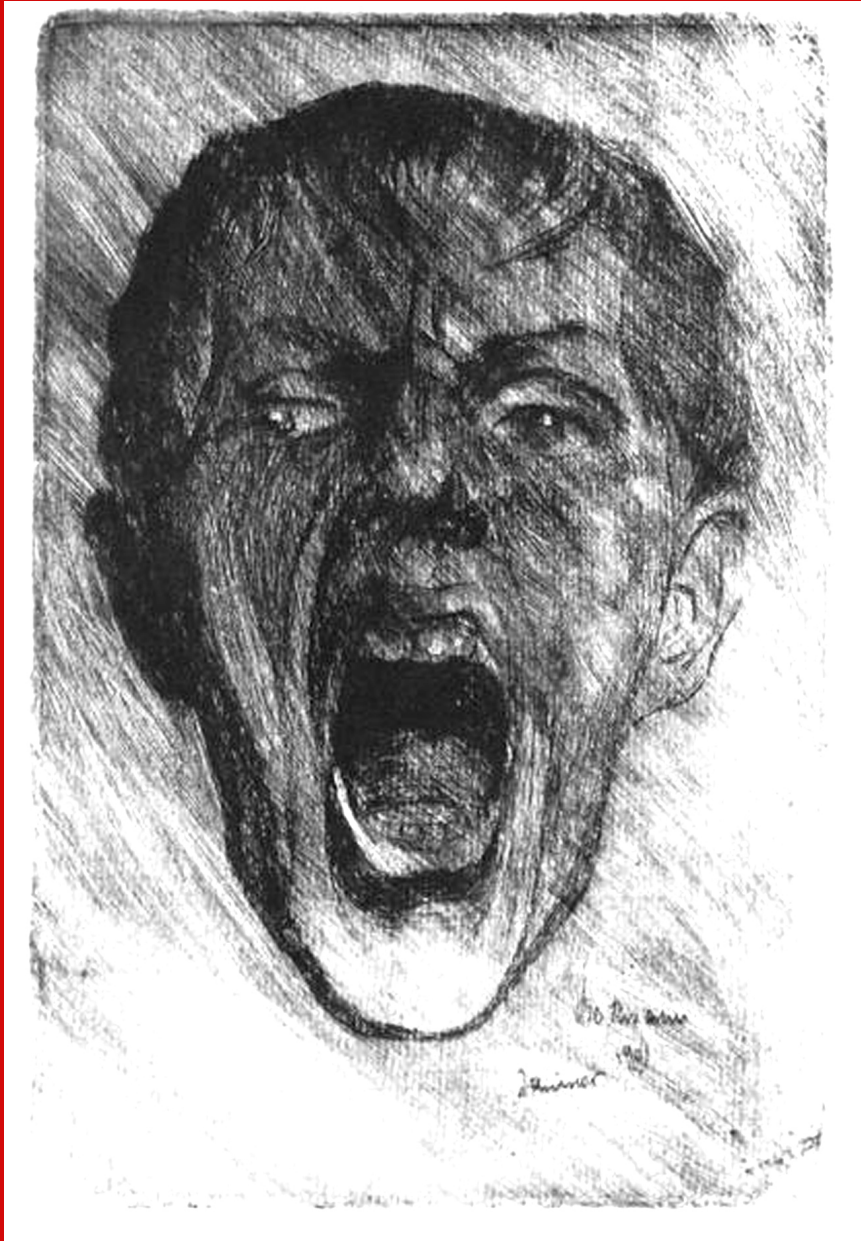




Monatschrift für Kunstwissenschaft  
77. Jahrgang | Heft 4 | April 2024



# KUNST CHRONIK

## Kunstchronik

### Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

<https://www.zikg.eu/forschung/publikationen/laufende-publikationen/kunstchronik>

[kunstchronik@zikg.eu](mailto:kunstchronik@zikg.eu)

### Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

### Redaktionsassistentz

Gabriele Strobel, M.A.

### Weitere ständige Mitglieder der Redaktionskonferenz

Dr. Dominik Brabant, Prof. Dr. Dietrich Erben, Prof. Dr. Christian Fuhrmeister,

Prof. Dr. Iris Lauterbach, Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Dr. Georg Schelbert, Dr. Esther Wipfler

### Erscheinungsweise

11 Hefte pro Jahr (Heft 9 | 10 als Doppelnummer)



Die Texte dieses Werkes stehen unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND.

Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbedingungen.

Coverabbildung s. S. 221, Abb. 1



Diese Online-Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.4>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

eISSN 2510-7534

## Inhalt

### Sammelrezension

#### Altmeister(in). Ausgewählte Neuerscheinungen zu Max Beckmann

Siegfried Gohr, Max Beckmanns Motive. Einladung zur Werkbetrachtung.

Petra Kipphoff, Max Beckmann. Der Maler als Schreiber.

Christian Lenz, Max Beckmann.

Dietrich Schubert, Max Beckmann vom Vietzker-Strand zur „Departure“. Die Kristallisation seiner Werturteile und seine bildnerische Praxis 1904–1936

Olaf Peters | 219

### Denkmalpflege

#### Institutionelle Denkmalpflege unter dem Dach des Völkerbundes: Die International Commission on Historical Monuments, 1931–1937

Bianka Trötschel-Daniels | 232

### Ausstellungen

#### Male Gaze-Emoji. Kuratorischer Feminismus im Gravitationsfeld der Kulturindustrie

Femme fatale. Blick – Macht – Gender. Hamburger Kunsthalle, 9.12.2022–10.4.2023. Katalog hg. v.

Markus Bertsch.

„Paris ist meine Bibliothek“. Zeichnungen und Druckgraphik von Félicien Rops. Hamburger Kunsthalle, 10.2.–7.5.2023. Katalog hg. v. Andreas Stolzenburg und Juliane Au  
Thomas Moser | 249

#### Der Weg des (geringsten) Widerstands. Soutine in Düsseldorf

Chaïm Soutine. Gegen den Strom. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2.9.2023–14.1.2024; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 9.2.–14.7.2024; Kunstmuseum Bern, 16.8.–1.12.2024. Katalog hg. v. Susanne Gaensheimer und Susanne Meyer-Büser  
Laura Indorato | 258

### Contemporary

#### „Stumme Verhältnisse zum Sprechen bringen“. Zur Videoinstallation „Romeo vs. Julia“ von Mailand / Innenhof

Steffen Andrae | 267

Neuerscheinungen | 273

Zuschrift | 274

Ausstellungskalender | 275

## Sammelrezension

# Altmeister(in). Ausgewählte Neuerscheinungen zu Max Beckmann

Siegfried Gohr

**Max Beckmanns Motive. Einladung zur Werkbetrachtung.**

Köln, Wienand Verlag 2019. 222 S., zahlr. Farbabb.

ISBN 978-3-86832-456-3. € 25,00

Petra Kipphoff

**Max Beckmann. Der Maler als Schreiber.**

Springe, zu Klampen 2021. 125 S., Ill. ISBN 978-3-86674-805-7.

Ebook ISBN 978-3-86674-937-5. € 20,00

Christian Lenz

**Max Beckmann.** Münster, Rhema 2022. 354 S.,

208 zumeist farb. Abb. ISBN 978-3-86887-051-0. € 72,00

Dietrich Schubert

**Max Beckmann vom Vietzker-Strand zur „Departure“.**

**Die Kristallisation seiner Werturteile und seine bildnerische**

**Praxis 1904–1936.** Petersberg, Michael Imhof Verlag 2021.

280 S., 190 Farb- u. 63 s/w Abb. ISBN 978-3-7319-1142-5. € 29,95

Prof. Dr. Olaf Peters

Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart

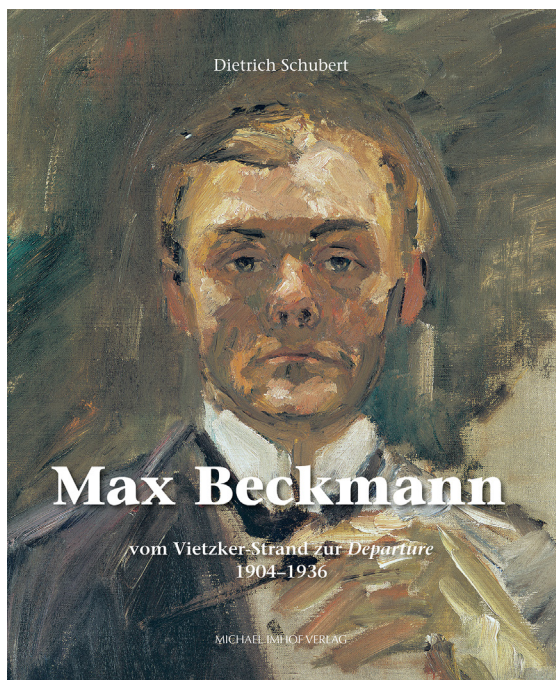
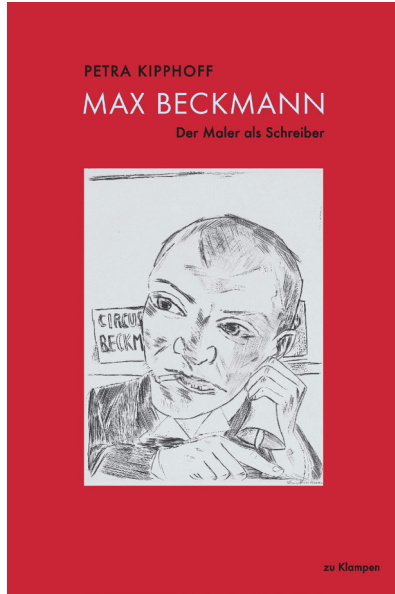
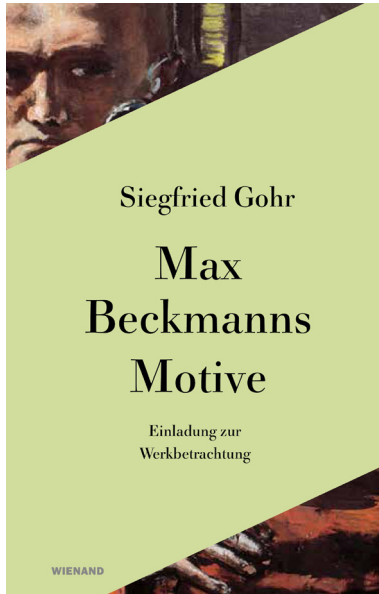
Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

olaf.peters@kunstgesch.uni-halle.de

# Altmeister(in). Ausgewählte Neuerscheinungen zu Max Beckmann

Olaf Peters



*Erinnert sei mit diesem Beitrag an den jüngst verstorbenen Max Beckmann-Forscher und Kollegen Matthias Buck.*

Die Beschäftigung mit dem Maler Max Beckmann kann einen Umweg nehmen und über Texte erfolgen. Beckmann hat viel gelesen und geschrieben, davon zeugen die Reste seiner Bibliothek, zahlreiche Anstreichungen in seinen Büchern und Notizen zu Lektüreerfahrungen in seinen Tagebüchern. Diese werden gegenwärtig von Christiane Zeiller vom Max Beckmann Archiv in München für eine überfällige kritische Neuausgabe bearbeitet. Davon zeugen ferner eine umfangreiche Korrespondenz, die in den 1990er-Jahren in drei Bänden umfassend publiziert und kommentiert wurde, sowie aus verschiedenen Anlässen vom Künstler verfasste programmatische oder literarische Texte, die nicht immer veröffentlicht wurden.

### Der Maler als Schreiber

Petra Kipphoff, die vier Jahrzehnte (1960–2002) als Redakteurin im Feuilleton der Hamburger Wochenzeitung *DIE ZEIT* tätig war und damit eine wichtige Rolle in der Kunstkritik der westdeutschen Nachkriegszeit gespielt hat, nähert sich in ihrer ersten Beckmann-Publikation dem Maler und Graphiker über seine Texte. Der schmale Band – und in der Tat sind die Texte, jenseits der Briefe und Tagebücher, die aufgrund der zeitgeschichtlichen Umstände von Verfolgung und Exil auch nur für die ganz frühen Weimarer und Berliner Jahre und den Zeitraum 1940–50 erhalten sind, nicht sehr umfangreich – bietet auf knapp 80 Seiten Kurztexte, wobei die Perspektive immer wieder, durchaus auch unvermittelt, geweitet wird. Eine Folge gezeichneter und gedruckter Selbstbildnisse aus dem Zeitraum 1901 bis 1950 unterbricht den Text, **| Abb. 1 |** woran sich dann – etwas eigenwillig gereiht – Texte von Beckmann selbst anschließen. Um es gleich vorwegzunehmen: Dieses Buch genügt wissenschaftlichen Ansprüchen kaum, es verzichtet auf jede Diskussion der Forschung und kann so etwa in größtem Kontrast zu der weiter grundlegenden, weil umfassend kontextualisierenden Textsammlung gesehen werden, die Barbara C. Buenger schon vor 25 Jahren in Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Expressionismus-Forscher Reinhold Heller und unterstützt von David Britt publiziert hat (*Max Beckmann. Self-Portrait in Words. Collected Writings and Statements, 1903–1950*, ed. and ann. by Barbara Copeland Buenger, Chicago/London 1997). Hat sich die Sache damit erledigt? Für manchen Leser oder manche Leserin der *Kunstchronik* mit primärem Interesse an neuen Forschungsergebnissen vielleicht schon, für den Rezensenten jedoch nicht.

Aus aktuellem Anlass einer Ausstellung, die Max Beckmann und Pablo Picasso paart (Von der Heydt-Museum Wuppertal und Sprengel Museum Hannover 2023/24), kann man auf Kipphoffs Kapitel zu Beckmanns Konkurrenzverhältnissen verweisen. Auch hier handelt sie das Grundsatzproblem knapp, vielleicht zu knapp ab, zumal sie die berühmte, in der Jugendstilzeitschrift *Pan* geführte Marc-Beckmann-



**| Abb. 1 |** Max Beckmann, Selbstbildnis, 1901. Kaltnadelradierung, 218 × 143 mm. Privatbesitz. Kipphoff, nach S. 88, Abb. 1

Kontroverse des Jahres 1912 zu ausführlich zitiert. Beckmann hatte hier gegen Franz Marcs und Wassily Kandinskys Projekt des *Blauen Reiter*, gegen dessen heute doch etwas entmystifizierten „Durchbruch“ zur Gegenstandslosigkeit und in diesem Zuge auch gegen die französische Avantgarde (namentlich Paul Gauguin und Henri Matisse) polemisiert. Kipphoff geht darauf aber kaum weiter ein, geschweige denn, dass sie konkrete Auseinandersetzungen (vgl. dazu den grundlegenden Katalog des Kunsthauses Zürich *Beckmann und Paris* aus dem Jahre 1998) oder Strategien benennen würde. Für die Kubismus-Sammlung des mit dem Experten Carl Einstein befreundeten Gottfried Reber malte Beckmann ein eindringliches, großflächig rot-rosa ausgeführtes Porträt (Museum Ludwig, Köln), **| Abb. 2 |** das in der Reber-Sammlung einen spannungsreichen Farbkontrast zu den Werken von Braque und Picasso bilden musste, wie Charles Haxthausen einmal höchst nachvollziehbar im persönlichen Gespräch betonte und damit ein schönes Beispiel für reflektierte künstlerische Responsivität lieferte.



| Abb. 2 | Max Beckmann, Bildnis Gottlieb Friedrick Reber, 1929. Öl/Lw., 140,5 × 72 cm. Köln, Museum Ludwig. Beckmann. Ausst.kat., hg. v. Didier Ottinger, Paris 2002, S. 216

Kipphoffs Argumentation ist sprunghaft – von der Kontroverse des Jahres 1912 geht es unvermittelt zu von ihr nicht einmal zeitlich eindeutig identifizierten Tagebuchaufzeichnungen der Amsterdamer Jahre (43f.; sie bezieht sich hier auf einen Eintrag vom 19. Oktober 1943 im Kontext der Arbeit an dem Triptychon *Karneval*). So unzureichend oder gar wirt die Ausführungen mitunter auch scheinen mögen, die Autorin hat einen klaren Blick für die zentralen Passagen der einzelnen Texte, und als Leser behält man die ausgewählten prägnanten Stellen im Kopf. Auch selten hergestellte, nicht unbedingt persönliche Verbindungen – etwa die zwischen Beckmann und dem ebenfalls emigrierten Philosophen Ernst Cassirer und dessen spätem *Essay on Man* (1944) – sind bisweilen erhellend, bedürften aber nicht des Hinweises auf ein vergleichbares biographisches (Todes-)Schicksal (58f., wie überhaupt der Abschnitt unter dem Titel

„Die Magie der Realität“, in dem so unterschiedliche Figuren wie Helena Blavatsky und George Steiner aufgerufen werden, verzichtbar wäre). Kritische Einsichten darf man von solch einem sehr persönlich konzipierten Gelegenheitsbuch nicht erwarten, aber man erfährt von der Passion der Kritikerin für den Maler, seine Schriften und sein Werk.

### Motive | Einladung zur Werkbetrachtung

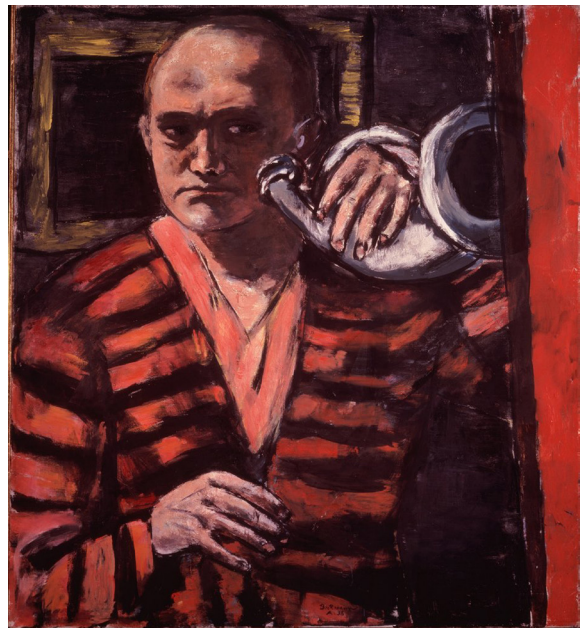
Siegfried Gohr, langjähriger Direktor der Josef-Haubrich-Kunsthalle und dann des Museum Ludwig in Köln sowie Professor am ZKM in Karlsruhe und an der Kunstakademie Düsseldorf, hat eine Leidenschaft für die Malerei und gehört in Deutschland zu den Autoren, die über Malerei als Malerei anregend schreiben. In Köln hat Gohr 1984 eine große Beckmann-Ausstellung und ein wissenschaftliches Kolloquium mit Publikation veranstaltet, was angesichts der umfassenden Münchner Konkurrenzveranstaltung zum 100. Geburtstag des Malers an sich schon eine herausragende Leistung darstellte. Zudem hat er mit Mayen Beckmann ein Werkverzeichnis der Aquarelle veröffentlicht, das gegenwärtig – parallel zur Arbeit am Werkverzeichnis der Zeichnungen – überarbeitet wird. Gohrs Ansatz kontrastiert stark mit der Herangehensweise Kipphoffs, denn er geht detailliert beschreibend von den Bildern aus. Auch hier wird die Forschungsliteratur allenfalls indirekt verarbeitet, nicht aber diskutiert, weshalb das Buch als ein stark subjektiv geprägter Zugang über Rahmenthemen und Leitmotive erscheint. Das hat den Vorzug der Ansprache eines breiteren Publikums, das sich beim Lesen auf das Sehen stützen kann. Der Band selbst ist als ein handliches, durchgängig farbig illustriertes Buch konzipiert. Man kann sich auf das Sehen einlassen und wird durch die subtil beobachtende und beschreibende Sprache des Autors in die oft hermetisch genannte Bildwelt Beckmanns eingeführt. Dem Untertitel des Bandes wird Gohr also auf seine Weise gerecht.

Die Anlage des Buches ist insofern interessant, als Gohr einige längere Kapitel zu den Themen

## Sammelrezension

„Weimarer Republik“, „Bilder und Spiegel“, „Wörter in Beckmanns Kunst“, zur malerischen Darstellung von Skulptur sowie zum Motivfeld der Pflanzen durch drei Kapitel zu zentralen Selbstbildnissen strukturiert (*Selbstbildnis mit Smoking*, 1927; *Selbstbildnis mit Horn*, 1938; *Selbstbildnis in blauer Jacke*, 1950).

| Abb. 3 | | Abb. 4 | | Abb. 5 | Verglichen mit Kipphoffs Band ist Gohrs Buch ungleich dichter und schöpft aus einer umfassenden Vertrautheit mit Beckmanns Werken. Zugleich verliert man sich als Leser aber in den additiven Reihungen von Beschreibungen, ohne dass eine übergreifende These Kontur gewinne. Zwar spielt die von Beckmann selbst artikulierte Beschäftigung mit dem Raum eine durchgängige Rolle, aber sie wird nirgends systematisch erörtert. Anders als die zutreffende Vermutung Gohrs, dass am Ende



| Abb. 4 | Max Beckmann, *Selbstbildnis mit Horn*, 1938. Öl/Lw., Privatbesitz, Dauerleihgabe New York, Neue Galerie, Nr. 2001.04 ↗



| Abb. 3 | Max Beckmann, *Selbstbildnis mit Smoking*, 1927. Öl/Lw., 139,5 × 95,5 cm. Boston, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Association Fund ↗



| Abb. 5 | Max Beckmann, *Selbstbildnis in blauer Jacke*, 1950. Öl/Lw., 140 × 91,4 cm. Saint Louis Art Museum, Inv.nr. 866:1983 ↗



einer systematischen Beschäftigung mit Beckmanns Verhältnis zur Antike nur die allgemeine „Erkenntnis stünde, dass Mythen, Philosophie, Theologie und auch die bildende Kunst als starkes Ferment sein gesamtes Werk grundieren“ (172), wäre die konsequente Analyse der Raumthematik nicht nur in piktoraler Hinsicht von Bedeutung, sondern sie bildet auch den Erklärungsgrund für Gohrs Vermutung, da sie sich die einzelnen weltanschaulichen Systeme unterordnet. Zugleich warnt Gohr an verschiedenen Stellen vor einer Belastung der Anschauung mit zu starken Deutungsansätzen. Vielmehr behauptet er z. B. eine Autonomie von Bild und Text mit Blick auf Beckmann selbst: „Aber Vorsicht ist immer dann geboten, wenn Texte von Künstlern zur Interpretation ihrer Werke herangezogen werden. Denn es ist sorgfältig darauf zu achten, dass die Texte meistens ähnlich autonom neben dem Kunstwerk stehen, wie dieses sogar sich gegenüber jeder Interpretation autonom verhält“ (53), oder er warnt gar vor einem Beckmann-Jargon, wenn dessen Werke fortwährend mit „Transzendenz belastet“ würde (87), um schließlich weitergehende Versuche ganz zu unterbinden: „Weitere Vermutungen können angestellt werden, aber sie würden ins Vage führen, das so oft Beckmann-Interpretationen gründiert.“ (129) Hier entzieht sich der Autor der Auseinandersetzung mit der Forschung und lässt so jeden mit ihr ansatzweise Vertrauten unbefriedigt zurück, denn die Beschreibungen sind nicht so dicht, als dass eine kritische und weiterführende Beschäftigung mit leitenden Forschungsfragen von vorneherein überflüssig wäre. Vielmehr hätte sich so die Gelegenheit geboten, den mitunter etwas arbiträren Charakter der Auswahl durch leitende Hinsichten und nicht nur Motivähnlichkeiten zu begründen.

Unbedingt zugutehalten muss man Gohr die eingeflochtenen, wenn auch sehr knappen Kontextualisierungen Beckmanns, etwa, wenn das späte *Großes Stilleben Interieur (blau)* von 1949 aufgrund der nach der Übersiedlung in die USA möglich gewordenen intensiven Auseinandersetzung mit Matisse, Picasso, aber auch Mondrian und als Wiederaufgreifen von eigenen Kompositionsprinzipien der 1920er-Jahre

beschrieben wird (192–195). | **Abb. 6** | Ähnliches gilt für die selten angesprochene Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst, die sich in Beckmanns eigenem Besitz befand und mitunter in Stilleben auftaucht. Gohr deutet das mit den Worten: „Die ethnologischen Gegenstände können daher wie diskrete Hinweise auf Übernatürliches, auf das Numinose verstanden werden, das über die konfessionsgebundene Religiosität hinausgeht. Diese besonderen, dem Alltag fremden Elemente der Stilleben hatten die Aufgabe, wie ein Speicher zu wirken [...]. Aus der Art der Verwendung von außereuropäischer Kunst bei Beckmann wird deutlich, dass er sich von den Objekten nicht stilistisch inspirieren ließ, sondern auf der Ebene der Bedeutung. Deshalb hat sein Vorgehen nichts mit dem Nutzen zu tun, den die Kubisten vor allem aus der Anschauung und Analyse ihrer Eindrücke aus dem Pariser Musée de l'Homme zogen.“ (149–154, hier 154)

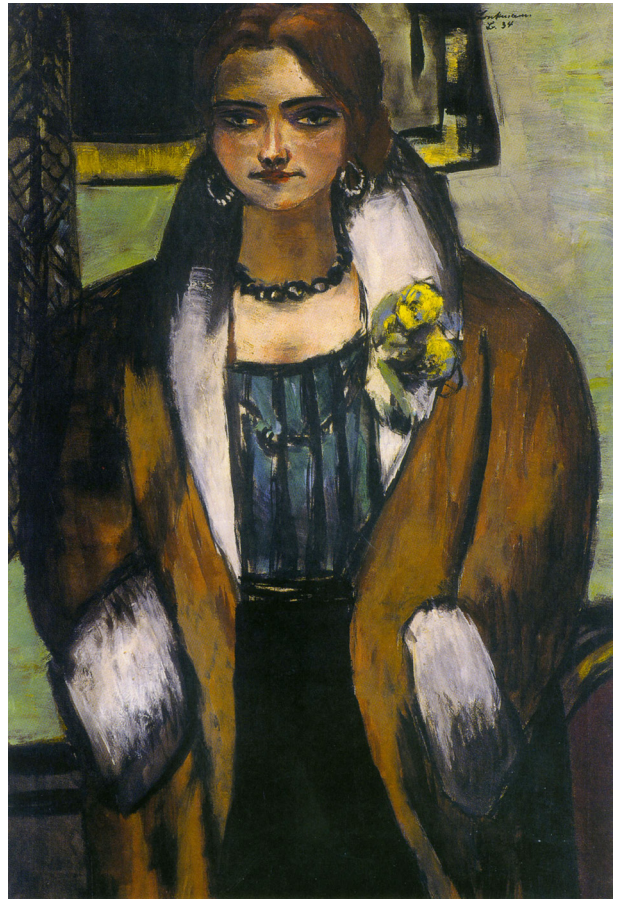


| **Abb. 6** | Max Beckmann, *Großes Stilleben Interieur (blau)*, 1949. Öl/Lw., 143,2 × 89,5 cm. Saint Louis Art Museum, Inv.nr. 863:1983 [↗](#)

### Kristallisation von Werturteilen | Bildnerische Praxis

Wenn Siegfried Gohr mit seinen so spärlichen Hinweisen zu den Modi der jeweiligen Beschäftigung den Künstlern prinzipielle Gerechtigkeit widerfahren lassen will, so ist Dietrich Schubert – einer der besten Kenner der Werke von Max Beckmann, Otto Dix, Edvard Munch, Wilhelm Lehmbruck und Vincent van Gogh, zu denen er umfassend publiziert hat – immer wieder mit pauschalen und auch etwas vorschnellen Urteilen bei der Hand, wenn es darum geht, abstrakt-gegenstandslose Ansätze in der Kunst zu diskreditieren. In der großen Beckmann-Monographie von 2021 trifft es z. B. Gabriele Münter, die ohne Not, weil das für die Argumentation gar keine Rolle spielt, als „dilettantische Malerin“ abqualifiziert und als Produkt des Kunstmarktes gebrandmarkt wird (48). Dem faktenreichen, die Forschung umfassend, mitunter aber etwas schwer nachvollziehbar ko-referierenden sowie insgesamt gut und teilweise vorzüglich bebilderten Buch entsteht damit ein unnötiger Schaden.

Gleichwohl darf man Schuberts Ansatz als fundierte Synthese der beiden zuvor besprochenen Publikationen bezeichnen, denn der Autor führt Bilder und Texte anschaulich und sich wechselseitig erhellend konsequent zusammen. Er stützt sich hierbei breit auf Tagebücher und Briefe sowie weitere Texte und bezieht zahlreiche Vergleichstexte und -werke ein. Letztere sind als „kontrastierende Phänomene“ (8) zu werten, denn Schubert will keine Ableitungskunstgeschichte vorführen, die im Klischee endet. So entsteht das lebendige, mitunter aber voraussetzungsreiche und dadurch schwer einzuordnende Panorama von Beckmanns Werkentwicklung zwischen 1904 und 1936. Exil und Spätwerk mit ihrer eigenen Komplexität bleiben ausgespart; insofern wünscht man sich als adäquaten intellektuellen Sparringspartner das schon lange angekündigte Buch von Barbara C. Buenger (Madison, Wisconsin) als direkten Vergleich an die Seite, da es ebenfalls mit dem Beginn der NS-Herrschaft enden soll. Ob mit dieser Vorgehensweise aber nicht doch eine zu starke Zäsur zwischen zwei zusammengehörenden Werkphasen eingefügt wird,



| Abb. 7 | Max Beckmann, Bildnis Naïla, 1934. Öl/Lw.,  
135,5 × 92 cm. Privatsammlung [↗](#)

bleibt fragwürdig. Konkret widmet sich Schubert größeren und kleineren, chronologisch geordneten Abschnitten, da er keine Gesamtdarstellung liefern will, sondern problemorientierte Analysen. Themen und Jahreszahlen, ganze Werkphasen, Schlüsselfiguren und -werke oder Ereignisse wie Ausstellungen und Schlagworte der Kunstkritik dienen als Überschriften. Das *Bekenntnis* von 1918/20, die deutsche Revolution 1918/19, die Neue Sachlichkeit, die Beckmann-Retrospektive des Jahres 1928 in Mannheim, die mysteriöse Naïla | Abb. 7 | oder das erste Triptychon *Abfahrt* (Departure; 1932–35) | Abb. 8 | seien hier stellvertretend genannt, weiterhin gibt es Abschnitte zur Sezessionszeit, zum Ersten Weltkrieg oder zum „bösen Jahr 1933“.



| Abb. 8 | Max Beckmann, *Departure*, 1932–35. Öl/Lw., links: 215,3 × 99,7 cm, Mitte: 215,3 × 115,2 cm, rechts: 215,3 × 99,7 cm. New York, Museum of Modern Art, Inv.nr. 6.1942.a–c [↗](#)

Eine eigene Qualität besitzen die überzeugenden Bilddialoge/-kontraste, die Schubert anführt, und von denen hier nur zwei erwähnt seien: Beckmanns *Selbstbildnis mit rotem Schal* | Abb. 9 | und Oskar Kokoschkas *Selbstporträt* | Abb. 10 | im Von der Heydt-Museum Wuppertal, beide 1917 (Abb. auf 88f.), sowie Beckmanns *Reise auf dem Fisch*, 1934, | Abb. 11 | und Max Ernsts *Sturz der Engel*, 1923 (Abb. 183 und 185). Warum im zweiten Fall die entscheidende Anregung, nämlich Max Klingers *Verführung* von 1884/91, | Abb. 12 | nicht auch abgebildet, sondern nur cursorisch erwähnt wird, bleibt freilich unklar. Auch dem Thema der retrospektiven Beckmann-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle 1928 wird das kurze Kapitel in zweifacher Weise nicht gerecht. Zum einen könnte Beckmanns bedeutendes, aber deutlich späteres Gemälde *Reise auf dem Fisch* ohne weiteres im Näila-Kapitel (denn die scharfe schwarze Profilmasken in der Hand des Mannes meint mit Sicherheit nicht Beckmanns zweite Ehefrau Quappi,

sondern die verlorene Geliebte Näila) oder auch in dem Kapitel über die Geschlechter-Paare verhandelt werden. Zum anderen gelingt es Schubert nicht, die enorme Bedeutung der Ausstellung in einem der wichtigsten Museen der Weimarer Republik (ausstellungsgeschichtlich weit zentraler als das etwas überschätzte Berliner Kronprinzenpalais, wenn man selbst einmal Schuberts Hang zur Evaluierung nachgeben will) herauszuarbeiten. Hier und an anderen Stellen bleibt die Anlage des Buches eigenwillig. Dietrich Schubert hat ein anregendes, mit Wert- und Kunsturteilen gespicktes Buch vorgelegt, das eine Summe seiner Interessen und Herangehensweisen präsentiert. Präzise Bildbetrachtung, die sich nicht davor scheut, eindeutig zu qualifizieren, eingehende Werkdiskussion mit Blick auf ältere und zeitgenössische Vergleichsbeispiele sowie die Hinzuziehung historischer und zeitgenössischer ästhetischer Diskurse einschließlich der zeitgenössischen Kunstkritik machen die Lektüre phasenweise zu einem Galopp



| Abb. 9 | Max Beckmann, Selbstporträt mit rotem Schal, 1917. Öl/Lw., 80 × 60 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.nr. 2327



| Abb. 10 | Oskar Kokoschka, Selbstporträt, 1917. Öl/Lw., 79 × 63 cm. Wuppertal, von der Heydt-Museum, Inv.nr. G 0682. © Fondation Oskar Kokoschka. Bonn, VG Bild-Kunst 2024



| Abb. 11 | Max Beckmann, Reise auf dem Fisch, 1934. Öl/Lw., 134,5 × 115,5 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.nr. 3670



| Abb. 12 | Max Klinger, Verführung (Ein Leben, Opus VIII, Blatt 4), 1884/91. Aquatinta, 59,7 × 43,5 cm. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle, Inv.nr. 1951-1030

durch eine wilde Kunstlandschaft. Das mündet in einen kurzen Ausblick auf die DDR-Kunst(geschichte) und Wolfgang Mattheuer. Nach der etwas geduldsstrapazierenden Lektüre profitiert man von dem enormen Bildgedächtnis und Wissen des Autors; an idiosynkratischen Beobachtungen, Bemerkungen und Einschätzungen stößt man sich nicht ungerne – hier ist Schubert ein Unzeitgemäßer im positiven Sinne, dessen Ungerechtigkeiten immer auch etwas Erfriechendes und zum Widerspruch Reizendes besitzen.

### Just Beckmann

Dietrich Schubert neigt dazu, seine kleineren und größeren fachwissenschaftlichen Fehden – wohl dem, der sie überhaupt führen kann – in den Fußnoten auszutragen. Immer wieder kommt er dabei mal zustimmend, mal kritisch auf Christian Lenz zu sprechen, den langjährigen Leiter des Max Beckmann-Archivs und höchst verdienstvollen, wenn auch nicht immer unproblematischen Doyen der Beckmann-Forschung seit 1970. Dessen Fußnoten verdienen eine eigene Betrachtung. Zuletzt hatte Lenz die Forschung im Archiv und in den dort erscheinenden *Heften des Max-Beckmann-Archivs* arg zu monopolisieren verstanden, was für Außenstehende ein mitunter zweifelhaftes Bild entstehen ließ. Zugleich hat er seit Jahrzehnten entscheidende Beckmann-Beiträge geliefert und Impulse gegeben; die bis vor kurzem von ihm und Christiane Zeiller betreuten *Hefte* sind eine unverzichtbare Forschungsgrundlage und Fundgrube. Mit der großen Beckmann-Monographie von 2022 liegt jetzt eine Art Summe vor, die auf in langen Jahren Erarbeitetes souverän zurückgreifen kann und dies auch weidlich tut, freilich mit der latenten Gefahr der Selbstbezüglichkeit.

Das Buch ist chronologisch gegliedert, und die einzelnen, unterschiedlich langen Kapitel orientieren sich an den biographischen Stationen des Künstlers. Der Frankfurter Zeit (1916–1933) und dem Exil in Amsterdam (1937–1947) widmen sich dabei die längsten Abschnitte; Lenz greift hier sowohl auf seine Habilitation *Max Beckmann. Die Frankfurter Jahre* von 1987 als auch den zusammen mit Beatrice von Bormann

und Carla Schulz-Hoffmann erarbeiteten gewichtigen Ausstellungskatalog des Jahres 2007 zur Amsterdamer Zeit zurück. Kunstvoll verwoben sind Werkbeschreibungen und -analysen, Zitate aus Briefen, Tagebüchern und sonstigen Texten sowie interpolierende Skizzen zur Entwicklung der zeitgenössischen Kunst. Letztere sind von großer Bedeutung, auch wenn sie ausgesprochen knapp ausfallen. Aber so gelingt es Lenz – darin Schubert vergleichbar – den Maler aus einer isolierten Sicht zu befreien und als mit sich und anderen ringendes, oft auch antwortendes produktives Individuum zu profilieren. Beispielhaft sei hier die zentrale Phase zwischen 1912 und 1914 hervorgehoben, die Lenz subtil beschreibt (37–42). Zu Recht weist er darauf hin, dass nicht erst der Weltkrieg die Stilwahl Beckmanns verursachte, sondern dass diese in einer Art Krise und dem Versuch der Zeitgenossenschaft grundgelegt bzw. vorbereitet war, so „dass sich 1912 Wesentliches geändert hat[te].“ (42) Die Form festigt sich, und die Ikonographie wird betont zeitgenössisch. Der bei Schubert hervorgehobene Kontext programmatischer Äußerungen Ludwig Meidners (vgl. dessen *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, 1914) oder die eminente Werkgruppe der Straßenschilder Ernst Ludwig Kirchners um 1913/14 fehlen in diesem Zusammenhang allerdings. Dafür gerät ein unbeachtetes *Stilleben mit gelben Stiefeln* (1912) | **Abb. 13** | zu Recht in den Blick.

Kritik kann ansetzen an der äußerst selektiven Verarbeitung der Forschungsliteratur bzw. mitunter fast ostentativen Nichtbeachtung wesentlicher Beiträge. Bei dem Anspruch des Buches darf die Auseinandersetzung mit dem gewichtigen Sammelband *Of Truths Impossible to Put in Words'. Max Beckmann Contextualized* (ed. by Rose-Carol Washton Long and Maria Makela, Bern u. a. 2009) nicht einfach unter den Tisch fallen. Auch die Beurteilung eines so wichtigen Beckmann-Förderers wie Erhard Göpel erscheint trotz einiger Einschränkungen letztlich zu wohlmeinend, auch wenn die „Verstrickung“ in die NS-Raubkunst-Aktionen angedeutet wird (208f. u. 330, Anm. 62). | **Abb. 14** | Ungelöst scheint im Text auch das Verhältnis von Beckmanns Malerei einerseits, seinen



| Abb. 13 | Max Beckmann, Stilleben mit gelben Stiefeln, 1912. Öl/Lw., 79 × 69 cm. Privatsammlung <sup>7</sup>

produktions- und rezeptionsästhetischen Konzepten und der fortgesetzten Lektüre einiger Lieblingsautoren andererseits. Wendungen wie die mit Bezug auf Helena Petrowna Blavatsky: „Hier aber wird betont [in den Forschungen von Friedhelm W. Fischer und Thomas Noll], dass man diese schlaue Autorin mit ihrem phantastischen System nicht ernst nehmen kann. Umso bedenklicher ist Beckmanns anhaltende Lektüre. Hat sie im Werk überhaupt Spuren hinterlassen?“ (187) lassen die Leser\*innen etwas ratlos zurück. Und die rhetorische Frage scheint die vorhergehende Darlegung des Autors selbst zu erübrigen; gleiches gilt mit Blick auf Arthur Schopenhauer, wenn es heißt: „Wie kein anderer Philosoph hat dieser sein Leben begleitet und doch erklärt sich seine Kunst so wenig durch die Philosophie Schopenhauers wie durch irgendeine andere Lehre“ (186; vgl. aber auch 314, Anm. 124, in der Lenz sich knapp mit Robert Zimmers Thesen zum Triptychon *Abfahrt* von 2005 auseinandersetzt). Freilich ginge es auch nicht darum, Beckmanns Kunst monokausal ikonologisch zu interpretieren, sondern dessen synkretistische Bildwelt als Antwortversuch auf Grundprobleme der Moderne zu verstehen. Diese müssten freilich erkannt und benannt werden.

## Unvoreingenommene Kunstbetrachtung?

Zu Recht fordert Lenz zu Beginn seiner Ausführungen ein „unvoreingenommenes Schauen“ ein, und seine Beschreibungen lösen diesen Anspruch auch weitgehend und gewinnbringend ein. Voreingenommenheiten bestimmen das Buch, wie schon angedeutet, auf anderen Ebenen, etwa, wenn Beckmanns forcierte Sinnverstellung oder Enigmatik im Fall der Pendantbilder *Geburt* und *Tod* von 1937/38 einfach als irrelevant abgetan wird: „Durch ihren rätselhaften Charakter wirken solche Werke zwar im Sinne des Malers besonders bedeutungsvoll, doch ein Gewinn für die Kunst ist damit nicht verbunden.“ (177) Von welcher Kunst spricht der Autor hier eigentlich und warum öffnet er sich der vor Augen stehenden Bildwelt im entscheidenden Moment nicht wirklich?

Man hat den Eindruck, dass Lenz eine normative Kunstgeschichtsschreibung und Kunstauffassung – nicht zuletzt an Hans von Marées geschult –, die zudem zur Hagiographie neigt, in entscheidenden Momenten zum Fallstrick wird. Das produziert blinde Flecken, am eklatantesten vielleicht im Fall des unzureichenden Kapitels zur Berliner Zeit zu Beginn der NS-Herrschaft (157–170). Allein, dass die komplexe Genese des Triptychons *Abfahrt* zwischen 1932 und 1935, die nur in diesem Kontext verständlich wird, ausgeklammert und als eine Art Coda in das lange Kapitel zur Frankfurter Zeit eingefügt wurde, ist wenig plausibel. Ein Hinweis auf die vorsichtshalber nicht eröffnete Erfurter Beckmann-Ausstellung, auf die sich die Freundschaft zu Stephan Lackner gründete, fehlt. Stattdessen erscheinen die Ausführungen zu den Frauenbildnissen und den Skulpturen wie Umwege, um einer Analyse des Verhältnisses von Beckmann zum Nationalsozialismus und seinen Eliten – die z. T. Beckmann-Sammler waren – auszuweichen. Lenz spart kritische Hinweise nicht etwa aus, beruft sich z. B. auf Buenger und Schubert im Fall „politischer Landschaften“, wobei er Beckmann sogar „subversive“ Absichten unterstellt, was sehr begründet scheint. (163) Aber einem aktuellen Problemaufriss zur Frage künstlerischer Existenz unter

den Bedingungen der NS-Diktatur kann dieses Kapitel nicht genügen, was aber bei der Anlage und dem Anspruch des Buches dringend geboten wäre.

Christian Lenz will mit seinem Buch etwas Grundlegendes bieten und sein Opus magnum eröffnet zahlreiche Einsichten, die über den Künstler Beckmann hinaus- und in die Beschäftigung mit Kunst generell hineinführen und insofern exemplarischen Charakter besitzen. Mit Blick auf Beckmann sollte man sein Buch und das von Dietrich Schubert parallel lesen und auch anschauen. Das wäre der zur Zeit beste Einstieg in eine intensive Beschäftigung mit dem hochkomplexen und weiter rätselhaften Maler und Graphiker.

### Fazit

Der eigentlich rechtfertigungsbedürftige Hinweis auf die vier hier besprochenen, so quer zur Publikationslandschaft stehenden Bücher strebt keine Revision, wohl aber eine Relativierung an, denn: Nicht nur die jüngsten Forschungsergebnisse sind relevant. Das mit letzteren im Zusammenhang zu sehende und immer drängender werdende Problem völliger oder weitgehender Ignoranz gegenüber älterer Forschung in aktuellen wissenschaftlichen Katalogen und Monographien sei hier nur angedeutet. Auch sehr individuelle, gar idiosynkratische Zugänge zum Werk, was neue Erkenntnisse nicht ausschließen muss, können bereichernd sein. Und es handelt sich bei den hier angezeigten Büchern ja auch nicht um Qualifikationsarbeiten, die mitunter etwas bemüht ihre Originalität behaupten zu müssen meinen, sondern um Arbeiten zu einem Künstler, dessen Werk nach wie vor eine Herausforderung darstellt. Ein weiteres Problem stellt gegenwärtig der zunehmende Interessens- und Kompetenzverlust im Bereich der Klassischen Moderne jenseits der Provenienzforschung dar, der sich künftig bei der Rekrutierung von wissenschaftlichem Nachwuchs für die stark von Beständen aus dieser Zeit geprägten Sammlungen der bundesdeutschen Museen niederschlagen wird.

Die in den hier vorgestellten Büchern anzutreffende lebenslange oder auch erst späte Beschäftigung mit Beckmann, die sich einem genuinen Eigeninteresse

verdankt, erscheint fast als ein Beleg für den gegenwärtigen Bedeutungsverlust der Klassischen Moderne aus der Sicht von Nachwuchswissenschaftler\*innen. Hingegen findet sie ihr Pendant in der Praxis eines Malers, der sich ebenfalls immer wieder auf andere und vor allem auf sich selbst variierend und weiterarbeitend zurückbezog, um das Rätsel der Sichtbarkeit vielleicht nicht zu lösen, wohl aber in Texten und Bildern in unentwegter Dringlichkeit aufzurufen und zu umspielen. Jüngste Ausstellungen gaben und geben Gelegenheit, dem sehend nachzuspüren; vielleicht wecken sie neues Interesse an der Beschäftigung und Erforschung von Beckmanns Werk.



**Abb. 14** | Max Beckmann, Bildnis Erhard Göpel, 1944. Öl/Lw., 178 × 84 cm. Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Ident.nr. NG 2/18. Andres Kilger, Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

### Aktuelle Ausstellungen und Kataloge zu Max Beckmann

**Max Beckmann – Departure**, hg. v. Oliver Kase, Berlin 2022. Bayerische Staatsgemäldesammlungen | Pinakothek der Moderne, München, 25.11.2022–12.3.2023.

**Max wird Beckmann. Es begann in Braunschweig**, hg. v. Thomas Döring u. a., München 2022. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, 28.10.2022–12.2.2023.

**Pablo Picasso / Max Beckmann. Mensch – Mythos – Welt**, hg. v. Reinhard Spieler und Roland Mönig, Berlin 2023. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 17.9.2023–7.1.2024; Sprengel Museum, Hannover, 17.2.–16.6.2024.

**Max Beckmann. The Formative Years 1915–1925**, ed. by Olaf Peters, Munich u. a. 2023. Neue Galerie, New York, 5.10.2023–15.1.2024.

### Symposium

**Legende und Realität. Max Beckmann in der Zeit des Nationalsozialismus.** Veranstaltung des Max Beckmann Archivs der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, und der Franz Dieter und Michaela Kaldewei Kulturstiftung, Ahlen, 6.–8. Mai 2024, Pinakothek der Moderne, Ernst von Siemens-Auditorium.



## Denkmalpflege

# Institutionelle Denkmalpflege unter dem Dach des Völkerbundes: Die International Commission on Historical Monuments, 1931–1937

Dr. Bianka Trötschel-Daniels  
Universität Erfurt  
[Bianka.troetschel-daniels@uni-erfurt.de](mailto:Bianka.troetschel-daniels@uni-erfurt.de)

# Institutionelle Denkmalpflege unter dem Dach des Völkerbundes: Die International Commission on Historical Monuments, 1931–1937

Bianka Trötschel-Daniels

Obwohl die Zeit zwischen den Weltkriegen (1918–1939) in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit in der Forschung zu Denkmalpflege bzw. Heritage erfahren hat (Soares | Neto 2022; Melman 2020; Spitra 2021, 189–271; Glendinning 2013, 187ff.), ist die Geschichte des institutionell verankerten Denkmalschutzes dieser Zeit bislang nur selten untersucht worden (Passini 2018, 61). Daher hat die International Commission on Historical Monuments (ICHM [eigene Abkürzung]), die als ein Ergebnis der Beschlüsse der Athener Konferenz Ende 1933 ins Leben gerufen wurde, bislang noch keine breitere Rezeption erfahren (Trötschel-Daniels 2022a, 2022b). Die Mitglieder der Kommission formulierten etwa Ideen zum gemeinsamen Weltkulturerbe als ein für diese Zeit neues Konzept, diskutierten den Stellenwert von Denkmalpflege als Sozialpolitik sowie wichtige Leitlinien für archäologische Ausgrabungen – Ideen, an die nach dem Zweiten Weltkrieg angeknüpft wurde. Der vorliegende Beitrag widmet sich der Entstehungsgeschichte der ICHM, die mit der Konferenz von Athen 1931 ihren Ausgang nahm. Anhand des planvollen Vorgehens und eingebettet in die institutionellen Strukturen des erst 1926 gegründeten Internationalen Museumsbüros (International Museum Office, IMO) unter dem Dach des Völkerbundes begann die neuzugründende Institution, eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des europäischen und internationalen Denkmalschutzes zu übernehmen. Der aufkeimende Faschismus und der Zweite Weltkrieg unterbrachen die Bemühungen um Vernetzung im Fach allerdings jäh. Dieser Beitrag wirft außerdem ein Schlaglicht

auf die Programmatik der ICHM und beleuchtet die Sozialstruktur der Mitglieder. Der umtriebige Sekretär der Kommission, Euripide Foundoukidis, war nicht nur die treibende Kraft hinter der Gründung der Kommission, sondern auch ein Intellektueller mit visionären Ideen wie beispielsweise des „gemeinsamen Erbes der Menschheit“. Seine Bedeutung für das Fach Denkmalpflege und die Rezeption seiner Konzepte fallen allerdings weit auseinander. Dieser Beitrag möchte einen Anstoß geben für die weitere Erforschung fachlicher und persönlicher Netzwerke in der Denkmalpflege der Zwischenkriegszeit.

## Die Athener Konferenz als Ausgangspunkt

Von der Idee bis zur ersten Sitzung der ICHM dauerte es genau zwei Jahre. Die Gründungsgeschichte der ICHM ist ein gutes Beispiel dafür, dass institutionelle Entwicklungen langwierige Prozesse sind, die allerdings den Vorteil haben, dass von ihnen eine Breitenwirkung ausgehen kann. In Anbetracht der vielen Instanzen, die die Entscheidung zur Gründung der ICHM nehmen musste, erscheinen zwei Jahre – auch verglichen mit heutigen Prozessen – wiederum nicht unverhältnismäßig lang. Vom 21. bis 30. Oktober 1931 organisierte das IMO eine Konferenz zur Erhaltung von Kunst- und Kulturdenkmälern, die sich dem Erhalt und der Restaurierung von Baudenkmalern widmete. Die Tagung knüpfte an einen Impuls an, der bereits 1889 von einem Kongress zur Baudenkmalpflege auf der Weltausstellung in Paris ausgegangen war (Langini u. a. 2012, 7). Durch die Anbindung an das

## Denkmalpflege

IMO entfaltete die Athener Tagung eine breite Wirkung. Sie ist nach ihrem Tagungsort Athen als „Athener Konferenz“ in die Forschung eingegangen. In einem zeitgenössischen Tagungsbericht ist schlicht von der „Tagung für Denkmalpflege“ (Karo 1932, 37) die Rede, im englischsprachigen Raum findet sich auch der Titel „International Conference for the Protection and the Conservation of Artistic and Historical Monuments“ (Ohba 2017, 99).

Diese Konferenz darf nicht mit dem CIAM, dem *Congrès International d'Architecture Moderne*, verwechselt werden, der ebenfalls in Athen – allerdings erst 1933 – stattfand (Mumford 2000, 153–156; Iamandi 1997). Das Abschlusspapier der CIAM-Tagung wird ebenfalls als „Charta von Athen“ bezeichnet, es wurde aber erst 1943 publiziert. Mit der „Athener Konferenz“ von 1931 setzte das IMO den Wunsch

nach einem internationalen Treffen von Restaurierungsexperten um, der wahrscheinlich bereits zehn Jahre zuvor auf dem archäologischen *Congrès international d'histoire de l'art* in Paris 1921 erstmals geäußert und neun Jahre später, 1930, auf der *Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art* in Rom erneuert worden war (Iamandi 1997, 18; Olender 2021, 142). Während auf jenem Treffen in Rom (13. bis 17. Oktober 1930) die Erhaltung von Kunstwerken der Malerei im Mittelpunkt stand, griffen die Teilnehmenden in Athen ausdrücklich die Erhaltung von Baudenkmalern auf (Jokilehto 2011, 3). Dies war ein bedeutender Schritt auf dem Weg zur Herausbildung eines Bewusstseins für die eigenständige kunsthistorische, internationale Bedeutung von Baudenkmalern.



**Abb. 1** | Démètre Yancoglou, Teilnehmerinnen und Teilnehmer beim Eröffnungstag der Konferenz von Athen. Fotografie [↗](#)

**| Abb. 2 |** Die American School of Classical Studies begann 1931, Ausgrabungen an der Athener Agora vorzunehmen. Fotografie 1931. American School of Classical Studies at Athens, Archives, Dorothy Burr Thompson Papers



Vizepräsident der Athener Konferenz war der deutsche Archäologe Georg Karo, der von 1930 bis 1936 Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) in Athen war (Schwingerstein 1977). 120 Experten aus 24 hauptsächlich europäischen Ländern nahmen an den Diskussionen teil (Karo 1932, 37). **| Abb. 1 |** Deutschland wurde von Richard Graul, dem damaligen Direktor des Museums für Bildende Künste in Leipzig, vertreten (Zorbas 2021, 50). Die Tagesordnung umfasste sechs Themenkomplexe, in denen gesetzliche Bestimmungen zum Schutz und zur Erhaltung von Denkmälern ebenso diskutiert wurden wie denkmalpflegepraktische Fragen nach allgemeinen Grundsätzen für die Restaurierung, zum Umgang mit witterungsbedingten Schäden sowie zum Schutz der Umgebung von Denkmälern. Auch die Rolle des IMO im Bereich des Denkmalschutzes wurde erörtert (IMO 1933, 3).

Im Jahr der Konferenz hatte die *American School of Classical Studies* begonnen, Ausgrabungen an der Athener Agora vorzunehmen. **| Abb. 2 |** Der Tagungsort Athen bot damit breites Anschauungsmaterial, das bei Exkursionen besichtigt wurde; vier der sechs Tagungstage waren für Ausflüge und Führungen vor-

gesehen (Karo 1932, 37). In seinem Tagungsbericht betonte Karo, dass die Konferenz in Athen vorrangig einen „vorbereitenden“ Charakter gehabt habe (Karo 1932, 40). Sie war „in a way the introduction to the studies which the Office [IMO] proposes to pursue in this field“ (Völkerbund 1932, 1827). Die Teilnehmenden waren sich einig, dass die Arbeit der nationalen Experten institutionell verankert werden müsse, um Forschungsergebnisse und Praktiken der Denkmalpflege effektiv zu bündeln und in die Praxis der nationalen Denkmalpflege einfließen zu lassen (Karo 1932, 40). Dieser Wunsch wurde auch in den Abschlusstexten zur Konferenz festgehalten. Damit wurde eine gewisse Verbindlichkeit für die tatsächliche Umsetzung etabliert.

Am Ende der Konferenz wurden Schlussfolgerungen verschriftlicht, die neben dem allgemeinen Teil (A) auch Konferenzprotokolle über die Anastylose der Akropolis in Athen (B) umfassten (IMO 1933, 18–23; Ohba 2017, 99f.). Teil A wurde später zur Grundlage der „Charta von Athen zur Wiederherstellung historischer Denkmäler“. Abschnitt VII von Teil A der Charta von Athen widmete sich der „Erhaltung von Denkmälern und der internationalen Zusammenarbeit“.

Künstlerischen und archäologischen „property of mankind“ zu konservieren, sei ein Anliegen der Staatengemeinschaft. Die Staaten sollten auf dem Gebiet der Kulturerbepflege stärker zusammenarbeiten. Dies war bis dahin keine Selbstverständlichkeit. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts war die Erhaltung des kulturellen Erbes eine vor allem nationale Angelegenheit. Verständigungen auf internationaler Ebene gab es nur im Falle bewaffneter Konflikte (Trötschel-Daniels 2022a, 270). Dass die Delegierten über den gemeinsamen Schutz kulturellen Erbes zu Friedenszeiten, mehr noch, über den Schutz *gemeinsamen* kulturellen Erbes nachdachten, waren „echte Neuerungen in der internationalen Ordnung“, wie Jules Destrée, Vorsitzender des Exekutiv Ausschusses des IMO für die Arbeiten der Athener Konferenz, in seinem Bericht feststellte (Olender 2021, 145).

Zur Charta von Athen gehörten sieben Beschlüsse, die dem eigentlichen Text der Charta vorangestellt waren. Sie wurden zusammen mit den allgemeinen Grundsätzen auch als „Carta del Restauro“ bezeichnet (Iamandi 1997, 17 Fn. 2). Der erste forderte die Einrichtung von „International organizations for Restoration on operational and advisory levels“. Hieran anknüpfend ersuchte die CICI den Völkerbund 1932 kurz nach Abschluss der Athener Konferenz, seinen Mitgliedsstaaten zu empfehlen, eine engere und konkretere Zusammenarbeit anzustreben, um die Erhaltung von Denkmälern und Kunstwerken sicherzustellen (UNESCO Archives, FR PUNES AG 1-IICI-OIM-[1934]-34, IICI0000004251, Arbeitsprogramm der ICHM, 2). Die CICI war 1922 innerhalb des Völkerbundes als *Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* mit Sitz in Genf gegründet worden. Ihr Ziel war es, den internationalen kulturellen und intellektuellen Austausch zwischen Forschenden zu fördern sowie durch kulturelle Verständigung zum Frieden zwischen den Nationen beizutragen.

Die CICI bestand zunächst aus 12, später aus 19 Personen (darunter Albert Einstein und Marie Curie) und trat im Sommer 1922 unter der Leitung von Henri Bergson erstmalig zusammen. Ein Jahr nach der Athener Konferenz empfahl die

Nationalversammlung des Völkerbundes am 10. Oktober 1932 den Mitgliedsstaaten, die Vorschläge des CICI anzunehmen. Auf Anregung des IMO unterbreitete die CICI auf der Sitzung des Rates und der Generalversammlung des Völkerbundes im Juli 1933 den Vorschlag, innerhalb des IMO eine Internationale Kommission für historische Denkmäler einzusetzen. Dieser Vorschlag wurde vom Rat am 22. September 1933 und von der Generalversammlung am 6. Oktober 1933 angenommen (UNESCO Archives, FR PUNES AG 1-IICI-OIM-[1934]-34, IICI0000004251, Arbeitsprogramm der ICHM, 2). Die Verwaltung des ICHM oblag dem IMO (Melman 2020, 52).

### Euripide Foundoukidis

Der Sekretär des IMO, Euripide Foundoukidis, wurde zum Generalsekretär der ICHM bestimmt (UNESCO Archives, FR PUNES AG 1-IICI-OIM-XIV-1, IICI0000002516, ICHM, Circulaires). Er trieb die Programmik und Zusammensetzung der Kommission unaufhörlich voran und trug damit maßgeblich dazu bei, dass sie schon bald ihre Arbeit aufnehmen konnte. Foundoukidis' Verdienste sind bislang in der Institutionengeschichte der internationalen Denkmalpflege kaum wahrgenommen worden. So schreibt Melman, er sei „völlig in Vergessenheit“ geraten (Melman 2020, 51). In den letzten 20 Jahren wurde er zwar in anderen Zusammenhängen erwähnt (Zorbas 2021; Kott 2014; Caillot 2011; Desvallées 2003), aber eine umfassende Würdigung seines Wirkens steht noch aus. Fotografien von ihm sind nur schwierig zu finden. | **Abb. 3** | zeigt ihn nicht in seiner Funktion im Zusammenhang mit dem IMO, sondern als Direktor der Hellenistischen Stiftung in der *Cité Internationale Universitaire de Paris*, wo er nach 1949 bis 1963 wirkte (Zorbas 2021, 25; Caillot 2011). Neuere Forschungen schreiben Foundoukidis eine Schlüsselrolle in der Kulturdiplomatie der Zwischenkriegszeit und bei der Vorbereitung und Durchführung der Athener Konferenz zu (Caillot 2011, 98; Zorbas 2021, 25). Im Vorfeld der Athener Konferenz hatte Foundoukidis das Konzept des „gemeinsamen Erbes der Menschheit“ in einer Rundfunkansprache als zentral für die zu

diskutierenden Punkte auf dem Kongress angesprochen (Olender 2021, 142). Er nutzte in diesem Zusammenhang erstmalig den französischen Begriff des „Patrimoine“ für die Beschreibung des gemeinsamen kulturellen Erbes der Menschheit (Desvallées 2003, 25), wie er heute in der Denkmalpflege noch gebräuchlich ist.

Einige Fakten sind über ihn bekannt und zeichnen das Bild eines engagierten und weltgewandten Kosmopoliten: 1894 in Griechenland geboren, studierte er dort Jura (Caillot 2011) und nahm 1920 als Angestellter im griechischen Kommunikationsministerium am Internationalen Postkongress teil (Zorbas 2021, 25). Später studierte er Kunstgeschichte in Paris, am *Institut des hautes études internationales* und an der *École des hautes études en sciences sociales*. Er arbeitete als Redakteur für die griechische Zeitschrift *Phos* sowie als Berater der griechischen Botschaft in Paris (Stöckmann 2015). Im Januar 1929 wurde er Attaché am Internationalen Institut für Intellektuelle Zusammenarbeit (IICI) und wenige Monate später, im April 1929, Sekretär des IMO, ab 1931 Generalsekretär. Dieses Amt bekleidete er 15 Jahre (Stöckmann 2015). Seit Foundoukidis' Amtsantritt lancierte das IMO zahlreiche internationale Konferenzen mit einer „riesigen Teilnehmerzahl“ (Kott 2014, 210), die Tagung 1937 in Kairo lief bereits unter der Schirmherrschaft der ICHM.

### Mitglieder der ICHM

Foundoukidis' erste Aufgabe bei der ICHM bestand darin, ein Arbeitsprogramm für das neue Gremium zu erstellen. Zu diesem Zweck berief er eine fünfköpfige Expertengruppe im November 1933 nach Paris. Er hatte hochrangige Experten aus Österreich, Frankreich, Spanien, Großbritannien und Italien gewinnen können. Den Vorsitz in Paris führte Roberto Paribeni, ehemaliger Generaldirektor für Altertümer und Schöne Künste und Mitglied der Reale Accademia d'Italia. Weiterhin nahmen Ricardo de Orueta y Duarte, der spanische Generaldirektor der Schönen Künste, Leodegar Petrin, Präsident des Bundesdenkmalamtes in Wien, Ralegh Radford, Konservator in Groß-



**Abb. 3 |** Euripide Foundoukidis in seiner Funktion als Direktor der Hellenistischen Stiftung der Cité Internationale Universitaire de Paris. Maria Gravari-Barbas und Natalia Tsagris (Hg.), *La Fondation Hellénique de la Cité Internationale de Paris. Lieu de Vie, Lieu de Mémoire*, Paris 2015, S. 99

britannien und Louis Hauteœur, Konservator der *Musées nationaux* in Paris an der Expertenrunde teil. Diese Männer waren Kunsthistoriker (de Orueta, Hauteœur) und Archäologen (Paribeni, Radford), einzig Petrin war studierter Jurist, zuvor Bürokrat im österreichischen Unterrichtsministerium; er wurde 1931 Präsident des Bundesdenkmalamtes (BDA-Archiv, 6443/1931). Vier von ihnen waren zwischen 1868 und 1884 geboren und hatten schon langjährige Berufserfahrungen. Allein Radford war erst 33 Jahre alt, als sie sich in Paris trafen. Zwar verfügten sie über Kenntnisse im Bereich der bildenden Kunst, der Verwaltung und auch bei Ausgrabungen, mit Baudenkmalpflege beschäftigte sich jedoch nur Petrin. Dass kein Vertreter aus Deutschland an dem Treffen teilnahm, hing mit der bereits erfolgten „Machtübernahme“ durch die Nationalsozialisten zusammen. Die NSDAP war bei der Reichstagswahl im März

1933 stärkste Kraft geworden. Zu ihrer nationalen Agenda gehörte der Rückzug aus internationalen Organisationen. Am 14. Oktober 1933 hatte die Regierung unter Adolf Hitler deshalb angekündigt, dass Deutschland aus dem Völkerbund austreten werde. Foundoukidis stand jedoch seit langem in ständigem Austausch mit dem ehemaligen langjährigen Direktor des Kunstgewerbemuseums in Leipzig, Richard Graul. Graul, 1862 in Leipzig geboren, war 32 Jahre älter als Foundoukidis. Auch Graul verbrachte einige Zeit in Paris, wo er zeitweise lebte, da sein Vater, ein Tapetenmusterzeichner, dort oft beruflich tätig war. 1879 trat er in Frankfurt a. M. zunächst in eine Buchhandelslehre ein, später arbeitete er bei seinem Vater im Frankfurter Atelier. Ab 1886 studierte Graul Kunst- und Kulturgeschichte in Leipzig und wurde 1888 in Zürich promoviert. Nach Stationen in Wien und Berlin kam er nach Leipzig zurück und wurde Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums von 1896 bis 1929 (Digiporta), ab 1924 zugleich Direktor des dortigen Museums der bildenden Künste. Graul war dem IMO gegenüber offen und positiv eingestellt, was nicht für alle Museumsleute in Deutschland galt (zum schwierigen Verhältnis: Kott 2014, 210). Seit November 1928 saß Graul im Exekutivkomitee des IMO (Kott 2014, 208). 1930 hatte er als Koordinator der deutschen Delegation an der Tagung in Rom teilgenommen (Cladders 2018, 76), 1931 an der Athener Konferenz. Noch Anfang Oktober 1933 überlegten Foundoukidis und Graul, entweder Robert Hiecke oder Paul Clemen als deutschen Vertreter für die Expertenkommission anzufragen (UNESCO Archives, FR PUNES AG 1-IICI-OIM-XIV-5, Allemagne, IICI0000002520). Beide hätten das Gremium als ausgewiesene Experten in der praktischen Baudenkmalpflege ausgezeichnet ergänzt. Foundoukidis richtete seine Anfrage schließlich an den Architekten Robert Hiecke, den späteren langjährigen Landeskonservator der Provinz Sachsen und ab 1918 Leiter der Denkmalpflege in Preußen (Bornheim gen. Schilling 1953, 194–197; Hiecke 1934). 1933 war Hiecke Ministerialrat im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung mit Sitz in Berlin. Nur einen Tag vor dem ge-

planten Treffen in Paris teilte Hiecke Foundoukidis per Telegramm mit, dass er nicht an der Expertenrunde teilnehmen werde. Foundoukidis schrieb daraufhin resignierend an Graul, dass er sich „unter den gegenwärtigen Umständen“ nur damit abfinden könne, dass kein deutsches Mitglied in diesem Gremium vertreten sei (UNESCO Archives, FR PUNES AG 1-IICI-OIM-XIV-5, Allemagne, IICI0000002520, Foundoukidis an Graul, 20.11.1933). Das Expertengremium sandte Graul im Anschluss an die Sitzung einen Brief, in dem es die Hoffnung äußerte, dass sich die aktuelle Situation in Deutschland bald bessern werde und Graul wieder mit dem IMO zusammenarbeiten könne (ebd.). Einige Monate später teilte die deutsche Botschaft jedoch mit, dass die deutsche Regierung sich nicht an der ICHM beteiligen werde.

Insgesamt wurden 68 Länder aufgefordert, einen Delegierten für die ICHM zu benennen (UNESCO Archives, FR PUNES AG 1-IICI-OIM-XIV-70, Constitution de la Commission Internationale des Monuments historiques. Généralités et correspondance, ICI0000002585). Die Einladung richtete sich nicht nur an europäische Staaten, sondern auch an Brasilien, Costa Rica und die Vereinigten Staaten von Amerika, die zu diesem Zeitpunkt nicht mehr Mitglied des Völkerbundes waren bzw. es nie gewesen waren. Dies verdeutlicht einmal mehr die inklusive Kraft der Kultur (Carbó-Catalan | Roig-Sanz 2022; Rogan 2014). Die Mitglieder der neu einzusetzenden ICHM sollten von den jeweiligen Regierungen der Länder ernannt werden und Vertreter der nationalen Kulturverwaltungen sein. 34 Länder benannten in den Jahren 1934 und 1935 einen Vertreter, der ihr Land und ihre Interessen in der neuen Kommission vertreten sollte (ebd.). Eine Liste mit allen Mitgliedern der Kommission, die 1936 einen Vertreter entsandt hatten (UNESCO Archives, FR PUNES AG 01-IICI-OIM-XIV-1, Commission Internationale des Monuments Historique, Circulaires, IICI0000002516, p. 21–27), findet sich im Anhang zu diesem Beitrag.

Eine stichprobenartige Untersuchung liefert Anhaltspunkte zu Alter und Sozialstruktur der Kommissionsmitglieder. Alle Delegierten waren – wie nicht anders

zu erwarten – Männer. Von zwölf von ihnen liegen verlässliche Angaben über Geburtsdaten vor: Drei der untersuchten Personen waren noch vor 1880 geboren; neun zwischen 1880 und 1890. Damit war ein Drittel der 34 Delegierten also 1935 zwischen 45 und 55 Jahre alt oder älter. Das bedeutet auch, dass die Männer nach dem Zweiten Weltkrieg zwar etabliert und erfahren waren, andererseits auch in einigen Fällen schon zu alt, um noch Ämter in den neuen Institutionen zu übernehmen. Dieser Umstand hat möglicherweise dazu beigetragen, dass die Lücke an Ideengebern, die der Zweite Weltkrieg hinterließ, fast 30 Jahre umfasste.

Italien und Österreich entsandten erneut Paribeni und Petrin in die Kommission, die bereits Mitglieder des Expertengremiums gewesen waren. Frankreich schickte nicht erneut Hauteœur, sondern Georges Huisman, den Generaldirektor für die Schönen Künste, der gleichzeitig auch den Sitz für die von Frankreich besetzten Länder Marokko und Tunesien beanspruchte. Vier Vertreter waren in Frankreich sozialisiert (neben Huisman noch die aus Algerien, Ägypten sowie Syrien). Spanien und Indien knüpften die Mitgliedschaft in der ICHM an konkrete Positionen in ihrer nationalen Kulturverwaltung, unabhängig von der jeweiligen Person. So sollte der jeweils amtierende „Directeur général des Beaux-arts“ Spaniens die Mitgliedschaft in der Kommission übernehmen. Die Mitglieder der Kommission waren in ihren Berufen etabliert und bekleideten Ämter im Museumswesen, meist im archäologischen und kunsthistorischen Bereich. Unter ihnen waren Direktoren der jeweiligen Nationalmuseen (Brasilien, Mexiko, Dänemark), Vertreter von Museen Bildender Künste (Frankreich, Italien), Staatsarchäologen (Finnland, Schottland, Südafrika) sowie Direktoren von Staatsarchiven (Estland) und Nationalbibliotheken (Australien). Die Expertise, mit der in der Zwischenkriegszeit international Denkmalpflege betrieben wurde, stammte also vornehmlich aus dem archäologischen und kunsthistorischen Bereich im musealen Kontext. Dies sind essentielle Kompetenzen für denkmalpflegerische Belange. Die Zusammensetzung der Kommis-

sion verdeutlicht auch den weitgefassten Zugriff auf „Denkmale“, die eben auch als „Kulturgüter“ verstanden wurden. In den Ländern und jeweiligen Regierungen, die die Nominierungen für die Kommissionsmitglieder vornahm, herrschte die Auffassung, dass gerade diese Experten aus den nationalen Kulturverwaltungen für die Aufgabe, in einer internationalen Kommission für Denkmale mitzuarbeiten, geeignet seien. Aus heutiger Perspektive sind darüber hinaus für die Beurteilung baukultureller Belange auch Perspektiven aus Architektur, Baukunst, Restaurationswissenschaften oder Gartendenkmalpflege wichtig. Die Mitgliederliste im Anhang gibt Aufschluss darüber, dass der Kommission vier ausgebildete Architekten angehörten – aus Irland, Luxemburg, Schottland und der Schweiz. Sechs Länder konnten zudem auf Experten aus ihren Verwaltungen zurückgreifen, die bereits in staatlichen Denkmalpflegekommissionen wirkten: Österreich, Ungarn, Irland, Lettland, Niederlande und Polen. Sie hatten (soweit ersichtlich) meist ebenfalls einen archäologischen oder kunsthistorischen Fachhintergrund.

### Arbeitsprogramm und Aktivitäten

Das Arbeitsprogramm für die ICHM war im November 1933 durch die Expertengruppe erstellt worden (UNESCO Archives, FR PUNES AG 01-II-CI-OIM-[1934]-34, Le Programme de la Commission Internationale des Monuments Historique, IICI0000004251). Die ICHM sollte vorrangig dazu dienen, die nationalen Bemühungen auf dem Gebiet der historischen Denkmäler zu koordinieren. Der Abschlussbericht des Treffens widmete dem Begriff „historisches Denkmal“ besondere Aufmerksamkeit. Die Experten verstanden darunter ein „Bauwerk“, an dessen Erhaltung die Öffentlichkeit aufgrund seiner historischen, im speziellen: seiner kunsthistorischen Bedeutung ein Interesse hat. Diese Definition diente auch dazu, den Tätigkeitsbereich der Kommission zu bestimmen. In jedem Fall sollten Gebäude einbezogen werden, die sowohl nach ihrem Charakter als auch nach ihrer Nutzung beurteilt werden konnten. Ein Vergleich der nationalen Regelungen habe ge-



zeigt, dass mit dem Begriff auch die Umgebung eines Denkmals („l'entourage des monuments“ | „surrounding“) ebenso wie architektonische Ensembles („ensembles architectoniques“ | „architectural groups“) und Ausgrabungen abgedeckt werden sollten.

Nach dem Selbstverständnis der Kommission beschränkte sich der Denkmalschutz nicht auf Altertümer oder die bildende Kunst. Die Denkmalpflege sei auch eine Angelegenheit des Städtebaus, der Hygiene, der Landwirtschaft und der inneren Angelegenheiten des jeweiligen Landes. Diese Gedanken wurden im deutschsprachigen Raum im Laufe der späten 1960er und 1970er Jahre erneut virulent, als Denkmalpflege von einigen Reformern explizit auch als ein Teil der Sozialpolitik gedacht wurde (Burckhardt 1975; Scheurmann 2018, 254–261). Die Tätigkeit der Kommission sollte daher „moralische und erzieherische“, „gesetzgeberische und administrative“ und „technische“ Maßnahmen sowie eine „internationale Dokumentation“ umfassen. Im Rahmen von moralischen und erzieherischen Maßnahmen wollte die ICHM darauf hinwirken, dass die Idee eines gemeinsamen kulturellen Erbes in Anlehnung an die Charta von Athen vertieft werde. Davon sollten nicht nur die Länder profitieren, in denen sich die Schätze der Weltgemeinschaft befanden. Das Verantwortungsbewusstsein für das gemeinsame Erbe könne durch „einen Geist der Toleranz und der internationalen Fürsorge“ schon im Kindesalter gestärkt werden.

Im Bereich „Gesetzgebung und Verwaltung“ bot die ICHM denjenigen Ländern, die noch nicht über eine eigene etablierte Denkmalschutzgesetzgebung und -verwaltung verfügten, an, bei der Ausarbeitung von Gesetzen auf die Erfahrungen anderer Länder zurückzugreifen. Ein nur international zu lösendes Problem sei etwa die Rückführung von Kulturgütern, die nationalen Sammlungen entzogen worden waren. Dafür bedürfe es der Koordination auf internationaler Ebene (Arbeitsprogramm, 7). Darüber hinaus wollte das ICHM eine Koordinierungsstelle für die technische Unterstützung in praktischen Fragen des Kulturerbes sein (wie es 1959 durch die Gründung von ICCROM verwirklicht wurde, Jokiletho 2011). Es sollte ein Netz

von Fachleuten aufgebaut werden, an das sich die nationalen Verwaltungen wenden konnten. Schließlich wollte die Kommission die Erfahrungen, Vorschriften und Veröffentlichungen der Nationalstaaten bündeln. Als langfristiges Ziel erklärte sie, dass sie die Veröffentlichung von Dokumenten fördern wolle, die von Experten erstellt werden und die Denkmäler wissenschaftlich, historisch und ästhetisch untersuchen sollten.

Im Laufe des Jahres 1934 trat die ICHM erstmals als Körperschaft in Erscheinung. Als eine dem IMO unterstellte Organisation nahm sie an den internationalen Kongressen teil, die nach Rom (1930) und Athen (1931) 1934 in Madrid und 1937 in Kairo fortgesetzt wurden. Die Tagung in Madrid widmete sich in erster Linie Fragen der Museologie (Jamin 2017) und betraf damit die historischen Baudenkmäler nur marginal. Die *International Conference on Excavations* | *Conférence internationale des Fouilles* fand vom 9. bis 15. März 1937 in Kairo statt und widmete sich archäologischen Ausgrabungen (Griswold 2024). Bereits im März 1935 hatte der Generalsekretär des IICI, Daniel Secrétan, vorgeschlagen, eine Konferenz zu organisieren, um administrative und technische Probleme bei Ausgrabungen zu diskutieren. Die ICHM übernahm die Schirmherrschaft für diese Konferenz und sammelte u. a. Erfahrungsberichte aus den nationalen Denkmalverwaltungen (BDA-Archiv, 3109/1936). Ziel der Konferenz war es, die Grundlagen für ein „ideales System zur Verwaltung von Ausgrabungen“ zu schaffen. Die Schlussakte, die 1940 vom IMO veröffentlicht wurde (IMO 1940), bildete in vielerlei Hinsicht die Grundlage für die UNESCO-Empfehlungen über internationale Grundsätze für archäologische Ausgrabungen, die von der Generalkonferenz am 5. Dezember 1956 angenommen wurden (Price 1995, 8).

Bevor die ICHM ihr ehrgeiziges Programm in die Tat umsetzen konnte, verschlechterte sich das globale politische Klima, was dem Erfolg internationaler Vereinigungen wie der ICHM im Wege stand und steht (Glendinning 2013, 200). Der Beginn des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936 rückte die Frage des Denk-

malschutzes in Kriegszeiten erneut in den Fokus. Im Dezember 1937 erklärte Italien schließlich seinen Austritt aus dem Völkerbund. Damit verließ ein weiteres ständiges Mitglied – nach dem Austritt Deutschlands im Jahr 1933 und dem endgültigen Austritt Japans 1935 (v. Gretschaninow 1939/40, 55–64; Bericht 1934, 148) – den Rat des Völkerbundes. Die Staatengemeinschaft zerfiel damit weiter. Der italienische Vertreter in der ICHM, Roberto Paribeni, reichte im Januar 1938 seinen Antrag auf Austritt aus der Kommission ein.

### Forschungsdiesiderate

In den kriegerischen Auseinandersetzungen während des Zweiten Weltkriegs war für Bemühungen um internationale Zusammenarbeit im Bereich der Kulturerbepflege kein Platz. Nach der Konferenz in Kairo 1937 endet die Überlieferung des ICHM in den Archiven der UNESCO. Für weitere Forschungen zur Denkmalpflege in der Zwischenkriegszeit bietet die ICHM trotzdem vielfältige Anknüpfungspunkte. Neueste Forschungen zu den Impulsen, die von den Tagungen ausgingen, könnten weiterverfolgt werden (Jamin 2017; Griswold 2024). Eine umfassende Analyse der Zusammensetzung der Kommission verspricht wichtige Einblicke in die intellektuellen Netzwerke der Zeit, ermöglichte kollektivbiographische Zugänge und könnte über die Zeit des Zweiten Weltkrieges hinaus Aufschluss geben über Kontinuitäten im Fach. Eine Analyse des Diskurses über die institutionelle Entwicklung der Zwischenkriegszeit wäre von Interesse, um die zeitgenössische Rezeption der institutionellen Verankerung aufzuzeigen. Schließlich wäre noch die Globalgeschichte der Kommission mit Blick auf die mittel- und lateinamerikanischen, chinesischen, australischen, indischen sowie nord- und osteuropäischen Vertreter zu schreiben.

An die Errungenschaften aus der Zwischenkriegszeit konnte unmittelbar nach 1945 unter dem Dach der UNESCO angeknüpft werden. Euripide Foundoukidis setzte seine Arbeit zur Erhaltung des kulturellen Erbes nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst fort. Bei der konstituierenden Sitzung des Internationalen

Komitees für Denkmäler bei der UNESCO (sog. UNESCO Monuments Committee; Gfeller | Eisenberg 2016, 280), die fast auf den Tag genau 18 Jahre nach der Athener Konferenz vom 17. bis 21. Oktober 1949 in Paris stattfand, war Foundoukidis einer der eingeladenen Experten (Rehling 2014, 117; Jokiletho 2011, 7 Fn. 22). Da sich jedoch der Übergang in die neuen Institutionen „konfliktreich“ gestaltete (Caillot 2011, 98), zog sich Foundoukidis aus der Arbeit für die UNESCO zurück und arbeitete fortan für die Hellenistische Gesellschaft der Pariser *Cité Internationale Universitaire*.

Bis wieder ein Gremium unter dem institutionellen Dach der Weltkulturorganisation – nach dem Zweiten Weltkrieg also der UNESCO – eingerichtet wurde, vergingen 30 Jahre. Erst 1964 konnte mit der Gründung des *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) institutionell wieder an die Ideale und Ideen der Zwischenkriegszeit angeknüpft werden.

Anhang: Liste des Membres de la Commission Internationale des Monuments historiques, CIMH 1.1936. UNESCO Archives, FR PUNES AG 01-IIIC-OIM-XIV-1, Commission Internationale des Monuments Historiques, Circulaires, IICI000002516, pp. 21-27

1  
F. 26  
a. 8

C.I.M.H. 1.1936  
(ANNEXE)

LISTE DES MEMBRES DE LA COMMISSION INTERNATIONALE  
DES MONUMENTS HISTORIQUES

a ✓	AFRIQUE DU SUD	Professor Mr. C. van Riet Lowe, Director of the Bureau of Archaeology.
- ✓	ALGERIE	M. Eugène Albertini, Inspecteur des Antiquités algé- riennes - Alger.
a a	AUSTRALIE	Mr. Kenneth Binns, Librarian of the Commonwealth Parliamentary Library - Canberra.
a ✓		Délégué adjoint : F.K. Officer Esq., O.B.E., M.C. London.
- ✓	AUTRICHE	Dr. Leodegar Petrin, Président de la "Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht" - Vienne.
- ✓	BRESIL	M. Gustavo Barroso, Directeur du Musée Historique National de Rio-de-Janeiro.
- ✓	CHINE	M. Li Ki, Président du Comité préparatoire du Musée Central National, Peiping.
- ✓	DANEMARK	Dr. M. Mackeprang, Directeur du Musée National Danois, Copenhague.
- ✓	EGYPTE	M. P. Lacau, Directeur général du Service des Antiquités Egyptiennes - Le Caire.
- ✓		Délégué adjoint : M. Gaston Wiet, Directeur du Musée de l'Art Arabe, Le Caire.

- ✓ ESPAGNE M. le Directeur général des Beaux-Arts - Madrid.
- ✓ ESTONIE M. Gottlieb Ney, <sup>ancien Président du Conseil des antiquités</sup> <sup>antiquités</sup> <sup>Délégué à la Commission</sup> Directeur du Département des Sciences et des Arts, <sup>Internationale des</sup> Tallinn. <sup>Monuments historiques</sup>
- a ✓ ETATS-UNIS D'AMERIQUE Dr. Arno B. Cammerer, Director of the National Park Service - Washington.
- ✓ <sup>Finlande</sup> FRANCE M. Georges Huisman, Directeur général des Beaux-Arts, Paris.
- ✓ GRECE M. Georges Oikonomos, Directeur du Service Archéologique au Ministère de l'Instruction Publique - Athènes.
- ✓ GUATEMALA M. Adan Manrique Rios, Chargé d'Affaires à la Légation du Guatemala - Paris.
- ✓ HONGRIE Prof. Tibérius Gerevitch, Vice-Président de la Commission des Monuments historiques, Président de la Société Hongroise d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Budapest.
- a ✓ INDES Mr. Daya Ram Sahni, C. I. E. <sup>Director-General of Archaeology in India.</sup> <sup>Director of archaeology & Historical research, Jaipur, H. O.</sup>
- a ✓ IRLANDE Harold G. Leask, Esq., Inspector National Monuments, Dublin.
- ✓ ITALIE M. Roberto Paribeni, Ancien Directeur général des Antiquités et Beaux-Arts - Rome.
- a ✓ JAPON M. S. Kikusawa, Directeur des Affaires religieuses au Ministère de l'Instruction publique, - Chef de l'Administration des Monuments historiques, Tokio.

- |   |   |                      |  |
|---|---|----------------------|--|
| ✓ | ✓ | LETTONIE             | Dr. Francis Balodis,<br>Président de l'Office des Monu-<br>ments - Riga.   |
| ✓ | ✓ | LUXEMBOURG           | M. Paul Wigreux,<br>Architecte en Chef de l'Etat.  |
|   | ✓ | MAROC et TUNISIE     | M. Georges Huisman,<br>Directeur général des Beaux-Arts,<br>Paris.   |
|   | ✓ | MEXIQUE              | Dr. Alfonso Caso,<br>Directeur du Musée National de<br>Mexico.   |
| ✓ | ✓ | PAYS-BAS             | Dr. J. Kalf,<br>Directeur du Bureau Royal des<br>Monuments historiques - La Haye.                                |
| ✓ | ✓ | POLOGNE              | M. Georges Remer,<br>Conservateur en Chef au Ministère<br>des Cultes et de l'Instruction<br>publique - Varsovie. |
| ✓ | ✓ |                      | Délégué adjoint : M. Alfred<br>Lauterbach,<br>Directeur des Collections d'Art<br>de l'Etat - Varsovie.           |
| ✓ | ✓ | PORTUGAL             | Dr. José de Figueiredo,<br>Directeur du Musée National d'Art<br>ancien - Lisbonne.                               |
| ✓ | ✓ | REPUBLIQUE ARGENTINE | M. Roberto Gache,<br>Conseiller à l'Ambassade de la<br>République Argentine - Paris.                             |
| ✓ | ✓ | ROUMANIE             | L. N. Jorga,<br>Ancien Président du Conseil,<br>Bucarest.  |
| a | ✓ | ROYAUME-UNI          | M. J.S. Richardson,<br>Inspector of Ancient Monuments<br>for Scotland - Edimburg.                                |
| ✓ |   | SUISSE               | <del>Prof. Albert Naef,</del><br>M. G. Président de la Commission fédérale<br>des Monuments historiques - Berne. |

- 4 -

✓ ✓ SYRIE

M. Pierre Coupel,  
Architecte du Service des  
Antiquités - Beyrouth.

✓ ✓ TCHECOSLOVAQUIE

M. Josef Cibulka,  
Professeur de Théologie,  
Prague.

\* Finlande

D<sup>r</sup> Carl Axel Nordman  
archéologue de l'état  
Helsingfors

## Literatur

**Bericht 1934:** Ankündigung des Austritts aus dem Völkerbund durch Japan und das Deutsche Reich, in: Zeitschrift für ausländisches öffentliches Recht 1934, 148.

**Bornheim gen. Schilling 1953:** Werner Bornheim gen. Schilling, Nachruf auf Robert Hiecke, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 6/7, 1953, 194–197.

**Bundesdenkmalamt Wien Archiv:** BDA-Archiv, Historische Materialien, Tagungen, Kongresse, K 2, Gz. 6443/1931 und 3109/1936.

**Burckhardt 1975:** Lucius Burckhardt, Denkmalpflege ist Sozialpolitik, Kassel 1975.

**Caillot 2011:** Marie Caillot, La revue Mouseion (1927–1946). Les musées et la coopération culturelle internationale, 2011, unveröffentlichte Dissertation; Passagen zu Foundoukidis zusammengefasst durch Maria Gravari Barbas, in: Dies. (Hg.), La fondation Hellénique de la Cité Internationale de Paris, lieu de vie, lieu de mémoire, Malmort 2015.

**Carbó-Catalan | Roig-Sanz 2022:** Elisabet Carbó-Catalan und Diana Roig-Sanz, Swinging Between Culture and Politics: Novel Interdisciplinary Perspectives, in: Dies. (Hg.), Culture as Soft Power: Bridging Cultural Relations, Intellectual Cooperation, and Cultural Diplomacy, Berlin 2022, 1–20.

**Cladders 2018:** Lukas Cladders, Der Deutsche Museumsbund und das Office International des Musées: Internationalisierungstendenzen in der Zwischenkriegszeit, in: Museumskunde 83/1, 2018, 74–80.

**Desvallées 2003:** André Desvallées, De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine: retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques, in: Martine Cardin (Hg.), Médias et patrimoine: le rôle et l'influence des médias dans la production d'une mémoire collective, actes du colloque international organisé par la Chaire UNESCO en patrimoine culturel et l'Institut sur le patrimoine culturel, Université de Laval/UNESCO, 2003, 19–35.

**Digiporta:** Lemma: Richard Graul, Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum. [↗](#)

**Gfeller | Eisenberg 2016:** Aurélie Élisa Gfeller und Jaci Eisenberg, UNESCO and the Shaping of Global Heritage, in: Poul Duedahl (Hg.), A History of UNESCO, Global Actions and Impacts, London 2016, 279–299.

**Glendinning 2013:** Miles Glendinning, The conservation Movement: A History of Architectural Preservation. Antiquity to modernity, London 2013.

**Griswold 2024:** Sarah Griswold, An Early International Moment for Antiquities Restitution and Panic at the Louvre, in: The Journal of the Western Society for French History 49, 2024, 19–32.

**Hiecke 1934:** Robert Hiecke, Einführung, in: Denkmalpflege und Heimatschutz im Wiederaufbau der Nation. Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz im Rahmen des Ersten Reichstreffens des Reichsbundes Volkstum und Heimat, Kassel 1933, Berlin 1934, IX–XI.

**Iamandi 1997:** Cristina Iamandi, The Charters of Athens of 1931 and 1933: Coincidence, controversy and convergence, in: Conservation and Management of Archaeological Sites 2/1, 1997, 17–28.

**International Museums Office 1933:** Office International des Musées (OIM), La Conservation des monuments d'art et d'histoire [Conclusions de la Conférence d'Athènes, 21–30 octobre 1931. Rapport à la Commission internationale de coopération intellectuelle. Résolutions de la Commission. Recommandations de l'Assemblée de la Société des nations], The Conservation of artistic and historical monuments. Paris 1933. [↗](#)

**International Museums Office 1940:** International Museums Office, Manual on the Technique of Archaeological Excavations, Publications of the International Institute of Intellectual Cooperation, Paris 1940.

**Jamin 2017:** Jean-Baptiste Jamin, La Conférence de Madrid (1934), Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne | The Madrid conference (1934). History of an international event at the origin of modern museography, in: *Il Capitale culturale* 15, 2017, 73–101.

**Jokiletho 2011:** Jukka Jokiletho, ICCROM and the Conservation of Cultural Heritage. A History of the Organization's First 50 Years, 1959–2009, Rom 2011.

**Karo 1932:** Georg Karo, Tagung für Denkmalpflege in Athen (21. bis 30. Oktober 1931), in: *Die Denkmalpflege* 34, 1932, 37–40.

**Kott 2014:** Christina Kott, The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926–1937, in: Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.), *The Museum is Open, Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin/Boston 2014, 205–218.

**Langini u. a. 2012:** Alex Langini u. a., *Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege*, Stuttgart 2012.

**Melman 2020:** Billie Melman, *Empires of Antiquities: Modernity and the Rediscovery of the Ancient Near East, 1914–1950*, Oxford 2020.

**Mumford 2000:** Eric Paul Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, London 2000.

**Ohba 2017:** Go Ohba, Two Approvals from the 1931 Athens Conference: Anastylis and International Collaboration for Architectural Conservation: New Evidence, in: *Conservation and Management of Archaeological Sites* 19/2, 2017, 99–105.

**Olender 2021:** Marcos Olender, "The Abyss of History is Deep Enough to Hold Us All". The Beginnings of the 1931 Athens Charter and the Proposition of the Notion of World Heritage, in: Rodrigo Christofoletti und Maria Leonor Botelho (Hg.), *International Relations and Heritage: Patchwork in Times of Plurality*, Cham 2021, 129–150.

**Passini 2018:** Michela Passini, Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale. Circulations culturelles et évolutions du régime patrimonial pendant les années 1930, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2018/1, No. 137, 49–61.

**Price 1995:** Nicholas Stanley Price, Excavation and Conservation, in: Ders. (Hg.), *Conservation on Archaeological Excavations, with particular reference to the Mediterranean area*, Rom 1995, 1–9.

**Rehling 2014:** Andrea Rehling, „Kulturen unter Artenschutz?“ Vom Schutz der Kulturschätze als gemeinsames Erbe der Menschheit zur Erhaltung kultureller Vielfalt“, in: Isabella Löhr und Andrea Rehling (Hg.), *Global Commons im 20. Jahrhundert: Entwürfe für eine globale Welt*, München 2014, 109–137.



**Rogan 2014:** Bjarne Rogan, Popular Culture and International Cooperation in the 1930s. CIAP and the League of Nations, in: Madeleine Herren (Hg.), Networking the international system: global histories of international organizations, Heidelberg/New York 2014, 175–185.

**Scheurmann 2018:** Ingrid Scheurmann, Konturen und Konjunkturen der Denkmalpflege: zum Umgang mit baulichen Relikten der Vergangenheit, Köln u.a. 2018, 254–261.

**Schwingenstein 1977:** Christoph Schwingenstein, Karo, Georg, in: NDB 11, 1977, 280f. ↗

**Soares | Neto 2022:** Clara Moura Soares und Maria João Neto (Hg.), ARTis ON 12 – Heritage Conservation in the Interwar Period (1919–1939) – Special issue No. 12 (2022). ↗

**Spitra 2021:** Sebastian Spitra, Die Verwaltung von Kultur im Völkerrecht. Eine postkoloniale Geschichte, Baden-Baden 2021.

**Stöckmann 2015:** Jan Stöckmann, Foundoukidis, Euripide, 2015. ↗

**Trötschel-Daniels 2022a:** Bianka Trötschel-Daniels, Cultural Diplomacy and Cultural Heritage: Envisioned, Refused, Denied, Accomplished (1889–1969). The International Commission on Historical Monuments and ICOMOS, in: Carbó-Catalan | Roig-Sanz 2022, 269–295. ↗

**Trötschel-Daniels 2022b:** Bianka Trötschel-Daniels, The International Commission on Historical Monuments (1933–1937), in: Soares | Neto 2022, 59–67. ↗

**UNESCO Archives** ↗

**Völkerbund 1932:** Völkerbund/League of Nations, Official Journal (1932), 1776, 1827.

**Von Gretschaninow 1939/40:** Georg von Gretschaninow, Das Ende der Mitarbeit Japans im Völkerbunde, in: Zeitschrift für ausländisches öffentliches Recht 9, 1939/40, 55–64.

**Zorbas 2021:** Kostas Zorbas, Die Charta von Athen. Die Grundlagen der Prinzipien der Restaurierung und der Fall der Akropolis [eigene Übersetzung] / Ο Χάρτης των Αθηνών Η θεμελίωση των αρχών των αναστηλώσεων και η περίπτωση της Ακρόπολης, in: Themes of Archaeology 5/1, Januar–April 2021, 22–51. ↗

## Ausstellungen

# Male Gaze-Emoji. Kuratorischer Feminismus im Gravitationsfeld der Kulturindustrie

### **Femme fatale. Blick – Macht – Gender.**

Hamburger Kunsthalle, 9.12.2022–10.4.2023.  
Kat. hg. v. Markus Bertsch. Bielefeld | Berlin,  
Kerber Verlag 2023. 400 S., zahlr. Abb.  
ISBN 978-3-7356-0879-6. € 55,00

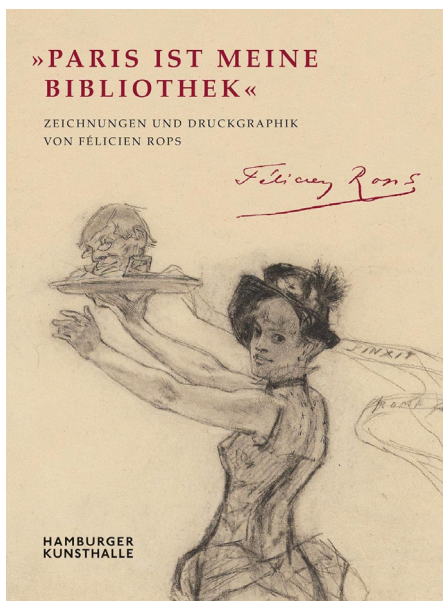
### **„Paris ist meine Bibliothek“. Zeichnungen und Druckgraphik von Félicien Rops.**

Hamburger  
Kunsthalle, 10.2.–7.5.2023. Kat. hg. v. Andreas  
Stolzenburg und Juliane Au. Petersberg,  
Michael Imhof Verlag 2023. 216 S., zahlr. Abb.  
ISBN 978-3-7319-1304-7. € 29,95

Dr. Thomas Moser  
Technische Universität Wien  
Institut für Kunstgeschichte,  
Bauforschung und Denkmalpflege  
thomas.moser@tuwien.ac.at

# Male Gaze-Emoji. Kuratorischer Feminismus im Gravitationsfeld der Kulturindustrie

Thomas Moser

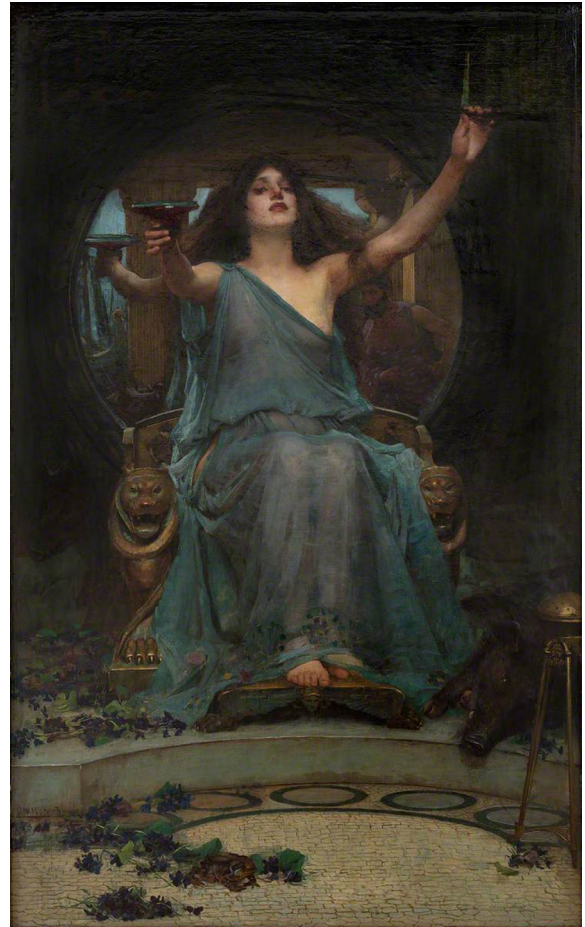


Es gab eine Zeit, da konnte man meist nur in jahrelang vorbereiteten Ausstellungen und deren Begleitkatalogen nachvollziehen, dass Museen sich und ihre Tätigkeit untereinander durchaus rezipieren und kommentieren. Auch war dies nur für gutinformierte Zeitgenoss:innen erkennbar, nicht hingegen für das allgemeine Laufpublikum. Dass ausgerechnet das Frankfurter Städel Museum einen Werbepost vom 3. April 2023 für die *Femme fatale*-Ausstellung auf dem Instagram-Kanal der Hamburger Kunsthalle überschwänglich mit „😁“ goutiert hat, zeigt mehr an als die bloße Beschleunigung dieser Reaktionsvorgänge. Denn hiermit wurde geliked, dass sowohl der Gegenstand der Schau als auch ein gutes Dutzend der dort vertretenen Künstler:innen 2016/17 bereits auf der *Geschlechterkampf*-Ausstellung in Frankfurt zu sehen waren (vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 70/6, 2017, 289ff.). Mit dem flamboyanten Emoji kommentiert das Städel also letztlich auch die Rezeption seiner eigenen Ausstellung von vor sechs Jahren. Umso drängender stellt sich die Frage, ob es sich in Hamburg lediglich um eine uninspirierte Wiederholung des bis heute überaus wirkungsvollen, westeuropäischen Geschlechterbilderkanons zwischen Romantik und Weimarer Republik handelt. Zumal sich ein solcher Verdacht erhärtet, wenn im Harzen-Kabinett der Kunsthalle weitestgehend zeitgleich mit Félicien Rops auch noch einem Künstler des *Fin de Siècle* eine Bühne geboten wird, der gerade für die obszöne Darreichungsform seiner druckgraphischen Gesellschaftskritik berüchtigt ist. Soviel vorweg: Diese Vorbehalte haben sich als unberechtigt erwiesen.

### Kirkes Blick

Noch bevor man einen Fuß in die Kunsthalle setzte, fiel bereits auf, dass die räumliche Situation am Glockengießerwall im Sinne des Ausstellungsthemas gleich mehrfach publikumswirksam genutzt wurde: Auf der Südwestseite des Neubaus prangte, wie üblich, das überdimensionale Werbemaskottchen, das man diesmal in einem Ausschnitt von John William Waterhouses *Circe Offering the Cup to Ulysses* | **Abb. 1** | gefunden hatte. Das zunächst recht eindeutig wirkende Motiv, die für Odysseus und seine zwischenzeitlich in Schweine verwandelte Mannschaft verhängnisvolle Femme fatale Kirke, entfaltete sich erst dadurch, dass Waterhouse den männlichen Blick im Bild explizit mitverhandelt. Denn im großen runden Spiegel hinter der thronenden Verführerin sind sowohl Odysseus als auch sein einzig verbliebenes Schiff zu sehen. Die Betrachter:innen wurden so aus rezeptionsästhetischer Perspektive von der in Untersicht monumentalisierten Göttin bezirzt, während sie sich selbst in Odysseus' Spiegelbild wiedererkennen konnten. Alle drei Aspekte des Ausstellungsuntertitels *Blick – Macht – Gender* wurden so kompakt vorgestellt, während die dezidiert männliche Kodierung des Blicks auf die Femme fatale unmissverständlich machte, dass es sich hierbei um historische Konstellationen handelt, die in einem Spannungsverhältnis zu heutigen Rollenbildern stehen.

Wer Kirkes koketter Einladung auf Litfaßsäulen oder auf Social Media erlag, merkte schnell, wodurch sich die Hamburger Ausstellung fundamental von ihren Vorgängerinnen in Frankfurt und 1995 im Münchner Lenbachhaus („Der Kampf der Geschlechter“) unterschied: War der Präsentation im Städel eigens ein Raum vorgeschaltet, dessen texthafte Wandgestaltung mit Hashtags und teils sexistischen Zitaten aus der Frühphase der #MeToo-Debatte auf einen Gegenwartsbezug hinweisen sollte, blieben die folgenden, mit historischen Bildwerken ausgestatteten Räume von derartigen Querverweisen gänzlich unberührt. In der Kunsthalle trat die historische Komplexität indes stellenweise hinter einem entschieden feministischen Ausstellungs-konzept zurück, das die



| **Abb. 1** | John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses*, 1891. Öl/Lw., 90,2 × 146,4 cm. Oldham Gallery [↗](#)

Titelseite des vor Ort kostenlos ausliegenden und mit dem feministischen *Missy Magazine* erarbeiteten Begleithefts pointiert auf „Doing Feminism – with Art“ zuspitzte. Dieser sozial engagierte Zugriff auf die männliche Angstgeburt der Femme fatale setzte einen Kontrapunkt zum Altbau der Lichtwark-Galerie aus den 1860er-Jahren, dessen skulpturale Bauzier weißer Künstlerautoritäten sich vis-à-vis einer gendersensiblen Ausstellung und deren Riesenkirke wiederfand. Besonderes subversives Potential signalisierte Moritz Freis Neonröhrenschriftzug *I don't believe in dinosaurs* (2017/21) auf dem Dach des Neubaus von Ungers' Galerie der Gegenwart.

## Ausstellungen

In den Ausstellungsräumen selbst äußerte sich der feministische Ansatz darin, dass die historischen Themenbereiche durch zeitgenössische Positionen etwa von Sonia Boyce, Cordula Ditz, Valie Export und Ulrike Rosenbach gebrochen wurden. Den inhaltlichen Auftakt machte die Bildrezeption von Clemens Brentanos rheinromantischer Loreley, die das Schlüsselmotiv mit dem Modethema Umwelt hier zum „Gefährlichen Wasser“ verdichtete. Ähnlich traditionell kamen die Schwerpunktsetzungen Viktorianismus, Symbolismus, Jahrhundertwende in München und Berlin, Munch, spätimpressionistische Theater- und Selbstinszenierungen und die zunehmend poröser werdenden Geschlechterrollen während der Weimarer Republik daher. Femmes fatales bei Beardsley, Corinth, Delville, Klinger, Kokoschka, Liebermann, Mammen, Marcello, Moreau, **| Abb. 2 |** Mossa, Munch, Redon, Stuck u. a. werden seit Jahrzehnten beforcht und sind inzwischen auch im musealen Kontext zu Allzweckwaffen der Geschlechterkampfrekurse avanciert. Eine Neuentdeckung war hingegen Hermann Hahns *Judith*, **| Abb. 3 |** auf deren Schoß das abgetrennte, unter dem schamlippenartig gerafften Kleid hervortretende Haupt des Holofernes eine groteske Totgeburt suggeriert. Wie Isobel Gloag und Evelyn de Morgan wurde Jeanne Mammen endlich nicht mehr nur reduziert auf ihr Geschlecht, sondern als etablierte Position der Bildkultur des frühen 20. Jahrhunderts integriert zwischen ihren männlichen Kollegen gezeigt.

### Woke Femmes fatales

Der eigentliche Twist und damit auch der spürbar gesellschaftskritische Anspruch der Kuratierung lag jedoch in der Metaebene, die durch die queerfeministischen Werke eingezogen wurde. Ausgehend von der postmodernen Dekonstruktion stereotyper Vorstellungen von Race und Gender bezog die Ausstellung am Ende auch zeitgenössische Arbeiten feministischer Künstlerinnen ein, die sich die Klischees der Femme fatale unter den Vorzeichen der Ermächtigung aneignen und neu erzählen. Der zweite Teil von Betty Tompkins' Serie *Women Words* (2017/18)

rahmte und kommentierte die gesamte Ausstellung: Die eigentlich für ihre fotorealistischen *Fuck paintings* bekannte US-Amerikanerin sammelte hierfür etliche und meist despektierliche Begriffe und Bezeichnungen für Frauen, mit denen sie anschließend – als Textflächen in rosa Acrylfarbe – Frauenkörper in Bildreproduktionen von Tizian, Delacroix **| Abb. 4 |** und Helmut Newton im doppelten Sinne überschrieb. Die Kritik greift hier bei der einseitig sexualisierten Darstellung von Frauen einen von Männern dominierten Kanon an. Dass es sich dabei offenkundig um Hochglanzreproduktionen handelt, die unsanft aus Kunstbüchern gerissen wurden, unterstreicht den den Künstlern beigemessenen Rang in der Kunstgeschichte ebenso wie die Handlungsentschlossenheit



**| Abb. 2 |** Gustave Moreau, *Oedipus and the Sphinx*, 1864. Öl/Lw., 206,4 × 104,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art [↗](#)



**Abb. 3 |** Hermann Hahn, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 1898. Marmor, 80 × 45 × 60 cm. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.nr. 336a ↗

der Künstlerin. Tompkins' Serie lädt dazu ein, an einem neuralgischen Ort der Kanonetablierung, nämlich im Museum, durch den gerade in Augenschein genommenen Kanon der Moderne, die kunsthistorisch tradierte, sich dem voyeuristischen Male gaze darbietende, sexualisierte Darstellung von Frauen und die darin manifesten, heteronormativen Geschlechterrollen kritisch zu reflektieren.

Noch expliziter wird diese – mit Markus Brüderlin gesprochen – „Bildwerdung des Rahmens“ in Sonia Boyces *Six acts* (2018) ↗, einer 15-minütigen Videoinstallation, die aus den performativen Auseinandersetzungen mehrerer Künstler:innen mit Klasse, Sexualität, Race und Gender in der Manchester Art Gallery hervorgegangen ist. Kontrovers diskutiert wurde hierbei, dass dafür Waterhouses *Hylas and the Nymphs* (1896) temporär abgehängt worden war. Die

Dokumentation auf sechs Bildschirmen war in der Hamburger Kunsthalle zentral und durch die Lautsprecher aufmerksamkeitslenkend so platziert worden, dass der Diskurs in einer Videodokumentation mit künstlerischem Anspruch visualisiert wurde und so die Wahrnehmung von Beardsley bis Stuck steuerte. Thomas Struths Museumsbildern nicht unähnlich, wurden die Besucher:innen durch den auf den Bildschirmen sichtbaren Museumsraum und die darin befindlichen Besucher:innen angeregt, sich des eigenen Rezeptionsrahmens bewusst zu werden, der zudem mit den virtuell nach Hamburg translozierten Performances und Gemälden der Manchester Art Gallery verschliffen wurde.

In dieser postmodernen Geste bemühte sich die Kunsthalle, Genderdiskurs und Institutional Critique nicht nur auszustellen, nicht allein historische und zeitgenössische Werke aufgrund ähnlicher Sujets aneinanderzureihen, sondern beides aktiv selbst zu betreiben. Gelehrt-humanistische Bildung im bloß als Wissensspeicher verstandenen Museum wich hier einem selbstverordneten und emphatisch vorgetragenen gesellschaftlichen Auftrag der Kunstausstellung. Dieses Vorhaben bildete sich in der Kooperation mit dem *Missy Magazine* ebenso ab wie in den allmonatlich veranstalteten Lesungen, Performances, Konzerten und Podiumsdiskussionen, etwa mit LGBTIQ\*-Aktivistinnen, dem sogenannten „Salon fatal“.

Neben dieser ebenso ambitionierten wie engagierten Präsentation wirkte die Rops-Ausstellung im Untergeschoss konservativ, aus der Zeit gefallen und seltsam verloren. Dass sich die *Femme fatale*-Ausstellung mit der Werkschau des belgischen *Enfant terrible* der symbolistischen Druckgraphik im selben Haus überschneidet, war gewiss kein Zufall, da sich Rops' Bekanntheit seiner fantasievollen und vor allem tabulosen Darstellung von Sexualität verdankt, die von zahlreichen Künstler:innen im Obergeschoss rezipiert und verarbeitet worden ist. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass der erste Direktor Alfred Lichtwark zwischen 1896 und 1907 eine der umfangreichsten Sammlungen des Künstlers angelegt hat, die bis dato einer zusammenhängenden Präsentation



| Abb. 4 | Betty Tompkins, *Women Words*, 2017/18 [↗](#)

harte. Rops' künstlerische Entwicklung ließ sich daher trotz der überschaubaren Räumlichkeiten des Harzen-Kabinetts fast lückenlos abbilden; neben seinen berühmten Drucken wurden dort auch Zeichnungen, Notizen und Gedichte gezeigt. Ein Highlight war die erstmals publizierte, dreiteilige Serie *Officie de la procréation artificielle* | Abb. 5 | | Abb. 6 | | Abb. 7 | aus der Hamburger Sammlung Mohrmann, die drei entwürdigende Modi künstlicher Befruchtung visualisiert. So setzt der „Tarif N° 1“ mit anthropomorphem Aufziehsamenspender die Frau despektierlich zur lusternen Geburtsmaschine herab.

Aber weder die Triggerwarnung am Eingang noch Rops' polyamouröse Langzeitbeziehung mit zwei Schwestern oder Bruce Naumans auf den Neonröhrenpenis reduzierte, fast satirisch auf Rops' orgiastische Bilderwelt bezugnehmende Arbeit *Marching Man* (1985) vor dem Harzen-Kabinettt (die eigentlich zur Ausstellung „something new, something old, something desired“ gehörte) ließen hier eine vergleichbar genderreflektierte und gesellschaftskriti-

sche Herangehensweise wie in der *Femme fatale*-Ausstellung erkennen. Eher drängte sich der Eindruck auf, die Rops-Schau sei ein Versöhnungsangebot für all jene, denen der feministische Zugriff im Obergeschoss zu woke war.

### **Staub und Glitter**

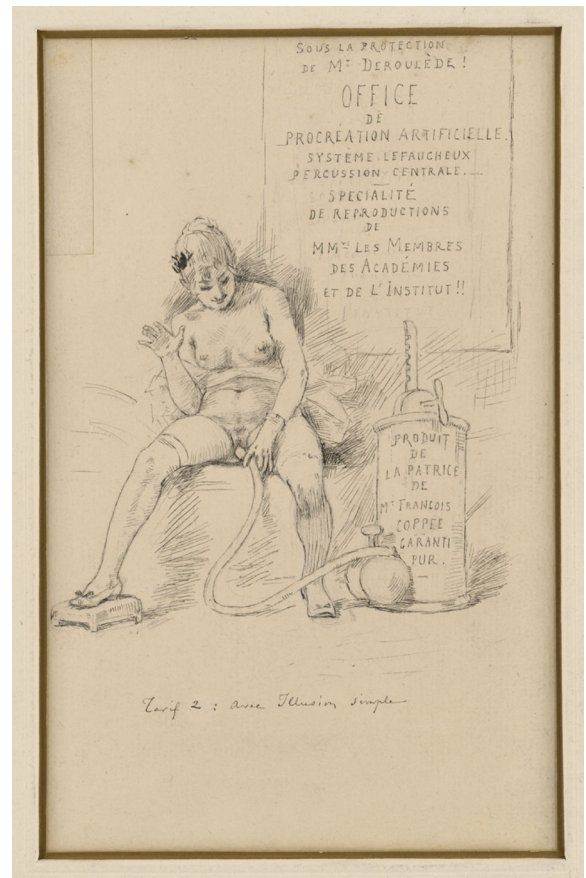
Schon auf dem Cover markieren die beiden Kataloge divergierende Ansätze und Ansprüche der jeweiligen Ausstellung; inhaltlich nähern sie sich jedoch durchaus an. Den kompakten Rops-Band zierte eine moderne Pariser Salome mit Männerkopf auf einem Tablett – das anscheinend gesucht harmloseste Motiv im Œuvre des Künstlers. Neben einer kurzen Biographie und einem drucktechnischen Glossar finden sich drei Aufsätze der Kurator:innen, zwei von Andreas Stolzenburg und einer von Juliane Au. Stolzenburgs erster Beitrag bietet einen propädeutisch angelegten Überblick zu thematischen Schwerpunktsetzungen in Rops' graphischem Werk, gefolgt von einem ganzen Reigen berühmter weißer Männer, mit denen



**Abb. 5** | Félicien Rops, Tarif No. 1: Avec Illusion Riche! Officie de Procréation artificielle. Feder in Schwarz, 154 × 129 mm (Blatt). Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28457. CC-BY-NC-SA 4.0

der Künstler befreundet oder, wie im Fall Monets, zumindest zum Abendessen verabredet war. Der zweite Beitrag interessiert sich für die Geschichte des Sammelns von Rops' Werken und legt vor allem die durch Lichtwark und Johannes Mohrmann geprägte Sammlungsgeschichte der Kunsthalle offen. Juliane Aus Text setzt sich hingegen kritisch mit den Geschlechterrollen in den Bildern auseinander und kommt zu dem Schluss, Rops habe die Frau in den Mittelpunkt seines Werks gestellt, um über ihre inszenierte Körperlichkeit die Bigotterie der erstarkenden Bourgeoisie anzuprangern, der er, abgesichert durch ein Erbe und seine Heirat, selbst angehörte. Als Bürgerlicher, Mann und Künstler habe Rops von seiner privilegierten Sonderstellung profitiert, was seine avantgardistische Selbstexotisierung, etwa durch die Beanspruchung ungarischer Abstammung, zu kaschieren versuche. Gerne hätte man von diesem eher stiefmütterlich behandelten Self-Fashioning mehr in der Ausstellung gesehen, aber: Ungarnsehnsucht und Roma-Imaginationen hätten vermutlich weniger Publikum angelockt als Rops' Frivolitäten.

Im Fall der *Femme fatale* stellen sich die Dinge fast spiegelverkehrt dar. Selbst der neonpinke Einband des wuchtigen, mit einiger Verzögerung erschienenen Katalogs täuscht nicht darüber hinweg, dass der aktivistische Impetus der Ausstellung sich nicht vollumfänglich in einem Ausstellungskatalog darstellen lässt. Die beiden Katalogteile orientieren sich weitestmöglich an der Hängung; auch die zeitgenössischen Arbeiten finden sich in analoger Positionierung wieder. Gerahmt werden die Bildkaskaden von dreimal drei Essays, die keinem gemeinsamen roten Faden folgen und darüber hinaus auch in ihrer inhaltlichen Anlage teilweise stark voneinander abweichen. Wolfgang Bunzels Beschäftigung mit



**Abb. 6** | Félicien Rops, Tarif No. 2: Avec Illusion Simple. Officie de Procréation artificielle. Feder in Schwarz, 207 × 127 mm (Blatt). Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28458. CC-BY-NC-SA 4.0



## Ausstellungen

dem Loreleystoff sowie Barbara Vinkens Beitrag zu Wedekinds *Lulu* und Zolas ewiger *Nana* ergänzen die Ausstellung um literarische Kontexte. Ähnliches liefern Jörg Schöning und Maik Brüggemeyer für den Kinofilm, ausgehend von Fritz Langs *Metropolis* (1927) bis hin zu Julia Ducournaus Bodyhorror *Titane* (2021) respektive für die gender- und identitätsfluide Selbstinszenierung der US-amerikanischen Musikerin St. Vincent (eigentlich Annie Clark). Nico Kirchberger fokussiert indessen die im 19. und frühen 20. Jahrhundert dialektisch mit der *Femme fatale* verschränkte *Femme fragile*. Florian Illies beschäftigt sich mit der Ausstellungssektion zur Neuen Frau und führt aus, wie und warum die Geschlechterrollen in der Weimarer Republik erschüttert wurden. Bernadette Reinhold zeichnet Oskar Kokoschkas heute wohl als pathologisch zu bezeichnende Fixierung auf Alma Mahler nach, die bekanntermaßen dazu führte, dass sich der Maler eine lebensgroße Puppe seiner Exgeliebten anfertigen ließ, um endlich frei über sie verfügen zu können.

Catherine McCormacks Aufsatz beginnt ebenfalls mit Kokoschkas Alma-Puppe, als hätte diese bislang noch keine Rolle im Band gespielt. In der Folge werden Themenkomplexe wie der Loreleykult, die Psychoanalyse, das Medusenmotiv und die Animalisierung der Frau in wenigen Zeilen aufgefächert, wobei es auch hier unkommentiert zu inhaltlichen Überschneidungen mit anderen Beiträgen kommt. Ebenfalls panoramatisch, aber sehr viel stringenter, verfolgt Judith Jammers die *Femme fatale* in der britischen Kunst von den Präraffaeliten bis in die Gegenwartskunst. Die Autorin unterscheidet nicht nur zwischen der einseitigen Dämonisierung der *Femme fatale* im frankophonen Raum und deren sublimierenden Überhöhung in Großbritannien, sondern bezieht auch Überlagerungen des imaginierten „Orient“ mit ein. Anschließend deutet sie die *Femme fatale* qua ihrer Handlungsmacht zum subversiven Vehikel in postkolonialen Genderdiskursen um, unter Einbeziehung der entsprechenden Ausstellungssektion. Mit Blick auf die postmoderne Avantgardekritik der in



**| Abb. 7 |** Félicien Rops, Tarif No. 3: Sans Illusion. Officie de Procréation artificielle. Feder in Schwarz, 115 × 145 mm (Blatt). Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28459. CC-BY-NC-SA 4.0 [↗](#)

Südafrika geborenen Künstlerin Lisa Brice konstatiert die Autorin schließlich, dass die postkoloniale britische Kunst bemerkenswerterweise keine Feindbilder kultiviere, sondern die viktorianische Femme fatale als Diskurskatalysator nutze. Jammers gelingt es damit, das zwischen Jahrhundertwende und Gegenwart vermittelnde Konzept der Ausstellung aufzugreifen und produktiv zu machen.

### Geschichtsbewusster Aktivismus und „Super-Frauen-Bingo“

Eine Durchmischung von historischen und zeitgenössischen Kunstwerken hat die Hamburger Kunsthalle zuletzt mehrfach erprobt, etwa in der Gegenüberstellung von Alltagsmotiven in der niederländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts und Arbeiten von Stefan Marx und Kulturtausendsassa Lars Eiding (‚Klasse Gesellschaft‘, 2021/22). Die Femme fatale-Ausstellung hat jedoch nicht lediglich verwandte Themen nebeneinandergestellt, sondern die Geschichte einer der Schlüsselfiguren des westlichen Male gaze erzählt und diese mittels postmoderner Arbeiten in den aktuellen Genderdebatten verortet. Aufgrund der Werkauswahl und Hängung wurde trotz der numerischen Überlegenheit historischer Gemälde und Skulpturen evident, dass der Ausstellung nicht daran gelegen war, die Vergangenheit durch eine feministische Brille neu zu bewerten; vielmehr führte

sie den Besucher:innen die historische Genese der heutigen Geschlechterbilder und Denkmuster vor Augen und integrierte so die Geschichte in den Gegenwartsdiskurs. Dabei ist es dem Kurator:innenteam gelungen, ungeachtet der entschieden feministischen Agenda nicht zu moralisieren.

Einzig das Begleitangebot unterlief bisweilen die Ziele der Ausstellung: Es ist inzwischen beinahe Usus geworden, dass Gesichter in Gemälden animiert und zum Sprechen gebracht werden – und so überraschte es die Besucher:innen nicht, dass sie in der Kunsthallen-App unter Zuhilfenahme von Chatbot mit Rossettis Helena parlieren konnten. Auch die Hervorhebung von Buzzwords in den Wandtexten schien ein lesefaules Publikum zu antizipieren, dessen Aufmerksamkeitsspanne an TikTok-Videos geschult worden ist. Doch letzten Endes wird jede:r selbst urteilen müssen, ob der Fanshop am Ausgang der Schau mit ‚Super-Frauen-Bingo‘ und Schals des ‚Female Club – 1. FC Superpower‘ mit feministischen Kalendersprüchen eine emanzipierte Aneignung männlich dominierter Fankultur darstellt oder eine neue Eskalationsstufe von Adornos Kulturindustrie. Immerhin haben all diese Strategien offenbar die Aufmerksamkeit einer neuen Klientel geweckt, so etwa die des auf dem Instagram-Kanal der Kunsthalle seither aktiven queer-feministischen Sexshopkollektivs ‚Fuck Yeah‘.



## Ausstellung

# Der Weg des (geringsten) Widerstands. Soutine in Düsseldorf

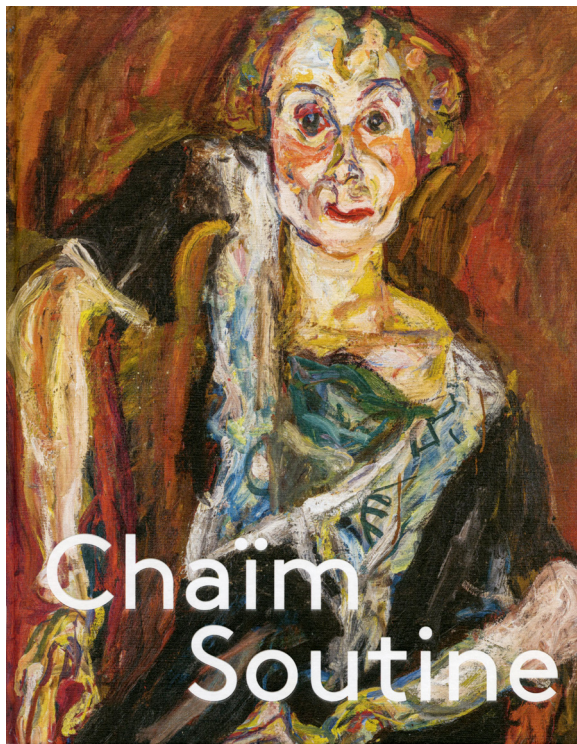
### **Chaïm Soutine. Gegen den Strom.**

K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2.9.2023–14.1.2024; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 9.2.–14.7.2024; Kunstmuseum Bern, 16.8.–1.12.2024. Kat. hg. v. Susanne Gaensheimer und Susanne Meyer-Büser. Berlin, Hatje Cantz 2023. 176 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7757-5540-5 (dt.); 978-3-7757-5541-2 (engl. Ausgabe). € 32,00

Laura Indorato, M.A.  
Kunsthistorisches Seminar  
Universität Basel  
[laura.indorato@unibas.ch](mailto:laura.indorato@unibas.ch)

# Der Weg des (geringsten) Widerstands. Soutine in Düsseldorf

Laura Indorato



*Gegen den Strom* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf ist die erste monographische Ausstellung in einem Museum im deutschsprachigen Raum seit 15 Jahren, die sich mit dem Œuvre des Malers Chaim Soutine (1893–1943) beschäftigt. 2008 widmete das Kunstmuseum Basel Soutine eine umfassende Retrospektive unter dem Titel *Soutine und die Moderne*. In Deutschland hingegen waren seine Gemälde zuletzt 1981 im Westfälischen Landesmuseum in Münster (heute LWL-Museum für Kunst und Kultur) zu sehen. Ausgangspunkt für die Realisierung der retrospektiven Werkschau, die 2024 in leicht veränderter Form zunächst im Louisiana

Museum of Modern Art in Humlebæk und anschließend im Kunstmuseum Bern gastieren wird, ist die äußerst bescheidene Präsenz Soutines in deutschen Kunstsammlungen. Dies hat nicht zuletzt dazu geführt, dass seine Malerei in den vergangenen 40 Jahren zunehmend aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit verschwand.

Diese Lücke möchte die Kuratorin Susanne Meyer-Büser nun schließen. Hierfür hat sie über 60 Gemälde Soutines zusammengeführt – Porträts, Stilleben und Landschaftsdarstellungen –, vorwiegend aus Museumsbeständen in Europa, Nordamerika und Israel, die einen überaus aufschlussreichen Einblick in die erste Hälfte seiner kurzen Karriere im Paris der Zwischenkriegsjahre ermöglichen, das er als ostjüdischer Emigrant zu Beginn der 1910er Jahre erreichte. Vor seinem Tod malte Soutine nur noch wenige Bilder. Er starb an den Folgen einer chronischen Magenerkrankung, nachdem ihn die Eroberung von Paris durch die deutsche Wehrmacht 1940 zur Flucht aufs Land gezwungen hatte. Begleitet wird die Ausstellung von einem Katalog mit fünf kürzeren Beiträgen und einer Biographie. Diese wurden von den Kuratorinnen und Mitarbeiterinnen der involvierten Institutionen, Marta Dziewanska, Catherine Frèrejean und Meyer-Büser verfasst. Außerdem konnten die Konservatorinnen des Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme sowie des Musée d'Art Moderne in Paris, Pascale Samuel und Sophie Krebs, wie auch die Direktorin des Musée de l'Orangerie, Claire Bernardi, gewonnen werden.

## Zum Forschungsstand

Soutines Malerei ist in zahlreichen Kunstsammlungen mit Schwerpunkt auf der europäischen Moderne prominent vertreten. In der kunsthistorischen Forschung jedoch wurde sein Werk bislang vergleichs-

weise wenig untersucht. Die Mehrzahl der Publikationen heben Soutines Ausnahmestatus hervor und begreifen ihn als isolierte Figur der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausschlaggebend hierfür ist zum einen Soutines expressiv gestische, stets figürliche Malweise, die sich nur schwer in Kategorien (z. B. des Expressionismus) eingliedern lässt, die für die historische und kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit moderner Kunst leitend sind, allen voran die Abstraktion. Zum anderen ist dieser Umstand darauf zurückzuführen, dass ein großer Teil der Informationen über ihn ungesichert ist: Soutine äußerte sich nur zurückhaltend über seine Malerei wie auch über seine sozialen Interaktionen und zu kunsttheoretischen Fragen; zudem überließ er Titelgebung oder Datierung denjenigen, die seine Gemälde erwarben oder über diese schrieben.

In der kunsthistorischen Forschung lassen sich zwei Ansätze ausmachen, mit denen versucht wird, Soutines Malerei zu deuten. Der erste untersucht sie im historischen Kontext der jüdischen Identität des Künstlers, insbesondere in den Diskussionen über den Begriff der „École de Paris“. Darunter fasste die Kritik nicht-französische Künstlerinnen und Künstler zusammen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Metropole niederließen, wobei das Judentum als Kriterium für die Kategorisierung des „Fremden“ fungierte (Kenneth Silver, *Where Soutine Belongs. His Art and Critical Reception in Paris Between the Wars*, in: *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaïm Soutine*. Ausst.kat., hg. v. Norman L. Kleeblatt und Kenneth Silver, München 1998, 11–40; Romy Golan, *The „École Française“ Versus the „École de Paris“. The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars*, in: *Jewish Dimensions in Modern Visual Culture. Antisemitism, Assimilation, Affirmation*, hg. v. Rose-Carol Washton Long, Matthew Baigell u. a., London 2010, 77–89; zuletzt: Alessandro Gallicchio, *Nationalismes, antisémitismes et débats autour de l'art juif. De quelques critiques d'art au temps de l'École de Paris [1925–1933]*, Paris 2023). Französische Kunst, die nach dem Ersten Weltkrieg eine konservative Abkehr von der Avantgarde vollzog,

wurde in der Forschung unter dem Begriff des *Rappel à l'ordre* geführt (Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven/London 1995). Die Partizipation am Kunstgeschehen in Frankreich wurde (noch) wenig bekannten Positionen zum Teil schlichtweg abgesprochen: „[L]e sincère effort de Soutine doit probablement englober les tendances générales du Salon d'Automne: je crains qu'il ne soit rien et que de l'entreprise ne découle pas grand enseignement“, so Fritz Vanderpyl in einer Ausstellungskritik von 1921. Bislang wurden Soutines Werke hauptsächlich unter biographischen und historiographischen Gesichtspunkten betrachtet; die Ergebnisse einzelner Werkanalysen blieben dabei außen vor (Catherine M. Soussloff, *Historiography and Negativity in the Paintings of Chaïm Soutine*, in: *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 11, 2018, 117–140).

Der zweite Ansatz konzentriert sich hingegen auf eine formale Analyse von Soutines Malerei, die im Kontext des Modernismus erschlossen wird. Entscheidend hierfür war die erste umfassende Retrospektive 1950 im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Insbesondere das von Willem de Kooning wiederholt bekundete Interesse an Soutines Malerei ist ausschlaggebend für dessen Klassifizierung als abstrakter Expressionist *avant la lettre*. Eingehend untersucht wurde dieses Verhältnis zuletzt 2021, als die Barnes Foundation in Philadelphia in Kooperation mit dem Musée de l'Orangerie de Koonings Beschäftigung mit Soutines Malerei zum Anlass nahm, ihre Werke in einen Dialog zu setzen (*Soutine/de Kooning. Conversations in Paint*. Ausst.kat., hg. v. Simonetta Fraquelli und Claire Bernardi, Philadelphia 2021). Ebenso entscheidend war die Reaktion des Kunstkritikers Clement Greenberg in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift *Partisan Review* 1951 auf die Retrospektive im MoMA. Sein harsches Urteil gegenüber Soutine bestimmte die Rezeption von dessen Malerei in den USA (Norman L. Kleeblatt, *An Expressionist in New York: Soutine's Reception in America at Mid-Century*, in: *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaïm Soutine*. Ausst.kat., hg. v.

dems. und Kenneth Silver, München 1998, 41–63). Dass Greenberg seine Kritik zehn Jahre später in einer revidierten Fassung in seine Essaysammlung *Art & Culture* integrierte, zeigt jedoch, dass er seiner Beschäftigung mit Soutine eine tiefgreifende Bedeutung zumaß (John Elderfield, *Victims of the Museum: Clement Greenberg and Willem de Kooning look at Chaïm Soutine*, in: *Quand New York regarde l'École de Paris [1930–1950]. Réception, relectures, appropriations. Un colloque organisé à l'occasion de l'exposition Chaïm Soutine/Willem de Kooning. La peinture incarnée*, 2021, 4–12 ↗).

Problematisch ist die Untersuchung von Soutines Malerei im Kontext der nordamerikanischen Malerei der Nachkriegszeit insofern, als auf diese Weise an der etablierten kunsthistorischen Konstruktion einer Zentrumsverschiebung von Paris nach New York nach dem Zweiten Weltkrieg unkritisch festgehalten wird. Dagegen ist einzuwenden, dass Soutine nicht erst 1950, sondern bereits 1923 in den USA rezipiert wurde, wo seine Malerei aus den Beständen

des Sammlers Albert C. Barnes – von der Presse etwa mit Dantes *Inferno* verglichen – in der Pennsylvania Academy of the Fine Arts zu sehen war (Robert Cozzolino, PAFA and Dr. Barnes, *Modernism in Philadelphia*, in: *American Art* 3, 2013, 20–26, <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.1086/674926.pdf>) und 1930 in Alfred H. Barrs dritter Ausstellung *Painting in Paris from American Collections* im MoMA Berücksichtigung fand.

### Überzeugende Gegenüberstellungen

Die Ausstellung in Düsseldorf knüpfte an beide Forschungsstränge an. Sie verfolgte das Ziel, Soutines Malerei der Jahre 1918–1928 im Kontext der religiösen und politischen Konflikte ihrer Zeit zu verorten. Sie fasste seine Bilder als Ausdruck prekärer Lebensumstände auf, die der Migration geschuldet sind. Hierfür erklärte sie Soutines Kunstproduktion aus seiner Biographie, die stellvertretend für das kollektive Gefühl von Heimatlosigkeit im Europa der Zwischenkriegsjahre verstanden wird und sich eben-



| Abb. 1 | Chaïm Soutine, *Gegen den Strom*. Installationsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2023. Foto: Achim Kukulies

so auf die Gegenwart übertragen lasse. Die Ausstellung fragt daher nach der Aktualität von Soutines Malerei. Als sogenannter „Künstler-Künstler“ wird seine Relevanz für die Kunst seit der Nachkriegszeit beleuchtet (vgl. hierzu auch Soussloff 2018, 139f.). In Abgrenzung zu den bisherigen Gegenüberstellungen möchte die Schau die Bedeutung Soutines für die folgenden Generationen anhand zeitgenössischer Positionen erschließen: Ein eigens für die Ausstellung produzierter Film befragt in Interviews Dana Schutz (\*1976), Amy Sillman (\*1955), Emma Talbot (\*1969), Leidy Churchman (\*1979), Thomas Hirschhorn (\*1957), Chantal Joffe (\*1969) und Imran Qureshi (\*1972), welche Eindrücke Soutines Malerei bei ihnen hinterlassen hat.

Eine Stärke der Düsseldorfer Ausstellung lag dabei in den überzeugenden Gegenüberstellungen der Werke in den Räumen des K20. Soutine beschäftigte sich eingehend mit einzelnen Sujets und fertigte verschiedene Fassungen an, von denen nun eine beachtliche Anzahl in Deutschland zu sehen war. Der Kuratorin gelang es, Soutines künstlerischen Ansatz mithilfe direkter Vergleiche offenzulegen, was am Beispiel der Rochen-Stilleben aus Avignon und Cleveland besonders gut nachvollzogen werden kann. **| Abb. 1 |** Soutine erschließt in seinen Naturstudien die ebenso befremdliche wie faszinierende Morphologie dieser Lebewesen, deren Innenleben nach außen gekehrt ist: Einerseits platziert er den Rochen vor einem Stuhl **| Abb. 2 |** und wählt damit eine porträtähnliche Herangehensweise; andererseits nähert er sich dem Fisch über die mediale Beschaffenheit des modernen Staffeleibildes, **| Abb. 3 |** indem er dessen rautenförmigen Körper mithilfe von Fäden frontal über die oberen Bildecken spannt.

Das Stilleben eines geschlachteten Ochsens nach der Vorlage Rembrandts aus dem Louvre wurde in einer weiteren Gegenüberstellung mit denen aus Grenoble, Bern, Minneapolis und Paris verglichen. In diesem Fall deklinierte Soutine das Motiv mithilfe unterschiedlicher Leinwandformate durch, in welchen sich der ausgeweidete Tierkörper mal weniger, mal mehr ins Bildfeld einfügt. **| Abb. 4 | | Abb. 5 |** Konstant bleibt



**| Abb. 2 |** Chaim Soutine, *La raie*, 1922. Öl/Lw., 81 × 47,5 cm. Avignon, Musée Calvet [↗](#)



**| Abb. 3 |** Chaim Soutine, *Nature morte à la raie*, 1923. Öl/Lw., 80,5 × 64,5 cm. The Cleveland Museum of Art [↗](#)

## Ausstellung

die Unmittelbarkeit im Farbauftrag, wodurch die Materialität des gemalten Körpers reflektiert wird (vgl. hierzu Matthias Krüger, Der geschlachtete Ochse als ein Stück Malerei. Tier- und Bildkörper bei Lovis Corinth und Chaïm Soutine, in: *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. v. Marcel Finke und Mark A. Halawa, Berlin 2012, 249–267).

Hervorzuheben sind schließlich die beiden Porträts von Hausangestellten aus dem Kunstmuseum Basel respektive Luzern, die in Düsseldorf nebeneinander präsentiert wurden. | **Abb. 6** | Insbesondere die Verwendung des Hochformats, das auf die aufrechte und frontal auf ihr Gegenüber ausgerichtete Haltung der Körper antwortet, macht deutlich, dass Soutine bewusst die medialen Möglichkeiten der Malerei für seine Sujets einsetzte. | **Abb. 7** | Der Erkenntnisgewinn aus diesem vergleichenden Sehen blieb in der Ausstellung vor allem bei der Präsentation von Soutines Porträts von Köchen, Konditoren, Hotel- oder eben Hauspersonal unberücksichtigt. | **Abb. 8** | Der Maler



| **Abb. 4** | Chaïm Soutine, *Le bœuf écorché*, 1926. Öl/Lw., 116,2 × 80,6 cm. Minneapolis, Institute of Art. Inv.nr. 5712 ↗



| **Abb. 5** | Chaïm Soutine, *Le bœuf écorché*, 1925. Öl/Lw., 202 × 114 cm. Musée de Grenoble ↗

begegnete diesen Berufsgruppen im Midi und im kosmopolitischen Paris, das nach dem Ende der *Grande Guerre* wohlhabende Gäste in die Hotels und Restaurants der Stadt lockte, sowie während seiner Besuche auf dem Anwesen des Sammlerpaars Madeleine und Marcellin Castaing in Lèves nördlich von Chartres. Zu voreilig wird von Soutines Lebensumständen auf die Identifikation mit seinen Modellen geschlossen, zu pauschalisierend werden diese marginalisierten Gesellschaftsschichten im Frankreich der Zwischenkriegsjahre abgehandelt (vgl. hierzu *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters and Bellboys*. Ausst.kat., hg. v. Karen Serres und Barnaby Wright, London 2017).



Der biographische Zugriff und die fragwürdigen sozialhistorischen Zuschreibungen lenken so von Soutines Malweise ab, obwohl die Hängung weiterführende Denkansätze erlaubt hätte.

### Der ewige Ausnahmefall

*Gegen den Strom* begreift Soutine als „Außenseiter und Einzelgänger“, wie in der Einleitung des Katalogs zu lesen ist. Von seiner Malerei, aber auch von seiner Person gehe bis heute eine Faszination aus, für welche das Ausstellungsvorhaben nach Erklärungen suche. Vor dem Hintergrund der Biographie Soutines wird versucht, sich den „intensiven“ und „komplexen Bildwerke[n]“ zu nähern. Deutschsprachige Forschungsergebnisse zu Soutine sowie zur europäischen Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sucht man im Katalog vergeblich. Ebenso wenig berücksichtigt werden die wissenschaftlich ergiebigen Veröffentlichungen aus der US-amerikanischen Forschung. Allein schon durch die Wahl der Autorinnen sind die Texte stattdessen auf Frankreich und die dortigen Museen, nicht auf die universitäre Forschung ausgerichtet. Susanne Meyer-Büser sieht Soutines „Sonderstellung“ in der Pariser Kunstszene begründet und richtet den Blick dafür erneut auf den vielzitierten Ankauf von 52 Gemälden durch Barnes zu Beginn des Jahres 1923. Dessen Beweggründe

macht die Autorin an Soutines „gelungene[r] Assimilationsleistung an die Traditionen der französischen Malerei“ fest, die sich insbesondere in *Le Pâtissier* (Barnes Foundation, Philadelphia) zeige, dessen Relevanz für Barnes' Ankauf gut dokumentiert ist. Barnes, dessen Sammlung zum damaligen Zeitpunkt vorwiegend Werke des späten 19. Jahrhunderts umfasste, habe in Soutines Porträts, so Meyer-Büser, „impressionistische Züge“ entdeckt. Wie diskussionswürdig diese Schlussfolgerung ist, beweist ein Blick ins nahegelegene K21, wo zeitgleich eine Schau des britischen Installationskünstlers und Filmemachers Isaac Julien (\*1960) stattfand. In der Videoinstallation *Once Again ... (Statues Never Die)* von 2022 inszeniert Julien ein Gespräch zwischen dem Philosophen und Kulturtheoretiker der Harlem Renaissance, Alain Locke, und Barnes. Darin erwähnt der Sammler seine Faszination für Soutine und begründet diese mit der „Kraft“, die die moderne Malerei mit den afrikanischen Kulturobjekten teile, die er zur selben Zeit zu sammeln begann. 1950 bezeichnete Barnes dann seine erste Begegnung mit Soutines Malerei als „surprise, if not a shock“ und deutet damit an, dass sie von der französischen Tradition deutlich abweicht. Aufschlussreich ist Pascale Samuels Rekonstruktion des historischen Diskurses um Soutines Werk, der von den 1928 bzw. 1955 veröffentlichten Biographien



| Abb. 6 | Chaim Soutine, *Gegen den Strom*. Installationsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2023. Foto: Achim Kukulies



| Abb. 7 | Chaim Soutine, La cuisinière en tablier bleu, um 1930. Öl/Lw., 128 x 50,5 cm. Basel, Stiftung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel [↗](#)



| Abb. 8 | Chaim Soutine, La femme de chambre, um 1930. Öl/Lw., 110,3 x 34 cm. Luzern, Kunstmuseum. Kat., S. 115, Abb. 66

von Waldemar George und Emil Szittyta bestimmt wird. Im Spannungsfeld von künstlerischer Anerkennung in den 1920er Jahren und einer antisemitischen Kontroverse, die in der französischen Kunstkritik ausgetragen wurde, zeichnet Samuel Soutines Karriere nach, die stellvertretend für die vieler ostjüdischer Migrantinnen und Migranten in Paris gesehen werden kann. Die Autorin veranschaulicht dies etwa an der Veröffentlichung von Georges Biographie in der Edition „Artistes juifs“, die auf Französisch und auf Jiddisch erschien. An diesem Faktum macht Samuel den Widerstand von Künstlerinnen und Künstlern sowie Kritikern gegenüber den xenophoben Haltungen und die Suche nach einer neuen jüdischen Kunst fest, die die Herkunft betont und ebenso im Kontext zionistischer Bewegungen gelesen werden kann.

Sophie Krebs und Claire Bernardi widmen sich thematischen Schwerpunkten, die sie bereits früher behandelt haben, ohne neue Erkenntnisse zum Forschungsstand beizutragen. Krebs erörtert, inwieweit die französische Kunstkritik der 1920er-Jahre mit der Einführung bestimmter Begriffe wie desjenigen der „École de Paris“ antisemitische und ausländerfeindliche Tendenzen bediente. Sie greift hier in weiten Teilen auf ihre Ausführungen im Katalog zur Ausstellung *Chaim Soutine (1893–1943). L'ordre du chaos* von 2012 zurück. Bernardi knüpft an ihre Untersuchungen zur Rezeption Soutines in den USA der Nachkriegszeit an, die zuletzt 2021 in die Gegenüberstellung mit de Kooning mündeten. In ihrem aktuellen Beitrag wirft sie ein Schlaglicht auf die Eingliederung Soutines in eine „lineare Kunstgeschichte“, die sich durch

die „Neuinterpretation“ der figurativen Moderne im Kontext des abstrakten Expressionismus ergab, so etwa durch die Ausstellungspraxis am MoMA um 1950 – eine Problematik, die sich insbesondere auch in Greenbergs „Entwicklungsdenken“ widerspiegelt, worauf bereits 1998 Michèle C. Cone hingewiesen hat (Chaim Soutine in New York, in: *Apollo* 440, 1998, 52–53). Dass darauf nicht ausführlicher eingegangen wird, ist auf den allzu knappen Umfang sämtlicher Katalogtexte zurückzuführen.

Auch Marta Dziewanska blickt in ihrem Beitrag auf die postume Rezeption Soutines in Nordamerika. Im Gegensatz zu Bernardi untersucht sie dessen Malweise jedoch am Beispiel der noch wenig berücksichtigten Äußerungen der amerikanischen Malerin Alice Neel zum Verhältnis von Figuration und Ausdruck. Der von Dziewanska verfolgte Ansatz ist anregend, zumal sich die Deutung von Soutines Malerei im Kontext einer modernistischen Lektüre bislang vorwiegend auf männliche Positionen und abstrakte Tendenzen in der Nachkriegskunst konzentriert hat. Dass sich neben Neel etwa auch Elaine de Kooning eingehend mit Soutine beschäftigt hat, wird oft vergessen (vgl. dazu: Judith Zilcher, Willem and Elaine de Kooning visit the Barnes Foundation, in: *Art in America* 3, 2016, 76–91 [↗](#)). Dziewanskas ambitionierter Versuch, Soutines Malerei via Neel auf die Spur zu kommen, erweist sich jedoch als wenig konsequent: Dass sich Neel ähnlichen Fragen widmete, wird hier nicht hinlänglich berücksichtigt. Ihre Äußerung, auch sie male wie Soutine nie völlig realistisch, lädt dazu ein, in ihrer Malerei das Problem der Figuration zu verfolgen, das auch Soutine umtrieb und von Thomas Hirschhorn im erwähnten Interview treffend als „Widerstand gegen die Abstraktion“ bezeichnet wird. Soutines Widerstand gegen eine Malerei, die ihre abbildende Funktion hinter sich lässt, könnte deutlicher nicht zum Ausdruck kommen als im Gemälde eines schmalen weißen Hauses (Musée de l'Orangerie, Paris), mit welchem die Ausstellung schloss. **| Abb. 9 |** Auf einem steilen Hügel trotz es seiner Umgebung aus mäandrierenden Wegen und Ästen; eine senk-

rechte Reihe aus zwei Fenstern und einer Tür verweist auf seine prononciert gerade Ausrichtung. Die in Düsseldorf gezeigten Gemälde Soutines sowie ihre aufschlussreiche Gegenüberstellung machten *Gegen den Strom* zu einer sehenswerten Ausstellung. Für die kunsthistorische Forschung jedoch bot sie wenig Neues. Den im Vorwort des Katalogs angekündigten „differenzierte[n] Überblick“ blieb sie schuldig.



**| Abb. 9 |** Chaïm Soutine, *La maison blanche*, um 1933. Öl/Lw., 65 × 50 cm. Paris, Musée de l'Orangerie [↗](#)

## Contemporary

# „Stumme Verhältnisse zum Sprechen bringen“. Zur Videoinstallation „Romeo vs. Julia“ von Mailand / Innenhof

Steffen Andrae, M.A.  
Doktorand am Max-Weber-Kolleg für  
kultur- und sozialwissenschaftliche Studien  
Universität Erfurt  
[steffen.andrae@uni-erfurt.de](mailto:steffen.andrae@uni-erfurt.de)

# „Stumme Verhältnisse zum Sprechen bringen“. Zur Videoinstallation „Romeo vs. Julia“ von Mailand / Innenhof

Steffen Andrae

I. Künstlerische Montage – so liest man bei Sergej Eisenstein ebenso wie bei Alexander Kluge – beschäftigt sich mit Fragen nach der Relation von Einzel-elementen, insbesondere von Bildern und Szenen. Wo radikal montiert wird, weisen die entsprechenden Konstellationen oftmals über ihr spezifisches materielles Substrat hinaus auf eine gesellschaftstheoretische Problematik. Als ästhetisch-epistemische Verfahrensweise macht die Montage auf das grundlegende Problem der Beziehung selbst aufmerksam, rückt sie die Frage des Zusammenhangs als einer gesellschaftlichen Form in den Blick. Diese Problematik wurde im Spätsommer 2023 auf gleichermaßen wirkungs- wie kunstvolle Weise in einer dreiteiligen Videoinstallation <sup>7</sup> des Künstlerduos Mailand / Innenhof verhandelt, die vom 30. Juni bis 13. August 2023 in Halle 14 der Leipziger Baumwollspinnerei ausgestellt war. Mailand / Innenhof ist die seit 2015 bestehende künstlerische Zusammenarbeit von Günther Mailand (\*1988) und Hans Innenhof (\*1989), die beide in Leipzig leben und arbeiten. Mittels Aktionen und Eingriffen im öffentlichen Raum bewegt sich das Duo an der Schnittstelle von bildender und darstellender Kunst. Ihr besonderes Interesse gilt der Auseinandersetzung mit Fragen der politischen Ökonomie sowie dem verwickelten Verhältnis von Ästhetik und Kapitalismus.

Die stoffliche Grundlage der Arbeit *Romeo vs. Julia* bilden drei Stücke des klassischen Repertoires – *Antigone*, *Romeo and Juliet*, *Woyzeck* – wobei nicht die *Antigone* Sophokles', sondern diejenige Slavoj Žižeks zitiert wird. Die einschlägigen Dialoge dieser Stücke

dienen dem Künstlerduo als textliches und dramatisches Substrat für ihre Diskurscollage. Inszeniert werden die prominenten Zwiegespräche zwischen Antigone und Kreon, Romeo und Julia sowie zwischen Büchners *Woyzeck* und seinem Doktor allerdings nicht im dafür designierten Raum des Theaters, sondern im öffentlichen Raum: in der profanen Wirklichkeit von Vorträgen und Diskussionsrunden, die sich um Themen wie den Wirtschaftsstandort Deutschland, die Rolle historischer Traditionen im Rechtsverständnis, neue Entwicklungen im Gesundheitswesen und die Situation linker Kulturpolitik drehen.

Weder Veranstalter noch Gäste wissen zu dem Zeitpunkt, an dem die Schauspieler ohne Vorankündigung die Bühne übernehmen, dass sie zu unfreiwilligen Zuschauern einer Kunstperformance gemacht werden. Die Tatsache, dass pro Veranstaltung nur einer der beiden Dialogpartner auftritt, steigert die Irritation der Unterbrechung noch; die zweite Hälfte des Dialogs findet mitsamt dem dazugehörigen Gesprächspartner andernorts statt. Die Videoaufnahmen der beiden Einzelteile, die zeitlich wie schauspielerisch ideal aufeinander abgestimmt sind, wurden erst im Nachhinein zu einem Doppelbild montiert, das erlaubt, dass tatsächlich ein Dialog stattfindet. In der Montage stehen dementsprechend zwei Bilder (die jeweiligen Aufnahmen der Gesprächspartner) in einem Großbild nebeneinander, das den Dialog abbildet (die Diskutanten nehmen jeweils eine Seite des Bildes ein). Der künstlerische Schnitt stellt damit die raum-zeitliche Kontinuität gewissermaßen wieder

her, die er doch zuvor eigenhändig aufgerissen hatte. Trotz der vollkommen unterschiedlichen Kontexte der Vorträge sind die Reaktionen bemerkenswert einhellig: Ob im Helmholtz-Institut Leipzig, dem DGB Klub Hamburg oder der Universität Bonn – die Performances der Schauspieler stören. Nachdem „Jetzt ist Schluss“ und „Möchten Sie bitte rausgehen“ nicht helfen, schlagen Verwunderung, Erheiterung und Verunsicherung in Verstimmung, Ärger und mancherorts gar in Handgreiflichkeiten um. Wenn der Spuk endlich vorbei ist, dominieren sichtliche Erleichterung und befreites Lachen (durchaus auch beim Zuschauer). Im Programm geht es geradewegs weiter. Die Vehemenz, mit der dabei getreu dem Motto „The show must go on“ an die Ausführungen vor der Unterbrechung angeknüpft wird, ist frappierend. In Anbetracht dieses Willens zur Kontinuität drängt sich die Frage auf, wer hier eigentlich Theater spielt. Der Eindruck der Vorträge als einer Art performativen Rauschens wird von der Installation aber von Beginn an befördert, indem diese nicht nur bildlich, sondern auch auditiv nebeneinandergestellt werden. Der Kammerton, auf den sich die Videoinstallation einstimmt, besteht im kakophonischen Diskursrauschen.

**II. *Romeo vs. Julia*** bietet aufgrund seines Materialreichtums zunächst einmal unzählige Möglichkeiten der thematischen Verknüpfung. Die Gegenüberstellung von Vorträgen auf der einen sowie von Vorträgen und Theaterdialogen auf der anderen Seite provoziert Fragen nach deren diskursiver und argumentativer, aber auch nach ihrer politischen Beziehung. Kommentiert die kritische Evaluation deutscher Aufrüstung nach der sogenannten Zeitenwende etwa die Idee der Herstellung „von Kontinuität zur Gestaltung der Zukunft“? Was hat die sittliche Krise der Polis als Widerstreit der Freiheiten, wie sie im Antigone-Stoff verarbeitet wird, mit der heute vielbeschworenen Krise liberaler Demokratien zu tun? Und ist es Zufall, dass Antigone gerade an jenem Ort spricht, wo der Begriff der Tradition rechtsgeschichtlich geprüft wird? Warum wird ihr denn nicht zugehört, wo sie den versammelten Juristen an der Freien Universität

Berlin doch etwas über Schuld und Gerechtigkeit zu sagen hätte?

Ähnliche Bezüge ließen sich auch für die Gesundheitsdiskurse konstatieren, die zwischen „Airborne microplastic in a changing climate“, „Wie Technologie die Gesundheit verbessern kann“ und dem Dialog zwischen Büchners Woyzeck und seinem Doktor geführt werden. Wenn Mikroplastik gleichermaßen Produkt wie Problem einer fortgeschrittenen Verschwisterung von Technologie und Kapitalismus ist, welche gesundheitlichen Segnungen hält jenes Bündnis dann noch für uns bereit? Ist die naturwissenschaftliche Verfügungsgewalt, wie sie Woyzecks Doktor verkörpert, nicht ein mahnender Zuruf gegenüber technologisch avancierten Modellen in der Gesundheitsökonomie? Beide Diskurse betonen die Freiheit und Unabhängigkeit des Menschen gegenüber der Natur. Woyzeck hingegen hat nicht an sich halten können und an die Wand gepisst. Bräuchte er nur etwas mehr Präventivtraining und Coaching, um aus dem Stadium unkontrollierter Naturhaftigkeit herauszutreten? Andererseits rationalisiert der Kapitalismus womöglich gar nicht zu viel, sondern zu wenig. Insofern das profitorientierte Wirtschaftssystem seine eigenen Grundlagen, nämlich lebendige Arbeitskraft und natürliche Ressourcen, verschlingt, liegt dieser Gedanke nahe. Stichhaltig geprüft werden können diese Überlegungen in der Ausstellung freilich kaum. *Romeo vs. Julia* eröffnet zwar einen ganzen Reigen an Problem- und Fragestellungen, bietet aber keinerlei Hilfestellung oder gar Antworten. Und tut gut daran.

Denn dadurch, dass die Installation allzu eindeutige Korrespondenzen vermeidet, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf Fragen der künstlerischen Form und deren Verhältnis zur gesellschaftlichen Verfasstheit. Das betrifft zunächst einmal die Rolle der Kunst selbst. Will sie, wie der Titel der Leipziger Gesprächsrunde vorgibt, „mehr als nur Unterhaltung“ sein, muss sie die Frage beantworten, worin dieses Mehr eigentlich besteht. Begreift man das forcierte Aufeinanderprallen von dramatischen Figuren und öffentlichen Situationen im Sinne einer Versinnbildlichung der

Kunst, dann scheint deren Rolle laut Mailand / Innenhof vor allem darin zu bestehen, gesellschaftlicher Störenfried zu sein. Die durchaus an ein situationistisches Selbstverständnis anschließende „theoretische und praktische Herstellung von Situationen“ hat allerdings nicht ausschließlich wissenschaftliche oder politische Events zum Ziel, sondern richtet sich auch an den sogenannten Kulturbetrieb und damit gegen sich selbst.

Damit widersprechen Mailand / Innenhof der gegenwärtig beliebten Direktive, die Kunst solle zum politisch-moralischen Hilfsmittel werden – eine Auffassung, die Juliane Rebentisch unlängst als „neoliberale Impact-Forderung“ entlarvt hat, „die von den Geisteswissenschaften und den Künsten verlangt, einen unmittelbaren Nachweis ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit zu erbringen“ (*Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, 170). Doch auch die Idee der Kunst als heldischem Störenfried wird in *Romeo vs. Julia* nur gebrochen aufgenommen. Kunst kann stören und tut es auch, aber sie scheitert: Weder ist sie imstande, den fortwährenden gesellschaftlichen Betrieb aufzuhalten, dem gegenüber sie als Anomalie auftritt, noch kann sie sich auf ihre Autonomie verlassen, die sie als Teil des wirtschaftlichen und moralischen Betriebs zunehmend einbüßt. Keine Heroen sehen wir, sondern Fragmente, die (nahezu) ins Leere sprechen.

**III.** *Romeo vs. Julia* wirft die Frage nach der Form auch als dezidiert gesellschaftskritische Problematik auf. Die Basis hierfür bildet das montageartige Arrangement der Videoinstallation, ihr Umgang mit Trennungen und Zusammenhängen. Doch während die klassische filmische Montage Bilder nacheinander schneidet, findet der Schnitt hier im Bild statt. Die Kollisionen entstehen also primär in der Einstellung selbst anstatt in der Aufeinanderfolge von Einstellungen (dies gilt sowohl für die einzelnen Vortragszenen als auch für die aus zwei Vortragsszenen zusammengesetzten dialogischen Großszenen – aber auch zwischen diesen ließen sich durchaus Bezüge herstellen). Indem jedenfalls die verschiedenen

Schauplätze, Vorträge und Figuren gegeneinander gestellt werden, erzeugt die Videoinstallation ein reiches, gleichwohl unübersichtliches Kraftfeld. Ausmachen lassen sich dabei eine Reihe von Konstellationen, die von diskursiven Widersprüchen über thematische Verbindungen bis hin zu dramaturgischen Karambolagen reichen. *Romeo vs. Julia* ist eine hochgradig dynamische Montage im Stillstand.

Innerviert wird die gesellschaftstheoretische Substanz der Arbeit insbesondere durch die Kollision von Sachlichkeit und Sinnlichkeit. Denn bei der Störung kollektiv eingespielter Dramaturgien (des Vortrags, der Diskussionsrunde) handelt es sich gerade nicht um eine bloß wohlfeile Intervention künstlerisch engagierter. Vielmehr bricht mit der poetischen Dramaturgie eine Gestalt des Realen in die Kakophonie der symbolischen Ordnungen ein, durch die die Geltung des Gesetzes der Sprache und der sozialen Normen zeitweilig aufgehoben wird. Gegenüber dieser Ordnung bleibt das Reale aber selbst stumm, obgleich es spricht: Die Schauspieler deklamieren zwar, aber gehört werden sie nicht. Sie bilden lediglich ein unerfindliches Außen, das in das Innere einer Ordnung drängt, aus der es möglichst schnell wieder entfernt werden soll. Die Inkommensurabilität zwischen dramatischem Dialog und öffentlicher Szenerie entspricht aber den Verhältnissen zwischen den isolierten Öffentlichkeiten selbst; die fragmentierten Figuren sind gleichsam ästhetisches Abbild einer atomisierten Gesellschaft. Mehr noch: Der Abstand des einbrechenden Realen gegenüber der etablierten Ordnung markiert nicht nur den Abstand verdinglichter gesellschaftlicher Einzelteile zueinander, sondern auch jenen, den wir als Handelnde gegenüber der Problematik stumm gewordener Sozialbeziehungen einnehmen.

**IV.** Die theatralen Interventionen in *Romeo vs. Julia* besitzen nicht nur destruktive Kraft, sondern gleichwohl eine hochgradig synthetisierende Funktion. Die Teilbereiche, die in der Installation isoliert nebeneinanderstehen, treten nämlich durch den Dialog überhaupt erst in Beziehung: Sie fangen plötzlich an, mit-

einander zu sprechen. Die Trennung zwischen beiden wird für kurze Zeit aufgehoben. Diesem Sachverhalt allerdings mit dem schnöden Bild einer „Kunst, die Brücken baut“ zu begegnen, greift zu kurz. Dadurch, dass die Arbeit von Mailand / Innenhof Szenen sowohl schroff entgegengesetzt als auch miteinander vermittelt, macht sie vielmehr auf fragwürdige gesellschaftliche Verdinglichungsprozesse aufmerksam: auf die fortschreitende Zersetzung der Öffentlichkeit, die problematische Schematisierung wissenschaftlicher Diskurse, die zunehmende Fragmentierung gesellschaftlicher Systeme sowie auf die daraus resultierende Virtualisierung politischen Handelns.

Die kurzzeitige Aufhebung der Trennungen qua Zwiegespräch hat ihren Widersinn gleichwohl darin, dass es sich bei den hereinbrechenden Figuren und Dialogen um Dichtungen handelt. Was da an Realem einbricht, ist paradoxerweise das schlechthin Fiktive. Doch gerade im vermeintlichen Theater der Vortragenden deuten sich andere, gelungenere Formen sozialer Beziehungen an. Der Einbruch dieses Fiktiv-Realen in seiner weltliterarisch-künstlerischen Gestaltung in die versachlichte Ordnung von Vorträgen, Diskursen und institutionellen Zuständigkeiten führt nicht nur die verstummtten gesellschaftlichen Beziehungen vor, sondern provoziert auch die Frage, ob die vielfach entfremdeten Verhältnisse zwischen Menschen und Institutionen nicht auch anders gestaltet werden könnten. Das poetische Leben der künstlerischen Interventionen erscheint gegenüber dem Realtheater der Geschichte freilich ebenso unrealistisch wie die Vorstellung, verdinglichte Verhältnisse ließen sich in menschliche Maße überführen. Und doch möchte man kurz bei der Fiktion verweilen, die dissoziierten Teile sprächen miteinander wie die beiden Liebenden. *Romeo vs. Julia* artikuliert damit letztendlich auch den Wunsch, die Welt in menschliche Beziehungen zu zerlegen. „Die Utopie davon“, heißt es bei Alexander Kluge, „ist realistisch“ (Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“, in: Ders., *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, Berlin 1999, 114–126, hier 117).



## **Neuerscheinungen**

**Bei der Redaktion eingegangene  
Neuerscheinungen**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.4.104047>

## **Zuschrift**

**Wer hat Interesse, eine Masterarbeit  
zu Will Hall zu verfassen?**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.4.104284>

## **Ausstellungskalender**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.4.104285>

## Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

**Die Freiheit der Linie. Callot, della Bella, Castiglione und die Radierung im 17. Jahrhundert.** Ausst.kat. Landesmuseum Mainz 2023. Hg. Maria Aresin. Beitr. Ad Stijnman, Marion Heisterberg, Stefan Morét, Maria Aresin. Berlin, Deutscher Kunstverlag 2023. 207 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-422-80113-4.

**500 Jahre vor Ort. Das Antwerpener Retabel in St. Viktor Schwerte.** Hg. Niklas Gliemann, Esther Meier, Barbara Welzel. Beitr. Tom Damm, Barbara Welzel, Hiram Kümper, Niklas Gliemann, Wolfram Kloppmann, Esther Meier, Fritz-Günter Held, Katharina Liebetrau, Jens Hofmann, Elisabeth Maas. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2023. 176 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-496-01699-1.

**Hochdruck Now. 70 Jahre Xylon.** Ausst.kat. Kunstmuseum Reutlingen | Spendhaus 2023. Hg. Johannes Krause-Schenk. Reutlingen, Eigenverlag 2023. 111 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-939775-81-2.

**Hannah Höch. Montierte Welten.** Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2023/24, Unteres Belvedere, Wien 2024. Hg. Stella Rollig, Martin Waldmeier, Nina Zimmer. Beitr. Martin Waldmeier, Kristin Makhholm. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess 2023. 200 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-03942-171-8.

Helmut C. Jacobs: **Gegen den Krieg. Francisco de Goyas „Desastres de la Guerra“ (Die Schrecken des Krieges).** Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann 2023. 473 S., 60 Abb. ISBN 978-3-8260-7907-8.

Martha Konziella: **Sodoma. Die Tafel- und Leinwandbilder.** Merzhausen, ad picturam Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur 2023. 590 S., 314 Farbabb. ISBN 978-3-942919-17-3. DOI [↗](#)

**Konkrete Progressionen. François Morellet, Vera Molnar, Manfred Mohr, Hartmut Böhm.** Ausst.kat. Kunstmuseum Reutlingen | konkret 2023/24. Hg. Holger Kube Ventura. Berlin, DCV Books 2023. 139 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-96912-138-2.

**Kunst an der Universität Tübingen.** Hg. Ernst Seidl, Edgar Bierende, Michael La Corte. Beitr. Ernst Seidl, Annette Ipach-Öhmann, Dagmar Waizenegger, Sergiusz Michalski, Darja Hahn, Reinhold Rieger. (Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT, Bd. 28). Tübingen, MUT 2023. 515 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-949680-06-9.

Lena Henke: **Good Year. Marta-Preis der Wemhöner-Stiftung.** Ausst.kat. Marta Herford 2023/24. Beitr. Hiji Nam, Kathleen Rahn, Heiner Wemhöner. Leipzig, Spector Books 2023. 112 S., Farbabb. ISBN 978-3-95905-796-7.

**Lotte Lindner & Till Steinbrenner.** Beitr. Lisa Felicitas Mattheis, Noor Mertens. (Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen, Bd. 78). Göttingen, Wallstein Verlag 2023. 83 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-8353-5444-9.

Karen Michels: **Neues Sehen. Wie Martin Warnke die Freiheit der Kunst entdeckte.** (Wissenschaftler in Hamburg, Bd. 7). Göttingen, Wallstein Verlag 2023. 163 S., 50 teils farb. Abb. ISBN 978-3-8353-5540-8.

**Modernités pittoresques. Études architecturales en régionalisme mondial (1890–1950). Picturesque Modernities. Architectural Studies in Global Regionalism (1890–1950).** Hg. Michael Falser. Beitr. Claude Laroche, Caroline Herbelin, Charlotte Jelidimus, Wolfgang Voigt, Itohan Osayimwese, Herman van Bergeijk, Boris Chukhovich, Caecilia Pieri, Andreas Putz, Eric Storm, Michael Falser. Rennes, Presses universitaires de Rennes 2023. 418 S., zahlr. teils farb. Abb. ISBN 978-2-7535-9353-4.

**Region – Kultur – Religion. Festschrift für Klaus Reder zum 65. Geburtstag.** Beitr. Günter Dippold, Ulrich Wagner, Axel Metz, Reinhold Albert, Wolfgang Brückner, Enno Bünz, Norbert Kandler, Heidi Christ, Nicolas Jagla, Angela Treiber, Michael Günther, Hans-Peter Trenscherl, Jürgen Emmert, Ulrich Wirz, Armin Griebel, Franz Jung, Erich Schneider, Winfried Romberg, Wolfgang Weiß, Thomas Wehner, Matthias Leineweber, Katrin Schwarz, Birgit Speckle, Josefine Glöckner, Celia Maurer, Annemarie Heuler, Anne Kraft, Riccardo Altieri, Benjamin Haupt, Christiane Landgraf. Würzburg, Echter Verlag 2023. 535 S., Farbabb. ISBN 978-3-429-05928-6.

Denis Ribouillault: **The Villa Barbaro at Maser. Science, Philosophy, and the Family in Venetian Renaissance Art.** Turnhout, Harvey Miller Publishers 2023. 271 S., 235 Farbabb. ISBN 978-1-915487-02-5.

Paula Schwerdtfeger: **Raum – Zeit – Ordnung. Kunstaustellungen im Nationalsozialismus.** (Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Bd. 9). Köln, Böhlau Verlag 2023. 536 S., 221 teils farb. Abb. ISBN 978-3-412-52884-3.

**Secessionen. Klimt, Stuck, Liebermann.** Ausst.kat. Nationalgalerie Berlin 2023. Hg. Ralph Gleis, Ursula Storch. Beitr. Ralph Gleis, Ursula Storch, Karin Althaus, Anke Matelowski. München, Hirmer Verlag 2023. 328 S., 265 Abb. ISBN 978-3-7774-4163-4.

### Wer hat Interesse, eine Masterarbeit zu Will Hall zu verfassen?

Hanna Dirninger bereitet derzeit eine Retrospektive und eine Monographie zum Neusser Maler Will Hall (1897–1974) aus Anlass seines 50. Todesjahres vor. Der Maler hinterließ ein umfangreiches Werk, das in Vergessenheit geraten ist. 2012 wurden in einem ersten Katalog über 400 Werke registriert, darunter im Düsseldorfer Stadtmuseum fünf Werke (u. a. der Zweigeteilte), im Clemens-Sels-Museum in Neuss 16 Werke (u. a. sein Selbstporträt) sowie in Schloss Moyland in Bedburg-Hau 21 Werke (u. a. ein Reiterbild). Mit dem Œuvre des Künstlers setzten sich bereits Paul Loskil, Franz Xavier Füsser sowie in den 1930er Jahren der Dichter und Schriftsteller Hans Peter Keller auseinander. Einige Werke von Will Hall sind im Verzeichnis der Sammlung des Rechtsanwalts Johannes Geller in Neuss 1943 aufgeführt.

Zur Sichtbarkeit seines Werks trägt auch eine in der Zwischenzeit eingerichtete Internetseite [bei](#), die allerdings noch nicht vollständig ist.

Die Kuratorin sucht eine Nachwuchswissenschaftlerin oder einen Nachwuchswissenschaftler, der eine Masterarbeit zu diesem Maler verfassen möchte. Umfangreiches Dokumentationsmaterial wird zur Verfügung gestellt.

Kontakt: Hanna Dirninger, 3, Grande Sente des Beau-regards, F-78510 Triel sur Seine, Tel.: +33 6 62 07 45 82, E-mail: [hannadirninger@wanadoo.fr](mailto:hannadirninger@wanadoo.fr)

## Ausstellungskalender

Alle Angaben gelten nur unter Vorbehalt. Bitte informieren Sie sich vor einem Besuch bei den jeweiligen Institutionen über etwaige Programmänderungen. Ausstellungen, die online zu sehen sind, werden gesondert gekennzeichnet <sup>↗</sup>. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben. Hinter verlinkten Online-Katalogen erscheint <sup>↗</sup>.

**Aachen.** **Suermondt-Ludwig-Museum.** –9.6.: Volker Hermes.

**Aalborg (DK).** **Kunsten Museum of Modern Art.** –15.9.: Polke, Kiefer & Baselitz. 3.5.–18.8.: John Kørner.

**Aarau (CH).** **Aargauer Kunsthhaus.** –20.5.: Augusto Giacometti. –25.8.: Schau, wie der Gletscher schwindet. Slg. im Fokus.

**Aarhus (DK).** **Aros.** –1.9.: Richard Mortensen. Between Lines.

**Abano Terme (I).** **Museo Villa Bassi Rathgeb.** –16.6.: Backstage. Mimmo Cattarinich e la magia del fotografo di scena.

**Albi (F).** **Musée Toulouse-Lautrec.** –30.6.: René Iché (1897–1954). L'art en lute.

**Albstadt.** **Kunstmuseum.** –13.10.: Interieur & Stillleben in Moderne und Gegenwart. (K).

**Alkersum/Föhr.** **Museum Kunst der Westküste.** –26.5.: Slg. Rasmus. (K).

**Amersfoort (NL).** **Kunsthall KAdE.** –5.5.: 4 National Collections & Hans Op de Beeck.

**Amsterdam (NL).** **Rembrandthuis.** –26.5.: Directed by Rembrandt.

**Rijksmuseum.** –9.6.: Frans Hals. Meister des Augenblicks.

**Stedelijk Museum.** –14.7.: Marina Abramović. –1.9.: Wilhelm Sasnal. 9.5.–15.9.: Ana Lupas.

**Antwerpen (B).** **KMSKA.** –12.5.: Rubens in Black & White. –18.8.: Jef Verheyen. Window on Infinity.

**MoMu.** 27.4.–4.8.: Willy Vanderperre. Prints, Films, a Rave and more.

**Museum van Hedendaagse Kunst.** –19.5.: Jim Shaw: The Ties That Bind.

**Apolda.** **Kunsthhaus.** –28.4.: Rembrandt. Meisterwerke der Radierkunst.

**Appenzell (CH).** **Kunsthalle.** 5.5.–6.10.: Opportunity Architecture.

**Kunstmuseum.** 5.5.–5.10.: Arp, Taeuber-Arp, Bill. Allianzen. (K).

**Ascona (CH).** **Museo comunale d'arte moderna.** –2.6.: Kandinsky, Klee, Marc, Münter e altri. Espressionisti dalla Fond. Werner Coninx.

**Augsburg.** **Diözesanmuseum.** –14.7.: Ulrich. Genial, sozial, loyal, memorial.

**Glaspalast.** –14.7.: Parallel; André Butzer.

**Grafisches Kabinett.** –12.5.: Faszination Bühne. Doris Schilffarth und Wolfgang Buchner im Dialog.

**Maximilianmuseum.** –30.11.: Kostbarer als Gold. Silberschätze aus der Slg. Dennerlein.

**Neue Galerie im Höhmannhaus.** –2.6.: Beauty on the Edge.

**Schaezlerpalais.** –5.5.: Ida Paulin. Glaskunst made in Augsburg. (K). –16.6.: Zeitlang. Coco – Güthoff.

**Auvers-sur-Oise (F).** **Château.** –29.9.: Van Gogh, les derniers voyages.

**Aylesbury (GB).** **Waddesdon Manor.** –27.10.: Guercino at Waddesdon: King David and the Wise Women.

**Bad Aussee (A).** **Kammerhofmuseum.** –27.10.: Wolfgang Gurlitt. Kunsthändler und Profiteur in Bad Aussee.

**Bad Homburg.** **Sinclair-Haus.** –11.8.: Wälder. Von der Romantik in die Zukunft.

**Baden-Baden.** **Kunsthalle.** –9.6.: No other cure than words in talking.

**Museum Frieder Burda.** –26.5.: Impossible. (K).

**Barcelona (E).** **CaixaForum.** –16.6.: Veneradas y temidas. El poder femenino en el arte y las creencias. **Fundació Miró.** 10.5.–24.9.: Tuan Andrew Nguyen. Our Ghosts Live in the Future.

**MACBA.** –20.5.: Daniel Steegmann Mangrané. A Leaf Shapes the Eye. –26.5.: Visual Origin. Film, Video, Information. 10.5.–24.9.: Jordi Colomer.

**Museu Nacional d'Art de Catalunya.** –26.5.: The Lost Mirror: Jews and Conversos in Medieval Spain.

**Bard (I).** **Forte di Bard.** –2.6.: Martine Franck. Regarder les autres.

**Basel (CH).** **Architekturmuseum.** 4.5.–25.8.: Tashkent Modernism.

**Kunsthalle.** –28.4.: Tobias Spichtig: Everything No One Ever Wanted. –20.5.: Klára Hosnedlová. Growth.

**Kunstmuseum.** –30.6.: Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährten. (K). –21.7.: Made in Japan. Farbholzschnitte von Hiroshige, Kunisada und Hokusai. (K). –18.8.: Dan Flavin. Widmungen aus Licht.

**Museum Jean Tinguely.** –12.5.: Otto Piene. Wege zum Paradies. (K).

**Bassano del Grappa (I).** **Museo civico.** –2.6.: Rinascimento in bianco e nero. L'arte della stampa a Venezia (1494–1615).

# Ausstellungskalender

**Bayreuth. Kunstmuseum.** –9.6.: Eduard Bargheer: Struktur und Licht; Donbass. Fotografische Erinnerungen.

**Bedburg-Hau. Schloss Moyland.** –26.5.: Earth Fire Water Air. Lennart Lahuis & Joseph Beuys. –18.8.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022.

**Belfast (GB). Ulster Museum.** –9.6.: Lavery: On Location.

**Bergisch Gladbach. Villa Zanders.** –2.6.: Oskar Holweck. Meister der Reproduktion. –25.8.: Martin Noël – Otto Freundlich: Die Entdeckung der Moderne. (K).

**Berlin. Akademie der Künste.** 27.4.–19.5.: Oscillations. Kapstadt – Berlin. Sonische Forschung und Praxis. 9.5.–4.8.: Poesie der Zeit. Michael Ruetz. Timescapes 1966–2023.

**Alte Nationalgalerie.** 19.4.–4.8.: Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. (K).

**Bauhaus-Archiv. The Temporary.** –24.8.: Otti Berger. Stoffe für die Architektur der Moderne. Eine Installation von Judith Raum.

**Berlinische Galerie.** –13.5.: Hans Uhlmann. Experimentelles Formen; Kotti-Shop/SuperFuture. –14.10.: Closer to Nature. Bauen mit Pilz, Baum, Lehm. 27.4.–19.8.: Kader Attia.

**Brücke-Museum.** –16.6.: Hanna Bekker vom Rath. Eine Aufständische für die Moderne.

**Centrum Judaicum.** –31.5.: Zeiten des Umbruchs. Fotografien der Neuen Synagoge Berlin von Günter Krawutschke.

**Gemäldegalerie.** –28.4.: Auftakt. Von Odessa nach Berlin. Europäische Malerei des 16. bis 19. Jh.s. 18.4.–28.7.: Norditalienische Malerei des 17. Jh.s. Die Schenkung Leidner. (K).

**Georg-Kolbe-Museum.** –25.8.: Noa Eshkol. No Time to Dance.

**Hamburger Bahnhof.** –22.9.: Naama Tsabar. (K). 25.4.–6.10.: Alexandra Pirici. Attune.

**Haus der Kulturen der Welt.** –20.5.: Echos der Bruderländer. Was ist der Preis der Erinnerung und wie hoch sind die Kosten der Amnesie? Oder: Visionen und Illusionen antiimperialistischer Solidarität.

**Haus am Waldsee.** –5.5.: Jenna Bliss & Carol Rhodes.

**Humboldt-Forum.** –21.4.: Ari-Arirang. Korea. Faszination für ein verschlossenes Königreich. –26.1.25: Kunst als Beute. 10 Geschichten.

**ifa Galerie.** –12.5.: School of Casablanca.

**Das Kleine Grosz Museum.** –3.6.: George Grosz. A Piece of my World in a World without Peace. Die Collagen.

**Kulturforum.** 26.4.–4.8.: Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt. (K).

**Kunstgewerbemuseum.** –26.5.: Past Intelligence: Givenchy. Uli Richter. Students.

**Kunsthau Dahlem.** –20.5.: Sofie Dawo. Eine textile Revolte. (K).

**Kupferstichkabinett.** –21.4.: Die gerettete Moderne. Meisterwerke von Kirchner bis Picasso. (K).

**KW Institute for Contemporary Art.** –26.5.: Poetics of Encryption.

**Liebermann-Villa am Wannsee.** –22.4.: Im Fokus. Martha, Käthe und Maria. Die Frauen der Familie Liebermann.

**Martin-Gropius-Bau.** –21.7.: Nancy Holt. Circles of Light.

**Max Liebermann Haus.** –9.6.: Jorinde Voigt.

**Museum für Fotografie.** –19.5.: Polaroids. –20.5.: Chronorama. Photographic Treasures of the 20th Century. –1.9.: Michael Wesely. Berlin 1860–2023.

**Neue Nationalgalerie.** –21.4.: Lucy Raven. –28.4.: Josephine Baker. Icon in Motion. –28.9.25: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg. der Nationalgalerie. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin.

**Slg. Scharf-Gerstenberg.** –28.4.: Mythos und Massaker. Ernst Wilhelm Nay und André Masson.

**Bern (CH). Kunstmuseum.** –21.7.: Albert Anker. Lesende Mädchen. –11.8.: Tracey Rose. Shooting Down Babylon.

**Zentrum Paul Klee.** –26.5.: Hamed Abdalla (1917–1985). –4.8.: Sarah Morris. All Systems Fail. (K).

**Bernried. Buchheim Museum.** –9.6.: Franz S. Gebhardt-Westerbuchberg (1895–1969). Porträt eines Malerlebens. –16.6.: Lothar-Günther Buchheim und der Kunstmarkt.

**Besançon (F). Musée des Beaux-Arts.** 4.5.–23.9.: Made in Germany. Peintures germaniques des collections françaises (1500–50).

**Bielefeld. Kunstforum Hermann Stenner.** –1.9.: Die Schrift ist weiblich. Bild und Text in der internationalen Kunst. (K).

**Kunsthalle.** –16.6.: Stellung beziehen: Käthe Kollwitz mit Interventionen von Mona Hatoum. (K).

**Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie.** –21.4.: Wolf-Rüdiger Hirschbiel. –16.6.: Reiche Ernte. Früchte in der Kunst des 20. und 21. Jh.s.

**Bilbao (E). Guggenheim.** –19.5.: Giovanni Anselmo: Beyond The Horizon. –9.6.: Metahaven: Chaos Theory; June Crespo. Vascular. –15.9.: Signs and Objects. Pop Art from the Coll.

**Bochum. Kunstmuseum.** –28.4.: Our House is a very very very fine house. Eine Gruppenausstellung

# Ausstellungskalender

zum 40-jährigen Jubiläum des Museumneubaus von Jørgen Bo & Vilhelm Wohlert (1983). 27.4.–8.9.: Die Verhältnisse zum Tanzen bringen.

**Bologna (I).** **MAMbo.** –7.7.: Mary Ellen Bartley: Morandi's Books.

**Museo Morandi.** –5.5.: Morandi metafisico. Tre disegni. Una storia.

**Museo Ottocento.** –30.6.: Mario De Maria, "Marius Pictor" (1852–1924). Ombra cara.

**Pal. Albergati.** –5.5.: Animali fantastici. Il giardino delle meraviglie.

**Pal. Fava.** –30.6.: Da Felice Giani a Luigi Serra. L'Ottocento nelle collez. della Fond. Cassa di Risparmio in Bologna.

**Bonn.** **August Macke Haus.** –8.9.: Zwei Menschen. Das Künstlerpaar Franz M. Jansen und Fifi Kreutzer.

**Bundeskunsthalle.** –28.7.: „Bilder im Kopf, Körper im Raum“. Franz Erhard Walther. –1.9.: Kengo Kuma. Onomatopoeia Architecture.

**Kunstmuseum.** –16.6.: Bonner Kunstpreis: Louisa Clement. –25.8.: Dorothea von Stetten Kunstpreis 2024: Junge Kunst aus Österreich. 25.4.–22.9.: Katharina Grosse. Studio Paintings 1988–2023.

**Boston (USA).** **Museum of Fine Arts.** –28.4.: Mondrian: Foundations. –3.11.: Thinking Small: Dutch Art to Scale.

**Bourg-en-Bresse (F).** **Monastère royal de Brou.** –23.6.: Prédications, les artistes face à l'avenir.

**Bozen (I).** **Museion.** –1.9.: Renaissance & Ezio Gribaudo.

**Braunschweig.** **Herzog Anton Ulrich-Museum.** 26.4.–4.8.: Goya. Im Labyrinth der Unvernunft. Der Zyklus „Los Disparates“.

**Landesmuseum.** –4.8.: New Realities. Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet.

**Städt. Museum.** –19.5.: Galka Scheyer und die Blaue Vier. Kandinsky, Feininger, Klee, Jawlensky. (K).

**Bregenz (A).** **Kunsthau.** –20.5.: Günter Brus.

**Vorarlberg Museum.** –6.1.25: Mythos Handwerk. Zwischen Ideal und Alltag.

**Bremen.** **Gerhard-Marcks-Haus.** –2.6.: Péri's People. Peter László Péri; Hans-J. Müller. Der Fremde neben mir; Nicht niedrig! Kleinplastik von Gerhard Marcks; Sabine van Lessen. Leise-radikal: Die unsichtbare Ausstellung.

**Kunsthalle.** –14.7.: Wild! Kinder – Träume – Tiere – Kunst. –28.7.: Three by Chance. Wolfgang Michael, Norbert Schwontkowski, Horst Müller. 4.5.–4.8.: Lisa Seebach & Julia Charlotte Richter. Aren't you the one who can remember the future?

**Museen Böttcherstraße.** –9.6.: Faszination Höhle.

**Brescia (I).** **Museo Diocesano.** –5.5.: Agostino Ferrari. **Pal. Martinengo.** –9.6.: I Macchiaioli. **S. Giulia.** –28.7.: Franco Fontana. Colore.

**Breslau/Wrocław (PL).** **Architekturmuseum.** –21.4.: Gdyby. Niezrealizowane wizje nowoczesnego Wrocławia.

**Bristol (GB).** **Arnolfini.** –26.5.: Acts of Creation: On Art and Motherhood.

**Brühl.** **Max Ernst Museum.** –26.5.: Katharina Keller. Mitternachtlinie. –30.6.: Nevin Aladağ.

**Brüssel (B).** **Musée Magritte.** –21.7.: Magritte-Folon. The Dream Factory.

**Musées royaux des Beaux-Arts.** –21.7.: Imagine! 100 Years of International Surrealism. –24.9.: Léon Spilliaert. The Early Years.

**Palais des Beaux-Arts.** –16.6.: Histoire de ne pas rire. Surrealism in Belgium. –23.6.: James Ensor. Maestro. –21.7.: Chantal Akerman. Traveling.

**Burgdorf (CH).** **Museum Franz Gertsch.** –2.6.: Esther Ernst. Verzeichnungen. –1.9.: Karin Kneffel. Face of a Woman, Head of a Child; Franz Gertsch. Rüschegger Erde.

**Cambridge (GB).** **Fitzwilliam Museum.** –19.5.: William Blake's Universe.

**Cambridge (USA).** **Harvard Art Museum.** –5.5.: Wolf Vostell: Dé-coll/age Is Your Life; Picasso: War, Combat, and Revolution. –9.6.: Bosco Sodi. Origen. –21.7.: LaToya M. Hobbs: It's Time.

**Carpi (I).** **Musei di Pal. dei Pio.** –29.6.: Per Ugo da Carpi Intaiatore (1524–2024). La tavola del volto santo da San Pietro in Vaticano.

**Carrara (I).** **MUDAC.** –2.6.: Antonello Ghezzi.

**Catania (I).** **Pal. della Cultura.** –7.7.: Miró. La gioia del colore.

**Chemnitz.** **Kunstsammlungen.** –9.6.: Vier Frauen. Vier Lebensläufe. Fotografieren in der DDR.

**Museum Gunzenhauser.** 12.5.–1.9.: Sieh Dir die Menschen an! Das neusachliche Typenporträt in der Weimarer Zeit. (K).

**Neue Sächsische Galerie.** –5.5.: Die gespaltene Generation. Neue Akteure in der Kunst der 1960er Jahre in Chemnitz und der umgebenden Region. (K).

**Chiasso (I).** **m.a.x. museo.** –5.5.: Fortunato Depero e Gilbert Clavel. Futurismo = Sperimentazione.

**Chichester (GB).** **Pallant House.** –21.4.: John Craxton: A Modern Odyssey.

**Coburg.** **Europ. Museum für Modernes Glas.** –3.11.: Die Glasklasse der Tomas Bata Universität Zlín. Junge Kunst aus der Tschechischen Republik.

# Ausstellungskalender

**Colmar (F).** **Museum Unterlinden.** 4.5.–23.9.: Couleur, Gloire et Beauté. Altdeutsche Malerei der Jahre 1420 bis 1540 in französischen Slgen.

**Compton Verney (GB).** **Gallery House.** –16.6.: Landscape and Imagination: From Gardens to Land Art. –28.2.25: Reunited: The Lamentation Altarpiece.

**Darmstadt.** **Kunstforum der TU.** 5.5.–27.10.: Milli Bau. 5000 km bis Paris.

**Den Haag (NL).** **Kunstmuseum.** –20.5.: Universum Max Beckmann. –1.9.: The Hague School in a Different Light. **Mauritshuis.** –20.5.: Roelant Savery's Wondrous World. A versatile artist.

**Dessau.** **Meisterhäuser.** –21.4.: T. Lux Feininger und seine Bauhaus-Familie. (K).

**Dijon (F).** **Musée des Beaux-Arts.** 4.5.–23.9.: Maîtres et merveilles. Peintures germaniques des collections françaises (1370–1530).

**Musée Magnin.** –23.6.: Claude Gillot. Comédies, fables et arabesques.

**Dordrecht (NL).** **Museum.** –1.9.: Gebroeders van Strij. Van schets tot schilderij. 250 jaar Pictura. 20.4.–8.9.: Kunst voor de kost. Over de kunstenaar als ondernemer in de 19de eeuw.

**Dortmund.** **Dortmunder U.** –2.6.: Pixelfieber. –11.8.: Niklas Goldbach: The Paradise Machine. 21.4.–25.8.: Kopfüber in die Kunst.

**Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.** –21.4.: Kosmos des Lebens. Die Fotografin Annelise Kretschmer.

**Schauraum: comic + cartoon.** –27.10.: 35 Jahre The Simpsons – 70 Jahre Matt Groening.

**Dresden.** **Albertinum.** –2.6.: Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR.

**Archiv der Avantgarden.** 5.5.–1.9.: Archiv der Träume. Ein surrealistischer Impuls.

**Burg Kriebstein.** –31.10.: Inspiration Romantik. Zeitgenössische Kunst aus dem Kunstfonds; Landschaften. Fotografien von Matthias Löwe.

**Gemäldegalerie Alte Meister.** –1.9.: Zeitlose Schönheit. Eine Geschichte des Stilllebens. (K).

**Hygienemuseum.** –31.12.: Museen als Orte der Demokratiebildung.

**Kunstgewerbemuseum/Schloss Pillnitz.** 27.4.–30.6.: PURe Vision. Kunststoffmöbel in Ost und West. 27.4.–3.11.: Pflanzenfieber.

**Kupferstich-Kabinet.** –21.7.: Candida Höfer: Kontexte. Eine Dresdner Reflexion. (K).

**Lipsiusbau.** –8.9.: Fragmente der Erinnerung. Der Schatz des Prager Veitsdoms im Dialog mit Edmund de Waal, Josef Koudelka und Julian Rosefeldt.

**Stadtmuseum.** –7.7.: MenschenAnSchauen. Von Blicken zu Taten.

**Dublin (IRL).** **National Gallery.** –26.5.: Turning Heads: Rubens, Rembrandt and Vermeer.

**Düren.** **Leopold-Hoesch-Museum.** –19.5.: Ulrich Rückriem zeichnet.

**Düsseldorf.** **KIT.** –20.5.: Long Time, Lung Time Continuum (A Conver-Something).

**Kunsthalle.** –9.6.: Margarete Jakschik & Friedrich Kunath. Only Lovers Left.

**Kunstpalast.** –20.5.: Size Matters. Größe in der Fotografie. –26.5.: Tony Cragg. Please touch!

**K 20.** –11.8.: Hilma af Klint und Wassily Kandinsky. Träume von der Zukunft.

**K 21.** –4.8.: Speculation in Urban Space. Walid Raad. –8.9.: Mike Kelley. Ghost and Spirit.

**NRW-Forum.** –26.5.: Tim Berresheim. Neue alte Welt; Sneaker.

**Duisburg.** **Lehmbruck-Museum.** –12.5.: Der Expressionismus. Aufbruch und Neubeginn. –1.9.: Shape! Körper + Form begreifen. **Museum Küppersmühle.** –5.5.: Die Slg. Haniel. Der eigene Weg.

**Edinburgh (GB).** **Scottish National Portrait Gallery.** –15.9.: Before and after Coal. Images and Voices from Scotland's Mining Communities.

**Emden.** **Kunsthalle.** –12.5.: Bilder wie Energiemaschinen. Otto van de Loo zum Hundertsten.

**Empoli (I).** **Pinacoteca della Collegiata di San'Andrea.** –7.7.: Empoli 1424. Masolino e gli albori del Rinascimento.

**Erlangen.** **Kunstpalais.** –12.5.: Lewis Hammond. This Glas House.

**Stadtmuseum.** –28.4.: Erlangen und die Kunst.

**Essen.** **Museum Folkwang.** –26.5.: Wolf D. Harhammer. Zwei Wirklichkeiten. Fotografie. –16.6.: Sammlungsgeschichten: Willi Baumeister. Zeitzeichen. –7.7.: Ferne Länder, ferne Zeiten. Sehnsuchtsfläche Plakat. –14.7.: Andreas Slominski. Wohnorte gegen Geburtsorte.

**Ruhr Museum.** 29.4.–12.1.25: Marga Kingler. Pressefotografin im Ruhrgebiet.

**Eupen (B).** **IKOB.** –9.6.: Yann Freichels.

**Evian (F).** **Palais Lumière.** –21.4.: Félix Ziem.

**Ferrara (I).** **Castello Estense.** –3.6.: Nino Migliori. Una ricerca senza fine.

**Pal. dei Diamanti.** –21.7.: Escher.

**Flensburg.** **Museumsberg.** –2.6.: Kunst als Lebenswerk. Die Slg. Rüdiger Wolff.

# Ausstellungskalender

**Florenz (I).** **Museo Novecento.** –28.4.: Alessandra Ferrini. Unsettling genealogie. –9.6.: Jannis Kounellis. La Stanza Vede. Disegni 1973–90; André Butzer.

**Museo dell’Opificio delle Pietre Dure.** –4.5.: Sovrane orficerie. Il Reliquiario di Montalto delle Marche, dalla Parigi dei Valois alla Roma dei Papi.

**Pal. Medici-Riccardi.** –26.5.: Roberto Innocenti.

Illustrare il tempo. –8.9.: L’incanto di Orfeo nell’arte di ogni tempo, da Tiziano al contemporaneo.

**Pal. Strozzi.** –21.7.: Anselm Kiefer. Fallen Angels.

**Uffizien.** –28.4.: Gli autoritratti su carta di Maestri del Cinque e Seicento. –30.6.: Divina Simulacra. Capolavori di scultura classica della Galleria.

**Forlì (I).** **Musei di San Domenico.** –30.6.: Preraffaelliti. Rinascimento moderno.

**Frankfurt/M.** **DAM Ostend.** –9.6.: Die 26 besten Bauten in/aus Deutschland.

**Deutsches Romantik-Museum.** –11.8.: Wälder. Von der Romantik in die Zukunft. (K).

**Jüdisches Museum.** –1.9.: Natalia Romik. Architekturen des Überlebens. Geschichte, Kunst, Forensik. (K).

**Museum für Angewandte Kunst.** 3.5.–1.9.: RAY.

Triennale der Fotografie 2024: Echoes. Emotion. Jesper Just, Anton Kusters, Jyoti Mistry, Diego Moreno.

**Museum Giersch.** –25.8.: Louise Rösler (1907–93).

**Museum für Moderne Kunst.** –16.6.: Elizabeth Catlett.

–23.6.: Christelle Oyiri. An Eye for an “I”. Pontopreis MMK 2024. –15.10.: Cameron Rowland.

**Museum der Weltkulturen.** –1.9.: Klangquellen.

Everything is Music!

**Schirn.** –12.5.: Melike Kara. Shallow Lakes. –26.5.: The Culture. Hip-Hop und zeitgenössische Kunst im 21. Jh.

–9.6.: Cosima von Bonin. Feelings.

**Städel.** –12.5.: Honoré Daumier. Die Slg. Hellwig. (K).

–9.6.: Ugo Rondinone. Sunrise. East; Kollwitz. (K). 3.5.–1.12.: Muntean/Rosenblum. Mirror of Thoughts.

**Freising.** **Diözesanmuseum.** 7.5.–3.11.: Tassilo, Korbinian und der Bär. Bayern im frühen Mittelalter.

**Fribourg (CH).** **Kunsthalle.** –28.4.: Sky Hopinka, Our Ailing Senses. Sacred Threads, with PARKing CHANce, Mira Mann, Ana Mendieta, Pamela Rosenkranz, Jura Shust.

**Genf (CH).** **MAMCO.** –9.6.: Tishan Hsu.

**Musée d’art et d’histoire.** –16.6.: L’ordre des choses. Carte Blanche à Wim Delvoye. (K).

**Gent (B).** **Museum voor Schone Kunsten.** –28.4.: Among Friends.

**S.M.A.K.** –25.8.: Tarek Atoui. The Shore. A Place I’d Like to Be. –8.9.: Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat: Là.

**Genua (I).** **Pal. Ducale.** –14.7.: Sebastião Salgado. Aqua Mater.

**Wolfsoniana.** –19.5.: Ponti e pontili. Intorno al progetto di Armando Brasini per il ponte sullo Stretto di Messina.

**Gießen.** **Oberhessisches Museum.** Seit 11.4.: Moderne + Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen.

**Goch.** **Museum.** –9.6.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022.

**Göttingen.** **Kunsthau.** –21.4.: Emilija Škarnulytė.

**Gravelines (F).** **Musée du dessin et de l’estampe originale.** –26.5.: Les baigneurs de Daumier, la société mise à nue.

**Graz (A).** **Halle für Kunst.** –19.5.: Katherine Bradford. American Odyssey.

**Kunsthau.** –9.6.: Sol LeWitt’s Wall. Performed. Re-Imagine the Future. 1.5.–19.1.25: 24/7 Arbeit zwischen Sinnstiftung und Entgrenzung.

**Hagen.** **Emil Schumacher Museum.** –27.10.: Utz Brocksieper. Skulpturen. Zeichen und Eingriffe.

**Halberstadt.** **Gleimhaus.** –20.5.: Alexander Kluge. Enlightenment (= Aufklärung). Eine Ausstellung für meine Heimatstadt.

**Halle.** **Kunstverein Talstraße.** –30.6.: Patricia Piccinini. Fremde Berührung.

**Moritzburg.** –23.6.: It’s all about collecting ... Expressionismus, Museum, Kolonialismus. Die Slg. Horn zu Gast in Halle (Saale).

**Hamburg.** **Bucerius Kunst Forum.** –26.5.: Mythos Spanien. Ignacio Zuloaga (1870–1945). (K).

**Deichtorhallen.** –11.8.: Claudia Andujar. 27.4.–25.9.:

Jakob Lena Knebl und Ashley Hans Scheirl. Passage.

**Ernst-Barlach-Haus.** –9.6.: Werner Scholz. Das Gewicht der Zeit. Menschenbilder 1927–37.

**Kunsthalle.** –27.10.: The Ephemeral Lake. Eine digitale Installation von Jakob Kudsk Steensen.

**Museum für Kunst und Gewerbe.** –28.4.: Das Ornament – vorbildlich schön; Contemporary Craft: Margit Jäscke. Kairos. –20.5.: Inspiration Japan: Die Slg. Walter Gebhard. –25.8.: Feste feiern! –29.9.: Fragile Schönheiten. Spitze in Mode und Fotografie. –13.10.: Water Pressure. Gestaltung für die Zukunft.

**Hamm.** **Gustav-Lübcke-Museum.** –7.7.: Music! Feel the Beat.

**Hanau.** **Deutsches Goldschmiedehaus.** 21.4.–25.8.: Elisabeth Holder. Vom Schmuck zur kontextuellen Kunst. (K).

**Hannover.** **Kestnergesellschaft.** –30.6.: Anna K.E.; Roger Hiorns; Nira Pereg; Alfredo Jaar.

**Landesmuseum.** –1.9.: Gründer Roms. Etruskische Schätze aus der Villa Giulia. –20.10.: Ich werde noch etwas. Paula Modersohn-Becker in Hannover.



# Ausstellungskalender

**Museum August Kestner.** –11.8.: Starker Stoff für bunte Bilder. Textile Schätze aus Ägypten.

**Sprengel Museum.** –16.6.: Pablo Picasso | Max Beckmann. Mensch, Mythos, Welt. –23.6.: Jean Leppien. Die Schenkung. –28.7.: Günter Haese zum 100. Geburtstag.

**Hanover (USA). Hood Museum of Art.** –22.3.25: Living with Sculpture: Presence and Power in Europe, 1400–1750.

**Hartford (USA). Wadsworth Atheneum.** –25.4.: Marian Anderson: Dressed for Success.

**Heidelberg. Kurpfälzisches Museum.** –30.6.: Kunst und Fälschung. Aus dem Fälschen das Richtige lernen.

**Heilbronn. Kunsthalle Vogelmann.** –28.7.: Mary Ellen Mark (1940–2015). The Lives of Women.

**Helsinki (FIN). Amos Rex.** –8.9.: I Feel, For Now; Josefina Nelimarkka: The Cloud of Un/Knowing.

**Herford. MARTa.** –20.5.: Annem işçi. Wer näht die roten Fahnen?

**Hildesheim. Dom-Museum.** –12.5.: Gerd Finkel. Werke.

**Hohenberg a. d. Eger. Dt. Porzellan-Museum.** –13.10.: Schach & Porzellan. Die Welt auf 64 Feldern.

**Hornu (B). Grand Hornu.** –25.8.: Superpower Design.

**Houston (USA). Menil Coll.** –21.7.: Ruth Asawa. Through Line. –11.8.: Janet Sobel: All-Over.

**Ingelheim. Altes Rathaus.** 21.4.–30.6.: Home Sweet Home. Zuhause sein von 1900 bis heute. (K).

**Ingolstadt. Lechner Museum.** –16.6.: Marco Stanke, Alf Lechner.

**Museum für konkrete Kunst.** –22.9.: 24! Fragen an die Konkrete Gegenwart. (K).

**Innsbruck (A). AUT.** –22.6.: Geometrien des Lebens. Materialien zu Viktor Hufnagl (1922–2007).

**L'Isle-Adam (F). Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senleçq.** 28.4.–15.9.: Leonetto Cappiello (1875–1942). Caricaturiste du Tout-Paris artistique.

**Issy-les-Moulineaux (F). Musée Français de la Carte à Jouer.** –13.7.: Jean Constant Pape.

**Istanbul (TK). Sakıp Sabancı Müzesi.** –28.4.: Melek Celâl. A Forgotten Woman of the Republic. (K).

**Karlsruhe. Städt. Galerie.** –23.6.: Katarina Baumann. 100 Jahre ohne Gedächtnis. Kunstpreis der Werner-Stober-Stiftung 2023. –25.8.: Leni Hoffmann. Un pezzetto di cielo.

**ZKM.** –21.4.: Jardin artificiel. Heinz Macks Sahara Project.

**Kassel. Ausstellungshalle der Kunsthochschule.** –12.5.: Offener Prozess. Zur Aufarbeitung des NSU-Komplexes.

**Fridericianum.** –2.6.: Ulla Wiggen. Outside / Inside.

**Schloss Wilhelmshöhe.** 19.4.–31.12.: Potter, Paulus Potter! – ein Meisterwerk kehrt zurück.

**Koblenz. Ludwig Museum.** –21.4.: Koen van den Broek. Of(f) Road. 28.4.–16.6.: Sean Scully. Géographies.

**Kochel a. S. Franz Marc Museum.** –30.6.: Mit anderen Augen. (K).

**Köln. Kolumba.** –14.8.: Wort, Schrift, Zeichen. Das Alphabet der Kunst.

**Kunst- und Museumsbibliothek.** –28.4.: books books books. Künstlerbücher von Studierenden der Buchkunst aus Bremen, Essen und Halle.

**Museum für Angewandte Kunst.** –22.9.: Perfect Match. Ausgewählte Kunstkammerobjekte der Slg. Olbricht und des MAKK.

**Museum Ludwig.** –11.8.: Roni Horn. Give Me Paradox or Give Me Death. –13.10.: Hier und jetzt und gestern und morgen. (K).

**SK Stiftung Kultur.** –7.7.: Blick in die Zeit. Alter und Altern im photographischen Porträt.

**Wallraf-Richartz-Museum.** –21.4.: Sammlerträume. Sternstunden niederländischer Barockkunst. –24.7.: 1863 • Paris • 1874: Revolution in der Kunst. (K).

**Königswinter. Siebengebirgsmuseum.** –21.4.: Teamwork. Düsseldorfer Künstler der Romantik.

**Konstanz. Archäolog. Landesmuseum.** 20.4.–20.10.: Welterbe des Mittelalters: 1300 Jahre Klosterinsel Reichenau.

**Städt. Wessenberg-Galerie.** 4.5.–1.9.: Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774–1860). Ein Leben im Glauben an die gute Schöpfung.

**Kopenhagen (DK). Arken Museum.** –28.7.: Gruppentherapie. Neue zeitgenössische Kunst.

**Hirschsprungske Samling.** –28.7.: Soldiers. Art and The Danes at War 1848–64.

**Kunsthall Charlottenborg.** –11.8.: Thao Nguyen Phan. Reinkarnationen der Schatten.

**Ordrupgaard Museum.** –20.5.: Impressionismus und seine vergessenen Frauen.

**Statens Museum for Kunst.** –20.5.: Alberto Giacometti.

**Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum.** –28.4.: Die große Verführung. Karl Ernst Osthaus und die Anfänge der Konsumkultur. (K).

**Haus Lange und Haus Esters.** 28.4.–8.9.: Museum grenzenlos. Kunst-Design / Dunkerque–Krefeld.

# Ausstellungskalender

**Krems (A).** **Dominikanerkirche.** 5.5.–2.6.: Günter Wolfsberger und BJ Nilsen. Am Ende Licht.

**Galerie.** –5.5.: Michaela Hofmann-Göttlicher. Se(e) quences.

**Karikaturmuseum.** –30.6.: Erwin Moser. Fantastische Geschichten; Wolfgang Ammer. Dialog mit der Welt. –2.2.25: I Love Deix. Jubiläumsschau; Manfred Deix trifft Werner Berg; Deix-Archiv 2024. Originalwerke kommentiert und kuratiert.

**Kunsthalle.** 19.4.–22.9.: Candice Breitz. Whiteface. 27.4.–22.9.: Thomas J Price. Matter of Place.

**Landesgalerie Niederösterreich.** –25.8.: Herwig Zens. Keine Zeit.–16.2.25: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. 4.5.–10.11.: Monocolor.

**Künzelsau.** **Museum Würth.** –27.10.: Sculptors & Spaces: Anthony Caro and Eduardo Chillida.

**Langenargen.** **Museum.** –3.11.: Vor, bei und nach Goya. Experimente auf Papier von 1765 bis heute. (K).

**Lauffen (A).** **Marktrichterhaus.** 27.4.–1.9.: Das Leben der Dinge. Geraubt – verschleppt – gerettet.

**Lausanne (CH).** **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –28.4.: Babi Badalov. Xenopoetri. –11.8.: Esther Shalev- Gerz. White Out–Entre l’écoute et la parole. –25.8.: Surrealismus. Le Grand Jeu. (K).

**Musée Historique.** –29.9.: Glaciers. Un monde en movement.

**Lecco (I).** **Pal. delle Paure.** –30.6.: Informale. La pittura italiana degli anni cinquanta.

**Leeuwarden (NL).** **Prinsessehof.** –1.9.: Porcelain Fever.

**Leiden (NL).** **De Lakenhal.** –16.6.: Rembrandt’s Four Senses. His first paintings.

**Leipzig.** **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –6.10.: Beflügelndes Fieber. Jugendstil im Grassi. –2.11.: Sehnsucht nach fernen Welten. Ostasiatische Motive auf Art déco-Porzellanen. 26.4.–6.10.: Metallobjekte. Art déco und Neue Sachlichkeit. Schenkung Jochen Voigt. 8.5.–6.10.: A Chair and You. Inszeniert von Robert Wilson.

**Museum der bildenden Künste.** –20.5.: Sandra Mujinga. Fleeting Home. –16.6.: Tübke und Italien. (K). 18.4.–4.8.: Oleksiy Radynski/Philipp Goll/Hito Steyerl: Leak. Deal of the Century.

**Stadtgeschichtl. Museum.** –1.9.: R.I.P. – Die letzte Adresse. Tod und Bestattungskultur in Leipzig.

**Leuven (B).** **Museum.** –28.4.: Atelier Bouts. Research and Restoration of Masterpieces. –1.9.: Alias; Sarah Smolders.

**Leverkusen.** **Museum Morsbroich.** –25.8.: Es gibt kein Wort. Annäherungen an ein Gefühl.

**Linz (A).** **Francisco Carolinum.** –28.7.: Elfie Semotan; Adrian Sauer; Zofia Kulik. Rhythms of Power; Margaret Courtney-Clarke. Dust on the Wind. 26.4.–8.9.: Autochrome. Faszination Farbe: Ein Blick in die Pionierzeit der Farbfotografie.

**Lentos.** –5.5.: Herwig Turk & Gebhard Sengmüller. Danube: Island. –8.9.: Die Reise der Bilder. Hitlers Kulturpolitik, Kunsthandel und Einlagerungen in der NS-Zeit im Salzkammergut.

**OK.** –26.5.: Carola Dertnig. Dancing through Life; Esra Gülmen.

**Schlossmuseum.** –10.8.: Helmuth Gsöllpointner. Stahlstadt.

**Loches (F).** **Cité Royale.** –4.11.: Le roi voyageur.

**Łódź (PL).** **Muzeum Sztuki.** –23.6.: Daniel Lergon, Maciej Olekszy. Flow.

**Lörrach.** **Dreiländermuseum.** –19.5.: Der Ruf nach Freiheit. Revolution 1848/49 und heute.

**London (GB).** **British Museum.** 2.5.–28.7.: Michelangelo: the last decades.

**Courtauld Gallery.** –12.5.: Jasper Johns: The Seasons. –27.5.: Frank Auerbach: The Charcoal Heads; From the Baroque to Today: New Acquisitions of Works on Paper.

**Design Museum.** –8.9.: Enzo Mari.

**Hayward Gallery.** –5.5.: Linder.

**National Gallery.** 18.4.–21.7.: The Last Caravaggio.

**National Portrait Gallery.** –19.5.: The Time is Always Now: Artists Reframe the Black Figure. –16.6.: Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In.

**Royal Academy.** –28.4.: Entangled Pasts, 1768–now: Art, Colonialism and Change. –30.6.: Angelica Kauffman.

**Somerset House.** –28.4.: Zheng Bo: Bamboo as Method.

**Tate Britain.** –23.6.: Zeinab Saleh. –7.7.: Sargent and Fashion.

**Tate Modern.** –1.9.: Yoko Ono: Music of the Mind. (K). 25.4.–20.10.: Expressionists Kandinsky, Münter and the Blue Rider.

**V&A.** –25.8.: Lucian Freud’s Etchings: A Creative Collaboration. –22.9.: Tropical Modernism. Architecture and Independence.

**Wallace Collection.** –20.10.: Ranjit Singh: Sikh, Warrior, King.

**Los Angeles (USA).** **County Museum of Art.** –7.7.: Imagined Fronts: The Great War and Global Media.

**Getty Museum.** –19.5.: Blood: Medieval/Modern. –7.7.: First Came a Friendship: Sidney B. Felsen and the Artists at Gemini G.E.L.; Nineteenth-Century Photography Now; A Persistent Pioneer: Hippolyte Bayard. –21.7.: Camille Claudel.

# Ausstellungskalender

**MAK Center for Art and Architecture.** 18.4.–16.6.: Kathi Hofer und Tressa Prisbrey.

**Louisiana (DK). Museum für Moderne Kunst.** –1.9.: Kentridge. The Refusal of Time. 2.5.–1.9.: Roni Horn.

**Lucca (I). Cavallerizza.** –29.9.: Antonio Canova e il Neoclassicismo a Lucca.

**Ludwigshafen. Wilhelm-Hack-Museum.** –21.4.: Poesie der Elemente. –14.7.: Kabinettstücke: Richter/Polke. Umwandlung.

**Lüdinghausen. Burg Vischering.** –26.5.: Mind and Motion. Isa Dahl und Daniel Wagenblast.

**Lugano (CH). MASI.** –21.7.: Faccia a faccia. Omaggio a Ernst Scheidegger. –18.8.: Shahryar Nashat. Streams of Spleen. 5.5.–6.10.: Calder. Sculpting Time.

**Luxembourg. Musée d'Art Moderne.** –12.5.: Rayyane Tabet. Trilogy. –8.9.: A Model: Gruppenschau.

**Maastricht (NL). Bonnefanten Museum.** –9.6.: Isaac Julien. What Freedom is to Me. (K).

**Madrid (E). Fundación Mapfre.** –5.5.: Christer Strömholm; Chagall. A Cry of Freedom.

**Museo Nacional Reina Sofia.** –24.6.: Antoni Tàpies. The Practice of Art. –10.10.: Ulises Carrión: Dear reader. Don't read.

**Museo Thyssen-Bornemisza.** –2.6.: Isabel Quintanilla's intimate realism. Retrospective.

**Magdeburg. Kloster Unser Lieben Frauen.** –30.6.: Unverschämt rebellisch. Sanja Iveković. Ulrike Rosenbach. Gabriele Stötzer.

**Kulturhistorisches Museum.** –20.5.: Alwines Puppen. Kostümgeschichte en miniature. (K). –23.6.: Die Slg. Guischart. 60 neue Magdeburger Fayencen des Rokoko.

**Mailand (I). HangarBicocca.** –21.7.: Chiara Camoni. Call and Gather. Sisters. Moths and Flame Twisters. Lioness Bones, Snakes and Stones. –28.7.: Nari Ward. **Museo delle Culture.** –30.6.: Martin Parr. Short & Sweet; Picasso. La metamorfosi della figura. –27.7.: Tatuaggio. Storie dal Mediterraneo.

**Museo Diocesano.** –11.5.: Giovanni Bellini. Il compianto dai Musei Vaticani. Quattro artisti contemporanei in dialogo con un capolavoro.

**Museo Poldi Pezzoli.** –24.6.: Piero della Francesca. Il politico agostiniano riunito.

**Pal. Reale.** –2.6.: Brassäi. L'occhio di Parigi. –30.6.: De Nittis. Pittore della vita moderna; Cézanne e Renoir. Dalle coll. del Musée d'Orsay e dell'Orangerie. –31.7.: From the Heart to the Hands. Dolce & Gabbana.

**Triennale.** –21.4.: Ettore Sottsass. Design Metaphors.

**Mainz. Kunsthalle.** –16.6.: Melanie Bonajo. Schule der Liebenden & Philipp Gufler. Dis/Identification.

**Málaga (E). Museo Picasso.** 30.4.–29.9.: María Blanchard. A Painter in Spite of Cubism.

**Mannheim. Kunsthalle.** –21.4.: Hector-Preis: Anna Uddenberg. –28.4.: Hoover, Hager, Lassnig. (K). –23.6.: Rana El Nemr. 26.4.–25.8.: Zwischen einer Linie. Monika Grzymala und Katharina Hinsberg.

**Reiss-Engelhorn-Museen.** –30.6.: Ugo Dossi; Streifzüge durch die Natur. Gläserne Kostbarkeiten aus dem Jugendstil; Jean-Michel Landon: La vie des blocs.

**Martigny (CH). Fondation Pierre Gianadda.** –30.6.: Anker et l'enfance.

**Massa Marittima (I). Musei di San Pietro all'Orto.** –15.7.: Il Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo all'arte senese del primo Quattrocento.

**Mechelen (B). Museum Hof van Busleyden.** –2.6.: Knights of the Golden Fleece: a Brilliant Myth Unraveled.

**Meißen. Albrechtsburg.** –20.10.: Königsmacher. 1423 – Ein Wettiner wird Sachse.

**Meran (I). Kunst Meran.** –19.5.: Imagine Worlds. Damals, später, heute.

**Mestre (I). Centro Culturale Candiani.** –12.5.: James Whitlow Delano. Inghiottiti dalla plastica. I Drowning in Plastic.

**Museo del Novecento.** –2.6.: Banksy. Painting Walls.

**Mettingen. Draiflessen Coll.** –28.4.: Ariadne's Naaikussen. Historische Handarbeits- und Nähutensilien; Storytelling. Die erzählerische Kraft der Druckgrafik.

**Metz (F). Centre Pompidou.** –13.5.: Joana Vasconcelos. La roue de la créativité. –27.5.: Lacan. Quand l'art rencontre la psychanalyse. –2.9.: André Masson. Il n'y a pas de monde achevé. –27.1.25: La Répétition. Œuvres phares du Centre Pompidou.

**Middelburg (NL). Zeeuws Museum.** –21.4.: The Inverted World of Adriaen van de Venne.

**Middlesbrough (GB). Institute of Modern Art.** –23.6.: Jacqueline Poncelet: In the Making.

**Minneapolis (USA). Walker Art Center.** –7.7.: Tetsuya Yamada: Listening.

**Modena (I). Ex Ospedale Estense.** –16.6.: Franco Fontana. Modena dentro.

**Mönchengladbach. Museum Abteiberg.** –6.10.: Schaumagazin Archiv Andersch: Feldversuch #3. Fine – Knowles.

# Ausstellungskalender

**Montreal (CAN).** Musée des Beaux-Arts. –2.6.: Georgia O’Keeffe and Henry Moore: Giants of Modern Art.

**Monza (I).** Villa Reale. –28.7.: Ottocento Lombardo. Ribellione e conformismo, da Hayez a Segantini.

**München.** Alte Pinakothek. –2.6.: Aktmodell und Tugendheldin. Der Selbstmord der Lucretia bei Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä.

**Bayerisches Nationalmuseum.** –30.6.: Goldene Passion. Georg Petel und das Rätsel seiner Kreuzigungsgruppe. (K).

**Haus der Kunst.** –22.9.: Liliane Lijn. Arise Alive. –27.10.: Martino Gamper. Sitzung. –15.12.: Luisa Baldhuber. Afterglow. 26.4.–13.10.: Rebecca Horn.

**Kunsthalle.** –6.10.: Viktor & Rolf. Fashion Statements.

**Jüdisches Museum.** –29.9.: Sebastian Jung. Kafkas Schwestern. Eine Installation.

**Lenbachhaus.** –8.9.: Cao Fei. Meta-Mentary.

**Museum Fünf Kontinente.** –5.5.: Witches in Exile. Fotografien Ann-Christine Woehrl, Installation Senam Okudzeto.

**Pinakothek der Moderne.** –5.5.: Maximilian Kirmse. Berlin Mon Amour; Flatz. Something wrong with physical sculpture. –2.6.: Sigurd Bronger. Trag-Objekte. (K). –8.9.: The Gift. Großzügigkeit und Gewalt in der Architektur. (K). –22.9.: Das Fahrrad. Kultobjekt, Designobjekt; Paula Scher. Type is Image. 26.4.–11.5.: Social Seating. Rotundenprojekt. 3.5.–6.10.: Neue afrikanische Keramik II. Slg. Herzog Franz von Bayern. Andile Dyalvane, Madoda Fani, Zizopho Poswa.

**Zentralinstitut für Kunstgeschichte.** 18.4.–28.6.: Wolfgang Ganter: Lokalinfektion.

**Münster.** LWL-Museum für Kunst und Kultur. –5.5.: Esra Ersen: A Possible History. Konrad-von-Soest-Preis 2023.

**Nancy (F).** Musée des Beaux-Arts. –6.5.: Jacques Callot et les arts du spectacle.

**Neapel (I).** Chiesa di Pietrasanta. –28.4.: Impressionisti a Napoli.

**Museo Archeologico Nazionale.** –30.6.: Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano.

**Museo di San Gennaro.** –14.5.: Tre collari. I gioielli della devozione.

**Pal. Ricca.** –16.6.: Caravaggio. La presa di Cristo dalla Coll. Ruffo.

**Neu-Ulm.** Edwin Scharff Museum. 26.4.–18.8.: Gemischtes Doppel. Die Molls und die Purrmanns. Zwei Künstlerpaare der Moderne.

**Neuwied.** Stadtgalerie Mennonitenkirche. –30.6.: Leidenschaft – Kunst – Textil.

**New Haven (USA).** Yale Art Gallery. –23.6.: Munch and Kirchner: Anxiety and Expression.

**New York (USA).** Metropolitan Museum. –11.6.: The Art of the Literary Poster: Works from the Leonard A. Lauder Coll. –16.6.: Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art. –7.7.: Hidden Faces: Covered Portraits of the Renaissance. –28.7.: The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism. –4.8.: The Real Thing: Unpackaging Product Photography. 30.4.–27.10.: Petrit Halilaj. 10.5.–2.9.: Sleeping Beauties: Reawakening Fashion.

**MoMA.** –21.4.: Shana Moulton. Meta/Physical Therapy. –6.7.: Joan Jonas. Good Night Good Morning. –7.7.: Life Cycles. The Materials of Contemporary Design. –20.7.: Käthe Kollwitz. –22.9.: Crafting Modernity Design in Latin America, 1940–80. 12.5.–7.9.: Latoya Ruby Frazier. Monuments of Solidarity.

**New York Public Library.** –13.7.: The Awe of the Arctic. A Visual History. (K).

**P.S.1.** –2.9.: Pacita Abad.

**Whitney Museum.** –11.8.: Whitney Biennial 2024: Even Better Than the Real Thing.

**Nivå (DK).** The Nivaagaard Coll. –16.6.: The Joy of Everyday Life in the Netherlands and Denmark.

**Nogent-sur-Seine (F).** Musée Camille Claudel. –28.7.: Alfred Boucher, de l’atelier au musée.

**Nürnberg.** Germanisches Nationalmuseum. –26.5.: Papierarbeiten. Albers, Beuys, Ecker, Lenk, Ostermeyer, Penck, Polke, Richter, Rosenbach, Rückriem, Trockel.

**Kunsthalle.** –9.6.: Sung Tieu. One Thousand Times.

**Kunstvilla.** –5.5.: Für Kunst und Freundschaft. Das Borgo Ensemble. (K).

**Neues Museum.** –5.5.: Die Zwei. Von Doppelgängern, Paaren und Zwillingen in der Kunst. –16.6.: Grace Weaver. –1.9.: Tapetenwechsel. Künstlertapeten aus der Slg. Goetz.

**Nuoro (I).** MAN. –16.6.: Giorgio Andreotta Calò.

**Oldenburg.** Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. –12.5.: Waldrauschen. –21.7.: Blues. Jub Münster und Katja Liebmann.

**Olmütz (CZ).** Kunstmuseum. –19.5.: László Lakner.

**Orléans (F).** Musée des Beaux-Arts. –22.9.: Johan Creten. Jouer avec le feu.

**Oslo (N).** Astrup Fearnley Museet. –19.5.: Leonard Rickhard.

**Munch Museum.** 27.4.–28.8.: Edvard Munch: Trembling Earth.

**Nasjonalmuseet.** –25.8.: Britta Marakatt-Labba. Moving the Needle.

**Osnabrück.** Felix-Nussbaum-Haus. –31.12.: Felka Platek. Eine Künstlerin im Exil.

# Ausstellungskalender

**Oxford (GB).** **Ashmolean Museum.** –23.6.: Bruegel to Rubens: Great Flemish Drawings.

**Padua (I).** **Centro San Gaetano.** –4.8.: Monet. Capolavori dal Musée Marmottan Monet di Parigi.  
**Pal. Zabarella.** –12.5.: Da Monet a Matisse. French Moderns, 1850–1950.

**Palermo (I).** **Pal. Reale.** –3.6.: Jago. Look Down.  
**Pinacoteca di Villa Zito.** –19.5.: Le estasi di Santa Rosalia. Antoon van Dyck, Pietro Novelli, Mattia Preti, Luca Giordano.

**Paris (F).** **Centre Georges Pompidou.** –1.7.: Brancusi.–26.8.: Vera Molnár. Parler à l'œil. 24.4.–12.8.: L'enfance du design.

**Cité de l'architecture et du patrimoine.** –2.6.: Paul Andreu. L'architecture est un art.

**Galerie des Gobelins.** 25.4.–28.7.: Les grands décors de Notre-Dame de Paris.

**Jeu de Paume.** –12.5.: Tina Modotti.

**Louvre.** –17.6.: A New Look on Van Eyck. Madonna of Chancellor Rolin.

**Musée des Arts décoratifs.** –28.4.: Iris van Herpen. Sculpting the Senses. –26.5.: Henry Cros (1840–1907), sculpteur et dessinateur. –13.10.: La naissance des grands magasins. Mode, design, jouet, publicité 1852–1925.

**Musée d'Art Moderne de la Ville.** –18.8.: Jean Hélion.

**Musée Carnavalet.** 24.4.–25.8.: La Fontaine des Innocents. Histoires d'un chef d'œuvre parisien.

**Musée Cognacq-Jay.** –29.9.: Luxe de poche. Petits objets précieux au siècle des Lumières.

**Musée du Luxembourg.** –11.8.: Match. Design et sport, une histoire tournée vers le future. (K).

**Musée de la Mode.** –14.7.: Paolo Roversi.

**Musée de Montmartre.** –15.9.: Auguste Herbin, le maître oublié.

**Musée du Moyen-Âge.** –16.6.: Les arts en France sous Charles VII (1422–61). (K). –20.10.: Merveilleux trésor d'Oignies: éclats du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Musée de l'Orangerie.** –1.7.: Robert Ryman. The Eye in Action. (K). –8.7.: Wolfgang Laib.

**Musée d'Orsay.** –14.7.: Paris 1874. Inventer l'Impressionnisme.

**Musée du Petit-Palais.** –28.4.: Le Paris des modernes 1905–25. –7.7.: Théodore Rousseau. La Voix de la forêt. (K).

**Musée Picasso.** –19.5.: Dans l'appartement de Léonce Rosenberg. De Chirico, Ernst, Léger, Picabia...

**Parma (I).** **Fondazione Magnani-Rocca.** –30.6.: Bruno Munari. Tutto.

**Passau.** **Museum Moderner Kunst.** –5.5.: Wolf & Egon. Eine Freundschaft im Passauer Kunstmilieu. 27.4.–14.7.: Maria Lassnig. Die Slg. Klewan.

**Penzberg.** **Museum.** –23.6.: Heinz Kreutz: Frankfurt, Paris, Penzberg.

**Perugia (I).** **Galleria Naz.** –9.6.: L'enigma del Maestro di San Francesco. Lo stil nuovo del Duecento umbro.

**Pforzheim.** **Reuchlinhaus.** –26.5.: Gabi Dziuba & Friends. (K).

**Philadelphia (USA).** **Museum of Art.** –1.6.: Mythical Creatures: China and the World. –7.7.: Transformations: American Photographs from the 1970s.

**Phoenix (USA).** **Art Museum.** –30.6.: William Herbert "Buck" Dunton. A Mainer Goes West.

**Piacenza (I).** **Galleria Alberoni.** –26.5.: Silenzio, l'enigma del verso. Il Cristo di spalle di Omar Galliani in dialogo con l'Ecce Homo di Antonello da Messina.

**Pistoia (I).** **Pal. Buontalenti.** –14.7.: '60 Pop Art Italia.

**Pittsburgh (USA).** **Carnegie Museum of Art.** –12.5.: Imprinting in their Time. Japanese Printmakers, 1912–2022. –11.8.: Everlasting Plastics.

**Pont-Aven (F).** **Musée.** –26.5.: Anna Boch, un voyage impressionniste.

**Portogruaro (I).** **Pal. Vescovile.** –19.5.: La dogaressa tra storia e mito. Venezianità al femminile dal Medioevo al Novecento.

**Possagno (I).** **Museo Canova.** 20.4.–29.9.: Canova Quattro Tempi. Fotografie di Luigi Spina.

**Potsdam.** **Minsk Kunsthau.** –11.8.: Soft Power. (K).  
**Museum Barberini.** 27.4.–18.8.: Modigliani. Moderne Blicke.

**Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte.** –28.7.: Karl Hagemeister. Die Natur ist groß.

**Prag (CZ).** **Kunsthalle.** –22.4.: Elmgreen & Dragset. "Read".

**Nationalmuseum.** –8.5.: Barock! Bayern und Böhmen.

**Prato (I).** **Museo del Tessuto.** –22.9.: Walter Albini. Il talento, lo stilista.

**Ravensburg.** **Kunstmuseum.** –23.6.: Cobra. Traum, Spiel, Realität; Alberto Giacometti. Vis-à-Vis. Werke aus der Slg. Klewan.

**Remagen.** **Bahnhof Rolandseck.** –16.6.: Maestras. Malerinnen 1500 bis 1900. 21.4.–20.10.: Kiki Smith. Verwobene Welten.

**Reutlingen.** **Spendhaus.** –23.6.: Holz. Skulptur, Relief und Arbeiten auf Papier. –28.7.: Florian Haas. Historienschnitte.

**Riehen (CH).** **Fondation Beyeler.** –21.4.: Jeff Wall. (K).

**Riggisberg (CH).** **Abegg-Stiftung.** 28.4.–10.11.: Augentäuschung. Textile Effekte und ihre Imitation.

**Rimini (I).** **Biblioteca Gambalunga.** 20.4.–28.7.:  
Thayaht. Il future presente.

**Museo della Città.** 20.4.–28.7.: Il tesoro della  
Westmorland. I disegni predati del Grand Tour.

**Rom (I).** **Chiostro del Bramante.** –31.8.: Emotion. L'arte  
contemporanea racconta le emozioni.

**Galleria Borghese.** –23.6.: Un Velázquez in Galleria.

**Galleria Nazionale d'Arte Moderna.** –5.5.: La poesia ti  
guarda. Omaggio al Gruppo 70 (1963–2023).

**Istituto Cervantes.** –4.5.: Cristino de Vera. Eremita  
della pittura.

**Maxxi.** –26.5.: Aalto. Aino Alvar Elissa. The Human  
Dimension of Design; Jannis Kounellis. Notte. –20.10.:  
Ambienti 1956–2010. Environments by Women Artists  
II.

**Museo dell' Ara Pacis.** –29.9.: Theatrum. Attori e storie  
del teatro antico.

**Museo d'Arte Contemporanea.** –12.5.: Bless. 25 Years  
of Always Stress with Bless.

**Musei Capitolini.** –5.5.: Fidia.

**Museo della Fanteria.** –28.7.: Impressionisti. L'alba della  
modernità.

**Museo di Roma.** –28.4.: Rino Gaetano. –5.5.: Hilde  
in Italia. Arte e vita nelle fotografie di Hilde Lotz-  
Bauer. –23.6.: Il mondo fluttuante. Ukiyoe. Visioni dal  
Giappone.

**Pal. Barberini.** –30.6.: Raffaello, Tiziano, Rubens.  
Capolavori dalla Galleria Borghese.

**Pal. Braschi.** –16.6.: Giacomo Matteotti. Vita e morte di  
un padre della democrazia.

**Pal. Merulana.** –26.5.: Antonio Donghi. La magia del  
silenzio.

**Terme di Diocleziano.** –21.4.: Dacia. L'ultima frontiera  
della romanità.

**Villa Medici.** –19.5.: Da Ferdinando de' Medici a Manet:  
Il limone, oggetto di ogni passione.

**Rostock.** **Kunsthalle.** –20.5.: Rwandan Daughters.  
Fotografie von Olaf Heine. –9.6.: Clemens Krauss.

**Rouen (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –2.6.: Le temps des  
collections XI: Céramiques au bord de l'eau; Le cours de  
la Seine par Raoul Dufy; Revoir Dufy.

**Rovereto (I).** **Mart.** –14.4.: Global Painting. –23.6.:  
Felice Tosalli. Animali di un altro sogno. –1.9.: Arte e  
fascismo; Pietro Gaudenzi. La virtù delle donne.

**Rovigo (I).** **Pal. Roncale.** –7.7.: Giacomo Matteotti  
(1885–1924). Storia di un uomo libero.

**Pal. Roverella.** –30.6.: Henri de Toulouse-Lautrec.

**Rudolstadt.** **Thüring.** **Landesmuseum Heidecksburg.**  
–28.4.: Thüringer Porzellane der ahlers collection.

**Rüsselsheim.** **Opelvillen.** 24.4.–11.8.: Alice Springs.  
Retrospektive.

**St Ives (GB).** **Tate.** –6.5.: Outi Pieski.

**Saint Louis (USA).** **Art Museum.** –12.5.: Matisse and  
the Sea. (K). –20.10.: Shimmering Silks: Traditional  
Japanese Textiles, 18th-19th Centuries.

**Saint-Omer (F).** **Musée de l'hôtel Sandelin.** –1.9.:  
Princes, dragons et fleurs de lys. Pavements  
médiévaux.

**St. Florian (A).** **Sumerauerhof.** 28.4.–27.10.: Aufmöbeln!  
Bemalte Möbel aus Oberösterreich.

**St. Gallen (CH).** **Kunsthalle.** –12.5.: Marta Margnetti;  
New Heads: JPP & Alexandra Sheherazade Salem.  
**Kunstmuseum.** –5.5.: Sammlungsfieber; Vorwärts in  
die Vergangenheit. Provenienzzgeschichten aus der Slg.  
–7.7.: Arthur Simms. (K). –24.11.: Experimental Ecology.

**St Petersburg (USA).** **Museum of Fine Arts.** –1.5.: A  
Marriage of Arts & Crafts: Evelyn & William De Morgan.  
–21.5.: Explore the Vaults. Images Private and Public, c.  
1500–1800.

**Salzburg (A).** **DomQuartier.** –6.1.25: Hubert Sattler.  
Heilige Orte.

**Museum Kunst der Verlorenen Generation.** –28.9.:  
Beyond Beckmann. Von der Meisterklasse bis zur Slg.  
Böhme.

**Museum der Moderne Mönchsberg.** –12.6.: States of  
Matter. Maria Rodski mit Lee „Scratch“ Perry / Volker  
Schaner. –16.6.: Ilit Azoulay. Queendom. Navigating  
Future Codes.

**Rupertinum.** –15.9.: Come & See! Die Film- und  
Videoslg. der Generali Foundation. 19.4.–30.6.:  
Absolute Beginners. 26.4.–15.9.: Poesie des  
Alltäglichen. Fotografien von Elfriede Mejchar. 26.4.–  
30.6.: Spannungsfeld Fotografie. 7 Versuche einer  
Standortbestimmung.

**San Francisco (USA).** **Fine Arts Museum.** –7.7.: Lee  
Mingwei: Rituals of Care. –21.7.: Irving Penn.

**Museum of Modern Art.** –11.8.: Zanele Muholi: Eye Me.  
–7.9.: Yayoi Kusama. Infinite Love.

**Saumur (F).** **Château.** –23.6.: Buvons! La faïence  
raconte le vin.

**Savona (I).** **Museo della Ceramica.** –15.7.: Arturo  
Martini. La trama dei sogni. Tessuti, dipinti, ceramiche.

**Schaffhausen (CH).** **Museum zu Allerheiligen.** –28.4.:  
Moche. 1000 Jahre vor den Inka.

**Schwäbisch Gmünd.** **Museum im Prediger.** –12.5.:  
Druckstarkes. Von A(ntes) bis Z(ippel). Grafik-  
Highlights der 60er- und 70er-Jahre.

**Schwäbisch Hall.** **Hällisch-Fränkisches Museum.** –2.6.:  
Felicitas Franck. Serien.

# Ausstellungskalender

**Schweinfurt.** **Museum Georg Schäfer.** –16.6.: Der rote Schirm. Liebe und Heirat bei Carl Spitzweg. (K).

**Seattle (USA).** **Art Museum.** –12.5.: Jaune Quick-to-See Smith: Memory Map.

**Seebüll.** **Nolde-Museum.** –31.10.: Emil Nolde. Phantasien.

**Siegburg.** **Stadtmuseum.** –7.7.: Ruth Baumgarte. I Believe in Woman. Frauenbilder 1940–2013.

**Siegen.** **Museum für Gegenwartskunst.** –2.6.: Museum der Schatten.

**Sindelfingen.** **Galerie der Stadt.** –16.6.: Decoding the Black Box.

**Schauwerk.** –16.6.: Doug Aitken. Return to the Real. (K).

**Speyer.** **Historisches Museum.** –1.9.: König Ludwig I. Sehnsucht Pfalz.

**Stockholm (S).** **Nationalmuseum.** –18.8.: Design = Memory. Akira Minagawa & Minä Perhonen; Harriet Backer. (K).

**Straßburg (F).** **Musée de l'Œuvre Notre-Dame.** –19.5.: Strasbourg 1560–1600. Le renouveau des arts.

**Stuttgart.** **Staatsgalerie.** –16.6.: Florian Slotawa. Stuttgart sichten. Skulpturen der Staatsgalerie. –23.6.: Dokumentar fotografie Förderpreise 14 der Wüstenrot Stiftung mit Jana Bauch, Marc Botschen, Dudu Quintanilha, Ramona Schacht.

**Suresnes (F).** **Musée d'histoire urbaine et sociale.** –23.6.: Trésors de décors. Façades d'Île-de-France.

**Susch (CH).** **Muzeum.** –30.6.: Anu Pöder: Space for My Body.

**Thun (CH).** **Kunstmuseum.** –21.4.: Stadt, Land, Fluss. Gustav Stettler im Dialog mit der Slg. 11.5.–28.7.: Giacomo Santiago Rogado.

**Toledo (USA).** **Museum of Art.** –2.6.: Marisol: A Retrospective.

**Toronto (CAN).** **Art Gallery of Ontario.** –1.7.: Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400–1800. –1.2.26: Painted Presence: Rembrandt and his Peers.

**Toulouse (F).** **Couvent des Jacobins.** –5.1.25: Cathares. Toulouse dans la croisade.

**Tours (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –17.6.: Le Sceptre & la quenouille. Etre femme entre Moyen âge et Renaissance.

**Treviso (I).** **Museo Bailo.** –18.7.: Moda e modernità tra '800 e '900. Boldini, Erler, Selvatico.

**Museo Nazionale Coll. Salce.** –30.6.: Futurismo di carta. Immaginare l'universo con l'arte della pubblicità.

**Museo di Santa Caterina.** –28.7.: Donna in scena. Boldini, Selvatico, Martini.

**Trient (I).** **Castello del Buonconsiglio.** –20.10.: Con spada e croce. Longobardi a Civezzano.

**Triert.** **Simeonstift.** –2.6.: Tell Me More. Bilder erzählen Geschichten.

**Triest (I).** **Museo Revoltella.** –30.6.: Van Gogh. **Scuderie del Castello di Miramare.** –16.6.: Kosmos. Il veliero della conoscenza.

**Tübingen.** **Kunsthalle.** –15.9.: Kunstschatze vom Barock bis zur Gegenwart aus Niederösterreich.

**Turin (I).** **Biblioteca Reale.** –30.6.: L'autoritratto di Leonardo. Storia e contemporaneità di un capolavoro. **Centro Italiano per la Fotografia.** –2.6.: Robert Capa e Gerda Taro: La fotografia, l'amore, la guerra.

**Fondazione Sandretto.** –19.4.: Danielle McKinney: Fly on the Wall.

**GAM.** –2.6.: Jacopo Benassi. Autoritratto criminale.

**Pal. Barolo.** –30.6.: Shinhanga. La nuova onda delle stampe giapponesi.

**Pal. Chiabrese.** –28.7.: Guercino. Il mestiere del pittore.

**Pal. Madama.** –10.6.: Liberty. Torino Capitale.

**Ulm.** **Stadthaus.** –16.6.: Maziar Moradi: Ich werde deutsch. Fotografien; Fragile Träume. Fotografien aus dem Orient von Katharina Eglau; Paula Markert: Eine Reise durch Deutschland. Die Mordserie des NSU. Fotografien.

**Unna.** **Zentrum für Internationale Lichtkunst.** –27.10.: Radiant.

**Utrecht (NL).** **Het Utrechts Archief.** –12.5.: The Drawn City. Utrecht in Old Drawings 1550–1900.

**Vaduz (FL).** **Kunstmuseum.** –1.9.: Bethan Huws. –27.10.: Die ganze Palette. Werke aus der Hilti Art Foundation. 26.4.–29.9.: Barry Le Va. In a State of Flux.

**Valencia (E).** **Institut Valencia Art Modern.** –9.6.: Sempere in París (1949–60). –8.9.: Josep Renau: Making Operational Art Designing the Future.

**Venedig (I).** **Abbazia di San Giorgia Maggiore.** 20.4.–24.11.: Berlinde De Bruyckere. City of Refuge III.

**Arsenale.** 20.4.–24.11.: The Venice Biennale.

**Ateneo Veneto.** 17.4.–22.9.: Walton Ford.

**Ca' Foscari.** 17.4.–29.9.: Uzbekistan: l'Avanguardia nel deserto. La Forma e il Simbolo.

**Casa di Tre Oci.** –23.6.: Affinità Elettive. Picasso, Matisse, Klee e Giacometti.

**Gallerie dell'Accademia.** 16.4.–15.9.: Willem de Kooning and Italy.

**Guggenheim.** –16.9.: Jean Cocteau: The Juggler's Revenge.

# Ausstellungskalender

**Pal. Ducale.** –29.9.: I mondi di Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento.

**Pal. Grassi.** –6.1.25: Julie Mehretu. Ensemble.

**Punta della Dogana.** –24.11.: Pierre Huyghe: Liminal.

**Stanze del Vetro.** –24.11.: 1912–30. Murano Glass and The Venice Biennale Curated by Marino Barovier.

**Versailles (F).** **Schloss.** –23.6.: Soieries impériales pour Versailles, collection du mobilier national. –30.6.: La Cité interdite et le château de Versailles, les échanges entre la Chine et la France aux XVIIe et XVIIIe siècles.

**Vicenza (I).** **Basilica Palladiana.** –30.6.: Pop/Beat. Italia 1960–79. Liberi di sognare.

**Völklingen.** **Völklinger Hütte.** –18.8.: Der deutsche Film. Von 1895 bis heute. (K).

**Waiblingen.** **Galerie Stihl.** –2.6.: Volker Kriegel.

**Waldenbuch.** **Museum Ritter.** 5.5.–15.9.: Laurenz Theinert. Fehlende Dunkelheit; Hommage à la France. Werke aus der Slg. Marli Hoppe-Ritter.

**Warth (CH).** **Kunstmuseum Thurgau.** –9.6.: Hans Krüsi. (K).

**Washington (USA).** **Freer Gallery of Art.** –4.5.: Whistler: Streetscapes, Urban Change.

**National Gallery.** –26.4.: In the Library: Latin American Architecture in Circulation. –27.5.: The Anxious Eye: German Expressionism and Its Legacy. –28.7.: Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction.

**National Portrait Gallery.** –21.4.: One Life: Frederick Douglass.

**Phillips Coll.** –30.4.: Jennifer Bartlett. –2.6.: Bonnard's Worlds. 17.4.–14.7.: Up Close with Paul Cézanne.

**Smithsonian American Art Museum.** –2.6.: Alma Thomas. Composing Color. Paintings. –8.9.: Fighters for Freedom. William H. Johnson Picturing Justice. –5.1.25: Star Power: Photographs from Hollywood's Golden Era by George Hurrell. 26.4.–23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39.

**Weil a. Rhein.** **Vitra Design Museum.** –21.4.: Tsuyoshi Tane. –1.9.: Transform! Design und die Zukunft der Energie.

**Wien (A).** **Albertina.** –5.5.: 20 Jahre Slg. Verbund. –14.7.: Roy Lichtenstein. 1.5.–15.9.: Eva Beresin. Thick Air.

**Albertina modern.** –28.7.: Bruno Gironcoli – Toni Schmale. –18.8.: The Beauty of Diversity.

**Architektur Zentrum.** –9.9.: Über Tourismus. (K).

**Belvedere 21.** –2.6.: Oliver Ressler. Dog Days Bite Back. –11.8.: Tamuna Sirbiladze. Not Cool but Compelling.

–15.9.: Angelika Loderer. Soil Fictions.

**Dommuseum.** –25.8.: Sterblich sein.

**Künstlerhaus.** –9.6.: Auf den Schultern von Riesinnen.

**Kunstforum.** –2.6.: Roberto Matta; Moments of Change. Künstlerinnen aus dem Mittleren und Nahen Osten. (K).

**Kunsthalle.** –28.7.: Rene Matić und Oscar Murillo.

**Kunsthhaus.** –11.8.: Into the Woods. Annäherungen an das Ökosystem Wald.

**Kunsthistorisches Museum.** –23.6.: Vitrine Extra #4: Abgestaubt! Der Professor und der Kunsthandel. –30.6.: Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden. (K). –13.10.: Prunk & Prägung. Die Kaiser und ihre Hofkünstler. –12.1.25: Ansichtssache #28: Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis: ein Blick in die Rubens-Werkstatt.

**MAK.** –21.4.: Sterne, Federn, Quasten. Die Wiener-Werkstätte-Künstlerin Felice Rix-Ueno (1893–1967). (K). –20.5.: Hard/Soft. Textil und Keramik in der zeitgenössischen Kunst. –26.5.: Nichts ist erledigt! Plakate für den Umweltschutz von Klaus Staeck seit 1973. –25.8.: Protest/Architektur. Barrikaden, Camps, Sekundenkleber. (K). –8.9.: Critical Consumption. 17.4.–1.9.: My Ullmann. Gelebter Kinetismus: Bilder, Bühne, Kunst am Bau. 1.5.–1.8.: Troika. Terminal Beach. 15.5.–13.10.: Iconic Auböck. Eine Werkstätte schmiedet den österreichischen Designbegriff. (K).

**Oberes Belvedere.** –19.6.: Nedko Solakov. A Cornered Solo Show #3 (with Charles Esche as my artistic conscience). –29.9.: Franz Anton Maulbertsch. 300 Jahre exzentrischer Barock.

**Unteres Belvedere.** –2.6.: In the Eye of the Storm. Modernismen in der Ukraine.

**Orangerie.** –8.9.: Broncia Koller-Pinell. Eine Künstlerin und ihr Netzwerk.

**Secession.** –9.6.: Zach Blas.

**Theatermuseum.** –19.8.: Staging Hofmannsthal. –9.9.: Showbiz Made in Vienna. Die Marischkas.

**Weltmuseum.** –9.7.: Maximilian Prüfer. Fruits of Labour.

**Wien Museum.** –28.4.: Fischer von Erlach. Entwurf einer historischen Architektur. 18.4.–1.9.: Im Alleingang. Die Fotografin Elfriede Mejchar.

**Wiesbaden. Museum.** –2.6.: Stephan Balkenhol trifft Alte Meister. (K). –30.6.: Max Pechstein. Die Sonne in Schwarzweiß. (K). 26.4.–25.8.: Günter Fruhtrunk. Retrospektive 1952–82.

**Wilhelmshaven. Kunsthalle.** –26.5.: -162 °C, 450 kg/m³. Fossile Energie, fragile Zukunft.

**Williamstown (USA).** **Clark Art Institute.** –23.6.: Paper Cities.

**Wingen-sur-Moder (F).** **Musée Lalique.** 1.5.–3.11.: René Lalique, l'inventeur du bijou modern.

**Winterthur (CH).** **Kunstmuseum. Beim Stadthaus.** –28.4.: Von Gerhard Richter bis Mary Heilmann. Abstrakte Malerei aus Privat- und Museumsbesitz; Michael E. Smith. –2.6.: Burhan Doğançay. (K).



# Ausstellungskalender

**Villa Flora.** –5.1.25: Bienvenue! Meisterwerke von Cézanne, van Gogh und Manet zurück in Winterthur.

**Wolfsburg. Kunstmuseum.** –26.5.: Paolo Pellegrin: Fragile Wonders. Welten in Bewegung.

**Städt. Galerie.** –2.8.: Fabian Knecht. Der Weg des größten Widerstandes.

**Worpswede. Museen.** –3.11.: Bernhard Hoetger. Zwischen den Welten.

**Würzburg. Museum im Kulturspeicher.** –22.9.: 24! Fragen an die Konkrete Gegenwart. (K).

**Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden.** –14.7.: Anthony Caro. Sculptures.

**Von der Heydt-Museum.** –1.9.: Nicht viel zu sehen. Wege der Abstraktion 1920 bis heute; Lothar Baumgarten. Land of the Spotted Eagle. Werke aus der Slg. Lothar Schirmer. (K).

**Yorkshire (GB). Sculpture Park.** –7.7.: Jonathan Baldock: Touch Wood.

**Zürich (CH). ETH.** –17.5.: Beverly Buchanan. I Broke the House.

**Haus Konstruktiv.** –5.5.: Bettina Pousttchi. Progressions; Hedi Mertens. Logik und Intuition.

**Kunsthau.** –12.5.: Barbara Visser. Alreadymade. –30.6.: Apropos Hodler. Aktuelle Blicke auf eine Ikone.

**Migros Museum für Gegenwartskunst.** –20.5.: Tarek Lakhrissi. Bliss; Material Memories. Aus der Slg.

**Museum für Gestaltung.** –2.6.: Tatiana Bilbao Estudio. Architektur für die Gemeinschaft. –15.9.: Oliveira Toscani. Fotografie und Provokation. –1.12.: Collection Insights. Sieben Perspektiven.

**Museum Rietberg.** –21.7.: Mehr als Gold. Glanz und Weltbild im indigenen Kolumbien.

**Pavillon Le Corbusier.** 3.5.–24.11.: Lucien Hervé. Gebautes Licht.

**Schweizerisches Landesmuseum.** –14.7.: Begehrt. Umsorgt. Gemartert. Körper im Mittelalter. (K).

**Zug (CH). Kunsthau.** –26.5.: Friedrich Kiesler. Us, You, Me.

**Zwickledt (A). Kubin-Haus.** 20.4.–26.5.: Iris Christine Aue – Hannah Winkelbauer.