

The creative moment

In der Ausstellung *Geste und Gefühl / attempts at forming appropriate finds* im Museum Kurhaus Kleve sind zehn Skulpturen und eine graphische Arbeit oder besser gesagt elf ‚Versuche, geeignete Funde zu formen‘ zu sehen. Die Werke des Konzeptkünstlers und Bildhauers Johannes Wald versuchen sich der Verkörperung zu entziehen und befassen sich mit grundsätzlichen Fragen des Umgangs mit Skulptur.

Geste und Gefühl / attempts at forming appropriate finds ist ein Sammelbegriff dessen, was der Besucher in der Ausstellung zu erwarten hat. Schlägt man im Wörterbuch nach, wird der Begriff ‚Geste‘ erklärt als ‚spontane oder bewusst eingesetzte Bewegung des Körpers, besonders der Hände und des Kopfes, die jemandes Worte begleitet oder ersetzt (und eine bestimmte innere Haltung ausdrückt)‘. Er trifft besonders auf die Arbeiten *several attempts at forming an adequate gesture of beauty or pain* zu, die an späterer Stelle erklärt werden sollen. Beim Begriff ‚Gefühl‘ denken wir zuerst an innere Regung und Empfindung, er bedeutet aber auch ‚Wahrnehmung durch die Sinne‘, was essentiell für Walds Werke ist.

Der zweite Teil des Titels, *attempts at forming appropriate finds*, übersetzt ‚Versuche, geeignete Funde zu formen‘, ist in abgewandelter Form bei drei Werken in der Ausstellung zu finden. Die Kombination aus deutscher und englischer Sprache verleiht dem zu Beginn sperrig auszusprechenden Titel eine Wissenschaftlichkeit und Rätselhaftigkeit. Je öfter man ihn jedoch ausspricht – *Geste und Gefühl / attempts at forming appropriate finds* – umso melodischer wird er, umso besser geht er von der Zunge (vielleicht auch durch die sich wiederholenden Gs, As und Fs?) und umso mehr gefällt er.

Was will der Titel uns nun sagen? Er ist eine Aufforderung, die in der Ausstellung durch das blo-

In the exhibition, *Geste und Gefühl/attempts at forming appropriate finds* [Gesture and Feeling / attempts at forming appropriate finds], at the Museum Kurhaus Kleve, ten sculptures and one graphic work, or rather, eleven 'attempts at forming appropriate finds' are to be seen. The works of the conceptual artist and sculptor, Johannes Wald, try to withdraw from embodying, engaging instead with fundamental questions when engaging in sculpting.

Gesture and Feeling / attempts at forming appropriate finds is a generic concept for what the visitor can expect in the exhibition. If you look up the dictionary, the word 'gesture' is defined as 'spontaneous or consciously made movement of the body, especially of the hands or the head accompanying or replacing someone's words (and expressing a certain inner stance)'. It applies particularly to the works, *several attempts at forming an adequate gesture of beauty or pain*, which will be explained later. With the concept, 'feeling', we first think of an inner stimulation and sensation, but it means also 'perception through the senses', which is essential for Wald's works.

The second part of the title, *attempts at forming appropriate finds*, can be found in modulated form in three works shown in the exhibition. The combination of German and English lends the initially bulky title a scholarly and perplexing character. The more frequently you say, *Gesture and feeling / attempts at forming appropriate finds*, however, the more melodious it becomes, the more easily it rolls off the tongue (perhaps also because of the repeating g's, a's and f's?), and the more you like it.

What does the title want to say to us? It is a call to perceive the works the eye strikes upon in the exhibition through more than their corporeality and heaviness. The artist presents us the whole time with something unfinished and dissatisfying, a transitional thing that we want to see as completed, depending upon our personal proclivities. We virtually demand it. But the artist reckons with our desire and in this way entwines us in a dialogue. He animates our intellect to pose questions and make connections. When is a sculpture to be regarded as completed? When is it beautiful? And does a sculpture have to be beautiful at all? Is beauty today still a desirable driving motive for

Be Auge vorgefundenen Werke durch mehr als nur ihre Körperlichkeit und Erdschwere wahrzunehmen. Überhaupt präsentiert uns der Künstler die ganze Zeit über etwas Unfertiges und Unbefriedigendes, ein Zwischending, das wir – je nach unseren persönlichen Vorlieben – vollendet sehen wollen. Wir verlangen buchstäblich danach. Doch der Künstler rechnet mit unserem Begehren und verwickelt uns dadurch in einen Dialog. Er animiert unseren Geist, Fragen zu stellen und Bezüge herzustellen. Wann ist die Skulptur als vollendet zu betrachten? Wann ist sie schön? Und muss die Skulptur überhaupt schön sein? Ist Schönheit heute noch ein erstrebenswerter Antrieb für eine künstlerische Tätigkeit? Denn viel wichtiger zu fragen ist, welches Konzept – welche Idee – der Skulptur zugrunde liegt, mit welchen Fragestellungen und Problemen sich der Künstler beschäftigt hat und was es über das Werk und die Ausstellung allgemein zu berichten gibt.

Durch die geschickte Verbindung von Tradition und Moderne schafft es Johannes Wald umstandslos, die Lust am Betrachten des Werks genauso anziehend und lebendig zu halten wie das darüber nachdenken. Er kombiniert stimulierende Materialien – klassische Bildhauerstoffe wie Bronze, Marmor, Gips oder Ton – mit ansprechenden Motiven, die sich z.B. auf die griechische Antike beziehen oder ganz allgemein nach den Grenzen der Bildhauerei fragen. Einige Referenzen sind klar erkennbar – man freut sich instinktiv, wenn man sie enträtseln und richtig zuordnen kann –, andere rätselhafter, komplizierter. Aber allen Werken von Johannes Wald ist eine Sache gemein: Sie legen Zeugnis ab von einer konsequenten Haltung, die von Präzision und Kenntnis, Ernsthaftigkeit und Bescheidenheit sowie Respekt gegenüber dem Material gekennzeichnet ist.

Geste und Gefühl / attempts at forming appropriate finds ist deshalb auch eine schlichte und zurückhaltende sowie sinnliche und ausgewogene Ausstellung, die in behutsamer Relation zur Architektur aufgebaut wurde. Sie lässt Raum, die Umgebung – die historischen Säle, aber auch (durch die hohen Fenster auf der

artistic activity? For it is much more important to ask what concept, what idea the sculpture is based upon, with what questions and problems the artist has engaged, and what there is to be said about the work and the exhibition in general.

By skilfully combining tradition and modernity, Johannes Wald easily manages to keep the pleasure in viewing the work just as appealing and lively as it is to reflect on it. He combines stimulating materials – classic sculptural materials such as bronze, marble, plaster and clay – with engaging motifs, for instance, related to Greek antiquity, or inquiring in general about the limits of sculpting as an art. Some references can be clearly recognized – you instinctively enjoy it when you can decipher them and correctly attribute them –; others are more perplexing, more complicated. But one thing is common to all of Wald's works: they give testimony to a consistent stance that is characterized by precision and knowledge, seriousness and modesty, as well as respect for the material.

Gesture and Feeling/attempts at finding appropriate finds is therefore also a simple and reticent exhibition, as well as a sensuous and well-balanced one, that was built up in a careful relation to the architecture. It leaves room to contemplatively perceive and enjoy the environment – the historic halls, but also (through the high windows on the northern side of the building) the baroque and later English gardens. Johannes Wald prepared the exhibition over half a year with great precision, devotion and sensitivity. He decided in favour of spaces in the so-called Friedrich Wilhelm Bath, the oldest part of the building of the Museum Kurhaus Kleve, that was erected in 1845 and named after the Prussian King, Friedrich Wilhelm IV. It is a hitherto unfamiliar place for temporary exhibitions, and for visitors up to now an unexpected one, since the halls there were newly planned, renovated and converted from 2006 to 2012. Only since 2012 can they be used in today's normal way.

The rooms breathe the spirit of the nineteenth century, when the town was still a spa and a place for fresh-air cures. The nobility and higher-class bourgeoisie strolled through the streets and avenues. In the basement where, later on, be-

Nordseite des Gebäudes) die barocke und spätere englische Gartenanlage – kontemplativ wahrzunehmen und zu genießen. Johannes Wald hat sie über ein halbes Jahr hinweg mit großer Präzision, Hingabe und Einfühlungsvermögen vorbereitet. Er hat sich für Räume im sogenannten Friedrich-Wilhelm-Bad entschieden, dem ältesten Gebäudeteil des Museum Kurhaus Kleve, der 1845 errichtet und nach dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. benannt wurde. Es ist ein bislang unerwarteter Ort für Wechselausstellungen, wurden die dortigen Säle von 2006 bis 2012 neu geplant, renoviert und umgebaut. Erst seit 2012 sind sie in der heute geläufigen Form nutzbar.

Die Räume atmen den Geist des 19. Jahrhunderts, als die Stadt noch der Bade- und Luftkurort Bad Cleve war und Adel und gehobenes Bürgertum durch die Straßen und Alleen flanxierten. Im Untergeschoss, wo sich später, zwischen 1957 und 1964, das Atelier von Joseph Beuys befand, nahmen Badegäste die Trinkkur ein, zwischen vier und achtzehn Gläsern pro Tag. Nach dem Kurprozedere gesellten sie sich dann in das Obergeschoss des Friedrich-Wilhelm-Bades, wo sie sich den Amüsements hingaben. Die prunkvollen Säle versprachen ihnen Ablenkung und Kurzweil durch Billard- und Kartenspiel, Musik und Zigarrenkonsum. Im Mittelsaal lässt sich das Flair der alten Zeiten noch erahnen, die Wände des Saales sind durch zahllose Medaillons gesäumt, die fiktive Ausblicke in die Landschaft zeigen: Panoramen mit Wiesen, Seen und Bäumen. Zu sehen sind Kleve von den Galleien und vom Kleverberg aus, Schloss Chillon am Genfer See, Interlaken an der Aare usw.

Das romantische Ambiente macht sich Johannes Wald zunutze, es hilft ihm, eine Stimmung zu transportieren. Unsere Erwartungshaltung aber durchkreuzt er dadurch, dass er den besagten Mittelsaal für seine Präsentation abdunkelt. Er schließt die Türen, so dass für den Besucher lediglich Schlitze zum Hineinschlüpfen bleiben, und versiegelt die Fenster durch schwarze, leicht lichtdurchlässige Klebefolie. Der harte

tween 1957 and 1964, Joseph Beuys' studio was located, spa guests drank the medicinal waters, from four to eighteen glasses per day. After the cure procedure, they then met in the upper storey of the Friedrich Wilhelm Bath, where they devoted themselves to amusements. The splendid halls promised them diversion and fun through billiards and cards, music and cigar-smoking. In the middle hall the flair of times past can still be inked; the walls of the hall are bordered by countless medallions showing fictitious views out into the landscape: panoramas with meadows, lakes and trees. What is to be seen is Kleve from the Galleien avenues and from Kleverberg, Château de Chillon on Lake Geneva, Interlaken upon Aare, etc.

Johannes Wald took advantage of the romantic ambience; it helps him to transport a mood. He disappoints our expectations by darkening the above-mentioned middle hall for his presentation. He closes the doors so that only slits remain for visitors to slip in through, and seals the windows with black, slightly translucent adhesive foil. He says that the hard contrast of the soft, romantic space in unusual darkness fascinates him. Immediately, the viewer's eye is caught by a marble slab, about 50 x 70 cm, leaning against the wall in one corner of the hall. It is illuminated by an old slide projector standing on the floor in front of it. As a viewer you have to look at it twice before you grasp the work. At first it seems that a hewn sculpture in the classic sense were standing there in space. What is to be seen is the apparently plastic detail of a drapery like those we know of from sculptures of Greek or Roman antiquity. The material, marble, supports the effect and draws its veins over the entire surface. Then, however, you suddenly become aware of the eye's delusion and realize that only the slide projection forms the sculpture with its light and dark patches, for in truth the slab is smoothly polished. Only illusion creates the spatial sculpture, or other hints at it as a detail, and you weave the sculptural remainder in your mind, presumably of a Greek stature, possibly a goddess, with a softly falling garment and braided hair.

Two further works in the exhibition function according to the same principle: a stack of sheets

Gegensatz, den weichen romantischen Raum in ungewohnter Dunkelheit zu sehen, fasziniere ihn, so der Künstler. Sofort in das Auge des Betrachters springt eine ca. 50 x 70 cm messende Marmorplatte, die in der rechten Ecke des Saals an der Wand lehnt. Sie wird von einem alten Diaprojektor, der vor ihr am Boden steht, angestrahlt. Als Besucher muss man zwei Mal hinblicken, bevor man das Werk begreift. Im ersten Augenblick scheint es, als stünde eine im klassischen Sinn behauene Skulptur im Raum. Zu sehen ist der plastisch wirkende Ausschnitt eines Faltenwurfs, wie wir ihn von den Skulpturen aus der griechischen oder römischen Antike her kennen. Das Material Marmor unterstützt den Effekt und zeichnet seine Äderchen über der gesamten Oberfläche ab. Dann aber wird man schlagartig der Trübung des Auges bewusst und realisiert, dass nur die Lichtbildprojektion die Skulptur formt, mit ihren lichten und dunklen Stellen. Denn in Wahrheit ist die Platte glatt poliert. Nur die Illusion schafft die räumliche Skulptur, deutet sie vielmehr in ihrer Ausschnitthaftigkeit an, und der Betrachter spinn im Kopf den skulpturalen Rest – einer griechischen Statue vermutlich, womöglich einer Göttin, mit sanft herabfallendem Kleid und geflochtenem Haar.

Nach dem gleichen Prinzip funktionieren zwei weitere Arbeiten, die in der Ausstellung zu sehen sind: ein Stapel übereinander liegender Blätter und eine alte Tonkiste. Auf den Blättern sind Photovorlagen alter Statuen zu sehen. Nüchtern notiert sind jeweils Herkunft, Material und Datierung. Die Blätter sind durch den Künstler hie und da beschriftet worden und weisen leichte Abnutzungsspuren auf. Sie dienten ihm als Vorlagen, um in der Abgeschiedenheit seines Ateliers Skulpturen aus Ton herzustellen. Johannes Wald versuchte sich als klassischer Bildhauer. Keine seiner Figuren hat jedoch jemals sein Atelier verlassen, das Material landete nach der Vollendung als wieder nutzbarer Klumpen in der Tonkiste. Das Ziel seines Vorgehens ist mitnichten eine Figur im tradierten Sinn, sondern der Aufforderung Winckelmanns nach dem Studium der griechischen Grazie Folge zu leisten.

on top of one another and an old clay box. Photographic models of ancient statues are to be seen on the sheets. They soberly note each provenance, material and date. The sheets have been annotated here and there by the artist and reveal slight traces of wear. They served him as models to make sculptures out of clay in the seclusion of his studio. Johannes Wald was trying himself out as a classical sculptor. None of his figures, however, has ever left the room. After their completion, the material landed back in the clay box as a lump to be used again. The aim of this procedure was in no way to make a figure in the traditional sense, but to follow the call made by Winckelmann to study the Greeks' grace.

Johannes Wald calls these three works *studying the greeks' grace*, a title referring to the book by Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*. Winckelmann is regarded as the founder of modern art history, who was the first one to speak out against solely studying books, calling on scholars to appraise art works in their natural state. Winckelmann claims that the sculptures of antiquity would be particularly suitable for this, which embodied *noble simplicity and quiet grandeur* which he proclaimed against the excessive baroque of his time. Their classic idyllic beauty is universally valid to the present day. Naked (predominantly male) bodies radiate comeliness and heroism; lightly veiled female bodies refinement and gracefulness. The sculptures' surfaces shimmer in marble-white (a real person could never display such faultless skin) and the contrapposto lends them movement, naturalness and appeal through standing leg and free leg.

Kontrapost [Contrapposto], likewise a work to be seen in the exhibition at Kleve, is a work by Johannes Wald possessing performative character. The artist placed himself barefooted in the soft plaster of a pedestal slab in contrapposto and waited until the plaster hardened. In the exhibition is presented nothing other than the pedestal, which then shows merely the footprints in the well-known position.

Greek sculpture, regarded as the most representative ancient art genre, has been enjoying since the eighteenth century a degree of enthu-

Johannes Wald nennt diese drei Arbeiten *studying the greeks' grace* – ein Titel, der sich auf die Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) bezieht. Winckelmann gilt als Begründer der modernen Kunstgeschichte, der sich als erster gegen das reine Bücherstudium ausgesprochen hat und die Gelehrten zur Begutachtung von Kunstwerken in natura aufforderte. Dafür besonders eignen würden sich, so Winckelmann, die Skulpturen der Antike, die, so trug er es gegen den überbordenden Barock in seiner Zeit vor, *edle Einfalt und stille Größe* verkörpern. Ihr klassisches Schönheitsideal ist bis heute allgemein gültig. Nackte (vorwiegend männliche) Körper strahlen Anmut und Heldentum aus, leicht verhüllte weibliche wiederum Raffinesse und Grazie. Die Oberflächen der Skulpturen schimmern Marmorweiß (nie könnte eine reale Person derart makellose Haut aufweisen) und der Kontrapost verleiht ihnen durch Stand- und Spielbein Bewegung, Natürlichkeit und Attraktivität.

Kontrapost, ebenfalls eine Arbeit in der Ausstellung in Kleve, ist ein Werk von Johannes Wald, das performativen Charakter besitzt. Der Künstler selbst hat sich barfuß in den weichen Gips einer Sockelplatte gestellt, im Kontrapost, und hat abgewartet, bis der Gips hart wurde. In der Ausstellung präsentiert wird nichts anderes als der Sockel, der dann lediglich die Fußabdrücke in der bekannten Stellung aufweist.

Die griechische Plastik, die als die repräsentativste antike Kunstgattung gilt, findet seit dem 18. Jahrhundert eine Begeisterung, die ihresgleichen sucht (wozu nicht minder die Schriften Winkelmanns und auch Lessings beigetragen haben). Ihr klassisches Schönheitsideal gehört zur kulturellen Identität des Abendlandes, ihr Wissen zum Allgemeingut europäischer Geschichte. Sich dieser Relevanz bewusst, führt Johannes Wald seine Skulpturen nicht aus, sondern macht sich das kollektive Wissen um sie zunutze. Er zeigt lediglich Fragmente, die dann einen Impuls wecken sollen. Es liegt am Betrachter selbst, den Ansatz, den Wald liefert, zu beenden.



siasm which seeks its equal (to which Winckelmann's writings have contributed no less than Lessing's). Their classical ideal of beauty is part of Western cultural identity, and their knowledge is part of the general knowledge of European history. Aware of this relevance, Johannes Wald does not execute his sculptures, but takes advantage of the collective knowledge about them. He shows merely fragments that are supposed to then awaken an impulse. The viewer's task is to complete the beginning supplied by Wald.

The famous notes by Winckelmann on the torso in Belvedere in Rome are regarded as one of the most well-known ekphrases of our history. Ekphrasis is a literary form in which a work of fine art is described in a particularly vivid, visual way. The same title is borne by a cycle of graphic works by Johannes Wald in which he describes in a mostly matter-of-fact and sober way, occasionally a poetic one, a sculpture which, in contrast to the torso in Belvedere, does not exist in reality. Wald's ekphrasis is printed in traditional hot metal type on hand-made paper and then elaborately framed. The work is reserved and simple; it only opens up for the viewer by reading the text:

Als eine der bekanntesten Ekphrasis unserer Geschichte gilt die berühmte Niederschrift Winckelmanns über den Torso im Belvedere zu Rom. *Ekphrasis* ist eine literarische Form, bei der ein Werk der bildenden Kunst besonders anschaulich und bildlich beschrieben wird. Denselben Titel trägt eine Reihe graphischer Arbeiten von Johannes Wald, in denen er auf zumeist sachliche und nüchterne, zuweilen poetische Weise eine Skulptur beschreibt – die im Gegensatz zum Torso im Belvedere in der Wirklichkeit nicht existiert. Johannes Walds Ekphrasis wird gedruckt, durch traditionellen Bleisatz auf Büttenpapier, und dann aufwendig gerahmt. Das Werk ist zurückhaltend und schlicht, es erschließt sich dem Betrachter erst über das Lesen des Textes:

Ein Block aus Granit; circa 60 cm hoch, 110 cm breit und anderthalb Meter lang. Auf den ersten Blick wirkt er wie ein einfacher aus Stein gehauener Quader. Seine Oberfläche ist grob bearbeitet und von grauweißen Schlieren durchzogen. Seine Flächen sind uneben, die Kanten rund und unstet. Weder seine Form noch seine Lage im Raum sind Aufsehen erregend. Seine Präsenz ist schwach; nahezu still.

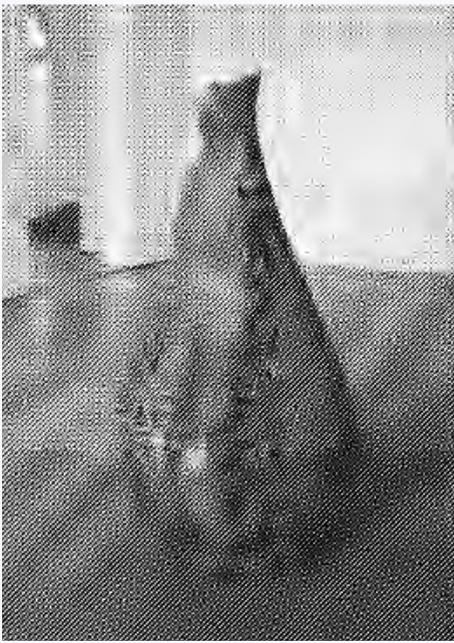
Bei näherem Betrachten zeigt sich jedoch, dass es sich nicht um einen gewöhnlichen gebrochenen Quader handelt. Nach und nach entleert sich der schwere Block aller Attribute eines natürlichen Steins und bringt Eigenheiten zu Tage, die vermuten lassen, dass er von absoluter Künstlichkeit ist.

Leise vibrierend beginnt sich der Stein fast unmerklich vom Grund zu lösen, bis er sanft und schwerelos knapp über dem Boden schwebt. Seine Oberfläche wird seltsam weich und durchlässig. In seiner Nähe beginnt die Luft sich flirrend zu erwärmen und in den Granit zu mischen, bis sich seine Kontur verschwimmend im Umraum verliert.

Es wirkt, als sei in dem Brocken eine bestimmte Schicht des Gesteins freigelegt worden, in der scheinbar unerwartete, die Natur eines Steins verneinende Eigenschaften zu finden sind. Ihm muss all das abgeschlagen worden sein, was lastend und formbestimmend ist, was seiner

vermutlich / presumably
Apollonios, Athen / Athens,
Torso vom Belvedere /
The Belvedere Torso, 200–
50 v. Chr. / B.C.
Marmor / Marble; Höhe /
height 157 cm; Vatikanische
Museen, Rom / Vatican
Museums, Rome

>
ekphrasis, 2011
 Bleisatzdruck auf Bütten-
 papier / Letter press print on
 vat paper; 47 × 35 cm;
 Privatsammlung / Private
 collection



A block of granite, about 60 cm high, 110 cm wide and one-and-a-half metres long. At first glance it seems like a simple block hewn from stone. Its surface is coarsely wrought and laced with grey-white schlieren. Its surfaces are uneven, the edges rounded and non-uniform. Neither its form nor its position in space is unusual. Its presence is weak, almost still.

On closer inspection, however, it becomes apparent that this is not a normal broken block of stone. Gradually, the heavy block rids itself of all attributes of a natural stone and reveals the peculiarities that suggest it to be absolutely artificial.

Slightly vibrating, the stone begins to free itself almost unnoticeably from the ground until it is hovering gently and weightlessly just above it. Its surface becomes strangely soft and permeable. In its proximity, the air starts to warm up shimmeringly and to mix with the granite until it loses its contours in the surrounding space.

It seems as if a definite layer of stone had been exposed in the block in which apparently unexpected properties negating the nature of stone are to be found. It must lose everything that is weighty and determining of form, which could

Umgebung mit Härte entgegentreten und eine klare natürliche Grenze ziehen kann.

Berührt man ihn jedoch, so erstarrt er wieder, knallt lautlos auf Grund und zeigt seine gewohnten Eigenschaften. Er wird wieder zu kaltem Stein. Es wird deutlich, dass derjenige, der ihn schuf, trotz all der groben Kraft, die von Nöten ist, um so einen Block zu bearbeiten, ihm mit unglaublicher Vorsicht und Demut begegnet sein muss. Es scheint fast, als habe er aus Furcht, dem Stein zu nahe zu kommen, sich selbst in die den Quader umgebende Luft gemischt; als habe er, um diese sensible, all den Zauber beflügelnde Schicht freizulegen, den Stein kaum wirklich berührt.

Auch die Arbeit *Ohne Titel* von 2014 in der Ausstellung in Kleve ist daran geistig angelehnt. Sie besteht aus zwei nebeneinander aufgehängten, gerahmten Blättern zu je 47 x 35 cm, die beide eine minimale Botschaft tragen. *Ich atme ein* steht links mittig eingedruckt, *Ich atme aus* rechts. Mehr nicht. Der italienische Arte Povera-Künstler Giuseppe Penone, der ebenfalls eine Reihe von Skulpturen mit dem Titel *Soffio* (Atem / Hauch) geschaffen hat, schreibt in seinen Schriften: *Atem ist die automatische, unwillkürliche Skulptur, die uns der Osmose mit den Dingen am nächsten bringt. Es ist der Vorgang, der die Hülle, die Identität der Haut, aufhebt. Jeder Atemzug folgt als Element, das in einen Körper eindringt, dem Prinzip der Befruchtung; jeder ausgeatmete Hauch bezeugt dies mit seiner Form.* (Giuseppe Penone, *Die Augen umkehren, Schriften 1968 – 2004*, Kleve 2006, S. 101)

Die Ausstellung von Giuseppe Penone 2006 im Museum Kurhaus Kleve war die erste, die Johannes Wald in Kleve gesehen hat. Während Penone noch den Drang hatte, seine Skulpturen gegenständlich auszuführen, enthält uns Johannes Wald in diesem Fall ihre Form vor. Er präsentiert uns eine Leerstelle und nutzt in diesem Fall die Sprache, um den Vorgang des Atmens vor dem Auge des Betrachters zu veranschaulichen.

Johannes Wald nutzt auch den Moment der Unangepasstheit und Überraschung. Er macht

oppose its surroundings with hardness and draw a clear, natural boundary.

If you touch it, however, it becomes rigid again, bumps noiselessly onto the ground and reveals its usual properties. It again becomes cold stone. It becomes apparent that the one who created it, in spite of all the brute force necessary to work such a block, must have encountered it with unbelievable care and humility. It seems almost as if, out of fear of coming too close to the stone, he had mixed himself into the air surrounding the block; as if, in order to expose this sensitive layer inspiring all the magic, he had scarcely really touched the stone.

Also the work *Ohne Titel* [Untitled] from 2014 in the Kleve exhibition is intellectually related. It consists of two adjacent, suspended, framed sheets each 47 by 35 cm, each bearing a minimal message. *I breathe in* is imprinted to the left of centre, and *I breathe out* to the right. Nothing else. The Italian Arte Povera artist, Giuseppe Penone, who likewise has created a cycle of sculptures under the title *Soffio* (breath) writes: *Breath is the automatic, involuntary sculpture that brings us most closely to osmosis with things. It is the process that lifts the shell, the identity of the skin. Each breath follows as an element penetrating into a body that principle of fertilization; each breath breathed out gives testimony to this with its form.* (Giuseppe Penone *Die Augen umkehren, Schriften 1968–2004* [Turning the Eyes: Writings 1968–2004] Kleve 2006, p.101)

The exhibition of Giuseppe Penone's works at the Museum Kurhaus Kleve in 2006 was the first one that Johannes Wald saw in Kleve. Whereas Penone still had the urge to execute his sculptures as objects, in the present case Johannes Wald holds up to us a sculpture's form. He presents us with a blank and here employs language in order to illustrate the process of breathing before the viewer's eye.

Johannes Wald also employs the moment of non-conformity and surprise. He takes advantage of the museum's *genius loci* that was developed by the typographer and designer, Walter Nikkels, who was influenced by Johann Moritz von Nassau-Siegen. This art-loving, humanistically cultivated

sich den *genius loci* des Museums zunutze, der durch den Typographen und Entwerfer Walter Nikkels in Anlehnung an Johann Moritz von Nassau-Siegen entwickelt wurde. Dieser kunstsinige, humanistisch gebildete Fürst wurde im 17. Jahrhundert durch die preußisch-brandenburgische Regierung als Statthalter in Kleve eingesetzt. Aus den Trümmern des 80-jährigen Krieges errichtete er eine blühende Gartenstadt und schuf damit die Voraussetzungen für den Kurbetrieb, der hundert Jahre später einsetzte. Johann Moritz verknüpfte Kunst und Natur miteinander – eine Prämisse, an die sich Nikkels hielt, als er in den 1990er Jahren und von 2008 bis 2012 aus dem alten Bad Clever Kurhaus das moderne, heutige Museum schuf und allerorten Sichtachsen in den Außenraum berücksichtigte.

Nur durch einen Blick nach draußen wahrgenommen werden kann die Arbeit *several attempts at forming an adequate gesture of beauty* von Johannes Wald, die sich im Innenhof des Friedrich-Wilhelm-Bades befindet. Sie besteht aus sieben Abformungen eines echten Arms aus Beton, die großzügig auf den Platten des rund elf mal elf Meter großen Innenhofs verteilt wurden. Das Kunstwerk erblicken kann der Besucher nur durch die Fenster des sogenannten Katharina von Kleve-Saals oder der alten Empfangshalle des Kurhauses. Lediglich der Gast, der Neugierde aufweist und seine Umgebung aufmerksam beobachtet, wird mit der Aussicht auf das ungewöhnliche Kunstwerk belohnt. Die sieben Arme deuten Bewegungen an. Bei einem Arm wird die Hand nach oben angewinkelt, bei einem anderen leicht nach unten, bei einem weiteren berühren die Fingerspitzen sanft den Boden usw. Die Arme und Hände sind schmal und fragil ausgeführt, so, als stammen sie von einem Mädchen oder einer jungen Frau. Ihre Form ist sinnlich und ansprechend, ihre Farbe schmiegt sich homogen an den Untergrund an. Die siebenteilige Arbeit befasst sich mit einem fundamentalen Grundproblem der Bildhauerei, nämlich dem, wie sich durch Skulptur Bewegung und Aktivität veranschaulichen lässt. Ist die Plastik dazu überhaupt imstande?

Es gehört zur Geschichte und Entwicklung der Künste, über die Rangfolge der Gattungen

prince was deployed in the seventeenth century by the Prussian-Brandenburg government as a governor in Kleve. From the rubble of the Eighty Years War he erected a flourishing garden town and created with it the preconditions for spa operations that started one hundred years later. Johann Moritz linked art with nature, a premise to which Nikkels adhered when he created today's modern museum from the old Bad Clever Kurhaus in the 1990s and from 2008 until 2012, everywhere taking into consideration the lines of sight into outdoor space.

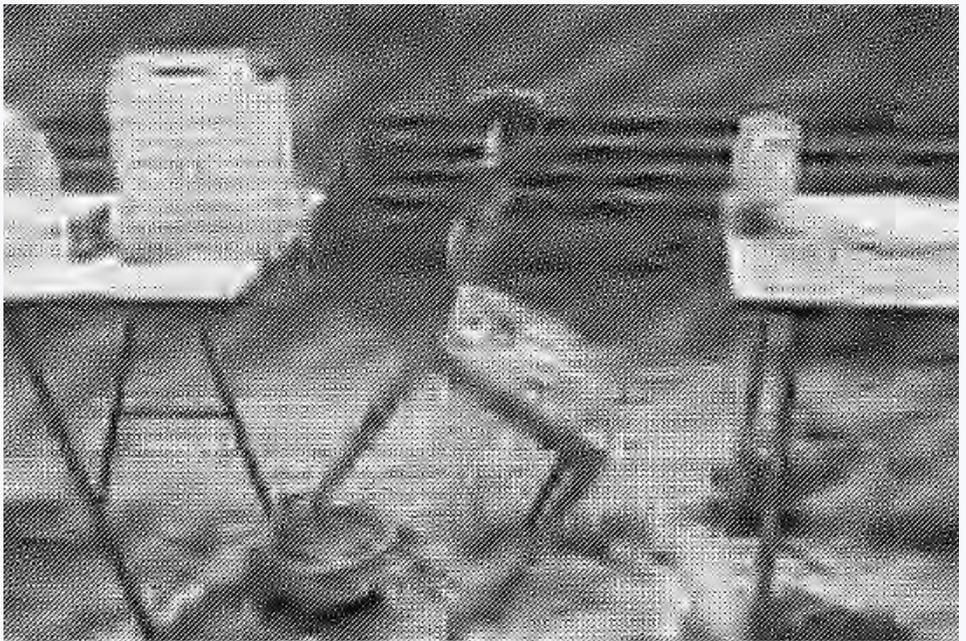
Only by taking a look outside can Johannes Wald's work, *several attempts at forming an adequate gesture of beauty*, be seen, which is located in the inner courtyard of the Friedrich Wilhelm Bath. It consists of seven casts of a real arm in concrete that have been distributed liberally on the plates of the inner courtyard that is about eleven-and-a-half metres large. Viewers can see the art work only through the window of the so-called Katharina von Kleve Hall or the spa-building's old reception hall. Only guests who are curious and observe their surroundings attentively will be rewarded with a view of the unusual art work. The seven arms hint at movements. With one arm, the hand is at an upward angle, with another it is at a slight downward angle; with another one the fingertips gently touch the ground, and so on. The arms and hands are small and fragile, the wrists slender as if they were from a girl or a young woman. Their form is sensuous and appealing; their colour adapts itself homogeneously to the ground beneath. The seven-part work engages with a fundamental problem of sculpture, namely, how through sculpture movement and activity can be shown. Is a sculpture at all able to do that?

It is part of the history and development of the arts to argue about the ranking of the genres. In the Middle Ages a distinction was made between the *Artes liberales* (the 'free' arts) and the *Artes mechanicae* (the so-called 'dirty' arts). In the Modern Age it went so far as the *paragone*, the *contest between the arts*, in which painting and sculpting, especially, came into direct competition with each other. Painting possessed the illusionist abilities and potentialities of imitating nature with the means of perspective and colour. Sculpting,

zu streiten. Im Mittelalter wurde zwischen den *Artes liberales* (den ‚freien‘ Künsten) und den *Artes mechanicae* (den sogenannten ‚schmutzigen‘ Künsten) unterschieden. In der Neuzeit kam es zum *Paragone*, dem *Wettstreit der Künste*, bei dem vor allem Malerei und Bildhauerei in direkte Konkurrenz traten. Die Malerei besaß illusionistische Fähigkeiten und die Möglichkeiten der Nachahmung der Natur mit perspektivischen und koloristischen Mitteln. Die Bildhauerei wies wiederum Materialität, haptische Qualitäten und Mehrdimensionalität auf. Trotz prominenter Vertreter wie da Vinci für die Malerei und Michelangelo für die Skulptur ging daraus kein eindeutiger Gewinner hervor.

Zeitgenössische Künstler von heute würden, um Bewegung anzuzeigen, vermutlich Videos drehen und / oder mechanische Installationen zeigen – wie z.B. Fischli und Weiss in ihrer berühmten Arbeit *Der Lauf der Dinge* (1987), wo ein Bewegungsimpuls den nächsten auslöst und eine eindrucksvolle Kettenreaktion nach sich zieht. Was jedoch macht der klassische Bildhauer, wenn er Bewegung veranschaulichen will? Er nutzt die Wiederholung ein und desselben Motivs, bei Johannes Wald eines Arms. Durch die Wiederholung und sanfte Variation desselben Bildes erzeugt er eine ästhetische Wirkung, die gegenüber dem individuellen Objekt zurücktritt. Jeder einzelne Arm wäre theoretisch austauschbar, wodurch sich die Arbeit unendlich fortsetzen ließe. Durch die gemeinsame Bildregel, nämlich die Bewegung einer Hand nachzuvollziehen, sind die einzelnen Objekte miteinander verbunden. Das Werk ist inhaltlich nur in der Gesamtschau zu erfassen.

Die Arbeit *untitled (several attempts at forming an adequate gesture of beauty)*, die sich wieder im Inneren des Gebäudes befindet, zeigt einen einzelnen Arm aus Bronze. Bei ihm kann das Prinzip der Wiederholung nicht zum Tragen kommen, er soll jedoch dieselbe Botschaft transportieren. Der Arm weist biegsame Gelenke auf und kann hypothetisch in wechselnden Positionen am Boden liegend oder an der Wand hängend gezeigt werden. Der Betrachter kann diese Möglichkeit erkennen, wird sie aber nicht vollzogen sehen.



in turn, displayed materiality, multidimensionality and tactile qualities. Despite prominent representatives such as da Vinci for painting and Michelangelo for sculpture, there was no clear winner.

Today's contemporary artists presumably would make videos and/or mechanical installations to show movement – such as Fischli and Weiss in their famous work, *Der Lauf der Dinge* [The Way Things Go, 1987], in which one kinetic impulse triggers the next, causing an impressive chain reaction. What, however, does the classic sculptor do when he wants to show movement? He employs repetition of one and the same motif, in the case of Johannes Wald, an arm. Through repetition he generates an aesthetic effect that steps back from the individual object. Theoretically, each individual arm could be interchangeable, whereby the work would be continued indefinitely. Through the common image-rule, namely, following the movement of a hand, the individual objects are connected with one another. The work's meaning can only be grasped in an entire view.

The work, *untitled (several attempts at forming an adequate gesture of beauty)*, which is located again inside the building, shows a single

Mit dem Werk *several attempts at forming an adequate gesture of pain* veranschaulicht Johannes Wald nicht Bewegung, sondern Schmerz und Tod. Er wählt dafür eine prominente Referenz und setzt das Wissen darum voraus. Er zeigt zwei Arme aus Gips, einen angewinkelten und einen gestreckten. Der gestreckte Arm packt eine Schlange, die ihn umschlingt. Johannes Wald zeigt, abgegossen von der Gipsformerei der Berliner Museen, den rechten Arm der berühmten Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen, die gemeinhin als Prototyp griechischer Bildhauerkunst gilt. Die marmorne Skulpturengruppe wurde 1506 auf dem Esquilin in Rom gefunden, der rechte Arm des Hohepriesters Laokoon fehlte. Er wurde durch einen Schüler Michelangelos ersetzt, und zwar dem Schönheitsempfinden jener Zeit entsprechend: gestreckt. 1903 tauchte der originale Arm auf, der angewinkelt war und erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch den gestreckten ausgetauscht wurde. Abbildungen mit beiden Armpositionen finden sich zuhauf in Publikationen und im Internet. Die Skulptur mit dem gestreckten Arm weist eine Großzügigkeit auf, eine grö-

arm made of bronze. With it, the principle of repetition cannot be applied, but it is nevertheless supposed to transport the same message. The arm has flexible wrists and hypothetically can be shown in changing positions lying on the ground or hanging on the wall. Viewers can recognize these possibilities, but will not see them carried out.

With the work, *several attempts at forming an adequate gesture of pain*, Johannes Wald illustrates not movement, but pain and death. For this he chooses a prominent reference and presupposes knowledge of it. He shows two arms made of plaster, one at an angle and another stretched out. The outstretched arm is grasping a snake that is wound around it. Johannes Wald shows the right arm of the famous Laocoön group in the Vatican Museums, cast at the casting workshop of the Berlin Museums, which is generally regarded as the prototype for Greek sculptural art. The marble group of sculptures was found in 1506 on the Esquilin in Rome, with the right arm of the high priest, Laocoön, missing. It was replaced by one of Michelangelo's disciples in a way corresponding to the sense of beauty of that time, namely, outstretched. In 1903, the original arm showed up, which was at an angle and only exchanged with the outstretched arm in the second half of the twentieth century. Illustrations with both positions of the arm can be found in plenty in publications and on the internet. The sculpture with the outstretched arm displays a liberality, a greater lightness. The original with the arm at an angle to the head shows, full and tense, a pure struggle to the death to which Apollo's priest, Laocoön, succumbed, together with his sons, when he warned the Trojans about the Greeks' wooden horse and was strangled by the snakes as punishment by the gods. The famous story about their agonizing death helps Johannes Wald to show an emotion, pain, through sculpture. Once again, he presents viewers only with a fragment, a reference with a blank that can only be filled by knowledge about the subject.

Although named in an extremely poetic way, the works *Blässe, Puls und Atem in Bronze gegossen* [Pallidness, Pulse and Breath Cast in Bronze] and *Zeitgeist und Richtung in Aluminium gegossen*

Bere Leichtigkeit. Das Original mit dem zum Kopf hin angewinkelten Arm zeigt, drall und angespannt, puren Todeskampf – dem Apolls Priester Laokoon mit seinen Söhnen erlag, als er die Trojaner vor dem hölzernen Pferd der Griechen warnte und zur Strafe der Götter von Schlangen erwürgt wurde. Die berühmte Geschichte um ihren qualvollen Tod hilft Johannes Wald, eine Emotion – Schmerz – durch Skulptur zu veranschaulichen. Dem Betrachter wiederum präsentiert er erneut nur ein Fragment, einen Hinweis mit einer Leerstelle, die sich allein durch das Wissen um das Sujet füllen lässt.

Obwohl sie äußerst poetisch benannt sind, entziehen sich die Arbeiten *Blässe, Puls und Atem in Bronze gegossen* und *Zeitgeist und Richtung in Aluminium gegossen* einer solch anschaulichen Geschichte. Mit ihnen tauchen wir ganz in das Prozesshafte konzeptueller Kunst ein und erfahren mehr über die Entstehung von Werken der Bildhauerei allgemein. Johannes Wald präsentiert uns zwei seiner Gusskanal-Arbeiten. Im herkömmlichen Sinn sind Gusskanäle Abfallprodukte im Prozess des Bronze gießens. Nachdem von einem Original mithilfe von Silikon und Gips ein Wachs negativ erstellt wurde, dem Guss- und Entlüftungskanäle hinzugefügt wurden, kommt es, überzogen mit feuerfestem Scharmottgips, in den Ofen. Die Gussform wird gebrannt, das Wachs ausgeschmolzen und in den Hohlraum flüssige Bronze eingegossen. Nach ihrem Erkalten wird die Skulptur frei geschlagen und die Gusskanäle meistens abgeseigt. Nicht so bei Johannes Wald, der sie zur eigenständigen Skulptur erhebt. Er zeigt lange Röhren mit einem trichterförmigen Kopf. Sie werden entweder an einer niedrigen Position an der Wand montiert oder – wie in der Ausstellung in Kleve – am Boden abgelegt. Das eigentliche Kunstwerk existiert nur entmaterialisiert, die Gusskanäle funktionieren als Platzverweise, die mit Assoziationen arbeiten.

Bei *my breath cast into an old form (Porträt eines claudischen Prinzen aus Athen)* präsentiert er dem Betrachter schließlich das, was dieser sich bei den reinen Gusskanal-Arbeiten wünscht: eine konkrete Form. Diese ist jedoch

>

language and inconsistency
to be cast in bronze, 2011

Wachs, Stahl / Wax, steel;
80 × 35 × 17 cm; Van Quicken-
borne-Clerinx Collection



sen [Zeitgeist and Direction Cast in Aluminium] withdraw from any such graphically vivid story. With them we dip completely into the processual nature of conceptual art, experiencing more about the making of works of sculpture in general. Johannes Wald presents us with two of his casting-channel works. In the conventional sense, casting-channels are waste products from the process of casting in bronze. After a wax negative has been made of an original with the aid of silicon and plaster, to which casting and ventilation channels have been added, it is put in the oven covered with fireproof fire-clay plaster. The casting form is fired, the wax melted out and liquid bronze poured into the hollow space. After cooling down, the sculpture is smashed free and the casting-channels usually sawn off. This is not the case with Johannes Wald, who elevates them to the status of an independent sculpture. He shows long pipes with a funnel-shaped head. They are either mounted in a low position on the wall, or, as in the exhibition in Kleve, laid on the ground. The art work proper exists only dematerialized; the casting-channels function as placeholders that work with associations.

In the case of *my breath cast into an old form* (*Porträt eines claudischen Prinzen aus Athen*), [portrait of a Claudian prince from Athens] he finally presents viewers with what they wanted from the pure casting-channel works: a concrete form. This, however, is only accidental and borrowed. He shows the head of a classical statue, of the youth with well-proportioned facial features. From his head, the familiar pipe and funnel grow. The liquid bronze was blown in through them. We can't make much of their original circumstance, namely, of a material in a liquid state. Only the form gives us a point of access that can lead us, via the tactile qualities, to the intellectual ones.

And, as always, Johannes Wald shares the creative moment with the viewer.

nur zufällig und geliehen. Er zeigt den Kopf einer klassischen Statue, eines Jünglings mit wohl proportionierten Gesichtszügen. Aus seinem Kopf wachsen das bekannte Rohr und der Trichter. Durch sie eingeblasen wurde die flüssige Bronze. Mit ihrer ursprünglichen Beschaffenheit – nämlich einer Materie im flüssigen Aggregatzustand – können wir nicht viel anfangen. Erst die Form gewährt uns einen Zugang, die uns über die haptischen Qualitäten zu den intellektuellen führen kann.

Und, wie immer, teilt Johannes Wald den schöpferischen Moment mit dem Betrachter.