

Monatschrift für Kunstwissenschaft
77. Jahrgang | Heft 1 | Januar 2024



KUNST CHRONIK

Kunstchronik

Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

<https://www.zikg.eu/>

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. 34, fig. 4 [↗](#)



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.1> [↗](#)

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

Monatsschrift für Kunstwissenschaft
77. Jahrgang | Heft 1 | Januar 2024

Herausgegeben vom
Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Inhalt

Editorial

Publikationsstil und Denkstil

Ulrich Pfisterer | 2

Scharf gestellt:

Altbekanntes neu gesehen

Gepflückte Rosen und geheilte Wunden.

Bartholomäus Spranger malt ein
unkeusches Liebespaar

Christine Tauber | 4

Architekturgeschichte

Dreimal „Platte“ – Einblicke in Techniken
und Strukturen des Bauens in der DDR

Philipp Meuser (Hg.), Vom seriellen Plattenbau
zur komplexen Großsiedlung. Industrieller
Wohnungsbau in der DDR 1953–1990.

Teil 1: Historischer Kontext, Serientypen und
bezirkliche Anpassungen. Teil 2: Neue Städte,
Großsiedlungen und Ersatzneubauten.

Arnold Bartetzky, Nicolas Karpf und Greta Paulsen
(Hg.), Architektur und Städtebau in der DDR.

Stimmen und Erinnerungen aus vier Jahrzehnten
Christian Klusemann | 19

Rezensionen

The Ambition of Images to Life

Frank Fehrenbach, Quasi Vivo: Lebendigkeit in der
italienischen Kunst der Frühen Neuzeit

Marco Pomini | 29

„Intended to make laugh“

Julia Langbein, Laugh Lines: Caricaturing Painting
in Nineteenth-Century France

Matthias Krüger | 37

Forschungsdebatte

Das ungelöste Problem „Hausbuchmeister“.
Überlegungen anlässlich der Publikation
des neuen Faksimiles des Wolfegger
Hausbuches

Martin Büchsel | 46

Tagung

Zum Ausdruck(en)

Ausdruck als Form- und Vermittlungsprozess in
der Kunst | Expression: Processes of Form and
Mediation in Art. Symposium am Eikones-Forum
der Universität Basel, 23.–25. März 2023

Pascale Dassibat | 67

Neuerscheinungen | 76

Neues aus dem Netz | 77

Zuschrift | 78

Ausstellungskalender | 79

Publikationsstil und Denkstil

Ulrich Pfisterer

Im vergangenen Jahr verzeichnete die Elektronische Zeitschriftenbibliothek der Universitätsbibliothek Regensburg allein für das Fach Kunstgeschichte 2305 Titel. Grob geschätzt sind davon 85 % kostenfrei zugänglich. Allerdings handelt es sich bei den meisten Einträgen um retrodigitalisierte Druckausgaben – mit *moving wall* für die aktuellen Jahrgänge, sofern die Zeitschrift noch existiert. Dazu hat bislang auch die erstmals 1948 erschienene *Kunstchronik. Monatschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker* gehört. Von Anfang an digital und im *Open Access* publizierte kunsthistorische (Rezensions-)Zeitschriften gibt es dagegen wohl erst seit den Jahren um 2000: Als Vorreiterin zumindest in Deutschland darf die *Kunstform* [↗] gelten (vgl. bereits Alice Keller, Elektronische Zeitschriften: Entwicklungen in den verschiedenen Wissenschaftszweigen, in: *zeitenblicke.de* 2, 2003 [↗]). Aber auch für diese Gruppe und zum Schlagwort „Art history“ liefert das *Directory of Open Access Journals* (DOAJ) aktuell immerhin bereits 246 Einträge. Im Frühjahr 2006 ging zudem *arthistoricum.net* online. Zunächst als gemeinsames Projekt des Zentralinstituts für Kunstgeschichte und der Universitätsbibliothek Heidelberg in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunstgeschichte der LMU begründet, bietet dieses Portal heute vielgenutzte digitale Veröffentlichungsmöglichkeiten. Wenn nun die *Kunstchronik* ebenfalls ab Januar 2024 und unter leicht modifiziertem Titel ausschließlich online im sog. *Diamond Open Access* publiziert wird, scheint sie so auf einem gut vorgebauten Weg voranzuschreiten. Dass dies zumindest im Hinblick auf die technische Infrastruktur und Langzeitarchivierung in der Tat so ist, ermöglicht dem Fach insbesondere die Universitätsbibliothek Heidelberg mit ihren digitalen Angeboten, von denen auch die *Kunstchronik* schon seit 2019 mit ihrer Retrodigitalisierung profitiert.

In anderer Hinsicht aber erweist sich der Wechsel hin zu einer rein digitalen Zeitschrift auch noch und gerade 2024 als Herausforderung. Dies liegt nicht nur daran, dass die Disziplin Kunstgeschichte – wie andere Geisteswissenschaften auch – bei allem Anspruch auf immer neue Forschung einer besonderen Dynamik der ‚Überlebenssel‘, des *survival* unterliegt: Der Umstieg von einer Print- auf eine Online-Zeitschrift bedeutet selten, die sich ständig erweiternden Möglichkeiten des Digitalen und nun auch der KI konsequent einzubeziehen. Vielmehr werden fast immer Formate und Elemente der Print-Version übernommen, um Traditionen, Erwartungshaltungen und Akzeptanz zu bedienen. Je weiter sich digitale Präsentationsformen aber entwickeln, desto größer wird der Abstand zum ‚Denken in gedruckter Form‘. Die Gründe dürften im Übrigen nicht nur mit einer allgemeinen Beharrungstendenz und als Generationen-Problem erklärbar sein. Bei Bewerbungen und gerade am Karriere-Anfang etwa scheinen weiterhin gedruckte Texte (die Dissertation als ‚echtes‘ Buch...) mehr zu zählen als ‚nur‘ online publizierte. Zudem verlangt das Online-Publizieren von Bildern und anderen nicht-textförmigen Medien im weitesten Sinne neue, anspruchsvolle Kompetenzen – die von der Frage der Publikationsrechte bis hin zur Einbeziehung von zuvor unmöglicher Darstellungsformen wie Videoclips, 3D-Visualisierungen, interaktiven Graphiken oder Tonaufzeichnungen reichen. Der Publikationsstil bedingt unweigerlich den Denkstil.

Die Vorzüge des (kunsthistorischen) digitalen *Open Access*-Publizierens – auch schon ohne gegenüber dem Druck erweiterte Funktionalitäten – liegen auf der Hand: Ein Text ist damit idealerweise nicht nur überall sofort zugänglich. Seine Inhalte werden von Suchmaschinen bis ins letzte Detail aufgeschlüsselt und indexiert. Zudem ist absehbar, dass die bereits jetzt verfügbaren automatisierten Übersetzungen in

Zukunft das Problem der Sprachen zumindest auf der Leseebene weitgehend lösen werden.

Nun stellte Wolfgang Kemp bereits 2009 fest, dass Publikationen in (damals noch größtenteils) gedruckten Zeitschriften rapide auf dem Rückzug seien gegenüber Beiträgen in Sammelbänden (Gruppentexte. Ein kritischer Blick auf Sammelband und Forschergruppe, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 63/726, 2009, 1013–1022). Die Konkurrenz für den Aufsatz in einer Zeitschrift hat seitdem noch zugenommen durch Dokumentenserver, Blogs, Podcasts usw. (wobei neuerdings als die eigentlichen ‚Verlierer‘ zeitaufwendige, umfangreiche wissenschaftliche Bücher erscheinen, ist doch selbst an der Universität ein *second book* keine Selbstverständlichkeit mehr). Dennoch bleiben zumindest einige Zeitschriften weiterhin ausreichend mit Beiträgen versorgt. Ein Blick auf die Autorinnen und Autoren des Jahrgangs 2023 der *Kunstchronik* zeigt dabei eine sehr gleichmäßige Verteilung von jüngeren und fortgeschrittenen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern mit ganz unterschiedlichem Background – Universität, Museum, Kunsthandel, *freelance* –, ein Großteil aus dem deutschsprachigen Bereich, immerhin knapp 30 % aber auch international...

Allerdings stellen sich auch Irritationen ein, wenn der neue Publikationsstil unerwartete Effekte auf den Denkstil hat. So führt die neue Informationsfülle, die auf der Ebene der historischen Quellen beginnt, sich in die Tiefen der Interdisziplinarität verliert und noch den letzten Blog-Beitrag, der vor einer Minute freigeschaltet wurde, theoretisch verfügbar macht, nicht automatisch dazu, dass die eigenen, mehr oder weniger neuen Ideen mit dem bereits Publizierten abgeglichen, unbekannte Texte erschlossen, Fehler revidiert, Anmerkungen in nie dagewesener Dichte geliefert oder die Forschungsgeschichte diversifiziert würden. Vielmehr scheinen manchmal Kapitulation vor den verfügbaren Informationen und Beliebigkeit der einzige Ausweg. Paradoxerweise gewinnen in der Freiheit des *World Wide Web* Recherche-Tools, Bibliographien, renommierte Verlage, traditionsreiche Zeitschriften oder Schriftenreihen und andere

Formen des Autorisierens und Kuratierens eines digital verfügbaren Inhalts zunehmend an Bedeutung. Froh kann man manchmal schon sein, wenn nicht allein die kommerziellen Suchmaschinen entscheiden, was wahrgenommen wird. Inwieweit KI in Zukunft der Wissenschaft helfen kann, die Flut der Informationen in den Griff zu bekommen und innovatives Denken zu unterstützen, nicht zu ersetzen, ist aktuell die wichtigste, womöglich überlebensentscheidende Frage der Geisteswissenschaften.

Es ist vor dem Hintergrund des Gesagten offensichtlich, dass die *Kunstchronik* mit ihrem rein digitalen Erscheinen ab diesem Heft nur einen ersten, freilich entscheidenden, Schritt getan hat und dass diesem Schritt weitere folgen müssen und werden. Dank für das jetzt Erreichte geht an das Redaktionsteam des ZI und an die Kolleginnen und Kollegen der Universitätsbibliothek Heidelberg. Der Dank gilt aber auch allen vergangenen und zukünftigen Autorinnen und Autoren, deren Ideen und Beiträge dafür sorgen, dass die *Kunstchronik* seit nun mehr als 75 Jahren zu den sich wandelnden kunsthistorischen Diskussionen beiträgt.

Scharf gestellt: Altbekanntes neu gesehen

**Gepflückte Rosen und
geheilte Wunden.
Bartholomäus Spranger
malt ein unkeusches
Liebespaar**

**Prof. Dr. Christine Tauber
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
München
c.tauber@zikg.eu**

Gepflückte Rosen und geheilte Wunden. Bartholomäus Spranger malt ein unkeusches Liebespaar

Christine Tauber

Im XIX. Canto seines *Orlando furioso* erzählt Ludovico Ariosto eine rührende Liebesgeschichte: Die Tartarenprinzessin Angelica, Objekt der Begierde fast sämtlicher Männer in Ariosts Versepos aus dem Jahr 1516 (Endfassung 1532), rettet den verwundeten sarazenischen Knappen Medoro vor dem Tod, indem sie ihn in einer abgeschiedenen Hirtenkate gesund pflegt. In dieser Zeit der pastoralen Idylle jenseits aller verrückten Ritterkämpfe verliebt sich die stolze und jungfräuliche Angelica in den jungen Recken, den sie im Anschluss an die ihm zugestandene erste Liebesnacht zum Mann nimmt. Die Flitterwochen in der arkadischen Waldabgeschiedenheit dauern über einen Monat, dann reist Angelica mit Medoro in ihre Heimat zurück, wo sie ihn zu ihrem König macht:

*Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante:
né persona fu mai sì avventurosa,
ch'in quel giardin potesse por le piante.
Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.*

*Fersi le nozze sotto all'umil tetto
le più solenni che vi potean farsi;
e più d'un mese poi stero a diletto
i duo tranquill' amanti a ricrearsi.
Più lunge non vedea del giovinetto
la donna, né di lui potea saziarsi;
né, per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo.*

*Se stava all'ombra o se del tetto usciva,
avea di e notte il bel giovine a lato:
matino e sera or questa or quella riva
cercando andava, o qualche verde prato:
nel mezzo giorno un antro li copriva,
forse non men di quel commodo e grato,
ch'ebber, fuggendo l'acque, Enea e Dido,
de' lor secreti testimonio fido.*

*Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
ed era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in vari modi
legati insieme di diversi nodi.*

*Poi che le parve aver fatto soggiorno
quivi più ch'a bastanza, fe' disegno
di fare in India del Catai ritorno,
e Medor coronar del suo bel regno.*

[...]

(Ariosto, *Orlando furioso*⁷, XIX, 33–37, 614–616)

Desolater Forschungsstand

Bartholomäus Spranger hat die Szene der Namens-einschreibung der Verliebten in seinem Bild *Angelica und Medoro* in den Bayerischen Staatsgemäl-desammlungen München (Inv.nr. 10000) | **Abb. 1** | dargestellt. Die folgende Neuinterpretation des Bildes präsentiert erste Ergebnisse meiner Forschun-



Abb. 1 | Bartholomäus Spranger, *Angelica und Medoro*, um 1576. Öl/Lw., 107,5 × 79,5 cm. München, Alte Pinakothek. [Wikimedia](#)

gen zu Bartholomäus Spranger als Hofkünstler Kaiser Rudolfs II. in Prag. Der „scharfgestellten“ Lektüre des Gemäldes liegen drei Prämissen zugrunde:

1. Spranger kannte die Textvorlage für sein Bild bis in die letzten Details, zumal er von seinem zehnjährigen Italienaufenthalt von 1565 bis 1575 her des Italienischen mächtig war.

2. Manieristische Malerei ist kein *l'art pour l'art*, wie weite Teile der Forschungsliteratur zur sog. Prager Schule immer noch meinen. Sie ist auch kein in formalistischen Virtuositätsdemonstrationen schwelgender „stylish style“ (Shearman 1963; 1967; dagegen zu den politischen Implikationen des Manierismus: Tauber 2009). Sprangers Bild als „grotesque and grossly unpoetical extravaganza at Munich [...] painted a few years after his long exposure to many forms of Italian Mannerism“ zu bezeichnen und zu dem vernichtenden Fazit zu kommen „[n]ever did Vasari's wholly Man-

nerist dictum of painting first to show one's skill in art and only secondly to follow the story wreak greater havoc with the high poetical quality of a literary text“ (Lee 1977, 37), geht von der falschen Grundannahme aus, die Aufgabe des Malers habe darin bestanden, die (vorgeblich) pastoral-poetische Stimmung bei Ariost möglichst adäquat „auszumalen“ (vgl. die Rezension von Lees Buch: Dempsey 1979).

3. Denn der manieristische Künstler hielt es nicht für seine Aufgabe, eine möglichst getreue Illustration des Ariost'schen Textes zu liefern, sondern er malte eine autonome Umsetzung der Szenenschilderung und Figurencharakteristik des Textes und lieferte so eine kongeniale Darstellung der beschriebenen Paarkonstellation.

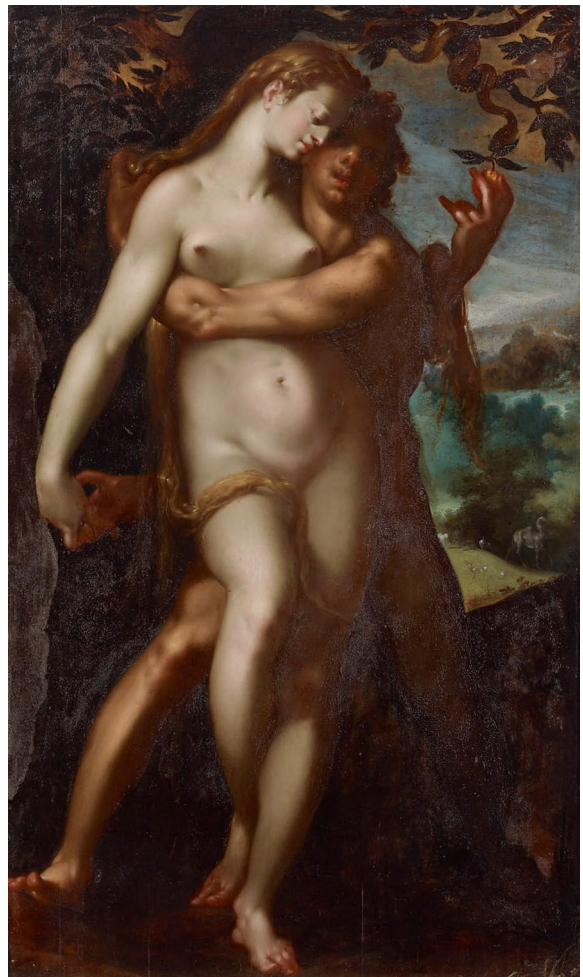
Der Forschungsstand zu Spranger ist insgesamt eher dünn, zu dem hier zu analysierenden Bild ist er desolat zu nennen: Weitestgehend einer reinen Formanalyse alter Schule verhaftet (anschließend an Oberhuber 1958), hat sich bislang kaum jemand zu einer auch nur ansatzweisen inhaltlichen Deutung vorgewagt, geschweige denn versucht, den Ariost'schen Text im Zusammenhang mit dem Bild einem *close reading* zu unterziehen. Das führte zu dem Absurdum, dass verschiedentlich in der Literatur behauptet wird, Sprangers Bild basiere wahlweise auf Canto IX (erstmalig Kaufmann 1988, 25; ungeprüft abgeschrieben von Ausst.kat. Nancy 2013, 272) oder auf Canto XXIII (im korrigierten und erweiterten hauseigenen Bestandskatalog der Alten Pinakothek München 1999, 502) des *Orlando furioso*.

Kontext unbekannt

Über den Entstehungskontext, die Auftraggeberschaft und die Funktion des Gemäldes ist so gut wie nichts bekannt. Folgt man der allein aus stilkritischen Kriterien abgeleiteten und in keiner Weise quellenmäßig abgesicherten Datierung des Bildes um 1581, so wäre es im Umfeld des kaiserlichen Hofes in Prag unter Rudolf II. anzusiedeln. Nach seiner Zeit in Mailand, Parma und vor allem Rom am päpstlichen Hof, wo er u. a. für Pius V. Michelangelos *Jüngstes Gericht* kopierte, und einigen Jahren in Wien am Hof Maximili-

lians II., bewirbt sich der 1546 in Antwerpen geborene Bartholomäus Spranger nach Maximilians Tod erfolgreich bei dessen Nachfolger Rudolf II. und lässt sich, nachdem er die malerische Ausstattung des Wiener Neugebäudes 1577 abgeschlossen hatte, 1580 dauerhaft in Prag nieder – seiner immer bedeutender werdenden Stellung als Hofkünstler entsprechend zuerst in einem Haus am Ausgang zur Burg, dann nach 1584 im Hradschin selbst, und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft zu den kaiserlichen Gemächern. Er stirbt ebendort 1611.

Rudolf galt seinen Zeitgenossen als ausgesprochen kunstsinnig – ein kunstbesessener manischer Sammler, der naturkundliche Studien und alchemistische Experimente betrieb, der darüber aber seine eigentliche, nämlich die politische Aufgabe des Regierens vernachlässigte. 1608 zwingt ihn sein realpolitisch wesentlich engagierterer Bruder Matthias, ihm die Herrschaft über Österreich, Ungarn und Mähren abzutreten, 1611 bringt er Rudolf gar zum Rücktritt von der Kaiserwürde. Ein Jahr vor seinem Tod ist dieser damit politisch völlig machtlos. Aber dieser „Kaiser ohne Reich“ herrschte uneingeschränkt über ein Reich der Kunst, das in Europa seinesgleichen suchte. Außerdem war er ein ausgewiesener Erotomane und lebenslanger libertiner Junggeselle, der seine Jupiterebenbürtigkeit auch *in eroticis* gerne unter Beweis stellte (relativierend hierzu Kaufmann 1985). Rudolf II. suchte sich seine Hofkünstler sehr genau aus und ließ Spezialisten jeweils ein Ressort abdecken. Hierbei setzte er auf größtmögliche Varietas und auf eine große Bandbreite an Gattungen und Stilen – neben zumeist hocherotisch aufgeladenen mythologischen Gemälden in italienisch-manieristischer Manier findet sich nördlicher Realismus vor allem in der Landschaftsmalerei und in präzisen Naturstudien mit protowissenschaftlichem Anspruch. Historienmalerei war in der Sammlung Rudolfs eher unterrepräsentiert, ebenso religiöse Themen, denn der Kaiser hatte sich zunehmend vom Katholizismus abgewandt. Das erklärt auch, wieso in der sog. Prager Schule religiöse Themen häufig nur ein Vorwand für die Darstellung manieristisch-erotischer Körper



| **Abb. 2** | Bartholomäus Spranger, *Der Sündenfall*, um 1593/95. Öl/Holz, 126 × 79 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)

sind. | **Abb. 2** | Bei der jeweiligen Stilwahl handelt es sich keineswegs um einen sinnentleerten Eklektizismus, der sich allein am herrscherlichen Geschmack und dessen Capricen orientierte, sondern italienisch oder nördlich konnotierte Stile werden je nach Thema bewusst zum Einsatz gebracht, um eine angemessene Behandlung des Sujets zu ermöglichen.

In seiner Herrschaftsrepräsentation im Porträt setzte Rudolf unter anderem mit seinem Hofkünstler Giuseppe Arcimboldo auf eine höchst unkonventionelle Position: Roland Barthes hat dessen Kompositbilder als Laboratorien voller rhetorischer Tropen und Ver-



Abb. 3 | Giuseppe Arcimboldo, Rudolf II. als Vertumnus, um 1590. Öl/Lw., 68 × 56 cm. Schloss Skokloster. [Wikimedia](#)

gleiche charakterisiert: „Mit seinen Köpfen wirft er in den Diskurs des Bildes ein ganzes Paket rhetorischer Figuren: Die Leinwand wird zu einem richtigen Tropenlaboratorium.“ (Barthes 2009, 142) Die Metaphern und Metonymien kreisen in diesen Vexierbildern „um sich selbst, aber in einer zentrifugalen Bewegung“, sie schleudern „endlos Sinn aus sich heraus“ (ebd., 138).

Hybridfiguren und herrscherliche Repräsentation

Arcimboldos um 1590 entstandenes Porträt Rudolfs II. als Vertumnus **Abb. 3 |** sollte dieses Prinzip der Addition bei gleichzeitiger unabschließbarer allegorischer Sinnerweiterung auf die Spitze treiben, indem es den römisch-deutschen Kaiser aus Gemüse, Blumen und Obst neu zusammensetzte und ihn damit als ein perfektes Naturprodukt, als idealen Herrscher

und als höchst artifizielles Kunstwerk zugleich darstellte. Es handelt sich hier um ein allegorisches Herrscherlob in einer ganz individuellen Herrscherikonographie, indem Rudolf als Gott der Jahreszeiten (damit Jupiter, dem Gott der Elemente, gleich) repräsentiert wird: Die Botschaft lautet, dass der selbstbewusste Mensch des Manierismus, sei er Fürst oder Künstler, sich der ihm zur Verfügung stehenden Mittel autonom bedient, sich über Traditionen hinwegsetzt, sich monströse Akte der Überschreitung von politischen und künstlerischen Konventionen erlaubt und so zu einem zweiten Schöpfergott wird, der Ideale und Mißgeburten gleichermaßen hervorbringen kann – ganz, wie es dem *capriccio* seiner Phantasie gefällt.

In Arcimboldos Porträt stammen die verwendeten Teile direkt aus der Natur und markieren daher den Überbietungsanspruch durch das künstliche Arrangement besonders deutlich. Wie Zeuxis aus den schönsten Einzelteilen der krotonischen Jungfrauen im Zeugungsakt der geheimnisvollen alchemistischen *fusio* die Schönste der Schönen, Helena, hervorbringt, so pflückt Arcimboldo die schönsten Hervorbringungen der Natur und kombiniert sie zu einem innovativen Kunstwerk, über dessen Schönheit im Sinne der Porträtähnlichkeit man freilich streiten kann, denn das Ergebnis ist ein Monstrum, ein aus nicht zusammengehörigen Teilen artifizell geschaffenes Mischwesen, das allerdings gerade in seiner Artifizialität und in seinem semantischen Überschuss beansprucht, der Natur weit überlegen zu sein (Tauber forthcoming).

An dieses spezifisch manieristische Konstruktionsprinzip schließt Spranger in *Angelica und Medoro* an. Auch seine beiden Liebenden sind zu einem einzigen, unentwirrbar ineinander verschlungenen Wesen geworden, das auf den ersten Blick drei Füße und drei Hände zu haben scheint. Die Grenze zwischen den beiden Körpern wird durch das weiße Tuch überbrückt, das erst Angelicas Scham in seinem indezenten Faltenwurf mehr exponiert als kaschiert, um dann schlangentartig zum ansonsten gänzlich nackten Medoro hinüberzuwandern und neben dem von ihm verdeckt



Abb. 4 | Bartholomäus Spranger, Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis, um 1580/82. Öl/Lw., 110,5 × 81,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)

ten Zeugungsorgan aufrecht wachsame Haltung für die nächste Gelegenheit einzunehmen. Die beiden Liebenden sind auf dem Bild eins geworden, und sie sind so eng miteinander verschmolzen wie Baum und Borke.

Verschmelzung zur androgynen Doppelmonade

Sie füllen mit ihrem Liebesglück den gesamten Bildraum aus, kaum dass für die spärlichen Accessoires, die Spranger doch irgendwo unterbringen musste, um die Szene wiedererkennbar zu gestalten, noch viel Platz bliebe: Medoros Berufskleidung als Knappe, Helm und Schwert, die er aber offenbar mühelos zu Boden geworfen hat und damit Mars bei Venus ähnlich wurde; das Wasser des sich munter in den Vordergrund ergießenden Bächleins, von dem Angelica

ihren Fuß wollüstig stellvertretend überschwemmen lässt; der Felsen als Sitzgelegenheit und schließlich der Baum, in den Medoro hier mit einem Stilettmesser ihre Namen oder ihre Initialen einritz. Das Thema des zu einem einzigen Wesen verschmolzenen Paares hat Spranger wenig später in dem auf Ovid beruhenden Gemälde mit der Nymphe Salmacis, die den Hermaphroditos vergeblich zu betören versucht und zur Strafe mit ihm für alle Zeiten untrennbar zu einem androgynen Mischwesen verbunden wird, erneut beleuchtet **Abb. 4 |** (Halleux 2011).

Für einen Dritten ist im Bild kein Platz mehr – wie Orlando schmerzlich erkennen muss, als er die omnipräsenten Namen der beiden Liebenden „vielfach verschlungen“ entdeckt, nachdem diese längst abgereist sind. Diese (Doppel-)Monade ist sich auf immer selbst genug. In ihr haben sich zudem zwei „Ausländer“ von ihrer tendenziell feindlichen Umwelt abgekapselt: Angelica, die Prinzessin aus Nordchina, und Medoro, der Sarazene. Ihr Akt der Namenseinschreibung wird damit auch eine eindeutige Identitätsstiftung in der Fremde in unverwechselbarer Schrift, die wechselseitig vorgenommen wird und alle anderen, selbst die gleichen Namens, ausschließt.

Vergeblich versucht Orlando, sich seine ihn schließlich unausweichlich in den Wahnsinn treibende Entdeckung schönzureden: „Vielfältig sucht er nach Entschuldigungen, / Um nicht zu glauben, was er glauben muß. / Er sagt sich vor, geschrieben sei der Name / Von einer andern so geheißenen Dame. // Dann sagt er sich: ‚Ich kenne diese Züge, / So oft gelesen hab ich sie von ihr. / Vielleicht ist der Medor nur eine Lüge, / Vielleicht auch gibt sie diesen Namen mir.“ (Ariost 1980, XXIII, 103f.; hier und im Folgenden nach der hervorragenden Übertragung von Johann Diederich Gries; vgl. die schön ironische, aber nicht immer ganz textgetreue Übersetzung von Alfons Kissner, Der rasende Roland [↗](#), in: Ludovico Ariosto, Sämtliche poetischen Werke, Bde. 1–3, Berlin 1922)

Aber Orlando betrügt sich damit nur selbst und kann die Augen vor dem Offensichtlichen letztlich nicht mehr verschließen, was ihn in den Wahnsinn treibt: Die Gattenbeziehung zwischen Angelica und Medoro



| Abb. 5 | Gian Jacopo Caraglio (nach Rosso Fiorentino), Jupiter, 1526. Kupferstich, 20,1 × 11 cm. Tauber 2009, S. 150, Abb. 22

zeichnet sich durch absolute Reziprozität, höchstes Glück, Erfüllung aller Sehnsüchte und Heilung aller Wunden aus.

Die Femme forte und der verletzliche Ehebe

Angelica hat endlich denjenigen gefunden, der ihr in ihrem herausragendsten Merkmal, das zugleich eine Last und ein Stigma für sie darstellt, ebenbürtig ist, nämlich in der Schönheit, und der es daher nicht nötig hat, ihr erfolglos nachzustellen, sie wie ein irres Reh durch die Wälder zu jagen, wie es all seine glücklosen Vorgänger getan haben. In diesen jungen, unschuldigen, unaufdringlichen, in seiner potentiell aggressiven Männlichkeit geschwächten Ehebeben (so wird er zumindest bei Ariost beschrieben, der ihn explizit als *giovinetto*, Jüngling bzw. Bürschchen, apostrophiert) kann sie sich endlich verlieben, ohne befürchten zu müssen, wieder eine Enttäuschung zu erleben oder

als Siegespreis für Usurpatoren ihrer Jungfräulichkeit ausgesetzt zu werden. In dieser Beziehung darf sie die Stärkere sein, was ihrem Naturell durchaus entgegenkommt. Denn sie ist einerseits als helena-gleich blond und schön gegeben, zugleich aber als *femme forte*, die sie im *Orlando furioso* auch ist.

In einer Art Gender-Rollentausch ist Angelica im Bild die dominante Persönlichkeit. Ihr Griff unter Medoros Kinn ist nicht nur zärtlich, sondern auch richtungsweisend auf das einzige Objekt seiner Begierde hin, das er nach dem vor die Ehe vorverlegten Vollzug fürderhin noch ansehen soll und darf. Ihre spitz aufgerichteten Brüste reckt sie ihm herausfordernd auffordernd entgegen. Ihr herrliches gelb-rot-goldenes Tuch, das in einer Art Würdeformel – sie aureolartig hinterfangend – eingefroren scheint, ist in der ikonographischen Tradition dem Göttervater Jupiter vorbehalten. | Abb. 5 |



| Abb. 6 | Bartholomäus Spranger, Herkules und Omphale, um 1585. Öl/Kupfer, 23,2 × 18,4 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband

Spranger hat dieses Thema des Rollentauschs zwischen Mann und Frau und der damit verbundenen Frauenherrschaft mehrfach durchgespielt, so bei Herkules, der von Omphale in Frauenkleider gesteckt wird, | Abb. 6 | oder in Odysseus, den Kirke bezirzt. | Abb. 7 | Angelica beherrscht ihren Mann auch körperlich durch ihre ihn überragende Stellung im Bild. Das entspricht Ariosts Text, in dem sie als die Aktive, er als der notgedrungen, da verletzt, Passive in der Beziehung gezeichnet ist: Nach seiner Heilung folgt Medoro ihr wie ein Hündchen seiner Herrin, „wohin es ihr gefällt“, sie entscheidet, wann es genug ist mit den Schäferspielen, und sie beschließt, ihm ihren Thron zu verleihen. Nur ein einziges Mal täuscht sie sich in ihrem Aktivismus, indem sie ihm ihre Liebe zu gestehen glaubt – aber diese Aktion ist nur Amors gezielt abgeschossenem Pfeil geschuldet, der als einziger ihren Schutzpanzer aggressiven Männern gegenüber durchdringen kann.



| Abb. 7 | Bartholomäus Spranger, Odysseus und Kirke, um 1580/85. Öl/Lw., 108 × 72 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
© KHM-Museumsverband [↗](#)

Wundersame Wandlungen

Auch der Mann Spranger fand offensichtlich die Figur der Angelica rasend attraktiv – und zwar mit ihrer gesamten Vorgeschichte, die sich in seinem Bild gewissermaßen ex negativo im jetzt perfekten Liebesglück abzeichnet. Denn es gibt – beim Dichter wie beim Maler – eben auch die ganz andere Angelica, die erst in dem Moment schwach werden darf, als sie sich in christlicher *caritas* und *compassio* dem durch seine Wunde fast tödlich Geschwächten hingibt und ihn heilt. | Abb. 8 |

Der von einer phallischen Lanze durchbohrte und damit verweiblichte Medoro wird zum Schicksalsgenossen, in dem sich die im bisherigen Fortgang der Erzählung immer wieder von aggressivem männlichen Deflorationsbegehren verfolgte Angelica wiedererkennt. Im Schutzraum seiner temporären Schwächung kann sie endlich von sich selbst absehen und darf altruistisch-mütterlich agieren. Angelicas einfühlerndes und selbstvergessenes Mitleiden geht im Text so weit, dass sie Schmerzsymptome an der Wunde ihres Herzens empfindet, die ihr Amors Pfeil während der hingebungsvollen Pflege von Medoros Wunde zugefügt hat: „Sie fühlt die Glut, es wachsen die Gefahren; / Doch ihre Sorg ist immer nur gewandt / Auf fremdes Leid, und all ihr Tun und Hoffen / Ist Heilung des, der sie so tief getroffen.“ (XIX, 28) Da sie dieses Gefühl noch nie erlebt hat, weiß sie erst gar nicht, wie ihr geschieht und kann keine zutreffende Diagnose ihres Leidens stellen. In absoluter Reziprozität öffnet sich ihre Wunde in dem Maße, in dem sich seine schließt.

Angelica selbst verwandelt sich im Prozess des Sich-Verliebens vom michelangelesken Mannweib (als das sie Giorgio Ghisi in Anknüpfung an Michelangelos *Sibyllen* in der Sixtinischen Kapelle gegeben hat), | Abb. 9 | voll der Hybris, dem keiner gut genug ist, um die „erste Rose zu pflücken“ und dessen „Übermut so [...] zugenommen [hat], / Dass sie die ganze Welt verächtlich glaubt“ in eine raffaeleske *Caritas romana*, an deren Brüsten man ungestraft und keusch saugen darf, um zu überleben und geheilt zu werden – wenn nicht gar in eine *Maria lactans*. In jedem Fall aber



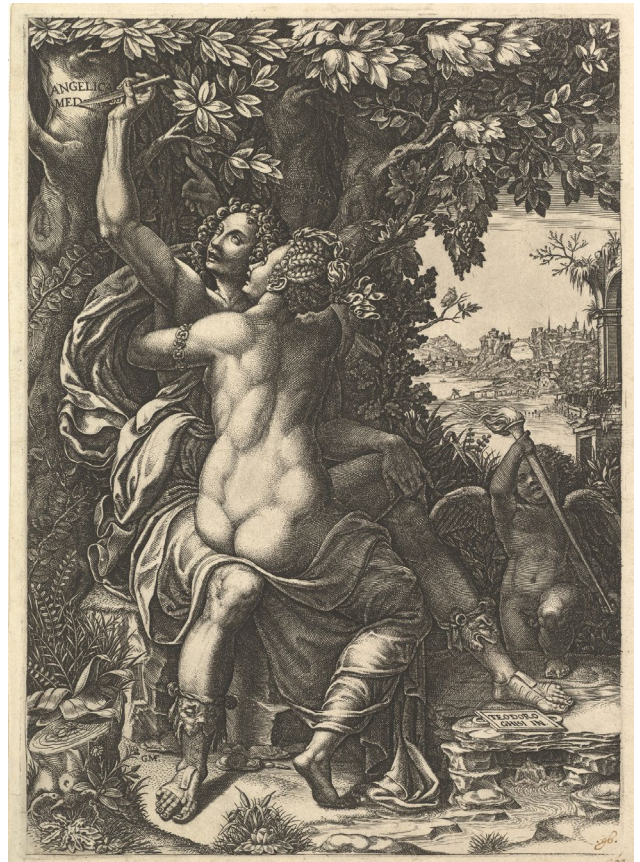
| Abb. 8 | Simone Peterzano, *Angelica findet den verwundeten Medoro*, um 1580. Öl/Lw., 154,8 x 194 cm. Privatsammlung. [Wikimedia](#)

spielt sie (wie schon Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* von 1532–40 **| Abb. 10 |** mit ihrem übergroßen Christuskind in leichenhaftem Inkarnat und der sich prominent unter dem Gewand abzeichnenden Brustwarze) auf die Schmerzensmutter der Pietà an, die ihren geliebten Sohn und Bräutigam vor dessen himmelfahrender Heilung auf dem Schoß birgt.

Mitleidende Lust

Aber: Die Com-Passio trägt die Passion/*passion* im doppelten Wortsinn in sich. Und so geht es auch auf Sprangers Bild alles andere als keusch oder pastoralinnig zu. Der Maler hat einen eindeutigen Indikator in der Beinhaltung seiner Figuren angebracht, der dem zeitgenössischen Betrachter ganz klar zeigte, dass es hier gleich mächtig zur Sache gehen wird: Leo Steinberg hat das sexuell konnotierte Motiv des übergeschlagenen Beines als Abbeviatur des Koitus bereits 1968 in seinem berühmten Aufsatz zu Michelangelos Florentiner *Pietà* und dem „missing leg“ Christi als *missing link* für das Verständnis der Skulptur herausgearbeitet (Steinberg 1968; 20 Jahre später rüstete er infolge des Entrüstungssturms, der nach 1968 durch die Fachcommunity gerauscht war, argumentativ nach: Steinberg 1989). Sprangers Dar-

stellung der Kompositfigur Angelica&Medoro ist eine absolut kongeniale Ab-Bildung der Verse, mit denen Ariost hochironisch im XIX. Canto 36 die Form der Einschreibungen beschreibt: „Und wo sie einen Baum im Widerscheine / Des klaren Quells, des Bachs sich spiegeln fand, / So auch bei jedem minder harten Steine, / War sie mit Nadel, Messer gleich zur Hand. / Und so ward überall im stillen Haine, / Auch in der Hütte selbst an jeder Wand / Die Schrift: Angelica, Medor gefunden, / Durch Züg und Knoten mancher Art verbunden.“ Die vor allem mit ihren Beinen untrennbar ineinander verknoteten Liebenden formen bei Spranger ihre Initialen „con alcuni nodi“, ihre Beinhaltung inkarniert die ineinander verschlungenen Initialen A und M.



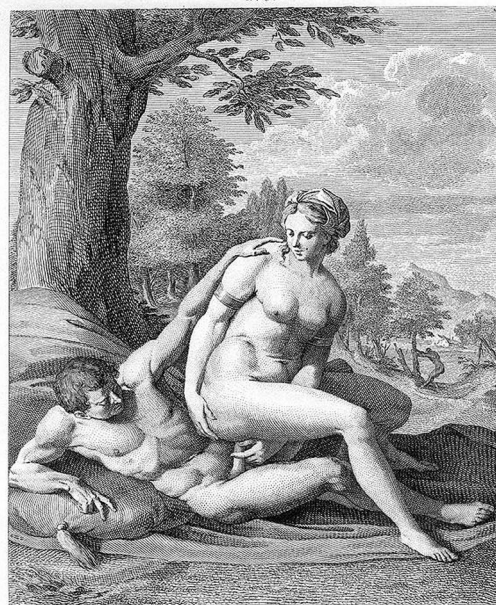
| Abb. 9 | Giorgio Ghisi (nach Teodoro Ghisi), *Angelica und Medoro*, um 1570. Kupferstich, 29,2 x 21,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. [Metmuseum](#)



Abb. 10 | Parmigianino, *Madonna mit dem langen Hals*, 1532–40. Öl/Holz, 216 × 132 cm. Florenz, Uffizien. [Wikimedia](#) ↗

Medoro hat diese Inschrift seinem Bildgedächtnis längst einverleibt (da sie ja bereits an „mille luoghi“ angebracht wurde), denn er kann sie zeichnen, ohne den Blick aus den Augen seiner geliebten Muse herausziehen zu müssen. Dieser schmelzende Blick scheint die körperliche Verschmelzung der beiden in schmachtend-zerfließender Hingabe zu substituieren. Im italienischen Text findet sich an dieser Stelle bei Ariost ein deutlicher Hinweis, warum es hier eigentlich geht: Ihre Namen „Angelica e Medoro“ seien „legati insieme [...] in vari modi“. Jedem zeitgenössischen Leser (und auch jeder Leserin) dürfte hier die Anspielung auf Aretinos berühmte erotisch-pornographische Sonette über 16 verschiedene mögliche

Stellungen beim Geschlechtsakt aufgefallen sein, die unter dem Titel *I modi* (oder lat. *De omnibus Veneris Schematibus*) 1527 veröffentlicht wurden. Die Texte dieses italienischen Kamasutra des 16. Jahrhunderts entstanden als Illustrationen oder besser Übersetzungen von Marcantonio Raimondis pornographischen Stichen nach Zeichnungen von Giulio Romano aus dem Jahr 1524. Eine französische Stichserie nach Zeichnungen von Agostino Carracci zeigt als Nr. 3 Ende des 18. Jahrhunderts unter anderen kopulierenden Paaren *Angélique et Médor*. **Abb. 11** |



ANGÉLIQUE ET MÉDOR.

Abb. 11 | Jacques Joseph Coigny (nach Agostino Carracci), *Angélique et Médor*. Nr. 3 der Serie: *L'Arétin d'Augustin Carrache*, Paris (Didot) 1798. Kupferstich, 22,7 × 28,4 cm. [Wikimedia](#) ↗

Der schmelzende Blick ist aber auch ein Hinweis auf einen kunsttheoretischen Topos, den Spranger hier augenzwinkernd auf die Spitze treibt: Nicht ein, nein, zwei Narzisse haben sich hier gefunden und können sich gefahrlos im Augenspiegel des jeweils Anderen endlosen Betrachtungen über die Liebe hingeben, weil sie in diesem den Schönsten sehen – und sich selbst

im Reflex des anderen Auges. Nach dieser erfolgreichen Kunstgeburt kann Angelica, deren Glück im Bild auf Dauer gestellt ist, getrost aus Ariosts Geschichte verschwinden, denn sie hat ihr vormaliges Feuer und Verführungspotential verloren (das vielleicht noch in der hinter ihr wehenden Flammenstoffbahn als jetzt gefahrlos abzulegende Bekleidung nachzündelt).

Kein Platz für toxische Männlichkeit

Um das Gefälle nicht zu groß und den daraus dann doch wieder resultierenden Kampf der Geschlechter nicht zu bedrohlich werden zu lassen, wertet Spranger in seinem Bild die Rolle des Medoro in zweifacher Hinsicht auf: Entgegen der Textvorlage, in der Angelica den Griffel selbst in die Hand nimmt, um in manisch überschießendem Einschreibungsdrang die Rinde jedes Baumes mit ihren Namen zu penetrieren (und selbstverständlich nennt sie sich dabei zuerst), darf hier Medoro zum Autor der Inschriften werden. Aus der Baumwunde tritt ein Faden roten Blutes aus, der wohl den von Medoro erfolgreich vollbrachten Akt der Entjungferung der Geliebten noch vor der Hochzeit symbolisieren soll.

Er wird damit zum Double des Malers, der diesen Einschreibungsakt als Festschreibung des größtmöglichen Glücks in einer von idealer Wechselseitigkeit gekennzeichneten großen Liebe für alle Zeiten im Bild stillstellt und für jeden Betrachter – ob verliebt oder wahnsinnig –, der jemals wieder daran vorbeikommen wird, auf ewig dokumentiert (was auch bei Ariost die Motivation für die Einschreibungen ist).

Das sind paradiesische Zustände vor dem Sündenfall, die unbedingt auf Dauer gestellt werden müssen. In diesem Honeymoon, in dem sie sich von der Liebeskrankheit „erholen“ können, wie es im Text heißt, und endlich *tranquilli* sein, zur Ruhe finden dürfen, ist das Goldene Zeitalter angebrochen, das bekanntlich aus der Geschichte gefallen und dadurch zeitlos ist wie Sprangers Bild. In dieser *aetas aurea* darf man sich dem Liebesakt ganz ungeniert und frei von sexuellen Restriktionen besten Gewissens hingeben (Myra Kelif 2017; Pfisterer 2020, 259ff.).

Wahrscheinlich sollte die abweisende und Dritte ausschließende Faktur des Gemäldes auch auf den – im 16. Jahrhundert zumeist männlichen – Betrachter apotropäisch und Angelica vor dem Zugriff auf ihre haptisch akzentuierten Brüste bewahrend wirken. Die jegliche Tiefenräumlichkeit negierende Zweiergruppe spiegelt durch die extrem flächige und feine Malweise lüsterne Blicke auf den Voyeur selbst zurück und blockt durch das Heranrücken der beiden monumentalen Figuren an die vorderste Front des Bildraums sein Begehren richtiggehend ab. Damit wird er in die Rolle des lüsternen Eremiten im *Orlando furioso* gedrängt, mit dessen Nachstellungen Angelica (als eine zweite Susanna im Bade) in ihrem früheren Leben konfrontiert war. Dank dem segensreichen Eingreifen des auktorialen Erzählers gelingt die Vergewaltigung der mit einem Zaubertrank Eingeschläferten jedoch nicht: „Und er umarmt und drückt sie nach Behagen, / Küßt bald den Mund und bald den Busen ihr. / Die Schöne schläft und kann's ihm nicht versagen, / Und niemand sieht's im öden Felsrevier. / Allein sein Roß stürzt hin im ersten Jagen, / Die schwache Kraft entspricht nicht der Begier. / Ihm will das Alter kein Geschick mehr gönnen; / Je mehr er's treibt, je minder wird es können.“ (VIII, 47).

Pointiertes Präsentationsbild

Abschließend ist zu fragen, welche Rolle dieses Gemälde in der künstlerischen Karriere Sprangers gespielt hat. Hier soll die Hypothese vorgestellt werden, dass sich Spranger, nach dem Tod Maximilians 1576 arbeitslos geworden, bei dessen Nachfolger Rudolf II. mit diesem Virtuosenstück als Hofkünstler empfohlen bzw. beworben hat. Das würde zum einen den harten stilistischen und inhaltlichen Bruch im Œuvre Sprangers erklären, der u. a. für den Wiener Hof vor allem kleinteiligere, mehrfigurige religiöse Bilder gemalt hat.

| Abb. 12 | Mit *Angelica und Medoro* empfahl sich der künftige Hofmaler nicht nur als ein Künstler, der die von Rudolf so hoch geschätzte italienische *maniera* beherrschte, sondern auch die höchsten Kunstvorbilder Italiens aus eigener Anschauung kannte und in seinen Gemälden zitierend zu überbieten verstand.



| Abb. 12 | Bartholomäus Spranger, Das Martyrium des Johannes Evangelista, 1574. Öl/Lw., 150 × 120 cm. Rom, S. Giovanni in Laterano. Ausst.kat. New York 2014, Kat.nr. 14, S. 84



| Abb. 13 | Benvenuto Cellini, sog. Saliera, 1540–43. Gold, Email, Ebenholz, Elfenbein, 28,5 × 21,5 × 26,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer. © KHM-Museumsverband

Neben Parmigianinos *Madonna dal collo lungo* ist hier das Virtuosenstück Nr. 1 des Cinquecento, Benvenuto Cellinis *Saliera*, seit 1570 in Habsburger Besitz, vor allem für die Beinhaltung anzuführen. | Abb. 13 |

Mit seinem Gemälde präsentierte Spranger sich zudem als gebildeten Kenner von für die Malerei des 16. Jahrhunderts eher abgelegenen Textvorgaben. Szenen aus dem *Orlando furioso* sind in dieser Zeit rar und originell und damit für den Sammler besonders wertvoll – auch im Konkurrenzkampf der europäischen Höfe untereinander hinsichtlich ihrer Kunst- und Sammlungspolitik. In diesen immer wieder paragonal ausgetragenen Macht- und Potenzdemonstrationen spielten gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte erotische Darstellungen eine zentrale Rolle. Von fast jedem dieser konkurrierenden Höfe wurden ganze Serien von Jupiterliebschaften in Auftrag gegeben (vgl. Kaufmann 1985; Pfisterer 2020, 248ff.).

Offensichtlich ging Sprangers Kalkül bei der Themenwahl auf: Einmal in Prag angekommen, spezialisierte er sich schnell auf erotisch aufgeladene zweifigurige Szenen zwischen Mann und Frau, in denen es zunehmend expliziter zugeht. | Abb. 14 | und | Abb. 15 | Rudolf II. konnte gar nicht genug bekommen von diesen begehrtlichen Paaren mit ihren grazil-lustvoll gelängten, mehr oder weniger nackten Körpern, die so gut in die Preziosensammlung seiner Kunstammer passten. Sie wurden in den folgenden drei Jahrzehnten nach Sprangers Stellenantritt in Prag zu dessen Erfolgsschlager, wie die heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen Bestände aus der rudolfinischen Sammlung belegen.

Das Traumpaar *Angelica&Medoro* sollte Rudolf sicherlich auch vor Augen führen, dass mit Spranger als Hofkünstler eine Patronagebeziehung eingegangen werden konnte, in der größtmögliche Harmonie und Ausgeglichenheit der Interessen zu erhoffen wären (vgl. hierzu Oevermann 2007 und Tauber 2009). Sollte die Hypothese zutreffen, dass *Angelica und Medoro* Sprangers Präsentationsbild zur Anbahnung der Patronagebeziehung mit Rudolf II. war, würde hieraus eine leicht vorzuerlegende Datierung des Bildes um 1576 und Wien als Ort seiner Entstehung resultieren.



| Abb. 14 | Bartholomäus Spranger, Venus und Mars, von Merkur gewarnt, um 1586/87. Öl/Lw., 108 × 80 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)

L'ultima rosa

Wo sich das Gemälde zwischen dem Zeitpunkt, als Spranger es malte, und dem Jahr 1935 befand, ist unbekannt. Sollte es sich tatsächlich um ein auftragslos entstandenes Selbstpfehlungsbild handeln, könnte es im Besitz Sprangers verblieben sein. Ernst Buchner hat es Anfang 1935 bei der jüdischen (zu diesem Zeitpunkt noch nicht arisierten, aber bereits seit 1933 Repressalien ausgesetzten) Münchner Kunsthandlung der Gebr. Sandor gegen zwei Bilder aus den Beständen der Staatsgemäldesammlungen eingetauscht, die ihm für das Museum weniger bedeutend erschienen, für den Kunsthändler aber bei einem tendenziell spießbürgerlichen Publikum in ihrer genrehaft-anekdotischen Herzigkeit im Defregger-Stil wahrscheinlich leichter an den Mann zu bringen waren als der aufreizend erotische Spranger: Es handelte sich um die ehemalige Inventarnummer 8097 Adolf Eberle, *Jagdproviand*, aus den 1870er Jahren, die 1899 erworben worden war, | Abb. 16 | und um die noch kleinere ehem. Inv. Nr. 9178 Anton Seitz, *Die Dorfpolitiker*, Öl auf Holz, 16 x 29 cm, 1902 erworben.

Der Eintrag „Szene aus Ariost (Angelica u. Medoro)“ im Zugangsverzeichnis der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist sichtlich bemüht, vom Zentrum des Geschehens auf dem Bild abzulenken, und stattdessen die Accessoires zu betonen und Angelica zum verliebten Fräulein herabzustimmen: „Das Liebespaar Angelica u. Medoro in Landschaft; rechts sitzt Medoro auf einem blauen Gewandstück, in der rechten Hand ein Messer haltend, mit dem er Buchstaben in einen rechts am Bildrand sichtbaren Baum einritz. Angelica steht links, ihre linke Wange an Medoros Stirn schmiegend und mit der linken Hand sein Kinn berührend. Sie ist nur ganz lose mit einem orange [sic] Gewand und weißem Hemd bekleidet.“ (Zugangsverzeichnis für die Inventarnummern 9772 bis 10661 [↗](#), S. 66). Und schließlich ist davon auszugehen, dass sich Adolf Ziegler unmittelbar nach dem Zugang von *Angelica und Medoro* in die Alte Pinakothek für die Mitteltafel seiner pruden und rein weiblichen *Vier Elemente* | Abb. 17 | bei Spranger bedient hat.



| Abb. 15 | Bartholomäus Spranger, Venus in der Schmiede des Vulkan, um 1610. Öl/Lw., 138,5 × 94,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)



Abb. 16 | Adolf Eberle, Jagdproviant, 1870er. Öl/Lw., 57,5 x 67,5 cm. Privatsammlung. Artnet

Literatur

Alte Pinakothek München 1999: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1999.

Ariost 1980: Ariost, Der rasende Roland. In der Übertragung von Johann Diederich Gries, 2 Bde., München 1980.

Ariosto 1964: Ludovico Ariosto, Orlando furioso, a cura di Eduardo Sanguinetie e Marcello Turchi, 2 vols., Milano 1964, Letteratura italiana Einaudi. ↗

Ausst.kat. Nancy 2013: L'automne de la Renaissance. D'Arcimboldo à Caravage. Cat. d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Nancy, publ. p. Claire Stoullig et Flore Collette, Paris 2013.

Ausst.kat. New York 2014: Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works. Exh. Cat. Metropolitan Museum of Art, New York, ed. by Sally Metzler, New Haven/London 2014.

Barthes 2009: Roland Barthes, Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier, in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 2009, 136–154.

Carraciolo 2013: Daniela Carraciolo, „Diverse pitture di vari maestri“. Logiche della rappresentazione tra mimesi testuale e invenzioni figurative, in: Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso, a cura di Massimiliano Rossi ed ead., Lucca 2013, 15–38.

De Giorgi 2013: Raffaele De Giorgi, Angelica e Medoro, dal Furioso all'opera d'arte. Diagnosi figurative dal Progetto PRINOS, in: Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso, a cura di Massimiliano Rossi e Daniela Carraciolo, Lucca 2013, 261–283.

Dempsey 1979: Charles Dempsey, [Rezension von Lee 1977], in: The Art Bulletin 61, 1979, 323–326.

Diez 1909/10: Ernst Diez, Der Hofmaler Bartholomäus Spranger, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 28, 1909/10, 93–151.

Halleux 2011: Elisa de Halleux, Image, vision et androgynie dans Hermaphrodite et Salmacis de Spranger, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien 17, 2011, 85–91.

Henning 1987: Michael Henning, Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“, Essen 1987.

Kaufmann 1985: Thomas DaCosta Kaufmann, Eros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II, in: Revue de l'art 69, 1985, 29–46.

Kaufmann 1988: Thomas DaCosta Kaufmann, The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago/London 1988.

Lee 1977: Rensselaer W. Lee, Names on trees. Ariosto into Art, Princeton 1977.

Scharf gestellt: Altbekanntes neu gesehen

Myara Kelif 2017: Élinor Myara Kelif, *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout 2017.

Oberhuber 1958: Konrad Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk von Bartholomäus Spranger*, Diss. Wien 1958.

Oevermann 2007: Ulrich Oevermann, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, in: Ders., Johannes Süßmann und Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007, 13–23.

Pfisterer 2020: Ulrich Pfisterer, *Das Geschlecht der Wilden – Bartholomäus Sprangers erotische Neue Welt in der Sammlung Rudolfs II.*, in: Andreas Höfele und Beate Keller (Hg.), *Natur Geschlecht Politik. Denkmuster und Repräsentationsformen vom Alten Testament bis ins 18. Jahrhundert*, Paderborn 2020, 245–270.

Reitz 2015a: Evelyn Reitz, *Bartholomäus Sprangers später Ruhm* (Rezension von *Ausst.kat. New York 2014*), in: *Kunstchronik* 68/3, 2015, 134–140.

Reitz 2015b: Evelyn Reitz, *Discordia concors. Kulturelle Differenz erfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*, Berlin u. a. 2015.

Shearman 1963: John Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. 2, Princeton 1963, 200–221.

Shearman 1967: John Shearman, *Mannerism*, London 1967.

Steinberg 1968: Leo Steinberg, *Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg*, in: *The Art Bulletin* 50, 1968, 343–353.

Steinberg 1989: Leo Steinberg, *Animadversions. Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg Twenty Years After*, in: *The Art Bulletin* 71, 1989, 480–505.

Tauber 2009: Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009.

Tauber forthcoming: Christine Tauber, *Souverän verdreht: Intellektuelle Überlegenheitsdemonstrationen im Herrscherporträt des Manierismus*, in: Matthias Müller, Ulrich Pfisterer und Elke Werner (Hg.), *Kopf und Körper: Evidenzen der Macht im Herrscherporträt des 14.–18. Jahrhunderts* (im Druck).



| Abb. 17 | Adolf Ziegler, *Die vier Elemente*, vor 1937. Öl/Lw., 171,3 x 110,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Pinakothek der Moderne

Architekturgeschichte

Dreimal „Platte“. Einblicke in Techniken und Strukturen des Bauens in der DDR

Philipp Meuser (Hg.)

**Vom seriellen Plattenbau zur komplexen
Großsiedlung. Industrieller Wohnungsbau in der
DDR 1953–1990. Teil 1: Historischer Kontext,
Serientypen und bezirkliche Anpassungen.
Teil 2: Neue Städte, Großsiedlungen und
Ersatzneubauten.**

Berlin, DOM publishers 2022. 2 Bde., 368 u. 368
S., 950 Abb. ISBN 978-3-86922-859-4. € 78,00

Arnold Bartetzky, Nicolas Karpf und Greta
Paulsen (Hg.)

**Architektur und Städtebau in der DDR. Stimmen
und Erinnerungen aus vier Jahrzehnten.** Unter
Mitarbeit von Anna Reindl.

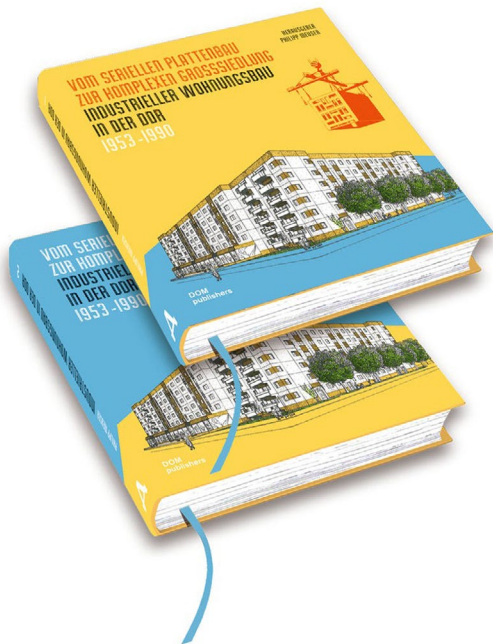
Berlin, DOM publishers 2022. 271 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-86922-784-9. € 28,00

Christian Klusemann, M.A.

Untere Denkmalbehörde der Stadt Hamm
christian.klusemann@stadt.hamm.de

Dreimal „Platte“ – Einblicke in Techniken und Strukturen des Bauens in der DDR

Christian Klusemann



Architektur und Städtebau in der DDR Stimmen und Erinnerungen aus vier Jahrzehnten

Herausgegeben von Arnold Bartetzky,
Nicolas Karpf und Greta Paulsen

Grundlagen

DDM
publishers

In einem Sonntagskrimi erhebt sich vor düsterem Himmel die Silhouette eines Wohnhochhauses. Der Abstieg ins Rostocker Prekariat führt aufwärts – per Aufzug in einen anonymen Plattenbau. Wer sich ein wenig mit der Materie befasst hat, muss zumindest schmunzeln. Was Zuschauer ohne tiefere Kenntnisse hingegen wohl nicht weiter beachten, ist, dass das gezeigte Hochhaus irgendwo in Westdeutschland gefilmt wurde und es sich nicht zwingend um einen Plattenbau handeln muss. Gewiss gab es die „Platte“ auch im Westen, wenngleich in geringerer Anzahl. Doch ist nicht jedes Wohnhochhaus ein Plattenbau und umgekehrt. Typologie und Konstruktionsweise – die korrekte Bezeichnung für die Plattenbauweise ist Tafelbauweise – sind keineswegs stets deckungsgleich. Besonders ironisch ist, dass ein abgehalftes West-Hochhaus erhalten musste, um ein Bild der Tristesse im (Nord-)Osten abzubilden, stechen doch gerade die Rostocker „Platten“ aus dem vermeintlichen Grau heraus und eignen sich damit nicht als ästhetisch abschreckende Beispiele. Und dass die Plattenbaugelände zu DDR-Zeiten anders als die Großwohnsiedlungen des Westens zudem nicht als prekäre Wohnorte angesehen wurden, ist dann nochmal ein anderes Thema. Die Filmszene steht indessen exemplarisch für das Negativimage, welches der „Platte“ bis in die Gegenwart anhaftet. Das Phänomen „für ein besseres Verständnis der ostdeutschen Plattenbaugeschichte“ umfänglich architekturwissenschaftlich zu ergründen und zu versachlichen, ist der Anspruch des Doppelbandes *Vom seriellen Plattenbau zur komplexen Großsiedlung. Industrieller Wohnungsbau in der DDR 1953–1990*.

Die Anfänge

Im ersten Band *Historischer Kontext, Serientypen und bezirkliche Anpassungen* erläutert der Architekt, Herausgeber, Hauptautor und Verlagsinhaber Philipp Meuser, der schon etliche Bücher zum Thema veröffentlicht hat (u. a. *Die Ästhetik der Platte. Wohnungsbau in der Sowjetunion zwischen Stalin und Glasnost*, Berlin 2015; *Zwischen Stalin und Glasnost. Sowjetische Architektur 1960–1990*, Berlin 2009), in zwei einleitenden Aufsätzen die Baupolitik innerhalb des sowjetischen Einflussbereiches der Nachkriegszeit. Sodann führt er den Leser zurück zu den Anfängen des industriellen Bauens. Dessen Ursprünge sieht der Autor u. a. im 19. Jahrhundert, als mit „standardisierten Bauteilen“ ganze Blöcke von Mietshäusern (mit historisierenden Fassaden) errichtet wurden. Mit dem Aufkommen der ‚Moderne‘ in den 1920er Jahren und neuen Wohnungsbauten auf der „grünen Wiese“, gepaart mit der Idee der Funktionstrennung von Verkehr, Arbeiten, Wohnen und Freizeit (Charta von Athen), identifiziert Meuser weitere Impulse. Zudem richtet er den Blick auf die Anfänge in den USA.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, einer Zeit massiven Bevölkerungswachstums bei gleichzeitigem Wohnraumbedarf in Ost und West, war Frankreich führend. Zu den Schlüsselfiguren auf dem Weg zur Tafelbauweise zählt Meuser den Architekten Raymond Camus, der ein in sich geschlossenes Bausystem mit vorgefertigten Platten aus Beton zur Serienreife brachte. Das Camus-System wurde über den Verkauf von Lizenzen auch in der UdSSR angewandt und sorgte dort für einen Impuls in der Entwicklung des industriellen Bauens. In einer Facebook-Gruppe [zum Thema Ostmoderne](#), in der sich Enthusiasten austauschen, wird dem Autor vorgeworfen, er nehme an, dass dieses System über den Umweg Sowjetunion direkt in die DDR importiert worden sei. Doch schreibt Meuser explizit, dass „parallel dazu [...] Architekten und Ingenieure in den anderen sozialistischen Staaten [selbst] mit industriell vorgefertigten Bausystemen [experimentierten], auch in der DDR“ (99).

Gewiss ist der ostdeutsche Plattenbau nicht ohne den unmittelbaren Einfluss der Sowjetunion zu denken,



| Abb. 1 | Versuchsbau der Deutschen Bauakademie in Berlin-Johannistal, Architekten: Karl-Heinz Schultz und Richard Paulick (Fassade), 1953–1954. Meuser 2022, Teil 1, S. 170

in der es überdies frühere Ansätze zur Industrialisierung gegeben hatte. So war schon unter Stalin beim Bau der schmuckvollen Wohnpaläste und Hochhäuser eine Typisierung von seriell hergestellten Bauteilen angestrebt worden. Und auch in der DDR galt die Devise „besser, schneller, billiger“ bereits in der Phase der „Nationalen Tradition“. Nur war man damals noch bestrebt, ein historisierendes Äußeres auf Typenbauten aus Fertigteilen zu übertragen. Das bezeugt der Versuchsbau in Berlin-Johannistal, **| Abb. 1 |** dem im Buch ein kurzer Abschnitt gewidmet ist. Nach Stalins Tod monierte dessen Nachfolger Nikita Chruschtschow dann 1954 den Fassadenkult sowie die hohen Kosten der mehrheitlich noch in monolithischer Bauweise errichteten Prunkbauten und forcierte die Serienfertigung, vor allem von Wohngebäuden, die dann ab den späten 1950er Jahren massenhaft als *Chruschtschowka* in der Sowjetunion errichtet wurden. Die ersten schlichten Typenbauten entstanden noch als Mauerwerksbau oder in Blockbauweise. Die Platten-

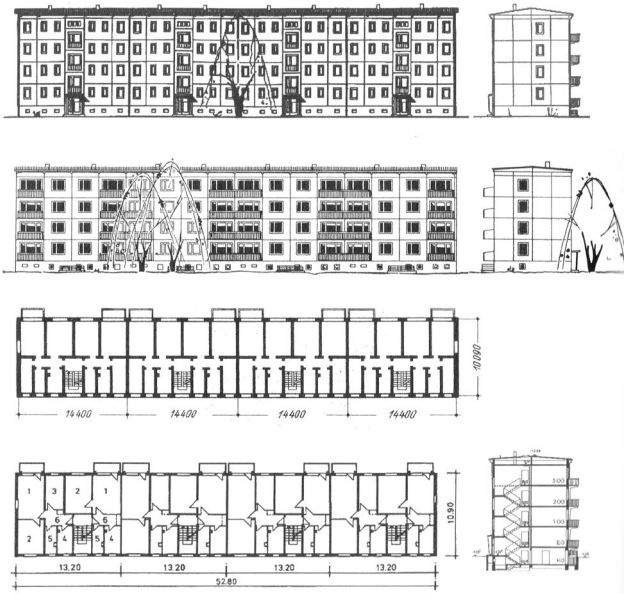


Abb. 2 | Ansichten und Grundrisse verschiedener Varianten der Wohnungsbauserie P1. Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung. Meuser 2022, Teil 1, S. 224

bauweise entwickelte sich dann unter den vorgenannten Erfahrungen mit den früheren Bauten. Es war in dieser Zeit der Architekt Witali Lagutenko, den Meuser als einen der sowjetischen Urväter in Erinnerung ruft.

Plattenbau-Typen – eine Übersicht

In der DDR der zweiten Hälfte der 1950er Jahre liefen „Nationale Tradition“, Typisierung und die Vereinfachung der Fassaden parallel oder, je nach Bauaufgabe, auch asynchron. Doch erfolgte ein „rascher Übergang zur Montagebauweise“ (80). Der zentrale Schritt war die 1. Baukonferenz vom 3. bis 6. April 1955, die „die Industrialisierung [...] als zentrale Forderung für die Weiterentwicklung des Bauwesens der DDR“ zum Inhalt hatte (131). Meuser nennt Pioniere des durch das Ministerium für Aufbau forcierten Programms – so den Schweizer Architekten Hans Schmidt (1956 Institut für Typung, 1958 Institut für Theorie und Geschichte der Baukunst der Deutschen Bauakademie) oder Gerhard Kosel, der lange in der Sowjetunion gewirkt hatte und 1958 als Nachfolger Kurt Liebknechts Prä-

sident der Bauakademie wurde. Unter Richard Paulick als Chefarchitekt entstanden in Hoyerswerda ab 1957 die ersten „Plattenbauten“ der Typenserie P1, **Abb. 2** | „die als komplettes Bausystem in der Fabrik hergestellt werden konnte[n]“. (81) Ebenso wird Wilfried Stallknecht (zu dem 2014 das lesenswerte Buch von Harald Engler *Wilfried Stallknecht und das industrielle Bauen. Ein Architektenleben in der DDR* im Berliner Lukas Verlag erschien) als „Entwerfer der wichtigsten Typenserien“ vorgestellt (82).

Bei der weiteren Entwicklung richtete sich die Aufmerksamkeit erneut auf Frankreich, insbesondere auf das System Coignet. Da man sich in der DDR auch anderweitig orientiert habe, sei auch diese Aussage ungenau, liest man in der erwähnten Facebook-Gruppe. Doch auch hier findet Meuser Beispiele: Da man zunächst die Platten in Leichtbeton ausführte, kam es schnell zu Schäden. Um 1970 wurde dies seitens des bereits emeritierten Professors für Baukonstruktionen und Entwerfen an der TH Dresden, Heinrich Rettig, beklagt. Dieser war vor Ort in Frankreich gewesen und forderte den zukünftigen Einsatz von Schwerbeton.

Weiterhin lässt Meuser seine Leser wissen, dass es weitaus mehr Typen gab als gemeinhin angenommen. Dies resultierte auch daraus, dass die Wohnungsbaukombinate die zentral entwickelten Serien modifizierten und die Bezirke eigene Plattenwerke besaßen. Da es bisweilen nicht leichtfällt, den Überblick zu behalten, schafft Meuser mit einer in dieser Form bislang nicht vorliegenden Übersicht Abhilfe, angereichert mit zeitgenössischem Bildmaterial. Er macht zugleich klar, dass bei der Umsetzung eines nie dagewesenen Vorhabens – mit dem Ziel, schnell und massenhaft Wohnungen für eine wachsende ‚sozialistische‘ Gesellschaft zu schaffen – die Frage nach anspruchsvoller architektonischer Gestaltung häufig unbeantwortet blieb. Diese Problematik wurde bereits in den 1960er Jahren erkannt und verschärfte sich nochmals nach dem Machtantritt Erich Honeckers durch das 1973 initiierte Wohnungsbauprogramm (Ziel: „Lösung der Wohnungsfrage bis 1990“), dem zweiten Meilenstein der Industrialisierung im DDR-Bauwesen.

| Abb. 3 | Baustelle mit einem fünfgeschossigen Gebäude der Wohnungsbauserie WBS 70/5 in Berlin-Marzahn (1979). Meuser 2022, Teil 1, S. 259



Meuser geht chronologisch vor und nennt im Zeitraum zwischen den 1950er und den 1980er Jahren „vier Generationen“ von Serien, u. a. von der Typenreihe L4 (noch in Block- und Streifenbauweise) über den Plattenbau Typ 1 bis hin zur legendären WBS 70 (Wohnungsbauserie 70) | **Abb. 3 |** – die vielen weiteren Typen sollen hier nicht gesondert aufgeführt werden. Die 1973 erstmals montierte WBS 70 kennzeichnete vor allem die späten Jahre der DDR. Mit dem zugrundeliegenden Baukastenprinzip wurden die bisherigen in sich geschlossenen Systeme durchbrochen, mit denen jeweils nur ein Typ mit einer bestimmten Anzahl und Form vorgefertigter Bauteile gebaut worden war. Nun konnte die (auch städtebauliche) Gestalt der Häuser zumindest bis zu einem gewissen Grad variiert werden.

Und trotz der zunehmenden Anzahl an Typen stand – mal zu Recht, mal zu Unrecht – der Vorwurf der Monotonie im Raum. Dieser führte dazu, dass sich auf dem Gebiet der baubezogenen Kunst gestalterische Vielfalt entwickelte. Dass man ideologische Botschaften nicht mehr über die Bauten selbst (wie es noch in den 1950er Jahren der Anspruch gewesen war), sondern mittels baubezogener Kunst vermitteln wollte,

die wiederum keinesfalls immer politisch konnotiert war, erfährt man in einem Exkurs des 2021 verstorbenen Experten für DDR-Architektur und Professors für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, Thomas Topfstedt.

Städtebau im Sozialismus

Während Band 1 „die Serientypen unter architektonischen und konstruktiven Aspekten“ (20) teils mit umgeschriebenen und kommentierten Texten von beteiligten Akteuren aus DDR-Zeiten betrachtet, spürt Band 2 mit dem Untertitel *Neue Städte, Großsiedlungen und Ersatzneubauten* dem sogenannten „komplexen Wohnungsbau“ nach. Dieser umfasste ein „Wohngebiet als Gesamtheit der Wohn- und Gesellschaftsbauten, der öffentlichen Räume, der Stadttechnik und der Verkehrsanlagen“. „Komplex“ bedeutet, „dass bei der Planung mehrere Planträger zusammengefasst wurden“ (20). Meuser umreißt in einer Zeitspanne von ca. 20 Jahren sowjetische Städtebau-Leitbilder wie „Sozgorod“ („sozialistische Stadt“) und „Mikrorajon“ (kleinere in sich geschlossene, vorstädtische Wohngebiete mit Gebäuden in industrieller Bauweise) und macht sodann jene bautechnische Herausforderung deutlich,



| Abb. 4 | Rathaus Marzahn, Ausführung 1985–1988, Architekten: Wolf R. Eisentraut mit Karin Bock u. a. Meuser 2022, Teil 2, S. 133

die das industrialisierte Bauen von Wladiwostok bis St. Petersburg und später in ganz Osteuropa begleitete: die Radien der Montagekräne. Als Besonderheit der DDR, auch in den frühen Jahren, stellt er heraus, dass dort nicht allein das Bauen auf der „grünen Wiese“ im Fokus stand, sondern auch der innerstädtische Neuzw. Wiederaufbau.

Das erste von drei Kapiteln widmet sich zunächst dem Bau gänzlich neuer Städte. Dies waren „Stalinstadt“, die ab 1951 erbaute „erste sozialistische Stadt“ (seit 1961 Eisenhüttenstadt), deren Wohnungen erst in späteren Bauabschnitten industriell hergestellt wurden. Die „zweite sozialistische Stadt“ Hoyerswerda wuchs indes erstmals unter Einsatz von Plattenbauten ab 1957 – in und neben der gleichnamigen Kleinstadt – aus dem Oberlausitzer Boden.

Das zweite Kapitel behandelt exemplarisch „komplexe Wohnsiedlungen“, die in der Ära Honecker „auf der grünen Wiese“ entstanden. Die Texte stammen gleichermaßen von Zeitzeugen wie von Forschern. Der Architekt Wolf-Rüdiger Eisentraut (damals Architekt beim Projektierungsbetrieb des Bau- und Montagekombinats Ingenieur-Hochbau Berlin, BMK IHB) schildert die Herausforderungen, innerhalb von nur 20 Jahren Wohnungen und Folgeeinrichtungen für über 150.000 Einwohner*innen in Berlin-Marzahn zu schaffen, dies primär mit den Typen QP und WBS 70. Dabei war es möglich, Hofsituationen durch abknickende Gebäude-

teile herzustellen, ferner die oft sehr langen Scheiben aufzulockern sowie im stark durchgrünten Gebiet an einigen Stellen Punkthochhäuser zu errichten. Stolz ist Eisentraut primär auf die Möglichkeiten, in den drei räumlich getrennten Zentren des Viertels individuelle Lösungen schaffen zu können. Hervorzuheben ist hier sein eigenwilliges Rathaus Marzahn. **| Abb. 4 |** Ausgewogen stellt er die Stärken und Schwächen Marzahns heraus und moniert überdies die „Kakophonie“ der nach der Wende verschlimmbesserten Fassaden – ein Thema, welches man auf viele andere Bautypen in ganz Deutschland übertragen kann.

Die schmucke Fassade

Björn Rosen führt den Leser nach Rostock. Anschaulich wird dargelegt, was die dortigen Platten so besonders macht. Gerade hier, so erfährt man, sei eine „Varianz im Zentralismus“ (nach Roman Hillmann) festzustellen. So zeichnete sich der VEB Wohnungsbaukombinat Rostock dadurch aus, die „zentral entwickelten Typen“ in besonderem Maße zu modifizieren (141). In neuen Siedlungen wie Lütten Klein (1965–1971) **| Abb. 5 |** oder Lichtenhagen (1971–1976) wurden die Außenwände mit Klinkerelementen in Anlehnung an die regionale und lokale Backsteintradition geschmückt. In Schmarl (1976–1984) setzte man auf abgerundete Formen oder entwickelte „Wohnschlangen“ auf Grundlage von Windkanal-Tests – dezidiert



Abb. 5 | Neubauten in Rostock Lütten-Klein mit schmückenden Klinkerelementen an den Außenwänden, um 1971. Meuser 2022, Teil 2, S. 149

unter Berücksichtigung des Klimas an der Ostsee. Bemerkenswert sind auch manche Stirnfassaden in Evershagen oder Lichtenhagen mit Motiven aus Luftfahrt oder Pflanzenwelt (das sogenannte Sonnenblumenhaus weckt indes noch heute schmerzhaft Erinnerungen an die rassistischen Ausschreitungen von 1992).

Von Christoph Liepach lernt man über das ab 1972 vom VEB Wohnungsbaukombinat Gera realisierte Neubaugebiet Gera-Lusan, dass an den Bauten (vor allem WBS 70) zur Abschwächung der „Monotonie“ individuelle „Plastiken und Wandgestaltungen“ zum Einsatz kamen. Kunst am Bau und Plastiken seien kaum von politischen Botschaften durchdrungen gewesen, vielmehr sei die „Kinderfreundlichkeit“ betont worden. In Dresden-Gorbitz, dem ab 1981 errichteten größten Neubaugebiet der Stadt, bestehen die meisten Gebäude aus (abknickenden) langen Zeilen, wobei es sich überwiegend um Variationen der WBS 70 handelt. Das Viertel wurde zudem mit der zentralen „Höhenpromenade“

städtebaulich aufgelockert, wie Mathias Körner schildert, der 2015 ein gleichnamiges Buch *Gorbitzer Höhenpromenade. Dresdens vergessener Schatz* veröffentlichte. Die Punkthochhäuser des Typs WHH 17 – die diese mit Plastiken und Brunnen garnierte Achse säumen – zeigen in den mit Meißener Keramik verkleideten Fassaden außerdem Bezüge zur Region. An verschiedenen Gebäuden des Viertels kamen nicht zuletzt „naturverbundene“ Farbtöne zum Tragen. Auch dieses Beispiel zeigt, dass die Platte keineswegs nur „grau“ war.

Die Platte passt sich an

Im dritten Teil des zweiten Bandes dreht sich alles um innerstädtische „Ersatzneubauten“ und damit um ein Thema, das bis heute u. a. im Kontext von Rekonstruktionen verlorener Bauten (polemisch) debattiert wird. So ist es erfreulich, dass der Band Fallbeispiele aus sieben größeren und kleineren Städten der DDR benennt und differenzierend einordnet. Das Europäische Denkmalschutzjahr 1975 änderte den Blick auf die Altstädte im Land und sorgte für einen zunehmend kritischen Blick auf moderne Architektur und einen verkehrsoptimierten Städtebau. In einer Reihe westdeutscher Bundesländer folgten Denkmalschutzgesetze. 1975 erließ auch die DDR (deren Geschichtsbild als Nation sich zudem wandelte) ein Denkmalpflegegesetz. Für Sanierung und Erhalt der ostdeutschen Städte fehlten allerdings allzu oft Handwerker und finanzielle Mittel, ebenso mangelte es nach wie vor an Wohnungen. In diesem Kontext wurden innerstädtische Plattenbauten entwickelt, die sich idealerweise historischen Stadtgrundrissen und dem überkommenen Bestand anpassen sollten.

Im Ost-Berlin der 1980er Jahre entstanden jenseits des Wiederaufbaus des Gendarmenmarktes (bzw. der Neugestaltung seines Umfeldes) oder abseits des Nikolaiviertels interessante Sonderlösungen – seien es Eckbebauungen in gründerzeitlichen Strukturen, wie beispielsweise an der Neuen Schönhauser Straße/Ecke Weinmeisterstraße, **Abb. 6** | oder neue Quartiere, wie im Bereich Voß- und Mohrenstraße. Jedoch wurde das sogenannte „Berlin Programm“ zu Lasten

der Ressourcen in den anderen Bezirken durchgeführt, wie Oliver Werner herausarbeitet. Ungeachtet dessen – vielleicht auch gerade, weil Mittel für die Instandsetzung von Altbauten fehlten (ein weiteres, wenn auch nur partiell angegangenes Unterfangen der 1980er Jahre) – wurden andernorts ähnliche Projekte realisiert. In der Leipziger Westvorstadt etwa knüpfte man ab 1982 im so genannten Kolonnadenviertel an „historische städtebauliche Situation[en]“ an. Hier konnte die WBS 70 mit Anschlusswinkeln, Erkern oder Mansardendächern derart weiterentwickelt werden, dass Übergänge zu älteren Bauten mit differenzierten Höhen und Baufluchten möglich wurden. Juliane Richter sieht hier aber keine „grundsätzliche Wende“ in der DDR-Baupolitik (273). Dazu habe es nach wie vor zu viele Flächenabrisse gegeben, u. a. in Greifswald und Bernau.

In weiteren Texten verschiedener Autor*innen ist von der „komplexen Rekonstruktion“ in Dresden, z. B. in der Inneren Neustadt, und der nördlichen Rostocker Altstadt (wieder mit Klinkerelementen) zu lesen. Ebenfalls in Rostock finden sich überdies bemerkenswerte Bauten in der Altstadt wie das Fünf-Giebel-Haus oder die Eckbebauung Breite Straße/Kröpeliner Straße mit ihrem abstrahierten Staffelgiebel. Meuser selbst steuert Kurztexte über Maßnahmen in den Altstädten von Bernau, Halle und Dessau bei. In Bernau zeigte sich schonungslos die variable Auslegung des Begriffs „Rekonstruktion“, der zwar Sanierung des Bestandes oder die Wiederherstellung eines verlorenen Bauwerks, aber eben auch – wie in diesem Fall – Abriss und Neubau bedeuten konnte. So wurde nahezu die gesamte Altbausubstanz zugunsten von mehr oder weniger ‚angepassten‘ Platten niedergelegt. Immerhin wurde hier eine eigene Typenreihe entwickelt, die einigermaßen mit den stehengelassenen Resten harmonierte. Die Gebäude im Bereich „Brunos Warte“ in der südlichen Altstadt von Halle/Saale mit „Ecksegmenten“ hält Meuser auch in ihrer Maßstäblichkeit für gelungen (329). Und auch dem Projekt „Wohngebiet Am Rathaus“ (1986–1989) in Dessau kann er aufgrund individueller Modifizierungen wie z.B. „Haube[n] für die obere Loggia“ Positives abgewinnen (337).



| Abb. 6 | Neue Schönhauser Straße/Ecke Weinmeisterstraße (2020). Meuser 2022, Teil 2, S. 235

Auch dank der wunderbaren Fotos von Maurizio Camagna, die dieser 2018–2020 in vielen Neubauvierteln angefertigt hat, lösen die gut lesbaren Bände das Ziel des „besseren Verständnisses“ der „Platte“ ein. Es wird kein verklärendes Loblied gesungen, sondern eine ausgewogene Darstellung des Phänomens vorgetragen. Konstruktive, gestalterische und städtebauliche Aspekte werden gleichermaßen offengelegt.

Neue methodische Herangehensweise

Die Möglichkeiten sowie Unmöglichkeiten des industriellen Bauens sind darüber hinaus dank des ebenfalls sehr gelungenen Interviewbandes *Architektur und Städtebau in der DDR. Stimmen und Erinnerungen aus vier Jahrzehnten* zum Lebensweg und Wirken von Architekt*innen aus erster Hand zu studieren. Im Zuge eines durch die Landesgruppe Mitteldeutschland der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung (DASL) 2015 initiierten Projektes, das in einem kunsthistorischen Seminar der Universität

Leipzig im WS 2017/18 weitergeführt wurde, stellten sich mit Bruno Flierl (†), Wolfgang Kil, Dietmar Fischer, Johannes Schulze, Marta Doehler-Behzadi, Heike Scheller, Frieder Hofmann, Wolfgang Hocquél, Winfried Sziegoleit (†), Angela Wandelt, Michael Bräuer und Wulf Brandstädter wichtige Akteure des Bauens in der DDR den Fragen engagierter Student*innen. Den Studierenden wurde für die Interviews, an denen auch der Mitherausgeber Arnold Bartetzky teilnahm, ein seitens der DASL konzipierter Leitfaden überlassen.

Den Interviews sind zwei einleitende und erläuternde Texte vorangestellt. Bartetzky schildert zunächst die Notwendigkeit ergänzender Methoden. So seien die Kontexte der Architekturproduktion in der DDR zwar inzwischen gut erforscht. Aufgrund der „für Diktaturen typische[n] Diskrepanz zwischen Wortlaut und intendierter Botschaft schriftlich festgehaltener Verlautbarungen“, die „oftmals nur zwischen den Zeilen und durch den Entstehungszusammenhang eines Textes verständlich“ würden, sei für „das Verständnis der Architektur und Stadtbaugeschichte der DDR“ auch „die mündliche Überlieferung durch die Erlebnissgeneration unverzichtbar“, solange dies aufgrund des hohen Alters vieler Protagonisten noch möglich sei. (Bartetzky, *Architektur und Städtebau in der DDR*, 7) Der Tod von Winfried Sziegoleit noch vor der Veröffentlichung des Bandes und nunmehr der Tod von Bruno Flierl (2023) haben das bestätigt. Den einheitlich aufgebauten Befragungen sind jeweils eine Biographie sowie ein Hinweis auf Veröffentlichungen der/des Interviewten sowie – darauf wurde Wert gelegt – ein zu DDR-Zeiten angefertigtes Foto vorgeschaltet. Die Themenschwerpunkte liegen auf der Ausbildung, dem Alltag des Architektenberufes, den „institutionellen Strukturen und politischen Rahmenbedingungen“ sowie den „informellen Praktiken von Planen und Bauen“. Die Interviews gehen ferner auf „bauorganisatorische und bautechnologische Fragen, architektonische und städtebauliche Leitbilder“ sowie auf den „Informationsaustausch innerhalb der DDR und die Rezeption internationaler Entwicklungen“ ein (ebd.).

Mit dem Architekten und Kritiker Bruno Flierl – dem bis zu seinem Tod dienstältesten Kenner des Planens

und Bauens in der DDR – wird der einzige Protagonist befragt, der noch aktiv die Phase der „Nationalen Tradition“ erlebt hat. Er erinnert sich u. a. an einen vom Stalinismus überzeugten Walter Ulbricht, der sich mit dem Schwenk zur Moderne und zum industriellen Bauen schwertat. Der Zeitraum des Wirkens aller weiteren Befragten liegt zwischen den 1960er und den 1980er Jahren. So berichtet der bekannte Architekturkritiker Wolfgang Kil aus seiner Zeit als Architekt beim Wohnungsbaukombinat Berlin (1972 bis 1978) und beklagt, dass aufgrund des hohen Vorfertigungsgrades der Platten fast nur „Anpassungen“ an den Standort möglich waren. Er vermisst jedwede „Kreativität“ des Architekten (47). Selbst in Rostock habe es jenseits ambitionierter Projekte auch eine „krude Wahrheit“ gegeben, etwa in Groß Klein (53).

Die Altstadtplatte – Das Beispiel Leipzig

Doch auch die sogenannte „Altstadtplatte“ war mit etlichen Herausforderungen verbunden. Schließlich handelte es sich um ein völlig neues Unterfangen unter ökonomisch und technisch eingeschränkten Bedingungen. Der Schwerpunkt dieses (im Interviewband breit behandelten) Themas liegt auf Leipzig, wobei das Gespräch mit Winfried Sziegoleit zum *Neuen Gewandhaus*, das er u. a. zusammen mit Rudolf Skoda entworfen hat, einen Exkurs darstellt. Insbesondere wird das auch von Meuser vorgestellte Kolonnadenviertel behandelt. Laut Architekt Frieder Hoffmann vom VEB Baukombinat Leipzig war ein solches Projekt aufgrund der restriktiven örtlichen „Parteipolitik“ schwieriger umzusetzen als etwa Vergleichbares in Rostock (162). Doch bemühte sich Stadtarchitekt Dietmar Fischer, in gründerzeitlichen Strukturen Lücken zu füllen. Zugleich wurde er als „Abriss-Fischer“ verunglimpft (74), da so manche Lücke erst geschaffen wurde. Fischer wird indes von Bartetzky als Akteur eingeschätzt, der immerhin „versucht hat, Leipzig stadtvträglich zu entwickeln“ (85). Der Denkmalfleger Wolfgang Hocquél bewertet das Kolonnadenviertel halbwegs positiv, auch wenn dort die Platten „hineingezwängt“ worden seien. Andere Projekte wie

die Wohnhäuser in der Nürnberger Straße seien indes bloß „hilflose [...] postmoderne Versuche“ (177). Man hätte mit der Platte Ambitioniertes bauen können; dass dies nicht geschehen sei, liege nicht an der Bauweise als solcher, sondern an den Umständen der Zeit. Jenseits dieser Maßnahmen nahm der Verfall zu, Leipzig habe Ende der 1980er Jahre einer „Ruinenlandschaft“ geglichen (187). Heike Scheller, für kurze Zeit Mitarbeiterin im Büro des Chefarchitekten, beurteilt die Situation dagegen hoffnungsvoller. Die schon damals sehr kritische Architektin Angela Wandelt, die in den 1980er Jahren im VE Kombinat für Baureparaturen und Rekonstruktion Leipzig tätig war, möchte hingegen nichts an dem Versuch beschönigen, die alte Stadt industriell-individuell neuzugestalten. Am Ende seien die Platten „mit ihren Strukturen und Technologien“ für die Innenstädte nicht geeignet gewesen. Man hätte auf „kleinere Einheiten gehen müssen“, was wohl ein kleinteiliges Bauen mit flexiblen Fertigungstechniken meint. Doch, so das ernüchternde Fazit: „Die Plattenbaukombinate existierten, haben produziert und was produziert war, musste verbaut werden“ (221f.). Die „Volksbaukonferenz“ im Januar 1990, bei der in Leipzig erstmals offen über Versäumnisse der staatlichen Baupolitik gesprochen werden konnte, empfand Wandelt daher als Erlösung (218).

Der Verfall der Altstädte

Über die Erfahrungen mit der „Altstadtplatte“ in Halle – vor allem im Bereich „Brunos Warte“ – berichtet der ehemalige Stadtarchitekt Wulf Brandstätter. Er blickt mit „Stolz“ auf das unter „erschweren Bedingungen“ Erreichte (249). Die Vorgänge in Rostock, inklusive des dortigen ausgeprägten Beharrens auf dem Denkmalschutz, stellt der vormals stellvertretende Stadtarchitekt Michael Breuer heraus. Von exemplarischen Altbausanierungen wie etwa in der Leipziger Ostheimstraße erzählen Johannes Schulze (1982 bis 1990 Abteilungsleiter Stadtzentrum – Stadtbildpflege im Büro des Chefarchitekten der Stadt Leipzig) und dessen Mitarbeiterin Marta Doehler-Behzadi.

Ergänzend zu diesem Themenkomplex sei auch auf die Wanderausstellung „Stadtwende“⁷ und deren Be-

gleitpublikationen hingewiesen. Diese ging – so steht es auf der Homepage – der Frage nach, „wie es zu dem gravierenden Stadtverfall in Altbauquartieren der DDR und damit einhergehend zum Verlust wertvoller Kulturdenkmäler kommen konnte“. Mit Beispielen etwa aus Potsdam wird jener auch in den Interviews offengelegte Teufelskreis von Verfall, Abriss, Sanierung und Neubau aufgezeigt, der auch die Bürgerproteste von 1989/90 befeuerte.

Viele der Interviewten bemängeln die Kluft zwischen den oft ambitionierten Planungen, die sie mehrheitlich auch rückwirkend mittragen würden, und deren mangels ökonomischer Mittel nicht vollständiger Umsetzung (dies ist übrigens ein Umstand, der letztlich alle Phasen von Städtebau und Architektur in der DDR kennzeichnet). Erhellend sind die Aussagen zu den regionalen Unterschieden, zu den politischen Abhängigkeiten und gleichzeitigen Schlupflöchern, die in einem zentralistischen System zuweilen doch zu eigenwilligen und für gelungen erachteten Lösungen führten. Dazu gehört auch die wiederholte Aussage, dass Entscheidungsprozesse häufig einen informellen Charakter hatten.

Bei nahezu allen Befragten herrscht Konsens über das, was der Leser bereits auf S. 61 von Wolfgang Kil erfährt. Nämlich, dass die „historische Stadt“ nicht 1918 endet, sondern eigentlich erst „gestern“. Und das bedeutet selbstredend, dass die Zeitschicht „DDR“ – bzw. die moderne Architektur (in) der DDR – jenseits von Verdammung und Verklärung auch weiterhin erforschens- und bewahrenswert ist.

Rezension

The Ambition of Images to Life

Frank Fehrenbach

**Quasi Vivo: Lebendigkeit in der
italienischen Kunst der Frühen Neuzeit.**

(Naturbilder | Images of Nature, Bd. 5).

Berlin, de Gruyter 2020. X, 588 S.,

170 s/w und 48 Farbabb.

ISBN 978-3-110374438. Ebook:

<https://doi.org/10.1515/9783110622164>.

€ 59,95

Marco Pomini, M.A.

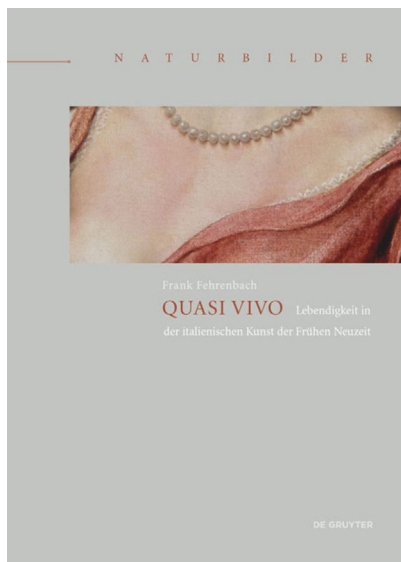
Johns Hopkins University

Baltimore (MD), U.S.A.

mpomini1@jhu.edu

The Ambition of Images to Life

Marco Pomini



In his famous “Proposte per una critica d’arte,” which appeared as a programmatic essay in the first volume of the journal *Paragone*, Roberto Longhi makes a distinction between good and bad critics. On the one hand, texts by “good critics” adhere to the visual language of the images they discuss, animated by a sensibility where words pursue style, as in some pages by Giorgio Vasari. On the other hand, many pages have been written without standing in front of works of art, such as Giovan Pietro Bellori’s *Lives*. For Longhi, some sources are worth reading, while others provide no information about the creation of images. In such texts, words do not weave themselves into compelling dialogue with artistic practice. Rather, words generate themselves for their own sake instead of agonistically confronting the specificity of the work of art. One of the most widespread tropes in similar texts is the description of an image that ap-

pears to be alive, such that the material shaped by the artist is almost an organism that only lacks breath. Phrased differently, it is a *topos* so ubiquitous that it seems empty of any meaning, nothing more than a generic praise. Frank Fehrenbach’s ambitious study *Quasi Vivo: Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit* dispels such an opinion. Over the course of nearly six hundred pages – divided into an introduction, fifteen chapters, and an epilogue – he meticulously demonstrates how similar tropes of ‘vivification’ or ‘liveliness’ deeply affected both the production and the reception of images in the early modern period.

Art Criticism and Artistic Production

Compared to crucial contributions on the agency of images such as those by David Freedberg and Horst Bredekamp, which engage with examples taken from vast chronological and geographical contexts, Fehrenbach limits himself to the Italian Renaissance. In *Quasi Vivo* the reader thus encounters a deeply contextual approach to animated images. Rather than celebrating the ‘power of images’ as an intrinsic quality of these objects, Fehrenbach aims instead at reconstructing ubiquitous patterns of thought that invited Renaissance artists and viewers to perceive the image in a constant oscillation between art and life. *Quasi Vivo* offers a historical analysis of the semantic ramification of the vocabulary of liveliness (*Vivacità*): The book maps the different ways images are defined as ‘lively’ in the *Kunstliteratur* produced in Italy between 1300 and 1750.

With this focus on rhetoric, Fehrenbach joins a number of prominent studies that have drawn attention to specific keywords in *Kunstliteratur*, such as

Nicola Suthor's investigation of the term *bravura*. Suthor demonstrates how a certain combative idiom that arose around the painterly brushstroke in Baroque art inflected the practice of painting in the period. Like Suthor's exploration, *Quasi Vivo* is not just a study of a single word (*Vivacità*), but rather aims at understanding how a literary trope allows us to retrieve a historically specific experiential model to engage with works of art and what images meant to those who created them and to their original audience. Nearly every chapter of the book is characterized by a dual focus on texts (all of them presented in German translation, and often with the original in the footnotes) and an interest in the ways in which certain discussions in art criticism shed light on specific mechanisms of artistic production. Fehrenbach invites us to look closely at images, to linger in those details that are often considered insignificant. Despite the fact that the author approaches a topic as vast as the *topos* of liveliness in early modern Italian art, Fehrenbach rejects generalisms. For instance, he invites us to look at the striations in marble, to pay attention to the surfaces of sculpture, and to trace the interplay between figuration and material. *Quasi Vivo* is a book centered on a literary trope, but it is not merely a philological investigation into words. On the contrary, Fehrenbach's book is punctuated by refined visual analyses. This text demonstrates the author's exceptional familiarity with Renaissance art theory and his intimate knowledge of the objects themselves; the way in which in each chapter Fehrenbach moves between texts and images is admirable. *Quasi Vivo* is the result of Fehrenbach's sustained reflection on the life of images over the last twenty years, since his first publications on this subject date back to 2003. Several individual chapters have previously appeared as essays, either in English or German, which have been revised and translated by the author for this book. Despite their miscellaneous nature, the various chapters are consistent in terms of content, and the author distributed the chapters roughly chronologically. Nevertheless, Fehrenbach does not aim to construct a narrative of progress:

indeed there is no real chronological development. Instead, the individual chapters function as analyses of paradigmatic cases of early modern liveliness. The book also cuts across such periodizations as Gothic, Renaissance and Baroque: Fehrenbach highlights how a remarkably large amount of images produced from roughly 1300 to 1750 are driven by similar ambition. The first section of the book is arranged into three diptychs of chapters: the first two are devoted to funerary sculpture, followed by two others focusing on anatomical images, and two in which the author analyzes color. Other chapters discuss liveliness in Vasari, the representation of coins in the art of Titian and Jacopo Tintoretto, and erotic images. Fehrenbach has collected a vast and nonuniform repertoire of objects in crafting this book. Indeed, the works of art discussed in each chapter are different in terms of technique, material, and quality. Because of this structure, the book ends up being quite challenging to navigate, but the readers are gratified by the effort that *Quasi Vivo* requires, and they also slowly begin to pick up on cross-references between different chapters. For those who have the patience to wade through Fehrenbach's massive book, liveliness becomes visible in the light entering Roman Baroque chapels, in the cut flowers in Still Lifes or in Leonardo's anatomical drawings. One may at first remain skeptical that all these artworks relate to *Vivacità*, but Fehrenbach reminds the reader of how pervasive this *topos* was in art literature.

Procreation, Liveliness, Energy

In recent decades, numerous contributions have appeared that explore the manifold agency of images in the early modern period, thus moving in decisive opposition to the idea that the Renaissance constituted the triumph of what Hans Belting defined as the "age of art." Fehrenbach contributes with great originality to this dense historiography by not devoting his attention to the widespread rhetorical models inherited from the ancient tradition. Take, for example, *energeia* and *evidentia*, structures that invite the spectators to immerse themselves in illusion to such

an extent that reality and artifice are confused. Scholars like Valeska von Rosen, Guido Reuter and Caroline van Eck have explored these terms and the links between the early modern definition of imaginative faculties and the experience of art. Instead, Fehrenbach invites us to interrogate images as objects that are in the process of coming to life, highlighting the link between art and biology as well as the similarity between the emergence of life from ostensibly inert matter and the creative process of shaping matter into images of the human body and nature.

After all, even the human body is an assemblage of matter that came to life through mechanisms that were the focus of scholarly debates and conversations during the Renaissance. In this regard, Fehrenbach's project intersects with that of Ulrich Pfisterer, who, in *Kunst-Geburten: Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, carefully revealed the many implications of the paradigm of the artist as 'procreator' that dominated the discourse on art in the Renaissance. In the book, Pfisterer mapped the close link between the act of producing images and the generation of life. Similarly, Fehrenbach's approach to *Vivacità* is characterized by the seriousness with which the author lingers on the claims that certain images are alive. For Fehrenbach, this nexus of art and life occurs not via superficial comparison, but from something fundamental. For example, Fehrenbach discusses passages from both *Kunsthistorie* and artistic practice in the light of Aristotelian biology and zoology, as well as its reception in the thought of the early modern period, offering an innovative way to interpret the connection between the scientific discourse and art-making.

As indicated by its title, Fehrenbach argues throughout the book that many early modern images are "almost alive," that is, perceived by the beholder as in the process of coming to life. The vocabulary that Fehrenbach develops in his introduction, and to which he continually returns, to describe the qualities that define the images he discusses in the book, includes terms such as latency, oscillation, and emergence (*Latenz, Oszillation, Emergenz*): a conceptual con-



Fig. 1 | Paris Bordone, *Young Lady at the Mirror with the Maid*, ca. 1535–40. Oil on Canvas, 87 × 72 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. HK-5736. © Hamburger Kunsthalle | bpk Photo: Elke Walford [↗](#)

stellation of contradictions and transformations, that in the end never achieves its goal to be alive. Indeed, the emphasis on the term *quasi* constitutes probably the most important contribution of Fehrenbach to the ongoing debate on the living image. Furthermore, what makes the art of the Italian Renaissance appealing to Fehrenbach is not only its ambition to life, but also how this *topos* is intentionally explored by artists. Fehrenbach consciously distances himself from the idea of meta-art, i. e. that the artist reflects on the mechanisms of the making in the moment of producing images, which Victor Stoichita, among others, has analyzed. Instead, Fehrenbach selects a corpus of objects that, in his reading, attest directly to the liminal space they occupy between art and life, and their ambition to become living and breathing beings.

Various Visual Topoi and Strategies

For Fehrenbach, liveliness is “ein paradigmatischer visueller Topos” (a paradigmatic visual topos; 2). By “visual topos,” the author means that the notion of *Vivacità* is not exclusively a rhetorical strategy that operates at the level of the word, but has also been deliberately integrated in the works of art. In the early modern period, artists developed recurring visual strategies, which Fehrenbach identifies as elements that lead the viewer to perceive the animation of the image. For instance, in the book’s cover, we encounter the detail of the neckline in the canvas *Young Lady at the Mirror with the Maid*, painted by the Venetian artist Paris Bordone around 1540. | Fig. 1 | Fehrenbach focuses his attention on the presence of brighter shades of red in the depiction of the female figure’s skin, which the author reads as an element that the painter inserts to invite the viewer to perceive the coming to life of the figure. Fehrenbach reads this choice in light of the literary trope of the animation

of the image that goes back as far as to the Ovidian retelling of the myth of Pygmalion, where the poet recounts among the other transformations on the statue’s body also the change in the color of her skin, from white to red. A small detail such as the shade of red in the woman’s skin constitutes an element that, for Fehrenbach, invites the viewer to perceive the image as captured in the very moment of transformation. Other *visual topoi* that Fehrenbach identifies include the bodies of the deceased represented in the monumental tombs constructed during the Italian Renaissance (which he analyzes as figures trapped between life and death) | Fig. 2 | and the reflection of light in the pupils (a detail to be understood both as an internal and an external glow). | Fig. 3 |

In *Quasi Vivo*, Fehrenbach gives ample space to how a conscious confrontation with the *topos* of *Vivacità* operates in the practice of prominent artists. For instance, two chapters are devoted to the art of Michelangelo and Gian Lorenzo Bernini. These chapters fol-



| Fig. 2 | Mino da Fiesole, Tomb of Bishop Leonardo Salutati, before 1466. Fiesole, Duomo San Romolo. Photo: Francesca Borgo. Fehrenbach 2020, p. 54



| Fig. 3 | Giuseppe Arcimboldo, Water, 1566. Oil/Wood, 66,5 × 50,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. © KHM-Museumsverband [↗](#)



| Fig. 4 | Gian Lorenzo Bernini, Rapture of St. Teresa of Avila, 1647–51. Rome, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro. [Wikimedia](#) ↗

low similar strategies: after focusing on the tropes of liveliness that dominate the earliest sources around these artists, Fehrenbach moves on to read their work in the light of how their creativity has been discussed in these texts. In the chapter “Michelangelos Ungeborene” Fehrenbach offers a new reading of the *non-finito* in the art of the Florentine sculptor: he invites us to consider the figures trapped inside marble as embryos. Fehrenbach pays attention to the bodily parts that develop first in the embryo according to contemporaneous sources and how this medical knowledge around the generation of life finds compelling comparison to Michelangelo’s artistic praxis: for example, he never fully sculpted the eyes of his unfinished works. Michelangelo’s *non-finito* has often been connected to dualistic thinking, where his unfinished sculptures could be read as the result of the material inability to fully contain the artist’s ideas. In Fehrenbach’s reading, instead, the bodies trapped within these marbles are defined by potentiality rather than lack, and the viewer is invited to engage with them as figures in a constant state of development. The chapter on Bernini opens with a focus on the importance of fire in the artist’s early biographies,

and ultimately Fehrenbach offers a new interpretation of the role of light in Bernini’s famous chapels. Once again, the author moves away from a dualistic approach, in which light is understood as immaterial. Fehrenbach, drawing on contemporaneous discussion, sees light in a long tradition as a medium, one that Bernini is using to call his sculpture into life: “Das tote Material der Skulpturen antwortet auf die virtus des wirklichen Lichts und scheint dabei zum Leben zu erwachen” (The dead material of the sculptures responds to the virtus of the real light and seems to come to life in the process; 458). In such spaces as the Cappella Cornaro, what the viewer is ultimately encountering, therefore, is the moment of animation of sculpture through light. **| Fig. 4 |** Fehrenbach in these two chapters offers a new understanding of how some of the protagonists of Italian art think about their creativity and their process of shaping matter into almost alive bodies. Fehrenbach pushes us to imagine figures such as Michelangelo and Bernini taking seriously the *topos* of the *Vivacità* of the image, and elaborating visual strategies that emphasize their power to bring matter to life. The literary trope of liveliness informs the making of some of the most celebrated art produced during the early modern period on the Italian peninsula.

And what about the South?

Apart from analyzing texts by Marino, a poet born in Naples, and discussing some still lifes produced by the Neapolitan painter Giuseppe Recco, Fehrenbach in *Quasi Vivo* engages exclusively with objects created in the conventional geography of the Italian Renaissance: most of the works come from Florence, Rome and Venice. Stephen J. Campbell has recently drawn the attention of the Anglophone scholarship to the connection between the *Questione meridionale* (Southern question) and the study of Italian art, highlighting the difficulty of articulating an artistic history of southern Italy and integrating the art produced in a region like Sicily in the scholarly conversation. The stereotype that conceptualizes southern Italy in this period as retrograde and exclusively as a receptive

space of artistic innovations taking place elsewhere has proven to be a recalcitrant phenomenon in the field. How different a picture might a text focused on *Vivacità* in Italian Renaissance Art present if its author engaged with the visual culture produced in the entire peninsula?

The South does in fact have an incredible potential to contribute to a conversation on the living image. For example, the history of Naples is defined both by the presence of the volcano Vesuvius, where the disruptive force of nature becomes immediately evident, and by the annual liquefaction of the blood of San Gennaro, the city's patron saint. Todd Olson has recently shown how Jusepe de Ribera's canvas in San Martino | Fig. 5 | arranged within a rich decora-



| Fig. 5 | Jusepe de Ribera, Elijah, 1638. Oil/Canvas. Naples, Certosa di San Martino. *Sacred Images and Normativity. Contested Forms in Early Modern Art*, ed. by Chiara Franceschini, Turnhout 2021, p. 262

tion made of stones can be read as bodies embedded within the geological eras that surround them. While Fehrenbach himself is attentive elsewhere to the city of Naples – he recently co-edited with Joris van Gastel a volume exploring the interconnections between art and nature in the city – to ask the author of a book as expansive as *Quasi Vivo* to include more material seems quite unreasonable. Yet I want to briefly point out how the core themes in *Quasi Vivo* could be afforded even more nuance when attending to objects often erased from the study of Italian Renaissance art, that is, beyond Northern and Central Italy urban centers.

Quasi Vivo constitutes a powerful re-reading of Italian Renaissance art, in which the author focuses on how images, these assemblages of matter, are constantly perceived in the process of becoming alive. Fehrenbach's attention to matter, however, does not lead him to question non-human agency, as authors such as Jane Bennett have brought attention to. What Fehrenbach instead develops in the book is an affective approach to images insofar as they invite the subject to reflect not only on the boundaries between art and life, but also the boundaries between the material nature of the beholder's body and the inanimate matter that characterizes the material used by artists; in a phrase, to ponder on the distinctions between a body and a corpse.

Quasi Vivo is a book animated by a profound historicism driven by the ambition to recover lost patterns of experience. At the same time, because at its core lies something as profoundly human as the materiality of the body, the book has the capacity to bring the images produced in the past extremely close to the reader in the present: we share with its historical subjects the fact of having a mortal body. Throughout the book, Fehrenbach suggests that to fully understand the ambitions of Italian Renaissance art is necessarily to come to terms with the vulnerability of one's own body. One only hopes that *Quasi Vivo's* heft and its challenging academic German will not limit the attention that this fascinating rewriting of Italian Renaissance art deserves.

Bibliography

Belting 1990: Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Bennett 2010: Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham 2010.

Bredenkamp 2010: Horst Bredenkamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.

Campbell 2019: Stephen J. Campbell, *The Endless Periphery. Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago 2019.

Eck 2015: Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston 2015.

Fehrenbach 2003: Frank Fehrenbach, *Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“ in der frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München u. a. 2003, 151–170.

Fehrenbach | van Gastel 2020: Frank Fehrenbach and Joris van Gastel (Ed.), *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, Berlin/Boston 2020.

Freedberg 1989: David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Longhi 1950: Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in: *Paragone. Arte* 1, 1950, 5–19.

Olson 2021: Todd Olson, *Middle Natures, Human Stone: Fossils, Ribera, and Fanzago at Certosa di San Martino, Naples*, in: *Sacred Images and Normativity. Contested Forms in Early Modern Art*, ed. Chiara Franceschini, Turnhout 2021, 260–277.

Pfisterer 2014: Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014.

Reuter 2012: Guido Reuter, *Statue und Zeitlichkeit 1400–1800*, Petersberg 2012.

Rosen 2000: Valeska von Rosen, *Die Enargeia des Gemäldes: Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-*poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, 171–208.

Stoichita 1993: Victor Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993.

Stoichita 2008: *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève 2008.

Suthor 2010: Nicola Suthor, *Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010.

Rezension

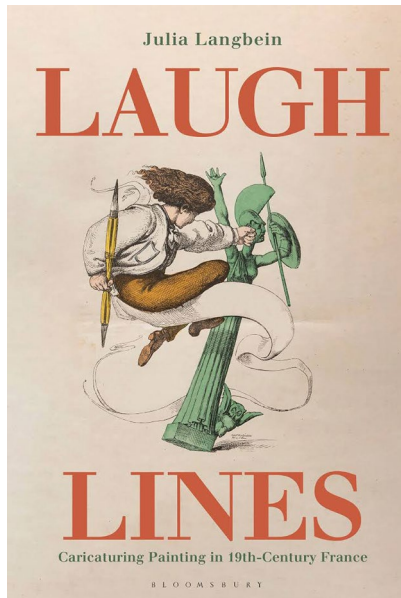
„Intended to make laugh“

Julia Langbein
**Laugh Lines: Caricaturing Painting
in Nineteenth-Century France.**
London u. a., Bloomsbury Visual
Arts 2022. 245 p., ill.
ISBN 978-1-3501-8685-9. \$ 115,00

PD Dr. Matthias Krüger
Institut für Kunstgeschichte
Ludwig-Maximilians-Universität
München
matthias.krueger@kunstgeschichte.
uni-muenchen.de

„Intended to make laugh“

Matthias Krüger



Julia Langbein widmet sich in ihrem Buch *Laugh Lines* der Salonkarikatur. Die Bedeutung, die der Pariser Salon, jene Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem gesellschaftlichen Großereignis entwickelte, für die Genese der Kunstkritik hatte, ist bekannt. Nahezu jede Tageszeitung und Zeitschrift widmeten ihm umfangreiche Rezensionen. Die Salonkarikatur ist ein eigenes Genre der Kunstkritik. Wenn es auch sporadische Vorläufer gibt, gilt der *Salon de 1843. Appendice au livret* von Bertall (Charles Albert d'Arnoux) als erster sogenannter *Salon caricatural*. Bei einem solchen „Karikatur salon“ handelt es sich um eine Salonkritik in Form von auf mehreren Bildbögen zusammengestellten Karikaturen, in denen sowohl das Salonpublikum als auch die ausgestellten Werke ins Visier und aufs Korn genommen werden. | **Abb. 1** | und | **Abb. 2** |

Mit ihm war ein Genre geschaffen, das sich in den folgenden Jahrzehnten einer enormen Popularität erfreute. *Salons caricaturaux* erschienen in Satirezeitschriften wie dem *Charivari*, in Witzblättern wie dem *Journal pour rire* (1856 in *Journal amusant* umbenannt), aber auch als Einzelhefte. Keck ist die in der Einleitung ihres Buches aufgeworfene Idee der Autorin, dass diese Einzelhefte – wie dies der Titel von Bertalls Karikatur salon nahelegt – auch als bebilderte Appendices des *livret*, des offiziellen Ausstellungskatalogs, genutzt wurden. Tatsächlich handelte es sich bei dem *livret* damals um eine trockene Auflistung der Exponate – ohne jede Abbildung. Da die Reproduktionsfotografie noch in den Kinderschuhen steckte, detailgenaue graphische Reproduktionen aber sehr kosten- und zeitaufwendig waren, wurden auch in den Salon-Rezensionen, wenn überhaupt, nur wenige ausgewählte Werke reproduziert. Daher boten die schneller und leichter fabrizierbaren *salons caricaturaux*, die bis zu 200 Bilder enthalten konnten, die vermutlich einzige Gelegenheit, sich auch jenseits des Salons einen, wiewohl recht oberflächlichen und durch den Zerrspiegel der Karikatur gebrochenen, dafür aber eben auch zugleich höchst unterhaltsamen visuellen Eindruck der ausgestellten Werke zu verschaffen (3–5, vgl. aber auch hierzu das Kapitel „Salon Caricature in the Age of Reproduction“, 99–120).

Trivial und modernitätsfeindlich?

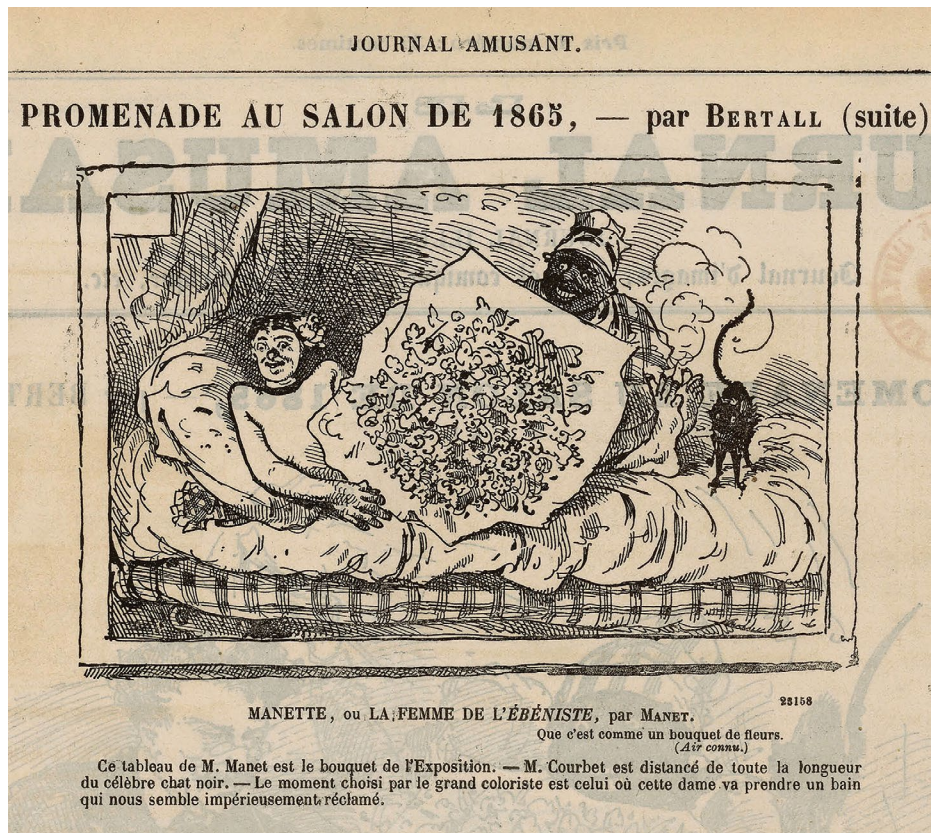
Obwohl es sich bei der Salonkarikatur um ein äußerst amüsanter Material handelt, ist sie in der kunsthistorischen Forschung bislang relativ randständig behandelt worden. Das hat seine Ursache vermutlich nicht zuletzt auch in dem unvoreilhaftem Leumund, der der Gattung schon in der ‚seriösen‘ Kunstkritik der Zeit, in der sie kurzerhand als Trivialkunst abge-



| Abb. 1 | Bertall, Revue comique. Salon de peinture, de sculpture, d'architecture [...], Journal pour rire, 28. Juli 1849. Holzschnitt. Mittig die Karikatur „République des Arts“. Princeton University Library. ark:/88435/000005970

tan wurde, wie auch lange in der kunsthistorischen Forschung anhaftete, in welcher ihr pauschal eine modernitätsfeindliche Haltung unterstellt wurde. Allerdings wird die Literaturlage bei Langbein noch zusätzlich dadurch ausgedünnt, dass die deutschsprachige Forschung von ihr keine bibliographische Beachtung erhält. Keine Erwähnung findet etwa Marie Luise Buchinger-Früh's *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des „Charivari“ zwischen 1850 und 1870* (Frankfurt a. M. 1989) – ein Manko, das vor allem im fünften Kapitel von Langbeins Studie schmerzt, das sich mit den Salonkarikaturen von Cham (Amédée de Noé) und Honoré Daumier – und damit den beiden Karikaturisten des *Charivari* – auseinandersetzt. Zitiert werden die deutschsprachigen Beiträge ausschließlich, so sie –

wie etwa Klaus Herdings Aufsatz „Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur“ – auch in englischer Übersetzung erschienen sind. In diesem Text hatte Herding die originelle These aufgestellt, dass die Karikatur durch „ihre Hervorhebung des Anstößigen, Neuen, Ungewohnten“, obgleich selbst rückwärtsgerichtet, „unfreiwillig eine Lanze für die Moderne gebrochen“ habe (in: *Courbet und Deutschland*. Ausst. Kat., Köln 1978, 502–521, hier 503). Wengleich Langbein nicht direkt auf Herdings These eingeht, so lesen sich ihre Ausführungen doch wie ein Korrektiv. Denn die Autorin begreift die Salonkarikatur nicht mehr als Widerpart der Moderne, sondern vielmehr selbst als ein modernes Phänomen. Zurecht verweist sie dabei unter anderem auf den Tatbestand, dass eine Reihe der prominentesten Salonkarikatu-



| Abb. 2 | Bertall, Manette, ou la femme de l'ébéniste, par Manet, in: Le Journal amusant, 27 mai 1865, 2, Onlinelibrary [↗](#)

risten – man denke hier nur an Daumier oder Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) – und mit Charles Baudelaire der avancierteste zeitgenössische Theoretiker der Karikatur der künstlerischen Avantgarde angehörten (zu Baudelaire's Auseinandersetzung mit der Karikatur vgl. Langbein, 58–66).

Nur in einem Punkt scheint die Salonkarikatur auch im Vergleich zu anderen Sparten der Publizistik besonders rückständig gewesen zu sein, fand sich doch unter ihnen – dem Befund der Autorin zufolge – bis 1888 keine einzige Frau (10f.), während zugleich die meist in Kunstdingen als ahnungslos geschilderten Salonbesucherinnen zu den beliebtesten Sujets der Salonkarikatur gehörten (vgl. hierzu Karen J. Leader, *Connaisseuses and Cocottes. Women at the Salon in French caricature*, in: *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789–1914*, ed. Temma Balducci and Heather Belnap, Farnham 2014, 131–149).

Spaß um des Späßes willen

Tatsächlich galt die Karikatur sowohl in der Juli-Monarchie (1830–48) als auch im Zweiten Kaiserreich (1852–70) als ein Machtinstrument der republikanischen Opposition; ja, sie galt als derart gefährlich, dass die Pressegesetze von 1835 Karikaturen – im Unterschied zu schriftlichen Meinungsäußerungen – der Vorzensur unterwarfen. Das zwang die Karikaturisten, sich zunehmend auf die Genre-Karikatur zu verlegen. Anstatt politische Missstände anzuprangern, wurde jetzt also der bürgerliche Alltag verulkt – zu dem eben auch der Salonbesuch gehörte. Ihrer politischen Funktion beraubt, fand die Karikatur zudem eines ihrer Rückzugsfelder in der Kunst. Statt politischen Machtkämpfen widmete sie sich fortan den Richtungskämpfen zwischen den künstlerischen Schulen. Bei den Angriffen, die sie hier führte, handelte es sich Langbein zufolge indes lediglich um „evacuated attacks“ – Schein-Attacken, die ihr Modell im

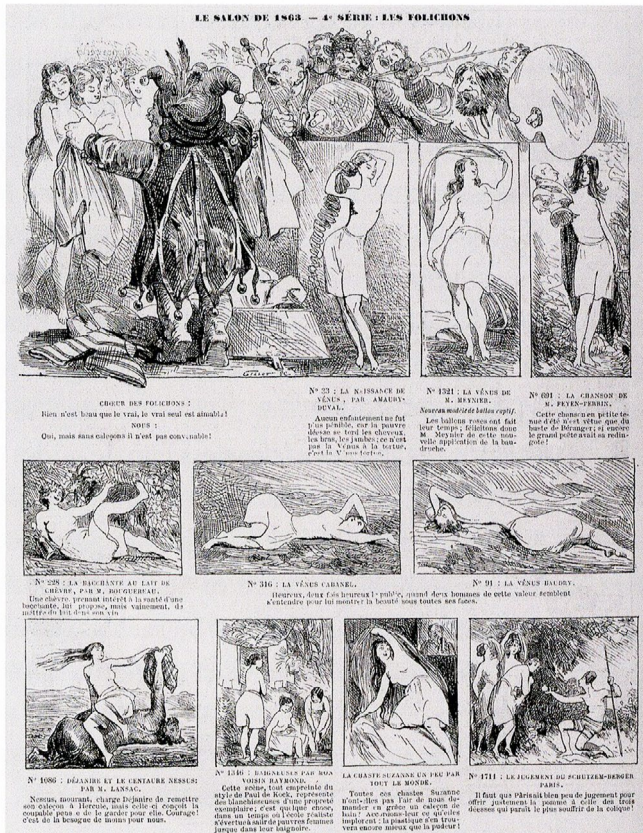
duel pour rire hatten, einem Schaukampf, dessen primärer Zweck im Amusement bestand (49). Es sei allerdings falsch, so Langbein, darin nur ein Abgleiten in Ohnmacht und Frivolität zu sehen. Vielmehr sei es als Leistung der Salonkarikaturisten zu verstehen, das subversive Potential der Karikatur dafür genutzt zu haben, die Grenzen der Gattung als eine „amoral, ambiguous and fractured form“ auszuloten und zu erweitern (50). Damit ist auch zugleich das Erkenntnisinteresse der Autorin benannt, der es in erster Linie darum geht, die Salonkarikatur aus einer gattungstheoretischen Perspektive zu betrachten: „Salon caricature“, so schreibt sie programmatisch in der Einleitung, „could have literary, political, and ethical dimensions, but it is first and foremost a repicturing intended to make laugh – a comic image“ (6).

Dass Langbein die gesellschaftliche und politische Dimension der Salonkritik damit bewusst ausblendet, mag man bedauern. Mitunter schwächt dies auch ihre Deutungen: So fragt man sich beispielsweise, ob in Bertalls Karikatur *République des Arts*, auf der man Eugène Delacroix und Jean-Auguste-Dominique Ingres auf dem Vorplatz des Palais de l'Institut der Académie Française wie in einem Ritterturnier zu Pferde aufeinander zupreschen sieht (vgl. **Abb. 1**), wirklich nur ein Spaßduell zu sehen ist (50–56). Lässt sich gerade diese Karikatur, entstanden während der kurzlebigen Zweiten Französischen Republik (1848–52), in einem Zeitraum also, als die Zensur aufgehoben war, nicht auch als eine politische Karikatur lesen – zumal in ihr Ingres explizit mit dem konservativen Politiker Adolphe Thiers, Delacroix aber mit dem Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon verglichen wird. Überhaupt ließe sich fragen, ob die Salonkarikatur wirklich so unpolitisch war, wie die Autorin es nahelegt, oder nicht auch und gerade in den Jahren, in denen die Zensur die Meinungsfreiheit massiv einschränkte, als „Ventil und Ersatz für politische Kritik“ fungierte (Herding 1978, 502). Wer wollte abstreiten, dass etwa die Karikaturen auf die Werke des bekennenden Sozialisten Courbet eine soziale und politische Stoßrichtung hatten? Dass die Autorin sie aus ihrer Analyse ausklammert, ist in dieser Hinsicht

durchaus bezeichnend. Doch andererseits liegt gerade in dem Insistieren auf die Gattung und die ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten zugleich die Stärke von Langbeins Monographie.

Allzu oft fanden diese Gattungsfragen in der Forschung keine Berücksichtigung. In ihr mussten die Karikaturen vor allem dazu herhalten, um das Unverständnis und die Ablehnung zu dokumentieren, auf die die Malerei eines Courbet oder Manet bei den Zeitgenossen stieß. Betrachtet man diese Karikaturen jedoch in ihrem ursprünglichen Publikationskontext, wird schnell klar, dass sie dazu kaum taugen. Innerhalb eines *salon caricatural* waren sie nämlich umgeben von Karikaturen nach Werken anderer Künstler und Künstlerinnen – und zwar jedweder Couleur (vgl. **Abb. 2**). Es ist mithin also nicht so, als hätten sich die Karikaturisten ausschließlich auf die Werke der Skandalkünstler wie Courbet, Manet und Konsorten eingeschossen; zur Zielscheibe konnte vielmehr jedes Gemälde werden – und zwar auch und gerade diejenigen der anerkanntesten und honoriertesten Akademiker (175–177, vgl. aber auch Buchinger-Früh 1989, 11, passim, die bereits zu ganz ähnlichen Ergebnissen gekommen ist).

Nicht der Kampf gegen eine bestimmte Richtung der Malerei motivierte den Salonkarikaturisten. Ihm ging es vor allem darum, in der Ausstellung Stoff für Karikaturen zu finden – und im Zweifelsfall war es ihm gleichgültig, ob er diesen bei Manet oder dem Neogriechen Jean-Louis Hamon fand. Und wenn einem Gemälde per se nichts Lachhaftes anhaftete, so sah er es als seine Aufgabe, es lachhaft zu machen. Nicht aus purer Bosheit machte er sich über Kunstwerke lustig, sondern weil darin sein Job bestand, für den er bezahlt wurde – ein Sachverhalt, der mitunter auch in den *salons caricaturaux* selbst scherzhaft kommentiert wurde (Buchinger-Früh, 35). Promiskuitiv muss man sich auch die Leser und Leserinnen vorstellen. Zumindest bei der Lektüre der *salons caricaturaux* lachten sie gleichermaßen über die Werke der *peinture sérieuse*, wie die akademische Historienmalerei damals im Jargon der Kunstkritik bezeichnet wurde, wie sie über einen Manet lachten.



| Abb. 3a | Marcelin, Le Salon de 1863 – 4^e série: Les Folichons, in: La Vie Parisienne no. 349, 1863, S. 234

| Abb. 3b | Eugène Emmanuel Amaury Duval, Naissance de Vénus, 1862. Öl/Lw., 197 × 109 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts. [Wikimedia](#)



| Abb. 3c | Alexandre Cabanel, Naissance de Vénus, 1863. Öl/Lw., 150 × 250 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Wikimedia](#)

Wechselwirkungen

Es gehört zu den unbestreitbaren Vorzügen von Langbeins methodischer Herangehensweise, dass sie sich nicht – wie das Gros der bisherigen Arbeiten über die Salonkarikatur – mit einer genauen Bildanalyse begnügt, sondern darüber hinaus den Gegenstand auch aus einer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive beleuchtet und das Lachen über die Kunst zum Thema erhebt. Dieses Interesse am Lachen erklärt auch den Titel ihrer Monographie, bei dem es sich um ein Wortspiel handelt: So lässt sich der Ausdruck *laugh lines* sowohl auf die zum Lachen provozierenden Striche der Karikaturisten beziehen als auch – gemäß der lexikalen Bedeutung des Begriffs – auf die „Lachfalten“, welche die Karikaturen auf den Gesichtern der Leserinnen und Leser hervorriefen. Allerdings wäre es wohl verfänglich, von dem Befund der *salons caricaturaux* Rückschlüsse auf das Verhalten der Besucherinnen und Besucher im Salon zu ziehen, wo das Lachen – das lässt sich den Rezensionen entnehmen – weitaus ungleichgewichtig verteilt war. Zudem war es hier nicht immer

nur harmlos-humoristischer Natur, sondern oftmals vielmehr höhnisch-bösartig motiviert – zu denken ist hier nur an das Gebaren von Teilen des Publikums im Salon des Refusés – worin durchaus auch ein Präliminium jener Häme gesehen werden kann, die sich über die moderne Malerei in den Schandausstellungen des 20. Jahrhunderts ergoss.

Aus der Beobachtung, dass in *salons caricaturaux* Manet keineswegs häufiger vertreten war als etwa ein Gustave Moreau oder Jean-Léon Gérôme (178), zieht die Autorin zwei Konsequenzen: Zum einen geraten bei ihr eine Reihe von Karikaturen nach Werken weniger bekannter Namen – wie etwa Nicolas Galmard, Théodule Ribot oder Louis Gallait – in den Fokus. Zum anderen ist es ihr Anliegen, das Verhältnis zwischen Manet und der Salonkritik neu zu justieren. Diesem gilt das abschließende Kapitel des Buches, in dem Langbein etwas überraschend Manet jenen Sonderstatus, den sie zuvor abgestritten hatte, quasi durch die Hintertür zurückverleiht. Demnach zeichnete sich das Verhältnis zwischen der Salonkarikatur und Manet weniger durch eine besondere Hostilität,



| Abb. 4 | Jean-Léon Gérôme, Jérusalem, 1867. Öl/Lw., 82 × 144,5 cm. Paris, Musée d'Orsay [↗](#)

| Abb. 5 | Honoré Daumier, *Ascension de Jésus-Christ*, 1840. Lithographie. Washington D.C., National Gallery of Art [↗](#)



vielmehr durch eine besondere Affinität aus. Nicht, weil sie die Kunst Manets als verstörend empfunden hätten, hätten sich die Karikaturisten von ihr so angezogen gefühlt, sondern aufgrund der Wesensverwandtschaft, wie sie zwischen der Karikatur und dem Werk Manets bestanden habe – eines Werks, das die Autorin „at the forefront of a rapprochement between comic press and painting“ verortet (179).

Entsprechend geht es Langbein nicht allein um die Rezeption der Werke Manets in der Salonkarikatur, sondern auch umgekehrt um die Rezeption der Salonkarikatur in dessen Werk. Dass Manet für seine Bildfindungen immer wieder auch aus den Bildwelten der Populärkultur geschöpft hat, ist dank der Forschungen von Ann Coffin Hansen, Michael Fried,

Theodore Reff oder Werner Hofmann bereits seit den 1960er Jahren bekannt. Bislang ist jedoch die Salonkarikatur noch nie als mögliche Quelle in Erwägung gezogen worden. Wie die Autorin aber durchaus überzeugend zeigt, lassen sich einige seiner künstlerischen Strategien gewinnbringend mit denen der Salonkritik vergleichen. So gehörte es beispielsweise zu deren beliebtesten Verfahren, die Sujets der mythologischen und religiösen Historienmalerei in das Pariser Alltagsleben des 19. Jahrhunderts zu versetzen – womit nicht zuletzt Kritik an dem fehlenden Bezug zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit geübt wurde (190–192; vgl. aber schon Buchinger-Früh 1989, 121 und 127). Ein solches ‚Update‘ verpasst etwa der Karikaturist von *La Vie Parisienne* den vie-

len Aktfiguren, die den Salon des Jahres 1863 derart überfluteten, dass er spöttisch zum „Salon de Vénus“ erklärt worden war. | **Abb. 3a–c** | Damit aber wurden diese zugleich, wie Langbein argumentiert, zu Vorfahren für Manets zwei Jahre später im Salon gezeigte *Olympia*, mit welcher der Künstler Tizians *Venus von Urbino* zu einer zeitgenössischen Pariser Prostituierten aktualisierte.

Nur Manet?

So überzeugend diese Argumentation auch ist, lässt sich doch fragen, ob eine solche Adaption von Strategien der Salonkritik wirklich als eine Besonderheit von Manets Bildproduktion gesehen werden kann oder ob sie sich nicht vielmehr auch für andere Künstlerinnen und Künstler reklamieren lässt, die heute nicht der Moderne zugerechnet werden – wie beispielsweise Gérôme, für viele damals der Antipode des Revoluzers Manet. Tatsächlich wurden auch dessen Werke in der Kunstkritik wiederholt pejorativ als Karikaturen bezeichnet; Nadar erklärt ihn im *Journal Amusant* von 1861 sogar spöttisch zu „le premier des nos caricaturistes“ (vgl. Buchinger-Früh, 115).

Zu den spektakulärsten Bildstrategien Gérômes gehört das, was Wolfgang Kemp mit dem Begriff der „Leerstelle“ bezeichnet hat – und für die beiden Gemälde, mit denen der Künstler im Salon von 1868 vertreten war, die auch Kemp schon als Beispiel diente (Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. [Hg.], *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, 307–332; Ders., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 186f.).

Das eine zeigte die Kreuzigung Christi (im Salon ausgestellt unter dem Titel *Jérusalem*, später in druckgraphischer Reproduktion auch unter dem Titel *Consummatum est* publiziert), | **Abb. 4** | das andere die Erschießung des Marschall Ney (im Salon von 1868 unter dem Titel *Le 7 décembre 1815; 9 heures du matin* ausgestellt). Beide Gemälde stellen jedoch nur das Danach dar. Die jeweilige Hinrichtung ist bereits vollzogen, die Exekuteure – in dem einen Fall römi-

sche, im anderen französische Soldaten – ziehen bereits ab. Bei der Kreuzigungsdarstellung irritiert zusätzlich, dass die Kreuze mit Jesus und den zwei Schwächern nur als Schatten im Bild zu sehen sind. Die Lektüre beider Gemälde forderte die Bildbetrachterin bzw. den Bildbetrachter auf, diese Leerstellen in der Bilderzählung mittels der eigenen Vorkenntnisse der dargestellten Geschehnisse zu schließen.

Bertall nahm dies in seinem im *Journal Amusant* publizierten *salon caricatural* zum Anlass, Gérôme zu unterstellen, es handle sich bei den beiden Gemälden um zwei bekannte Bildrätsel. So beruhte die Bildidee für die Kreuzigungsszene dem Karikaturisten zufolge auf einem damals populären Rebus, das aus einem leeren Blatt Papier bestand und bei dem zu erraten war, was auf ihm dargestellt sei. Die Antwort lautete: der Durchzug durch das Rote Meer – dargestellt sei jener Moment, in dem die Israeliten bereits durch das Rote Meer gezogen seien, das ägyptische Herr es aber noch nicht erreicht habe, während sich die Wassermassen noch zurückgezogen hielten. Es ist nicht undenkbar, dass Gérôme sich tatsächlich von solchen populären Rätseln inspirieren ließ. Doch ebenso wahrscheinlich ist, dass ihn die Salonkarikatur zu seiner verblüffenden Bildidee angeregt hatte, operierte diese doch oft mit vergleichbaren Bildwitzen. Als Beispiel sei an dieser Stelle nur auf eine frühe Salonkarikatur Honoré Daumiers verwiesen, die ein Gemälde des fiktiven Künstlers Brrdtkmann zeigt, das laut seinem Titel die Himmelfahrt Christi darstellt, von der gleichwohl nur die Füße des nach oben aus dem Bild entschwindenden Gottessohns zu sehen sind. | **Abb. 5** |

Man muss nicht jeder These der Autorin beistimmen, um ihr zu attestieren, mit *Laugh Lines* einen gewichtigen Beitrag zur Kunstkritik und Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts geliefert zu haben. Die Leistung des Buches besteht vor allem darin, die Forschung zur Salonkarikatur durch methodisch neue Ansätze bereichert zu haben. Doch *Laugh lines* bietet nicht nur eine äußerst instruktive, sondern zudem eine dem Gegenstand geschuldete, höchst vergnügliche Lektüre, für die der Rezensent der Autorin dankt.

Forschungsdebatte

Das ungelöste Problem „Hausbuchmeister“. Überlegungen anlässlich der Publikation des neuen Faksimiles des Wolfegger Hausbuches

Stephan Hoppe und Christoph Graf zu Waldburg
Wolfegg (Hg.)

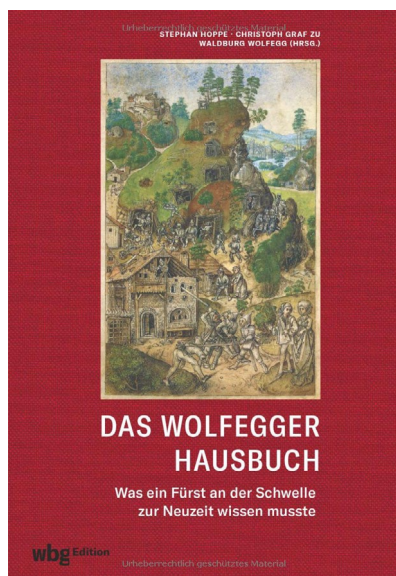
**Das Wolfegger Hausbuch. Was ein Fürst an der
Schwelle zur Neuzeit wissen musste.**

Darmstadt, wbg 2022. 336 S., 123 Farbabb.
ISBN 978-3-5342-7411-6. € 150,00

Prof. Dr. Martin Büchsel
Kunsthistorisches Institut der
Goethe-Universität, Frankfurt a. M.
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de

Das ungelöste Problem „Hausbuchmeister“. Überlegungen anlässlich der Publikation des neuen Faksimiles des Wolfegger Hausbuches

Martin Büchsel



Alle Untersuchungen zum Hausbuchmeister haben eines gemeinsam: Ihre Resultate können leicht in Zweifel gezogen werden. So kann es auch nicht verwundern, dass die Beiträge, die das neue Faksimile begleiten, mit Skepsis aufzunehmen sind. Der von Stefan Hoppe und Christoph Graf von Waldburg Wolfegg herausgegebene Band schließt an das Faksimile von 1997 (*Das Mittelalterliche Hausbuch. Aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg. Kommentarband*, hg. v. Christoph zu Waldburg Wolfegg, München 1997) an, das mit einem ausführlichen

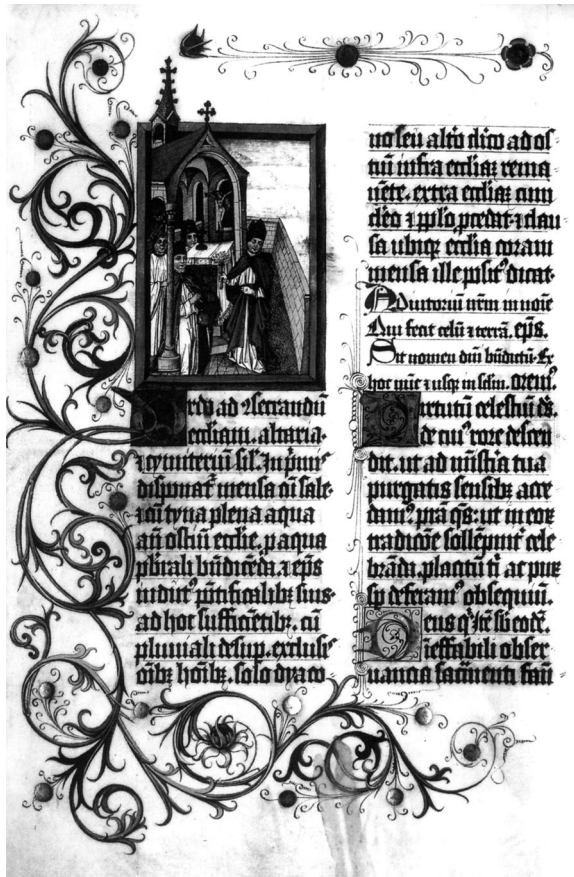
Kommentar versehen ist. Anders als die Beiträge jenes Kommentarbandes repräsentiert die aktuelle Publikation – die Texte von Hoppe, Stefan Matter und Frank Fürbeth – weniger den Stand der Forschung, sondern forciert mehr eine bestimmte Position, die in den Illustrationen weniger Originalität, sondern mehr das übliche, wenn auch fortschrittliche Handwerk findet. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht mehr die Planetenbilder, sondern die sogenannten Genredarstellungen.

Das Corpus, das mit dem Hausbuchmeister verbunden wird (Jan Piet Filedt Kok, *Livelier than Life, the Master of the Amsterdam Cabinet of the Housebook Master, ca. 1470–1500*, Maarsen 1985) umfasst neben dem Hausbuch und einigen anderen Zeichnungen eine größere Anzahl von Kaltnadelradierungen, die zum größten Teil nur in jeweils einem Abzug in Amsterdam erhalten sind, Tafelmalerei mit religiösen Darstellungen und das sogenannte Gothaer Liebespaar. ‚Hausbuchmeister‘ ist der Notname nach einem Notnamen. ‚Hausbuch‘ ist hier die vage Bezeichnung für eine Handschrift, die in keine Gattung eingeordnet werden kann. Diese umfasst neben dem Titelblatt mit Wappen, dem nachfolgenden Gauklerbild, den Planetendarstellungen, den sogenannten Genreszenen, Szenen aus dem höfischen Leben, wiederum ein Wappenbild, die Illustration des Bergwerks, Bilder zur Verhüttung, kriegstechnisches Gerät, dazwischen der ‚Heerzug‘ und das ‚Heerlager‘. Vom ersten Schreiber

wird ein Traktat zur Gedächtniskunst und Gedichte zu den Planeten wiedergegeben, vom zweiten medizinische Rezepte, Texte zum Montan- und Münzwesen und Angaben eines Büchsenmeisters.

Kodikologischer Befund

Die Schwierigkeiten der Interpretation des Hausbuches beginnen mit dem Verständnis des kodikologischen Befundes. Das Hausbuch wurde nicht in der Werkstatt des Hausbuchmeisters, sondern nachträglich gebunden. Dazu wurden die Bögen zunächst in 12 Lagen eingeteilt, die dann aber nicht alle in den Band aufgenommen wurden; es fehlen drei Lagen; zusätzlich sind auch einzelne Blätter bei der Bindung

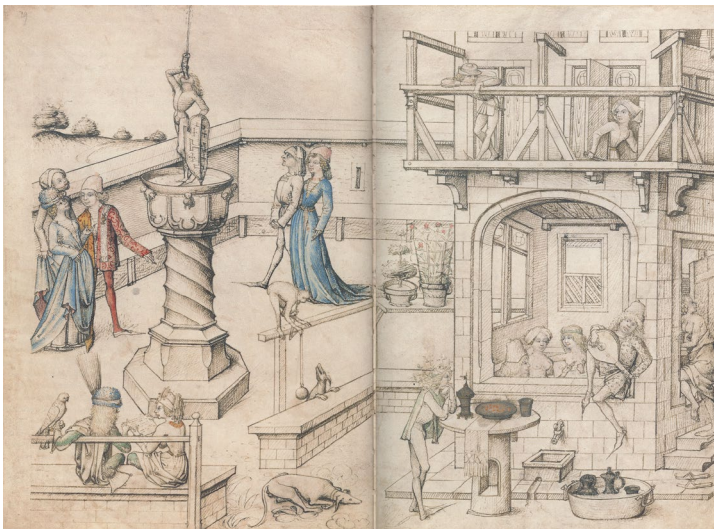


| Abb. 1 | Pontifikale Adolfs II. von Nassau, fol. 84v, um 1470/75. Aschaffenburg, Hofbibliothek. Daniel Hess, *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“*. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994, S. 23, Abb. 13



| Abb. 2 | Wolfegger Hausbuch, Sol und seine Kinder, fol. 14r

ausgeschieden worden oder waren nicht mehr vorhanden. In der Literatur gibt es für diesen Tatbestand drei Erklärungen. Für Daniel Hess (*Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“*. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994) hinterließ der Hausbuchmeister eine unvollendete Handschrift, die nur das kolorierte Wappen, das Gauklerbild, die Planetendarstellungen und die Texte des ersten Schreibers enthielt. Viele Jahre später seien die übrigen Teile hinzugefügt worden. Als Anhaltspunkt der Datierung gilt Hess die Beziehung zu dem Pontifikale **| Abb. 1 |** des 1475 verstorbenen Erzbischofs Adolf II. von Nassau, das er von den Planetenbildern **| Abb. 2 |** abhängig macht. Als *terminus post quem* für die späteren Teile dient ihm die Angabe im medizinischen Teil, die die Genesung Renés II. von Lothringen betrifft, die wohl im Jahr 1482 erfolgte.



| Abb. 3 | Wolfegger
Hausbuch, Das Badehaus,
fol. 18v–19r ↗



| Abb. 4 | Wolfegger
Hausbuch, Das Heerlager,
fol. 53r–53r1 ↗

Gegen den Vorschlag von Hess, dass Teile der Illustrationen erst nach 1482 angefertigt worden sind, spricht, dass gerade die Bilder der sogenannten Genreszenen den Beweis enthalten, dass nicht das Hausbuch von dem Pontifikale abhängig ist, sondern dieses von jenem. Hess konstatiert, dass im ‚Badehaus‘ **| Abb. 3 |** Elemente der Bordüre des Pontifikales wiederzuerkennen seien. Wir sehen einen Affen, der an einer Schnur eine Metallkugel hält, die er einem Hund präsentiert, der halb verdeckt zu der Kugel hinaufschaut, die er mit seinen Pfoten nur vergeblich zu fassen bekommen könnte. Das Motiv, das in Abwandlungen zur Ikonographie der Liebesgärten (Meister der Liebesgärten, Großer Liebesgarten) gehört, soll offenbar die Schwierigkeit demonstrieren, bei der

Minne zum Ziel zu kommen. Um das Motiv in der Bordüre unterzubringen, musste die Schnur deutlich verlängert werden, und es musste auf den liegenden Hund im ‚Badehaus‘ zurückgegriffen werden, der mit der Szene an sich nichts zu tun hat. Anzunehmen der Hausbuchmeister hätte das Motiv aus der Bordüre entnommen und daraus den liegenden Hund kopiert, widerspricht aller Bilderfahrung und auch dem Verfahren des Hausbuchmeisters, ganz auf Versatzstücke zu verzichten. Unterstützt wird diese Einschätzung dadurch, dass bei dem ‚Heerlager‘ **| Abb. 4 |** das Wappen des nassauischen Erzbischofs, der zugleich als Reichskanzler fungierte, neben dem Reichsadler erscheint. Die Darstellung verweist damit auf eine politische Konstellation, die 1475 mit dem Tod des

Erzbischofs endete. Geht man davon aus, dass alle Zeichnungen vor 1475 entstanden sind, aber die Texte des zweiten Schreibers nach 1482, konnte der Hausbuchmeister das Buch gar nicht vollenden, weil ein Großteil der Texte nicht vorlag.

Diese Vermutung wird durch den Umstand unterstützt, dass nur bei den Gedichten zu den Planetendarstellungen Initialen | **Abb. 5** | ausgestaltet worden sind, also das bei Buchillustrationen übliche Zusammenspiel von Schreiber und Buchmaler zu erkennen ist. Diese Gedichte verweisen auf eine zusammenhängende Bild-Text-Tradition. Das Hausbuch schließt nicht nur an eine Vorlage in der Tradition der um 1430 in Basel gedruckten Planetenholzschnitte an, sondern auch an die damit verbundenen Planetengedichte (Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000), die jedoch nun einen nordbairischen Dialekt einschlag aufweisen (Fürbeth, Anm. 43, hat von Karin Schneider diese Auskunft eingeholt). Sowohl dieser Vorschlag, der von einer zeitlichen Differenz von Illustrationen und den Texten des zweiten Schreibers ausgeht, als auch derjenige von Hess macht verständlich, wieso von zwei unterschiedlichen Buchprojekten geredet werden muss, von einem Projekt, das in der Werkstatt des Hausbuchmeisters entstand, und einem zweiten, das schließlich zur Bindung des Hausbuches führte. Ob bei der Bindung des Buches vollendete Teile nicht mehr vorhanden waren beziehungsweise ausgeschieden worden sind, oder lediglich leere Bögen, die eigentlich mit Texten ausgefüllt werden sollten, entzieht sich unserer Kenntnis; ebenso wird es wohl immer eine nicht zu beantwortende Frage bleiben, ob die ursprüngliche Planung mit der abschließenden übereinstimmte.

Für Fürbeth, der noch einmal die kodikologische Situation detailliert darstellt, kann hingegen von einem ursprünglichen Buchprojekt gar nicht die Rede sein. Der Erstbesitzer, der den Band binden ließ, war seiner Vorstellung nach nicht der Auftraggeber der einzelnen Teile des Buches. Er habe vielmehr die verschiedenen Teile aus unterschiedlichen Quellen geschöpft, auch die Zeichnungen seien unterschiedlicher Provenienz.

Somit ist das Hausbuch ein Konglomerat, das jedoch die ordnende Hand des Erstbesitzers erkennen lässt. Das zeichnerische Niveau der verschiedenen Teile des Hausbuches dokumentiert vor allem den Geschmack dieses auswählenden Besitzers.

Wer war der Auftraggeber?

Diese unterschiedliche Einschätzung führt zu einem methodischen Problem. Wenn man den Band für ein Konglomerat hält, dann läuft man nicht nur Gefahr, den Zusammenhang zu verkennen, sondern auch das kompositorische Vermögen der Werkstatt, in denen die Zeichnungen entstanden sind; wenn



| **Abb. 5** | Wolfegger Hausbuch, Textseite zum Planetenbild „Jupiter und seine Kinder“, fol. 11v

man hingegen die Zeichnungen des Hausbuches als eine Einheit sieht, läuft man Gefahr, der Zufälligkeit der Zusammenstellung zeichnerische Raffinesse zu unterstellen. Die Kontroverse nötigt zur Frage, ob das Hausbuch die Sammeltätigkeit des Erstbesitzers dokumentiert oder vielmehr den Kulturtransfer, wie er am Mittelrhein möglich war und das Format eines intelligenten Künstlers bestimmte. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass wiederum nur kontrovers diskutiert werden kann, welchem Milieu der Auftraggeber angehörte. Diese Frage beginnt mit dem Wappen, das zu Beginn **| Abb. 6a |** und wiederum in leicht veränderter Form **| Abb. 6b |** vor dem Bergwerksbild präsentiert wird. Es ist kein heraldisches Wappen. Daher dachte man an das Wappen einer Patrizierfamilie. Zuletzt wurde auf das Wappen des Conrad Guldinast hingewiesen, das ebenso einen Aststumpf

zeigt (Anett Klinger, *Die Macht der Sterne. Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance*, Berlin 2017). Demgegenüber ist von Hoppe (Das Wolfegger Hausbuch, der „Bellifortis“ des Konrad Kyeser und der junge Maximilian von Habsburg. Höfische Buchprojekte in einer Zeit des Wandels, in: Maria Effinger et al. [Hg.], *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 2019, 15–50) vorgeschlagen worden, dass es sich bei dem Wappen um ein sprechendes Wappen handelt. Zum Milieu des Adressaten könnte die Figur des Kannenritters führen, der mehrfach in den Illustrationen erscheint. Der Kannenritter tritt in zwei Blättern (,Liebesgarten' **| Abb. 7 |** und ,Bergwerksbild' **| Abb. 8 |**) als Begleitfigur zusammen mit einer Frau auf, in den sogenannten Genrebildern hingegen, die mit dem ,Ba-



| Abb. 6a | Wolfegger Hausbuch, Das Wappenbild, fol. 2r ↗



| Abb. 6b | Wolfegger Hausbuch, Wappen, fol. 34v ↗



| Abb. 7 | Wolfegger Hausbuch, Der obszöne Liebesgarten, fol. 24v–25r ↗

dehaus' beginnen, wird er zum Mitspieler. Fragt man, wer überhaupt zur Zeit Kaiser Friedrichs III. Mitglied des Kannenordens wurde, stößt man auf zwei dominierende Gruppen. Die eine besteht vornehmlich aus Günstlingen aus der unmittelbaren Umgebung des Kaisers – Kaiser Friedrich war selbst Ritter des Kannenordens – die andere aus Patriziern.

Auf die Frage, in welchem Milieu der Ritter des Kannenordens führt, gibt es drei unterschiedliche Antworten. Der Auftraggeber könnte aus dem Umkreis des Kaisers stammen. Dafür plädiert Dieter Blume (2000); Hoppe hat 2019 sogar an den späteren Kaiser Maximilian selbst als Adressaten gedacht. Dann müsste das Wappen mit dem Aststumpf ein sprechendes Wappen sein. Stellt es hingegen ein Patrizier-Wappen dar, dann dürfte der Adressat den Ritter des Kannenordens als Scharnier zu einem adelsgleichen Leben verstanden haben. Fürbeth weist darauf hin, wie sehr es aber verwunderte, sollte der Erstbesitzer Patrizier und selbst Ritter des Kannenordens gewesen sein, dass er dann nicht das Ordensblem in sein Wappen aufgenommen hätte. Er verweist auf den Patrizier Konrad Grüne(n)berg aus Konstanz, der erstmals 1485 Ritter genannt wird. Dieser hat das



| Abb. 8 | Wolfegger Hausbuch, Das Bergwerks-panorama, fol. 35r ↗

Emblem des Kannenordens ebenso in sein Wappen aufgenommen wie das Jerusalemkreuz – er wurde in Jerusalem zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen. Es ist aber noch ein drittes Verhältnis zum Ritter des Kannenordens denkbar. Er könnte gar nicht als Identifikationsfigur verstanden worden sein, sondern als Repräsentant eines korrumpierten Milieus. Aber in wessen Augen könnte der Ritter des Kannenordens zu einem solchen Repräsentanten geworden sein? Vielleicht in den Augen eines Adligen, der den Kannenorden als Orden von Aufsteigern wahrgenommen hätte. Auch dann wäre das Wappen mit dem Ast stumpf ein sprechendes Wappen.

Bildsemantik

Diese Überlegungen führen zur Frage der Semantik der Illustrationen. Die Illustrationen selbst werden nach Maßgabe der vermeintlichen Adressierung verstanden. Stefan Matter, Kenner von Minnereden (*Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters*, Tübingen 2013), sieht in seinem Beitrag zum Faksimile in diesen Zeichnungen nicht nur eine Abfolge von gewöhnlichen Minnebildern, sondern wendet sich auch vehement gegen die Vorstellung,



| Abb. 9 | Wolfegger Hausbuch, Saturn und seine Kinder, fol. 11r ↗



| Abb. 10 | Wolfegger Hausbuch, Merkur und seine Kinder, fol. 16r ↗

dass das Hausbuch ironische Elemente enthalte. Damit kritisiert Matter eine Position, die besonders die Originalität des Hausbuchmeisters hervorhebt. Gerade in den satirischen Elementen erkennt man die Fähigkeit des Künstlers, bekannte Bildformen neu zu akzentuieren oder gar ihre Semantik entscheidend zu verändern. Häufig wird die Darstellung zitiert, dass beim Saturnbild | **Abb. 9** | ein Abdecker gezeigt wird, an dessen Hintern ein Schwein riecht. Das Merkurbild | **Abb. 10** | wurde zur Satire auf den Maler, der beim Malen von Maria nicht die Heilige, sondern seine Geliebte als Muse benötigt (Eberhard König, Kommentarband zum Faksimile, 1997 und wieder 2022). Der Bildhauer bettelt in Konkurrenz mit einem Hündchen um Almosen vom Tisch der Reichen.

Auch die Genreszenen folgen dieser satirischen Ausrichtung. Der Ritter des Kannenordens, der sein Liebesverlangen Maria geweiht hat – die Kanne seines Emblems ist als Gefäß der Lilie, die die Reinheit Mariens anzeigt, zu verstehen – greift einer vornehm gekleideten Dame an die Brust (in den ‚Liebesgärten‘ gewöhnlich der Beginn der körperlichen Annäherung), während er einen Brunnen betrachtet, der mit einem Schild versehen ist, auf dem das Kreuz der Jerusalemritter zu sehen ist (vgl. **Abb. 3**). Der Brunnen steht im Vorhof des ‚Badehauses‘, das von verschiedenen Liebespaaren bevölkert wird. Beim ‚Kronleinstechen‘ werden oben Liebespaare, die durch die anscheinend

laszive Musik eines Narren angeregt werden, Paaren gegenübergestellt, die jeweils Interesse an den Partnern anderer Paare zeigen. Beim ‚Scharfrennen‘ wird oben in der Zeichnung das Anrennen selbst parodiert. In der ‚Niederwildjagd‘ wird ein Tölpel, der sich in der eigenen Falle gefangen hat und dabei mit dem Kopf nach unten zu hängen kommt, zum Sinnbild des trickreichen Spiels der Liebe. Im Heerzug, | **Abb. 11** | dessen Mitte ein offenbar leerer Karren bildet, auf den ein Narr aufgesprungen ist, wird ein Soldat als Trunkenbold zur komischen Figur und schließlich wird vor der Wagenburg des Heerlagers ein defäkierender Mann gezeigt, der dem Betrachter sein Hinterteil entgegenstreckt. Diese satirischen Elemente verbinden alle Teile der Handschrift. Sie gehören einer Bildstrategie an, die weit mehr als ikonographische Klischees vermittelt, sondern Nebenaspekte ausführt, die mitunter in den verschiedenen Zeichnungen verbunden werden. So wird in der ‚Wasserburg‘ der Wechsel in der Art der Minne des Ritters des Kannenordens weitergedacht, wenn im Hintergrund ein devoter Landmann, der dem Kreuz gegenüber seine Verehrung zeigt, einem eilenden Reiter gegenübergestellt wird. Matter, der alles, was über gewöhnliche Bildformeln hinausgeht, einer üblichen Kombinationslust von Motiven zuschreibt, verfährt in seinen Bildbeschreibungen äußerst reduktionistisch. So identifiziert er die sogenannte ‚Hochwildjagd‘ | **Abb. 12** | als Minne-



| **Abb. 11** | Wolfegger Hausbuch, Der Heerzug, fol. 51v–52r2 ↗

thema und spricht deshalb der Darstellung die ihr von Ulrike Heinrichs (Genremotive im mittelalterlichen Hausbuch. Aneignungen der Ikonographie von Kunst und Philosophie im burgundisch-deutschen Kunsttransfer, in: Birgit Ulrike Münch und Jürgen Müller [Hg.], *Peiraikos Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 199–246) attestierte Ironie ab. Heinrichs hatte festgestellt, dass es sich um kein gewöhnliches Bild der Hirschjagd handelt. Eine vornehme Gesellschaft, die nach der Bildtradition und nach dem, was die Jagdbücher über die Hirschjagd mitteilen, keine Gesellschaft ist, die sich auf der Jagd nach Großwild befindet, beherrscht das Bild. So, – mit Damen auf den Pferderücken – könnte diese, wären Beizvögel zu sehen, zur Beizjagd ausgeritten sein (Filedt Kok, Nr. 72), aber nicht zur Hirschjagd. Auf dem Pferde sitzend, wendet sich der Ritter des Kannenordens dieser adligen Gesellschaft zu und weist auf einen sterbenden Hirsch. Dieser steht nicht wie in Jagdbildern üblich auf einer Lichtung, sondern inmitten von Baumstümpfen. Baumstümpfe sehen wir in den Zeichnungen des Hausbuchs wieder beim ‚Heerlager‘, zwischen denen hier Pferdekadaver liegen und so die unwirtliche Umgebung der Wagenburg

kennzeichnen. Merkwürdig ist auch, dass die beiden Hunde, die die höfische Gesellschaft begleiten, nicht wie in den üblichen Jagdbildern das Wild attackieren (Kathrin Müller, *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden. Zeichnungen in Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2020; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 73/8, 2020, 437–441), nachdem es gestellt worden ist.

Matter erklärt die ‚Hochwildjagd‘ durch den Vergleich mit einer oberrheinischen Tapisserie als Minnebild. Hier hetzen drei Hunde, denen ein Paar auf einem Pferd folgt, einen Hirsch in einen Waidhag. Der Mann stößt ins Horn und macht damit deutlich, dass er selbst die Funktion des Jägers übernimmt. Nach dem berühmten Jagdbuch von Phébus ist es verpönt, einen Hirsch mit Hilfe einer Falle zu jagen. In der Tapisserie ist der Waidhag jedoch angebracht. Die Inschrift belehrt, dass die Jagd der Treue gilt, die wohl der Hirsch verkörpert. Diese allegorische Jagddarstellung würde an Plausibilität verlieren, wenn der Hirsch dabei getötet würde. Matter begründet mit diesem Vergleich, dass die Zeichnung keinen Jäger zeige, weil die adligen Paare ja selbst als Jäger im Sinne der Minne zu verstehen seien, ohne jedoch er-



| Abb. 12 | Wolfegger Hausbuch, Die Hochwildjagd, fol. 22v–23r

klären zu können, was sie als Jäger auszeichnet und auf welche Weise die Zeichnung als Minnebild verständlich wird. Heinrichs hat aber keineswegs den Jäger übersehen, sondern beschreibt ihn als komische Figur. Im Mittelgrund sieht man den sich entkleidenden Jäger. Dieser ist nicht nur deutlich vergrößert, sondern wiederholt auch quasi die Haltung des sterbenden Hirsches. Wieso sich der Jäger offenbar vom Wild entfernt hat und sich seines Habits (Filedt Kok, Nr. 71) entledigt, ist eine bisher nicht beantwortete Frage.

Heinrichs geht anders als Matter von dem Esprit der Illustrationen aus, den sie für signifikanter ansieht als die ikonographischen Klischees, und stößt dabei auf einen erstaunlichen Gegensatz. Die derben satirischen Elemente erinnern sie an die niederländische Kunst des 16. oder gar des 17. Jahrhunderts, die höfische Anmutung aber an burgundische Handschriften; sie hält sogar einen direkten Kontakt zu der Bibliothek des Herzogs von Burgund für möglich. Für die derben Elemente kann man in der Tat nur mit Mühe die altniederländische Kunst zum Vergleich heranziehen. Der defäkierende Mann mag an den urinierenden Mann im Hintergrund der Lukasmadonna von Rogier van der Weyden erinnern, der jedoch offenbar eine didaktische Funktion hat. Nur wer den Blick von der Madonna abwendet, den der Apostel so eindringlich fordert, wird die Hintergrundszene überhaupt bemerken. Fürbeth stimmt Heinrichs der Tendenz nach zu; er denkt selbst an die *Epistre Othéa* von Christine de Pizan. Er folgt der Einschätzung, dass sich die ‚Genreszenen‘ um Fragen der guten Herrschaft drehen, die Ironie aber vor allem den „Idealtypus der guten Herrschaft“ aufs Korn nimmt (Heinrichs, 218–220). Fürbeth bleibt jedoch vage, wenn es darum geht anzugeben, welche Lehren für eine gute Herrschaft tatsächlich aus den Illustrationen zu ziehen sind.

Der von Heinrichs konstatierte Gegensatz von derben und eleganten Elementen der Darstellung lässt den Interpreten mitunter im Unklaren, welche Art von Identifikation angestrebt wird. Das wird besonders beim ‚Heerlager‘ (vgl. **Abb. 4**) deutlich. Man fragt sich, ob nur semantisch wichtig ist, was innerhalb

der Wagenburg zu sehen ist: das kaiserliche Gefolge umgeben von den wappengeschmückten Zelten; oder ob nicht die Nebenszenen im Vordergrund eine andere Perspektive verraten: ein Gefangener, der das Mitleid von wohl bettelnden Landleuten erregt, der defäkierende Mann, die Pferdekadaver und die Bordellszene am äußersten rechten Rand. Heinrichs erwägt, ob nicht einige satirische Elemente des Hausbuchs schon bewusst an die antike satirische Tradition anknüpfen, wie es später für humanistische Konzepte wie das *Narrenschiff* von Sebastian Brandt nachgewiesen wurde (Nikolaus Henkel, *Sebastian Brant. Studien und Materialien zu einer Archäologie des Wissens um 1500*, Berlin 2021). Einige satirische Elemente stehen in einer mittelalterlichen satirischen Tradition. Wenn der Ritter des Kannenordens die Liebe zu Maria mit der weltlichen Minne vertauscht und in diesem Sinne das Kreuz der Jerusalemritter umgedeutet wird, dann können viele Beispiele der parodierenden Verbindung des Sakralen mit dem Erotischen angeführt werden: Man denke nur an einige Gedichte von Oswald von Wolkenstein oder an solche des niederländischen Kanonikers Gilles Joye oder auch an das *Decamerone*. In die gleiche Richtung weist die Parodie des Marienmalers. Seit den *Libri Carolini* wird in bilderkritischen Schriften immer wieder der Vorwurf erhoben, die Maler würden nach Maßgabe ihrer erotischen Neigungen weibliche Heilige formen. Dass die Bilder des höfischen Lebens mit dem Kannenritter beginnen, der die himmlisch inspirierte Liebe zu Maria mit der weltlichen Minne vertauscht, lässt fragen, ob die höfischen Szenen nicht sogar vorrangig als Satire zu verstehen sind.

Vorlagen, an die das Hausbuch erkennbar anknüpft, sind neben Beispielen aus der Gattung ‚Planeten und ihre Kinder‘ der *Bellifortis* von Konrad Kyeser und einige Stiche oberrheinischer Künstler. Das Hausbuch akzentuiert die parodierenden Momente der oberrheinischen ‚Liebesgärten‘ neu. Die Auseinandersetzung findet gewissermaßen im Hausbuch selbst statt. Meiner Meinung nach ist das ‚Badehaus‘ (vgl. **Abb. 3**) der direkte Gegenentwurf zu dem ‚Liebesgarten‘ (vgl. **Abb. 7**) im Hausbuch, der sich an dem

des Meisters E.S. (ES) orientiert. | **Abb. 13** | Der ‚Liebesgarten‘ entwickelt im Vergleich zu seinem Vorbild keine neue Semantik, sondern steigert lediglich die Obszönität – ein Narr weist auf die obszöne Narrheit des vom Meister E.S. übernommenen Narren hin – und schafft mit dem Heronsbrunnen und dem Pfau ein prächtigeres Ambiente. Die Funktion des Narren in den ‚Liebesgärten‘ liegt für Keith P. F. Moxey (Master E.S. and the folly of love, in: *Simiolus* 11, 1980, 125–148) auf der Hand. Der Narr parodiert das höfische Liebesideal. Er entlarvt den höfisch idealisierten Minnedienst als Streben nach Fleischeslust. Das ‚Badehaus‘ verfügt über sublimere Mittel der Parodie. Am Ende wird der Narr durch den offensichtlich enttäuschten Liebhaber ersetzt, dem der Fensterladen vor der Nase zugemacht wird.

Stilkritik

Heinrichs weist darauf hin, dass es nicht nur semantisch, sondern auch stilistisch enge Verbindungen zwischen den Planetenbildern und den sogenannten Genrebildern gibt. Dieser Hinweis berührt damit die Frage der Händescheidungen, die lange Zeit die kunsthistorische Erörterung dominiert hat. Stilistisch lassen sich mehre Gruppen von Zeichnungen voneinander unterscheiden. Unklar ist, ob die Planetenbilder als eine Gruppe zu betrachten sind. Davon werden die sogenannten Genreszenen abgesetzt, mit denen eng der ‚Heerzug‘ und das ‚Heerlager‘ verbunden sind, die aber in der Anlage der Binnenstrukturen deutlich von den sogenannten Genrebildern unterschieden sind. Unklar ist, ob diesen beiden Zeichnungen, die wiederum mit den Maschinendarstellungen verknüpft sind, auch das Bergwerksbild zuzurechnen ist. Niemand wird hingegen das Gauklerbild und den ‚Liebesgarten‘ dem Hausbuchmeister zuschreiben. Beide Zeichnungen sind von einer anderen Machart und ohne den Esprit jenes Künstlers.

Die Frage des stilistischen Unterschieds ist mit der Frage der Semantik unmittelbar verbunden. Händescheidungen sind oft das Ergebnis der Kategorienarmut der Analyse, das Ergebnis unzulänglicher Vergleiche, der Verwechslung von Typus und Stil, der



| **Abb. 13** | Meister E. S., Der große Liebesgarten, um 1465. Kupferstich, 22,5 × 15,1 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 136-1897

Festlegung auf eine Manier, des Unverständnisses kompositorischer Belange und der Entwicklung eines Künstlers. Mit der Festlegung auf eine Manier etabliert die Analyse nicht selten einen Systemzwang, der dazu führt, dass entweder Elemente der Zeichnung oder der Malerei, die dieser Manier nicht entsprechen, übersehen werden oder leichtfertig – das heißt ohne Gegenprobe – einem anderen Künstler zugeschrieben werden.

Händescheidungen, mit denen ein arbeitsteiliger Prozess beschrieben wird, machen eine andere Aussage als solche, mit denen grundlegende Zäsuren festgestellt werden. In Engführung ist es oft gar nicht wichtig, ob Hände unterschieden werden. Zentral ist die Art der Beschreibung und Analyse formaler Strukturen. Es gibt nur zwei Zeichnungen unter den Planetenbildern, ‚Saturn‘ und ‚Jupiter‘, die ohne Vorbehalt dem gleichen Zeichner zugeschrieben werden

können. Alle übrigen Zeichnungen zeigen eklatante Unterschiede und sind dennoch eng miteinander verbunden, so dass die Mehrheit der Interpreten die Planetenbilder einem Zeichner zuschreibt. Die ‚Genreszenen‘ wurden von Daniel Hess im Anschluss an Rüdiger Becksmann (Das „Hausbuchmeisterproblem“ in der mittelrheinischen Glasmalerei, in: *Pantheon* 26, 1968, 352–367) aufgrund der steif wirkenden gelängten höfischen Figuren von dem Zeichner der Planetenbilder abgesetzt. Diese Händescheidung hat zu einem Missverständnis der sogenannten Genrebilder geführt. Und das ist entscheidend. Es handelt sich bei dem, was als steif beschrieben worden ist, nicht um einen Individualstil, nicht um eine Manier des Zeichners, sondern um eine Darstellungsweise, die Robert Suckale (*Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009; vgl. Rez. in *Kunstchronik* 64/11, 2011, 535–541) als ‚Burgunderstil‘ zitiert. Beispiele dafür gibt es sowohl in der fränkischen als auch in der oberrheinischen Kunst, gerade in den schon erwähnten ‚Liebesgärten‘.

Wie sehr es sich um eine ganz bewusste Stilisierung in den Zeichnungen des Hausbuches handelt, macht die ‚Wasserburg‘ | **Abb. 14** | deutlich. Hier wird

offen mit einem sozialen Unterschied operiert, der sich auch stilistisch ausdrückt. Dem Fangen eines Fisches durch ein höfisches Personal wird das Erbeuten von Wassertieren durch sozial untergeordnete Akteure gegenübergestellt. Während ‚realistisch‘ gezeigt werden soll, welche Körperhaltung man einnimmt, wenn Krebse gegriffen werden, soll nicht gezeigt werden, wie Fische gefangen werden, sondern, dass der Höfling in dem von Frauen gesteuerten Kahn so einen Fisch fängt wie er selbst gefangen worden ist. Die Parallele der Handhaltung ist hier eindeutig. Dass die Dame dabei einen Redegestus ausführt, der an die Frau, die ihr gegenüber sitzt, adressiert ist, ist wohl so zu verstehen, dass die Dame ihren Fang erläutert. Hier wird mit stilistischen Mitteln ein sozialer Gegensatz aufgebaut, mit stilistischen Mitteln wird die Allegorisierung des Fischens betrieben – Matter erwähnt das ‚Liebesfischen‘ in einem Fresko der Burg Runkelstein in Südtirol. In der sogenannten Niederwildjagd wird das Artifizielle der Drapierung der höfischen Gewandung durch Bewegungsmotive noch gesteigert. Während hier feste Konturen, klare Binnenstrukturen mit einer differenzierten Ausformung der Schatten gebildet werden, zeigt der Tölpel unru-



| **Abb. 14** | Wolfegger
Hausbuch, Die
Wasserburg, fol.
19v–20r ↗

hige Konturen und vage angelegte Binnenstrukturen. So verbindet sich die stilistische Differenzierung mit der Semantik des Blattes. Selbst die formale Ausführung kommentiert die artifizielle Eleganz. Es wird so einerseits der soziale Unterschied noch deutlicher gemacht, andererseits verschwinden hier insofern die Grenzen, als der Tölpel, der sich in der eigenen Falle gefangen hat, sowohl das erotische Agieren der höfischen Protagonisten als auch dasjenige der Mägde und Knechte kommentiert.

Hess stört sich auch an der dominanten Verwendung des Lineals bei den Architekturdarstellungen. Hier trifft man auf das ‚Ideal der Klarheit‘, wie sie für Maschinendarstellungen typisch sind (Uta Lindgren, Technische Enzyklopädien des Spätmittelalters –



| Abb. 15 | Wolfegger Hausbuch, Mars und seine Kinder, fol. 13r

Was ist daran technisch?, in: Bayerische Staatsbibliothek [Hg.], *Konrad Kyaser, Bellifortis, Clm 301 50*, München 2000, 9–20). Mit dieser Darstellungsweise konnte sich der Hausbuchmeister nicht nur intensiv in den Maschinendarstellungen selbst auseinandersetzen, sondern konnte wie für den ‚Burgunderstil‘ die Anregung dazu in oberrheinischen ‚Liebesgärten‘ finden. Im ‚Badehaus‘ wird – im Unterschied zum ‚Liebesgarten‘ – das ‚Ideal der Klarheit‘ der Maschinendarstellungen selbst konstruktiv und auch distinkt – eben nicht in allen Teilen der Zeichnung – umgesetzt. Es wird mit der linearen Struktur der Personendarstellung verbunden und wirkt dabei wie der Spiegel ihrer Förmlichkeit, die sie aber im Bad selbst verlieren. Betont man den satirischen Zug, kann die Anleihe an den ‚Burgunderstil‘ selbst satirisch verstanden werden.

Macht man sich die Verwendung des vorgeformten stilistischen Vokabulars klar, dann wird deutlich, dass sich der Unterschied zu den Planetenbildern selbst in die Unterschiede innerhalb der Planetenbilder einreicht. In den Planetenbildern findet man Brüche, die nicht weniger gravierend sind als der stilistische Wechsel, der mit den höfischen Darstellungen einsetzt. So ist man sehr erstaunt, in der analog zu ‚Sol‘ angelegten Venuszeichnung statt der gelängten Figuren untersetzte zu finden, statt der mit einer schmalen Feder gezeichneten Parallelstriche die Dominanz von breiten Konturlinien. Besonders merkwürdig ist es, dass der Zeichner bei einigen Figuren die an sich bescheidene Illustrationsart übernimmt, Gesichter auf Münder, Nasen und Augen zu reduzieren. Die Vergrößerung von Augen und Mündern dient jedoch besonders im Marsblatt der Ausdruckssteigerung. Obwohl an sich der Unterschied zwischen dem Mars- | Abb. 15 | und dem Solblatt (vgl. Abb. 2) eklatant ist, knüpft dieses an die Art an, wie etwa der Soldat im Vordergrund gezeichnet wird. Lässt man sich nicht von dem Gesamteindruck leiten, sondern schaut auf die Details, dann kann man im ‚Badehaus‘ das Repertoire der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten in den Planetenbildern wiederfinden und genau nachvollziehen, wie und warum welches Vokabular an welcher

Stelle eingesetzt wird. Man kann außerdem verschiedene Elemente finden, die alle Gruppen von Zeichnungen miteinander verbinden. So trifft man auf die gleichen Schemata in den Landschaften im Venusblatt, in den sogenannten Genrebildern und im ‚Heerlager‘. Und so ist zum Schluss zu konstatieren: Wenn man in den Zeichnungen das Produkt einer großen Werkstatt sieht, die mit Versatzstücken arbeitete, auch mit stilistischen Versatzstücken, ist es naheliegend, Unterschiede zu individualisieren und damit mehrere Zeichner voneinander zu unterscheiden. Wenn man aber davon ausgeht, dass Unterschiede kompositorisch, durch einen reflektierten beziehungsweise einen experimentellen Umgang mit dem ästhetischen Material begründet sind, ist die Frage der Händescheidung in Engführung nebensächlich.

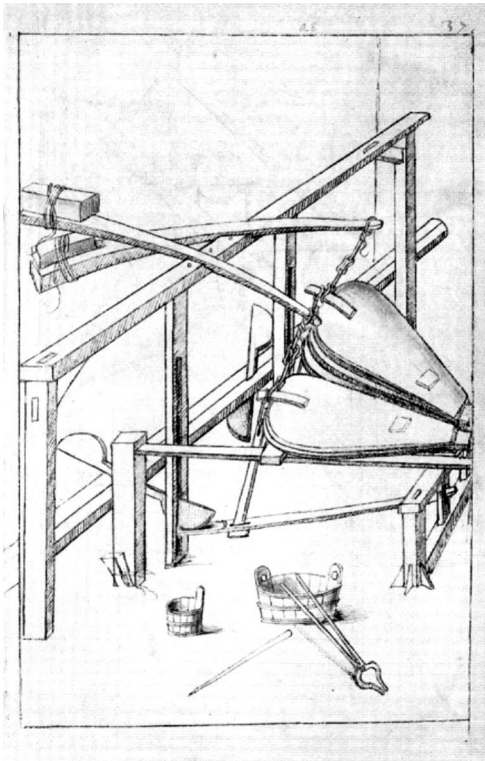
Neue Legendenbildung

Händescheidungen bekommen dann ein besonderes Gewicht, wenn ihnen eine Legende untergeschoben wird, so etwa, wenn Hess annimmt, dass die sogenannten Genreszenen und die folgenden Darstellungen erst viele Jahre später entstanden sind. Eine neue Legende unterschiebt Hoppe diesen Zeichnungen. Er sieht in ihnen einen Zeichner, der aus Nürn-

berg stammt, aber am Mittelrhein heimisch wurde. Hoppe stimmt Hess in der Unterscheidung zweier Zeichner zu. Er konstatiert, dass es wahrscheinlicher sei, dass der Name des Künstlers überliefert ist als dass er nicht in den Quellen auftaucht. Mit den Malern in Mainz hat sich in jüngerer Zeit Benjamin D. Spira (*Mainzer Maler – Maler in Mainz: Lebenswelten zwischen Stadt und Hof*, Mainz 2018; <http://doi.org/10.25358/openscience-4427>) beschäftigt, mit denen in Frankfurt Michaela Schedl (Tafelmalerei in Frankfurt im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Werke einheimischer und auswärtiger Künstler, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner [Hg.], *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400–1500*, Berlin 2019, 276–298) – auf Basis der Studie von Walther Karl Zülch (*Frankfurter Künstler, 1223–1700*, Frankfurt a. M. 1935). Hoppe greift den älteren Vorschlag auf, in den Planetenbildern den aus Utrecht stammenden Glasmaler und Graphiker Erhard Reuwich wiedererkennen zu wollen. Reuwich ist als Illustrator der *Peregrinatio in terram sanctam* | **Abb. 16** | bekannt. Er begleitete selbst den Autor Bernhard von Breydenbach ins Heilige Land. Ihm werden auch die Illustrationen des *Ortus sanitatis* zugeschrieben.

| **Abb. 16** | Erhard Reuwich, Holzschnitt mit der Stadt Korfu, in: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486, fol. 17v und 18r





| Abb. 17 | Wolfegger Hausbuch, Doppelgebläse mit aufgebundenen Gewichten, fol. 37r [↗](#)

Erhard Reuwich und Wolfgang Beurer?

Als Begründung führt Hoppe nur allgemeine Kriterien des „Einflusses“ der niederländischen Kunst auf die mittelrheinische Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Der Einfluss der niederländischen Kunst auf die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist häufig dargestellt worden, ohne dass dieser Einfluss an wandernden niederländischen Künstlern festgemacht würde. Eine Ausnahme ist der Meister des Bartholomäusaltars, der nach der vorherrschenden Meinung aus den nördlichen Niederlanden nach Köln kam. Hess hat detailliert nachgewiesen, dass stilkritisch die Zeichnungen des Hausbuches nicht mit der Reuwich zugeschriebenen Druckgraphik zu verbinden sind. Neuere Untersuchungen zu Reuwich (wie Frederike Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs*,

Stuttgart 2006) geben keinen Anlass, die Analyse von Hess zu bezweifeln. Hoppe versucht auch gar nicht, einen stilkritischen Nachweis zu führen. Es reicht ihm als Argument, dass Reuwich Niederländer war, der offenbar in Mainz in kurfürstlichen Diensten stand.

Hier zeigt sich ein grundlegender Widerspruch in Hoppes Vorgehensweise. Er akzeptiert das Ergebnis einer stilkritischen Untersuchung, verwirft aber die Stilkritik als Methode, wenn es um Einwände gegen die von ihm favorisierte Zuschreibung geht. Die Gründe, welche Ergebnisse akzeptiert werden, liegen außerhalb des Bereiches der Methode, mit der diese erzielt worden sind.

Die Unterscheidung von zwei Zeichnern gibt Hoppe die Möglichkeit, den sogenannten Meister der Genreszenen, dem ja auch die Maschinendarstellungen zugeschrieben werden, mit einem Namen zu versehen, der diese Darstellungen mit Nürnberg verbindet. 2019 wies Hoppe zu Recht darauf hin, dass in der kunsthistorischen Literatur die Maschinendarstellungen im Hausbuch zu wenig Beachtung gefunden haben. Er vergleicht die technischen Illustrationen mit denjenigen Leonardos und spricht ihnen einen ähnlichen Rang zu. In der Tat ist es auffällig, dass anders als etwa im *Bellifortis* keine phantastischen Maschinen gezeigt werden (Regina Cermann, *Der ‚Bellifortis‘ des Konrad Kyeser*, in: *Codices manuscripti & impressi. Supplementum* 8, 2013, 5–93). Man nimmt nur bei einer der dargestellten Maschinen an, dass sie nie gebaut worden ist, bei derjenigen, die einen Luftzug mit Kolben erzeugt. | Abb. 17 | Es sei deshalb unwahrscheinlich, dass sie gebaut worden sei, weil sie einem Blasebalg unterlegen sei. Aber die Maschine ist technisch folgerichtig konstruiert und insofern nicht phantastisch. Während in den Planeten- und den sogenannten Genrebildern das Spielerische und Satirische dominieren, versuchen die Maschinendarstellungen technische Folgerichtigkeit zu demonstrieren – fast erscheint es so, als würde technische Kunstfertigkeit höfischer Künstlichkeit gegenübergestellt. Da man aber Darstellungen zum Bergwerk und die Beschäftigung mit militärischem Gerät eher mit Nürnberg als mit dem Mittelrhein verbindet, sucht



| Abb. 18 | Wolfgang Beurer und Meister des Amsterdamer Kabinetts (zugeschr.), Winterjagd, um 1480/85, in: *Hunting Hours*, London, BL, Ms. Egerton 146, fol. 12v. *Das Wolfegger Hausbuch*, 2022, S. 314, Abb. 26

Hoppe nach einem Künstler, der aus Nürnberg in das Gebiet des Mittelrheins gekommen ist. Damit führt er die These des Kulturtransfers durch wandernde Künstler zu seiner Hauptthese. Er glaubt den passenden Künstler in Wolfgang Beurer gefunden zu haben und macht damit einen neuen Vorschlag. Der Name ist durch eine Zeichnung aus dem Besitz Dürers überliefert, auf der dieser den Urheber vermerkte. Bodo Brinkmann (Ein unbekanntes Werk Wolfgang Beurers, des Meisters WB, in: *Städels-Jahrbuch* N.F. 15, 1995 [1996], 145–174) identifizierte den als Stecher bekannten Meister WB mit Wolfgang Beurer und stellte auf Basis dieser Identifikation ein Werk zusammen, zu dem auch das *Hunting book* | Abb. 18 | in London gehört.

Da Brinkmann annimmt, dass die Jagdbilder in dieser Handschrift von Wolfgang Beurer stammen, die Bordüren aber von einem Künstler aus der Werkstatt oder dem Umkreis des Hausbuchmeisters, vermutet Hoppe, dass dieser Bordürenmeister niemand anderes als Reuwich gewesen sei. Die Zusammenarbeit dieser beiden Künstler sei aber auch schon im Hausbuch selbst zu finden. Wie das Niederländische durch Reuwich, so sollen durch Beurer die technischen Kenntnisse aus Nürnberg an den Mittelrhein gekommen sein. Hoppe ist sich sicher, dass das Bergwerks-

bild (vgl. Abb. 8) von Beurer stammt und schreibt die Maschinendarstellung und mit etwas Vorsicht die sogenannten Genreszenen ebenfalls Beurer zu. So erhalten die beiden von Hess unterschiedenen Zeichner die Namen Reuwich und Beurer. Damit wird aber Wolfgang Beurer zu der Personifikation einer Erklärungs-idee. Weder ist gesichert, dass Beurer aus Nürnberg an den Mittelrhein kam, noch kann in Einführung die Zuschreibung an den Hausbuchmeister abgesichert werden. Wieder ergibt sich der gleiche methodische Widerspruch. Hoppe akzeptiert die stilkritische Untersuchung Brinkmanns, kann aber selbst nicht stilkritische Teile des Hausbuchs Beurer zuschreiben.

Die Grenzen der Stilkritik – Kulturtransfer in einer Firma am Mittelrhein

Alle Händescheidungen haben beim Hausbuchmeister zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt, zumal wenn man ihnen Legenden unterlegt. Hess hat aus dem Corpus ‚Hausbuchmeister‘ dasjenige als Hausbuchmeister ausgeschieden, was er als genial empfand: die Planetenbilder, die Kaltnadelradierungen und das ‚Gothaer Liebespaar‘. Damit entsteht ein Künstler, der mit dem üblichen Geschäft eines Ma-



| Abb. 19 | Hausbuchmeister (?),
Das Gothaer Liebespaar, um 1500.
Öltempera mit Öllasuren auf Linden-
und Pappelholz, 118 × 82,5 cm. Gotha,
Schloßmuseum, SG 703 ↗

lers und Graphikers wenig zu tun hat. Er ist nur durch ein ungewöhnlich exquisites Bild, durch Kaltnadelradierungen, die nicht für den Markt bestimmt waren, und die experimentellen Zeichnungen im Hausbuch vertreten. In Erwiderung auf Hess haben Stephan Kemperdick (zus. mit Bodo Brinkmann, *Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500*, Mainz 2002) und Michaela Schedl (*Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein*, Mainz 2016) gezeigt, dass die Retabelmalerei nicht aus dem Corpus des Hausbuchmeisters ausgeschieden werden kann. Ihre Untersuchungen haben aber wieder das unbefriedigende Resultat, dass das maltechnisch äußerst brillante, semantisch dichte Bild, das ‚Gothaer Liebespaar‘, | Abb. 19 | das

zudem noch für einen prominenten Auftraggeber geschaffen worden ist, zur Werkstattarbeit erklärt oder sogar in den Umkreis gesetzt wird. Versuchte man andere Schnitte zu machen, käme man wieder zu unbefriedigenden Ergebnissen. Wollte man dem Höfisch-Burgundischen im Œuvre des Hausbuchmeisters einen eigenen Künstler unterlegen, dann würde man den ‚Meister der Genreszenen‘ mit den Kaltnadelradierungen und dem ‚Gothaer Liebespaar‘ verbinden. Unter den Kaltnadelradierungen wäre hier besonders der ‚Ausritt zur Beizjagd‘ (Filedt Kok, Nr. 72) zu zitieren, aber auch die ‚heilige Barbara‘ (Filedt Kok, Nr.45). In der Tat gibt es nicht weniger Verbindungen von den Kaltnadelradierungen zu den sogenannten

Genrebildern als zu den Planetenbildern. Die meisten Radierungen haben weder mit der einen noch mit der anderen Gruppe einen engeren Zusammenhang. Selbst wenn man der Meinung ist, den ‚Meister der Genrebilder‘ separieren zu sollen, stößt man auf erstaunliche Gegensätze. Es ist der gleiche Zeichner, der Heinrichs der höfischen Darstellungen wegen an Burgund und Hoppe der Maschinendarstellungen wegen an Nürnberg denken lässt. Durch keine Händescheidung lassen sich die großen Gegensätze im Werk des Hausbuchmeisters erklären. Dieses lässt sich genauso wenig in verschiedene Künstler auflösen, wie man nicht beim Œuvre Dürers einen Nürnberger von einem italienischen, oberrheinischen und niederländischen Künstler unterscheiden kann.

Ein Künstler, der eine Werkstatt leitet, bezeichnet zweierlei: eine Einzelperson und eine Firma, in der bei wechselnden Akteuren ein Kulturtransfer stattfindet, der aber durch die Zusammenarbeit eine engere Verbindung aufweist als die bloße Verbindung in einem geographisch definierten Raum. Man kann nicht eindeutig eine Grenze zwischen der Befähigung, kompositorisch bewusst mit Unterschieden zu operieren, und dem Kulturtransfer innerhalb der Werkstatt ziehen. Niemand wird die Retabel im Corpus des Hausbuchmeisters einem einzigen Maler zuschreiben wollen. Die Retabel können nur aus einer umfangreichen Werkstatt hervorgegangen sein. Immerhin kann man hier die Art der pastosen Malerei, die Strichelmanier genannt worden ist, als Werkstatt-, aber nicht als Individualmanier bezeichnen. Nur in wenigen Bildern wird von dieser Manier ein sehr differenzierter Gebrauch gemacht und beschränkt sich dabei die Malerei auch nicht nur auf diese Manier. In wenigen Bildern übernimmt die Malerei eine kompositorische Funktion. Das lässt sich gut etwa an der Frankfurter ‚Auferstehung‘ nachvollziehen. Lenkt man darauf das Augenmerk, dann wird die Verbindung zum ‚Gothaer Liebespaar‘ deutlich.

Für eine weitere Beschäftigung mit der Tafelmalerei wäre es dringend erforderlich, gute Detailfotos anzufertigen. Beschreibungen haben den Nachteil, dass sie meistens in irgendeiner Weise die vertre-

tene These enthalten. Auch die Auswahl von Fotos ist eine Interpretation; sie könnten aber dennoch die Malerei des Hausbuchmeisters in ihren großen Unterschieden verständlicher machen. Es ist sinnvoll, das Corpus ‚Hausbuchmeister‘ als ein spezielles Werk der mittelrheinischen Kunst zu betrachten. Zu dem Corpus gehören weder die Erhard Reuwich noch die Wolfgang Beurer zugeschriebenen Werke. Lässt man das Corpus zusammen und sieht es einerseits als Werk eines bedeutenden Künstlers an, andererseits als Produkt einer Werkstatt, dann laufen zwei Stränge ineinander. Einerseits hat man eine Werkstatt, die übliche Belange zu befriedigen hat, andererseits einen Künstler, der in der Lage war, seine Kunst von den üblichen Zwängen zu emanzipieren. In dem Œuvre vereinigen sich nicht nur erstaunliche Gegensätze, deren Hintergrund aufgrund der von Berit Wagner (*Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Petersberg 2016, vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 71/2, 2018, 77–87, <https://doi.org/10.11588/kc.2018.2.85588>) deutlich gemachten Rahmenbedingungen des Kulturtransfers am Mittelrhein zu erläutern ist, sondern wohl auch Unterschiede im Künstlerverständnis. Hoppe bezieht sich im Titel seines Beitrags auf Suckale, wenn er von „Erneuerung der Malkunst am Mittelrhein“ spricht. Zu Recht wird der Hausbuchmeister damit in die Reihe der Künstler gestellt, die den Weg zu Dürer weisen. Dazu muss auch die Einsicht gehören, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einzelne Künstler auftauchen, die vielseitig und komplex in ihrem – auch stilistischen – Agieren waren.

Conrad II. Fyoll oder Hans Caldenbach?

Die Frage, ob der Hausbuchmeister in Mainz oder Frankfurt – die beiden zuletzt favorisierten Vorschläge – seine Werkstatt hatte, wird wohl nie zu beantworten sein. Schedl schlägt deshalb vor, Conrad II. Fyoll als Hausbuchmeister zu betrachten, weil sie eine enge Verbindung zu den seinem Vater, Conrad I. Fyoll, zugeschriebenen Werken sieht. Geht man da-

von aus, dass die Illustrationen des Hausbuches vor 1475 angefertigt worden sind, dann kann Conrad II. nicht mit dem Hausbuchmeister identisch sein. Dieser erhielt nach Zülch noch 1477 als Gehilfe seines Vaters anlässlich von Arbeiten im Römer ein Trinkgeld, somit verfügte er damals noch nicht über eine eigene Werkstatt. Aber nicht nur sein Sohn ging aus der Fyoll-Werkstatt hervor, sondern auch Hans Caldenbach.

Lässt man sich auf das Spiel ein, das Œuvre mit dem Namen Hans Caldenbach zu verbinden, ergibt sich ein erstaunlich stimmiges Bild. Caldenbach taucht 1466 als Geselle von Conrad I. Fyoll in Frankfurt auf, zu dem deshalb zahlreiche Dokumente überliefert sind, weil er in viele Skandale verwickelt war. Dennoch ist dieser in Frankfurt der Künstler, bei dem fast alle Fäden zusammenlaufen, auch wenn er genötigt war, die Stadt zeitweise zu verlassen. Erstaunlich ist, dass ihm offenbar von der Stadtverwaltung mit relativ großer Nachsicht begegnet wurde, so dass Kemperdick (Frankfurt im mittleren 15. Jahrhundert: Die Malerfamilie Fyoll, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner [Hg.], *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400–1500*, Berlin 2019, 257–276) von einer Frankfurter Künstlerszene sprechen kann, die Assoziationen an die Bohème erwecke.

Die Entwicklung von Hans Caldenbach hat sich aus diesem Milieu heraus vollzogen, führte aber schließlich zu großer gesellschaftlicher Anerkennung. In Frankfurt angekommen, scheint er sich der Lebensweise seines Meisters angepasst zu haben. 1467 wird er verurteilt, Alimente zu bezahlen; er ist mehrfach in Prügeleien verwickelt. Vor 1472 muss er sich selbständig gemacht haben, denn in diesem Jahr beginnen Zinsforderungen gegen ihn bezüglich seines Hauses in der Kruggasse, das schließlich gepfändet wird. Die wirtschaftlichen Nöte drücken sich auch darin aus, dass 1474 die Malerin Kathrin vor Gericht von ihm Geld fordert. Bei Zülch ist nicht zu erfahren, weshalb die Forderung erhoben wird. Hat die Malerin für Caldenbach – vielleicht sogar am Hausbuch – gearbeitet und dafür keinen Lohn erhalten? 1475 kommt

die Wende. Der Maler kann das große Haus Nideck mieten, das früher Conrad I. Fyoll besaß und wohl darin seine Werkstatt betrieben hatte. Am 13. Januar 1475 erhält Caldenbach das Frankfurter Bürgerrecht. Ab 1476 nimmt er städtische Ämter wahr. 1478 wird er Fürsprecher (Anwalt) vor Gericht. Er fungiert später auch als Vormund und Treuhänder. 1489 macht er zusammen mit seiner zweiten Frau Katharina von Bessenbach ein Testament. Wer die erste Frau war, wissen wir nicht. 1502 lässt er sich in das Rosenkranzbuch der Dominikaner einschreiben. 1503 erkrankt er und stirbt im folgenden Jahr.

Unterlegt man diese Angaben dem Œuvre des Hausbuchmeisters, dann wäre das Hausbuch sein erster großer Auftrag gewesen. Meiner Einschätzung nach sind die Illustrationen nicht das Werk einer großen routinierten Werkstatt, sondern eines Künstlers, der genötigt war, ein für ihn in mancherlei Hinsicht neues Terrain zu betreten. Die großen Divergenzen innerhalb der Illustrationen zeugen von dieser Situation. Mit dem Auftrag der Illustrierung des Hausbuches nahm er einen Auftrag an, der zunächst mehr Kosten als Einnahmen bedeutete. Er hat ihn zu einer Zeit erhalten, in der er über keine Werkstatt verfügt haben kann. Offenbar hat der Hausbuchmeister zum Zweck der Realisierung des Hausbuches werkstattfremde Mitarbeiter herangezogen, die deshalb – insofern sie relativ selbständig arbeiten konnten – auch leicht als andere Hände zu unterscheiden sind. Ihr Anteil an den Illustrationen blieb aber offenbar sehr begrenzt. Die wirtschaftliche Wende kam wohl mit dem Abschluss der Arbeiten am Hausbuch – vielleicht unterstützt durch eine günstige Heirat. Mit der Anmietung des Hauses Nideck dürfte der Aufbau einer großen Malerwerkstatt verbunden gewesen sein, einer Werkstatt, die wir durch die breite Retabelproduktion kennen. Offenbar sollte damit auch die wirtschaftliche Existenz gesichert werden.

Dass Caldenbach lange Zeit das Amt eines Fürsprechers wahrnahm, zeigt, dass er redegewandt war und über eine gewisse Bildung verfügte, möglicherweise sogar über einige Lateinkenntnisse. Sein Talent zum Fürsprecher konnte er vielleicht zuvor in eigener Sa-

che beweisen. Dieses Amt brachte Caldenbach Einnahmen ein, die auch erklären könnten, wieso er es sich leisten konnte, einer Produktion (Kaltnadelstiche) nachzugehen, die sich ökonomisch nicht auszahlte. Auch seine neue gesellschaftliche Stellung könnte ihn bewogen haben, ein Künstlertum zu pflegen, das sich aus dem Tagesgeschäft heraushob. In der Retabelproduktion kennen wir den Hausbuchmeister vor allem als Unternehmer, der die Durchführung großer Aufträge organisierte, sich offenbar nach den Kundenwünschen richtete, der die pastose Malweise als Werkstattkennzeichen zu etablieren suchte, die er aber nicht auf seinem eigenen Level bei seinen Mitarbeitern verankern konnte.

Das ‚Gothaer Liebespaar‘ weist aber in eine ganz andere Richtung. Zu fragen ist, ob die Inschrift dieses Bildes, das meiner Meinung nach Theseus und Ariadne darstellt, und die witzige Inschrift eines offenbar damit verwandten Bildes, dessen Spuren Hartmut Bock (Die Verlobung Eppstein-Eppstein und das Gothaer Liebespaar, in: *Mainzer Zeitschrift* 87/88 [1992/1993], 157–182) in der Chronik Eisenberger aufspüren konnte, darauf hindeuten, dass der Hausbuchmeister Bilder malte, in denen er auch sein als Fürsprecher entwickeltes rhetorisches Talent zeigen konnte. Wenn ich die Inschrift des ‚Gothaer Liebespaares‘ richtig verstehe, bringt diese den Betrachter in die Position eines Minnegerichts, vor dem Ariadne

ihre ungebrochene Treue bekundet und Theseus seinen Verrat zu rechtfertigen versucht. Der Text, der seines gleichen sucht, enthält wie die Malerei doppeldeutige, umkehrbare Aussagen. In dem Bild, das die Chronik Eisenberger erwähnt, weigert sich der Mann, der Frau gegenüber die Urheberin der Liebesgabe zu nennen, weil Frauen keine Schwätzer schätzten. Die Satire im Hausbuch und die rhetorische Schlagfertigkeit dieser Bilder würden also gewissermaßen selbst den Lebensweg, den der Hausbuchmeister beschritten hat, widerspiegeln. Scharfzüngig dürfte jedenfalls Hans Caldenbach noch als Fürsprecher gewesen sein. 1484 wurde er wegen Beleidigung des gegnerischen Anwaltes einige Tage eingesperrt. Er scheint die Fähigkeit gehabt zu haben, sich unterschiedlichen Milieus anzupassen. Diese Fähigkeit findet man auch im Œuvre des Hausbuchmeisters wieder. Der große Gegensatz zwischen derben satirischen Elementen und die Annäherung an eine höfische Kultur sprechen dafür.

Zuletzt ist noch zu erwähnen, dass die Angaben, die Zülch wiedergibt, auch mit dem angenommenen Todesdatum des Hausbuchmeisters übereinstimmen. Allgemein geht man davon aus, dass dieser den Mainzer Altar selbst nicht mehr vollenden oder vollenden lassen konnte. Die Angabe, dass Caldenbach 1504 gestorben sei, passt zu dieser Vermutung und der üblichen Datierung des Mainzer Altars.

Tagung

Zum Ausdruck(en)

**Ausdruck als Form- und
Vermittlungsprozess in der Kunst |
Expression: Processes of Form and
Mediation in Art.**

Symposium am Eikones-Forum der
Universität Basel, 23.–25. März 2023

[Zum Veranstaltungsprogramm](#)

Pascale Dassibat, M.A.
Doktorandin an der HU Berlin
dassibatpascale@gmail.com

Zum Ausdruck(en)

Pascale Dassibat



Niklaus Manuel gen.
Deutsch, Pyramus
und Thisbe, um
1513/14. Ungefirnisste
Mischtechnik
auf Leinwand
(Tüchleinmalerei), 151,5
× 161 cm. Kunstmuseum
Basel, Amerbach-Kabinett
1662, Inv. 421 [↗](#)

Das ästhetische Konzept des Ausdrucks, das in den Theorien der Kunstgeschichte (ausgehend von Giorgio Vasari bis hin zu Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer) eine zentrale Rolle spielte, schien in Vergessenheit geraten zu sein und zur Rhetorik einer Epoche zu gehören, die mit der Renaissance begann und sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts nach und nach verlor. Der von strukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätzen durchgezogene Interpretationsrahmen des Ausdrucks in der Kunst schien, wenn schon nicht seine Relevanz, so doch seine Kraft verloren zu haben. Daher war es das Ziel des Basler Symposiums, den Ausdruck als aktiven Prozess der Formgebung und der Vermittlung in der Kunst wieder in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Reflexion zu

stellen. Auf Initiative von David Misteli (Universität der Künste Berlin), der insbesondere zu Ausdruck und Medialität in der Malerei der Moderne gearbeitet hat, und Markus Rath (Universität Trier), der zu Fragen von Abstraktion und Expressivität in der Frühen Neuzeit forscht, sollte die internationale Konferenz die Möglichkeit eröffnen, eine Verschiebung und Nuancierung topischer Auffassungen von ‚Ausdruck‘, insbesondere im Zusammenhang mit Ähnlichkeit, Abstraktion oder Figuration, zu diskutieren. Drei Sektionen (Geste, Fleck, Spur – zur Subikonographie des Ausdrucks; Figurationen des Ausdrucks; Ausdruck und Intention) sowie ein Diskussionsworkshop strukturierten das Symposium. Die Diskussionen ermöglichten, Fragen zu den historischen Transformationsprozessen von

Ausdrucks Konzepten zu stellen und die Legitimität der Verwendung von transdisziplinären oder transhistorischen Konzepten wie Intentionalität, expressive Rezeptivität oder Import von Paradigmen aus den Bereichen der Neuroästhetik oder der Kognition zu hinterfragen.

Subikonische Modalitäten des Ausdrucks

Der Fleck als gestalterisches Mittel eröffnete die prä-ikonische Seite des Ausdrucks – oder vielmehr: dessen sub-ikonische Seite. Der Vorteil dieses Begriffs besteht darin, dass er von Anfang an in Spannung zum Begriff „sub-jektiv“ steht. Mit dem Präfix „sub“ wird auf ein aktives Prinzip verwiesen, das untergründig wirkt. Der Fleck wäre in diesem Sinne ein Impuls, der die ästhetische Reflexion über die unterschwellige Lebendigkeit der Formgebung auszulösen vermag. Yannis Hadjinicolaou (Universität Bonn) untersuchte die Wirkung von roten Flecken, die in den Gemälden von Arent de Gelder an flachen und dunklen Stellen platziert sind. Diese Markierungen im Zentrum der Gemälde sind umso auffälliger, als sie sich als starke Operatoren erweisen, die einen einfachen roten Punkt in einen bedeutungsvollen Blutstropfen verwandeln können. Die Verwendung dieser Verfahren wirkt wie ein Mittel der Provokation, das die Erinnerung aktiviert. Hadjinicolaou sieht in diesem prä-ikonischen Verfahren die Kraft der Enaktion, die dem Topos der agierenden Bilder zugrunde liegt. Aus dieser Perspektive wird der Fleck als ein Element gesehen, das den Weg für eine symbolische Verarbeitung eröffnet (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923–1925). Die Blutspur ist umso auffälliger, je mehr sie isoliert und als reine lebendige Spur im Bild identifiziert wird. Dabei wird einem Element, das grob, unpassend oder abstoßend erscheint, eine ebenso große ästhetische Wirkmacht wie dem Schönen zugeschrieben. Im Bereich der Defiguration sind die auffälligsten und daher am wirksamsten solche Erinnerungen heraufbeschwörenden Beispiele jene, die sich als Schlamm und Schmutz lesen lassen oder sich gar als monströs darstellen.



| Abb. 1 | Hans Leinberger, Madonna, um 1515. Bronze, 45,5 × 21 × 16 cm. Berlin, Bode Museum, Inv. Nr. 381. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst | Antje Voigt, CC BY-SA 4.0 [↗](#)

Dies leitet über zum Beitrag von Agnieszka Dziki (Universität Warschau), in dem sie die Materialität der Bronzeskulpturen des deutschen Künstlers Hans Leinberger (ca. 1470–1531) am Beispiel seiner *Madonna* **| Abb. 1 |** mit ihrer groben und unbestimmten Anmutung untersuchte. Das entstellte Gesicht der Muttergottes zeichnet sich durch eine unvollständige und poröse Oberfläche aus, ohne jegliche Ziselier- oder Polierarbeiten. Über die figurativen Werke des Bildhauers hinaus beschäftigte sich Dziki mit der zeitgenössischen Produktion von vergleichbaren Artefakten und Bronzebechern, deren Ausdruck von



| Abb. 2 | Charles Lebrun, Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, 1661. Öl/Lw., 298 × 453 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 2896 ↗

Unvollkommenheit die Experimente des Bildhauers geradezu nobilitierte, sie zu begehrten Sammlerobjekten machte. Die vermeintliche Entstellung der Marien-Skulptur, deren Produktion auf diese Weise neu kontextualisiert wurde, erinnert an eine sich erst bildende Gestalt, die das Leben der Materie in ihrer eigenen kreativen Bewegung manifestiert.

Die Figur als Vehikel des Ausdrucks

Weitere Beiträge befassten sich mit Darstellungsfragen der Figur als formgebundenem Ausdruck in der an ihn gerichteten mimetischen Entsprechungs- und Ähnlichkeitsforderung. Sie zeigten, dass die Figur als Form mit dem ästhetischen Ausdruck korrespondiert. Wenn man davon ausgeht, dass im 17. Jahrhundert die Codes der Repräsentation festgelegt und, besonders im Genre des Porträts, Darstellungskonventionen fixiert werden, scheint die *Conférence des passions* (1668) von Charles Lebrun (1619–1690) das maßgebliche Modell dafür zu sein. Deren Tafeln stellen eine veritable Grammatik der Ausdrucksformen dar. Lebrun bietet ein Äquivalent zu Descartes' Diskurs (im *Traité des passions* [1649] und dem *Traité de l'homme* [1664]) im Bereich der visuellen Künste und vollzieht eine Verschiebung vom Denken zum Fühlen. Bei dem Versuch, ein systematisches Bild der Lei-

enschaften – also der Affekte – zu erstellen, entwickelt Lebrun, *premier peintre* von Louis XIV., in einem theoretischen und malerischen Projekt ein formales System, das in seinem deduktiven Zugang eher wissenschaftlich als mimetisch ist. Die *Conférence des passions* und die 23 folgenden Zeichnungen (1698), so deskriptiv sie auch sein mögen, regeln im Gegenzug die Gesamtheit der exaltierten Gesichtsausdrücke. In einer doppelten Bewegung geht es dem Maler darum, die „Ausdrücke“ zu katalogisieren, mit dem uneingestandenem Ziel, die Gemütsbewegungen derjenigen, die diesen ausgesetzt sind, zu kontrollieren und zu kodifizieren.

Unter diesem Gesichtspunkt griff Christian Scherrer (Universität Wien) die berühmte Vorlesung auf und entwickelte eine Lesart des Gemäldes *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1661) | Abb. 2 | als ein „Masken-Alphabet“ (vgl. Hubert Damisch, *L'alphabet des masques* ↗, in: *La passion. Nouvelle Revue de Psychanalyse* 21, printemps 1980). Diese feinsinnige Lektüre zeigte, wie sich der Code für einen Gesichtsausdruck im Kontext der absolutistischen Kultur der Verstellung verschiebt und komplexer wird. So kann der angeblich natürliche und mimetische Ausdruck in Lebruns Zeichnungen, in denen die Gesichtszüge „Strich für Strich“ mit den Gefühlen übereinstimmen

und die auch im Gemälde *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* angelegt sind, aufgrund des Bildsujets nicht umgesetzt werden. Diese erzwungene Zurückhaltung markiert die Lücke zwischen den gefühlten Leidenschaften, die unterdrückt werden müssen, und der sozialen Maske, die es zu zeigen gilt. Scherrer erörterte, wie diese unterdrückte Mimik sich durch das Arrangement aller Figuren im Bild bemächtigt und sich so ein gemeinschaftlicher Ausdruck von Furcht manifestiert.

Im 18. Jahrhundert fanden die dargestellten Kodierungen des Scheins und des kontrollierten Ausdrucks einer aufkommenden Subjektivität in den Seelenregungen und der Geschmacksbildung ihr Gegengewicht. Die Aufklärung als enzyklopädisches Projekt universellen Wissens findet nun im Bereich der verinnerlichten Empfindung und durch den empfindsamen Körper ihren Ausdruck. Der Körper wird zum Träger sinnlicher und ästhetischer Erfahrung und verkörpert sie gleichermaßen. Die Kunst ist das Mittel par excellence, um die Verbreitung von Werten mit der Geschmackserziehung zu verknüpfen. Vor diesem Hintergrund untersuchte Lisa Cornali (Universität de Neuchâtel) die von John Flaxman (1726–1803) angefertigten Skizzen und ihre Verbreitung in ganz Europa. Ende des 18. Jahrhunderts in Rom entworfen, bilden diese ein formales Repertoire, das die Texte der *Ilias* und *Odyssee* sowie Dantes *Göttliche Komödie* illustriert. Die klaren Linien von Flaxmanns Graphiken werden zu eigenständigen ikonographischen Referenzformen. Der Körper und die Bewegungen, die ihn beleben, bleiben zwar zentral, doch die ausdrucksstarke Linie erhält nach und nach einen Eigenwert. Die dargestellte Figur ist nicht nur lebendig, sondern kann auch den Betrachter emotional bewegen, der mit ihr die Fähigkeit teilt, bewegt zu werden. Die Kunstgeschichte hat sich intensiv mit dieser Art von reflexiver, auf Wechselseitigkeit beruhender Beziehung befasst (vgl. Klaus Herding und Antje Krause-Wahl [Hg.], *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht*, Taunusstein 2008; Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17.*



Abb. 3 | Chaïm Soutine, *Le Pâtissier*, ca. 1919. Öl/Lw., 66 × 51 cm. Philadelphia, Barnes Foundation ↗

und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991; Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990). Aby Warburgs Konzept der Pathosformel ist in hohem Maße davon abhängig, da es den Posen und Gesten des Körpers besondere Aufmerksamkeit schenkt. Ausdrucksstarke Figurationen vermitteln über die Zeiten hinweg Emotionen und Gefühle jenseits der aktualisierten Formgebung.

Angst als unterschwellige Spannung des Ausdrucks, die man in der Malerei zu erahnen glaubt und die die Figuren bedrängt, scheint sich auch in den Porträts von Chaïm Soutine (1893–1943) zu offenbaren, in diesem Fall als Ausdruck von Grausamkeit. Laura Indorato (Universität Basel) widmete sich diesem Phänomen, das der Kritiker Waldemar George (1893–1970; Soutine ↗, in: *L'Amour de l'Art*, 1926, 370) in Soutines Gemälden entdeckt hat. Die anonymen Figuren, wie Hotel-, Restaurant- und Hausangestellte, Abb. 3 | scheinen durch die Faktur und das Farbmateriale der Malerei buchstäblich unterdrückt und aus dem Bild vertrieben zu werden. Dieser Gestus der Austreibung, der von der ursprünglichen Bedeutung des „Ausdrückens“ (als des „Drückens nach außen“) getragen ist,

fand sich auch im Beitrag von Joseph Henry (City University of New York), der den Zeitdruck thematisierte, unter dem die Mitglieder der „Brücke“ ihre Skizzen anfertigten. Die Viertelstundenakte sollten die kreative Energie bündeln, sie in einer ebenso schnellen wie inspirierten Geste auf dem Papier ausdrücken. Folgt man Henrys formaler Analyse der Skizzen, so scheinen diese die Form jedoch mehr zu bannen als sie freizugeben.

Die Skepsis gegenüber der Ausdrucksfigur findet ihr Pendant in der Akzentverlagerung von der dargestellten Figur auf das Gemälde selbst als umfassendem Ausdrucksmittel. David Misteli erinnerte in diesem Zusammenhang daran, dass der Dichter und Kritiker Charles Baudelaire den Betrachtenden der Gemälde von Eugène Delacroix riet, von den darin enthaltenen Figuren und Handlungen zu abstrahieren, um stattdessen die Gesamtqualität der Gemälde zu goutieren.

Kontrapunkt zur animierten Figur

Seurats hieratische Figuren beschreiben beispielhaft einen Paradigmenwechsel, der sich Ende des 19. Jahrhunderts vollzog. Das erste Kapitel von Emmelyn Butterfield-Rosens Buch *Modern Art and the Remaking of Human Disposition* (Chicago 2021) beginnt mit einer Analyse der Körperhaltungen und Positionen von Figuren in Seurats Gemälde *La Grande Jatte*. Seurats Figuren, denen es an Lebendigkeit und Individualität fehlt, dienen dabei als Maßstab für die Argumentation. Butterfield-Rosen (Clark Art Institute, Williamstown) betonte in ihrem Vortrag, dass es im 20. Jahrhundert einen generellen Wandel in der Darstellung der menschlichen Figur gegeben habe. Diese wird starrer, flacher, stilisierter und entfernt sich von der mimetischen und naturalistischen Bezugnahme auf den menschlichen Körper. Indem sie ihre realistische Verankerung verliert, soll der Eindruck erweckt werden, dass die Figur denselben Bezugsrahmen teilt und von denselben physischen und psychologischen Kräften umgetrieben wird wie die Betrachtenden. Die Figur verliert dadurch auch ihre Ausdruckswerte zugunsten einer Rationalisierung ihrer Form, die nun in das übergreifende Kompositionsgefüge des Gemäl-

des integriert wird, wobei dieses als Form und erste Einheit der Wahrnehmung eine Neubewertung erfährt. David Misteli wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass hier vielleicht „die abgeschwächte Bedeutung der Figur als Ausdrucksträgerin mit einer Bewegung einhergeht, mit der sich die Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert verstärkt allgemeineren wissenschaftlichen Theorien der Expressivität von Kunst und Bild zuwandte, die an die Stelle von historisch distinkten Theorien der Kunst als Ausdrucksmittel traten“. Im Rahmen der anschließenden Diskussion wurde vorgeschlagen, zwei verschiedene Ausdrucksbegriffe zu unterscheiden, von denen sich der eine auf die Intentionalität in der Kunst bezieht und der andere auf das Problem der Umsetzung und der Übertragung von Begriffen aus einer Kategorie auf eine andere.

Ausdruck von Bewusstsein und Intentionalität

Eine Reflexion über den Begriff der „Intentionalität“ wurde mit einem Zitat des Philosophen Robert B. Pippin eröffnet. Pippin ist der Ansicht, dass „eine Absicht zu haben bedeutet, darum zu kämpfen, diese Absicht durch eine öffentlich anfechtbare Handlung zum Ausdruck zu bringen, die einer großen Fluidität, der Aneignung und Interpretation durch andere unterliegt, die die Bedeutung dessen, worum es geht, stark verändern können.“ (Hegel on Political Philosophy and Political Actuality, in: *Inquiry* 53, No. 5 [Oktober 2010], 412). Das bedeutet auch, die Ungebrochenheit und Sicherheit des eigenen Selbstverständnisses zu „opfern“ und sich „den Reaktionen, Gegenansprüchen und Herausforderungen anderer zu unterwerfen“ (ebd., 412). Diesbezüglich schlug Misteli vor, Honoré de Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk* (1831) und Émile Zolas *Das Werk* (1885) als literarische Pendants zu betrachten, die diese Überlegungen auf der fiktionalen Ebene umsetzen. So sind Zolas Claude Lantier und Balzacs Frenhofer beides Maler, die nach dem perfekten Ausdruck ihrer künstlerischen Vision suchen, aber sich nicht der Öffentlichkeit aussetzen wollen, wie es Pippin fordert. Da sie sich weigern, ihre Arbeiten zu zeigen, bleiben die beiden fiktiven Maler in ständigem

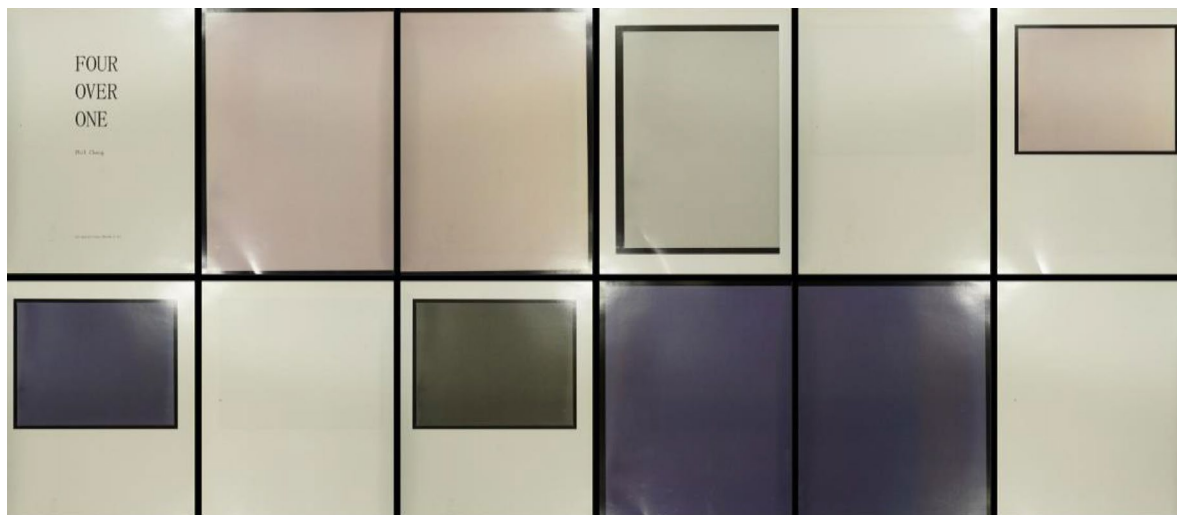


Abb. 4 | Phil Chang, *Four over One* (2010). Künstlerbuch, Los Angeles County Museum of Art, urn:lcp:fouroverone0000chan:epub:edc64e81-da19-43fe-8d16-41933d6826be↗

Zweifel über ihr künstlerisches Projekt und stellen ihre Identität als Künstler infrage; sobald sie dann doch den Reaktionen des Publikums ausgesetzt sind, stoßen sie notwendigerweise auf Unverständnis und Ablehnung. Beide werden so zu Symbolen des tragischen Scheiterns des Ausdrucks einer Intention, da sie es zu lange vermieden haben, „ihr eigenes subjektives Verständnis ‚zu opfern‘. Beide erleben den Kampf, ihre Intentionen auszudrücken, als eine existentielle Infragestellung ihres Künstlerbildes, die schließlich zu Frustration und Selbsterstörung führt“ (so Misteli in seiner Einführung zur Sektion III des Symposiums).

Expressivität und Relation

Markus Rath schlug vor, mit Leibniz den Ausdruck als ein Verhältnis zwischen heterogenen Begriffen zu betrachten. Die Leibniz'sche Theorie des Ausdrucks konzentriert sich auf den Begriff der Relation und führt willkürliche Zusammenhänge zwischen zwei heterogenen Systemen ein: Zwischen den artikulierten Worten und dem ihnen zugrundeliegenden Gedanken besteht für ihn ein Verhältnis, das nicht nur der Repräsentation dient. Der Ausdruck führt darüber hinaus ein analoges Verhältnis zwischen der gesprochenen Sprache und den formalen Symbolsystemen vor. Zwischen den beiden Systemen findet eine Übersetzung vom

einen in ein anderes statt: Körpersprache, emotionale Sprache, Sprache des Diskurses, mathematische Sprache etc. „Il faut stipuler, en premier lieu, que l'expression ne suppose nullement la ressemblance mais tend au contraire à s'en affranchir. Leibniz fait la critique d'idées-tableaux et établit que les idées ne sont pas de petites images volantes dans la tête. Lorsqu'il fait référence à une ressemblance, il s'agit d'une ressemblance abstraite, d'une ‚similitude‘.“ (Marc Parmentier, *Relations linguistiques et mathématiques chez Leibniz* ↗, in: *Methodos* 14 [2014]). Eine ausdrucksstarke Beziehung ist genaugenommen keine Übereinstimmung von Begriffen, sondern von Verhältnissen. „Une chose exprime une autre (dans mon langage) lorsqu'il y a un rapport constant et réglé entre ce qui se peut dire de l'une et de l'autre.“ (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Lettre à Arnauld* ↗, 9 octobre 1687, [594]). Charles Palermo (College of William and Mary, Williamsburg) griff diese Verschlüsselungsrelation auf und projizierte sie auf den Erwartungshorizont des Kunstbetrachtenden. Er konzentrierte sich dabei auf einen kognitiven Mechanismus, der im Betrachter fiktionale Fähigkeiten aktiviert, die Palermo dem Medium selbst, in diesem Fall der Fotografie, zuschreibt. Obgleich die Fotografie keine Illustration von Intentionalität darstellt, konnte er im Fall von Tacita Deans gefundenen Fotografien oder

Phil Changs gescannten Fotopapieren aufzeigen, dass die generelle und arbiträre Tendenz der Kunst, Erzählungen und Fiktionalisierungen hervorzurufen, fortbesteht. Indem Changs *Four over One* (2010) | **Abb. 4** | die Genese eines Systemprozesses darstellt, bietet er eine gelungene Alternative zur Erzählung. Das Werk *Four over One*, das in Buchform herausgegeben wurde, geht aus der Umsetzung seiner eigenen Produktionsmodalitäten hervor. Als Teil des Produktionsprozesses vollzieht Chang eine Reihe von Eingriffen an den beiden Medien, die an der Produktion des Werkes beteiligt sind: an sich selbst und am Fotopapier. Einerseits informiert sich Chang in einer Reihe von Texten über die wirtschaftliche Verbreitung und die Regulierung digitaler Informationen. Andererseits hält er Fotopapierblätter mit abgelaufenem Verfallsdatum unter das Licht eines Buchscanners, um ein digitales Bild zu erzeugen, das das lichtempfindliche Papier unbrauchbar macht. Diese Aktion ist ein Nullsummenspiel, das die kapitalistischen Zyklen des einkalkulierten Verschleißes nachahmt. Das Projekt *Four over One* bringt durch die Aktivierung interaktiver Verfahren die wirtschaftliche Rezession von 2007 durch die spezifischen Qualitäten des fotografischen Mediums und seiner Handhabung zum Ausdruck.

Fazit

Das Konzept des Ausdrucks in der Kunst wurde auf der Tagung aus unerwarteten und weitreichenden Perspektiven in den Blick genommen. Die Präsenz einer Spur in einem Gemälde wurde mittels kognitiver Theorien neu bewertet (Hadjinicolaou) sowie der Kontakt und die Begegnung von Körpern herausgearbeitet, die von Missverständnissen, Ängsten (Lebrun) und Grausamkeit (Soutine, Waldemar) geprägt sind. Der Ausdruck kann – nach außen gewendet – den Rahmen der Kunstgeschichte sprengen; er entzieht sich ihren theoretischen Konzepten. An der Wende von den 1960er zu den 1970er Jahren ist der Ausdruck durch die Dynamik des Austauschs und durch die Produktionsprozesse charakterisiert, die beispielsweise auf dem Papier eines Buches (Phil Chang) oder eines Magazins zum Ausdruck gebracht werden.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.1.100255>

Neues aus dem Netz

Belvedere Ausstellungen online | RKD Research now online | Digitale Sammlung des Kunstpalastes freigeschaltet

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.1.100256>

Zuschrift

Stipendium TABLINUM

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.1.100259>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.1.100260>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Alexandra Panzert: **Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich.** Berlin, Gebr. Mann Verlag 2023. 327 S., 56 s/w Abb. ISBN 978-3-7861-7517-9.

Saskia C. Quené: **Goldgrund und Perspektive.** Fra Angelico im Glanz des Quattrocento. Berlin, Deutscher Kunstverlag 2022. 331 S., 82 meist farb. Abb. ISBN 978-3-422-98938-2. DOI: 10.1515/9783422800533

Retrotopia. Design for Socialist Spaces. Ausst.kat. Kunstgewerbemuseum, Staatl. Museen zu Berlin 2023. Hg. Claudia Banz. Dortmund, Kettler Verlag 2023. 143 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-98741-033-8.

Romanische Kunst in den Prämonstratenserkirchen von Clarholz und Lette. Hg. Johannes Meier. Beitr. Ursula Mende, Johannes Meier, Josef Mense, Johann Michael Fitz. Münster, Verlag für Regionalgeschichte 2023. 104 S., 48 Farbbabb. ISBN 978-3-7395-1505-2.

Shift. KI und eine zukünftige Gemeinschaft. Ausst.kat. Kunstmuseum Stuttgart/Marta Herford 2023. Beitr. Friederike Fast, Eva-Maria Froitzheim, Ann Kristin Kreisel, N. Katherine Hayles, Alina Grehl, Elizabeth E. Joh, Christoph Faulhaber, Anika Meier, Luciana Parisi, Rosi Braidotti, Hans Dieter Huber, Clemens Apprich, Jessica E. Edwards. Köln, Wienand Verlag 2023. 139 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-86832-740-3.

Gerd Spies: **Unbekanntes Braunschweig. Stadtansichten aus dem 18. Jahrhundert.** Göttingen, Wallstein Verlag 2023. 272 S., 121 Farbbabb. ISBN 978-3-8353-5348-0.

Werner Suerbaum: **Uxor dolorosa. Zur Entwicklung des Bildmotivs „trauernde Frau mit Urne“.** Von der Agrippina mit der Asche des Germanicus in den Annalen des Tacitus über klassizistische Historienbilder zur anonymen Grabmalskulptur in der Neuzeit. Dettelbach, Verlag J.H. Röhl 2022. 416 S., 150 meist farb. Abb. ISBN 978-3-89754-615-8.

Felix Thürlemann: **Wilde Natur – Primitives Leben.** Die gemalte Anthropologie des Cornelis van Dalem. Göttingen, Konstanz University Press 2023. 115 S., Farbtaf., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-8353-9160-4.

Tobias Zielony. Wolfen. Ausst.kat. Marta Herford 2022/23. Beitr. Daniel Muzyczuk, Kathleen Rahn. Leipzig, Spector Books 2023. 188 S. ISBN 978-3-95905-707-3.

Trésors du royaume de Lotharingie. L'héritage de Charlemagne. Ausst.kat. Hôtel départemental des expositions du Var Draguignan 2023. Beitr. Josiane Barbier, Isabelle Bardiès, Damien Berné, Laurent Morelle, Marie-Adélaïde Nielen, Léopold Maurel, Catherine Richarté-Manfredi, Anne Joncheray, Charlotte Denoël, Katrin Roth-Rubi, Christine Descatoire, Nancy Thebaut, Nicolas Hatot, Farhad Kazemi. Draguignan, In Fine éditions d'art 2023. 199 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-2-38203-121-6.

Verdammte Lust! Kirche. Körper. Kunst. Ausst.kat. Diözesanmuseum Freising 2023. Hg. Marc-Aeilko Aris, Christoph Kürzeder, Steffen Mensch, Carmen Roll. Beitr. Marc-Aeilko Aris, Franz Xaver Bischof, Christof Breitsameter, Johannes G. Deckers, Roland Götz, Christian Hecht, Duane Henderson, Maria Hildebrandt, Monica Kurzel-Runtscheiner, Ute Leimgruber, Hubertus Lutterbach, Heike Melzer, Ulrich Pfisterer, Waltraud Pulz, Thomas Raff, Achim Riether, Andreas Tacke, Barbara Vinken, Hubert Wolf, Irmgard E. Zwingler. 2 Bde., Katalog und Essays. München, Hirmer Verlag 2023. 454 u. 216 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-7774-4147-4.

Felix Vogel: **Empfindsamerkeitsarchitektur. Der „Hameau de la Reine“ in Versailles.** (Passages, Bd. 65). Hg. v. Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris. Berlin, Diaphanes 2023. 460 S., 116 s/w Abb. ISBN 978-3-0358-0628-1 [↗](#)

Sarah Wagner: **Die Kunst- und Wunderkammer im Museum. Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute.** Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2023. 304 S., 87 meist farb. Abb. ISBN 978-3-496-0168-8.

Harry Walter: **Bilder knistern. 24 Essays.** Mit einem Nachwort von Christian Demand. Berlin, Schlaufen Verlag 2022. 202 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-98761-001-1.

Frank Witzel: **Kunst als Indiz. Derricks phantastischer Realismus.** Berlin, Schlaufen Verlag 2023. 160 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-98761-000-4.

Belvedere Ausstellungen online

Anlässlich des Jubiläums „300 Jahre Belvedere“ präsentiert das Wiener Museum seine Ausstellungsgeschichte ab sofort online. Das Belvedere öffnet sein Ausstellungsarchiv und lädt dazu ein, 626 historische Ausstellungen online zu besuchen. Die Bandbreite der erfassten Projekte spiegelt die vielseitige Sammlung des Belvedere wider und gibt Einblick in den Wandel der Ausstellungspraxis. Über den Link <https://sammlung.belvedere.at/exhibitions> können Projekte von 1918 bis 2023 abgerufen werden. Zukünftig wird auch jede beendete Schau in die Online-Chronik aufgenommen.

Die Informationen zu den einzelnen Ausstellungen umfassen Laufzeit, Ort, die zum Ausstellungszeitpunkt amtierende Direktion und an der Schau beteiligte Mitarbeiter*innen. Anhand von Quellen wie Bilddokumentationen, Ausstellungskatalogen und Werken des Sammlungsbestands werden die historischen Schauen wieder lebendig. Die erfassten Ausstellungen werden kontinuierlich um begleitende Texte, Archivmaterial, Zeitungsartikel, Bilddokumentationen und Digitalisate der Kataloge ergänzt. Darüber hinaus lässt sich nunmehr anhand von Einzelwerken nachvollziehen, in welchen Ausstellungen des Belvedere diese in der Vergangenheit zu sehen waren.

RKD Research now online

The RKD – Netherlands Institute for Art History renewed its website and launched RKD Research. As of this month, millions of additional data can be consulted online using on the new platform: research.rkd.nl. RKD Research replaces and expands RKD Explore, which was launched in 2013. The new platform allows the user to search seven online databases with over six million digitized documents and images. These databases are the main source for art historical research into the visual arts from the Low Countries in an international context and new data are continuously added.

Until now, the visual documentation – more than four million images of works of art – could only be consulted at the RKD in The Hague. But now the entire

visual documentation has been digitized and is available online. Anyone can freely access the research platform from home to search and compare images. For institutions, the databases are available as Linked Open Data, in line with the Dutch Digital Heritage Strategy.

Users who subscribe to RKD Research have access to extra features, such as a new visual search feature that was developed with the University of Oxford. The image search can yield surprising results, allowing you to make connections that you might have missed while reviewing the physical visual records.

Some features may not work as expected, the RKD warns. Over the next few months, all of the data will be added and the search function will be refined.

Digitale Sammlung des Kunstpalastes freigeschaltet

Rund 1.700 Werke sind aktuell digital abrufbar, die Datenbank befindet sich weiterhin im Aufbau und wird fortlaufend ergänzt: <https://sammlung.kunstpalast.de>. Der Zugang zur digitalen Sammlung gestaltet sich über eine klar gegliederte, intuitive Navigation, die Kunstwerke und unterschiedliche Informationsangebote verbindet. Die zweisprachig (DE/ENG) bedienbare Plattform ist in verschiedene Bereiche unterteilt: Nutzer*innen können sich einen Überblick zu allen in der Sammlung ausgestellten Werken mit Angabe des Standortes verschaffen, oder zu einzelnen Künstler*innen sowie den Ankäufen der letzten Jahre recherchieren. Darüber hinaus gibt es ausführliche Informationen zu den einzelnen Bereichen der Sammlung, angefangen bei Gemälden, Skulpturen, Graphik, Foto, Glas und Design bis hin zu zeitbasierten Medien.

„Zusätzlich zum Zugriff auf Werkinformationen, Abbildungen mit Detailzoom, Videos und 3D Animationen zu einzelnen Objekten haben die User*innen unserer neuen digitalen Sammlung die Option, nach Themenfeldern oder Epochen zu suchen“ (Felix Krämer, Generaldirektor Kunstpalast). Die digitale Sammlung folgt somit – wenn von Userseite gewünscht – dem gleichen Prinzip, nach dem auch der

kürzlich eröffnete Sammlungsrundgang des Hauses aufgebaut ist und ermöglicht Entdeckungen. Neben Werken derselben Künstler*in oder aus derselben Zeit können beispielsweise Objekte mit ähnlichen Inhalten oder Stimmungen angezeigt werden.

Begleitet wird dieses Angebot durch weitere Bereiche wie „Team View“, wo Museumsmitarbeiter*innen ihre Lieblingswerke vorstellen oder die kleine Ausstellungsserie „Spot on“, in der zum Auftakt der Neupräsentation die „Palast-Pilot*innen“ ihr gemeinsames Projekt digital präsentieren. Ein wichtiges Augenmerk liegt auf der Dokumentation der Provenienzangaben einzelner Werke – im Idealfall dessen Herkunft vom Zeitpunkt seiner Entstehung bis zu seinem Eingang in die Sammlung. Der Fokus richtet sich dabei besonders auf Objekte, die während der NS-Zeit erworben wurden bzw. in diesem Zeitraum den Besitzer wechselten oder gewechselt haben könnten.

Stipendium TABLINUM

Zwei Institutionen aus unterschiedlichen Kulturregionen und mit gemeinsamer Grundlage und Zielsetzung – das *Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, Vicenza und die *Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Einsiedeln – haben sich zur Initiative TABLINUM zusammengeschlossen, um das Interesse an vertiefter Forschung, insbesondere der Quellenforschung, durch die Gewährung von Stipendien zu fördern. Das Besondere dieser Initiative liegt in der Empfehlung und in der ausdrücklichen Ermöglichung, beide Institutionen mit deren unterschiedlichen Ausrichtungen und Schwerpunkten kennenzulernen und zu nutzen. Ziel des Stipendiums ist die Entwicklung eines geisteswissenschaftlichen Forschungsprojektes, an dem beide Einrichtungen beteiligt sind, idealiter mit einem Aufenthalt in beiden Institutionen.

Das Stipendium wird unabhängig von der Nationalität vorzugsweise an Forscher*innen vergeben, die nach dem 1. Januar 1984 geboren sind. Die Auswahl erfolgt auf der Grundlage des eingereichten Forschungsprojektes, des Lebenslaufes und der Empfehlungsschreiben. Das Stipendium kann für einen Zeitraum von mindestens einem Monat und höchstens drei Monaten ab September 2024 in Anspruch genommen werden. Andere Optionen, auch für frühere Zeiträume, sind möglich, wenn sie durch das Forschungsprojekt gerechtfertigt sind. Um an der Ausschreibung teilzunehmen, füllen Sie bitte das TABLINUM-Stipendienformular [↗](#) bis spätestens 31. März 2024 aus.

Für weitere Informationen: <https://www.palladio.museum.org/it/tablinum/info> [↗](#), e-mail: tablinum@cis.palladio.org [↗](#); <https://www.bibliothek-oeschlin.ch> [↗](#) e-mail: tablinum@bibliothek-oeschlin.ch [↗](#)

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 ↗. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben. Hinter verlinkten Online-Katalogen erscheint ↗.

Aachen. **Suermondt-Ludwig-Museum.** –14.4.: Heimspiel. Flämische Malerei zu Hause in Aachen.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthaus.** 27.1.–20.5.: Augusto Giacometti.

Abano Terme (I). **Museo Villa Bassi Rathgeb.** –28.1.: La bellezza del Novecento. Pittura italiana da collezioni private, 1930–60.

Aix-en-Provence (F). **Caumont Centre d'Art.** –24.3.: Alphonse Mucha.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –21.1.: Wolfgang Flad. Skulptur und Wandarbeiten im Dialog mit der Slg. (K). –25.2.: Sex & Gewalt. Tödliches Begehren in der Kunst.

Amsterdam (NL). **Rembrandthuis.** –5.2.: Framing Rembrandt. 1.2.–4.5.: Samuel van Hoogstraten: The Art of Illusion.

Stedelijk Museum. –28.1.: Nan Goldin: This Will Not End Well. –10.3.: Ellen Gallagher. "All of No Mans Land is Ours".

Antwerpen (B). **Fotomuseum.** –10.3.: James Barnor. **KMSKA.** –21.1.: Têtes. Rubens, Rembrandt et Vermeer. **Museum van Hedendaagse Kunst.** –21.1.: Dorothy lannone.

Museum Plantin-Moretus. –18.2.: De l'esquisse au carton: dessins de Bruegel à Rubens dans les coll. flamandes.

Museum aan de Stroom. –25.2.: Rare et indispensable. Chefs-d'œuvre des collections flamandes.

Snijders & Rockox House. –31.3.: Passion! Delightful 16th and 17th Century Works from Private Coll.

Aosta. (I). **Museo Archeologico Regionale.** –7.4.: Felice Casorati. Pittura che nasce dall'interno.

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

Appenzell (CH). **Kunsthalle Ziegelhütte.** –25.2.: Zora Berweger. **Kunstmuseum.** –25.2.: Arp, Taeuber-Arp, Bill. Allianzen. (K).

Arnhem (NL). **Museum für Moderne Kunst.** –24.3.: Kunst im Dritten Reich.

Asti (I). **Pal. Mazzetti.** –7.4.: La canestra di Caravaggio. Segreti ed enigma della Natura Morta.

Augsburg. **Diözesanmuseum.** –28.1.: Das Ulrichskreuz. Ereignis + Erinnerung.

Gaspalast. –28.1.: Painting Photography.

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

Neue Galerie im Höhmannhaus. –31.3.: Andrea Sandner. No Sense But Colour.

Schaezlerpalais. –31.3.: Ida Paulin. Glaskunst made in Augsburg.

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

Backnang. **Graphik-Kabinett.** –10.3.: Tiefenscharf. Zeitgenössische Radierungen aus der Slg.

Bad Frankenhausen. **Panorama Museum.** –18.2.: Pierluigi Isola. La visione aurea.

Bad Homburg. **Sinclair-Haus.** –11.2.: Sand. Ressource, Leben, Sehnsucht. (K).

Baden-Baden. **Kunsthalle.** –4.2.: Sarkis: 7 Tage, 7 Nächte.

Museum Frieder Burda. –18.2.: Nicolas Party.

Bamberg. **Staatsbibliothek.** –27.1.: Farbenfroh und glanzvoll. Buntpapiere aus den Beständen der Staatsbibliothek Bamberg. (K).

Barcelona (E). **Fundació Miró.** –21.1.: Death of A. **Museu Picasso und Fundació Joan Miró.** –25.2.: Miró – Picasso.

MACBA. –20.5.: Daniel Steegmann Mangrané. A Leaf Shapes the Eye.

Bard (I). **Forte di Bard.** –3.3.: Gian Paolo Barbieri.

Basel (CH). **Architekturmuseum.** –14.4.: Was wäre wenn. Ungebaute Architektur in der Schweiz. (K). **Kunsthalle.** –21.1.: Diego Marcon. 19.1.–28.4.: Tobias Spichtig: Everything No One Ever Wanted. 9.2.–20.5.:

Ausstellungskalender

Klára Hosnedlová. Growth.

Kunstmuseum. –21.1.: Matisse, Derain und ihre Freunde. Die Pariser Avantgarde 1904–08. (K). –4.2.: Jasper Johns. Der Künstler als Sammler. Von Cézanne bis de Kooning. (K). –11.2.: Die Basler Künstlergruppe Kreis 48. –18.2.: Picasso auf Papier. Die Schenkung Baumgartner im Kontext der Slg. **Kunstmuseum Gegenwart.** –7.4.: Carrie Mae Weems. The Evidence of Things Not Seen. (K).

Bassano del Grappa (I). **Museo civico.** –4.2.: Dorothea Lange. L'altra America.

Bautzen. Museum. –7.4.: Himmel und Horizont. Visionen und Perspektiven. Grafiken alter Meister im Original und im 3D-Stereoblick.

Bayreuth. Kunstmuseum. –18.2.: Linolschnitt heute. Aus der Städt. Galerie Bietigheim-Bissingen.

Bedburg-Hau. Schloss Moyland. –25.2.: Kartoffelpflanzen – Transformationen. Elina Brotherus, Joseph Beuys und der Galerist René Block. 27.1.–26.5.: Earth Fire Water Air. Lennart Lahuis & Joseph Beuys.

Bergamo (I). **Accademia Carrara.** –1.4.: Tiziano e Aretino. Il ritratto di un protagonista del Rinascimento. **Pal. della Ragione.** –24.3.: Yayoi Kusama. Infinito presente.

Bergisch Gladbach. Villa Zanders. –3.3.: Rolf Rose. Malen sehen. –2.6.: Oskar Holweck. Meister der Reproduktion.

Berlin. Akademie der Künste. 25.1.–1.4.: Halt die Ohren steif! Gundula Schulze Eldowy und Robert Frank. **Architekturmuseum der TU.** –22.2.: Im Gleichschritt: Der Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin im Nationalsozialismus. (K[?]).

Berlinische Galerie. –22.1.: Edvard Munch. Zauber des Nordens. (K); Grünzug. Pflanzen in der Fotografie der Gegenwart. –1.4.: Nasan Tur. (K).

Bode-Museum. –21.1.: Spanische Dialoge. Picasso aus dem Museum Berggruen zu Gast im Bode-Museum. –3.3.: Theodoulos Polyviou: Screen. Eine künstlerische Intervention.

Bröhan-Museum. –3.3.: Hej rup! Die Tschechische Avantgarde im Kontext der europäischen Moderne. (K). –14.4.: Belles choses. Art Nouveau um 1900.

Gemäldegalerie. –21.1.: Im Geäst. Horst Janssen und die Bäume. –3.3.: Zoom auf van Eyck. Meisterwerke im Detail. 23.1.–7.4.: Zorawar Sidhu und Rob Swainston. Pest und Protest.

Georg-Kolbe-Museum. –25.2.: Lin May Saeed. Im Paradies fällt der Schnee langsam. Ein Dialog mit Renée Sintenis.

Hamburger Bahnhof. –10.3.: Lee Ufan. (K). –24.3.: Nadia Kaabi-Linke. (K).

Humboldt-Forum. –19.2.: Kimsooja. (Un)Folding Bottari. (K). –21.4.: Ari-Arirang. Korea. Faszination für ein verschlossenes Königreich.

ifa Galerie. –4.2.: Camila Sposati: Atem-Stücke.

Kunstabibliothek. –3.4.: Großes Kino. Filmplakate aller Zeiten.

Kunstgewerbemuseum. –11.2.: Canops. Möbel von Welt. (K).

Kunsthau Dahlem. –28.1.: Peter László Péri.

Kupferstichkabinett. 2.2.–21.4.: Die gerettete Moderne. Meisterwerke von Kirchner bis Picasso.

Liebermann-Villa am Wannsee. –22.1.: Grete Ring. Kunsthändlerin der Moderne. (K).

Mauer-Mahnmal im Deutschen Bundestag. –31.3.: Geheimnisse der Quadriga. Entstehung. Zerstörung. Wiedergeburt.

Münzkabinett. –7.4.: Ius in nummis. Die Slg. Thomas Würtenberger.

Museum für Fotografie. –28.1.: Flashes of Memory. Fotografie im Holocaust. –19.5.: Polaroids.

Museum Nikolaikirche. –11.2.: Mark Dion. Delirious Toys. Die Berliner Spielzeug-Wunderkammer.

Neue Nationalgalerie. –28.9.25: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg. der Nationalgalerie. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 26.1.–28.4.: Josephine Baker. Icon in Motion.

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

Bern (CH). Kunstmuseum. –25.2.: Markus Raetz. Oui Non. (K).

Zentrum Paul Klee. –25.2.: Hannah Höch. Montierte Welten. (K). 27.1.–26.5.: Hamed Abdalla (1917–1985).

Bernried. Buchheim Museum. –7.4.: Leo von König. Liebe, Kunst & Konventionen.

Bielefeld. Kunstforum Hermann Stenner. –25.2.: Expressionismus in Kunst und Film. (K).

Biella (I). Pal. Gromo Losa, Pal. Ferrero. –1.4.: Banksy, Jago, TvBoy e altre storie controcorrente.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –25.2.: Paul Kleinschmidt (1883–1949). Hymnen der Malerei. 20.1.–21.4.: Wolf-Rüdiger Hirschbiel.

Ausstellungskalender

Bilbao (E). **Guggenheim.** –4.2.: Gego. Measuring Infinity. –11.2.: Marine Hugonnier. Field Reports.

Birmingham (GB). **The Barber Institute.** –15.1.: The Barber Ivory Casket: Narrative, Context and Meaning.

Bochum. **Kunstmuseum.** –11.2.: Ree Morton, Natalie Häusler. –28.4.: Our House is a very very very fine house. Eine Gruppenausstellung zum 40-jährigen Jubiläum des Museumneubaus von Jørgen Bo & Vilhelm Wohlert (1983).

Bologna (I). **Museo Civico Medievale.** –17.3.: Lippo di Dalmasio e le arti a Bologna tra Trecento e Quattrocento.

Pal. d'Accursio. –14.2.: Giovanni Masotti (1873–1915). Turbamento ed estasi.

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

Pal. Pallavicini. –28.1.: Vivian Maier. Anthology.

Pinacoteca Naz. –11.2.: Guercino nello studio.

Bonn. **August Macke Haus.** –18.2.: Ziemlich beste Freunde. Hans Thuar & August Macke.

Bundeskunsthalle. –28.1.: Alles auf einmal: Die Postmoderne, 1967–92. (K). –17.3.: Immanuel Kant und die offenen Fragen. (K). –1.4.: Anna Oppermann. Eine Retrospektive.

Kunstmuseum. –28.1.: Ausgezeichnet #7: Stipendiat*innen der Stiftung Kunstfonds; Helen Verhoeven. –18.2.: Menschheitsdämmerung. Kunst in Umbruchzeiten; „Allen Malern herzlichen Dank“. Schenkung Dieter Krieg aus der Slg. Oehmen. –10.3.: Günter Fruhtrunk. Retrospektive 1952–82. (K).

Boston (USA). **Museum of Fine Arts.** –15.1.: Fashioned by Sargent.

Bottrop. **Josef Albers Museum.** –3.3.: Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960.

Bozen (I). **Museion.** –25.2.: Hope.

Braunschweig. **Herzog Anton Ulrich-Museum.** –7.4.: Naturtalent. 300 Jahre Pascha Weitsch; #WeitschReloaded. Harz. Fotografie. Heute.

Bregenz (A). **Kunsthhaus.** –4.2.: Solange Pessoa.

Bremen. **Gerhard-Marcks-Haus.** –25.2.: Das Kapital. Blinddate; Eva Matti. Bewohner.

Kunsthalle. Seit 2.9.: Monika Sosnowska. –18.2.: Geburtstagsgäste. Monet bis Van Gogh. (K).

Museen Böttcherstraße. –21.1.: Louisa Clement. Human Error. (K).

Neues Museum Weserburg. –31.3.: Kay Rosen. Now and Then. (K).

Brescia (I). **Pinacoteca Tosio Martinengo.** –7.4.: Lorenzo Lotto. Incontri immaginati.

S. Giulia. –28.1.: Lorenzo Mattotti. Storie, ritmi, movimenti.

Brühl. **Max Ernst Museum.** –28.1.: Surreal Futures.

Brüssel (B). **Musées roy. d'Art et d'Histoire.** –14.4.: Josef Hoffmann: Beyond Beauty and Modernity. (K).

Musées royaux des Beaux-Arts. –28.1.: In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1910–30.

Palais des Beaux-Arts. –10.3.: Kapwani Kiwanga.

Burgdorf (CH). **Museum Franz Gertsch.** –3.3.: Marc-Antoine Fehr. Reflets sur une tombe; Franz Gertsch. On Show.

Cambridge (USA). **Harvard Art Museum.** –9.6.: Bosco Sodi. Origen. 20.1.–5.5.: Wolf Vostell: Dé-coll/age Is Your Life; Picasso: War, Combat, and Revolution.

Chantilly (F). **Musée Condé.** –25.2.: Par-delà Rembrandt, estampes du siècle d'or néerlandais.

Chemnitz. **Kunstsammlungen.** –7.4.: Antoni Tàpies zum 100. Geburtstag.

Museum Gunzenhauser. –4.2.: „Das Kreative geht dem Unbekannten kühn entgegen“. Willi Baumeister und sein Netzwerk. (K).

Schlossbergmuseum. –10.3.: Der Schrein der Erlösung. Europas Heilige Gräber. (K).

Chiasso (I). **m.a.x. museo.** –7.4.: Fortunato Depero e Gilbert Clavel. Futurismo = sperimentazione.

Chicago (USA). **Art Institute.** –19.2.: Camille Claudel. –25.3.: David Goldblatt: No Ulterior Motive.

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

Chur (CH). **Bündner Kunstmuseum.** –28.1.: Andrea Todisco. Bündner Kunstverein Art Prize 2023.

Compiègne (F). **Château.** –18.3.: Prosper Mérimée.

Conegliano (I). **Pal. Sarcinelli.** –25.2.: Giorgio de Chirico. Metafisica continua.

Ausstellungskalender

Cuneo (I). **Complesso Monumentale di San Francesco.** –17.3.: Lorenzo Lotto e Pellegrino Tibaldi. Capolavori dalla Santa Casa di Loreto.

Darmstadt. **Kunsthalle.** –28.1.: In situ. Über belastete Orte und eine neue Erinnerungskultur. (K).

Den Haag (NL). **Kunstmuseum.** –25.2.: Hilma af Klint & Piet Mondriaan. Forms of Life.

Denver (USA). **Art Museum.** –3.3.: All Stars: American Artists from The Phillips Coll.

Dordrecht (NL). **Museum.** –31.3.: Evelyn Taoheng Wang. Het Licht is rond.

Dortmund. **Dortmunder U.** –28.1.: Was ist Kunst, IRWIN? –11.2.: Kirkpinar. MO_Kunstpreis für Caner Teker.

Museum Ostwall. –18.2.: Expressionismus hier und jetzt! Die Slg. Horn zu Gast in Dortmund. (K).

Dresden. **Albertinum.** –3.3.: Privater Kunsthandel nach 1945 in Dresden. Einblicke ins Forschungsprojekt.

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

Gemäldegalerie Alte Meister. –7.4.: Orhan Pamuk. Das Museum der Unschuld. –1.9.: Zeitlose Schönheit. Eine Geschichte des Stilllebens. (K).

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

Japanisches Palais. –25.2.: Museum der Unschuld. –7.4.: Ode an das Handwerk.

Josef-Hegenbarth-Archiv. –14.4.: Dresdner Köpfe. Dix, Hegenbarth, Hopfe, H.T. Richter, Uhlig.

Kupferstich-Kabinett. –28.1.: Paula Doepfner. Darkness at the break of noon. –18.2.: Postkartenkilometer. Künstlerkarten in Europa von 1960 bis heute. (K).

Lipsiusbau. –28.1.: Fragmente der Erinnerung. Der Schatz des Prager Veitsdoms.

Münzkabinett. –1.4.: Pest, Cholera und Corona. Epidemien gestern und heute.

Neues Grünes Gewölbe. –26.2.: Spitze für den Kurfürsten. Das Renaissance-Prunkkleid Augusts von Sachsen.

Residenzschloss. –7.4.: Der Trost der Dinge: Home Edition. Fotografien von Orhan Pamuk.

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

Düsseldorf. **KIT.** –4.2.: I've Got You. Antonia Freisburger, Pia Krajewski, Antonia Rodrian.

Kunsthalle. –25.2.: Karl Schmidt-Rottluff-Stipendium.

Kunstpalast. –21.1.: Tod und Teufel. Faszination des Horrors. (K). 1.2.–20.5.: Size Matters. Größe in der Fotografie.

K 20. –31.1.: Die Sammlung. Befragen und weiterdenken: Kapitel III: Lücken und Leerstellen. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne.

K 21. –18.2.: Andrea Büttner. (K).

NRW-Forum. –21.1.: Beyond Fame. Die Kunst der Stars.

Duisburg. **Lehmbruck-Museum.** –21.1.: Surreale Welten. –25.2.: Alicja Kwade. In Agnosie. 28.1.–1.9.: Shape! Körper + Form begreifen.

Museum Küppersmühle. –28.1.: Heinz Kreutz. Schwarz-Weiss und in Farbe. Zum 100. Geburtstag. –5.5.: Die Slg. Haniel. Der eigene Weg.

Edinburgh (GB). **Scottish National Gallery.** –25.2.: Rembrandt to Rego: The Printmaker's Art.

Scottish National Portrait Gallery. –3.3.: Making Space: Photographs of Architecture.

Eindhoven (NL). **Van Abbemuseum.** –24.3.: Kabakov. Cabinet. (K).

Emden. **Kunsthalle.** –28.1.: Kunst Stoff. Textil als Material der Kunst.

Erlangen. **Kunstpalais.** –28.1.: Ad Minoliti.

Stadtmuseum. –28.4.: Erlangen und die Kunst.

Essen. **Museum Folkwang.** –17.3.: Wir ist Zukunft. Visionen neuer Gemeinschaften.

Ruhr Museum. –7.4.: Jüngste Zeiten. Archäologie der Moderne an Rhein und Ruhr. (K).

Eupen (B). **IKOB.** –10.3.: Tanja Mosblech & Andrea Radermacher-Mennicken: Hyperbild; Veronika Eberhart: Garten sprengen.

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

Faenza (I). **Pinacoteca comunale.** –3.3.: Per Immagini e Colori. La storia di Santa Umiltà da Faenza nel capolavoro medievale degli Uffizi.

Fano (I). **Pal. Malatestiano.** –7.4.: Pietro Perugino a Fano. 'Primus Pictor in Orbe'.

Ferrara (I). **Museo Naz. dell'Ebraismo Italiano e della Shoah.** –4.2.: Ritorno a Ferrara. L'universo di Leo Contini Lampronti.

Pal. dei Diamanti. –25.2.: Achille Funi. Un maestro del Novecento tra storia e mito.

Ausstellungskalender

Flensburg. Museumsberg. –7.4.: Schwarz malen – Weiß machen.

Florenz (I). **Galleria dell'Accademia.** –10.3.: Pier Francesco Foschi (1502–67). Pittore fiorentino.
Museo Novecento. –14.2.: Mapplethorpe – Von Gloeden. Beauty and Desire.
Museo degli Innocenti. –7.4.: Alphonse Mucha. La seduzione dell'Art Nouveau.
Pal. Medici-Riccardi. –28.1.: Depero. Cavalcata fantastica.
Pal. Pitti. –28.1.: Gli ebrei, i Medici e il Ghetto di Firenze.
Pal. Strozzi. –4.2.: Anish Kapoor. Untrue Unreal.
Pal. Vecchio. –3.2.: Nico Vascellari. –18.2.: Giovanni Stradano a Firenze 1523–2023. Le più strane e belle invenzioni del mondo.

Fontainebleau (F). **Château.** –4.3.: Fontainebleau, portraits d'un chateau.

Fort Worth (USA). **Kimbell Art Museum.** –28.1.: Bonnard's Worlds.

Frankfurt/M. **Caricatura Museum.** –25.2.: Lorient zum Hundertsten.
Deutsches Romantik-Museum. –21.1.: Kindheit im Wandel. Von der Aufklärung zur Romantik.
Historisches Museum. –1.4.: Barbara Klemm. Frankfurter Bilder.
Liebieghaus. –21.1.: Maschinenraum der Götter. Wie unsere Zukunft erfunden wurde. (K).
Museum für Moderne Kunst. –21.1.: Helena Uambembe. Blooming in Stasis. –11.2.: Channeling. –16.6.: Elizabeth Catlett. 11.2.–15.10.: Cameron Rowland.
Museum der Weltkulturen. –28.1.: Benin. Die Slg. im Weltkulturen Museum. Perspektiven. –1.9.: Klangquellen. Everything is Music!
Schirn. –28.1.: John Akomfrah. –18.2.: Lyonel Feininger. Retrospektive. (K). 15.2.–12.5.: Melike Kara. Shallow Lakes.
Städel. –4.2.: Victor Man. –18.2.: Holbein und die Renaissance im Norden. (K). –14.4.: Miron Schmückle. Flesh for Fantasy. –9.6.: Ugo Rondinone. Sunrise. East. 24.1.–12.5.: Honoré Daumier. Die Slg. Hellwig.

Frankfurt/O. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathaushalle.** –28.1.: Raum/Figuren. Markus Daum, Sabine Herrmann, Thomas Herrmann, Michael Morgner, Ilka Raupach.
Packhof. –18.2.: Renata Kaminska & Agata Szymanska-Medina.

Freiburg. Augustinermuseum. –24.3.: Wilhelm Hasemann und die Erfindung des Schwarzwalds. (K).
Museum für Neue Kunst. –14.2.: Köpfe – maskiert, verwandelt. (K).

Fribourg (CH). **Kunsthalle.** –11.2.: Charlotte Johannesson. Save as art?

Friedberg. Museum im Wittelsbacher Schloss. –17.3.: Zwischen Baiern und Schwaben. Das Lechtal im frühen Mittelalter. (K).

Friedrichshafen. Zeppelin Museum. –28.1.: Luiza Margan. Cache. –7.4.: Kryptomania. Die Verheißungen der Blockchain.

Genf (CH). **Musée d'art et d'histoire.** –11.2.: Burhan Doğançay. Walls of the World. (K). –17.3.: Rembrandt et la Bible. Gravure Divine.

Gent (B). **Museum voor Schone Kunsten.** –28.4.: Among Friends.
S.M.A.K. –14.4.: Karlo Kacharava: Sentimental Traveler.

Genua (I). **Pal. Ducale.** –10.3.: Steve McCurry. Children. –1.4.: Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione. (K). –7.4.: Calvino Cantafavole.
Wolfsoniana. –19.5.: Ponti e pontili. Intorno al progetto di Armando Brasini per il ponte sullo Stretto di Messina.

Gießen. Kunsthalle. –18.2.: Emma Talbot.
Oberhessisches Museum. –4.2.: Eulenkopf. Eine Wohnungssiedlung. –10.3.: Kostbarkeiten sicher verwahrt. Schätze, Schachteln und Schatullen.

Göttingen. Kunsthaus. 3.2.–21.4.: Emilija Škarnulytė.

Gorizia (I). **Pal. Attems-Petzenstein.** –7.4.: Pittori del Settecento tra Venezia e Impero. Arte attraverso i territori del Friuli Venezia Giulia.

Goslar. Mönchehaus. –28.1.: Yuri Albert, Vadim Zakharov. Kaiserring der Stadt Goslar 2023.

Graz (A). **Kunsthau.** –18.2.: The Other. Re-Imagine the Future. –9.6.: Sol LeWitt's Wall. Performed. Re-Imagine the Future.
Neue Galerie. –25.2.: Ernsthaft? Albernheit und Enthusiasmus in der Kunst. (K).

Greiz. Sommerpalais. –31.3.: Dietmar Weber. Plastikaturen.

Ausstellungskalender

Gubbio (I). **Logge dei Tiratori.** –3.3.: I Macchiaioli e la pittura en Plein Air tra Francia e Italia.

Haarlem (NL). **Frans-Hals-Museum.** –3.3.: Fever Dream. Merging Human and Animal.

Halle. **Franckesche Stiftungen.** –4.2.: Streit. Menschen, Medien, Mechanismen im 18. Jahrhundert und heute. (K).

Kunstverein Talstraße. –24.2.: Die Kraft der Melancholie. Alexander Camaro und Seelenverwandte.

Hamburg. **Bucerius Kunst Forum.** –28.1.: Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährten. (K).

Deichtorhallen. –21.1.: Kathrin Linkersdorff. A Glamour and a Mystery. –28.1.: Cindy Sherman. Anti-Fashion. (K). –25.2.: Dix und die Gegenwart. 9.2.–11.8.: Claudia Andujar.

Ernst-Barlach-Haus. –28.1.: Dix, Grosz, Barlach, Klee: Illustre Gäste aus der Slg. Niescher.

Kunsthalle. –18.2.: Something New, Something Old, Something Desired. –24.2.: Herausragend! Das Relief von Rodin bis Picasso. (K). –1.4.: Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit. (K).

Museum für Kunst und Gewerbe. –28.4.: Das Ornament – vorbildlich schön; Contemporary Craft: Margit Jäscke. Kairos. –20.5.: Inspiration Japan: Die Slg. Walter Gebhard.

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

Hannover. **Landesmuseum.** –25.2.: Ich werde noch etwas. Paula Modersohn-Becker in Hannover.

Sprengel Museum. –4.2.: Sprengel@Feinkunst. Jaq Lisboa: How to be an artist like me. –18.2.: Was hat das mit mir zu tun? Eine Intervention von Lotte Lindner & Till Steinbrenner. –25.2.: Fotografien der Moderne. Aus der Slg. –3.3.: Christian Retschlag. Hannover – Mont Ventoux.

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

Heerlen (NL). **Schunck.** –10.3.: David Bade.

Heidelberg. **Kurpfälzisches Museum.** –28.1.: Heidelberg in den 50er Jahren. Fotos von Fritz Hartschuh.

Slg. Prinzhorn. –31.3.: „Menschen die noch hätten leben können“. Opfer des Nationalsozialismus in der Slg. Prinzhorn.

Heidenheim. **Kunstmuseum.** –3.3.: Benjamin Moravec.

Die Ränder der Fiktion.

Heilbronn. **Kunsthalle Vogelmann.** –3.3.: Perlen & Pralinen. Erlesene Werke auf Papier 1900–30.

Helsinki (FIN). **Amos Rex.** –25.2.: Ryoji Ikeda.

Ateneum Art Museum. –25.2.: Colour & Light: The Legacy of Impressionism.

Helsinki Art Museum. –7.4.: Haegue Yang.

Museum of Contemporary Art Kiasma. –25.2.: Dineo Seshee Raisibe Bopape.

Herford. **MARTa.** –25.2.: Long Gone, Still Here. Sound as Medium.

Hildesheim. **Dom-Museum.** –21.1.: Weiter sammeln?!

Hornu (B). **Grand Hornu.** –11.2.: Home Made. Create, Produce, Live. –17.3.: Jochen Lempert.

Houston (USA). **Menil Coll.** –21.7.: Ruth Asawa. Through Line.

Imola (I). **Pal. Tozzoni, Museo San Domenico, Rocca Sforzesca.** –18.2.: Bertozzi & Casoni. Tranche de vie.

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

Issy-les-Moulineaux (F). **Musée Français de la Carte à Jouer.** 14.2.–13.7.: Jean Constant Pape.

Jena. **Kunstsammlung.** –17.3.: Frida Mentz-Kessel. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Keramik; Multiples. Slg. Opitz-Hoffmann.

Kaiserslautern. **Museum Pfalzgalerie.** –11.2.: Rudolf Levy (1875–1944). Magier der Farbe. (K).

Kansas (USA). **Nelson-Atkins Museum of Art.** –1.4.: Small Wonders: The Formation of the Starr Coll. of Portrait Miniatures and their Evolution as an Art Form.

Karlsruhe. **Landesmuseum.** –25.2.: Die 80er. Sie sind wieder da!

Stadt. Galerie. –18.2.: Hanna-Nagel-Preis: Sasha Koura: Trace Evidence; So viel Anfang! Künstlerinnen der Moderne und ihr Werk nach 1945. (K).

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

Kassel. **Neue Galerie.** –28.1.: Fritz Winter. documenta-Künstler der ersten Stunde. (K).

Ausstellungskalender

Schloss Wilhelmshöhe. –24.3.: Alte Meister que(e)r gelesen.

Kleve. Museum Kurhaus. –18.2.: Karin Kneffel. Face of A Woman, Head of A Child. (K).

Koblenz. Ludwig Museum. –11.2.: 1966. Spaniens Aufbruch. Ein Künstlermuseum der Zukunft. (K).

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

Museum für Angewandte Kunst. –28.1.: Apropos visionär. Der Fotograf Horst H. Baumann.

Museum Ludwig. –28.1.: Füsön Onur. Retrospektive. –4.2.: Pablo Picasso Suite 156. –3.3.: Walde Huth. Material und Mode. –17.3.: 1000 ... miles to the edge. Schenkung Kasper König. –7.4.: Francis Alÿs. Wolfgang-Hahn-Preis 2023.

Rautenstrauch-Joest Museum. –7.4.: Revisions. Made by the Warlpiri of Central Australia and Patrick Waterhouse.

SK Stiftung Kultur. –21.1.: Simone Nieweg; August Kotzsch. Photographie; Laurenz Berges: Das Becherhaus in Mudersbach.

Wallraf-Richartz-Museum. –21.4.: Sammlerträume. Sternstunden niederländischer Barockkunst.

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

Kopenhagen (DK). Hirschsprungske Samling. –18.2.: Marie Trierpcke Krøyer Alfvén.

Statens Museum for Kunst. –3.3.: Melchior Lorck.

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

Haus Lange und Haus Esters. –10.3.: Sarah Morris. All Systems Fail. (K).

Krems (A). Forum Frohner. –1.4.: Zens trifft Frohner. Und der Tod lacht mit.

Karikaturmuseum. –28.1.: Der unsterbliche Österreicher; SOKOL-Preisträger:innen; Toxische Pommes. Exkurs #10. –30.6.: Erwin Moser. Fantastische Geschichten; Wolfgang Ammer. Dialog mit der Welt.

Kunsthalle. –1.4.: Sieben Todsünden. Aktuelle Kommentare. (K).

Landesgalerie Niederösterreich. –11.2.: Kunstschatze vom Barock bis zur Gegenwart. –14.4.: Herwig Zens. Keine Zeit; Franka Lechner.

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

Lausanne (CH). Musée cantonal des Beaux-Arts. –18.2.: Steinlen. Coups de griffe et patte de velours. –3.3.: Immersion. Les origines: 1949–69.

Le Havre (F). Musée Malraux. –31.3.: Itinéraires abstraits.

Leipzig. Grassi Museum für Angewandte Kunst. –18.2.: A Bialetti Catalogue. Slg. David Bergé. –1.4.: Herlinde Koelbl. Metamorphosen. (K). –6.10.: Beflügelndes Fieber. Jugendstil im Grassi.

Museum der bildenden Künste. –17.3.: Evelyn Richter. Ein Fotografinnenleben. –20.5.: Sandra Mujinga. Fleeting Home.

Stadtgeschichtl. Museum. –25.2.: Tiefen/Lichter. Bildgedächtnis einer Stadt. 30+3 Jahre Leipziger Fotoagentur punctum. (K).

Lens (F). Musée du Louvre-Lens. –15.1.: Animaux fantastiques.

Leverkusen. Museum Morsbroich. –25.2.: Sigmar Polke. Höhere Wesen befehlen; sein & haben.

Lille (F). Palais des Beaux-Arts. –11.3.: Où sont les femmes.

Linz (A). Francisco Carolinum. –28.1.: Kenny Schachter. Keep Hope Alive; Extensions of Self. An Exchange of Human and Artificial Intelligence; Yan Pei-Ming. Portraits; Sophia Süssmilch. –25.2.: Autochrome. Faszination Farbe: Ein Blick in die Pionierzeit der Farbfotografie.

Lentos. –4.2.: Fremde. Fotografien über den Zugang zum Anderen. –25.2.: Haus-Rucker-Co. Atemzonen.

Schlossmuseum. –10.3.: Helmuth Gsöllpointner.

Livorno (I). Museo della Città. –1.4.: Leonardo da Vinci. Bellezza e invenzione.

Villa Mimbelli. –15.3.: Pietro Annigoni, pittore di magnifico intelletto.

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

London (GB). British Museum. –11.2.: Burma to Myanmar.

Courtauld Gallery. –11.2.: La Serenissima: Drawing in 18th century Venice.

Dulwich Picture Gallery. –28.1.: Rubens & Women.

Ausstellungskalender

National Gallery. –21.1.: Frans Hals. –3.3.: Discover Liotard and the Laverne Family Breakfast. –10.3.: Pesellino: A Renaissance Master Revealed.

National Portrait Gallery. –21.1.: David Hockney. Drawing from Life.

Royal Academy. –10.3.: Impressionists on Paper. Degas to Toulouse-Lautrec. 3.2.–28.4.: Entangled Pasts, 1768–now: Art, Colonialism and Change.

Tate Britain. –7.4.: Women in Revolt! Art, Activism and the Women's Movement in the UK 1970–90.

Tate Modern. –28.1.: Capturing the Moment. –14.2.: A World in Common: Contemporary African Photography. –25.2.: Philip Guston. –14.4.: El Anatsui. 15.2.–1.9.: Yoko Ono: Music of the Mind.

Los Angeles (USA). **County Museum of Art.** –11.2.: The World Made Wondrous: The Dutch Collector's Cabinet and the Politics of Possession. –7.7.: Imagined Fronts: The Great War and Global Media.

Getty Museum. –28.1.: Graphic Design in the Middle Ages. –18.2.: Arthur Tress: Rambles, Dreams, and Shadows. –3.3.: Porcelain from Versailles: Vases for a King and Queen.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –18.2.: Firelei Báez. –1.4.: The Irreplacable Human.

Louvain-la-Neuve (B). **Musée L.** –11.2.: The grid. Grille, trame, matrice.

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

Museo Nazionale di Pal. Mansi. –14.4.: L'eleganza del tratto. Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi.

Ludwigshafen. **Wilhelm-Hack-Museum.** –21.1.: Re-Inventing Piet. Mondrian und die Folgen. (K). –4.2.: Kabinetstück: Intime Blicke.

Lugano (CH). **MASI.** –28.1.: Thomas Huber. Lago Maggiore.

Luxembourg. **Musée d'Art Moderne.** –12.5.: Rayyane Tabet. Trilogie.

Luzern (CH). **Kunstmuseum.** –4.2.: Daniel Schwartz. Tracings; Guy Ben Ner. We've Lost.

Lyon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –22.1.: Pierre-Yves Bohm. –3.3.: Formes de la ruine.

Macerata (I). **Pal. Buonaccorsi.** –7.4.: Luigi Bartolini attraverso il colore.

Madison (USA). **Chazen Museum of Art.** –24.3.: Art of Enterprise: Israhel van Meckenem's 15th-Century Print Workshop.

Madrid (E). **Museo Nacional Reina Sofia.** –22.1.: Call It Something Else. Something Else Press Inc. (1963–74). –26.2.: Ben Shahn. –4.3.: Picasso 1906: The Turning Point. –10.3.: Ulla von Brandenburg. Spaces of a Sequence. –11.3.: Ibon Aranberri.

Museo Thyssen-Bornemisza. –4.2.: Maestras. **Prado.** –3.3.: On the Reverse.

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –4.2.: Koen van den Broek. (K). –1.4.: Ulrich Wüst. Haltepunkte. **Kulturhistorisches Museum.** –20.5.: Alwines Puppen. Kostümgeschichte en miniature. (K).

Mailand (I). **Fondazione Prada.** –22.2.: Paraventi: Folding Screens from the 17th to 21st centuries.

Galleria d'Italia. –1.4.: Moroni (1521–80). Il ritratto del suo tempo.

Hangar Bicocca. –18.2.: James Lee Byars.

Museo delle Culture. –10.3.: Rodin e la danza.

Museo Diocesano. –21.1.: Mario de Biasi e Milano.

Edizione straordinaria. –28.1.: Beato Angelico. Storie dell'infanzia di Cristo. Anta dell'armadio degli argenti, dal Museo di San Marco di Firenze.

Museo della Permanente. –4.2.: Botero. Via Crucis.

Museo Poldi Pezzoli. –19.2.: Oro Bianco. Tre secoli di porcellane Ginori.

Pal. Reale. –4.2.: Giorgio Morandi; El Greco; Patrizia Mussa. Teatralità. Architetture per la meraviglia. –11.2.: Gabriele Basilico. Le mie città. –3.3.: Goya. La ribellione della ragione.

Triennale. –10.3.: Ron Mueck.

Mainz. **Kunsthalle.** –11.2.: Sammy Baloji.

Landesmuseum. –4.2.: Blauer Aufbruch. Informelle Malerei der Künstler der Quadrige nach 1945. (K).

Málaga (E). **Museo Picasso.** –31.3.: The Echo of Picasso.

Manchester (GB). **Whitworth.** –10.3.: Albrecht Dürer's Material World.

Mannheim. **Kunsthalle.** –11.2.: Hager, Hoover, Lassnig. Drei Künstlerinnen im Fokus. (K). –10.3.: Das Porträt. Graphik und Plastik aus der Slg. –17.3.: Yong Xiang Li. Förderpreis der Kunststiftung Rainer Wild. –21.4.: Hector-Preis: Anna Uddenberg.

Reiss-Engelhorn-Museen. –4.2.: Jean-Michel Landon. La vie des blocs. –30.6.: Ugo Dossi; Streifzüge durch

Ausstellungskalender

die Natur. Gläserne Kostbarkeiten aus dem Jugendstil.

Marburg. **Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.** –25.2.: Die Landschaft Ubbelohdes. Hier und jetzt. (K).

Marseille (F). **MuCEM.** –10.3.: René Perrot, la nature mesurant le temps.

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

Mendrisio (CH). **Museo d'Arte.** –4.2.: Roger de La Fresnaye. Il nobile cubista.

Mestre (I). **Centro Culturale Candiani.** –13.2.: Chagall. Il colore dei sogni.

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –25.2.: Fäden. Material, Mythen, Symbole. –28.4.: Ariadne's Naaikussen. Historische Handarbeits- und Nähutensilien; Storytelling. Die erzählerische Kraft der Druckgrafik.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –15.1.: Worldbuilding. Jeux vidéo et art à l'ère digitale. –1.4.: Elmgreen & Dragset. –13.5.: Joana Vasconcelos. La roue de la créativité. –27.5.: Lacan. Quand l'art rencontre la psychanalyse. –27.1.25: La Répétition. Œuvres phares du Centre Pompidou.

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

Milwaukee (USA). **Haggerty Museum of Art.** –28.1.: Art, Life, Legacy: Northern European Paintings in the Coll. of Isabel and Alfred Bader. –12.5.: Image in Dispute: Dutch & Flemish Art from the Coll.

Minneapolis (USA). **Walker Art Center.** 18.1.–7.7.: Tetsuya Yamada: Listening.

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

Montalto delle Marche (I). **Pal. Paradisi.** –31.3.: La nascita di una metropoli: Roma al tempo di Sisto V.

Montreal (CAN). **Musée des Beaux-Arts.** –21.1.: Marisol. A Retrospective. –18.2.: Françoise Sullivan.

München. **Alte Pinakothek.** –4.2.: Venezia 500. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei. (K). **Amerikahaus.** –20.1.: Thomas Hoepker. My Way, USA.

Antikensammlung. –14.4.: Zirkus bis Apostel. Terra Sigillata aus der Slg. K. Wilhelm.

Bayerisches Nationalmuseum. –28.1.: Crazy Christmas. Weihnatskrippe und Zeitgeist. (K).

Bayerische Staatsbibliothek. –4.2.: Max Dudler. Bauen für Bücher.

Haus der Kunst. –18.2.: Archiv 451. Trikont Verlag. –3.3.: Meredith Monk: Calling. (K). –10.3.: In anderen Räumen: Environments von Künstlerinnen 1956–76. (K); WangShui: Toleranzfenster. –1.4.: Martino Gamper. Sitzung.

Kunsthalle. –4.2.: Mythos Spanien. Ignacio Zuloaga 1870–1945. (K).

Lenbachhaus. –10.3.: Turner. Three Horizons. (K). –7.4.: Günter Fruhtrunk. Die Pariser Jahre (1954–67).

Münzsammlung. Seit 12.5.: Als Deutschland Demokratie träumte. Eine Revolution auf Münzen und Medaillen.

Museum Brandhorst. –7.4.: This Is Me, This Is You. Die Eva Felten Fotosammlung. (K).

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

NS-Dokumentationszentrum. –25.2.: Materializing. Zeitgenössische Kunst und die Shoah in Polen.

Pinakothek der Moderne. –21.1.: Das Kranke(n)Haus. Wie Architektur heilen hilft. (K); Kiki Smith. From My Heart. –17.3.: Glitch. Die Kunst der Störung. (K). –24.3.: Matri-Archi(tecture). Homeplace – A Love Letter. The Gift.

Villa Stuck. –11.2.: Kafka: 1924.

Münster. **Kunsthalle.** –10.3.: Dominique White: When Disaster Strikes.

LWL-Museum für Kunst und Kultur. –14.4.: Nudes. (K). –5.5.: Esra Ersen: A Possible History. Konrad-von-Soest-Preis 2023.

Nantes (F). **Musée d'Arts.** –11.2.: Suzanne Valadon.

Neapel (I). **Biblioteca Nazionale.** –6.2.: Di porpora e di luce. Forma e materia dell'antico nei codici della Biblioteca Nazionale.

Chiesa di Pietrasanta. –28.4.: Impressionisti a Napoli.

Neumarkt i.d. OPf. **Museum Lothar Fischer.** –28.1.: Ernst Barlach. Rätselwesen Mensch. Das Ernst Barlach Haus zu Gast.

Neu-Ulm. **Edwin Scharff Museum.** –1.4.: Vom Wesen der Natur. Zwei Jahrhunderte empfundener Kunst. Die Slg. Andreas Gerritzen.

Ausstellungskalender

Neuss. Clemens-Sels-Museum. –3.3.: Gewagte Visionen. George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus. (K).

Neuwied. Stadtgalerie Mennonitenkirche. –28.1.: Norbert Bleidt.

New York (USA). Frick Madison. –3.3.: Bellini and Giorgione in the House of Taddeo Contarini; Nicolas Party and Rosalba Carriera.

Guggenheim. –7.4.: Going Dark. The Contemporary Figure at the Edge of Visibility.

The Hispanic Society. –4.2.: Picasso and The Spanish Classics.

Metropolitan Museum. –21.1.: Vertigo of Color: Matisse, Derain, and the Origins of Fauvism. –3.3.: Africa & Byzantium.

MoMA. –20.1.: Emerging Ecologies. Architecture and the Rise of Environmentalism. –17.2.: Picasso in Fontainebleau. –16.3.: An-My Lê: Between Two Rivers. –23.3.: New Ground. Jacob Samuel and Contemporary Etching. –7.7.: Life Cycles. The Materials of Contemporary Design.

Morgan Library. –21.1.: Morgan's Bibles: Splendor in Scripture. –28.1.: Spirit and Invention. Drawings by Giambattista and Domenico Tiepolo. –10.3.: Medieval Money, Merchants, and Morality.

Neue Galerie. –15.1.: Max Beckmann: The Formative Years, 1915–25.

P.S.1. –4.3.: Rirkrit Tiravanija. A Lot of People.

Whitney Museum. –1.2.: Inheritance. 3.2.–Juni: Harold Cohen: AARON.

Nordhorn. Städt. Galerie. –5.2.: Jakup Ferri.

Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. –17.3.: Meisterwerke aus Glas.

Institut für moderne Kunst. –28.1.: Einhörner im Schrank. (K).

Kunsthalle und Kunsthaus. –11.2.: Who's Afraid of Stardust? Positionen queerer Gegenwartskunst. (K).

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

Museum für Kommunikation. –21.1.: Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet.

Neues Museum. –11.2.: Fassade: Dagmar Buhr. –25.2.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022. –17.3.: Reinhard Voigt. –16.6.: Grace Weaver.

Nuoro (I). MAN. –3.3.: Giotto | Fontana. Lo spazio d'oro.

Oldenburg. Landesmuseum für Kunst und

Kulturgeschichte. –11.2.: Metablau und Gestautes Grün. Die Grafikslg. Brigitte und Hans Robert Thomas.
Prinzenpalais. –4.2.: Eiderland – Oder wie man Horst Janssen auf die Spur kommt.

Olmütz (CZ). Erzbischöfl. Museum. –25.2.: Harbours of Restlessness. Art Brut in Poland.

Kunstmuseum. –28.1.: Jan and Jan. Legends Jan of Nepomuk and Jan Sarkander in the Visual Arts.

Oostende (B). Kunstmuseum aan Zee. –14.4.: Rose, rose, rose à mes yeux! James Ensor and the Still-Life in Belgium 1830-1930.

Orléans (F). Musée des Beaux-Arts. –24.3.: À la poursuite de la beauté. Journal intime de la coll. Prat.

Ornans (F). Musée Courbet. –4.2.: Eugène Delacroix s'invite chez Gustave Courbet.

Oslo (N). Astrup Fearnley Museet. 24.1.–19.5.: Leonard Rickhard.

Henie Onstad Kunstsenter. –25.2.: Magdalena Abakanowicz. Every Tangle of Thread and Rope.

Munch Museum. –11.2.: Munch's Goya.

Nasjonalmuseet. –28.1.: Drawing Triennial 2023. –31.3.: Hand and Machine. Architectural Drawings.

Oxford (GB). Ashmolean Museum. –18.2.: Colour Revolution. Victorian Art, Fashion & Design.

Paderborn. Stadtmuseum. –21.1.: Jörg Gläscher. 12 Wellen. (K).

Padua (I). Centro San Gaetano. –21.1.: American Beauty. Da Robert Capa a Banksy.

Musei Civici Eremitani. –7.4.: Lo scatto di Giotto. La Cappella degli Scrovegni nella fotografia tra '800 e '900.

Pal. Zabarella. –12.5.: Da Monet a Matisse. French Moderns, 1850–1950.

Paris (F). Centre Georges Pompidou. –15.1.: Picasso. Dessiner à l'infini. –26.2.: Chagall à l'œuvre. Dessins, céramiques et sculptures 1945–70; Gilles Aillaud. Animal politique. –25.3.: Corps à corps. Histoire(s) de la photographie. –1.4.: Posy Simmonds.

Fondation Louis Vuitton. –2.4.: Mark Rothko.

Jeu de Paume. –28.1.: Julia Margaret Cameron.

Louvre. –29.1.: Le trésor de Notre-Dame. Des origines à Viollet-Leduc. –26.2.: Claude Gillot.

Maison de Victor Hugo. –10.3.: Georges Hugo. L'art d'être petit-fils.

Musée des Arts décoratifs. –7.4.: Mode et sport.

Ausstellungskalender

–28.4.: Iris van Herpen. Sculpting the Senses. **Musée d'Art Moderne de la Ville**. –21.1.: Nicolas de Staël. –11.2.: Dana Schutz. Le monde visible. **Musée du Luxembourg**. –28.1.: Gertrude Stein et Picasso. L'invention du langage. **Musée Maillol**. –7.4.: Chéri Samba, dans la coll. Jean Pigozzi. **Musée Marmottan**. –3.3.: Berthe Morisot et l'art du XVIIIe siècle. Watteau, Boucher, Fragonard, Perronneau. **Musée de Montmartre**. –11.2.: Théophile-Alexandre Steinlen (1859–1923). L'exposition du centenaire. (K). **Musée Moreau**. –12.2.: Gustave Moreau. Le Moyen Âge retrouvé. **Musée de l'Orangerie**. –15.1.: Amedeo Modigliani. Un peintre et son marchand. (K). **Musée d'Orsay**. –4.2.: Van Gogh à Auvers-sur-Oise. Les derniers mois. **Musée du Petit-Palais**. –14.4.: Le Paris des modernes 1905–25. **Musée Picasso**. –28.1.: Sophie Calle. À toi de faire ma Mignonne. **Musée Rodin**. –3.3.: Antony Gormley. Critical mass. **Musée Zadkine**. –31.3.: Chana Orloff: Sculpter l'époque.

Passau. **Museum Moderner Kunst**. –11.2.: Theresa Hartmann. Aufschlucken. –21.2.: Jiří Tichý. 3.2.–14.4.: Monika Fioreschy.

Perugia (I). **Galleria Naz.** –14.2.: Sguardi su Perugia. Dall'età moderna al contemporaneo.

Pescara (I). **Fondazione di Persio**. –11.3.: Antonio Mancini, Vincenzo Gemito.

Philadelphia (USA). **Barnes Foundation**. –21.1.: Marie Laurencin: Sapphic Paris. **Museum of Art**. 27.1.–7.7.: Transformations: American Photographs from the 1970s.

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

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

Pont-Aven (F). **Musée**. 3.2.–26.5.: Anna Boch, un voyage impressionniste.

Portland (USA). **Museum of Art**. –17.3.: Black Artists of Oregon.

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

Potsdam. **Museum Barberini**. –1.4.: Munch. Lebenslandschaft.

Prag (CZ). **Kunsthalle**. –22.4.: Elmgreen & Dragset. "Read". **Nationalmuseum**. –8.5.: Barock! Bayern und Böhmen.

Ravensburg. **Kunstmuseum**. –3.3.: Alexej von Jawlensky. Die Kunst ist eine geistige Sprache. –23.6.: Cobra. Traum, Spiel, Realität.

Recklinghausen. **Ikonen-Museum**. –17.3.: Ikona. Heilige Frauen in der orthodoxen Kunst. **Kunsthalle**. –11.2.: Kunstpreis »junger westen«: Plastik, Skulptur und Installation.

Regensburg. **Kunstforum Ostdeutsche Galerie**. 9.2.–7.4.: Peter Grau 1928–2016. Die Radierungen.

Reggio Emilia (I). **Pal. Magnani**. –17.3.: Marionette e avanguardia. Picasso, Depero, Klee, Sarzi.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck**. –28.1.: Christiane Löhr. Symmetrien des Sachtens.

Reutlingen. **Kunstmuseum/Galerie**. –3.3.: Wolfgang Folmer: an sich. Retrospektive. **Kunstmuseum/konkret**. –14.4.: Konkrete Progressionen: François Morellet & Vera Molnar, Manfred Mohr & Hartmut Böhm. (K). **Spendhaus**. –4.2.: Dunkle wilde Rosen. Pflanzen und Landschaften in der Kunst Wilhelm Laages (1868–1930).

Riehen (CH). **Fondation Beyeler**. –28.1.: Niko Pirosmanni. (K). 28.1.–21.4.: Jeff Wall.

Rom (I). **Casa di Goethe**. –10.3.: Max Peiffer Watenphul. Dal Bauhaus all'Italia. **Chiostro del Bramante**. –31.8.: Emotion. L'arte contemporanea racconta le emozioni. **Galleria Borghese**. –18.2.: Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma. **Galleria Nazionale d'Arte Moderna**. –4.2.: Pippo Rizzo. Palermo/ Roma andata e ritorno. **Museo dell' Ara Pacis**. –10.3.: Helmut Newton. Legacy. **Museo d'Arte Contemporanea**. –31.3.: Emilio Prini. **Musei Capitolini**. –25.2.: Goya e Caravaggio: verità e ribellione.

Ausstellungskalender

Pal. Barberini. –11.2.: La città del sole. Arte barocca e pensiero scientifico nella Roma di Urbano VII.

Pal. Bonaparte. –1.4.: Escher.

Pal. Caffarelli. –5.5.: Oltre il mito. Fidia.

Scuderie del Quirinale. –4.2.: Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte. Carpaccio, De Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri.

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

Villa Borghese. –21.1.: El Dorado.

Romont (CH). **Musée Suisse du Vitrail.** –21.1.: Baldwin & Guggisberg. (K).

Rostock. **Kunsthalle.** –11.2.: Review Ostsee-Biennale. Der demokratische Raum. –10.3.: Anna Bogouchevskaia (K).

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.** –3.3.: Dürer. Mater et Melancholia; Bartolomeo Bezzi (1851–1923). Il sentimento del tempo. –14.4.: Global Painting.

Rovigo (I). **Pal. Roncale.** –10.3.: Il Conte e il Cardinale. I capolavori della Coll. Silvestri.

Pal. Roverella. –28.1.: Tina Modotti.

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

Rüsselsheim. **Opelvillen.** –4.2.: Frida Kahlo. Ihre Fotografien.

Saarbrücken. **Moderne Galerie.** –10.3.: Mythos Paris. Fotografie 1860–1960.

Saint-Cloud (F). **Musée des Avelines.** –18.2.: Charles Gounod et les Beaux-Arts.

St Ives (GB). **Tate.** 10.2.–6.5.: Outi Pieski.

Saint Louis (USA). **Art Museum.** –10.3.: Aso Oke. Prestige Cloth from Nigeria. –7.4.: Ellsworth Kelly.

Saint-Omer (F). **Musée de l'hôtel Sandelin.** –3.3.: Matières, symbolique et savoir faire.

St. Gallen (CH). **Kirchhoferhaus.** –10.3.: Roman Signer. Schenkung Ursula Hauser Coll.

Kunstmuseum. –11.2.: Juliette Uzor. Manor Kunstpreis

St. Gallen 2023. –5.5.: Sammlungsfieber; Vorwärts in die Vergangenheit. Provenienzz geschichten aus der Slg.

St Petersburg (USA). **Museum of Fine Arts.** –21.5.: Explore the Vaults. Images Private and Public, c. 1500–1800.

Salzburg (A). **DomQuartier.** –29.1.: Dieter Huber. **Museum Kunst der Verlorenen Generation.** –28.9.: Beyond Beckmann. Von der Meisterklasse bis zur Slg. Böhme.

Museum der Moderne Mönchsberg. –25.2.: Ecstatic Media. Medienkunst neu betrachtet. 26.1.–16.6.: Ilit Azoulay. Queendom. Navigating Future Codes.

Rupertinum. –1.4.: Anna Jermolaewa. Otto-Breicha-Preis für Fotokunst 2021. –15.9.: Come & See! Die Film- und Videoslg. der Generali Foundation.

San Giovanni Valdarno (I). **Museo delle Terre Nuove e Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie.** –31.3.: Bizzarro e capriccioso umore. Giovanni da San Giovanni, pittore senza regola alla corte medicea.

San Francisco (USA). **Asian Art Museum.** –12.2.: Takashi Murakami: Unfamiliar People – Swelling of Monsterized Human Ego.

Legion of Honor. –11.2.: Botticelli Drawings.

Museum of Modern Art. –28.1.: Pacita Abad. –19.2.: Sea Change. Photographs from the Coll. –7.9.: Yayoi Kusama. Infinite Love. 18.1.–11.8.: Zanele Muholi: Eye Me.

Sarasota (USA). **Ringling Museum of Art.** –21.1.: Guercino's Friar with a Gold Earring; Fra Bonaventura Bisi, Painter and Art Dealer.

Saumur (F). **Château.** 3.2.–23.6.: Buvons ! La faïence raconte le vin.

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.

Schweinfurt. **Museum Georg Schäfer.** –25.2.: Esthetic Places. Idyllen in Franken, Thüringen und Sachsen von Traugott Faber, Johann Adam Klein und Karl August Lebschée.

Seattle (USA). **Art Museum.** 15.2.–12.5.: Jaune Quick-to-See Smith: Memory Map.

Ausstellungskalender

Sesto San Giovanni (I). **Next Museum.** –28.1.: Klimt. The Gold Experience.

Siegburg. **Stadtmuseum.** –28.1.: Traudel Lindauer. Entfaltungen. Objekte und Installationen.

Siegen. **Museum für Gegenwartskunst.** –11.2.: Thinking outside the box. Studiolo.

Sindelfingen. **Schauwerk.** –1.4.: Doug Aitken. Return to the Real.

Soest. **Wilhelm-Morgner-Haus.** –21.1.: Energie. Neuzugänge VI. Werke aus der Slg. Schroth. –28.2.: Zurück ins Licht – (fast) vergessene Soester Künstlerinnen und Künstler und ihre Geschichten.

Solingen. **Zentrum für verfolgte Künste.** –11.2.: In den Strudeln der Zeit. Bilder zur deutschen Geschichte und Gesellschaft im 20. Jh. aus der Slg. Gerhard Schneider.

Speyer. **Historisches Museum.** –31.3.: König Ludwig I. Sehnsucht Pfalz.

Stockholm (S). **Moderna Museet.** –14.4.: Lotte Laserstein. A Divided Life. (K).

Straßburg (F). **Musée de l'Œuvre Notre-Dame.** 2.2.–19.5.: Strasbourg 1560–1600. Le renouveau des arts.

Stuttgart. **ifa-Galerie.** –11.2.: Francisca Gili und Nicole L'Huillier. Resonaciones. Un abrazo para despertar. Eine Umarmung zum Erwachen.

Kunstmuseum. –14.4.: Sieh dir die Menschen an! Das neusachliche Typenporträt in der Weimarer Zeit.

Staatsgalerie. –18.2.: Images of the Present. 30 Jahre Dokumentarfotografie Förderpreise der Wüstenrot Stiftung. –17.3.: Modigliani. Moderne Blicke. (K).

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

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

Tecklenburg. **Kunstmuseum.** –28.1.: Malerei 23. Mari Kim, Holger Küper, Aduni Ogunsan, Hyesung Ryu, Svenja Schaaf. (K).

Tegernsee. **Gulbransson-Museum.** –21.1.: Hodler, Dix, Kiefer, Cahn und weitere. Der andere Blick. Slg. Anna und Michael Haas. (K).

Terni (I). **Pal. Montani Leoni.** –7.4.: Amarsi. L'amore nell'arte da Tiziano a Banksy.

Timișoara (RO). **National Museum of Art.** –28.1.: Brâncuși: Romanian Sources and Universal Perspectives.

Toledo (USA). **Museum of Art.** 20.1.–14.4.: The Brilliance of Caravaggio: Four Paintings in Focus.

Toulouse (F). **Les Abattoirs.** –21.1.: Le temps de Giacometti (1946–66).

Treviso (I). **Museo Bailo.** –4.2.: Juti Ravenna (1897–1972). Un artista tra Venezia e Treviso. –31.3.: Lino Selvatico (1872–1924). Il pittore delle Gran Dame.

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

Triest (I). **Museo Revoltella.** –7.4.: Antonio Ligabue. **Museo Sartorio.** –1.4.: Eterno Femminino. Arte a Trieste tra fascino e discrezione. 1900–40.

Tübingen. **Kunsthalle.** –3.3.: Sigmund Freud und die Kunst.

Turin (I). **Castello di Rivoli.** –1.2.: Michelangelo Pistoletto. Molti di Uno.

Centro Italiano per la Fotografia. –4.2.: André Kertész. L'opera 1910–80; Nuova generazione. Sguardi contemporanei sugli Archivi Alinari.

Fondazione Sandretto. –25.2.: Paulina Olowska. Visual Persuasion.

Galleria Sabauda. –10.3.: Antonio Campi a Torre Pallavicina. L'Oratorio di Santa Lucia.

GAM. –1.4.: Hayez. L'officina del pittore romantico.

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

Pal. Reale. –25.2.: Africa. Le collezioni dimenticate.

Venaria Reale. –28.1.: Turner. Paesaggi della mitologia.

Udine (I). **Castello.** –7.4.: Pittori del Settecento tra Venezia e Impero. Arte attraverso i territori del Friuli Venezia Giulia.

Ulm. **Donauschwäbisches Zentralmuseum.** –17.3.: Die blaue Linie. Konkrete Kunst aus dem Donaauraum.

Stadthaus. –11.2.: Danny Franzreb: Proof of Work.

–18.2.: Kostüm & Maskerade. Fotografien von Suzanne Jongmans und Jason Gardner.

Unna. **Zentrum für Internationale Lichtkunst.** –25.2.: Energy | Energie.

Ausstellungskalender

Utrecht (NL). **Catharijneconvent.** –21.1.: Fashion for God.

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

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –28.1.: Im Kontext der Slg.: Clemens von Wedemeyer. –1.4.: Liliana Moro. –27.10.: Die ganze Palette. Werke aus der Hilti Art Foundation.

Varese (I). **Castello di Masnago.** –4.2.: Antonio Bassanini. Costruttore del Novecento.

Venedig (I). **Ca' Pesaro.** –1.4.: Il ritratto veneziano dell'Ottocento; Maurizio Pellegrin. Me stesso e io.
Guggenheim. –18.3.: Marcel Duchamp and the Lure of the Copy.
Pal. Grimani. –17.3.: David 'Chim' Seymour. Il mondo e Venezia. 1936–56.

Verona (I). **Pal. della Gran Guardia.** –14.2.: Robert Doisneau.

Versailles (F). **Musée Lambinet.** –25.2.: Alexandre-Jean Dubois-Drahonet (1790–1834), un talent retrouvé.
Schloss. –28.1.: Noël Coypel. Peintre de grands décors. –17.3.: Horace Vernet.

Vevey (CH). **Musée Jenisch.** –14.4.: Disegno disegni; De Raphaël à Piranèse.

Vicenza (I). **Pal. Leoni Montanari.** –7.4.: Le treccie di Faustina. Acconciature, donne e potere nel Rinascimento.

Vizille (F). **Musée de la Révolution française.** –11.3.: Le style Révolution française, mobilier et papiers peints.

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

Waiblingen. **Galerie Stihl.** –11.2.: Luigi Colani. Popstar des Designs.

Waldenbuch. **Museum Ritter.** –7.4.: Rozbeh Asmani. All our Colours; Made of Paper.

Warschau (PL). **Muzeum Narodowe.** –17.3.: Arkadia.

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

National Gallery. –31.3.: Dorothea Lange. Seeing People; Mark Rothko: Paintings on Paper. –26.4.: In the Library: Latin American Architecture in Circulation.

11.2.–27.5.: The Anxious Eye: German Expressionism and Its Legacy.

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

Phillips Coll. 10.2.–30.4.: Jennifer Bartlett.

Smithsonian American Art Museum. –29.1.: Musical Thinking. New Video Art and Sonic Strategies. –2.6.: Alma Thomas. Composing Color. Paintings.

Weil a. Rhein. **Vitra Design Museum.** –3.3.: Iwan Baan. –14.4.: Tsuyoshi Tane.

Weimar. **Bauhaus-Museum.** –29.1.: Wege nach Utopia. Wohnen zwischen Sehnsucht und Krise.

Herzogin Anna Amalia Bibliothek. –15.1.: Klassisch konsumieren. Bertuch und das Journal des Luxus und der Moden.

Wien (A). **Albertina.** –21.1.: Joel Sternfeld. American Prospects. –11.2.: Gottfried Helnwein. Realität und Fiktion. (K). –1.4.: Katharina Grosse. Warum Drei Töne Kein Dreieck Bilden. (K).

Albertina modern. –21.1.: Österreich–Deutschland. Malerei 1970 bis 2020. –17.3.: Herbert Boeckl – Oskar Kokoschka. Eine Rivalität.

Architektur Zentrum. –12.2.: Hollein Calling. Architektonische Dialoge. (K).

Belvedere 21. –18.2.: Robert Gabris. –3.3.: Renate Bertlmann.

Dommuseum. –25.8.: Sterblich sein.

Kunsthalle. –28.1.: No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Coll. –17.3.: Denise Ferreira da Silva & Arjuna Neuman. Ancestral Clouds Ancestral Claims.

Kunsthistorisches Museum. 2.2.–12.1.25: Ansichtssache #28: Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis: ein Blick in die Rubens-Werkstatt. 13.2.–23.3.: Prunk & Prägung. Die Kaiser und ihre Hofkünstler.

Leopoldmuseum. –18.2.: Gabriele Münter. Retrospektive. (K). –25.2.: Max Oppenheimer. Expressionist der ersten Stunde. (K).

MAK. –3.3.: Gertie Fröhlich. Schattenpionierin. –31.3.: Wong Ping. –21.4.: Sterne, Federn, Quasten. Die Wiener-Werkstätte-Künstlerin Felice Rix-Ueno (1893–1967).

–20.5.: Hard/Soft. Textil und Keramik in der zeitgenössischen Kunst. –8.9.: Critical Consumption.

Oberes Belvedere. –11.2.: Special Guest: Adele Bloch-Bauer II. –14.4.: Michail Michailov. Dust to Dust. –19.6.: Nedko Solakov. A Cornered Solo Show #3 (with Charles Esche as my artistic conscience).

Unteres Belvedere. –28.1.: Louise Bourgeois.

Orangerie. –25.2.: Das Belvedere. 300 Jahre Ort der Kunst. (K).

Ausstellungskalender

Secession. –11.2.: Tishan Hsu. –25.2.: Charlie Prodger; Agency of Singular Investigations. On New Thinking and Other Forgotten Dreams.

Theatermuseum. –9.9.: Showbiz Made in Vienna. Die Marischkas.

Weltmuseum. –9.7.: Maximilian Prüfer. Fruits of Labour.

Wien Museum. –17.3.: 2000er. Bye-Bye Zuversicht.

Wiesbaden. Museum. –21.1.: HAP Grieshaber. Form | Sprache. (K). –18.2.: Die Molls und die Purrmanns. Zwei Künstlerpaare der Moderne. (K). –2.6.: Stephan Balkenhol trifft Alte Meister.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –18.2.: Oh clouds, oh storms, oh winds ... Kunst im Sturm.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –11.2.: 50 Years and Forward: British Prints and Drawings Acquisitions. –10.3.: 50 Years and Forward: Works on Paper Acquisitions.

Winterthur (CH). Gewerbemuseum. –21.1.: Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion.

Kunstmuseum. Beim Stadthaus. 3.2.–28.4.: Von Gerhard Richter bis Mary Heilmann.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –7.4.: Paolo Pellegrin: Fragile Wonders. Welten in Bewegung.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. –18.2.: Misha Kuball. Light_Poesis.

Von der Heydt-Museum. –25.2.: Erinna König. (K).

Yorkshire (GB). Sculpture Park. –28.2.: Erwin Wurm. –7.7.: Jonathan Baldock: Touch Wood.

Zürich (CH). ETH. –10.3.: Wolken sammeln. Himmelsbeute auf Papier.

Kunsthalle. –28.1.: Elene Chantladze.

Kunsthau. –21.1.: Ernst Scheidegger. Fotograf. (K).

9.2.–12.5.: Barbara Visser. Alreadymade.

Migros Museum für Gegenwartskunst. –21.1.: Interdependencies. Perspektiven zu Care und Resilienz. (K).

Museum für Gestaltung. –25.2.: Talking Bodies. Körperbilder im Plakat. –14.4.: Margrit Linck. Pionierin der Keramik.

Schweizerisches Landesmuseum. –14.4.: Italianità. Südliches Lebensgefühl in der Schweiz.

Zug (CH). Kunsthau. –4.2.: Guido Baselgia. Lichtstoff und Luftfarben.