Leinwand, 110 × 140 cm, erworben im Jahr 1992

Der Titel dieser rot geschleierten Darstellung mit gelblichen Flecken bezieht sich auf die mit Wachs (den gelblichen Flecken) bedeckten Schreibtische aus römischer Zeit, die abgeschabt und wiederverwertet wurden. Daniëls scheint diese *Tabula rasa* (unbeschriebene Tafel) mit dem kurzen Gedächtnis der auf neue Hypes ausgerichteten Kunstwelt zu verbinden. Ein vergleichbares Werk mit dem gleichen Titel, auf dem Gesichter, ein Glas Wein und eine Pfeife (Magritte?) zu erkennen sind, besitzt den Zusatz: »*Gespräch über Malerei*«. Die Buchstaben CYCL verweisen auf den mythologischen, einäugigen Riesen (Zyklop) und… ja, wer war doch gleich König im Land der…?

René Daniëls (1950)
Fountain in Africa (Ein Brunnen in Afrika), 1984, Öl auf Leinwand, 200 × 160 cm, erworben im Jahr 1994

In *A Fountain in Africa* scheinen alle guten Eigenschaften des Künstlertums von Daniëls zusammenzukommen: Die Darstellung ist attraktiv, offen und evokativ, gemalt in einem zügigen, beiläufigen Stil, der dem Betrachter ein unbekümmertes Vergnügen bereitet. Ein »*mer à boire*« an möglichen Interpretationen bietet sich dennoch heimlich an. Afrika und der Dschungel symbolisieren in der modernen Kunstauffassung Ursprünglichkeit und Unverdorbenheit. *Fountain* ist ebenfalls der Titel von Duchamps Pissoir, das »*ready made*«, das Erneuerung und Neuerungssucht in der Kunst symbolisiert.

René Daniëls (1950)
Ohne Titel, 1979, Öl auf Leinwand, 240 × 180 cm, erworben im Jahr 2009

Mann kann dieses täuschend traditionell gemalte Seemotiv besser nicht zu wörtlich nehmen. *La Muse Vénale* (Die käufliche Muse) ist der ironisch-sarkastische Titel, den René Daniëls einer Reihe vergleichbarer Werke gab, in denen zwar keine schaukelnden Boote figurieren, sondern – der dichterischen Assoziation entsprungene – Schwäne, Aale und vor allem Muscheln. Das doppeldeutige Motiv der Muschel hat Daniëls von Marcel Broodthaers übernommen. Dieses amorphe Kleintier mit der schön geformten Schale symbolisiert bei diesem sehr bewunderten Brüsseler Dichter und Künstler die prekäre, gegenseitige Abhängigkeit von Inhalt und Form und somit die in der Kunst unvermeidlichen künstlerischen, institutionellen und wirtschaftlichen Interessenverflechtungen. Dennoch handelt es sich hier um ein klassisches Seemotiv mit einem unbemannten Boot auf einer bedrohlichen See. Vermutlich bezieht sich Daniëls hier auf das mysteriöse Verschwinden des Künstlers Bas Jan Ader, der 1976 auf der Suche nach künstlerischer Freiheit versuchte, mit einem kleinen Boot den Ozean zu überqueren.

René Daniëls (1950)
Ohne Titel, 1984, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm, erworben im Jahr 1992

René Daniëls (1950)
Ohne Titel, 1974, Öl auf Leinwand, 30 × 40 cm, Schenkung im Jahr 2009

René Daniëls (1950)
Ohne Titel, 1974, Öl auf Leinwand, 30 × 40 cm, Schenkung im Jahr 2009

Saal A2

Lucas Gassel (1490/1500–1568/69)
Flucht nach Ägypten, ca.1533, Öl auf Holz, 94 × 115 cm, ICN

Die übliche Maltechnik im 16. Jahrhundert ist auf dieser Flucht nach Ägypten deutlich erkennbar. Im Allgemeinen malte man auf Holz, das mit einer hellen Grundierung präpariert wurde, wonach eine unter-liegende Zeichnung in schwarzer Tinte oder Kreide folgte. Diese wurde anschließend mit Farbe ausgemalt. Auf diesem Gemälde sind einige grüne Bereiche transparent geworden, so dass die unter-liegende Zeichnung wieder sichtbar wurde, vor allem unter den Pferden in der Mitte, wo ursprünglich ein kleines Haus vorgesehen war. Auch die Stadt hinten rechts war anders vorbereitet und der Berg war größer vorgesehen.

Antwerpen, *Agnus Dei*,
16. Jahrhundert, Öl und Wachs auf holz, 35 × 33,8 cm, LGOG

Südliche Niederlande, *Landschaft mit Lot und seinen Töchtern*,
ca.1530, Öl auf Holz, 44 x 56 cm, ICN

Meister von 1520, tätig in Brüssel 1515–1530,
Beweinung Christi, ca.1520, Öl auf Holz, 49,5 × 40,8 cm, ICN

Viele spätmittelalterliche Künstler – wie talentiert und bekannt sie in ihrer eigenen Zeit auch waren – sind im Laufe der Jahrhunderte in Vergessenheit geraten. Als im 19. Jahrhundert das Museums- und Sammlerwesen einen Aufschwung erlebte, kannte man nur wenige Künstler von Rang und Namen. Dürer war einer von ihnen und deshalb sind viele Gemälde im 19. Jahrhundert mit einem Dürer (1471–1528)-Monogramm versehen worden. Die kleine Beweinung wird heute dem »Brüsseler Meister von 1520« zugeschrieben, einem anonymen Künstler, dessen Stil dem des wichtigsten Brüsseler Malers aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr ähnelt: Bernard van Orley.

Nachfolger Joachim Beuckelaer, Antwerpen?
Der Fischmarkt, ca.1595?, Öl auf Holz, 150 × 200 cm, ICN

Joachim Beuckelaer gilt, wie sein Onkel Pieter Aertsen als Begründer der Stilllebenmalerei. Diese Arbeiten waren ab ca.1550 in der stetig zunehmenden gehobenen Mittelschicht äußerst beliebt. Die Suche nach der Bedeutung war auch damals bereits ein beliebter Zeitvertreib. Fischmärkte konnten zu Serien mit den vier Elementen gehören. Oder liegt hier etwas völlig anderes vor? Die nachdrücklich vorhandenen Austern ähneln sehr dem weiblichen Geschlechtsteil. Und was macht der Fischverkäufer mit seinem Finger im Lachsstück?

Atelier Pieter Brueghel der Jüngere (1564/65–1637/38)
Die Volkszählung zu Bethlehem, 1605–1610, Öl auf Holz, 143 × 194 cm, ICN

Diese Volkszählung von Pieter Brueghel dem Jüngeren wurde nach einem Vorbild seines Vaters aus dem Jahr 1566 angefertigt (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel). Im Vordergrund führt Josef, zu erkennen an der Säge und dem Korb mit Zimmererwerkzeugen, die schwangere Maria auf einem Esel zur Herberge »In de groene krans« (Im grünen Kranz). Amtspersonen sind mit der Registrierung der Bevölkerung zur Erhebung der Steuern beschäftigt. Auffallend ist, dass Brueghel Bethlehem als flämisches Dorf im Winter darstellt, wo Kinder und Erwachsene sich im Schnee vergnügen.

Atelier Pieter Aertsen (1507/08–1575)
Fleischerbude mit Flucht nach Ägypten, ca.1551–1555, Öl auf Holz, 151 × 202 cm

Im Vordergrund sind Teile von geschlachtetem Vieh ausgestellt. Das liederliche Verhalten der Bauern im Zusammenhang mit den anstehenden Winterfesten nach der Novemberschlachtung kommt in der Szene in der Herberge zum Ausdruck. Die Eierschalen sowie die Muscheln und Austern sind bekannte Anspielungen auf ein sexuell zügelloses Verhalten. Links im Hintergrund wurde eine biblische Szene (die Flucht nach Ägypten) hinzugefügt. Die Barmherzigkeit Marias, die mit dem Kind des Bettlers ihr letztes Stück Brot teilt, steht im krassen Gegensatz zum Geiz der kirchlichen Bauernbevölkerung.

Antoon van Dyck (1599–1641) **oder Peter Paul Rubens** (1577–1640)
Der heilige Lukas, Ölskizze auf Holz, 38 × 17,8 cm, Leihgabe der Sammlung Ger Eenens

Antoon van Dyck (1599–1641) **oder Peter Paul Rubens** (1577–1640)
Der heilige Markus, Ölskizze auf Holz, 38 × 17,8 cm, Leihgabe der Sammlung Ger Eenens

Peter Paul Rubens (1577–1640)
Porträt von Pater Jan Neyen, 1607–1612, Öl auf Holz, 125 × 105 cm, ICN

Pater Jan Neyen (1568–1612) war eine bedeutende Persönlichkeit in der niederländischen Geschichte. Er war der Generalkommissar von sechs Ordensprovinzen der Minderbrüder in den Niederlanden und im Deutschen Reich. 1607 wurde er von den Erzherzögen Albrecht und Isabella nach Den Haag gesandt, um die südlichen Niederlande in den Verhandlungen mit der Republik zu vertreten. Diese Besprechungen führten schließlich am 9. April 1609 zum zwölfjährigen Frieden, einem Waffenstillstand während des achtzigjährigen Krieges (1568–1648).

Das Porträt muss vor dem Tod von Neyen im Jahr 1612 entstanden sein. Laut eines alten Dokuments, das sich früher an der Rückseite des Gemäldes befand, stammt es aus 1607, als Neyen etwa 37 Jahre alt war.

Pieter Brueghel der Jüngere (1564/65–1637/38)
Dorflandschaft mit Hochzeitsmahl im Freien, ca. 1620–1625, Öl auf Holz, 59,5 × 76,2 cm, ICN

Diese lebhafte Szene ist im Gegensatz zur Volkszählung zu Bethlehem wahrscheinlich eine eigene Erfindung von Pieter Brueghel dem Jüngeren. Rechts sitzt ein Brautpaar mit der Familie am Tisch. Die Braut ist an der Papierkrone über ihrem Kopf zu erkennen. Andere Gäste picknicken im Vordergrund. Im Hintergrund wird Brot verteilt an die Armen, eine Geste der Eltern der Braut, die das Hochzeitsmahl traditionsgemäß bezahlten.

Atelier Pieter Brueghel der Jüngere (1564/65–1637/38)
Winterlandschaft mit Vogelfalle, 1631, Öl auf Holz, 49,3 × 69,3 cm, Schenkung Mauritshuis, Den Haag, mit unterstützung der Vereniging Rembrandt

Diese außergewöhnlich beliebte Darstellung aus dem Atelier von Pieter Brueghel dem Jüngeren – es sind noch 127 Exemplare bekannt – scheint auf den ersten Blick eine rustikale Winterdarstellung zu sein. Wer jedoch Brueghels Stich Winter kennt, mit der Aufschrift »De slibberachtigheyt van's mensenchens leven« (Die Schlüpfrigkeit des Menschenlebens) erkennt, dass weitaus mehr dahinterstecken kann. Die Vogelfalle bedeutet nicht nur ein schnelles und ruhmloses Ende für die Vögel, die gefangen werden, auch das Eis kann brechen oder ein Schlittschuhläufer kann in ein Wasserloch fahren. Ein Unglück ist schnell passiert.

Meister von Paulus und Barnabas (Jan Mandijn?),
tätig in Antwerpen 1530–1560, *Der Sündenfall*, ca.1540–1560, Öl auf Holz, 200 × 168 cm, erworben mit unterstützung der Vereniging Rembrandt

In ganzer Pracht stehen Adam und Eva im Paradies unter dem Baum der Weisheit. Sie sind noch nackt, der Sündenfall hat noch nicht stattgefunden. Adam ist jedoch gerade dabei, von der verbotenen Frucht zu probieren, und bald wird das erste Menschenpaar aus dem Paradies vertrieben. Dieses Ereignis sowie einige andere Momente aus der Schöpfungsgeschichte hat der Maler in der Landschaft verstreut wiedergegeben. Das Werk erhält dadurch einen fast enzyklopädischen Charakter. Für die Figur der Eva, aber auch für Details, wie das Reh, griff der Maler auf Vorbilder des berühmten deutschen Renaissancemalers und Grafiker Albrecht Dürer (1471–1528) zurück.

Roelant Savery (1576/78–1639)
Paradieslandschaft, ca.1525–1530, Öl auf Holz, 68 × 103,5 cm, ICN

Roelant Savery entwickelte sich am Hof von Kaiser Rudolf II. (1552–1612), der einen exotischen Tiergarten besaß, zu einem Spezialisten im Malen von Tieren. Darstellungen des Paradieses eigneten sich hervorragend für diese Spezialität. Eine exotische Sammlung friedlich nebeneinander lebender Tiere zieht an unserem Auge vorbei. Der nackte Adam im weiten Hintergrund scheint nur eine Entschuldigung, um die eigene Spezialität im Vordergrund völlig ausleben zu können.

Roelant Savery (1576/78–1639)
Orpheus überfallen von Mänaden, 1618–1620, Öl auf Holz, 40 × 53 cm

Auf diesem Bild hat Savery etwa zwanzig einheimische und exotische Tiere genauestens porträtiert mit im Brennpunkt der diagonalen Kompositionslinien ein stolzer Kronenkranich. Die Landschaft mit den Tieren verdeckt eine kaum sichtbare mythologische Darstellung im Hintergrund. Der griechische Dichter Orpheus, Sohn der Muse Kalliope und des Flussgottes Oiagros, hatte seine geliebte Eurydike in der Unterwelt zurücklassen müssen und mied in seiner Trauer danach den sexuellen Umgang mit Frauen. Die Mänaden, Anhänger des Weingottes Bacchus, mit denen er früher orgiastische Riten feierte, waren dadurch so verletzt, dass sie Orpheus in trunkener Wut in Stücke rissen. Sein Kopf und seine Leier spülten auf Lesbos an, wo der Kopf noch Jahrhunderte lang Orakel aussprechen sollte. Lesbos wurde die Insel der lyrischen Poesie.

Saal 3 Wechselsaal

Saal A4

Peter Doig (1959)
Girl in White with Trees (Mädchen in Weiß mit Bäumen), 2001/02, Öl auf Leinwand, 300 × 200 cm, erworben im Jahr 2004 mit Unterstützung der Mondriaan Stichting

Ein Foto der ältesten Tochter von Peter Doig in einem Baum, aufgenommen aus einem Fenster seines Londoner Hauses, bildet die Grundlage dieser rätselhaften Darstellung. Wie eine modern gekleidete Alice in Wunderland scheint das Mädchen uns inmitten sich schlangenartig windender Zweige anzugrinsen, in der Nähe einer martialischen Blütenfrucht und umringt von rieselnden Schneeflocken, die im Blitzlicht der Kamera aufleuchten. Alltägliche Eindrücke und beängstigende Vorahnungen, pikturaler Scharfsinn und fotografische Effekte kommen in dieser Darstellung beiläufig zusammen, die an die magischen Kräfte der Malerei erinnert.

Laura Owens (1970)
Ohne Titel, 2003, Öl und Acryl auf Leinwand, 213,4 × 203,2 cm, erworben im Jahr 2008 mit Unterstützung der Mondriaan Stichting und der BankGiro Loterij

Die junge, aus Los Angeles stammende Laura Owens wird im Allgemeinen zur zweiten Generation postmoderner Maler gerechnet. Diese Malerei wird durch ein Potpourri historischer Stile und durch zahlreiche spitzfindige Hinweise auf die hohe und niedrige Bildkultur gekennzeichnet. Laura Owens lässt in dieser träumerischen Landschaft ohne Titel beiläufig einige ihrer illustren Vorgänger Revue passieren. Die Anhäufung breiter horizontaler Bahnen in wässrigen Tönen scheint von einem *Colourfield Painting* von Rothko übernommen zu sein. Miros Surrealismus ist in den scharfen Konturen (Farblinien) eines exotischen Kaktusses fast spürbar. Und an der gegenüberliegenden Straßenseite dominiert eine verwilderte Version eines *Ausschnitts* (»*gouache découpé*«) von Henri Matisse. Ein recht plumpverlorenes Verkehrsschild dominiert die eklektische, aber dennoch arkadische Landschaft von Owens. Ein unmissverständliches Zeichen, das allerdings rätselhaft wirkt.

Neo Rauch (1960)
Lot, 1993, Öl auf Papier, ø 330 cm, erworben im Jahr 2002

Dieses monumentale Tondo gehört zu einer Reihe großer runder Werke auf Papier, die Neo Rauch um 1993 herstellte. Sie markieren den Übergang von Rauchs abstrakt-expressionistischem Malstil zu einem

farbenfrohen figurativen Stil, der an die von Staats wegen propagierte sozial-realistische Malerei erinnert, mit der der Künstler in Leipzig aufgewachsen ist. Alle Merkmale dieses neuen Stils sind in diesem Werk ansatzweise vorhanden. Das Werk ist sowohl lebendig als auch verstummt. Die Dynamik der Darstellung, in der erkennbare und fremde Elemente herumschweben, scheint bei näherer Betrachtung die Summe unklarer Handlungen zu sein. Die Buchstaben in der Darstellung bilden die Worte: *lot*; *loos*; *lost*.

Saal A5

Robert Ryman (1930)
Concert (Konzert), 1987, Acryl auf Glasfaser, Stahlbolzen, 106,7 × 106,7 cm, erworben im Jahr 1988 mit Unterstützung der Vereniging Rembrandt

Der Amerikaner Robert Ryman malt bereits seit fünfzig Jahren konsequent Werke, auf denen keine oder nur wenig Farbe vorkommt. Außerdem verwendet er fast nur viereckige Formate. Das Werk *Concert*, eine monochrom bemalte, viereckige Glasfaserplatte, zwingt den Blick wie von selbst auf bemerkenswerte Details in dem verstillten Bild: in diesem Fall auf die Befestigungsschrauben. Ryman spielt hier ein subtiles Spiel mit der Wahrnehmung. Die Schrauben bilden zu viert ein verschobenes, stehendes Rechteck zu dem mit impressionistischer Note bemalten zentralen Feld.

Robert Ryman (1930)
Journal (Zeitung), 1988, Acryl auf Kunststoff, Stahl-Unterstutzung, 243,8 × 243,8 cm, erworben im Jahr 1988

Bei Ryman sind Details Hauptsachen: Die vier Stahlstützen mit rechteckigen Aussparungen in der weißen Farbe und die halbrunde Gliederung in der Mitte ziehen als kompositorische Elemente mehr Aufmerksamkeit auf sich als die zwei in abweichendem Weiß gemalten Bahnen, die die konkav gebogenen Glasfaserplatten horizontal unterteilen. Die Signatur, die unlöslich mit Einmaligkeit und Urheberschaft verbunden ist, hat Ryman selbst auf die Darstellungsebene gebracht. Humor und Pragmatismus kennzeichnen die asketische Vorgehensweise von Ryman: »Die Gliederung selbst konnte ich nicht entfernen«, so Ryman, »…es war problematisch, es benötigte etwas Visuelles, einen Grund dafür, dass es vorhanden war. Deshalb signierte ich das Gemälde, etwas radikal, in der Mitte.«

Robert Ryman (1930)
Gross-Klein, Dick-Dünn, Licht Reflektierend, Licht Absorbierend 23, 2007,
Schellack, Bin und Epoxy auf MDF Platte, 37,9 × 38,1 × 1,9 cm,
Ankauf wird in Erwägung gezogen

Robert Ryman (1930)
Gross-Klein, Dick-Dünn, Licht Reflektierend, Licht Absorbierend 2, 2008,
Enemallak und Tinte auf Tyvec, 4 Klammern, 74,9 × 76,2 cm,
Ankauf wird in Erwägung

Saal A6

Frankreich, *Deckel einer Spiegeldose mit zwei liebkosenden Paaren*,
ca.1330–1340, Elfenbein, d.10 cm, CN

Auf dem Deckel dieser Pariser Spiegeldose sind zwei liebkosende Paare dargestellt, getrennt von einem Baum. Wahrscheinlich werden zwei Stadien der Liebe dargestellt. Rechts berührt der Jüngling die Frau mit ihrem Hund kaum, während er sie links umarmt und ihr anscheinend eine Blume geschenkt hat. Spiegeldosen besaßen normalerweise zwei ineinander passende Deckel, in denen der Spiegel aufbewahrt wurde. Möglicherweise enthält das Pendant die zwei nächsten Stadien.

Frankreich, *Oberteil des linken Flügels eines Diptychons mit dem Weltgericht*, ca.1300–1325, Elfenbein, 9,7 × 9,4 cm, CN

Christus ist als Richter während des Weltgerichts dargestellt. Er zeigt seine Wunden. Neben ihm sind Maria und Johannes der Täufer und hinter ihm zwei Engel, die die Leidenswerkzeuge halten. Zu seinen Füßen ist die Wiederauferstehung der Toten abgebildet. Der obere Rand und an der Seite und der grobe Schnitt an der Unterseite verraten, dass sich unter dieser Darstellung eine andere Darstellung befunden hat. Vermutlich eine Grablegung, wie auf dem sehr ähnlichen Flügel eines Diptychons im Louvre (ca.1275–1300).

Südliche Niederlande, *Johannes der Evangelist, Maria und Maria Magdalena von einer Kalvariengruppe*,
zweites viertel des 16. Jahrhunderts, Elfenbein, h.26 cm, CN

Zu den Figuren von Maria, Johannes und Maria Magdalena gehörte ursprünglich natürlich ein gekreuzigter Christus. Die gesamte Gruppe stand in einem Retabelschrein.

Frankreich, *Rechter Flügel eines Diptychons mit Anbetung der Könige und Einzug in Jerusalem (unten), Pfingsten und Himmelfahrt (oben)*, 14. Jahrhundert, Elfenbein, 13 × 10,2 cm, CN

Auf französischem Elfenbein waren sowohl das Leben der Jungfrau Maria als auch die so genannte Kindheit Christi – die Jugend von Christus – und die Passion bedeutende Themen. Manchmal wurden diese, wie auf dieser Tafel, kombiniert. Links oben die Himmelfahrt, wobei die Beine von Christus noch gerade unter der Verzierung zu erkennen sind. Rechts oben Pfingsten mit dem heiligen Geist in der Mitte. Links unten ist die Anbetung der Könige dargestellt mit dem Stern von Bethlehem, der wiederum praktisch versteckt ist zwischen der architektonischen Dekoration. Rechts unten der Einzug in Jerusalem. Das Elfenbein gehörte wahrscheinlich zu einem Diptychon, das ursprünglich acht Szenen enthielt. Es sind auch Elfenbeinaltare mit zahlreichen solcher Abbildungen überliefert.

Deutschland (Mainz?), *Mittelteil eines Triptychons mit dem Sterbebett und der Krönung Marias*, mitte des 14. Jahrhunderts, Elfenbein, h.23 cm, CN

Das Thema dieses Mittelteils eines Triptychons – Tot, Himmelfahrt und Krönung Marias – ist in der Elfenbeinkunst nicht üblich. Auch bemerkenswert ist das Hochrelief, in dem manche Figuren sogar vollplastisch dargestellt sind. Auch der Ausdruck der Figuren – im Vergleich mit den kontemporänen, idealisierten Pariser Figuren, ist ein Hinweis dafür, dass dieses Elfenbein in Deutschland, vermutlich in Mainz, hergestellt wurde. Die Anordnung der Apostel um das Sterbebett Marias deutet ebenfalls darauf hin. Schließlich ist der merkwürdige, groteske Kopf, ganz oben, vergleichbar mit Stein- und Holzskulpturen aus dem Rheinland.

Frankreich, *Diptychon mit Madonna gekrönt von einem Engel und Kreuzigung*, letztes viertel des 14. Jahrhunderts, Elfenbein, 11,5 × 12,9 cm, CN

Italien (Sizilien?), *Bischofsstab*, 13. Jahrhundert, Elfenbein, h.15,5 cm, CN

Saal A7

Südliche Niederlande, *Retabelgruppe mit der Passion Christi*, Ende 15. Jahrhundert, Nussholz, Polychromie fehlt, h.122 cm, LGOG

Nordfrankreich?, *Soldaten einer Kalvariengruppe*, ca.1500, Eichenholz mit Resten der Polychromie, h.80,5 cm, CN

Trotz des Fehlens der fallenden Figur von Christus kann der Betrachter ihn doch fast sehen. Die beiden Soldaten richten sich so aufmerksam auf ihre Aufgabe als Henker, dass die Außenwelt für sie nicht existiert. Sie sind ausschließlich mit dem Drücken und Ziehen beschäftigt.

Antwerpen, *König Kaspar aus einer Anbetung der Könige*, anfang 16. Jahrhundert, Eichenholz, h.39 cm, CN

Antwerpen?, *Zwei Pharisäer*, anfang 16. Jahrhundert, Eiche, Polychromie fehlt, h.34 cm, CN

Pharisäer, Zöllner und andere üble Figuren boten den Schnitzern die Gelegenheit, mehr Ausdruck in ihre Figuren zu legen. Die Figuren scheinen tatsächlich miteinander zu feilschen und einer von ihnen trägt seinen Geldbeutel äußerst auffallend.

Südliche Niederlande, *Geißelung*, zweites viertel des 16. Jahrhunderts, Eichenholz mit Polychromie, h.62 cm, CN

Südliche Niederlande, *Fall von Christus unter dem Kreuz*, ca.1500, Eichenholz, Polychromie fehlt, h.35 cm, CN

Der Fall von Christus unter dem Kreuz ist ein Teil eines Passionsretabels. Dieses Relief muss sich ursprünglich links von der Hauptszene, der Kreuzigung, befunden haben. Die Bildgruppen wurden in der Reihenfolge der Leidensgeschichte angeordnet. Christus, der unter dem Kreuz gefallen ist, wird von Soldaten geschlagen und getreten. Eine andere Figur zieht an ihm, um dafür zu sorgen, dass Christus den Kreuzweg fortsetzt.

Niederrheingebiet, *Fragment eines Baumes von Jesse*, ca.1520, Eichenholz, vergoldet, Polychromiert, h.97 cm, CN

Antwerpen, *Christus am Kreuz zwischen den beiden Mördern*, ca.1520, Eichenholz mit Polychromieresten, 49,5 × 41,5 cm, LGOG

Antwerpen, *König*, ca.1520,
Eichenholz mit Polychromieresten, h.49,5 cm, LGOG

Saal A8

Pietro Nelli, dokumentiert 1375–1419 in Florenz, *Die heilige Katharina von Alexandrien und die heilige Elisabeth von Ungarn*, ca.1365, Tempera und Blattgold auf Holz, 129,5 × 46 cm, ICN

Beide Tafeln gehören zweifellos zu einem größeren Altarstück. Elisabeth von Ungarn (1207–1231) befindet sich links von der mittleren Tafel und Katharina rechts. Der Künstler Pietro Nelli ist nur ein einziges Mal dokumentiert, in Siena im Jahr 1384. Einige seiner Werke, wie ein Freskenzyklus in Ponte a Ema in der Toskana, befinden sich noch an ihrem ursprünglichen Ort.

Italien (Florenz), *Hochzeitsszene: Die Sienese Sassetta*, 1425–1450, Cassone, 65 × 181 × 55 cm, Leihgabe der Sammlung Ger Eenens

Meister der Madonna der Barmherzigkeit, Florenz, tätig im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts, *H. Miniatus*, 1360–1365, Tempera und Blattgold auf Holz, 90,7 × 37,5 cm, ICN

Allein die Dicke der Tafel mit der Darstellung eines jungen Mannes zeigt, dass das Stück zu einem viel größeren Ganzen gehörte. Die Figur, die durch den Palmzweig als Märtyrer gekennzeichnet ist, gehörte zu einem Polyptychon mit in der Mitte eine thronende Madonna (Parma, Pinacoteca Stuard). Der junge Mann stand links neben der Madonna und links unten ist noch ein kleines Stück des Throns sichtbar. Ursprünglich besaß die Tafel einen Spitzbogen. Ein zweiter Heiliger aus demselben Altarstück wird im Worchester Art Museum aufbewahrt.

Domenico di Michelino, 1417 – Florence – 1491, *Vertreibung aus dem Paradies*, 1450–1475, Tempera und Blattgold auf Holz, 95,5 × 48 cm, ICN

Sano di Pietro (1406–1481)
Kreuzigung, ca.1445–1450, Tempera und Blattgold auf Holz, 33,5 × 36 cm, ICN
H. Katharina von Siena, ca.1440–1445, Tempera und Blattgold auf Holz, moderner Träger, 29,6 × 29,7 cm, ICN

Die zwei Tafeln stammen beide aus dem Sockelbereich eines Altarstücks oder Predella. Wie viele andere wurden sie zu späterer Zeit als separate Werke in den Handel gebracht. Dass die Predella-Fragmente nicht zusammengehören, zeigt sich unter anderem aus den unterschiedlich gestanzten Verzierungen. Untersuchungen haben ergeben, dass auf Fragmenten in anderen europäischen Sammlungen vergleichbare Motive vorkommen. So zeigte sich, dass Katharina von Siena zu einer Darstellung von Johannes dem Täufer im Museum Horne in Florenz passt.

Giovanni del Biondo, dokumentiert 1356–1398 in Florenz,
H. Stephanus, ca.1365, Tempera und Blattgold auf Holz, 43,5 × 25,5 cm, ICN

Die farbenfrohe Darstellung von Stephanus – erkennbar an den Steinen auf seinem Kopf, mit denen er gesteinigt wurde – gehörte zum linken Teil eines Florentiner Altarstücks aus dem 14. Jahrhundert, gemäß der Formel einer Maestá oder einer thronenden Madonna mit Kind, umgeben von Heiligen. Stephanus war in Florenz der Heilige der einflussreichen Wollarbeiterzunft und teilte seinen Platz auf dem ursprünglichen Altarstück mit einem zweiten Heiligen, dessen Mantel an der linken Seite gerade noch sichtbar ist. Die Stanzmarkierungen entlang der ursprünglichen Begrenzung der Tafel und den Heiligenschein führte Giovanni da Milano aus Siena 1613 in Florenz ein. Beide wurden von mehreren Florentiner Künstlern verwendet, so z.B. auch von Giovanni del Biondo (1356–1398).

Andrea Vanni, dokumentiert 1353–1413 in Siena,
Kreuzigung mit Maria und Kind in einem Medaillon,
Tempera und Gold auf Holz, teils moderner Träger, 66,5 × 27 cm, ICN

Eine der großen künstlerischen Persönlichkeiten des Sienese Trecento ist der Maler und Diplomat Andrea Vanni (1332–ca.1414). Viele seiner Werke werden in der Umgebung von Neapel aufbewahrt. Die Tafel mit der Kreuzigung besitzt die Form des Mittelteils eines Triptychons, aber am ursprünglichen (obwohl später erneut vergoldeten) Rahmen fand man keine Spuren von Scharnieren. Auch die Anwesenheit des kleinen Tondos mit der Madonna mit Kind bewirkt, dass die gesamte Heilsgeschichte kompakt auf diesem kleinen Gemälde zusammen-gefasst wurde. Wahrscheinlich handelt es sich daher auch um ein separates, privates Andachtsbild.

Saal A9

Limoges, *Reliquienschrein*, ca.1210,
Emaille Champlevé, vergoldetes Kupfer,
9,8 × 4,7 × 12 cm, Leihgabe der Sammlung Ger Eenens

Limoges, *Reliquienschrein*, zweites viertel des 13. Jahrhunderts,
Emaille Champlevé, vergoldetes Kupfer, Halbedelsteine,
15 × 15,4 × 5,8 cm, CN

Der Name Limoges Emaille stammt von der französischen Stadt Limousin, wo die Technik im 13. Jahrhundert besonders beliebt war. Das Emaille wurde in der Champlevé-Technik ausgeführt, bei der farbiges Glaspulver in den gravierten oder ausgestochenen Teilen des Kupfers angebracht und anschließend geschmolzen wurde. Das Ergebnis ist weniger empfindlich als eingefasste Halbedelsteine, wie bei diesem Reliquienschrein. Der Gesamteindruck dieses Schreins ist, dass er aus Elementen unterschiedlicher Art zusammengesetzt ist.

Limoges, *Reliquienschrein*, mitte des 13. Jahrhunderts,
Emaille Champlevé, vergoldetes Kupfer, 13,5 × 16 × 5,5 cm, CN

Welche Reliquie in diesem Schrein aufbewahrt wurde, ist nicht mehr in Erfahrung zu bringen. Die Dekoration besteht ausschließlich aus Tondi mit Engeln und dekorativen Pflanzenmotiven. Da der Schrein keinen Hinweis auf einen Heiligen besitzt, konnte er für jede Reliquie verwendet werden. Die Schlüssellochmotive an der Oberseite stellen eigentlich stilisierte romanische Fenster dar.

Das Schlüsselloch an der Vorderseite, mitten in einem Tondo mit einem Engel, ist wahrscheinlich ein späterer Eingriff.

Maasgebiet, *Reliquienbehälter*, Ende des 15. Jahrhunderts,
vergoldetes Kupfer, h.36,5 cm, BM

Maasgebiet, *Ziborium mit Deckel*,
Silber mit grünem und blauem Emaille, h.40,5 cm, BM

Maasgebiet, *Corpus*, ca.1140,
Bronze mit Resten von Vergoldung und Niello, 15,6 × 12 cm, CN

Etwa 1130 wurde dieser Korpus in der Region Lüttich hergestellt, unter Einfluss des berühmten Gelbgießers Reinier van Huy (12. Jahrhundert). Die Figur wurde durch Zufall aus der Dijle in Mechelen »aufgefischt«, befindet sich aber dennoch in einem hervorragenden Zustand, obwohl sie einige Beschädigungen aufweist.

Limoges, *Seite eines Reliquienschreins*, Ende des 12. Jahrhunderts,
Emaille Champlevé, Vergoldetes Kupfer, 25 × 11,5 cm, CN

Das Farbschema der Rosetten weiß-blau-rot und gelb-grün-rot ist typisch für das Limoges aus der Zeit um 1200. Man sieht es übrigens auch bei dem Prozessionskreuz in diesem Saal.

Limoges, *Altar- oder Prozessionskreuz*, 1210–1220,
Emaille Champlevé, Vergoldetes Kupfer, 31,8 × 17 cm, CN

Prozessionskreuze wie dieses wurden an einem Holzkreuz angebracht und wurden während des Gottesdienstes vor der Messe in einer Prozession zum Altar gebracht. Dieses Exemplar war das zuletzt erworbene Stück des Privatsammlers und Namensgebers der Sammlung, die im Bonnefantenmuseum untergebracht ist: Willem Neutelings (1916–1986). Aus diesem Grund nimmt es einen besonderen Platz in der Sammlung ein.

Limoges, *Medaillon*, ca.1225,
Emaille Champlevé, Vergoldetes Kupfer, d.8.5 cm, CN

Das tiefe Ultramarinblau ist wahrscheinlich dem Lapislazuli zu verdanken, einem sehr kostbaren Pigment, das im Allgemeinen für bedeutende Objekte verwendet wurde. Der verflochtene Drache erinnert an insuläre Motive, die seit dem ersten Jahrtausendwechsel auf das europäische Festland gelangten. Im Kölner Museum Schnütgen befindet sich ein ähnliches Medaillon aus der gleichen Zeit.

Maasgebiet, *Arm-Reliqienbehälter*, schmiedearbeit, ca.1170,
Behälter, 13. oder 14. Jahrhundert, Schmiedearbeit und brauner Firnis,
Holz mit Bolus und Spuren der Vergoldung, h.50.5 cm, CN

Limoges, *Pyxis*, zweite hälfte des 13. Jahrhunderts,
Emaille Champlevé, Kupfer mit Resten der Vergoldung, 10 × 6,2 cm, CN

Das Wort Pyxis bezieht sich nicht auf die Funktion, sondern auf das Material dieser Kupferbüchse. »Puxos« ist Griechisch für Palmholz und war im klassischen Altertum zusammen mit Elfenbein das am meisten verwendete Material, um Kostbarkeiten, wie Salbe oder Schmuck, aufzubewahren. Diese Büchsen waren normalerweise rund. Bereits im 4. Jahrhundert gelangte die Pyxis in den christlichen Gottesdienst. Diese Pyxis ist mit einem Kreuz und mit den Buchstaben IHS (in hoc signo; in seinem Namen) versehen. Sie stammt zweifellos aus einem religiösen Kontext und wurde zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostie verwendet.

Limoges, *Bischofsstab*, 1240–1250,
Emaille Champlevé, Vergoldetes Kupfer, h.31 cm, CN

St. Michael, der den Drachen tötete, war die häufigste Darstellung auf Abts- und Bischofsstäben. Bemerkenswert an diesem Stab ist, dass er fast vollständig aus Schlangen oder »Serpentinen« aufgebaut ist. Die Schlange im Paradies hatte Eva verführt und war somit ebenso wie der Drache ein Symbol des Bösen. Die Spitze des Stabes endet in einem Schlangenkopf und ist außerdem mit kleinen Rückenplatten versehen. Der Kopf besteht aus zwei wimmelnden Salamandernestern (oben und unten). Von dort aus kriechen vier Schlangen gerade nach unten. Von diesem Stabtyp sind nur zwei andere Exemplare erhalten geblieben, die aufgrund ihres Besitzers beide vor 1250 datiert werden können.

Rhine region?, 14. Jahrhundert,
Textilränder, vermutlich von einem Antependium

Saal A10

Luciano Fabro (1936–2007), *Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine : Quattro modi d' esaminare la facciata dell ss. Rendentore A Venezia*, 1972/73, Siebdruck auf Papier, Marofliert, 58 × 83 cm pro Blatt, 2 Sets bestehend aus 12 Blättern, 2 Sets bestehend aus 15 Blättern, erworben im Jahr 2010

Der lange Titel lautet übersetzt: »Jede Ordnung ist zeitgenössisch zu jeder anderen Ordnung: vier Arten, die Fassade der Redentore-Kirche in Venedig zu betrachten.« Die Idee, ein Bauwerk des Renaissance-Architekten Andrea Palladio (1508–1580) auf vier unterschiedliche Arten zu lesen, entnahm Fabro dem mittelalterlichen italienischen Schriftsteller Dante Alighieri (1265–1321). Diese sind die buchstäbliche, die allegorische, die moralische und die analoge Art. Die vier Drucke wurden so angefertigt, dass »alle vier Methoden simultan gelesen werden können«, so Fabro.

Luciano Fabro (1936–2007), *Prometeo (Prometheus)*, 1986/87, Marmor, Messlatten und Fluchtstangen, 400 × 500 × 248 cm, erworben im Jahr 1987, mit Unterstutzung der Vereniging Rembrandt

Prometeo, der Titel einer auf den ersten Blick recht unergründlichen Anlage aus 1986/87 von Luciano Fabro, bezieht sich auf eine Geschichte aus der griechischen Mythologie, in der Prometheus den Göttern das Feuer abluchst, dem Menschen daraufhin verschiedene Techniken und Künste beibringt und ihn somit aus seinem tierischen Zustand erhebt. In neueren Interpretationen des Prometheus-Mythos ist der technologische Fortschritt jedoch mit menschlichem Hochmut verbunden – und dieser kommt vor dem Fall. *Prometeo* entstand genau in der Zeit, als sich der Tschernobyl-Unfall ereignete: die größte technologische Katastrophe in der Geschichte der Menschheit.

Jannis Kounellis (1936), *Ohne Titel*, 1979, verschiedenen Materialien, 670 × 470 × 17 cm, erworben im Jahr 1988

Diese modern aussehende Wandinstallation von Jannis Kounellis, einem Italiener griechischer Herkunft, ist aus historischen Fragmenten aufgebaut. Auf Stahlkonsolen stellte Kounellis mit Farbe und Ruß verschmierte Gipsabgüsse von Köpfen aus dem klassischen Altertum. Der gezeichnete Rahmen, der die überlieferten Fragmente visuell zusammenfasst, beruht auf einer verloren gegangenen Wandmalerei des Wiener Künstlers Gustav Klimt (1862–1918) mit dem Titel: *Jurisprudentia*, 1903/07.

Saal C1

zugeschrieben an Jan van Steffeswert (ca.1460–1530), *Korpus*, 1505–1510, Nussholz mit Resten der Polychromie, h.190 cm, LGOG

Die expressive Christusfigur wurde 1916, auch damals schon ohne Arme, aus der Laurentiuskirche in Voerendaal an die Limburgs Geschiedkundig en Oudheidkundig Genootschap (Limburger Geschichts- und Altertumsvereinigung) übertragen. Zusammen mit dem Sitzenden Bischof ist sie damit die erste Figur von Jan van Steffeswert, die im Bonnefantenmuseum untergebracht ist.

Jan van Steffeswert (ca.1460–1530), *Anna Selbdritt*, 151[1]?, Nussholz, h.86,2 cm, BM

Die Wiederauflebung des Katholizismus ging, nicht zuletzt in Limburg im 19. Jahrhundert, mit einer starken Romantisierung des Mittelalters einher. Viele alte Darstellungen, von denen häufig die ursprüngliche Polychromie entfernt worden war, erhielten völlig nach eigenen Erkenntnissen einen »mittelalterlichen« Charakter. Auch diese Anna Selbdritt wurde mit einer vielfarbigen neogotischen Bemalung versehen. Erst als diese 1960 entfernt wurde, kam die Signatur IAN und die Datierung 151[1?] zum Vorschein.

Jan van Steffeswert (ca.1460–1530), *Weibliche Heilige*, 1501, Eichenholz, Polychromie fehlt, h.84,3 cm, BM

Durch das Fehlen der rechten Hand, in der sie ihr Attribut trug, lässt sich nicht mehr feststellen, um welche Heilige es sich hier handelt. Der Blumenkranz ermöglicht jedoch einige Schlüsse. Dieser war ein festes Attribut von beispielsweise Agnes oder Lidwina von Schiedam. Das Gewand der Heiligen mit dem V-Ausschnitt hat Jan van Steffeswert lange Zeit in seinen Heiligenfiguren verwendet.

zugeschrieben an Jan van Steffeswert (ca.1460–1530), *Anna Selbdritt*, 1500, Nussholz, h.44,2 cm

Diese Figur ist deutlich eher zum häuslichen als zum kirchlichen Gebrauch vorgesehen und kann und sollte von allen Seiten betrachtet werden. Die Darstellung von Annas Dagobert-Stuhl mit einer Rosette an der Rückseite und intimen Details, wie dem Fuß von Maria an der Rückseite, der sie im Gleichgewicht hält, während Jesus die Breischale aus ihren Händen schlägt, deuten darauf hin. Diese geradezu menschliche Darstellung appelliert sehr an den Bedarf, die Heilige Familie zu »vermenschlichen«, was ab ca.1500 auch deutlich geschieht.

Jan van Steffeswert (ca.1460–1530), *Kniende Maria Magdalena*, ca.1525, Nussholz, teils spätere Polychromie und Vergoldung, h.28,5 cm, erworben mit unterstützung der Vereniging Rembrandt

Die intime Magdalena-Figur, die 2003 vom Bonnefantenmuseum erworben wurde, ist mit Sicherheit dem Maastrichter Bildschnitzer Jan van Steffeswert zuzuschreiben. Diese Figur enthält sowohl seine Signatur IAN als auch das Meisterzeichen des Künstlers. Das Werk zeigt unverkennbar den ausgesprochenen Stil des Meisters sowie seine Aufmerksamkeit für Details und für die Menschlichkeit der biblischen Personen. Die Heilige ist in einer ergreifenden Pose mit vor der Brust gefalteten Händen dargestellt, während ihr Blick nach oben gerichtet ist. Wohin sie blickt, ist nicht zu sehen, aber es ist anzunehmen, dass diese Figur zu einer Szene unter dem Kreuz gehörte.

Jan van Steffeswert (ca.1460–1530), *Sitzender Bischof*, ca.1515, Nussholz mit Resten der Polychromie, h.86,1 cm, LGOG

Sitzende männliche Figuren sind im Oeuvre von Jan van Steffeswert eine Ausnahme und auch die porträtähnlichen Züge der Figur sind atypisch. Dennoch lassen die Signatur und das Meisterzeichen keinen Zweifel an der Identität des Herstellers aufkommen. In der eiförmigen Öffnung in der Bischofsmütze befand sich ursprünglich eine Reliquie, die wahrscheinlich mit einem Bergkristall abgedeckt wurde.

Burgund, *Maria Magdalena aus einer Grablegung*, Ende des 15. Jahrhunderts, Sandstein mit Polychromie, h.68 cm, CN

Maria Magdalena ist an ihrem Attribut, dem Salbgefäß, zu erkennen. Ursprünglich gehörte diese Figur zu einer Grablegungsgruppe. Zu einer solchen Gruppe gehören außer Maria Magdalena auch Maria, Johannes der Evangelist, Nikodemus und Josef von Arimathäa. Aus der flachen Rückseite der Figur und aus der Blickrichtung ihres Kopfes ist zu schließen, dass Maria Magdalena rechts vor dem Grab Christi gestanden hat. Die Figur weist noch mehrere Reste der ursprünglichen Bemalung oder Polychromie auf.

Nordfrankreich, *Thronende Maria mit Kind*, 14. Jahrhundert, Sandstein mit Resten der Polychromie, h.89 cm, CN

Die gekrönte Maria mit Zepter ist sitzend auf einem Thron dargestellt. Mit der linken Hand stützt sie das Kind, das einen Reichsapfel in der Hand hält. Maria ist als eine himmlische Königin dargestellt. Der Ursprung dieser Darstellungsart orientiert sich an der Portalskulptur gotischer Kathedralen in Frankreich.

zugeschrieben an Meister van Elsloo (ca.1490–1550), *Pieta*, 1500, Eichenholz, Polychromie fehlt, h.48 cm, BM

Diese Figur von Maria mit dem toten Körper ihres Sohnes auf dem Schoß wird dem Gründer des großen Elsloo-Ateliers in Roermond zugeschrieben. Dieser Bildschnitzer ist unter dem Notnamen Meister von Elsloo bekannt, benannt nach seinem wichtigsten Werk in der Kirche von Elsloo. Die fein herausgearbeitete Gruppe stand vor sechzig Jahren noch in einer Wegkapelle, dem so genannten »Groels kepèlke« in Hunsel bei Roermond. Sie wurde in den dreißiger Jahren zu der Kirche in Hunsel gebracht. 1944 wurde die Figur als langfristige Leihgabe an das Bonnefantenmuseum übergeben.

Südliche Niederlande, *Anna Selbdritt*, ca.1520, Eichenholz, Polychromie fehlt, h.96 cm, BM

Südliche Niederlande oder Nordostfrankreich, *Ecce Homo*, 1525–1550, Eichenholz mit original-Polychromie, h.130 cm, erworben mit unterstützung der Vereniging Rembrandt

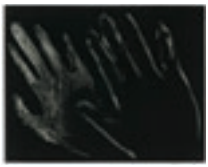
Fast Lebensgroß wird Christus dem Volk gezeigt, gemäß der Art, in der Pontius Pilatus dies den Evangelien zufolge tat: »Ecce Homo«; »Seht welch ein Mensch«. Die Figur gewinnt durch die noch vorhandene Polychromie an Lebensechtheit und ist in Anbetracht der erheblichen Abnutzung an den Füßen, dort häufig geküsst worden. Die früheste Herkunft der Figur ist unbekannt. Solche Ecce Homo-Darstellungen kommen nicht häufig vor und sind in den Niederlanden eine Seltenheit. Es sind einige aus dem Rheinland überliefert worden, aber diese Figur ist am meisten verwandt mit Ecce Homo-Figuren aus Burgund und Nordostfrankreich, wo auch eine größere Verehrung für den Ecce Homo bestand als in den Niederlanden.

Saal C2

Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL)

Saal C3

Bruce Nauman (1941)
Handpuppet (Marionette), 1990, verschiedenen Materialien,
128 × 148 × 155 cm, erworben im Jahr 1995



Bruce Nauman (1941)
Ohne Titel (Hands / Hände), 1990/91, Kaltnadel und Aquatinta auf Papier,
26/38, 42,6 × 49,5 cm, erworben im Jahr 1995

Bruce Nauman (1941)
Ohne Titel, (Fingers and Holes / Finger und Löcher), 1994,
Siebdruck, Monotypie auf Papier, 62,5 × 68,5 cm, erworben im Jahr 1995

Bruce Nauman (1941)
Ohne Titel, (Fingers and Holes / Finger und Löcher), 1994,
Radierung auf Papier, 50,2 × 55,9 cm (7×), erworben im Jahr 1995

Hände spielen im Werk von Bruce Nauman eine wichtige Rolle. Hände führen aus, was sich das Gehirn ausdenkt, sie sprechen eine deutliche Körpersprache und zeigen, zu was der Mensch, durch Emotionen getrieben, in der Lage ist. Mit anderen Worten: Hände können schaffen, streicheln, gestikulieren, aber auch morden. In *Handpuppet* führt eine aus Karton ausgeschnittene Hand ein scheinbar unschuldiges Schattenspiel auf. Die baumelnde Hand erinnert jedoch auch an ein beladeneres Bild. Nauman selbst bezog sich in diesem Rahmen auf einen überlieferten Brauch eines Himalaya-Volkes, das zum Tode Verurteilte hinter einem Laken aufstellte, wonach ihre Schatten hingerichtet wurden.

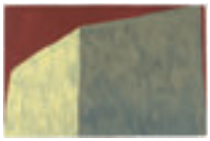
Saal C4

Sol LeWitt (1928–2007), *Wavy Brushstrokes (Wellenförmige Pinselstriche)*, 1995, Gouache auf Papier, 156,2 × 153,4 cm, erworben im Jahr 2005

Seit 1967 vertritt der einflussreiche Konzeptkünstler Sol LeWitt konsequent die Auffassung, dass die Idee gegenüber dem hergestellten Objekt Vorrang hat und dass die Ausführung nur eine Routinehandlung ist. Die genauen Anweisungen, auf deren Grundlage Assistenten – meist junge Künstler – für gewöhnlich seine Werke ausführen, finden wir als Zusammenfassung im Titel seiner Werke wieder. Eine Ausnahme dieser von ihm selbst erdachten Regel bilden die Gouaches: Diese wurden nämlich eigenhändig hergestellt.

Sol LeWitt (1928–2007), *Vertical Lines Not Straight, Not Touching (Vertikale Linien Nicht Gerade, Nicht Berührend)*, 1990, Gouache und Bleistift auf Papier, 57,2 × 75,6 cm, erworben im Jahr 2005

Sol LeWitt (1928–2007), *Irregular Form (Unregelmäßige Form)*, 1998, Gouache auf Papier, 153,6 × 236,2 cm, erworben im Jahr 2005



Sol LeWitt (1928–2007), *Part of a Cube (Teil eines Würfels)*, 1999, Gouache auf Papier, 153,6 × 233,6 cm, erworben im Jahr 2005

Sol LeWitt (1928–2007), *Tangled Bands (Verstrickte Linien)*, 2000, Gouache auf Papier, 154,3 × 231,4 cm, erworben im Jahr 2005

Räumliche geometrische Figuren und vor allem der Würfel und seine Ableitungen sind die von LeWitt bevorzugten Motive und bilden seit den sechziger Jahren sein Markenzeichen. Obwohl einzelne Werke sich in Bezug auf Materialgebrauch, Stil und Ausführung erheblich voneinander unterscheiden können, bilden sie eine spürbar logische Einheit, die auf LeWitts systematischen Ausgangspunkten beruht. Darin scheint sogar Platz zu sein für ein Werk mit dem Titel: *Irregular Form* (Unregelmäßige Form).

Saal C5 Wechselsaal

Saal C6

England (Nottingham?), *Festmahl von Herodes mit Salome*, 15. Jahrhundert, Alabaster mit Polychromie, 50 × 30 cm, CN

Dieses Relief zeigt den Moment, in dem Salome ihrer Mutter Herodias den Kopf Johannes des Täufers anbietet. Während eines Festmahles war König Herodes so von Salomes Tanz beeindruckt, dass er ihr versprach, ihr alles zu geben, was sie sich wünschte. Eingeflüstert von ihrer Mutter bat Salome um den Kopf Johannes. Auf diese Weise konnte sich Herodias an Johannes rächen, weil dieser ihre Beziehung zu Herodes verurteilt hatte. Herodias sitzt im Alabaster neben König Herodes am Tisch. Ursprünglich gehörte das Alabaster zu einer Reihe von Alabasterreliefs mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers.

England (Nottingham?), *Gefangennahme von Christus und Judaskuss*, 15. Jahrhundert, Alabaster mit Polychromie, 43 × 26,5 cm, CN

Alabasterreliefs aus England waren in ganz Europa sehr gefragt, sowohl in der Form zusammengestellter Retabeln, wie eben diese Tafel, als auch in der Form selbständiger Kunstwerke. Die Reliefs waren ausnahmslos farbenfroh polychromiert und oft auch mit Vergoldung versehen, wie auf diesem Relief noch deutlich zu erkennen ist.

England (Nottingham?), *Johannesschüssel oder ›Johannes in disco‹*, Ende des 15. Jahrhunderts, Alabaster mit Resten der Polychromie, h.32 cm, CN

Die Johannesschüssel deutet auf die biblische Geschichte über die Enthauptung dieses Heiligen hin. In der Mitte liegt sein Kopf auf einer Schüssel; an beiden Seiten stehen Petrus mit dem Schlüssel und Thomas à Becket (1118–1170). An der Unterseite ist die Auferstehung Christi dargestellt. Über dem Kopf von Johannes bringen zwei Engel die Seele dieses Märtyrers himmelwärts. An beiden Seiten stehen zwei Heilige, von denen der rechte, durch das hinzugefügte Rad, als Katharina gedeutet werden kann. Das Relief hat wahrscheinlich in einem kleinen Holzkasten mit seitlichen Flügeln gestanden. Ein solcher Hausaltar war für die Privatandacht vorgesehen.

England (Nottingham?), *Himmelfahrt und Krönung Marias*, ca.1480, Alabaster mit Polychromie, 56,5 × 28,5 cm, CN

Diese Darstellung zeigt ein lebensechtes Bild der Himmelfahrt Marias, so wie diese in Mittelengland hergestellt wurde. Die Engel verleihen dem Strahlenkranz Marias noch mehr Ausdruck, während dem ungläubigen Thomas Marias Gürtel zugeworfen wird. Die Dreieinheit ist besonderer Art, weil der Heilige Geist nicht als Taube, sondern identisch mit Gott Vater dargestellt ist. Von derartigen Alabastern aus dem 15. Jahrhundert sind ca. 80 Exemplare erhalten geblieben.

Die allgemeine Ikonografie machte es für die Privatandacht geeignet, aber auch als mittlerer Teil einer Alabaster-Retabel.

England (Nottingham?), *Johannesschüssel oder ›Johannes in disco‹*, Ende des 15. Jahrhunderts, Alabaster mit Resten der Polychromie, 29 × 22 cm, CN

Auch neben dieser Johannesschüssel befinden sich Thomas à Beckett (1118–1170), Schutzpatron von England, und Petrus. Darüber zeigt Gott auf seinen Sohn, das Lamm Gottes. Ab ca. 1450 wurden Alabasterreliefs im großen Stil nach Skandinavien exportiert. Gerade aus nördlichen Quellen wissen wir, dass selbständige Reliefs, wie Johannesschüsseln häufig Privatgeschenke an Kirchen waren.

Saal C7

Maas region, *Johannes der Evangelist einer Kalvariengruppe*, ca.1320, Nussholz mit Resten der Polychromie, h.131 cm, LGOG

Auffallend sind die zahlreichen Reste der Original-Polychromie, die noch auf der Johannesdarstellung vorhanden sind. Die farbigen Reste der Bemalung der Johannesfigur vermitteln noch ein wenig den Eindruck der authentischen Ausstrahlung dieser mittelalterlichen Darstellung.

Maasgebiet, *Sedes Sapientiae*, Ende des 13. Jahrhunderts,
Nussholz mit Polychromie und Vergoldung, h.75 cm

Die Ausführung mit der thronenden Mutter mit ihrem Sohn auf dem Schoß ist als Sedes Sapientiae oder Sitz der Weisheit bekannt. In dieser Darstellung wird Christus mit dem weisen König Salomon, aus dem alten Testament, in Zusammenhang gebracht, dem Gründer des ersten jüdischen Tempels in Jerusalem. Maria symbolisiert dessen goldenen Thron, auf dem Jesus als der neue Salomon platzgenommen hat. Die thronende Maria mit Kind in der Sammlung des Bonnefantenmuseums ist ein spätes Beispiel des Sedes-Motivs. Dies zeigt sich an dem veränderten Ausdruck der beiden Figuren im Vergleich zu ihren Vorgängern aus dem 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts, bei denen der allgemeine Ton viel kühler und distanzierter ist.

Maasgebiet, *Pieta*, ca.1400,
Nussholz mit Polychromieresten, h.96 cm, BM

Ab dem 14. Jahrhundert entstanden neue Themen unter Einfluss der mystischen Bewegung. Die Beschreibungen der Visionen, die der Mystiker bei seinem feurigen Streben nach der Vereinigung mit Gott erlebte, wurden in Gemälden und Skulpturen dargestellt. Im Anschluss an diese Mystiker suchten Gläubige ihre Zuflucht zu Kunstwerken, um in Abgeschiedenheit zu meditieren und zu beten. Vor allem Themen, die mit der Andacht um das Leiden Christi zusammenhingen, regten die Phantasie an. Das Thema der Pieta, die Maria mit dem toten Körper ihres Sohnes auf dem Schoß darstellt, wurde in Zeiten des Krieges und der Pestepidemie häufig als Thema zur Meditation verwendet.

Maasgebiet, *Kruzifix*, ca.1300,
Eichenholz mit Polychromieresten, h.148 cm, LGOG

Dieser Korpus aus ca. 1300 gehört zu den ältesten Holzskulpturen des Museums. Aufgrund der grafischen, abgeflachten Gestaltung macht er einen etwas archaischen Eindruck. Der Korpus steht im Kontrast zu dem früheren Kruzifixtyp aus dem 12. Jahrhundert, der durch seine frontale, distanzierte Haltung die Überwindung des Todes symbolisiert. Die Christusfigur hat nichts mehr von dem früheren Triumphator und erleidet den Märtyrertod duldsam.

Saal C8

Mechelen, *Retabel mit Anna-Selbdritt*, ca.1500,
Nussholz mit Polychromie, ca.1500, 37 × 55 cm, CN

Das Format, die Komposition und die Ausführung dieses einfachen Hausretabels deuten darauf hin, dass dieses Kunstwerk nicht umfassender war als wir es jetzt sehen. Wahrscheinlich war jedoch mitten an der Rückseite, die völlig von einem goldenen Strahlenkranz eingenommen wird, der Heilige Geist in der Form einer Taube angebracht. Das Retabel stammt aus der umfassenden Anna-Verehrung, die Ende des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden entstand. Kompositionen wie diese sehen wir auch in Andachtsschriften zu Anna sowie auf selbständigen Holzschnitten.
Die nach innen weichenden Seiten tragen zur Tiefenwirkung bei, aber können zugleich darauf hinweisen, dass das Werk ursprünglich für eine Ecknische vorgesehen war.

Niederrheingebiet, Arnt van Zwolle (Atelier),
Retabel mit Maria und den Heiligen Katharina und Barbara, ca.1500,
Eichenholz mit Polychromie und Vergoldung, 70,3 × 57,8 × 18,5 cm, CN

Im Lauf der Jahrhunderte wurden zahlreiche Kunstgegenstände zerlegt, aus ihrem ursprünglichen Kontext geholt und eventuell im Kunsthandel wieder zu neuen Ensembles zusammengefügt.
So lassen sich sowohl der Schrank als auch die Figuren dieses seltenen Hausretabels auf ca. 1500 datieren, aber sie gehören auf den ersten Blick ursprünglich nicht zusammen. Weitere Untersuchungen werden dies klären müssen.

Meister von 1518, tätig in Antwerpen?, ca.1518–1525,
Hausaltar mit Verkündigung, Besuch und Anbetung der Hirten, ca.1520,
Eichenholz mit Polychromie und Vergoldung, 75,5 × 119 × 23,5 cm, CN

Der mittlere Teil dieses Altarstücks besteht aus einer aus Holz geschnitzten und polychromierten Darstellung der Anbetung der Hirten. Maria, von der Seite gesehen, kniet neben dem Christuskind, das auf der Schleppe ihres Kleides auf dem Boden liegt. Neben ihnen stehen zwei Hirten. In der Architektur – die den Ruinen des Palastes von König David entspricht – stehen ein Esel, ein Ochse und ein posaunespielender Engel. Direkt hinter dem Christuskind knien zwei klein dargestellte Figuren nieder. Außerdem ist rechts im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten dargestellt. Die Darstellung wird mit Mauerreihen bekrönt. Dabei handelt es sich um zierliche architektonische Dekorationen.

Saal C9

Frankreich (Ile – de – France), *H. Katharina von Alexandrien*, ca.1500, Marmor, h.54 cm, CN

Katharina von Alexandrien ist erkennbar an dem zerbrochenen Rad, das sie in der linken Hand trägt. Es erinnert an ihre Folterung. Über sie gibt es mehrere Geschichten. So soll sie das Christentum in einem Streitgespräch mit einer großen Schar von Gelehrten verteidigt haben und übertrumpfte sie diese mit ihrem Wissen. Kaiser Maxentius verurteilte sie im Jahr 307, weil sie sich weigerte, Abgötter zu verehren. Er ließ sie rädern, aber durch ein Wunder zerbrach das Rad. Schließlich wurde ihr Leben durch Enthauptung mit dem Schwert beendet.
In der Darstellung ruht die Spitze des Schwertes auf dem Körper von Maxentius, den Katharina mit dem Fuß triumphierend in Schach hält.

Rheinland (Köln?), *H. Bischof (H. Wolfgang?)*, zweites Viertel des 14. Jahrhunderts, Alabaster, h.44,5 cm, CN

Wolfgang, der hier vermutlich abgebildet ist, war im 10. Jahrhundert Bischof von Regensburg und Lehrer der Kinder von Kaiser Heinrich I. Sein Grab entwickelte sich zu einer bedeutenden Pilgerstätte.
Es ist wahrscheinlich, dass dieses Alabaster daher in Deutschland hergestellt wurde und nicht im zahlenmäßig viel bedeutenderen Nottingham. Auch die hohe Qualität der Figur deutet auf eine Herkunft vom »Festland« hin und nicht von den serienmäßig arbeitenden Ateliers in England.

Frankreich (Burgund?), *Männlicher Heiliger (Apostel?)*, Mitte des 14. Jahrhunderts, Marmor, h.52,5 cm, CN

Von dem Apostel fehlen die Hände ebenso wie die Banderole, die er in den Händen hielt. Auffallend ist die Übermäßigkeit an Falten, mit denen der Mantel um den Körper des Apostels drapiert ist.
Die S-förmige Haltung der Figur ist charakteristisch für den Internationalen Gotischen Stil. Die Ausarbeitung des bärtigen Gesichts erinnert an die Art, wie der Bildhauer Claus Sluter arbeitete, der Ende des 14. Jahrhunderts in Burgund tätig war.

Die Figur gehörte vermutlich zu einer Gruppe von zwölf Apostelfiguren, aufgestellt in einem großen Ensemble eines Retabels oder eines Wandgrabes.

Frankreich (Burgund?), *Pleurant*, ca.1400, Marmor, h.30,5 cm, CN

Pleurants oder Trauerfiguren waren speziell dazu vorgesehen, um Gräber herum aufgestellt zu werden, entweder freistehend oder in Nischen. Der Verstorbene wusste sich durch die buchstäblich versteinerte Trauer auf ewig beweint. Diese Figur liest in seinem Stundenbuch zweifellos das Totenoffizium.

Maasgebiet, *Taufbecken mit drei Maskenköpfen (Maskaron) aus der St. Mathiaskirche in Maastricht*, ca.1300, Hartstein, 50 × 11 × 80 cm, LGOG

Detail, Taufbecken, siehe Saal C6

Saal C10

Franz West (1947)
Plakate, 1983/87, 46 Plakate, verschiedene Größen, Offset auf Papier, Geschenk des Künstlers im Jahr 1997

Bei der wandfüllenden Reihe *Plakate* handelt es sich um Ausstellungsplakate, die von West im Sinne des unbestrittenen Gründers der sozialen Skulptur, Joseph Beuys (1921–1986), teilweise bearbeitet wurden. Gemeinsam zeigen sie die aktive Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und seinen Kollegen.

Franz West (1947)
Leviten, 1996, 9 Sofas aus Betoneisen, Baumwollbezügen und Kissen, 128 × 60 × 93 cm, erworben im Jahr 1996

»Ich will, dass Kunst echt ist, keine Illusion, wie im Kino«, hat Franz West einmal gesagt. »Ich möchte hineingehen können, darauf sitzen oder liegen können. Es ist mir egal, wie ein Kunstwerk aussieht. Wichtig ist nur, wie sich das Kunstwerk zum Raum verhält.«
Und wie es den musealen Raum verändert, könnte man hinzufügen. West ließ diese Reihe Sofas unter Bezugnahme auf das schwarz-weiße spiralförmige Wandgemälde von Sol LeWitt überziehen, das in der gleichen Zeit im Kuppelturm des Museums angebracht wurde.

Franz West (1947)
Paßstücke, 1998/99, verschiedene Größen, Gips, Säge, Stromkabel, Draht, Video, erworben im Jahr 1999

Anfang der siebziger Jahre entstanden die ersten tragbaren Skulpturen, die West Passstücke nannte. Alltägliche Gegenstände, wie zum Beispiel eine Säge, verpackt West in Gaze und Gips mit der Absicht, dass das Publikum diese in die Hand nimmt und sogar damit herumläuft. Beachten Sie bitte auch das Anweisungsvideo, das der Künstler dazu anfertigen ließ. Wests Objekte funktionieren als Prothesen. Mit einem deutlichen Augenzwinkern stellt er auf diese Weise unsere häufig distanzierte Beziehung zu Kunstwerken in Frage.

Saal B1

Aldo Rossi (1931–1997)
Venezia Analoga (Analoges Venedig), 1989, Fotolithografie auf Papier, 101 × 140 cm, erworben im Jahr 1991

Rossi war von den Capriccio-Gemälden von Canaletto begeistert, auf denen eine venezianisch aussehende Stadtansicht aus mehreren nicht-venezianischen Gebäuden von Palladio zusammengestellt worden war. *Venezia Analoga* enthält neben historischen Gebäuden, wie der hölzernen *Ponte dell'Accademia*, eigene Entwürfe von Rossi, wie z.B. das schwimmende *Teatro del Mondo* und das Portal für die Biennale in Venedig (1979/80). Nicht nur die Zeit, sondern auch das Wetter ist verwirrt. Der Nebel nimmt, wie durch eine Nebelmaschine erzeugt, Besitz von der Architektur, während dennoch ein scharfer Schlagschatten des Teatro auf den *Palazzo* fällt, der die Form von Rossis bekannter Kaffeekanne annimmt.

Aldo Rossi (1931–1997)
Museum, 1993, Radierung und Aquatinta in Farbe auf Papier, 103/120, 50 × 70 cm, erworben im Jahr 1994

Dieser Stich verrät, wie Rossi über das Museum dachte. Auf dem linken Ufer der Maas sehen wir den Mittelflügel des Museums, im Querschnitt und als Grundriss. Die rote Form gibt den Kern des Gebäudes, die Treppe zwischen dem Innenturm und dem Turm an der Maas wieder. Am anderen Ufer ist die Altstadt zu sehen. Der Titel *Verlust der Mitte* bezieht sich auf das bekannte Buch des österreichischen Kunsthistorikers Hans Sedlmayr aus dem Jahr 1948 über das Chaos und den Stilverfall der modernen Zeit, die ohne ein festes kulturelles Zentrum auskommen muss. Rossi betrachtet dies nicht als negativ; er sieht darin gerade die Existenzberechtigung des Museums.

Aldo Rossi (1931–1997)
Gemälde des Museumscafés des Bonnefantenmuseums, 1995/6

Für die Bar des Museumscafés fertigte Rossi ein Gemälde auf einer Holzplatte an, bei dem er auf eine Komposition aus dem Jahr 1993 zurückgriff: den Entwurf eines neuen touristischen Komplexes in der südkoreanischen Stadt Gyeongju. Die alte Hauptstadt des Silla-Königreichs ist reich an historischen ,(früh-buddhistischen) Bauwerken. Dies inspirierte Rossi zu einem Formenspiel und einer Konfrontation von östlichen und westlichen Architekturauffassungen. Der Entwurf wurde nicht angenommen.

Aldo Rossi (1931–1997)
La Cupola x Maastricht, 1995, Fotolithografie auf Papier, 2/26, 77 × 57,5 cm, erworben im Jahr 1995

Rossi macht einen visuellen Vergleich zwischen seinem Turm des Bonnefantenmuseums und historischen Gebäuden in Maastricht, vor allem mit der romanischen »Onze Lieve Vrouwebasiliek« (Liebfrauenbasilika) mit dem charakteristischen Westwerk, der alten Maasbrücke und dem Pesthaus. Dies zeigt Rossis Arbeitsweise beim Entwerfen. Er lässt sich von einer Konfrontation seiner eigenen Formensprache mit lokalen städtebaulichen Elementen und Materialien inspirieren. Etwas Ähnliches ist bei dem Gemälde an der gegenüberliegenden Wand zu sehen.

Aldo Rossi (1931–1997)
La città analoga (Die analoge Stadt), 1976, Collage, verschiedene Materialien, 200 × 200 cm, erworben im Jahr 2005

Aldo Rossi (1931–1997)
La città analoga (Die analoge Stadt), 1995, Foto-Radierung auf Papier, 1995, 50 × 35 cm, erworben im Jahr 1995

Diese Komposition aus dem Jahr 1976 ist ein engmaschiges Amalgam aus Erinnerungen, Projekten und Ideen über die Stadt im Allgemeinen. Rossi füllte den aus seinen Erinnerungen zusammengestellten Grundriss einer typischen norditalienischen Stadt an einem Bergsee mit zahlreichen eigenen Entwürfen, wie z.B. dem Friedhof in Modena oder dem Wohnkomplex Gallaratese in Mailand, sowie mit historischen Studien über Stadtteile oder Fragmenten aus Architekturhandbüchern. Dieses imaginäre Stadtbild ist eine Studie im Hinblick auf die historische Dynamik der Stadt, die Gebäude und Stadtteile aufnimmt und abstößt, sich ständig verändert und dennoch dieselbe bleibt.

Saal B2 Wechselsaal

Texte:
Paula van den Bosch
(Zeitgenössische Kunst)
Lars Hendrikman
(Alte Kunst)
Ton Quik
(Aldo Rossi)

Dank an Peter te Poel

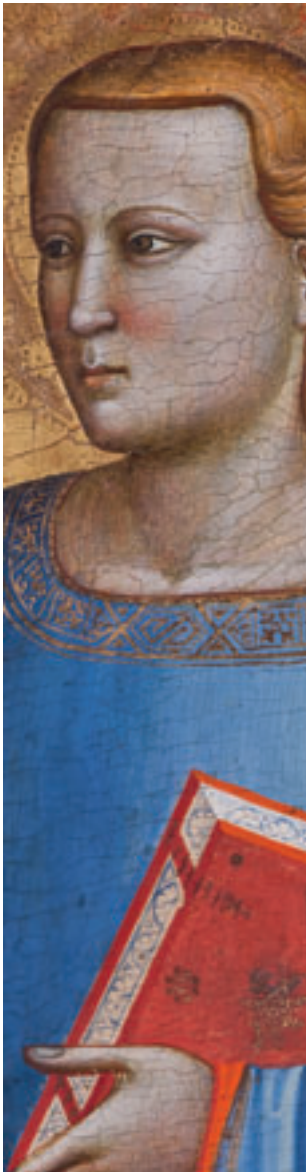
Koordinierung:
Ineke Kleijn und Ingrid van Rooij

Fotos:
Peter Cox, Etienne van Sloun

Das Bonnefantenmuseum empfängt strukturelle Subvention von der Provincie Limburg und strukturelle Projektgebunden Subvention von der Stadt Maastricht.

Sponsors: DSM, Océ, ESSENT
Das Bonnefantenmuseum ist Beneficiant von der BankGiro Loterij.

www.bonnefanten.nl
© Bonnefantenmuseum



Met blijvend vrij uitzicht