

KOLUMBA

Ort & Subjekt

»making being here enough«

»making being here enough«

Ort & Subjekt

15. September 2022 – 14. August 2023

»Dafür sorgen, dass hier zu sein genügt«, so benennt die amerikanische Künstlerin Roni Horn ihre Arbeit, die wir als Titel und Auftakt für unsere Jahresausstellung gewählt haben. Mit der Ausstellung untersuchen wir anhand von Kunstwerken aus vielen Jahrhunderten das Verhältnis von Ort und Subjekt. Wie nehmen wir uns – bewusst oder unbewusst – an Orten wahr und was machen Orte aus uns? Wie erinnern wir uns an Orte? Wie gehen wir mit Orten um, die wir nicht erreichen können? Spielen diese Orte für unsere Vorstellungskraft eine Rolle? Sind Orte, wenn wir sie verlassen, vergangen? Was geschieht mit ihnen, wenn sie nach ihrem Untergang von neuen Geschichten überschrieben werden? Kolumba selbst liefert den Ausgangspunkt dieser Fragen, indem es eine 2000jährige (Bau-)Geschichte und mehrfache Überschreibungen – etwa von Kirche und Friedhof zu Museum und Garten – sichtbar macht.

In dem gewählten Titel ist ein Ideal eingefangen: die Sehnsucht nach dem Hier und Jetzt, einem Ort ohne sinnstiftende Erzählungen (Narrative), Gedanken oder Konventionen. Als dessen Gegenpol kann man einen Gedanken der antiken Philosophie ausmachen: »Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt.« (Cicero) Denn was wäre die europäische Kultur ohne ihre Orte und Zentren? Sie stehen für historische Epochen und die Inszenierung von Narrativen, sie prägen Weltbilder, schaffen Moden, beflügeln die Phantasie und dienen der Identitätsfindung der lokalen Gesellschaft. Doch existieren diese Orte nicht von selbst: Sie erhalten ihren Impuls durch

die bewusste Zuweisung einer spezifischen Bedeutung und ihre Dauer durch die permanente Aktualisierung ihrer Tradition.

Der Gegensatz zwischen der Freiheit des Ortes und dessen Gebundenheit ist in den anfänglichen Erzählungen von den in Europa vorherrschenden christlichen Traditionen angelegt. Einerseits ist das Grab Christi leer und damit eben nicht besetzt. Andererseits ist die christliche Liturgie als Gedächtnisfeier angelegt, sie vergegenwärtigt also die Orte der Heilsgeschichte. Erst als das Christentum zur Staatsreligion wird (4. Jh.), müssen die historischen Stätten der Heilsgeschichte konkret markiert werden, um dem kollektiven Gedächtnis eine Grundlage zu geben. Jede weitere Ortsgründung schreibt sich in der Folge in diese Erzählung ein und schafft damit eine Tradition der *religio* (Bindung an das Göttliche). Legitimierte Vorbilder sind Jerusalem – durch das Leben und Sterben Christi – und Rom als die Stadt der ersten Märtyrer. Medien für die Vergegenwärtigung dieser Vorbilder sind Architekturen, Dinge, Bilder und Rituale. Doch blieben sie wirkungslos ohne die jeweiligen Narrative und vor allem die Reaktionen des Publikums. Mit der »Entdeckung« des Individuums im späten Mittelalter und der sogenannten Mystik werden die Orte zwar nicht aufgehoben, doch können sie jederzeit durch Herbeisehen in Gebet und Meditation im Menschen selbst vervielfältigt werden. Das Subjekt selbst wird zum Ort.

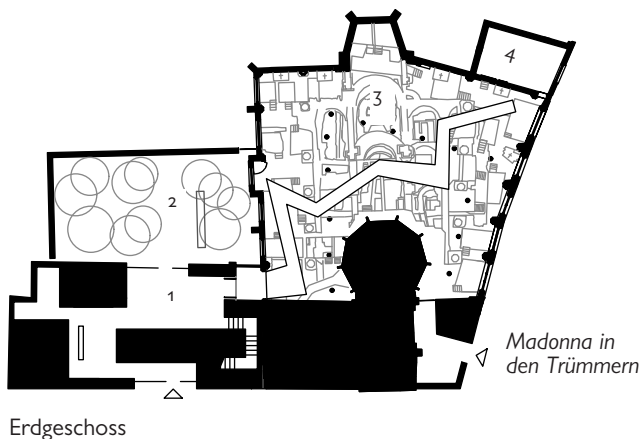
Solche Überlegungen scheinen von unserer heutigen Zeit zum Teil weit entfernt zu sein. Doch sind die vielfältigen Aktivitäten zur Profilierung und Ausgestaltung von Orten die Grundlage unserer emotionalen Topografie (topos = Ort, gráphein = schreiben). Sie ist geprägt von den radikalen Veränderungen in der Beziehung von Ort und Subjekt, die in

den im 19. Jahrhundert einsetzenden Migrationsbewegungen ihren Anfang nehmen: Die Erfahrung, einen Ort zu verlassen, um an einem anderen Ort anzukommen, ist in erster Linie eine Erfahrung von »Displacement«, von »Ent-Ortung«. Das Aufgeben gesicherter sozialer, politischer und kultureller Zusammenhänge gehört zur existentiellen Erfahrung von Millionen von Menschen, auch in der Gegenwart. An einem Ort überlagern und verweben sich heute vielfältige kulturelle Orientierungen und Erbschaften – Kultur ist nicht einheitlich, sondern vielstimmig, ein Zusammentreffen vieler kollektiver Gedächtnisse und Erinnerungsgemeinschaften. Was bedeutet das für uns und unsere Orte? Welche Erzählungen und Konzepte sind mit ihnen verbunden und wie werden sie hergestellt? Welche Privilegien genießen diejenigen, die zur Mehrheit gehören, und welchen Ort weisen wir »den Anderen« zu? Was macht es aus, »hier« zu sein, und was macht das »Hier« überhaupt aus? Mit diesen und ähnlichen Fragen haben wir eine Ausstellung entworfen, die teilweise in enger Zusammenarbeit mit den Künstler*innen entstanden ist.

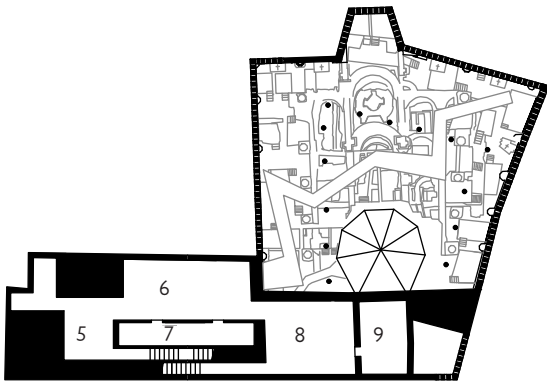
Mit einem über das ganze Jahr laufenden Community Projekt (Raum 14) und der Kooperation mit dem Richard-Riemerschmid-Berufskolleg verlassen wir das Museum und bringen die Ausstellung in den Stadtraum von Köln. Wir arbeiten mit Jugendlichen zusammen und erproben einen Wechsel der Perspektive: Sind wir mit »unseren« Themen und Angeboten bereit für die Vielheit unserer gegenwärtigen Gesellschaft?

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

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

Die unmittelbare,
unbewegliche Grenze
des Umfassenden
– das ist Ort.

Architektur

Peter Zumthor (*1943)

Mitarbeit **Rainer Weitschies** (*1965)

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 fügenlos 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.

Windfang

Merlin Bauer (*1974) **Fragment No. 9 (1-30)** 2022, FineArtPrint auf Dibond

Kollektiv X-SÜD Kunst-Aktion X-SÜD ZUKUNFTSARBEIT 2020, Holz, Schrauben, Farbe

Raum 1 Foyer | Raum 2 Garten

Mit den Skulpturen von Norbert Prangenberg, Hans Josephsohn, Lutz Fritsch, Josef Wolf und Richard Serra (in der alten Sakristei) versammeln wir ein breites Spektrum zeitgenössischer Plastik. Allen ist gemeinsam, dass sie den Ort bezeichnen, an dem sie stehen.

Norbert Prangenberg (1949–2012) **Figur** 1998, Ton, Glasur

Norbert Prangenberg strebte in seinen Werken einen Ausgleich rational-geometrischer und organisch-amorpher Formen an. Funktional-technische Industrieform und »blühende« Naturform bedingen sich, wobei der Abstraktion des Ornamentalen und dem Stellenwert des Dekorativen große Bedeutung zukommt. Prangenberg verstand beides als Inhaltsträger einer romantischen Vorstellung der spirituell-transzendenten Einbindung des Menschen in den Schöpfungszusammenhang und ließ sich dabei von anderen Kulturen inspirieren. So erinnern seine monumentalen Keramiken der späten 1990er Jahre an griechische Vorratsgefäße, in denen Öl und Getreide aufbewahrt wurden.

Lutz Fritsch (*1955) **Antarktis** 2005, Video, Ton, 37:30 Min.

Der Film entstand während der zweiten Antarktis-Expedition, an der Lutz Fritsch zusammen mit Wissenschaftlern des *Alfred-Wegener-Instituts für Polar-und Meeresforschung* teilnahm.

Hans Josephsohn (1920–2012) **Große Liegende** abgeschlossen 2000, Messing mit Rohgusspatina

Die Arbeit mit Gips ermöglichte Hans Josephsohn eine Formfindung in langen Prozessen, die von abwägender Betrachtung, teilweiser Zerstörung und erneutem Aufbau gekennzeichnet waren. »Schreiben Sie ›abgeschlossen 2000‹«, fasste er lakonisch die sich über mehrere Jahre erstreckende Arbeit an der *Großen Liegenden* zusammen. Es ist eine liebevolle Präzision in seinen Werken, die keinem Vorbild von Figuration folgen, vielmehr von innen heraus entwickelt sind.

Lutz Fritsch An Ort und Stelle 2022, lackierter Stahl

Die Beschäftigung mit der Linie begann für Lutz Fritsch Mitte der 1970er Jahre mit einem Schlüsselerlebnis: Dem Blick durch das Akademiefenster auf eine von Sprossen gegliederte Aussicht: Linien

gliedern und strukturieren. Sie sind selbstständig und überall. Bar jeder literarischen Intention erscheinen seine Skulpturen als abstrakte Zeichen, deren Setzung die Wahrnehmung von Kontexten schärft. Seine Stelen sind referenzlos und minimalistisch. Wie Nadeln auf einer Landkarte, in ihrer Wirkung der Akupunktur vergleichbar, lenken sie das Augenmerk auf den jeweils von ihnen bezeichneten Raum.

Josef Wolf (*1954) **Ohne Titel** 2007, Tuffstein, 2-teilig

Als Steinbildhauer kann Josef Wolf vom Material nur etwas wegnehmen. Die Skulptur lässt sich nicht denken und nicht zeichnen, sondern nur über die handwerkliche Arbeit erreichen. Doch vor dem Handwerk beginnt die Arbeit mit dem Sehen, denn das Material selbst, die aufgefundenen Tuffsteine, sind bereits Körper und Form.

Bethan Huws (*1961)

The Unicorn (or Hortus Conclusus) 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 präntentiös. 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.

Der zurückhaltende Eingriff von Bethan Huws beschränkt sich auf die sprachliche Anmerkung zu einer vorgefundenen Situation und auf das schlichte Angebot einer Wahrnehmung und einer individuellen oder im Gespräch geteilten Reflexion. Er schärft den Blick für die Komplexität des Vorhandenen und regt an, das Bestehende immer wieder einer Revision zu unterziehen.

hinter der Kasse:

Bethan Huws **Ohne Titel** (Social Problems ...) 2004, Aluminium, Plexiglas, Kunststoff, Gummi

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 zahlreichen Gräften unterhalb der Kirche bestatten ließen, ermöglichten die Finanzierung des gotischen Neubaus.

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 grün, gelb und braun glasierten gotischen Fliesen aus der ehemaligen Wasserfass-Kapelle (heute Verbindung zwischen Grabung und Foyer) bildeten ein Maßwerkmuster bzw. ein zweites Dekor aus Adlern und Kreisen. Die jüngsten Fliesen sind ein Feinsteinzeugprodukt 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

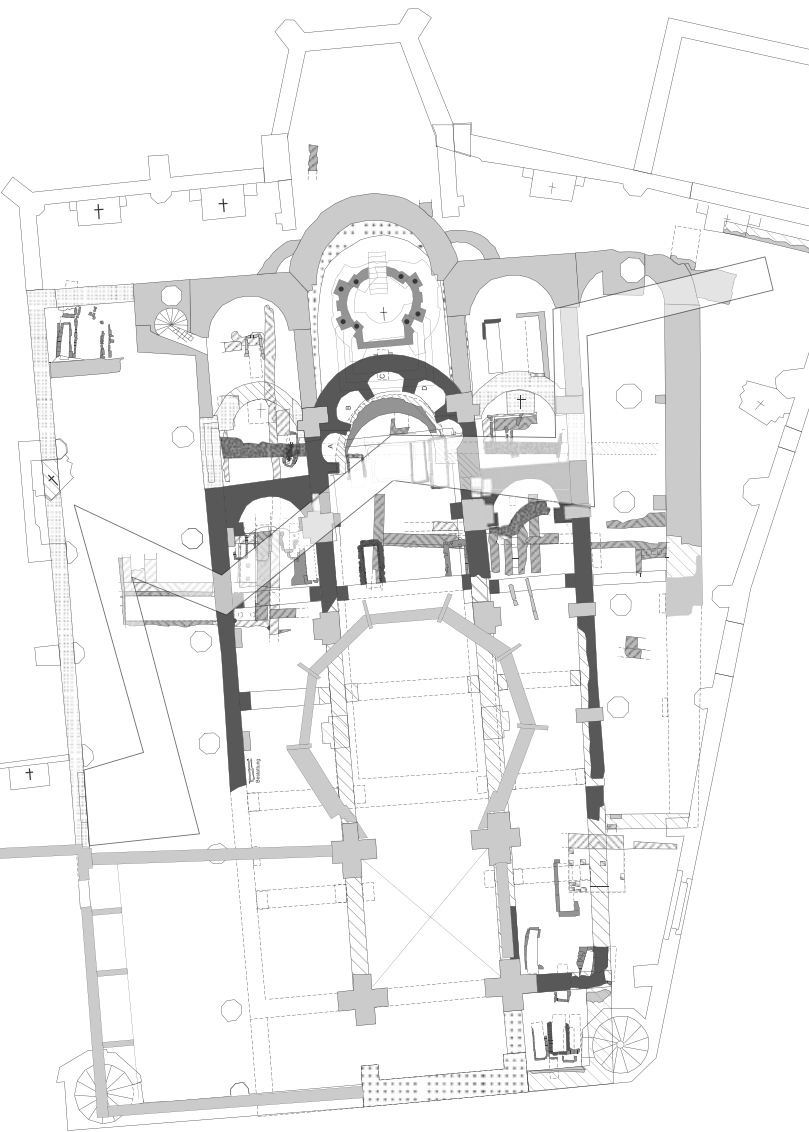
fünfschiffige gotische Kirche, 15. bis 16. Jh.



und jüngere Bauten



erschlossene Mauerzüge



Raum 3 | Raum 4 Ehemalige Sakristei

Gottfried Böhm (1920–2020) **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 ihrer Zeit bei, zu denen Geller im privaten Kontakt stand.

Bill Fontana (*1947) **Pigeon Soundings** (*Tauben von Kolumba*), 1994/2007, Klanginstallation

Unter dem Schutzdach der Ausgrabung wohnten bis zur Jahrtausendwende einige hundert Kölner Stadtauben. Auf Einladung des Museums zeichnete der amerikanische »Klang-Bildhauer« Bill Fontana im November 1994 ihre Geräusche auf. Seit der Einweihung des Neubaus überlagern sich dieses, über 24 kleine Lautsprecher hörbar gemachte Panorama und die aktuellen Klänge der Stadt, die durch das offene Filtermauerwerk eindringen.

Richard Serra (*1939) **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

#1 **Roni Horn** (*1955) **making being here enough** (Dafür sorgen, dass hier zu sein genügt), 1992 Gouache, Wasserfarbe und Klebstoff auf Papier, Rahmen mit Glas

»Ich mag nicht lesen. Ich mag nicht schreiben. Ich mag gar nichts tun außer hier sein. Sobald ich etwas tue, entfernt mich das vom Hiersein. Ich will es genügen lassen, einfach hier zu sein. [...] Ich möchte den Unterschied zwischen dem Hiersein, ohne das Hier zu verändern, und einem Hiersein, das dieses Hier beeinflussen könnte, erfahren. – [...] Ich habe mein Lager in einer El Greco-Landschaft aufgeschlagen: samtene Grün, mit purpurnen Sprenkeln und Felsen wie Riesenzähne. – Aber El Greco verändert das Hier; er bewirkt, dass es nicht genügt, einfach hier zu sein. Ich bin hier und kann ohne El Greco nicht sein. Ich kann das Hier nicht in Ruhe lassen.«

(R. H., *To Place*, IV: *Pooling Waters*, 1994)

#2 **Martin Tyroff** (1704–1759) **Jakobs Traum von der Himmelsleiter** ca. 1750, Kupferstich auf Papier

Wie ehrfurchtgebietend ist doch dieser Ort! Hier ist nichts anderes als das Haus Gottes und das Tor des Himmels (Gen 28,17). So heißt es in Jakobs Traum von der Himmelsleiter, in dem Gott dem Träumenden diesen Ort als Eigentum verheißt. Der Text wird zum Einzug des Klerus bei der Kirchweihe gesungen (*Terribilis est locus iste*).

#3 **Pyxis aus St. Gereon** Köln, um 1460, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz (St. Gereon, Köln)

Die Pyxis aus dem Schatz der Kölner Kirche St. Gereon wird als Reliquiar beschrieben, doch würde sie sich der Thematik der Darstellungen nach auch für Hostien eignen. Das Bildprogramm bezieht sich mit den Heiligen Gereon (als Patron der Kirche) und Helena (als Gründerin des Kirchenbaus) auf den Ort der Nutzung. Die drei Frauen und der Engel am leeren Grab des auferstandenen Christus auf der anderen Seite erzählen jedoch die Geschichte von der Abwesenheit des Körpers an dem konkreten Ort, die durch die Anwesenheit Christi im Sakrament aufgehoben würde.

Raum 5

#4 **Scheibenmonstranz** Köln, um 1400, Silber, getrieben, ziseliert und vergoldet

Die Monstranz (lat. *monstrare* = zeigen) dient der Präsentation der geweihten Hostie, des *Leibes Christi*, wie es bei der Austeilung der Kommunion heißt. Die Mikroarchitektur des Schaugefäßes vergegenwärtigt das Grab Christi.

#5 **Bernard Picart** (1673–1733) **Weihe eines Kirchbaus**, in: *Cérémonies et Costumes religieuses de tous les peuples du monde*, Bd. 1, 1723–1738

1. Segnung des Grundstücks | 2. Segnung der Fundamente | 3. Asperision des Außenbaus | 4. Kreuzzeichen auf der Schwelle | 5./6. Bezeichnung des Fußbodens mit dem griechischen und lateinischen Alphabet in Kreuzform | 7. Kreuzzeichen auf dem Altarstein | 8. Aspersion des Fußbodens | 9. Prozession mit den Reliquien | 10. Beisetzung der Reliquien im Altar | 11. Salbung der zwölf Weihekreuze an den Kirchenwänden | 12. Kreuzzeichen auf der Front des Altars | 13. Segnung der liturgischen Gerätschaften | 14. Ausgießen von Öl und Chrysam auf den Altarstein | 15. Entzündung von fünf kreuzweise angeordneten Wachslichern auf dem Altar | 16. Segnung der Altarparamente

#6 **Lutz Fritsch Postkarten lügen nicht** 1985 bis heute, Pigmentstift auf Postkarten

Lutz Fritsch arbeitet mit der Maßlosigkeit. Einige seiner Projekte – etwa die beiden Stelen am Kölner und am Bonner Verteilerkreis – beginnen als utopische Entwürfe, deren Realisation konzeptuelle Klarheit, Ausdauer und ein hohes Maß an Moderation mit allen Beteiligten erfordert. Ganz anders verhält es sich mit den Postkarten aus aller Welt, in die er – mit maßloser und heiterer Leichtigkeit – seine den Ort markierenden Stelen als rote Striche hineinzeichnet.

Kabinett vor dem Lastenaufzug

Éric Baudelaire (*1973) **Tu peux prendre ton temps** (Du kannst dir Zeit nehmen) - **Prélude zu »Un film dramatique«** (Prélude zu »Ein dramatischer Film«) 2019, Videoinstallation mit 2 Tonspuren, 13 Min. (s. Raum 9/Raum 14)

Raum 6

Jerusalem war der Nabel der Welt und seit König David auserwählte Stadt einer ewigen Königsherrschaft (Jes 11,10). In christlicher Zeit markierten Kaiser Konstantin (reg. 306–337) und seine Nachfolger die dortigen Wirkungsstätten Christi mit repräsentativen Kirchenbauten. Durch die Legende von der Auffindung des Kreuzes, an dem Christus hingerichtet worden war, durch Konstantins Mutter Helena wird die »Aura« des originalen Ortes transportabel. Mit Errichtung eines muslimischen Reiches im »Heiligen Land« (1291) verlieren die christlichen Erzählungen ihre ortsgebundene Verfügbarkeit, neue Orte beanspruchen ihren Anteil an der Heilsgeschichte. Die Aufbewahrungsstätten der Passionsreliquien – vor allem Konstantinopel und Paris – treten das Erbe Jerusalems an. Allerdings konnten die meisten Gläubigen das Geld für eine Pilgerfahrt ins »Heilige Land« nicht aufbringen oder sie lebten in klösterlicher Klausur. Seit dem späteren Mittelalter eröffnete sich durch die heute als Mystik bezeichnete Frömmigkeit die Möglichkeit, die heiligen Stätten durch Gebet und Meditation zu vergegenwärtigen. Das Geschehen konnte als Pilgerfahrt im Geiste oder im Abschreiten einer der vielen in der Heimat angelegten Kreuzwege imaginiert werden.

#1 **Heilige Lanze** Nürnberg, 1597, Öl auf Leinwand

Die Darstellung gibt laut beigefügtem Text *die wahre Länge und Größe des Speeres wieder, der in die allerheiligste Seite Christi [...] ist gestochen worden*. Seit dem 10. Jahrhundert verfügten die römisch-deutschen Kaiser über diese Passionsreliquie. Nach dem Jahr 1354 entwickelte sich eine Wallfahrt anlässlich der jährlichen Heiltumsweisungen. Sie fanden anfangs in Prag statt, der neuen Residenz Kaiser Karls IV. (reg. 1355–1378), seit 1424 aber in Nürnberg.

#2 **Reliquienkreuz mit einem Partikel der Dornenkrone Christi**

Reliquienbehältnis: Bergkristall, Paris, 1267; Scheibenreliquiar: Silber, vergoldet und graviert, Steinbesatz, gravierte Evangelistensymbole, Maasland, Ende 13. Jh.; Kreuz: Silber, vergoldet, Email auf graviertem Silber, Maßwerk, Steinbesatz, Maasland, Mitte 14. Jh.; Kreuzfuß: Silber, vergoldet, graviert, Reliquienbehältnisse, Maasland, 4. Viertel 13. Jh. |

Raum 6

#3 Reliquienkreuz mit einer Kreuzreliquie Silber (Kreuz) und Bronze (Kreuzfuß), vergoldet, Reliquienbehältnisse, aus Silber getriebenen Figuren auf Niello-Grund, Wein- und Eichenlaub-Beschläge, Steinbesatz, Maasland (?), 4. Viertel 13. Jh. (beide Kreuze erworben und restauriert mit Hilfe der Renate König-Stiftung)

Als Geschenke König Ludwigs IX. von Frankreich (reg. 1226–1270) gelangten die in den beiden Kreuzen geborgenen Reliquien im Jahre 1267 in das Dominikanerkloster St. Katharina in Lüttich. Im 13. Jahrhundert waren die Zeugnisse der Passion Christi als Pfand von Konstantinopel nach Venedig gebracht worden, wo Ludwig sie im Jahr 1239 auslöste. In Paris errichtete er für deren Aufbewahrung die Sainte-Chapelle (1248 geweiht). Dort wurden die Heiltümer regelmäßig der Öffentlichkeit präsentiert (Heiltumsweisung). Als diplomatische Gaben verschenkte Ludwig mehr als zwanzig Dornen der Dornenkrone Christi und band damit die beschenkten Orte an das Zentrum Paris.

#4 Berührungsreliquie mit der Inschrift: *Tetigit spineam coronam Christi* (Angerührt an die Dornenkrone Christi), 18. Jh. (Schenkung Rodert)

#5 Hausaltärchen des Konrad Zaunhack

Umkreis Andreas Ritzos, Kreta, Ende 15. Jh. (Ikone), und Werkstatt Jan Polack, München, nach 1494 (Altärchen) und Süddeutschland, Ende 18. Jh. (Klosterarbeit) (erworben mit Mitteln der Renate König-Stiftung)

Das kleine Hausaltärchen gibt in geöffnetem Zustand den Blick auf eine von Reliquien gerahmte Marienikone frei. Auf den Flügeln wird deren Entstehungsgeschichte dokumentiert. Konrad Zaunhack aus München ließ im kretischen Kandia (Heraklion) das Portrait Mariens kopieren, das der Legende nach vom Evangelisten Lukas gemalt worden war. Anschließend reiste er nach Jerusalem, wo er das Bild mit den heiligen Stätten in Berührung brachte. In München gab er den Altar in Auftrag.

#6 Modell der Geburtsgrötte in Bethlehem Palästina, 17./18.Jh., Holz und Perlmutter

Raum 6

Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts wurden im »Heiligen Land« aufwendig gearbeitete Miniaturmodelle der heiligen Stätten als Souvenirs angeboten. Sie konnten auseinandergenommen werden und erlaubten so einen Blick in das Innere des Gebäudes.

#7 **Pilgerampulle** Palästina, 6./7. Jh., Blei

In solchen Ampullen wurde Öl aufbewahrt, das entweder mit einer heiligen Stätte in Kontakt gebracht oder aus einer dort brennenden Lampe abgefüllt worden war. Die griechische Umschrift besagt: *Segensandenken des Herrn von den heiligen Stätten.*

#8 **Hartmann Schedel** (1440–1514): **Chronica** (Weltchronik), Nürnberg: Anton Koberger, 1493 (Schenkung Römisch-Zimmermann); Holzschnitte von Michael Wolgemut (1434/37–1519) und Wilhelm Pleydenwurf (ca. 1460–1494)

Die aufgeschlagenen Seiten werden im Februar 2023 gewechselt: Weltkarte mit Europa, Afrika und Asien. Jerusalem liegt in der Mitte der damals bekannten Welt. | Jerusalem mit dem Salomonischen Tempel im Zentrum. *Aber der Tod Christi hat diese Stadt geheiligt. Denn da ist der Tempel seiner Lehre, die Stadt seines bitteren Leidens unserer Erlösung, das Grab seines allerheiligsten Leibes [...]*, kommentiert der begleitende Text.

#9 **Andachtsbildchen** (Schenkung Bachem)

Das Grab Christi in einer Innen- und einer Außenansicht | Getrocknete Blumen aus dem »Heiligen Land« als Reliquien

#10 **Johannes von Montevilla** (Jean de Mandeville): **Reysen und wanderschafften durch das Gelobte Land**, Deutsch von Otto Diemeringen, Straßburg: Johann Prüss, 1484 (Museum Schnütgen, Köln)

Der französische Autor dieses romanhaften Reiseberichtes machte sich angeblich im Jahr 1322 auf und kehrte erst nach 34 Jahren von seiner Weltreise zurück. Im Wechsel aufgeschlagen: Geschichte der Passionsreliquien | Hl. Grab und Geißelsäule | Von Kaiserin Helena aufgefundene Kreuze und Josef von Arimathäa mit dem Leichnam Jesu. | Blutacker und Gefangennahme Christi

Raum 6

#11 bis Februar 2023: **Bernhard von Breydenbach** (um 1440–1497): ***Peregrinatio in terram sanctam*** (niederländisch), Mainz: Erhard Reuwich, 1488 | ab Februar 2023: **Bernhard von Breydenbach: *Die heyligen reysen gen Jherusalem***, Mainz: Erhard Reuwich, 1486 (beide Universitäts- und Stadtbibliothek, Köln) | #12 **Felix Fabri** (1441/42–1502): ***Eigentlich Beschreibung der hin unnd wider farth zu dem Heyligen Landt gen Jerusalem*** [...], Frankfurt/M: Zöpfel, 1557 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Der Bericht des Mainzer Domherrn Bernhard von Breydenbach von seiner Reise nach Jerusalem im Jahre 1483 war einer der ersten gedruckten und illustrierten Pilgerberichte. Er erschien 1486 mit Holzschnitten seines Mitreisenden Erhard Reuwich (um 1445–1505) und entwickelte sich zu einem Bestseller. Zur Reisegruppe Breydenbachs gehörte auch der Dominikaner Felix Fabri. Seine Eindrücke hielt er in einem sehr persönlich gehaltenen Bericht fest, der nicht nur als Reiseführer, sondern auch zur andächtigen Vergegenwärtigung der heiligen Stätten diente.

#13 **Heinrich Bünting** (1545–1606): ***Itinerarium Sacrae Scripturae. Das ist ein Reisebuch über die gantze Heilige Schrift***, Leipzig: Johann Beyer, 1585 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Der protestantische Theologe Heinrich Bünting verfasste diese detaillierten Reisebeschreibungen, ohne selbst im »Heiligen Land« gewesen zu sein. Dennoch war sein 1581 erstmals gedrucktes Werk ausgesprochen erfolgreich und erlebte zahlreiche Neuauflagen in mehreren Sprachen. Die Weltkarte in der Form eines Kleeblatts ist als Merkbild zu verstehen. In der Mitte liegt Jerusalem, quasi als Angelpunkt der Welt.

#14 **Sigmund Feyerabend** (1528–1590): ***Reyßbuch deß heyligen Lands***, Frankfurt: Roth / Saur, 1584 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Feyerabend stellte eine Sammlung von Auszügen aus Reiseberichten ins Heilige Land, Syrien und Ägypten zusammen. Darunter findet sich auch der Bericht des Johann Graf zu Solms aus dem Jahre 1496 (?). Er beschreibt u. a. die Grabeskirche und gibt dabei genaue

Raum 6

Maße an, die Grundlage für einen Nachbau in der Heimat sein konnten: *Die Kirche ist rund und hat über Kreuz zwischen den Säulen dreiundsiebzig Schuh, und Abseiten, die haben ringsum von der auswendigen Mauer der Kirche zehn Schuh über das Grab unseres Herren, über welchem in der Mitte derselben Kirche eine runde Öffnung ist, so dass das Heilige Grab ganz unter dem Himmel bloß steht. Die Kapelle, in der das Grab unseres Herrn ist, hat in der Länge acht Schuh, in der Breite auch acht Schuh, ringsum aufwendig mit Marmor bedeckt [...]*

#15 **Electus Zwinner** († 1668): **Blumen-Buch, deß Heiligen Lands Palestinae: So in drey Bücher abgetheilt**, München: Johann Wilhelm Schell, 1661 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Der gebürtige Böhme Electus Zwinner war Kommissar des »Heiligen Landes« und Guardian des Franziskaner-Ordens in Bethlehem. Der Orden war vom 14. bis zum 17. Jahrhundert für die Verwaltung der biblischen Stätten zuständig. Für seine Abhandlung konnte Zwinner auf die Archive des Ordens zurückgreifen.

#16 **Missale Coloniense** Köln: Conrad (Winter) von Hombergh, 1481 (Dauerleihgabe aus St. Severin, Köln)

Grundsätzlich bilden die einzelnen Vorgänge in der Heiligen Messe das ganze Leben Christi ab. Bei den Worten zur Wandlung der Oblate in den Leib Christi wird der Opfertod Christi gegenwärtig. In den Missalien, den Textbüchern für den zelebrierenden Priester, wird daher der Beginn des dabei gesprochenen Hochgebetes mit der Darstellung einer Kreuzigung Christi markiert.

#17 **Augustinus: De civitate Dei** Basel: Johann Amerbach, 1490 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Unter dem Autorenportrait des Augustinus (354–430) zeigt der Holzschnitt vom Meister des Haintz Narr zwei Stadtveduten mit Sion/Jerusalem (bewohnt von Engeln) und Babylon (bewohnt von Teufeln). Am linken Bildrand steht Abel, über dem sich das auf Jerusalem bezogene Schriftband entfaltet: *Die Gott geweihte Stadt ist auf dem Blut des gerechten Abel gegründet*. Ihm gegenüber steht sein Bruder

Raum 6

Kain, dessen Anwesenheit wiederum ein Schriftband enthüllt: *Kain gründet diese Stadt als Sitz Satans*. In dieser Illustration klingen die mehrdeutigen Lesarten der biblischen Erzählungen an. Laut Augustinus war Jerusalem historisch die Stadt der Juden, allegorisch die Kirche Christi, ethisch die menschliche Seele und eschatologisch das Himmlische Jerusalem.

#18 Georg Johann Baptist Steinberger: Heilige Wallfahrt, Das ist: Andächtige Besuchung des Schmerzhaften Creutz-Weegs, Augsburg: Stainberger, 1770 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

#19 Holländisches Passionsgebetbuch Grafschaft Holland, um 1500 | **#20 Holländisches Gebetbuch** Meister des Hugo Janszoon van Woerden, Leiden, um 1490 (beide Schenkung Renate König)

Das kleine Gebetbuch aus der Grafschaft Holland entwickelt den Textzyklus parallel zu den Bildern der Passion Christi. Unten auf der Seite werden die Szenen mit meist biblischen Schriftziten auf Latein benannt, darüber wird das Geschehen in der aktuellen Landessprache meditierend verinnerlicht. Das andere Gebetbuch aus Leiden trennt Bild und Text. Die Miniaturen schildern das Erlösungswerk Christi beginnend mit der Erschaffung des Menschen bis zum Jüngsten Gericht. Der an die Bilderfolge anschließende Text konzentriert sich auf die Passion Christi, deren einzelne Stationen den acht Gebetsstunden des Tages von der Matutin bis zur Komplet zugeordnet werden.

#21 Stundenbuch der Herzogin von Clarence London, um 1428 | **#22 Lothringisches Stundenbuch** Picardie/Normandie und Lothringen, 1. Viertel 14. Jh. (beide Schenkung Renate König)

Im *Lothringischen Stundenbuch* und im englischen *Clarence-Stundenbuch* bezeugen zahlreiche Beschädigungen an den Miniaturen, dass die Bilder während der Andacht an bestimmten Stellen berührt wurden. Die Schäden lassen darauf schließen, mit wem sich der oder die Betende identifizierte.

Raum 6

#23 **Johann Michael von Loën** (1694–1776) **Bericht von einer Reise nach Köln**, in: Des Herrn von Loën gesammelte kleine Schriften, hg. von J. B. Müllern, Frankfurt/M. 1752

In dem Dom sahen wir das berühmte Grab der heiligen drey Königen. [...] Im Hinausgehen wollte man uns auch aus dem Krug von Capernaum [!] trincken lassen. Dieser Krug ist beständig voll Wein, indem er sich von selbst wieder auffüllet. Man ziehet den Wein daraus aus einem Rohr, welches den türckischen Tobacks-Pfeiffen gleichet, berichtet der Protestant Johann Michael von Loën. Der Legende nach handelt es sich bei diesem Krug um eines der sechs Gefäße, die bei der Hochzeit von Kana verwendet wurden. Als bei der Feier die Getränke ausgingen, verwandelte Christus das in Krüge gefüllte Wasser in Wein (Jo 2,1–12). Kaiser Otto I. (reg. 962–973) hatte mehrere solcher Krüge in seinem Besitz, die er nach Magdeburg, Hildesheim und Köln (heute in der *Goldenen Kammer* von St. Ursula) schenkte.

Wand

Lutz Fritsch Balance Antarktis 2005, Video, 3:53 Min.

Herbert Falken – »Mit allen Sinnen«

15. September 2022 – 14. August 2023

Das anlässlich des 90. Geburtstages von Herbert Falken erstmals ausgestellte Konvolut farbiger Kreide- und Tuschezeichnungen entstand Mitte 2009 und zählt zu den letzten Arbeiten des Künstlers, der aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr tätig sein kann. In der »systematischen Fortschreibung von Bildphantasie« (so Falken über seine Arbeitsweise) greift er einerseits auf Bildentwürfe zurück, die ihn seit den 1970er Jahren begleiten, wie er andererseits den hohen Grad der Abstraktion anwendet, der seine großformatigen Zeichnungen des Spätwerks bestimmt. »Mit allen Sinnen« – so der Werktitel einer der ausgestellten Arbeiten – begegnet Falken der Komplexität menschlicher Existenz und sucht auch in diesen Blättern nach einer gültigen Form zum Ausdruck innerer Widersprüche. Das Konvolut ist Teil der umfangreichen Schenkung des Künstlers an Kolumba.

Raum 7

1993/94 beantragt Lutz Fritsch Fördermittel für eine Reise in die Antarktis, »da ich mich als Bildhauer ganz auf mein Raumgefühl und die Beobachtungen im Raum konzentrieren will.« Fasziniert von der Idee einer idealen Skulptur, erlebt er den antarktischen Naturraum als dreidimensionale Entsprechung des leeren Papierblattes. Er beobachtet, dass die Größe der Eisberge nicht abzubilden ist, solange jedes Verhältnis – ein Mensch, ein Tier, ein Baum, ein Haus – in der Landschaft fehlen, sich andererseits ihre Strukturen in den Verwehungen der Eisfläche im Kleinen wiederholen. Das wesentliche Ergebnis seiner ersten Antarktis-Reise sei eine »Expedition ins Werk« gewesen und die Aufforderung, noch radikaler zu sein. Bei seinem zweiten Aufenthalt in der Antarktis entstanden 2005 die ausgestellten Aquarellzeichnungen: »Im Packeis festgefrorene Eisberge 25 Meter hoch und viele 100 Meter breit, eine Seite von der Sonne beschienen, die andere Seite liegt im Schatten. Diese Schattenseite hat mich interessiert, denn sie ist nicht vom Licht überstrahlt. Die Schattenseite zeigt deutlich die Kubaturen, die Form, das Zerklüftete, das Plastische. Der Eisberg ist eine faszinierende Großplastik!« (L. F.)

#1 **Lutz Fritsch Antarktis-Block** 2005, Aquarell auf Papier

#2 **Lutz Fritsch Bibliothek im Eis. Auf dem Weg in die Antarktis** 2003, Farb-Fotografie

#3 **Lutz Fritsch Antarktis 2005** 5 Farb-Fotografien

#4 **Lutz Fritsch Eisberg 2005** Farb-Fotografie

#5 **Lutz Fritsch Neumayer-Station** 2005, Video, Ton, 3:37 Min.

#6 **Lutz Fritsch** Materialien zur **Bibliothek im Eis** Antarktis, 2005

#7 **Lutz Fritsch Aus der Familie der Eisberge** 1995 und 2005, Künstlerbücher, Aquarell auf Papier und Graphit/Kreide auf Papier | **Lutz Fritsch Denke ich an die Antarktis** 2020, Stein, Stahl, MDF

Raum 7

Wallfahrt

Die wichtigsten Wallfahrten des Mittelalters führten die Pilger nach Jerusalem, Rom, zum Grab des Apostels Jacobus (Santiago de Compostela) und zu den hll. Drei Königen nach Köln (seit 1164). Es gab jedoch eine ständig zunehmende Fülle an Wallfahrtsorten. Nicht immer waren Gräber oder Reliquien das Ziel, es konnte sich seit dem späten Mittelalter auch um Gnadenbilder handeln, denen Heilswirkung nachgesagt wurde. Man erhoffte sich ein Wunder direkt am Grab der Heiligen, dankte mit der Wallfahrt für eine erwiesene Wohltat oder unternahm die Reise, um eine Schuld mit Heimatlosigkeit zu sühnen. Nach dem Ende christlicher Präsenz im »Heiligen Land« (1291), spätestens aber nach dem Fall von Konstantinopel (1453) kam es zu regelrechten Translokationen: Die Kapelle mit einem verehrten Marienbild in Loreto wird zum wundersam dorthin übertragenen Haus Mariens, die *Scala Santa* im Lateranpalast in Rom zur originalen Stiege aus dem Haus des Pilatus, die Erde des *Camposanto* in Pisa und in Rom wird auf den Acker in Jerusalem zurückgeführt, der mit dem Judaslohn erworben wurde (*Akeldama*). In ganz Europa entstehen Kreuzwege und Heilige Berge, die den Passionsweg nachzeichnen und eine Teilhabe daran ermöglichen, ohne dass man die Reise an den originalen Ort auf sich nehmen müsste. Im Barock fällt die Vervielfältigung der Wallfahrten zu verschiedenen Typen vor allem von Marienbildern auf, die von Ordensgemeinschaften und ihnen angeschlossenen Bruderschaften verwaltet und propagiert werden. Wie auch die Translokationen spielten sie eine wichtige Rolle in der Durchsetzung der Gegenreformation und der Mission, die z. B. im Zuge der spanisch-portugiesischen Kolonisierung in Mittel- und Südamerika ab dem 16. Jahrhundert Fahrt aufnahm. Häufig begründeten Kopien dieser Gnadenbilder dann selber wieder eine Verehrung an einem anderen Ort. Andachtsbildchen dienten als Erinnerung an solche Wallfahrten, waren gleichzeitig aber auch Werbung für den Ort und sicherten damit dessen Wohl- und Fortbestand.

#8 **Wunderbare Übertragung des heiligen Hauses nach Loreto**

Mailand: S. Lega Eucaristica, Anf. 20. Jh.

Die *Santa Casa Nazarena* in Loreto wird als das originale Haus Mariens aus Nazareth verehrt. Hier soll die Verkündigung stattgefunden

Raum 7

haben (also »das Wort Fleisch geworden« sein), hier soll Christus aufgewachsen sein. Der Legende nach trugen Engel gegen Ende des 13. Jahrhunderts das Haus von Nazareth nach Loreto, das zu einem vielbesuchten Wallfahrtsort wurde.

#9 Lauretanische Litanei Augsburg: Klauber, 1781

Die Litanei mit 56 Anrufungen der Gottesmutter ist erstmals um 1200 in Paris belegt. Im 16. Jahrhundert wurde sie nach dem Marien-Wallfahrtsort Loreto als *Lauretanische Litanei* bezeichnet. Maria wird dort als Mutter, Jungfrau, Helferin und Königin bezeichnet, oder mit Beinamen belegt, die zum Teil aus dem Hohelied stammen.

#10 Wallfahrtsfahne aus Loreto Loreto, 2. Hälfte 18. Jh., Seide, bemalt (Slg. Fritz E. Schulz)

#11 Wallfahrtskerzen aus Loreto Loreto, 2. Hälfte 18. Jh., Wachs (Slg. Fritz E. Schulz)

Die Kerzen tragen das Siegel von Loreto. Sie wurden zum Schutz vor Unwetter angezündet und dienten als Sterbekerzen.

#12 Kumme »con pol(vere) di S(anta) Casa« (mit Staub aus dem Heiligen Haus), Loreto oder Pesaro, 17./18. Jh., Keramik (Museum für angewandte Kunst, Köln) | **#13 Reliefbilder mit den hll. Karl Borromäus, Aloysius von Gonzaga und dem Schmerzensmann** Loreto, 2. Hälfte 18. Jh., Pappmaché (?) und Staub (Slg. Fritz E. Schulz)

Der Staub aus dem Heiligen Haus in Loreto wurde solchen Reliefs und der Keramik aus Loreto beigemischt. Er verlieh den Objekten den Status einer Reliquie.

#14 Pietro Valerio Martorelli (1664–1738): *Teatro storico della Santa Casa Nazarena*, Rom: de' Rossi, 1732–1735 | **#15 Antonio Lucidi: Notizie della Santa Casa di Maria Vergine venerata in Loreto**, Loreto: Sartori, 1786 (beide Diözesan- und Dombibl., Köln)

In den beiden Büchern werden Grundriss und Wandgestaltung sowie die Ummantelung des »Heiligen Hauses« aus dem 16. Jahrhundert dokumentiert.

Raum 7

#16 **Cesare Franciotti** (1557–1627): **Viaggio all Santa Casa di Loreto**, Venedig: Cesare Franciotti, 1627 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Franciotti parallelisiert die Annäherung an den Wallfahrtsort Loreto mit der Passion Christi.

#17–19 **Franz Joseph Graf von Gondola** (1711–1774): **Historische kurze Beschreibung des heiligen Hauß zu Loreto [...] und bewehrten Gnadenstands des in der Cupfergasse zu Cöln erbauten Klosters**, Bonn: Rommerskirchen 1759 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Als Instrument der Gegenreformation und der Mission entstanden zahlreiche »Devotionalkopien« des »Heiligen Hauses« von Loreto überall auf der Welt (z. B. St. Maria in der Kupfergasse, Köln).

#20 **Wilhelm von Gumpenberg** (1609–1675): **Marianischer Atlas**, München: von Gelder, 1673 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Mit Hilfe seiner Ordensbrüder stellte der Jesuit Wilhelm von Gumpenberg eine mehrbändige Sammlung aller Marienwallfahrtsorte der Welt zusammen. Das Frontispiz zeigt die wunderbare Translokation des »Heiligen Hauses« von Nazareth nach Loreto.

#21 **Pilgerzeichen** von Maastricht, Kornelimünster, Geerardsbergen und Köln 14./15. Jh., Blei, gegossen | #22 **Stundenbuch der Grafen von Manderscheid-Gerolstein und Blankenheim** Brügge, um 1515 (Schenkung Renate König)

Als Andenken nahmen Pilger im späten Mittelalter gerne Pilgerzeichen mit, einfache Bleigüsse, die in großer Zahl hergestellt wurden. Sie galten als Abzeichen, an denen die Pilger zu erkennen waren, und garantierten ihr Anrecht auf den Fremdenschutz. Aufgenäht auf das Pergament eines Gebetbuchs dokumentieren sie als »Hausschatz« die auf Pilgerreisen erworbenen Ablassversprechen. Im ausgestellten Stundenbuch wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt die Pilgerzeichen entfernt. Nur die Löcher im Pergament erinnern an die ehemals dort versammelten Objekte.

Raum 7

#23 **Andachtsbildchen: Maria Hilf** (Schenkungen Bachem, Blumentrath und Kratz)

Die Wallfahrt zu *Maria Hilf* war besonders populär. Das Gemälde geht auf Lucas Cranach d. Ä. (1472–1555) zurück, der es für den Kurfürsten von Sachsen malte. Zum verehrten Gnadenbild wurde schließlich eine Kopie in Passau, die vom Kapuziner-Orden verwaltet und propagiert wurde. Im Zuge der Gegenreformation und als Folge der Kriege des 17. Jahrhunderts (30-jähriger Krieg, Türkenkriege) entstanden unzählige Sekundär-Wallfahrten zu weiteren Bildkopien der *Maria Hilf*.

#24 **Wilhelm von Gumpenberg Marianischer Atlaß**, München: von Gelder, 1673 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Missionen produzierten neue globale Räume und transatlantische Kontaktzonen, in denen über die Religion auch christliche Werte und Normen wie z. B. Vorstellungen von Bildung und Erziehung, von Körperlichkeit, Hygiene oder Arbeit und Landwirtschaft implementiert wurden. Die komplexe Interaktion zwischen europäischen und lokalen Akteur*innen hatte nicht nur Auswirkungen vor Ort. Die Beschreibung des Gnadenbildes in Lima (Peru) macht deutlich, dass sie auch auf Europa zurückwirkte, indem neue und z. T. stereotype rassistische Bilder des kulturell »Anderen« erschaffen wurden.

#25 **Andachtsbildchen: Unsere Liebe Frau von Guadalupe** 18.–20.Jh. (Schenkung Bachem)

Das auch heute noch meistbesuchte christliche Wallfahrtsziel liegt auf dem Tepeyac in einem Vorort von Mexico-Stadt. Die Kirche Unsere Liebe Frau von Guadalupe wurde nach mehreren Marienerscheinungen ab 1622 auf den Grundmauern eines Tempels für eine lokale Muttergottheit errichtet. Dieser Vorgang der Vereinnahmung und Überschreibung eines Ortes ist beispielhaft für die Missionierung in der Folge und auch als Instrument der Kolonialisierung Südamerikas. Der Legende nach erschien das Gnadenbild am 12. Dezember 1531 wunderbarerweise von selbst auf dem Umhang des Azteken Juan Diego Cuauhtlatotzin. Nicht zuletzt durch die Verbindung von christlicher Ikonografie und toltekisch-aztekischen Symbolen erfährt

Raum 7

das Marienbild bis heute große Akzeptanz und diente als Leitbild für die verschiedensten politischen Bewegungen des Landes.

#26 Jungfrau von Candelaria de Copacabana Schule von Cuzco, 18./19. Jh., Öl auf Leinwand | **#27 Jungfrau von Candelaria de Copacabana** 18. Jh., Öl auf Metall

Die Legende der *Jungfrau von Candelaria* beginnt mit einer Marienerscheinung auf Teneriffa in der Zeit um 1400. Von dort aus fand das Bildmotiv der Muttergottes mit der Kerze im Zuge der Mission seinen Weg nach Südamerika. Seit 1583 ersetzte die Verehrung des von einem lokalen Künstler geschaffenen Gnadenbildes in Copacabana (heute Bolivien) einen älteren nichtchristlichen Kult. Als Schutzpatronin Boliviens ist der Festtag der *Jungfrau von Candelaria* Mariä Lichtmess am 2. Februar. Darauf spielt auch das Körbchen mit den zwei Tauben an, das 1669 als Geschenk des Vizekönigs von Peru der Statue hinzugefügt wurde. Als Opfergabe für die Reinigung Mariens im Tempel, die an diesem Tag gefeiert wird, waren zwei Tauben vorgeschrieben.

#28 Ex votos (*votum* = Gelübde) als Dank für Gebetserhörungen und Rettung aus Lebensgefahr, 18./19. Jh., Malerei auf Holz (Schenkungen Rodert und K. H. Müller)

#29 Ex votos Silberblech, Messing (Schenkung Rodert)

#30 Muttergottes mit dem geneigten Haupt 18. Jh., kolorierte Kupferstiche bzw. Wachsbossierung mit Posamentierarbeiten, Glasperlenstickerei und Reliquien (Schenkung Rodert)

»Um 1610 fand ein Karmelitenpater in Rom ein Madonnenbild im Schutt eines Hauses. In einer Vision neigte die Muttergottes auf dem Gemälde ihren Kopf zu ihm hinunter. Anfangs in der Wiener Hofburg aufbewahrt, gelangte es anschließend in die dortige Karmelitenkirche. Zum Wallfahrtsziel wurde allerdings vor allem die Kopie des Gemäldes in der Kirche der Ursulinen zu Landshut, die seit Ende des 17. Jahrhunderts verehrt wird.« (Mirjam Verhey)

Raum 7

#31 ***Maria lactans*** Flandern oder Niederlande, 2. Hälfte 15. Jh,
Leimfarbe auf Seide

Aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts haben sich fast vierzig Repliken in der Art der hier gezeigten *Maria lactans* (stillenden Maria) aus unterschiedlichen Malerateliers erhalten, ohne dass man einen zentralen Wallfahrtsort mit einem entsprechenden Gnadenbild ausmachen könnte. Geht das Portrait der stillenden Gottesmutter möglicherweise auf die Flémaller Altartafeln (Frankfurt Städel) des in Tournai tätigen Malers Robert Campin († 1444) zurück, auf denen eine sehr ähnliche Marienfigur in voller Größe erscheint?

[...] identity is always
a never-completed
process of becoming
— a process of shifting
identifications [...]

Stuart Hall:
Familiar Stranger, 2017

(Identität [ist] ein nie abgeschlossener Prozess des Werdens
— ein Prozess veränderlicher Identifizierungen.)

Raum 8

In Rom stand seit dem Ende des 4. Jahrhunderts die Verehrung der Märtyrergräber im Vordergrund, wenn auch die Anbindung an die Erzählung der Evangelien wichtig blieb. Unter den zahlreichen in Rom verehrten Jerusalemreliquien ist besonders die schon früh dokumentierte Sammlung von Steinen und Erde aus dem »Heiligen Land« im Lateran hervorzuheben. Nach 1215 wird ihr Aufbewahrungsort erstmals als *Sancta Sanctorum* bezeichnet – »Es gibt keinen heiligeren Ort als diesen«. Im Verlauf des 12. Jahrhunderts – anscheinend parallel zur Entwicklung der Lehre von der Realpräsenz Christi in der Hostie (*Transsubstantiation*) – wechselte in Rom die Verehrung von den Reliquien zu Kultbildern und *Acheiropoieta* (nicht von Menschenhand gemalte Bilder). Nach dem Ende der christlichen Ära in Palästina (1291) rief Papst Bonifaz VIII. das erste Heilige Jahr aus (1300), was große Pilgerscharen nach Rom lenkte. Im Anschluss an die römischen Jubeljahre statteten päpstliche Legaten in manchen Städten fünf bis sieben Kirchen mit den Ablässen der römischen Hauptkirchen aus, um die Pilgerreise zuhause zu ermöglichen. In Köln ist für 1394/5 und auch später noch eine solche *Peregrinatio Romana* bezeugt (s. Raum 20). Nach der Plünderung Roms durch die Söldner Kaiser Karls V. (reg. 1530–1556) im Jahr 1527 (*Sacco di Roma*) nahm die Pilgerfahrt nach Rom neue Formen an, bei denen das historische Interesse und die antike Kultur eine größere Rolle spielten.

#1 **Matthäus Seutter** (1678–1757): **Le sette chiese di Roma** (Die sieben Hauptkirchen von Rom), 1725, kolorierter Kupferstich auf Papier (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

#2 **Bernard Picart** **Das Heilige Jahr in Rom**, in: *Cérémonies et Coustumes religieuses de tous les peuples du monde*, Bd. 1, 1723–1738
1. Ausrufung des Hl. Jahres | 2. Öffnung der hl. Pforte | 3. Bestellung der drei Kardinäle zur Öffnung der hl. Pforten in den anderen Hauptkirchen | 4. Prozession der Kardinäle zu den anderen Hauptkirchen | 5. Bestellung der Wächter der hl. Pforte | 6. Prozession der Pilger zu den Hauptkirchen | 7. Pilger an der *Scala Santa* | 8. Prälaten waschen als Büsser gekleidet die Füße der Pilger | 9. Papst und Kardinäle servieren den Pilgern das Essen | 10. Papst verteilt u. a. *Agnus Dei*-Medaillen | 11. Schließen der hl. Pforte

Raum 8

#3 **Santa Maria Maggiore in Rom** (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln) | **Santa Croce in Gerusalemme in Rom** Köln (?), beide Mitte 15. Jh., Tempera auf Eichenholz

Die beiden kleinen Tafeln gehörten ursprünglich zu einer Serie von sieben Bildern, die die Hauptkirchen Roms darstellten. In mehreren Frauenkonventen sind entsprechende Bildprogramme erhalten oder belegt, die mit den gleichen Ablässen versehen sind wie die originalen Orte. Auch in Handschriften ist eine solche Bilderfolge überliefert. Sie diente der *Pilgerfahrt im Geiste*, der die gleiche Bedeutung zukam wie einer tatsächlichen Wallfahrt.

#4 **Le Cose Maravigliose Dell'Alma Citta' Di Roma.– Di nuovo corrette, ampliate, & ornate di bellissime figure**, Rom: Mascardi, 1684 | #5 **Pietro Martire Felini** (+1613): **Trattato nuovo della Cose maravigliose dell'alma citta' di Roma**, Rom: Franzini, 1615 | #6 **Hermann Bavinck: Wegweiser zu den wunderbarlichen Sachen der heiligen Stadt Rom**, Rom: Mascardi 1639 (alle: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Zur Orientierung nutzten die Rom-Reisenden Pilgerführer, in denen die antiken Gebäude, die Reliquien, Ablässe und Legenden (seit dem 12. Jh.) sowie die Stationskirchen (seit dem 8./9. Jh.) für den päpstlichen Gottesdienst verzeichnet waren. 1544 erschien *Le Cose Maravigliose Dell'Alma Citta' Di Roma*, eine Beschreibung der »wunderbaren Dinge«, der Kirchen, Reliquien und Ablässe der Stadt Rom. Der *Trattato nuovo* des Servitenpaters Pietro Martire Felini, 1610 aufgelegt und erstmals mit Illustrationen versehen, lässt ein größeres Interesse an den Denkmälern erkennen. Angehängt ist eine Beschreibung antiker und profaner Bauten (*Antichità*), die im Titel dem Architekten Andrea Palladio (1508–1580) zugeschrieben wird. Der westfälische Kleriker und Kaplan an der deutschen Kirche Santa Maria dell' Anima, Hermann Bavinck, legte im Jahr 1620 seinen vielfach nachgedruckten und erweiterten Romführer vor, der sich am *Trattato nuovo* orientierte. Er übernahm die Illustrationen Felinis. Für die deutschen Pilger war er das Standardwerk.

Raum 8

Agnus Dei

#7 Agnus Dei-Wachsmedaillons (Slg. Fritz E. Schulz) | **#8 Rosenkranz** mit *Agnus Dei-Wachsmedaillon* 18. Jh., Lapislazuli- und Metallkugeln, Wachs, Posamentierarbeiten

Aus dem Wachs der Osterkerze hergestellte und – seit Martin V. (reg. 1417–1431) – ausschließlich durch den Papst geweihte Medaillons wurden in Rom vom frühen Mittelalter bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) an die Pilger verteilt. Dem Wachs mit dem Bild des siegreichen Opferlammes wurde Staub aus den 1578 entdeckten Katakomben beigemischt. Seit dem 17. Jahrhundert beschränkte sich die Herstellung und Verteilung auf das erste und jedes siebte Regierungsjahr des jeweiligen Papstes. Das Material der Kerzen erinnerte an den Tod Christi, der sich für die Menschen opferte, wie auch das Wachs von der Flamme verzehrt wird.

»Wahre« Bilder

im Wechsel: **Gregorsmesse** (Handschriften der Schenkung Renate König)

#9 Deutsches Stunden- und Gebetbuch Paris, um 1470–1480 |

#10 Holländisches Stundenbuch Grafschaft Holland, um 1490–1500 |

#11 Sigmaringer Gebetbuch Antwerpen und Brügge (?), um 1515 |

#12 Stundenbuch der Doña Isabel Simon Bening (1483–1561) und Werkstatt, Flandern (Gent?), um 1510–1520

Der Legende nach erschien dem Papst Gregor I. (reg. 590–604), während er die Wandlung zelebrierte, der Schmerzensmann auf dem Altar und zerstreute so die Bedenken an der Identität von Hostie und Leib Christi. Eine byzantinische Mosaikikone in der römischen Kirche S. Croce in Jerusalem galt im Mittelalter als Abbild dieser Vision (*Imago pietatis* = Bild des Erbarmens). Mit einem umfangreichen Sündenablass versehen, gelangte das Bild zu einer großen Beliebtheit. Durch einen Stich Israhel van Meckenems (um 1440–1503) wurde es bekannt gemacht und vielfach kopiert. In seitenverkehrter Drehung geht auch das *Ecce homo*-Relief aus dem Kölner Dom darauf zurück. Es überträgt diesen Bildtypus auf die historische Szene, in der Pilatus die Verurteilung Christi dem Volk überlässt: *Ecce homo* = Seht, der Mensch (Joh 19, 4–6).

Raum 8

im Wechsel: **Vera Icon** (Handschriften der Schenkung Renate König) #13 **Stundenbuch** Bodenseegebiet, um 1460 | #14 **Deutsches Stunden- und Gebetbuch** Paris, um 1470–1480 | #15 **Cremoneser Stundenbuch** geschrieben von Matteo Ravari, illuminiert von Fra Apollonio da Calvisano, Cremona, 1495 | #16 **Holländisches Stundenbuch** Grafschaft Holland, um 1490–1500

Für ein schon seit dem 6. Jahrhundert verehrtes *Acheiropoieton* im Vatikan kommt spätestens seit dem 11. Jahrhundert eine Legende auf: Der römische Kaiser Tiberius sei durch ein Abbild Christi von einer schweren Krankheit geheilt worden. Dieses Abbild habe Christus als Abdruck auf einem Tuch hinterlassen. Im Zuge der erzählerischen Ausgestaltung der Passion Christi gelangte dieses »Wahre Bild« (*Vera icon*) als personifizierte hl. Veronika in die Geschichte des Kreuzwegs, in dessen Verlauf Christus nun sein schweißnasses Gesicht mit dem von der Heiligen gereichten Tuch trocknete. Der Bildkult der *Vera icon* wurde durch Innozenz III. (reg. 1198–1216) gefördert.

#17 **Hausaltärchen mit Passionsszenen und »Pilgerzeichen« von Santiago de Compostela und Rom** Brügge od. Süddeutschland, 4. Viertel 15. Jh., Tempera auf Holz (Schenkung Härle)

#18 **Abgar-Bild** Flandern, um 1600 (Schenkung Renate König)

Eine seit dem 4. Jahrhundert überlieferte Legende berichtet von König Abgar aus Edessa, der schwer erkrankt war. In der Hoffnung auf Heilung, lud er Christus vergeblich nach Edessa ein. Doch überließ Christus ihm ein Tuch, auf dem er seine Gesichtszüge eingepreßt hatte und dessen Anblick den König gesunden ließ. Die Spur dieses Bildes verliert sich in Konstantinopel zu Beginn des 13. Jahrhunderts. In Genua wurde eine Kopie – oder ist es das Original? – zum Schutzbild für die Stadt. Seine Authentizität ist allerdings nicht unangefochten, liegt doch auch im Petersdom zu Rom (Capella S. Matilda) ein solches Abgar-Bild.

#19 **Ecce homo-Relief** aus dem Kölner Dom Köln, Anf. 16. Jh., Eichenholz mit Resten farbiger Fassung

Raum 8

#20 **Diptychon mit römischen Gnadenbildern** Südtirol oder Schwaben, 2. Hälfte 15. Jh., Lindenholz mit farbiger, teils ursprünglicher Fassung (Museum Schnütgen, Köln) | #21 **Gnadenbild von S. Maria Maggiore**, in: Wilhelm von Gumpenberg: *Marianischer Atlaß*, München: von Gelder, 1673 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Die Halbfigur Christi mit dem geneigten Haupt und den gekreuzten Armen geht auf die *Imago pietatis* in der römischen Kirche S. Croce in Jerusalem zurück, der man nachsagt, sie gebe die Schmerzensmann-Vision des hl. Gregor wieder. Die Halbfigur Mariens könnte sich auf das Gnadenbild in S. Maria Maggiore beziehen, das als authentisches Portrait der Gottesmutter gilt. Der hl. Lukas soll es der Legende nach gemalt haben.

Ort und Erinnerung

#22 **Ars memorandi** (Die Kunst des Erinnerns), Süddeutschland, um 1470, Blockbuch (Schenkung Renate König) | #23 **Johann Host von Romberch** (ca. 1480–ca. 1533): **Congestorium artificiosae memoriae**, Venedig: Melchior Sessa, 1533 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln) | #24 **Johannes Buno** (1617–1697): **Historische Bilder, darinnen idea historiae universalis**, Lüneburg 1672 (Universitäts- und Stadtbibliothek, Köln)

In der Theorie der antiken Rhetorik wird zur Memorierung eines frei zu haltenden Vortrags vorgeschlagen, den einzelnen Themen Bilder an bestimmten Orten zuzuweisen und diese Orte dann gedanklich abzuschreiten. Während die *Ars memorandi* die Bilder, die einzelne Kapitel der Evangelien veranschaulichen, auf die Körper der Evangelistensymbole montiert, entwickelt Johann Host ein Stadtbild mit mehreren Merkgebäuden, die in einzelne Räume unterteilt sind. Orientiert an der Anzahl der Finger, können darin zehn Orte zur Ablage bestimmt werden. Zu neuer Popularität gelangte die Mnemonik (Gedächtniskunst) im 17. Jahrhundert.

#25 **Andachtsbildchen** aus Annaberg, 19. Jh. (Schenkung Bachem)

#26 **Tanja Geiss** (*1975) **Hände** 2020, Tusche auf Papier, aus: »Büro für Augen, Nase, Mund, Herz, Hand und Maske (die alles überdeckt)«

Raum 9

Éric Baudelaire (*1973) **Tu peux prendre ton temps / Un film dramatique** (Du kannst dir Zeit nehmen / Ein dramatischer Film) 2019, HD Video, Stereo Sound, 114 Min. (s.a.: Raum 5 / Raum 14)

12:30 Uhr Französisch mit deutschen Untertiteln

14:30 Uhr Französisch mit englischen Untertiteln

»Du kannst dir Zeit nehmen«, sagt Fatimata zu ihrer Mitschülerin, die mit einer Kamera in der Hand gerade eine Situation aufzeichnet. Auch Éric Baudelaire hat sich Zeit genommen: Vier Jahre lang hat er mit zwanzig Schüler*innen in Saint Denis, einem Vorort bei Paris, an diesem Projekt gearbeitet. Die Schüler*innen sollten nicht Thema des Films sein, sondern selbst Subjekte. Mit der noch leicht gehemmten Begeisterung des Anfangs begeben sie sich auf die Suche nach der Spezifik ihres Films: Wir sehen sie, wie sie mit der Kamera die Räume ihre Schule erkunden; wie die Kamera sie auf ihrem Schulweg begleitet oder die Wände ihrer Wohnung entlangfährt. Wir hören sie diskutieren oder erleben zarte Versuche, wie eine Biografie erzählt werden kann. Man müsse vorsichtig sein mit dem, was man über andere sage, sagt ein Junge. Während ein Mädchen beschreibt, wie sie die Blicke von anderen Menschen auf der Straße auf sie empfindet – warum sind sie so und nicht anders? Vier Jahre: Genügend Zeit, um die Körper der Schüler*innen wachsen zu sehen, wahrzunehmen, wie ihre Stimme sich verändert, wie der Schulstoff in ihre Gespräche einfließt und wie Ereignisse wie die Terroranschläge von Bataclan ihre Leben erschüttern. Die Schüler*innen wachsen mit dem Film, und der Film wächst mit ihnen. Éric Baudelaire folgt der Idee von »Fukei-ron«, der Landschaftstheorie des japanischen Filmemachers Masao Adachi: Was kann eine Kamera, die eine Landschaft filmt, über die sozialen und politischen Strukturen eines bestimmten Ortes zu einer bestimmten Zeit aussagen? Und können wir jemanden besser verstehen, wenn wir seinen Blick einnehmen? Wir nehmen wahr, wie sich die Schüler*innen ihre Welt aneignen – eine behutsame Aneignung, die nichts mit Eroberung zu tun hat. »Und weil man das [...] so ungläubig staunend zur Kenntnis nimmt, wird der Film zum Träger einer Utopie eines anderen Umgangs mit anderen Menschen und der Welt [...]: die Kunst kann immer auch zeigen, dass das Leben der Menschen den utopischen Ausblick schon als real enthält.« (Susanne Pfeffer)

Raum 10

Irmel Kamp (*1937), 9 Fotos aus der Serie **Zink** 1978–1982, S/W-Abzug auf PE-Fotopapier: St. Jean Sart; Chaineux; Montzen; Landkarte; Nessonveaux; Verviers; Herbesthal; Chaineux; Welkenreadt

Zink ist ein chemisches Element mit dem Symbol Zn und der Ordnungszahl 30. Es ist nicht nur für den Stoffwechsel von Mensch, Tier und Pflanze unerlässlich, sondern auch in unserer materiellen Alltagswelt verbreitet. In Europa liefert es seit 200 Jahren vielseitige metallische Baustoffe. Das Material für die bläulich schimmernden Dächer von Paris, die der Stadtplaner George-Eugène Baron Haussmann im 19. Jh. verordnete, stammt aus der gleichen Zinkmine wie die Fassadenverkleidungen, die Irmel Kamp in Ostbelgien fotografierte. Vieille Montagne liegt in der Gemeinde Kelmis (frz. La Calamine) und wurde im 17. Jh. durch einen terrassenförmigen Tagebau intensiv erschlossen. Die Ergiebigkeit dieser Mine weckte politische Begehrlichkeiten zwischen den Mächten Zentraleuropas, was dazu führte, dass das Gebiet zwischen 1816 und 1919 als Mikronation Neutral-Moresnet politisch unabhängig und Gegenstand utopischer Ideen wie z. B. eines Esperanto-Staates mit dem Namen »Amikejo« (Ort der Freundschaft) war. Irmel Kamps Serie *Zink* umfasst insgesamt rund 600 Fotografien; immer wieder stieg sie in ihren Renault, um in Ostbelgien systematisch Feldforschung zu betreiben. Als Eingrenzung ihres Arbeitsgebietes dienten ihr im Norden die Grenze zu den Niederlanden, im Osten zu Deutschland, im Süden die Weser (Ourthe) und im Westen die Maas mit Lüttich. Systematisch durchkämmte sie das Gebiet, um die Gebäude zu erfassen, deren Westseite mit Quadrat-, Rechteck- oder Spitzrauten-Schindeln Schutz gegen Wind und Regen versprach. Ihre Fotografien sind ein Stück Kulturgeschichte und dokumentieren ein regionales baukulturelles Phänomen zu einem Zeitpunkt, als Eternit und später Kunststoff das Material Zink zu verdrängen begannen. Sie halten einen Moment im Leben eines Gebäudes fest und zeigen die Objekte eingebunden in ihre Umgebung und mit Spuren der Nutzung, die ihr Erscheinungsbild mitbestimmen (Telefonmasten, Kabelstränge, Straßenschilder ...). Auch wählt Irmel Kamp eine subjektive Perspektive: Sie arbeitet von ihrem Standpunkt aus und vermeidet Zoom- und Weitwinkelobjektive, um sich ihrem momentanen Blick während der Aufnahme anzunähern. Oft waren

Raum 10

mehrere Anläufe notwendig, um die bei »hoher weißer Bewölkung« (I. K.) besonders eindrucksvoll im Licht schimmernden Fassaden festzuhalten.

Peter Dreher (1932–2020) **Tag um Tag ist guter Tag** 1974–2007, Öl auf Malpappe, Hartfaserplatte oder Leinwand

Mit seiner mehrere tausend Bilder umfassenden Werkreihe, deren Titel auf den chinesischen Zen-Meister Yün-Men (864–949) zurückgeht, löste Peter Dreher die scheinbare Dualität von »gegenständlich« und »abstrakt« auf. In der endlosen Variation desselben Glases zeigt er, dass Realismus eine Fragestellung reiner Malerei ist. Die sich täglich erneuernde Anschauung des realen Gegenstandes blieb ein wesentlicher Bestandteil seiner Malerei und war den veränderlichen Bedingungen unterworfen, die die Versuchsanordnung mit Wetter, Jahreszeiten und eigenem Befinden bereithielt.

Eric Hattan (*1955) **Unplugged** Basel 1999 (15:52 Min.) | Buenos Aires 2003 (18:37 Min.) | New York 2011 (8:03 Min.) | Beirut 2011, (7:52 Min.), Videos, Originalton

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, stellt auf den Kopf, verlagert, stülpt um, um das Bestehende zu bergen und ihm Aufmerksamkeit zu verschaffen. *Unplugged* ist ein Langzeitprojekt. Die 1995 begonnene und bis heute fortlaufende Serie von Videoarbeiten folgt klaren Regeln: Am Ende einer Reise, die Eric Hattan aufgrund von Ausstellungsvorbereitungen an einen Ort geführt hat, dreht er die Verpackungen der von ihm konsumierten Güter noch im Hotelzimmer auf links. Die Kamera ist ihm dabei fixiertes Gegenüber und zeichnet die in sorgfältiger Handarbeit vorgenommenen Umstülpungen auf. Die Arbeiten aus der Serie *Unplugged* sind nicht nur Selbstporträt und persönliches Archiv seines Konsumverhaltens, sondern zeigen auch die visuelle Oberfläche eines Ortes oder einer Kultur.

Dorothee von Windheim (*1945) **Ohne Titel** 1998, Postkarten

Raum 11

#1 **Roni Horn** (*1955), **To Place: I Bluff Life** 1990, Peter Blum Edition, New York / **II Folds** 1991, Mary Boone Gallery, New York / **III Lava** 1992, Distributed Art Publishers, New York / **IV, 1+2 Pooling Waters** 1994 / **V Verne's Journey** 1995, Bücher IV–V Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln / **VI Haraldsdóttir** 1996 / **VII Arctic Circles** 1998 / **VIII Becoming a Landscape** 2001, Bücher VI–VIII Verlag Ginny Williams, Denver, Colorado / **IX Doubt Box** 2006 /

X Haraldsdóttir, Part Two 2011, Bücher IX–X Steidl Verlag, Göttingen

Roni Horn reist 1975 zum ersten Mal nach Island. Sie ist fasziniert von der Einzigartigkeit der Landschaft. Im Vergleich zu New York, wo sie geboren und aufgewachsen ist, ist die vulkanische Geologie Islands sehr jung: Die Erdoberfläche ist ständig in Bewegung und von Erosion kaum betroffen. Während die Entstehung von New York nur theoretisch nachvollzogen werden kann, kann sie in Island permanent erlebt werden. Roni Horn stellt fest, dass diese Erfahrung ihre Selbstwahrnehmung und ihre Erfahrung von Welt verändert. 1990 veröffentlicht sie das erste einer Reihe von Künstlerbüchern mit dem Titel *To Place*. Die Reihe ist prinzipiell offen und wird fortgeführt. *To Place* spiegelt ihre tiefgreifende Auseinandersetzung mit dieser Insel, die ihr gesamtes Werk prägt. Mit enzyklopädischem Interesse wendet sich die Künstlerin den Menschen und der von Feuer, Eis und Wasser geprägten Natur zu. Mittels Fotografie, Zeichnung und Text erforscht sie die Wechselbeziehung von Ort und Subjekt, von Kultur und Natur, von Geschichte und Gegenwart. Das »to« im englischen Titel aktiviert »Ort« eher zu einem Verb als zu einem Substantiv. »Ich komme hierher, um mich in der Welt zu verorten. Island ist ein Verb und seine Handlung besteht im Zentrieren«, schreibt Roni Horn im vierten Buch *Pooling Waters*. Dass »Zentrieren« oder Identität immer auch mit sozialer und gesellschaftlicher Verortung zu tun hat und in ihrem Fall mit der Erfahrung als Homosexuelle in einem heterosexuellen und tendenziell homophoben Umfeld stattfindet, beschreibt sie in einem Gespräch: »Island ist der Ort, an dem ich die klarste Sicht auf mich selbst und mein Verhältnis zur Welt habe. Mit klarster Sicht meine ich, dass sie nicht durch soziale Konventionen verstellt ist. [...] In Island gibt mir nichts direkt oder indirekt zu verstehen, dass ich weniger bin, als ich bin. Dabei denke ich an alle Aspekte sozialer Existenz,

Geschlecht und Sexualität eingeschlossen. Die Beharrlichkeit, mit der ich immer wieder zurückkehre, dient der Aufrechterhaltung von diesem Gleichgewicht meines Lebens. [...] Mein Bild von Island als reflektierende Wasserfläche entspricht der Idee, Natur als Spiegel und Maß zu nutzen. Es geht um das Verstehen des eigenen Selbst durch die Kenntnis dessen, was wirkliche, und nicht aufgepfropfte Einschränkungen sind.« (R.H., 1994) In diesem Sinne kann auch unser Ausstellungstitel gelesen werden, den wir einem Text im vierten Band von *To Place* entnommen haben: Er beschreibt den Wunsch oder die Vision, sozialen Konventionen wie Sprache, Nationalität oder Geschlecht zu entkommen und sich der Welt ohne bestehende Konzepte zuzuwenden: *making being here enough* (dafür sorgen, dass hier zu sein genügt).

#2 Roni Horn *Still Water*, 2000, Lannan Foundation / SITE Santa Fe (Schenkung Edith und Steffen Missmahl) | **#3 *Saying Water***, Videoaufzeichnung einer Lesung im Mai 2012 im Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 39:32 Min. © Louisiana Channel/Louisiana Museum of Modern Art, 2013 (Verantwortlich: Kamilla Bruus & Troels Kahl, Kamera: Troels Kahl, Produktion: Christian Lund), Leihgabe Studio Roni Horn

»Wasser ist immer eine Reflexion der lokalen Gegebenheiten – und zwar umfassend: Geologie, Wirtschaft, Politik, Religion usw. Irgendwann findet alles seinen Weg in den Fluss. [...] Wenn du dein Spiegelbild im Wasser siehst, nimmst du dann das Wasser in dir wahr?« (R.H.) *Still Water* ist ein Monolog über die Themse. Roni Horn nimmt uns mit auf eine Reise, in der sich tagebuchartige Aufzeichnungen mit Schlagzeilen aus der Zeitung vermischen.

#4 Roni Horn *Distant Doubles 2.12, A und B* 1989, Pigment und Firnis auf Papier

Wiederholungen oder Dopplungen sind ein wesentliches Merkmal der Arbeiten von Roni Horn. Wir finden sie in Künstlerbüchern, Installationen und auch in Arbeiten auf Papier. Die hier gezeigte Arbeit ist weder gezeichnet noch gemalt. Man könnte sie vielleicht als Ablagerung bezeichnen – Pigmente, die in mehreren Schichten aufeinandergelegt wurden und eine tektonische, objekthafte Struktur

bilden. Inszeniert als *Distant Doubles* und damit auf zwei unterschiedlichen Wänden schließen die Blätter den Raum dazwischen mit ein. Sie verkörpern ein Hier und ein Dort, ein Dies und ein Das; sie sind identisch und weichen doch voneinander ab. Sie umfassen eine Leere, in die die Welt eintritt, sobald ein Mensch anwesend ist, um diese Erfahrung zu teilen und die Vielschichtigkeit des Sehens wahrzunehmen. »Der Moment der ersten Wahrnehmung ist in der Chronologie festgelegt, jedoch für immer verloren.« (Dieter Schwarz, 1993)

#5 Lutz Fritsch *Bibliothek im Eis* (siehe Raum 7), Frachtkiste und Modell 1:50 | **#6 Lutz Fritsch *Maßnahme III vor Ort*** 2005/2022, Fotografie

In dieser Frachtkiste wurde der Lesetisch der *Bibliothek im Eis* in die Antarktis gebracht. Bei seiner ersten Expedition mit Wissenschaftlern des *Alfred-Wegener-Instituts für Polar- und Meeresforschung* lernte Lutz Fritsch das rein funktionale Umfeld in der deutschen *Neumayer-Station* kennen und entwickelte die Vision eines Gegenpols: ein Ort der Kultur, ein Sehnsuchtsort. Zehn Jahre später konnte er einen grünen Container in den weißen Raum der weiten antarktischen Landschaft pflanzen: die *Bibliothek im Eis*, hochwertig eingerichtet mit Kirschholzmöbeln und Ledersofa (s. Foto im Lesezimmer). Das Grün der vier Außenseiten ist leicht variiert, Ober- und Unterseite sind rot. Im Inneren öffnet sich dem Lesenden ein Universum: »Die bis heute über 600 Bücher wurden von Künstlern und Wissenschaftlern gestiftet, die ich persönlich um ein Buch bitte, von dem sie denken, dass es die Überwinterer, die 14 lange Monate auf der Station verbringen, unbedingt gelesen haben sollten. Sie schreiben ihren Namen und ein kurzes Statement in das Buch hinein.« (L.F.) Wie in seinem gesamten Werk gilt Lutz Fritschs plastisches Verständnis dem »weichen« Zwischenraum, der in diesem Fall die Leser*innen mit den Stifter*innen der Bücher verbindet. – Die weiße Transportkiste beinhaltet Kunstwerke, die während seiner beiden Expeditionen von 1994/95 und 2004/05 entstanden, sowie weitere Arbeiten von Lutz Fritsch.

#7 Franz Ittenbach (1813–1879) *Felsen (Studie)* um 1831–1838, Öl auf Leinwand

Raum 12

#1 **Merlin Bauer** (*1974) **Liebe deine Stadt × 1. FC Köln 1948 / Einschreibungen I**, C-Print auf Dibond (alle Werke von Merlin Bauer im Windfang und in Raum 12 und 16 im Besitz des Künstlers)

#2 **Merlin Bauer** **Kölner Affären** 2009, C-Print auf Dibond

#3 **Merlin Bauer** **Strandbox (Mittelmeergarten)** 2002/2019, C-Print auf Dibond

#4 **Merlin Bauer** **Feuilleton** 15.04.2008, mit Text- und Bildbeiträgen von Aleida Assmann, Jan Assmann, Bazon Brock, Albrecht Fuchs, Friedrich W. Heubach, Candida Höfer, Hiltrud Kier, Friedrich Kurrent, Veit Landwehr, Wolfgang Pehnt, Tom Sieverts, Martin Struck, Michael Zinganel und Peter Zumthor, 36 C-Prints in schwarzen Metallrahmen

#5 **Merlin Bauer & BeL** **Strandbox** 2002, aus: **Unter dem Pflaster der Strand – Momentane Orte / 2002 – 2005**, Fahrrad, Kühlbox, Holz, lackiert, UKW-Sender, Radio-Empfänger, diverse Objekte

Merlin Bauer & BeL »**Liebe deine Stadt**«-**Museum** 2015, Holz, Glas, Metall, Beton, diverse Objekte, Lichtskulptur | darin: **FRUST | TROST | HOFFNUNG** alle: 2015, Großbilddias in Leuchtkästen, aus der Werkreihe *Liebe deine Stadt - Trotzdem!*

Liebe deine Stadt – dieser Imperativ scheint an keinem Ort überflüssiger zu sein als in Köln. Nirgends teilen die Bewohner*innen mehr gemeinsame Lieder über ihre überbordende Liebe zu ihrer Stadt und verklären mit Gesang selbst stark vernachlässigte Stadträume (»Guten Morgen Barbarossaplatz«). Doch weil Liebe auch blind machen kann, brauchte es vermutlich den Blick von außen, um zu erkennen, dass hier einiges schief läuft. Der Konzeptkünstler Merlin Bauer kam kurz nach der Jahrtausendwende aus Graz hierher und traf auf eine Stadtgesellschaft, die sich durch die Vernachlässigung architektonischer Leistungen des Wiederaufbaus nach der fast völligen Kriegszerstörung gerade selbst kulturell demontierte. Der drohende (und später dann auch vollzogene) Abriss der 1967 eröffneten Kunsthalle führte ihn 2002 zu einem ersten Projekt in Köln mit dem imaginären

Raum 12

Titel *Unter dem Pflaster der Strand – Momentane Orte*. Ein Fahrrad mit rot-weiß-lackierter Kühlbox und einem UKW-Piratensender war seine mobile Plattform, um an wechselnden Orten die exemplarische Nutzung öffentlicher Räume zu diskutieren. Mit dem fahrlässig herbeigeführten Einsturz des Stadtarchivs (3.3.2009) wurden jene Stimmen lauter, die den *Mut zur Kultur* und das persönliche Engagement der Stadtgesellschaft einforderten. Zu diesem Zeitpunkt hatte das 2005 von Merlin Bauer begonnene Projekt *Liebe deine Stadt* schon eine Breitenwirkung erreicht, die weit über die Stadtgrenzen hinausging. Es fand etliche internationale Nachahmungen aber auch kommerzielle Nutzungen, die jede künstlerische Autorschaft missachteten. In einer ersten Kampagne hatte er vom Abriss bedrohte Gebäude durch qualifizierte und prominente Laudator*innen würdigen und weithin sichtbar mit einer rot-weißen Preisschleife auszeichnen lassen, wie man sie im Kleinformat aus dem Pferdesport kennt. Mit Hiltrud Kier, der ehemaligen Stadtkonservatorin, und Peter Zumthor, dem Architekten von Kolumba, fanden sich gleich zwei Stimmen für die architektonische Finesse des Kölner Opernhauses. Dessen nicht enden wollende Sanierung ist zum Zeichen dafür geworden, dass anspruchsvolles Bauen unter zeitlichem und ökonomischen Druck sowie durch überbordende technische und behördliche Auflagen nicht nur in Köln zum Scheitern verurteilt ist. Auf diese Situation reagierte Merlin Bauer im Jahr 2015 mit *Liebe deine Stadt - Trotzdem!*, dem »*Liebe deine Stadt*«-Museum sowie den Multiples und Leuchtkästen *FRUST, TROST, HOFFNUNG*.

Als Konzeptkunst ist *Liebe deine Stadt* allerdings weder mit Politik noch mit Stadtmarketing zu verwechseln. Im Sinne einer »Sozialen Plastik« bewegt Merlin Bauer Prozesse, bei denen die Urheberschaft beim Künstler bleibt, die aber offen sind für alle, die teilhaben wollen bzw. zur Partizipation eingeladen werden. Wie kein anderes künstlerisches Projekt der Gegenwart hat er es geschafft, gesellschaftliche Kreise zusammenzuführen, die sich sonst kaum begegnen.

Raum 13

Merlin Bauer *Liebe deine Stadt I* 2005, Dibond, Aluminium
(Sammlung RheinEnergie AG)

Der unverwechselbare Schriftzug, dessen dauerhafte Präsenz über der Nord-Süd-Fahrt die RheinEnergie durch Ankauf der Stadtgesellschaft geschenkt hat, hat sich in die DNA der Stadt eingeschrieben. Er wurde von den Fans des 1. FC stolz als Fahne ins Fußballstadion getragen, findet sich in Schulbüchern, aber auch als Multiple in Kunstsammlungen, war Bühnenbild der Inszenierung *Kölner Affären* im Schauspielhaus und schmückt als Tattoo die Haut vieler Kölner*innen. Auf subversive wie intelligente Weise »kapert« Merlin Bauer alle Formate und Institutionen. Sein Fest- und Protestwagen *Ihr seid Künstler und wir nicht!* nutzte 2010 den Rosenmontagszug als Plattform für seine Kritik am geplanten Abriss des Schauspielhauses mit freundlicher Unterstützung des Festkomitees *Kölner Karneval*. Und erst im vergangenen Jahr überformte und durchwebte er den *Kölner Stadt-Anzeiger* mit seiner Kunst-Sonderausgabe *Liebe deine Stadt – Architektur & Demokratie* zum Eröffnungstag der *Art Cologne*, indem er in jedem Ressort (Gast-)Beiträge unterbrachte, die sich mit Fragen der sozialen und ökologischen Transformation im Spannungsfeld von Architektur und Demokratie auseinandersetzen.

Mit den Projekten von Merlin Bauer, Éric Baudelaire, Lutz Fritsch und den Künstler*innen des Kunsthauses KAT18 zeigt sich die Praxis der »Sozialen Plastik« in unserer Ausstellung. Der Begriff wurde in der Kunst Ende der 1960er Jahre von Joseph Beuys (1921–1986) als Teil eines »erweiterten Kunstbegriffs« eingeführt. Damit sollte bewusstmacht werden, dass das formal-ästhetische Werk solange Selbstzweck bleibt, wie es nicht als Medium konstruktiv verändernd auf gesellschaftspolitische Umstände einwirkt. Beuys wandte sich gegen die Überhöhung abgeschlossener Kunstwerke und öffnete den Kunstbegriff für eine ebenso soziale wie individuelle, ökologische wie spirituelle Dimension. »Soziale Plastik« meint einen dynamischen Prozess, bei dem jeder Mensch kreativ beteiligt sein kann, indem er sein soziales Umfeld und die Gesellschaft insgesamt formbildend gestaltet. Der desolate Zustand der Welt als Ergebnis einer am reinen Materialismus orientierten Ökonomie könne nur überwunden werden, wenn die Teilhabe am plastischen Prozess der Demokratie jedermann

Raum 13

möglich sei und derart im kleinen und im großen Maßstab lebenswerte Orte geschaffen werden.

Merlin Bauer *Liebe deine Stadt – Architektur & Demokratie*

Kunst-Sonderausgabe des Kölner Stadt-Anzeiger, erschienen anlässlich der Art-Cologne 2021, Auflage 220.000 Exemplare

Merlin Bauer *Liebe deine Stadt – Architektur & Demokratie*

Dreikanal-Videoinstallation, Version 9 / 22, 122 Min., mit Dr. Martina Löw (Professorin für Planungs- und Architektursoziologie, TU Berlin), Philipp Oswald (Professor für Architekturtheorie und Entwerfen, Uni Kassel), Dr. Philipp Rode (Executive Director des Forschungsinstituts LSE Cities, London School of Economics), Dr. Tatjana Schneider (Professorin für Geschichte und Theorie der Architektur und Stadt, TU Braunschweig), Dr. Kathrin Wildner (Stadtethnologin und Professorin für Kulturtheorie und Kulturelle Praxis, HCU Hamburg), Konzeption Merlin Bauer / Dr. Jörg Biesler, Kamera / Schnitt Tom May (beide Arbeiten im Besitz des Künstlers)

Johann Hulsmann (um 1610 – nach 1646) und **Johann Toussyn** (1608 – nach 1660) ***Der Kölner Heiligenhimmel*** vom Sebastiansaltar, wohl 1635, Öl auf Leinwand (St. Gereon, Köln)

Der untere Teil des Bildes bietet den Blick entlang des Rheins von Köln bis Bonn. Darüber findet der Kölner Heiligenhimmel seinen Platz. Im 12. Jahrhundert hatten sich das »Sakralkapital« und die »Heilsdichte« (Heribert Müller) der Stadt durch Reliquienfunde und -importe erheblich vergrößert: Ursula und ihre Gefährtinnen (schon vor 1106), die Thebäische Legion und die Maurische Kohorte des Gregorius (seit 1121), die hl. Drei Könige (seit 1164) und die zahlreichen hl. Bischöfe. Die Gegenwart der Heiligen wurde durch eine ungewöhnlich hohe Anzahl von Reliquien-Prozessionen inszeniert. Auch 1634 hatte es aus Anlass des Dreißigjährigen Krieges eine solche Prozession gegeben, die in diesem Bild ihren Widerhall findet. Noch 1948 zog man anlässlich des Domjubiläums mit den vielen Heiligenschreinen durch die völlig zerstörte Stadt, um die geistige Atmosphäre des Ortes zu beschwören.

Raum 14

Beau comme un Buren mais plus loin

Community Projekt mit Jugendlichen aus Köln

Fahne, Plakat und wechselnde Exponate

Beau comme un Buren mais plus loin (Schön wie ein Buren, aber weiter entfernt) ist eine von Dafa Diallo gestaltete Fahne aus blau-weißem Stoff. Sie gehört zum Projekt *Tu peux prendre ton temps* von Éric Baudelaire und 20 Schüler*innen aus Saint-Denis, das wir in der Ausstellung zeigen (Raum 5a und 9). Die Fahne überführt die Institutionskritik von Daniel Buren in die Gegenwart: Ähnlich wie bei Buren, der in den 1970er Jahren mit seiner Kunst das Museum verließ und mit Streifenbildern unmittelbar auf eine Situation im öffentlichen Raum reagierte, ist diese Fahne dazu gemacht, einen konkreten Ort außerhalb des Museums zu markieren und sichtbar zu machen. Von Kolumba aus machen wir uns auf den Weg an die Ränder der Stadt, um Jugendliche kennenzulernen und uns darüber auszutauschen, was sie mit »ihrem« Ort verbinden. Zurück im Museum führen wir das Gespräch fort: Was ist das Museum für ein Ort? Wer gestaltet diesen Ort? Wie nehmen wir ihn wahr? Welche Werke sind für uns heute relevant? Was berührt uns? Was sehen wir kritisch? Wo fühlen wir uns repräsentiert, wo sind wir fremd? Wer gehört dazu, wer nicht? Von hier aus stellen die Jugendlichen ihre Fragen zurück – an uns, an Dich und an Sie, unsere Besucher*innen. Das Faltblatt im Raum zeigt Ihnen, wo sich die Fahne gerade befindet. Nehmen Sie es gerne mit!

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 Mäzene)

Das die Sinne ansprechende Material dieses Kruzifixes und die Behandlung der Oberfläche zielen auf das Abtasten des Bildwerks mit den Blicken. Nach mittelalterlicher Vorstellung ist der Sehstrahl die Verlängerung des Körpers, so dass der Mensch sich mit dem Bild, das er betrachtet, vereint (Thomas Lentes). – Während die Räume von Kolumba jedes Jahr neu bespielt werden, behält diese Skulptur des gekreuzigten Christus ihren angestammten Ort. Sie ist eine Art Anker in den wechselnden Erzählsträngen der jährlichen Ausstellungen.

Raum 15

X-Süd (KUBiST, raumlaborberlin mit Kunsthaus KAT18)

Kunsthaus Kalk-Atelier ab 2016, Modelle, Zeichnungen, Filme, Fotos
(Das Atelier ist jeweils donnerstags besetzt.)

Ein Papiermodell für ein inklusives Kunsthaus im neuen Kölner Stadtteil Parkstadt Süd ist Ausgangspunkt der Zusammenarbeit von X-SÜD und von raumlaborberlin. Für den neuen Standort auf dem Gelände der Hallen Kalk wurde die Idee angepasst. X-SÜD ist ein Kollektiv von Künstler*innen mit unterschiedlichen Fähigkeiten. Viele arbeiten in der Kölner Südstadt im Kunsthaus KAT18, das professionelle Arbeitsplätze für Künstler*innen mit Beeinträchtigung bietet. Ziel des Projektes ist es, das System der Sondereinrichtung für Menschen mit Behinderung durch inklusive Arbeits- und Wohnsituationen zu öffnen und das Leben im Stadtteil aktiv mitzugestalten. raumlaborberlin entwickelt seit 1999 in unterschiedlich zusammengesetzten Teams Projekte in den Feldern Architektur, Stadterneuerung, Kunst und Aktionen. Ausschlaggebend für ihre Arbeit sind die Wahrnehmung und das Erlebnis von Raum, Stadt und Umwelt. Der neue Stadtraum auf dem Gelände der ehemaligen Werkshallen einer Maschinenbaufabrik in Köln-Kalk soll gemeinwohlorientiert entwickelt werden. Hier soll ein neues sozio-kulturelles Zentrum entstehen, daneben Wohnraum und Gewerbe. Der Gestaltungsprozess ist offen und gemeinschaftlich. Zeichnen und Modellbau nutzt die Gruppe als Werkzeuge, um Bedürfnisse zu benennen und Lösungen zu entwickeln. 2020 wurde mit der Kunst-Aktion X-SÜD ZUKUNFTSARBEIT in Kalk auf das Projekt aufmerksam gemacht. Mit einem Umzug, einem Baustellenschild, einer Suppenküche und dem Elefantentor als temporäres Kunstwerk haben die Beteiligten den Ort in Besitz genommen. 2021 hat X-SÜD mit der Bergen School of Architecture (BAS) zusammengearbeitet. In einer Masterclass bei Prof. Jan Liesegang / raumlaborberlin sind erste Entwürfe für das inklusive Kunsthaus Kalk (Hallen 60 und 63) entstanden.

Im *Kunsthaus Kalk-Atelier* finden Veranstaltungen wie Künstlergespräche, Führungen, Atelierworkshops statt. Kooperationen mit Künstler*innen und Projekte werden in wechselnden Beiträgen vorgestellt und extra angekündigt.

Raum 16

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

Die Betrachtenden könnten sich ins Theater versetzt fühlen. Die Bühne ist menschenleer. Nur Hut und Mantel als Hinterlassenschaft zweier(?) Personen, die die Szene wohl verlassen haben, verweisen auf den Menschen als Protagonisten eines noch nicht begonnenen oder bereits beendeten Stücks. Die Requisiten verorten das Ambiente in der Fin-de-siècle-Atmosphäre Wiener Kaffeehäuser und lassen die verschwundenen Personen in der vordergründig gediegenen Bürgerlichkeit jener Zeit vermuten. Ein Bild der Verlorenheit, wäre da nicht die sich ständig wandelnde, leuchtende Präsenz der goldenen Wand, die schemenhaft die Silhouetten derjenigen reflektiert, welche die Bühne betreten. Indem die goldene Wand an die Goldmosaik in den heiligen Räumen vergangener Jahrhunderte anknüpft, bindet sie positive Vorstellungen einer nicht näher definierten Utopie, die lebendiger wirkt, als die Spuren von der Anwesenheit der Hauptdarsteller.

Merlin Bauer Von Köln aus I 17.11.2021, Zeitungstapel

Merlin Bauer Makro / Fragment I / No. 3 2021, Siebdrucke, Zeitungspapier

Legitimierung von Orten

Wie erhalten die mittelalterlichen Orte ihr besonderes Gepräge, das letztlich die Grundlage ihrer Fortdauer und des wirtschaftlichen Wohlstandes ihrer Bürger ist? Sollte keine Tradition vorhanden sein, auf die man sich berufen konnte, so galt es, eine solche zu schaffen. Reliquien spielten dabei eine große Rolle. Beispielsweise eingeschlossen in einen Altar, ersetzten sie das fehlende »Ahnengrab«. Ihre von Gott verliehene Segenskraft (*virtus*) wird am Ort ihrer Beisetzung unmittelbar wirksam, so die seit der Spätantike lebendige Vorstellung. Die Rechtmäßigkeit des Ortes erwies sich in Legenden, Wunderberichten, Authentiken (Echtheitszertifikate) und der Gewährung von Ablässen für dessen Besuch. Auch die Wahl eines Schutzpatrons oder einer -patronin war ein Vorgang zur Profilierung eines Ortes, bezeichnet das Wort *patronus* im römischen Rechtssystem doch eine Schutzpflicht

Köln: A very old town build after 1945

Dan Perjovschi: *I Draw I Happy*, 2005

(Köln: eine sehr alte Stadt, erbaut nach 1945)

Raum 16

gegenüber der *familia*. Aber auch die Mitglieder dieser Gemeinde waren dem Patron oder der Patronin gegenüber verpflichtet. Letztlich beruht die Ortsdefinition auf einem Verhältnis von Narrativ und dessen Akzeptanz.

Reliquien

#1 **Petrus Schonemann Thesaurus SS. Reliquiarum** (Reliquienschatz des Kölner Doms), 1671 (Museum Schnütgen, Köln) |

#2 **Abbildung der hl. Reliquien der Cathedral-Kirche zu Aachen** Köln, Königl. Preuß. patentierte palingraphische Anstalt, Mitte 19. Jh. |

#3–4 **Heilumsweisung** in Aachen (1930?) und Trier (1891), Postkarten und Andachtsbildchen (Schenkung Bachem)

Residenzstädte von kirchlichen und weltlichen Machthabern und auch manche Wallfahrtsorte zeichneten sich durch große Reliquiensammlungen aus. Köln begründete seinen Anspruch auf Heiligkeit nicht zuletzt mit seinem besonderen Reliquienbesitz. In Heilumsweisungen wurden (und werden) die Reliquien mancher Orte den Gläubigen präsentiert. Zum Zeremoniell gehörte der »Heilumschreier«, der die Geschichte der jeweiligen Reliquien laut vortrug.

Kirchenschatz von St. Kolumba (Dauerleihgabe der Pfarrgemeinde St. Kolumba, Köln):

#5 **Bergkristall-Reliquiar** mit den Reliquien der Heiligen Andreas, Laurentius, Georg, Cosmas, Damian und Walburga, Köln, um 1220, Silber, Kupfer, vergoldet, Bergkristall, Edelsteine, Perlen, Messing (bis zum 19. März 2023 zu sehen in der Ausstellung *Magie Bergkristall* im Museum Schnütgen, Köln) | #6 **Reliquiar** mit einem Dorn der Dornenkrone Christi, Köln, um 1450, Silber, Gold, gegossen, getrieben, ziseliert, Bergkristall, Edelsteine | #7 **Vortragekreuz** Köln, Mitte 14. Jh./ um 1400, Silber, teilw. vergoldet | #8 **Monstranz** Köln, um 1400, mit **Lunula**, 1700, Silber, vergoldet, Email, Bergkristall, Edelsteine, Perlen | #9 **Monstranz** Köln, Anfang 16. Jh., Silber, vergoldet

Der Kirchenschatz versammelte das Heilum, das dem Ort eine Nähe zur göttlichen Gnade garantierte, und die kostbaren liturgischen Geräte. Als Hort der Stiftungen von Gemeindemitgliedern diente er der Schaffung von Identität und Bindung.

Raum 16

#10 **Reliquientärchen** Köln, 1. Hälfte 14. Jh., Eichenholz mit alter Fassung | #11 **Zwei Tafelreliquiare** Köln (?), Ende 13.–1. Hälfte 14. Jh., Eiche, Hornplättchen, Reste von Fassung und Vergoldung (Museum Schnütgen, Köln)

In den kleinen Fächern des dreiteiligen Klappaltärchens befanden sich ursprünglich Reliquien. In geschlossenem Zustand wird die heute nur in Resten erhaltene Malerei auf den Außenseiten der Flügel sichtbar: eine Versammlung von Heiligen in übereinander gestaffelten Rängen. In den beiden anderen Tafelreliquiaren hat sich ein großer Teil der in ihnen aufbewahrten Reliquien erhalten. In Kirchenschätzen sind solche Reliquiare vielfach belegt. Durch die Vielzahl der Heiligen erhoffte man sich eine vermehrte Heilswirkung am jeweiligen Ort.

#12 **Reliquiengefäße aus Altären: Maigelein** Köln, 15. Jh., Glas, Schiefer, Wachs | #13 **Drei Kästchen** Köln, 1. Hälfte 17. Jh., Metall, Hinterglasmalerei | #14 **Reliquien-Authentiken** 18. Jh. (Slg. Fritz E. Schulz)

Reliquien wurden durch Siegel und/oder Authentiken legitimiert. Solche Zertifikate teilen den Namen des Heiligen mit, dessen Knochen oder Gewandstück zur Reliquie wurde, und tragen die Unterschrift des die Originalität bezeugenden Bischofs.

Urkunden

#15 **Abläss** für den Besuch von St. Mariengraden in Köln, Januar 1320, Pergament (Historisches Archiv des Erzbistums Köln)

»Die Besucher von St. Mariengraden in Köln (1817 abgerissen) konnten einen Ablass von vierzig Tagen erwerben, der mit dieser ursprünglich wohl in der Kirche ausgehängten Urkunde verliehen wurde. Bedingung dafür war der Besuch des Ortes an bestimmten Festtagen sowie die Verrichtung genau festgelegter religiöser, aber auch materieller Leistungen (Spenden). Insgesamt 23 Erzbischöfe und Bischöfe versahen die Urkunde mit ihrem Siegel. Der Kölner Erzbischof Heinrich von Virneburg (reg. 1304–1332) bestätigte und erweiterte diese Ablassverleihung mit einer eigenen angehefteten Urkunde, einem sogenannten Transfix.« (Joachim Oepen)

Raum 16

#16 **Weiheurkunde einer Franziskus-Kapelle** und **Reliquienkapsel**
Köln 1510, Pergament auf Holz

Die Initiale des Textes zeigt den hl. Franziskus und verweist damit auf das Patrozinium der Kapelle, deren Weihe diese Urkunde bezeugt.

Narrative und ihr Publikum

#17 **Martin Eisengrein** (1535–1578): **Unser liebe Fraw zu Alten Ötting** [...] Ingolstadt: Weissenhorn, 1571 | #18 **Valentin Hansen**: **Aktenmäßige Darstellung wunderbarer Heilungen welche bei der Ausstellung des h. Rockes zu Trier im Jahre 1844 sich ereignet**, Trier: Gall, 1845 | #19 **Johann Enen** (um 1480–1519): **Medulla Gestorum Treverens**, (Ursprung und Geschichte Triers) Regensburg 1845 (alle drei: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Bei der Profilierung von Wallfahrtsorten spielten die Auflistung der Heiltümer, die »dokumentierten« Wunder und die Gewährung von Ablässen für den Besuch der geheiligten Orte eine wichtige Rolle, die in den Pilgerführern zusammen mit den zu erbringenden Leistungen genau vermerkt wurden.

#20 **Aachenhorn** 15. Jh., Ton, gefunden in Köln (Kölner Stadtmuseum)

Und dann war es, als würde die ganze Erde beben vom Klang der Hörner und dem Rufen der Männer und Frauen [...]. Es gab wohl niemanden, dem sich nicht die Haare auf dem Kopf aufgestellt haben und dem nicht die Tränen in die Augen traten, so beschreibt der Metzger Tuchhändler Philipp von Vigneulles das ungeheure Lärmen der Gläubigen bei der Präsentation der vier wichtigsten Reliquien in Aachen im Jahr 1510 (Kat. *Pilgerspuren*, Stade und Lüneburg 2020/21). Im Privaten nutzten die Pilger solche Hörner als Signalthorn oder zur Abwehr von Unwettern.

Heilige Maße und Spolien

#21 **Länge Maria Magdalenas und ihrer Haare**, in: Magdalene Eltern: *Das Leben der seligen Büsserin Marie Magdalene / wie auch ihrer Schwester Marthe und Lazari*, o. O., o. J. (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln) | #22 **Heilige Längen**: hl. Maria von Loreto, hl. Johannes Bapt. (sternförmig), Geißelsäule, 18. Jh. (Slg. Fritz E. Schulz) |

Raum 16

#23 **Der hl. Franziskus präsentiert das Kreuz** 18. Jh. (Schenkung Bachem) | #24 **Karl d. Große kniet zu Füßen des Grals** Einzelblatt aus einem Stundenbuch, Drucker: Philippe Pigouchet; Verleger: Simon Vostre, Paris, um 1490, kolorierter Metallschnitt auf Papier (Schenkung Rodert)

Die aus dem Ideal der Harmonie (Sap 11,20) abgeleiteten heiligen Maße hatten eine ähnliche Funktion wie die Reliquien. Das gilt auch für die schon im 6. Jahrhundert bekannte *Wahre Länge Christi* (Nr. 27), die ursprünglich mit Maßbändern z. B. am Heiligen Grab in Jerusalem abgenommen wurde. Seit dem 11. Jahrhundert, verstärkt seit dem späten Mittelalter verbreitete sich der »Längen kult« auch im Westen, nicht zuletzt durch die Möglichkeiten, die die neuen Drucktechniken boten. Das Andachtsbildchen mit dem hl. Franziskus vermittelt die authentischen Größen der Seitenwunde und des Kreuzes Christi. Laut Umschrift müssen die Maße des abgebildeten Kreuzes mit vierzig multipliziert werden, um die Größe Christi zu erreichen. Im Kelche auf dem Einzelblatt ist laut lateinischer Beischrift die Seitenwunde Christi in Originalgröße abgebildet.

#25 **Gewisse und wahrhafte Länge unsers lieben Herrn Jesu Christs** Köln, 1700, Papier, 163 cm (Schenkung Alois Klausmann)

#26 **Kreuz Herimanns und Idas** Werden oder Köln, 2. Viertel 11. Jh., Corpus: Bronze gegossen, ziseliert, vergoldet, mit einem Lapislazuli-Köpfchen aus dem 1. Jh.; Kreuz: Kupfer graviert, vergoldet, Bergkristall (Rückseite) über Holzkern; Filigran der Vorderseite: Anfang 13. Jh.; barocker Knauf und Kartusche: Kupfer getrieben und vergoldet

Das von Erzbischof Herimann II. (reg. 1036–1056) und seiner Schwester, Äbtissin Ida gestiftete Vortragekreuz gehört zum Gesamtkonzept der Kölner Kirche St. Maria im Kapitol. Zusammen verantworteten sie den Neubau der Kirche, der mit architektonischen Zitaten arbeitet. Der Grundriss ist identisch mit demjenigen der Geburtskirche in Bethlehem, beansprucht also über die Identität der Maße einen Reliquiencharakter. Der westliche Raumabschluss entspricht wiederum dem Wandaufriß der Aachener Pfalzkapelle und verweist damit auf einen imperialen Bau. Über ihre Mutter Mathilde waren die Geschwister

Raum 16

mit dem ottonischen Kaiserhaus verwandt, woran dieser Bau eindringlich erinnert. Das blaue Lapislazuli-Köpfchen des Kreuzes ist eine Spolie (Objekt aus fremdem Kontext), ein wertvolles Frauen-Porträt aus antiker Zeit. Solche Objekte gehörten zum Hausschatz der frühmittelalterlichen Herrscher, die immer wieder Spolien an von ihnen gestifteten liturgischen Geräten verarbeiten ließen.

Patronat

#27 Reliquienprozession mit dem Schrein der hl. Genovefa in Paris 18. Jh, Holzschnitt (Schenkung Rodert)

Der Ort kann durch Prozessionen oder Klänge (Glocken) ausgedehnt werden. Wohl schon seit dem 5. Jh. dienten Prozessionen innerhalb der Stadt zur Bindung an den zentralen Kirchenort und zum Schutz der Stadt, wie hier die Prozession mit dem Schrein der hl. Genovefa, der Schutzpatronin von Paris.

#28 Hl. Kolumba 18. Jh., Kupferstich (Nachlass Ludwig Gierse)

Der fränkische König Chlothar II. (reg. 584–629) hatte der hl. Kolumba in Sens ein Kloster geweiht (620). Als Bischof Kunibert (reg. ca. 623–664) ihr eine Kirche in Köln widmete, verortete er dadurch die Stadt im Reich der Merowinger.

#29 Szenen aus der Ursula-Legende Köln, Mitte 15. Jh., Ölmalerei auf Holz (Dauerleihgabe Römisch/Zimmermann): Empfang der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen am Hof des (noch) heidnischen Königssohnes, der sie heiraten möchte | Aufbruch der Reisegesellschaft Ursulas zur Pilgerfahrt nach Rom, die sich die künftige Braut vor ihrer Hochzeit ausbedungen hatte

Der Legende nach war Ursula eine englische Königstochter, die in Köln zusammen mit ihren 11.000 Begleiterinnen auf der Rückreise von Rom von Hunnen ermordet wurde. Die dadurch unmittelbar bewirkten Wunder befreiten die belagerte Stadt von den feindlichen Horden, die vor lauter Schrecken die Flucht ergriffen. Die Ursula-Verehrung gewann enormen Aufschwung durch die Auffindung eines Gräberfeldes nahe der Ursula-Kirche zu Beginn des 12. Jahrhunderts. Zusammen mit den Kronen der hll. Drei Könige zieren die elf

Raum 16

Flammen stellvertretend für Ursula und ihre Begleiterinnen das Kölner Stadtwappen.

#30 Reliquienbüsten aus der Gefolgschaft der hl. Ursula Köln, um 1500, Eichenholz mit Resten alter Fassung

Die Präsentation der spezifisch kölnischen Reliquien in den sogenannten Ursula-Büsten setzte erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts ein, möglicherweise im Kontext des Machtwechsels von der erzbischöflichen zu einer oligarchischen Stadtregierung. Die Büsten wurden in großen Mengen in Köln hergestellt, europaweit gehandelt und warben so für die Stadt. Das kam nicht nur den Bildschnitzern der Stadt zugute, sondern auch der neuen Regierung, deren Erfolg der Unterstützung durch die Stadtheiligen zugeschrieben wurde. Sie war nun die Hüterin der Reliquien und gab »großzügig« davon ab – wie auch der französische König Ludwig der Heilige seine Passionsreliquien verteilte.

Raum 17

Terry Fox (1943–2008) **Site Pendulum** 1977/2022, Installation mit Klaviersaite, Bleikugel und Wasserglas (Nachlass Terry Fox)
Die Arbeit wird um 13:00 und um 15:00 Uhr aufgeführt.

Terry Fox ist nicht nur ein wichtiger Vertreter der US-amerikanischen Konzept- und Performancekunst; seine Arbeit nimmt auch eine Schlüsselstellung ein in der sich in den 1980er Jahren in Europa entwickelnden Klangkunst. Sein Augenmerk richtete sich nicht auf Kunst als auratisches, in sich abgeschlossenes Ding, sondern er suchte nach Transformation durch Handlung. Dieses Bedürfnis 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 u. a. Chartres. Auf dem Boden 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. Die Wahrnehmung dieser Arbeit ist verbunden mit dem Erlebnis von Präsenz. »Heute [...] arbeite ich immer noch mit dem Aspekt der Neudefinition von Skulptur, aber in einer äußerst persönlichen Weise. Ich möchte eher ein einfühlsames Ohr oder Auge erreichen als ein großes Publikum.« (T. F. 1999)

Paul Thek (1933–1988) **Ohne Titel** 1975/1992, Radierungen

Mit Motiven wie *Beau Jangels*, *Tarbaby* oder *Tower of Babel* breitet Paul Thek in dieser Folge seine individuelle Ikonografie aus.

Raum 18

Schon die Ausgrabungen, die quasi das Fundament von Kolumba bilden, machen deutlich, dass die Geschichte dieses Ortes immer wieder überschrieben wurde: vom römischen Stadtviertel zum Grabbezirk neben einer Kapelle, gefolgt von immer größer werdenden Kirchenbauten bis zu einer repräsentativen Pfarrkirche mit den gestifteten Altären und den Grablegen von Mitgliedern der Gemeinde, abgelöst von einer Ruinenlandschaft mit einer modernen Gnadenkapelle für ein verehrtes Marienbild, an dem viele Kölner Erinnerungen hängen. Nun also ein Museum, das all diese Prägungen in sich aufnimmt und die Tradition in die Gegenwart fortschreibt.

#1 **Jeremias Geisselbrunn** (1594/96–1659/64) **Muttergottes mit Kind** vom Marienaltar in St. Kolumba, Köln, um 1650, Alabaster

Die Skulptur ging im Zweiten Weltkrieg mit der Kolumba-Kirche zugrunde, konnte aber 1991/92 aus über 70 Fragmenten wieder rekonstruiert werden. Der in der Pfarrei ansässige Jacob de Groote († 1681) hatte die Muttergottesfigur im Jahr 1677 der Kirche gestiftet.

#2 **Ulrich Tillmann** (1951–2019) **Kolumba-Portfolio** 1994, S/W-Abzüge auf Baryt-Papier

Bis Anfang der 1990er Jahre war das Kolumba-Grundstück ein von Pflanzen überwuchertes Ruinengelände, ein zufällig liegengeliebenes Mahnmal für die fast völlige Zerstörung der Innenstadt im Zweiten Weltkrieg. Auf Einladung von Kolumba dokumentierte der Kölner Fotograf Ulrich Tillmann von Sommer bis Herbst 1994 den stillen und morbiden Charme dieses Ortes.

#3 **Duane Michals** (*1932) **Ein Versprechen an Gott** 2001, Silbergelantine-Abzüge

Ein Versprechen an Gott ist eine der wenigen Sequenzen des amerikanischen Fotografen, die sich auf einen konkreten Ort beziehen. Duane Michals schuf eine poetische Zeitreise, in der Vergangenheit und Gegenwart ebenso ineinanderfließen wie Fiktion, Realität und Autobiografie. Denn der in der Ruine von jungen Leuten aufgefundene Brief eines Priesters ist auf den Geburtstag des Künstlers datiert.

Raum 18

#4 **Paul Thek** (1933–1988) **Portable Ocean** 1969, lackiertes Holz
Die Arbeit *Portable Ocean* (Tragbares Meer) besteht aus einem mit Bauklötzen gefüllten Holzwagen, der über eine Kordel mit einem Weihnachtsstern verbunden ist. Die blaue, von weißen Schlieren durchzogene Fassung lässt unwillkürlich an das Blau des Meeres, an Gischt und Wellenschaum denken. Es überdeckt die Bauklötze, bereit zur Errichtung eines Tores, einer Gartenmauer, eines Hauses ... Die Materialien zur spielerischen Besetzung und Aneignung eines Ortes kommen jedoch nur temporär zum Einsatz. Gebunden an einen Schweifstern, werden sie zum Gepäck auf einer utopischen Reise. *Portable Ocean* war eine Art Leitbild während der Planungs- und Bauphase von Kolumba.

#5 **Barbara Probst** (*1964) **Exposure #1: N.Y.C., 545 8th Avenue, 01.07.00, 10:37 p.m.** 2000, Ultrachromeink auf Baumwollpapier

Barbara Probst begnügt sich nicht mit dem einen Foto, das einen Ort zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt in die zweite Dimension bannt. Vielmehr arbeitet sie mit einer Vielzahl von Kameras, die alle auf einen Punkt ausgerichtet sind und zeitgleich ausgelöst werden. So entsteht eine Reihe von Bildern, die keine Geschichte in ihrem chronologischen Ablauf erzählt, sondern den einen kurzen Moment aus unterschiedlichen Perspektiven festhält. Für einen Moment verlieren Ort und Zeit ihre normative Kraft.

#6 **Heinrich Hoerle** (1895–1936) **Der Blumenstein** 1928, Öl auf Holz

#7 **Heinrich Campendonk** (1889–1957) **Landschaft mit zwei Tieren** 1914, Öl auf Leinwand

#8 **Schlusssteine** aus der spätgotischen Kirche St. Kolumba, mit den Arma Christi sowie der Hausmarke der Familie Rinck, 15./16. Jh., Weiberner Tuffstein mit Resten farbiger Fassung

Im 15. Jahrhundert kam es zu einem Neubau der Kirche, dessen Finanzierung durch Mitglieder der Gemeinde sichergestellt wurde. Als Beleg ihres Engagements zierten ihre Hausmarken die Schlusssteine der entsprechenden Gewölbe.

Raum 19

Memoria

Die Erinnerung an Verstorbene war – und ist es häufig immer noch – an bestimmte Orte gebunden, markiert z. B. durch Grabsteine. Wer es sich im Mittelalter leisten konnte, sorgte für das Seelenheil durch das Totengedenken vor, z. B. durch Epitaphien oder die Ausstattung eines Altars für die Seelenmessen. Quasi als sichtbarer Vertrag stand auf dem Altar ein Retabel, das auf die Verstorbenen verwies. In der Sammlung von Kolumba haben sich drei solche Ortsmarkierungen erhalten, die alle aus der Zeit kurz vor 1450 stammen. Zusammen bieten sie einen eindrucksvollen Einblick in individuelle Aspekte des Totengedenkens.

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

Stefan Lochners Epitaph für die Äbtissin des Kölner Cäcilienstiftes Elisabeth von Reichenstein († um 1485) 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. Das Bild markierte den Ort der Erinnerung an seine Stifterin in der Kirche, in der sie auch beigesetzt wurde, der Pfarrkirche St. Peter.

Heilig-Geist-Altar Meister des Wolfgang-Altars, Nürnberg, um 1448/49, Temperamalerei auf Nadelholz (?) (erworben mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung sowie der Kulturstiftung der Länder)

Das Altartriptychon wurde kurz vor ihrem Tod von Margarethe Valzner († 1448/49) in Auftrag gegeben. Es war die letzte Stiftung zur Ausstattung der Zwölfbotenkapelle in der Nürnberger Heilig-Geist-Kirche. Diese Kapelle war von Margarethes Ehemann Herdegen Valzner, dem wohlhabenden Münzmeister der Stadt, bereits 1390 als Grablege für seine Familie errichtet worden. Das Bildprogramm der Vorderseite wird durch das Apostelpatrozinium des Altars in der

Raum 19

Kapelle (Pfingsten) und die Hoffnung auf Erlösung der dort Beigesetzten bestimmt (Verkündigung, Geburt und Himmelfahrt Christi sowie der Tod Mariens), die Heiligenauswahl der Rückseite bezieht sich auf die Reliquien im Altar, seine Verortung in einer Spitalkirche (Antonius Eremita, Bischof Erhard von Regensburg, Papst Sixtus II., Bischof Servatius von Tongeren, Nikolaus und Leonhard) und die Zugehörigkeit zum Bistum Bamberg (Heinrich II. und Kunigunde).

Konrad Kuyn († 1469; 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 Steinmetze der Antike dar, die sich als Christen geweigert hatten, Götterstatuen herzustellen, und deswegen hingerichtet wurden. Die Märtyrer waren und sind die Patrone der Dombauhütten. Doch sind sie hier nicht als Handwerker dargestellt, sondern als stolze Mitglieder der akademischen städtischen Oberschicht. Im Chorbereich des Kölner Domes platziert, wurden sie 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 der Hütten nördlich der Mosel ernannt.

Raum 20

#1 **Wendel Simon** (*2008) **Der Stachelplanet** 2017–2022, Papier, Fineliner, Buntstift, Schreibmaschine, Bleistift (Fotokopien)

Im Rahmen einer Köln-Reise 2017 beschrieb Wendel Simon erstmals den imaginären Stachelplaneten, den er bis heute im Rahmen seiner Buchkinder-Arbeit in Leipzig weiterentwickelt. Neben einem Dorf, Kultureinrichtungen, Anlagen zur Gewinnung von Energie, Rohstoffen und Nahrung ist ein sehr komplexes Transportsystem entstanden. Einzelne Ideen zu dieser Infrastruktur und dem Leben der Bewohner wurden mit Unterstützung von Konstantin Feig in Skizzen und kurzen Texten festgehalten. Aus diesem Material haben sich seit 2018 vier *Stachelplanet-Kuriere* (s. Vitrine) und eine Homepage ergeben (<https://stachelplanet.de>). Ein Überblick über die inzwischen sehr differenzierten Beschreibungen des Planeten ist nur noch mit Hilfe eines *Atlases* (Wand) möglich.

#2 **Von Klaus Peter Schnüttger-Webs beeinflusste Architektur der 80er Jahre, Köln-Müngersdorf, Siedlung Egelspfad**, Fotografie: Ulrich Tillmann, 1986 (Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum, Abteilung Architektur und Dokumentation)

Inspiziert von Fluxus erfand der Kölner Künstler und Fotoingenieur Ulrich Tillmann 1981 die Kunstfigur Klaus Peter Schnüttger-Webs, ein »Träumer und Weltverbesserer«, dessen Interessen von »Bauhaus bis Zen-Buddhismus, von Morphologie bis Entomologie, von Akupunktur bis Philosophie« (U.T.) reichten. 1986 gründete er gemeinsam mit den Künstlerinnen Bettina Gruber und Maria Vedder das Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum in Köln-Volkhoven, das seine Tore zeitgleich mit dem heutigen Museum Ludwig eröffnete und wegen der »enormen Folgekosten« bereits nach einem Tag wieder geschlossen werden musste. Als Museum im Museum ist das Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum seit 2019 Teil von Kolumba.

#3 **Klaus Peter Schnüttger-Webs, Die heiligen drei Pömpel**, 1985, Granit, je 67 × 32 × 32 cm, Köln Bischofsgartenstrasse, Fotografie: Ulrich Tillmann, 1983–2013 (Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum, Abteilung Skulptur, Inv. Nr. 13SK7986541-13SK7986543)

Raum 20

»Ursprünglich gruppierte Klaus Peter Schnüttger-Webs die heiligen drei Pömpel um einen Baum herum als Symbol für die bedrohte Natur. Nachdem der Baum ein Jahr später von Mitarbeitern der Stadt Köln mutwillig gefällt worden war, wurden die drei Pömpel ohne Absprache mit den Kuratoren des Klaus Peter Schnüttger-Webs Museums in eine Reihe hintereinander aufgestellt. Seitdem wird diese Anordnung wegen der nicht mehr nachvollziehbaren Funktion immer wieder zerstört und vom Schnüttger-Webs Museum restauriert.«
(Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum)

#4 Bleisiegel Erzbischof Pilgrims aus dem *Sepulchrum* des Hauptaltars in der Pfarrkirche von Bettenhoven, Köln, nach 1027

Im Kampf um den Vorrang der rheinischen Erzbistümer Köln, Mainz und Trier spielte die Selbstdarstellung eine große Rolle. In seinem ersten Siegel reklamiert der Kölner Erzbischof Pilgrim (reg. 1021 – 1036) den Titel *Sancta Colonia* (Heiliges Köln) für seine Stadt – ein Statement gegen den Trierer Titel *Roma secunda* (Zweites Rom) und den Mainzer Titel *Sancta sedes* (Heiliger Thron). In dem hier gezeigten zweiten Siegel benutzt er die Umschrift *Sancta Coloniensis religio* und verweist damit auf die Bindung Kölns an die göttliche Gnade – beruhend auf den Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe.

#5 Erhard von Winheim: *Sacrarium Agrippinae Hoc est Designatio Ecclesiarum Coloniensium: Praecipuarum Reliquiarum: Quarundam itidem Antiquitatum memorabilium*, Köln: Gualterus, 1607 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Der Würzburger Kartäuser Erhard von Winheim nimmt in seine ausführliche Beschreibung der Kölner Heiligtümer (*Sacrarium Agrippinae*) auch die in Köln zu absolvierende Rom-Wallfahrt auf (s. Raum 8). Der Text enthält Meditationen und Gebete für die sieben Hauptkirchen (Dom, St. Maria im Kapitol, St. Severin, St. Pantaleon, St. Aposteln, St. Gereon, St. Kunibert). Das Titelblatt zu dem Werk Winheims zeigt neben der Stadtvedute und den Kölner Heiligen auch das »Portrait« des römischen Stadtgründers Marcus Vipsanius Agrippa (46–12 v. Chr.).

Indem wir die
Gegenwart gewahr werden,
ist sie schon vorüber,
das Bewusstsein
des Genusses liegt immer
in der Erinnerung.

Christa Wolf:
Kein Ort. Nirgends, 1979

#6 Aegidius Gelenius (1595–1656): ***De Admiranda, Sacra, et Civili Magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis Augustae Ubiorum Urbis, Libri IV***, Köln: Jost Kalckhoven 1645

Der Kölner Geistliche Aegidius Gelenius legte mit diesem Werk über die Größe Kölns (*De Magnitudine Coloniae*) eine Geschichte der Stadt vor, die auch eine Aufstellung der Kölner Familien und eine Auflistung der Reliquien in den einzelnen Kirchen umfasst. Auf dem Titelblatt bildet die Kölner Stadtvedute das Zentrum, das von Heiligen umgeben ist (von unten nach oben): Makkabäer, hl. Ursula und Gefährtinnen, Thebäische Legion und Maurische Kohorte, zwei heilige Bistumsgründer – Bischof Maternus als Schüler des hl. Petrus –, zwei heilige Ordensgründer – Bruno (Kartäuser) und Norbert (Prämonstratenser) –, die hll. Drei Könige sowie die hll. Felix und Nabor, deren Reliquien ebenfalls im Dreikönigsschrein ruhen.

#7 Hermann Crombach (1598–1680): ***Primitiae Gentium seu historia ss. trium regum magorum evangelicorum, et encomium***, Köln: Kinchius, 1654 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Der Kölner Jesuit Hermann Crombach legte 1647 dem Stadtrat von Köln seine Geschichte der hll. Drei Könige (*Historia ss. Trium regum magorum*) vor. Das Titelbild vor dem Kommentar zur Schilderung der Ereignisse durch den Evangelisten Matthäus (Kap. 2) zeigt neben den hll. Drei Königen, Felix und Nabor auch den hl. Apollinaris, dessen Haupt Erzbischof Rainald von Dassel (reg. 1159–1167) nach Remagen geschenkt haben soll, als er mit den Gebeinen der Könige dort vorbeikam. Als Pendant zu Matthäus erscheint ihm gegenüber der hl. Thomas, der die Könige im Christentum unterrichtet und sie getauft haben soll.

#8 Graduale mit der Sequenz »Gaude felix Agrippina«, Köln, Fraterhaus am Weidenbach, 1424

In der während der Messe gesungenen Sequenz *Freue dich glückliches und heiliges Köln* wird Köln als heilige Stadt gepriesen, die ihren Vorrang der frommen Gesinnung und der Beheimatung der vielen Heiligen verdanke. Die Märtyrer*innen und heiligen Bischöfe

Raum 20

werden aufgezählt sowie die in Kölner Kirchen geborgenen Reliquien, deren Anwesenheit das Wohlergehen des Gemeinwesens garantiert. Sie alle werden um Fürsprache gebeten. Bei dem Graduale aus der Kölner Kirche St. Gereon handelt es sich um die älteste Handschrift, in der die Sequenz zum ursprünglichen Textbestand gehört.

#9 Bruder Theodor Selling S.J. (?) Schrein für den Mantel des hl. Ignatius von Loyola Köln, 1642, Holz, Silber getrieben, gegossen, ziseliert und punziert (Erzbistum Köln, St. Mariae Himmelfahrt)

Die Rückseite des Schreins bietet die Stadtansichten von Rom und von Köln beidseits des ausgefalteten Mantels von St. Ignatius. Der darauf notierte lateinische Text preist Rom als die Stadt, in der die Asche des Heiligen aufbewahrt werde, doch Köln erfreue sich mit dem Mantel ähnlicher Güter.

#10 Helias Mertz: Makkabäer-Handschrift, Köln, um 1525 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln); im Wechsel: Diskussion der Makkabäer mit dem König | Makkabäer unter dem Schutzmantel der Mutter | Martyrium | **#11 Missale Coloniense**, Paris, Wolfgang Hopyl, und Köln, Kloster der Kreuzherren, 1520 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln) | **#12 Palla mit dem Martyrium der Makkabäer**, Köln, Ende 15. Jh., Pigment, Gold und Metallfäden auf Leinen

Während der jüdischen Freiheitskämpfe verlangte König Antiochus IV. Epiphanes († 164 v. Chr.) von den Juden, Schweinefleisch zu essen, obwohl deren Speisevorschriften dies verbieten. Die sieben Makkabäischen Brüder und ihre Mutter weigerten sich, wurden daraufhin verstümmelt und in heißem Öl gesotten. Schon im Judentum wurden sie als Märtyrer verehrt. Laut ihrer Heiligenlegende gelangten ihre Gebeine durch Erzbischof Rainald von Dassel im Jahr 1169 nach Köln. Helias Mertz, seit 1491 Rektor und Beichtvater des Kölner Makkabäer-Klosters, stellte Dokumente zusammen, die den Kult durch den Nachweis der Rechtmäßigkeit fördern und die Brüder in der ersten Riege der Stadtheiligen verankern sollten.

#13 Kaiser Trajan sendet in Rom fünfzehn Ritter aus zur Befreiung

der Stadt Köln, in: *Die Cronica van der hilliger Stat van Coellen*, Köln: Johann Koelhoff, 1499 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Als Köln die Herrschaft des Erzbischofs abgeschüttelt hatte (1288), erinnerte sich die Führungsschicht des Bürgertums der antiken römischen Ursprünge der Stadt und manipulierte die eigenen Stammbäume, sodass sie bis in die Zeit Kaiser Trajans zurückreichten – ein gängiges Instrumentarium zur Legitimierung von Ansprüchen. Ihre Vorfahren seien von Rom ausgesandt worden, um in Köln zu regieren und den christlichen Glauben zu stärken.

#14 Legende vom Bürgermeister Hermann Gryn, in: *Die Cronica van der hilliger Stat van Coellen*, Köln: Johann Koelhoff, 1499 (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln)

Das hier geschilderte Ereignis soll sich im Jahr 1262 abgespielt haben. Zwei Domherren waren darüber erbost, dass der Bürgermeister Hermann Gryn sich mehr mit dem Volk als mit dem Erzbischof abgab. Um dem ein Ende zu bereiten, luden sie den Stadtoberen zum Essen ein und stießen ihn unter dem Vorwand, ihm einen Löwen im Besitz des Erzbischofs zeigen zu wollen, in das Gehege des ausgehungerten Raubtiers. Doch der Bürgermeister gewann den ungleichen Kampf. Die »Pfaffen« wurden daraufhin gehenkt. Gryn wird zu einer Art Stadtheros nach italienischem Vorbild.

#15 Dan Perjovschi (*1961) I Draw I Happy 2005, Künstlerbuch (Schenkung Edith und Steffen Missmahl)

Raum 21

Phil Sims (*1940) *The Cologne Painting (Pietà Cycle)* 2002,
Öl auf Leinwand

Die große rote Fläche ist selbst aus der Ferne nicht auf einen Blick zu erfassen. Das Bild hat keine auf den menschlichen Körper bezogene Dimension, es entzieht sich gefühlter Räumlichkeit. In den Randzonen wird der mehrschichtige Farbauftrag auf der groben, nicht grundierten Leinwand ersichtlich: Ein dunkles, fast blauvioletttes Rot wird von einem warmen, fast bräunlichen Rot überdeckt. Das für Köln gemalte und in der Fuhrwerkswaage in Sürth zuerst ausgestellte Bild ist Teil eines Zyklus, der sich mit den Mitteln der Malerei und in unterschiedlichen Farben mit dem Thema der Trauer auseinandersetzt. Anregung war Tizians Bild der *Pietà* in der Accademia in Venedig – ein großformatiges Spätwerk, bei dem eher der dargestellte Raum und dessen Lichteffekte emotional berühren als die Figurengruppe von Maria und ihrem toten Sohn. Vergleichbar formuliert Sims durch die Farbe und ihre Materialisierung eine inhaltliche Stimmung: Das Rot changiert zwischen Purpur und Blut, zwischen Triumph und Katastrophe, zwischen Lieblingsfarbe und Grauen. Das große *Cologne Painting* ist Ergebnis eines Malprozesses, der bei aller Virtuosität eine monumentale Improvisation bleibt – dem *Köln-Conzert* von Keith Jarrett vergleichbar.

Rudolf Bott (*1956) *Tisch* 1987, Stahl

Mit seinem ebenso radikalen wie perfekten Tisch betreibt Rudolf Bott eine Umkehrung der Dinge. Dieser Tisch kann keinesfalls mit der Kategorie »Mobilier« bezeichnet werden, denn er ist aus einer massiven Corten-Stahl-Platte gearbeitet. Der ehernen Tisch beansprucht eine bleibende Existenz, unerschütterlich, dem Lauf der Geschichte standhaltend, wie für die Ewigkeit gemacht. Die Autonomie der Dinge als Werk und ihre dienende Funktion sei für ihn ein innerer Zusammenhang, kein Widerspruch, meint Rudolf Bott.

Pingsdorfer Madonna Köln (?), um 1170, Weidenholz mit Resten originaler Fassung

Vor allem mittelalterliche Skulpturen werden heute gerne nach dem Ort benannt, an dem sie aufgestellt sind oder waren. Das verleiht

Raum 21

ihnen eine unverwechselbare Persönlichkeit. Vermutlich wurden und werden gerade romanische Skulpturen wegen ihrer Verblockung und Lebensferne als andersartig empfunden. Sie markieren einen Ort, zu dem die Betrachtenden keinen Zugang haben. Dieser Eindruck ist bei der *Pingsdorfer Madonna* allerdings zwiespältig: Die Köpfe von Mutter und Kind wurden im späten Mittelalter im damals aktuellen Stil erneuert, in dem die Skulpturen eine deutliche Zuwendung zu ihrem Gegenüber erkennen lassen. Hinzu kommt, dass es für das Kind zwei verschiedene Sitzpositionen gibt: mittig frontal oder auf dem linken Bein der Mutter. Es ist allerdings nicht sicher, ob hier ein Zusammenhang mit der Umarbeitung besteht.

Erper Kreuz Rheinland, 2. Hälfte 12. Jh., Nussbaum- und Nadelholz mit erneuerter Fassung

Das prominenteste unter den bekleideten Kreuzifixen ist das schon im frühen Mittelalter europaweit bekannte und vielfach kopierte Gnadenbild in Lucca, der *Volto Santo*. Christus trägt dort ein einfaches gegürtetes Gewand und unterscheidet sich dadurch von der Erper Figur, denn diese ist mit einer ungegürteten Tunika und Pallium (Manteltuch) bekleidet. Dennoch weisen beide Kreuzifixe Parallelen auf. Beide sind im späteren 12. Jahrhundert entstanden, gehen aber auf vorromanische Vorbilder zurück. Und beide enthielten Reliquien: Laut Legende befand sich im *Volto Santo* u. a. eine Ampulle mit dem Blut Christi; in der ausgehöhlten Rückseite des Erper Korpus hielten eine Reihe von Nägeln ein heute verlorenes Reliquienbehältnis, dessen Inhalt unbekannt ist. Da die in den Skulpturen geborgenen Reliquien in dieser Zeit nicht sichtbar, ja sogar versteckt waren, blieb die Vermittlung von deren Existenz der Erzählung überlassen – wenn das Wissen darum überhaupt vermittelt werden sollte. Wir kennen den ursprünglichen Kontext des *Erper Kreuzes* nicht, doch weisen dessen Größe, seine ungewöhnliche Ikonografie und die Reliquien auf eine exponierte Präsentation, vielleicht sogar auf eine Wallfahrt hin.

Walter Ophey (1882–1930) **Dorfkirche** 1919/20, Öl auf Leinwand

Ausstellung

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

Gastkuratoren: Rüdiger Joppien, Andreas Speer, Manos Tsangaris

Organisation / Verwaltung: Anja Bütehorn, Paulina Held, Doris Lo Presti

Inventarisierung / Leihverkehr: Eva-Maria Klother

Restaurierung: Christina Nägler, Krystyna Daniel, mit: Atelier für
Papierrestaurierung, Cordula Baumsteiger, Heike Bommers, Franziska
Elbers, Carla Frechen, Katja de Grussa, Sabine Hermes, Andreas
Hoppmann, Alexandra Hundertmark, Philipp Kochendörfer, Helene
Kuster, Claudia Magin, Fanny Weber

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Anja Bütehorn

Technik: Taoufik Mkhaneh, Olgierd Wandzioch

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

Sicherheit / Gebäudereinigung: Ahmad Almohamad, Jenny Andronytschew,
Svetlana Andronytschew, Mark Bartz, Ulrike Bender, Petra
Braschke, Albert Craemer, Nahid Eman, Jutta Garbe, Anna Gonzalez,
Silke Hilliges, JeeSoo Hong, Jasper Hoovers, Pengyu Huang, Eva Jeske,
Georg Jünger, Angelika Kastenholz, Lars Kaufmann, Sunjha Kim,
Jeayoung Koh, Thomas Krobb, Oliver Kurtenbach, Tatjana L'vov, Maria
Mamani, Carmela Mascia, Shahin Naeimi, Eunjin Park, Michelle Park,
Benjamin Schilling, Parichat Teubler, Jörg Themann, Sylvia Weiß,
SunHwa Yun, Nicoleta Zsako

Aufbau: Moritz Äschlimann, Julian Behm, Pia Bergerbusch, Ulla Bönnen,
Olaf Eggers, Fred Flor, Philipp Höning, Milan Karsten, Tilman Peschel,
Lukas Rehbein, Andreas Schulz, Gustav Schulz, Moritz Schulz, Carl
Siepen, Fritz Siepen, Lucia Tollens

Sofern nicht anders angegeben, sind alle ausgestellten Werke Eigentum von Kolumba. Den Leihgeber*innen für alle übrigen Werke sei herzlich gedankt:

Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Köln | Erzdiözesanbaumeister, Generalvikariat, Köln | Historisches Archiv des Erzbistums Köln | KAT18, Köln | Katholische Kirche Köln-Mitte (St. Gereon) | Kölnisches Stadtmuseum | Lutz Fritsch, Köln | Merlin Bauer, Köln | Museum für angewandte Kunst, Köln | Museum Schnütgen, Köln | Nachlass Terry Fox, Köln | RheinEnergie AG | St. Mariä Himmelfahrt, Köln | Studio Roni Horn, New York | Universitäts- und Stadtbibliothek Köln | Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, Köln | Wendel Simon, Leipzig

Wir danken für vielfache Unterstützung:

Das Projekt *Beau comme un Buren mais plus loin* von Éric Baudelaire, das wir mit Heiner Binding, Susanne Heincke, Suzanne Josek und Kindern und Jugendlichen aus Köln weiterführen, wird großzügig unterstützt durch die Stiftung Dr. Katharina und Uwe Winnekes, die Pax-Bank-Stiftung, den Caritasverband für die Stadt Köln e.V. (Sozialraumkoordination Meschenich/Rondorf) und die Stadt Köln (Bezirksjugendpflege Rodenkirchen). Den Transport und Aufbau der Arbeit von Merlin Bauer *Liebe deine Stadt* finanzierte die RheinEnergie AG. Marita Loosen-Fox begleitet unsere mehrjährige Beschäftigung mit dem Werk von Terry Fox mit Geduld und großer Sorgfalt und ermöglicht uns die Präsentation seiner Werke. Die wohlwollende Hilfe durch die Bibliotheken, Archive und Museen Kölns, den Kirchenvorstand von St. Gereon und die Abteilung Denkmalpflege im Generalvikariat hat die Planung dieser Ausstellung beflügelt, die letztlich ohne die Bereitschaft der Erzbischöflichen Dom- und Diözesanbibliothek, sich für die Dauer eines Jahres von zahlreichen historischen Publikationen zu trennen, nicht möglich gewesen wäre.

»making being here enough«

Ort & Subjekt

15. September 2022 – 14. August 2023

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, Stefan Kraus, Marc Steinmann,
Ulrike Surmann

Lektorat: Ulrike Surmann

Gestaltung: Tino Graß

Pre-Press: farbanalyse, Köln

Druck: Zimmermann, Köln

Schrift: Gill Sans, Times New Roman

Papier: Munken Print White, Bengali

Genderschreibweisen liegen bei den jeweiligen Autor*innen.

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 #3

3. Auflage: 15.000 Exemplare

ISBN: 978-3-9819975-6-9

© Kolumba, Autor*innen, Köln 2/2023

www.kolumba.de