

KOLUMBA

Artist at Work

Artist at Work

15. September 2024 – 14. August 2025

»Ich spinne mich ganz ein in den großen Wunderkasten, den man die Welt nennt und hole mir die großen Formen herein in meinen eigenen Kasten.« So beschreibt der Maler und Zeichner Walter Ophey 1921 seine Arbeitsweise im ersten Heft der Zeitschrift *Das Junge Rheinland*. Was mag er mit dem »eigenen Kasten« gemeint haben? Seinen Kopf als Ort, an dem alle Wahrnehmung in der Erfahrung von Fühlen und Denken zusammenfließt, oder den Fotoapparat als Box, wenige Jahre vor Erfindung der Kleinbildkamera? Vielleicht meinte er auch jenen Farbkreidekasten, den er nebst einem Zeichenblock meist bei sich trug, um sich – vor dem Motiv sitzend – zeichnend die Welt anzueignen. Denn eine Weltaneignung, die zur Äußerung wird, das ist Kunst in den meisten Fällen, so unterschiedlich die beschrittenen Wege auch sein mögen.

Schon die ersten Beispiele zeigen: Kunst ist Form gewordenes Spiel mit Inhalten. Sie ist Spiel, weil sie es sich leistet, nicht nach vorgegebenen Kriterien zu funktionieren, sondern ihre jeweils eigenen Regeln aufzustellen. Sie ist Form, weil nur über die Form eine Mitteilbarkeit von Inhalten zu erreichen ist. Um Form zu werden, ist sie auf Material angewiesen. Das kann alles sein, was unseren Sinnen zugänglich ist: Stoffe, Sprache, Klänge, Bewegungen, Bilder usw. Doch bedeutet das keineswegs, dass wir Kunst nur über aktive Arbeit und ein im Wortsinn »begreifbares« Objekt definieren können. »Künstler im Westen sind nicht faul und demnach keine Künstler, sondern Produzenten von etwas [...]. Ohne Faulheit keine Kunst« – so die Folgerung von Mladen Stilinović, dessen

Fotoserie *Artist at Work* (Künstler bei der Arbeit) wir als Titel und Auftakt für unsere Ausstellung gewählt haben. Und auch wenn er in seiner Absage an jede Form der Produktion mit dem Klischee des armen Poeten spielt, gibt es offenbar zwischen Hyperaktivität und Müßiggang völlig unterschiedliche künstlerische Arbeitsweisen. Genau davon handelt diese Jahresausstellung.

In einer reduzierten Auswahl stellen wir Werke vor, die das Ergebnis verschiedener Praktiken künstlerischer Arbeit sind. Mal sind es die individuelle Befähigung und der Fleiß im Handwerk, mal kommt ein intellektuelles Konzept zur konsequenten Anwendung; mal ist es die Huldigung des Genies, mal der ironische Umgang mit diesem Topos; mal wäre Kunst ohne die Professionalität undenkbar, mal gründet Virtuosität auf der Inspiration, mal auf befreiendem Dilettantismus; mal ist es die perfekte Komposition, die ein Kunstwerk auszeichnet, mal führt die Intuition dorthin; mal ist es das kostbare Material, dessen Bearbeitung zum Inhalt wird, mal sind es gefundene Reste, die Authentizität vermitteln oder Nachhaltigkeit üben; mal entsteht Kunst individuell, mal bedarf es dafür der Kooperation im Kollektiv. Mit *Artist at Work* geben wir Beispiele für künstlerische Arbeitsprozesse zwischen innovativer Forschung und der Fortschreibung von Traditionen oder Typologien. Jenseits eingeübter Schemata und spiritueller Kontexte sind es oft genug funktionale Gegenstände des Alltags, die für die Kunst eine Referenz bilden. Wir verfolgen die Auseinandersetzung der Künstlerinnen und Künstler mit dieser Dingwelt und überschreiten mit Gebrauchsgegenständen und Entwürfen für Mode und Accessoires die fragwürdige Grenze zur angewandten Kunst.

Artist at Work lässt uns (auch selbstkritisch) nach den Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Kunst fragen, etwa nach den ungleichen Verhältnissen bei der Ausbildung, Förderung und Praxis, die sich auch in der Sammlung von Kolumba abzeichnet, in der weit weniger Künstlerinnen als Künstler vertreten sind. Wie ist es um die sozialen und gesellschaftlichen Kontexte bestellt, unter denen Kunst entsteht? Damit geht es auch um das Atelier als Entstehungsort der Kunst, sofern man nicht mit dem Zeichenblock oder der Videokamera durch die Welt wandert. Was bedeutet es für einen Kunstbegriff jenseits von Zweck und Funktion, dass die notwendigen Ateliernischen in unseren Städten unter dem Druck der Rentabilität verschwinden oder kaum noch finanzierbar sind? Kommt hier zunehmend das Museum als Werkstatt ins Spiel? Oder bietet der Kiosk eine Alternative, wie ihn Valeria Fahrenkrog zum Zweck des Austauschs mit eingeladenen Gästen ein Jahr lang betreiben wird?

Stefan Kraus, Ulrike Surmann, Marc Steinmann,
Barbara von Flüe, Jonas Grahl

Vielleicht ist das mein
Ausgangspunkt –
hier und da ein wenig
Licht, das führt.

Architektur

Peter Zumthor (*1943 Basel; lebt in Haldenstein)

Mitarbeit **Rainer Weitschies** (*1965 Hausach; lebt in Chur)

Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln 1997–2007

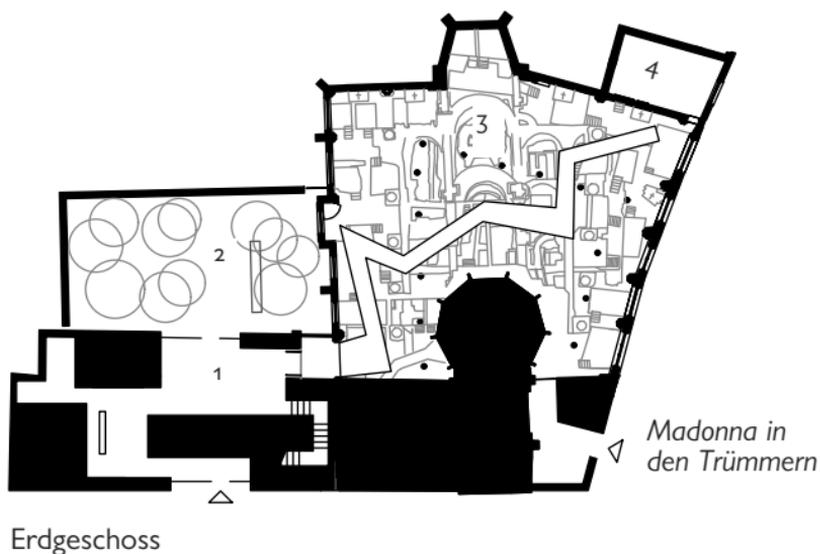
Mit der Absicht, an diesem geschichtlich aufgeladenen Ort einen Museumsneubau zu wagen, verbanden wir Anfang der 1990er Jahre die Vorgabe, dass alles, was von den Vorgängerbauten erhalten war, respektiert werden sollte. Dass sich der 2007 eröffnete Neubau fugenlos aus dem Bestand der spätgotischen Kirchenruine St. Kolumba entwickelt, alles integriert und zu einer neuen Aussage führt, ist das Ergebnis eines lange vorbereiteten Architekturwettbewerbs sowie einer 10jährigen Planungs- und Bauzeit. Die erklärte Absicht »wir bauen einfach weiter« (Peter Zumthor) wurde zum prägenden Merkmal des Ortes, seine Geschichte zum Namen, denn aus St. Kolumba wurde Kolumba. St. Kolumba war die älteste und eine der bedeutendsten Pfarrgemeinden des mittelalterlichen Köln. Patronin ist die hl. Kolumba, die der Legende nach durch einen Bären vor einer Vergewaltigung bewahrt und unter Kaiser Aurelian in Sens enthauptet wurde. Als Christin hatte sie sich geweigert, den Sohn des heidnischen Herrschers zu heiraten. Archäologische Grabungen haben ab 1974 die Reste zahlreicher Vorgängerbauten der um 1500 errichteten fünfschiffigen Kirche ans Licht gebracht. Städtebaulich leistet Kolumba die Wiederherstellung des verlorenen Kerns in einem der ehemals schönsten Viertel der Kölner Innenstadt. In seine Mitte tritt ein stiller Garten an die Stelle des mittelalterlichen Friedhofes. Der größte Raum bildet eine luft- und lichtdurchlässige Membrane. Er birgt die archäologische Grabung, die Kirchenruine und die in ihrer Funktion selbstständige Kapelle.

Koho Mori-Newton (*1951 Katsuyama/Japan; lebt in Tübingen)

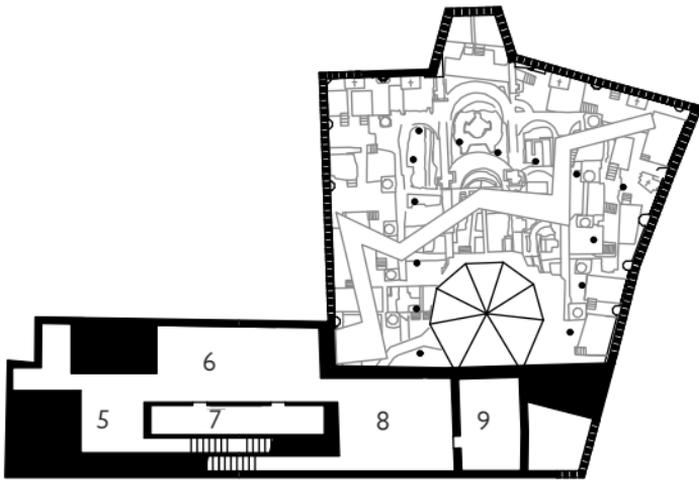
Vorhänge 2007, mit Tusche gefärbte japanische Kimono-Seide

Der japanische Künstler Koho Mori-Newton gestaltete die Vorhänge vor den großen Fenstern in der 2. Etage von Kolumba. Geöffnet oder geschlossen bilden sie einen markanten Gegenpol zu den Lehmputzwänden und geben den Räumen eine private Atmosphäre.

Raumverzeichnis



- | | |
|------------------------|-----------------|
| 1 Foyer | 12 |
| 2 Garten | 13 |
| 3 Ausgrabung / Kapelle | 14 |
| 4 Ehemalige Sakristei | 15 Domblick |
| 5 | 16 Nordkabinett |
| 6 | 17 Nordturm |
| 7 Kabinett | 18 Ostkabinett |
| 8 | 19 Ostturm |
| 9 Armarium | 20 Südkabinett |
| 10 | 21 Südturm |
| 11 | 22 Lesezimmer |



1. Obergeschoss



2. Obergeschoss

Raum 1 Foyer

René Zäch (Solothurn 1946–2023 Biel) **Ohne Titel** 1987, Holz, Acrylfarbe

Eric Hattan (*1955 Wettingen; lebt in Basel und Baulmes)

S culture physique 2002, Video, Ton, 22:29 min., verpackte Möbel von Ikea (Sockel: Sessel POÄNG, Sitzbank: TV Bank LACK)

Eric Hattan ist ein Künstler, der aus dem bereits Vorhandenen schöpft. Was er sieht, animiert ihn, etwas damit zu machen. Gerne agiert er mit dem kleinstmöglichen Eingriff – er verschiebt, verrückt, verlagert, invertiert –, um das Vorgefundene zu bergen und zu inszenieren. Für *S culture physique* hat er in seinem Atelier in Paris eine Kamera aufgestellt, die auf die gegenüberliegende Straßenecke fokussiert. Dort lagern Grünzeug und Sperrmüll. Ein städtischer Angestellter ist damit beschäftigt, den Haufen in seinem Lieferwagen unterzubringen. Dabei arbeitet er nach dem Prinzip von Trial und Error: In einer Mischung aus denkerischer Systematik und spielerischer Improvisation entwickelt er den Ehrgeiz, alles auf einmal mitzunehmen. Wer ist hier der Künstler? Ist es derjenige, der sich draußen auf der Straße körperlich abmüht, oder derjenige, der die Situation im Atelier in eine konzeptuell stringente Videoarbeit überführt und damit nicht nur über die Vergänglichkeit von Konsumgütern, sondern auch über die Unterscheidung zwischen Kunst und Abfall reflektiert? Die Ambivalenz des Werktitels lässt beides zu.

Raum 2 Garten

Hans Josephsohn (Königsberg 1920–2012 Zürich)

Große Liegende abgeschlossen 2000, Messing mit Rohgusspatina

Josephsohn modellierte auf traditionelle Weise in Gips oder Ton und realisierte seine Skulpturen über lange Zeiträume hinweg, bevor sie im besten Fall in Bronze- oder Messing gegossen wurden. Im kargen Atelier saß er inmitten der Gipse, die auf ihre Vollendung warteten, betrachtete sie, schlug Teile davon weg und baute sie unter Verwendung von Fragmenten wieder auf. Man müsse »das Risiko der Niederlage eingehen«, meinte er in Bezug auf seine Arbeitsweise.

Josef Wolf (*1954 Andernach; lebt in Köln) **Ohne Titel** 2007, Tuffstein, 2-teilig

Beim Steinbildhauer Josef Wolf beginnt die künstlerische Arbeit noch vor dem Handwerk mit dem Sehen und Erkennen von Qualitäten. Denn das bloße Material der Tuffsteine ist selbst bereits Körper und Form. Josef Wolf sucht im Chaos die Ordnung und fügt die Volumen zueinander. Im Falle des Gelingens erreicht er damit eine Spannung der Teile untereinander, zum umgebenden Raum, zum Körper des betrachtenden Menschen.

Bethan Huws (*1961 Bangor/Wales; lebt in Berlin und Paris)

The Unicorn (or Hortus Conclusus) (Das Einhorn oder Der verschlossene Garten) 2016–2017, Kupfer, Edelstahl

A Das ist so ein Ort, an dem man erwarten würde, einem Einhorn zu begegnen. **B** Du vielleicht, ich nicht. Pferde mögen keinen Schotter. **A** Einhörner stören sich nicht daran. **C** Ich würde einen Pfau vorziehen. **B** Zu präventiös. Hässliche Füße. Macht zu viel Lärm. Arrogant. Außerdem ist er viel zu beschäftigt damit, den Streitwagen der Juno zu ziehen. **A** Dann vielleicht ein Kolibri? **B** Das ist schon besser, aber leider ist es zu kalt; er würde nicht überleben. **A** Dann eine Libelle? **D** Ich habe Dir doch gesagt, dass wir einen Teich brauchen. **E** Und dann könnten wir einen Schwan und einen Pelikan haben.

Raum 3 Ausgrabung

Ein römisches Haus mit einer im 7. Jahrhundert angebauten Apsis markiert vermutlich den Beginn der Kolumba-Pfarrei. Neben diesem Haus errichtete man im 9. Jahrhundert (?) eine einschiffige Kirche, die bis ins 13. Jahrhundert mehrfach erweitert und schließlich durch eine fünfschiffige Kirche ersetzt wurde. Stiftungen der Familien, die sich in Grüften unterhalb der Kirche bestatten ließen, ermöglichten die Finanzierung des gotischen Neubaus. Die freigelegten Reste zeigen deutlich, dass die älteren Bauten nicht durch vollständige Neubauten ersetzt wurden. Große Teile der alten Substanz wurden um- und weitergebaut. Ganz in diesem Sinne setzte Peter Zumthor das neue Museum auf die gotische Kirchenruine.

Grabungskiste am Ende des Steges: **Bodenfliesen** aus St. Kolumba, Anf. 16. Jh. und Ende 19. Jh. | **Dach- und Hypokaustenziegel** aus der Kolumba-Grabung, 1.–4. Jh.

Die romanischen Bauten (III und IV) hatten teilweise Böden aus wiederverwendeten römischen Heizungs-, Mauer- oder Dachziegeln. Der runde Heizungsziegel verweist mit seinem Stempel *L(egio) XXX V(lpia) V(ictrix)* auf Xanten als Herstellungsort. Die glasierten gotischen Fliesen aus der ehemaligen Wasserfass-Kapelle (heute Verbindung zwischen Grabung und Foyer) bildeten ein Maßwerk-Muster bzw. ein zweites Dekor aus Adlern und Kreisen. Die jüngsten Fliesen sind von Villeroy & Boch aus Mettlach.



römische Wohnbebauung, 1. bis 3. Jh.



spätromisch, 4. Jh. bis Mitte 5. Jh.



Bau I

fränkisch u. a. Apsis an römischem Haus, 7. Jh.



Bau II

karolingische Saalkirche, 9. Jh.



Bau III

dreischiffige romanische Kirche, Mitte 11. Jh.



zwei Umbauphasen, 12. Jh.



Bau IV

vierschiffige spätromanische Kirche, 12. bis 14. Jh.



Bau V

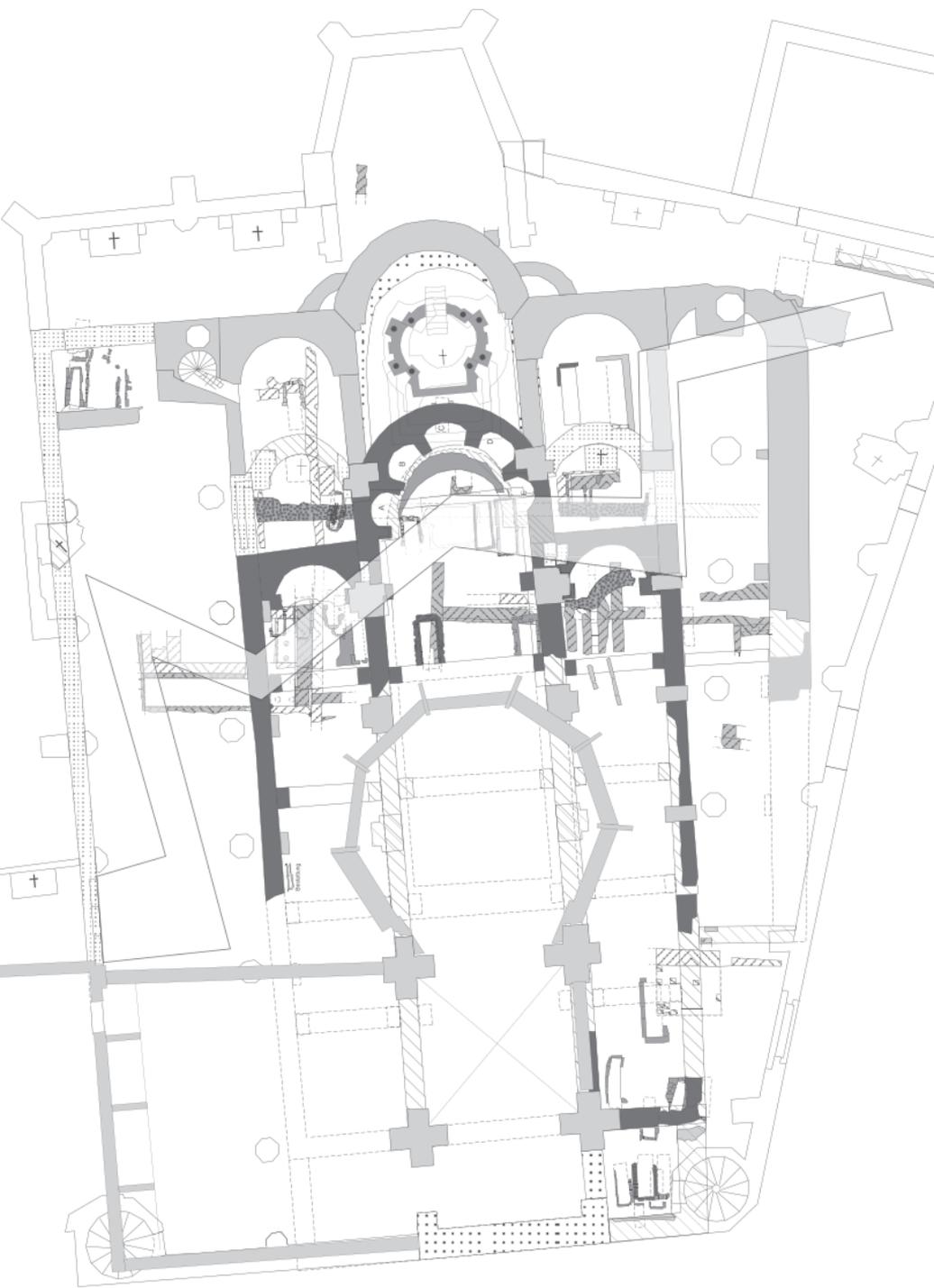
fünfschiffige gotische Kirche, 15. bis 16. Jh.



und jüngere Bauten



erschlossene Mauerzüge



Raum 3 | Raum 4 Ehemalige Sakristei

Gottfried Böhm (Offenbach/Main 1920–2021 Köln)

Kolumba-Kapelle 1949/1956

Ende des Zweiten Weltkriegs war inmitten der Ruine eine spätgotische Muttergottes mit Kind der Zerstörung entgangen und wurde unmittelbar als »Madonna in den Trümmern« verehrt. Oberpfarrer Joseph Geller setzte sich für einen Kapellenneubau ein, der nach dem Entwurf von Gottfried Böhm errichtet, am 6. Januar 1950 geweiht und 1956 um eine Sakramentskapelle erweitert wurde. Zu der qualitätvollen Innenausstattung trugen mit Hildegard Domizlaff, Ludwig Gies, Ewald Mataré, Georg Meistermann sowie dem jungen Rudolf Peer führende Künstler*innen ihrer Zeit bei, zu denen Geller im privaten Kontakt stand.

Bill Fontana (*1947 Cleveland; lebt in San Francisco)

Pigeon Soundings (*Tauben von Kolumba*), 1994/2007, Klanginstallation

Richard Serra (San Francisco 1939–2024 Orient/New York)

The Drowned and the Saved, 1992/1997, Corten-Stahl, massiv, zweiteilig

Die Skulptur *Die Untergegangenen und die Geretteten* entstand 1992 für eine Ausstellung in der ehemaligen Synagoge in Pulheim-Stommeln. Den Titel übernahm Serra von dem Schriftsteller Primo Levi, der 1944 als Jude und Mitglied der italienischen Resistenza verhaftet und nach Auschwitz deportiert wurde. 1993 wurde die Skulptur von Kolumba erworben und am 24. Februar 1997 als ideeller Grundstein für den Neubau des Museums in der ehemaligen Sakristei aufgestellt. Hatte Serra es bis dahin ausgeschlossen, dass seine Werke transloziert werden könnten, so akzeptierte er in diesem Fall die Kontextverschiebung, da der Mahnmalcharakter beibehalten wird: Der Gewölbekeller unter dem heute offenen Raum birgt die Knochenfunde, die man beim Ausräumen der unter der Kirche ausgegrabenen Gräfte erneut zu bestatten hatte.

Treppe | Raum 5

Robert Filliou (Sauve 1926–1987 Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil)

Hand Show 1967, 24 Fotolithografien, Holzbox mit Plexiglasdeckel, Edition SABA-Studio, Villingen (Teilschenkung Edith und Steffen Missmahl)

Auf der Suche nach dem Schlüssel zur Kunst kam Robert Filliou auf die Idee, »den Sinn oder die Bedeutung jedes Teils und jeder Linie der Musterung und Form der Hand eines Künstlers zu erforschen« (R.F.). Zusammen mit dem Fotografen Scott Hyde fotografierte er die Hände von 24 Künstler*innen. Die Serie veröffentlicht er 1967 als Multiple in einer Box mit Plexiglasdeckel. Die Zeichnung auf dem Plexiglas gibt Aufschluss über denkbare Interpretationsmöglichkeiten und lädt dazu ein, das Spezifische einer Künstler*innen-Hand mit Hilfe der 24 Beispiele selbst zu überprüfen.

Konrad Kuyn († 1469 Köln; zugeschrieben) **Vier Gekrönte vom**

Epitaph des Nikolaus von Bueren († 1445), Köln, nach 1445, Baumberger Sandstein mit freigelegter Originalfassung und Resten der Zweitfassung (Restaurierung finanziert von der Renate König-Stiftung)

Die vier Figuren vom Epitaph des Kölner Dombaumeisters Nikolaus von Bueren stellen christliche Steinmetze der Antike dar, die sich geweigert hatten, Götterstatuen herzustellen, und deswegen hingerichtet wurden. Die Märtyrer waren und sind die Patrone der Bauhandwerker. Doch sind sie hier nicht als solche dargestellt, sondern als stolze Mitglieder der akademischen Oberschicht. Zur Errichtung der anspruchsvollen gotischen Architekturen waren nicht nur handwerkliche, sondern auch umfangreiche geometrische und arithmetische Kenntnisse notwendig. Ihre Werkzeuge, die heute zum Teil verloren sind, dienten der Identifizierung ihrer Träger als Steinmetz (Fäustel; verloren), Bildhauer (großer Zirkel; verloren), Polier (Winkeleisen; Lot) und Werkmeister (kleiner Zirkel; verloren; Skizzenbuch). Im Chorbereich des Kölner Domes platziert, wurden die Figuren zu einem Monument für das Selbstbewusstsein der kirchlichen Bauhütten, die sich nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zu Bruderschaften zusammenschlossen. Konrad Kuyn, Nikolaus' Nachfolger und Bildhauer dieser Gruppe, wurde 1459 zum Obermeister

Raum 5

der Hütten nördlich der Mosel ernannt. Die farbliche Fassung des Skulpturenensembles ist für ihre Zeit technisch und künstlerisch besonders fortschrittlich. Sie wurde vermutlich nicht von Kuyn, sondern von darauf spezialisierten Fachleuten ausgeführt.

Mladen Stilinović (Belgrad 1947–2016 Pula) **Umjetnik radi / Artist at Work**, 1978/2014, s/w Fotografien, 8-teilig

»I would prefer not to« (Ich möchte lieber nicht) ist die höfliche Antwort, mit der Bartleby der Schreiber in Hermann Melvilles gleichnamiger Erzählung von 1853 jede Aufforderung zur Arbeit abwendet. Weder Verneinung noch Bejahung, bleibt das freundliche Nicht-Wollen Ausdruck einer radikalen Verweigerung, die jeden Widerspruch zwecklos macht. Mit seinem Nichtstun wurde Bartleby nicht nur zur Ikone der literarischen Moderne, sondern auch zum Agenten einer politischen und ethischen Gegenbewegung zu einer auf Produktivität und Selbstoptimierung setzenden kapitalistischen Gesellschaft. Zu dieser Gegenbewegung ist auch der Autodidakt und Konzeptkünstler Mladen Stilinović zu zählen: Seine 1978 im sozialistischen Zagreb realisierte Aktion *Artist at work* zeigt den Künstler mitten am Tag angezogen im Bett. Sein Plädoyer für das Nichtstun richtet sich gegen das Konzept des Künstlers als Produzent, so wie es zum Beispiel in den 1950er Jahren der im Overall malende Jackson Pollock verkörpert und das im vom Kunstmarkt gesteuerten Westen zur Regel wurde. 15 Jahre später verfasst Stilinović seinen programmatischen Text *The Praise of Laziness* (Lob der Faulheit), in dem er die Langeweile und das Nichtstun zu den zentralen Bedingungen künstlerischer Arbeit erhebt. Das Nichtstun wird zur Geste des Widerstands: Mit ihr wird nicht nur die Trennung von Arbeit und Freizeit aufgehoben, sondern auch der Begriff der Muße abgeschafft. Die Arbeit des Künstlers besteht darin, zweckfreie Räume zu schaffen, sich dem System zu widersetzen und von diesem Standpunkt »außerhalb« trotzdem zur Gesellschaft beizutragen, indem er mögliche Veränderungen initiiert. Gerade weil der Künstler durch Nichtstun ein Werk produziert, das sich verkaufen lässt, macht er aus dem Inneren des Systems heraus dessen Funktionsbedingungen zum Thema.

Knowing about laziness
is not enough,
it must be practiced
and perfected.

Mladen Stilinović, *The Praise of Laziness*, 1993

(Es genügt nicht, etwas über Faulheit zu wissen, sie muss praktiziert und perfektioniert werden.)

Raum 6

Auf dem Boden

Georg Herold (*1947 Jena; lebt in Köln) **Eimer neben Sockel** 1987, Holz, Kunststoff, Farbe (Schenkung Gundel Gelbert und Hans Böhning)

An der Wand

Georg Herold **Das Tafelwerk** 1992, Offsetdruck auf Karton, Köln, Buchhandlung Walther König (Teilschenkung Edith und Steffen Missmahl)

Georg Herolds Kunst ist das Ergebnis einer »manische[n] Suche nach der Perfektion des Imperfekten« (Stephan Berg, 2018). Im gemeinsam mit Fritz W. Heubach realisierten *Tafelwerk* zeichnet er diese Suche mehr oder weniger systematisch nach. Mit insgesamt 28 Tafeln und 597 kommentierten Polaroid-Fotografien von eigenen Werken ist es Arbeitsmittel und Kunst zugleich, vielleicht eine Art Grammatik oder Œuvre-katalog, den der Künstler mit knapp 45 Jahren anlegt. Das System scheint offen und im Fluss – die Polaroids sind mit Kreppband befestigt, jederzeit austauschbar oder sogar ganz zu entfernen. »Was ich gemacht habe, ist jeweils eine Spielart, die von einer gewissen Zeit und einer gewissen Sicht bestimmt ist [...] und das möchte ich mit meiner Arbeit auch verbinden, [...] dass man alles interpretieren kann, und zwar je nachdem, für welches Ereignis man es gerade braucht.« (G.H., 1995) Die Systematisierung scheint mit Titeln wie *Ugly Collection* oder *Figuranten des Symbolischen* traditionell, und auch die Reihung der Fotografien wirkt vertraut: Hatte nicht Aby Warburg 1924 damit begonnen, in seinem *Mnemosyne-Atlas* das Weiterleben der Antike mit Reihungen von Objektfotos nachzuzeichnen? Man spürt den Anspruch, und man spürt den Scharfsinn und die Skepsis, mit der Georg Herold der Methode begegnet. Seine eigene Arbeit nährt sich aus der Kunstgeschichte. Mit Humor, Scharfsinn und Lust an der Provokation zerlegt er deren hehre Ansprüche und idealistische Überbauten, so z. B. auf Tafel 25, wo er Aby Warburg lakonisch kommentiert, indem er ikonische Architekturen der Antike mit Bauklötzchen nachbaut und ihnen Pflanzkübel aus Waschbeton und Reihen von Mülleimern zur

Raum 6

Seite stellt. In der Dekonstruktion zeigt sich seine eigene Methode: Nach der Zeit von Schöpfer und Genie orientiert sich Georg Herold am Gegenentwurf des Bastlers (Bricoleur): Der Bastler arbeitet ohne Plan, tastet sich suchend voran und erprobt am Material und mit seinen Eigenschaften (gerne mit dem sog. Lattus Communis, der herkömmlichen Dachlatte). Kunst zeigt sich hier als banales Handwerk mit banalen Methoden, zu realisieren im wörtlichen Sinne mit Eimer und Sockel, wobei das Gemachtsein nicht versteckt, sondern immer offen gezeigt wird. So arbeitet Georg Herold listig und hintergründig an einer »Soziologie, in die er als Berichterstatter tief verstrickt zu sein scheint« (Rainer Speck).

Anna Blume (Bork 1937–2020 Köln), aus der Reihe:

Die reine Empfindung 1993, Bleistift/Textausdruck auf Papier

Anna Blume hat für *Die reine Empfindung* die abstrakten Formen der klassischen Moderne auf T-Shirts übertragen, sich diese angezogen und zeichnerisch erfasst, wie sich Geometrie und Ordnung durch die Rundungen und Wölbungen des weiblichen Körpers verzerren und letztlich zusammenbrechen. Diesen Bildern der Dekonstruktion stellt sie die »universalistisch-phallokratischen Aussagen« der »Künstlerpriester« gegenüber, sodass sich Bild und Text wie Satz und Gegensatz beleuchten. Als Krönung diente ihr der Ausspruch von Piet Mondrian von 1925 (Nr. 1, Museum am Ostwall, Dortmund): »Das Feminine und Materielle lähmen den spirituellen Ausdruck in den Männlichen Funktionen«. In den insgesamt rund 40 Arbeiten der Serie (wir zeigen 3 davon) dekliniert Anna Blume den Anspruch einer Kunst, die ganz auf die Kondition des Glaubens vertraut, vor den banalen Horizonten realer (weiblicher) Existenz. »Die Zeichnungen mit den Faltungen und Ornamenten sind eine erhebliche Arbeit, geradezu wieder eine Art Sklavenarbeit, die viel zeichnerische Disziplin erfordert. Bernhard Johannes Blume nennt sie »kleine Bleistiftverzweiflungen«. Aber solche Verzweiflung ist doch eine »selbstbestimmte« Kunst.« (A.B., 1996)

Raum 6

Muttergottes im Erker Oberrhein, 2. Hälfte 15. Jh., Tempera und Stuck auf Holz

Die Muttergottes und das Christuskind füllen fast vollständig den Erker aus, in dem sie sich zu befinden scheinen. Fenster öffnen sich zu einer Landschaft in unmittelbarer Umgebung einer Stadt; die Einrichtungsgegenstände verweisen als Symbole auf die Reinheit Mariens und die Ablösung des Alten durch den Neuen Bund.

Ambivalent ist die Fliege am rechten unteren Bildrand: Sie verweist auf eine Künstleranekdote, der zufolge Giotto eine solche Fliege auf einem seiner Gemälde so naturgetreu darstellte, dass sein Lehrer Cimabue versuchte, sie zu verscheuchen. Es geht hier also um den Topos des genialen Künstlers. Natürlich könnte sich hier auch *Beelzebub*, der Herr der Fliegen, eingeschlichen haben.

In der Vitrine

Evangelistenbilder in wechselnden Handschriften:

Mitte September – Mitte Dezember: **Brügger Stundenbuch**

Meister von St.-Omer 421, Brügge, 1475–1480 (Schenkung Renate König) |

Mitte Dezember – Mitte August: **Flämisches Stundenbuch**

Tournai, 1450–1460 (Schenkung Renate König)

Matthäus, Markus, Lukas und Johannes sind die Verfasser der vier kanonischen Evangelien, die das Leben Jesu schildern. Als »Autorenportraits« werden die fiktiven Bildnisse der Evangelisten dem Text häufig vorangestellt, identifiziert durch ihre geflügelten Attribute, die sich aus der Vision von der Erscheinung Gottes zu Beginn des Buches Ezechiel im Alten Testament ableiten: den Menschen, den Löwen, den Stier und den Adler. Mit der Schreibfeder in der Hand gehen die Evangelisten entweder ihrer Tätigkeit nach, prüfen die Qualität ihres Werkzeugs oder lauschen ihrem Attribut, das die himmlische Inspiration verdeutlicht und so dem geschriebenen Wort Autorität verleiht.

Raum 7

Paul Thek (New York 1933–1988 New York) **Modezeichnungen** 1950–1954, Bleistift, Tusche, Pastellkreide und Aquarell auf Papier (Schenkung Helen Thek Orr)

In einem Konvolut früher Arbeiten von Paul Thek fanden sich überraschenderweise auch zahlreiche Modezeichnungen, mit denen er zeitweise seinen Lebensunterhalt bestritt. Mit raschen und präzisen Strichen sowie teilweise flüchtiger Kolorierung fängt Thek viel von dem Lebensgefühl und dem Frauenbild der 50er Jahre in New York ein.

Bettina Gruber (*1947 Minden; lebt in Köln)

Portrait of the Artist as a Young Man 1971/2019, Pigmentdruck auf Büttenpapier

Der Raum vor der Kamera ist Bettina Grubers Bühne für ihre »Selbstportraits«, die Grenzen und Möglichkeiten von Identität in Frage stellen. »Sie spielen mit den Wünschen, dem Können und auch mit dem Nichtkönnen.« (B.G., 2020) Wie so oft ist die Künstlerin auch hier ihr eigenes Modell, bei Bettina Gruber eine Mischung aus radikalem Pragmatismus und Lust an der Verwandlung. In Anlehnung an den gleichnamigen Roman von James Joyce schlüpft sie in die Rolle des jungen Stephen Dedalus und befragt nicht nur ihre Rolle als Frau, sondern vor allem ihre Rolle als Künstlerin. Das Spiel mit der Super-8-Filmkamera wird zur lustvollen Selbstinszenierung, die bei der Wahl der Einzelbilder (gesehen und fotografiert durch die Linse des Vergrößerungsglases) überprüft und geschärft wird.

In der Vitrine

Giampaolo Babetto (*1947 Padua; lebt bei Padua)

Progetto astucci contenitori (Entwürfe für Lippenstift-Hülsen), 2016, Holz, Plexiglas, Silber, Gold

Der bei Padua lebende Künstler zählt seit Jahrzehnten zu den bedeutendsten Goldschmieden seiner Zeit. Er »hat durch alle Phasen seiner goldschmiedischen Entwicklung hindurch den Sinn für Reduktion und Konzentration bewahrt, vergleichsweise wenige

Raum 7

Objekte geschaffen, diese aber immer als Resultate längerer (unsichtbarer) gedanklicher und zeichnerischer Prozesse begriffen.« (Rüdiger Joppien) Bei einem Atelierbesuch konnten wir eine Werk- auswahl für Kolumba treffen, die den Zeichner ebenso berücksichtigt wie den Entwerfer von Architektur, Mobiliar und anderen Objekten des täglichen Gebrauchs. Der variantenreichen Versammlung kleiner Skulpturen ging die Anfrage eines namhaften Kosmetik- Herstellers nach einem Lippenstiftgehäuse voraus, das allerdings nie zur Beauftragung kam. Für Babetto wurde es zum Anlass einer Untersuchung über die Möglichkeiten zylindrischer Körper, die ebenso gut große Skulpturen sein könnten.

Raum 8

Auf dem Sockel

Christus in der Rast Oberrhein, um 1480, Lindenholz mit sichtbarer Grundierung und Resten farbiger Fassung (erworben und restauriert mit Mitteln der Renate König-Stiftung)

Zwar gehört die Szene, in der der gefolterte Christus auf dem Kalvarienberg seine Kreuzigung erwartet, zur Passionsgeschichte, doch wird die Episode in den Evangelien nicht erwähnt. Vielmehr beruht die Entstehung der Bildformel auf der „mystischen“ Frömmigkeit, in der man sich die Einsamkeit, die Kälte, die Nacktheit und die Verzweiflung Christi in den ruhigen Momenten seines Leidenswegs bewusstmachte. Die Quelle für die Einschübe dieser starken Empfindungen in die nüchterne historische Schilderung liegt im Alten Testament, dessen Erzählungen auf Christus bezogen wurden – zum Beispiel die Geschichte von Hiob. Mit einem Rückgriff auf die antike Bildformel für die Melancholie (vgl. auch Auguste Rodin, *Der Denker*, 1880–82) wird dafür ein prägnanter Figurentypus gefunden. Wie der Schnitzer diese Bildfindung meisterte, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts noch ohne direktes Vorbild war, kann man gut nachvollziehen: Parallel verlaufende Konturlinien und kaum merklich verlängerte Gliedmaßen machen das Ringen um die Komposition der allansichtigen Skulptur spürbar.

An der Wand

Andor Weinger (Karancs 1899–1986 New York): #1 **Komposition mit Proportionsfigur** 1923, Bleistift und Aquarell auf Papier | #2 **Raumkomposition mit Grundformen und -farben** 1926/1927, Bleistift und Aquarell, collagierte Papiere auf Papier | #3 **Geometrisch-räumliche Komposition** um 1980, Bleistift, Tempera und Gouache auf Papier | #4 **Räumliche Komposition mit Grundfarben und -formen** 1926/1977, Bleistift, Aquarell und Tempera auf Aquarellkarton (alle Schenkung Eva Weinger)

Als Gründer und Leiter der Bauhaus-Band war Andor Weinger ab 1921 am Bauhaus in Weimar der Mittelpunkt legendärer Feste und prägte maßgeblich die Bühnenwerkstatt von Oskar Schlemmer. 1925 holte ihn Walter Gropius, der langjährige Direktor, zurück ans

Raum 8

neue Bauhaus in Dessau, denn ohne jemals Meister gewesen zu sein, war Weiningen intern ein wirksamer »Vermittler« und extern ein wichtiger Botschafter. Mit dem eine Generation älteren Kandinsky war er befreundet und teilte dessen Theorie einer Korrespondenz der Grundformen und -farben. Neben Herbert Bayer war er derjenige, der die Untersuchung dieser Verhältnisse ins tiefenräumliche erweiterte und zeitlebens komplexe Darstellungsmöglichkeiten dafür gefunden hat. In Kenntnis klassischer Proportionslehren seit der Antike strebte Weiningen nach ausgewogenen, auf den Menschen bezogenen Maßverhältnissen.

In den Tischvitrinen

Andor Weiningen Studien und Skizzen (alle: Schenkung Eva Weiningen): #1 **Raumstudie** mit Grundfarben und -formen, 1925–1926, Bleistift und Aquarell auf Papier | #2 **Raumstudie** mit Grundformen und Körpern, 1926, Bleistift auf Papier | #3 **Studie** zu einem Farbenzylinder, 1955–1965, Blei- und Buntstift, Kugelschreiber auf Papier | #4 **Drei Studien** zu Fläche, Raum und Grundformen, 1926, Bleistift und Aquarell auf Papier | #5 **Stijl-Studien** räumlich, ca. 1923, Bleistift auf Papier | #6 **Studie** mit Proportionsfigur, 1923, Bleistift auf Papier | #7 **Figurinskizzen** für die *Mechanische Bühnenrevue*, ca. 1924, Bleistift und (später) Kugelschreiber auf Transparentpapier | #8 **Studie** mit Kuben, 1960–1965, Blei- und Buntstift auf Papier | #9 **Stijl-Studien** räumlich, ca. 1923, Bleistift auf Papier | #10 **Skizzenblatt** mit geometrischen Studien, ca. 1960, Blei- und Buntstift, Kugelschreiber auf Papier | #11 **Fritz Stark Das Netzhautbild**. Verfahren zur Herstellung des wahren Sehbildes nach dem Grundprinzip des menschlichen Sehens angewandt auf die zeichnerische Konstruktion der Perspektive, Neuss: Selbstverlag, 1928, mit Anmerkungen Andor Weiningers | #12 **Vier Skizzen** Weiningers mit Überlegungen zum Buch von Fritz Stark

Man kann es schaffen,
sich nicht an den Lauf
der Zeit zu halten.

Aber man muss sich
auf jeden Fall
an die Realität halten.

Raum 9

Michael Kalmbach (*1962 Landau in der Pfalz; lebt in Berlin)

Der kleine Pinsel (Menschensuppe) 1993–2002 Gips, Draht, Modelliermasse, Hartfaserplatten, Metall, Kunststoffschnur, Haar |

Michael Kalmbach und **Susanne Walter** (*1966 Frankfurt am Main; lebt in Frankfurt am Main) **Der kleine Pinsel** 1998/2012,

Video, Farbe, Ton, 4:49 min.

Am Anfang stand eine Puppe, die der Bildhauer Michael Kalmbach auf dem Flohmarkt entdeckte. Ihr Körper setzte sich aus zusammensteckbaren Formen zusammen, die den Künstler interessierten – der Beginn einer intensiven Suche im Möglichkeitsraum dieses Spielzeugs. Im Abformen der Körperteile entstanden Negativformen von Positivformen – die ersten Module ähnlich den ersten Atomen im Universum. Es fügten sich biomorphe Formen zusammen. Die Module vergrößerten, verkürzten, verdrehten sich, womit die ursprüngliche Form immer mehr verschleiert wurde. Bald entwickelten sich Figuren, vor allem eine mit langer Nase und kurzer Hose, die sich der »Kleine Pinsel« nennt. Dieser Kosmos erweiterte sich um fremde Formen, die ihren Ursprung in alltäglichen Dingen wie Badewannen oder Glühbirnen hatten. Aus den Werkbereichen *Der kleine Pinsel* und *Menschensuppe* entwickelte sich über die Jahre eine Installation mit nun mehr als 130 Teilen. Im gleichnamigen Animationstrickfilm, der auf einem Märchen des Künstlers beruht und gemeinsam mit Susanne Walter produziert wurde, begann sich der »Kleine Pinsel« als Knetfigur zu bewegen. Aus einer verregneten Landschaft tritt der »Kleine Pinsel« durch eine Höhle in einen Berg. Hier trifft er auf eine phantastische Welt, in der er sich als formbares Wesen immer wieder selbst begegnet. Michael Kalmbach treibt ein selbstreferentielles Spiel mit der Urform, deren formalen Grenzen er sich im Schaffensprozess bewusst unterwirft, sie jedoch immer wieder aufs Neue auf ihr Potential befragt. So stellt er sich in die Tradition der Minimal Art, die mit dem vorproduzierten und bewusst reduzierten Formvokabular arbeitet, kontert diese aber durch Narration.

Raum 10

Susanne Kümpel (*1960 Hannover; lebt in Köln) **BROSCHÉ TAUBE VOGEL** 2020, Acryl, Ölpastellkreide und Faserstift auf Papier | **STILLEBEN MIT WASSERFLASCHE** 2004 | **BRAUT** 2023, Faserstift und Wachskreide auf Papier | **LES COMPAGNONS** 2004 | **MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST** 2000 | **JACOB GERRITS** 2005, alle Acryl und Ölpastellkreide auf Papier | **GRÖNEN HERBSTBLÄTTER** 2023, Wachskreide, Faser- und Bleistift auf Papier

»Lernen von den Alten Meistern« lautet ein altes Lehrprogramm, das besagt, man könne durch das Beobachten und Kopieren herausragender Werke künstlerische Meisterschaft erlangen. Susanne Kümpel brachte sich das Malen autodidaktisch bei und arbeitete lange im *Kunsthaus Kat18* in der Kölner Südstadt. Man könnte sagen, dass sie von den alten Meistern gelernt, sie jedoch zugleich mit großer Freiheit fortgeschrieben hat. So positioniert sich die Künstlerin selbst neben dem Bild der *Muttergottes mit dem Veilchen* von Stefan Lochner (**BROSCHÉ TAUBE VOGEL**) und dokumentiert damit nicht nur ihren Besuch des Gemäldes, sondern stellt uns auch ihre eigene künstlerische Formensprache, die mit bunten Farbfeldern und Texten arbeitet, im Kontext spätmittelalterlicher Malerei vor. Ein üppig gefüllter Tisch mit Obst und Früchten (**STILLEBEN MIT WASSERFLASCHE**) – ein Stillleben von Cézanne – wird um Gartengeräte wie Harken oder Wasserschläuche ergänzt, und in Susanne Kümpels »Kopie« von Jacop Gerritsz. Cuypp's Genrebild *Zwei Kinder mit Lamm* wird ein Detail – die Perlenkette – zum zentralen Motiv, das im Original ebenso unauffällig wie mysteriös erscheint. Neben den Alten Meistern ist die Naturnachahmung ein weiterer traditionsreicher Lehrpfad, den Susanne Kümpel beschreitet. **GRÖNEN HERBSTBLÄTTER** nennt sie ihre Arbeit, in der das Herbstlaub entgegen der Erwartung grün ist, aber zersplittert, fast kristallin erscheint. Was sich über die jahrelange künstlerische Arbeit zu einer eigenen Formensprache entwickelte, löst sich im Spätwerk von Susanne Kümpel in freie Kompositionen auf, die mit ihrer Demenzerkrankung einhergehen.

Es mangelt uns nicht an
Kommunikation,
im Gegenteil, wir haben
zu viel davon. Es fehlt uns
an schöpferischer Kraft.
Es fehlt uns an Widerstand
gegenüber der Gegenwart.

Raum 10

Kreuz aus Erp Rheinland, um 1190, Nussbaum (Corpus, rechter Arm); um 1235, Pappel (linker Arm, Gesicht); um 1483, Tanne (Kreuz)

Diese Skulptur des gekreuzigten Christus ist sehr ungewöhnlich. Die Bekleidung mit Tunika und Manteltuch kommt in der Erzählung vom Tod Christi, wie sie in den Evangelien überliefert ist, nicht vor. Dennoch ist Christus vor allem in byzantinischen Darstellungen der Kreuzigung häufig bekleidet. In der abendländischen Kunst des früheren Mittelalters werden Kruzifixe, die dieser Tradition folgen, häufig mit einer Legende in Verbindung gebracht. Erschüttert vom Tod Jesu, soll einer seiner Jünger namens Nikodemus ein Bild Christi am Kreuz geschnitzt haben. Eine frühe Variante der Legende, die das Bild in Beirut lokalisiert, berichtet davon, dass das Kreuz anfang zu bluten, nachdem es mutwillig beschädigt worden war. Heilig-Blut-Wallfahrten, die sich in Folge der Kreuzzüge mehrfach in Europa etablierten, werden zum Teil ausdrücklich auf das Blut »ex imaginem« (aus dem Bild) zurückgeführt. Es spricht einiges dafür, dass das Erper Kreuz eigentlich aus dem nur 20 km von Erp entfernten Bornheim-Brenig (bei Bonn) kommt, wo eine solche Wallfahrt dokumentiert ist. Durch mehrere Beschädigungen und Überarbeitungen – so wurde zum Beispiel der Kopf ausgetauscht und die Seitenwunde hinzugefügt – erfuhr das Gottesbild eine Aktualisierung: Der lebende und siegreiche Erlöser am Kreuz wurde zu einem leidenden und sterbenden Menschen. Die Figur gewinnt an Dynamik, wenn man den eigenen Standort ein wenig seitlich nach rechts verschiebt. Vermutlich hing der Körper Christi ursprünglich etwas schräger am Kreuz. Veränderungen an der Rückseite und an den Armen lassen darauf schließen.

Raum 11

Terry Fox (Seattle 1943–2008 Köln), **Clutch** 1971, Video, s/w, Ton, 53:42 min.; Kamera: George Bolling

Terry Fox war Konzeptkünstler. Er interessierte sich nicht für die Kunst als Idee, sondern für die Kunst als Erfahrung. Das Medium Video nutzte er als Möglichkeit, performative Aktionen aufzuzeichnen und mit anderen zu teilen. *Clutch* ist dafür ein frühes und prägnantes Beispiel: Aufgezeichnet 1971 in seinem Atelier in der Rose Street in San Francisco zeigt die Arbeit den Künstler, das Gesicht nach unten am Boden liegend. Seine Hände folgen langsam und in Echtzeit dem Licht auf dem Boden seines Ateliers. Von oben in den Raum einfallend bewegt es sich langsam von rechts nach links, bis es schließlich aus dem Geviert des Videobildes hinauswandert. Die Kamera ist nahezu statisch, das Bild ungeschnitten. Der Ton scheint live aufgezeichnet: Zu hören sind sich überlagernde Straßengeräusche sowie ein Plattenspieler, dessen Nadel in einer Rille festhängt. Die Arbeit ist formal und inhaltlich radikal reduziert. *Clutch* (engl. für festhalten, umklammern) zeigt nichts anderes als die verrinnende Zeit, oder in den Worten von Terry Fox, den Verlust.

Hl. Hieronymus von #1 **Albrecht Dürer** (Nürnberg 1471–1528 **Nürnberg**) | #2 **Hans Spinginklee** (Nürnberg um 1490/95–1540 **Nürnberg?**) | #3 **Melchior Lorch** (Flensburg um 1526/27–nach 1583 Kopenhagen) | #4 **Dürer (Schule)/Theodor (?) de Bry** (Lüttich 1528–1598 Frankfurt am Main) | #5 **Antonie Wierix** (Antwerpen um 1552/53–um 1624 Antwerpen) | #6 **Hieronymus Cock** (Antwerpen 1518–1570 Antwerpen) | #7 **Rembrandt Harmensz. van Rijn** (Leiden 1606–1669 Amsterdam) | #8 **Ferdinand Bol** (Dordrecht 1616–1680 Amsterdam); alle: Kupferstich, Radierung oder Holzschnitt (alle: Schenkung Ursula Rolinck)

Der hl. Hieronymus (Stridon 347–420 Bethlehem) gehört zu den sogenannten Kirchenvätern, die in ihren Schriften die Grundlagen der christlichen Kirche definierten. Sein Attribut ist der Löwe, dem er der Legende nach einen Dorn aus der Tatze entfernt hatte. Gestützt auf seine hervorragenden Sprachkenntnisse, übersetzte Hieronymus die hebräische Bibel in die lateinische Sprache. Diese

Raum 11

lateinische Version wurde *Vulgata* (lat. für volkstümlich) genannt und war für mehr als 1000 Jahre der gebräuchliche Standardtext für die Heilige Schrift. Die Darstellungen charakterisieren den Heiligen immer als älteren Mann. Er ist entweder als büßender Einsiedler gezeigt, als Mönch oder als hoher kirchlicher Würdenträger (Bischof oder Kardinal). Ein solches Amt hatte er zwar niemals inne, doch war er für kurze Zeit als Sekretär von Papst Damasus tätig, bevor er sich ins Kloster zurückzog. Meistens sitzt Hieronymus als Gelehrter am Schreibtisch. Sein Studierzimmer wird als »Gehäus« bezeichnet: Es bietet Schutz vor den Störungen durch die Außenwelt und ist daher ideal für das Studium und die kreative Reflexion geeignet. In der Renaissance gehörte ein solches »Studiolo« zur Ausstattung der Adelspaläste. Es nahm häufig die Wunderkammer auf, wo der Hausherr oder auch die Dame des Hauses mittels der Anschauung der Dinge nach Erkenntnis strebte.

Valeria Fahrenkrog (*1980 Asunción/Paraguay; lebt in Köln)

El Kiosco (Der Kiosk), 2021/2024, hergestellt aus recycelten Materialien: Holzlatten, MDF, lackierte Pressspanplatten, Multiplex, Sperrholz, Neonröhre (alle Materialien aus dem Fundus von Kolumba); wechselnde Bücher, Zeitschriften, Poster und Arbeiten auf Papier (alle: Leihgaben der Künstlerin und ihrer Gäste)

El Kiosco entstand in Anlehnung an Kioske aus Santiago de Chile. Als die freie und gedruckte Presse noch vielfältiger war, waren diese funktionalen Architekturen im öffentlichen Stadtraum lebendige Treffpunkte, an denen Zeitungen und Artikel für den täglichen Konsum ausgestellt und erworben sowie Neuigkeiten ausgetauscht wurden. Es waren Orte der flüchtigen Zuneigung, wo drei Sätze gewechselt und die Vorteile von dörflichen Strukturen der Fürsorge in die Großstadt getragen wurden. Diese Momente des Sozialen transferiert Valeria Fahrenkrog in den öffentlichen Raum des Museums. Ihre künstlerische Praxis orientiert sich dabei an Lucius Burckhardts Idee vom »kleinstmöglichen Eingriff«: Im Bauch des Museums findet sie Materialien aus vergangenen Ausstellungen, die sie anpasst, zuschneidet und zu einer temporären Skulptur zusammenfügt. In der Wiederholung interpretiert sie neu. Recycelt

Raum 11

werden dabei nicht nur die Materialien, sondern auch die mit ihnen verbundenen Ideen und Geschichten. Wie seine Vorbilder, ist auch *El Kiosco* ein Ort der Information, des Austauschs und der Zuneigung. Es ist eine Plattform für Aktionen und Gesten, die Valeria Fahrenkrog nicht nur selbst bespielt, sondern auch Anderen zur Verfügung stellt. In regelmäßigen Abständen lädt sie Akteur*innen ein, die – wie sie selbst – ihre Räume anderen Künstler*innen zur Verfügung stellen. Die Bespielung des Kiosks wird sich mit jeder Veranstaltung verändern, sodass Fäden weitergesponnen und Spuren hinterlassen werden. Im besten Fall wird *El Kiosco* zu einer Art solidarischer Skulptur, wo verschiedene Produktions- und Arbeitsweisen vorgestellt und Fragen nach einer ressourcenschonenden künstlerischen Praxis aufgeworfen werden.

Die Veranstaltungen werden auf unserer Homepage sowie im Newsletter angekündigt.

Im Lesezimmer

René Zäch UNGENAU 2022, Metall, Glas, Tonkarton, Kunststoff, Uhrwerk

In Wirklichkeit
gibt es so etwas
wie Kunst gar nicht.
Es gibt nur
Künstler.

Raum 12

Manos Tsangaris (*1956 Düsseldorf; lebt in Berlin und Köln)

Kugelbahn Entwurf I 9.3.1997, Bleistift auf Schreibmaschinenpapier
(Schenkung des Künstlers)

Manos Tsangaris Kugelbahn – Räumlich installative Komposition für eine Person im Zentrum 1997, verschiedene Materialien

Noch am alten Standort des Museums, am Roncalliplatz gegenüber der Dom-Südseite, entstand 1997 die *Kugelbahn*. Ist sie nun Spielzeug oder Versuchsanordnung, kinetische Plastik oder Raumzeichnung, Klangskulptur oder Gesamtkunstwerk? Als »räumlich-installative Komposition« ist sie der Gesichtskreis einer »Person im Zentrum«, die Innen- und Außenperspektive der Situation gleichzeitig erlebt. Die *Kugelbahn* zeigt, »dass die von Tsangaris intendierte ›Vermessung‹ der menschlichen Welt- und Selbstorientierung nicht an Musik, Theater oder Film gebunden ist, sondern sich in jedem Medium realisieren lässt, eben auch installativ.« (Rainer Nonnenmann) Dies geschieht auf analoge Weise, unmittelbar und authentisch. Sie sei eine Low-Tech-Maschine, die zusammengebaut wurde, um »irgendwo bei Klängen zu enden«, so Tsangaris noch während der Bauphase 1997 in einem Gespräch mit Schüler*innen. »Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen«, schrieb Friedrich Schiller 1793 in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung an den dänischen Erbprinzen, seinen Gönner Friedrich Christian von Holstein Augustenburg in Kopenhagen: »Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.«

Frederic Kraul (*2011 Leipzig; lebt in Leipzig) **Ain Labirint** 2017, Filzstift, Linoldruckfarbe und Tusche auf Papier

Entstehung und Gestalt des Bildes sind geprägt durch das in der Druckwerkstatt des Leipziger Buchkindergartens eher zufällig zur Verfügung stehende Material. Ein Stapel von 42 eigentlich einzeln zu bemalenden Blättern regte zu einem einzigen Bild in Überformat an. Erste Ansätze, mit einem Filzstift ein Labyrinth im Zentrum

Raum 11

zu malen, dauerten zu lange. Mit Hilfe von zwei unterschiedlichen, an den beiden Enden eines Besenstiels befestigten Pinseln konnte das auf dem Boden liegende Blatt im Stehen bearbeitet werden. Linoldruckfarben wurden bald zu Gunsten einer flüssigeren Tusche verworfen. Nun konnten deutlich schneller Flächen, große Linien, aber auch zahlreiche Tropfen entstehen. Sechs Tage lang lief Frederic Kraul mit dem häufig geschulterten Malstock immer wieder im Kreis über den Malgrund. Nicht alle Partien sollten verdeckt werden, »denn dann ist es zu viel und dann geht die Schönheit kaputt.« (F.K., 2020) Parallel zum Malprozess entwickelten sich Erzählungen mit Raben (oben), Krebsen (unten) und einer sauren Zitrone im Zentrum des Labyrinthes.

Jeremias Geisselbrunn (Augsburg 1595–1659 Köln) **Muttergottes mit Kind vom Marienaltar in St. Kolumba** Köln, um 1650, Alabaster (1945 zerstört, 1991/92 aus 70 erhaltenen Fragmenten zusammengesetzt und restauriert)

Geisselbrunn war seit 1624 in Köln tätig. Bis zu seinem Tode übernahm er verschiedene Ämter in der Steinmetzzunft und der Stadt. Seine Bildsprache schöpfte aus der italienischen Tradition und der Malerei von Peter Paul Rubens. Im Sinne der Gegenreformation versuchte Geisselbrunn die Menschen durch die Darstellung starker Gefühle zu überzeugen. Dementsprechend betont die um 1650 entstandene Marienfigur die innige Verbindung zwischen Mutter und Kind. Die Skulptur wurde 1677 von Jacob de Grootte der Kirche St. Kolumba gestiftet.

Raum 13 | Raum 14

Auf Sockeln

#1 **Pingsdorfer Muttergottes** Köln (?), um 1170, Weidenholz mit Resten alter Fassung (Dauerleihgabe aus St. Pantaleon, Brühl-Pingsdorf)

#2 **Sedes Sapientiae** Hennegau (Tournai?), 2. Viertel 13. Jh., Pappelholz mit Resten alter Fassung (Schenkung Härle)

#3 **Dattenfelder Muttergottes** Köln, 1. Hälfte 14. Jh., Nussbaumholz mit alter Fassung (Dauerleihgabe aus St. Laurentius, Dattenfeld)

#4 **Muttergottes mit Kind** Köln, 1. Hälfte 14. Jh., Nussbaumholz, Fassung zerstört

#5 **Muttergottes mit Kind** Köln, 1360–1370, Nussbaumholz mit erneuerter Fassung

#6 **Michels'sche Muttergottes** Rheinland, 2. Hälfte 14. Jh., Nussbaumholz (?) mit Resten alter Fassung (Schenkung Härle)

#7 **Muttergottes mit der Traube** Bayern, um 1480, Lindenholz mit Resten alter Fassung (erworben und restauriert mit Mitteln der Renate König-Stiftung)

#8 **Hl. Nikolaus** Köln, um 1320, Nussbaumholz mit originaler Fassung

#9 **Hl. Bischof** Köln, um 1330, Nussbaumholz mit Resten mehrerer Fassungen

Das Bild Mariens als Gottesmutter berührt immer die Frage nach dem gleichzeitigen Mensch- und Gottsein Jesu Christi. Die theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Schwankungen in Richtung des einen oder anderen Pols beeinflussen daher nicht nur das Christus-, sondern auch das Marienbild. Bis zum 12. Jahrhundert stand die Majestät des Gottessohnes im Fokus der Betrachtungen: In statischer Sitzhaltung ist Maria der Thron für das Jesuskind, das gar nicht kindlich wirkt. In der Forschung hat sich für diesen Bildtypus der Begriff *Sedes Sapientiae* (Thron der Weisheit) etabliert. Vermutlich waren die Figuren Mariens in dieser Zeit mobil, das heißt sie wurden nur zu bestimmten Anlässen aufgestellt und verschwanden anschließend wieder in der Schatzkammer. Das änderte sich im Verlauf des 12. Jahrhunderts, als die menschliche Natur

Jesu in den Vordergrund der Überlegungen rückte. Seine Mutter galt als Mittlerin, die sich mit sicherem Erfolg für die Menschen bei ihrem Sohn einsetzen konnte. Ihre Leiderfahrung bei der Passion Christi machte sie zum Ideal der verständigen ZuhörerIn für die vielfältigen MisereIn der Gläubigen, ja sie wurde sogar zur MiterlöserIn erklärt. Die Bilder der Muttergottes sind nun allgegenwärtig. Sie beginnen zu lächeln, sie oder ihr Kind wenden sich den betrachtenden Menschen zu, das Verhältnis von liebevoller Mutter und lebhaftem Kind wird zu einem neuen Thema der Bildfindung. In den Attributen Mariens spiegeln sich ihre zahllosen Ehrentitel wieder: Jungfrau, Himmelskönigin, neue Eva, »Sponsa« (Braut Christi = Kirche), »Immaculata« (jungfräulich Empfangene), um nur einige zu nennen. Die Kölner Werkstätten reagierten im 14. Jahrhundert auf die gestiegene Nachfrage nach Bildern der Muttergottes mit einer Typisierung, die sich geradezu zu einem Kölner Markenzeichen entwickelte. Der Figurenentwurf der lächelnden thronenden Maria mit Kind wurde in vielen Varianten immer wieder neu aufgelegt und auch auf andere thronende Heilige übertragen.

An der Wand

Adalbert Trillhaase (Erfurt 1858–1936 Niederdollendorf)

Adam und Eva um 1923, Öl auf Leinwand

Die Legende will es so: Adalbert Trillhaase soll oft vor den Maserungen seines Sekretärs meditiert haben. Otto Pankok habe ihm geraten, die Bilder nicht nur zu entdecken, sondern eigene zu malen. So fand Trillhaase nicht nur zur Malerei, sondern über Otto Pankok auch in die Künstlergruppe des *Jungen Rheinlands*, wo er als »deutscher Rousseau« im Austausch stand mit Otto Dix, Jankel Adler, Gert Wollheim und Alfred Flechtheim. Für Jean Dubuffet Grund genug, den Autodidakten nicht in seine Anthologie zur *Art Brut* (=rohe Kunst) aufzunehmen (Begründung: zu wenig »unberührt«). Adalbert Trillhaase findet seine Themen in der Bibel. Typisch für seine Zeit, sucht er Inspiration bei künstlerischen Vorbildern nicht nur des Mittelalters sondern auch seiner eigenen Zeit. »Von den Wänden [...] tobten die Bilder der Zeit. Süßblispelnde

Raum 13 | Raum 14

Laurencin, kreischender Max Ernst, ausgekochter Dix, spukhafter Kubin, betende Marien aus alten Kirchen [...], durcheinander, übereinander gepackt zu brodelnden Wänden.« (Otto Pankok, ca. 1930). Trillhaase folgt selten dem biblischen Text und kopiert grundsätzlich nicht. Seine Bilder überraschen durch die Eigenwilligkeit, mit der er die traditionelle Ikonografie interpretiert und thematisch zuspitzt. Ungewöhnlich sind bei *Adam und Eva* die Gesten, mit denen der Künstler der bekannten Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies eine überraschende Wendung verleiht.

Kruzifix Rheinland (?), 2. Hälfte 12. Jh., Elfenbein (erworben mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, der Bundesbeauftragten für die Kultur und die Medien, der Kunststiftung NRW, der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung und weiterer öffentlicher und privater Mäzene)

Die Figur des Gekreuzigten wurde aus Elfenbein gefertigt, einem Material, dessen Oberfläche durch das abschließende Polieren sehr sinnliche Qualitäten entwickelt. Es lädt dazu ein, das Bildwerk mit den Blicken abzutasten. Nach mittelalterlicher Vorstellung ist der Sehstrahl die Verlängerung des Körpers, sodass der Mensch sich mit dem Bild vereint, das er betrachtet. Abgesehen von den Armen, besteht die Figur Christi aus zwei Stücken desselben Elefantenstoßzahns. Die beiden Teile wurden um 180° gegeneinander verdreht und so aneinandergesetzt, dass die Naht hinter dem Wulst des Lendenschurzes verborgen ist. So ergab sich die Neigung des Kopfes und eine Maserung der Oberfläche durch die Wachstumsringe des Zahns, die den Oberkörper zeichnerisch zu modellieren scheint. Allerdings ist nicht sicher, ob dieser Effekt bei der Herstellung schon vorherzusehen war oder erst durch die Verschmutzung der Jahrhunderte ungewollt deutlich geworden ist.

Giampaolo Babetto Vaso (Vase) 2015, Silber, vergoldet |

Vaso 2019, Silber

Die papierdünnen Gefäße, die Giampaolo Babetto in einem zeitaufwendigen handwerklichen Prozess aus einem einzigen Stück Silber treibt, gehören zu seinen Markenzeichen. Es verlangt große Erfahrung und höchste Aufmerksamkeit, die Intensität der Hammerschläge immer wieder an der Dicke des Materials zu orientieren. Dabei spielt der Klang als stetige Resonanz eine nicht zu unterschätzende Rolle. Ein zu harter Schlag könnte Risse oder Löcher produzieren. Meditation und Konzentration bilden bei dieser Tätigkeit eine unauflösliche Einheit. Charakteristisch ist, dass die Spur der Arbeit in der ornamentalen Struktur der Hammerschläge sichtbar bleibt. Die Dinge sollen mit dem Grad des Unperfekten ihre humane Qualität erhalten.

Joseph Marioni (Cincinnati 1943–2024 New York) **Blue Painting** 1999, Acryl auf Leinen auf Spannrahmen (Schenkung des Künstlers)

Die Grundlagen seiner Malerei hat Marioni seit dem Ende der 60er Jahre mit einer Konsequenz weiterentwickelt, die man rückblickend als Konzept auffassen oder mit seinen eigenen Worten als »project« beschreiben könnte. Dabei gewann die Dynamik der Malerei immer mehr die Oberhand gegenüber bewussten Entscheidungen des Künstlers. »Ich stelle mehr und mehr fest, dass das, was ich intellektuell möchte, im Widerspruch zu dem steht, was ich an meinen Gemälden wahrnehme«, meinte Marioni. Die anfänglich opake Monochromie kraftvoller Farbkaskaden ist einer gazeartigen Transparenz der Farblagen gewichen, deren technische Perfektion allein mit minimalen Eingriffen zum Gemälde »beseelt« wird.

Raum 15

Konrad Klapheck (Düsseldorf 1935–2023 Düsseldorf)

Der Wille zur Macht 1959, Öl auf Leinwand

Mit der Absicht, in der Malerei eine »prosaische Supergegenständlichkeit« zu realisieren, hatte sich der Düsseldorfer Maler Konrad Klapheck Mitte der fünfziger Jahre den Maschinen zugewandt, um an ihnen eine Entdeckung zu machen, die sein Werk bestimmen sollte: »Mit Hilfe der Maschine konnte ich Dinge aus mir herausziehen, die mir bis dahin unbekannt waren, sie zwang mich zur Preisgabe meiner geheimsten Wünsche und Gedanken.« Den Gemälden gehen großformatige Zeichnungen voraus, in denen man die fortschreitende Abstraktion und Verwandlung der Formen nachvollziehen kann. Klapheck malt keine Schreibmaschine, er nutzt das Objekt als Katalysator einer Gegenständlichkeit, deren Ästhetik zum Ausdruck einer ganzen Generation oder Epoche werden kann. »Meine Bilder sollen als ein Ganzes aufgefasst werden, als ein Epos, dessen Hauptfiguren nicht vom Menschen, sondern von seinen wichtigsten Gebrauchsgegenständen verkörpert werden. Vielleicht sind diese besser als das Porträt ihrer Erfinder in der Lage, die menschliche Komödie von heute darzustellen.« (K.K., 1966)

René Zäch Ohne Titel 1988, Holz und Kunstharzlack

Der Schweizer Bildhauer René Zäch war ein Konstrukteur unter den Künstlern. Mit der Präzision des ausgebildeten Tiefbautechnikers entwarf er am Reißbrett Objekte, deren minimalistische Ästhetik assoziationsreiche Erinnerungen an alltägliche Gebrauchsgegenstände zulässt. Gleichzeitig entziehen sie sich jeder funktionalen Zuweisung. Sie sind formal reduziert, vom Gebrauch entkleidet, von jeglicher Nutzbarkeit befreit, um grundsätzliche Erfahrungen von Skulptur zu ermöglichen. In der Ambivalenz möglicher Bedeutungsebenen wird die Platzierung der Werke im Ausstellungsraum zu einem ebenso humorvollen wie ernsten Spiel.

Raum 15

Stefan Lochner († 1451 in Köln) **Muttergottes mit dem Veilchen**
Köln, kurz vor 1450, Mischtechnik auf Eichenholz (Dauerleihgabe
des Kölner Priesterseminars)

Stefan Lochners Epitaph für Elisabeth von Reichenstein († um 1485), die Äbtissin des Kölner Cäcilienstiftes, zeigt ein visionäres Ereignis: Die Stifterin kniet vor der übergroßen Madonna mit dem Jesuskind und bittet um Fürsprache. Der Ort des Geschehens ist der Paradiesgarten, auf dessen Wiese Erdbeeren und Veilchen gedeihen. Die Veilchenblüte in der Hand Mariens scheint die Antwort auf Elisabeths Gebet zu sein: Die Blume steht für Demut als Schlüssel zur göttlichen Gnade. Meditative Versenkung ins Gebet ist das Medium für mystische Visionen, die in solchen Bildern konkret werden, um als visueller Anreiz erneut zum Gebet anzuregen. Das Bildprogramm wurde sicherlich zwischen Maler und Auftraggeberin abgesprochen, ebenso wie die Größe und das ungewöhnliche, für gemalte Epitaphe aber mehrfach belegte Format. Locher trug die Farbe in lasierenden Schichten auf, von denen die oberen Lagen bei der Entfernung einer umfassenden Übermalung in der Mitte des 19. Jahrhunderts verloren gingen. Dadurch sind die Farben heute seltsam blass und wenig räumlich. Die Wölbung des Mantelstoffes wirkte ursprünglich sicherlich praller. Der Vorhang im Hintergrund stammt in der aktuellen Form aus der Zeit der Restaurierung. Er dürfte einen mittelalterlichen Stoff aus Pressbrot mit Zinnfolien ersetzen, einer Technik, die in der Entstehungszeit des Bildes gerade neu aufkam und eine realistische Wiedergabe von Textilien in Gemälden ermöglichte. Dieser dem Zeitgeist entsprechende Wunsch nach Realismus wirkte sich auch auf die Darstellung von anderen Dingen aus, wie zum Beispiel die große Brosche des Marienmantels oder die Pflanzen auf der Wiese.

Raum 16

Marcel Odenbach (*1953 in Köln; lebt in Köln und Biriwa/Ghana)
In stillen Teichen lauern Krokodile 2002/2004, Videoinstallation,
Ton, 31:20 min.

»Wenn Gott sich schlafen legt, dann legt er seinen Kopf nach Ruanda.« So lautet – ein altes Sprichwort zitierend – der Beginn dieser »subjektiven Dokumentation über ein Drama in sieben Kapiteln«. Sie thematisiert das fragile Zusammenleben von Tätern und Opfern nach dem Völkermord, dem 1994 innerhalb von nur drei Monaten mehr als 800'000 Tutsi und moderate Hutu zum Opfer fielen. Ein Jahr nach dem Genozid stieß Marcel Odenbach bei Recherchen im Filmarchiv der UNO in New York auf Bild- und Dokumentationsmaterial aus Ruanda, das den Ausgangspunkt der Arbeit bildet. Die rund halbstündige Videoinstallation stellt jedoch nicht die blutige Auseinandersetzung selbst ins Zentrum, sondern zeigt scheinbar alltägliche Szenen, die von einer beeindruckenden Schönheit, Stille und Langsamkeit geprägt sind. Die Darstellung der mörderischen Grausamkeit verlagert der Künstler vor allem in den Bereich der Sprache, indem die Tonspur wiederholt die Hetzpropaganda aus dem Radio wiedergibt, die die Hutu dazu aufforderte, sich der Tutsi zu entledigen. Durch die filmische Montage von öffentlichen und privaten Bildern, von Found Footage (Film- und Fernsehmitschnitten) und selbst produzierten Aufnahmen findet Marcel Odenbach zu einer Erzähltechnik, die das historische Ereignis mit dem subjektiven Empfinden des Individuums verbindet. Durch vielfältige Assoziationen (Passionsgeschichte, Zitate aus Filmen ...) löst er das Geschehen aus seinem konkreten historischen Kontext und sucht nach archetypischen Motiven, die den Menschen in seiner Geschichte prägen und begleiten. Die differenzierte Schnitttechnik, die mit Überblendung und Gegenüberstellung arbeitet, schafft ein assoziatives System sich gegenseitig kommentierender und analysierender Bilder, die die verhandelten Themen in neue Sinnzusammenhänge überführen und damit zur Diskussion stellen. Dabei wird auch das wirksam, was nicht zu sehen ist, indem es sich durch seine offenkundige Abwesenheit ins Bewusstsein des Publikums drängt.

Raum 16

In den Tischvitrinen

Marcel Odenbach: #1 Arbeits- und Recherchematerial zur Videoinstallation *In stillen Teichen lauern Krokodile*, 2002–2004: **Tagebuch** Ruanda, 2003 | **Notizen** zu Publikationen, Archivalien und filmischen Dokumentationen | **Protokolle** zu Videobändern | **Schnittpläne** einzelner Filmkapitel | #2 **Briefmarkenalbum** zusammengestellt ab 1964 von Marcel Odenbach | **Zebraschwanz** 20. Jh. (?), ein Geschenk der belgischen Verwandten von Marcel Odenbach an seinen Großvater Heinrich Nöker | **Marcel Odenbach** (mit Zebraschwanz) mit seiner Mutter und seiner Schwester im Garten seiner Großeltern in Köln-Hahnwald, 1957, s/w Fotografie | **Drei offizielle Bescheinigungen** 2003: Erlaubnis für Marcel Odenbach und Frederik Walker, in Ruanda zu reisen und das Zentralgefängnis Butare zu besuchen. (alle: Schenkung Marcel Odenbach)

Marcel Odenbach befragt mit der Videoarbeit *In stillen Teichen lauern Krokodile* auch seine Rolle als (deutscher) Künstler. Ruanda gehörte bis zum 1. Weltkrieg als Teil Deutsch-Ostafrikas zum Deutschen Kaiserreich, bevor es an Belgien überging. Teile seiner Familie mütterlicherseits waren aus Belgien und lebten bis zur Unabhängigkeit in Belgisch-Kongo, was sich in den Utensilien seiner Kindheit ablesen lässt.

Jannis Kounellis (Piräus 1936–2017 Rom) **Tragedia civile** (Bürgerliche Tragödie), 1975/2007, Rauminstallation

Kounellis verwendet in seinen Arbeiten alltägliche Dinge, die in immer neuen Kontexten zu einer eigenen Bildsprache werden. Er arbeitet mit Versatzstücken des Theaters, wobei nach seinem Verständnis kein klassisches Bühnenbild, sondern ein Bild entsteht. Immer wieder werden Vergangenheit (Tradition) und Gegenwart miteinander verknüpft. Die Utensilien dieses Bildes erzählen von Abwesenheit und Verlust. Die vergoldete Wand erinnert an mittelalterliche Kirchenmosaiken und Hintergründe von Heiligenbildern, doch spiegelt sich darin das eigene Bild, ohne räumlich wirklich fassbar zu sein. Es ergibt sich ein unscharfer Blick über die Grenzen der alltäglich erfahrenen Welt hinaus.

Der moderne Künstler [...] stellt Einakter zusammen, die das Drama auf den Punkt bringen, das zwischen zwei oder mehreren Personen im Konflikt mit anderen,

mit dem Staat entsteht,
der die Gesetze gemäß
gesellschaftlichen
Bedürfnissen verändert.

Raum 17

Leonhard Kern (Forchtenberg 1588–1662 Schwäbisch Hall)

Beweinung Christi 1625–1630, Alabaster

Der Oberkörper Christi ruht im Schoß Maria Jacobis, von wo er herabgleitend nach vorne zu kippen scheint. Dabei dreht er sich in die Frontalansicht und bildet so einen Kontrapunkt zur Profilansicht von Maria Magdalena. Sie beugt sich in einem großen Bogen zum toten Christus hinunter und führt seine schlaffe Hand an ihre Brust. Ihr Gewand ist herabgeglitten und legt so ihre Schulter frei, die reizvoll mit dem männlichen Körper kontrastiert. Ihr offenes Haar und ihre Kleidung charakterisieren die bekehrte Sünderin als ehemalige Prostituierte. Die Differenzierung der Oberfläche und die Herausarbeitung der Kontraste – Mann / Frau, Frontalansicht / Profil – war ein Markenzeichen Leonhard Kerns, der zu seiner Zeit wegen seiner markanten künstlerischen Handschrift und seiner bevorzugten Materialien Alabaster und Elfenbein sehr geschätzt war. Seine Lehr- und Wanderjahre hatten ihn bis nach Italien und Nordafrika geführt, bevor er sich in Schwäbisch Hall niederließ. Von dort aus belieferte er die Kunstkammern an den Fürstenhöfen und in den Häusern der wohlhabenden Bürger Europas.

Terry Fox Site Pendulum 1977/2022, Installation mit Klaviersaite, Bleikugel und Wasserglas

Die Arbeit wird um 13:00 und um 15:00 Uhr in Bewegung gesetzt.

Terry Fox ist nicht nur ein wichtiger Vertreter der US-amerikanischen Konzept- und Performancekunst; seine Arbeit nimmt auch eine Schlüsselstellung in der Klangkunst ein, die sich in den 1980er Jahren in Europa entwickelte. Sein Augenmerk richtete sich nicht auf Kunst als auratisches, in sich abgeschlossenes Ding, sondern er suchte nach Transformation durch Handlung. Dies führte ihn zu Performances, die er mit oder ohne Publikum durchführte und in denen der Moment der (gemeinsamen) Erfahrung zentral war. Er selbst sprach nicht von Performances, sondern von »Situationen« – in seinem Verständnis waren es plastische Arbeiten, in denen er eine konkrete Situation skulptural gestaltete. 1972 war Terry Fox in Europa und besuchte unter anderem Chartres. Auf dem Boden

Raum 17

der Kathedrale entdeckte er ein Mosaik, das ein Labyrinth mit 11 Kreisen darstellt. In den darauffolgenden Jahren wurde ihm dieses Labyrinth zur Metapher für seine physische Existenz und zum gedanklichen Ausgangspunkt für zahlreiche Arbeiten. Die Beziehung zwischen Bewegung und Rhythmus, die er in den Windungen des Labyrinths vorfand, regte ihn auch zur Arbeit mit Pendeln an. *Site Pendulum* wurde zum ersten Mal 1977 in San Francisco aufgeführt.

The highest purpose is to
have no purpose at all.
This puts one in accord
with nature in her manner
of operation.

John Cage: *Silence*, 1971

(Das höchste Ziel ist, überhaupt kein Ziel zu haben.
Das bringt uns in Einklang mit der Natur und ihrer Funktionsweise.)

Raum 18

John Cage und Terry Fox

Kein Künstler des 20. Jahrhunderts hat die Vorstellung von Kunst und Künstler*in so radikal revolutioniert wie John Cage. Indem er das *I Ging* (das chinesische Buch der Wandlungen) und damit den Zufall in seine künstlerische Praxis integriert, verabschiedet er sich von der Idee des Künstlers als genialer Schöpfer. Die Vorstellung von Autorschaft und vom in sich geschlossenen Werk hebt er auf; stattdessen vollzieht und realisiert sich Kunst nach Cage in der Dauer ihrer Betrachtung. Mit dieser Haltung wird er zum wichtigsten Anreger für viele Künstler*innen – darunter auch für Terry Fox, der sein Verständnis von Kunst als »Situation« u. a. auch von John Cage her entwickelt (Cage und Fox sind beide an der amerikanischen Westküste und damit näher an Asien als an Europa aufgewachsen ...).

An der Wand

John Cage (Los Angeles 1912–1992 New York): #1 **Where R = Ryoanji 2R/11** 1990, Bleistift auf handgeschöpftem Japanpapier | #2 **New River Watercolor** 1988, Wasserfarbe auf Papier | #3 **River Rocks and Smoke** #15, 1990, Feuer, Rauch und Wasserfarben auf Papier

Die insgesamt über 150 Blätter umfassende Reihe der *Ryoanji*-Arbeiten entstehen zwischen 1983 und John Cages Tod 1992. Sie sind alle gleich groß und beziehen sich inhaltlich und formal auf den Ryoanji Garten im Zen-Buddhistischen Tempel von Kyoto. Dort liegen 15 Steine in Gruppen von jeweils 3, 5 und 7 Steinen in einer freien Fläche aus geharktem Sand. Auch für *Where R = Ryoanji 2 R/11* benutzt John Cage 15 Steine (R=15). Die Position der Steine auf dem Blatt ergibt sich aus dem *I Ging*, genauso wie die Wahl der Bleistifte (in unserem Fall sind es 11) und die Anzahl der Umrundungen, die Cage vornimmt (2 R = 2 Umrundungen). Die Partitur für *Ryoanji for Double Bass* (Tischvitrine 4) ist ein Jahr nach der ersten Zeichnung entstanden. Während die Partituren von John Cage fast immer einen hohen grafischen Eigenwert haben, erprobt er hier zuerst in der bildenden Kunst, was später zur Musik

Raum 18

werden wird. *New River Watercolor* und *River, Rocks and Smoke* sind in den alle zwei Jahre stattfindenden *Mountain Lake Workshops* in den Appalachen (Virginia) entstanden, wo eingeladene Künstler*innen (neben Cage z. B. auch Mierle Laderman Ukeles oder Ray Kass) mit Studierenden gemeinsam künstlerisch arbeiteten. Angeregt von den glatt geschliffenen Steinen des New River verwendet John Cage 1988 dort erstmals Wasserfarbe. Während er zunächst mit Fasanen- und Hühnerfedern malt, um sich von allem zu befreien, was herkömmlicherweise als Werkzeug für Kunst genutzt wird, greift er für die vierte Serie (aus der unser Blatt stammt) zum Pinsel. Die 15 Steine platziert er am unteren Blattrand, sodass der Eindruck einer Landschaft unter weitem Himmel entsteht. Im zweiten Workshop zieht er sich als Schöpfer noch stärker zurück und überlässt die Arbeit den vier Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft: Die Papiere werden genässt und gemeinschaftlich über ein Feuer gehalten. Was an Pigmenten sichtbar wird, sind Spuren von Rauch, Russ und verbranntem Stroh, dessen hohe Temperatur jegliche Spuren tilgt. Am unteren Bildrand ist ein Kreis aus einem einzigen fließenden Pinselstrich. Er hat die Leichtigkeit japanischer Kalligrafie und repräsentiert das *Ensō* aus dem Zen-Buddhismus: das Alles (das Universum) und die Leere (den Ursprung der Schöpfung). »Wir leben in einer Welt, in der es nicht nur Menschen gibt, sondern auch Dinge, Bäume, Steine, Wasser, alles ist ausdrucksvoll. Ich sehe die Situation als ein komplexes Einander-Durchdringen von Zentren.« (J.C., 1956)

Tischvitrinen 4–5

John Cage: *A Mycological Foray. Variations on Mushrooms*
Los Angeles: Atelier Édition, 2020; Band 1: *A Mycological Foray*, 168 Seiten, gebunden; Band 2: *Mushroom Book*, 1972, 20 Lithografien, 20 Transparentpapiere mit Texten (Reprint) | **Ryoanji. *Version for Double Bass solo with Percussion or Orchestral obbligato***
(Fassung für Kontrabass mit Schlagzeug oder Orchesterbegleitung), 22 gebundene Seiten und 2 Notenblätter, Edition Peters Group, Leipzig/London/New York, 1984 (Print on demand 2024) |

Wild Edible Drawings 1990, 12 handgeschöpfte Papiere mit Blütenblättern, Stängeln, Samen und Pflanzenblättern in einer stoffbezogenen Kassette; Fotokopien mit computergesteuerten *I-Ging*-Tabellen und Listen der Ingredienzen; Farbfotografien (Ausstellungskopien)

John Cage war ein begeisterter Pilzsammler. 1959 hält er die italienischen Fernsehzuschauer*innen in Atem, indem er in der mehrteiligen Quiz-Sendung *Lascia o Raddoppia?* (ungefähr: *Verlassen oder Verdoppeln?*) auch die letzte Frage zu diesem Thema richtig beantwortet. Mit dem Preisgeld von 5 Mill. Lire kauft er sich einen Flügel für sein Haus in Stony Point bei New York. Pilzsammeln war für John Cage mehr als ein Hobby. Es trainiert seine Sensibilität für den Zufall und er nutzt es als ernst zu nehmendes Werkzeug künstlerischer Praxis. »Ideen findet man auf dieselbe Art, wie man wilde Pilze im Wald findet, einfach durch Suchen. Statt sie klar vor Augen zu haben, nähern sie sich als verborgene Dinge.« (J.C., 1972) Pilze sammeln war fester Bestandteil seines Unterrichts an der New School for Social Research in New York. In Zusammenarbeit mit dem Pilzwissenschaftler Alexander H. Smith und der Textilkünstlerin Lois Long setzt er seine Erfahrungen auch künstlerisch um, unter anderem im legendären *Mushroom Book* von 1972, in dem Wissenschaft, Kunst, Poesie und Ökologie zusammenfinden. Im August 1990 realisiert er mit *Wild Edible Drawings* eine Serie aus essbaren Pflanzen, die zu seiner makrobiotischen Ernährung gehören. Gemeinsam mit Freund*innen erntet er in North Carolina 27 saisonale Zutaten (u. a. Maulbeere, Banane, Geißblatt, Hibiskusblüten und -stängel, Ampfer, Klee, Klette, Brennessel, Kermesbeere und Kanonenputzer). Die einzelnen Rezepte der »essbaren Zeichnungen« bestimmt das *I Ging*.

An der Wand

#6 Terry Fox Catch Phrases #7 (aus 27teiliger Serie), 1981–1984, Bleistift und Faserstift auf Papier, Stahl

Während eines Stipendienaufenthaltes 1980/81 in Westberlin hört Terry Fox am Radio Sendungen des US-amerikanischen Militär-Hörfunks (American Forces Network Europe). Dort fallen

Raum 18

Schlagworte (*catch phrases*) wie »relaxation of tension« (Entspannungspolitik), »balance of terror« (Gleichgewicht des Schreckens), »friendly fire« (Eigenbeschuss) oder »soft target« (weiches Ziel). Terry Fox nimmt diese Euphemismen zum Ausgangspunkt für eine Reihe von insgesamt 27 Arbeiten mit dem Titel *Catch Phrases* (entsprechend den 26 Buchstaben des lateinischen Alphabets plus einer Titelzeichnung), die gleichzeitig Zeichnung und Objekt sind. Die Arbeiten sind zwischen 1981 und 1984 in Berlin, Neapel und Minneapolis entstanden. Jedes Blatt ist mit einer quadratischen Rasterung überzogen, in deren Felder Terry Fox von Hand einzelne feine Buchstaben geschrieben hat. Der Leserichtung folgend kann man die Wortpaare und Floskeln entziffern, die der Künstler gehört oder gelesen und in Notizbüchern gesammelt hat. Über diesem Buchstabennetz liegen mit Filzstift gezeichnete Zeichen, Graffiti, gefunden an Hauswänden in Italien. Es sind schnell ausgeführte, politisch aufgeladene Zeichen wie Variationen von Kreuz und Hakenkreuz, von Hammer und Sichel, von Zielscheibe und Dollarzeichen. Darüber liegt ein zweites Zeichen, gefunden und übertragen in geschweißtem Stahl – ästhetisiert und in seiner Dreidimensionalität zum Objekt transformiert. Wir haben es mit drei übereinanderliegenden Erscheinungsweisen von (Bild-)Sprache zu tun: Während die zarte Schrift – wie es der Euphemismus will – eher verbirgt als offenlegt, entfalten die Objekte eine gleichzeitig verführerische wie aggressive Wirkung. Kunst oder Waffe?

Tischvitrinen 7–8

Terry Fox: Materialien zu **Catch Phrases:** Notizbuch | Einzelblätter | s/w Fotografien auf dem Dach und im Atelier am Mariannenplatz in Berlin, 1980/81 (Ausstellungskopien) | Typoskripte | Farb-Fotografien aus dem Atelier in Minneapolis, 1984 | s/w Fotografie mit Terry Fox vor *Catch Phrase #4* (Ausstellungskopie) | Einladungskarte und Inserat zur Ausstellung in der Galerie Ronald Feldman 1984, New York (alle: Leihgabe The Estate of Terry Fox, Köln)

Raum 18

Klangarbeit

Terry Fox Berlino 1988, Stereo, 19 Min.

An der Wand

Terry Fox Berlin Wall Scored for Sound (Berliner Mauer, für den Klang aufgezeichnet), 1982 (aus: *Linkage* 1982/2019, Neuauflage LP Vinyl, Etats-Unis, San Francisco)

Tischvitrinen 9–10

Terry Fox: Zeichnungen zu **Berlin Wall Scored for Sound**, 5 Einzelblätter, 1980/81 | Stadtplan von Berlin, mit Zeichnung (alle: Leihgabe The Estate of Terry Fox, Köln) | **Berlino / Rallentando** 1988, prod. von Het Apollohuis, Eindhoven, LP und Booklet | **Linkage** 1982, hg. vom Kunstmuseum Luzern, LP

Auf dem Dach des Künstlerhauses Bethanien in Berlin-Kreuzberg blickte Terry Fox 1980/81 als DAAD-Stipendiat auf die unmittelbar daneben verlaufende Berliner Mauer. Diese architektonische Struktur zerschnitt Stadtteile, Häuser und Biografien – ein Sinnbild für den Kalten Krieg, der sich zu dieser Zeit in seiner Hochphase befand. Fox entschloss sich, die grafischen Eigenschaften der Mauer als urbane Komposition zu interpretieren und sie als »klangliche Geografie« (aural geography) zu kartografieren. Ähnlich wie John Cage analysiert Terry Fox die vorgefundene Umgebung, hier den Stadtraum, mit musikalischen Mitteln. Vier Eckpunkte auf der Karte definierten die Ausdehnung der Mauer. Daraus entwickelte er eine horizontale Linie. Eingebunden in Notationslinien, gleicht sie einer auf- und abfallenden Tonbewegung. Gleichzeitig »transponierte« er die Länge der Mauer in Zeiteinheiten und die Abschnitte, die sich mal als Geraden, Schwünge, chaotisches Zickzack oder Figuren darstellten, in Formteile. Diese Partitur bespielte er mit Aufnahmen von seinen Aktionen mit Klaviersaiten und von Klängen der Umgebung rund um das Künstlerhaus Bethanien, die von Gewitter, Regen bis zum Lärm der Rotoren von britischen Militärhubschraubern reichen. Zu hören ist eine Komposition, in der sich sonore Klänge mit zittrigen Tremolos und Soundscapes (=Klanglandschaften) abwechseln.

Raum 18

An der Wand

#11 **Alexej von Jawlensky** (Torschok 1864–1941 Wiesbaden)

Große Meditation – Der Mensch ist dunkler als die Nacht 1937,
Öl auf Leinwand

Diese *Große Meditation* zählt zu den letzten Werken des Malers, der drei Jahre vor seinem Tod fast vollständig gelähmt seine künstlerische Arbeit aufgeben musste. Die präzise Reduktion und die entschiedene Pinselführung verraten den Seriencharakter, der Jawlenskys Gesamtwerk auszeichnet. Dem zum Typus stilisierten Liniengerüst eines Gesichtes steht die Differenzierung der Farbwirkung gegenüber. Der Farbauftrag wechselt von lasierenden zu deckenden Partien, die in den Gesichtshälften verschiedene Lichtsituationen schaffen. Als Gegenstand einer nachsinnenden Kontemplation, die in der ständigen Wiederholung die Ausschöpfung künstlerischer Möglichkeiten sucht, blieben die *Meditationen* bis in die Gegenwartskunst hinein vorbildlich. Sie bilden die Brücke zum Verständnis ganz unterschiedlicher Œuvres, die sich darauf beziehen, wie zum Beispiel derjenigen von Josef Albers, Mark Rothko und Agnes Martin. »Sie sind mein Lehrer«, schrieb ihm 1935 voller Verehrung der damals angehende Komponist John Cage, nachdem er eines seiner Bilder (*Meditation* Nr. 160, 1934) erworben hatte: »Jetzt ist es in mir.«

Raum 19

Stefan Wewerka (Magdeburg 1928–2013 Berlin) **Bäume / Stuhl**
1978–80, 1982 und 1986, Bleistift, Buntstift, Tusche, Aquarell,
Deckweiß auf Papier

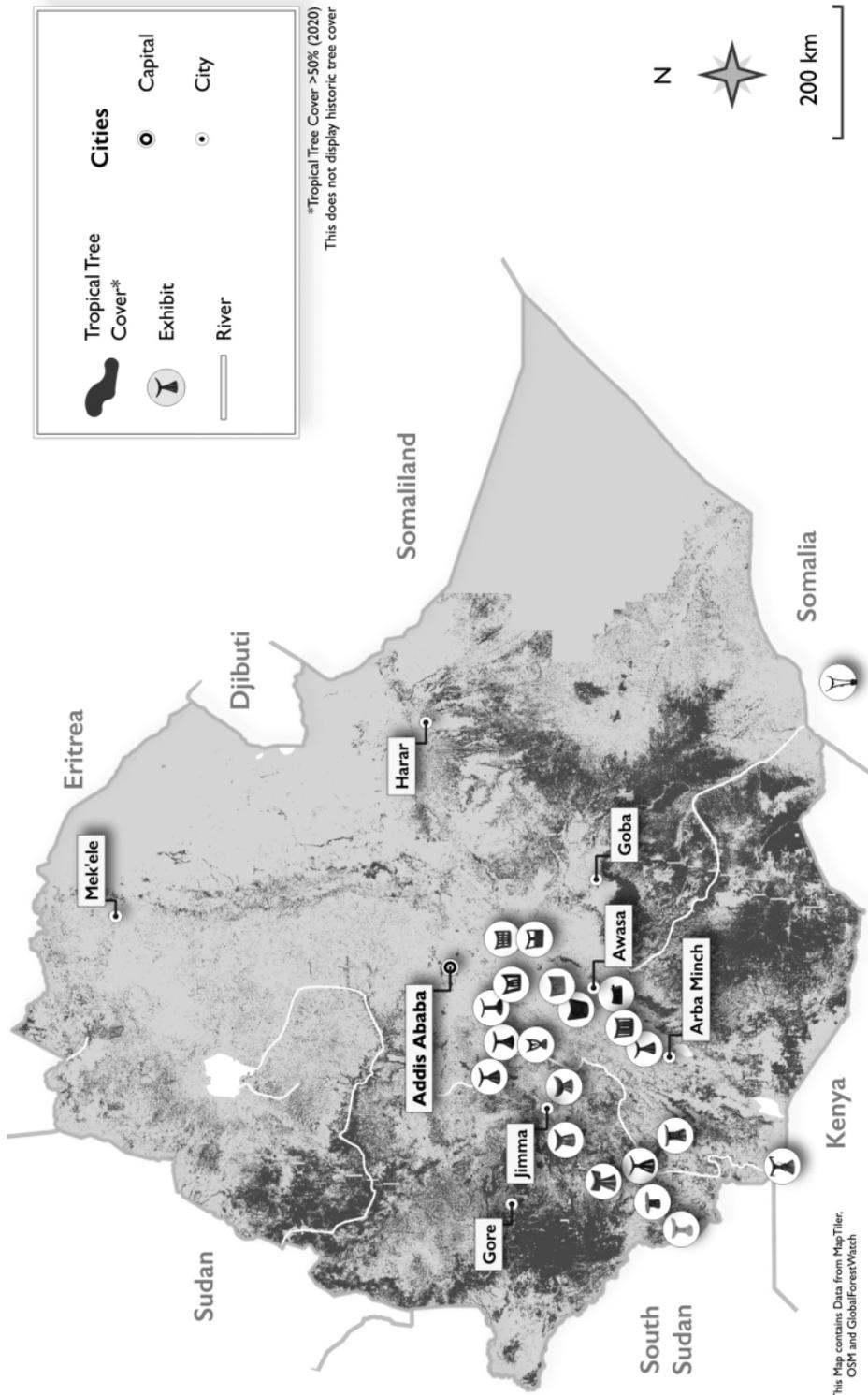
Es ist völlig unmöglich, sich Stefan Wewerka ohne Zeichenstift vorzustellen, den er immer bei sich trug und hervorholte, wenn das Denken anschaulich werden sollte. »Skizzen habe ich immer geliebt und schätze sie auch heute noch, mehr als alles andere. Sie haben alle etwas Gemeinsames: den Prozess des Suchens.« Wewerka war Architekt, Designer, Objektkünstler, Druckgrafiker, Maler und Performer, vor allem aber war er ein Bildhauer, der immer von der Skizze ausging, denn »künstlerische Denkweise und Philosophie können nicht deutlicher werden als in der Zeichnung.« Vermutlich ist es seiner genauen Naturbeobachtung zu verdanken, dass seine Dekonstruktionen in Zeiten beliebiger Postmoderne immer konstruktiv blieben: »Zu Landschaften, Silhouetten, Alleen und Bäumen habe ich ein ausgeprägtes Verhältnis in Verbindung mit baulichen Elementen.« Besonders sichtbar wird dies in den Fällen, wo die Abstraktion einer Baumzeichnung zum Entwurf einer Skulptur wird bzw. nahtlos in die Silhouette eines dekonstruierten Stuhls übergeht. (Zitate aus: *Stefan Wewerka. Nahaufnahme*, Berlin 2010)

21 unbekannte Künstler Nacken- oder Kopfstützen hölzernes oder afrikanisches Kopfkissen=*boraati* (Afaan Oromo), *akičcolong* (Ñaratom), *chákam* (Me'en), *barkumma* (Hadiyya, Hamär, Gurage) und andere, Äthiopien, um 1900 bis 2000er Jahre, hergestellt aus unterschiedlichen Tropenhölzern nordostafrikanischer Provenienz, verschiedene Fette u. a. *Ricinus communis* (Patina), Leder, Sisal- und Baumwollschur (Schenkung Dorothea und Hermann Abrell/ Schenkung der Missionare Oblaten der Makellosen Jungfrau Maria OMI, Afrikasammlung P. Franz Konrad OMI)

Das Gesamtbild: eine Gruppe von außergewöhnlichen Holzobjekten, erworben in Galerien, auf Messen, dem Flohmarkt oder von afrikanischen Kunstagenten. Alle Nackenstützen (oder doch eher Kopfstützen?) entstehen nach einem gleichen Produktionsprinzip, das heißt, aus einem einzelnen Holzblock wird die finale Form

entwickelt. Diese ist dreiteilig und erfordert vorab eine stilistische Entscheidung für die Art der Kopfablage, des Mittelteils und der Standfläche. In Äthiopien gibt es vier Grundtypen, von denen drei in der Installation zu sehen sind: a. die konkave Form (Holzblock), b. durchwirkt, mit vertikalen oder diagonalen Stützen, c. mit einer tragenden Säule und Standfuß, bzw. konischem Standfuß ohne Mittelsäule. Es ist anhand der formalen Kriterien möglich, die Objekte in ein regionales »cultural mapping« zu verorten. Das Ausstellungsdisplay orientiert sich an den vermuteten Herstellungs-orten und wird sich mit neuen Erkenntnissen im Laufe des Jahres möglicherweise verändern.

Das Individuum: Jedes hölzerne Kopfkissen ist ein Unikat, es zeigt etwas von dem hohen Anspruch der Menschen, einen standardisierten Gebrauchsgegenstand gestaltend zu personalisieren. Wer sind diese Personen, die jeden Tag ihren Kopf auf dieses markante Artefakt betten? Welche lokale Prämisse, welcher praktische Aspekt oder welcher soziale Status determiniert das Design, die Auswahl des Holzes, die privilegierte Verwendung? Die Dechiffrierung der individuellen Geschichten der Nackenstützen steht noch am Anfang. Forschende aus Äthiopien, den Niederlanden und Deutschland werden sich diesem Sammlungskonvolut während des Ausstellungsjahres fragend annähern und damit die Transformation eines Kunstwerkes zu einem Informationsträger – einen ersten Schritt zur Rekonstruktion einer Objektbiografie – initiieren.



Finde alles – suche nichts

**Monika Bartholomé *Finde alles – suche nichts*,
Ausstellung in Oldenburg 2017**

Raum 20

Auf dem Boden

Norbert Prangenberg (Köln 1949–2012 Krefeld) **Figur** 1996,
Ton, gebrannt und glasiert

An der Wand

Norbert Prangenberg Ohne Titel (Werkzeichnungen), o. J.,
Pastellkreide auf Transparent- und Kraftpapier (Schenkung
Nils Dietrich)

Bereits mehrfach konnten wir Norbert Prangenberg mit Werken aus unserer Sammlung vorstellen, die allein schon aufgrund Farbenfreude, sinnlichen Haptik und schieren Größe beeindrucken. Dabei könnte man leicht übersehen, dass eine Goldschmiedelehre in Köln (C. Kessler) und Düsseldorf (F. Becker) eine erste Grundlage seiner Arbeit schuf, die er vermutlich nie ganz verlassen hat. In den siebziger Jahren arbeitete Prangenberg als Designer für die Glashüttenwerke *Peill+Putzler* in Düren und *Süßmuth* in Immenhausen. Die Entwurfszeichnung war ihm ein völlig selbstverständliches Mittel der Formfindung. Dank der Schenkung aller 55 originalgroßen Werkzeichnungen seiner einzigartigen Keramiken können wir diesen Aspekt nun vertiefen. In frei geführten Linien nähert er sich der Form an, bevor diese mit Hilfe der Handwerker einer hochspezialisierten Werkstatt als Skulptur realisiert werden.

Walter Ophay (Eupen 1882–1930 Düsseldorf): **Frauen auf dem Felde** um 1920 (erworben mit Unterstützung des Kunsthauses Lempertz) | **Ebene** (?), um 1923 | **Landschaft mit Flusslauf** (Sauerland?), um 1923 | **Kirche in Oberammergau** um 1927, alle Farbkreide auf Papier

Das immense zeichnerische Werk, mit dem sich Walter Ophay einspinnt »in den großen Wunderkasten, den man die Welt nennt«, ist nicht nur im rheinischen Expressionismus ohne Parallele. Die von ihm ab spätestens 1914 ausgebildete Technik der Farbkreide-Zeichnung, die seiner Ansicht nach »ebenso wenig expressionistisch, noch impressionistisch, noch sachlich« ist, erlaubt ihm malerische Möglichkeiten in einem von der Malerei unabhängigen Medium.

Raum 20

Denn die anfänglich mit dem Pinsel, später ausschließlich mit der Hand zu einer Seite hin verwischte Linie bildet Fläche und Raum. Ophrey gelingt mit der Schnelligkeit des Fotografen und mit der Sicherheit des Zeichners eine ebenso spontane wie gültige Übersetzung von Wirklichkeit vor dem Motiv.

Monika Bartholomé (*1950 Neukirchen-Vluyn; lebt in Köln):
5 Blätter **Ohne Titel** 1993–2003, alle Tempera oder Tusche auf Papier

Diese Zeichnungen orientieren sich weder daran, im Sinne einer Vorzeichnung etwas zu entwerfen, noch daran, etwas abzubilden. Sie entfernen sich vom Zweck, machen sich selbstständig. Mit spielerischer Phantasie betreibt Monika Bartholomé die Umkehrung jeder vorgegebenen Ordnung der Dinge und verwandelt unsere spontanen Assoziationen schon im nächsten Moment zu etwas Anderem. Sie zeichnet nicht, was sie weiß, und auch nicht, was sie will. Ihre Zeichnungen folgen der Hand. Sie entstehen in einem Zustand des Abschweifens, einem intensiven Moment der Konzentration und Leere, noch vor dem Denken; präziser formuliert: Das Denken findet in diesen Zeichnungen selbst statt, es wird darin aufgeschrieben.

Raum 21

Inge Schmidt (*1944 Bonn; lebt in Köln) **An der Wand** 2003–2022, 18-teilige Wandarbeit, Holz, Rollenwellpappe, Schnur, Draht, Metallstreifen, Gips, Tannenzapfen, tlw. hell gefasst (Schenkung der Künstlerin)

Wenn die Bildhauerin Inge Schmidt ihre kleinen Plastiken als »Winzlinge, die miteinander flüstern« bezeichnet, deutet dies auf einen spielerischen, aber auch tief verbundenen Umgang mit ihrem Werk hin. Ganz im Sinne des englischen Verbs *to put* (=setzen, stellen, legen) untersucht die Künstlerin die Möglichkeiten der Platzierung von Objekten im Raum. Sie können wie beiläufig an der Wand lehnen oder auf schmalen Konsolen hängen oder stehen. In ihrer Arbeit nutzt sie Materialien aus der modernen Welt, die auf den ersten Blick alltäglich und anonym wirken mögen. Einfache Rollenwellpappe, billiges Holz oder Fundstücke von der Straße werden oft als wertlose Baustoffe oder gar Abfall betrachtet. Doch Inge Schmidt »zähmt« diese Materialien, sodass sie wie beseelt erscheinen. Durch Kleben, Binden, Rollen, Schichten oder Falten formt sie fragile Körper, die zwischen Konstruktion und Zerbrechlichkeit mäandern. Der Bezug zum Menschen spiegelt sich auch in den Werkgruppenbezeichnungen wider: *Winzlinge*, *bodengebunden*, *geduckt* und *körperhohe Arbeiten* stehen für Verhältnisgrößen, die sowohl die Betrachterin als auch die Intimsphäre der plastischen Stücke berücksichtigt. In ihrer Videoarbeit *3.53*, deren Titel auf die Dauer der gezeigten Handlung verweist, überträgt sie ihre radikal einfache Arbeitsweise ins bewegte Bild: Die Künstlerin tritt in eine Ecke ihres Ateliers, wo sich ein Hocker und Holzplatten befinden; nach und nach baut sie eine labile Architektur auf, die schließlich zu einem hüttenähnlichen Versteck wird.

Inge Schmidt 3.53 1997, Video, Farbe, ohne Ton, 3:53 min.

Inge Schmidt Dunkle Stele um 2007, Holzreste, geheftet | **Aufrechte** 2013, Holz und Schnur | **Stele mit verdicktem Fuß** um 2002, Holz und Ton, weiß und schwarz gefasst | **Hohes Standstück** 2004, Holz, weiß gefasst | **Stele mit Schlitzfuß** um 2009, Holz

August Macke (Meschede 1887–1914 bei Perthes-lès-Hurlus)

Heiliger Georg 1912, Öl auf Leinwand

Mit einer in den Gemälden von August Macke seltenen Offenheit und malerischen Spontaneität bleiben weite Partien der Leinwand sichtbar und tragen zu einer Bildräumlichkeit bei, die in Kandinskys abstrakten Gemälden ihre Entsprechung findet. Selten hat sich das Bewusstsein einer europäischen Avantgarde so deutlich in der Kunst niedergeschlagen wie im Jahr 1912. Hier treffen sich formale Lösungen kubistischer, futuristischer und orphistischer Malerei, deren Originalwerken Macke im Verlauf des Jahres mehrfach begegnet war. Gleichwohl sind die Inspirationsquellen zu Mackes Heiligenbild noch weiter zu fassen. In Ost- und Westkirche zählt der hl. Georg zu den volkstümlichen Heiligen, weshalb russische Ikonen ebenso heranzuziehen sind wie die farbenfrohe oberbayrische Hinterglasmalerei. Deren Naivität, die Macke in vorausgehenden Zeichnungen aufgreift, hat sich in einigen Details – etwa der bestickten Satteldecke – erhalten.

Ausstellung

Ausstellung: Stefan Kraus, Ulrike Surmann, Marc Steinmann,
Barbara von Flüe, Jonas Grahl

Gastkuratoren: Rüdiger Joppien, Andreas Speer, Manos Tsangaris

Büroleitung/Öffentlichkeitsarbeit: Anja Bütchorn

Verwaltungsleitung: Claudia Ofer

Verwaltung: Mark Bartz, Paulina Held

Veranstaltungsmanagement: Doris Lo Presti

Inventarisierung: Eva-Maria Klother

Restaurierung: Christina Nägler, Heike Bommers, Franziska Elbers,
mit: Marie Becker, Carla Frechen, Katja de Grussa, Melanie Lindner,
Jenny Usai, Kaja Wegener | Rahmung: Pia Bergerbusch, mit:

Philipp Höning

Haustechnik: Olgierd Wandzioch

Hausmeister: Jörg Themann, Taoufik Mkhaneh

Vermittlung: Jenny Andronytschew, Heiner Binding, Kathrin Borgers,
André Dumont, Nadja Fernandes, Almuth Finkel, Katja de Grussa,
Susanne Heincke, Suzanne Josek, Reinhild Kappenstein, Viola Michely,
Barbara Schachtner, Guido Schlimbach, Christiane Schulte-Rudolphi,
Jochen Schmauck-Langer, Johannes Stahl, Helga Stoverock, Jörg
Themann

Aufsicht/Reinigung: Lars Kaufmann (Teamleitung), Thomas Krobb
(Stellv.), Oliver Kurtenbach (Stellv.), Maria Mamani (Stellv.), Rey
Alfonso, Ahmad Almohamad, Svetlana Andronytschew, Max Beck,
Ulrike Bender, Petra Braschke, Nahid Eman, Jutta Garbe, Manuel
Guerna, Silke Hilliges, Kati Hötger, JeeSoo Hong, Jiyoung Hong,
Jasper Hoovers, Michael Horn, Pengyu Huang, Jan Jann, Georg Jünger,
Kijong Kim, Sunjha Kim, Jeayoung Koh, Brigitte Küpper, Oliver
Kurtenbach, Tatjana L'vov, Carmela Mascia, Maryam Mokhtarani,
Eunjin Park, Augustina Pavetto, Jazmin Rojas Forrero, Parichat
Teubler, Jörg Themann, Sylvia Weiß, SunHwa Yun, Nicoleta Zsako
Ausstellungsaufbau: Moritz Aeschlimann, Julian Behm, Olaf Eggers,
Fred Flor, Philipp Höning, Milan Karsten, Jakob Kaempken, Maik
Prus, Lukas Rehbein, Maf Retter, Max Schaaf, Andreas Schulz,
Gustav Schulz, Moritz Schulz, Carl Siepen, Lucia Tollens

Impressum

Artist at Work

15. September 2024 – 14. August 2025

Kolumba versteht sich als lebendes Museum. Änderungen in der Werkauswahl sind möglich. Bitte beachten Sie die mit der Architektur verbundenen Stufen und Schwellen. Fotografieren ist ausschließlich zu privaten Zwecken ohne Blitz und Stativ erlaubt. Es gilt die Besucherordnung.

Texte: Barbara von Flüe, Jonas Grahl, Stefan Kraus,
Marc Steinmann, Ulrike Surmann, Kerstin Volker-Saad

Lektorat: Ulrike Surmann

Kartografie: Simon Schweitzer

Gestaltung: Tino Graß

Pre-Press: farbanalyse, Köln

Druck: Zimmermann GmbH, Druck + Medien, Köln

Schrift: Gill Sans, Times New Roman

Papier: Munken Print White, Caribic

Genderschreibweisen liegen bei den jeweiligen Autorinnen und Autoren.

Wir mögen gut gestaltete Drucksachen und möchten Ihnen diese weiterhin in Papierform zu Verfügung stellen. Um möglichst nachhaltig damit umzugehen, bitten wir Sie, gebrauchte Taschenbücher an der Kasse zurückzugeben, sollten Sie keine weitere Verwendung dafür haben.

Kolumba-Taschenbuch #5

2. Auflage: 20.000 Exemplare

ISBN: 978-3-9825800-3-6

© Kolumba, Autorinnen und Autoren, Köln 10/2024

www.kolumba.de