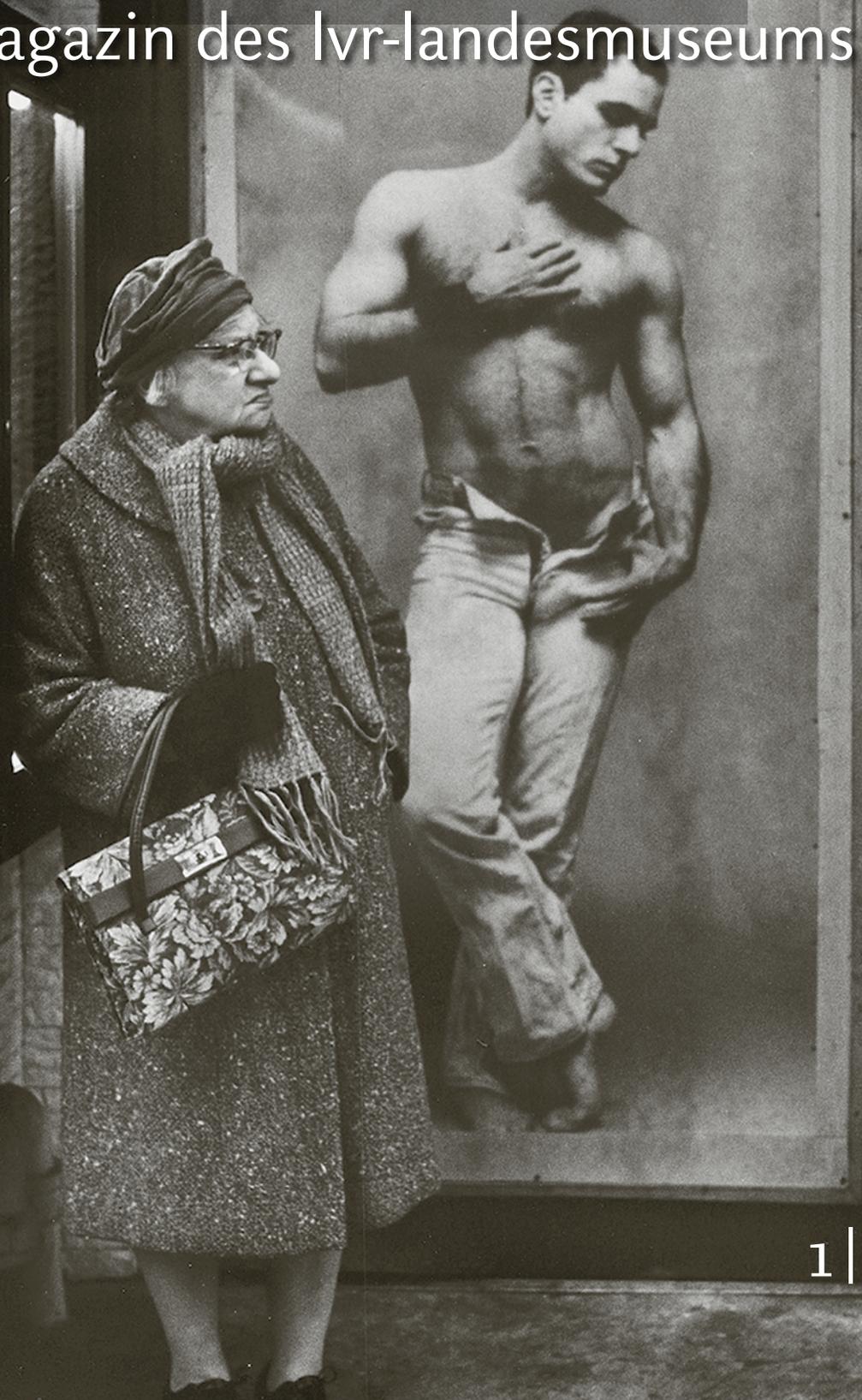


LUX

das magazin des Ivr-landesmuseums bonn

EROS 1
New Yorks Original
All Male Theatre
Presenting
THE FINEST
ALL MALE
FILMS
IN FULL COLOR
and SOUND
ADULTS
ONLY



1 | 2024



In wenigen Wochen wählen die Bürgerinnen und Bürger der Europäischen Union ein neues Parlament. Die aktuellen Prognosen lassen befürchten, dass die Parteien der demokratischen Mitte nicht wenige Stimmen an die Ränder des politischen Spektrums verlieren werden. Was ist los in Europa? Werden achtzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs extremistische Positionen wieder salonfähig?

Was können wir aus der Geschichte lernen? Eine Frage wie diese beschäftigt uns am Landesmuseum jeden Tag, denn wir betrachten es als unsere Aufgabe, durch die Vermittlung kulturhistorischer Zusammenhänge ein kritisches Bewusstsein für die Herausforderungen der

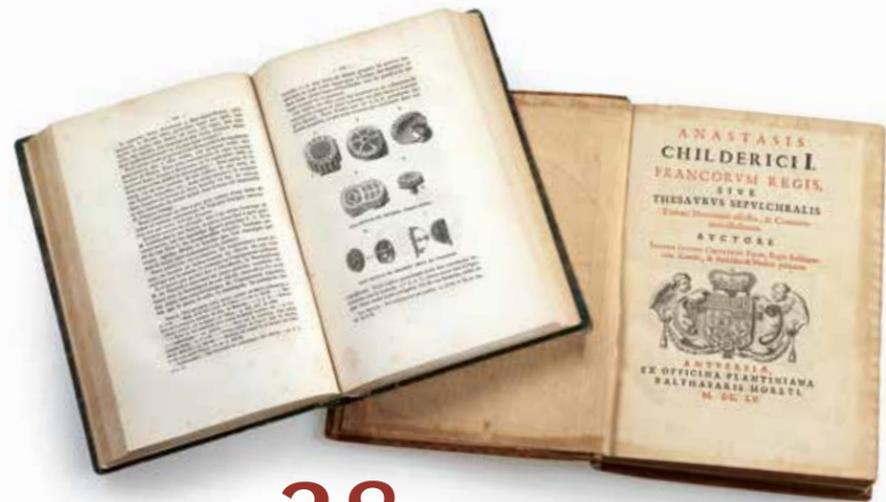
Gegenwart zu schaffen. Wir fragen nach der Präsenz des Vergangenen im Heute, um daraus fundierte Schlüsse für die Gestaltung der Zukunft zu ziehen.

Ein Künstler, der sich zeit seines Lebens mit dem Fortwirken des Vergangenen im Gegenwärtigen beschäftigt hat, war der Fotograf Dirk Reinartz. In einer bewegenden Fotoserie aus den 1990er-Jahren dokumentierte er etwa die baulichen Relikte nationalsozialistischer Konzentrationslager und warf so die Frage auf, mit welcher Haltung wir uns eigentlich der Geschichte stellen. Das fotografische Werk von Dirk Reinartz, der vor zwanzig Jahren viel zu früh gestorben ist, könnte aktueller nicht sein. Daher freue ich mich, dass wir am 15. Mai eine große Retrospektive eröffnen, die sich seinem vielschichtigen Werk widmet.

Dass wir uns der Vergangenheit nicht verschließen dürfen, da sie unweigerlich in unsere Gegenwart hineinragt, zeigt uns immer wieder auch die Provenienzforschung, die nach den Herkunftsgeschichten von Kulturgütern fragt und dabei potenzielle Unrechtskontexte aufzudecken versucht. Welche Detektivarbeit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler leisten müssen, um die Provenienzen musealer Objekte zu rekonstruieren, zeigen wir in einem Beitrag dieses Heftes, der sich um eine Kupfertafel des niederländischen Malers Jan van Kessel dreht.

Ich hoffe, dass die Artikel in dieser Ausgabe unseres Museumsmagazins Ihre Neugier wecken, und ich würde mich freuen, Sie demnächst einmal wieder in unserem Haus begrüßen zu dürfen.

Prof. Dr. Thorsten Valk
Direktor des LVR-LandesMuseums Bonn



38 Raritäten



Exportschlager aus dem Rheinland

24



Dirk Reinartz. Fotografieren, was ist **4**



Lieblingsobjekt

34

- 1 **Einblick**
Thorsten Valk
- 4 **Dirk Reinartz. Fotografieren, was ist**
Adelheid Komenda und Thorsten Valk
- 10 **Fotografin – Feministin – Kritikerin**
Ein Gespräch über die Bildjournalistin Angela Neuke
- 16 **Kurze Meldungen**
- 18 **Provenienz *en detail***
Kim Bureš-Kremser und Anna Gürteler
- 24 **Ein Exportschlager aus dem Rheinland**
Christian Röser
- 30 **Im Detail: Nordniederländischer Meister,**
Maria mit Kind und Heiligen
Alexandra Käss
- 32 **Neuzugänge**
- 34 **Mein Lieblingsobjekt**
Anna Fuhrmann
- 36 **Fünf Fragen an Felix Krämer**
- 38 **Raritäten**
Susanne Haendschke
- 44 **Highlights**
- 46 **Ausblick: MUSIC!**
- 48 **Impressum**

Dirk Reinartz

Fotografieren, was ist

Adelheid Komenda und Thorsten Valk

Dirk Reinartz, ohne Titel, aus »Kein schöner Land«, 1989

Dirk Reinartz war einer der bedeutendsten deutschen Fotografen und Bildjournalisten – »einer der ganz Großen in der großen Zeit der Printmagazine«, wie ihn Tim Sommer jüngst in der Kunstzeitschrift *art* porträtierte. Reinartz' Arbeiten erschienen regelmäßig in Zeitschriften wie dem *Stern*, in den Magazinen der *ZEIT*, aber auch in eigenen Publikationen. Zwanzig Jahre nach seinem frühen Tod würdigt das Landesmuseum den Fotografen Dirk Reinartz mit einer großen Retrospektive.

Dirk Reinartz war ein aufmerksamer Beobachter seiner Umwelt. Nichts entging ihm, kein Detail übersah er, auch das vermeintlich Nebensächliche war ihm wichtig. Er war ein kritischer Zeitzeuge, der die großen gesellschaftlichen Konflikte seiner Epoche ebenso dokumentierte wie die Alltagsorgen und das verborgene Leid sozial benachteiligter Menschen. In der Welt, die Reinartz fotografierte, dominieren häufig Tristesse und Resignation. Gelegentlich bricht sich jedoch auch ein subtiler Humor Bahn, der eines deutlich werden lässt: Reinartz arbeitete nie aus der Distanz eines emotional Unbeteiligten. In den Analysen seiner gesellschaftskritischen Bildserien gibt sich stets auch große Empathie zu erkennen.

Dirk Reinartz in Bonn

Das Landesmuseum widmet dem Werk des Fotografen Dirk Reinartz eine umfassende Retrospektive, die einen weiten Bogen spannt: Sie führt von Reinartz' früher Faszination für das Medium Fotografie über die Entwicklung seines persönlichen Stils in Themenwahl und Bildsprache bis zu seinen bekannten freien Arbeiten und Buchprojekten. Der Parcours der Ausstellung folgt keiner chronologischen Ordnung, sondern präsentiert alle fotografischen Arbeiten entlang jener thematischen Spannungsfelder, die Reinartz zeit seines Lebens beschäftigt haben: Nähe – Ferne, Macht – Ohnmacht, Geschichte – Gegenwart, deutsch – deutsch, Amerika – America. Diese fünf Themenbereiche werden in der Ausstellung um zwei Exkurse erweitert: um das Buchprojekt »totenstill«, für das Reinartz über mehrere Jahre hinweg die ehemaligen Konzentrationslager der Nationalsozialisten in ganz Europa aufsuchte, sowie um fotografische Arbeiten, die aus der langjährigen Freundschaft und künstlerischen Zusammenarbeit mit dem US-amerikanischen Bildhauer Richard Serra hervorgegangen sind.

Die Reinartz-Ausstellung des Landesmuseums ist das Ergebnis einer mehrjährigen Kooperation mit der Deutschen Fotothek in Dresden sowie der Stiftung F.C. Gundlach in Hamburg. Beide Institutionen bewahren und erschließen den Nachlass von Dirk Reinartz, der nicht nur ein Bildarchiv mit rund 10 000 Abzügen, 370 000 Negativen und mehr als 100 000 Dias umfasst, sondern auch zahlreiche Dokumente enthält: Notizen, Briefe an Kolleginnen und Kollegen, sogar einen autobiografischen Dia-Vortrag. Gerade diese Lebenszeugnisse, die neben den Fotografien in einer repräsentativen Auswahl für die Bonner Schau zusammengestellt

wurden, veranschaulichen Reinartz' Arbeitsweise im bildjournalistischen Alltag wie auch in seinen freien Arbeiten.

Nähe – Ferne

Mit seiner Anstellung beim *Stern* im Jahr 1971 eröffnete sich für Dirk Reinartz die Möglichkeit zahlreicher Auslandsreisen, die ihn acht Jahre lang rund um die Welt führten. Er reiste nach Grönland und Japan, an den Baikalsee und nach Indonesien, wo er sich mit Themen wie Umweltverschmutzung und Überbevölkerung auseinandersetzte.

Gegen Ende der 1970er-Jahre distanzierte sich Reinartz zusehends von der gängigen Arbeitsweise in den Redaktionen auflagenstarker Magazine. Er kündigte beim *Stern*, richtete seine Arbeit neu aus und konzentrierte sich fortan als Mitglied der Agentur *VISUM* auf gesellschaftspolitische wie alltagssoziologische Themen der späten Bundesrepublik. In Bildserien schilderte er etwa die Zerrissenheit einer Gastarbeiterfamilie, die aus Deutschland in die Türkei zurückkehrt, oder den ritualhaften Auftritt des Dreigestirns im Kölner Karneval. Reinartz suchte im Vertrauten das Fremde und im Fremden das Vertraute. Eine Essenz dieses Interesses stellt das Fotobuch »Innere Angelegenheiten« aus dem Jahr 2003 dar.

Macht – Ohnmacht

Phänomene der Macht sowie Facetten individueller und struktureller Ohnmacht beschäftigten Reinartz seit den späten 1970er-Jahren, wenn er die Selbstinszenierung von Despoten entlarvte, Behördenwillkür und bürokratisches Handeln hinterfragte und das Leid sowie die Hilflosigkeit armer oder entrechteter Menschen schilderte.

Dem Gefüge von Macht und Ohnmacht widmete er viele Reportagen: In Rumänien fotografierte er etwa den staatlich verordneten Personenkult um den Diktator Nicolae Ceaușescu, in Indonesien dokumentierte er die während der 1970er-Jahre initiierten Programme zur Geburtenkontrolle. In Deutschland reflektierte Reinartz die Einsamkeit von Menschen in anonymen Hochhaussiedlungen und die Erfahrungen von Asylsuchenden in überlasteten Ausländerämtern. Mit seinen Serien bezog Reinartz Position: Er trat ein für eine engagierte Reportagefotografie in einer Zeit sozialer Umbrüche und für eine kritische Reflexion des Mediums Fotografie als Instrument gesellschaftlicher Aufklärung.



Dirk Reinartz, Braut, Buxtehude 1976

Geschichte – Gegenwart

Für Reinartz stand fest: Die Vergangenheit bleibt als Spur in der Gegenwart präsent, und das Nachzeichnen dieser Spur kann dabei helfen, aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen zu verstehen. Reinartz begriff die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Geschichte und Gegenwart stets als zentrale Aufgabe des fotografischen Bildes. In seinem 1991 publizierten Fotobuch »Bismarck. Vom Verrat der Denkmäler« hinterfragte er beispielsweise den ehemaligen Kult um den »Eisernen Kanzler« und das zähe Fortleben zahlreicher Bismarck-Denkmäler in westdeutschen Städten. Mit ebenso großer Aufmerksamkeit verfolgte Reinartz nach 1990 den Umgang mit dem ehemaligen SED-Regime, indem er die materiellen Spuren des einstigen Überwachungsstaates ins Bild setzte.

Reinartz hat sich zeit seines Lebens mit dem Nationalsozialismus und mit dessen Spätfolgen in der westdeutschen Gesellschaft auseinandergesetzt. Besonders prägend war für ihn die bereits im Jugendalter während der 1950er- und 1960er-Jahre gemachte Erfahrung, dass man die NS-Verbrechen kollektiv verdrängte, anstatt sie offensiv aufzuarbeiten. Im Jahr 1987 wurde Reinartz vom *ZEITmagazin* mit der Reportage »Ein langer Tag in Terezín« beauftragt. Die Reise ins Konzentrationslager Theresienstadt gab den Anstoß zu einer umfangreichen Arbeit, für

die Reinartz zu Beginn der 1990er-Jahre in verschiedenen europäischen Ländern die baulichen Relikte nationalsozialistischer Konzentrationslager fotografierte. 1994 bündelte er 198 Aufnahmen aus 25 ehemaligen Konzentrationslagern im Fotobuch »totenstill«. Seine nüchternen, in strengem Schwarzweiß gehaltenen Aufnahmen zeigen eine schmerzhaft leere und fragen danach, wie sich der millionenfache Mord an europäischen Juden sowie anderen Verfolgten des NS-Regimes auch zukünftig im Bewusstsein der Nachgeborenen halten lässt. Das Buch »totenstill« wurde mehrfach neu aufgelegt und erfuhr eine große Resonanz im In- und Ausland.

deutsch – deutsch

Seit den 1980er-Jahren beschäftigte sich Reinartz mit der Frage, ob es eine kulturelle Identität der Deutschen gebe. Er folgte den Brüchen in der deutschen Geschichte, suchte nach historischen Kontinuitäten und spürte die vielgestaltigen Widersprüche im Selbstverständnis der Bundesrepublik auf. 1989 veröffentlichte Reinartz mit dem Fotobuch »Kein schöner Land« die erste Auswahl seiner Deutschlandbilder.

Nach der Wiedervereinigung erweiterte und intensivierte sich Reinartz' Beschäftigung mit Deutschland. Hatte er

bereits in den Jahren zuvor immer wieder einen vergleichenden Blick auf die Bundesrepublik und die DDR geworfen, so beobachtete er nun die Neuorientierung einer gesamtdeutschen Gesellschaft. Ein besonderes Augenmerk richtete Reinartz auf den öffentlichen Raum und dessen architektonische Gestaltung. In seinem 1997 veröffentlichten Fotobuch »Deutschland durch die Bank« entlarvte er mit wachem Blick und feinem Humor die Absurditäten einer vermeintlich fortschrittlichen, tatsächlich aber banalen Stadtraummöblierung.

Amerika – America

Nicht nur in Deutschland, sondern auch in den USA hat Reinartz das Leben der Menschen und ihren sozialen Alltag aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick genommen. Aufgrund seines frühen und plötzlichen Todes konnte er zwei Serien, die während der 1970er-Jahre in den Vereinigten Staaten entstanden waren, nicht mehr eigenständig ausarbeiten. Während seiner ersten Reise,

Dirk Reinartz, ohne Titel, aus »Kein schöner Land«, 1989



die 1974 nach New York führte, machte Reinartz zahlreiche Schwarzweiß-Aufnahmen, die er später als seine »wohl besten Bilder« bezeichnete. In einer der weltweit meistfotografierten Städte erprobte der noch junge Fotograf, beeinflusst von den großen Vertretern der »Street Photography«, die Möglichkeiten seines Mediums. Nur zwei Jahre später entstand als Nebenprodukt einer mehrmonatigen Reportagereise durch die USA die Bildstrecke »Action Theatre«. Ganz anders als zuvor in New York experimentierte er nun unter dem Einfluss der »New Color Photography« mit Farbkombinationen als gestalterischem Element. Aus der Motivwelt der Interstate Highways, Motels und Fastfood Diners ergab sich für »Action Theatre« die Anmutung eines Roadmovies, das in der Bonner Retrospektive erstmals als Bildinstallation gezeigt wird. Reinartz' besondere Beziehung zu den USA spiegelt sich nicht zuletzt auch in seiner mehr als zwanzig Jahre währenden Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Bildhauer Richard Serra. Seit 1983 begleitete er den Künstler in Gießereien oder Stahlwalzwerke und dokumentierte dessen Werke an ihren Aufstellungsorten



Dirk Reinartz, ohne Titel, aus »Bismarck in America«, 1998

weltweit. Damit machte er Serras raumgreifende, schwere und immobile Skulpturen auf ganz eigene Weise öffentlich sichtbar.

Reinartz – Blick auf ein Lebenswerk

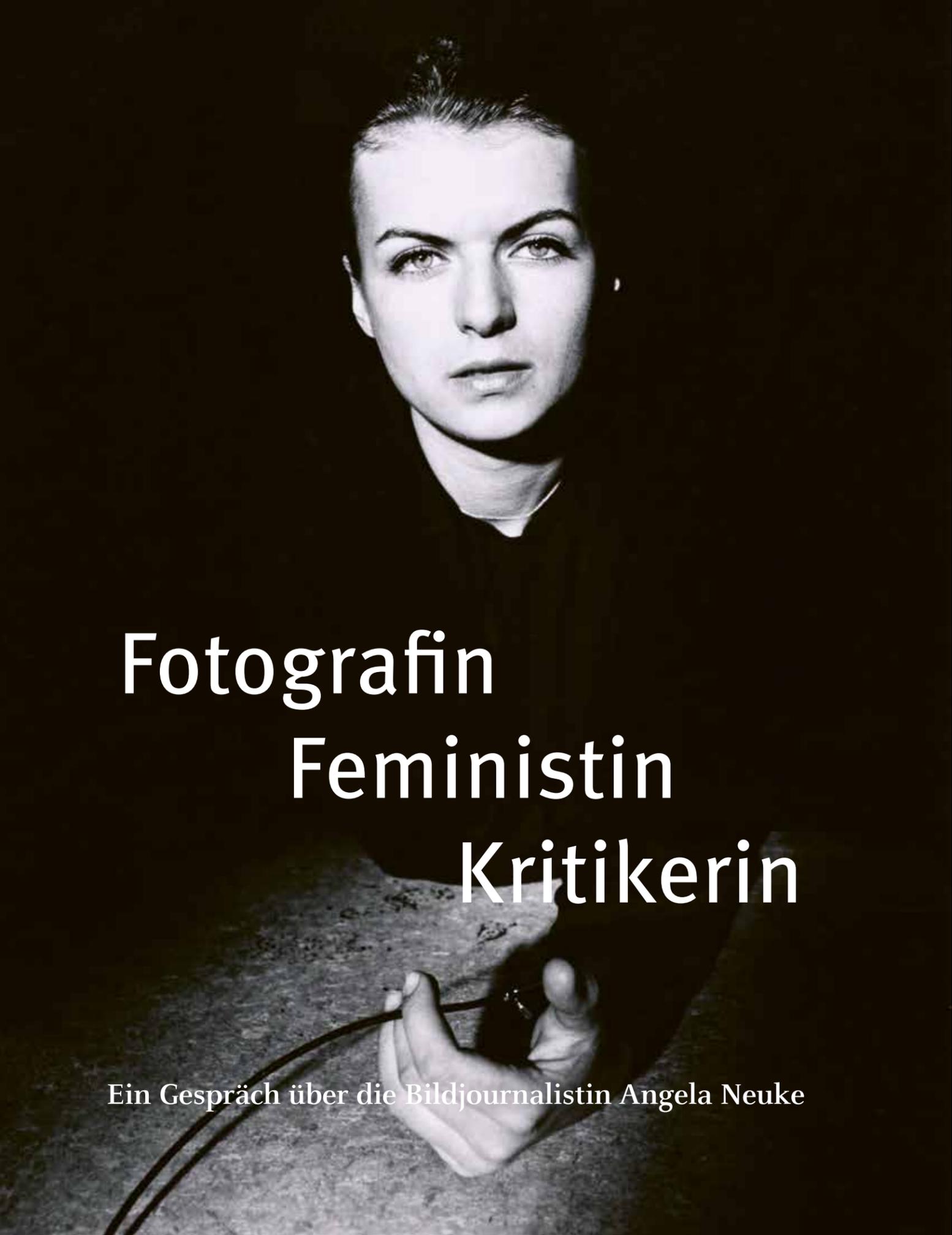
Ob als Bildreporter beim *Stern*, als selbstbestimmt agierendes Mitglied von *VISUM* oder als freischaffender und zunehmend konzeptuell arbeitender Künstler: Beharrlich und mit großer Konsequenz folgte Reinartz den zentralen Themen seines Lebens. Er fotografierte, was ist: kritisch und empathisch, nüchtern und leidenschaftlich. Ob er die Hilflosigkeit benachteiligter Menschen schilderte, den Bruchkanten der europäischen Geschichte folgte, die widersprüchliche

Identität von West- und Ostdeutschen befragte, die Ödnis seelenloser Großstadtwüsten ausleuchtete, die vibrierende Atmosphäre New Yorks oder das kleinstädtische Flair Buxtehudes einfing – Reinartz war einer der »ganz Großen in der großen Zeit der Printmagazine«. Zwanzig Jahre nach seinem Tod ist es an der Zeit, ihn dorthin zu rücken, wohin er gehört: ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit.

Dr. Adelheid Komenda ist wissenschaftliche Referentin für Fotografie am LVR-LandesMuseum Bonn.

Prof. Dr. Thorsten Valk ist Direktor des LVR-LandesMuseums Bonn.

Dirk Reinartz wurde am 15. September 1947 in Aachen geboren und studierte Fotografie bei Otto Steinert an der Folkwangschule in Essen. Ab 1971 arbeitete er als Fotoreporter für den *Stern*, 1977 schloss er sich der Fotoagentur *VISUM* an. Seit 1982 war Reinartz als freier Bildjournalist für verschiedene Medien tätig. Seine Reportagen erschienen in zahlreichen auf lagenstarken Magazinen. Seit 1998 lehrte Reinartz Fotografie an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel. Er starb am 27. März 2004 während eines Aufenthalts in Berlin.



Fotografin Feministin Kritikerin

Ein Gespräch über die Bildjournalistin Angela Neuke

Angela Neuke, 1943 in Berlin geboren, gehörte zu den profiliertesten Bildjournalistinnen der Bundesrepublik. Sie beobachtete das politische Leben in Deutschland mit wachem Auge, stritt mit Nachdruck für die Emanzipation der Frau, widmete sich ethnografischen Themen und hinterfragte als kritische und streitbare Hochschullehrerin ihr eigenes Fach. 1997 wurde sie bei einem Flugzeugabsturz mitten aus dem Leben gerissen. Neukes Nachlass kam schon bald danach ins Landesmuseum und konnte 2021 offiziell in die Sammlung des Hauses überführt werden. Seit einem Jahr werden die fotografischen Arbeiten und Archivalien im Rahmen eines zweijährigen Forschungsvolontariats dokumentiert, konserviert, kunstwissenschaftlich erforscht und für die langfristige Nutzung aufbereitet. LUX sprach mit der Kunsthistorikerin und Forschungsvolontärin Klara Niemann über die Fotografin Angela Neuke und einen bislang noch »ungehobenen Schatz«.

LUX: Frau Niemann, Sie haben 2023 im Rahmen Ihres Forschungsvolontariats mit der Sichtung des Nachlasses begonnen. Hatten Sie vorher schon von der Fotografin Angela Neuke gehört? Und was hat Sie an der Aufgabe gereizt, den Nachlass aufzuarbeiten?

Klara Niemann: Vor meiner Tätigkeit am Landesmuseum kannte ich die Arbeiten von Angela Neuke nicht. Das ist jedoch nicht verwunderlich, denn ihr Werk ist nahezu in Vergessenheit geraten. Nur wenige Expertinnen und Experten kennen ihre Arbeiten. Besonders gereizt hat mich die Aufgabe, Neuke als Persönlichkeit der deutschen Fotoszene seit den 1970er-Jahren sichtbar zu machen. In Museumssammlungen sind die künstlerischen Arbeiten von Frauen noch immer unterrepräsentiert. Das muss sich ändern.

LUX: Wie setzt sich Neukes Nachlass zusammen?

Klara Niemann: Der Nachlass wurde nach dem frühen Tod Angela Neukes aus ihrem Universitätsbüro in Essen abgeholt. Es handelt sich um einen sehr heterogenen Bestand, der nicht nur fotografisches Material wie Abzüge, Negative und Kontaktabzüge umfasst, sondern auch Recherchematerialien und Korrespondenzen enthält. Hinzu kommt ein Arbeitsarchiv, in dem Neuke Belegexemplare von Zeitschriften und Katalogen, in denen ihre Fotos veröffentlicht wurden, systematisch erfasst hat. Der Nachlassbestand ist gekennzeichnet durch eine Art Vorordnung von eigener Hand und einer ungefilterten Materialmenge, die es zu sortieren gilt.

Angela Neuke, Selbstporträt, um 1963

LUX: Wie kam es dazu, dass sich Angela Neuke für den Werdegang als Fotografin entschieden hat?

Klara Niemann: Zunächst wollte Neuke in die Mode- und Werbefotografie. Das hat sich im Laufe ihrer Ausbildung jedoch geändert. Ausschlaggebend war ihr Studium bei Otto Steinert an der Folkwangschule in Essen zu Beginn der 1960er-Jahre. Für eine Auslandsreportage, die fester Bestandteil des Curriculums war, reiste Neuke in die damalige Sowjetunion. Der Perspektivwechsel hinter den »Eisernen Vorhang« führte bei ihr zu einem Umdenken. Sie begann, westliche Stereotype in der Berichterstattung zur Zeit des Kalten Kriegs zu hinterfragen.

LUX: Eine ihrer bekanntesten Fotografien entstand 1977 bei der Beisetzung von Gudrun Ensslin, einem führenden RAF-Mitglied. Was ist das Besondere an diesem Foto?

Klara Niemann: Die Aufmerksamkeit liegt auf dem versteinerten Gesicht des Vaters am Grab seiner Tochter. Es ist offensichtlich, dass er in seiner Gefühlswelt – in seinem Schmerz – weit weg ist von der politisch aufgeladenen Situation. Dieser intime Moment des trauernden Vaters steht in starkem Kontrast zur Umgebung, in der eine Medienmeute mit Kameras das Grab belagert. Das Bild ist Teil einer viel beachteten Serie, in der Neuke die Beisetzungen der RAF-Mitglieder Gudrun Ensslin, Jan Carl Raspe und Andreas Baader sowie des Entführungsofopfers Hanns-Martin Schleyer begleitete und gegenüberstellte. Sie führt uns damit die mediale, aber auch politische Instrumentalisierung der Ereignisse im »Deutschen Herbst« vor Augen.

Angela Neuke, Angehörige und Journalisten während des Begräbnisses von Gudrun Ensslin, Stuttgart 1977



Angela Neuke, Ronald Reagan trifft Michail Gorbatschow, Genf 1985, aus »Staatstheater – Mediencircus«, 1991

LUX: Neuke hat sich stets mit dem eigenen Fach der Bildjournalistik kritisch auseinandergesetzt. Wie äußert sich das in ihren Fotoarbeiten?

Klara Niemann: Das prägnanteste Beispiel ist die Reihe »Staatstheater – Mediencircus«, die in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre entstanden ist. Neuke dokumentiert darin die Gipfeltreffen im Zuge der Ost-West-Annäherung zwischen Ronald Reagan und Michail Gorbatschow in Washington, Moskau und auch in der Bundesrepublik. Dabei richtet sie ihren Blick gezielt auf die Mechanismen der politischen Inszenierung und die anwesende Presse. Die mediale Darstellung wird bei ihr zum beherrschenden Sujet, während das politische Ereignis in den Hintergrund tritt. Hinzu kommt eine besondere Bildästhetik: Neuke entscheidet sich bewusst für Farbfotografien, die im Bildjournalismus der damaligen Zeit noch nicht der Standard, sondern eher die Ausnahme waren. Zudem erzeugt der gezielte Einsatz des Blitzlichts eine harte und kalte Atmosphäre. Mit diesen Mitteln entlarvt Neuke die Medialisierung des Politischen, wobei sie zugleich die Rolle ihres eigenen Metiers kritisch hinterfragt.

LUX: Seit den 1970er-Jahren beschäftigte sich Neuke mit der Emanzipation der Frau. Wie hat sich das in ihren Fotografien niedergeschlagen?

Klara Niemann: Dieses Anliegen lässt sich deutlich anhand der von ihr dokumentierten gesellschaftlichen Ereignisse nachvollziehen. Hierzu zählen etwa ein Frauenkongress in Ludwigshafen 1975 oder Märsche zur Walpurgisnacht, aber auch Bildreihen, die sich im Bereich des Gesellschaftsfeuilletons bewegen, etwa das Thema Frauen in der Politik. Es handelt sich hierbei in der Regel um



Angela Neuke, Frauenkongress, Ludwigshafen 1975

Auftragsarbeiten für Zeitschriften. Auch in den Veröffentlichungskontexten ihrer Fotografien zeigt sich Neukes Nähe zur Frauenbewegung. Sie arbeitete regelmäßig für Zeitschriften wie *Brigitte* und die 1977 neu gegründete feministische Zeitschrift *EMMA*. Angela Neuke war auch persönlich engagiert und stand mit ihrem Namen, ihrem Bild und ihrer Person für ihre Meinung ein. So war sie etwa auf dem ikonischen *Stern*-Cover »Wir haben abgetrieben« vom 6. Juni 1971 zu sehen, womit sie sich klar zur Abschaffung des Paragraphen 218 positionierte.

LUX: Im Jahr 1980 wurde Neuke Professorin für Bildjournalistik an der Universität-Gesamthochschule Essen. Inwiefern hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema ihre fotografischen Arbeiten beeinflusst?

Klara Niemann: In der Zeit nach dem Studium war Neuke als Freiberuflerin oder angestellte Fotojournalistin auf Aufträge angewiesen und musste sich thematisch an der jeweiligen Nachfrage ausrichten. Während ihrer Lehrtätigkeit in Essen konnte sie sich dann verstärkt ihren eigenen Interessen und Fragestellungen sowie längeren Reportageprojekten widmen.

LUX: Ein Themenkomplex, der sie in den 1990er-Jahren besonders beschäftigt hat, ist der Nord-Süd-Konflikt. In Reisereportagen dokumentierte sie die Lebensrealitäten indigener Völker, beispielsweise in Papua-Neuguinea oder Indonesien. Unterscheiden sich diese Reportagen von der ethnografischen Fotografie des 19. Jahrhunderts, die häufig durch den eurozentrischen Blick der Kolonialzeit geprägt war?

Klara Niemann: Neukes Absicht war es, einen Gegenentwurf nicht nur zur Fotografie als kolonialer Praxis, sondern auch zur romantisierenden Reisefotografie vorzustellen. Mit ihren fotografischen

Bestandsaufnahmen vom Alltag indigener Kulturen wollte sie den eurozentrischen Blick überwinden. Inwiefern ihr das gelungen ist und inwieweit das für eine Europäerin überhaupt möglich ist, muss erst noch beantwortet werden.

LUX: Wann werden die Arbeiten von Angela Neuke im Landesmuseum zu sehen sein?

Klara Niemann: Ausgewählte Arbeiten waren bereits 2022 in der Ausstellung »Deutschland um 1980« zu sehen. Für 2027, zu Neukes 30. Todesjahr, ist eine umfassende Retrospektive geplant. Außerdem soll eine große Auswahl ihrer Fotografien über das digitale »Archiv der Fotografen« der Deutschen Fotothek zugänglich gemacht werden.

Klara Niemann ist Forschungsvolontärin am LVR-LandesMuseum Bonn. Das »Forschungsvolontariat Kunstmuseen NRW« wird vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf ermöglicht.



Forschungsvolontärin Klara Niemann präsentiert eine Fotografie aus dem Nachlass von Angela Neuke.

Hightech in den Archäowissenschaften

Die Restaurierungswerkstatt des Landesmuseums arbeitet seit diesem Jahr mit dem »Bonn Center for ArchaeoSciences« (BoCAS) zusammen – ein von der VolkswagenStiftung geförderter Arbeitsbereich am Institut für Archäologie und Kulturanthropologie der Universität Bonn. Von der neuen Kooperation erhoffen sich die beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler Antworten auf bislang noch offene Fragen in der Erforschung archäologischer Funde. So soll ein massenspektrometrisches Verfahren etwa Auskunft geben, ob eine römische Grabbeigabe aus asiatischem oder afrikanischem Elfenbein gefertigt wurde. Außerdem werden mit Hilfe einer Untersuchung von Nahrungsisotopen die Datierungen dreier in der Eisenzeit verstorbener Individuen überprüft. Von Zahnschmelz-Analysen verspricht man sich wiederum, das ehemalige Geschlecht menschlicher Überreste aus einer römischen Urne bestimmen zu können.



Museumsbus wieder auf Tour

Nächster Halt, LVR-LandesMuseum Bonn! Schulen aus den Stadtgebieten Köln und Bonn können sich wieder auf einen kostenfreien Transfer und Eintritt ins Landesmuseum freuen – Abholung durch den Museumsbus und Rückfahrt inklusive. Jeden Dienstag fährt der Bus der SWB Bus und Bahn jeweils eine Schule in Bonn oder Köln an und bringt die Klassen ins Landesmuseum, wo ein vielseitiges Programm auf die Kinder und Jugendlichen wartet. Ermöglicht wird das Angebot durch eine Bildungspartnerschaft, die das Landesmuseum mit der Sparkasse KölnBonn sowie der SWB Bus und Bahn bereits vor mehr als zehn Jahren begründet hat. Im Frühjahr konnte die Kooperation um drei weitere Jahre verlängert werden. Pünktlich zur nächsten Etappe präsentiert sich der technisch modernisierte Museumsbus in neuem Look mit Motiven aus der Dauerausstellung WELT IM WANDEL.

Nachhaltigkeit im Museum



Seit der Eröffnung der neuen Dauerausstellung WELT IM WANDEL lädt das interaktive Museum der Zukunft alle Besucherinnen und Besucher des Hauses ein, über aktuelle Herausforderungen unserer Gesellschaft nachzudenken. Während des zurückliegenden Halbjahrs drehte sich alles um das Thema Nachhaltigkeit und um die Frage, wie ein Museum mit seinen zahlreichen Arbeitsbereichen künftig nachhaltiger werden kann. Noch bis August steht das Thema im Mittelpunkt: Gezeigt werden aktuell vor allem nachhaltige Alternativen und klimaschonende Methoden im Ausstellungsbau und in der Restaurierung. Alle Besuchenden sind eingeladen, ihre Ansichten und Ideen zum Thema Nachhaltigkeit mit dem Museum zu teilen.

Internationaler Forschungsaustausch zur Keramik

Vom 11. bis zum 13. April 2024 traf sich die »Baltic and North Atlantic Pottery Group« (BNPG) zu ihrer diesjährigen Tagung im Landesmuseum. In 31 Vorträgen berichteten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler über mittelalterliche und neuzeitliche Keramik, darunter Tonpfeifen aus Mittel- und Nordeuropa. Im Rahmen der Tagung präsentierte sich auch das neue Forschungsprojekt »Bartmann goes global«. Ein Beitrag in dieser LUX-Ausgabe stellt das Projekt und seine Zielsetzung vor.

675

Ausstellungen wurden im Landesmuseum seit dessen Gründung gezeigt. Vielleicht sind es inzwischen auch schon ein paar mehr, denn ganz exakt lässt sich das Ausstellungsprogramm der vergangenen 204 Jahre nicht rekonstruieren.



Provenienz *en detail*

Zur Herkunft der »Insekten und Reptilien« von Jan van Kessel

Kim Bureš-Kremser und Anna Gürteler

Die Provenienzforschung untersucht die Herkunftsgeschichten musealer Objekte. Eines ihrer besonderen Anliegen ist die Klärung ehemaliger Eigentumsverhältnisse, um etwaige Unrechtskontexte aufzuklären. Anhand eines Tafelbildes von Jan van Kessel, das in der neuen Dauerausstellung des Landesmuseums zu sehen ist, lässt sich eindringlich vor Augen führen, wie aufwendig die Rekonstruktion einer Herkunftsgeschichte oftmals ist – eine regelrechte Detektivarbeit.

Bunt und lebendig geht es zu auf der farbigen Kupfertafel des niederländischen Malers Jan van Kessel aus dem 17. Jahrhundert. Nicht weniger als 39 verschiedene Insekten und Reptilien bevölkern das Bild: Käfer, Spinnen, Echsen, Schmetterlinge, Libellen und andere Kriechtiere verteilen sich über die gesamte Bildfläche. Die Aufmerksamkeit der Besucherinnen und Besucher ist ihnen sicher. Van Kessel war ein Meister der Kleintierdarstellungen. Sein Werk, das im neuen Niederländerkabinett des Landesmuseums einen prominenten Platz gefunden hat, entstand zwischen 1650 und 1680.

Über die Herkunft der Tafel war lange Zeit kaum etwas bekannt. Einen wichtigen Hinweis auf ihre Provenienz lieferte eine Notiz des Kunsthändlers Pieter de Boer aus dem Jahr 1941, die sich in den Inventarakt des Landesmuseums befindet. Die Notiz benennt einen jüdischen Kunsthändler als Vorbesitzer und warf daher die Frage auf, ob es sich bei dem Werk um ein ›verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut‹, mithin um NS-Raubkunst handele. Im Herbst 2023 liefen nach ersten Recherchen die Untersuchungen zur Herkunftsgeschichte des Bildes an. Hatte es zuvor über viele Jahrzehnte hinweg mit dem Vermerk »Provenienz ungeklärt« im Gemäldedepot des Landesmuseums gehangen, wurde es nun eingehend analysiert: Alle Spuren – ob Inventareinträge oder Korrespondenzen – wurden sorgfältig gesichtet und Schritt für Schritt überprüft.

Der Blick in die Akten

Das Inventarbuch des Landesmuseums Bonn verzeichnet den wichtigen Herkunftsnachweis, dass das Kunstwerk am 31. Juli 1936 bei der Kunsthandlung de Boer in Amsterdam für 1000 Reichsmark aus Mitteln der Stiftung

Thyssen-Stahlwerk-Verband erworben wurde. Die Inventarkartei gibt darüber hinaus weitere Hinweise, etwa auf die Kunsthandlung der Gebrüder Douwes, wo das Kupferbild um 1925 gewesen sein soll, auf eine Auktion vom 6. Dezember 1935 im Brüsseler Auktionshaus Fievez und auf die Londoner Kunsthandlung Hallsborough. Im Archiv des Landesmuseums hat sich außerdem jenes Schreiben erhalten, das Pieter de Boer 1941 an den damaligen Kustoden der Gemäldegalerie Franz Rademacher richtete und in welchem er sich zur Herkunft des Werks folgendermaßen äußert:

»[Ihr] Jan van Kessel ist das Mittelstück einer Sammlung von kleinen Bildern, die in einem Rahmen zusammengebracht waren, welches zusammengestellte Bild aus einer Londoner Auktion stammt. Das gesamte war dadurch signiert, dass ein[es] der kleinen Bildchen durch ineinander gereihten [sic!] Raupen den Namen Kessel zeigte. Wir erwarben das Bild von Goudstikker. Ihr Bild war auf unserer Brueghel-Ausstellung 1934, No. 315.«

Diese Notiz des Kunsthändlers de Boer stellt mit dem direkten Hinweis auf gleich zwei Vorbesitzer der Tafel einen wichtigen Nachweis dar. Er ist nicht nur für die heutige Dokumentation von höchster Bedeutung, sondern bezeugt auch die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, mit der die Provenienz bereits in den 1940er-Jahren festgehalten wurde.

Aus den Angaben de Boers und des Bonner Inventarbuches lässt sich versuchsweise folgende hypothetische Provenienzkette rekonstruieren: Vor 1925 war das Bild im Londoner Kunsthandel (eventuell Kunsthandlung Hallsborough?), um 1925 befand es sich im Bestand der Kunsthandlung der Gebrüder Douwes in Brüssel. Im Dezember 1935 wurde es im Brüsseler Auktionshaus Fievez versteigert. Vor 1936 befand sich das Bild in Amsterdam in den Kunsthandlungen J. Goudstikker und P. de Boer, bevor es im Juli 1936 vom Rheinischen Landesmuseum Bonn bei de Boer erworben wurde.

S. 18–19: Jan van Kessel d. Ä., *Insekten, Eidechsen und Salamander*, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts

Widersprüchliche Provenienzen: Pieter de Boer vs. Fievez

Eine Information lässt sich mit dieser versuchsweise aufgestellten Provenienzkette nicht in Einklang bringen: So erklärt nämlich Pieter de Boer in seinem Schreiben an das Landesmuseum, van Kessels Werk sei bereits 1934 Teil der Brueghel-Ausstellung in den Amsterdamer Geschäftsräumen seiner Kunsthandlung gewesen. Die Präsenz der Kupfertafel in der Brueghel-Ausstellung würde sich mit der vorläufig formulierten Provenienzkette nur unter der Voraussetzung harmonisieren lassen, dass das Bild 1934 bei de Boer, dann 1935 beim Auktionshaus Fievez und 1936 erneut bei de Boer gewesen ist. Diese Annahme führt jedoch in eine Sackgasse, nicht zuletzt, weil der Katalog zur besagten Brueghel-Ausstellung die Provenienz de Boers spätestens seit März 1934 bestätigt.

Ein weiteres Indiz tritt hinzu: Auf der Rückseite der Tafel befindet sich ein schwarzer Tuschestempel. Dieser zeigt den Schriftzug »Zentralstelle für Denkmalschutz* im Bundesmin. f. Unterricht«. Ein solcher Tuschestempel wurde zwischen 1934 und 1938 vom österreichischen Bundesdenkmalamt verwendet. Daraus ist zu schließen, dass sich das Werk zwischen 1934 und 1936, zwei Jahre vor dem Erwerb durch das Landesmuseum, zumindest zeitweilig in Österreich befunden hat. Warum aber führt plötzlich eine Spur nach Österreich? Wie die Recherchen ergeben haben, gab es im Frühjahr 1935 eine weitere Brueghel-Ausstellung der Kunsthandlung Pieter de Boer in Wien, die in Zusammenarbeit mit der dortigen Galerie St. Lucas gezeigt wurde. Interessanterweise wird im Katalog zu dieser Wiener Ausstellung van Kessels Bild mit einem Hinweis auf die Amsterdamer Brueghel-Ausstellung von 1934 als »Exotische

Insekten« aufgeführt und mit einem Stern als verkäuflich gekennzeichnet. Damit ist zwischen 1934 und 1936 eine lückenlose Provenienz des Bildes bei de Boer belegt.

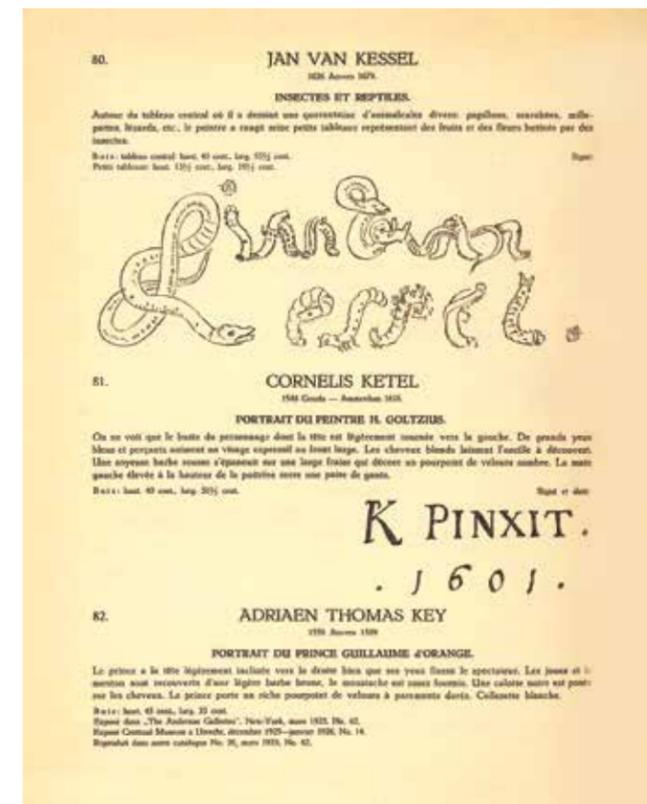
Doch wie ist vor diesem Hintergrund der Hinweis auf der Inventarkartei des Landesmuseums zu bewerten, wonach sich die Tafel im Dezember 1935 auf einer Versteigerung im Brüsseler Auktionshaus Fievez befunden haben soll? Zwar ist anhand des Katalogs zur Brüsseler Auktion gesichert, dass ein Bildersatz van Kessels zu dieser Zeit bei Fievez versteigert wurde, doch darf angesichts der Vielzahl unterschiedlicher Insekten-Stücke des Malers bezweifelt werden, dass es sich hierbei ausgerechnet um die Bonner Tafel gehandelt hat. Die Untersuchung der weiteren Provenienzangaben zu Goudstikker und den Gebrüder Douwes sollte schließlich Klarheit bezüglich des Bonner van Kessel bringen.

Die Provenienzen Jacques Goudstikker und Gebrüder Douwes

Das eingangs zitierte, im Landesmuseum archivierte Schreiben von de Boer weist darauf hin, dass dieser das Werk van Kessels bei dem berühmten jüdischen Kunst-

händler Jacques Goudstikker erworben hat. Goudstikker floh im Mai 1940 mit seiner Familie vor den Nationalsozialisten und ließ seine rund 1400 Werke umfassende Sammlung in den Niederlanden zurück. Einzig ein schwarzes Ringbuch, in dem er seine zurückgelassenen Kunstwerke inventarisiert hatte, gibt heute Hinweise auf seine Sammlung, die nach der Übernahme durch den von Hermann Göring protegierten Alois

Katalog Kunsthandel J. Goudstikker, »10^e exposition dans les locaux de Pulchri Studio«, La Haye, 13. März bis 4. April 1926





Jan van Kessel d. Ä., *Studies of snakes, lizards, flowers, caterpillars, beetles, butterflies, and other insects*, 17 Tafeln, 1658, Öl auf Kupfer, Oak Spring Garden Foundation, Upperville, USA

Miedl gewinnbringend verkauft wurde. Kunstwerke mit der Provenienz Goudstikker sind aufgrund des Verfolgungsschicksals immer auf einen möglichen Entziehungskontext hin zu überprüfen. Aufgrund der Zeitstellung des Verkaufs an die Kunsthandlung de Boer findet van Kessels Werk jedoch keine Erwähnung in Goudstickers Ringbuch.

Anders sieht es im Ausgangsbuch der Kunsthandlung J. Goudstikker aus dem Jahr 1934 aus, das den Verkauf eines Tafelbildes von van Kessel mit dem Titel »Insecten« für 500 Niederländische Gulden aufführt. Der Käufer bleibt ungenannt. Da es sich hierbei allerdings um den einzigen Verkauf eines van Kessel-Bildes im besagten

Zeitraum handelt und de Boer das Bildersset mit dem heute im Landesmuseum befindlichen Mittelstück bereits 1934 erstmals ausstellte, liegt die Vermutung nahe, dass hier der Verkauf an de Boer registriert wurde. Der Verweis auf einen Sammlungskatalog der Kunsthandlung Goudstikker von 1926 bestätigt schließlich die Werkidentität, denn hier wird neben einer Beschreibung auch eine Schwarzweiß-Abbildung des Kunstwerks geboten. Kriechende Würmer, Raupen und Schlangen bilden die charakteristische Künstlersignatur, ganz so, wie von de Boer 1941 beschrieben. Damit kann belegt werden, dass das Bildersset von spätestens 1926 bis mindestens 1933 bei Goudstikker war und 1934 an de Boer verkauft wurde.

Wie ist nun vor diesem Erkenntnishintergrund der Eintrag auf der Inventarkarte des Landesmuseums zu bewerten, demzufolge sich van Kessels Bild um 1925 im Besitz der Kunsthandlung der Gebrüder Douwes befunden hat? Da die Kunsthandlung neben ihrem Brüsseler Hauptsitz zwischen 1922 und 1932 auch eine Londoner Filiale unterhielt, ist de Boers Auskunft, wonach sich das Werk zuvor im Londoner Kunsthandel befunden habe, wohl auf die Londoner Zweigstelle der Kunsthandlung zu beziehen, wenngleich sich das bislang weder durch Verkaufs- noch Ausstellungskataloge belegen lässt. Die Vorprovenienz Douwes scheint damit aber gesichert. Sie ist der früheste Besitznachweis der Tafel.

Ein Doppelgänger?

Doch was hat es mit dem Hinweis der Inventarkartei des Landesmuseums auf die Londoner Kunsthandlung W. Hallsborough auf sich? Wie ist sie in die Ankaufsgeschichte der Tafel einzuordnen? Die Recherchen zur William Hallsborough Gallery in London führten zu einem Bild van Kessels, der *Study of insects, two lizards and a salamander* von 1657, das als Mittelstück eines intakten Sets von insgesamt 17 Bildern im April 1956 veräußert worden war. Das genannte Datum ist somit viel zu spät, als dass es sich um die von de Boer erwähnte Auktion gehandelt haben kann. Die detailgetreue Übereinstimmung dieser Mitteltafel mit dem Bonner Kunstwerk ließ allerdings erstmals den Verdacht aufkommen, es könne zu einer Verwechslung zweier Bildwerke von van Kessel gekommen sein.

Der Verdacht sollte sich erhärten. Dabei spielte der Zufall den Recherchen in die Hände. Ausgerechnet eine externe Forschungsanfrage stieß die Fachleute des Landesmuseums auf eben jene 1956 auf der Londoner Auktion versteigerte Tafel, die sich heute – noch immer in ihrer Ursprungsform von 16 kleineren Bildern umrahmt – in der Oak Spring Garden Foundation in Upperville bei Washington befindet. Den Unterlagen der Kolleg:innen aus Upperville zufolge wurde das Set vermutlich 1935 im Auktionshaus Fievez verkauft, bevor es in die Hallsborough Gallery gelangte. Damit war der Doppelgänger gefunden, dessen Provenienz sich mit der der Bonner Tafel von van Kessel einstweilen vermischt hatte.

Das intakte Bildersset in Upperville vermittelt einen unverfälschten Eindruck davon, wie auch das Bonner Werk als zentrales Stück einer Sammlung von insgesamt 17 Bildern ursprünglich ausgesehen haben könnte. Doch die Bilder, die das Originalset des Bonner van Kessels bildeten, wurden bereits nach der Amsterdamer Brueghel-Ausstellung 1934 sukzessive als Einzelstücke verkauft. 1935 war es in der Wiener Ausstellung bereits nicht mehr vollständig zu sehen.

Durch den Austausch mit Upperville erhielt das Landesmuseum Kenntnis von einem Brief von Philip C. Ritterbush (Smithsonian Institution) vom 2. Mai 1970, der den Einzelstückverkauf des »Bonner« Ensembles nach 1934 nicht nur bestätigt, sondern auch wertvolle Informationen über den späteren Verbleib einiger der Originalbilder liefert. Unabhängig davon konnte eines der Rahmenbilder mit einem kleinformatigen van Kessel identifiziert werden, der im Zuge der Aufarbeitung des Nachlasses von Cornelius Gurlitt untersucht worden war.

Fazit

Zum einen konnte im Rahmen der Recherchen am Landesmuseum die Herkunft des van-Kessel-Bildes lückenlos aufgeklärt werden. Damit ließ sich auch ein Unrechtskontext ausschließen, der zunächst durch die Provenienz Goudstikker gegeben zu sein schien. Zum anderen führten die Recherchen zu der Erkenntnis, dass das Bonner Insektenbild als große Mitteltafel ursprünglich in einen größeren Bildzusammenhang eingebunden war. Nun gilt es in weiteren Forschungen dem Schicksal und heutigen Verbleib der kleinen Rahmenbilder nachzuspüren, um so das Originalset van Kessels erstmals seit 1934 wieder konzeptuell zusammenzuführen und zu rekonstruieren.

Kim Bureš-Kremser ist wissenschaftliche Referentin für Provenienzforschung am LVR-LandesMuseum Bonn.

Anna Gürteler ist Praktikantin für Provenienzforschung am LVR-LandesMuseum Bonn.

Ein Exportschlager aus dem Rheinland

Die Bartmannkrüge der Frühen Neuzeit

Christian Röser

Während der Frühen Neuzeit produzierten rheinische Manufakturen sogenannte Bartmannkrüge in millionenfacher Stückzahl. Über die Niederlande und über England wurden die Steinzeugkrüge in die ganze Welt exportiert. Das internationale und interdisziplinäre Forschungsprojekt »Bartmann goes global« widmet sich nun der kulturgeschichtlichen Erforschung dieser bedeutenden Objektgattung.

Als Alexander von Humboldt im Jahr 1806 auf einer seiner Expeditionen nach Südamerika die Stadt Quito in Ecuador bereiste, baten ihn die Mönche des dortigen Klosters San Francisco, er möge ihnen die Bedeutung eines Schriftzugs erklären, der auf einem als Reliquie aufbewahrten Krug zu lesen war. In seinen Erinnerungen schreibt Humboldt: »Ich las in altdeutschem Dialekt den Denkspruch: ›Wer aus mir trinkt, vergesse seines Gottes nicht.‹ Auch für mich hatte dies altdeutsche Trinkgefäß etwas sehr Ehrwürdiges!«

Vor sich hatte Humboldt einen Bartmannkrug aus rheinischer Produktion, der bereits 1533, also rund 270 Jahre zuvor, mit dem flämischen Missionar Joos de Rijcke nach Ecuador gelangt war. In dem Krug hatte der Geistliche Getreidekörner transportiert, um in Südamerika das Brot für die Eucharistie herstellen zu können. Der Krug ging in den Gründungsmythos des Klosters ein und wurde noch 1758 auf einem Gemälde von Antonio Astudillo dargestellt.

Kulturgeschichtliche Entwicklung der Bartmannkrüge

Die von Humboldt überlieferte Episode ist nur eines von zahlreichen Beispielen, das die vielfältigen kulturhistorischen Relationen der frühneuzeitlichen Bartmannkrüge vor Augen führt: Mit ihren reichhaltigen Dekorationen, vor allem aber aufgrund der jeweils aufgelegten Gesichtsmasken besaßen sie einen besonderen Wiedererkennungswert, der Aufmerksamkeit erregte.

Die ersten Bartmannkrüge entstanden wohl während der 1520er-Jahre in Köln. Anthropomorphe Gefäße, nicht selten mit bärtigen Gesichtern, wurden zwar schon zuvor und auch an anderen Orten produziert. Doch erst in Köln, wo im frühen 16. Jahrhundert verschiedene Gewerbe, Ideen und eine ökonomisch vorteilhafte Infrastruktur zusammenkamen, vermochten die ansässigen Steinzeugtöpfer verschiedene handwerkliche und stilistische Einflüsse zu einem neuen Design zu verbinden. Die auf braunen



Fragment eines Bartmannkrugs aus dem späten 16. Jahrhundert, Fundort: Sonsbeck

Gefäßen im Relief hervortretenden Dekorationen trafen den Zeitgeschmack der Renaissance ebenso wie das unterhalb des Randes platzierte, naturalistisch gestaltete, bärtige Gesicht. Alternativ konnten auf formgleichen Krügen auch Darstellungen eines Paares oder vereinzelt einer Frau zu finden sein, was einen Hinweis auf eine mögliche Nutzung im rituellen Kontext des Hochzeitstrunks geben könnte. Generell dienten die Bartmanngefäße in dieser Frühzeit jedoch als luxuriöses Trink- und Schankgeschirr, das man an der Tafel repräsentativ in Szene setzte. Über die Bedeutung des bärtigen Gesichts wurden bereits viele Vermutungen angestellt: Die Interpretationen reichen vom »Wilden Mann« über Personenporträts bis zur Darstellung Gottes. Die meisten Deutungsansätze mögen

zur Darstellung gelangten, legen von ihrer symbolischen Bedeutung Zeugnis ab.

Neue Produktionsstätten, neue Formen

In Köln war der Steinzeugherstellung trotz ihres anfänglichen Erfolgs ein baldiges Ende beschieden. Regularien, die der städtische Rat ab der Mitte des 16. Jahrhunderts verabschiedete, erschwerten das Gewerbe in einem solchen Ausmaß, dass nach und nach sämtliche Töpfer abwanderten. An den neuen Standorten wurde die Produktion zunächst in gleicher Weise fortgeführt. Dessen ungeachtet vollzog sich mit der räumlichen Verlagerung ein weitreichender



Bartmannkrüge aus der Sammlung des LVR-LandesMuseum Bonn zeigen die formale und dekorative Entwicklung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

berechtigt sein, denn von Beginn an inspirierten die Bartmänner ihre Schöpfer zur variantenreichen Gestaltung und waren gleichermaßen offen für Neuinterpretationen. Es darf dabei als sicher gelten, dass die Krüge nicht nur als funktionales Trinkgeschirr dienten, sondern durch ihre Symbolik außerdem als Kommunikationsmedium wahrgenommen wurden. Diverse zeitgenössische niederländische und deutsche Stillleben, in denen Bartmannkrüge

Wandel von einer exklusiven kunsthandwerklichen Produktion in geringer Stückzahl zur seriellen Fertigung in großen Mengen.

Das Bartmann-Motiv etablierte sich rasch an verschiedenen Töpferorten im Rheinland und in der weiteren Umgebung. Neben Siegburg seien hier insbesondere Raeren und Bouffloux im heutigen Belgien genannt. Die teils kunstvollen Imitationen und Adaptionen konnten ihr Kölner

Vorbild zwar nicht verleugnen, wiesen jedoch insbesondere in Kombination mit Gefäßformen für den jeweiligen Produktionsort charakteristische Anpassungen auf. Dem gegenüberzustellen sind kleinere Werkstätten in Düsseldorf und Bonn-Lengsdorf. Die dort aufgefundenen Produkte entsprechen vollkommen der Kölner Tradition und dürften somit unmittelbar auf abgewanderte Töpfer zurückgehen. Speziell an der Düsseldorfer Produktion ist bemerkenswert, dass vor Ort keine für den Steinzeug geeigneten Tone vorhanden waren und diese daher aus dem Kölner Umland bezogen werden mussten. Dass dieser Standort ungeachtet dieses offenkundigen Nachteils gewählt wurde, mag an dem Umstand liegen, dass Düsseldorf ebenso wie Bonn fürstliche Residenzstadt war, was eine gezielte Ansiedlung dieses Gewerbes begünstigt haben dürfte.

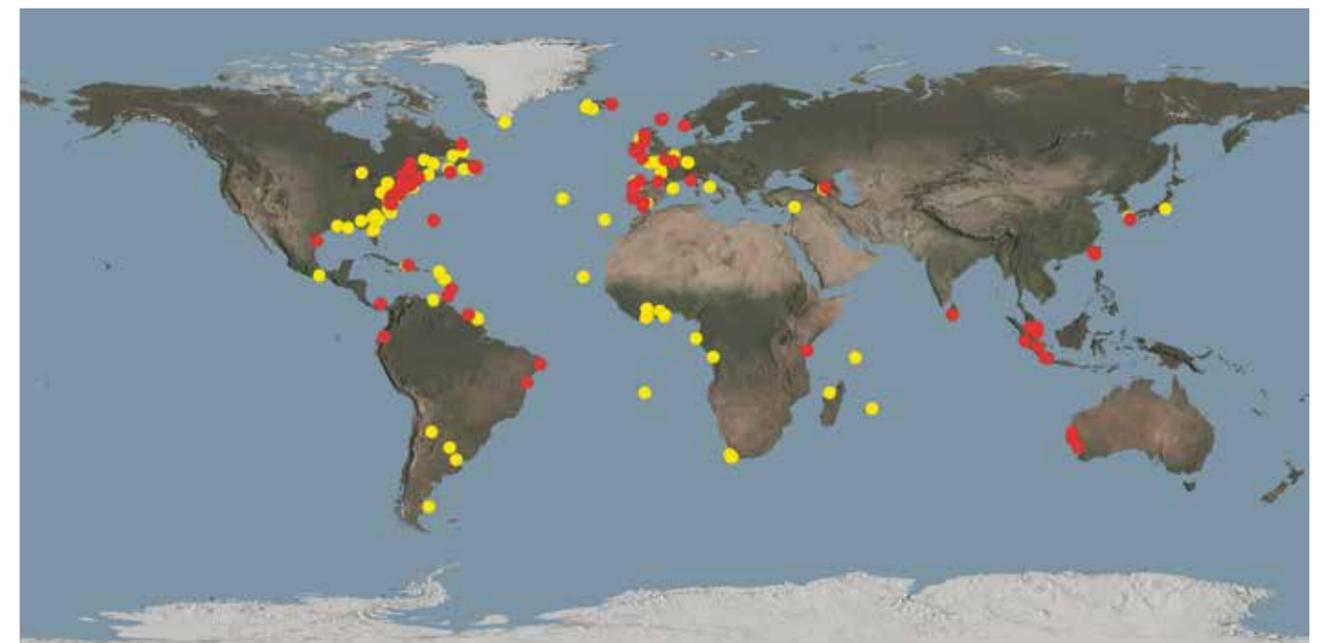
Die meisten der abgewanderten Töpfer scheinen sich in das nahegelegene Frechen begeben zu haben, das nicht nur die erforderlichen Ressourcen in ausreichenden Mengen und guter Qualität bereithielt, sondern auch die weitere Nutzung der kölnischen Infrastruktur und seiner Handelsnetze erlaubte. Das Gewerbe nahm hier ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, spätestens aber im 17. Jahrhundert protoindustrielle Züge an. Die Bartmannkrüge waren Teil einer aufkommenden Massenproduktion, die von einer Gefäßform getragen wurde, die nicht mehr nur als Tafelgeschirr diente, sondern vorrangig für den Transport und die

Vorratshaltung bestimmt war. Dementsprechend wurden auch die ursprünglich aufwendigen Reliefdekorationen stark vereinfacht und standardisiert. Zudem durchlief die naturalistische Gesichtsmaske eine signifikante Verwandlung: Sie wurde reduziert und zugleich durch schematische Elemente angereichert, sodass sie sich im Zuge dieser Metamorphose in eine abstrakte Fratze verwandelte, die mit ihren kunsthandwerklich anspruchsvollen Vorläufern kaum noch Ähnlichkeiten aufwies. Dem Erfolg der Frechener Bartmannkrüge tat dies indes keinen Abbruch: Aus archivalischen Quellen lässt sich erschließen, dass die dortigen Töpfereien im Jahr 1654 einen Ausstoß von mehr als 500 000 Gefäßen, zehn Jahre später sogar von mehr als 1 300 000 Gefäßen hatten.

Der Bartmannkrug als Exportschlager – vom Rheinland in die Welt

Neben dem Vertrieb in der rheinischen Region war ein Großteil der Krüge für den Export bestimmt. Gekoppelt mit dem Weinhandel gelangten die Bartmannkrüge über den Rhein in die Niederlande und von dort aus weiter nach England, wo sie zu einem bedeutenden Bestandteil der Trinkkultur avancierten. In einem englischen Theaterstück des 17. Jahrhunderts findet sich die auch heute noch geläufige Bezeichnung »Bellarmine«, in Anspielung auf den bei den

Bartmannkrüge (rot) und weiteres rheinisches Steinzeug (gelb) fanden im Zuge des kolonialen Handels globale Verbreitung.



Reformierten verhassten katholischen Kardinal Bellarmino, dessen Gesichtszüge man mit der grotesken Fratze auf den Krügen in Verbindung setzte, um ihn zu verspotten.

Von den Niederlanden und von England aus gelangten die Bartmannkrüge schließlich im Zuge des kolonialen Handels in alle Welt. An Bord von Schiffen wurden sie etwa als Ausstattung der Besatzungen genutzt, sei es als Gefäß für medizinische Substanzen des Schiffsarztes, sei es zur Bewirtung der Offiziere. Darüber hinaus waren sie, wohl meist in Verbindung mit Wein, ein Handelsgut. Überdies dienten sie als Transportbehälter für andere Substanzen, etwa für das in Übersee für die Gold- und Silbergewinnung benötigte Quecksilber.

Archäologische Funde aus den britischen und niederländischen Niederlassungen sowie aus Schiffswracks dokumentieren ihre Verbreitung. Während die europäischen Kolonisten in den vertrauten Gefäßen eine Reminiszenz an ihre alte Heimat gesehen haben mögen, werden die Bartmänner bei der indigenen Bevölkerung vermutlich ambivalente Gefühle ausgelöst haben (und dies möglicherweise noch heute tun). Mitunter wurde das rheinische Steinzeug, sei es aufgrund seiner Funktionalität, seines Aussehens oder seines Inhalts, jedoch auch zu einem integralen Bestandteil der indigenen und lokalen Kulturen. In Nordamerika etwa belegen archäologische Funde aus Bestattungen der Native Americans, dass rheinisches Steinzeug und Bartmannkrüge als

Beigaben im Totenritual eine Rolle spielten. Ähnlich verhält es sich mit dem Westerwälder Steinzeug in Westafrika, das im Ahnenkult der Baule, eines Stammes in der heutigen Elfenbeinküste, zur Aufbewahrung von Palmwein sowie als Tauschobjekt eine hohe Wertschätzung genoss.

Nachbildungen der Bartmannkrüge aus England und Japan

Von der besonderen Wertschätzung der Bartmannkrüge zeugen nicht zuletzt die zahlreichen Imitationen und Adaptionen, die mitunter fernab der rheinischen Produktionsorte aufkamen. In England, wo der Bedarf an Steinzeug besonders hoch war, gab es schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts das Bestreben, eine eigene Produktion aufzubauen. Zahlreiche Indizien deuten darauf hin, dass zu diesem Zweck auch rheinische Töpfer angeworben wurden, die das notwendige technische und handwerkliche Fachwissen mitbrachten. Der finale Durchbruch glückte schließlich 1668 in Fulham. Für wenige Jahre wurden dort auch eigene Varianten des Bartmannkrugs gefertigt, bevor man diese Art der Dekoration aufgab. Bemerkenswert sind weiterhin die



Silberne Nachbildung eines Bartmannkruges aus der Sammlung des LVR-Landes-Museums Bonn, Nürnberg, 16. Jahrhundert

technisch hochwertigen Steinzeug-Imitationen rheinischer Bartmannkrüge aus Japan. Die Zahl der Originale, die trotz der Handels- und Importbeschränkungen dorthin gelangten, dürfte nach aktuellem Forschungsstand überschaubar gewesen sein. Die seltenen Stücke waren vermutlich weitgehend der Oberschicht vorbehalten. Dennoch, oder vielleicht auch gerade deswegen, wurde die Form von lokalen Töpfern aufgegriffen, wobei die Gesichtszüge der Bartmaske eine leichte Anpassung erfuhren, während die Medaillons mit europäischen Wappen eins zu eins kopiert wurden.

Wo die anspruchsvolle Herstellung von Steinzeug nicht möglich war, wurde das Motiv des Bartmanns in die Irdenwareproduktion übernommen, meist in Kombination mit farbigen Engoben und Glasuren. Zahlreiche Beispiele sind aus Deutschland und den Niederlanden bekannt, wobei hier im Gegensatz zur Massenproduktion des Steinzeugs lediglich Einzelanfertigungen oder geringe Chargen vertrieben wurden. Zu den Adaptionen des Bartmann-Motivs in Irdenware gehören auch Produkte aus dem georgischen Tbilissi des 18. Jahrhunderts, die formal und technisch in einer lokalen Handwerks-tradition standen, die Gefäße jedoch um entsprechende Bartmasken und Medaillons auf den Bäuchen ergänzten. Weitere archäologische Funde belegen, dass rheinisches Steinzeug auch dorthin gelangte und unmittelbar als Vorbild gedient haben könnte.

Bartmannkrüge – gestern und heute

Im 18. Jahrhundert verloren die Bartmannkrüge zunächst ihre Relevanz weitgehend, bevor es im Zuge des Historismus zu einer Rückbesinnung kam und ältere kunsthandwerklich anspruchsvolle sowie identitätsstiftende Keramikformen wieder aufgegriffen wurden. Im Fokus standen dabei zunächst Imitationen der älteren naturalistischen Varianten der Renaissance. Seither ist das Bartmann-Motiv in all seinen Ausprägungen immer wieder von Handwerkern und Künstlern aufgegriffen worden. Auch über die Keramikherstellung hinaus sind die Bartmannkrüge als Symbole und ikonische Objekte lebendig und aktuell geblieben. So behandelte etwa der Philosoph Ernst Bloch den Bartmannkrug in seinem Werk »Geist der Utopie«. Dass die Bartmannkrüge eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart schlagen, zeigt auch ein früher Fund, der noch einer kölnischen Töpferei zugeschrieben werden kann. Auf dem umlaufenden Spruchband ist notiert »Allaf für einen goden druinck« – es handelt sich um die früheste belegte Erwähnung des im heutigen Karneval gebräuchlichen Ausrufs.

Dr. Christian Röser ist wissenschaftlicher Referent für Inventarisierung am LVR-LandesMuseum Bonn.

Das Forschungsprojekt »Bartmann goes global« ist im März 2024 angelaufen. Es verdankt sich einer Kooperation zwischen dem LVR-LandesMuseum Bonn, dem LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland, den Universitäten Tübingen und Bonn sowie dem Museum of London Archaeology (MOLA). Die dreijährige Förderung erfolgt über das bilaterale Programm »Joint German-UK Project Proposals in the Humanities« und wird vom »Arts and Humanities Research Council« (AHRC) sowie der »Deutschen Forschungsgemeinschaft« (DFG) finanziert. Ein internationales Forschungsteam befasst sich im Rahmen von »Bartmann goes global« mit Grundlagenforschungen und speziellen kulturhistorischen Fragestellungen zu den Bartmannkrügen und dem Rheinischen Steinzeug.

Nordniederländische Schule *Madonna mit Kind und den Heiligen Agnes und Katharina*

Öl auf Holz, um 1450

Das Gebot »Du sollst dir kein Bild von Gott machen« wirkte in die mittelalterliche Kunst hinein: Nur selten ist Gottvater dargestellt. Hier aber schaut er segnend auf die Szene. Ihm steht in der rechten oberen Ecke die Taube des Heiligen Geistes gegenüber. Zusammen mit dem Jesusknaben wird so die Dreifaltigkeit symbolisiert, die in der christlichen Theologie eine zentrale Rolle spielt. Die Dreifaltigkeit ist eines der wenigen mittelalterlichen Bildthemen, bei denen auch Gottvater ins Bild rückt – hier als würdiger alter Mann mit Bart.

Der von Maria gehaltene Christusknabe streckt seinen Arm weit aus, um der Heiligen Agnes einen Ring an die rechte Hand zu stecken – ein Zeichen der Verlobung oder Vermählung. Der Legende nach lehnte Agnes die Ehe mit einem hochgestellten jungen Mann ab, weil sie bereits »einen anderen Bräutigam habe«, nämlich Jesus Christus. Sie endete daraufhin vor Gericht und erlitt den Märtyrertod. Ähnliches berichtet die Legende von der Heiligen Katharina, die rechts von Maria kniet.

Ein kleines Schaf liegt zu Füßen der Heiligen Agnes. Es ist ihr »Attribut«, ein symbolischer Gegenstand, der sie kennzeichnet. Der Name »Agnes« geht zurück auf das griechische Wort »hagnos« und bedeutet so viel wie »rein« oder »geweiht«. Die mittelalterliche Legendenbildung verband Agnes allerdings auch mit dem ähnlich klingenden lateinischen Wort für »Lamm«: »agnus«. Agnes soll nach dem Tod ihren Eltern in einer Vision gemeinsam mit einem Lamm erschienen sein: ein sinnfälliges Bild, wird doch auch Christus als »Lamm Gottes« bezeichnet.



Im Hintergrund öffnet sich eine weite Landschaft mit Wiesen, Feldern und Gebäuden. Die detaillierte Wiedergabe von Natur und städtischer Zivilisation war in mittelalterlichen Gemälden zunächst unüblich. Religiöse Szenen wurden meist von einem Goldgrund hinterfangen, der das dargestellte Geschehen in einer heiligen Sphäre verortete. Die Bedeutung des Goldgrunds spiegelt sich in diesem Gemälde noch in der oberen Bildzone: Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes bleiben entrückt außerhalb der irdischen Welt.

Die Wiese, auf der sich Maria mit Agnes und Katharina nieder gelassen hat, wird von einer Mauer umschlossen. Diesen abgeschlossenen Raum bezeichnete man im Mittelalter als »hortus conclusus«, als verschlossenen Garten, der nicht betreten wird und in dem doch die schönsten Pflanzen wachsen. Der »hortus conclusus« war im Mittelalter ein beliebtes Motiv, um die Jungfräulichkeit der Gottesmutter zu verbildlichen.

Mit großer Präzision hat der Maler die Pflanzen zu Füßen der drei Frauen dargestellt. Jede von ihnen lässt sich botanisch identifizieren und trägt eine symbolische Bedeutung. Die mehrfach gezeigte Walderdbeere steht mit ihren dreigliedrigen Blättern für die Dreifaltigkeit. Zudem gilt sie als Symbol Mariens: Ihre weißen rosenartigen Blüten machen sie zur makellosen »Rose ohne Dornen«. Die kleinen roten Früchte gemahnen bereits an die Blutstropfen des gekreuzigten Christus.

NEU ZUGÄNGE



Eduard Bendemann, *König David*, 19. Jahrhundert



Pfeifenkopf aus Porzellan,
19./20. Jahrhundert



Marie von Kalkreuth,
Selbstporträt, um 1880



Keltische Münzstempelpatrize aus
gehärtetem Eisen mit Pferdemitiv,
2./1. Jahrhundert v. Chr.



Augustin Tschinkel, *B.O. (Betriebsorganisation)*, 1928/1978



Beschlag, Merowingerzeit



Gisèle Freund,
Simone de Beauvoir,
Paris 1952

Eine Auswahl von Sammlungsobjekten, die
2023 neu ins Museum gekommen sind.

Mein Lieblingsobjekt

Es war Liebe auf den ersten Besuch! Vor 14 Jahren habe ich mich im Landesmuseum in das *Finnische Rind* von Ewald Mataré verliebt. Die kleine schwarze Bronzeplastik zog mich sogleich in ihren Bann und hat mich seither nicht wieder losgelassen. Wenn ich heute in der Dauerausstellung unterwegs bin, nehme ich gerne einen kleinen Umweg, um ›mein‹ *Finnisches Rind* zu besuchen.

Ewald Mataré zählt zu den einflussreichsten Künstlern der klassischen Moderne in Deutschland. In der Nähe von Aachen geboren, machte er sich rasch einen Namen als bedeutender rheinischer Bildhauer. Seine stilisierten Tierskulpturen bilden eine seiner umfangreichsten Werkgruppen. Mataré hat das Rind auf seine wesentlichen Formen reduziert. Der rundliche Vorderbau des eiförmigen Körpers ruht auf zwei kurzen Beinen, während der hintere, schlank zusammenlaufende Teil von schmalen hohen Hinterbeinen getragen wird. Der spitz nach vorne gestreckte Kopf trägt zwei mächtige ausladende Hörner. Das Rind ist massig und zierlich, gemütlich und anmutig zugleich. Trotz dieser ambivalenten Eigenschaften wirkt die Plastik in sich ruhend und ausgeglichen.

Das *Finnische Rind* ist so formschön gearbeitet, dass ich es immer wieder betrachten möchte. Mein Blick folgt den fließenden Linien: von der Schnauze über den Kopf, den Hals und den Rücken bis hin zum Schwanz. Die Linien formen den Körper des Rindes und betonen sein sanftes Wesen. Die Plastik strahlt eine gemütliche Ruhe auf mich aus. Seit unserer ersten Begegnung erweckt sie in mir den Wunsch, das Rind auch anfassen und haptisch erfahren zu dürfen.

In der neuen Dauerausstellung ist dem *Finnischen Rind* ein Inklusives Panel gewidmet. Auf einfache Weise wird hier erklärt, wie Ewald Mataré den Körper einer Kuh auf wenige Formen und Linien reduziert hat. Ein annähernd originalgroßes Tastmodell von Matarés Rind ermöglicht es den Besuchenden, die spezifische Herangehensweise des Bildhauers mit den Händen nachzuvollziehen. Das Inklusive Panel erfüllt nicht nur meinen sehnlichsten Wunsch, das *Finnische Rind* zu streicheln, seine Linien und Formen zu begreifen sowie die Skulptur mit einer Berührung nachzuzeichnen. Es folgt darüber hinaus auch dem bildhauerischen Ansatz Matarés, einen Körper zu sehen und zugleich mit dem Tastsinn zu erspüren.



Ewald Mataré, *Finnisches Rind*,
1929

Anna Fuhrmann ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Referentin
für Bildung und Vermittlung am LVR-LandesMuseum Bonn.

Fünf Fragen an ...



... Felix Krämer

Dr. Felix Krämer ist Generaldirektor und künstlerischer Leiter des Kunstpalastes in Düsseldorf.

Der Kunstpalast empfängt sein Publikum mit einer neuen Sammlungspräsentation. Was hat sich verändert?

Viele Besucherinnen und Besucher werden den Kunstpalast hinter der historischen Fassade kaum wiedererkennen, so viel hat sich hier verändert: Nach umfangreichen Umbau-, Renovierungs- und Modernisierungsarbeiten präsentiert sich die Sammlung des Hauses seit Ende letzten Jahres in völlig neuem Licht. Von rund 130 000 Objekten, die der Kunstpalast besitzt und verwahrt, werden hier etwa 800 Werke aus elf Jahrhunderten in einem chronologischen Rundgang gezeigt. Ob Miniatur oder Monumentalwerk, Alltagsgegenstand oder Schmuckstück, Plastik oder Porzellan, Zeichnung oder interaktive VR-Installation – die Werkauswahl vereint Exponate aus allen Gattungen. Neu sind auch die über die Sammlung verteilten, eigens für Kinder eingerichteten Räume, die der Künstler und Illustrator Christoph Niemann für uns konzipiert hat.

Welche Rolle spielt das Thema »Nachhaltigkeit« im Rahmen der neuen Dauerausstellung?

Mit den eigenen Beständen zu arbeiten, was wir in der Schausammlung tun, ist per se deutlich nachhaltiger, als Leihgaben über große Distanzen für wenige Monate dauernde Ausstellungen ein- und auszufliegen. Auch beim Umbau des Sammlungsflügels haben wir uns um nachhaltige Materialien und eine hohe Energieeffizienz bemüht. Um das Thema Nachhaltigkeit kommen wir Museen im Angesicht der Klimakrise nicht mehr herum – und das ist gut so!

Inwiefern verändern sich die Erwartungen, mit denen Menschen in Ihr Museum kommen?

Die Bedürfnisse und Fragen der Museumsbesucherinnen und -besucher sind heute nicht mehr die gleichen wie vor zehn oder zwanzig Jahren. Diesen Wandel genau zu beobachten und darauf zu reagieren, ist eine entscheidende Herausforderung, der wir uns stellen. Unser Ziel ist es, sich in das Publikum hineinzusetzen und auch Menschen anzusprechen, die den Museumsbesuch nicht von Kindheit an kennen. Ein Museumsbesuch soll außerdem nicht nur Erkenntnisse vermitteln und neue Eindrücke hinterlassen, sondern auch Spaß machen! Damit das Gesamterlebnis stimmt, braucht es mehr als gute Ausstellungen – das fängt bei der Hausordnung an und endet bei der Speisekarte des Restaurants.

Was leistet die digitale Vermittlung im neuen Kunstpalast?

Zunächst: Seit der Neueröffnung erweitert die Kunstpalast-App den Museumsbesuch um eine digitale Dimension. Die mit unserem Digitalpartner ERGO entwickelte App steht den Besuchenden kostenfrei zur Verfügung und verbindet Augmented Reality Features mit den Funktionen eines Audioguides, vermittelt Hintergrundinformationen, bietet aber auch spielerische Elemente. Vor allem für jüngere Besuchergruppen ist das ein attraktives Vermittlungsangebot, da es nicht bierernst daherkommt, sondern auch lustige Effekte beinhaltet. Für Kinder ist in Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Unternehmen Tonies eine eigene, über die Toniebox abspielbare Audiotour entstanden, die unsere drei- bis achtjährigen Besucherinnen und Besucher von Station zu Station durch die Sammlung führt.

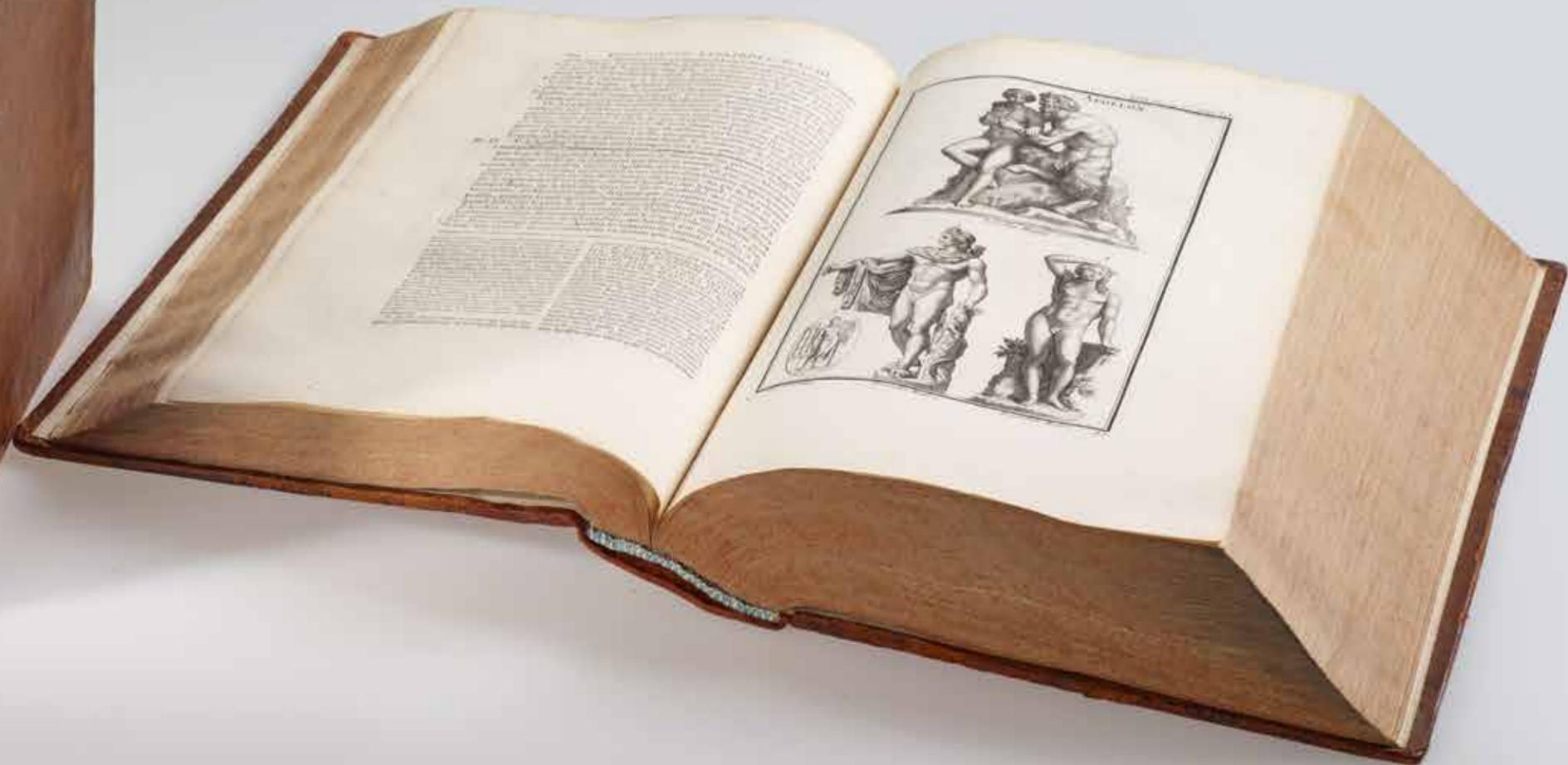
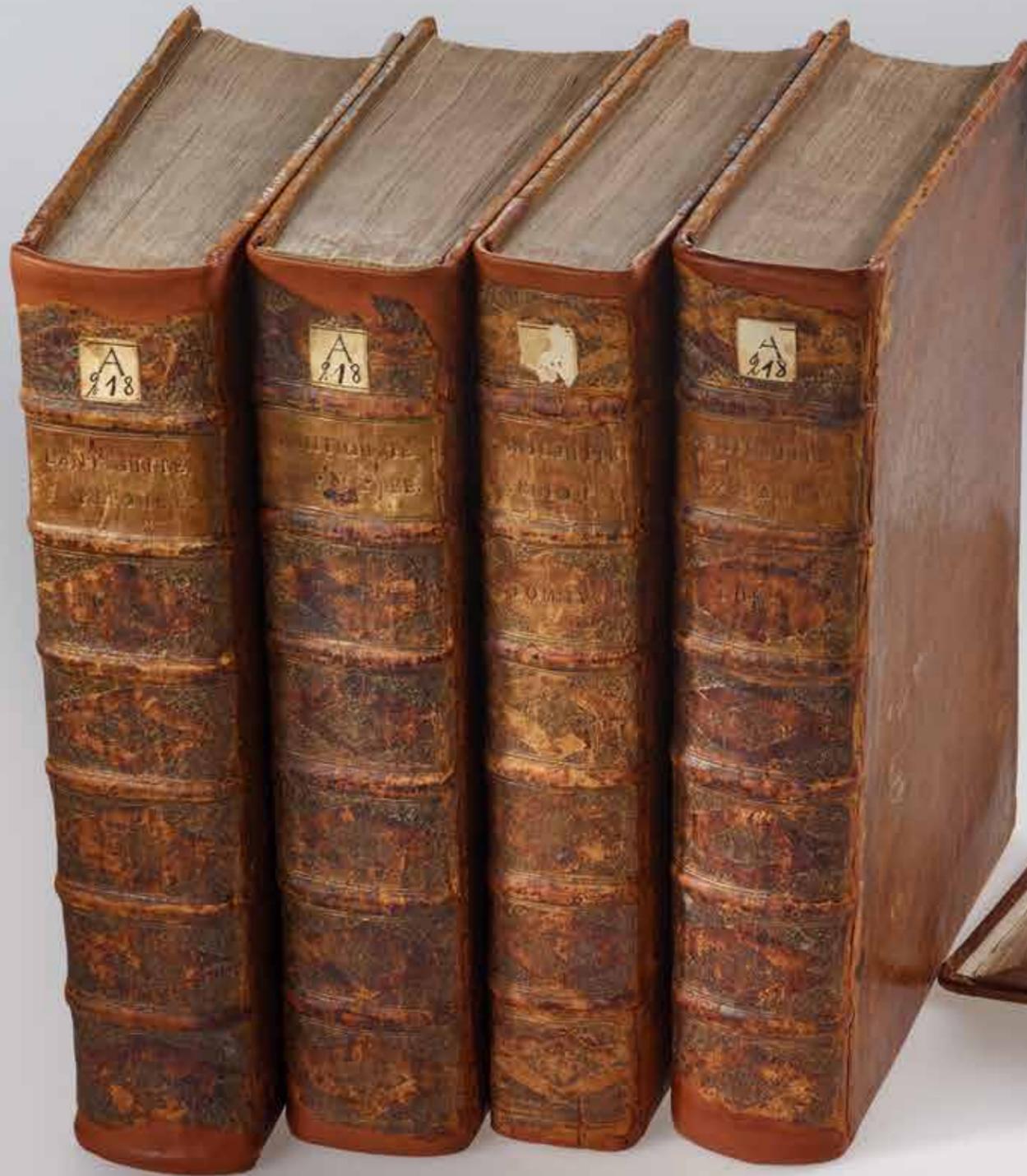
An welche Ausstellung im Landesmuseum denken Sie gerne zurück?

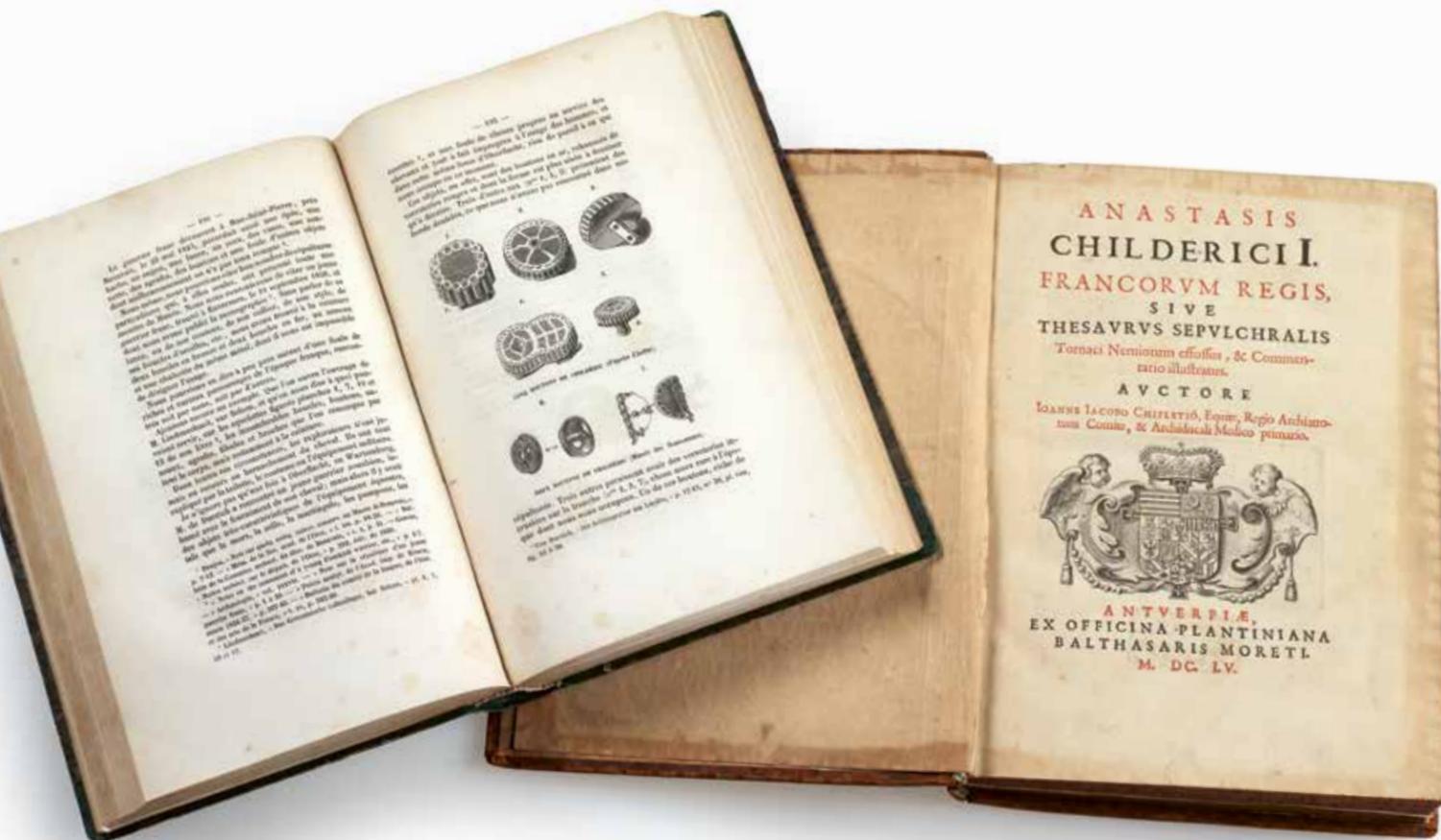
Viele. Die tiefsten Spuren hat sicherlich Julia Bünnagels Präsentation *Klang Bild Hauerei* 2021 hinterlassen. Eine wunderbare Künstlerin, die seit letztem Jahr auch bei uns in der Sammlung vertreten ist, worüber ich sehr glücklich bin. Gespannt bin ich auf die Dirk-Reinartz-Präsentation. Ein großartiger Foto-Journalist, den ich als Kollegen meines Vaters beim *stern*-Magazin schon als Kind kennenlernen durfte.

Raritäten

Literarische Kostbarkeiten aus 400 Jahren

Susanne Haendschke





Jean-Jacques Chifflet, *Anastasis Childerici I. Francorum Regis, Sive Thesaurus Sepulchralis Tornaci Neruiorum effossus, & Commentario illustratus*, Antverpiæ: Moretus, 1655

Sensation! Sämtliche Funde wurden Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich übergeben. Dieser beauftragte noch im selben Jahr den Arzt und Gelehrten Jean-Jacques Chifflet, die Grabung wissenschaftlich zu dokumentieren. Nachdem Chifflet mit Hilfe seines Sohnes alle Fundobjekte zusammengetragen hatte, erhielt er im Oktober des folgenden Jahres die Approbation des Zensors zur Publikation seiner *Anastasis Childerici I. Francorum Regis, Sive Thesaurus Sepulchralis Tornaci Neruiorum effossus, & Commentario illustratus*.

Die Erstausgabe des Buchs von Chifflet, das zum Rara-Bestand der Museumsbibliothek gehört, ist weltweit nur noch in wenigen Exemplaren nachgewiesen. Gedruckt wurde die *Anastasis Childerici I.* 1655 in Antwerpen bei Plantin Moretus, einem der bedeutendsten europäischen Verlagshäuser des 17. Jahrhunderts. Das Werk umfasst insgesamt 368 Seiten: Auf einen unpaginierten Teil mit Titelblatt, Widmung, Inhaltsangabe und Approbation folgen 22 Kapitel. Illustriert ist der Band mit zahlreichen

Kupferstichen, die Cornelius Galle II. nach Zeichnungen des Jacob van Werden angefertigt hat.

Die ersten vier Kapitel schildern den historischen Hintergrund, die Fundumstände, die Geschichte der Stadt Tournai und die Begräbnisriten der Franken und Germanen. Ein weiteres Kapitel ist der Biografie Childerichs gewidmet. In den zwölf folgenden Kapiteln (6–18) werden die einzelnen Fundobjekte mit großer Sorgfalt beschrieben und eingeordnet. Dabei bezieht sich Chifflet immer wieder auf antike und mittelalterliche Autoren sowie auf Gelehrte seiner Zeit, um seine Zuschreibungen und Interpretationen der Fundobjekte zu belegen und einzuordnen.

Chifflets Werk ist von unschätzbarem Wert für die archäologische Forschung, da im Laufe der Zeit zahlreiche Fundstücke auf teils spektakuläre Weise verloren gingen. Sie wechselten mehrmals ihre Besitzer, wurden verschenkt, schließlich geraubt und teilweise zerstört, sodass die Publikation von 1655 lange Zeit die einzige frühe Quelle der Ausstattung des Childerich-Grabes blieb. Erst 1859 erschien mit *Le tombeau de Childéric Ier., roi des Francs* eine neue Bearbeitung der Grabfunde, die allerdings schon nicht mehr den Gesamtbestand des Fundkomplexes umfasste. Auch dieses, vom Abbé Jean Benoît Desiré Cochet verfasste

Die Bibliothek des Landesmuseums ist eine der ältesten Museumsbibliotheken in Deutschland. Ihr Rara-Bestand umfasst wertvolle archäologische und kunsthistorische Buchobjekte, die nicht nur aufgrund ihrer außergewöhnlichen Gestaltung beeindrucken, sondern auch als herausragende Zeugnisse frühen wissenschaftlichen Arbeitens gelten dürfen.

Etwas versteckt im Skulpturenhof des Landesmuseums liegt der Eingang zu einer der ältesten Museumsbibliotheken in Deutschland. Ihr spezifisches Profil korrespondiert mit den Schwerpunkten der musealen Sammlungen und umfasst insbesondere Literatur zur provinzialrömischen Archäologie, zur Vor- und Frühgeschichte, zur Archäologie des Mittelalters sowie zur internationalen Kunstgeschichte. Neben der einschlägigen internationalen Fachliteratur beherbergt die Bibliothek des Landesmuseums bedeutende Rara-Bestände. Einige dieser seltenen Druckwerke können als frühe Dokumente archäologisch präzisen Arbeitens gelten und sind damit auch unter wissenschaftsgeschichtlichen Aspekten von besonderem Interesse. Mit ihren sorgfältigen Fundbeschreibungen und zeichnerischen Objektdokumentationen entsprechen sie teilweise

heutigen Standards. Im Folgenden werden drei spektakuläre archäologische Druckwerke aus dem Rara-Bestand der Bibliothek vorgestellt.

Anastasis Childerici I. Francorum regis und ein Königsgrab in Tournai

Bei Bauarbeiten für ein neues Armenhaus in Tournai stießen Arbeiter im Mai 1653 auf ein Grab mit reicher Ausstattung. Hierzu zählten ein goldener Siegelring, zahlreiche Münzen, almandinverzierte goldene Beschläge und 300 goldene Bienen. Anhand des Siegelrings konnte das Grab als letzte Ruhestätte des 482 n. Chr. gestorbenen fränkischen Königs Childerich identifiziert werden – eine

Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures = Antiquitas Explanatio et Schematibus illustrata*, Paris: Delaulne [u.a.], 1719



Werk, befindet sich im Rara-Magazin der Museumsbibliothek. Anhand eines Vergleichs beider Bände lässt sich nachvollziehen, welche Objekte zwischen 1655 und 1859 abhandengekommen sind. Noch heute sind die Forschungen zu den Childerich-Grabfunden nicht abgeschlossen. Auch wenn inzwischen einige Fundinterpretationen und Zuschreibungen Chifflets korrigiert wurden, gilt die *Anastasis Childerici I.* weiterhin als Standardwerk und Fundament für weitere Studien.

L'Antiquité expliquée und die Ordnung der antiken Welt

Ein weiteres Highlight der bibliothekarischen Sammlung des Landesmuseums ist die *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* des Bernard de Montfaucon (1655–1741), die ab 1719 in fünf großformatigen Doppelbänden erschien.

Mit dieser umfangreichen Publikation verfolgte der französische Gelehrte Montfaucon, der 1676 in den Benediktinerorden eingetreten war, einen hohen Anspruch: Er beabsichtigte, auf der Grundlage aller verfügbaren Quellen ein umfassendes Bild des gesamten Altertums zu zeichnen. Dieses begrenzte er nicht auf die griechische und römische Antike, sondern bezog auch die frühen Hochkulturen in Ägypten, Persien und Syrien in seine Darstellung mit ein. Seine umfassende Kulturgeschichte des Altertums stützt sich nicht mehr nur auf Texte, sondern vor allem auf Bilder und Abbildungen antiker Gebäude und Kunstwerke. Auf etwa 1120 Kupferstichtafeln präsentiert Montfaucon weit über 30 000 Abbildungen und ergänzt diese mit Erläuterungen auf Latein und Französisch.

Von Rom aus, wo Montfaucon für einige Jahre Generalprokurator des Benediktinerordens war, knüpfte er Kontakte zu Klerikern und Gelehrten in ganz Europa. Diese Verbindungen nutzte er, um sich Bildmaterial liefern zu lassen und dieses mit Abbildungen aus enzyklopädischen Werken collagenartig zu montieren. Besonders reizvoll ist der dritte Band von Montfaucon, der *Les usages de la vie* behandelt: Die Bildtafeln zeigen neben antikem Mobiliar mit Abbildungen antiker Klinen auch Alltagsgegenstände wie Küchengeräte, Vasen und Schlüsselmodelle. Auf den Übersichtsseiten finden sich zudem unterschiedliche Sandalenmodelle, Hochsteckfrisuren und Toga-Formen, sodass sich auch ein Einblick in die antike Mode gewinnen lässt. Die *Antiquité expliquée* stieß auf so großes Interesse, dass die 1800 Exemplare der ersten Auflage innerhalb von zwei



Monaten vergriffen waren. Bereits 1722 erschien eine zweite Auflage und 1724 folgten fünf Supplementbände, die fehlende Themen und Objekte ergänzten. Im Jahr 1757 wurde in Nürnberg durch Johann Jacob Schatz eine stark gekürzte deutschsprachige Ausgabe herausgegeben. Pläne, das Werk bis zum Mittelalter fortzuführen, konnte Montfaucon nicht mehr verwirklichen. Montfaucons Werk gilt mit seinen Abbildungen antiker Kunstwerke und Alltagsobjekte bis heute als eine der umfangreichsten Dokumentationen der Antike.

Woodchester, die britische Antike und ein Prachtband

Eine weitere Kostbarkeit im Rara-Bestand der Museumsbibliothek ist Samuel Lysons' Publikation *An Account of Roman Antiquities discovered at Woodchester in the County of Gloucester*. Der Großfoliant mit 39 Kupferstichen auf teils gefalteten und kolorierten Tafeln zählt nicht nur zu den außergewöhnlich schönen archäologischen Druckwerken, sondern ist mit nur drei weiteren Nachweisen in deutschen Bibliotheken auch besonders selten.

Samuel Lysons (1763–1819), zu seiner Zeit einer der wichtigsten Archäologen Englands, publizierte ab 1789 verschiedene grundlegende Werke zur römischen Archäologie in Britannien. Seine Werke setzen neue Standards für die wissenschaftliche Forschung und die Beschreibung archäologischer Fundplätze, indem sie eine systematische Fundaufnahme mit Materialanalysen auf der Basis neuester naturwissenschaftlicher Methoden sowie der Diskussion von Vergleichsmaterial und Sekundärliteratur verbanden. Auch die Qualität der Publikationen und die Abbildungen waren herausragend.

Der 1797 erschienene Band zu den Ausgrabungen der römischen Villa in Woodchester, einem kleinen Dorf südlich von Gloucester, ist ein gutes Beispiel für die wissenschaftsgeschichtlich revolutionäre Arbeitsweise von Lysons. Der antike Bau in Woodchester gehört zu den größten seiner Art in Britannien und ist wegen seiner reichen Ausstattung von besonderer Bedeutung. Das berühmte Orpheus-Mosaik (ca. 325 n. Chr.) ist mit einer Fläche von 15 × 15 Metern bis heute das größte in England je freigelegte Mosaik. Zahlreiche weitere Mosaikreste sowie Reste von Wandmalereien und Fundobjekte aus Glas oder Metall zeugen von einer reichen Ausstattung des Komplexes.

Samuel Lysons, *An Account of Roman Antiquities discovered at Woodchester in the County of Gloucester*, London: Cadell & Davies, 1797

In seiner Beschreibung legt Lysons die (Wieder-)Entdeckung des Orpheus-Mosaiks dar und schildert die dann folgenden Grabungskampagnen mit der Freilegung der Mauerreste und dem Anlegen von Grabungsschnitten. Dem englischen Text folgen eine französische Übersetzung und schließlich ein umfangreicher Tafelteil mit teils doppelseitigen Farbtafeln. Eindrucksvoll wird der Fundort präsentiert: Farbige Aquarelle zeigen Woodchester aus verschiedenen Himmelsrichtungen, eingebettet in die sanfte Hügellandschaft der Cotswolds mit dem Flüsschen Frome im Hintergrund.

Faszination des Rara-Bestands

Die Sammlung von etwa 3100 Rara-Bänden in der Bibliothek des Landesmuseums umfasst einzigartige Werke, die aufwendig gestaltet, wissenschaftsgeschichtlich höchst bedeutsam, aber oftmals auch sehr fragil sind. Einige dieser Druckwerke haben ihre Bedeutung für die archäologische und kunsthistorische Forschung bis heute nicht verloren, was denn auch zu interessanten Überlegungen hinsichtlich aktueller und künftiger Publikationen führt: Welche Bände der jüngeren Forschungsliteratur werden in 200 oder 300 Jahren noch Bedeutung haben? Welche werden wegen ihrer neuen Forschungsansätze oder aufgrund ihrer außergewöhnlichen Gestaltung besonders geschätzt werden? Die Arbeit mit den Druckwerken des Rara-Bestands bleibt etwas ganz Besonderes – gerade auch in Abgrenzung zu digitalen Publikationen. Die Wirkung der kolorierten Stiche und ihre leuchtenden Farben, die detailverliebten, präzisen Zeichnungen der verschiedenen Fundobjekte, der Geruch und die Haptik des jahrhundertealten Papiers faszinieren und begeistern nicht nur Bibliothekarinnen und Bibliothekare.

Alle in diesem Beitrag vorgestellten Rara-Bände können in der Bibliothek vorgelegt werden. Die entsprechenden Digitalisate sind über den Online-Katalog der Bibliothek zugänglich (lmb.lvr.de).

Susanne Haendschke ist Leiterin der Bibliothek des LVR-LandesMuseums Bonn.

Weinwanderung im Museum

Das buchbare Führungsangebot verbindet Kultur und Genuss auf besondere Weise: Die kulturhistorische Wanderung durch den Ausstellungsbereich zur Rheinromantik nimmt Gemälde in den Blick, die damals wie heute beliebte touristische Ziele am Rhein zeigen. Die faszinierend schöne Landschaft, die Schauplatz zahlreicher Mythen und Sagen ist, begeisterte vor 200 Jahren Menschen auf der »Grand Tour« ebenso wie Malerinnen und Maler. Im Anschluss an den Rundgang klingt das Gesehene und Gehörte in geselliger Runde bei einem gemeinsamen Glas Wein nach.



Großer Aktionstag »Fotografie«

An diesem Tag dreht sich alles um das Thema »Fotografie«. Exklusive Führungen zur Entwicklung des Lichtbilds und spannende Mitmachaktionen stehen auf dem Programm. Im Zentrum des Aktionstags steht die neue Wechselausstellung »Dirk Reinartz. Fotografieren, was ist«, die herausragende Arbeiten des bedeutenden deutschen Reportage- und Dokumentationsfotografen von der Mitte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zeigen. In Workshops und verschiedenen Aktionen verarbeiten kleine und große Fans der Fotokunst ihre Eindrücke aus der Ausstellung zu fotografischen Eigenkreationen. Darüber hinaus steht während des ganzen Tages ein »Fotobooth« zur Verfügung, an dem selbst erstellte Fotos sofort ausgedruckt und mit nach Hause genommen werden können.

16. Juni | 11–18 Uhr



Neue Führung »Fast Fashion«

In der Führung »Fast Fashion« durch die neue Dauerausstellung WELT IM WANDEL nehmen die Teilnehmenden die Textilindustrie und ihre Geschichte kritisch in den Blick. Wie gehen wir heute mit Mode und Kleidung um und wie war das in der Vergangenheit? In Kunstwerken verschiedener Epochen werden Antworten auf diese Frage gesucht. Die Mitmachstation zum barocken Gemälde *Vor dem ersten Ball* von Alexander Roslin, aber auch die Stilleben des Niederländerkabinetts oder Carl Hübners *Schlesische Weber* verraten viel über die Bedeutung von Textilien und unser Verhältnis zu Kleidung, Mode und Konsum gestern und heute.

9. Juni | 11:30 Uhr

Upcycling-Workshop »Aus Alt mach Kunst!«



Beim neuen Upcycling-Workshop »Aus Alt mach Kunst!« geht es um das wichtige Thema Nachhaltigkeit. Bereits gebrauchte und nicht mehr verwendete Materialien aus dem Museum erhalten in der kreativen Werkstatt des Landesmuseums eine neue Funktion und damit ein neues Leben. Mit Spaß und fantasievollen Ideen lernen Kinder und Erwachsene die Bedeutung von Ressourcenschonung kennen und

erleben vielfältige Möglichkeiten, wie aus gebrauchten Dingen etwas Neues geschaffen werden kann. Damit setzen wir gemeinsam ein Zeichen für mehr Nachhaltigkeit! Jeden Mittwoch in den Sommerferien | 11–17 Uhr

MUSIC!



Feel
the
Beat

MUSIC! Feel the Beat.

Die große Mitmachausstellung kehrt zurück ins Landesmuseum.

Musik verbindet Menschen, weckt Emotionen, setzt Energie frei. Ob leise oder laut, traditionell oder experimentell – Musik lässt uns tanzen, ruft Erinnerungen wach, ist Balsam für die Seele, Ausdruck großer Freude oder tiefer Trauer. Musik bewegt – überall auf der Welt.

Die Ausstellung rückt das Erleben von Musik in den Mittelpunkt und zeigt, wie Musik unsere Körper und Emotionen beeinflusst. Was passiert, wenn uns ein Rhythmus erfasst? Was verbindet mittelalterliche Tänze mit heutigem Hip-Hop? Wie wirkt sich Musik auf unser Gehirn aus? Wie fühlt es sich an, Teil eines Orchesters zu sein?

Zwölf Pavillons mit musikalischen Mitmachstationen laden zum Hören und Experimentieren ein – vom Drum Battle über die Komposition von Popsongs bis zum Carpool Karaoke. Eine innovative Soundinstallation ermöglicht es, die individuelle Position eines Musikers inmitten eines großen Ensembles einzunehmen. Neben Hör- und Tanzstationen veranschaulichen historische Exponate wie Grammophon, Radio und MP3-Player die rasante Entwicklung der Musiktechnologie. Instrumente aus verschiedenen Zeiten und Kulturen, darunter eine keltische Kriegstrompete, gewähren vielfältige Einblicke in die faszinierende Welt der Musik.

Nach einer ersten Präsentation im Jahr 2019 kehrt MUSIC! ab Herbst 2024 zurück nach Bonn. Ein buntes Begleitprogramm rundet das Ausstellungserlebnis ab.

12. Oktober 2024 bis 27. April 2025

Impressum

Herausgeber:

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

Konzept & Redaktion:

Silke Günnewig
Stephanie Müller
Thorsten Valk
Anna Zens

Layout, Satz & grafische Gestaltung:

Christoph Duntze

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 2024

ISSN: 2751-7691

Abbildungsverzeichnis:

Cover: Dirk Reinartz, o. T., New York, 1974 © Deutsche Fotothek+Stiftung F.C. Gundlach / Dirk Reinartz; S. 1: Porträt Thorsten Valk, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 2: Bartmannkrug | Bücher Rara-Bestand, Fotos: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn | Dirk Reinartz, o. T., aus Bismarck in America, 1998 © Deutsche Fotothek+Stiftung F.C. Gundlach / Dirk Reinartz | Ewald Mataré, Finnisches Rind, 1929, Foto: J. Vogel, LVR-LandesMuseum Bonn © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; S. 4–5: Dirk Reinartz, o. T., aus Kein Schöner Land, 1989; S. 7: Dirk Reinartz, Braut, Buxtehude; S. 8: Dirk Reinartz, o. T., aus Kein schöner Land, 1989; S. 9: Dirk Reinartz, o. T., aus Bismarck in America, 1998, alle Fotos: © Deutsche Fotothek+Stiftung F.C. Gundlach / Dirk Reinartz; S. 10: Angela Neuke, Selbstporträt, um 1963; S. 12: Angela Neuke, Angehörige und Journalisten während des Begräbnisses von Gudrun Ensslin, 1977; S. 13: Angela Neuke, Ronald Reagan trifft Michail Gorbatschow, Genf 1985, aus Staatstheater – Mediencircus 1991; S. 14: Angela Neuke, Frauenkongress, Ludwigshafen 1975, alle Fotos: © LVR-LandesMuseum Bonn / Lillemor Lutz; S. 15: Forschungsvolontärin Klara Niemann präsentiert eine Fotografie aus dem Nachlass von Angela Neuke. Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 16: Römische Kalksteinurne aus Garzweiler, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 17: Ausstellungsbereich Museum der Zukunft, Foto: K. Velmans © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 18–19: Jan van Kessel d. Ä., Insekten, Eidechsen und Salamander, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 21: Digitalisat Katalog J. Goudstikker von 1926 © Universitätsbibliothek Heidelberg; S. 22: Jan van Kessel d. Ä., Studies of snakes, lizards, flowers, caterpillars, beetles, butterflies, and other insects: a set of seventeen, 1658 © Oak Spring Garden Foundation, Upperville, USA; S. 24: Fragment eines Bartmannkrugs aus dem späten 16. Jahrhundert, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 26: Bartmannkrüge aus der Sammlung des LVR-LandesMuseum Bonn, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 27: Karte, die die Verbreitung der Bartmannkrüge zeigt, Kartierung: Chr. Keller/LVR-Amt für Bodendenkmalpflege im Rheinland und Chr. Röser/LVR-LandesMuseum Bonn; S. 28: Silberner Bartmannkrug aus der Sammlung des LVR-LandesMuseum Bonn, 16. Jahrhundert, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 30–31: Madonna mit Kind und den Heiligen Agnes und Katharina, um 1450, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 32–33: Eduard Bendemann, König David, 19. Jahrhundert | Beschlag, Merowingerzeit | Pfeifenkopf aus Porzellan, 19./20. Jahrhundert | Augustin Tschinkel, B.O. (Betriebsorganisation), 1928/1978 | Marie von Kalkreuth, Selbstporträt, um 1880 | Keltische Münzstempelpatrize aus gehärtetem Eisen mit Pferdemitiv, 2./1. Jh. v. Chr. | Gisèle Freund, Simone de Beauvoir, Paris 1952, alle Fotos: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 34: Ewald Mataré, Finnisches Rind, 1929, Foto: J. Vogel, LVR-LandesMuseum Bonn © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; S. 36: Porträt Felix Krämer © A. Endermann; S. 38–43: Aufnahmen von Büchern aus dem Rara-Bestand der Bibliothek des Landesmuseums, Fotos: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 44: Johann Adolf Lasinsky, Koblenz mit dem Ehrenbreitstein, 1828, Foto: J. Vogel © LVR-LandesMuseum Bonn; Führung Fast Fashion, Foto: K. Velmans © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 45: Dirk Reinartz: o. T., aus der Serie Action Theatre, 1976 © Deutsche Fotothek+Stiftung F.C. Gundlach / Dirk Reinartz; Upcycling-Workshop, Foto: K. Velmans © LVR-LandesMuseum Bonn; S. 46: © LVR-LandesMuseum Bonn

Soweit nicht anders angegeben, befinden sich die Objekte im Besitz des LVR-LandesMuseum Bonn.

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



@lvrlandesmuseum



lvrlandesmuseumbonn.wordpress.com

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 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 zu Angeboten für Gruppen, Workshops oder anderen Buchungen helfen Ihnen die Kolleg:innen der Kulturinfo Rheinland gerne weiter:

Tel: 02234/99 21 555

info@kulturinfo-rheinland.de



LVR-LandesMuseum
Bonn

ISSN: 2751-7691

