

MuseoMag

An impressionistic oil painting of a woman's face, focusing on her eyes and a large, ornate earring. The style is characterized by visible brushstrokes and a rich, textured color palette.

N°III septembre - décembre 2026

MNAHA

Nationalmusée um Fäschmaart
Musée Dräi Eechelen
Réimervilla Echternach

SOMMAIRE

3	Éditorial
4-7	Ein Künstlerinnenleben aus Puzzleteilen rekonstruieren <i>Lis Hausemer & Julia Wack</i>
8-11	Vu Lilien a Linnen. Jugendstil, Handwierk a Konscht zu Lëtzebuerg <i>Ulrike Degen & Michèle Walerich</i>
12-13	À Arles, la collection Steichen se décline au naturel <i>Ruud Priem</i>
14-15	From Renoir to Monet <i>Julia Wallner & Susanne Blöcker</i>
16-17	De Lëtzebuerger Konschtpräis 2026 geet un d'Simone Decker <i>Jamie Armstrong</i>
18-21	1830, l'année où tout bascula <i>Simone Feis & Ralph Lange</i>
22-25	Nouvelle entrée dans le Konschtlexikon.lu <i>Malgorzata Nowara</i>
26-29	Vom Dunkeln ins Licht <i>Mike Arrensdorff & Jim Mathieu</i>
30-31	A European Stage for Luxembourg's Heritage <i>Edurne Kugeler</i>
32	Bon à savoir
35	Impressum

LIEBE LESERINNEN UND LESER

Mit dem Ausklang des Sommers und dem Einzug des Herbstes verlagert sich das kulturelle Leben wieder in die Innenräume – und das MNAHA hat in dieser Saison einiges zu bieten.

Zwei neue Sonderausstellungen eröffnen spannende Perspektiven: *Von Renoir bis Monet. Impressionismus aus der Sammlung Rau* und der *Lëtzeburger Konschtpräis 2026*. Noch bis zum 18. Oktober lädt außerdem *Vu Lilien a Linnen* dazu ein, die Jugendstilwelt des Kunsthandwerks und der Volkskunst in Luxemburg zu entdecken – mit teils bisher unveröffentlichten Objekten und einer ansprechenden multimedialen Inszenierung. Die Kuratorinnen Ulrike Degen und Michèle Walerich geben in dieser Ausgabe exklusive Einblicke in ausgewählte Exponate.

Lis Hausemer und Julia Wack beleuchten gemeinsam die Herausforderungen der Rekonstruktion von Leben und Werk Berthe Brincours – einer Künstlerin, von der lange nur fragmentarische Zeugnisse überliefert waren. Ruud Priem wiederum nimmt uns mit auf eine Reise durch die Naturmotive Edward Steichens, dessen Werke noch bis zum 4. Oktober im Rahmen der *Rencontres d'Arles* in Südfrankreich zu sehen sind.

Ab dem 9. Oktober präsentiert das Nationalmusée *From Renoir to Monet. Impressionism from the Rau Collection* – eine Begegnung zwischen Meisterwerken aus der an UNICEF vermachten Sammlung von Dr. Gustav Rau und unter anderem Impressionismus-Schätzen aus unserem eigenen Bestand. Parallel dazu zeigt das Arp Museum Rolandseck in Remagen die Ausstellung *Sprechende Bilder 1400–1800*, in der alte Meister beider Häuser in einen Dialog treten. Beide Ausstellungen werden von umfangreichen Katalogen begleitet. In dieser Ausgabe stellen die beiden Gastautorinnen Julia Wallner und Susanne Blöcker einige der für Luxemburg ausgewählten Werke des Arp Museums vor und geben zugleich Einblick in Gustav Raus außergewöhnliche Biografie. Ab dem 12. November rückt das Nationalmuseum anlässlich der Verleihung des *Lëtzeburger Konschtpräis 2026* durch das Kulturministerium die Laureatin



© Anouk Flesch

Simone Decker in den Mittelpunkt: eine Künstlerin, die seit über drei Jahrzehnten mit Installationen im öffentlichen Raum und Fotografien die nationale und internationale Kunstszene prägt.

Darüber hinaus stellen wir eine bemerkenswerte Neuerwerbung für das Musée Dräi Eechelen vor, sprechen mit der Ausnahmekünstlerin Catherine Lorent über ihr feministisch engagiertes Schaffen und berichten über zwei interne Digitalisierungsprojekte – darunter die Einbindung von Luxemburger Kunstwerken in die europäische Plattform *Europeana*.

Ich wünsche Ihnen eine inspirierende Lektüre, einen Herbst voller Entdeckungen – bei uns im Museum und darüber hinaus – und eine frohe Weihnachtszeit.

**TANIA BRUGNONI,
DIREKTORIN**

EIN KÜNSTLERINNENLEBEN AUS PUZZLETEILEN REKONSTRUIEREN

Was bisher gefunden wurde - und was nicht



Als das *Musée de l'État* (heute MNAHA) der Luxemburger Malerin Berthe Brincour 1947 nur wenige Monate nach ihrem Tod eine Einzelausstellung mit den vermachten Werken widmete, fasste Kurator Joseph-Émile Muller das über Brincour öffentlich bekannte Wissen in zwei Worten zusammen: „Nicht viel.“

Fast achtzig Jahre später hatte sich daran nur wenig geändert.

Keine Tagebücher. Kein künstlerisches Manifest. Keine nennenswerte persönliche Korrespondenz. Die meisten ihrer Gemälde undatiert.

Als die Forschung zu Brincour im Zusammenhang mit der Ausstellung wieder aufgenommen wurde, lag die Herausforderung weniger darin, ein Leben zu interpretieren, als vielmehr darin, eines ausfindig zu machen. Was folgte, waren mehrere Jahre lokaler und internationaler Archivarbeit und Werkrecherche – und eine Reihe von Entdeckungen, die seltsamer und aufschlussreicher waren, als es jede Biografie vermuten ließe.

DIE VILLA, DIE UMZOG

Als Tochter des Abgeordneten Joseph Brincour (1849–1917) wuchs die Künstlerin in einer neoklassizistischen Villa an der Ecke Boulevard Royal / Avenue Amélie auf – eine prominente Adresse der Stadt Luxemburg. Beim Abriss des Hauses in den 1960er Jahren zugunsten eines Bankgebäudes wurde seine Fassade abgebaut und nach Bonneweg versetzt, wo sie heute ein bekanntes Fahrradgeschäft ziert.

FÜNF ADRESSEN IN ACHT JAHREN

Nach dem Studium an der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins München (1899–1905) lebte Brincour in der Künstlerkolonie Dachau, wo sie zwischen 1903 und 1911 unter fünf verschiedenen Adressen gemeldet war. Darunter einige Monate in der „Münchner Straße 25 bei Hölzl“. Einer der einflussreichsten Künstler, die zu dieser Zeit in Dachau arbeiteten, war der Maler Adolf Hölzel (1853–1934). Aufgrund der meist handschriftlich geführten Unterlagen bestand die Hoffnung, dass es sich um einen

Schreibfehler handelte und Brincour eventuell bei dem bekannten Maler logiert hatte. Nachforschungen ergaben jedoch, dass der Hausherr, der durch die Vermietung von Fremdenzimmern sein Einkommen aufbesserte, nicht der Maler Hölzel war, sondern ein Klempner namens Hölzl.

DAS SCHNADERHÜPFL IM SKIZZENBUCH

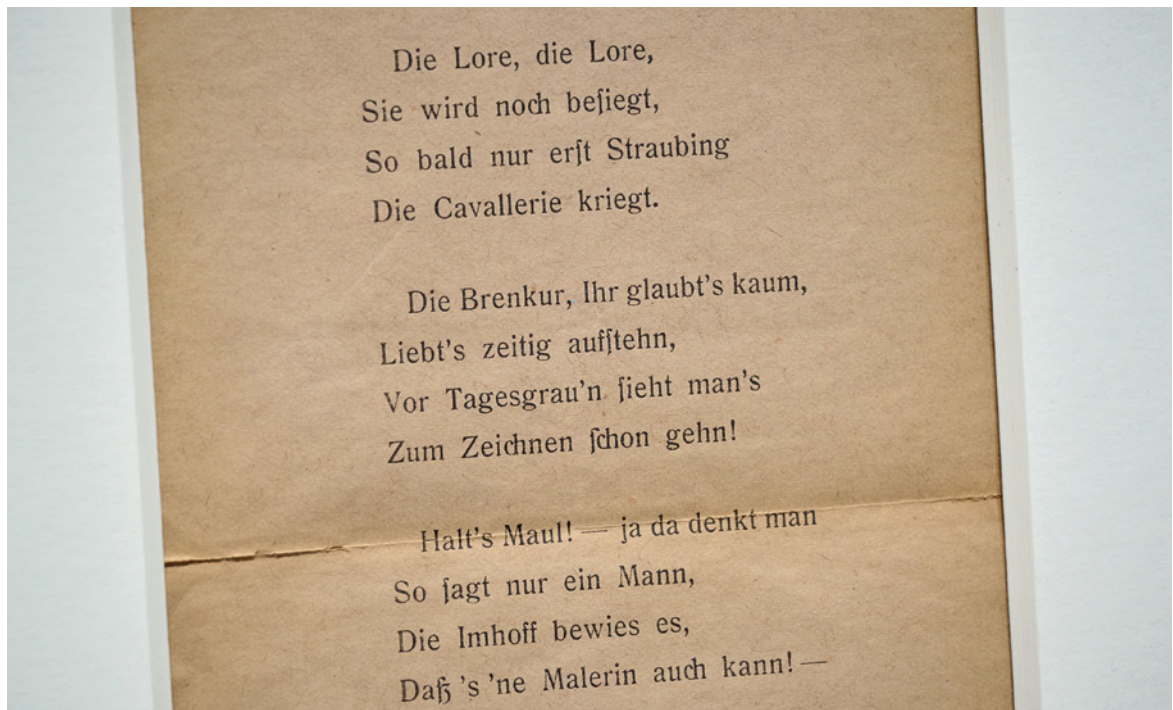
Nicht alle Funde aus Brincours bayerischer Zeit stammen aus Archiven. In einem ihrer Skizzenbücher hat sich ein loses Blatt mit einem Schnaderhüpfel erhalten – einer kurzen, volkstümlichen Versform aus Bayern und Tirol, die lokale Ereignisse und Personen oft mit Humor aufgriff. Das Lied erwähnt „Malerfrauen“ und widmet eine seiner letzten Strophen auch Brincour: „Die Brenkur, Ihr glaubt's kaum, / Liebt's zeitig aufstehn, / Vor Tagesgrau'n sieht man's / Zum Zeichnen schon gehn!“ Wo genau der Vers entstanden ist, lässt sich heute nicht mehr eindeutig feststellen, auch wenn mehrere der darin genannten Orte klar auf Oberbayern hindeuten. Es vermittelt etwas, das kein Melderegister festhalten kann: Brincour als Teil eines lokalen Milieus, frühmorgens unterwegs mit dem Zeichenblock, offenbar integriert genug, um in einem solchen Lied humorvoll verewigt zu werden.

WAS IN LUXEMBURG ANKLANG FAND

Als Brincour zwischen 1906 und 1912 regelmäßig im *Salon du Cercle artistique de Luxembourg (CAL)* ausstellte, zeigte sie überwiegend Landschaften. Gerade diese Arbeiten scheinen beim lokalen Publikum besonders für Aufsehen gesorgt zu haben. Ein damaliger Rezensent schrieb, ihr „kühner, stilisierter Impressionismus“ habe unter den Besucherinnen und Besuchern ungewöhnlich unterschiedliche Reaktionen ausgelöst. Dazu passt, dass die bislang identifizierten Werke aus Luxemburger Privatbesitz vor allem aus dieser frühen Phase stammen. Zusammen mit den Rezensionen deutet dies darauf hin, dass Brincours Landschaften in Luxemburg nicht nur auffielen, sondern auch besonderen Anklang fanden. Als sie Anfang der 1920er Jahre im *Salon du CAL* mit Figurenbildern wie *Jeune femme morte* auftrat, klang die Presse deutlich verhaltener und blickte mit Bedauern auf ihre frühere Dachauer Landschaftsmalerei zurück.

MIT DERSELBEN SEELE GESEHEN

In einer Luxemburger Zeitungskritik von 1908 wurde Brincours Landschaft *Nach dem Gewitter* mit einem Werk Richard Kaisers verglichen. Kaiser war damals ein bekannter Münchner Landschaftsmaler,



Strophe eines Schnaderhüpfels, in der Berthe Brincour erwähnt wird: „Die Brenkur, Ihr glaubt's kaum, / Liebt's zeitig aufstehn, / Vor Tagesgrau'n sieht man's / Zum Zeichnen schon gehn!“

EIN KÜNSTLERINNENLEBEN AUS PUZZLETEILEN REKONSTRUIEREN



© Tom Lucas / MNAHA

Mitglied der Secession und ab 1912 Professor an der Kunstakademie. Brincours Werk sei zwar anders, aber „mit derselben Seele“ gesehen. In Klammern hieß es zudem, sie gelte als seine Schülerin. Gerade dieser kleine Zusatz ist interessant, lässt sich bislang aber nicht belegen. In den bekannten Quellen zur Damen-Akademie und zu Brincours Dachauer Jahren findet sich jedoch kein Hinweis auf ein Studium bei Kaiser; woher die Zeitung ihre Information bezog, bleibt unbekannt. Umso auffällender sind die stilistischen Parallelen zwischen Brincours Landschaften aus dieser Zeit und Kaisers Bildern.

IN DEN REIHEN VON DALÍ, CHAGALL, GIACOMETTI UND LÉGER

Obwohl heute im kunsthistorischen Kanon weniger bekannt, war Brincour einst international präsent: 1910 erhielt sie auf dem *Salon des Beaux-Arts* in Brüssel, der parallel zur damaligen Weltausstellung stattfand, eine Silbermedaille. Die belgische Presse bezeichnete sie damals gar als „das einzi-

ge wirklich künstlerische Temperament, das das Großherzogtum besitzt“. 1920 stellte sie in Genf neben Matisse, Léger und Giacometti aus, und in den 1930er Jahren war sie regelmäßig beim Pariser *Salon des Indépendants* vertreten, wo ihr Name im Katalog zwischen jenen von Dalí oder Chagall stand. Diese Sichtbarkeit steht im starken Kontrast zur fragmentarischen Überlieferung ihrer Biografie.

DIE FIGUREN IM GENFER KATALOG

Die Genfer Ausstellung von 1920 ist nicht nur wegen der prominenten Namen im Katalog aufschlussreich. Sie markiert auch den Moment, in dem Brincours figurative Werke erstmals greifbar werden. Drei der damals gezeigten Arbeiten lassen sich heute mit Werken aus dem Nachlass in Verbindung bringen: *Le poupon*, *Salomé* und *Femme au verre*. Neben der Landschaftsmalerin tritt damit eine andere Brincour hervor: eine Künstlerin, die sich dem Körper, der Geste und symbolisch aufgeladenen Figuren zuwendet.

Andere Titel aus demselben Katalog eröffnen weitere Interpretationsmöglichkeiten. *Désespoir* und *Douleur* passen auffallend gut zu den angespannten männlichen Akten aus dem Nachlass, deren gebeugte Körper genau jene seelische Schwere ausstrahlen scheinen, die diese Titel andeuten.

DER MALKASTEN, DER NIE GEREINIGT WURDE

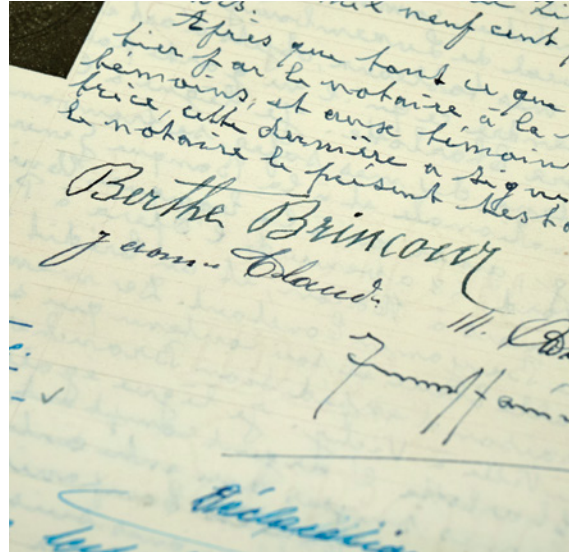
Die von Familienmitgliedern bereitgestellte Leihgabe eines Malkastens inklusive tragbarer Staffelei, dessen Ölfarbtuben genauso eingetrocknet sind, wie Brincour sie einst zurückgelassen hatte, sowie ein Skizzenbuch der Künstlerin aus dem frühen 20. Jahrhundert, ermöglichen einen seltenen Zugang zu ihrem künstlerischen Alltag. Wenngleich der Malkasten selbst auf kurz nach 1900 datiert werden konnte, verweist die Analyse der verbliebenen Ölfarbtuben mit ihrer Dominanz warmer Gelb- und Rottöne auf Brincours großformatige Figurenbilder der frühen 1920er Jahre, wie auch auf den technischen Wandel der Zeit. Wo schriftliche Quellen fehlen, sprechen hier materielle Spuren.

DIE BANK IN NEW YORK UND DIE TRUHE IN VICHY

Neben ihrem Testament, das die Künstlerin nur zwei Tage vor ihrem Tod unterzeichnete, und in dem sie vor allem den Staat und die *Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte* bedachte, gibt es nur wenige persönliche Dokumente im Nationalarchiv.

Darunter befindet sich ein Kontoauszug einer New Yorker Bank von 1940, der zeigt, dass sie bereits zu Beginn der deutschen Besatzung ein transatlantisches Bankkonto unterhielt – ein Hinweis auf strategische finanzielle Vorsorge und internationale Handlungsspielräume.

Erst vor kurzem wurde Brincours Korrespondenz mit einer Spedition in Vichy aus den Jahren 1940–44 in einem hauptstädtischen Antiquariat entdeckt, die sich auf eine eingelagerte Truhe mit persönlichen Gegenständen wie Kleidern bezieht. In ihren Briefen wird Brincours Unsicherheit angesichts der politischen Lage sowie der Behörden, Devisenkontrollen und des Zahlungsverkehrs während der Besatzung deutlich. Die nie abgeholte Truhe ging nach dem Tod der Künstlerin in die Erbmasse ein und fand schließlich 1947 ihren Weg von Vichy über Thionville nach Luxemburg.



Die Unterschrift von Berthe Brincour auf dem vor Notar Hamelius diktierten Testament, 13. März 1947

DAS ROT IN DEN BERGEN

In Brincours späten Tuschelandschaften bleibt es nicht immer bei Schwarz und Weiß. Immer wieder setzt sie farbige Akzente, besonders in Blau, Pink, Orange und Rot. Gerade das Rot beschäftigte die Luxemburger Kritik. 1947 schrieb Joseph-Émile Muller, man könne die roten Stellen zwar als sonnenbeschienene Bergspitzen lesen, doch erinnerten sie ihn zugleich an eine „blutige Lunge“ oder „blutige Eingeweide“. Damit war ein Ton gesetzt. Als die Zeichnungen 1966 erneut gezeigt wurden, war wieder von „zerrissenem Fleisch“, innerer Unruhe und einer dramatischen, fast obsessiven Wirkung die Rede. Die Bilder wirken tatsächlich intensiv. Doch die Kritik machte aus dieser Wirkung schnell eine Aussage über Brincours seelischen Zustand. Worauf solche Deutungen beruhten, bleibt unklar; einen Nachweis für die damals unterstellten körperlichen oder psychischen Hintergründe gibt es bislang nicht. Auffällig ist vielmehr, wie bereitwillig die Werke einer Künstlerin als Ausdruck von Schmerz, Temperament oder innerer Unruhe gelesen wurden.

Lis Hausemer & Julia Wack
Section Beaux-Arts & Lëtzebuurger Konschtarchiv

Unsere Ausstellung **Berthe Brincour (1879–1947)**.
Une artiste hors normes et hors temps
ist bis zum 10. Januar 2027 im Nationalmusée
um Fëschmaart zu sehen.
Mehr Informationen finden Sie auf **brincour.lu**.

VU LILIEN A LINNEN. JUGENDSTIL, HANDWIERK A KONSCHT ZU LËTZEBUERG

La dernière ligne droite de l'exposition débute à la rentrée



Vu Lilien a Linnen : découvrez la richesse de l'Art nouveau au Luxembourg, une période fondatrice marquée par l'émergence d'une véritable scène artistique au Grand-Duché. Voici quelques éléments qui vous permettront un regard plus attentif sur l'exposition - que vous ne l'ayez pas encore visitée ou que vous vouliez revenir au musée pour la redécouvrir avec un regard neuf.

LES DÉBUTS D'UNE SCÈNE ARTISTIQUE AU LUXEMBOURG

À la fin du XIX^e siècle, le Luxembourg voit émerger une véritable structuration de sa scène artistique. Le Cercle artistique de Luxembourg – le CAL fut fondé en 1893 – devient un lieu central d'exposition et de reconnaissance des artistes locaux. Avec la création de l'École d'Artisans de l'État en 1896, le pays franchit une étape décisive : l'enseignement artistique et artisanal est pensé de manière conjointe. Cette approche est caractéristique de l'Art nouveau et une chance unique pour le pays qui n'a pas de véritable tradition dans le domaine de l'éducation artistique.

Le Prix Grand-Duc Adolphe, instauré en 1902, amplifie cette dynamique en valorisant aussi bien les beaux-arts que les arts appliqués et l'architecture. Dans ce contexte, l'exposition met en lumière des œuvres rarement présentées, voire inédites.

Les affiches conçues par le peintre-décorateur Corneille Lentz entre 1909 et 1914 pour les expositions du CAL révèlent non seulement le langage graphique de l'Art nouveau, fondé sur les lignes courbes, les motifs ornementaux et les typographies stylisées. Elles montrent également comment les tendances modernes du Jugendstil sont accueillies au Grand-Duché. Prêts de la Bibliothèque nationale du Luxembourg, restaurées récemment, ces très belles affiches jamais exposées auparavant marquent le point de départ de la visite.

DES ŒUVRES INÉDITES

La création d'un atelier de ferronnerie d'art lié à l'École d'Artisans témoigne de l'ambition d'Antoine Hirsch, premier directeur de l'institution, de vouloir renouveler la scène artistique, sachant que l'arti-

sanat de fer forgé est un des métiers les plus innovants de l'époque Art nouveau. L'exposition offre une rare occasion de découvrir les œuvres d'Étienne Galowich, Michel Haagen et Marcel Langsam récemment intégrées dans les collections du Musée ou provenant des collections privées, œuvres qui témoignent d'une grande maîtrise technique et d'une liberté décorative en dialogue avec l'Art nouveau des pays voisins.

Dans le domaine du vitrail, Pierre Linster, l'un des fondateurs de l'atelier Linster & Schmit à Mondorf-les-Bains et membre fondateur du CAL, réalise des compositions encore marquées par une approche traditionnelle, tout en laissant apparaître, dans ses somptueux dessins préparatoires aujourd'hui conservés au sein de l'archive familiale de l'entreprise, une sensibilité aux formes décoratives modernes. Ils sont exposés pour la première fois en tête-à-tête avec quelques exemples de vitraux réalisés, une belle occasion à ne pas manquer.

Il est impossible de citer toutes les œuvres inédites ou provenant des collections privées, mais il y en a une qu'on ne doit pas passer sous silence : le paravent de Dominique Lang, dont le cadre a été sculp-

té par son frère, le menuisier Pierre Lang, illustre la fusion entre arts décoratifs et peinture et il témoigne de l'inventivité des échanges entre disciplines artistiques. Il représente sans doute une des œuvres phares qui, à elles seules, valent le détour.

IN SITU: L'ART NOUVEAU DANS L'ESPACE PRIVÉ ET URBAIN

L'Art nouveau ne se limite pas aux musées : son empreinte est toujours visible dans le paysage urbain luxembourgeois. Façades décorées, ferronneries, vitraux et détails architecturaux témoignent d'une esthétique intégrée à la vie quotidienne. Si la plupart de ces éléments s'observent depuis l'espace public, certains bâtiments laissent entrevoir des intérieurs tout aussi remarquables, habituellement peu accessibles au public.

Cette richesse se décline selon plusieurs tendances stylistiques que le visiteur peut découvrir grâce à des dispositifs de médiation numérique, allant des expressions florales – incarnées notamment par la maison du bijoutier Link conçue par l'architecte Jean-Pierre König – aux approches plus géométriques, dont la maison Robur de l'architecte



VU LILIEN A LINNEN. JUGENDSTIL, HANDWIERK A KONSCHT ZU LËTZEBUERG



© Tom Lucas / MNAHA

Mathias Martin constitue un exemple représentatif. Ces différentes manifestations sont documentées à travers une sélection photographique non exhaustive, distinguant les édifices conçus de manière intégrale dans l'esprit Art nouveau de ceux où le style apparaît à travers des éléments architecturaux et décoratifs ponctuels.

UNE MISE EN SCÈNE ADAPTÉE AUX IDÉES ART NOUVEAU

C'est l'inspiration florale qui est au cœur de l'Art nouveau, particulièrement notable dans le domaine de la peinture sur céramique : iris, lys, chardons, jonquilles, feuilles et tiges s'y déclinent de manière à la fois naturaliste et stylisée. En effet, ces pièces montrent une effervescence de formes et de couleurs. Une attention particulière a été portée à la conception d'une scénographie, pensée de manière à ne pas concurrencer les objets, souvent ornés de motifs délicats. Plusieurs retours de visiteurs ont souligné l'atmosphère propice à l'observation de ces œuvres richement décorées.

Ainsi, le public peut notamment découvrir les dessins d'Antoine Jans, réalisés à l'aquarelle, à la gouache, à l'encre, au crayon ou à la bronzine pour l'atelier de peinture sur céramique Zens Frères à Echternach, pour la manufacture de faïence fine Villeroy & Boch à Luxembourg ou à titre privé. Ils sont présentés aux côtés des pièces en céramique, permettant de mettre en regard le travail préparatoire et les objets finalisés. L'exposition éclaire ainsi le processus créatif, du végétal observé à sa transposition en motif ornemental.

Chez Pierre Blanc, la démarche est plus directement liée à la finalité de l'objet : ses projets de vases témoignent d'une approche unifiée, où décor et support sont pensés dès l'origine, les motifs répétitifs - organisés en champs géométriques et en frises - étant d'emblée adaptés à la forme. Dessins et céramiques se distinguent par leur finesse d'exécution et leur inventivité décorative, entre naturalisme et abstraction ornementale.

LA RELATION AMBIGÜE ENTRE L'ARTISANAT ET L'INDUSTRIE

Le Jugendstil vise à refléter fidèlement l'esprit de son époque et sa modernité en explorant systématiquement de nouvelles options décoratives. Il favorise le renouveau et – différence fondamentale par rapport à l'Art déco qui lui succédera – rejette l'influence de l'industrialisation sur l'art et l'artisanat. Pourtant, chose étonnante, le recours aux valeurs artisanales se manifeste aussi dans les entreprises produisant à l'échelle industrielle. Quelques photographies en noir et blanc prises lors de l'Exposition du Métier et de la Petite Industrie du Luxembourg en 1904 en témoignent avec éloquence.

À titre d'exemple, la faïencerie V&B engage Antoine Jans, qui dirige à partir de 1895 un atelier de peinture à la main sur céramique. Il réintroduit ainsi une technique de décoration artisanale dans un contexte marqué par une tendance de recul des décors répétitifs issus de l'impression en série. En résonance avec les principes de l'Art nouveau, l'artisanat retrouve ainsi une place centrale dans la production industrielle.

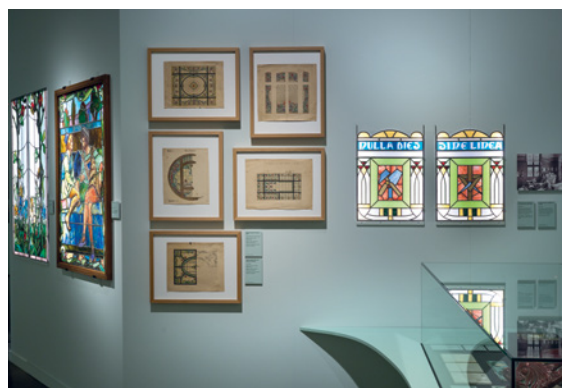
Lors de l'exposition en 1904, les différents gestes manuels du processus de fabrication sont notamment mis en valeur. Ce n'est pas un hasard si l'École d'Artisans expose, dans ce contexte à caractère industriel, les créations d'élèves en ferronnerie d'art ainsi qu'un *Herrenzimmer* qui combine les différents métiers enseignés. La verrerie Bradtké y présente également plusieurs vitraux illustrant la diversité des interprétations du Jugendstil selon les attentes des commanditaires. S'y ajoute l'exposition des meubles du menuisier Jacques Lentz, dont les créations intègrent des motifs floraux caractéristiques de l'Art nouveau.

Ce sont notamment ces photographies d'époque, jusqu'à présent largement méconnues du grand public, qui nous permettent de comprendre ces éléments. Elles enrichissent la visite en offrant un fil conducteur supplémentaire et en permettant de mieux saisir le contexte des œuvres exposées.

Les pièces inédites et fascinantes, les sujets instructifs qui méritent discussion, une mise en scène permettant l'étude des œuvres en toute tranquillité, les photographies d'époque jamais présentées au public, ainsi que des bornes multimédia invitant exceptionnellement à visiter des maisons privées normalement inaccessibles – autant de raisons, et bien d'autres encore, de (re)découvrir l'exposition *Vu Lilien a Linnen* à l'affiche jusqu'au 18 octobre.

Ulrike Degen et Michèle Walerich
Section Arts décoratifs et populaires

L'exposition *Vu Lilien a Linnen. Jugendstil, Handwerk a Konscht zu Lëtzebuerg* est à l'affiche au Nationalmuseum um Fëschmaart jusqu'au 18 octobre 2026. Pour en savoir plus, rendez-vous sur jugendstil.lu.



À ARLES, LA COLLECTION STEICHEN SE DÉCLINE AU NATUREL



© Armand Quetsch / CNA

Vue de l'exposition *La nature* d'Edward Steichen, *Rencontres d'Arles*, *La Mécanique Générale*, 2026

Présentée à La Mécanique Générale du LUMA Arles lors des *Rencontres d'Arles*, jusqu'au 4 octobre 2026, l'exposition *La nature* d'Edward Steichen met en lumière l'un des photographes les plus visionnaires du début du XX^e siècle.

Edward Steichen (1879-1973) a profondément influencé la culture visuelle moderne en tissant des liens entre le pictorialisme et le modernisme, entre l'art et la mode. Cette exposition donne à voir un ensemble exceptionnel réunissant des photographies provenant pour la plupart de la collection du MNAHA, de la Fondation Spuerkeess et de la famille d'Edward Steichen.

UNE VISION DU TEMPS

Né à Bivange en 1879, Steichen émigre dès l'enfance aux États-Unis, où il construit l'essentiel de sa carrière tout en conservant un fort attachement avec son pays natal. À seize ans, Steichen débute sa carrière artistique comme apprenti dans une entreprise de lithographie de Milwaukee, où ses photographies

servent de modèles à des publicités illustrées. En 1900, il s'embarque pour un périple à bicyclette à travers l'Europe. Ce voyage est pour lui le début d'une nouvelle vie, entre l'Europe et les États-Unis, qui se construit au gré des rencontres et des inspirations. À cette période, son approche de l'image est pictorialiste, un courant esthétique qui valorise le travail de retouche effectué dans la chambre noire, afin de créer un effet « pictural », distinguant les artistes des photographes amateurs.

Dès le début de sa pratique photographique, Steichen, qui se destinait à la peinture, est fasciné par les reflets de la lumière dans la nature. Dans *The Pool – Evening, Milwaukee* (1899), une simple mare devient un motif poétique grâce aux reflets et aux contrastes lumineux. Initialement intitulée *Frost-covered Pool*, cette image illustre l'attention précoce de Steichen aux jeux d'ombre et de lumière. La nature restera l'un de ses sujets de prédilection, même si sa technique photographique évolue, comme en atteste l'œuvre *Walden Pond* (vers 1934), qui prend

pour sujet les reflets de la lumière sur une étendue d'eau et de pierres. La fascination de Steichen pour la lumière, les paysages naturels et les formes de la nature ne faiblit pas, alors qu'il commence à délaisser l'approche pictorialiste pour un rendu plus réaliste.

LE SPECTACLE DE LA NATURE

Le projet *Shadblow Tree* (1955 - fin des années 1960) résume à lui seul cette démarche fondée sur une observation patiente de la nature. Dans sa ferme Um-pawaug (West Redding, Connecticut), il fait construire une maison moderniste et plante un amélanchier, un arbre dont la floraison printanière annonce la fin du gel, selon la croyance populaire. Au fil des saisons, Steichen photographie méthodiquement cet arbre et en étudie les métamorphoses. L'une de ces photographies est reprise dans une campagne d'affichage pour la protection de l'environnement, en 1971, accompagnée du slogan « Sauvez notre planète / Sauvez notre nature sauvage ». Au fil des ans, Steichen photographie cet arbre au rythme des saisons et sous différentes lumières, au-delà des images fixes, il cherche à capter le mouvement même du temps. Il se tourne alors vers l'image animée. Dans ce film, qu'il commence à l'âge de quatre-vingt-six ans, Steichen conçoit l'arbre comme le protagoniste de la scène qu'il donne à voir au spectateur. Dans cette perspective, il traite son sujet comme un récit qui se dévoile progressivement, où chaque étape de l'existence de l'arbre est observée et documentée. Cette approche permet de percevoir la nature comme un spectacle continu et dynamique, capturé instant après instant.

LA NATURE COMME ŒUVRE D'ART

Edward Steichen se passionne pour les formes végétales dans leurs moindres détails : fragments de branches, feuilles délicates, fleurs ou insectes deviennent les éléments de ces compositions parfois proches de l'abstraction.

Sa fascination pour les delphiniums, en particulier, est manifeste : non seulement il les photographie sans relâche, mais il va également les cultiver et en créer des espèces hybrides. Les formes présentes dans la nature, les structures botaniques et les plus infimes détails d'une fleur constituent la pierre angulaire de sa vision artistique : il s'agit pour lui de transformer les créations du monde sauvage en œuvres intemporelles. Des photographies telles que *Apple Blossoms* (1932) et *Foxgloves* (1926) en sont une

bonne illustration, tout comme les spectaculaires bouquets de tournesols (1920-1964). En 1920, dans sa maison de Voulangis (France), Steichen commence à photographier méthodiquement des tournesols. La série *Sunflowers – From Seed to Seed* reprend des photos de fleurs à tous les stades de leur développement, ainsi que des gros plans de différentes parties de la plante.

LA NATURE EN SCÈNE

La nature joue également un rôle central dans de ses portraits intimistes, principalement de modèles féminins (dont sa mère, Marie Kemp Steichen, qui est pour lui une source d'inspiration), posant dans des décors naturels ou avec des fleurs. Sa famille – ses parents, ses filles et ses épouses successives – mais aussi ses amis proches sont photographiés immergés dans le monde végétal. Ici, la nature est à la fois un décor et un signifiant de l'œuvre, soulignant les liens qui unissent le photographe à ses sujets et leur passion commune pour celle-ci.

Son portrait de Marlene Dietrich (1932), entourée de fleurs est un exemple caractéristique de la sophistication des photographies de mode et de célébrités que Steichen réalise pour *Vogue* et *Vanity Fair* et qui feront sa notoriété.

Parallèlement à sa carrière de photographe, Steichen est aussi un jardinier passionné et un botaniste averti. Dans son autobiographie, il affirme que ses recherches horticoles sont aussi importantes que la photographie et nécessaires à son équilibre. Son portrait par Bruce Davidson, où il apparaît vêtu d'un costume de toile rose, témoigne notamment de ces deux activités. Par ailleurs, rappelons l'exceptionnelle présentation au MoMA (New York), en 1936, de plusieurs centaines de delphiniums issus de sa propre exploitation d'horticulteur et de sélectionneur de fleurs. À ses yeux, jardinage et photographie sont intimement liés et représentent deux procédés qui exaltent la beauté de la nature et la partagent avec le reste du monde. Ces deux passions expriment deux facettes fascinantes de la personnalité d'Edward Steichen.

Ruud Priem
Section Beaux-Arts

L'exposition *La nature d'Edward Steichen* est à l'affiche à La Mécanique Générale du LUMA Arles lors des Rencontres d'Arles, jusqu'au 4 octobre 2026.

FROM RENOIR TO MONET

Die Impressionisten der Sammlung Rau für UNICEF



© Arp Museum Bahnhof Rolandseck/Sig. Rau für UNICEF, Foto: Peter Schälchli, Zürich

Claude Monet, Die Felspyramiden von Port-Coton, 1886

Im Rahmen eines Kollektionsaustauschs der Alten Meister des MNAHA stehen die Ausstellungen *Sprechende Bilder* im Arp Museum in Remagen sowie *From Renoir to Monet. Die Impressionisten der Sammlung Rau für UNICEF* in einem engen Dialog zueinander. Im Kontext der Präsentation im Nationalmuseum geben die Direktorin des Arp Museums, Dr. Julia Wallner, und die Kuratorin der Kunstammer Rau, Dr. Susanne Blöcker, eine Einführung in die Sammlung Rau und eröffnen damit einen vertieften Blick auf deren kunsthistorische Bedeutung und inhaltliche Schwerpunkte.

DAS RÄTSEL DER SCHÖNEN UNBEKANNTEN?

Mit leichtem Lächeln blickt sie uns entgegen, rätselhaft, unbekannt. Mit lockeren dicht nebeneinander gesetzten Pinselstrichen streicht der große Impressionist Auguste Renoir über ihren matt schimmernden Teint, ihr seidiges Haar und die darin leuchtende rote Rose. Was will uns die schöne Unbekannte erzählen? Vielleicht, dass sie Margot hieß (eigentlich Marguerite Legrand), dass sie zwischen 1875 und 1879 zu den Lieblingsmodellen – und Freundinnen – Renoirs gehörte. Erzählt sie von der Liebe

oder dem Tod, denn sie verstarb mit nur 23 Jahren an Typhus? Oder erzählt sie von ihrem Siegeszug durch die Kunst? Ist sie doch schon in der zweiten historisch verbürgten Impressionismus-Ausstellung eines der Highlights der Show – und gehört also zu den stilprägenden ikonischen Bildern dieser bahnbrechenden Kunstbewegung. Danach taucht sie zunächst in diversen Privatsammlungen unter. Doch Ende der 1990er hat sie erneut einen großen Auftritt. Denn sie reist um die Welt – mit einer Sammlung, die ihresgleichen sucht. Die Sammlung des Kinder- und Tropenarztes Gustav Rau zählt damals zu den kostbarsten Privatsammlungen in Europa und doch blieb sie mitsamt ihrem Gründer vielen so rätselhaft wie das Modell von Renoir.

DER GEHEIME LOUVRE

Jahrzehntelang blieb die schöne Unbekannte von Renoir der Öffentlichkeit verborgen. In einem unterirdischen Tresorraum lagerten seit den frühen 1970er Jahren fast 800 kostbarste Gemälde, Skulpturen und kunstgewerbliche Gegenstände der Sammlung Rau. Die Fülle an Meisterwerken war erstaunlich: 200 beste Gemälde aus allen Epochen und Kunst-Landschaften, bedeutende Künstler von Fra Angelico über Cranach, Tiepolo bis Maurice Denis, von mittelalterlichen Altartafeln über niederländische Stillleben bis zu den Landschaften der Impressionisten. Sie sind die Stars der Sammlung. Von der Presse gefeiert hielt 2008 Renoirs „*Dame mit Rose*“ als erstes von insgesamt 274 Werken Einzug ins Arp Museum Bahnhof Rolandseck, wo sie seither als Teil der Dauerleihgabe von UNICEF in regelmäßigen Abständen gezeigt wird.

DER PASSIONIERTER SAMMLER

Was für ein Mensch steht hinter einer solchen Sammlung? 1922 in Stuttgart geboren, war Gustav Rau alleiniger Erbe einer Spezialwerkzeugfabrik für Autozubehör. Sein Weg war vorgezeichnet. Nach Studium und Promotion in den Wirtschaftswissenschaften, übernahm Rau in den 1960ern den väterlichen Betrieb. Seine Interessen waren allerdings ganz andere. Angezogen von den Ideen Albert Schweitzers begann er 1962, mit 40 Jahren, neben der Firmenleitung Tropenmedizin zu studieren. Er promovierte, verkaufte das elterliche Unternehmen nach dem Tod des Vaters 1970 – und ging, mit fast 50 Jahren, nach Afrika. Daneben trieb ihn aber auch noch eine zweite Passion an: die Liebe zur Kunst. Alles begann 1958 mit einem skurrilen kleinen Bildchen des Rembrandt-Schülers Gerrit Dou. Es zeigt eine alte Köchin



© Arp Museum Bahnhof Rolandseck/Sig. Rau für UNICEF, Foto: Horst Bernhard

Auguste Renoir, Dame mit Rose, 1876

beim Auslöffeln ihrer Suppe. Zunächst war es nur ein Einzelstück, empfohlen durch einen Stuttgarter Galeristen. Aber Gustav Rau wollte mehr, besuchte kunsthistorische Vorlesungen, las Fachbücher, wurde zu einem leidenschaftlichen Kunstexperten. Er sammelte, was ihm originell und schön erschien. Schon in den 1960ern fesselte ihn der *Fischer mit Netzen* von Frédéric Bazille. Es ist das erste von vielen impressionistischen Bildern, die später einen Schwerpunkt seiner Sammlung ausmachen sollten. Nach dem Verkauf des elterlichen Betriebs Anfang der 1970er Jahre sammelte Rau sie im großen Stil: ob es nun die Vorstadt-Impressionen Camille Pissarros waren oder die sturmgepeitschten Felspyramiden von Port-Coton von Claude Monet. Nicht mehr ein oder zwei Gemälde, sondern gleich 28 hochrangige Meisterwerke kaufte Gustav Rau alleine in nur einem Jahr, 1971. Bestimmte Themen und Motivgruppen lagen dem Sammler dabei besonders am Herzen, Bildnisse wie das schonungslose letzte Selbstporträt von Degas, innige Familienszenen wie die von Mary Cassatt. Es ist das zutiefst Menschliche, das Gustav Rau in die Kunst trieb, es ist sein Blick für Qualität, der bis heute einen faszinierenden Rundgang durch die Geschichte des Impressionismus ermöglicht.

Julia Wallner & Susanne Blöcker
Direktorin & Kuratorin Arp Museum Bahnhof Rolandseck

Die Ausstellung **From Renoir to Monet. Impressionism from the Rau Collection** ist vom 9. Oktober 2026 bis zum 4. April 2027 im Nationalmusée um Fëschmaart zu sehen.

DE LËTZEBUERGER KONSCHTPRÄIS 2026 GEET UN D'SIMONE DECKER

Eng Kënschtlerin déi eis Raim nei opmécht



© ADAGP / Simone Decker

Simone Decker, *Chewing in Venice 2: Chewing gum Forno*, 1999, photography. Mudam Luxembourg.

De Lëtzebuerger Konschtpräis gëtt säit 2022 all zwee Joer vum Kulturministère verginn. En éiert eng Kënschtlerin oder e Kënschtler fir dat gesamtheetlecht Schafen, d'kënschtlersch Carrière an de laangfristegen Asaz fir d'Konschtlandschaft am Groussherzogtum. Ugangs des Joers huet de Kulturministère d'Gewënnerin fir 2026 annoncéiert: de Präis geet un d'Simone Decker (gebuer 1968). Zanter iwwer dräi Joerzénge huet si net just déi Lëtzebuerger, mee och déi international Konschtzeen matgepräägt. Mat hiren Installatiounen a Fotografien erneiert si eis Siicht op dat, wat eis dauerhaft ëmgëtt. Hir Aarbechte maachen aus dem Alldeeglechen eng nei Erfahrung fir eise Geesch an fir eis Sënner.

D'STAD GËTT ZUM ATELIER, DEN ËFFENTLECHE RAUM ZU HIRER LEINWAND

Et kéint ee soen, datt den ëffentleche Raum der Simone Decker hir Leinwand an d'Stad hiren Atelier ass. Zanter den 1990er Joren entwéckelt si Konschtwierker, déi sech direkt mat Architektur, der Stadlandschaft an de soziale Strukture vun enger Plaz auserneesetzen. Hir Interventiounen sinn humorvoll, poetesch, zum Deel och irritéierend, a bréngen eis dozou, dat eis ewell Bekannte mat neien Aen ze gesinn. D'Curatrice Sophie Legrandjacques beschreift

der Decker hir Approche als eng, déi d'Uerdnung op d'Kopp stellt – si spillt mat Skala-Wiessel, ongewéinleche Materialer an opteschen Iwwerraschungen.

Ech géing behaupten, datt si zu deenen éischte Lëtzebuerger Kënschtlerinne gehéiert, déi den ëffentleche Raum als eegestännege kënschtlersche Laboratoire notzen. Si féiert domat eng Traditioun weider, déi och vum Bert Theis (1952-2016) staark markéiert gouf, an entwéckelt se gläichzäiteg an eng experimentell Richtung weider.

INTERNATIONAL DENKTRADITIOUNEN – AN ENG EEGEN HANDSCHRÉFT

D'Simone Decker steet mat hirem Denken an engem Dialog mat grouse Figuren aus der internationaler zäitgenëssescher Skulptur. Zum Beispill huet den amerikanesch-japaneschen Kënschtler Isamu Noguchi (1904-1988) Skulptur als e Mëttel verstanen, fir dem Raum e Sënn zouzeschreiwen, en (nei) ze definéieren – eng Iddi, déi sech och am Simone Decker hiren Installatiounen erëmfënnt. De brittesch-indesche Sculpteur Anish Kapoor (gebuer 1954) huet d'Begrëfflechkeet vun der Skala nei definéiert: Skala ass net nëmme Gréisst, mee weider och eng emotional a kierperlech Erfahrung vun engem Raum.

De Lëtzebuerger Konschthistoriker a Kurator Enrico Lunghi behaupt, datt der Simone Decker hier Wierker vu staarke Kontraster gedroe sinn; si befanne sech tëscht Form a Konzept, tëscht Plaz an Interventioun. Hir Aarbechte sinn net nëmme Konschtobjeten, mee Situatiounen, déi sech virun allem duerch d'Bewee-gung an d'Erfahrung vun eis, de Betruuechterinnen a Betruuechter, vollstänneg erschléissen.

MARKANT ETAPPEN AN ENGER KONSEQUENTER CARRIÈRE

Eng Aarbecht déi dacks zitëiert gëtt, huet d'Simone Decker schonn 1996 bei enger vun hiren éischten Eenzelausstellungen realiséiert. An der Galerie Beaumont huet si hir Installatioun *Untermieter* geschaaft andeems si de Galerieraum mat rosaem Latex ausgekleet huet, fir doraus eng Ofdrockform ze schafen, déi als Ganzt kann zesummegefaalt, transportéiert an an engem anere Raum erëm opgeriicht ginn.

Eng weider Schlüsselaarbecht, déi haut als ee vun de wichtege Momenter an der Lëtzebuerger Konscht vun där Zäit gëllt, ass *Chewing and Folding in Venice*. Dës zwou fotografesch Serien huet d'Simone Decker fir hir Participatioun op der Biennale vu Venedeg 1999 geschaaft an do gewisen.

Dofir huet si kleng Knätschskulpture geformt a sou fotograféiert, datt se wierken, wéi wann si e ganze Beräich an der venetescher Haaptstad géingen anhuelen a souguer de Passage géinge blockéieren. Mat Humor an Iwwerdreiwung, Konzept an technischem Kënnen huet virun allem dës Aarbecht hir eng Plaz an der internationaler Konschtkritik geséichert. 15 vun de Fotografien sou wéi *Untermieter* befanne sech haut an der Sammlung vum MUDAM.

Nieft hirer kënschtlerscher Praxis huet si och akademesch Spueren hannerlooss: Tëscht 2008 an 2015 huet si un der *Akademie der Bildenden Künste* zu Nürnberg enseignéiert an zwee postgradual Coursë geleet – *Art et espace public* a *Conceptions artistiques*. Doduerch huet si och eng nei Generatioun vu Kënschtlerrinnen a Kënschtlern matgepräagt. Och haut huet si mat hirer Aarbecht als Responsabel vun den Arts visuels beim Lëtzebuerger Arts Council Kultur:ix eng wichteg Roll an der Ënnerstëtzung vun der Konschtzeen.

SAME SAME BUT DIFFERENT

Wat d'Aarbecht vum Simone Decker esou aussergewöhnlech mécht, ass hir Fäegkeet, eis Erwaardungen a Perceptioun vum Trivialen, Iwwersinnen an Alldag ze kippen. Hir Installatiounen sinn dacks vergänglich, mee si hannerloossen eng dauerhaft Spuer: Si maachen eis nämlech opmierksam op dat, wat mir soss iwwersinn oder invitéieren eis, eist Ëmfeld, eng Stad, e Gebai oder de Raum ronderëm eis nei ze liesen.

D'international Kritik gesäit an hirer Konscht eng Verbindung vu lokaler Verwurzelung an enger Ausstrahlung, déi eng universell Dimensioun unhëlt. D'Artistin stellt Froen iwwer d'Roll vun der Konscht am öffentleche Raum, iwwer Erënnerung, gesellschaftlech Dynamiken a mécht dat op eng Manéier, déi gläichzäiteg subtil an direkt ass.

Mam Lëtzebuerger Konschtpräis 2026 gëtt net nëmme eng aussergewöhnlech Carrière geëiert, mee och eng Haltung: d'Iwwerzeegung, datt Konscht eis Welt zu engem Deel verännere kann, andeems si eis dozou bréngt, se nei ze gesinn. Ab dem 13. November 2026 kënnt Dir am sougenannte „Showroom“ am Nationalmusée um Fëschmaart en Abléck an der Simone Decker hirt Schafe kréien.

Jamie Armstrong
Lëtzebuerger Konschtarchiv



D'Simone Decker vun hirer Installatioun *Épingle* an der Ausstellung *Rendez-vous provoqué*, 1994 am Nationalmusée.

Eis Ausstellung **Simone Decker. Lëtzebuerger Konschtpräis 2026** ass vum 13. November 2026 bis den 21. Mäerz 2027 am Nationalmusée um Fëschmaart ze gesinn.

1830, L'ANNÉE OÙ TOUT BASCULA

Le portrait d'une Luxembourgeoise



© Tom Lucas / MNAHA

Jacques Sturm, Portrait d'Anne Joséphine Borremans-Claisse, vers 1837-1840

L'œuvre présentée ici évoque une période trouble et pleine d'incertitudes pour les Luxembourgeois. Dans le contexte de la Révolution belge de 1830, il fallait choisir son camp. Ainsi, un grand nombre de Luxembourgeois se sont ralliés à la cause belge. Le portrait d'Anne Joséphine Claisse (1804-1876) par l'artiste luxembourgeois Jacques Sturm (1807-1844) s'insère dans ce contexte particulier.

Anne Joséphine Claisse, cinquième des sept enfants du couple Nicolas Claisse, juge de paix à Luxembourg et propriétaire de l'Hôtel de Cologne (rue des Capucins), et Anne-Marguerite Reuter, est représentée dans la mode de son temps et assise sur un meuble typique de l'époque. Elle porte une robe ample de couleur brun foncé, dans un tissu léger, qui laisse apparaître ses épaules dénudées. Les manches bouffantes sont resserrées aux poignets par des manchettes rayées.

Elle arbore une coiffure inhabituelle, mais tout à fait caractéristique de la Belgique à cette époque. Les cheveux séparés par une raie au milieu et tombant

en deux boucles sur les oreilles sont la marque distinctive de Louise d'Orléans (1812-1840), la première reine des Belges, qui se fait représenter avec cette coiffure vers 1840. Anne Joséphine montre ainsi son appartenance à la Belgique à travers la mode et les tendances, qui sont alors complètement différentes au Luxembourg.

Ce portrait révèle donc un aspect social plus large, notamment les liens multiples entre la bourgeoisie luxembourgeoise et le nouvel État belge, ses idées, ses protagonistes, ses fonctionnaires et ses officiers.

Le portrait s'inscrit également dans la série des représentations de militaires belges, représentations picturales masculines pour lesquelles il serait intéressant de connaître et d'étudier leurs pendants « féminins » respectifs. En ce sens, il ouvre non seulement des perspectives sur l'héritage social de la Révolution belge au Luxembourg et à l'étranger, mais souligne également un certain besoin de recherche. Il s'agit probablement de l'unique portrait d'une Luxembourgeoise à l'étranger de cette qualité.

SON FRÈRE, UN RÉVOLUTIONNAIRE LUXEMBOURGEOIS ILLUSTRE

Le frère aîné d'Anne Joséphine est Dominique Claisse (1802-1848), un révolutionnaire qui, dès la première heure des troubles révolutionnaires en Belgique, fait insérer dans *Le Courrier des Pays-Bas* une invitation aux Luxembourgeois se trouvant à Bruxelles à se rendre au service de la cause belge. Claisse rassemble à peu près 500 volontaires sous son commandement. En septembre 1831, il est expulsé de la forteresse. Il avait donc dû revenir entre-temps ; la présence de l'insurgé était considérée comme dangereuse par le gouvernement de la forteresse. Il est possible qu'au même instant sa sœur ait quitté la ville. Le 27 novembre 1831, le 2^e régiment des chasseurs à pied est constitué entre autres par les volontaires luxembourgeois dits de Claisse et ce dernier fera carrière dans l'armée belge : il sera promu lieutenant-colonel en 1842, colonel en 1844, et enfin général-major en 1848.

SON CONJOINT, UN GÉNÉRAL BELGE AU MUSÉE ROYAL DE L'ARMÉE

Le portrait d'Anne Joséphine est le pendant de celui de Borremans qui est conservé dans les collec-

tions du Musée royal de l'Armée à Bruxelles (format identique, ca. 102 x 82 cm) et qui fut exposé dans l'exposition *Les Frontières de l'Indépendance. Le Luxembourg entre 1815 et 1839* au Musée Dräi Eechelen en 2015.

Il paraît évident que la famille Borremans-Claisse ait conservé le tableau d'Anne Joséphine lorsque le portrait du lieutenant-général intégra la salle d'exposition dédiée à l'armée belge au Musée royal de l'Armée lors de son ouverture en 1911.

SON PORTRAITISTE, LE PEINTRE LUXEMBOURGEOIS DE LA RÉVOLUTION BELGE

Jean-Baptiste Fresez, de sept ans son aîné, recommande Jacques Sturm au lithographe Marcellin Jobard à Bruxelles, où Sturm s'installera en 1825. Il participe notamment à l'illustration du *Voyage pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas* de Cloet.

Lorsque Jobard doit fermer son atelier à la suite de la révolution, Sturm se consacre à la peinture de portraits, notamment de militaires belges. En 1833, il dessine Eugène-Etienne de Thysebaert en tenue militaire, deux officiers grenadiers, en 1834 deux autres portraits d'officiers, en 1836 un numismate,



La Brabançonne, vers 1840

1830, L'ANNÉE OÙ TOUT BASCULA



© Tom Lucas / MNAHA

la baronne de Thysebaert-Misson, le chambellan du Monceau, en 1837 l'officier J. van Halen et le pharmacien Gorissem. On connaît également, bien qu'ils ne soient pas datés, les portraits de Giovanni Belzoni, Charles Tandel, ainsi que d'un officier médical.

Au total, son biographe Jules Vannérus a répertorié 24 portraits de Sturm. À partir de 1836, toujours selon Vannérus, Sturm se consacre à la peinture à l'huile. Il reste à Bruxelles jusqu'en 1841, gagne ensuite Paris avant de retourner pour une brève période dans la capitale belge qu'il quittera définitivement pour Rome, où il meurt en 1844.

Vannérus ne mentionne ni les portraits du couple Borremans-Claïsse ni la lithographie de François Borremans créée par Sturm en 1837 (qui fait partie des collections du musée depuis 1992). La date de 1837 invite également à préciser la datation des portraits à l'huile du couple Borremans.

Les portraits du couple constituent manifestement le point culminant de son œuvre en tant que portraitiste du milieu bourgeois et militaire de la Révolution

belge. Avec son œuvre, Sturm forme justement le contrepoint de Jean-Baptiste Fresez, qui l'avait recommandé à Bruxelles. En effet, ce dernier choisit le parti orangiste durant les tourments de la révolution.

SA PLACE AU MUSÉE DRÄI EECHELEN

Ce portrait permet de suivre l'intégration des Luxembourgeoises dans la société du jeune Royaume de Belgique. Il interpelle sur les rôles et les champs d'action des femmes au XIX^e siècle. À ce titre, il dialogue avec le portrait de Charlotte von Pückler, épouse du gouverneur militaire de la forteresse fédérale de Luxembourg, Leopold Heinrich von Wedell, et invite à approfondir la réflexion.

Venez découvrir ce nouvel accrochage au Musée Dräi Eechelen qui illustre un des aspects des relations entre les Luxembourgeois et les Belges.

Simone Feis & Ralph Lange
Centre de documentation sur la forteresse
de Luxembourg



Jacques Sturm, Le colonel François Borremans, 1837



Shako d'officier d'infanterie du 2^e régiment de chasseurs à pied incorporant les « Volontaires de Claisse », vers 1831

NOUVELLE ENTRÉE DANS LE KONSCHTLEXIKON.LU

Le néo-pop de Catherine Lorent, une artiste-musicienne libre



© Serge Ecker

Portrait de Catherine Lorent par Serge Ecker, 2017

Après plus de 25 ans de carrière, Catherine Lorent occupe une place à part dans l'histoire de l'art luxembourgeois. À notre connaissance, avec Filip Markiewicz, elle est l'artiste luxembourgeoise ayant réalisé le plus grand nombre d'expositions avec performances.

Artiste engagée, féministe, elle travaille souvent simultanément plusieurs disciplines artistiques, telles que la peinture, le dessin, le mixed media, les installations, la vidéo, l'art numérique, la photographie, la performance, l'art textile, la sculpture, la céramique et l'art sonore. De manière intuitive, elle s'autorise à créer dans un champ d'expérimentation, notamment à travers des installations immersives combinant musique, performance et arts plastiques.

Consacrée à la Biennale de Venise en 2013 avec son « œuvre d'art totale » intitulée *Relegation*, elle a créé une expérience esthétique visuelle et sonore unique. À travers ses créations et performances – qui constituent son champ d'épanouissement personnel – elle a réussi non seulement à effectuer une

sorte d'auto-psychanalyse, mais aussi à nous transporter dans un état second, un état de conscience modifié, proche de la transe.

Dans le cadre de cet entretien réalisé en luxembourgeois et traduit en français (en février 2026), nous allons explorer le processus de création de l'artiste-musicienne, à partir de l'être humain, de son vécu, dans une approche plus intuitive, afin de rendre l'art contemporain plus accessible à tous.

Catherine Lorent, pour vous présenter à nos lecteurs : vous êtes une artiste contemporaine mentionnée sur le site *Artfacts* en tant qu'artiste « ultra-contemporaine », c'est très valorisant pour vous ?

Oui ..., mais je préfère le terme de « néo-pop » utilisé par le curateur allemand Raimar Stange en 2015 pour qualifier mon esthétique dans l'exposition *KÖLNER DOOM. Relegation*. Et, je suis aussi une musicienne, historienne de l'art, curatrice, performeuse etc. en bref, une artiste contemporaine.

Vous avez une formation pluridisciplinaire, très complète, de musicienne, d'artiste, d'historienne d'art. Pouvez-vous nous décrire votre parcours ?

En 1998, je débute une formation en peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe (Staatliche Akademie der Bildenden Künste). En 2002, je poursuis des études d'histoire à l'Université de Fribourg-en-Brisgau (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), puis j'obtiens en 2006 un master en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Et, je termine ensuite un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Heidelberg (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) et à l'Université du Luxembourg. Ma thèse intitulée *Die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik im Großherzogtum Luxemburg 1934-1944*, est publiée en 2012.

La musique joue un rôle essentiel dans votre travail, n'est-ce pas ?

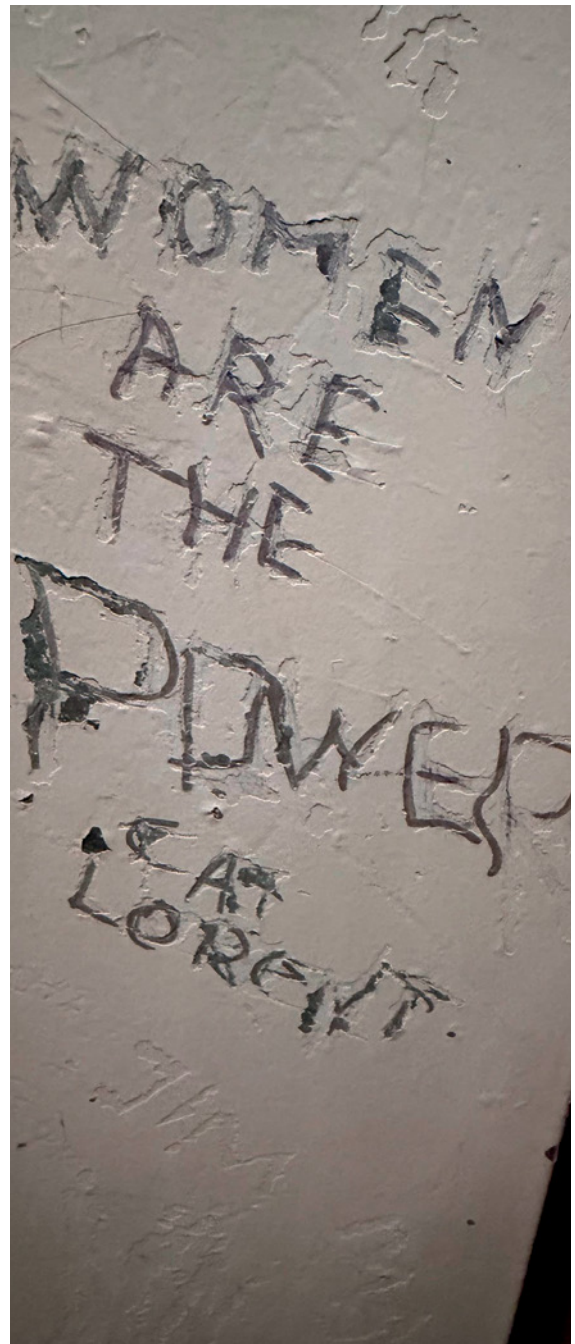
Dès mon adolescence, j'ai découvert ma passion pour la musique, notamment le piano et la guitare. Très tôt, j'ai commencé à dessiner en écoutant de la musique, une habitude qui a profondément marqué mon parcours artistique. Cette alliance entre musique et arts plastiques constitue une caractéristique fondamentale de mon œuvre, dans l'esprit d'une « œuvre d'art totale ». À partir de 2007, je me suis produite sur scène musicalement avec mon projet solo *Gran Horno*, qui signifie « grand four » en espagnol. En tant que chanteuse et multi-instrumentiste, j'ai poursuivi mes explorations musicales en solo, mais aussi en parallèle au sein du duo *Hannelore* avec Tom Früchtl.

Êtes-vous une femme-artiste engagée et féministe ?

Je suis une artiste femme, oui, avec certainement des dimensions féministes dans certains aspects de mon travail. J'admire beaucoup de femmes et, dans certaines phases de ma création, je me sens moi-même « féministe ». À mon avis, d'autres personnes définissent les femmes en tant que féministes. Ok, ce que je dis simplement c'est que nous, les femmes, nous le pouvons aussi ! « Women are the power » est une inscription que j'ai gravée sur un mur à l'adolescence et elle est toujours là !

En tout cas, on m'a toujours appris, qu'en tant que femme, il fallait s'affirmer et ne pas se laisser faire. C'est ainsi que certaines de mes œuvres peuvent être perçues comme féministes. Au bout du compte, il s'agit de rendre les femmes visibles, comme par exemple dans mon travail avec le réseau de peintres

Malerinnennetzwerk Berlin-Leipzig. Car il s'agit de mettre en valeur l'art féminin, tout comme la valeur des femmes sur le marché de l'art. Les femmes ne sont pas suffisamment visibles. Dans ce sens, je veux montrer également que souvent, nous, les femmes, nous devons faire beaucoup plus pour obtenir les mêmes droits, pour être reconnues.



© Catherine Lorent

Catherine Lorent, Women are the power

NOUVELLE ENTRÉE DANS LE KONSCHTLEXIKON.LU



Catherine Lorent, Left handed Amazona

Très tôt, vous vous êtes affirmée en tant qu'être humain que ce soit dans l'art ou dans la musique. En tant que musicienne, on ne vous a jamais vraiment prise au sérieux ?

Oui, partiellement... Sur la scène musicale en général, jusqu'à aujourd'hui c'est un peu toujours le cas partout. Quand je me suis produite avec *Hannelore*, certains croyaient que je ne savais pas reconnaître un câble jack.

À l'école, j'ai fait un dessin dans mon journal de classe en 1993, à 16 ans, *Left handed Amazona*, une « Amazone gauchère ». D'ailleurs, je prépare un « Livre d'artistes » dans lequel cette œuvre sera publiée. Et, en 2019, j'ai rédigé un article dans *Heroines of Sound: Feminism and Gender in Electronic Music*.

Je ne me suis jamais vraiment profilée en tant que musicienne. Bassiste autodidacte, j'ai toujours constaté que nous, les femmes, étions mises de côté. À Berlin, pour ne citer qu'un exemple, dans le cadre des *Get Together* organisés par les *Gibson Guitar* –

fréquentés par les musiciens et groupes qui sont supportés par Gibson –, j'ai longtemps été une des rares femmes guitaristes, c'était assez inhabituel.

Une caractéristique essentielle de votre travail est l'interaction avec le public. Vous provoquez le public pour qu'il apporte son énergie et qu'il travaille avec vous pour créer et faire évoluer votre travail. Vous le faites de différentes manières, parfois de façon assez expérimentale, comme par exemple avec les Post-it laissés par le public au Centre des arts pluriels (CAPE) à Ettelbruck, en 2012, dans *Réminiscences censurées*, exposition organisée dans le cadre de la Journée internationale des droits des femmes.

Oui, il s'agit aussi d'une action participative, pas seulement d'une réflexion, mais aussi d'une réception. Pour moi, ça a toujours été important – j'ai fait des études en histoire de l'art, et j'ai aussi aidé à organiser l'exposition *Gëlle Fra* en 2010 (dans l'équipe de l'Agence Luxembourgeoise d'Action Culturelle,

ALAC, sous la direction de Jean Reitz) où j'étais également responsable du volet réception.

L'analyse des sources et l'évaluation du savoir sont des aspects qui me passionnent. Je le fais aussi pour notre association (AAPL – Association des Artistes Plasticiens du Luxembourg). J'aime bien avoir le contrôle sur les choses quand je peux avoir une vision d'ensemble sur les choses, car les sources ne mentent jamais.

Dans mon art, il y a ces deux aspects, en partie expérimental, mais aussi contrôlé. C'est important de savoir si votre travail a été perçu...J'ai consulté encore récemment le « Guestbook » de la Biennale de Venise *Relegation*. Dedans, on peut trouver des avis très diversifiés. Le projet a probablement donc été un succès, car les uns ont décrit ça en tant que « décke Quatsch », alors que d'autres l'ont célébré ! D'ailleurs, on me le rappelle encore aujourd'hui ! Je suis quelqu'un qui aime bien bâtir des ponts. C'est un défi pour moi.

Est-ce que cette expérience avec les Post-it vous a apporté quelque chose pour vos futurs travaux ? Est-ce bien plus qu'un simple projet participatif ?

En fait, cette histoire de Post-it était une histoire très spontanée. C'est connu de tous lorsque vous êtes au téléphone et que vous commencez à griffonner sur un morceau de papier. Il s'agit d'une idée très simple, il faut faire tout simplement quelque chose de différent pour faire le switch, pour libérer la tête... quand on a de la procrastination, comme dans Monty Python „and now for something completely different“.

L'utilisation des Post-it, c'était aussi un moyen d'élargissement pour obtenir une œuvre d'art totale. J'ai voulu créer une situation immersive. J'ai toujours eu cette volonté d'impliquer le public, d'élargir le champ à une œuvre collective. Car, en tant qu'artiste, je ne suis pas aussi importante, mais c'est l'installation comme événement, l'installation comme situation, comme constellation avec les gens. Je voulais toujours faire un peu de divertissement, je voulais faire quelque chose pour rassembler les gens.

Aussi, je voulais voir la réaction des gens – un moment passionnant, quand on leur laisse leur liberté, comme au Salon du Cercle artistique de Luxembourg par exemple – est-ce que les gens passent à côté des toiles, est-ce qu'ils les regardent seulement ou bien est-ce qu'ils se célèbrent eux-mêmes... ou bien les achètent ? Qui fait quoi ? C'est pour cela que j'ai voulu élargir, pour provoquer les choses. Avec les Post-it, c'était un moyen facile, banal et direct pour y arriver.

J'ai encore les Post-it dans mes archives à Berlin et je les ai étudiés : quelle était la réaction des gens... il y en avait qui étaient très « émotifs », témoignant d'une ambiance au CAPE.

Ensuite, ce lien important entre la musique et la création artistique est perceptible dans votre œuvre *Relegation* à la Biennale de Venise en 2013, une « installation sonore-objet-dessin » selon Raimar Stange, suscitant « l'exubérance émotionnelle » ?

Oui, j'ai pu réaliser le projet pour la Biennale de Venise assez rapidement, car j'avais déjà au préalable des dizaines d'idées sur papier, dans mes carnets, mais aussi dans ma tête.

Dans un perpétuel élan dynamique de liberté, Catherine Lorent est toujours en action. Après *Sonic Canvas* présenté à l'AAPL, elle est actuellement présente sur la scène artistique à Düsseldorf dans l'exposition *Don't trust the Rabbit*, à Bruxelles dans *TRANSITUS IMMOBILIS* avec les artistes luxembourgeois du collectif (Serge Ecker, Claudia Passeri et Trixi Weis) et à Remerschen dans *Dodeka - 12 Wierker fir 12 Kantonen* dans le cadre du vingtième anniversaire du MUDAM. Et d'autres beaux projets en perspective !

Pour aller plus loin, consultez le konschtlexikon.lu

Propos recueillis par Malgorzata Nowara
Lëtzebuurger Konschtarchiv



VOM DUNKELN INS LICHT

Digitalisierung und Lageroptimierung der Takenplatten-Sammlung des MNAHA



© Tom Lucas / MNAHA

Unbekannter Hersteller, MNAHA Kollektion

Seit mehreren Jahren investiert das Team des MNAHA viel Arbeit in die Aktualisierung seines Inventars sowie in die optimale Lagerung seiner Kunst- und Objektsammlungen. In regelmäßigen Abständen werden aus diesem Grund Großprojekte durchgeführt, um Sammlungsbereiche zu kontrollieren und deren Lagerbedingungen zu verbessern – wie bereits erfolgreich bei der Möbelsammlung.

Ende 2025 wurde nun die umfangreiche Sammlung an Takenplatten des Museums in Angriff genommen. Mit dem sogenannten „Takenprojekt“ haben wir, wie auch beim „Möbelprojekt“, gleich mehrere Ziele verfolgt: Neben der systematischen Bestandsüberprüfung und der Aktualisierung der Datenbestände stand vor allem eine logistische Umorganisation im Vordergrund. Auch die Takenplatten sollten künftig übersichtlicher und leichter zugänglich gelagert werden. Um den verfügbaren Platz optimal zu nutzen und die Objekte unter bestmöglichen konservatorischen Bedingungen zu lagern, müssen Depotkonzepte und Organisationsstrukturen regelmäßig überdacht und angepasst werden.

DIE TAKENPLATTE

Takenplatten sind Kaminplatten aus Gusseisen mit mehreren Funktionen. Einerseits sollten sie die Kaminwand vor dem offenen Herdfeuer schützen, andererseits die Wärme in den angrenzenden Raum abstrahlen. Häufig befand sich dort die Wohnstube, wo die Platten oft mit dekorativen Motiven versehen wurden, um den Raum zu verzieren. Takenplatten waren eine Weiterentwicklung des Herdfeuers, gewissermaßen eine frühe Form der Warmluftheizung. Sie ermöglichten es, mehrere Räume mit einem einzigen Feuer heizen zu können, da die Wärme durch die Tak übertragen wurde.

Zur Herstellung von Takenplatten wurde das gewünschte Motiv oder eine ältere Platte in Sand gedrückt, anschließend wurde flüssiges Metall in diese Form gegossen. Die Erzeugung neuer Gussformen durch den Abdruck einer bestehenden Platte ermöglichte auch die einfache Anfertigung von Nachgüssen und Kopien, was uns heute eine genaue Datierung der einzelnen Stücke erheblich erschwert.

UMSETZUNG DES PROJEKTES

Bis zum Projektstart wurden unsere rund 450 Takenplatten zusammen mit anderen gusseisernen Objekten, hauptsächlich Öfen, im selben Raum aufbewahrt, welcher mit der Zeit immer voller wurde. Die Lösung: Die Platten sollten auf neue Schwerlastregale umgelagert werden.

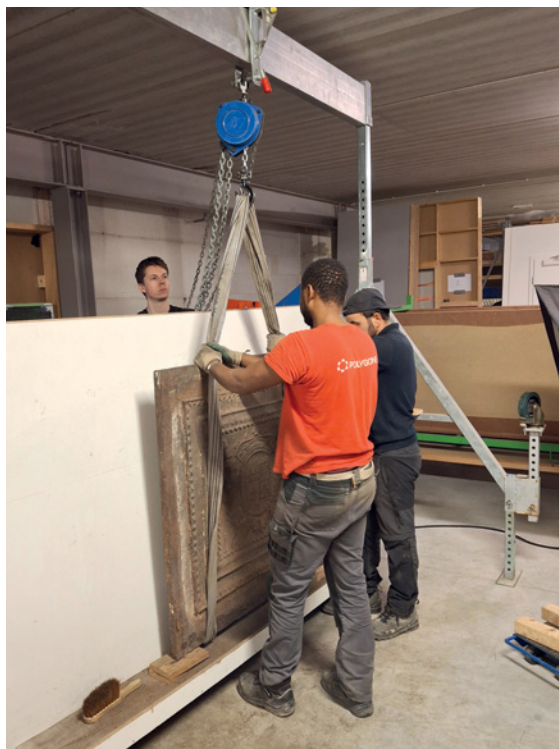
Bei dieser Neuorganisation wurde mit dem traditionellen Konzept gebrochen, Objekte derselben Gattung räumlich beieinander zu lagern. Dank der digitalen Museumsdatenbank *Museonet*, in der die genauen Lagerorte hinterlegt sind, lassen sich Objekte jederzeit schnell wiederfinden. Diese ortsunabhängige Lagerung eröffnet völlig neue Möglichkeiten für eine effiziente Raumnutzung.

Da einige Takenplatten über 100 Kilogramm wiegen, werden sie nur möglichst selten bewegt. Der anstehende Transfer bot daher die perfekte Gelegenheit, jede einzelne Platte gründlich zu überprüfen und zu begutachten.

Im ersten Schritt wurden die Gestelle mit den Takenplatten aus ihrem bisherigen Depotraum geholt. Die Takenplatten lagern in eigens für sie angefertigten Gestellen, die jeweils bis zu 15 Platten vertikal aufnehmen können und sich per Hubwagen bewegen lassen, was den Transport immens erleichtert. Außerhalb des ehemaligen Lagerraumes wurden die Platten einzeln aus den Gestellen gehoben. Aufgrund ihres enormen Gewichts wurde das Museumsteam dabei von einer externen Fachfirma und durch den Einsatz eines Krans unterstützt.

Anschließend durchlief jede einzelne Platte den gleichen Prozess: Zunächst wurde die Platte auf eine Inventarnummer überprüft. Fehlte diese, bedurfte es weiterer Recherchen. Viele der unmarkierten Platten waren noch bis 2009 im Museum ausgestellt; auf ihnen klebte noch der alte Ausstellungszettel. Mit deren Hilfe und alten Ausstellungslisten konnten die zugehörigen Nummern dieser Platten meist in der digitalen Datenbank ermittelt werden. War eine Zuordnung auch nach längerer Recherche nicht möglich, wurde eine Retro-Inventarnummer vergeben.

Jedem Objekt und Kunstwerk in der Sammlung des Museums ist eine Inventarnummer zugewiesen. Sie dient zur Identifikation und Dokumentation des Gegenstandes. Fehlt einem Objekt, das sich bereits in der Sammlung des Museums befindet, diese Nummer, entweder weil nie eine vergeben wurde oder weil die entsprechende Nummer auch nach Recherche nicht gefunden werden konnte, wird dem Objekt eine Retro-Inventarnummer zur Identifikation zugeteilt.



Durch die übersichtliche Lagerung der Takenplatten wird der Zugriff deutlich einfacher, was die tägliche Arbeit mit den Objekten nachhaltig verbessert.

VOM DUNKELN INS LICHT



© David Heltemes / MNAHA

Da die Takenplatten aufgrund ihrer Größe und ihres Gewichts nur selten bewegt werden, bot dieses Projekt die besondere Gelegenheit, jede einzelne Platte genauer zu untersuchen.

Sobald eine Inventarnummer feststand, wurden Vorder- und Rückseite der Platte vor weißem Hintergrund fotografiert. Es folgte eine Kontrolle der Maße und des Erhaltungszustandes. Diese Informationen sowie eventuell fehlende Details wurden in der Datenbank *Museonet* überprüft, ergänzt und aktualisiert. Zuletzt wurden die Gestelle mit den Platten an ihren neuen Platz im Depot transportiert und der jeweilige Lagerplatz wurde im System entsprechend angepasst.

DIE SAMMLUNG SICHTBAR MACHEN

Im Anschluss an die Arbeiten im Depot wurden die einzelnen Objekte digital erfasst, um sie der Öffentlichkeit online auf der Museumswebsite zugänglich zu machen.

Hierfür mussten zunächst die vorhandenen Informationen, vor allem zur Herkunft der Platten, überprüft und gegebenenfalls korrigiert werden. Sofern vorhanden, wurden dazu die internen „Notes d’acquisition“ (Vermerke zum Erwerb) hinzugezogen.

Damit konnten Angaben zu Datierung, Eigentümern, geografischen Bezügen, Erwerbsart, Provenienz und Bildrechten auf den aktuellen Stand gebracht werden.

Gerade bei den Angaben zu Herkunft und Eigentumsrechten fehlte jedoch häufig ein einheitlicher Standard. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Takenplatten-Kollektion im Laufe der Zeit von verschiedenen Personen und Gruppen zusammengetragen wurde.

Nachdem alle Informationen soweit möglich überprüft und abgeglichen worden waren, konnten die Takenplatten unter Collections auf unserer Internetseite hochgeladen werden. Dadurch sind sie für Interessierte, Forschende und die breite Öffentlichkeit einsehbar. Derzeit sind zudem vier unserer Takenplatten im Museum ausgestellt.

DIE SAMMLUNG

Takenplatten befinden sich seit über 100 Jahren in der Sammlung des Museums. Ein Teil wurde bereits

vor 1914 zusammengetragen. Informationen über diese Platten finden sich in der Zeitschriftenreihe *Ons Hémecht* in den Ausgaben von Mai bis August 1914.

Einen wichtigen Beitrag zur Erweiterung der Sammlung leistete die *Section Historique*, die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche Platten zusammentrug. Genauere Angaben zu den einzelnen Kamin- und Ofenplatten sowie zu ihrer Herkunft und Erwerbung finden sich in der Reihe *Publications de la Section historique*, insbesondere in den Bänden 64–67. Diese Publikationen ermöglichen es, wichtige Informationen wie Provenienz, Herkunftsort, eventuelle Anschaffungskosten und frühere Eigentümer zu ermitteln.

Die ab 1940 gesammelten Takenplatten gehören mehrheitlich dem Museum. Ein besonders interessantes Beispiel ist das Exemplar mit der Inventarnummer 1948-057. Auf dieser Platte ist das Wappen von Karl V. dargestellt. Darauf befindet sich der deutsche Adler auf dem burgundischen Kreuz, das von einem Greif und einem Löwen gehalten wird. Über dem Wappen steht die lateinische Inschrift „Plus ultra“, was so viel wie „noch weiter“ bedeutet. Es war das damalige persönliche Motto Karls V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, Herzog von Burgund und König von Spanien. Noch heute ist dieser Wahlspruch das nationale Motto Spaniens.

Nicht jede Takenplatte zeigt ein Wappen, auch biblische Themen wie die Kreuzigung Christi, das Opfer Abrahams oder die eherne Schlange sind beliebte Motive. Dazu kommen mythologische Szenen, Figuren und Mischwesen, welche häufig die Platten schmücken.

Letztlich sind Takenplatten ein spezifisches Kulturgut der Großregion und von besonderer Bedeutung für die Forschung. Ihr beträchtliches Gewicht und ihre stattliche Größe erschweren jedoch die direkte Arbeit mit den Objekten erheblich. Die Bereitstellung der Sammlung in digitaler Form ist daher ein sehr wichtiger Beitrag zur lokalen und internationalen Forschung und erleichtert den Zugang zu diesen Objekten enorm.

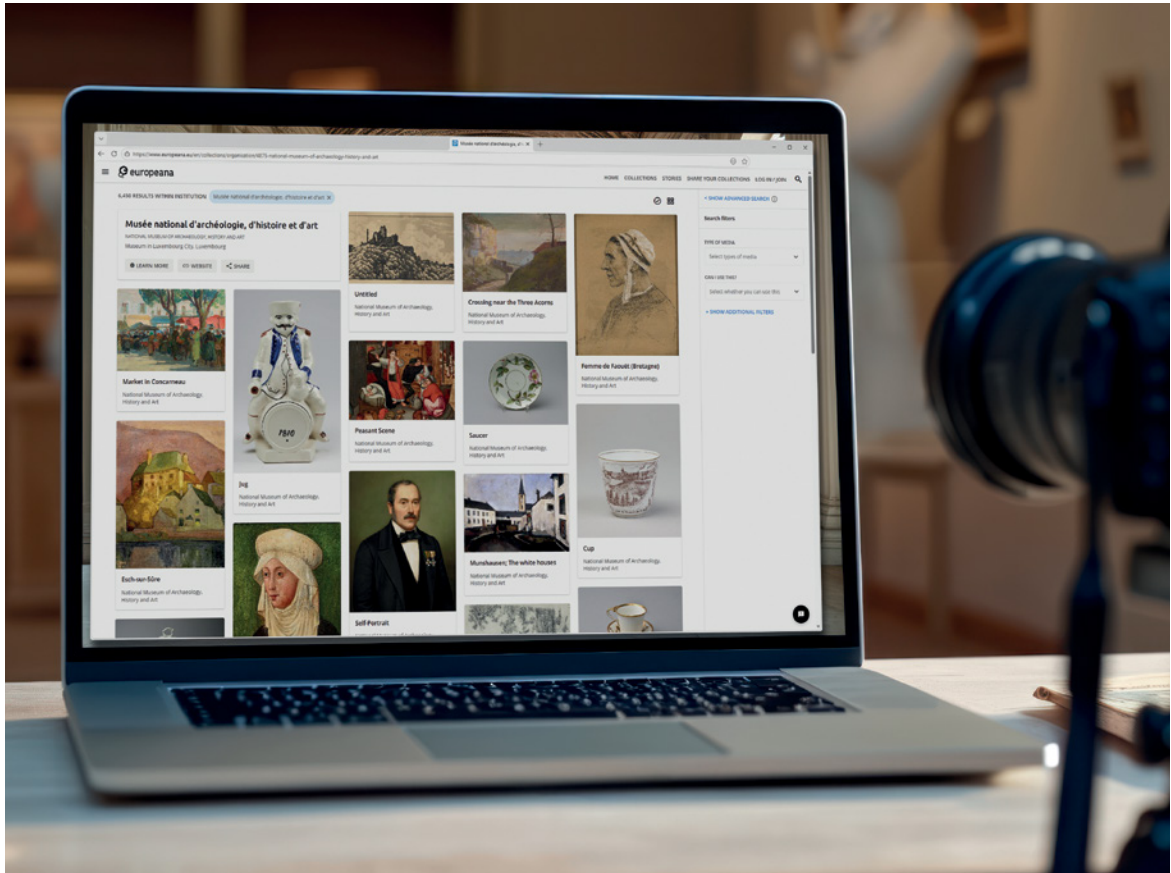
Lust, die Vielfalt der über 300 Motive kennen zu lernen? Entdecken Sie unsere Sammlung online unter MNAHA Collections!

Mike Arrensdorff & Jim Mathieu
Section Histoire luxembourgeoise contemporaine
& Service Dépôt



A EUROPEAN STAGE FOR LUXEMBOURG'S HERITAGE

MNAHA on Europeana



It is no secret that only a small fraction of the MNAHA's collection can be exhibited at any given time. Luckily, the digital world gives us the opportunity to publish our collections online, which we have done since 2019. We apply high standards when publishing objects; each one is professionally photographed, the metadata are checked and translated into 3 languages. And if the object or artwork is still in copyright, we seek permission to publish it. Even with these high standards, we have managed to publish around 1,500 new objects each year since 2019 and will continue to add more.

Once the platform was set up and we had a process in place to gradually publish our collections, it was time to think about the next steps. And that was a good moment to ask ourselves why we digitise and share our collections online in the first place. The answer to this question reflects the museum's mission and values – we want to make our collections accessible, make them easy to find, invite the public to interact with them, share knowledge and

help generate new knowledge.

It made sense, therefore, to share the collection even more broadly by adding it to Europeana – a platform funded by the European Union where cultural heritage from institutions all over Europe is collected and shared. This means that, in addition to reaching more people, the collection now exists in a digital ecosystem containing objects from all over Europe, which will hopefully facilitate comparisons and allow new connections to be made. The MNAHA's collection is the first collection of artworks and applied arts from Luxembourg to be added and represents an important addition of Luxembourgish culture to the platform.

The following example illustrates how objects from the MNAHA can now be perceived in a wider context through Europeana. A few years ago, a research project at the MNAHA led us to study the samplers in our collection. Samplers are embroidery projects that were stitched by young schoolchildren, usually girls to teach them needlework skills. The alphabets

are especially easy to recognise. Isabelle Maas and I published the results of this research on our platform MNAHA Collections, where we documented how these samplers were made in Luxembourgish schools from the end of the 19th century until the 1960s. The samplers we studied are now published on Europeana as well, where, thanks to a curated gallery on this very type of object, they can be compared to samplers from all over Europe.

We invite you to explore the MNAHA's objects, combine them with over 30 million other objects on the platform in a personal gallery and share it with us.

Note that we could only share objects to Europeana that are in the public domain and which, therefore, have no more copyright restrictions. You can still find objects in-copyright on MNAHA Collections.

Eduarne Kugeler
Section Numérisation, bibliothèque et archives



The Worker on her Break

National Museum of Archaeology, History and Art



Faust and Marguerite in the Garden

National Museum of Archaeology, History and Art

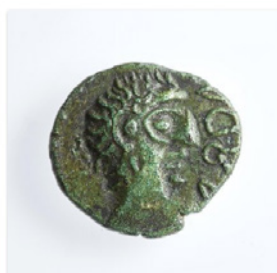


Chasseurs of the 19th Century



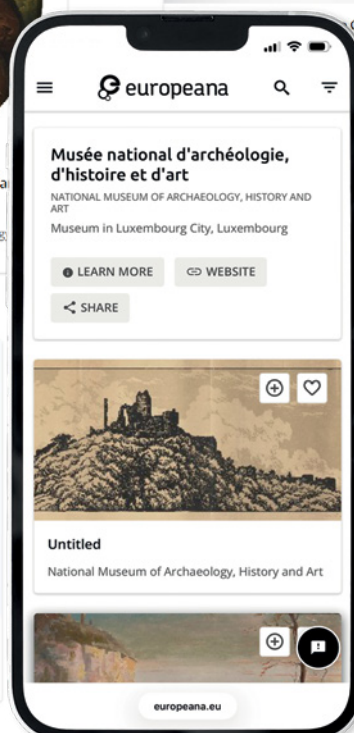
Scarlet Sage

National Museum of Archaeology, History and Art



ARDA type bronze coin with rounded profile

National Museum of Archaeology, History and Art



SUR LES TRACES D'UN GÉNIE

Le portrait d'un donateur d'Adriaen Thomasz Key (1544 - après 1589), habituellement visible dans les salles du Nationalmuseum um Fëschmaart dédiées à l'art ancien, rejoindra le Museo de Bellas Artes de Valence le temps d'une exposition conçue par l'Institut Moll Centro d'investigació de Pintura Flamenca (Madrid), *Rubens. La gestació d'un geni* (visible jusqu'au 4 octobre 2026). Il illustre l'époque et l'atmosphère dans laquelle le peintre anversois a vécu au cours du dernier quart du XVI^e siècle. Les œuvres de Rubens et de ses contemporains présentent l'environnement propice et le contexte stimulant dont a bénéficié l'artiste, résolument iconique du Siècle d'Or de la peinture flamande.

BIENTÔT AU NATIONALMUSÉE : SAMOURAI – BEYOND THE BLADE

Consacrée à cette puissante classe sociale et militaire qui a régné sur le Japon pendant près de 700 ans, l'exposition *Samourai – Beyond the Blade* ouvrira ses portes le 25 mars 2027 au Nationalmuseum um Fëschmaart (jusqu'au 16 janvier 2028).

Chaque pièce issue de la fameuse collection du Museo Stibbert de Florence en Italie raconte une histoire à travers son savoir-faire artisanal et ses détails uniques. Plus d'une centaine de pièces seront exposées, dont des armures de samouraï complètes illustrant la diversité des matériaux utilisés, leurs motifs décoratifs complexes, leurs galons tressés et leurs finitions laquées. Des casques spectaculaires aux formes excentriques, des armes dont le légendaire katana, ainsi que des objets raffinés – boîtes à calligraphie laquées, plateaux à encens, vases délicats – racontent l'histoire plus personnelle de la vie des samouraïs.

Les armures, les armes et les objets personnels étaient tous des indicateurs importants de la classe sociale, de la richesse, des positions de pouvoir et des liens familiaux. À travers ces pièces, on peut retracer l'histoire sociale, politique, économique et familiale de la classe des samouraïs et du Japon en général.

En partenariat avec le Museo Stibbert de Florence, Contemporanea Progetti (Florence), l'Ambassade d'Italie au Luxembourg et l'Ambassade du Japon au Luxembourg.

DE LA SÉCESSION AUX ICONOMAQUES

Vous aimez l'art luxembourgeois ? Un peu, beaucoup, à la folie ? Dans ce cas, n'hésitez pas à vous rendre au Centre culturel Paul Barblé à Strassen où 60 artistes luxembourgeois seront exposés afin d'illustrer l'évolution de la scène artistique grand-ducale entre 1930 et 1960. Le MNAHA n'est pas en reste en prêtant plusieurs œuvres pour cette rétrospective accessible au public du 29 octobre au 18 novembre 2026.

VAINE ATTENTE À ESCH

Il vous reste encore quelques jours (jusqu'au 20 septembre) pour découvrir le dialogue inédit initié dans la céramique entre l'œuvre modelée par Maurice Guiraud-Rivière (1881–1947) pour la Maison Robj et réalisée par Villeroy & Boch durant les années 30, et l'artiste ukrainienne Julia Beliaeva (née en 1988). L'exposition *White Shadows*, abritée par la Kunschthal d'Esch, est une occasion unique de découvrir sous une facette originale cette œuvre emblématique de l'Art Déco. Le catalogue de l'exposition *Art Déco au Luxembourg* (MNAHA, 2018) est toujours disponible à la vente.

STEICHEN, TOUJOURS À LA PAGE

Le 8^e tome de la revue *Arts et Lettres* de l'Institut Grand-Ducal est paru, complété par un deuxième volume consacré à l'étude de Malgorzata Nowara (Lëtzeburger Kunscharchiv) : *Un dialogue entre l'image et l'écrit – Les photographies du legs luxembourgeois face à « A Life in Photography » d'Edward Steichen*. Cette étude explore les relations entre le legs du photographe américain d'origine luxembourgeoise au MNAHA et un exemplaire annoté par lui-même de son autobiographie. Disponible dans notre shop.

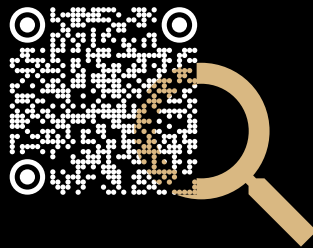
UN BEAU JOUR... OU PEUT-ÊTRE UNE NUIT

C'est devenu LE rendez-vous incontournable des noctambules de la capitale et des esthètes de tous les horizons. Cet automne, la 25^e édition de la Nuit des Musées animera Luxembourg-Ville le samedi 10 octobre, de 17h à 1h du matin. Au programme : des visites exclusives, des navettes gratuites entre les différents lieux, des découvertes étonnantes et surtout, une œuvre originale créée sur mesure pour cet événement et se déclinant à travers les sept institutions muséales participantes. Et, si vous voulez voir les bâtiments de nos musées comme vous ne les avez jamais vus, précipitez-vous ! Des mappings exclusifs et hauts en couleurs animeront votre arrivée dans nos murs jusqu'au bout de la nuit. Programme complet disponible sur museumsmile.lu.



Explorez en ligne
les collections du MNAHA :
œuvres d'art, objets historiques,
histoires captivantes
et expositions virtuelles.

Des milliers d'objets. Une infinité d'histoires.



MNAHA

Collections

Collections

Objets

Stories

Expositions

Publications

Impressionism
from the
Rau Collection

09.10.2026 – 04.04.2027

from **Renoir** to
Monet.



Archaeology History Art

**National
musée**
um Föschmaart

impressionism.lu

SAMMLUNG RAU für
unicef

arp
museum
Bahnhof
Rolandseck



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

 **cargolux**

MuseoMag, la brochure d'information trimestrielle éditée par le MNAHA, est disponible à l'accueil de nos deux musées - National-musée um Fëschmaart et Musée Dräi Eechelen - ainsi que dans différents points de distribution classiques à l'enseigne «dépliants culturels».

Si vous voulez recevoir ce périodique accompagné de son agenda gratuitement dans votre boîte aux lettres ou bien faire découvrir notre brochure trimestrielle à vos proches, adressez-nous un simple mail avec les coordonnées requises (prénom, nom, adresse postale, e-mail) à contact@mnaha.etat.lu.

Le Musée national d'archéologie, d'histoire et d'art (MNAHA) est un institut culturel du ministère de la Culture, Luxembourg.

IMPRESSUM

MuseoMag, publié par le MNAHA, paraît 3 fois par an.

Charte graphique: © Misch Feinen

Coordination générale: Dianne-Marie Petrov

Mise en page: Odile Georges

MuseoMag N° III | 2026

Impression: Imprimerie Heintz, Luxembourg

Tirage: 6.500 exemplaires

Distribution: Luxembourg et Grande Région

S'abonner gratuitement via e-mail:

contact@mnaha.etat.lu

ISSN: 2418-3962

Auguste Renoir, *Femme à la rose*, 1876, huile sur toile, 35,5 x 27 cm,
© Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck / Collection Rau
pour l'UNICEF, photo : Peter Schälchli, Zurich.

Inscrivez-vous
à notre newsletter :



05.06.26 - 10.01.27

Berthe 1879- Brincour 1947

une
hors
et

hors
temps

artiste
normes
temps



Archaeology History Art

**National
musée**

um Feschmaart



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

brincour.lu



cargolux