

LUX

das magazin des Ivr-landesmuseums bonn



2026



Was passiert eigentlich nachts im Museum, wenn alle Besuchenden die Säle verlassen haben? Kehrt dann Ruhe ein? Oder erwachen die Ausstellungsstücke im Schutz der Dunkelheit zu einem verborgenen Leben? Wenn wir uns vorzustellen versuchen, was sich im Museum während der Nachtstunden ereignen könnte, wirft unsere Fantasie alle Fesseln ab. Aber vielleicht ist ja real, was wir ins Reich der Imagination verweisen? Während der Sommermonate lädt das Landesmuseum dazu ein, im Rahmen eines Escape Games das geheime Leben der Exponate zu entdecken. Was als ruhige Nachtwache beginnt, entpuppt sich rasch als rasante Rätseljagd durch die Lebenswelten vergangener Epochen.

Dass wir nicht nur in einer, sondern in vielen Welten leben, ja dass unsere Identität keineswegs stabil, sondern überaus fluide ist, vergegenwärtigt aktuell neben der »Nachtwache« in Bonn auch die Ausstellung »Headless« am Max Ernst Museum in Brühl. Hier konfrontiert uns die britisch-kroatische Künstlerin Marianna Simnett mit Fragen, die vor hundert Jahren auch schon Max Ernst und den Surrealismus umtrieben. Sie erkundet die Nachtseiten der modernen menschlichen Existenz und zeigt deren ganze Ambivalenz, indem sie Schrecken und Humor, Gewalt und Fürsorge, Unterdrückung und Emanzipation in traumartig anmutenden Gemälden, Installationen und Videoarbeiten zusammenführt.

So breit wie das Spektrum unseres aktuellen Ausstellungsprogramms sind auch die laufenden Sammlungsaktivitäten und Vermittlungsangebote – davon zeugen nicht zuletzt die Beiträge in diesem Magazin. Ein besonderes Augenmerk richten wir auf den expressionistischen Maler Fritz Schaeffler und die zeitgenössische Künstlerin Isabell Kamp, deren Werke den Sammlungsbestand des Landesmuseums fortan erweitern. Außerdem möchten wir Sie zu einem Sommerfest am Max Ernst Museum einladen, das noch einmal den kostenfreien Besuch aller Ausstellungen ermöglicht, bevor sich die Pforten bis in die erste Hälfte des Jahres 2027 schließen. Welche Welt in Brühl nach der Wiedereröffnung zu entdecken sein wird? Lassen Sie Ihrer Fantasie einstweilen freien Lauf. Bei uns ist jedenfalls immer etwas los: tags und nachts, bei geöffneten und hinter verschlossenen Türen.

Thorsten Valk
Direktor
LVR-Landesmuseum Bonn

Madeleine Frey
Direktorin
Max Ernst Museum Brühl des LVR



Fritz Schaeffler
8



Marianna Simnett
18



26
Isabell Kamp



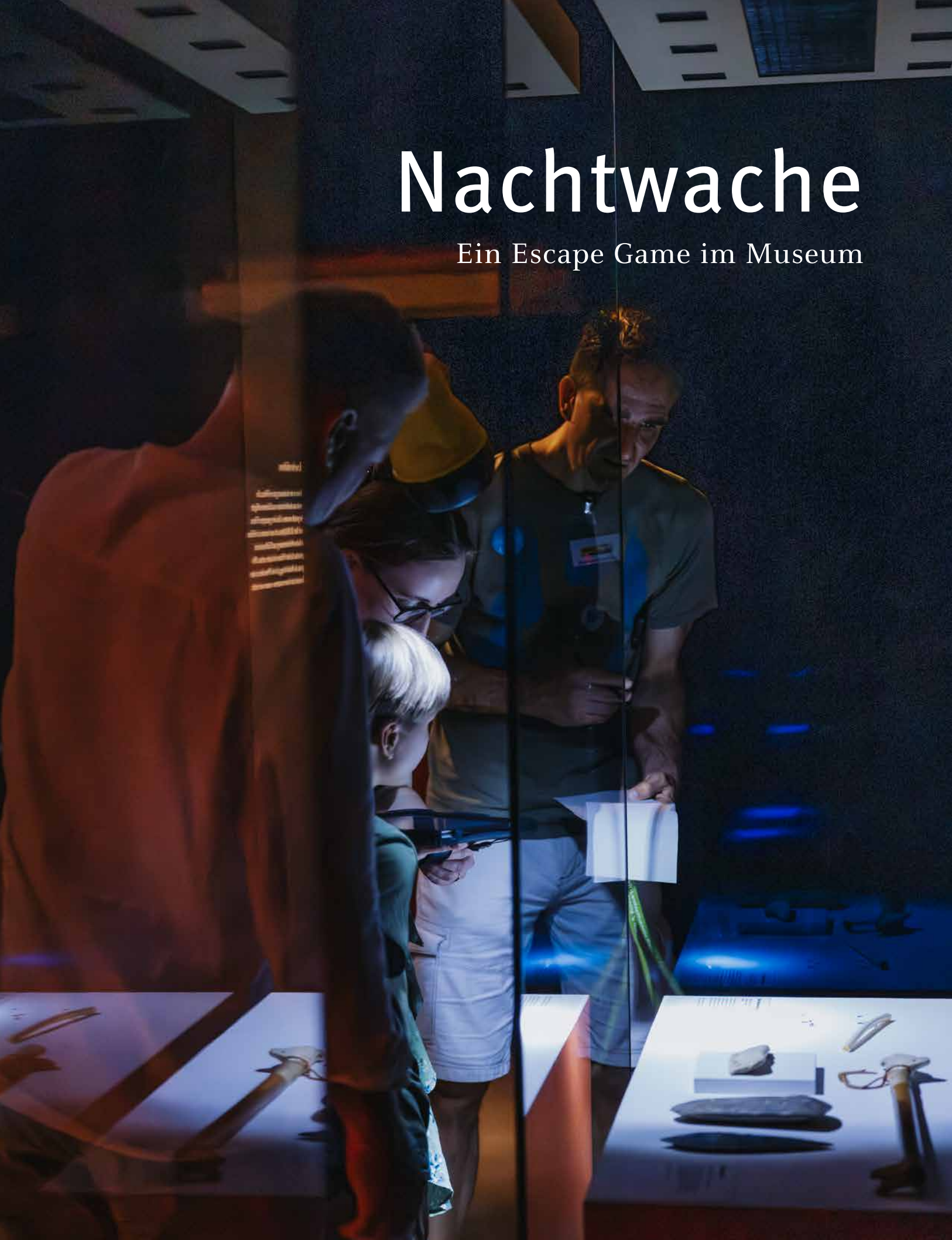
32
Neuzugänge



1	Einblick <i>Thorsten Valk und Madeleine Frey</i>
4	Nachtwache – ein Escape Game im Museum <i>Ein Gespräch mit Anna Falke, Anne Segbers und Justin Weymar</i>
8	Fritz Schaepler – eine Wiederentdeckung <i>Christoph Schmälzle</i>
16	Kurze Meldungen
18	»Headless« – Marianna Simnett im Max Ernst Museum <i>Sarah Louisa Henn</i>
24	Im Detail: Maria auf der Mondsichel <i>Alexandra Käss, Katharina Liebetrau</i>
26	Isabell Kamp – »Waiting« <i>Ein Gespräch mit der Künstlerin</i>
32	Neuzugänge
34	Fünf Fragen an Claudia Emmert
36	Mein Lieblingsobjekt <i>Susanne Domke</i>
38	Schatzhaus der Vergangenheit <i>Claudia Rometsch</i>
44	Highlights
46	Ausblick: Fluchtpunkt Paris
48	Impressum

Nachtwache

Ein Escape Game im Museum



Seit dem 30. Mai erwartet Familien und Kinder ein spannendes Abenteuer im Landesmuseum: Auf einer temporeichen Rätselreise führt das Escape Game »Nachtwache« durch sechs Epochen der Menschheitsgeschichte. LUX sprach mit Anne Segbers und Anna Falke vom Landesmuseum sowie mit Justin Weymar von der Agentur TIMEBREAK über das neue Format und den aktuellen Gaming-Trend im Museum.

LUX: Ein Escape Game im Museum – das ist ungewöhnlich. Was gab den Anstoß zu dieser Idee? Und welche Möglichkeiten bietet das Format?

Anne Segbers: Wir haben schon seit geraumer Zeit darüber nachgedacht, während der Sommerferien ein besonderes Angebot für Familien mit Kindern zu entwickeln. Escape Rooms liegen aktuell im Trend, können für Familien mit mehreren Kindern jedoch schnell kostspielig werden. Mit unserem Escape Game möchten wir die Möglichkeit bieten, dieses Format zu einem günstigen Preis auszuprobieren und dabei spielerisch die großen Themen der Archäologie und Kunstgeschichte zu entdecken.

LUX: Was erlebt man denn während der »Nachtwache«?

Anne Segbers: Wir greifen mit unserem Escape Game eine Idee auf, die vor einigen Jahren auch dem Kinofilm *Nachts im Museum* zugrunde lag: Im Landesmuseum ist kurzfristig die Nachtwache ausgefallen. Daher müssen die Besucherinnen und Besucher einspringen. Gleich im ersten Raum stoßen die Spielerinnen und Spieler auf mysteriöse Ereignisse, überraschende Wendungen und zahlreiche Rätsel, die nur gemeinsam gelöst werden können. Zwei bis sechs Personen spielen als Team und durchlaufen einen Parcours durch sechs Abteilungen des Museums – von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Der Weg führt vorbei an einem knisternden Lagerfeuer und entlang rätselhafter Fußspuren. Im Hintergrund sind geheimnisvolle Geräusche aus der Gemädegalerie zu hören. Ziel ist es, die sonderbaren Geschehnisse aufzuklären und Ordnung herzustellen, bevor das Museum am Morgen wieder seine Türen öffnet.

LUX: Wie können wir uns den Parcours vorstellen? Welche Atmosphäre erwartet die Spielenden?

Anne Segbers: Die Spielerinnen und Spieler erleben ein Museum im Museum – mit Vitrinen, Ausstellungsstücken und allem, was dazugehört, allerdings tatsächlich nahezu im Dunkeln, so wie es halt nachts im Landesmuseum aussieht, wenn der Wachdienst die Räume kontrolliert. Die Rätsel, die gelöst werden müssen, greifen die Themen Licht, Schatten und Dunkelheit immer wieder auf – Phänomene, die Menschen seit jeher beeinflussen und faszinieren.

LUX: Für wen ist das Escape Game geeignet und wie läuft die Teilnahme ab?

Anne Segbers: Das Spiel richtet sich an Familien mit Kindern ab sechs Jahren und an rätselbegeisterte Erwachsene. Besonders wichtig ist uns, dass das Escape Game auch von mobilitäts eingeschränkten Menschen gespielt werden kann, was bei klassischen Escape Rooms oft nicht

möglich ist. Wer teilnehmen möchte, kann Zeitfenster über den Ticketshop des Landesmuseums buchen. Während der Öffnungszeiten startet alle 15 Minuten eine neue Gruppe. Vorkenntnisse sind nicht erforderlich – jede Gruppe erhält eine kurze Einführung sowie ein Nachtwächter-Set. Danach kann es direkt losgehen.

LUX: Museen sind Orte der Wissensvermittlung. Ihr habt euch mit der »Nachtwache« für eine spielerische Form der Vermittlung entschieden. Was war ausschlaggebend für die Entwicklung des neuen Formats?

Anne Segbers: Für uns ist es wichtig, Wissensvermittlung immer wieder neu zu denken und dabei auch zu überlegen, wie wir Menschen erreichen, die nur selten oder nie ins Museum gehen. Mit dem Format des Escape Games wollen wir neue Zugänge schaffen. Hierbei helfen auch neue Partner wie die Escape-Room-Agentur TIMEBREAK. Die Zusammenarbeit war besonders wertvoll, weil die Agentur durch ihre breite Erfahrung mit Escape Games den jeweiligen Schwierigkeitsgrad von Rätseln gut einschätzen kann und diese technisch umzusetzen in der Lage ist. Dadurch habe ich auch für zukünftige interaktive Stationen in unseren Ausstellungen viel gelernt.

LUX: Was unterscheidet »Nachtwache« eigentlich von einem klassischen Escape Room?

Justin Weymar: In den Escape Rooms, die wir als Agentur planen und realisieren, geht es vor allem darum, Menschen aus ihrem gewöhnlichen Alltag in geheimnisvolle und fantastische Welten zu entführen. Die Herausforderung besteht darin, diese Welten nicht nur optisch, sondern auch haptisch möglichst realistisch erfahrbar werden zu lassen. Bei der Nachtwache ist diese fantastische Welt in einem Museum verortet – und zwar in einem echten Museum. Kulisse und Atmosphäre könnten kaum authentischer sein. Im Landesmuseum bestand die besondere Herausforderung darin, das Spiel so zu gestalten, dass es trotz der Einschränkungen, die es in einem Museum nun mal gibt, ebenso interaktiv bleibt wie ein klassischer Escape Room: Anfassen, Rätseln und Ausprobieren sind hier ausdrücklich erlaubt – obwohl die Spielerinnen und Spieler von originalen historischen Objekten umgeben sind.

LUX: Welche besonderen Herausforderungen brachte die Entwicklung im Museum mit sich?

Justin Weymar: Neben technischen und baulichen Herausforderungen lag die besondere Schwierigkeit vor allem im Spielablauf und in der Story. In klassischen Escape Rooms kann die Spielrealität sehr flexibel gestaltet werden – im Museum ist das natürlich nicht so ohne weiteres möglich. Das Spiel sollte sich wie ein natürlicher Teil des Museumsbesuchs anfühlen und nicht wie ein Fremdkörper. Konkrete Atmosphäre, Rätselaufgaben und historische Inhalte mussten daher so ineinandergreifen, dass kaum erkennbar ist, wo die Ausstellung endet und das Spiel beginnt. Diese Balance war die eigentliche Herausforderung.

LUX: Gaming ist ein zunehmender Trend im Museum. Welche Möglichkeiten bieten digitale und analoge Spiele für Museen?

Anna Falke: Spiele sind in unserer Gesellschaft weit verbreitet – nicht nur bei Jugendlichen, sondern auch bei Erwachsenen. Wir schätzen an Spielen, dass sie uns aktiv werden lassen und nicht, wie etwa bei Filmen, auf ein passives Rezipieren beschränken. Gleichzeitig bieten Spiele – wenn sie gut gemacht sind – ein hohes Maß an Unterhaltung. Sie bringen Menschen zusammen. Gerade deswegen sind Spiele auch für die Vermittlungsarbeit so wertvoll: Sie können Menschen



motivieren, sich gemeinsam intensiver mit bestimmten Themen auseinanderzusetzen. Entscheidend ist jedoch, dass Unterhaltung und Spielfreude im Vordergrund stehen und nicht allein die Wissensvermittlung – sonst wirken Spiele schnell belehrend oder langweilig.

LUX: Nutzt das Landesmuseum mit dem Escape Game erstmals Gaming für die Vermittlungsarbeit?

Anna Falke: Im September des vergangenen Jahres haben wir bereits im Rahmen eines Familientags zur Ausstellung »Der Rhein. Leben am Fluss« einen großen Spieleabend für Kinder und Erwachsene veranstaltet. An neun Tischen konnten aktuelle Gesellschaftsspiele mit historischen Bezügen ausprobiert werden – darunter etwa *Carcassonne* und *7 Wonders*. Auch der Spieleautor Peter Rustemeyer stellte sein preisgekröntes Spiel *Paleo* vor. Der Tag war ein großer Erfolg. Aktuell entwickeln wir zum fünfjährigen Jubiläum des UNESCO-Welterbes Niedergermanischer Limes gemeinsam mit dem LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland und dem Brettspielverlag Pegasus eine Limes-Erweiterung zum Spiel *Dorfromantik*, das 2023 als Spiel des Jahres ausgezeichnet wurde. Die Erweiterung integriert Fundorte des UNESCO-Welterbes und vermittelt zugleich archäologische Methoden.

Anne Segbers ist Wissenschaftliche Referentin für Bildung, Vermittlung und Inklusion am LVR-Landesmuseum Bonn. Justin Weymar ist Game Designer bei der Escape-Room-Agentur TIMEBREAK. Anna Falke ist Wissenschaftliche Referentin für das UNESCO-Welterbe Niedergermanischer Limes am LVR-Landesmuseum Bonn.

Fritz Schaeffler – eine Wiederentdeckung

Christoph Schmälzle





Der expressionistische Maler Fritz Schaepler gehörte während der späten 1920er-Jahre zu den prägenden Figuren der Kunstszene im Rheinland. Seine Arbeiten stießen bei Privatsammlern ebenso wie in Kunstmuseen auf reges Interesse, bevor sie 1937 von den Nationalsozialisten vielerorts beschlagnahmt und vernichtet wurden. Nach seinem Tod im Jahr 1954 geriet Schaepler zusehends in Vergessenheit – zu Unrecht, wie seine aktuelle Wiederentdeckung zeigt. Vor wenigen Monaten konnte das Landesmuseum ein bedeutendes Konvolut mit Gemälden und Zeichnungen Fritz Schaeplers erwerben.

Eine Zirkustänzerin, die zwischen grell geschminkten Clowns ihre Beine schwingt (Abb. 1). Ein blauer See, der unter kantigen Wolken und Bergen beinahe verschwindet (Abb. 2). Die beiden Gemälde haben alles, was die Kunst des Expressionismus ausmacht: Die Farben sind kräftig, die Formen gewagt. Vergleichsweise unbekannt ist dagegen der Schöpfer dieser Bilder: Fritz Schaeffler, der zur zweiten Generation des Expressionismus gehört. Er feierte seine größten Erfolge zwischen den Weltkriegen und verbrachte lange Jahre seines Lebens in Köln. Die meisten Werke, die Fritz Schaeffler geschaffen hat, befinden sich heute in Privatbesitz. In Museen ist der Künstler selten zu sehen; im stilgeschichtlichen Narrativ der Kunstgeschichte nimmt er keinen zentralen Platz ein. Lediglich ein kleiner Teil seines Œuvres wurde in der Vergangenheit international gesammelt und wahrgenommen, nämlich die frühe Druckgrafik, insbesondere die Holzschnitte aus der Zeit der Münchner Revolution und Räterepublik um 1918/19.

Abb. 1 Fritz Schaeffler, *Zirkus*, um 1930, Öl und Eitempera auf Leinwand
 vorausgehende Seite Fritz Schaeffler, *St. Quentin am Abend*, 1915, Aquarell und Graphit



Abb. 2 Fritz Schaeffler, *Blauer See und Himmel*, um 1923, Öl und Eitempera auf Leinwand

Seit einigen Jahren zeichnet sich allerdings eine Trendwende ab: Die erste große Schaeffler-Ausstellung fand 1983 im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen statt. Den Beiträgen im Katalog ist die Irritation über die stilistische Wandlungsfähigkeit des Künstlers noch deutlich anzumerken. Den Grundstein für die weitere Forschung zu Fritz Schaeffler legte die umfassende Solinger Retrospektive von 1996, für die erstmals ein Werkverzeichnis erstellt wurde. Im Jahr 2012 zeigte das Suermondt-Ludwig-Museum dann die fast vergessenen Arbeiten, die Schaefflers wichtigster Sammler und Mäzen, der jüdische Fabrikant Joseph Heymann, 1937 ins Londoner Exil mitgenommen hatte. Seit 2023 betreut der VAN HAM Art Estate den Künstler und führt die verschiedenen (Teil-)Nachlässe unter einem Dach zusammen.

Aus diesem Bestand erwarb das Landesmuseum im Winter 2025 ein umfangreiches Konvolut: Neben den beiden bereits genannten Gemälden *Zirkus* sowie *Blauer See und Himmel* konnten insgesamt 24 Arbeiten auf Papier angekauft werden, zwei weitere Blätter kamen als Schenkung der Familie hinzu. Die ausgewählten Werke decken Schaefflers weitgespanntes Schaffen ab und führen thematisch vom Trauma des Ersten Weltkriegs bis zum Karneval in den Trümmern des zerbombten Köln.

Zwischen Krieg und Revolution

Seine Karriere begann Fritz Schaeffler mit einem Doppelstudium der Kunst und Architektur in München – eine

wichtige Weichenstellung für seine späteren Kölner Jahre. Im Ersten Weltkrieg kämpfte er an der Westfront. Seine Skizzen aus dem Krieg waren 1916 in der Münchner Galerie Thannhauser und in Berlin zu sehen. Einzelne dieser Motive führte er als Aquarelle aus: Sie zeigen Alltagsszenen hinter der Front (Abb. 3), aber auch Tod und Zerstörung. Ein Kopfschuss in der Schlacht an der Somme beendete Schaefflers soldatische Laufbahn. Seine Genesung verdankte sich den innovativen Behandlungsmethoden des Arztes Dr. Alfred Schittenhelm, mit dem er nach dem Krieg als Farbgestalter zusammenarbeiten sollte.

An der Revolution in München nahm Schaeffler aktiv teil. Er porträtierte die Akteure und schuf Illustrationen für die Zeitschrift »Der Weg«, die in ihrer Bedeutung mit Franz Pfemferts »Die Aktion« vergleichbar

ist. Ungeachtet ihres künstlerischen Rangs fehlt diesen Druckgrafiken jedoch ein für Schaefflers weiteren Werdegang entscheidendes Element: die Farbe. Eine Neubewertung des Künstlers muss die Farbe als sein Lebensthema in den Mittelpunkt stellen. In Schaefflers eigenen Worten lautet sein Credo: »Der Mensch lebt in einer farbigen Umwelt. Jedes Ding hat seine Farbe und die sichtbare Erde zeigt eine Gesetzmäßigkeit des Farbenbaues. [...] Die Farbe ist Symbol und hat eigene Kräfte in sich. Diese Kräfte bestimmen den Menschen von frühester Kindheit bis zu seinem Ende.«

Abb. 3 Fritz Schaeffler, *Bad in der Meurthe*, um 1918, Aquarell und Graphit





Abb. 4 Fritz Schaepler, *Schlittschuhläufer*, um 1923, Aquarell und Graphit

Nach dem Scheitern der Räterepublik musste Schaepler München fluchtartig verlassen. Aber er hatte gut geheiratet, und zwar Vera Linzen, die Tochter der Erfolgsautorin und Frauenrechtlerin Clara Ratzka. Die Familie kam zunächst in Ratzkas Ferienhaus in Prien am Chiemsee unter. In dieser Umgebung fand Schaepler vom unruhigen Strich seiner Revolutionsblätter zum Stil der Brücke-Künstler: Er malte Akte am Ufer wie Otto Mueller und Voralpenlandschaften wie Ernst Ludwig Kirchner, bunt und lebensfroh. Mit einigem Erfolg erschloss er sich neue Motive, etwa die Arbeit der Bauern, malerische Wasserfälle oder den Winter im Chiemgau (Abb. 4).

Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten aber blieben; auch das Verhältnis zur Schwiegermutter war zeitweise angespannt. Obwohl sich der Kunsthistoriker Kurt Gerstenberg mehr und mehr zum einflussreichen Fürsprecher Schaeplers entwickelte, gelang es ihm nicht, den Künstler als Dozent in München oder Halle zu platzieren. Dafür begann Joseph Heymann Anfang der 1920er-Jahre nicht nur Arbeiten von Schaepler zu sammeln, sondern beauftragte diesen auch mit der Farbgestaltung seiner Fabrik in Wipperfürth bei Köln und der dort von Wilhelm Riphahn errichteten Villa. Damit war der Grundstein für eine langjährige mäzenatische Verbindung gelegt.

Neuanfang am Rhein

Der Architekt Hans Hansen überzeugte Schaepler 1927, den beruflich vielversprechenden Sprung nach Köln zu wagen.

Kurt Gerstenberg, inzwischen Professor in Halle, gratulierte: »Alles Glück zur Übersiedlung! Ja, Du mußt in die Stadt zurück u. ich glaube, daß Du im Industrieland endlich zu Deinem Recht kommst.« In der Tat strebte Schaepler mit der Farbgestaltung und architekturgebundenen Kunst auf ein Terrain, das in den wachsenden Großstädten besonders florierte: Er konzipierte 1928 die farbliche Einrichtung der Kieler Universitätsklinik, an der sein Lazarett-Arzt Dr. Schittenhelm Direktor geworden war. 1930 lieferte er das Farbkonzept für das Musterkrankenhaus der zweiten »Internationalen Hygiene-Ausstellung« in Dresden. Für die Gemeinnützige Aktiengesellschaft für Wohnungsbau (GAG) in Köln arbeitete Schaepler ebenfalls als Farbberater. Für andere öffentliche Bauten, besonders Kirchen, steuerte er Glasfenster und Sgraffitos bei.

Für Schaepler waren diese Aufträge kein reiner Broterwerb. Er stellte sie vielmehr in den Kontext einer institutionellen Entgrenzung der Kunst, die damit ihren Beitrag für die Gestaltung einer lebenswerten Umwelt

Abb. 5 Fritz Schaepler, *Vorstadtstraße*, um 1928, Aquarell und Graphit

Abb. 6 (rechts): Fritz Schaepler, *Karneval in der Scheune*, um 1930, Aquarell und Graphit

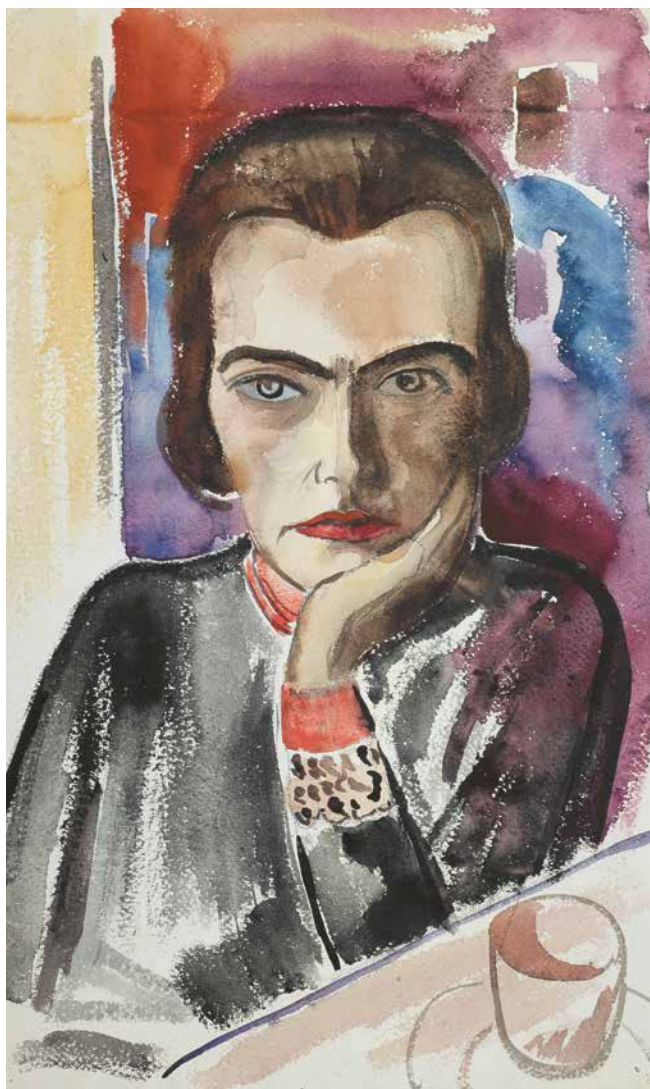




leiste: »Es ist heute wichtiger denn je, daß die Künstler sich am Bau betätigen, und es ist wichtiger, daß der Maler einen Raum farbig gestaltet, als daß er Ausstellungen beschickt, die keine Resonanz haben. [...] Ich sehe immer den Raum, der gestaltet werden muß, die Wand, die bearbeitet werden muß.« Entsprechend engagierte sich der Künstler in der beruflichen Bildung und unterrichtete ab 1928 im Katholischen Gesellenverein das Fach »Dekoration«.

Städtisches Lebensgefühl

Die Faszination für die Stadtlandschaft ist in Schaefflers Werken der Kölner Zeit unmittelbar spürbar (Abb. 5). Intensiv setzte er sich während der 1930er-Jahre mit der urbanen Szenerie Kölns und dem Leben am Rhein



auseinander. Auch seine Badeszenen gewinnen ein gezielt städtisches Gepräge: Anstelle der im Ufergrün exponierten Nackten aus den frühen Chiemsee-Jahren erscheinen nun größere Gruppen in Badebekleidung, von Dampfschiffen und eisernen Brücken hinterfangen.

Wie schon in München fand Schaeffler im Rheinland problemlos Anschluss und war bald gut vernetzt. Einige Bekanntschaften, etwa mit Hans Hansen oder den Malern Franz Esser und Heinrich Maria Davringhausen, hatte er ohnehin bereits in Bayern gemacht. Mit den Kölner Progressiven, vor allem Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert, stand er in regem Kontakt. Als 1931 eine Delegation von Kölner Künstlern dem Oberbürgermeister Konrad Adenauer über ihre Lage berichtete, war Schaeffler mit von der Partie. 1934 übernahm er von Davringhausen dessen Atelier und Wohnung in der Rosenhofsiedlung der GAG.

Dem Karneval widmete sich Schaeffler mit besonderer Begeisterung. Zahlreiche seiner Arbeiten zeigen das deftige Treiben der verschiedenen Atelierfeste und Künstlerbälle (Abb. 6). Dabei war er nicht nur Chronist, sondern beteiligte sich aktiv an der Organisation der Veranstaltungen. So zählte Schaeffler zu den Gründungsmitgliedern des Vereins »Die Scheune«, deren Programme ihn zwischen 1938 und 1954 in verschiedenen Funktionen erwähnen.

»Totentanz in den Kölner Ruinen«

Persönlich trafen Schaeffler in Köln gleich mehrere Schicksalsschläge. 1928 erkrankte seine Frau Vera (Abb. 7) an Multipler Sklerose. Aufgrund der hohen Behandlungskosten geriet die Familie, wie zuvor schon in Prien, unter großen wirtschaftlichen Druck. Der rasche Verkauf von Bildern stand gegenüber der geduldigen Arbeit am Nachruhm im Vordergrund. 1938 beging Vera schließlich Suizid, mutmaßlich aus Angst vor den sich abzeichnenden Euthanasie-Morden der Nazis. Ein Jahr zuvor waren im Rahmen der Aktion »Entartete Kunst« 29 Papierarbeiten und ein Gemälde Schaefflers aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt und größtenteils zerstört worden. Kurt Gerstenbergs langjährige Bemühungen, die Werke seines Freundes in Museen unterzubringen, wurden damit weitgehend zunichte gemacht.

1943 heiratete Fritz Schaeffler erneut. Unter dem Eindruck der alliierten Luftangriffe zog sich das Paar nach

Abb. 7 Fritz Schaeffler, *Vera Schaeffler*, 1930er-Jahre, Aquarell und Graphit



Abb. 8 Fritz Schaefer, *Trümmerkarneval in Köln*, um 1946, Pastell

Remerscheid im Bergischen Land zurück, wo politisch unverfängliche Waldbilder und Dorfszenen entstanden. Nach der Rückkehr ins kriegszerstörte Köln erhielt Schaefer zwar einige Aufträge im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Stadt, konnte aber nicht mehr an seine früheren künstlerischen Erfolge anknüpfen. Umso wertvoller sind programmatische Motive wie der Trümmerkarneval (Abb. 8), die der Künstler mit den folgenden Worten kommentierte: »Der Totentanz in den Kölner Ruinen mit den Carnevalsmasken ist ein Thema, das ich immer wieder abwandle, denn es war ein gespenstisches Bild, am Fasching heuer die Kölner in tollen Kostümen zu sehen. Dies ist der Kölner, der eigentlich das ganze Jahr über für

die Wochen des Faschings lebt. Aber diese Leichtigkeit ermöglichte auch dem Kölner die Jahre der Bomben so durchzuhalten, was mir heute noch erstaunlich ist; denn es waren furchtbare Zeiten.« Obwohl kein gebürtiger Kölner, beschreibt Schaefer hier sich selbst. Er blieb neugierig bis zum Schluss – und sollte als »unbekannter Expressionist« umfassend wiederentdeckt werden.

Dr. Christoph Schmälzle ist wissenschaftlicher Referent für Kunstgeschichte am LVR-Landesmuseum Bonn.

Maria Trabulo ist »Artist in Residence«

Die portugiesische Künstlerin Maria Trabulo wird ab August als »Artist in Residence« am Landesmuseum arbeiten. Als eine von vier Teilnehmerinnen des Programms »Artist Meets Archive« der Internationalen Photoszene Köln erforscht sie Archive als Orte des öffentlichen Erinnerns und als Räume kultureller Aushandlungsprozesse. Während ihres zweiwöchigen Aufenthalts am Landesmuseum setzt sich Trabulo mit dem fotografischen Nachlass der Bildjournalistin Angela Neuke auseinander, um auf dieser Grundlage neue künstlerische Arbeiten zu entwickeln, die 2027 während der Internationalen Photoszene im Frauen-MediaTurm Köln präsentiert werden.



UNESCO-Weltkulturerbe wird fünf: Der Limes auf der Landesgartenschau



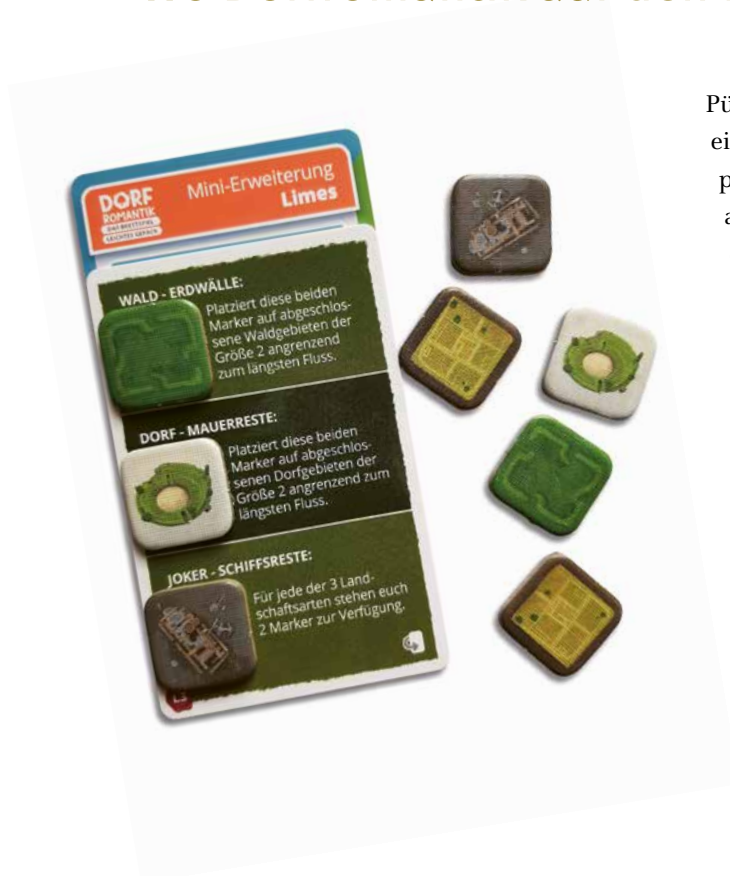
Vor fünf Jahren wurde der Niedergermanische Limes zum UNESCO-Welterbe erklärt. Aus diesem Anlass lädt die Landesgartenschau in Neuss von April bis Oktober zu einer Reise in die Antike ein – mit römischem Garten, Spielplatz und Themenwoche rund um die ehemalige Grenze des Römischen Reiches. Ferienangebote, Workshops und Führungen machen den Limes erlebbar. Höhepunkt ist das Geburtstagswochenende vom 31. Juli bis zum 2. August mit Festakt, römischem Showkochen und Reenactments der Römerkohorte Opladen. Der Niedergermanische Limes erstreckte sich einst über 400 Kilometer entlang des Rheins bis in die Niederlande.

Auf Sendung trotz Umbau – das Max Ernst Museum ab Juli

Im Juli schließt das Max Ernst Museum seine Pforten bis in die erste Hälfte des Jahres 2027. Während dieser Zeit werden die technischen Anlagen des Gebäudes auf den neuesten Stand gebracht. Außerdem entsteht eine Dauerausstellung, die Leben und Wirken des Künstlers Max Ernst in einer komplett neuen Gestaltung präsentiert. Trotz geschlossener Türen läuft das Programm weiter: Das beliebte Fantasie-Labor neben dem Geburtshaus von Max Ernst bleibt geöffnet, auch Kinder- und Ferienworkshops finden weiterhin statt. Ergänzend laden Kunstspaziergänge, Architekturführungen und Workshops dazu ein, Max Ernst und seine Kunst neu zu entdecken.



Wo Dorfromantik auf den Limes trifft

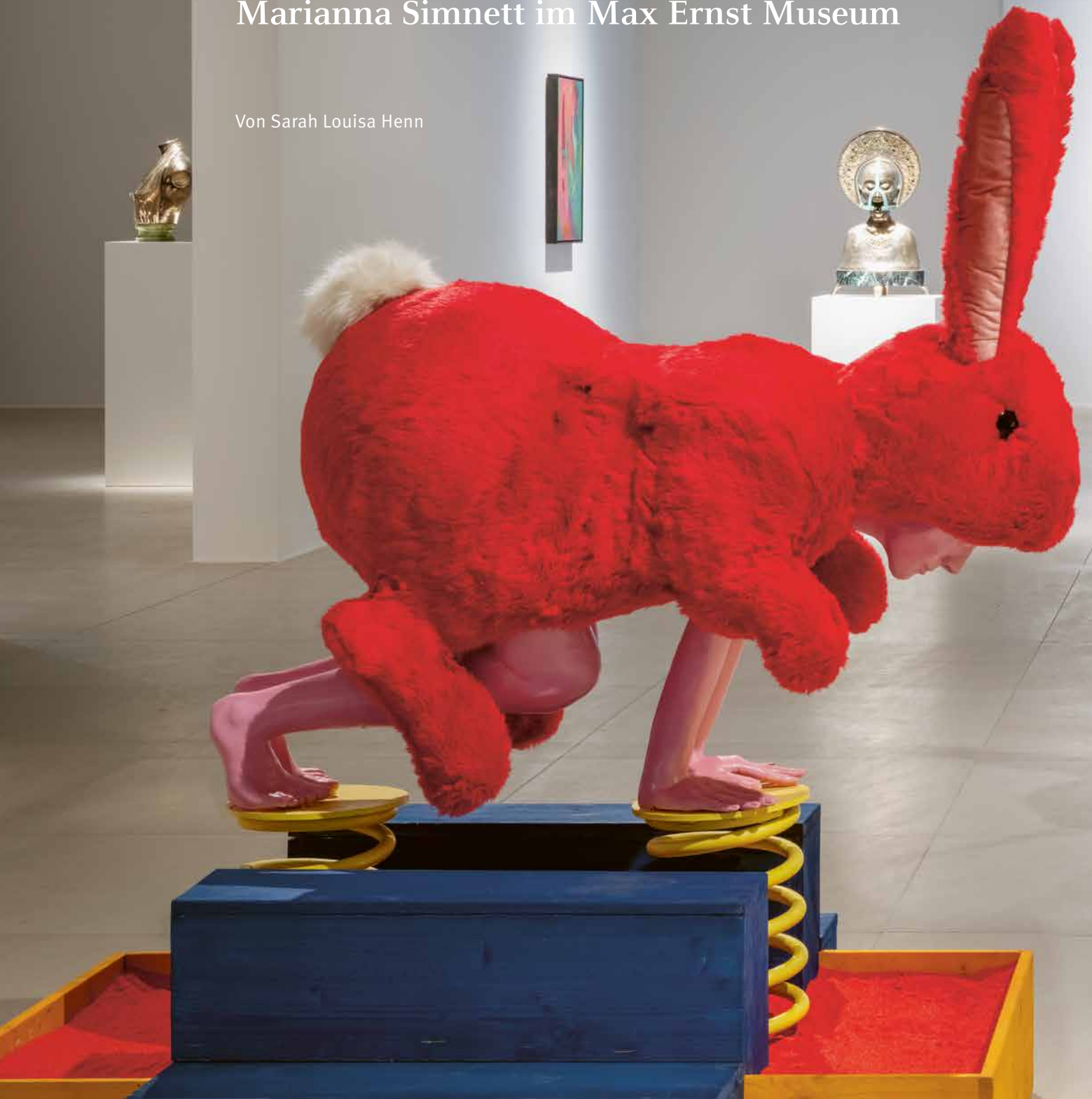


Pünktlich zum Limes-Jubiläum kommt eine thematisch passende Erweiterung des preisgekrönten Brettspiels *Dorfromantik* auf den Markt. Die Erweiterung integriert die ehemalige römische Reichsgrenze ins Spiel und vermittelt spannende Einblicke in Fundorte und archäologische Forschungsprojekte. Die Erweiterung zu *Dorfromantik* entstand aus einer Kooperation zwischen dem Landesmuseum, dem LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland und dem Pegasus Verlag. Ab August ist sie als Teil von *Dorfromantik – Leichtes Gepäck* im Museumsshop des Landesmuseums und im Spielhandel für 19,99 Euro erhältlich.

Headless

Marianna Simnett im Max Ernst Museum

Von Sarah Louisa Henn





Die Ausstellung »Headless« zeigt ausgewählte Arbeiten der britisch-kroatischen Künstlerin Marianna Simnett. Im Zentrum der Präsentation stehen mythologische Erzählungen und fluide Identitäten sowie Verflechtungen von Gewalt und Fürsorge, Horror und Humor. Der Ausstellungstitel ist eine Hommage an Max Ernst – er verweist auf den ersten Collageroman des Künstlers, der 1929 unter dem mehrdeutigen Titel *La femme 100 têtes* erschien.

Die hundertköpfige Kopflose ...

Bronzekronen aus Spielzeugtieren, Köpfe, die durchs Wasser treiben, eine Einhornschaukel und ein Plüschhase als Wipptier, ein Schwan und eine Hyäne mitten im Geschlechtsakt, Menschen in Hunde-, Ferkel- und Eichhörnchenkostümen, eine Krähe als Erzählerin und überfahrene Tiere, die ihre Köpfe wechseln und Walzer tanzen – all diese Wesen, Situationen und Konstellationen begegnen uns in der Ausstellung »Headless«. Im Zentrum dieser Welt, die keine stabile Ordnung zu kennen scheint, steht das »Kopflose«. Mit ihrem Ausstellungstitel verweist die Künstlerin Marianna Simnett auf Max Ernsts Collageroman *La femme 100 têtes* aus dem Jahr 1929. Der Titel dieses Romans spielt offenkundig mit der phonetischen Doppeldeutigkeit der Zahl 100, die auf Französisch »cent« (hundert) und in der gleichen Aussprache »sans« (nichts, ohne, kein) bedeuten kann. In der deutschen und englischen Übersetzung des Titels wird dessen pointierte Ambivalenz zumeist in eine explizite Gleichzeitigkeit übersetzt: *Die hundertköpfige kopflose Frau* beziehungsweise *The Hundred Headless Woman*.

Marianna Simnett, *Headless #1*, 2025



Mit der Doppeldeutigkeit im Titel des Collageromans von Max Ernst spielt nun auch Marianna Simnett. Sie verortet ihre ausgestellten Werke im Spannungsfeld jener Dichotomie, die der Titel *La femme 100 têtes* aufruft: zwischen Vielheit und Mangel, Präsenz und Verlust, Wahnsinn und Ordnung. »Headless« bezeichnet einen Spielraum, in dem sich Zuschreibungen, Identitäten, Körper und Perspektiven immer wieder verschieben.

Die kopfloze Frau kann für Orientierungslosigkeit stehen, für eine Figur ohne Stimme, für Kontrollverlust, Verwirrung und Irrationalität – Eigenschaften, die historisch häufig weiblich konnotiert waren und abgewertet wurden. Gleichzeitig verweist der physische Verlust des Kopfes, etwa durch Enthauptung, auf Gewalt und Macht, Leid und Ohnmacht. Nicht zuletzt steht die Bezeichnung »kopfloz« für die Entmächtigung einer Person, der Vernunft, Selbstbestimmung und Autorität abgesprochen werden. In der Gemäldeserie *Headless* (2025), die Simnett eigens für die Ausstellung in Brühl geschaffen hat, aktualisiert die Künstlerin Motive aus Max Ernsts erstem Collageroman und aus seinem späteren Collageroman *Une semaine de bonté* (1934), indem sie die Cut-and-Paste-Technik der Collage in Malereien voller leuchtender Farben und fließender Übergänge übersetzt. Die Künstlerin verschiebt, entfernt oder ersetzt Köpfe, löst die Figuren aus den Kontexten ihrer Vorlagen. Körper sind nicht abgeschlossen, sondern offen, durchlässig und fragmentiert. Feste Kategorien und binäre Zuschreibungen wie Geschlecht, Subjekt und Objekt, Opfer und Täter:in werden destabilisiert.

Dem Motiv der kopflozen Frau steht das Bild der hundertköpfigen Frau gegenüber. Es symbolisiert Vielheit und Unkontrollierbarkeit. Eine solche Figur entzieht sich jeder Festschreibung und Fixierung. In mythologischen Erzählungen treten mehrköpfige Wesen oft als angsteinflößende, monströse Kreaturen auf, als kaum bezähmbare Bedrohung. Diese Bedeutungsdimensionen der kopflozen wie der hundertköpfigen Frau und die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Eigenschaften, Identitäten und Rollen durchziehen die Ausstellung. Dabei greift Marianna Simnett auf Motive aus der griechischen Mythologie und auf Märchen unterschiedlicher Kulturkreise zurück. Sie verwandelt Göttinnen, Dämoninnen, Hexen oder andere überwiegend weiblich gelesene Figuren aus tradierten Geschichten in hybride Körper mit fließenden Identitäten. Die Skulpturenserie *Crowns* (2022–2024) ist diesen Wesen gewidmet. Mit Titeln wie *Maniae*, *Hydra*, *Discordia* und *Hedone* verkörpern sie Wahnsinn, Vielköpfigkeit, Zwietracht und Lust und erscheinen in den Überlieferungen als »zu viel« gewordene



Installationsansicht: Marianna Simnett, *Crowns*, 2022–2024; *Blue Moon*, 2022

Körper und Emotionen, als Gegenentwürfe zu normativen Vorstellungen von Einheit, Kontrolle und Verstand. Zwischen diesen beiden Polen also, der kopflosen und der hundertköpfigen Frau, spannt sich das Spielfeld der Ausstellung auf: Leere und Fülle, Ohnmacht und Kontrolle, Verlust und Kraft sind ineinander verschränkt. Kopflosigkeit, der Zustand, auf den die Künstlerin mit dem Ausstellungstitel abzielt, ist dabei kein defizitärer Zustand, sondern als Voraussetzung für Transformation zu lesen. Indem der ›eine‹ Kopf symbolisch entfällt, entsteht Raum für Pluralität. In dieser Herangehensweise liegt eine ästhetische wie politische Geste: die Auflösung normativer Ordnungen zugunsten instabiler, widersprüchlicher Formen von Subjektivität – und Formen einer empathischen Gemeinschaft, die diese subjektive Vielfalt zulässt. Die Künstlerin knüpft damit an Ideen des Surrealismus an, der sich ebenfalls gegen Logik, Normen und autoritäre Systeme richtete.

Der Surrealismus war ein ästhetisch und politisch radikales Projekt: Traum und Revolution waren eng miteinander verbunden, das Unbewusste sollte als Gegenmacht zur rationalistischen, bürgerlichen Ordnung freigesetzt werden. Heute, in einer Zeit erneuter gesellschaftlicher Spannungen, technologischer Umbrüche und politischer Polarisierungen gewinnt diese Strategie abermals Relevanz. Marianna Simnett knüpft an den surrealistischen Impuls an, indem sie ihn mit gegenwärtigen Diskursen über Körper, Technologie und Macht verschränkt. Ihre Bezugnahme ist dabei nicht nur als Hommage, sondern auch als kritische Revision und Aktualisierung zu verstehen. Während der historische Surrealismus, trotz vieler revolutionärer Ideen, weibliche Körper oft fragmentierte und fetischisierte, eignet sich die Künstlerin diese Bildsprache an, um sie zu transformieren – in ihren *Headless*-Gemälden und in der *Crowns*-Serie ebenso wie in der Videoarbeit *Leda Was a Swan* (2025).

... und ihre Verwandlung ...

Marianna Simnett erklärt im Gespräch mit Cecilia Alemani anlässlich dieser Ausstellung, dass sie Max Ernsts Alter Ego »Loplop« als Reaktion auf den Autoritarismus seiner Zeit versteht, als eine Form der Flucht durch die Verwandlung in einen anderen Körper – oder in eine andere Welt. Diese Perspektive überträgt die Künstlerin auf ihre eigene Arbeit. Die Krähe in *The Bird Game* (2019) ist eine ambivalente Figur: Einerseits lockt sie Kinder in eine Falle, in der ihnen plötzlich das Schicksal jener Rollen widerfährt, die sie im Spiel verkörpern sollen, andererseits war die Krähe einst selbst ein Mädchen, das sich aus der Not heraus in einen Vogel verwandelte. Damit knüpft ihre Verwandlungsgeschichte an den Mythos von Philomela an, die laut Ovids *Metamorphosen* in eine Schwalbe verwandelt wurde, um vor der Ermordung gerettet zu werden. Auch *The Severed Tail* (2022) erzählt von einer erzwungenen Transformation: Nachdem einem weiblichen Ferkel der Schwanz kupiert worden ist, flieht es und gelangt in eine fiebertraumartige Welt. Dort findet es sich als Mensch mit Ferkelkostüm in einer Pup-Play-Community wieder – einer Gemeinschaft, in der es gezwungen ist, eine submissive

Rolle einzunehmen. Fantasie, Spiel und Verwandlung werden zu Schutzräumen, in denen traumatische Erfahrungen gemeinschaftlich geteilt, verarbeitet und – so die Hoffnung – schließlich umgeformt werden können. Transformation wird in diesen Geschichten zur Überlebensstrategie. Verwandlung kann aber nicht nur Schutz bieten oder zur Flucht verhelfen, sondern auch als Mittel der Täuschung und Machtausübung dienen, wie im Fall von Zeus, der sich der Überlieferung nach in einen Schwan verwandelte, um Leda zu missbrauchen. Diesem Mythos widmet sich die Künstlerin in der KI-basierten Videoarbeit *Leda Was a Swan* (2025).

Verwandlung ist in den Werken von Marianna Simnett keine bloße Imagination, sondern entspringt einer Notwendigkeit, sei sie individuell, gesellschaftlich oder politisch motiviert. Damit knüpft die Künstlerin an den Surrealismus an, der sich im Kontext totalitärer Regime und faschistischer Ideologien als Strategie des Widerstands formierte. Für Künstler:innen wie Max Ernst wurden hybride und transformative Traumfiguren zu Projektionen, um starre Ordnungen zu unterlaufen und alternative Ausdrucksformen für die eigene wie die kollektive Identität zu finden.

Installationsansicht: Marianna Simnett, *The Bird Game*, 2019



... in ein Monster

Der Duden beschreibt das »Monster« als »furchterregendes, hässliches Fabelwesen«, Wikipedia bezeichnet es als ein »widernatürliches, meist angsterregendes Gebilde«. »Monster« sind Figuren, die sich gängigen Ordnungen entziehen, sie sind »Missgestalten« und Mischwesen, »Mahnmale«, die sich in keine Kategorie einordnen lassen und daher automatisch als angsteinflößend deklariert werden. Unter »Berühmte Monster« werden im Wikipedia-Eintrag Figuren aufgeführt, die auch in den Werken von Marianna Simnett auftauchen: das Einhorn, das Seeungeheuer Hydra sowie die Gorgone Medusa. Der Mythos der Gorgonen ist nicht Teil der Ausstellung, steht jedoch im Zentrum einer gleichnamigen Flötenoper von Marianna Simnett. Die Gestalten wirken anziehend und abstoßend, werden mit Gewalt, Wahnsinn, Verführung oder aber auch mit Sanftheit und Magie assoziiert. Dadurch gewinnt der Begriff des »Monströsen« eine Diffusität und erweist sich als schwer abgrenzbar.

Das »Monster« (in der deutschen Übersetzung das »Biest«), wie es die Kinder in *The Bird Game* nennen, erscheint in Form der Krähe zunächst als freundliche und dann als bedrohliche Figur, die die Kinder in eine Falle lockt. Erst spät in der Geschichte stellt sich heraus, dass sie selbst das Ergebnis einer gewaltsamen Transformation ist. Das »Monster« ist hier nicht der Ursprung von Gewalt, sondern deren Folge, und wird selbst erneut zur Täterin – ein Trauma schreibt sich fort, verwandelt sich und kehrt in veränderter Form zurück. Eine ähnliche Verwandlung und Verschiebung des Monströsen offenbart *Leda Was a Swan*. Während die visuelle Inszenierung die Figur der Leda gruselig erscheinen lässt und Zeus zur harmlosen Handpuppe am Arm der Künstlerin wird, liegt im Mythos die eigentliche Gewalt bei Zeus, der seine Gestalt verändert, um Leda zu täuschen. Das Monströse liegt hier weniger in der sichtbaren Erscheinung als in der durch die äußere Form verborgenen Intention und Handlung. Der Titel *Leda Was a Swan* könnte sich dabei als Verwandlung von Leda zur Trägerin jener Gewalt lesen lassen, die ihr widerfahren ist: Die Erinnerung prägt ihre Identität, der Akteur wird Teil ihres Körpers, der Mythos schreibt sich in sie ein und kehrt in Gestalt des »Monsters« zurück, das sie verletzte – und das als Folge in ihr selbst entstanden ist.

Diese Ambivalenz und auch die Fortschreibung von Gewalt, die sich über Generationen und Gesellschaften hinweg in immer wieder neuer Form zeigt, lässt sich auch po-

litisch lesen. Bereits im historischen Surrealismus diente das Monströse als Bild für gesellschaftliche und ideologische Verwerfungen. In Max Ernsts *L'Ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme* (*Der Hausengel oder der Triumph des Surrealismus*, 1937) erscheint ein monströses, undefinierbares Wesen als Allegorie von Gewalt, Krieg und Faschismus. Marianna Simnett knüpft an diese Idee an, verschiebt jedoch den Fokus: Das Monster ist bei ihr nicht nur äußere Bedrohung, sondern auch Ausdruck innerer und struktureller Konflikte. Wir versuchen, unsere Monster zu externalisieren, zu verdrängen, abzuwehren.

Die Ausstellung »Headless« ist ein Erfahrungsraum, der uns zwingt, uns selbst im Spiegel des Monströsen zu erkennen und die eigenen Wahrnehmungskategorien zu hinterfragen: Werden Monster, Ängste, Begierden und Alpträume nicht umso stärker, je mehr wir sie zu verdrängen versuchen? Stabilisieren wir das »Böse« gerade durch den Versuch, es auszuschließen? Marianna Simnetts Mythologien sind wie Laboratorien für hybride Körper und fluide Identitäten. Und sie sind Zufluchtsorte für unsere düstersten und verletzlichsten Fantasien. Sie offenbaren einen empathischen Umgang mit den »Monstern« in anderen und uns selbst – und die leise Hoffnung, dass empathische Zufluchtsorte für »Monster« ein wirksames Mittel gegen ihr destruktives Potenzial sein können.

Im Jahr 1930 verfasste Luise Straus – Kunsthistorikerin, Journalistin und bis 1926 erste Ehefrau von Max Ernst – eine begeisterte Rezension zu *La femme 100 têtes*, die mit den herausfordernden Worten endete: »Wer den Mut hat, sich zu seinen eigenen Träumen zu bekennen, muß dieses Buch lieben.« Die Ausstellung »Headless« thematisiert und reflektiert auf spielerische Weise die Konfrontation mit den eigenen Träumen und Dämon:innen, nicht nur als künstlerische, sondern auch als gesellschaftliche Notwendigkeit. In Anbetracht der politischen Umstände des historischen Surrealismus und mit Blick auf gegenwärtige gesellschaftliche Entwicklungen stellt sich abermals eine grundlegende Frage: Sind Monster die, die eine Ordnung stören, oder die, die sie gewaltsam aufrechterhalten?

Sarah Louisa Henn ist Kuratorin und Sammlungsleiterin
am Max Ernst Museum Brühl des LVR.

Aachener Meister *Maria auf der Mondsichel*

2. Hälfte des 14. Jahrhunderts

Die Madonna auf der Mondsichel, gemalt von einem mittelalterlichen, vermutlich in Aachen arbeitenden Meister, ist das älteste Tafelgemälde in der Sammlung des Landesmuseums. Im Jahr 2025 konnte das bedeutende Werk dank einer Förderung des Landes Nordrhein-Westfalen aufwendig restauriert werden.

Goldgrund

In mittelalterlichen Gemälden vergegenwärtigt der goldene Hintergrund den göttlichen Himmel, der das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigt. Gold symbolisiert überirdisches Licht, zeitliche und räumliche Unendlichkeit. In den Goldgrund dieses Gemäldes wurden mit Hilfe von Metallstempeln (Punzen) kleine Engel eingeschlagen, die nach traditioneller christlicher Lehre die Himmelssphäre bevölkern.

Sonne, Mond und Sterne

Eine silberne Mondsichel zu Marias Füßen, Sterne als Verzierung ihrer Krone und ein Sonnenrad mit Sternen und kleinen Flämmchen um den Thron: All diese Details verweisen auf biblische Texte und Legenden. In der Vision aus der Offenbarung des Johannes etwa erscheint eine Frau mit Kind, die auf dem Mond steht, »mit der Sonne bekleidet ist« und eine Krone mit zwölf Sternen trägt. Eine andere Überlieferung erzählt, dass dem römischen Kaiser Augustus im Moment der Geburt Christi ein golden strahlender Kreis um die Sonne erschienen sei – in dessen Mitte eine Jungfrau mit Kind, die auf einem Altar thront.



Alterung

Die einstmals silberne Mondsichel ist heute fast schwarz. Diese Verfärbung ist darauf zurückzuführen, dass silbernes Blattmetall im Laufe der Zeit durch Luftkontakt »verschwärzt«. Ursprünglich war das polierte Blattsilber der Mondsichel durch einen transparenten oder gelblichen



Hymnen

In mittelalterlichen Gemälden begegnen häufig Texte: Bibelzitate, Gebete oder Gesangsverse. Dieses Bild enthält einen Hymnus auf Maria: »O quam dulcis, quam serena, quam benigna, quam amena es, qua Cristus nascitur« – »Oh wie süß, wie heiter, wie gütig, wie lieblich ist sie, aus der Christus geboren wurde«. In dem Hymnus, dessen Eingangszeilen das Gemälde zitiert, wird Maria gebeten, bei ihrem Sohn Fürbitte für die Demütigen zu halten. Es ist ein typischer Gedanke mittelalterlicher Frömmigkeit: Man glaubte, Christus könne seiner Mutter Maria eine Bitte nicht ausschlagen, weshalb sie als ideale Fürsprecherin galt.

Muster in Kratztechnik

Die roten Bordüren, die den Tafelrand einfassen und den Mittelkreis bilden, sind mit einer Kratztechnik gestaltet: dem sogenannten »Sgraffito«. Die rote Farbe wurde zunächst flächig aufgetragen, anschließend kratzte man die Muster mit einem spitzen Gegenstand aus der noch weichen Farbschicht, bevor die weitere Gestaltung der nunmehr freien Flächen mit Punzierungen folgte. Besonders gut lässt sich diese Technik am Sonnen- und Sternenkreis beobachten, der Maria umgibt.

Schadensbilder

Die fein schattierten Gesichter stehen in starkem Kontrast zu den teils flach wirkenden Gewändern. Diese Diskrepanz resultiert aus einer früheren Reinigung, bei der die oberste Schicht der Malerei beschädigt wurde: Seither fehlen die früheren Schattentiefen und Lichthöhen in einigen Gewändern weitgehend. Wie stark die plastische Wirkung gelitten hat, zeigt sich besonders auffällig am roten Mantel der Maria, von dem fast nur noch die hellrote Untermalung erhalten ist. Die mit einem hohen Bleiweißanteil gemalten Gesichter waren stabiler gegenüber der Reinigung und sind daher weit besser erhalten.

Lack gegen diesen Alterungsprozess gut geschützt. Bei Reinigungen in späteren Jahren entfernte man jedoch die vermutlich gealterte Schutzschicht, sodass das Metall in der Folge immer dunkler wurde.



Isabell Kamp

»Waiting«

Ein Gespräch mit der Künstlerin

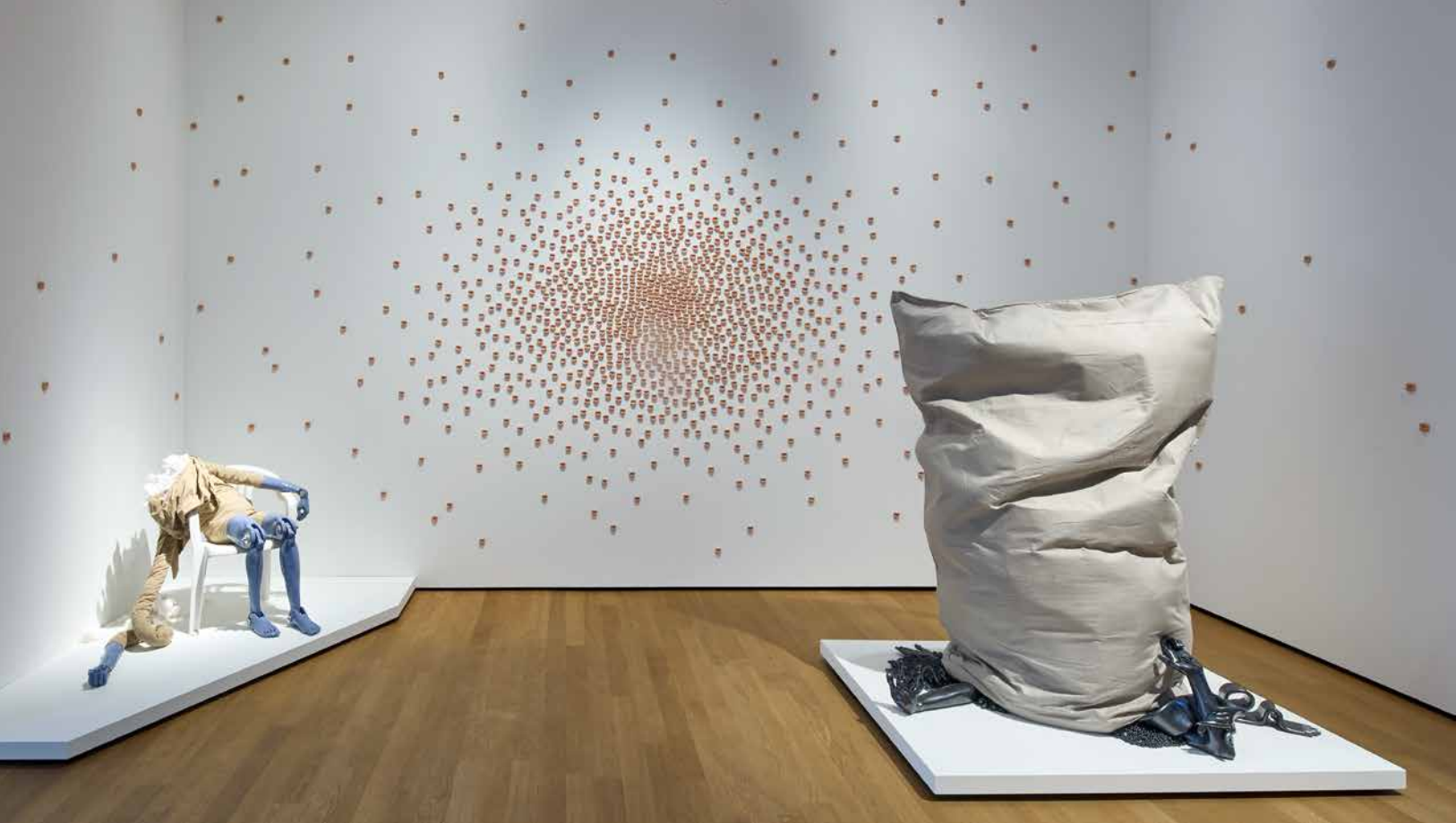
Erschöpfung und Ohnmacht, Zärtlichkeit und Widerstand: Die Skulpturen und Installationen von Isabell Kamp zeigen den Menschen als sensibles Wesen in einer unübersichtlichen Welt. Mit drei ausgewählten Arbeiten setzt Isabell Kamp seit März 2026 einen markanten neuen Akzent in der Dauerausstellung »WELT IM WANDEL«. Im Gespräch mit Madeleine Frey und Thorsten Valk gewährt die Künstlerin Einblicke in die Welt ihrer schöpferischen Prozesse: Sie schildert den Weg von der Idee zur Komposition, vom Material zur Form, vom Experiment zum inszenierten Werk.

Thorsten Valk: Am Beginn eines schöpferischen Prozesses begegnen sich häufig eine Idee und ein noch ungeformtes Material. Beginnen wir der Einfachheit halber mit dem Material: Für Deine skulpturalen und installativen Arbeiten verwendest Du insbesondere den Werkstoff Keramik, der so fragil und ästhetisch ist wie Deine Schöpfungen. Hat die Keramik schon zu Beginn Deiner künstlerischen Laufbahn eine zentrale Rolle gespielt?

Isabell Kamp: Überhaupt nicht. Ich bin durch Zufall zur Keramik gekommen. Zunächst habe ich Malerei studiert. Nach dem Abschluss fremdelte ich jedoch zusehends mit der Leinwand. Irgendwann lag dann ein Klumpen Ton in meinem Atelier – und ich dachte: Bevor ich ihn einfach wegwerfe, gestalte ich etwas damit. Danach ging es ganz schnell: Kaum hatte ich mich auf das Material eingelassen, packte es mich. Und zwar stärker als alle anderen Werkstoffe. Bis heute fasziniert mich die körperliche Dimension des Tons. Wenn das Material nach und nach lederhart wird, fühlt es sich an wie menschliche Haut. Ich mag diesen Umgang mit etwas Plastischem, mit einem Material, das sich wie ein Wesen verhält. Das war für mich ein völlig anderer Zugang als die Malerei.

Thorsten Valk: In Deinem Atelier begegnet man Fingern, Händen, Füßen, Beinen, Torsi – kurzum: fragmentierten Körpern. Wie entwickeln sich aus Deinen Ideen nach und nach konkrete Arbeiten?

Isabell Kamp: Meist beginnt es mit einer Beobachtung oder einem Gefühl. Mich interessieren kommunikative Situationen zwischen Menschen. Meine Neugier richtet sich dabei nicht so sehr auf das, was explizit ausgesprochen wird, sondern auf die Zwischentöne. Ich achte auf körpersprachliche Signale, auf Stimmungen und Schwingungen, auf das Atmosphärische, auf all das, was unausgesprochen bleibt, aber trotzdem irgendwie anwesend ist: sei es ein verborgenes Gefühl, eine verdrängte Angst, eine stille Hoffnung. Aus diesen Beobachtungen entwickelt sich dann eine Idee, die nach Formung verlangt. Ich arbeite selten linear. Ich habe keine fertige Idee im Kopf, die ich einfach umsetze. Es ist vielmehr ein Pingpongspiel mit mir selbst. Ich probiere dieses und jenes aus, verwerfe es wieder, setze neu an, nähere mich dem, was sich dann schließlich als konkrete Form herauskristallisiert. Manchmal muss ich auch bereits geformte Elemente einer Arbeit wieder verwerfen, obwohl ich sie eigentlich mag. Dieses ›kill your darlings‹ gehört oft dazu, um einen Gedanken noch präziser formulieren zu können. Außerdem denke ich stark vom Raum her. Eine Skulptur steht nicht einfach vor mir, sondern entwickelt sich nach und nach in Beziehung zu meinem eigenen Körper und zur räumlichen Umgebung – in Größe, Blickachse, Bewegung.



Ausstellungsansicht: Isabell Kamp, *Waiting*, 2022 (links), *Kissing an Asshole a 1000 Times*, 2019 (Mitte), *Weight*, 2025

Thorsten Valk: *Da Du mit Ton arbeitest, ist für Dich auch der Brennvorgang ein wichtiger und zugleich mit Risiken behafteter Arbeitsschritt. Was empfindest Du, wenn Du den Ofen am Ende eines mehrstündigen Brennvorgangs öffnest?*

Isabell Kamp: Ehrlich gesagt: Angst. Manchmal stehe ich wirklich davor und hoffe einfach, dass nichts zu Bruch gegangen ist. Es gab in der Vergangenheit wiederholt Situationen, in denen ein einziges beschädigtes Objekt beim Brennen andere Arbeiten mitgerissen hat. Dann öffnet man den Ofen und blickt auf ein komplettes Desaster. Andererseits entstehen nicht selten durch den Brennvorgang überraschende Ergebnisse: Glasuren verändern sich, Formen reagieren anders als erwartet. Ton hat eben ein Eigenleben. Und er erinnert sich gewissermaßen während des Brennens an frühere Biegungen, Spannungen und Bewegungen. Anfangs haben mich diese Veränderungen während des Brennvorgangs oft wahnsinnig gemacht, inzwischen versuche ich, diese Eigendynamik bewusst mitzudenken und in den kreativen Prozess einzubeziehen.

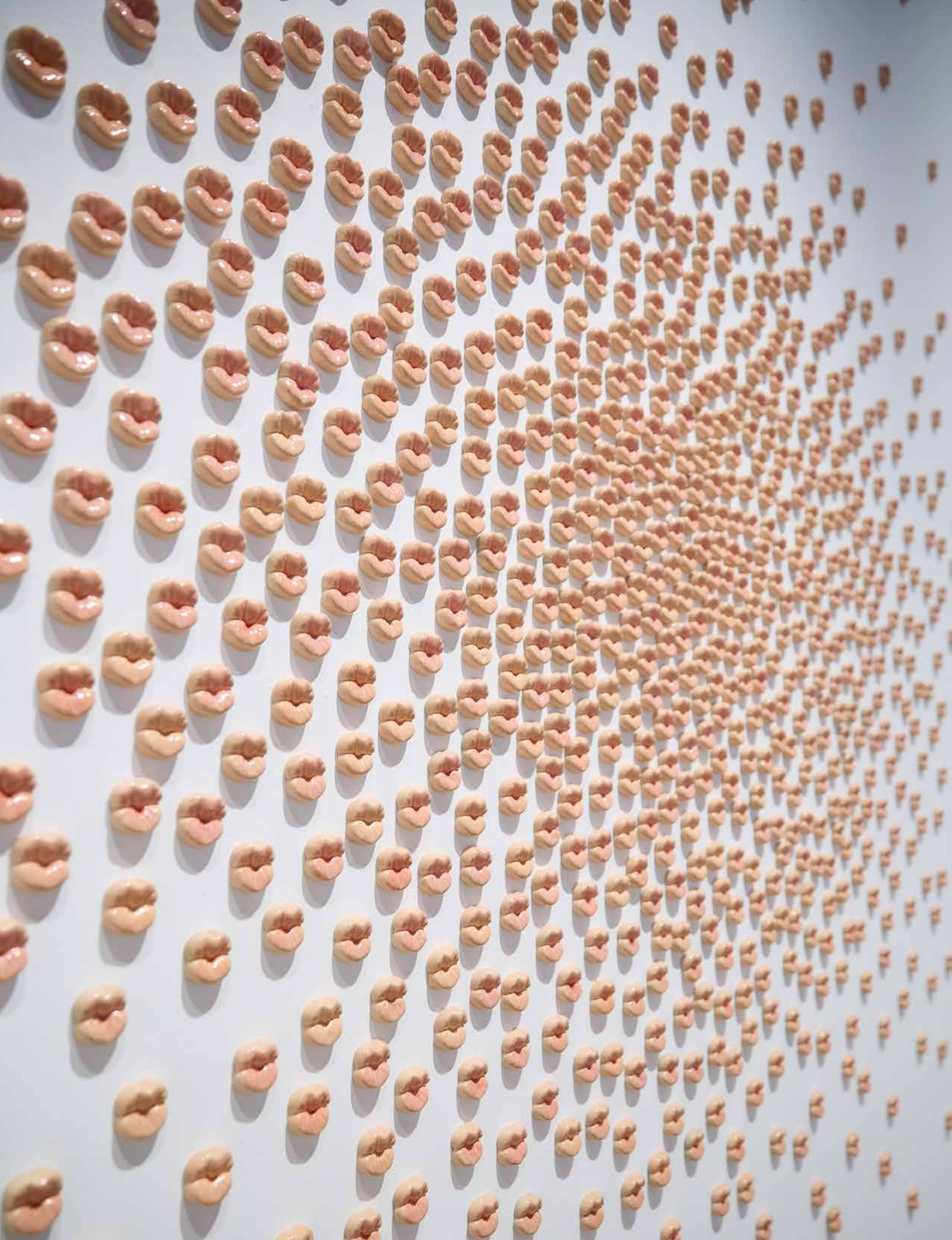
Madeleine Frey: Die Bereitschaft, das Zufällige in den schöpferischen Prozess einzubeziehen, schlägt eine interessante Brücke zum Werk von Max Ernst, der ja oft ganz ähnlich vorgegangen ist. Max Ernst hat mit dem Zufälligen gearbeitet, um seine Kunst vom rationalen Kalkül zu lösen und gleichzeitig das Irrationale zuzulassen. Er hat verschiedene Techniken angewandt, um das Unkalkulierbare in seine Arbeiten zu integrieren: etwa die Frottage, also eine Durchreibetechnik, oder die Grattage, eine Abreibetechnik. Und bei Isabell ist es eben der Brennvorgang. Der Zufall war übrigens nicht nur für Max Ernst, sondern auch für die gesamte Strömung des Surrealismus von zentraler Bedeutung. Insofern führt Isabell ein wichtiges Anliegen des Surrealismus fort.

Thorsten Valk: Der Vergleich mit dem Surrealismus schlägt den Bogen zu einer Ausstellung, die Du, Madeleine, vor einigen Jahren den Arbeiten von Isabell gewidmet hast. Seither kennst Du ihr Werk aus allernächster Nähe. Was zeichnet für Dich die Arbeiten von Isabell aus?

Madeleine Frey: Mich fasziniert besonders die Ambivalenz der Arbeiten. Die Keramikoberflächen wirken oft schön und edel, beinahe verführerisch, gleichzeitig kippen die Figuren immer wieder ins Verstörende. Nehmen wir die Arbeit *Waiting*, die jetzt im Landesmuseum zu sehen ist: Diese langen, eleganten Beine mit der blauen Glasur wirken fast makellos. Doch die Knie- und Fußgelenke werden von groben Schrauben zusammengehalten. Gleichzeitig hängt der Stoffkörper mit den überlangen Armen erschöpft in einem Stuhl. Das ist zugleich verletzlich und brutal. Viele Besucherinnen und Besucher reagieren auf die Arbeiten von Isabell sehr unmittelbar, denn sie lassen etwas sichtbar werden, was wir alle kennen: unausgesprochene Gefühle, emotionale Unsicherheiten, latente Spannungen, das ewige Hin und Her zwischen Nähe und Distanz.

Thorsten Valk: Die Skulptur »Waiting«, die wir für die Sammlung des Landesmuseums erwerben konnten, begleitet Dich, Isabell, schon seit mehreren Jahren. Das gilt auch für die Arbeit »Weight«, die jetzt ebenfalls im Landesmuseum zu sehen ist. Verändert sich das Verhältnis zu einer solchen Arbeit im Laufe der Zeit?





Isabell Kamp: Manche Arbeiten entwickeln mit der Zeit fast etwas Wesenhaftes. *Waiting* gehört definitiv zu dieser Gruppe. Diese Figur ist für mich wie ein Familienmitglied, das in verschiedenen Ausstellungen immer wieder neue Bedeutungsebenen gewonnen hat. Je öfter *Waiting* gezeigt wurde, desto klarer habe ich erkannt: Diese Figur ist nicht nur mir wichtig, sondern hat auch anderen etwas zu sagen. Das Gefühl der Familienzugehörigkeit setzt freilich oft schon während des kreativen Prozesses ein: Durch das ständige Betrachten und das permanente Herumgehen um die Figur entsteht eine Nähe, die für die weitere Arbeit essenziell ist. Das war vor allem bei *Weight* der Fall. Die riesige Arbeit stand monatelang in meinem Wohnzimmer, da ich die einzelnen Elemente ständig neu zusammensetzen musste. Irgendwann lebt man tatsächlich mit der Figur zusammen. Aber ich bin auch dankbar für den Abschied – auch weil ich jetzt wieder mehr Platz in meinem Wohnzimmer habe (lacht).

Thorsten Valk: Neben den ernsten Themen gibt es in Deinen Arbeiten auch Humorvolles – etwa in der Installation *»Kissing an Asshole a 1000 Times«*, die sich mit exakt 1.000 Teilen bei uns im Landesmuseum über eine ganze Wand erstreckt. Der Clou steckt in der Form: Kussmund und Anus changieren wie in einem Vexierbild. Wie wichtig ist Dir der Humor?

Isabell Kamp: Humor ist mir wichtig, da er hilft, harte Themen mit einer gewissen Leichtigkeit zu transportieren. Dessen ungeachtet hat mich die Arbeit *Kissing an Asshole a 1000 Times* zeitweise in den Wahnsinn getrieben. Tausend einzelne keramische Kussmünder herzustellen und an die Wand zu bringen, ist irgendwann schlicht verrückt. Aber genau darum ging es mir: Diese Zahl musste übertrieben wirken. Man kennt ja diese Formulierungen: »Ich habe dir das schon tausendmal gesagt.« Manche Dinge entfalten ihre Wirkung erst durch exzessive Wiederholung. Während der Arbeit schwankte ich permanent zwischen Begeisterung und Verzweiflung. An einem Tag dachte ich: fantastische Idee, am nächsten Tag fragte ich mich: Warum tue ich mir das eigentlich an?

Madeleine Frey: Gerade diese Mischung aus Ernsthaftigkeit, Ironie und emotionaler Offenheit macht die Arbeiten von Isabell so zugänglich. Man benötigt kein breites kunsthistorisches Vorwissen, um darauf zu reagieren. Viele Werke bestehen aus Körperfragmenten und Alltagsobjekten wie Kunststoffstühlen oder Krücken. Jeder kennt diese Dinge. Gleichzeitig verschiebt Isabell ihre Bedeutung immer wieder ins Surreale. Die Arbeiten erzählen von Verletzlichkeit, von sozialen Rollen, die wir spielen, von Träumen, in denen wir gefangen sind, und von dem schwierigen Versuch, miteinander in Beziehung zu treten – das trifft auch auf die Installation *Kissing an Asshole a 1000 Times* zu.

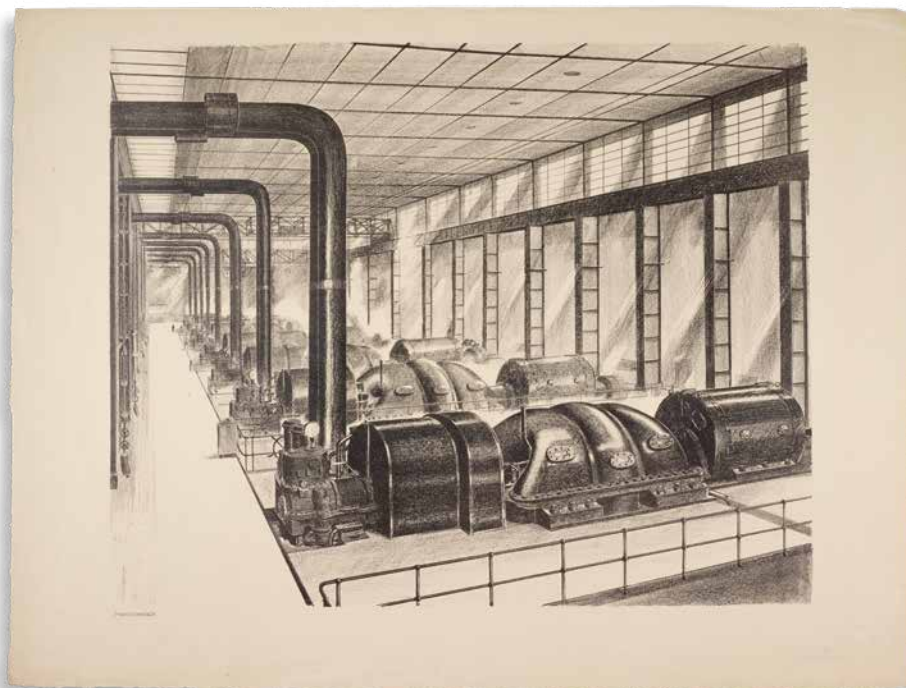
Thorsten Valk: Warum mussten es bei den »Kussmündern« exakt tausend sein? Welche Bedeutung steht dahinter? Ist es die Magie der Zahl? Ist es ein ironischer Fingerzeig?

Isabell Kamp: Die Zahl Tausend ist wichtig, weil die Arbeit sonst ihre Konsequenz verloren hätte. Ich finde, Kunst darf nicht kurz vor dem Ziel aufhören. Manchmal merke ich Werken an, dass ihnen der letzte entschlossene Schritt fehlt. Doch gerade dieser letzte Schritt ist für mich entscheidend. Der Arbeitsprozess darf auch anstrengend sein – daran wachse ich, das macht mich freier im Denken. Oft spüre ich die Bedeutung eines Themas gerade dann, wenn es herausfordernd wird. Genau dort entsteht die eigentliche Energie. Und irgendwann stehe ich dann vor dem fertigen Werk und denke: Genau so muss es sein.



Beigaben aus einem spätantiken Kindergrab,
um 400 n. Chr., Kerpen-Blatzheim, Rhein-Erft-Kreis

Mahlkugeln aus einer Ultramarinfabrik,
zwischen 1849 und 1961, Duisburg



Carl Grossberg, *Maschinenhalle*
(aus der Mappe *Kraftwerk West* der BEWAG Berlin), 1931

NEU ZUGÄNGE



Georg Macco, Italienischer Klosterhof am Meer, um 1900



Karl Hugo Schmölz, Neubau Soennecken in Bonn, Empfangsraum, Juni 1954

Karl Hugo Schmölz, Bahnhofsbuchhandlung Ludwig bei Nacht, Oktober 1950



Fünf Fragen an ...



... Claudia Emmert

Claudia Emmert ist seit Dezember 2025 Intendantin des Kunstmuseums Bonn.
Zuvor leitete die Kunsthistorikerin und Kuratorin von 2014 bis 2025
das Zeppelin Museum Friedrichshafen.

Wie haben Sie Ihre ersten 100 Tage erlebt? Was hat Sie besonders gefreut, was besonders herausgefordert?

Die Eröffnung der beeindruckenden Kerstin-Brätsch-Ausstellung im Dezember war ein fulminanter Auftakt: Ein volles Haus und eine inspirierende Atmosphäre – schöner hätte der Start nicht sein können. Bonn hat sich mir seither als Stadt mit hoher Lebensqualität und einer spannenden Bürgerschaft präsentiert. Meine ersten 100 Tage waren geprägt von bereichernden Begegnungen. Das enorme Interesse an der Neuausrichtung des Kunstmuseums, das positive Feedback sowie die bereits entstandenen Kooperationen und Unterstützungsangebote beflügeln das gesamte Team. Seit dem 1. April habe ich zudem ein wunderbares neues Zuhause in Bonn gefunden – kein Scherz!

Welche Akzente möchten Sie als neue Intendantin im Kunstmuseum Bonn setzen?

Wir möchten eingeübte Perspektiven auf die Kunst des 20. Jahrhunderts kritisch hinterfragen: Haben wir präzise genug hingesehen? Wer oder was wurde im internationalen Kontext übersehen? Gleichzeitig müssen wir uns angesichts der globalen Transformation fragen: Welche gesellschaftliche Rolle kann ein Museum heute einnehmen? Wie verhält es sich zu sozialen oder weltpolitischen

Entwicklungen? Ein weiterer Fokus liegt auf den künstlerischen Praktiken des 21. Jahrhunderts. Mich interessiert, wie die Kunst auf Algorithmen und KI reagiert und welche neuen Bildwelten im postdigitalen Zeitalter entstehen.

Welche Ziele verfolgt das große Forschungs- und Ausstellungsprojekt zum Rheinischen Expressionismus?

Wir wollen den Rheinischen Expressionismus neu sichtbar machen, indem wir ihn in seinem historischen Kontext betrachten: Bonn zwischen 1900 und 1914, seine Akteure sowie regionale, nationale und internationale Netzwerke. Dazu werten wir Filme, Fotos und Archive aus, um die Kunst jener Zeit – damals modern und revolutionär – neu zu kontextualisieren. Die Rezeptionsgeschichte über verschiedene politische Systeme hinweg spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Arbeit des ersten Museumsdirektors Walter Holzhausen, der den Sammlungsaufbau entscheidend prägte. Dennoch bleibt die kritische Frage: Wer blieb damals unsichtbar und warum? Unser Ziel ist es, diese Leerstellen zu füllen und den Blick auf die Epoche zu erweitern.

Haben Kunstmuseen immer eine politische Dimension? Wo zeigt sie sich jenseits von Ausstellungen?

Jedes Museum ist inhärent politisch – schon durch die Auswahl der Exponate: Was zeigen wir – und welche Geschichten lassen wir weg? Museen erschaffen Narrative, die tief in die Gesellschaft hineinwirken. Dass diese Wirksamkeit oft unterschätzt wird, zeigt die Entwicklung in den USA, wo versucht wird, Ausstellungen politisch zu ›korrigieren‹ und an ein bestimmtes Geschichtsbild anzupassen. Wie Terry Eagleton formulierte, gelten »Neutralität und Objektivität als ideologische Illusionen«. Kultur ist immer auch ein Medium der Macht und damit ein Raum des Widerstands. Schon Edmund Burke erkannte die Wechselwirkung von Kultur und Politik. Doch am Ende habe Kultur immer die Oberhand, so Burke. Dies hat sich immer wieder bestätigt.

Sie möchten eine neue Empfangskultur im Kunstmuseum etablieren. Gibt es dafür bereits konkrete Ideen?

Ich möchte das Kunstmuseum Bonn zu einem lebendigen Treffpunkt für alle Bürgerinnen und Bürger weiterentwickeln. Die Architektur mit ihren weiten, hellen und frei zugänglichen Flächen im Eingangsbereich bietet dafür ideale Voraussetzungen. Gemeinsam mit der Stadtgesellschaft wollen wir diesen Bereich in eine ›Bleibe‹ verwandeln – einen Ort des Austauschs zwischen Gleich- und Andersgesinnten. Am Internationalen Museumstag haben wir Bonnerinnen und Bonner eingeladen, mit temporären Sitzgelegenheiten aus ihrem privaten Umfeld das Foyer zu transformieren – ein Experiment, das eindrucksvoll gezeigt hat, wie dieser Raum künftig gemeinschaftlich genutzt werden kann. Ich freue mich sehr auf weitere kreative Aushandlungsprozesse.

Mein Lieblingsobjekt

Das sind mir die liebsten Objekte: unscheinbar, irgendwie seltsam, aber voller spannender Geschichten, die es zu erzählen gilt. Um ein solches Lieblingsobjekt handelt es sich beim römischen Schminkensemble mit einem Kästchen auf einer Steintafel. Es beeindruckt auf den ersten Blick nicht durch seine Schönheit. Scherzhaft hörte ich von der einen Seite: »so ein Krümelkram« und von der anderen: »Ist das Kultur oder kann das weg?«.

Zugegeben: Auch ich musste das Objekt erst einmal lesen lernen, denn anfangs verbarg es sich unter einer Erdschicht. Vage Anhaltspunkte lieferte ein Röntgenbild. Die darauf sichtbare Objektkonzentration in der linken oberen Ecke der Tafel entpuppte sich während der Freilegung als hölzerner Überrest eines Miniaturkästchens. An dessen Wänden und Deckel waren vermutlich kleine Häkchen angebracht, deren Oberflächen heute nicht mehr goldfarben, sondern grün erscheinen – infolge von Korrosion. Im Inneren des Kästchens überraschten Rückstände von Pigmentpasten in den Farben Rot, Weiß und Schwarz. Materialanalysen wiesen das rote Pigment, das sich als Abriebspur auch vorne auf der Steintafel erhalten hat, als Eisenoxidrot aus. Mit diesem Pigment wird übrigens bis heute Rouge gefärbt.



Schminkpalette mit Pigmentkästchen,
Bonn, 2. – 3. Jh.



Replik des Originalobjekts

Rosige Wangen bekam auch unsere Praktikantin in der Restaurierungswerkstatt, als sie mit der Erforschung und Konservierung dieses Objektes in die Materialvielfalt der Konservierungswissenschaften einstieg. Mit der Zeit gewöhnten sich ihre Augen an das Arbeiten im Mikrokosmos. Auch ihre Finger beruhigten sich stetig, während sie stabilisierende Brücken aus fast transparentem, hauchdünnem Papier mit zwei Pinzetten gleichzeitig um die filigranen Holzreste zu legen lernte. Die Kunst dabei war, ganz ruhig zu atmen – auch dann noch, als externe Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler von unserer Neugier angesteckt wurden. Sie bestimmten das Holz als Tannenholz und den Stein als Marmor – beides Materialien, die damals aus dem Süden nach Bonn gelangten. Hier wurde das Schminkensemble zusammen mit weiteren Objekten schließlich im Grab eines verstorbenen Mannes niedergelegt.

Was ist es doch für ein Glück, dass sich der »Krümelkram« über zwei Jahrtausende im Boden erhalten hat, sorgfältig archäologisch geborgen und schadensfrei in unser Depot transportiert werden konnte, um nun als erforschtes, ausstellungsfähiges Objekt seinen Weg aus dem Labor in die Ausstellungsvitrine zu finden. Fortan ist es Kultur, die bleibt. Immer noch unscheinbar, aber nicht mehr seltsam, sondern selten.

Susanne Domke arbeitet als Restauratorin am LVR-Landesmuseum Bonn.
Sie ist zuständig für den Bereich ›Organische Funde‹.



Schatzhaus der Vergangenheit

Rund 10 Millionen Objekte lagern
im Depot des Landesmuseums

Claudia Rometsch

Die Sammlung des Landesmuseums birgt Schätze aus 400.000 Jahren rheinischer Kulturgeschichte. Das Spektrum reicht von prähistorischen Funden über Zeugnisse aus der Römerzeit und dem Mittelalter bis zur Kunst der Moderne. Für die Öffentlichkeit ist nur eine kleine Auswahl der unzähligen Sammlungsgegenstände in Ausstellungen zu sehen. Der Großteil wird in einem weitläufigen Depot außerhalb Bonns aufbewahrt – eine eigene Welt im Verborgenen.

Von außen wirkt das Gebäude in einem Gewerbegebiet nahe Bonn wie eine gewöhnliche Lagerhalle: schlicht, funktional und unauffällig. Doch hinter seiner Fassade verbergen sich Räume mit unschätzbaren Werten. Hier befindet sich das Depot des Landesmuseums mit Objekten aus 400.000 Jahren rheinischer Geschichte. »Dass wir keine Türschilder haben, ist kein Zufall«, sagt Michael Schmauder, Abteilungsleiter für Sammlungserschließung und Bestandspflege des Landesmuseums. Während er durch die langen Gänge mit ihren orangefarbenen Stahltüren führt, betont er: »Obwohl das Depot technisch bestens gegen Einbrüche gesichert ist, wollen wir keine Aufmerksamkeit auf das Gebäude lenken.«

Regalreihe mit restaurierten Ton- und Steingutgefäßen
aus verschiedenen Jahrhunderten

Schatzhaus der Geschichte hinter schlichter Fassade

Auf 4.500 Quadratmetern werden hier mehrere Millionen Objekte bewahrt – von antiken Tonscherben über Schmuck aus Grabfunden bis hin zu römischen Sarkophagen und mittelalterlichen Einbaum-Booten. »Das Depot ist das eigentliche Herz des Museums«, erklärt Schmauder. Ein Museum definiere sich nicht allein durch seine Ausstellungen, sondern auch und vor allem durch seine Sammlung, die allerdings immer nur auszugsweise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden könne. Es sei unmöglich, alle Objekte jederzeit zu präsentieren, daher benötige man ein Magazin. Die dort eingelagerten Bestände fungieren gewissermaßen als unerschöpflicher Fundus für Ausstellungen. Gleichzeitig bilden sie das Fundament kulturwissenschaftlicher Forschung.



Lagerbereich mit einer Plastik von Günther Uecker und Möbeln aus der Renaissance

Hinter den Stahltüren des nüchternen Gebäudes öffnen sich Lagerhallen mit meterhohen Regalen. Sie sind bis unter die Decke gefüllt – etwa mit sorgfältig beschrifteten Kisten voller kleiner, noch unsortierter Bruchstücke aus archäologischen Grabungen. In anderen Regalen reihen sich restaurierte Ton- und Steingutgefäße aus verschiedenen Jahrhunderten. In weiteren Lagerbereichen hängen Gemälde an Rollgittern. Auch Holzobjekte sind zahlreich vertreten, etwa in Form historischer Möbel: vom massiven Renaissance-Schrank über den ikonischen Bauhaus-Sessel bis zum sogenannten Nierentischchen aus den 1950er-Jahren. Auch eine Skulptur des jüngst verstorbenen ZERO-Künstlers Günther Uecker gesellt sich zu der Möbelsammlung – ein mit einem Nagelschopf gekrönter Baumstamm. »Die Uecker-Arbeit steht hier, weil sie ebenfalls aus Holz ist«, erklärt Schmauder. Der Grund für diese überraschende Objekt-Nachbarschaft: Die großen Räume des Depots sind je nach Materialgattung der Sammlungsgegenstände unterschiedlich klimatisiert.

Material für Hunderte von Doktorarbeiten

Die Mehrzahl der Depotobjekte stammt aus archäologischen Grabungen im Rheinland. Angesichts der Fülle neuer Funde, vor allem aus dem Rheinischen Revier, verwundert es nicht, dass ein großer Teil wissenschaftlich erst noch ausgewertet werden muss. »Hier lagert noch Material für unzählige Doktorarbeiten«, weiß Michael Schmauder. Das Depot ist nicht nur Lagerstätte, sondern auch Forschungseinrichtung.

Schmauder öffnet die Tür in einen der Forschungsräume: Hier steht nicht nur ein Computer auf einem großen Schreibtisch. Im benachbarten Regal sind zahlreiche Krüge mit einer eigenartigen Verzierung platziert. Schmauder nimmt vorsichtig ein Exemplar in die Hand: Der bauchige braune Krug ist am Hals mit dem Gesicht eines bärtigen Mannes geschmückt. Es handelt sich um einen sogenannten Bartmann-Krug aus der Frühen Neuzeit. Er verrät, dass in diesem Raum Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler an einem internationalen Forschungsprojekt arbeiten, das vor allem den in Frechen seit dem 16. Jahrhundert produzierten Bartmann-Krügen

gewidmet ist. Diese Krüge waren ein internationaler Exportschlager. Die Forscherinnen und Forscher verfolgen unter anderem die Handelswege der Krüge und gewinnen damit Erkenntnisse über globale Vernetzungen in der Frühen Neuzeit.

Wer die verschiedenen Forschungsräume des Depots betritt, begibt sich – ähnlich wie in den Magazinhallen – auf eine faszinierende Zeitreise. Mal ist man im 16. und 17. Jahrhundert unterwegs, mal begibt man sich in die Antike, so etwa in jenem Raum, in dem rote Kunststoff-Kisten mit zahlreichen sorgfältig verpackten Bruchstücken auf einem langen Tisch platziert worden sind: Es handelt sich um Grabungsfunde aus den römischen Legionslagern Bonn, Neuss, Xanten und Nijmegen. »Die ältesten Grabungen fanden bereits 1820 statt«, erklärt Schmauder. »Doch bislang sind die Funde kaum bearbeitet worden.« Das ändert sich nun. Seit 2022 werten hier im Depot Archäologinnen und Archäologen Funde aus fast 200 Jahren aus. Das an der Bonner Universität angesiedelte Forschungsprojekt »Limes und Legion« gibt ihnen dafür insgesamt 18 Jahre Zeit.

»Wir denken in Forschergenerationen«

Jedes Jahr kommt neues Material aus mehr als 800 archäologischen Grabungen hinzu, denn das Depot des Landesmuseums ist das Zentraldepot der archäologischen Bodenfunde im Rheinland. Entsprechend wächst die Sammlung kontinuierlich. Das 1997 erbaute Lagergebäude, das bereits um einen rund 800 Quadratmeter großen Anbau erweitert wurde, wird bald schon wieder zu klein sein. Ein weiterer Anbau von 2.500 Quadratmetern ist in der Planung.

Immer wieder gibt es jedoch auch Kritik an den Kosten für zunehmend umfangreiche Lagerstätten von Kulturgütern. Schmauder kennt die Diskussion, Sammlungen zu begrenzen und einmal gründlich »auszumisten«, anstatt stetig wachsende Bestände für zukünftige Generationen aufzuheben. Dieser Forderung hält Schmauder ein gewichtiges Argument entgegen: Es habe sich in der Vergangenheit immer wieder als richtig erwiesen, Funde über einen langen

Abteilungsleiter Michael Schmauder zwischen Keramikgefäßen aus der Bronze- und Eisenzeit



Zeitraum aufzubewahren, auch wenn die Bedeutung eines Objekts nicht immer sofort zu ermitteln war. »Wir denken in Forschergenerationen und wissen heute noch nicht, welche Fragestellungen die Wissenschaft in hundert Jahren haben wird. Außerdem wird es zukünftig möglich sein, mit neuen Untersuchungsmethoden Erkenntnisse zu gewinnen, die uns aktuell noch verschlossen sind.«

Ein Beispiel: Aufgrund neuester Messmethoden ist es möglich geworden, Fettrückstände an Gefäßen im Molekularbereich nachzuweisen. So können nun aus Rückständen in antiken Glasgefäßen die Rezepturen der einstmals in ihnen aufbewahrten Substanzen entschlüsselt werden. »Vor 15 Jahren war das noch Zukunftsmusik«, erläutert Schmauder. Außerdem erinnert er an die Überreste des berühmten Neandertalers, die nach ihrer Bergung 1856 zunächst irrtümlich für Bärenknochen gehalten wurden. Damals war die Bedeutung des Fundes für die Erforschung der Menschheitsgeschichte noch nicht absehbar. »Inzwischen aber haben wir sogar das Genom des Neandertalers entschlüsselt und können daraus faszinierende Erkenntnisse ableiten.«

Nachhaltigkeit und Innovation: Das Depot der Zukunft

Das Depot wird weiterwachsen müssen. Zugleich soll aber die Lagerung der wertvollen Kulturgüter auch nachhaltiger und klimaschonender werden. Im Zuge des geplanten Erweiterungsbaus sei die Installation einer Solaranlage auf der großen Dachfläche vorgesehen, sagt Schmauder. Damit könne dann die Klimatisierung der Lagerhallen wesentlich umweltfreundlicher betrieben werden. Mittlerweile habe in der Wissenschaft auch ein Umdenken bei der sachgerechten Lagerung archäologischer Funde stattgefunden: Bis in die 1990er-Jahre herrschte die Meinung vor, aufwendige Klimaanlage garantierten optimale Bedingungen. Im Depot des Landesmuseums mussten die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler jedoch – wie auch andernorts – die Erfahrung machen, dass die Rechnung nicht immer aufgeht. Innerhalb der Räume können beispielsweise unterschiedliche Temperaturzonen entstehen, in denen sich trotz ausgefeilter Klimatechnik Feuchtigkeit ansammelt, die dann wiederum die Schimmel-Gefahr erhöht.

Regalmeter mit Fragmenten römischer Bauplastik





Inventarbücher aus den Jahren 1820–1822 und 1883–1888

Künftig setze man mehr auf die Wirkung feuchtigkeitsregulierender Baumaterialien, erklärt Schmauder. Das spare zugleich Energie. Beim Bau neuer Lagerflächen plane das Landesmuseum zum Beispiel mit Kalkstein, der Feuchtigkeit aus der Luft aufnimmt und zugleich bei zu großer Trockenheit wieder abgibt. In den neuen Räumen könnten dann beispielsweise Steindenkmäler gelagert werden, die keine durchgehend konstante Temperatur benötigen. Nicht nur die Klimatechnik stellt ein Depot wie das des Landesmuseums – mit einer der bundesweit größten Sammlungen von Steindenkmälern – vor große Herausforderungen. Angesichts der unzähligen Objekte und der vielen Neuzugänge ist auch die Inventarisierung eine Wissenschaft für sich. Kaum zu glauben, dass der erste Direktor des Landesmuseums zu Beginn der 1820er-Jahre noch jedes neu erworbene Exponat fein säuberlich mit der Hand in ein dickes Buch eintrug. Heute werden die Angaben zu Objekten digital gespeichert – viele auch mit Foto.

Die Digitalisierung hat die wissenschaftliche Recherche erleichtert. »Dennoch ist die Inventarisierung nach wie vor aufwendig«, erklärt Jennifer Komp, Teamleiterin für den Bereich »Depot und Inventarisierung«. Die Objekte müssen nach wie vor einzeln erfasst werden. Auf einem Tisch in

Komps Büro steht eine Reihe kleiner römischer Schälchen, Funde aus einem Grabhügel in Monreal aus dem 1. Jh. n. Chr. Obwohl es sich um Gefäße des gleichen Typs handelt, ist jedes ein wenig anders: Hier und dort fehlen Ecken, an manchen haften Ablagerungen. Für die Forschung können solche Details entscheidend sein.

Früher oder später wird Künstliche Intelligenz die Arbeit in den Depots deutlich erleichtern, erwartet Schmauder. »Ein wesentlicher Fortschritt wird die Verbindung von KI und Robotik sein.« So könnten eines Tages Roboter einzelne Exponate aus den Regalen holen, fotografieren, beschreiben und alles digital speichern. Wenngleich diese Zukunftsvision erst in einigen Jahren Realität werden sollte – bereits heute zeigt sich deutlich, dass das Depot des Landesmuseums nicht nur ein Schatzhaus der Vergangenheit, sondern auch ein Ort der Zukunft ist.

Claudia Rometsch ist Journalistin sowie Produzentin von Podcasts und Audio-Beiträgen für Kultureinrichtungen.

Provenienzforschung: 5 Bilder – 5 Fakten

Seit dem Frühjahr gibt es ein neues Führungsangebot am Landesmuseum. Im Zentrum des Rundgangs stehen fünf Sammlungsstücke mit bewegten Herkunftsgeschichten. Die Führung bietet vertiefte Einblicke in die Arbeitsmethoden der sogenannten Provenienzforschung. Ein besonderer Akzent liegt dabei auf jenen Sammlungsobjekten, die zwischen 1933 und 1945 ins Haus gekommen sind. Während der Nazi-Herrschaft wurden Kunstgegenstände ihren Eigentümern vielfach unrechtmäßig entzogen. Solche Verdachtsfälle gilt es aufzuklären.

19. Juli, 16. August, 4. und 20. September |

11:30 – 12:30 Uhr

18. September | 10:15 – 11:45 Uhr | Mit dem Baby ins Museum

📍 LVR-Landesmuseum Bonn



Nachts im Museum – ein Aktionstag für Familien



Was passiert eigentlich nachts im Museum? Am 7. August lädt ein Aktionstag rund um das Escape Game »Nachtwache« zu Expeditionen in die Welt der Dunkelheit ein. Spielefans begeben sich als Nachtwächterinnen und Nachtwächter auf eine packende Rätselreise durch Ausstellungsräume, in denen mysteriöse Vorgänge aufzuklären sind. Wer noch mehr entdecken möchte, kann an einer Familienrallye durch die Dauerausstellung oder an einer Familienführung zur »Faszination Finsternis« teilnehmen. Explainer geben spannende RätseLTippS für Erkundungen im ganzen Museum und erläutern, warum Licht und Schatten seit jeher Künstlerinnen und Künstler inspirierten.

7. August | 11 – 17 Uhr, Eintritt frei

📍 LVR-Landesmuseum Bonn

Alex Grein – »ongoing« in Brühl

Im Mai wurde die Kölner Künstlerin Alex Grein mit dem Luise-Straus-Preis des LVR ausgezeichnet. Nun zeigt sie im Max Ernst Museum Brühl faszinierende Arbeiten im Grenzbereich zwischen Fotografie, Skulptur und Installation. Im Rückgriff auf eigene Aufnahmen, digitale Archive und Found Footage erkundet Grein die Übergänge zwischen Digitalem und Analogem, zwischen Flüchtigem und Dauerhaftem. Ihre Arbeiten eröffnen neue Perspektiven auf die Macht digitaler Bilder in unserer Zeit.

Bis 5. Juli

📍 Max Ernst Museum Brühl des LVR



Max Ernst Museum – mit Poetry Slam in die Auszeit



Im Juli feiert das Max Ernst Museum sein großes Finissage-Wochenende mit freiem Eintritt, bevor es aufgrund von Baumaßnahmen bis in die erste Hälfte des Jahres 2027 seine Türen schließt. Neben letzten Einblicken in die laufenden Ausstellungen dürfen Besuchende sich auf Kurzführungen, kreative Workshops sowie Gespräche mit Künstlerinnen und Autorinnen freuen. Ein ganz besonderes Highlight: Am Samstag, 4. Juli, setzen sich junge Poetry-Slammerinnen und -Slammer mit den Objekten in der Ausstellung »Marianna Simnett – Headless« auseinander. Das Programm der Finissage ist über die Website des Max Ernst Museums abrufbar.

3. bis 5. Juli

📍 Max Ernst Museum Brühl des LVR



Fluchtpunkt Paris

Gisèle Freund, Rogi André, Madame d'Ora

15. Oktober 2026 bis 7. Februar 2027

Während der 1920er-Jahre zog Paris Intellektuelle und Kunstschaffende aus ganz Europa an – so auch die jungen Fotografinnen Gisèle Freund, Rogi André und Dora Kallmus alias Madame d'Ora. Die drei Künstlerinnen widmeten sich dem pulsierenden Kulturleben der Metropole und hielten es in eindrucksvollen Aufnahmen fest. Jenseits der künstlerischen und intellektuellen Milieus, in denen die drei Frauen verkehrten, verband sie ihre jüdische Herkunft sowie die Erfahrung von Verfolgung und Exil.

Die Ausstellung »Fluchtpunkt Paris« zeichnet die künstlerischen Entwicklungen der drei Fotografinnen nach, bringt ihre Werke miteinander ins Gespräch und fragt nach Gemeinsamkeiten wie Unterschieden. Im Mittelpunkt stehen jene fotografischen Gattungen, denen sich Freund, André und d'Ora gleichermaßen widmeten, wenn auch in unterschiedlichen Intensitätsgraden und mit variierenden Bildsprachen.

Die Porträtfotografie war für Freund, André und d'Ora gleichermaßen zentral. Daneben widmeten sie sich der Mode-, Akt- und Tanzfotografie. Noch kurz vor dem Eintreffen deutscher Truppen in Paris fotografierte Freund 1940 elegante Pariser Modeschauen, womit sie eine Welt betrat, in der d'Ora bereits seit vielen Jahren zu Hause war. Einen dritten Schwerpunkt bildete die sozialkritische Reportagefotografie: Freund, André und d'Ora suchten immer wieder jene Orte auf, an denen sich soziale Spannungen und gesellschaftspolitische Konflikte schonungslos zu erkennen gaben.

Die Aufnahmen von Freund, André und d'Ora vergegenwärtigen exemplarisch die wechselvollen Biographien dreier Künstlerinnen im Zeitraum zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Neuordnung Europas nach 1945. Sie erzählen von einem selbstbewussten Aufbruch im Paris der Avantgarde, von weiblicher Emanzipation und künstlerischer Mission, von Verfolgung und drohender Deportation, von Eleganz und Leidenschaft, von Resignation und Verzweiflung, von großem Mut und sozialkritischem Engagement. Nicht zuletzt zeugen die Fotografien von vielfältigen Strategien des Überlebens, Weiterlebens und Weiterarbeitens.

Rogi André, Peggy Guggenheim vor dem
Fenster ihres Appartements, um 1935

Impressum

Herausgeber:

LVR-Landesmuseum Bonn
Rheinisches Landesmuseum für Archäologie,
Kunst- und Kulturgeschichte
Bachstraße 5–9
53115 Bonn

Konzept & Redaktion:

Silke Gүнnewig
Thorsten Valk
Britta Voß

Layout, Satz & grafische Gestaltung:

Christoph Duntze / Martin Pütz

Fotograf:

Jürgen Vogel

Druck:

Köllen Druck + Verlag GmbH

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung der Rechteinhaber unzulässig. Das gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

LUX verwendet eine gendersensible Sprache.

Wörtliche Zitate können jedoch abweichen.

Die Printausgabe ist kostenlos im LVR-Landesmuseum erhältlich. Zudem kann das Magazin als PDF-Ausgabe auf lmb.lvr.de kostenlos heruntergeladen werden.

© LVR-Landesmuseum Bonn 2026

ISSN: 2751-7691

Abbildungsverzeichnis:

Cover: Grafik Escape Game »Nachtwache« © LVR-LMB / M. Pütz; S. 1: Porträt Madeleine Frey und Thorsten Valk © LVR-ZMB / Nicole Schäfer; S. 2: Fritz Schaeffler, »Blauer See und Himmel«, um 1923 © LVR-LMB / J. Vogel | Isabell Kamp, »Waiting«, 2022 © LVR-LMB / J. Vogel | Marianna Simnett, »Headless #1«, 2025 © Courtesy the artist und Société Berlin / T. Müller | Mahlkugeln Ultramarinfabrik, Duisburg, 1849/1961 © LVR-LMB / J. Vogel | Kindergrabbeigaben, Kerpen-Blatzheim, um 400 n. Chr. © LVR-LMB / J. Vogel; S. 4: Ausstellungsansicht: Escape Game © LVR-LMB / K. Velmans; S. 7: Ausstellungsansicht: Escape Game © LVR-LMB / K. Velmans; S. 8–9: Fritz Schaeffler, »St. Quentin am Abend«, 1915 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 10: Fritz Schaeffler, »Zirkus«, um 1930 © LVR-LMB / J. Vogel | Fritz Schaeffler, »Blauer See und Himmel«, um 1923 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 11: Fritz Schaeffler, »Bad in der Meurthe«, um 1918 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 12: Fritz Schaeffler, »Schlittschuhläufer«, um 1923 © LVR-LMB / J. Vogel | Fritz Schaeffler, »Vorstadtstraße«, um 1928 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 13: Fritz Schaeffler, »Karneval in der Scheune«, um 1930 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 14: Fritz Schaeffler, »Vera Schaeffler«, 1930er-Jahre © LVR-LMB / J. Vogel; S. 15: Fritz Schaeffler, »Trümmerkarneval in Köln«, um 1947 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 16: Portrait Maria Trabulo © Iberia | Lebensbild römisches Legionslagers Bonn © Mikko Kriek, BCL Archaeological Support, Amsterdam; S. 17: Max Ernst Museum Brühl des LVR © MEM-LVR / H.T. Gerhards | Spielkarte und -steine »Dorfromantik« © LVR-LMB; S. 18–19: Ausstellungsansicht: Marianna Simnett, »Headless« © LVR-MEM / H. Krause; S. 20: Marianna Simnett, »Headless #1«, 2025 © Courtesy the artist und Société Berlin; S. 21: Installationsansicht: Marianna Simnett, »Crowns«, 2022–2024 / »Blue Moons«, 2022 © LVR-MEM / H. Krause; S. 22: Installationsansicht: Marianna Simnett, »The Bird Game«, 2019 © LVR-MEM / H. Krause; S. 24–25: Aachener Meister, »Maria auf der Mondsichel«, 2. H. 14. Jh. © LVR-LMB / J. Vogel; S. 26: Portrait Isabell Kamp mit »Waiting« © LVR-LMB / J. Vogel; S. 28: Ausstellungsansicht: Isabell Kamp – Waiting © LVR-LMB / J. Vogel; S. 29: Isabell Kamp, »Waiting«, 2022 © LVR-LMB / J. Vogel; Isabell Kamp, »Kissing an Asshole a 1000 Times« (Ausschnitt), 2019 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 32: Mahlkugeln Ultramarinfabrik, Duisburg, 1849–1961 © LVR-LMB / J. Vogel | Kindergrabbeigaben, Kerpen-Blatzheim, um 400 n. Chr. © LVR-LMB | Carl Grossberg, »Maschinenhalle« (aus: »Kraftwerk West« der BEWAG Berlin), 1931 © LVR-LMB / J. Vogel; S. 33: Georg Macco, »Italienischer Klosterhof am Meer«, um 1900 © LVR-LMB / J. Vogel | Karl Hugo Schmölz, Empfangsraum Soennecken, Bonn, 1954 © Archiv Schmölz | Karl Hugo Schmölz, Bahnhofsbuchhandlung Ludwig, 1950 © Archiv Schmölz; S. 34: Claudia Emmert © Bundesstadt Bonn / S. Engst; S. 36: Schminkpalette mit Pigmentkästchen, 2.–3. Jh. © LVR-LMB / J. Vogel; S. 37: Replik © LVR-LMB / J. Vogel; S. 38: Regalreihe mit Gefäßen © LVR-LMB / J. Vogel; S. 40: Lagerbereich mit Holzskulptur von Günther Uecker und Renaissancemöbeln © LVR-LMB / J. Vogel; S. 41: Michael Schmauder © LVR-LMB / J. Vogel; S. 42: Fragmente römischer Bauplastik © LVR-LMB / J. Vogel; S. 43: Inventarbücher, 1820–1822, 1883–1888; Besucherin © LVR-LMB / K. Velmans | Besucherin mit Kind © LVR-LMB / K. Velmans; S. 45: Installationsansicht: Alex Grein, »Graphium Weiskei, Neuguinea«, 2021 © Galerie Gisela Clement / M. Tocha-Courte | Poetry Slam © Diana Lim, Reim in Flammen; S. 46: Rogi André, Peggy Guggenheim vor dem Fenster ihres Appartements, um 1935 © BnF

LANDES MUSEUM

Online-Shop

Ihre Tickets können Sie vor Ort oder ganz bequem über unseren Online-Shop kaufen.

tickets.lmb.lvr.de



Bleiben Sie auf dem Laufenden!



@lvrlandesmuseum



@LVR.Landesmuseum.Bonn



@lvrlandesmuseum



[de.linkedin.com/company/
lvrlandesmuseumbonn](https://de.linkedin.com/company/lvrlandesmuseumbonn)

Monatliche Updates zu Veranstaltungen und Ausstellungen erhalten Sie über unseren Newsletter.



Kontakt

LVR-Landesmuseum Bonn
Colmantstraße 14–16
53115 Bonn

Tel.: 0228 2070-351
info@landesmuseum-bonn.lvr.de

Sprechen Sie uns an!

Haben Sie Fragen oder Anregungen?
Möchten Sie das Magazin kostenfrei bestellen?
Wir freuen uns über Ihre E-Mail an:
Magazin.LMB@lvr.de

Das LVR-Landesmuseum Bonn im Internet

Aktuelle Informationen zu Ausstellungen, Veranstaltungen und weiteren Angeboten finden Sie auf unserer Website und in den Sozialen Medien.

lmb.lvr.de

Öffnungszeiten

DI–SO 11–18 Uhr
MO geschlossen

Freier Freitag
An jedem ersten Freitag im Monat ist der Eintritt frei.

Eintrittspreise
11 € | ermäßigt 7 €

Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre haben freien Eintritt.

Kulturinfo Rheinland

Bei Fragen zur Buchung von Angeboten sowie zur Teilnahme an Veranstaltungen helfen Ihnen die Kolleg:innen der Kulturinfo Rheinland gerne weiter:

Tel: 02234/99 21 555
info@kulturinfo-rheinland.de

