ANATOMICAL THEATRE

RIPHAHNSAAL

4.9.–13.12.2026

KÖLNISCHER KUNSTVEREIN

1 „Wo die Bühne aufhört“
Ein Interview von Valérie Knoll mit Andreas Selg
8 Programm

9 „Where the Stage Ends“
Valérie Knoll in conversation with Andreas Selg
15 Program

16 Raumplan und Werkverzeichnis
Floor plan and list of works

19 Impressum / Colophon

DE

ANATOMICAL THEATRE

Riphahnsaal
4.9.–13.12.2026
Von Andreas Selg mit Fabienne Boldt und Emanuel Rossetti

Wo die Bühne aufhört
Ein Interview von Valérie Knoll mit Andreas Selg

Du beschreibst das *Anatomical Theatre* als ein „Theater ohne Theater". Wie sollen wir uns dieses seltsame Gefüge, das etwas ist, was es nicht ist, ansehen?

Mit „Theater ohne Theater" meine ich „Theater ohne Drama", besser gesagt: ein Theater ohne Schauspiel. Mich interessieren die anderen Rollen: Regie, Dramaturgie, Bühnenbild, Maske, Requisiten, der Dialog hinter den Kulissen … kurz: Mich interessiert der gesamte Apparat, Theater in seiner Skelettform. Das zeigt sich in dem „Stück": Das Publikum kann auf und hinter die Bühne. Auf die Frage, wie wir uns dieses Gefüge ansehen sollen: Wie eine Ausstellung.

Der Titel kündigt es schon an: Es handelt sich um ein Theater, das sich vom gewöhnlichen Bühnenstück unterscheidet. Was waren deine Überlegungen zum Titel?

Das anatomische Theater ist der Raum, meist ein Hörsaal der medizinischen Fakultät, in dem Sektionen am Leichnam durchgeführt werden. Das anatomische Theater ist also kein Theater, sondern ein Ort der Zergliederung. Da, wo das Innere zum Vorschein gebracht wird. Zunächst gefiel mir die akustische Nähe zu „Anatomie des Theaters", bis ich über die Anfänge des öffentlichen Sezierens während des Karnevals in Bologna las. Von da an war der Titel gesetzt.

Im Theater beginnt alles mit Text. Im Anatomical Theatre ist der von dir geschriebene Wandtext weniger Ausgangspunkt als gleichwertiger Protagonist im „Stück". Wonach sucht diese Verschiebung?

Stimmt, der Text kam erst zum Schluss. Ich wusste zwar von Anfang an, dass ich schreiben wollte, aber die Perücke in Fabienne Boldts Atelier war fast fertig aquarelliert und die Negative von der Reise mit Emanuel Rossetti waren entwickelt, als ich mit dem Text begann. So konnte ich auf die Tonalität, die Stimmung der Werke sowie auf die Diskussionen aus dem Bildfindungsprozess zurückgreifen. Beim Schreiben wurden die Werke für mich zu Requisiten, handlungsweisenden Gegenständen, an denen ich mich orientieren konnte: Perücke, Grabstein, Orgel. Umgekehrt wurde das Schreiben selbst zur Mise en Scène, einer bühnenbildnerischen Arbeit, die die Werke nicht erklärt, sondern ihnen einen historischen Hintergrund liefert.

Nochmals zu deiner Beschreibung als „Theater ohne Theater". Wie erzählt dieses Theater ohne Schauspieler Geschichten?

„Ein guter Zuschauer schafft mit", lautet ein Schweizer Sprichwort. Und von genau diesem aktiven Publikum gehen Fabienne, Emanuel und ich aus. Nun, dass Kunstwerke offene Gefüge sein sollten, in denen die Betrachtenden aktiv zur Bedeutungsbildung und im weiteren Sinn zur Erzählung beitragen, statt passive Konsumierende zu sein, ist nichts Neues. Nur: Wie kommt man zu diesem offenen, aber nicht willkürlichen Gefüge? Wie gestaltet man interpretativen Spielraum und begrenzt ihn zugleich so, dass sich der Sinn nicht darin verliert?

Dieses Stück verschiebt den Fokus von der Methodik auf den Raum des Geschehens. Im klassischen Theater findet die Handlung auf der Bühne statt. In unserem Fall verlagert sich das Drama in jenen Bereich des Theaters, der eigentlich nicht für das Spiel, sondern für dessen Rezeption und Interpretation bestimmt ist. Die Erzählung, also der in drei Szenen geschriebene Übertitel, schwebt nicht über der Bühne, sondern beginnt dort, wo die Bühne aufhört.

Du sagtest zu Beginn, es handle sich um ein Theater ohne Schauspiel, das wie eine Ausstellung betrachtet werden kann. Inwiefern spielt das Konzept des postdramatischen Theaters eine Rolle? Du erwähntest in Gesprächen *Die Hamletmaschine* des Dramatikers Heiner Müller (1929–1995). Ein Satz daraus lautet: „Mein Drama findet nicht mehr statt." Wie schließt du daran an?

Ich glaube, beide Perspektiven sind möglich: eine Ausstellung im szenischen Raum oder ein Theaterstück im Kontext einer Kunstvereinsausstellung. Rein als Ausstellung betrachtet, würde das bedeuten, dass es sich um eine räumlich annektierte Dramatik handelt. Man macht sich den Bühnensaal zu eigen und nutzt ihn als theatralen Resonanzraum für die eigenen Werke. Als Stück gelesen, kehrt sich das Verhältnis um: Die Werke sind Requisiten und Mise en Scène, auf einer Bühne, auf die und hinter die man gehen kann. So ist es entstanden: Es geht dann nicht mehr nur um das Betrachten von Werken, sondern um die Erfahrung des Apparats selbst.

Und ja, das hat mit Heiner Müller zu tun. In der Recherche stieß ich auf seinen Text *Projektion* (1975). Darin erinnert er sich an seinen ersten, verloren gegangenen Versuch, ein Stück zu schreiben: „Es begann damit, daß der (jugendliche) Held vor dem Spiegel stand und herauszufinden versuchte, welche Straßen die Würmer durch sein Fleisch gehen würden. Am Ende stand er im Keller und schnitt seinen Vater auf." Das ist eine Sektion. Was mich an Müller interessiert, ist, wie das Zergliedern und das Erzählen zusammenfallen. Er ist ein Anatom der Nachkriegsexistenz und des Theaters: Mit der *Hamletmaschine* und *Anatomie Titus* (1984) hat Müller Shakespeare förmlich seziert. Und wenn er seinen Hamletdarsteller sprechen lässt: „Ich bin nicht Hamlet. (…) Mein Drama findet nicht mehr statt", dann ist das zum einen postdramatisch, weil es sich vom klassischen Handlungsdrama löst. Zum anderen ist es ultradramatisch, weil die Absage das Pathos dessen braucht, was sie aufkündigt.

Postdramatisch heißt für mich: Nicht die Handlung trägt, sondern der Apparat, der sie sonst nur ermöglicht. Requisite, Maske, Bühnenbild, Text. Und ich möchte von der existenziellen Dramatik eines Heiner-Müller-Stücks etwas in der Ausstellung spürbar machen. Dem Publikum das Gefühl geben, dass es um etwas geht, dass etwas auf dem Spiel steht. Gleichzeitig bin ich überzeugt, dass die bildende Kunst etwas über das Theater aussagen kann, was für das Bühnenstück selbst schwer artikulierbar bleibt, ohne in einen Zirkelschluss zu geraten: Theater ohne Theater. Deshalb die Verschiebung, von der ich sprach: der Text nicht als Ausgangspunkt, sondern als Mitspieler, die Erzählung nicht auf der Spielfläche, sondern im Saal, und das Einlassbild im Foyer. Es ist die interessantere Ausstellung, wenn man sie als Stück liest. Und das bessere Stück, wenn es da ansetzt, wo die Bühne aufhört.

Die Barockperücke wurde im Spital in St. Gallen in einem Computertomographen durchleuchtet. Dabei wurden die Schichten als dreidimensionales Modell ersichtlich. Gab es dabei eine Diagnose? Und was hat anfänglich dein Interesse für die Barockperücke entfacht?

Diese Arbeit war von Anfang an vom Verdacht getrieben, dass sich unter der Barockperücke noch weitaus mehr verbirgt. Es war eine forensische Lust, statt eines Schädels eine Perücke in die Röhre des Computertomographen zu schieben, um irgendeine Anatomie des barocken Exzesses erfassen zu können. Es schien, als gäbe es eine verborgene Verbindung zwischen Perücke und Maschine. Doch zu einer definitiven Diagnose ist es noch nicht gekommen.

Du befindest dich seit knapp drei Jahren mit der wissenschaftlichen Illustratorin Fabienne Boldt im Dialog. Sie hat über Monate hinweg in aufwendiger Arbeit die gemeinsame Diptychon-Komposition der Perücke aus sich überlagernden computertomographischen Bildern aquarelliert. Als wissenschaftliche Illustratorin wendet sie eine Technik an, die exakt wiedergibt, aber auch Unsichtbares zum Vorschein bringt. Was war ausschlaggebend für jene Machart der Aquarelle?

Ich kontaktierte Fabienne, weil ich im Netz ein medizinwissenschaftliches Aquarell von ihr fand, das Multiple Sklerose malerisch diagnostiziert, sowie weitere Skizzen zur Blut-Hirn-Schranke. Ein Aquarell in so vielen Farbschichten und Nuancen hatte ich noch nie gesehen. In ihrem Atelier erzählte ich Fabienne, dass ich einen Radiologen kenne, der mir in seiner Freizeit CT-Scans einer Perücke gemacht hatte, und fragte, ob sie zur Auswertung des Bildmaterials mitkommen möchte.

In diesem Gespräch zwischen Fabienne und dem Radiologen im Spital wurden mir die Parallelen bewusst: Eine Computertomographie erfasst den Körper in Tausenden feinen Schnitten und rekonstruiert ihn zum dreidimensionalen Bild. Das medizinisch-wissenschaftliche Aquarell verfährt auf seine Weise ähnlich und legt die Schichten in transparenten Lasuren übereinander. Beide folgen derselben Herangehensweise an die Darstellung der Realität: erst die Zergliederung, dann die Rekonstruktion. Beide sind analytisch aufgliedernde Verfahren.

Du bist mit dem Künstler Emanuel Rossetti nach Edinburgh gereist und ihr habt dort das Frankenstein-Pub und historische Friedhöfe fotografiert. Der Auftakt beginnt hier mit diesen Fotografien und einer Orgel. Kannst du deren Funktion erläutern?

Emanuel und ich kennen uns schon eine ganze Weile. Wir tauschen uns oft über Werke und Ausstellungsideen aus; dieser „ersten“ Zusammenarbeit geht also bereits eine Zusammenarbeit voraus. Zu seiner installativen Praxis, deren Fokus auf dem szenischen Raum lag, kam im Laufe der Jahre eine im weiteren Sinne landschaftsfotografische Perspektive hinzu. Auch in unserer Zusammenarbeit kam es zu einer Verschiebung vom Bühnenraum in den Außenraum. Angedacht als fotografische Kulisse auf der Bühne, verlagerte sich unser mehrteiliges Einlassbild ins Foyer des Riphahnsaals. Unsere Schwarzweißbilder führen einen an den Schauplatz, die farbigen Aufnahmen stellen den Protagonisten vor. Emanuels Orgel stimmt dazu ein.

Zum Schluss möchte ich auf deine Rolle zu sprechen kommen: Das Konzept hast du entwickelt und im engen Dialog mit Fabienne und Emanuel umgesetzt. Neben einer wissenschaftlichen Illustratorin und einem Künstler hast du erwähnt, dass du dich als Regisseur verstehst. Was unterscheidet für dich die Rolle eines Regisseurs von der eines Künstlers oder Kurators?

Wie zu Beginn erwähnt, fasziniert mich der gesamte Produktionsprozess eines Theaterstücks: von der Auswahl des literarischen Ausgangsmaterials über die Ausarbeitung der dramaturgischen Struktur bis hin zur räumlichen Setzung mit Bühnenbild, Licht und Requisiten. In der Regie läuft all das zusammen. Für mich benennt dieser Begriff ein künstlerisches Ideal, das auf einem ständigen Dialog basiert und diesen zugleich verantwortet.

Allerdings verbindet man mit der Regie oft auch eine klassische, hierarchische Leitung, die es in unserem engen Dreiergespann so nicht gibt. Kurator bin ich insofern nicht, als ich direkt an der Ideenfindung und Umsetzung der einzelnen Werke beteiligt war. Vielleicht kann man es so formulieren: Ich versuche, über den Apparat des Theaters zur Rolle des Künstlers zu gelangen. Ein Künstler, dessen Schaffen ich eng begleite, hat sehr treffend beschrieben, wie sich dieser Übergang vollzieht: „Je besser die Requisite, desto näher kommen wir der realen Möglichkeit der Skulptur. Und: Je überzeugender die Skulptur, desto wahrscheinlicher wird das kleine Wunder, dass auch ein Künstler in Erscheinung tritt.“

Fabienne Boldt (*1970) studierte wissenschaftliche Illustration an der Schule für Gestaltung Zürich, anschliessend Grafikdesign, 3D-Visualisierung und Animation. Sie arbeitete als Trickfilm- und Storyboardzeichnerin sowie als Grafikerin und ist bis heute als Illustratorin tätig. Auf diesem Gebiet, der Knowledge Visualization, ist sie seit 2003 Dozentin an der Zürcher Hochschule der Künste und seit 2019 auch an der Hochschule Luzern. Sie lebt in Winterthur.

Emanuel Rossetti (*1987) studierte Fotografie an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seine Arbeiten waren in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen, darunter *Stimmung* im Kunsthaus Glarus (2024), *Beatitude* in der Abbatiale de Bellelay (2022) und *Delay Dust* in der Kunsthalle Bern (2014). Zuletzt zeigte er im Sommer 2026 eine Duo-Ausstellung mit Mark von Schlegell bei Jan Kaps in Köln. Er lebt in Basel.

Andreas Selg (*1988) studierte mediale Künste an der Zürcher Hochschule der Künste sowie Kunstwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Er schreibt an einem Buch über Peter Weiss‘ Roman *Die Ästhetik des Widerstands*. Er lebt in Zürich.

Programm

Sonntag, 13. September, 15 Uhr
Führung durch die Ausstellungen mit Benedikt Lübcke, Kunstvermittlung

Mittwoch, 14. Oktober, 17 Uhr
Führung durch die Ausstellungen mit Anna Heldmann,
Ausstellungsorganisation und kuratorische Assistenz

Samstag, 7. November, 14 Uhr
Führung durch die Ausstellungen mit Valérie Knoll, Direktorin

Sonntag, 22. November, 15 Uhr
Führung durch die Ausstellungen mit Benedikt Lübcke, Kunstvermittlung

Sonntag, 13. Dezember, 15 Uhr
Führung durch die Ausstellungen mit Valérie Knoll, Direktorin

Der Eintritt zur Ausstellung und den Führungen ist frei, eine Anmeldung ist nicht erforderlich.

EN

ANATOMICAL THEATRE

Riphahnsaal
4.9.–13.12.2026
By Andreas Selg with Fabienne Boldt and Emanuel Rossetti

Where the Stage Ends
Valérie Knoll in conversation with Andreas Selg

You describe the Anatomical Theatre as a "theatre without theatre". How should we look at this strange structure, which is something that it is not?

By "theatre without theatre" I mean "theatre without drama", or rather: a theatre without acting. What interests me are the other roles: direction, dramaturgy, stage design, masks, props, the dialogue behind the scenes … in short: I am interested in the entire apparatus, theatre in its skeletal form. That is what the "play" shows: the audience can go onto the stage and behind it. As for the question of how we should look at this structure: like an exhibition.

The title already hints at it: this is a theatre that differs from the ordinary stage play. What were your thoughts on the title?

The anatomical theatre is the room, usually a lecture hall of the medical faculty, where dissections of corpses are performed. So, the anatomical theatre is not a theatre but a place of scrutiny. The place where the interior is brought to light. Initially, I liked the acoustic proximity to "anatomy of theatre", until I read about the beginnings of public dissection during the carnival in Bologna. From then on, the title was set.

In theatre, everything begins with text. In the *Anatomical Theatre*, the wall text you wrote is less a starting point than an equal protagonist in the "play". What is this shift seeking?

That's true, the text came only at the end. Although I knew from the very beginning that I wanted to write, the wig in Fabienne Boldt's studio was almost finished and the negatives from the trip with Emanuel Rossetti had been developed by the time I began the text. That allowed me to draw on the tonality, the mood of the works, and the discussions from the image-finding process. While writing, the works became props for me, action-guiding objects by which I could orient myself: the wig, the gravestone, the organ. Conversely, the writing itself became a mise en scène, a work of stage design that does not explain the works but gives them a historical backdrop.

Coming back to your description of a "theatre without theatre". How does this theatre without actors tell stories?

"A good spectator also creates", says a Swiss proverb. And it is precisely this active audience that Fabienne, Emanuel and I take as our starting point. Now, it is nothing new that artworks should be open structures in which viewers actively contribute to the production of meaning and, more broadly, to the narrative, instead of being passive consumers. But: how do you achieve this open yet non-arbitrary structure? How do you create room for interpretation and at the same time limit it, so that the meaning does not get lost in it?

This play shifts the focus from methodology to the space of the action. In classical theatre, the action takes place on stage. In our case, the drama moves into the area of the theatre that is not intended for the play but for its reception and interpretation. The narrative, the surtitle written in three scenes, does not hover above the stage but begins where the stage ends.

You said at the beginning that this is a theatre without acting, intended to be experienced like an exhibition. To what extent does the notion of

postdramatic theatre play a part? In conversation you mentioned *Die Hamletmaschine* by the playwright Heiner Müller (1929–1995). One line from it reads: "My drama no longer takes place." How do you connect to that?

I believe both perspectives are possible: an exhibition in a scenic space, or a theatrical play in the context of a Kunstverein exhibition. Viewed purely as an exhibition, this would mean that the drama has been annexed along with the space. One appropriates the theatre hall and lets its resonance carry over into the works. Read as a play, the relation is reversed: the works are its parts, props and mise en scène, on a stage one can walk onto and behind. That is how it was made, and so that is how I want to read it: it is no longer just about viewing works, but about experiencing the apparatus itself.

And yes, that has to do with Heiner Müller. During my research, I came across his text *Projektion* (1975). In it, he recalls his first, lost attempt at writing a play: "It began with the (adolescent) hero standing before the mirror, trying to find out which roads the worms would take through his flesh. In the end, he stood in the cellar and cut open his father." What interests me about Müller is the manner in which dissecting and narrating coincide. He is an anatomist of post-war existence and of theatre: with *Die Hamletmaschine* and *Anatomie Titus* (1984), Müller all but dissected Shakespeare. And when he has his Hamlet actor say: "I am not Hamlet. (...) My drama no longer takes place", then that is postdramatic on the one hand, because it breaks away from classical plot-driven drama. On the other hand, it is ultradramatic, because this refusal trades on the pathos of the very thing it refuses.

For me, postdramatic means: it is not the plot that carries the piece, but the apparatus that otherwise merely makes it possible. Prop, make-up, stage design, text. I aim to evoke something of the existential drama of a Heiner Müller play within the exhibition. To give the audience the feeling that something is at issue, that something is at stake. At the same time, I am convinced that visual art can say something about theatre that remains

difficult for the stage play itself to articulate without getting caught in a circular argument: theatre without theatre. Hence the shift I spoke of: the text not as a starting point but as a fellow player, the narrative not on stage but in the hall, and the introductory image in the foyer. It is the more interesting exhibition when read as a play. And the better play when it starts where the stage ends.

The Baroque wig was scanned in a computer tomograph at the hospital in St. Gallen. In the process, the layers became visible as a three-dimensional model. Was there a diagnosis? And what initially sparked your interest in the Baroque wig?

From the outset, this work was driven by the suspicion that there must be something hidden beneath the Baroque wig. There was a forensic desire to push a wig, rather than a skull, into the tube of the computer tomograph to capture some anatomy of Baroque excess. It seemed as though a hidden connection existed between the wig and the machine. But a definitive diagnosis has not yet been reached.

You have been in dialogue for nearly three years with the scientific illustrator Fabienne Boldt. Over months of detailed work, she rendered the joint diptych composition of the wig in watercolours based on overlapping computer-tomographic images. As a scientific illustrator, she uses a technique that reproduces precisely while also bringing the invisible to light. What was decisive for this particular style of watercolour?

I contacted Fabienne because I found a medical-scientific watercolour of hers online that diagnoses multiple sclerosis in painterly terms, along with further sketches of the blood-brain barrier. I had never seen a watercolour with so many layers of colour and so much nuance. In her studio, I told Fabienne that I knew a radiologist who, in his spare time, had made CT scans of a wig for me, and asked her if she would like to come along to evaluate the image material.

It was in that conversation between Fabienne and the radiologist at the hospital that the parallels became clear to me: computer tomography captures the body in thousands of fine slices and reconstructs it into a three-dimensional image. The medical-scientific watercolour proceeds in a similar manner, applying layers sequentially through transparent glazes. Both follow the same approach to depiction: first the dissection, then the reconstruction. Both are analytically dividing procedures.

You travelled to Edinburgh with the artist Emanuel Rossetti, where the two of you photographed the Frankenstein pub and historical cemeteries. The show begins with these photographs and an organ. Could you explain their function?

Emanuel and I have known each other for quite a while. We often exchange ideas about works and exhibition concepts; this "first" collaboration is therefore already preceded by a history of working together. Emanuel's installation practice, which initially focused on scenic space, has broadened over the past few years to encompass landscape photography. In our collaboration, too, we shifted from the stage to what lies outside. Originally intended as a photographic backdrop on the stage, our multi-part introductory image shifted to the foyer of the Riphahnsaal. Our black-and-white pictures lead one to the scene, while the colour shots introduce the protagonist. Emanuel's organ sets the tone.

Finally, I would like to address your role: you developed the concept and realised it in close dialogue with Fabienne and Emanuel. Alongside a scientific illustrator and an artist, you mentioned that you see yourself as a director. What, for you, distinguishes the role of a director from that of an artist or a curator?

As I mentioned at the beginning, I am fascinated by the entire production process of a play: from selecting the literary source material and developing the dramaturgical structure to the spatial arrangement of stage design, lighting and props. In directing, all of this converges. For me, this term

designates an artistic ideal based on continuous dialogue and, at the same time, responsibility for it.

However, directing is also often associated with a classical, hierarchical form of leadership, which does not exist in our close-knit trio. I am not a curator, given that I was directly involved in the conceptualisation and execution of the individual works. Perhaps one could put it like this: I try to arrive at the role of the artist by way of the apparatus of the theatre. An artist whose work I follow closely once described very aptly how this transition can take place: "The better the prop, the closer we come to the real possibility of sculpture. And: the more convincing the sculpture, the more successful the little miracle of making an artist appear too."

Fabienne Boldt (b. 1970) studied scientific illustration at the School of Design Zürich, followed by graphic design, 3D visualization and animation. She has worked as an animation and storyboard artist and as a graphic designer, and continues to work as an illustrator. In this field, knowledge visualization, she has been a lecturer at the Zurich University of the Arts since 2003 and at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts since 2019. She lives in Winterthur.

Emanuel Rossetti (b. 1987) studied photography at the Zurich University of the Arts and at the Academy of Fine Arts Vienna. His work has been shown in numerous personal and group exhibitions, including *Stimmung* at Kunsthaus Glarus (2024), *Beatitude* at the Abbatiale de Bellelay (2022) and *Delay Dust* at Kunsthalle Bern (2014). Most recently, in summer 2026, it was on view in a two-person show with Mark von Schlegell at Jan Kaps, Cologne. He lives in Basel.

Andreas Selg (b. 1988) studied media arts at the Zurich University of the Arts and art history and theory at the Karlsruhe University of Arts and Design. He is currently writing a book on Peter Weiss's novel *Die Ästhetik des Widerstands* (The Aesthetics of Resistance). He lives in Zurich.

Program

Sunday, 13 September, 3 pm
Guided tour of the exhibitions with Benedikt Lübcke, Art Education

Wednesday, 14 October, 5 pm
Guided tour of the exhibitions with Anna Heldmann, Exhibition Organisation and Curatorial Assistant

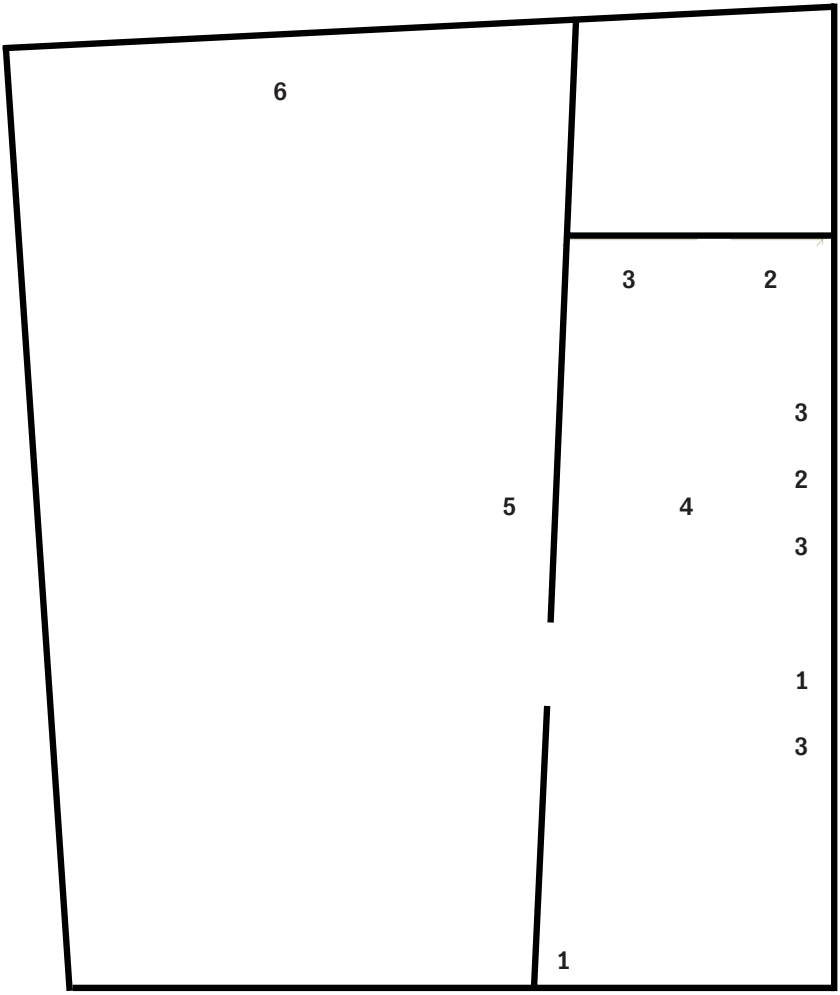
Saturday, 7 November, 2 pm
Guided tour of the exhibitions with Valérie Knoll, Director

Sunday, 22 November, 3 pm
Guided tour of the exhibitions with Benedikt Lübcke, Art Education

Sunday, 13 December, 3 pm
Guided tour of the exhibitions with Valérie Knoll, Director

Admission to the exhibition and the guided tours is free,
no registration required.

Raumplan und Werkverzeichnis /
Floor plan and list of works



1 Emanuel Rossetti / Andreas Selg
Mortsafe I + II, 2026
Silbergelatineabzüge auf Barytpapier / Gelatin silver prints on baryta paper
Je / each 48 × 56 cm
Courtesy die Künstler / the artists

2 Emanuel Rossetti / Andreas Selg
Watchtower Cemetery I + II, 2026
Silbergelatineabzüge auf Barytpapier / Gelatin silver prints on baryta paper
je / each 24 × 65 cm
Courtesy die Künstler / the artists

3 Emanuel Rossetti / Andreas Selg
Frankenstein 3D I–IV, 2026
Digitale C-Prints / digital C-prints
je / each 11,4 × 17,1 cm
Courtesy die Künstler / the artists

4 Emanuel Rossetti
Gallery Organ, 2019/2026
Elektronische Orgel / Electronic organ (Yamaha Electone MR-700)
98,5 × 108 × 44 cm
Courtesy der Künstler / the artist

5 Andreas Selg
Way Beyond Frogs, 2026
Selbstklebende Vinylfolie, geschnitten, auf Wand / Cut self-adhesive vinyl on wall
Maße variabel / Dimensions variable
Courtesy der Künstler / the artist

6 Fabienne Boldt / Andreas Selg
The Wig, 2026
Aquarell über Pigmentdruck auf / Watercolour on pigment print on BFK Rives PW, 310 g/m^2
Diptychon / Diptych, 138 × 82 cm und / and 138 × 65 cm
Courtesy die Künstler:innen / the artists

Die Künstler:innen bedanken sich bei / The artists wish to thank:
Carla Alarcon, Peter und Thomas Boldt, Alina Clavuot, Wolfgang Dammeyer, Deutschlandfunk, Cédric Eisenring, Rodolfo Ernst, Peter Fischli, Gina Folly, Julian Ganz, Sophia und Matthias Groebel, Louis Hartnoll, Heller & C, Nora Howald und Alex Goldsmith (Tricolor), Felix Jungo, Heinz Krakau, Megan Marrin, Moritz Nebenführ, Carmen Sommerhalder, Theo Spinnler, Stefan Tcherepnin und / and Urban Zellweger und ganz besonders bei / and, in particular: Caitlín Doherty, Bernhard Hegglin, Damian Koller und der Radiologie des Kantonsspitals St. Gallen, Teo Schifferli, Christian Wirtz sowie dem / and the Team des / of Kölnischen Kunstverein.

Impressum / Colophon

Valérie Knoll, Direktorin / Director
Anna Heldmann, Ausstellungsorganisation und kuratorische Assistenz / Exhibition organisation and curatorial assistant
Nehle Herwig, Kaufmännische Leitung und Mitgliederbetreuung / Commercial management and member support
Uwe Becker, Technische Leitung und Gebäudeverwaltung / Technical and building management

Vorstand / Board

Dr. Thomas Waldschmidt, Vorsitzender / Chair
Heike van den Valentyn, stellv. Vorsitzende / Vice Chair
Ulrike Remde, Schatzmeisterin / Treasurer
Johannes Becker Sen.
Daniel Buchholz
Christian DuMont Schütte
Andreas Hecker
Lars Heller
Franz König

KÖLNISCHER KUNSTVEREIN

Hahnenstraße 6, 50667 Köln
Öffnungszeiten Di – So von 11 – 18 Uhr
www.koelnischerkunstverein.de

Druck und Bindung: Digital Express 24, Hahnenstraße 47 – 49, 50667 Köln

BERNHARD WIRTZ

schweizer kulturstiftung prohelvetia

Stadt Köln
Kulturamt

Gaffel Kölsch

HELLER & C