

KOLUMBA

*»make the secrets
productive!«*

Kunst in Zeiten der Unvernunft

wir sind unsicher
wir blicken auf Tatsachen
wir wachsen mit den Bäumen
wir suchen nach unseren Wurzeln
wir fahren ins Offene
wir fordern Langsamkeit
wir leben mit Träumen
wir erproben mit Modellen
wir befragen unsere Rollen
wir erzählen Geschichte(n) immer wieder neu
wir appellieren an die Sinne
wir halten Ambivalenzen aus
wir senken den Puls
wir behalten die Erde im Blick
wir reflektieren das Sein
wir nehmen andere Perspektiven ein
wir schaffen Komplexität
wir nehmen uns die Freiheit
wir spielen mit Farben
... und mit der Kugelbahn
wir gehen in den Zirkus
wir sind zu Gast
wir begegnen Gott im Menschen
wir arbeiten mit den Händen
wir forschen mit den Dingen
wir denken mit dem Körper

wir gehen Verbindungen ein
wir lesen gegen den Strich
wir erfahren kalte Politik
wir warnen vor Propaganda
wir üben uns in Demut
wir stellen uns Fragen
wir stellen in Frage
wir fliegen mit einer Lokomotive
wir suchen Schutz
wir liefern uns aus
wir machen Angebote
wir laden ein
wir wollen verlernen
wir wollen lernen

»make the secrets productive!«

Kunst in Zeiten der Unvernunft

15. September 2025 – 14. August 2026

Wir leben in einer Zeit, die uns wenig Spielraum lässt. Nicht erst seit der Pandemie ist vieles aus den Fugen geraten, haben verlässlich geglaubte Fundamente Risse bekommen. Die Dinge sind seltsam geworden, haben ihre Maßstäblichkeit verloren. Zahlen und Fakten dominieren uns, in persönlichen Erfahrungen und in Bildern, die die Grenzen des Zumutbaren überschreiten. Während der Klimawandel mit Naturkatastrophen die Bewahrung der Schöpfung zur individuellen und kollektiven Herausforderung macht, führen Machtfantasien Einzelner zu brutalen Kriegsschauplätzen, zu humanen Desastern und zu Militärausgaben in schwindelerregender Höhe. Mit der Zunahme autokratischer Tendenzen wird die Vernunft, die als Mittel politischen Handelns notwendiger wäre denn je, vom Willen zur Macht und einer ungehemmten Gier nach Geld und Einfluss abgelöst, deren Auswirkungen unberechenbar sind.

Obschon es in und nach Krisenzeiten mehr denn je auf die Kultur ankommt, um jeder Gesellschaft eine sinnstiftende Identität und den Einzelnen Halt zu geben, stehen wir als Kulturschaffende mit dem Rücken zur Wand. Denn neben Bildung und Wissenschaft, deren Freiheit infrage gestellt ist, werden die Ausgaben für Kultur allerorten gekürzt. Mit den ohnehin prekären Verhältnissen von Künstler*innen geht es auch um die blanke Existenz vieler kultureller Einrichtungen. Auch unser Träger, das Erzbistum Köln, sieht die Notwendigkeit erheblicher Haushaltskürzungen, weshalb wir mehr

denn je auf Drittmittel angewiesen sind und all' jenen danken, die unsere Arbeit und den Ausbau der Sammlung schon seit vielen Jahren großzügig fördern.

Unsere Jahresausstellung versteht sich als Statement für die systemrelevante Dimension der Kunst in einer funktionierenden Demokratie. Wir beschäftigen uns mit den Schmerzpunkten unserer Gegenwart und erinnern gleichzeitig – der Bedrohung zum Trotz – an die Freiheit des Denkens, das gemeinschaftliche Aushandeln, das Spiel und die Kraft der Utopie. Was Religion und Kunst miteinander verbindet ist ihre radikale Unverfügbarkeit. Wir bedienen uns der Worte, um etwas zu beschreiben, das uns mit allen Sinnen beschäftigt, im Wesentlichen aber weder über die Sprache noch ausschließlich über die Vernunft zugänglich ist. In den Religionen ist es der Glaube an unsere Verbindung zu höheren Mächten, in der Kunst die unauflösliche Spannung zwischen Sein und Erscheinen. Beide Bereiche stellen Angebote zu spiritueller Erfahrung, die als Seelsorge erlebt werden und Halt geben können. Das betrifft unseren Auftrag, den wir in diesem Jahr mit den Worten von Joseph Beuys auf einer Tafel an den Anfang unserer Ausstellung stellen: »Jeder Mensch ist ein Künstler«, steht darauf, »make the secrets productive« – machen wir die Geheimnisse produktiv!

Stefan Kraus, Marc Steinmann, Barbara von Flüe und
Jonas Grahl

Die alten Bäume
sterben ab und neue
wachsen nach.
Sie sind die Zukunft.

Architektur

Peter Zumthor (*1943 Basel; lebt in Haldenstein)

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

Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln 1997–2007

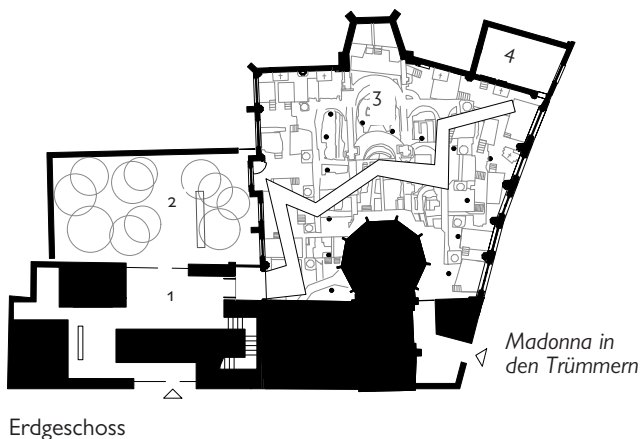
Mit der Absicht, an diesem geschichtlich aufgeladenen Ort einen Museumsneubau zu wagen, verbanden wir Anfang der 1990er Jahre die Vorgabe, dass alles, was von den Vorgängerbauten erhalten war, respektiert werden sollte. Dass sich der 2007 eröffnete Neubau fügenlos aus dem Bestand der spätgotischen Kirchenruine 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.

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

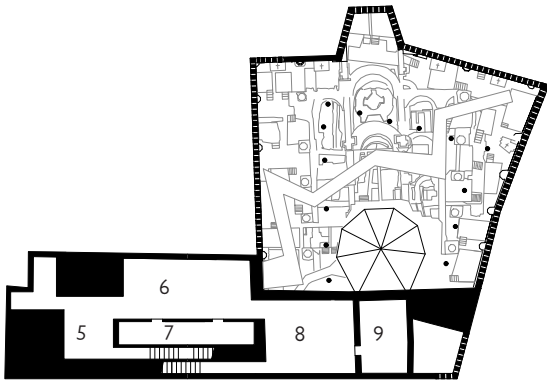
Vorhänge 2007, mit Tusche gefärbte japanische Kimono-Seide

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

Raumverzeichnis



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



1. Obergeschoss



2. Obergeschoss

Windfang

Felix Droese (*1950 Singen/Hohentwiel, lebt in Mettmann)

Sicherheitsschrank 1986, Stahl (Schenkung Sammlung Sylvia und Claus Schröder, Hamburg/Berlin, Alexander Schröder, Berlin)

Die Symbolik eines abgerockten Geldschanks, ursprünglich für einige Jahre im großbürgerlichen Ambiente des Hamburger Jenisch-Parks platziert, beansprucht auf eine erschreckende Weise höchste Aktualität. Der *Sicherheitsschrank* ging Droeses *Haus der Waffenlosigkeit* voraus, dem deutschen Beitrag zur Biennale von Venedig 1988. »Gegenüber des Parks, getrennt durch die Elbe, ragt der Klotz von MBB. Messerschmidtbölkowblohm (früher und heute irgendwas mit Waffen auch). Dazwischen nun der Sicherheitsschrank. Mit seiner veralteten Sicherheitstechnik: Türe auf, nichts drin. Ein bisschen Stahl, ein bisschen Farbe. An die interessanten Dinge ist nicht ranzukommen. Ende der Kunstfreiheit, von Öffentlichkeit keine Spur. Alles gesichert, die Räume schon besetzt«, so Felix Droese 1986.

Das Bild ist ein Modell
der Wirklichkeit.

Das Bild ist eine Tatsache
Es ist wie ein Maßstab
an die Wirklichkeit
herangelegt.

Raum 1 Foyer

Felix Droese *Keine Kunst aber Tatsachen* 1987/1992,

2 Seevogelkadaver, Teeröl, lackierte Holzkiste mit Glasscheibe, Holzscheibe, Glasschale, Glaskolben, Wasser, Hanf- und Nylonseil

Mit »Tatsachen« beginnt die diesjährige Ausstellung. Hier verneint sie ihr Kunstsein, um den Anspruch zu reklamieren, eine Aussage über unsere Gegenwart zu leisten, Wirklichkeit sichtbar zu machen und zu kommentieren. Zwei offenbar von einer Ölpest heimgesuchte tote Seevögel liegen aufgebahrt in einer einfachen Vitrine, die von einer Holzscheibe – wie auf einem Floß – getragen wird. Das bei Felix Droese in Anlehnung an die griechische Mythologie formulierte Bild einer Passage ins Totenreich ist an die Anordnung zweier Laborgläser gebunden, mit denen die Wissenschaft und damit die menschliche Verantwortung gegenüber der Schöpfung ins Spiel kommt. Das verbindende Seil – Fessel und Nabelschnur zugleich – endet am Hals eines Rundkolbens, der reines Wasser birgt, als Essenz einer kostbaren Flüssigkeit. Felix Droese, der seine Kindheit auf einer Nordseeinsel verbrachte, verbindet historisches Bewusstsein, politische Anklage und ökologische Mahnung mit spirituellen Erfahrungen, die in Kunst ihren Ausdruck finden.

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

Ohne Titel (Through our eyes we see; through our ears we hear) 1999, Aluminium, Plexiglas, Kautschuk

Wir kennen die handelsüblichen Schaukästen aus Restaurants oder Amtsstuben. Ihr alltäglicher Kontext suggeriert eine Sprache mit referentieller Funktion: meist wird hier etwas angekündigt. Die Handhabung mit flexibel steckbaren, weißen Plastikbuchstaben ist vergleichsweise umständlich, weshalb solche Vitrinen häufig Botschaften enthalten, die nicht unbedingt auf dem neusten Stand, aber doch von besonderer Beständigkeit zu sein scheinen. Die Wortvitrine von Bethan Huws ist sprachlich und formal präzise gestaltet, ihre Botschaft aktuell: Sie entwickelt weiter, was die Kunst des 20. Jahrhunderts begonnen hat und bindet deren Errungenschaften zurück an unser subjektives Erleben und Empfinden, indem sie an den Gebrauch unserer Sinne appelliert.

Raum 2 Garten

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

Josef Wolf (*1954 Andernach; lebt in Köln) **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. Josef Wolf setzt sie in ein spannungsvolles Verhältnis und erreicht eine unspektakuläre Selbstverständlichkeit seiner Skulpturen.

Bethan Huws **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 präntiös. 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.

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 Gräften unterhalb der Kirche bestatten ließen, ermöglichten die Finanzierung des gotischen Neubaus. Die freigelegten Reste zeigen deutlich, dass die älteren Bauten nicht durch vollständige Neubauten ersetzt wurden. Große Teile der alten Substanz wurden um- und weitergebaut. Ganz in diesem Sinne setzte Peter Zumthor das neue Museum auf die gotische Kirchenruine.

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

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



römische Wohnbebauung, 1. bis 3. Jh.



spätromisch, 4. Jh. bis Mitte 5. Jh.



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



Bau II karolingische Saalkirche, 9. Jh.



Bau III dreischiffige romanische Kirche, Mitte 11. Jh.



zwei Umbauphasen, 12. Jh.



Bau IV vierschiffige spätromanische Kirche, 12. bis 14. Jh.



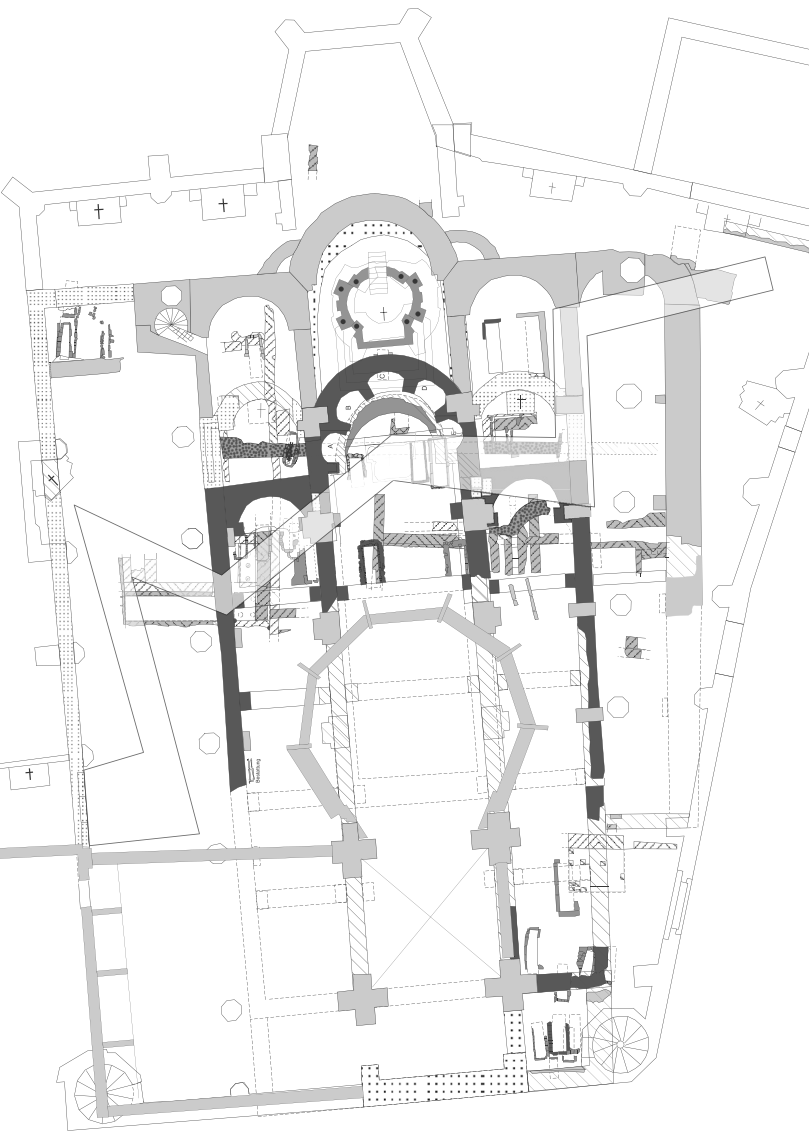
Bau V fünfschiffige gotische Kirche, 15. bis 16. Jh.



und jüngere Bauten



erschlossene Mauerzüge



Raum 3 | Raum 4 Ehemalige Sakristei

Gottfried Böhm (Offenbach/Main 1920–2021 Köln) **Kolumba-Kapelle** 1949/1956

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

Bill Fontana (*1947 Cleveland; lebt in San Francisco)
Pigeon Soundings (Tauben von Kolumba),
1994/2007, Klanginstallation

Richard Serra (San Francisco 1939–2024 Orient/New York)
The Drowned and the Saved, 1992/1997, Corten-Stahl, massiv,
zweiteilig

Die Skulptur *Die Untergegangenen und die Geretteten* entstand 1992 für eine Ausstellung in der ehemaligen Synagoge in Pulheim-Stommeln. Den Titel übernahm Serra von dem Schriftsteller Primo Levi, der 1944 als Jude und Mitglied der italienischen Resistenza verhaftet und nach Auschwitz deportiert wurde. 1993 wurde die Skulptur von Kolumba erworben und am 24. Februar 1997 als ideeller Grundstein für den Neubau des Museums in der ehemaligen Sakristei aufgestellt. Hatte Serra es bis dahin ausgeschlossen, dass seine Werke transloziert werden können, 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.

Treppenabsatz

Josef Beuys (Krefeld 1921–1986 Düsseldorf) **Jeder Mensch ist ein Künstler – make the secrets productive** 1977, Holzplatte, Farbe, Brotteig, Mehl (Leihgabe Werner Krüger)

Der Appell, den Joseph Beuys 1977 auf eine verwitterte Holztüre schrieb, ist so unmissverständlich wie verrätselt. Ist er als Aufforderung zu verstehen, sich der Kulturrevolution anzuschließen oder doch eine Einladung? Die Tür kommt einem Manifest gleich, das vereint, was sich in Beuys' Arbeit am »erweiterten Kunstbegriff« und der »Sozialen Plastik« über Jahre hinweg formte. So ist seiner Ansicht nach jede Form des Gestaltens, vom Denken über das Schreiben bis zur künstlerischen und auch beruflichen Arbeit, plastisches Gestalten. Der Vermittlung dieser Idee verpflichtet, fand 1974 die Aktion *Richtkräfte* im Londoner Institute of Contemporary Arts statt. Im Gespräch mit den Besucher*innen schrieb Beuys mit Kreide Konzepte und Ideen auf 100 Schultafeln. Im Zentrum der wachsenden Installation standen drei Tafeln: eine mit hängendem Gehstock (Energie), die zweite beschrieben mit den Urlauten »ö ö« (Sprachwerdung) und auf der Letzten der Aufruf »make the secrets productive!« (Denken/Spiritualität) samt einer Kreidezeichnung, die einen Hufeisenmagneten zeigt, das sich nach einer Felsformation ausrichtet. Im magnetischen Entziehen des Geheimnisses offenbart sich Beuys' ökologisches Denken, dass auf der deutschen Romantik fußt und die Innerlichkeit der Dinge zu erforschen sucht. Vier Jahre später, im Entstehungsjahr der Holztüre, tagte eine temporäre Vertretung der von Beuys gemeinsam mit Heinrich Böll und Klaus Staeck gegründeten *Freien internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* auf der *documenta 6* in Kassel. Das als künstlerische Aktion geführte politische Gespräch wurde durch die Installation *Honigpumpe am Arbeitsplatz* begleitet, ein Organismus, der Honig durch das Treppenhaus des Fridericianums und den Diskussionsraum pumpte. Die von Beuys bevorzugten Materialien Filz, Fett, Honig oder der Brotteig, der die Fugen der Holztüre kittet, verfügen über natürliche Eigenschaften, die Wärme leiten oder durch Energiezufuhr reagieren. Sie werden zu Symbolen für die Reaktionsfähigkeiten innerhalb sozialer Prozesse.

Raum 5

Bernhard Johannes Blume (Dortmund 1937–2011 Köln)
Die reine Vernunft ist als reine Vernunft ungenießbar 1981,
s/w Fotografien, Text

Bethan Huws **3 Boats** 1983–1991, Grashalme

Die *Boats* (Boote) von Bethan Huws sind aus Rietgras geformte fragile Miniaturen. Um sie herzustellen, bedarf es einer einzigen kontinuierlichen Bewegung, die Übung und Konzentration erfordert und eine Linie (Natur) in einen Gegenstand (Kultur) verwandelt. Die *Boats* entstehen seit 1983; mittlerweile gibt es Tausende davon. Man könnte sie als Versuche verstehen, sich der eigenen Herkunft oder des eigenen Ausgangspunktes zu versichern. Denn es handelt sich um ein über Generationen überliefertes Kinderspiel, das die Künstlerin in ihrer Heimat Wales selbst gespielt hat und das sie als außerkünstlerische Praxis in den Raum der Kunst einbringt. Bethan Huws war sich über längere Zeit nicht im Klaren, ob die Boote Teil ihrer Kunst sind oder diese nur begleiten. Sie hat sie selbst immer wie Preziosen auf Sockeln und hinter Glas ausgestellt, und damit diese Kontextverschiebung und die Geste des Ready-made zur Diskussion gestellt. Bei aller Radikalität der Befragung musealer Präsentationsbedingungen und der damit verbundenen Auratisierung bleibt eine unmittelbare Intimität spürbar, die uns möglicherweise dahin führt, wo Kunst beginnt.

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

»I would prefer not to« (Ich möchte lieber nicht) ist die höfliche Antwort, mit der Bartleby der Schreiber in Hermann Melvilles gleichnamiger Erzählung von 1853 jede Aufforderung zur Arbeit abwendet. Weder Verneinung noch Bejahung, bleibt das freundliche Nicht-Wollen Ausdruck einer radikalen Verweigerung, die jeden Widerspruch zwecklos macht. Mit seinem Nichtstun wurde Bartleby nicht nur zur Ikone der literarischen Moderne, sondern auch zum Agenten einer politischen und ethischen Gegenbewegung zu einer auf Produktivität und Selbstoptimierung setzenden

Raum 5

kapitalistischen Gesellschaft. Zu dieser Gegenbewegung ist auch der Autodidakt und Konzeptkünstler Mladen Stilinović zu zählen: Seine 1978 im sozialistischen Zagreb realisierte Aktion *Artist at work* zeigt den Künstler mitten am Tag angezogen im Bett. Sein Plädoyer für das Nichtstun richtet sich gegen das Konzept des Künstlers als Produzent, so wie es zum Beispiel in den 1950er Jahren der im Overall malende Jackson Pollock verkörpert und das im vom Kunstmarkt gesteuerten Westen zur Regel wurde. 15 Jahre später verfasst Stilinović seinen programmatischen Text *The Praise of Laziness* (Lob der Faulheit), in dem er die Langeweile und das Nichtstun zu den zentralen Bedingungen künstlerischer Arbeit erhebt. Das Nichtstun wird zur Geste des Widerstands: Mit ihr wird nicht nur die Trennung von Arbeit und Freizeit aufgehoben, sondern auch der Begriff der Muße abgeschafft. Die Arbeit des Künstlers besteht darin, zweckfreie Räume zu schaffen, sich dem System zu widersetzen und von diesem Standpunkt »außerhalb« trotzdem zur Gesellschaft beizutragen.

Terry Fox (Seattle 1943–2008 Köln) **Ohne Titel** o.J., Tusche auf Papier

Die undatierte Tuschezeichnung von Terry Fox zeigt eine menschliche Figur. Sie ist auf das Wesentliche reduziert – auf ihr Skelett oder Gerüst, das einer Pflanze ähnlich feinteilige Wurzeln und Verästelungen ausbildet. Diese wachsen sowohl nach innen wie nach außen. Sie sind Sinnbild für die Sensibilität und Durchlässigkeit, die Terry Fox von sich als Mensch und Künstler verlangte. »Für mich ist das Wichtigste, den Körper als Element für sich zu behandeln und nicht als den Initiator einer Handlung. Ihn beim Machen einer Skulptur nicht zu ignorieren, sondern ihn direkt als Werkzeug zu verwenden.« (T.F., 1971)

Raum 6

An der Wand

Monika Bartholomé (*1950 Neukirchen-Vluyn; lebt in Köln)

Brenda, Lee and the others 2006–2008/2025, Tusche und Tempera auf Papier

In ihrer Serie *Brenda, Lee and the others* verdichtet Monika Bartholomé Aspekte, die ihre künstlerische Arbeit begleiten: Die genaue Beobachtung, den überlegenen Humor, das Verhältnis von Mensch und Raum, die Unergründlichkeit des Individuums (*Kosmos Personalis*), den Umgang mit künstlerischen Vorbildern und nicht zuletzt ihre Situation als Frau und Künstlerin in einer von Männern dominierten Welt. Ausgangspunkt sind berühmte Gemälde der Kunstgeschichte (z. B. von Max Beckmann, Edward Hopper und Ernst-Ludwig Kirchner), in denen Frauen – bekleidet oder als Aktfigur – als Modell zum Objekt wurden. Mehr oder weniger abstrakte Zeichnungen, die mittels der Kontraste von bemalten und freien Flächen raumbildende Wirkung beanspruchen, korrespondieren. Sie werden durch Schriftbilder ergänzt, auf denen mit dem Pinsel geschriebene Frauennamen, bzw. innere Monologe und Beschreibungen persönlicher Zustände zu lesen sind. Die literarische Qualität der mehrsprachigen Texte lässt auch hier an Zitate denken, obschon alle Texte von der Zeichnerin erfunden wurden; darin zeigen sich Empathie und der Detailreichtum eines Weltverständnisses, die Monika Bartholomé in jungen Jahren bei Lucy Snowe bewunderte, einer z.T. autobiographischen Romanfigur der Schriftstellerin Charlotte Brontë. Reduziert auf Weiß, Schwarz und Rot, werden die angeeigneten Vorbilder zu eigenen Werken, mit denen sie empfundene Stimmungen auf Wesentliches reduzieren kann. Über die Texte, deren verwischter Duktus die Flüchtigkeit des Denkens zeigt, werden wir in offene Ausschnitte einer verstreichen- den Zeit geführt, die die Maler und ihre Objekte verbunden hat. Man könnte glatt vergessen, dass es nicht Brenda Lee und die anderen sind, sondern Monika Bartholomé, die uns mit hintergründigem Humor Geheimnisse ihrer Wahrnehmung offenbart.

Raum 6

Auf den Tischen

René Zäch (Solothurn 1946–2023 Biel) #1 **GALAK-Tisch** 2000 | #2 **Am Tisch** 2011, beide Holz und Acryllack | #3 **MOBIL** 2004, Aquarell auf Papier | #4 **Mehrfamilienhaus** 2021, Tusche auf Papier | #5 **HAPPY FAMILY** 2005, Holz und Acryllack | #6 **Bandtisch** 2010, Holz und Acryllack und Stoff | #7 **Ohne Titel** 1998, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier | #8 **Ohne Titel** 2022, Tusche auf Papier | #9 **Chair** 1997, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier | #10 **Fahren statt Essen** 2004, Holz und Acryllack | #11 **Fahren statt Essen** 2005, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier

Die Arbeit mit und in Modellen ist für das Werk des Schweizer Bildhauers René Zäch bestimmend, insofern er »die Kunst selbst als Modell, als Gedanken-Gegenstand versteht. Mit seiner kritischen Hinterfragung von Machtstrukturen und seinem Sinn für Humor und Ironie gleicht Zäch den Vertretern des Dadaismus.« (Christoph Vögele) Dabei bleibt es offen, ob seine von der Alltagswirklichkeit abstrahierten Skulpturen ein Modell der Welt schaffen, oder ob er sie in den kleineren Formaten als Modell eines Modells von Wirklichkeit auffasst. Zäch war ein Konstrukteur unter den Künstlern. Mit der Präzision des Tiefbautechnikers entwarf er am Reißbrett Objekte, deren minimalistische Ästhetik assoziationsreiche Erinnerungen an alltägliche Gebrauchsgegenstände zulässt. Gleichzeitig entziehen sie sich jeder funktionalen Zuweisung.

Bernhard Johannes Blume *Entwürfe für Porzellan-Editionen*
1985, Porzellan

In was für Ordnungen und Systeme sind wir hineingeboren? In welchen alltäglichen und/oder sakralen Ritualen werden sie sichtbar? Wo steckt das Auratische im Banalen, wo das Banale im Auratischen? In den Entwürfen für traditionsreiche deutsche Manufakturen wie KPM (Königliche Porzellan Manufaktur) oder Fürstenberg legt Bernhard Johannes Blume, der auch eine Ausbildung zum Werbe-Graphiker hatte, die inhaltliche Komplexität von Material und Form auf den Tisch.

Raum 6

Simone ten Hompel (*1960 Bocholt; lebt in London) **Six utensilis I**
2016, Messing, Kupfer und Silber

Bettina Gruber (*1947 Minden; lebt in Köln, in den Ardennen und auf Sant'Erasmus) **Portrait of the Artist as a Young Man** 1971/2019 |
Portrait of the Artist as an Old Man 2019, Pigmentdruck auf
Büttenpapier

Bettina Gruber realisiert ihr *Portrait of the Artist as a Young Man* im gleichen Jahr, in dem die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin ihren wegweisenden Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?) veröffentlicht. Nochlin untersucht die strukturellen und gesellschaftlichen Barrieren, die Frauen in der westlichen Welt davon abgehalten haben, Erfolge in der bildenden Kunst zu erzielen. Einen Grund sieht sie im Rollenverständnis, das Frauen auf die Funktion der Mutter, der Ehefrau, des Modells und der Muse beschränkt. Bettina Grubers Selbstporträt setzt genau da an und steht Künstlerinnen wie Meret Oppenheim, Cindy Sherman oder Claude Cahun nahe, die über Maskerade und Travestie die Konstruktion von Genderrollen kritisch reflektieren. Wie so oft ist die Künstlerin hier Regisseurin und Modell zugleich, bei Bettina Gruber eine Mischung aus radikalem Pragmatismus und spielerischer Selbstermächtigung. In Anlehnung an den gleichnamigen Roman von James Joyce schlüpft sie in die Rolle des jungen Künstlers (bei Joyce Stephen Dedalus) und befragt nicht nur ihre Rolle als Frau, sondern vor allem die der Künstlerin. Das Spiel mit der Super-8-Filmkamera wird zur lustvollen Selbstinszenierung, die bei der Wahl der Einzelbilder mittels Fotokamera und Vergrößerungsglas überprüft und geschärft wird.

Alles, was sich
um uns ereignet,
ist außergewöhnlich,
aber wir benutzen
unsere Energien dazu,
um es gewöhnlich
zu machen.

Raum 7

Duane Michals (1932 McKeesport/Pennsylvania; lebt in New York)
I Build a Pyramid 1978 | **Things Are Queer** 1973, s/w Fotografien,
Silbergelatine auf Barytpapier

Der amerikanische Künstler Duane Michals ist ein Grenzgänger zwischen Fotografie, Malerei und Poesie. Das Medium der Fotografie benutzt er in völligem Widerspruch zu den Eigenschaften, die man ihr zuerkennt: In seinen seit Mitte der 1960er Jahre entstandenen poetischen Bildsequenzen finden Metamorphosen statt, in denen Unsichtbares sichtbar wird, Erinnerung, Traum und Vision Gestalt annehmen. Jenseits des Dokumentarischen findet er einfache und eindringliche Bilder für existenzielle Fragen wie die nach unserer Wahrnehmung von »Realität«, nach gesellschaftlichen Normen und Werten, dem Begehren, Einsamkeit oder Vergänglichkeit und Tod. *Things are Queer* gehört zu den frühen Serien und entsteht zu einer Zeit, als das englische Wort »queer« (»sonderbar«, »fragwürdig«, »wunderlich«) im besten Fall ein umgangssprachlicher Ausdruck für »homosexuell«, im schlimmsten ein homophobes Schimpfwort war. Inzwischen wurde der Begriff im Kontext der Queer Theory, die gesellschaftliche Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit und ihr Einfluss auf Bereiche wie Politik und Kultur analysiert, einer positiv besetzten Neubewertung unterzogen. Das Queere an *Things are Queer* ist weniger eine Frage sexueller Identitäten oder sexuellen Begehrens (obwohl die englische Redewendung »coming out of the closet« soviel bedeutet wie sein Coming out zu haben), sondern der Welt selbst. Jedes Bild dieser Serie macht uns bewusst, dass Bedeutungszuschreibung abhängig ist von unserem Wissen, von Beziehungen und Konstruktionen. Sie ist damit relativ und wird von Bild zu Bild neu entworfen, so dass hier weniger die Welt, sondern die »Mechanik« unserer Wahrnehmung und die Kategorisierung derselben zum Thema wird.

Raum 7

Auf dem Sockel

Paul Thek (Brooklyn 1933–1988 New York) **Portable Ocean**
1969, Spielzeugwagen mit Bauklötzen und Schweißstern aus Holz,
bemalt, 37-teilig

Der *Portable Ocean* war ab 1996 das zentrale Bildmotiv, das die Planungs- und Bauphase von Kolumba, von der Vision bis zur Realisierung, bezeichnet hat. »Einen Ozean zu bewegen. Würde dies auf Kolumba auch möglich sein? [...] Im *Portable Ocean* überbrückt die Kunst derartige Widersprüche zwischen der Realität und dem ideellen Anspruch auf einfachste Weise und mit einfachsten Mitteln. Ihre Poesie, mit der sie der Fantasie den nötigen Freiraum verschafft, beruht auf der Präzision und auf der Einfachheit der Mittel, deren Gesamtheit zur künstlerischen Sprache wird.« (*Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln*, 1997)

Duane Michals **Harlequin** um 1985, s/w Fotografie, Silbergelatine auf Barytpapier

Die Figur des Harlekins tritt im Komödienspiel als Formwandler auf, der durch Maskierungen seine Gestalt verändern und zwischen den Welten umherspringen kann. Meist erscheint er in einem Kostüm aus Flickenkaro, das ihn in seiner Rolle klar erkennbar macht. Im Wechselspiel zwischen Gut und Böse fordert er mit seinen Späßen die bestehende Ordnung heraus, deren Grenzen er untergräbt und so zur rebellischen Identifikationsfigur wurde. Die Aktualisierung des Harlekins verortet den Charakter stets aufs Neue im gegenwärtigen Bewusstsein der Gesellschaft, wodurch er in der Aufklärung zum Feindbild wider die Vernunftlogik wurde und heute noch als karnevalistischer Urtyp gefeiert wird – Duane Michals kleinformatige schwarz-weiß Fotografie folgt dem Typus des lasziven Melancholikers, den bereits Cézanne und Picasso darstellten. »Mir gefällt die Vorstellung, eine magische Figur in einem anonymen Interieur zu sehen, einem billigen Hotel in Cambridge, New York. Es war eine leere Etage des Hotels.« (D.M., 2025)
Lebenswirklichkeit und Traum kollidieren und öffnen ein Fenster in ein magisches Zwischenreich, in dem Utopie entstehen kann.

Raum 7

Paul Thek Newspaper Painting [Earth Mandala] 1974, 8-teilig, Gouache auf Zeitungspapier

Die *Apollo 8* Mission zu Weihnachten 1968 war ein so schnell nicht erwarteter technischer Meilenstein, da Menschen erstmals den Orbit der Erde verlassen hatten und den Mond umkreisten. Zu einer Ikone des kollektiven Bildgedächtnisses im 20. Jahrhundert wurde der Blick der Astronauten auf die Erde, der als mediales Großereignis stattfand. Neben der Schönheit hatte auch die Zerbrechlichkeit der Erde ein Bild gefunden. – »Die riesenhafte Einsamkeit des Mondes hier oben ist furchteinflößend, und sie lässt einen erst begreifen, was ihr zu Hause auf der Erde wirklich habt. Von hier aus gesehen ist die Erde eine grandiose Oase in der weiten Wüste des Weltalls.« (Jim Lovell während einer der Liveübertragungen der *Apollo 8* Mission am 24.12.1968)

Auf dem Sockel

Hartmut Esslinger (1944 in Beuren bei Altensteig; lebt in San Francisco) Musikanlage **Concept 51K** 1978, Wega, Fellbach, Kunststoffgehäuse (Schenkung Werner Schriefers)

In Fachkreisen wird die lichtgraue Musikanlage *Concept 51K* des Fellbacher Herstellers Wega liebevoll als »Luke Skywalker« und das schwarze Modell als »Darth Vader« bezeichnet. Hartmut Esslinger entwarf ein zurückhaltendes, aber futuristisches Design mit satter Bedienungshaptik, das bereits die Gestaltung der frühen Apple-Produkte ankündigt, wofür er ab 1983 berühmt werden wird. Es verbindet in vier klar strukturierten Modulen Plattenspieler, Kassettendeck, Radioempfänger und Verstärker zu einem geschlossenen Steuerpult.

David Bowie (London 1947 – 2016 New York) **Starman** 1972, Titel vom Album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*

Mit dem Album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* erzählt David Bowie, eine der prägensten Figuren der Popmusik des 20. Jahrhunderts, die Geschichte des

Raum 7

Protagonisten Ziggy Stardust, der die Menschen vom drohenden Untergang der Erde warnen möchte. Durch das Radio übermittelt er, dass ein überirdisches Wesen namens *Starman* diese Katastrophe noch abwenden kann. Von den Menschen ungehört, scheitert Ziggys prophetischer Auftrag und er verfällt den Drogen, womit er die Rolle des *Damned Messia* (Verfluchter Messias) einnimmt. Musikalisch bedient sich David Bowie am Oktavsprung des Songs *Over the Rainbow* von Judy Garland aus dem Film *Der Zauberer von Oz*. Der Regenbogen wird zum utopischen Symbol für die Vorahnung kosmischer Weltrettung.

There's a starman waiting in the sky
He'd like to come and meet us
But he thinks he'd blow our minds
There's a starman waiting in the sky
He's told us not to blow it
'Cause he knows it's all worthwhile
He told me
Let the children lose it
Let the children use it
Let all the children boogie
[...]
La, la, la, la, la [...]

David Bowie, *Starman*, 1972

Raum 8

Anna (Bork/Westfalen 1936–2020 Köln) & **Bernhard Blume**
Transzendentaler Konstruktivismus 1992/1994, Großfoto-Serie,
20-teilig

Anna und Bernhard Blume gehören zu den Pionieren der inszenierten Fotografie. Groß geworden im Umfeld der anarchischen Düsseldorfer Kunstszene der 1970er Jahre, vergegenwärtigen ihre Bildgeschichten einen aberwitzig philosophischen Dialog über die vertrackten Verhältnisse der menschlichen Existenz. Im Zentrum ihrer gemeinsam entwickelten Bildgeschichten stehen fast immer sie selbst: In der 20-teiligen Großfoto-Serie *Transzendentaler Konstruktivismus* fliegen weiße Gebilde durch den Raum, fügen sich zu konstruktivistischen Formationen, die die vermeintlichen Subjekte der Handlung (Bernhard Blume im karierten Jackett, Anna Blume im gemusterten Kleid) an den Rand des Geschehens drängen. Der hier inszenierte Kontrollverlust kann als ebenso kritischer wie humorvoller Reflex auf die Überhöhung gelesen werden, die Kunst und Künstler*innen in der universalistischen Idee der klassischen Moderne erfahren haben. Kandinsky, Malewitsch, Mondrian und eine Generation später Josef Albers (dessen hier ausgestelltes Gemälde aus der Sammlung des Zürcher Konkreten Max Bill stammt) entwickelten die Konkrete Kunst, die ausschließlich von bildnerischen Mitteln (wie Linie, Farbe, Fläche) ausgeht und die sichtbare Wirklichkeit nicht abstrahiert, sondern sie um ein autonomes Objekt erweitert. Die Gültigkeit der von allen Zufälligkeiten gereinigten, geometrischen Form wird zum Ersatz für die Gültigkeit der sinnlichen Erfahrung; die Konkreten machen sich auf die Suche nach der Metaphysik hinter den Dingen und sprechen dem Kunstwerk einen spirituellen, quasi-sakralen Wert zu. Dass sich mit dieser Aufladung der sakrale Raum in den Museumsraum verlagert, hat Anna Blume 2015 in Kolumba souverän zum Thema gemacht, als sie den *Transzendentalen Konstruktivismus* im höchsten Ausstellungsraum 21 installierte und dafür die Wand wählte, an der man in der Kirche den Altar erwarten würde. »[...] wie schön und eindrucksvoll und rigoros sind diese Heilsgebilde! Sind sie noch tröstlich, geben sie noch Orientierung? Immerhin formulierten

Raum 8

sie in heiliger Naivität noch einmal radikal das metaphysische Bedürfnis des Menschen im Industriezeitalter.« (B.B., 1986)

Joseph Albers (Bottrop 1888–1976 New Haven) **green and grey against large brown** (Study for Hommage to a Square) 1955, Öl auf Aluminium

Auf dem Sockel

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

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

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

Raum 9

Duane Michals Kurzfilme 2016–2025, Video, Farbe, Ton, Spieldauer pro Bildschirm ca. 15 min. (Leihgabe Duane Michals)

Seit 2015 wendet sich Duane Michals dem Medium Film zu und führt konsequent weiter, was ihn seit den 1960er Jahren in der Fotografie beschäftigt: die Erzählkraft von Bildsequenzen, Bewegung, Effekt, Schnitttechniken und die Darstellung metaphysischer Themen. Frei nach dem dadaistisch anmutenden Prinzip »The best defense against common sense is nonsense.« (D.M., in: *The Revenge of the bearded Lady* 2025) entstehen humorvolle und poetische Kurzfilme. Fließend bewegt sich der Künstler zwischen den Genres: So inszeniert er burleske Sketches, in denen gesungen, geschrien und theatralisch gespielt wird (*The Concert* 2023) und zeigt Traumreisen, die mit langen Überblendungen surrealer Stillleben Fantasie und Wirklichkeit verwischen (*Les Fleurs du Mal* 2021). Seiner in der Fotografie entwickelten Bildsprache bleibt er treu, aktualisiert sie aber mit den technischen Möglichkeiten des Videoschnitts. Mit überdrehten Varietéshows oder der kindlichen Ikonografie von gebastelten Sternen, Zauberhüten oder Papprequisiten verfolgt er eine Ästhetik des Zauberhaften, die durch kaleidoskopische Videoeffekte und Farbfilter gesteigert wird (*The Magical Yort* 2019). Durch den Einsatz selbstgesungener Lieder und eigens komponierter Soundeffekte entwickelt sich eine berührende Nähe zur Machart der Filme, die zwischen bewusstem Dilettantismus und betonter Professionalität schwanken. Was im Ergebnis als Weltflucht erscheint, ist der Versuch, mit künstlerischen Mitteln der Welt ein Stück entgegenzutreten. Duane Michals Umgang mit dem eigenen filmischen Werk ist demokratisch. Die Filme lassen sich in Sozialen Medien und auf Videoplattformen abrufen und herunterladen. Sie entziehen sich der Exklusivität des Kunstmarktes und wollen im aktuellen Tagesgeschehen wirken – Die in der Ausstellung gezeigten Filme zeigen einen Querschnitt der nun zehnjährigen filmischen Arbeit von Duane Michals und werden im Laufe des Ausstellungsjahres um neuste Produktionen ergänzt.

Treppe

René Zäch Proposition 2002/2006, Injekt Print, Künstlerrahmen

Raum 10

19. Dezember 2025–14. August 2026

Le Musée sentimental de Kolumba

Eine Ausstellung zur Verabschiedung von Stefan Kraus

Sicherlich könnten wir ohne Objekte leben. Doch ist es fraglich, ob wir in der Lage wären, uns an etwas zu erinnern, wenn wir sie nicht hätten. Haben Sie zuhause auch ein solches Ding, das für Sie von Bedeutung ist, weil Sie damit eine Erinnerung verbinden? Die hier ausgestellten Objekte sind genau solche emotionalen Bedeutungsträger. Ob banal, unscheinbar oder Kunstwerk – man möchte sie als Reste, Relikte oder Reliquien bezeichnen. Denn ihnen wird Zeugnenschaft zugeschrieben. Sie verweisen auf Unsichtbares: gelebte Zeit, prägende Erlebnisse, bedeutende Bekanntschaften, vergangene Orte. Wie Akkus oder Aggregate sind sie Speicher; die Geschichten haben sich in ihnen abgelagert, ohne dass wir dies auf den ersten Blick erkennen könnten. Alle in dieser Ausstellung versammelten Objekte haben mit Kolumba zu tun. Sie wurden zusammengetragen von den Menschen, die für dieses Museum arbeiten – allen voran von Stefan Kraus, der das Haus seit 1991 als Kurator mitprägte und ihm seit 2008 als Direktor vorsteht. Sie gehören zu einem Sammlungszweig, der sich sozusagen an den Rändern der Institution ausbildete und bis heute auf 73 Nummern angewachsen ist.

Das *Musée sentimental de Kolumba* hat einen bedeutenden Vorläufer, der sowohl mit Köln wie auch mit der Biografie von Stefan Kraus verbunden ist: Es war im Kölner Kunstverein, in dem Daniel Spoerri und Marie-Louise von Plessen 1979 ihr *Musée sentimental de Cologne* präsentierten. Eingeladen von Wulf Herzogenrath, dem damaligen Leiter und späteren Mentor von Stefan Kraus, richteten sie ein temporäres Museum zur Geschichte der Stadt Köln ein. Die Exponate waren Relikte, deren Aura wie bei Reliquien auf der zugehörigen Erzählung und der Inszenierung beruhte. In lexikalischer Anordnung von A(denauer) bis Z(oo) entwarfen sie eine Sammlung Kölner Ereignisse, wobei ihre Auswahl weniger auf historischer Relevanz als auf anekdotischem Reichtum beruhte. Sie transportierte nicht die

Raum 10

großen Erzählungen bedeutender Persönlichkeiten, sondern addierte kleine subjektive Momentaufnahmen.

Anlässlich der Verabschiedung von Stefan Kraus in den Ruhestand haben wir 25 Objekte aus dem *Musée sentimental de Kolumba* ausgewählt. Zu ihnen gesellen sich einige Werke aus unseren Beständen sowie eine Leihgabe. Alle zusammen erzählen sie von der Gründung und der Ausgestaltung von Kolumba und machen anschaulich, wer und was uns geformt hat und bis heute am Leben hält: Sie berichten von der Notwendigkeit einer Hülle oder eines Gebäudes, in dem sich das, was ein Museum als Organismus umsetzt, manifestieren kann; von der Wahl eines Ortes und einer Adresse; von der inhaltlichen Vision, die als »Museum der Nachdenklichkeit« Wirklichkeit geworden ist und von zahlreichen Menschen getragen und umgesetzt wird; von der Kunst und der Sammlung, die am Anfang unserer inhaltlichen Vision stand und die uns über die Jahre geleitet hat; von der Organisation und ihren Strukturen, die einen institutionellen Körper prägen und die Stimmen der einzelnen Mitarbeiter*innen koordinieren; von der Sorgfalt, mit der einzelne Kunstwerke am Leben gehalten und inszeniert werden; von Pflanzen und Tieren, die Kolumba bewohnen und mitgestalten; von geteilten Momenten, die beflügeln und dazu ermutigen, über Grenzen hinauszuwachsen; und zu guter Letzt: von Pleiten, Pech und Pannen, die wie im echten Leben auch zu unserem Museumsalltag dazu gehören.

Die Texte zu den einzelnen Objekten finden Sie in der ausliegenden Publikation.

Raum 11

Es widerlegt das Klischee des »White Cube«, dass es ausgerechnet Bauhaus-Künstler waren, die dazu beitrugen, dass Farbe das beherrschende Thema der Malerei des 20. Jahrhunderts wurde. Laszlo Moholy-Nagy schrieb 1925, »dass das ›Thema‹ farbiger Gestaltung die Farbe selbst ist, dass man damit, ohne gegenständliche Beziehungen zu einem reinen, primären, einem gestalteten Ausdruck gelangen kann.« (*Bauhaus-Buch* Nr. 8). Und es war der ebenfalls nach Amerika emigrierte Bauhaus-Meister Josef Albers, der mit seiner 1963 veröffentlichten *Interaction of Color* eine der maßgeblichen Untersuchungen zur Farbe veröffentlichte. Albers ging es um die »Grundlegung einer Didaktik des Sehens«, so der Untertitel der deutschen Ausgabe. »Nicht nur passives Über-sich-ergehen-lassen, sondern selbst sehen, suchen, fühlen, erkennen, erleben«, äußerte er sich darin. In seiner ab 1950 entstandenen Serie *Homage to the Square* machte Albers die Relativität der Farbwahrnehmung bewusst, er beschrieb die Wechselbeziehungen der Farben und die Möglichkeit, mit aufeinander bezogenen Farbwerten meditative Erkenntnis zu aktivieren. – Der anfänglich als Maler tätige amerikanische Minimalist, Bildhauer und Architekt Donald Judd hat aus seiner Bewunderung für Albers nie ein Geheimnis gemacht, weshalb eine seiner Holzschnittfolgen, die sich fast vollständig in unserer Sammlung befinden, zum Ausgangspunkt unseres auf Gelb und Orange fokussierten »Farblabors« wurde. Mit ausgewählten Werken aller Sammlungsbereiche geben wir ein Beispiel dafür, dass Kolumba eine ästhetische Werkstatt ist, in der existentielle Fragen mit allen Fragen der Gestaltung verbunden sind.

- #1 **August Macke** (Meschede 1887–1914 Souain-Perthes-lès-Hurlus) **Ohne Titel** 1914, Bleistift und Aquarell auf Papier (Leihgabe) |
- #2 **Josef Albers Study for Homage to the Square** um 1964, Öl auf Papier |
- #3 **Variante** 1947, Gouache auf Malkarton |
- #4 **Irmel Kamp** (*1937 Düsseldorf; lebt in Aachen und Stäfa, Schweiz) aus der Serie **Zink: Chaineux** 1981, Silbergelatine auf PE-Fotopapier, glossy

Raum 11

Tischvitrine 1

Bernhard Cella (*1969 Salzburg; lebt in Wien und Triest) **Farbinventur/Color Inventory** Wien, 2023 (Schenkung des Künstlers) | **Clarence-Stundenbuch** London, um 1428 (Schenkung Renate König) | **Bärbel Messmann** (*1955 Münster; lebt in Köln) **Ingwergelb – Schattengrün** Köln, 2019 | **Emma** (13 Jahre) und **Lina** (12 Jahre) **Das depremierende Leben einer Karotte** Leipzig, 2012 | **Ingo Meller** (*1955 Köln; lebt in Leipzig) **Farbproben** Band 3, Köln, 1983/84 (Schenkung Edith und Steffen Missmahl)

In den drei Vitrinen

Objekte aus der *Werk- und Formensammlung*, Schenkung Werner Schriefers, u.a.: **Tischuhr** nach 1923, Porzellan- und Feinsteingutfabrik Max Roesler AG, Rodach | **Keramik Typ Taxis, Urania** und **Katja** 1950er bis 70er Jahre u.a. **Ursula Fesca** alle Wächtersbacher Steingutfabrik | **Zitronenpresse** nach 1935, W. Goebel Porzellanfabrik GmbH & Co. KG | **Snackdose 1286–24** 1970er Jahre, Tupperware | **Eierbecher** 1960er Jahre, vaLon | **Tischfeuerzeug domino T3** 1970 **Dieter Rams** alle Braun AG | **Reise-Bügelautomat 0690** 1980er Jahre, komet | **Kugelfernseher Nivico 3240 GM** 1970, JVC, Japan | **Fernsprechtischapparat FeTap 611-2** 1970er Jahre, Deutsche Bundespost | **Glasvase** 1950er Jahre **Erik Höglund** Boda, Schweden | **Spritzdekor-Vase 3264** 1930er Jahre, Steingutfabrik Theodor Paetsch, Frankfurt/Oder | **Tischrechner Divisumma 18** 1973 **Mario Bellini** Olivetti | **Teardrop Salz- und Pfefferstreuer** 1980er Jahre **Luigi Massoni** Guzzini | **Taschenradio** 1970er Jahre, Aitron | **Klappzahlenwecker 621** 1970er Jahre | **Fön und Schwebehaube Solitair** 1974 | **Kofferplattenspieler S 180** 1970er Jahre, Philips | **Bodenstaubsauger Super 2900 1974** **Norbert Schlagheck** | **Mobiltelefon C 10** um 1980 **Julian Schlagheck** und **Birthe Löhndorf** beide Siemens | **Glasvasen** 1962 **Otto Brauer** Holmegaard, Dänemark | **Teetasse** und **Eierbecher Form 2000 mit Bastdekor** 1954 **Heinrich Löffelhardt** Arzberg | **Kaffemaschine Aromator** 1970er Jahre, Elektroporzellanfabrik Hans Neuerer, Oberkotzau | **Roboter** aus der Schenkung Krimhild Becker

Raum 11

#5 **Robert Klümpen** (*1973 Issum; lebt in Köln und Braunschweig)
Ohne Titel 2020, Ölpastell auf Nessel, aus der Reihe *Kommt Zeit, kommt Rat.* – *Noch Fragen?* seit 2019

Tischvitrine 2

Josef Albers *Interaction of Color* Starnberg, 1973 | **Lene** (8 Jahre)
Gelbbuch Leipzig, 2024 | **Claus Boehmler** (Heilbronn 1939–2017
Hamburg) **Claus Boehmler zeigt: Pinocchio. Ein lineares
Programm – A Linear Program** Köln, 1969

#6 **Donald Judd** (Excelsior Springs, Missouri 1928–1994 New York)
Untitled 2/4, 1988–1990, Holzschnitt auf Japanpapier

Tischvitrine 3

Peter Tollens (*1954 Kleve) Studien 1981–1987 Öl auf Papier |
Jon Fosse (*1959 Haugesund, Nowegen; lebt in Oslo, Norwegen) –
Olav Christopher Jenssen (*1954 Vesterålen, Norwegen; lebt in
Berlin) **diese unerklärliche stille** Münster, Kleinheinrich, 2025
(erworben mit Unterstützung der Kunststiftung NRW)

#7 **Werner Schriefers** (Dülken 1926–2003 Köln) **Im Süden** um
1948, Bleistift und Aquarell auf Papier

#8 **Victoria Bell** (*1942 Evanston/Illinois; lebt in Köln) **Yellow (2)**
2001, Bleistift und Öl auf Papier

Tischvitrine 4

Per Kirkeby (Kopenhagen 1938–2018 ebd.) **Ludwig Wittgenstein:
Bemerkungen über die Farben** Münster, Kleinheinrich 1998
(erworben mit Unterstützung der Kunststiftung NRW)

#9 **Josef Albers** *Homage to the Square – Yellow* 1962, Öl auf
Masonit

Raum 12

Manos Tsangaris *Kugelbahn Entwurf I* (*1956 Düsseldorf; lebt in Berlin und Köln) 9.3.1997, Bleistift auf Schreibmaschinenpapier (Schenkung des Künstlers)

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

Noch am alten Standort des Museums, am Roncalliplatz gegenüber der Dom-Südseite, entstand 1997 die *Kugelbahn*. Ist sie nun Spielzeug oder Versuchsanordnung, kinetische Plastik oder Raumzeichnung, Klangskulptur oder Gesamtkunstwerk? Als »räumlich-installative Komposition« ist sie der Gesichtskreis einer »Person im Zentrum«, die Innen- und Außenperspektive der Situation gleichzeitig erlebt. Die *Kugelbahn* zeigt, »dass die von Tsangaris intendierte ›Vermessung‹ der menschlichen Welt- und Selbstorientierung nicht an Musik, Theater oder Film gebunden ist, sondern sich in jedem Medium realisieren lässt, eben auch installativ« (Rainer Nonnenmann). Dies geschieht auf analoge Weise, unmittelbar und authentisch. Sie sei eine Low-Tech-Maschine, die zusammengebaut wurde, um »irgendwo bei Klängen zu enden«, so Tsangaris noch während der Bauphase 1997 in einem Gespräch mit Schüler*innen.

Thomas Lehnerer (München 1955–1995 München) ***Selbstbewusstsein*** 1993, Kugelschreiber auf Papier

»Im Prinzip aber unterscheiden sich Wolkenbilder von meinen Zeichnungen und Figuren nicht« (T.L., *Homo pauper*, 1993), meint der früh verstorbene Künstler, Philosoph, Theologe und Kunsthistoriker Thomas Lehnerer. Die mit Kugelschreiber gezeichnete Figur wirkt zunächst beiläufig, skizzenhaft an den Rand eines Schulheftes oder Notizbuchs platziert und schwebt ortlos im Bildraum. Das kleine Format zwingt zur nahen Ansicht der hüllenartigen, zarten Gestalt. Dabei verliert sie in ihrem Maßstab nicht den Bezug zum Prozess des Machens und zur Hand, die der Künstler als »unser intelligentestes Werkzeug« bezeichnet. Lehnerers wissenschaftlich-theoretische Auseinandersetzung und Suche nach den Antworten

Raum 12

auf die Fragen, wie Lebendiges und wie ein Bild entsteht, zeigt sich formal in der Suchbewegung nach Physiognomie, Haltung und Ausdruck von Körper und Gesicht. Seit 1986 bis zu seinem Tod war Lehnerer Teil einer Arbeitsgruppe, zusammen mit dem Elektroingenieur Robert Schörghuber, dem Physiker Eckhard Lessmüller und dem Soziologen Jochen Kade, die das experimentelle Erfinden einer *Selbstbewusstseinsmaschine* zum Ziel hatte. Dabei gingen die Wissenschaftler den Fragen nach, was künstliches Leben und Selbstbewusstsein bedeutet und ob das eine die Bedingung für das andere darstellen müsse, oder frei davon existieren könne.

Raum 13

Walter Schels (*1936 Landshut; lebt in Hamburg) **Roncalli – Reise zum Regenbogen** 1981/2025, s/w Fotografien, Pigment Prints auf Papier, im Uhrzeigersinn: René Irek: Betriebsleiter | Jörg Richter: Chinesischer Mandarin | Pic & Pello: Requisiteure | Fredi Codrelli: Clown | Beatrix Faulhaber, Anna Özden: Zebra | Pello: Fräulein | Pic: ein letzter Zuschauer | Walter Joss, Martin Ender: die Lindors: fliegende Menschen | Hanne Schwarz: Mädchen mit der Nummer | Elvira Lühr: Königin von Lippiza, Pferdedressur | Ladislav Tazlari: lebendes Bild in Gold | Christiane Friedhoff: Schneiderin | Pello: Weißer Clown | Christiane Friedhoff: Chinesischer Drache | René Strickler: Dompteur | Pic: ein letzter Zuschauer | Werner Wührer: Pferdepfleger | Walter Joss: Animateur | Ascension Chy: Chinesische Akrobatin | Salomon: Requisiteur | Pic: der Glockenservierer | André Faulhaber: lebendes Bild in Gold | Cornelia Irek: Chinesische Maske | Pello: Jongleur aus Italien | Aniko Buchleitner: Shen Te, die Gefährtin des Feuermagiers | Pic und Pello: die letzten Zuschauer | Joe Schwarz: Kapellmeister | Fredi Codrelli: ein Wiener Ober | Beatrix Faulhaber: ein Mädchen mit der Nummer | Salvatore Pennisi: der Gast eines Wiener Obers | Pello: ein letzter Zuschauer | Günter Flaum: Faktotum | Boris Buchleitner: Bimbo | Deh Sui Peter Chy: Akrobat und Messerspringer | Daniel Candela: lebendes Bild in Gold | Bernhard Paul: Circus Direktor | Les Olympiads, Ladislav, André, Daniel: lebende Bilder in Gold | Aurora Berini: Schmetterling | Walter Joss: Animateur | Hanne Schwarz: Maske | John Ak: Frosch | Aurora Berini: ein Mädchen mit Luftballons | Catherine Burgaud: ein Mädchen mit der Nummer | Martin Ender: Weißclown | Ursula Parra: Animateurin | Catherine Burgaud: Chinesische Prinzessin | Bernhard Paul: Zippo, der August | Martin Ender: Weißclown | Franzisko Chy: Chinesischer Akrobat | Animateurin | Isabell Chy: Chinesische Akrobatin | André Faulhaber: Animateur | Melitta Chy: Chinesische Akrobatin | Martin Ender: fliegender Mensch | Aurora Berini: Assistentin des Dompteurs | Ursula Parra: Chinesische Maske | Boris Buchleitner: Shang, der Feuermagier | Walter Joss: fliegender Mensch | Pic: Pierrot Lunaire | Pello: Kopffüßler | Ursula Parra: Animateurin | John Ak: Frosch | Martin Ender: Weißclown

Raum 13

Wie der etwas ältere Duane Michals fand auch der ursprünglich als Schaufensterdekorateur arbeitende Walter Schels im New York der 1960er Jahre zur Fotografie; vielleicht keine schlechte Voraussetzung, um zwischen Reichtum und Armut mit Extremsituationen menschlicher Existenz in Kontakt zu kommen, die ihn bis heute in Langzeitprojekten beschäftigen. Beispielhaft dokumentiert sich dieses Interesse an den Menschen des Circus Roncalli, mit dem er reiste, um alle Beteiligten des Unternehmens in ihrer jeweiligen Funktion abzubilden. Konsequenterweise wurden dabei auch Doppelfunktionen sichtbar, wie sie in kleinen Kulturbetrieben oft vorkommen. Das gilt nicht nur für den Zirkusdirektor, der als Clown Zippo legendär wurde, sondern auch für viele Gehilfen, deren Namen Schels noch Jahrzehnte später erinnert. Eine gute Portraitfotografie setzt Vertrauen voraus, weshalb sie stets auch etwas über den Fotografen aussagt.

Auf Sockeln

Erich Bödeker (Recklinghausen 1904–1971 Recklinghausen)

Cowboy mit Pferd | Fotograf mit Hochzeitsgesellschaft beide 1966, Holz, Beton, Metall, Stoff

Die Figur des Cowboys, wie sie in Western, Comics oder Zigarettenwerbung vorkommt, verkörpert einen männlich-weißen Archetypen, der für Generationen mit Freiheit, Abenteuer und Moralvorstellungen verbunden war. Auch der Cowboy mit Pferd des Bildhauers Erich Bödeker, der jene Hochphase des Westerns erlebte, dient als skulpturale Projektionsfläche. Der frühere Bergmann, der wegen Silikose (Staublunge) früh verrentet wurde, wandte sich ab 1959 autodidaktisch der Bildhauerei zu. Dabei entstand eine Vielzahl von Figuren, die er in seinem Garten in Recklinghausen ausstellte und die Rollenbilder wie Stars, Politiker*innen oder Berufsgruppen darstellen, erkennbar über Kleidung und Requisiten. Durch farbig gefasstes Holz oder Zement wirken Bödekers Arbeiten expressiv. Die statische Körperhaltung und die groben Gesichter mit angedeuteter Physiognomie muten teils unheimlich und verschlossen an. Ihr Zugang erschließt sich über das Rollenspiel, das die Fantasie anregt und sich aus eigener (pop-)kultureller Prägung speist.

Raum 14

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

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

Konrad Kuyn († 1469 Köln; zugeschrieben) **Vier Gekrönte vom Epitaph des Nikolaus von Bueren** († 1445), Köln, nach 1445, Baumberger Sandstein mit freigelegter Originalfassung und Resten der Zweitfassung (Restaurierung finanziert von der Renate König-Stiftung)

Die vier Figuren vom Epitaph des Kölner Dombaumeisters Nikolaus von Bueren stellen christliche Steinmetze der Antike dar, die sich geweigert hatten, Götterstatuen herzustellen, und deswegen hingerichtet wurden. Die Märtyrer waren und sind die Patrone der Bauhandwerker. Doch sind sie hier nicht als solche dargestellt, sondern als stolze Mitglieder der akademischen Oberschicht. Zur Errichtung der anspruchsvollen gotischen Architekturen waren nicht nur handwerkliche, sondern auch umfangreiche geometrische und arithmetische Kenntnisse notwendig. Ihre Werkzeuge, die heute

Raum 14

zum Teil verloren sind, dienten der Identifizierung ihrer Träger als Steinmetz (Fäustel; verloren), Bildhauer (großer Zirkel; verloren), Polier (Winkelleisen; Lot) und Werkmeister (kleiner Zirkel; verloren; Skizzenbuch). Im Chorbereich des Kölner Domes platziert, wurden die Figuren zu einem Monument für das Selbstbewusstsein der kirchlichen Bauhütten, die sich nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zu Bruderschaften zusammenschlossen. Konrad Kuyn, Nikolaus' Nachfolger und Bildhauer dieser Gruppe, wurde 1459 zum Obermeister der Hütten nördlich der Mosel ernannt. Die farbliche Fassung des Skulpturenensembles ist für ihre Zeit technisch und künstlerisch besonders fortschrittlich. Sie wurde vermutlich nicht von Kuyn, sondern von darauf spezialisierten Fachleuten ausgeführt.

Raum 15

Werner Schriefers *Kleiner Garten* 1946, Hinterglas | ***Gartenbild*** 1949, Öl auf Pressstoffplatte | **Joseph Beuys *Ohne Titel*** 1947, Aquarell über Stiftzeichnung

Kolumba hat mehrfachen Anlass, um an den 100. Geburtstag des Kölner Malers und Sammlers Werner Schriefers zu erinnern. Im Alter von 20 Jahren begann er 1946 an der Textilingenieurschule in Krefeld ein Studium in der Klasse des ehemaligen Bauhaus-Lehrers Georg Muche, der ihn maßgeblich prägen sollte. 1949 wechselte er an die Werkkunstschule Wuppertal, um dort die Klasse für Flächenmusterung und Textilgraphik zu leiten. In den 1950er Jahren erarbeitete er die Grundlagen der Gestaltungslehre, wurde 1965 Leiter der Kölner Werkschule und führte dort bis 1989 die Klasse für Malerei. Mit der Auswahl der gezeigten Werke erinnern wir an die behutsame Sprachfindung, mit der er sich beispielhaft für die Situation nach 1945 die Freiheit der künstlerischen Arbeit erobern musste. Der sich später dem Informel zuwendende Maler beweist hier ausgehend von der Vorlage der Natur ein hohes Interesse an der Vielfalt der Form. – Vermutlich liegt in der Verlusterfahrung totaler Kriegszerstörung einer der Gründe, weshalb Schriefers über Jahrzehnte hinweg eine der umfangreichsten Sammlungen der sich immer schneller verändernden Warenwelt des Zwanzigsten Jahrhunderts aufbaute. Nicht die zeitliche beschränkte Nutzung der Dinge, sondern der bleibende Mehrwert der Schönheit legitimieren den Aufwand des Bewahrens dieser Vorbilder gebenden *Werk- und Formensammlung*, die er vor 25 Jahren als Schenkung an Kolumba gab (zu sehen in den Räumen 7, 11, 17, 20).

Vitrine 1

unten: **Joseph Beuys *Element*** 1982, Kupfer und Eisen, 2-teilig (Leihgabe Werner Krüger) | **Giampaolo Babetto** (*1947 Padua; lebt in Arquà Petrarca in den Colli Euganei) ***Ramo*** 2013, Bronzeguss | Mitte: **Rudolf Bott** (*1956 Stockstadt am Main; lebt in Kirchbuch) ***Schale*** 2000, Silber | ***Löffelobjekte*** 1990/2011, Silber, Holz und Bergkristall | oben: **Rudolf Bott *Papiermodelle zum T-Modell*** 2012, Papier (Schenkung des Künstlers) | ***T-Modell*** 2012, Silber

Raum 15

Vitrine 2

unten: **Jan Adam** (*1948 Liberec, Tschechien; lebt in Hamburg) **Schalen** 2012, 2015 und 2018, Glas | Mitte: **Veronika Beckh** (*1969 Forchheim; lebt in Berlin) **Tiefe #5** 2013, Glas | **Frank Meurer** (*1976 Solingen; lebt in Karwitz/Lenzen im Wendland) **Schale Stäbchen** 2015, Glas | oben: **Frank Meurer Halbschalen transparent** (blau und grün) beide 2016, Glas

Vitrine 3

unten: **Sanghoon Kim** (*1986 Seoul, Korea; lebt dort) **Gefäß Memory Droplets** 2017, Feinsilber | **Juliane Schölß** (*1977 Ingolstadt; lebt in Nürnberg) **Kristallines Gefäß** 2023, Messing | **Beate Leonards** (*1967 Konstanz, lebt in Lübeck) **Vase** 2017, Tombak | Mitte: **Reliquiar** Köln, um 1220, Silber, Kupfer, vergoldet, Messing, Bergkristall, Edelsteine, Perlen (Leihgabe der Pfarrgemeinde St. Kolumba, Köln) | **Giampaolo Babetto Vaso** 2015, Silber, vergoldet und 2019, Silber | oben: **Johan Gerard van Loon** (Rotterdam 1934–2020 Breda) **Vase** 1993, Porzellan, Kupferlüsterglasur | **Juliane Schölß Becher mit geknicktem Boden** 2020, Silber

Vitrine 4

unten: **Young-Jae Lee** (*1951 Seoul, Korea; lebt in Essen) **Vasen** 1990–2021, Ton, mit Feldspatglasur (Schenkung Hartmut Griepentrog) | Mitte: **Ingeborg** (Bochum 1919–1998 Bochum) **und Bruno Asshoff** (Essen 1914–2003 Bochum) **Doppelwandgefäß** 1973, Steinzeug, glasiert | **Vase** 1963 Ton, mit Brikettascheglasur | **Enno Jäkel** (*1967 Dortmund; lebt in Köln) **Gefäß** 2017, Ton, mit Porzellan beschichtet | oben: **Gertrud Bilstein** (?) **Vase in Flaschenform** o.J., Ton, glasiert | **Vase** nach 1948, Ton, glasiert (beide Schenkung Werner Schriefers) | **Ingeborg und Bruno Asshoff Stangenvase** 1964, Steinzeug, glasiert | **Ilse Ludwig-Korbel** (*1925 Wetzlar; lebt in Tittmoning) **Flaschenvasen** 1977 und 1981, Steinzeug, glasiert | **Johannes Makolies** (*1979 Dresden; lebt dort) **Kugel-Halsvase** 1999, Steinzeug, glasiert | **Görge Hohlt** (München 1930–2022 Rosenheim) **Langhals-Vase** 1998, Porzellan, glasiert (alle Schenkung

Raum 15

Adolf Egner) | **Walter A. Heufelder** (*1926 Höhr-Grenzhausen; lebt in Oberganghofen) **Vase** 1989, Steinzeug, glasiert (alle Schenkung Jochen Heufelder); (Wenn nicht anders angegeben, erworben mit Mitteln von Petersen Tegl)

Gefäße sind Ausdruck von Bergen und Bewahren. Diese anthropologische Funktion schafft eine faszinierende Lesart, deren Übergänge von funktionalen in rituelle, spirituelle und sakrale Kontexte fließend sind. Unsere Auswahl bestätigt die dem Menschen eigene Fähigkeit zur Herstellung von Dingen (Artefakten) mit der Hand, deren Materialbehandlung und technische Fertigkeit an die Jahrzehnte lange Ausübung durch ein einzelnes Individuum gebunden ist. Jedes dieser Gefäße ist der einzigartige Beleg einer künstlerischen Existenz. »Die Handarbeit und der Humanismus sind unserer Zeit scheinbar entrückt oder müssen neu definiert werden. Sie sind dem Schnellen und Lauten nicht gewachsen, sie brauchen Bedachtsamkeit. Die Einzigartigkeit einer solchen Arbeit passt nicht in ein Vermarktungsprinzip. Das Handwerk ist nicht profitträchtig.« (Rudolf Bott)

Jürgen Paatz (*1943 Wernigerode; lebt in Kleve) **Ohne Titel** 1989, Eitempera auf Leinwand

Jürgen Paatz ist »Handwerker«, seine Arbeitsweise ist Handlung. Er erfindet seine Gemälde nicht im Kopf, es sind Handstreiche, die seine Werke entstehen lassen. Daraus ergeben sich lapidar wirkende Eingriffe, die aus spontanen Gesten und fast »geschriebenen« Spuren bestehen können und die in der Summe den dinglichen Gebrauchcharakter seiner Werke ausmachen. Und doch sind es Gemälde im besten Sinn.

Raum 16

Jannis Kounellis (Piräus 1936–2017 Rom) **Tragedia civile**

(Bürgerliche Tragödie), 1975/2007, Rauminstallation

»Der moderne Künstler [...] stellt Einakter zusammen, die das Drama auf den Punkt bringen, das zwischen zwei oder mehreren Personen im Konflikt mit anderen, mit dem Staat entsteht, der die Gesetze gemäß gesellschaftlichen Bedürfnissen verändert.« (J.K., 1992) Jannis Kounellis arbeitet mit Versatzstücken des Theaters, wobei nach seinem Verständnis kein klassisches Bühnenbild, sondern ein Bild entsteht. Immer wieder werden Vergangenheit (Tradition) und Gegenwart miteinander verknüpft. Ein Wiener Kaffeehausständer mit leeren Hüllen (Hut und Mantel) verweist auf Abwesenheit und Verlust. Auch die Licht, Wärme und Geruch verbreitende Öllampe gibt den Hinweis auf einen im Augenblick nicht anwesenden Menschen, der das Licht entzündete. Die vergoldete Wand steht in der Tradition von mittelalterlichen Kirchenmosaiken und Heiligenbildern. In ihr erscheint das eigene Spiegelbild, ohne räumlich wirklich fassbar zu sein. Es ergibt sich ein unscharfer, utopischer Blick über die Grenzen der menschlichen Welt hinaus. Das sorgsam komponierte Bild der *Tragedia* hat Kounellis über Jahrzehnte hinweg immer wieder an unterschiedlichsten Orten neu inszeniert, wobei das Blattgold einen festen physischen Bezug zum jeweiligen Ort bildete.

Olaf Eggers (*1959 Hamburg; lebt in Köln) **Trip** 2015/2025,

Installation mit Buch im Offsetdruck, Video auf iMac, 3 sec. Loop

Beifall oder Applaus (lat. applaudere – an etwas schlagen) bedeutet in den westlichen Kulturen eine Form der wortlosen Zustimmung, die je nach Intensität auch Begeisterung meinen kann. Davon ist allerdings in dem kurzen Loop des Videos nichts zu sehen. Die beiden älteren Herren wirken stereotyp, wie uniformierte Stellvertreter einer ritualisierten Politik. Die Anlässe der Zustimmung sind ebenso austauschbar, wie diejenigen, die applaudieren, weshalb man meinen könnte, das politische Handeln insgesamt zur Beliebigkeit verkommen ist. Die Arbeit von Olaf Eggers kennzeichnet das Gegenteil. Er reduziert die Form auf das Minimum

Raum 16

eingesetzter Mittel. Hier geht es nicht um Kunstwerke, mit denen man handeln könnte, hier geht es um minimalisierte Äußerungen, die etwas verhandeln: Keine Kunst, aber Tatsachen. Bei den beiden Personen handelt es sich mit Dick Cheney (links) und Dennis Hastert um zwei ranghohe republikanische Politiker, deren Vita die zwielichtigen Abgründe der Macht offenbart. Cheney, der zuerst Stabschef im Weißen Haus, dann Verteidigungsminister und schließlich Vizepräsident war, konnte mehrfach Korruption nachgewiesen werden, insofern er seine politische Arbeit für privatwirtschaftliche Interessen nutzte. Steht er einerseits für den Abbau von Umweltschutzvorschriften und für unmoralische Geschäfte mit Diktatoren, so gehört er zu den wenigen Republikaner*innen, die öffentlich vor der Wiederwahl Trumps gewarnt haben. Dennis Hastert, ein früherer Lehrer und Wrestling-Coach, der lange Zeit Sprecher des Repräsentantenhauses war, wurde wegen Zahlung von Schweigegeld in Zusammenhang mit systematischem Missbrauch von Kindern zu 15 Monaten Haftstrafe verurteilt und darf sich mit der Auszeichnung schmücken, der ranghöchste amerikanische Politiker zu sein, der je in einem Gefängnis gesessen hat.

Raum 16

Spielzeit 2025/26, jeweils 19.30 bis 22 Uhr

Requiem für eine marode Brücke

Musikertheaterstück des Schauspiel Köln

»Wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die Zukünftige suchen wir« heißt es im Deutschen Requiem von Johannes Brahms. Und dort ist mit dieser zukünftigen »Statt« natürlich das Himmelreich gemeint, so weit oben, dass selbst das höchste Hochhaus und der weitreichendste Kredit sie nicht erreichen. Was aber, wenn man Brahms Requiem hinunterholte auf die Erde? Nach Deutschland, nach Köln, hier ganz nah und direkt zu uns? Nicht weniger probiert das Musiktheaterereignis Requiem für eine marode Brücke und holt neben drei singenden Schauspielerinnen vom Schauspiel Köln mit dem Domchor und dem Experimentalchor Alte Stimmen gleich zwei Kölner Chöre ins Kunstmuseum Kolumba. Denn kaum etwas beschäftigt Köln derzeit mehr als die Frage danach, wie die Stadt saniert oder transformiert werden könnte, sollte, müsste. Kaum enden wollende Baustellen prägen das Stadtbild, Diskussionen um die Frage nach »Restauration oder Abriss?« machen die Runde, Mobilitätspläne und Stadtstrategien werden verabschiedet ... wobei die kommunalen Haushaltslöcher die drängenden Aufgaben der Gegenwart immer unlösbarer erscheinen lassen. Doch sind diese Infrastrukturprobleme wirklich vom Himmel gefallen, oder stecken doch ganz irdische Hände dahinter? Und wenn man ein wenig mehr davon verstünde, könnte man dann auch begreifen, von welchen Altlasten wir uns kollektiv doch ruhig einmal verabschieden könnten? Liegt der Schlüssel zum Erfolg vielleicht sogar nicht in immer mehr Innovation und Hochstapelei, sondern im Gegenteil in der Exnovation, im Verlernen, in der Abkehr, im Abschied? Und so kommt Brahms Musik wieder ins Spiel, durchdringen sich Irdisches und Himmlisches, Physik und Metaphysik, Leben und Tod, Straßenbau und Milchstraße, Stadtentwicklung und Kunst. Und Sie sind herzlich eingeladen, dabei zu sein und sich gemeinsam mit uns verwandeln zu lassen, denn: »Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden.« (Weitere Informationen zu den Aufführungstermin über die Homepage von Kolumba; Karten nur über die Homepage von Schauspiel Köln.)

Kunst und Wissenschaft,
Forschung und Lehre
sind frei.

**Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland,
1949, Art. 5 Abs. 3**

Raum 17

Terry Fox *Left Sided Sleeper's Dream* (Traum des Linksschläfers/ der Linksschläferin) 1981, Performance, 28. November 1981, 1 Uhr, Foyer Opernhaus Graz, Audio-Mitschnitt 09:53 min., Konzeptpapier, s/w Fotografie von Gery Wolf (Ausstellungskopien)

Left-Sided Sleeper's Dream entsteht für das Foyer des Opernhauses in Graz: Im Rahmen des *Steirischen Herbstes* findet am 28. November 1981 nach der Aufführung von zwei Opern von Sergej Prokofjew die »Nacht in der Oper« statt. Terry Fox leiht sich beim Orchester eine Pauke und aktiviert in einer knapp 10-minütigen Performance nicht nur den Raum und dessen noble neobarocke Architektur, sondern bringt auch das Publikum zum Vibrieren. Angeregt durch Antonin Artauds Theorie zum »Theater der Grausamkeit« gestaltet Terry Fox eine Situation, deren Intensität und Dringlichkeit wir uns auch heute kaum entziehen können.

Radio Volksempfänger Mod. 301 Dyn G. Schaub Apparatebau, 1933 Entwurf **Walter Maria Kersting** (1892–1970) Bakelit-Gehäuse (Schenkung Werner Schriefers)

Als im Mai 1924 die Ergebnisse der Reichstagswahl öffentlich bekanntgegeben werden, geschieht dies u.a. über öffentliche Rundfunkgeräte, die kurzfristig im Fenster der Radiostation des *Berliner Lokal-Anzeigers* am Potsdamer Platz aufgebaut worden waren. So veranschaulicht das Bild des trichterförmigen Lautsprechers, der sich wie ein Star einer fast unüberschaubaren Menge zuwendet, die Wirksamkeit neuer Apparate, deren technische Entwicklung damals erst beginnt. Das Radio hält bald Einzug in die Wohnungen und verspricht für wenig Geld für alle Gesellschaftsschichten Information, Belehrung und Unterhaltung. Als Sinnbild einer allgemein einsetzenden Standardisierung gilt der *Volksempfänger VE 301*, dessen Basismodell 1928 von Walter Maria Kersting nach dem Motto »Modern heißt bescheiden« entwickelt und nach 1933 zum wichtigsten Propagandainstrument der Nationalsozialist*innen wird. Sein Name ist Programm: Die Typenbezeichnung *VE 301* bezieht sich auf den Tag der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933. Indem sämtliche Hersteller vom Staat dazu

Raum 17

verpflichtet werden, das Radio baugleich herzustellen und seinen Verkaufspreis auf niedrigstem Niveau zu halten, entfaltet der Einheitsapparat normative Wirkung. Nach 1945 wurde der *VE 301* aus dem Verkehr genommen und die Industrie beauftragt, jegliche Nähe zu dessen Form zu vermeiden. (Thomas Schriefers).

Joseph Beuys *Ohne Titel* Munitionskiste mit Kreuz mit Sonne, 1947/48; Fichtenstamm und Berglampe, 1953

Die Gruppierung zweier gefundener Gegenstände und zweier Kleinplastiken konfrontiert uns mit einer Anhäufung von Ambivalenzen. Dafür wesentlich sind die Gebrauchsspuren der Dinge, die deren Bedeutung präzisieren. Der Fichtenstamm ist abgestorbene Natur und kann gleichzeitig in diesem Zustand als Rest eines Weihnachtsbaumes erkannt werden. Damit ist er ein abgelegtes Licht-, Lebens- und Friedenssymbol, wirkt jedoch wie eine Waffe oder ein Speer, da von seinem pfahlartig zugespitzten Fuß eine unerklärliche Gefährdung ausgeht. Deutliche Gebrauchsspuren an der Holzkiste lassen Überlegungen zu deren ursprünglicher Funktion zu, zwischen Schatzkiste und Sarg, bevor man ein »Label« entdeckt, das präzise Auskunft gibt: »Heeres-Munition«. Als christliches Hoffnungszeichen verhindert der Baum das Öffnen der Kiste, oder ist er wirkungslos, da diese ohnehin leer ist, da ihr Inhalt bereits »weiche Ziele« gefunden hat? Zwei frühe Bronzeplastiken sind den beiden Gegenständen aufgenagelt: ein in Schmerzen gekrümmter Kruzifix, dessen mit Trauben bekränzter Kopf von einem Sonnenrad überfangen wird, und eine über der spiralförmigen Mitte des Rades schwebende kristalline Form, der eine monstranzartige Scheibe aufgesteckt ist. Wie die bipolare Zusammenfügung der vier Teile im Zwischenraum von *Berglampe* und *Kreuz mit Sonne* kulminiert, im kosmischen Kraftfeld, so pendelt die Erfahrung der Beuys'schen Skulptur zwischen Hoffnung und Resignation, zwischen Leben und Tod. Im Energiepotential in Beziehung gesetzter Gegenstände und ihrer ambivalenten Symbolik besteht der bis heute wirksame politische Sprengstoff seiner Kunst.

Raum 18

Im Raum

Philipp Wewerka (*1965 in St. Louis, Missouri/USA, lebt in Weißenseifen in der Eifel), Alle: **Ohne Titel** o. J., Bleistift/Farbstift auf Papier (in einem Ausstellungsdisplay nach einem Entwurf von Ivan Geddert und Camillo Grewe, umgesetzt von Philipp Höning und Carl Siepen)

Das griechische Verb »graphiein« (griechisch: γράφειν) bedeutet im Deutschen soviel wie »schreiben« oder »zeichnen«. Sogar »malen« kann es heißen – verbindendes Element ist das Moment des Aufzeichnens, des Schreibens oder des Beschreibens. »Graphiein« in seiner geglückten Vieldeutigkeit erscheint mir passend um zu umschreiben, was Philipp Wewerka in seiner künstlerischen Arbeit realisiert. Seine stark farbigen und konstruktiv strengen Zeichnungen beschreiben das, was er in seiner Umgebung vorfindet: Züge mit gähnend leeren Abteilen, riesige Schiffe mit einzeln markierten Fenstern, nächtlich erleuchtete Busse, prall gefüllte Obstbäume. Auch der von den Rüstungsindustrien Deutschlands, Italiens, Spaniens und Großbritanniens in den 1990er Jahren entwickelte *Eurofighter Typhoon* kommt vor. Doch zeichnen die Blätter auch auf, was Philipp Wewerka in seinem Inneren vorfindet: Worte, die immer neue Worte nach sich ziehen und sie – wie Perlen an einer Perlenschnur – aus dem Raum des Denkens in den Raum des Formulierens und Mitteilens und des weißen Papiers hinausziehen. Die Bilder des Inneren ähneln dabei den Bildern des Äußeren. Es ist die Sorge für das Detail, die sie so einzigartig und reich, so vielfältig und vielfarbig (»blaugrün gelborangerotbraun lilarosasilbergrauweiss«) macht. In dieser zeichnerisch-schreibenden Tätigkeit ist der Künstler mit seinem Körper immer anwesend und spürbar, sind die Linien Spuren seiner Bewegungen (des Drucks seiner Hand, der Verbundenheit seines Arms mit seinem Oberkörper), seines mäandernden Denkens, seiner Wünsche. Gerade in den Schrift-Bildern äußert er sie mit Nachdruck, indem er nicht nur mit Wiederholungen arbeitet, sondern sie als Briefe an seine Mutter Ingrid (Wewerka) adressiert. Die Dringlichkeit, die diese Blätter mit sich tragen, wird auch sichtbar in der Sprengung der

Raum 18

Papierformate und in der doppelseitigen Bemalung derselben. So werden die Blätter zu vibrierenden Körpern, zu Gesprächspartnern, die uns etwas von der Energie vermitteln, mit der sich der Künstler in sie eingeschrieben hat. Philipp Wewerka ist in diesem Jahr 60 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass zeigen wir einen Großteil unserer Arbeiten auf Papier sowie zwei seiner Künstlerhefte. (Vom 9. Oktober 2025 bis zum 8. Februar 2026 zeigt das Forum für Gestaltung in Magdeburg die Ausstellung *Seltenland*, die Philipp Wewerkas Werke in den Kontext zeitgenössischer Künstler*innen und Schriftsteller*innen stellt.)

In der Tischvitrine

Philipp Wewerka 2 Künstlerhefte beide 2011, Blei-, Bunt- und Filzstift auf Papier, Fadenheftung, 34 Seiten | **Brügger Stundenbuch** Meister von St.-Omer 421, Brügge, 1475–1480 (Schenkung Renate König)

Stundenbücher sind private Gebets- und Andachtsbücher, die von reichen, lesekundigen Adligen in Auftrag gegeben wurden. Sie sind meist klein und handlich und strukturierten den Tag der Gläubigen über das Stundengebet. Die Intimität der Formate sowie Beschädigungen an Miniaturen lassen darauf schließen, dass die Beziehung zwischen Betenden und Buch eng war. Möglicherweise wurden Stellen während der Andacht wiederholt mit dem Finger berührt.

An der Wand

Victoria Bell DECIPHERMENT 1981, Bleistift auf Papier | **Kerr Blackhole in Indian Cosmos – 4** 1979, Bleistift und Gouache auf Papier | **USING A MODEL FOR UNCONNECTED SLICES OF 3D SPACE IN A 4D SPACE-JORDAN** 1979, Bleistift, Kreide und Gouache auf Papier | **ELEMANTARY PARTICLES – YEIA** 1980 | **RADIANT ORIGIN** 1980 beide Bleistift auf Papier | **Neutrino** 2022, Öl und Acryl auf Leinwand | **Night flights** 1993 | **RACING** 2005, beide Bleistift und Öl auf Papier | **Colère Natur** 2022 | **Pleistocene** 2022, beide Öl und Acryl auf Leinwand | **Ohne Titel** 1974 | **Development of mechanical ability** 1975, beide Bleistift auf Papier

Raum 18

Möglicherweise haben sich die einsamen Landschaften und Wüsten und der weite Himmel des amerikanischen Südwestens in das Werk von Victoria Bell eingeschrieben. In den 1960er Jahren beschäftigt sich die damals 20-jährige mit Land Art, einer Kunst-richtung, deren bekannteste Vertreter Michael Heizer und Walter de Maria nicht die Landschaft mit Kunst bestücken, sondern Werke in Auseinandersetzung mit der Landschaft realisieren wollten. Auch ein ökologisches Bewusstsein sowie Großstadt- und Konsumüberdruss waren ausschlaggebend für diese Tendenzen, die Victoria Bell 1969 mit nach Europa trägt und dann hier – ab 1969 in Köln (»wegen der romanischen Kirchen«, V.B.) – zu einem eigenständigen Werk entwickelt. Bereits die frühen Zeichnungen zeugen von ihrem Interesse für das Universum und seine kosmischen Kräfte, für physikalische Gesetzmäßigkeiten, Materie und verschlungene Zeiten, die die Vorstellung einer nichtlinearen Geschichte entwerfen. Ihre Bildwelten erzählen vom prekären Gleichgewicht der Natur und führen uns weit in die Vorzeit (*Pleistocene*), um sich gleichzeitig und selbstverständlich auch in eine utopische Zukunft zu entwerfen (*Colère Natur*). Fasziniert von der Technik, aber mit Demut vor der Natur, sucht Victoria Bell das Gleichgewicht der Elemente, warnt vor der Hybris des Machbaren und appelliert an die Bewahrung der Schöpfung. Während die frühen Blätter konzeptuell und die künstlerischen Mittel reduziert sind (Bleistift, Aquarell), entwickeln die jüngsten Arbeiten eine üppige und barocke Farbigkeit, die die europäische Malereigeschichte in sich trägt und mit lässigem Gestus von großer Freiheit und der Lust am Experiment zeugt.

Raum 19

Victoria Bell *Fliegende Lokomotive* 2005, rotes Zedernholz, verleimt, Schichtholz, Stahl und Edelstahl

Das Denken in großen (Zeit-)räumen charakterisiert auch die bildhauerische Arbeit von Victoria Bell. Die Künstlerin arbeitet mit riesigen Baumstämmen, die sie mit manuellen Werkzeugen wie Säge, Axt, Beil und Meißel bearbeitet, ohne sich der Hilfe von Maschinen zu bedienen. Die Idee des Baumes mit seiner anthropomorphen Vertikalität und seiner Stärke ist für sie dabei von großer Bedeutung. Die aus dem westlichen Nordamerika und Kanada stammende rote Zeder verarbeitet sie (anders als die Eiche und Ulme) ausschließlich in Form von Kanthölzern, weil sie die dicken Stämme den »First Nations« überlassen möchte. Für diese hat der Baum spirituelle Bedeutung und wird mit Heilung, Schutz vor Krankheiten und Erneuerung in Verbindung gebracht. Die Kanthölzer fügt sie mit Holzdübeln sorgfältig zusammen, so dass sie ähnlich wie Äste in verschiedenste Richtungen zeigen. Individuelle Merkmale wie Astlöcher, Jahresringe (=sichtbare Raumzeit eines Gravitationsfeldes) und Maserungsverläufe werden in den Arbeitsprozess miteinbezogen. In diesem Sinne arbeitet die Künstlerin weiter an dem, was die Natur bereits geschaffen hat. Zwar konzipiert sie mit der Hilfe von Zeichnungen und veranschaulicht in Modellen, doch entscheidet sie sich im Arbeitsprozess oft um. »Der Prozess [...] ist offen und erzeugt neue Ideen.« (V.B., 2011). Das Arbeiten mit der Hand gibt einen Rhythmus vor, der von ihrer Kraft abhängt und ihr ausreichend Zeit lässt, um sich auf die Qualitäten des Holzes einzulassen und eigene Ideen zu entwickeln. Die handwerklichen Spuren bleiben sichtbar und bilden eine sinnliche Oberfläche mit feinen Nuancen. Weil sie ausschließlich alleine arbeitet, ist sie auf Hilfsmittel wie Keile, Rundhölzer und einen Portalkran angewiesen, die ihr zusammen mit präzisen Kenntnissen der Physik das Verschieben von größeren Gewichten ermöglichen. Diese Arbeitsweise erlaubt ihr größtmögliche Unabhängigkeit und Freiheit. Dem Naturmaterial steht der industrielle Werkstoff Stahl gegenüber, den die Künstlerin in geformten Stangen, Trägern und Platten lose mit dem Holzkörper verbindet. Die Beschäftigung

Something in
the universe is always
irretrievably lost –
one cannot go back
along the same path.

Victoria Bell, 1988

(Etwas im Universum geht immer unwiederbringlich verloren –
man kann den gleichen Weg nicht wieder zurückgehen.)

mit Raum- und Zeitmodellen in der Physik bildet das theoretische Fundament für die monumentalen Skulpturen, von denen fast alle von Bewegung handeln. So auch die *Fliegende Lokomotive*, die tonnenschwer und gleichzeitig leicht wie ein Insekt unsere Fantasie beflügelt und das Unmögliche als Kunstwerk realisiert.

Walter Ophey (Eupen 1882–1930 Düsseldorf) **Kalkwerk bei Hochdahl** um 1928, Öl auf Leinwand

Der Düsseldorfer Walter Ophey ist einer der künstlerischen Wegbereiter der Klassischen Moderne im Rheinland. Mit nur 47 Jahren verstarb er mitten in der Ausformulierung seines Hauptwerkes. Von ihm seien »immer nur neue Verjüngungen« zu erwarten gewesen, schrieb der Maler und Kunstkritiker Otto Freundlich, weshalb die Gemälde der Zwanziger Jahre besonders aufschlussreich sind. Ophey gehört zur Generation derjenigen, die schon vor dem Ersten Weltkrieg eine radikale Neubewertung christlicher Ikonographie anstrebten. In diesem Kontext steht seine ab 1919 erkennbare Absicht, mit ungewöhnlichen Bildthemen eine Aussöhnung von Natur und Technik zu betreiben. Opheys Landschaften sind in der Ferne durchzogen von Eisenbahnlinien, die vielen damals noch ebenso störend erschienen wie die Windräder unserer Gegenwart. Aus der Nähe betrachtet setzt er Kräne und Bagger-schiffe in Szene, umwandert Baustellen und personalisiert technische Geräte mit Bildtiteln wie »Einsame Lokomotive«. Bereits in seinem frühen Werk realisiert er gegen viele Anfeindungen den vom Motiv unabhängigen Eigenwert der Farbe als Inhaltsträger. Das in der Realität mit weißgrauem Staub bedeckte Kalkwerk bei Hochdahl setzt er mit Konturen aus ungemischtem Blau als Kathedrale der Technik ins Bild, vor einem regenbogenfarbigen Himmel, dem Zeichen des Bundes Gottes mit den Menschen (Gen. 9.8-16/1.Mose 9).

Raum 20

Susanne Kümpel UHR SOFA TEPPISCH 2011, Acryl und Ölpastellkreide auf Papier

Zu welchen Objekten und Gegenständen habe ich eine persönliche oder enge Beziehung? Wie fügen sie sich zu meinem Zuhause? Susanne Kümpel gibt uns in ihrer farbintensiven Arbeit mit perspektivischer Gleichzeitigkeit einen Einblick in ein Wohnzimmer – ihr eigenes, wie sie im Gespräch erzählt. Es tut sich ein malerischer Innenraum auf, der durch die eingesetzte Schrift eine Ordnung erfährt und in dem sie wertschätzend »die-Dinge-beim-Namen-nennt«. So selbstverständlich und alltäglich ein Tisch oder ein Stuhl erscheinen, für Susanne Kümpel tragen sie persönliche und vielschichtige Bedeutungen und wirken gar beseelt in ihrer Darstellung.

Joanna Piotrowska (*1985 Warschau; lebt in London) **Ohne Titel**
5 Arbeiten aus der Serie *Shelters* (Schutzräume), 2016/17, alle s/w Fotografien, Silbergelatineabzug, gedruckt 2020

In ihrer seit mehreren Jahren realisierten Serie *Shelters* bittet Joanna Piotrowska Menschen in verschiedenen Städten darum, in ihrem Eigenheim provisorische Konstruktionen zu errichten, um sie in diesen »Schutzräumen« zu fotografieren. Im kindlich-spielerischen Bauen von Höhlen, Burgen oder Festungen entstehen fantasievolle Architekturen, in denen die Fotografin ihre Modelle detailgenau inszeniert. Auf individuelle Weise gebaut und mit persönlichen Dingen ausgestattet, stellen die Räume Fragen nach Identität und Selbstbild: Welche Gefühle und Bedeutungen wecken die Gegenstände, die mich umgeben? Wie eigne ich mir auf persönliche Weise Raum an und schaffe mir ein Gefühl von Sicherheit und Schutz? Manche Konstruktionen sind stabil und symmetrisch, andere wirken fragil und geheimnisvoll oder ungemütlich und beengend. Dabei irritieren die zu großen, lethargisch positionierten Körper und ausdruckslosen Gesichter und halten offen, vor was sich im Inneren des Privattraums eigentlich geschützt wird. Die konzentrierten Schwarz-Weiß-Aufnahmen bezeugen die in performativen Akten gebauten Architekturen, deren

Raum 20

Konstruktionscharakter durch die bunte Rahmung seine Markierung im Ausstellungsraum findet.

Herbert Hirche (*1910 Görlitz – 2002 Heidelberg) Musikschränk **HM 5** 1957, Braun, Frankfurt am Main, Holzschrank, Teak, Nussbaumholz (Schenkung Werner Schriefers)

Herbert Hircles Entwurf für den Musikschränk *HM5* für Braun gründet auf der Tradition, technisches Gerät in einem kompakten Möbelstück zu verbergen, das sich von der Truhe ableitet. Das aus edlen Hölzern gefertigte Klangmöbel wirkt repräsentativ. Der Korpus steht auf einem schlanken Untergestell aus Stahl und erinnert an das konstruktive Spiel von Masse und Leichtigkeit in der Architektur der Moderne, mit dem Herbert Hirche als Bauhaus-Schüler unter Ludwig Mies van der Rohe vertraut war.

Raum 21

Bernhard Cella *Ein Jahrhundert der verletzten Männer*

Wien 2022 Künstlerbuch, Offsetdruck (als Lehrmittel für den alternativen Geschichtsunterricht der gymnasialen Oberstufe an privaten und öffentlichen Schulen)

»Bernhard Cellas Panoptikum an rekonvaleszenten Männern [...] demonstriert nicht nur eine Ikonografie des medizinischen Fortschritts und die Typologie der *mise en scène* der bald wieder in den Alltag Zurückkehrenden. Es legt in seiner jeweiligen Inszenierung auch einen Bruch offen, der dem Bild der vitalen, unversehrten und unverletzlichen Männlichkeit zuwiderläuft. Jedes fotografische Abbild trägt in sich unweigerlich auch den Moment des Unfalls, der Verwundung, der Kriegsverletzung, bei dem kein Aufnahmeapparat zugegen war. Die Insistenz auf Ruhe, Entschleunigung, Unbefangtheit und Unbeschwertheit für das Objektiv kann nicht drüber hinwegtäuschen. Oder wie Paul Virilio formulierte: »Bilder sind Munition, Kameras sind Waffen««. (Roland Fischer-Briand)

Ecce homo Köln, um 1460–1500, Lindenholz mit vier Fassungsschichten (restauriert mit Mitteln der Renate König-Stiftung)

Die fast lebensgroße Figur des vom römischen Statthalter Pilatus dem Volk zur Schau (»Sehet der Mensch«) gestellten Gefangenen Jesus diente als Andachtsbild ohne Altarzusammenhang. Hierzu wurde dieser Figurentypus aus dem szenischen Zusammenhang herausgelöst. Der Wunsch nach persönlicher Identifikation mit dem Passionsgeschehen war besonders in den Niederlanden und am Niederrhein verbreitet. Die drastische Sichtbarkeit von extremer Folter und höchster Erniedrigung lässt die Überwindung des anschließenden Kreuzigungstodes durch die Auferstehung umso bedeutsamer erscheinen. Vergleichbare Figuren finden sich in den Kölner Kirchen St. Aposteln und Groß St. Martin. Die rückseitige Anstückung am Lendentuch ist alleine dem dort fehlenden Material des verwendeten Holzstamms geschuldet.

Paul Thek *Plumed Serpent* (Gefiederte Schlange), 1969, Farbkreide auf Schultafel

In einem fiktiven Interview von Paul Thek mit sich selbst benennt er als seine Lieblingsschriftsteller neben Susan Sontag auch D. H. Lawrence. Dessen 1926 erschienener Roman mit dem Titel *Die gefiederte Schlange* handelt vom Aztekengott Quetzalcóatl, der sich zurückgezogen hatte, als die europäischen Einwanderer Land und Macht usurpierten, um »Jesus und seiner Mutter die Herrschaft zu überlassen«. Durch langen Todesschlaf regeneriert, kehrt Quetzalcóatl verjüngt zurück, löst den europäischen Gott ab und führt so die Mexikaner*innen zu ihrer alten Identität. Paul Thek könnte der Gedanke von Tod und Wiederkehr fasziniert haben, der viele seiner Arbeiten bestimmt. *Plumed Serpent* scheint keine lebende Schlange zu zeigen, sondern deren abgelegte Hülle als Zeugnis einer Transformation, die sich im Wasser vollzogen hat. Entstanden ist *Plumed Serpent* Ende der 1960er Jahre: Zusammen mit der Tafel *Two Tailed Whale* (ebenfalls in unserer Sammlung), einer Darstellung von Fliegenpilzen im Ozean, einer grenzenlos erscheinenden Wasserfläche und einer im Meer versinkenden Weltkugel scheint die Werkgruppe der *Blackboards* thematisch das Element Wasser und den mythologisch aufgeladenen Ort des Meeres zu umkreisen. Die großformatige, dreiteilige Schultafel als Triptychon erinnert formal an ein mittelalterliches Altarbild und setzt die Farbkreide-Darstellung gleichzeitig in den Kontext von Lernen und Lehren. Auf der Rückseite der Tafel finden sich Kritzeleien, darunter das Zitat »Hello, I love you. Won't you tell me your name?« aus dem gleichnamigen Song der US-amerikanischen Band *The Doors* von 1968, was den Eindruck erweckt, die Schultafel wäre direkt dem Klassenraum entnommen.

An wechselnden Orten

Flüstern.

Fragen.

Funkeln.

Mag (m)ich das Museum?

Wem gehört das Museum?

Gehört es mir, dir, oder keinem?

Wir sind junge, vielsprachige Menschen und machen unsere Präsenz hörbar. Nicht als Hintergrund, sondern als Resonanz im Raum.

Wir begegnen uns auf Augenhöhe. Wir schaffen Kontinuität und Teilhabe. Wir praktizieren Zuwendung, Verbindung und Austausch.

Wir arbeiten mit Herz – intensiv, inklusiv, situativ.

Das sind wir – THE GEMS – die Edelsteine: Emma, Amalia, Celine, Betiel, Shazya, Elena, Elma, Sofiya, Rama, Ecrin A., Ecrin Ö., Simone und Raimas. Mit Susanne Heincke und Suzanne Josek: *THE GEMS_ sparkles 2025*, Audiostücke (Produktion: Susanne Heincke)



Ausstellung

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

Kuratorisches Praktikum: Lisa Obwandner

Gastkuratoren: Rüdiger Joppien, Andreas Speer, Manos Tsangaris

Inventarisierung: Eva-Maria Klother

Restaurierung: Christina Nägler, Heike Bommers, Franziska Elbers, mit: Verena Ebel, Sarah Grimberg, Katja de Grussa, Andreas Hoppmann, Helene Kuster, Andreas Weisser

Konservatorische Archivierung/Rahmung: Pia Bergerbusch, mit: Krystyna Daniel, Philipp Höning, Lucia Tollens

Ausstellungstechnik: Moritz Aeschlimann, Bastian Buddenbrock, Olaf Eggers, Fred Flor, Jakob Kaempken, Horst Moch, Maik Prus, Lukas Rehbein, Maf Retter, Max Schaaf, Andreas Schulz, Gustav Schulz, Moritz Schulz, Carl Siepen

Büroleitung/Öffentlichkeitsarbeit: Anja Bütelhorn

Verwaltungsleitung: Claudia Ofer

Verwaltung: Mark Bartz

Veranstaltungsmanagement: Nora Glanz

Haustechnik: Olgierd Wandzioch

Hausmeister: Taoufik Mkhaneh, Jörg Themann

Aufsicht/Reinigung: Lars Kaufmann (Teamleitung), Thomas Krobb (Stellv.), Oliver Kurtenbach (Stellv.), Maria Mamani (Stellv.), Ahmad Almohamad, Mohammed Al Oda, Svetlana Andronytschew, Max Beck, Ulrike Bender, Katalin Benesch, Petra Braschke, Dorsa Pakdel Nahid Eman, Jutta Garbe, Manuel Guerna, Silke Hilliges, JeeSoo Hong, Jiyoung Hong, Jasper Hoovers, Michael Horn, Kathi Hötger, Pengyu Huang, Thomas Hummler, Jan Jann, Georg Jünger, Kijong Kim, Sunjha Kim, Jeayoung Koh, Brigitte Küpper, Tatjana L'vov, Carmela Mascia, Maryam Mokhtarani, Eunjin Park, Jazmin Rojas Forero, Elisabeth Schilling, Parichat Teubler, Sylvia Weiß, SunHwa Yun, Nicoleta Zsako

Vermittlung: Max Beck, Heiner Binding, Kathrin Borgers, Till Busse, André Dumont, Nadja Fernandes, Almuth Finkel, Katja de Grussa, Susanne Heincke, Suzanne Josek, Reinhild Kappenstein, Lisa Mayer, Viola Michely, Sabine Elsa Müller, Lisa Obwandner, Barbara Schachtner, Guido Schlimbach, Christiane Schulte-Rudolphi, Jochen Schmauck-Langer, Johannes Stahl, Helga Stoverock, Jörg Themann

Impressum

»make the secrets productive!« **Kunst in Zeiten der Unvernunft**

15. September 2025 – 14. August 2026

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.

Vasen für Blumenschmuck (Leihgabe Keramion, Frechen)

Texte: Barbara von Flüe, Jonas Grahl, Stefan Kraus,
Lisa Obwandner, Marc Steinmann

Korrektur: Jonas Grahl, Eva-Maria Klother

Gestaltung: Tino Graß

Pre-Press: farbanalyse, Köln

Druck: Zimmermann GmbH, Druck + Medien, Köln

Schrift: Gill Sans, Times New Roman

Papier: Munken Print White, Caribic

Genderschreibweisen liegen bei den jeweiligen Autorinnen und Autoren.

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

Kolumba-Taschenbuch #6

2. Auflage: 20.000 Exemplare

ISBN: 978-3-9825800-6-7

© Kolumba, Autorinnen und Autoren, Köln 12/2025

www.kolumba.de