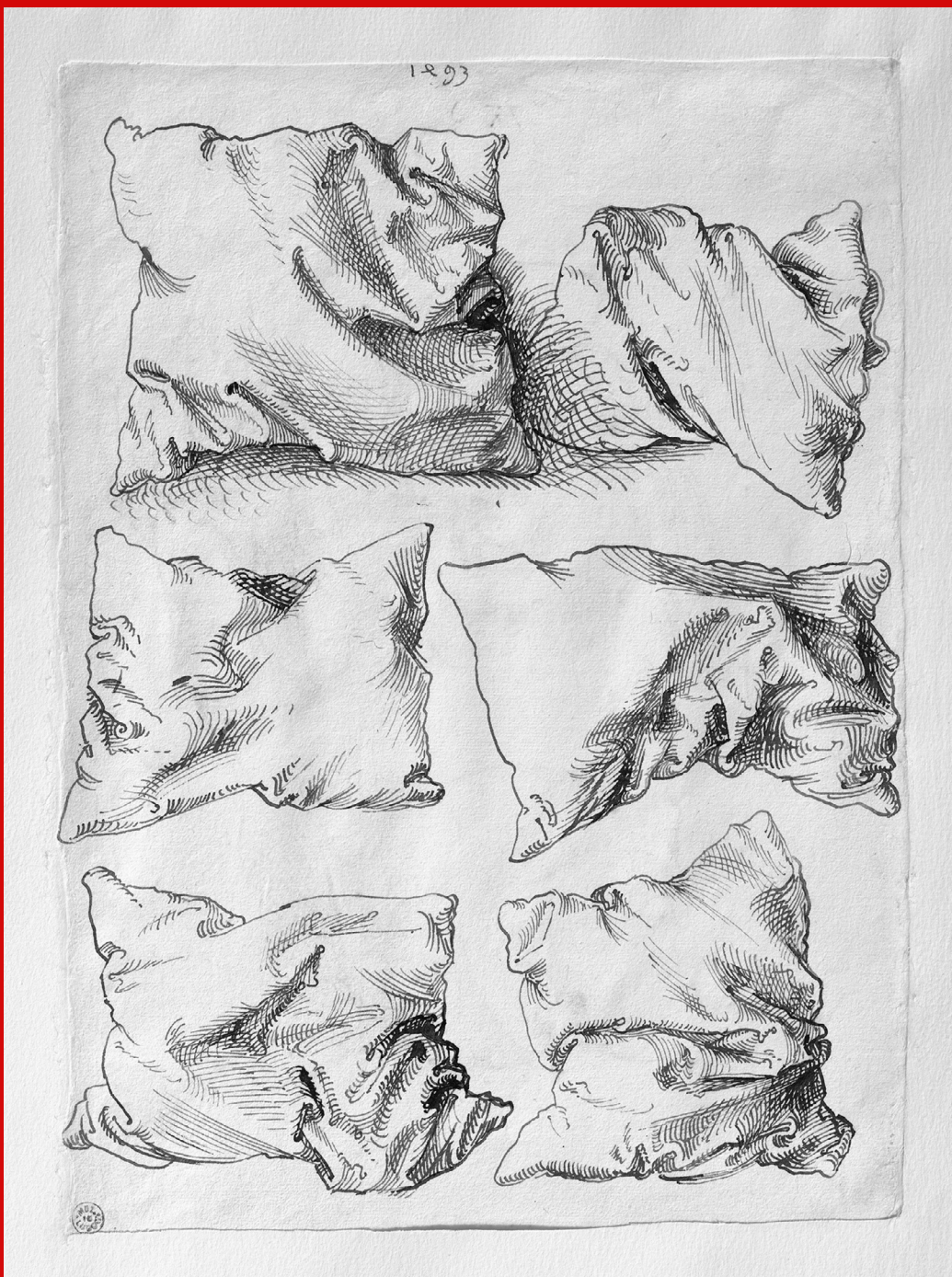


Monatsschrift für Kunstwissenschaft
77. Jahrgang | Heft 2 | Februar 2024



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

Redaktionsassistenz

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. 97, [Abb. 1](#)



FACHINFORMATIONSDIENST **KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN**

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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.2>

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 2 | Februar 2024

Herausgegeben vom
Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Inhalt

Rezensionen

Eine Leibgeschichte der Kunst

Andreas Beyer, Künstler, Leib und Eigensinn.
Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst
Thomas Macho | 95

Der verstrickte Künstler – Otto Dix im Nationalsozialismus

Ina Jessen, Ein deutscher Maler.
Otto Dix und der Nationalsozialismus
Andreas Strobl | 104

Material Culture

Zwischen Materialästhetik und -semantik. Zur Kulturgeschichte eines bemerkens- werten Materials

Manuela Beer (Hg.), Magie Bergkristall.
Katalog zur Ausstellung im Museum Schnütgen,
Köln, 25.11.2022–19.3.2023
Joanna Olchawa | 110

Zeichnungsforschung

Vervielfältigung als ästhetische Praxis

Iris Brahms (Hg.), Marginale Zeichentechniken.
Pause, Abklatsch, Cut&Paste als ästhetische
Strategien in der Vormoderne
Werner Busch | 118

Digital Humanities

Die digitale Erschließung von Buch- illustrationen für die kunsthistorische Forschung. Bestandsaufnahme und Zukunftsperspektiven

Berthold Kreß | 128

Zuschrift

Replik auf die Zuschrift von Christian M. Geyer „Die Gesinnungsprüfung des Hans Thoma“, in: Kunstchronik 76, 2023, Nr. 11

Leonie Beiersdorf | 141

Neuerscheinungen | 145

Neues aus dem Netz | 146

Zuschrift | 147

Ausstellungskalender | 148

Rezension

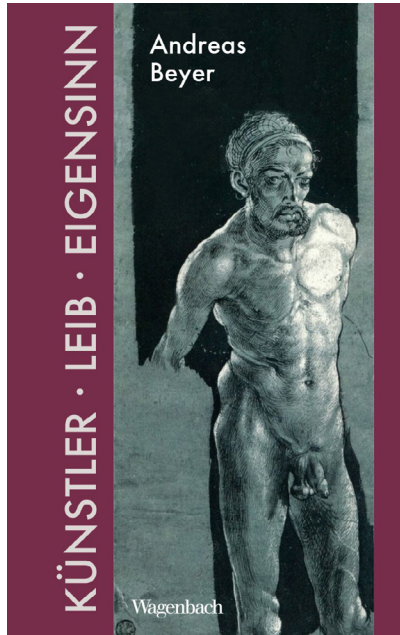
Eine Leibgeschichte der Kunst

Andreas Beyer
**Künstler, Leib und Eigensinn. Die
vergessene Signatur des Lebens in der
Kunst.** Berlin, Klaus Wagenbach Verlag
2022. 336 S., 80 Abb.
ISBN 978-3-8031-3719-7. € 36,00

Prof. i. R. Dr. Thomas Macho
Berlin | Wien
thmacho@gmail.com

Eine Leibgeschichte der Kunst

Thomas Macho



Kunst ist – wie viele andere Tätigkeiten – materiell und immateriell zugleich. Sie bedarf der Farben, Stoffe, Steine, Werkzeuge, der Klanginstrumente, Apparate, Schriftträger und Schreibgeräte; beflügelt wird sie dagegen von Imaginationen, Ideen, Formen und Erzählungen. Umso verblüffender mag daher der Befund wirken, von dem das jüngste Buch Andreas Beyers ausgeht: Die Kunstgeschichte habe den eigensinnigen Leib, den Körper im künstlerischen Produktionsprozess, vernachlässigt. Die „Signatur des Lebens“, eine „Ästhetik der Existenz“ im Sinne von Michel Foucault, sei nahezu „vergessen“ worden, wie schon der Untertitel des Buchs betont. Im Mittelpunkt der Studien Beyers steht der individuelle Leib der Künstlerinnen und Künstler, nicht irgendein unsichtbarer Genius aus den Kontexten der häufig kri-

tisierten „Geniereligion“ (Edgar Zilsel) des Fin de Siècle; eine gewisse Prominenz erlangte in dieser Zeit allenfalls das abgeschnittene Ohr Vincent van Goghs oder die späte Ertaubung Beethovens.

Interikonizität und andere Theoriefenster

Das eindrucksvoll mit 80 Abbildungen gestaltete Buch beginnt mit einer Fotografie der Installation Tracey Emin *My Bed* (1998). Dieses Bett figuriert selbst wie eine Art von Negativ: Wir sehen die Spuren und Abdrücke des Körpers der Künstlerin, aber auch die Flecken verschiedener Körperflüssigkeiten, von benutzten Kondomen bis zu blutiger Unterwäsche. Zugleich verweist das Bett auf den traditionsreichen Topos der Melancholie; denn nach eigenen Angaben hatte Tracey Emin das Bett zum Kunstwerk und Ausstellungsobjekt erklärt, nachdem sie es mehrere Tage, gefangen in einer schweren Depression, nicht verlassen konnte. Andere Beispiele solcher gleichsam indexikalischen Kunst – Objekte einer „living autobiography“ (nach Tracey Emin) – werden freilich nur am Rande erwähnt, Namen wie Marina Abramović, Valie Export, Maria Lassnig, Joseph Beuys, Gilbert & George oder Andy Warhol. Erst in der „Coda“ des Buchs wird Marcel Duchamps – unter Verwendung seines eigenen Spermas gemaltes – Bild *Paysage Fautif* (1946) pointiert kommentiert. Ich musste dabei an einen Satz denken, den Joshua Cohen in seinem 2022 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Roman *Die Netanjahus* der Schwiegermutter des Erzählers Ruben Blum – Alter Ego von Harold Bloom, dessen Andenken der Roman gewidmet ist – in den Mund gelegt hat. Diese Schwiegermutter pflegt gern als Kunstkennnerin aufzutreten und bemerkt in dieser Rolle einmal: „Pollock interessierte



Abb. 1 | Albrecht Dürer, Sechs Kissen, 1493. Feder und braune Tinte, 27,8 × 20,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Coll., Nr. 1975.1.862 [↗](#)

nicht, was man beim Anschauen fühlte, sondern was er beim Erschaffen fühlte“ (Cohen, *Die Netanjahus oder vielmehr der Bericht über ein nebensächliches und letztlich sogar unbedeutendes Ereignis in der Geschichte einer sehr berühmten Familie*. Aus dem Engl. übers. v. Ingo Herzke, Frankfurt a. M. 2023, 71). Von den ersten beiden Abbildungen (Tracey Emin und Valie Export) bis zur letzten Abbildung (Marcel Duchamp) spannt sich zwar ein Rahmen, der auf moderne und zeitgenössische Kunst verweist; doch die historischen Schwerpunkte, die Beyer bearbeitet, umfassen vorrangig die Renaissance und frühneuzeitliche Kunst. Nicht von ungefähr führt Tracey Emins Bett auch zu den Kissenzeichnungen Dürers (1493).

Abb. 1 | Picassos *Yo, Picasso* (1901) oder Egon Schieles Selbstporträt von 1911 **Abb. 2** | eröffnen und begleiten zwar die Auseinandersetzung mit den Selbstporträts von Jan van Eyck, Raffael oder Dürer,

fungieren aber auch als Beispiele für eine „Interikonizität“, die – analog zur Intertextualität in der Literaturgeschichte – als „wesentlicher Bestandteil bildkünstlerischer Praxis“ in „Übernahme, Anleihe oder Zitat“ charakterisiert wird. So beschreibt Beyer etwa Cindy Shermans Verwandlung von Raffaels *La Fornarina* (1518/19) in ein Selbstporträt ohne Titel (1989) als „Rollenspiel, in welchem die Künstlerin durchaus nicht hinter der Maske verschwindet“ (170).

Zu Beginn seiner Leibgeschichte der Kunst öffnet Beyer einige Fenster zur Theorie: In gebotener Kürze bezieht er sich auf den antiken Kynismus oder auf Nietzsches Leibphilosophie, etwa in *Also sprach Zarathustra*, wo es in der vierten Rede an die „Verächter des Leibes“ heißt: „Leib bin ich ganz und gar, und nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort



Abb. 2 | Egon Schiele, Selbstporträt, 1911. Aquarell, Gouache und Graphit auf Papier, 51,4 × 34,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Scofield Thayer, 1982, Nr. 1984.433.298ab [↗](#)



| Abb. 3 | Prähistorische Zeichnungen roter Handabdrücke in der El Castillo-Höhle in der spanischen Provinz Kantabrien ↗

für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Heerde und ein Hirt. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du ‚Geist‘ nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner grossen Vernunft. ‚Ich‘ sagst du und bist stolz auf diess Wort. Aber das Grössere ist, woran du nicht glauben willst, – dein Leib und seine grosse Vernunft: die sagt nicht Ich, aber thut Ich.“ (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 4, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München | Berlin | New York 1999, 39)

Ein drittes Fenster wurde bereits erwähnt: die späten Untersuchungen Michel Foucaults zu Sexualität und Wahrheit, zur „cura sui“, der „Selbstsorge“, den stoischen, kynischen oder frühchristlichen „Selbsttechniken“, die ausdrücklich nicht nur auf den Geist, sondern eben auch auf den Leib bezogen werden, als Praktiken körperlicher Übungen, der Ernährung und Askese. Solche Übungen sollten die Autarkie und den leiblichen „Eigensinn“ der Individuen stärken. Foucault bemerkt: „In Plutarchs *De genio Socratis* zum Beispiel gibt man sich ausgesprochen harten sportlichen Tätigkeiten hin. Oder man stellt sich selber auf

die Probe, indem man ein herrliches Mahl auftragen lässt und dann auf die köstlichen Gerichte verzichtet; man ruft die Sklaven herein, überlässt ihnen die Speisen und begnügt sich selbst mit dem für die Sklaven zubereiteten Essen.“ (Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton [Hg.], *Technologien des Selbst*. Aus dem Amerik. übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1993, 24–62, hier 48f.)

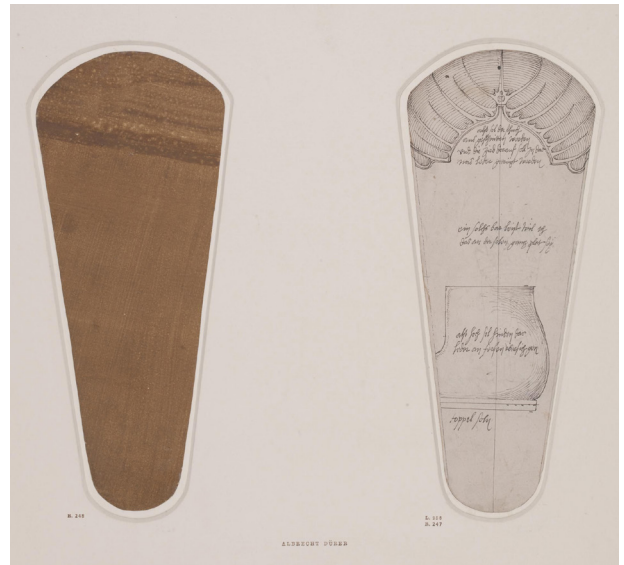
Persönliche Handabdrücke

Andreas Beyer befasst sich in seinem Buch auch mit dem Metabolismus der Ernährung; doch zunächst thematisiert er eine Schlüsselerfahrung der Selbsttechniken, die geradezu als eine Art von Subjektspaltung beschrieben werden könnte. Selbsttechniken setzen die Anwendung symbolischer Kulturtechniken – des Sprechens, Schreibens und Lesens, des Malens und Zeichnens oder des Besingens – voraus. Symbolische Kulturtechniken unterscheiden sich von anderen kulturellen Techniken durch ihre epistemischen Leistungen; sie sind der Möglichkeit nach stets selbstreferentiell: So kann vom Sprechen gesprochen, vom Schreiben geschrieben, vom Lesen gelesen, vom Singen gesungen werden; Bilder

können auf Bildern erscheinen, und mitunter tragen sie Zeichen, die etwa ein Porträt als Selbstporträt bezeugen sollen. Wie autorisiere ich ein Bild oder eine Zeichnung? Die Antwort fällt nicht schwer: zum einen durch meine Technik der Linienführung (wie im Fall von Giotto's perfekt und freihändig gezogenem Kreis, der den Papst zur Bewunderung nötigte), zum anderen durch meine eigenhändige Signatur. Wie aber kann ich anzeigen, dass ich selbst auf einem Bild oder einer Zeichnung erscheine? Nicht umsonst hat Picasso dem Selbstporträt von 1901 nicht nur seine Signatur, sondern auch ein emphatisches „Yo“, ein eigens betontes „Ich“, hinzugefügt.

Selbsttechniken bedürfen der Hände, nicht nur in Handschriften, sondern auch in den Bilderverträgen, die – wie Beyer bemerkt – häufig den Vermerk „propria manu“, „di sua mano“ oder „tutta di sua mano“ enthalten. Dennoch wurde die künstlerische Hand in der kunsthistorischen Forschung zumeist vernachlässigt. Dabei hat die Geschichte der lesbaren Hände schon früh begonnen. Auf den Wänden paläolithischer Höhlen in Frankreich und Spanien wurden – neben den realistischen Darstellungen zahlloser Tiere – auch Handabdrücke entdeckt. | **Abb. 3** |

Diese Handabdrücke, wie sie etwa in den Höhlen von Pech-Merle, Gargas, El Castillo, Tibiran, Bayol, La Baume-Latrone, Rocamadour, Bernifal, Font-de-Gaume oder Le Portel gefunden wurden (vgl. André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Aus dem Frz. übers. v. Wilfried Seipel, Freiburg i. Br. | Basel | Wien ⁵1982, 12; 182f.) – und zuletzt auch in der 1994 entdeckten Grotte Chauvet im Tal der Ardèche (vgl. Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel Deschamps und Christian Hillaire, *Grotte Chauvet bei Vallon-Pont-d'Arc. Altsteinzeitliche Höhlenkunst im Tal der Ardèche*. Aus dem Frz. übers. v. Kathrin Wüst, hg. v. Gerhard Bosinski, Sigmaringen 1995, 30f.; 112) –, sind entweder ‚Positive‘, bei denen eine gefärbte Hand auf den Felsen gedrückt wurde, oder ‚Negative‘: Dabei wurde die gespreizte Hand auf die Wand gelegt, die Farbe um die Finger herum getupft oder mit einem Blasröhrchen verteilt.



| **Abb. 4** | Albrecht Dürer, Entwurf für einen eigenen Schuh und Sohlenzuschnitt, um 1520. Pinselzeichnung, braun getuscht, 273 × 111 mm. London, British Museum, SL,5218.199. © The Trustees of the British Museum ↗

Manchmal tauchen diese Handabdrücke vereinzelt auf, manchmal in Gruppen: So hat man beispielsweise in Gargas 150 rote und schwarze Hände klassifiziert, in El Castillo 50, in Tibiran und Pech-Merle zwölf. Die Bedeutung der Handabdrücke ist unklar. Waren sie erste Zeichen einer Art von Urheberschaft, frühe Signaturen, wie Martin Schaub anzunehmen scheint? Er kommentiert: „Die Künstler der vorgeschichtlichen Grotten haben sich selber aus ihren Bildereien fast gänzlich ausgespart. Aber ihre Hand ist überall: als Gruß, als Erinnerung, als Signatur? [...] Schrieben die Künstler in den Grotten oder signierten sie? [...] Vieles ist vorgebracht worden, und nichts lässt sich entziffern als die stolze Geste, die ‚ich‘ und ‚hier‘ sagt. Ich, meine Hand, und hier das Zeugnis.“ (Hand und Kopf, in: *DU. Die Zeitschrift der Kultur*, H. 8, August 1996 zum Thema *Am Anfang war die Kunst. Die ersten Schritte des Menschen*, Zürich 1996, 84f.) Beyer erinnert daran, dass noch Dürer – im Kampf gegen den Verkauf von Raubkopien seiner Zeichnungen – vor allem die Tilgung seiner Signatur, des persönlichen Handzeichens, forderte.



| Abb. 5 | Vincent van Gogh, Ein Paar Schuhe, 1886. Öl/Lw., 38,1 × 45,3 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum, s0011V1962⁷

Der bekleidete und geträumte Leib

Ein weiteres, überaus aufschlussreiches Kapitel thematisiert die „vergessene Signatur des Lebens“ an der Kleidung der Kunstschaffenden. Ein weiter Bogen wird gespannt von Dürers Entwürfen für eigene Schuhe und deren Sohlenzuschnitt (um 1520) | Abb. 4 | bis zu Vincent van Goghs Schuhpaar (1886), | Abb. 5 | das Martin Heidegger in seiner Abhandlung zum Ursprung des Kunstwerkes (1935/36) ausführlich würdigte. Dabei hatte Heidegger allerdings übersehen, dass es sich bei van Goghs Schuhen nicht um die Schuhe einer bodenständigen Bäuerin handelte, sondern um die eigenen Schuhe des Malers, wie Beyer – unter Bezug auf Meyer Schapiro – nahelegt; abgesehen davon waren bäuerliche Schuhe in Holland damals gewöhnlich Holzschuhe, die van Gogh selbst mehrfach gemalt hat. Daneben geht es in diesem Kapitel aber auch um die Wahl der Kleidungsstücke, in denen sich Künstler wie Raffael oder Dürer auf ihren Selbstporträts dargestellt haben: Sie waren gleichsam, wie Beyer betont, „Rollenmodelle“ ihrer Zeit, obwohl sie nicht immer der zeitgenössischen Mode folgten. So habe es Donatello, anders als Leonardo, abgelehnt, einen damals modischen rosenfarbenen Kapuzenmantel zu tragen.

Besonders intensiv lässt sich das Wechselspiel zwischen Leib und Seele, großer und kleiner Vernunft, in den Zonen des Schlafens und Träumens beobachten. Doch nur selten haben die Künstler eigene Träume visualisiert; zumeist werden bekannte Traumotive – Jakobs Traum von der Himmelsleiter oder Konstantins Traum vom Kreuz als Siegeszeichen – dargestellt. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Dürers *Traumgesicht* (1525), | Abb. 6 | das ein Aquarell mit einer handschriftlichen Erzählung seines Traums von einer unheimlichen Sintflut verbindet. Traumbilder scheinen Texte zu brauchen, zumindest einen einzigen Satz wie Goyas 43. Capricho: El sueño de la razón produce monstruos | Der Schlaf (oder der Traum) der Vernunft gebiert Ungeheuer (1799), eine Aquatinta-Radierung, die den am Tisch eingeschlafenen Maler zeigt, in Gesellschaft zahlreicher dämonischer Nachtwesen.

Träume als Albträume: Sie schlagen eine Brücke zum Topos der Melancholie, dem das folgende Kapitel in Beyers Leibgeschichte der Kunst gewidmet ist. Darin geht es allerdings weniger um die astrologischen oder humoralpathologischen Referenzen antiker und frühneuzeitlicher Theorien der Melancholie als um die „Kraft der Melancholie“ (nach einem Ausdruck von Hartmut Böhme), die an einigen Selbstbildnissen Dürers sowie seiner berühmten *Melencolia I* (von 1514) verfolgt wird, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der – seit der Renaissance und bis zur romantischen Genieästhetik – gern und häufig zitierten Frage aus den pseudo-aristotelischen *Problemata Physica* (XXX,1), warum so viele bedeutende Menschen, Künstler oder Philosophen Melancholiker gewesen seien.

Angst essen Leib auf

Die folgenden vier Kapitel beschäftigen sich mit der Ernährung. Beyer kann sich hier auf zahlreiche Quellen berufen, denn – anders als im Fall der eigenen Träume – verfügen wir über Briefe und autobiographische Zeugnisse, von Dürers Tagebuch seiner Reise in die Niederlande (1520/21) bis zu Jacopo Pontormos *Libro mio* oder der *Vita* von Benvenuto Cellini; selbst der als asketisch beschriebene Michelangelo

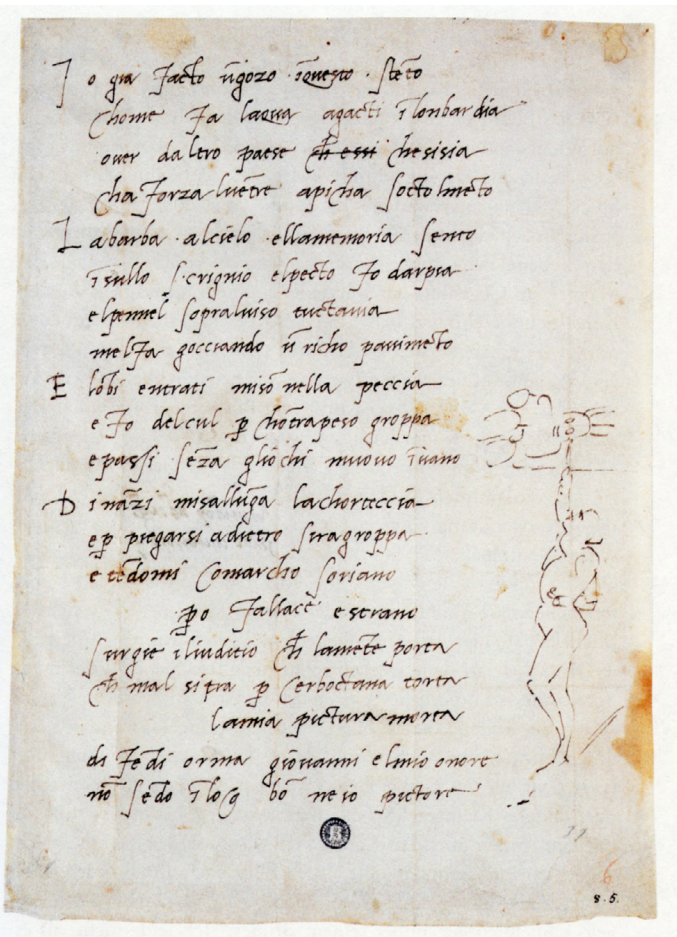


Abb. 8 | Michelangelo, Sonett, begleitet von einer Selbstdarstellung beim Malen der Sixtinischen Decke, 1511/12. Beyer 2022, S. 183, Abb. 54

Folgerichtig geht es danach um den „vulnerablen Körper“, um Aspekte der Physiognomie und des Aussehens, aber auch um Krankheiten und Schmerzen. Im Mittelpunkt stehen neuerlich Michelangelo und Dürer; bekannt ist Michelangelos spätes Gedicht, das er wohl nach dem Tod der Vittoria Colonna (am 25. Februar 1547) verfasst hat. Der Maler war damals 72 Jahre alt; und er klagte: „Wie eine Hummel brummt es stets in meinem Gehirn, ein Sack umhüllt mir Nerv’ und Knochen. Mich schmerzt das Pech von gleich drei Blasensteinen. Das Augenblau zermahlen und zerstochen, Zähne, die Instrumententasten gleich, und klappern sie, klingt jedes Wort gebrochen. Jeden

läßt mein Gesicht vor Schreck erbleichen; es reicht, mit meinem Kleid ins Feld zu treten, um alle Raben aus der Saat zu scheuchen.“ (Michelangelo, *Gedichte*. Italienisch | Deutsch, hg. u. aus dem Ital. übers. v. Michael Engelhard, Frankfurt a. M. | Leipzig 1992, 321) Beyer zitiert dagegen ein frühes Gedicht (um 1512), das die Qualen Michelangelos bei der Ausmalung der Sixtinischen Decke beschreibt; eine gezeichnete Selbstdarstellung beim Malen begleitet dieses Sonett. **Abb. 8** | Nicht weniger aufschlussreich ist ein – etwa zur selben Zeit, um 1510 gezeichnetes – Selbstporträt Dürers, das den nackten, nur mit einem Schamtuch bekleideten Künstler präsentiert, der mit dem rechten Zeigefinger auf eine mit einem Kreis markierte, schmerzende Stelle an seinem Bauch zeigt (188). **Abb. 9** | Beyer unterstreicht die „unausgesetzte Selbstreferenzialität“ Dürers, „seine Eigenwahrnehmung und Selbstbeobachtung“, Voraussetzung für ein „Selbstbildnis im Schmerz“, das auch an christologische Vorbilder erinnert. Wie sich die Todeserfahrung in der Frühen Neuzeit gewandelt hat, lasse sich – so argumentiert Beyer – auch an Dürers Beschreibungen des Sterbens der Eltern, und insbesondere der Mutter, veranschaulichen.

Selbstentleibungen

Zur „cura sui“ gehörte in der stoischen Philosophie stets auch die Frage nach dem selbstbestimmten Tod. In den *Briefen an Lucilius* betonte Seneca beispielsweise, dass das Leben von uns verlange, immer wieder sorgfältig zu prüfen, „wie beschaffen das Leben ist, nicht wie lang es ist“. Wenn dem Weisen „vieles begegnet, was beschwerlich ist und die Ruhe stört, entlässt er sich; und das tut er nicht nur in äußerster Notlage, sondern sobald ihm sein Schicksal verdächtig zu werden beginnt, schaut er sich sorgfältig um, ob er etwa an dieser Stelle aufhören muss.“ (Lucius Annaeus Seneca, *Briefe an Lucilius*. Aus dem Lat. übers. v. Heinz Gunermann, Franz Loretto und Rainer Rauthe, hg. v. Marion Giebel, Stuttgart 2014, 246 [70,5]) Seneca selbst hat diese Maxime konsequent befolgt, als ihn Neros Befehl zur Selbsttötung erreichte. Ähnlich, vielleicht ein wenig gröber, for-

Rezension

multierte es – wenige Jahrzehnte nach Senecas Tod – Epiktet, der als Sklave nach Rom gekommen war; er wusste also genau, was Seneca meinte, wenn er schrieb, „wie wenigen“ es gelinge, „sich zu besitzen“, obwohl es doch „ein unschätzbare Gut“ sei, „sein eigenes Eigentum zu werden“ (ebd., 136 [42,10] und 286 [75,18]). Epiktet lehrte: „Die Hauptsache ist, vergiß nicht, die Tür steht offen. Sei nicht ängstlicher als die Kinder, sondern mach es wie diese: Wenn ihnen die Sache keinen Spaß mehr macht, sagen sie: ‚Ich will nicht mehr mitspielen.‘ Sag auch du, wenn dir die Verhältnisse untragbar erscheinen: ‚Ich will nicht mehr mitspielen,‘ und entferne dich einfach; falls du aber bleibst, so klage nicht.“ (*Ausgewählte Schriften*. Aus dem Griech. übers. u. hg. v. Rainer Nickel, Zürich 1994, 165) Seltsame, unaufgeregte Metaphern: „sich selbst entlassen“, „nicht mehr mitspielen“. Der Eigensinn der „cura sui“ kann sich gegen den Leib, ja gegen das Leben selbst wenden.

Von dieser finalen Möglichkeit handelt das vorletzte Kapitel Beyers zur „Selbstentlebung“. Der Autor erwähnt zunächst einige Künstlersuizide, betont dabei allerdings, dass solche Suizide in die Künstler-Viten nur aufgenommen werden konnten, „wenn, wie beispielsweise im Falle des Francesco Bassano, der Vorgang der Selbsttötung überlebt wurde, sodass der Betreffende noch Reue zeigen, die Segnungen der Kirche erhalten und christlich bestattet werden konnte“. (203) Denn in der Vormoderne wurde der Suizid „nicht nur tabuisiert“, sondern sogar als die „schlimmste aller Sünden betrachtet“ (203). Beyer zitiert zunächst aus Benvenuto Cellinis *Vita*, in der dieser von einem Suizidversuch während seiner Kerkerhaft in der römischen Engelsburg berichtet, der nur durch „höhere Gewalt“ verhindert wurde. Denn da „packte mich etwas Unsichtbares und schleuderte mich vier Ellen weit von der Stelle weg, so daß ich, von einem gewaltigen Schreck betäubt, liegenblieb“ (Benvenuto Cellini, *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*. Aus dem Ital. übers. v. Jacques Laager, Zürich 2000, 361). Wesentlich ausführlicher befasst sich Beyer danach mit der weniger bekannten, dem Vorbild des jüngeren Cato

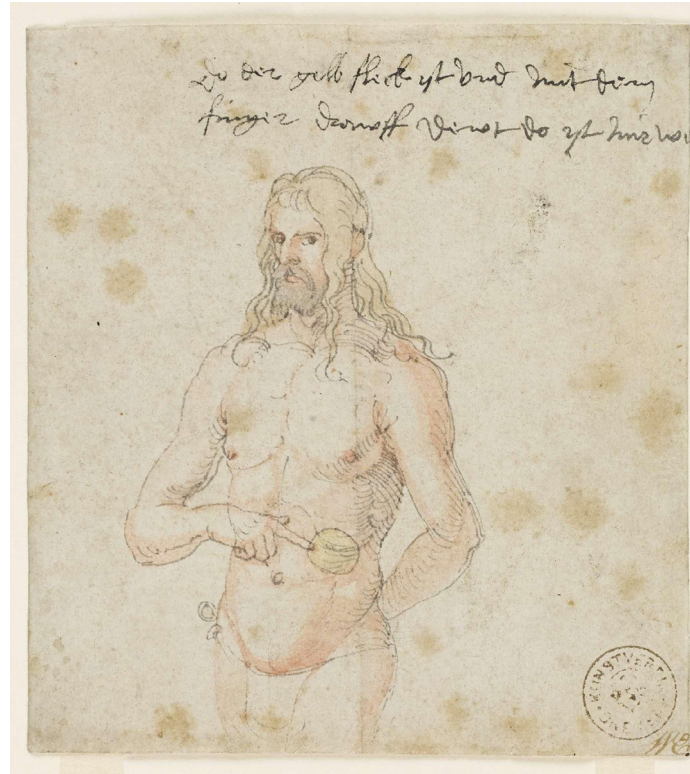


Abb. 9 | Albrecht Dürer, Selbstporträt. „Der kranke Dürer“, um 1506/07. Feder in Braun, mit Pinsel farbig aquarelliert, 118 × 108 mm. Bremen, Kunsthalle, Inv.nr. 1851/50 Z⁷

folgenden Selbsttötung des Architekten Francesco Borromini, von der dieser selbst, tödlich verletzt, in den Stunden der Agonie noch berichten konnte. Beyer formuliert die These, „dass auch der Suizid als eine Selbsttechnik gelten kann. Er ist die ultimative Selbstformung – der eigene Tod als finales Kunstwerk; ein Weltentzug, in dem sich Autor und Werk auf immer untrennbar vereinen.“ (227)

Andreas Beyers *Künstler, Leib und Eigensinn* – ein hervorragend geschriebenes Werk, das eine Vielzahl von Aspekten und Themen erzählerisch und nicht zuletzt in den kommentierten Abbildungen zur Geltung bringt – schließt mit der Erinnerung an ein Exemplum, die bildnerische Darstellung des Lebens von Federico Zuccari durch seinen älteren Bruder Taddeo, und mit einer Coda, die noch einmal in die Gegenwart zurückführt: zu Marcel Duchamp, Marc Quinn oder Marina Abramović.

Rezension

Der verstrickte Künstler – Otto Dix im Nationalsozialismus

Ina Jessen

Ein deutscher Maler. Otto Dix und der Nationalsozialismus. (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 13). Berlin, De Gruyter 2022. 472 S., 111 Abb. ISBN 978-3-11-076183-2. € 49,00.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110761832>

Dr. Andreas Strobl
Staatliche Graphische Sammlung
München
a.strobl@graphische-sammlung.mwn.de

Der verstrickte Künstler – Otto Dix im Nationalsozialismus

Andreas Strobl



Als einer der bekanntesten deutschen Künstler der 1920er Jahre, dessen Werke sozialkritisch und gegen das Menschenschlachten des Ersten Weltkriegs gerichtet waren, musste Otto Dix mit Beginn der nationalsozialistischen Diktatur in Schwierigkeiten geraten. Er verlor seine Professur an der Dresdner Kunstakademie, und seine Werke wurden vom Regime als „entartet“ an den Pranger gestellt. Überraschend war, wie schnell dies geschah, denn anders als politisch engagierte Künstler wie George Grosz oder John Heartfield hatte Dix in den 20er Jahren keine politische Partei favorisiert. Erstaunlicherweise gelang es ihm, sich von seiner exponierten Stellung zurückzuziehen und weiterhin in Deutschland zu arbeiten, ja sogar wirtschaftlich einigermaßen zu überleben. Nach 1945 schien es dem Künstler geradezu peinlich gewesen zu sein, dass er im Land ge-

blieben war und sich nicht publikumswirksam gegen die Nationalsozialisten positioniert hatte. Er sprach nun selbst davon, dass er sich in einer Art „innerer Emigration“ befunden habe und verwies auf die Repressionen, denen er ausgesetzt war. Sein Schicksal und seine Art, damit umzugehen, sind also denen so vieler anderer deutscher Kunstschaffender vergleichbar, die sich einerseits einem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sahen, nicht eindeutig den NS abgelehnt zu haben, und andererseits im Nachhinein ihren Status als Verfolgte hervorhoben.

Die Kunstwissenschaft tat sich immer schwer, den engagierten Künstler Dix der 1920er Jahre mit dem stillen Überlebenden der NS-Diktatur zusammenzubringen. Hinzu kommt, dass sich Dix auf rein künstlerischer Ebene in den 1930er Jahren noch mehr als in der Zeit davor der Maltechnik und Bildkomposition der deutschen Kunst um 1500 annäherte, die im NS als die deutsche Kunst schlechthin gefeiert wurde. Außerdem änderte Dix seine Maltechnik in den 1940er Jahren nochmals und kehrte zu einem pastoserem, gern als ‚expressiv‘ charakterisierten Farbauftrag zurück, den er bereits in seinem Frühwerk für sich ausprobiert hatte. All dies wurde als künstlerisch schwächer eingestuft, so dass sich die Forschung überwiegend auf den Dix der zeitkritischen Bilder der 1920er Jahre konzentrierte. Bei anderen seiner Zeitgenossen wie zum Beispiel Max Beckmann luden und laden hingegen gerade die Jahre der inneren und der tatsächlichen Emigration zu ergiebigen Auseinandersetzungen und Analysen ein. So wurden die ab 1933 entstandenen Werke von Dix meist nur am Rande behandelt, wie auch sein nach 1945 entstandenes Werk als schwächeres Spätwerk abgetan wird. Es ist daher sehr zu begrüßen, dass sich Ina Jessen mit ihrer Hamburger Promotionsarbeit (2019) dem Dix’schen

Werk in der Zeit des NS gewidmet hat, nachdem sie bereits 2013 eine – unpublizierte – Masterarbeit zu seinen in den 1930er Jahren entstandenen Landschaftsbildern abgeschlossen hatte.

Die Vorgeschichte

Nach einer Einleitung zum Forschungsansatz entwickelt die Autorin in sieben Abschnitten ihre Thesen und Beobachtungen zu Dix' Kunst in der Zeit des NS. Sie beginnt dafür im ersten Abschnitt „Eine Malerkarriere in Zeiten politischer Umbrüche“ in einem Rückblick mit der Charakterisierung des Sozialkritischen und der politischen Positionierung von Dix in der Kunst der 1920er Jahre, indem sie den vielfach behandelten Skandal um das nicht erhaltene Gemälde *Mädchen vor dem Spiegel* (zerstört) und den daraus resultierenden Gerichtsprozess wegen Verbreitung unzüchtiger Bilder, der gegen den jungen Maler angestrengt wurde, rekapituliert. Nach 1933 wurde den Dix'schen Bildern eine „Gefährdung“ der Öffentlichkeit zugeschrieben (34), die nun für den Künstler selbst gefährlich wurde, weil sie eines der zentralen Argumente war, ihn als für die Lehre ungeeignet abzuqualifizieren und seine Kunst als „undeutsch“ zu brandmarken.

In dem folgenden Abschnitt „Deutsche Tradition' und Zeitkritik“ geht Jessen zum einen auf Dix' Malstil in der Zeit der Weimarer Republik ein und zum anderen auf die Diskussion, was an der deutschen Kunst deutsch sein könne. Dabei bezieht sie sich jedoch vornehmlich auf Julius Langbehns berühmt-berüchtigte Schrift *Rembrandt als Erzieher* von 1890, die in den 1920er Jahren zwar durchaus weiter rezipiert wurde, aber eben für den Stand dieser Debatte in der Vorkriegszeit steht. Als Korrektiv recurriert sie auf Hans Beltings Publikation *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, mit der er jedoch nicht den Anspruch erhob, das Konstrukt *Was ist deutsch in der deutschen Kunst* (Kurt Karl Eberlein, 1933) erschöpfend zu analysieren. Jessen geht es vor allem darum, mit der Charakterisierung des Deutschen in der Kunst von Dix dessen besondere Stellung innerhalb des Verismus der 1920er Jahre hervorzuheben. An

dieser Stelle unterbricht die Autorin die Darstellung der künstlerischen Entwicklung und die Diskussion der Stilfragen, um im Kapitel „Zwischen Verfemung und Anerkennung (1933–1945)“ die exponierte Stellung von Dix und vor allem von seinem dadaistischen Bild *Kriegskrüppel* von 1920 (zerstört) in den NS-Ausstellungen zur „entarteten“ Kunst zu verfolgen. Hier konnte sie auf die bis heute maßgeblichen Untersuchungen von Christoph Zuschlag von 1995 zur NS-Kunstpoltik zurückgreifen („*Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995). Für den Leser wäre es hilfreich gewesen, Dix' Ausstellungen nach 1933 – in Deutschland und im Ausland – einmal grundsätzlich aufzuführen, um eine bessere Übersicht zu gewinnen, was dem Künstler trotz der Verfolgung möglich war. Die Aufträge von Privatpersonen, die er erhielt, führt Jessen anhand ausgewählter Beispiele vor. Den Widerspruch, dass Dix zu den prominenten Verfolgten zählte und gleichzeitig Mitglied in der Reichskulturkammer war, kann auch sie nur als schwer erklärbar stehen lassen.

Dann widmet sich die Autorin unter der Überschrift „Verismus. Altmeisterlichkeit. Expressive Figuration“ zuerst wieder dem Wechsel der Malstile vom Frühwerk bis in die 1920er Jahre anhand der Portraits und Selbstportraits. Die Darstellung einfacher Menschen aus der Arbeiterklasse als Typen und die der Eltern des Künstlers stellt sie in den Zusammenhang der sozialkritischen Kunst der Neuen Sachlichkeit, wobei sie den Begriff des „Prekariats“ für die Beschreibung der Herkunft der Dargestellten aufgreift, den Daniel Spanke in die Diskussion eingebracht hatte, nachdem dieser in der Soziologie und Politik gerade in Mode gekommen war (*Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Porträts*. Ausst.kat., Kunstmuseum Stuttgart 2007/08, Köln 2007). Doch diesen Neologismus rückwirkend auf eine Zeit anzuwenden, in der es ein Klassenbewusstsein im Sinne von Karl Marx durchaus gab und es auch die politischen Debatten dieser Zeit bestimmte, bleibt fragwürdig. Die Dargestellten mögen in prekären Verhältnissen gelebt haben, was Dix auch zeigt, sie bleiben dennoch Proletarier. Jessen zielt jedoch nicht auf eine weitere Debatte dieser



| Abb. 1 | Otto Dix, Bildnis Frau Rosa Eberl, 1940. Öl auf Holz, 103 × 80 cm. Freital, Städtische Kunstsammlung. Jessen 2022, S. 436, Taf. 2. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Begrifflichkeiten ab, sondern wendet sich der Sonderstellung von Dix innerhalb der Malerei der Neuen Sachlichkeit zu, denn er orientierte sich in seinem Malstil in diesen Jahren zunehmend an der deutschen Renaissance. Davon ausgehend stellt die Autorin die – eher rhetorische – Frage, ob Dix mit seinen ‚altdeutsch‘ wirkenden Portraits nach 1933 einen aktuellen Trend der NS-Kunst aufgegriffen habe, doch leider zieht sie nur wenige Beispiele dieser Kunst zum Vergleich heran. Ihre intensive Analyse des 1940 entstandenen *Bildnis Frau Rosa Eberl* (Städtische Kunstsammlung Freital) | Abb. 1 | zeigt neben einer einfühlsamen Interpretation der Dargestellten, wie Dix virtuos auf eigene Bildideen und die Kunstgeschichte zurückgreift. Das wenig beachtete Bild ist vielleicht sein eindrucksvollstes Portrait aus der Zeit zwischen 1933 und 1945. Ob er damit jedoch wirklich einem nicht näher definierten „Zeitgeschmack“ folgt, wie Jessen meint (265), sei dahingestellt.

Ambige Landschaften

„Rückzug in die Landschaft. Otto Dix in der ‚Inneren Emigration?‘“ leitet die abschließenden Abschnitte ein, in denen sich die Autorin mit der für Dix zwischen 1933 und 1945 wichtigsten Gattung beschäftigt. An den Anfang stellt sie die Analyse des bereits viel interpretierten, 1936 vollendeten Gemäldes *Flandern* (Nationalgalerie Berlin), | Abb. 2 | mit dem sich Dix noch ein letztes Mal der Weltkriegsthematik angenommen hat. Er schildert den Krieg hier noch deutlicher als in den früheren Darstellungen in seiner die altdeutsche Malerei reflektierenden Maltechnik. Jessen geht zwar auf die von Dix selbst genannte literarische Referenz, den bereits 1918 auf Deutsch erschienenen Roman *Das Feuer* von Henri Barbusse, ein. Sie übersieht jedoch – wie die Interpret*innen vor ihr – den Zusammenhang in der Erzählung dieses Antikriegsbuches.

Auf den ersten Blick zeigt das Bild nur eine vom Krieg entstellte Landschaft, in der Soldaten erwachen und aus ihren Unterschlüpfen kriechen. Zum Antikriegsappell wird die Szene bei Barbusse erst in der weiteren Erzählung, als diese Soldaten nicht etwa wieder zum Kampf schreiten, sondern um ihr erbärmliches Überleben im Schlamm kämpfen werden, der sie wortwörtlich verschlingt.

Lächerlicher und sinnloser kann das, was als „Heldentod“ gefeiert wurde, nicht sein. Dem Leser des im NS verbotenen Buches vermittelte das Bild von Dix also eine eindeutige Botschaft. Es ist damit ein Beispiel für ein getarntes Erzählen, zu dem sich der Künstler angesichts seiner Lage unter verschärfter Beobachtung durch die Vertreter der Diktatur gezwungen sah. Da Jessen auch in den folgenden Abschnitten „Vexierbilder und Rezeptionsformen der politischen Landschaft“ und „Gekippte Heimat. Zum Regionalismus in Otto Dix' Landschaftsmalerei“ auf die „Ambiguität“ – wobei sie sich auf die Prägung des Begriffs durch Dario Gamboni bezieht (*Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002) – der Bilder von Dix abhebt, wäre dies ein treffendes Beispiel für die künstlerisch kritische Arbeit in Zeiten einer Diktatur.



Abb. 2 | Otto Dix,
Flandern, 1934–36.
Öl und Tempera auf
Lw., 200 × 250 cm.
Berlin, Staatl. Museen,
Nationalgalerie,
Inv.-Nr. B 658 ↗
Foto: Jörg P. Anders. © VG
Bild-Kunst, Bonn 2024

In den abschließenden Kapiteln beschäftigt sich die Autorin vor allem mit den kunsthistorischen Zitaten in den Landschaften, in denen sie Referenzen unter anderem auf Pieter Bruegel, Jacob Philipp Hackert und Caspar David Friedrich entdeckt. Indem sie das heute verschollene, nur in einem Schwarz-Weiß-Foto überlieferte Gemälde *Hohentwiel mit Hohenkrähen* von 1933 **Abb. 3** in den Blick nimmt, kann sie zeigen, dass Dix bereits in den ersten Monaten seines Aufenthalts in der Bodenseeregion, die er von früheren Aufenthalten gut kannte, angesichts seiner neuen Lebenssituation augenblicklich neue Bildthemen gefunden hat. Die charakteristische Perspektive mit dem Blick von oben in die Landschaft, Elemente wie kahle Laubbäume und Krähen sowie die Darstellung von gutem und schlechtem Wetter innerhalb eines Bildes griff er in den folgenden Jahren immer wieder auf. Die mäandrierende Betrachtung der Bildelemente und der Versuch, die ikonographische Bedeutung etwa von Berg oder Burg abzuklären, münden jedoch nur in die schlichte Aussage, dass das Bild „eine Stimmung des Unbehagens und der Irritation“ (420) vermittele. Ob dies die emotionale Situation des Künstlers oder seine politische Intention spiegelt, wird nicht weiter ausgelotet.

Schwachstellen

Die Gliederung des Buches ist leider nicht ganz so klar, wie es der Versuch, sie hier nachzuvollziehen suggerieren mag. So greift die Autorin zum Beispiel schon im ersten Abschnitt die Argumente der Diskussionen um die Entlassung von Dix 1933 auf, noch bevor dieser biographische Abschnitt ausführlicher vorgestellt wurde. Dieses Vorgreifen und Zurückspringen prägt das gesamte Buch und erleichtert nicht, den Argumentationslinien zu folgen. Ein kritisches Lektorat – oder besser noch eine kritische Begleitung in der Entstehungsphase der wissenschaftlichen Arbeit – hätte die Autorin vor diesen zahlreichen Wiederholungen bewahren können, die auch das Lesevergnügen stark einschränken. Es gibt sogar ganze Sätze, die wortwörtlich an unterschiedlichen Stellen des Buches erscheinen. Einem wissenschaftlichen Lektorat hätte auch auffallen können, dass ein Brief, den Dix 1958 an den im Kunsthandel tätigen Wilhelm Arntz schrieb, in dem er die Abfolge seiner unterschiedlich stilisierten Signaturen erklärt, nicht von Jessen erstmals publiziert wird (221, Abb. 36), sondern bereits im grundlegenden Buch von Diether Schmidt als Faksimile abgedruckt (*Otto Dix im Selbstbildnis. Mit einer Sammlung von Schriften, Briefen und*



Abb. 3 | Otto Dix, Hohentwiel mit Hohenkrähen, 1933.
Objektdaten und Verbleib unbekannt. Jessen 2022, Abb. 1, S. 10.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Gesprächen, Berlin 1978) und seitdem immer wieder rezipiert worden ist. Eine der Schwächen der Arbeit ist, dass die ältere Literatur offensichtlich nur bruchstückhaft berücksichtigt wurde.

Für den Leser, der noch kein Spezialist für die Kunst von Otto Dix ist, bleibt die Abfolge der Ereignisse und Werke sowie der persönlichen Biographie des Künstlers in der Zeit zwischen 1933 und 1945 unübersichtlich. Für den Kenner werden viele Punkte zwar teils angerissen, teils ausführlich behandelt, aber kaum wirklich neue Erkenntnisse hinzugefügt oder neue Thesen aufgestellt. Zentrale Bilder seines ab 1933 entstandenen Werks wie *Die sieben Todsünden* (1933, Kunsthalle Karlsruhe) oder *Triumph des Todes* (1934, Kunstmuseum Stuttgart) bleiben ausgeklammert, wodurch die Darstellung der Produktion innerhalb des politisch definierten Zeitraums unvollständig ist. Für eine Verortung von Otto Dix in der Kunstpolitik des NS wäre es hilfreich gewesen, deren Entwicklung detaillierter vorzustellen, da diese durchaus nicht frei von Widersprüchen war. Außerdem hätte es erhellend sein können, die Strategien „innerer Emigration“ bei anderen Künstlern wie etwa Franz Radziwill oder Franz Lenk, dem wichtigsten Künstlerfreund von Dix in den 1930er Jahren, der nur

am Rande erwähnt wird, zum Vergleich heranzuziehen. Über die Auftraggeber des Künstlers und die Tatsache, dass Dix nahezu die gesamte Zeit neben dem Leben am Bodensee auch ein Atelier in Dresden unterhielt, wo er zudem eine zweite Familie gründete, erfährt man nur an verstreuten Stellen etwas, obwohl er damit wohl eine markante Einzelstellung unter den deutschen Künstlern seiner Zeit einnimmt. Da das Buch von Vor- und Rückgriffen geprägt ist, wird auch sein zentraler Gegenstand, die in den 1930er und 40er Jahren gemalten Landschaftsbilder, nicht in erschöpfender Vollständigkeit vorgestellt. Der Rezensent hätte sich intensivere Exkurse zu dem Phänomen der „Überblickslandschaft“, zur Rolle des Wetters oder eine systematische Behandlung der Menschen – zumal den arbeitenden Menschen – in diesen Landschaften gewünscht.

Es ist bedauerlich, dass selbst ein renommierter Verlag wie de Gruyter anscheinend kein Lektorat mehr hat, das diesem Namen gerecht wird. Neben Druckfehlern sind auch sinnentstellende Fehler geblieben, wenn zum Beispiel aus der Stadt Namur „Namour“ wird (267, Anm. 36) oder aus der sogenannten Loretto-Höhe, Schauplatz schrecklichster Greuel des Ersten Weltkriegs, die „Lorettohöhle“ (201). Abgekürzt zitierte Literatur wie das Handbuch von Hildegard Kretschmer (*Lexikon der Symbole und Attribute in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2008, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe 2011) erscheint unter dreierlei Abkürzungen, und Fußnoten stehen an falscher Stelle (246, Anm. 142) oder sind sinnlos (333, Anm. 131). Dies steht leider in krassem Gegensatz zu dem eigentlich gediegen hergestellten Buch.

Material Culture

Zwischen Materialästhetik und -semantik. Zur Kulturgeschichte eines bemerkenswerten Materials

Manuela Beer (Hg.)

Magie Bergkristall. Katalog zur Ausstellung im
Museum Schnütgen, Köln, 25.11.2022–19.3.2023.
München, Hirmer Verlag 2022. 448 S., 394 Farbabb.
ISBN 978-3-7774-4053-8. € 55,00

Dr. Joanna Olchawa
Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-Universität
Frankfurt am Main
olchawa@kunst.uni-frankfurt.de

Zwischen Materialästhetik und -semantik. Zur Kulturgeschichte eines bemerkenswerten Materials

Joanna Olchawa

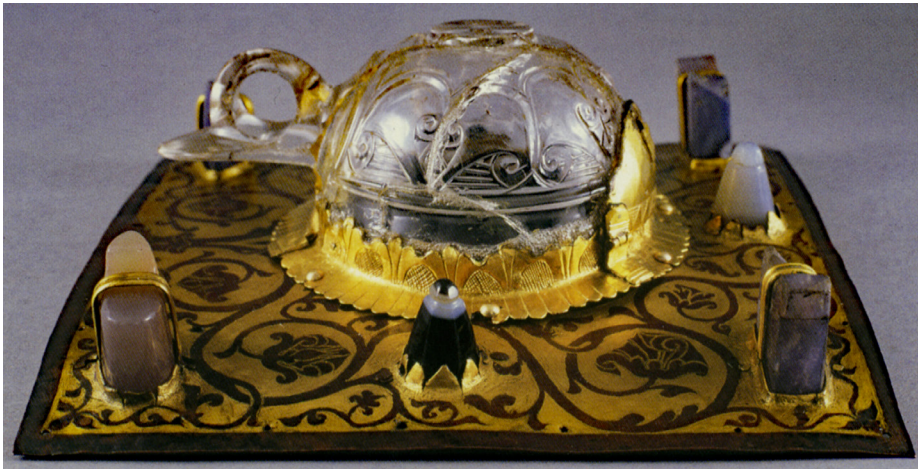


Das Funkeln des reflektierenden Lichts an den Bergkristallelementen des Aachener Heinrichsambos (zwischen 1002 und 1024) | **Abb. 1** | oder die transparenten Flakons am sogenannten Borghorster Stiftskreuz (um 1050), die den Blick auf das rote, farblich die Blutreliquie Christi andeutende Textil im Inneren öffnen, | **Abb. 2** | oder auch die mit apotropäischer, ‚medizinischer‘ Bedeutung versehene, ehemals am Körper getragene Amulette (beispielsweise der merowingischen Zeit) – es brauchte die in jeder Hinsicht gelungene Ausstellung „Magie Bergkristall“ im Museum Schnütgen in Köln, um die mediävistisch interessierte Aufmerksamkeit dezidiert auf das außergewöhnliche Material Bergkristall und seine

wirkungsvollen Eigenschaften zu lenken. Anhand solcher wie auch weiterer, prominenter Objekte und Fragmente des Mittelalters (im weitesten zeitlichen und damit zusammenhängend geographischen Sinne) wurde eine Fülle an kunst-, kultur-, technik- oder auch wirtschaftsgeschichtlichen Facetten herausgestellt: Stets von ihren materialästhetischen Charakteristika und ihrer unterschiedlichen gestalterischen Nutzung, aber auch den historischen Kontextualisierungen und semantischen Aufladungen ausgehend, konnte das technische Wissen der jeweiligen Zeit, der ubiquitäre Handel des Rohstoffs resp. der fertigen Objekte sowie ihr Status als Insignien und diplomatische Geschenke zwischen den herrschaftlichen Eliten verdeutlicht werden.

Prachtvoll inszeniert

Die Ausstellung betrat trotz der Omnipräsenz des Bergkristalls an Werken in Kirchen, Wunderkammern und später Museen sowie seiner unumstrittenen historischen Bedeutsamkeit gewissermaßen Neuland. Denn erstaunlicherweise hat es bislang kaum Ausstellungen zu dem Werkstoff gegeben (genannt sei nur *Transparent Art. Rock Crystal Carving in Renaissance Milan* im Museo Nacional del Prado Madrid 2015/16). In Köln war zudem der Bezug zum Standort, also zur Stadt und zum Museum Schnütgen, naheliegend. Dieses bewahrt annähernd 30 Objekte mit oder aus Bergkristall, die durch Schenkung und geschickten Ankauf im frühen 20. Jahrhundert ein weites Spektrum zu illustrieren vermögen (vgl. Manuela Beer und Moritz Woelk [Hg.], *Museum Schnütgen – Handbuch zur Sammlung*, München



| Abb. 1 | Ambo Heinrichs II., Platte mit Henkeltasse, 9./frühes 10. Jh. Tasse wohl abbasidisch. Aachen, Dom. Kat., S. 168, Abb. 153

2018). Diese Sammlung wurde durch weitere, in den Kölner Kirchen und Museen (Domschatzkammer, Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums, Römisch-Germanisches Museum, St. Andreas Schatzkammer, St. Gereon, St. Pantaleon, St. Severin, St. Ursula, Wallraf-Richartz-Museum) beherbergte Werke für die Ausstellung ergänzt. Die Akkumulation gerade in dieser Stadt ist auffällig und begründete seit der legendären Ausstellung *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400* im Jahr 1972 die Annahme von hier im Mittelalter ansässigen Werkstätten (vgl. Hans R. Hahnloser, Theophilus Presbyter und die Inkunabeln des mittelalterlichen Kristallschliffs an Rhein und Maas, in: Anton Legner [Hg.], *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, Bd. 2: *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Köln 1973, 287–296).

Aus den Forschungen des Kölner Museumsteams zum Bergkristall resultierten neben der musealen Präsentation 2021 eine wissenschaftliche Tagung und eine internationale Summer School sowie eine multiperspektivische Publikation, welche weder als Tagungsband noch als konventioneller Ausstellungskatalog verstanden werden kann. In der reich (mit wundervollen Neuaufnahmen des Fotografen Stephan Kube) bebilderten und konzise verfassten Publikation werden nicht nur die in der Ausstellung präsentierten 130 Objekte – nicht allein aus Köln, sondern auch aus anderen Herstellungszentren wie Paris und



| Abb. 2 | Reliquienkreuz, 1046/56. Zentraler Flakon wohl abbasidisch, 9./frühes 10. Jh. Borghorst, St. Nikomedes. Kat., S. 274, Abb. 258

Venedig oder auch aus heutigen Sammlungen weltweit – behandelt, sondern insgesamt 215 Werke. Beide Präsentationskonzepte bleiben in sich bemerkenswert stringent. Die Verflechtungen werden im Anhang ersichtlich: Dort findet sich ein Katalog mit grundlegenden Informationen zu den einzelnen ausgestellten wie auch im Buch behandelten Objekten. Zudem werden über die Katalognummern die Texte gewinnbringend miteinander verknüpft.

Die Beiträge von 34 Autor*innen aus einem weiten Spektrum von geistes- und kulturwissenschaftlichen, (wirtschafts-)historischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen behandeln entweder ein spezifisches Thema oder widmen sich monographisch einem einzelnen Objekt, bei dem das Zusammenspiel des Bergkristalls mit anderen Materialien deutlich wird (wie Dirk Syndram zum Freiburger Ratskreuz, 99–102, Uta-Christiane Bergemann zum Halberstädter Tafelreliquiar, 229–233 oder Thomas Schauerte zum Aschaffener Spielbrett, 343–346). **| Abb. 3 |** Bewirkt wird damit eine aus den Objekten, ihrer Beschaffenheit, kunsthistorischen Einordnung und Kontextualisierung heraus entwickelte Argumentation. Beide Textarten finden sich in den vier Kapiteln des



| Abb. 3 | Aschaffener Spielbrett (sog. Schachbrett des hl. Rupert), Würfelabeseite. Norditalien, um 1300. Aschaffenburg, Stiftsmuseum. Kat., S. 345, Abb. 332

Bandes: „Vom Mineral zum Artefakt“, „Wiederentdeckung und Aneignung der Antike“, „Manifestation von Kraft und Schönheit“ und „Sehen und Berühren“. Damit reicht die Themen- und Objektvielfalt von der Mineralogie, der Antikenrezeption oder dem Umgang mit Spolien bis hin zu multisensorischen Dimensionen – weit über die bescheiden formulierte „Öffnung exemplarischer Zugänge“ (Woelk, 14) hinaus. Vorangestellt ist eine Einleitung, die sich aus den Beiträgen der Herausgeberin Manuela Beer und Cynthia Hahn zusammensetzt. Letztere, eine ausgewiesene Reliquien-/Reliquiar-Forscherin und Mitherausgeberin eines zum Bergkristall zentralen Sammelbandes (Cynthia Hahn und Avinoam Shalem [Hg.], *Seeking Transparency. Rock Crystals across the Medieval Mediterranean*, Berlin 2020), indiziert in ihrem Beitrag „Kristalline Visionen. Gotteserfahrung in Bild und Material“ zu Materialkonnotationen, dass der Objekttypus des Reliquiars im Folgenden eine zentrale Rolle einnehmen wird.

Technik und Transfer

Die wissenschaftliche Tragweite der Studien soll hier nur anhand einzelner Beiträge veranschaulicht werden. Das erste Kapitel gibt eine mineralogische und naturwissenschaftliche, technische und wirtschaftsgeschichtliche Orientierung. Der Beitrag des Mittelalterarchäologen Jens Berthold „Die Kölner Bergkristallwerkstatt des 12. Jahrhunderts. Archäologie und Technik“ (83–98) schildert einen Glücksfall: Auf einem zwischen dem Römisch-Germanischen Museum und Museum Ludwig gelegenen Areal und historisch innerhalb der Kölner Domimmunität verortet, wurden 2005 einzigartige Grabungsfunde getätigt, namentlich einer mittelalterlichen Bergkristallwerkstatt. Sie umfassen 3,3 Kilogramm Bergkristall in etwa 65.000 Einzelstücken in Form von Abfällen, Halbfabrikaten und fertigen „Produkten“ sowie funktionstüchtigen Werkzeugen. **| Abb. 4 |** Der Autor bestätigt hier wie auch in früheren Publikationen (vgl. Edle Steine, edler Befund – eine hochmittelalterliche Bergkristallwerkstatt in Köln, in: Walter Melzer [Hg.], *Archäologie und mittelalterliches Handwerk – Eine*



| Abb. 4 | Ensemble mit Schleifsteinen, Werkzeugen, Abfällen und Halbfertigprodukten der Werkstatt. Kat., S. 87, Abb. 65

Standortbestimmung. Beiträge des 10. Kolloquiums des Arbeitskreises zur archäologischen Erforschung des mittelalterlichen Handwerks, Soest 2008, 267–283) evidenzbasiert die bereits in der Ausstellung *Rhein und Maas* geäußerte Vermutung der Existenz von Kölner Bergkristallwerkstätten im Mittelalter. Er konstatiert zudem, dass die technischen Beschreibungen der Bergkristallverarbeitung in der um 1120 verfassten *schedula diversarum artium* erstaunlicherweise mit den Befunden übereinstimmen. Zugleich motiviert Berthold – weitere Fragen beispielsweise nach dem Verhältnis der Werkstatt zum Kölner Erzbischof oder den Kölner Goldschmieden als Abnehmer formulierend (97) – zur weiterführenden Erforschung und damit zu einer noch engeren Verflechtung der Disziplinen der mediävistischen Archäologie und Kunstgeschichte. Das Potential des Zugangs wird hier offenkundig.

Im Beitrag von Marcus Pilz „Von Bagdad nach Paris. Bergkristallschnitt im mediterranen Kulturtransfer“ (153–166) werden ausgehend von den erhaltenen Objekten nicht nur die in den Regionen unter abbasidischer und dann fatimidischer Herrschaft | Abb. 5 | angewandten Techniken vorgestellt, sondern auch die singulären Werke der Hofwerkstätten in Kairo wie die ausgehöhlten Gefäße mit elaborierten Pflanzenelementen von denjenigen der „Massenproduktion“ wie kleineren Flakons geschieden. Dabei argumentiert er keineswegs pejorativ, sondern stellt die unterschied-

lichen Adressat*innenkreise und die Intentionen – repräsentative Geschenke oder Handelsware – in den Vordergrund. Ferner zeichnet Pilz anhand der Objekte und ihrer Entstehungskordinaten die Tradierung der technischen Kenntnisse zum Bergkristallschnitt nach, welche offenbar über Sizilien einerseits nach Paris gelangten, wo 1259 die Zunft der *Cristalliers et Pierrers de pierres natureus* urkundlich belegt ist, und andererseits nach Venedig, wo schon 1284 die *Cristallai di cristallo di rocca* bekannt sind (vgl. auch seine 2021 erschienene Dissertation *Transparente Schätze. Der abbasidische und fatimidische Bergkristallschnitt und seine Werke*). Diese Perspektive erläutert den Kulturtransfer explizit am Beispiel der Technik und fügt sich in die aktuellen mediävistischen, die Bedeutung von Technik betonenden Diskurse ein (vgl. den SFB „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ an der FU oder die Forschungsgruppe „Dimensionen der techne in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative“ an der TU Berlin).

Wissensspeicherung in Objekt, Text und Bild

Der zweite Teil der Publikation nimmt stärker historische Kontextualisierungen in den Blick. Den schriftlichen Überlieferungen zum Bergkristall geht die Philologin Christel Meier-Staubach im Beitrag „Zwischen Wissen und Legendenbildung. Der Berg-



| Abb. 5 | Kanne des Kalifen al-ʿAzīz. Fatimidisch, 975/96. Montierung 16. Jh. und später. Venedig, S. Marco, Tesoro. Kat., S. 161, Abb. 146

kristall in mittelalterlichen Quellen“ (191–202) nach, welcher sich den sich zwischen Konventionen, Traditionen und Innovationen bewegenden Vorstellungen widmet. Neben den bereits in Cynthia Hahns Text (33–50) angeführten biblischen, teils typologisch zu betrachtenden Referenzen sowie den auch in anderen Beiträgen immer wieder anklingenden Bezügen auf Plinius’ d. Ä. *Naturalis historia* (vor 79 n. Chr.) verbindet die Autorin die zahlreichen enzyklopädischen, lithologischen (steinkundlichen) Beschreibungen, allegorischen Deutungen und Kategorisierungen mit der Zuschreibung von Eigenschaften, gerade in Hin-

blick auf ihre Wirkung in Medizin und ‚Magie‘. Durch die Berücksichtigung der Entstehungsumstände kann die Autorin verdeutlichen, wie wandelbar bzw. wie historisch und kulturell determiniert die Wahrnehmung des Bergkristalls ist. Da die Wissensspeicherung aber nicht nur in Text und Objekt erfolgt, zieht sie auch bildliche „Quellen“ wie Lehrillustrationen heran, welche den Bergkristall in geschliffener Form oder als gefassten Cabochon zeigen, oder auch die Darstellungen, welche die Auffindung, Bearbeitung oder den Umgang mit dem Material thematisieren. Hieraus leitet sie ein sich wandelndes Interesse am Material und an den Statuszuschreibungen ab. Der Autorin gelingt es überzeugend, alle Quellengattun-



| Abb. 6 | Cabochonreliquiar, Hildesheim, letztes Viertel 12. Jh. Hildesheim, Dommuseum. Kat., S. 272, Abb. 257

gen auf ihre Aussagemöglichkeiten hin zu befragen, wie das generell bei historisch orientierten Material-Forschungen gefordert ist.

Multisensorische Wahrnehmung

Im dritten Kapitel verweist Anne Kurtze in „Transparenz und Durchlässigkeit. Bergkristall an Reliquiaren und Ostensorien“ (273–284) auf die spezifischen Objekttypen | Abb. 6 | (vgl. Abb. 2) und die besondere Rolle des Bergkristalls bei der Formgebung. Ausgehend von ihrer Dissertation (*Durchsichtig oder durchlässig. Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftschatzes im Mittelalter*, Petersberg 2017) findet zunächst eine kritische Auseinandersetzung mit dem sich in der (kunst-)historischen Literatur stetig wiederholenden Theorem der „Schaudevotion“ statt. Bei diesem wird davon ausgegangen, dass die Gestaltung und Materialverwendung gerade von Reliquiaren seit dem 11./12. Jahrhundert auf jene angenommene „Schaufrömmigkeit“ reagierten. Der transparente Bergkristall wurde als Argument hierfür herangezogen, da er den Blick dahinter, auf die (Textilien der eingehüllten) Reliquien im Inneren freigibt. Diese Vorstellung entlarvt die Autorin als eine problematische Konstruktion der 1920er Jahre und betont die anderen Eigenschaften des Bergkristalls wie Lichtdurchlässigkeit, Glanz, Härte oder die allegorische und christologische Deutung, welche eher die Wahl des Materials bestimmten. Ferner betrachtet sie die Objekte in Bewegung, also als signifikanten Teil von Prozessionen und anderen performativen Handlungen, die deutlich machen, dass man bei einem größeren Publikum und auf Entfernung ohnehin wenig sehen konnte. Vielmehr wusste man um die Präsenz der Heiligen (277).

Das abschließende Kapitel thematisiert die sich aus dem „Sehen und Berühren“ des Bergkristalls realiter ergebenden bzw. die ihm konventionell zugeschriebenen Wirkungen. Der Beitrag von Manuela Beer zu „Körperrnähe und Magie. Vom Hoffen auf die Kraft des Kristalls“ (383–399) stellt die apotropäischen (Übel oder Krankheiten abwehrenden und Schutz ermöglichenden) Funktionen und die damit verbun-

denen Verwendungen in den Vordergrund. | Abb. 7 | Damit expliziert die Autorin, dass der Titel sowohl der Ausstellung als auch der Publikation nicht plakativ gemeint ist, sondern eine kultur- und frömmigkeitsgeschichtliche Facette akzentuiert. Im Kontext der anderen für diese Zwecke verwendeten Edelsteine ist die Gruppe der Bergkristalle zwar klein, was mit der langwierigen Bearbeitung begründet wird, aber dennoch höchst aussagekräftig: Gemmen mit eingravierten Inschriften (Intaglios), die eben der Härte zu trotzen versuchen, Perlen des Rosenkranzes, welche sich bei Berührung erwärmen, bis man zur nächsten kühlen Perle übergeht, | Abb. 8 | oder auch Kristallkugeln, in denen der Vorstellung nach Engel und Geister eingeschlossen sind und die sich für den Blick in die Zukunft eignen – an solchen Objekten wird deutlich, wie sehr die Grenzen zwischen Frömmigkeit und Ver-



| Abb. 7 | Amulett in Form einer Neidfeige. Deutschland, um 1500. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Kat., S. 386, Abb. 371



| Abb. 8 | Rosenkranz-Zehner. Mailand (?), um 1600. Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer [↗](#)

bot der Beschäftigung mit „Zauberkünsten“ (385) verschwimmen. Erneut sind es die Eigenschaften des Bergkristalls, die als Basis für die historischen Funktionszuschreibungen und Verwendungsbereiche herausgestellt werden (und nicht etwa die Form). Damit wird veranschaulicht, dass der Werkstoff jenseits von pragmatischen Gründen nie zufällig gewählt wurde. Ausstellungen, welche die Nutzung und den Umgang mit künstlerisch verwendeten Materialien als ästhetische Kategorie (und nicht nur im Hinblick auf die physikalische Beschaffenheit und als Grundlage gestalterischen Arbeitens) reflektieren, haben seit längerem Konjunktur. Darüber hinaus lässt sich diese Herangehensweise durch naturwissenschaftliche und technische Untersuchungen arrondieren, wie in Hinblick auf Alabaster (*Mission Rimini*) 2021/22 in Frankfurt a. M., durch kulturhistorische und postkoloniale Aspekte zu

Elfenbein (*schrecklich schön*) 2021/22 in Berlin oder mit wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Methoden z. B. zu Gold (*Caravans of Gold. Fragments in Time: Art, Culture, and Exchange across Medieval Saharan Africa*) 2019/20 in Evanston, Toronto und Washington, DC. Auch in der kunsthistorischen Forschung insbesondere seit den 1990er Jahren wurde dieser Ansatz intensiviert, wie in Monika Wagners grundlegenden Überlegungen zu Materialikonographie und Materialästhetik, mit Fokus auf mittelalterliche Herausforderungen in Thomas Raffs Untersuchungen zur Materialikonologie oder jüngst in Ann-Sophie Lehmanns Ansätzen einer Materialtheorie. All diese Konzepte helfen dabei, Objekte vom Material (sowie seinen Eigenschaften, Implikationen und Konnotationen), den nachvollziehbaren Bearbeitungstechniken oder auch ihrer Materialität im Verhältnis zur verwendenden Person her zu analysieren und zu verstehen. Der Fokus auf Bergkristall hat zwar seine eigenen Prämissen, bringt aber auch neue methodische Möglichkeiten zum Vorschein – dies demonstrieren die Beiträge, welche sich durchweg auf einem hohen (z. T. auf Dissertationen basierenden) Niveau bewegen. Man muss nicht in die Bergkristallkugel schauen, um zu sehen, dass die vorliegende Publikation zu weiteren Materialforschungen inspirieren wird.

Zeichnungsforschung

Vervielfältigung als ästhetische Praxis

Iris Brahms (Hg.)
**Marginale Zeichentechniken. Pause,
Abklatsch, Cut&Paste als ästhetische
Strategien in der Vormoderne.** Berlin | Boston,
De Gruyter 2022. 256 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-3-11-066365-5. € 69,95.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110987799>

Prof. Dr. Werner Busch
Freie Universität Berlin
werner.busch@fu-berlin.de

Vervielfältigung als ästhetische Praxis

Werner Busch



Der vorliegende Band ist nicht der erste, den Iris Brahm zur Zeichnung herausgegeben hat. Seit ihrer Dissertation *Zwischen Licht und Schatten. Zur Tradition der Farbgrundzeichnung bis Albrecht Dürer*, als Buch bei Fink 2016 erschienen, hat sie systematisch versucht, die Forschung primär zu Altmeisterzeichnungen unter immer neuen Aspekten in Form von Kolloquien durch Einladung von Spezialisten zu koordinieren. 2021 erschien der Band zu kolorierten Papieren, 2020 ein Band zu Farbe auf Papier, 2017 zu Pausen nach Zeichnungen, zusammen mit Thomas Ketelsen. Einzelne Studien zu venezianischen blauen Papieren (2021), zu entsprechenden Quellen aus dem 18. Jahrhundert (2013) und immer wieder zu Spezialaspekten farbiger Papiere, zum Helldunkel etc.: in erster Linie also zu Papier und Farbe, generell aber auch zur Linie in der Zeichnung. Damit fügen sich die

Arbeiten ein in einen inzwischen breiten Strom von Forschungen zum Medium Zeichnung. In Sonderheit aber schließt Brahm an die Arbeiten von Thomas Ketelsen an, der bereits während seiner Tätigkeit am Dresdner Kupferstichkabinett, dann aber vor allem am Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums in Köln Teilaspekte des zeichnerischen Prozesses in kleinen von Katalogtexten begleiteten Ausstellungen behandelt hat: zur Pause (2017), zum Abklatsch (2014), zur Klecksographie (2013), zum Cliché-verre (2010).

Zurück gehen seine Bemühungen auf seinen Bestandskatalog der Dresdner Rembrandt-Zeichnungen von 2004, so dass auch in der Folge seine Texte mit Vorliebe um Rembrandt- und Rembrandt-Schulzeichnungen kreisen, fürwahr ein dankbarer Gegenstand, nicht nur, um Fragen der Authentizität zu diskutieren, sondern vor allem, um die Praxis und die Verfahren in Rembrandts Werkstatt zu erörtern. Während Ketelsen streng auf Autopsie am Gegenstand und auf die Möglichkeiten neuerer Untersuchungstechnologien setzte, versucht Iris Brahm stärker auch, wie schon der Untertitel des anzuzeigenden Buches deutlich macht, die Konsequenzen der angewandten zeichnerischen Verfahren für Fragen nicht nur der Rezeption, sondern auch für Formen und Weisen der Sinnstiftung durch Technik zu schildern.

Damit macht sie, salopp gesagt, ein Fass auf. Denn in den letzten Jahren hat es eine kaum noch zu überschauende Fülle an Publikationen zur Zeichnung als Medium der Sinnstiftung gegeben – nicht selten fußend auf dem Bemühen, die materiellen Bedingungen von Zeichnung zu verstehen. Zeichenunterlagen, Papiere, die Ausrichtung des Zeichenblattes, die zeichnerischen Medien in ihrer unterschiedlichen Wirkung, die Haltung des Stiftes, das körpermotorische Verhalten, die Lage der Hand auf dem Papier

oder ein freischwebendes Zeichnen, all dies ist in den Blick gekommen. Wie sind die Schwünge aus dem Handgelenk zu denken, was bewirkt ein steifes Handgelenk beim Ziehen einer Linie, warum kann es im Œuvre eines Künstlers zum Wechsel seines Zeichenwerkzeuges kommen?

Theorie der Zeichnung

Dann aber sollten all die aus diesen Überlegungen sich ergebenden Erkenntnisse in eine Theorie der Zeichnung übergehen. Hier kann es nicht ausbleiben, dass dabei auf französische Diskurse geschaut wird, unvermeidlich werden Roland Barthes, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Jacques Le Rider, Yve-Alain Bois oder Jean-Luc Nancy bemüht, die alle in der einen oder anderen Form sich mit dem Zeichenproblem herumgeschlagen haben. Das ist nicht ohne Risiko, denn nicht selten bedient sich die Forschung mit Bruchstücken aus den Texten dieser Autoren, quasi als intellektuelle Verzierung, wie es zuvor mit den Schriften von Walter Benjamin erfolgt ist. Der Rekurs auf Derartiges ist eigentlich nur zu leisten auf einer anspruchsvollen philosophischen Ebene. Eingelöst hat dies, wenn ich recht sehe, primär Forschung, die sich in Wien, Basel und Berlin gesammelt hat. In Wien in Gestalt von Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler und Ralph Ubl, letzterer jetzt in Basel, wo sich Entsprechendes um Gottfried Boehm und den Forschungsschwerpunkt bei Eikones gruppiert, in Berlin war es vor allem der SFB 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“.

Zu nennen sind für Wien der von Bach und Pichler herausgegebene Band *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung* (2009). Für Basel mag es reichen, auf Gottfried Boehms gesammelte Beiträge *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (2007) zu verweisen, für Berlin auf den von Gertrud Koch und Christiane Voss verantworteten Band *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst* (2005) und auf die *Randgänge der Zeichnung* (Hg. v. Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister, 2007). Zur Linie sollte man die germanisti-

schen Forschungen von Sabine Mainberger ergänzen, vor allem *Experiment Linie* (2010) und eine ganze Reihe weiterer Publikationen zum Thema. Um das Bild abzurunden: Besondere Verdienste hat sich das Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte um Ulrich Pfisterer erworben durch die Publikation von Bänden, die sich den Zeichenbüchern in Europa vom 16. bis zum 20. Jahrhundert widmen: *Punkt, Punkt, Komma, Strich* (2014) und *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaften* (2015), begleitet von einer Ausstellung in München und Heidelberg, entstanden im Rahmen von Pfisterers Forschungsprojekt „Episteme der Linien. Theorien und Praktiken von Zeichnen und Zeichnung“.

Doch zurück zur Dimension des Ästhetischen der Zeichnung in philosophischer Sicht. Sie ist nur einzuholen über eine Reflexion des Verhältnisses von Ding und Zeichen. Der Ding-Begriff, der letztlich natürlich auf Heidegger zurückgeht, meint den materiellen Ausgangspunkt, das Zeichen die semiotische Dimension, die dem Ding abgewonnen wird, etwa durch einen zeichnerischen Entwurf. Was sich zwischen diesen Polen abspielt, ist kurz und einleuchtend von Christoph Menke formuliert worden, der mit Nachdruck darauf abhebt, dass die Doppelheit von Ding und Zeichen als Bedingung bestehen bleibt, nicht etwa das Zeichen sich von seinem Bezug zum Ding löst, um in eine definitive Bedeutung zu gerinnen. Das Entscheidende ist das „in between“, das, was sich zwischen den Polen ereignet und das nicht endgültig greifbar wird, jedoch in seiner Wirkung fortdauert. Dies macht die Kraft der Kunst aus und lässt auch die Zeichnung lebendig werden. Durch die Spannung zwischen den Polen wird das Gezeigte ästhetisch. Im ästhetischen Nachvollzug, auch einer Zeichnung, gilt es, diese erfahrene Spannung zu beschreiben (vgl. Menke, in: *Zwischen Ding und Zeichen* 2005, 15–19, dort auch die Vorbemerkungen von Koch und Voss). Damit wäre aber die diffizile Aufgabe umschrieben, einen Sinn zu beschreiben, der sich sprachlicher Fixierung entzieht. Nur in wiederholten Anläufen, einer versuchten Annäherung bei ästhetischer Affiziertheit, ist dies als Gewinn zu verbuchen. In der Beschrei-

bung ist der jeweilige Typ Linie zu charakterisieren, ohne dass dies in einer definitiven Typologie der Linien fixiert werden könnte. So geht es nur eng am Gegenstand, ohne gleich den Sprung in die Theorie zu wagen. Letztlich bleibt es bei einer Beschreibung erfahrener Phänomene.

Pause

In ihrer Einführung betont Iris Brahms zu Recht, dass im Folgenden das Handwerkliche in den Fokus rücken soll, das die Geistdimension des materiellen Ausgangspunktes vorbereitet, und dies anhand der Untersuchung von Beispielen randständiger, marginaler Verfahren, namentlich Pause, Abklatsch, Cut&Paste: die Pause, die sich mit der umreißenden Konturlinie beschäftigt, der Abklatsch, der mit der Seitenverkehrung zu rechnen hat, die Zerstückelungen, Neuordnungen von Fragmenten und Überkle-

bungen, die aus der Ausgangsfassung etwas Neues machen. Den drei Typen des Umgangs mit Zeichnungen sind jeweils drei Beiträge zugeordnet, die exemplarisch verfahren.

Das Kapitel „Pause“ beginnt mit einem Beitrag von Claudia Steinhardt-Hirsch zu zwei Zeichnungen von Cristofano Allori unter dem Titel „Version – Kopie – zeichnerische Neuschöpfung“. In der Tat ist es schwer zu sagen, worum es sich handelt. Von einer Regel im Verfahren lässt sich nicht reden, denn bei den beiden Zeichnungen | Abb. 1 | und | Abb. 2 | handelt es sich um die einzige Wiederholung im Œuvre Alloris; so bleibt nur die genaue Untersuchung der beiden Blätter. Die Autorin geht davon aus, dass beide Zeichnungen mit Sicherheit eigenhändig seien und dass die zweite in einer amerikanischen Privatsammlung die Weiterentwicklung der ersten aus dem Städel ist – zwei in der Figuration identische Rötelseichnungen,



| Abb. 1 | Cristofano Allori, Studie eines Knabenkopfes mit Arbeitsmütze, um 1600. Rötels auf Vergé, 220 × 167 mm. Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 17179 [↗](#)



| Abb. 2 | Cristofano Allori, Studie eines Jungenkopfes mit Kappe, um 1600. Rote Kreide auf Vergé, 250 × 183 mm. Tobey, USA, Privatsammlung. Brahms 2022, S. 32, Abb. 3

wobei die zweite sehr viel weiter entwickelt ist mit deutlich mehr und feinerer Binnentönung. So lautet die These: Von der ersten wurde mit Pauspapier eine Wiederholung der Hauptlinien erstellt, die die Basis für die zweite Zeichnung bildete.

Ganz ausschließen kann man das nicht, doch Zweifel scheinen angebracht. Der Vorgang wäre auch genau umgekehrt zu denken: Von der zweiten wurde eine Pause genommen, deren Umrisslinien wurden auf der ersten sorgfältig nachgezogen. Manches erscheint jetzt möglich: Der Künstler wollte seine Erfindung aufbewahren, falls er die ausgeführte Zeichnung abgeben musste. Warum kann man auf die Idee einer derartigen Abfolge kommen? Zum einen – und nun bleibt allein die genaue Betrachtung – weil die Umrisslinie im Verhältnis zur Binnenzeichnung härter und unlebendiger wirken, zum anderen, weil in Randbereichen, die nicht das eigentliche Gesicht betreffen, die Schraffuren beliebiger erscheinen und nicht wirklich zur Hauptsache vermitteln, besonders in den Schattenzonen unter dem Kinn. Fazit: Beides scheint möglich, es ist noch nicht einmal zwingend, dass die erste, wie mir scheint schwächere und eher abgeleitete, Zeichnung eigenhändig ist. Sicherheit ist nicht zu gewinnen, insofern kann das Beispiel nicht exemplarisch für die Verwendung eines bestimmten Verfahrens stehen. Helfen könnte womöglich eine technologische Untersuchung, die für das auf der Basis der Pause entstandene Blatt eine Unterzeichnung freilegen könnte.

Pauskopie

Eben dies unternimmt der folgende Beitrag mit Erfolg. In ihm untersuchen Thomas Ketelsen und Carsten Wintermann die Pauskopien im Corpus der Rembrandt-Zeichnungen. Der Begriff der Pauskopie, präziser als der bloße vieldeutige Kopie-Begriff, stammt von Joseph Meder (*Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, 663). Die Pauskopien im Rembrandt-Kreis zeichnen sich dadurch aus, dass sie grundsätzlich eine Stiftunterzeichnung aufweisen, die vor allem die Infrarotreflektographie deutlich sichtbar machen kann. Ferner ist sie notwen-

dig deckungsgleich mit dem Vorbild. Nun stellen die Autoren mit einer gewissen Verwunderung fest, dass die Pauskopien mehrheitlich nicht etwa nach originalen Rembrandt-Zeichnungen gefertigt wurden, sondern weit überwiegend nach Schülerzeichnungen. Das gibt Anlass zu weitreichenden Überlegungen. Nur so viel: Da alle im Atelier von Rembrandt gefertigten Zeichnungen dessen Eigentum waren und auch unter seinem Namen in den Handel gelangten – was die jahrzehntelangen Schwierigkeiten der Forschung in der Zuschreibung von Rembrandt-Zeichnungen mit erklären kann –, ist es möglich, dass die Schüler ihre eigenen Zeichnungen per Pausverfahren für sich erhalten wollten oder aber, dass die Kopien außerhalb des Ateliers angefertigt wurden. Bei Zeichnungen mit Unterzeichnung auf Grund des Pausvorgangs dürfte es sich somit grundsätzlich nicht um Rembrandt-Zeichnungen handeln, denn Rembrandt hatte bei seinen freien Erfindungen eine Unterzeichnung nicht nur nicht nötig, vielmehr widersprach diese seiner Auffassung von Zeichnung grundsätzlich.

Es existiert eine Schülerzeichnung, die lange für eigenhändig gehalten wurde, die Rembrandts Schüler beim Zeichnen halbkreisförmig angeordnet vor einem posierenden Modell zeigt. | **Abb. 3** | Das Resultat können nur Zeichnungen des identischen Gegenstandes aus verschiedenen Blickwinkeln gewesen sein. Ein derartiges Konvolut dürfte dazu gedient haben, überzeugende neue Sichtweisen auf einen Gegenstand zu identifizieren. Da Rembrandt gelegentlich Schülerzeichnungen wild korrigiert hat – durch Überzeichnung – und auch noch schriftlich den Korrigiervorgang auf dem Blatt vermerkt hat, ist sein Interesse an überzeugenden Gesamtfigurationen offensichtlich. Dieses rüde Verfahren verdankt sich seiner Auffassung von der Formfindung aus zu Beginn nicht zielgerichteten Linien: Erst ein ganzes Linienbündel gibt schrittweise eine Vorstellung von der Form, die nicht einer festen Absicht gefolgt ist, sondern sich im Prozess erst herausgebildet hat, das Bündel evoziert sie. (Delacroix dürfte dieses Verfahren der Formgenerierung an Rembrandt-Zeichnungen studiert haben.) Die passgenauen Kopien der Schüler versuchen,



| Abb. 3 | Constantijn van Renesse (?), Rembrandt und seine Schüler beim Zeichnen nach einem Aktmodell, um 1650. Schwarze Kreide, braun getuscht. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Rembrandt's Women. Ausst.kat., hg. v. Julia Lloyd Williams, München 2001, S. 50, Fig. 54 ↗

das lockere Rembrandt'sche Idiom zu bewahren. Die überzeugende Schlussidee des Beitrages, die auf eine Vermutung Peter Schatborns in *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers in het Rijksmuseum* (Amsterdam 1985) zurückgeht, lautet: Nach Rembrandts Insolvenz von 1656/58 dürften haufenweise Rembrandt- und Rembrandt-Schulzeichnungen das Atelier verlassen haben, womit die Möglichkeit eröffnet wurde, Pauskopien herzustellen und möglichst als Rembrandts Originale in den Handel einzuschleusen.

Dazu sei eine kleine Anekdote erlaubt. Als Student im dritten Semester, der das Interesse am akademischen Unterricht verloren hatte, diente ich mich im Studiensaal der Albertina schrittweise hoch, bis ich, der ich täglich kam, in der vordersten Reihe saß, wo eigentlich nur die Profis sitzen sollten. Dort durfte man Sonderwünsche äußern. Mein Wunsch bestand darin, von Otto Benesch Rembrandt zugeschriebene Zeichnungen mit von ihm abgeschriebenem vergleichen zu können. Tage habe ich darüber gegrübelt, erst von der Autorität Beneschs überzeugt, dann

immer mehr zweifelnd. Die Kriterien der Zu- oder Abschreibung waren für mich nicht greifbar, und wie wir heute lernen können, reichen allein kennerschaftliche Kriterien, die sich vor allem mit der Hervorhebung typischer und vermeintlich untypischer Eigenheiten beschäftigen, nicht mehr aus. Technologische Untersuchungen, aber auch Reflexionen über Formen der Sinngenerierung müssen gleichermaßen in den Fokus kommen, was den Ermessensspielraum einengen kann. Es muss der Versuch gewagt werden, das individuelle Procedere wenigstens ansatzweise verständlich werden zu lassen.

Auslöschungen, Überarbeitungen, Seitenverkehrung

Der Beitrag von Armin Häberle macht sich Gedanken darüber, wie Auslöschungen und Überarbeitungen im 17. Jahrhundert vorgenommen wurden – auch ganz praktisch: Wie wurde und womit wurde radiert? Auch hier hilft, um ehemalige Spuren freizulegen, die Infrarotreflektographie. In Parenthese: Die fortschreitende Nutzung dieser Technik lässt sich zurückführen

auf die von Jan Piet Filedt Kok publizierten Untersuchungen zu den Unterzeichnungen der Gemälde von Lucas van Leyden in seinem mehr als 180 Seiten umfassenden Aufsatz im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 von 1978. Die Ergebnisse waren verblüffend und veränderten die Vorstellungen vom Werkprozess bei Lucas van Leyden grundsätzlich. Das gab den Startschuss zu einer Fülle von Untersuchungen, die heute selbstverständlich geworden sind.

Ein weiteres Problem, dem sich mehrere Beiträge widmen, ist die Seitenverkehrung bei Durchzeichnungen im Hinblick auf eine graphische Reproduktion. Die Nachzeichnung einer Vorzeichnung mit Hilfe der Durchzeichnung auf einer durchleuchteten Glasplatte ermöglicht die Überprüfung des Eindrucks, den die Seitenverkehrung macht. Entgegen unserer Vorstellung scheint die Seitenverkehrung manchen Künstlern allerdings nichts auszumachen – Altdorfers radierte Landschaften sind ein einschlägiger Fall. Selbst seine Baumstämme neigen sich durch die Seitenverkehrung auf Grund des Druckvorgangs nach links, auch Schraffuren führen nicht, wie es bei einem Rechtshänder selbstverständlich wäre, von rechts oben nach links unten, sondern genau umgekehrt; für die rechte Hand eine irritierende Vorstellung, denn gegenläufige Schraffuren sind schwer und zumeist nur sichtbar bemüht auszuführen. Bei Figurendarstellungen erscheint normalerweise eine von links nach rechts agierende Person aktiver, die gegenläufig gerichtete ist eher empfangend zu denken, ganz abgesehen davon, dass die Seitenverkehrung linke und rechte Hand eines Dargestellten austauscht.

Abklatsch und andere Verfahren der Verähnlichung

Abklatsche, wie wir sie besonders im Falle von Watteaus Rötelzeichnungen kennen, können bei in Büchern gebundenen Zeichnungen eher zufällig entstehen, ermöglichen aber unmittelbar die Überprüfung der Wirkung seitenverkehrter Motive. Nicht selten, Iris Brahm weist in ihrem Beitrag darauf hin, werden Abklatsche von Rötel- oder Kreidezeichnungen „aufgearbeitet“, um die schwächere Wiedergabe

des Abklatsches zu vertuschen und um die Möglichkeit zu geben, sie als Originale zu deklarieren. *Contre-preuves* können aber auch, wie Robert Fucci am Beispiel von Nicolaes Pietersz. Berchem zeigt, dem Künstler ein Repertoire seitenrichtiger und seitenverkehrter Formfindungen zur Verfügung stellen, die versatzstückartig zu benutzen sind. | **Abb. 4** | **Abb. 5** | Dem Autor ist bei seiner detaillierten Untersuchung auch aufgefallen, dass gelegentlich die Seitenverkehrung Kopfwendungen von Tier und Mensch besonders an den Bildrändern sinnlos werden lassen kann und an diesen Punkten dann Korrekturen herausgefordert sind, schließlich unterscheiden sich Einführungsfiguren im Bild links von abschließenden Figuren rechts. Ein Bild beginnen zu lassen mit einer Figur, die nach links aus dem Bild schaut, kann selten Sinn machen.

Um ein Beispiel zu ergänzen, bei dem die Korrektur unmittelbar anschaulich wird: Niccolò Boldrini Holzschnitt nach dem unteren Figurenstreifen von Tizians heute ruinösem Altarbild für San Nicolò della Lattuga von 1522 | **Abb. 6** | hat eine im Wortsinne einschneidende Korrektur gegenüber Tizians Fassung vorgenommen. Da jetzt die bei Tizian rechts außen erscheinende Figur des Hl. Sebastian mit geneigtem Kopf ganz links auftaucht, hat Boldrini den Kopf des Sebastian aus dem Holzstock herausgeschnitten und durch einen erhobenen und vor Schmerzen klagenden Sebastianskopf ersetzt. Spätere Abzüge des Holzschnittes verstärken die Blockumrisse und lösen den Kopf geradezu vom Körper. War bei Tizian die Madonna in Wolken dem demütigen Sebastian zugewandt und versprach ihm damit Erlösung, so ist jetzt der pathetisch klagende Sebastian eher michelangelesk oder à la Laokoon aufgefasst und widerspricht der ursprünglichen Funktion des Figurenstreifens im Altarzusammenhang. Die Änderung ist so grundsätzlich, dass sie vermutlich auf Tizians Intervention zurückgeht. Das heißt aber auch, dass eine grundsätzliche inhaltliche Verschiebung stattgefunden hat, die eine ästhetische Reaktion auf die Seitenverkehrung und die Herauslösung des Figurenstreifens darstellt und das Thema umdeutet.



| Abb. 4 | Nicolaes Berchem, *Reisende in italienischer Landschaft*, 1655. Schwarze Kreide, braune Tinte auf Papier, 145 × 230 mm. Chapel Hill, Auckland Art Museum, Peck Collection, Inv. No. 2017.1.3 [↗](#)



| Abb. 5 | Kopie nach Nicolaes Berchem (von Jan de Visscher?), *Heimkehr der Hirten*, 1656. Schwarze Kreide, getuscht, 147 × 228 mm. Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 330. Foto: Jörg P. Anders. Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

Stefano de Bosio hat bei seiner Untersuchung der französischen *Contre-preuves* des 18. Jahrhunderts auf die großen druckgraphischen Werke nach Zeichnungsœuvres rekurriert, die geradezu kunsthistorische Absichten verfolgen. Die Reproduktionen verewigen den Einfallsreichtum eines Künstlers, wie im *Recueil Jullienne* (1726/28) die Werke von Watteau, oder dokumentieren wie der *Recueil Crozat* (1729/42) die Arbeiten römischer und venezianischer Künstler – in beiden Fällen geht es um Facsimilierung. Der *Recueil Crozat* experimentiert dabei mit der Kombination unterschiedlicher Techniken, wie *Clairobscure*

holzschnitt und Radierung, wobei seitenrichtige und seitenverkehrte Wiedergaben unterschiedslos miteinander abwechseln können. Zusätzlich sollte man das technisch avancierteste Unternehmen von Charles Rogers und William Wynne Ryland *A Collection of Prints in Imitation of Drawings* (2 Bde., London 1778) erwähnen, in dem der Facsimileanspruch am weitesten fortgeschritten ist, so dass es schwer wird, Originalzeichnung und druckgraphische Wiedergabe auseinander zu halten. Technische Erfindungen wie Mezzotinto oder *Vernis mou* (Weichgrundätzung) arbeiten weiterer Anänelung zu. Besonders der Druck



Abb. 6 | Niccolò Boldrini (nach Tizian), Die sechs Heiligen, 1525–30. Holzschnitt, 376 × 530 mm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KKSgb9487

in Brauntonabstufung kommt dem Lavierungston der Zeichnung verblüffend nahe (vgl. Ulrike Keuper, *Unschuldige Betrügereien. Reproduktionsgrafik nach Handzeichnungen*. Ausst.kat., hg. v. Stephan Brakensiek, Trier 2023). Abklatsche können auch, wie Susanne Wagini zeigt, geeignete Vorlagen für die graphische Reproduktion abgeben, da sie die seitenrichtige Wiedergabe erleichtern.

Montage durch Cut&Paste

Schließlich das Montageverfahren durch Cut&Paste. Es ist zuletzt verschiedentlich untersucht worden, etwa in einer Ausstellung in der schottischen Nationalgalerie in Edinburgh (2019). Das Verfahren kann verschiedenen Funktionen dienen. Es kann ganze Figurenpassagen korrigieren, es kann, wenn das aufgeklebte Papierstück aufklappbar bleibt, einem etwaigen Auftraggeber bei Vorlage Varianten vorschlagen, es kann damit auch ikonographische Varianten in Anschlag bringen. Heiko Damm hat diese Möglichkeiten in seinem Beitrag untersucht. Rubens hat das Klebverfahren gern benutzt (eine gesonderte Untersuchung dazu wäre wünschenswert gewesen), hier wird es für italienische Künstler vorgestellt. Besonders bei

vielfigurigen Entwürfen bietet es sich an, es muss bei einer Korrektur dann nicht die ganze Darstellung wiederholt werden. Auch bei Quadraturzeichnungen ist es hilfreich, will der Künstler Varianten, zumeist bei Dekorationsteilen, vorschlagen. Federica Mancini hat sich diesem Typus gewidmet. Dass mit Hilfe dieses Verfahrens auch einschneidende Motivwanderungen stattfinden können, untersucht Tamar Mayer am Beispiel von Jacques-Louis David. Hier wäre zu reflektieren, inwieweit der Verzicht auf einheitliche räumliche Entfaltung beziehungsweise der Zerfall der tradierten räumlichen Logik nach der Französischen Revolution geradezu notwendig ein Montageverfahren hervorreibt und was dies für die Form der Bedeutungsstiftung bedeutet: das Bild als Vereinigung von Partikeln der Wirklichkeit, denen keine ganzheitliche Weltansicht mehr entspricht. Zum Schluss findet sich ein vor allem auf Kant fußender philosophischer Versuch von Arno Schubbach, der auf die Erfahrung bewusster Gemachtheit der Kunst um 1800 verweist und damit Technik als ästhetische Strategie begreift.

Auch hier sei ein kleiner Exkurs gestattet, der deutlich machen kann, dass ein Überkleben, das Alternativen eröffnen soll, nicht nur Wahlmöglichkeiten für



| Abb. 7 | Afbeelding der Executie geschiet den XIII. May 1619. Aan Jan van Oldenbarnevelt gewesene Advocat van Holland. Illustration mit Überklebungen, in: Joost van Vondel, *Palamedes of Vermoorde Onnozelheit*, Treurspel, Amersfoort, Pieter Brakman, 1736, Abb. 2 nach S. 58

die Gestalt einer Figuration eröffnet, sondern auch tieferen Sinn bergen kann. Joost van Vondels berühmtes Trauerspiel *Palamedes* von 1625, das 1652 noch einmal überarbeitet wurde, zeigt in der Standardausgabe von 1736 eine breite Tafel | Abb. 7 | mit der Hinrichtung Johan van Oldenbarnevelts, die 1619 stattfand und Ergebnis eines Religionsstreites zwischen Arminianern (Remonstranten), denen Oldenbarnevelt angehörte und die einen ausgeprägten Toleranzgedanken vertraten, und Calvinisten (Contra-Remonstranten), auf deren Seite der Statthalter Prinz Maurits von Nassau als Vertreter einer strikten Staatsverpflichtung der Religion stand. Vondel, der in seinem Stück in kaum verhüllter Form Partei für Oldenbarnevelt ergriff, wurde dafür zu einer hohen Strafzahlung verurteilt. Die Illustration zeigt vor einer riesigen Menschenmenge, bewacht von zahlreichem Militär, den Henkersmoment. Die beiden Überklebungen vervollständigen das Stadtbild. Darunter jedoch werden links in größerem Format die Protagonisten vorgeführt: Prinz Maurits, der neben Oldenbarnevelt steht, der wiederum von einem Bediensteten gehalten wird. Oldenbarnevelt war immerhin jahrzehntlang der oberste Richter und zeitweise

die wichtigste im Staatsrat vermittelnde Person in Holland gewesen, der eigentliche Staatslenker. Er ist vor allem an seinem Krückstock zu erkennen, mit dem er der Legende nach stolz zum Schafott schritt. Vondel hat eigens 1657 ein Stück auf den berühmten Spazierstock geschrieben. Die Klapptafel auf der rechten Seite befindet sich bezeichnenderweise über dem kurzen Turm einer Kirche und verdeckt ein Porträt Oldenbarnevelts. So ist die Tafel eine politische Demonstration zu dessen Gunsten, sie offenbart indirekt Oldenbarnevelts moralische Überlegenheit und unterstreicht zugleich die autoritäre Haltung des Prinzen. Ein Tacitus-Zitat unter dem Stich macht die Schuld eindeutig: Prinz Maurits wird mit Nero verglichen, der vor jedem von ihm zu verantwortenden Verbrechen die Augen verschlossen habe. Die Klapptafeln dienen der Eröffnung der Wahrheit. Dieses Beispiel zeigt ebenso wie die Beiträge des Bandes: Dessen besonderer Gewinn ist in der Eröffnung einer Fülle von Aspekten zu sehen, die zu weiterer Forschung Anlass geben können.

Digital Humanities

Die digitale
Erschließung von
Buchillustrationen für
die kunsthistorische
Forschung.
Bestandsaufnahme und
Zukunftsperspektiven

Dr. Berthold Kreß
Augsburg
bjgakress@gmail.com

Die digitale Erschließung von Buchillustrationen für die kunsthistorische Forschung. Bestandsaufnahme und Zukunftsperspektiven

Berthold Kreß

In den letzten Jahren entstanden zahlreiche digitale Ressourcen für die kunsthistorische Forschung: Museen richteten Bestandsdatenbanken ein, oft mit reichen Informationen und guten, frei verfügbaren Abbildungen; Fototheken wie Foto Marburg oder die Warburg Institute Photographic Collection machten Teile ihrer Bestände nicht nur weltweit verfügbar, sondern auch besser durchsuchbar als vor Ort; Bibliotheken digitalisierten mit großem technischen und konservatorischen Aufwand ihre historischen Bestände.

Doch hat die Digitalisierung von Handschriften und frühen Drucken für die kunsthistorische Forschung bislang nicht alles erreicht, was sie eigentlich erreichen könnte. Das liegt daran, dass dabei üblicherweise keine Neukatalogisierung stattfindet, sondern die Aufnahmen der einzelnen Buchseiten lediglich mit den bereits bestehenden Einträgen in Bibliothekskatalogen verknüpft werden. Für gedruckte Bücher geben diese bestenfalls die Zahl der Illustrationen an; für illuminierte Handschriften, von denen bereits Kataloge vorliegen, können genauere Beschreibungen daraus eingefügt werden (etwa bei e-codices.ch; alle digitalen Ressourcen wurden am 30.10.2023 eingesehen), doch sind Namen und Bildthemen hier nicht standardisiert, was die Durchsuchbarkeit einschränkt.

Es ist zwar möglich, in der Literatur identifizierte Illustrationen anzuzeigen oder Ausgaben bestimmter

Texte ‚auf Verdacht hin‘ durchzusehen, nicht aber, zuverlässig Illustrationen zu einem bestimmten Thema aufzufinden. Daher soll hier erkundet werden, wie eine digitale Ressource beschaffen sein könnte, die eine bessere Nutzung dieser Digitalisate für die kunsthistorische Forschung ermöglicht. Auf die Beschreibung des Materials folgt die Vorstellung einiger älterer digitaler Kataloge von Illustrationen, schließlich sollen Kriterien für eine neue Ressource präsentiert werden. Es handelt sich hier um eine Weiterentwicklung von Ideen, die der Verfasser 2021 in den Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft [vorgestellt](#) hat.

Das Material

Buchillustrationen – Buchmalereien und druckgraphische Bilder (meist Holzschnitte oder Kupferstiche) – zeichnen sich zunächst durch ihre große Anzahl aus. Das Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts [\(VD16\)](#) weist gegenwärtig etwa 106.000 Ausgaben nach, viele davon sind illustriert und knapp zwei Drittel mit Digitalisaten verknüpft. Eine von Markus Rau durchgeführte Zählung ergab, dass die knapp 1300 in Augsburg gedruckten Inkunabelausgaben [ein](#) überdurchschnittlich reich illustrierter Bestand, zusammen mindestens 27.600 Abbildungen enthalten, von denen fast 26.000 in Digitalisaten vorliegen. Während zahlreiche Publikationen nur wenige Illustrationen

besitzen – von den 1300 Augsburger Inkunabeln sind über 700 nicht illustriert, und fast 300 haben je 1–5 Bilder –, erscheinen etwa 85 % der Abbildungen in Zyklen von 50 oder mehr Illustrationen. Die Raubdrucke von Hartmann Schedels *Weltchronik* (GW M40779, M40782 und M40786) enthalten jeweils mehr als 2000 Abbildungen. Bildzyklen dieser Größe sind zwar selten, aber nicht einmalig – jede vollständige Handschrift der *Bible moralisée* enthält beinahe 5000 Miniaturen. Vergleichend sei daran erinnert, dass die Datenbank des Rijksmuseums [etwa 5000 Gemälde](#) und 350.000 druckgraphische Blätter nachweist.

Gerade größere Serien erscheinen häufig in zahlreichen Wiederholungen. So sind etwa über 190 illuminierte Handschriften und 20 Druckausgaben des typologischen Traktats *Speculum Humanae Salvationis* bekannt, die normalerweise je 192 Abbildungen enthalten. Daraus konnte der Verfasser vor einigen Jahren knapp 15.000 Bilder in der Warburg Institute Iconographic Database [erschließen](#).

Im Fall gedruckter Illustrationen kann die Druckvorlage (Druckblock oder Kupferplatte) mehrfach, manchmal auch nach längerer Zeit, in einem anderen

Zusammenhang oder mit abweichender ikonographischer Bedeutung wiederverwendet werden. Wie in anderen Medien der Kunst erscheinen auch in der Buchillustration häufig erzählende Szenen und Portraits. Komplexe Allegorien sind vor allem auf barocken Titelseiten üblich, und Embleme und Wappen sind prominenter als in manchen anderen Zusammenhängen. Zudem sind zahlreiche naturwissenschaftliche und technische Darstellungen anzutreffen.

Beispiele der Erschließung

Einige digitale Kataloge von Buchillustrationen entstanden in den Jahren vor der systematischen Digitalisierung von Bibliotheksbeständen – es scheint fast als hätte die plötzliche Verfügbarkeit einer großen Zahl von Bildern eine lähmende Wirkung auf deren Erschließung gehabt. Auch wenn diese Projekte teils noch aus dem späten 20. Jahrhundert stammen und überwiegend nicht mehr weitergeführt werden, können sie hilfreiche Anregungen für heutige Ressourcen liefern. Der Katalog illuminierten Handschriften der Königlichen Bibliothek in Den Haag [beispielsweise](#) wurde in den 1980er Jahren begonnen und erst später in ein

The screenshot shows the Mandragore digital catalog interface. At the top, there are navigation links: (BnF) Mandragore, RECHERCHE SIMPLE, RECHERCHE AVANCÉE, EXPLORATION, NOTRE HISTOIRE, and AIDE. The main content area displays a manuscript entry for 'f. 29v, Bible, Ancien Testament, Daniel : Trois Hébreux dans la fournaise'. The entry includes the ARK number (12148/cgfbt199947w), a 'Unité de décor' button, and a 'Partager' link. Below this, there are fields for 'Manuscrit', 'Unité de création', and 'Texte enluminé'. The 'Feuille / Page' is listed as 'f. 29v' and the 'Sujet' as 'Bible, Ancien Testament, Daniel : Trois Hébreux dans la fournaise'. A 'Mots-clés de l'image' section shows six tags: ange, feu, four, miracle, nudité, and Trois Hébreux. To the right of the text is a large image of a manuscript miniature depicting the biblical scene of the three Hebrews in the furnace. The miniature is framed by a decorative border with red and gold text. Below the image is a button that says 'Ouvrir dans Mirador'.


THE INDEX OF MEDIEVAL ART

Home Browse Search Help

Q Search

Work of Art

Image Page: (1 of 1) << 1 >>



Public Image – Initial B and Lower margin
View Details

System Number	207464
Work of Art Type	Manuscript
Manuscript Number	Roy.2.B.VII
Folio / Page	fol. 294r

Locations

- British Library < London < Greater London < England < United Kingdom [Current Location]
- London < England [Location of Origin]

Names of Work

- Psalter of Queen Mary
- Queen Mary's Psalter

Manuscript Texts

- Psalter

Dates

- 1310–1320

Media

- painting
- illumination
- drawing
- ink
- color wash
- pen

Styles / Cultures

- Gothic

Subjects

- Archbishop
- Cantic, Hebrews Three III
- Cross-Staff
- Family Group
- Thomas Becket
- Thomas Becket, Welcoming Relatives
- Three Hebrews, in Fiery Furnace

Description

Initial B: Hebrews Three in Fiery Furnace – Below cloud, man with right hand raised, approaching three Hebrews, with hands raised, nude, in flaming furnace. Scene within decorated initial B of Old Testament Cantic of Hebrews Three III. In lower margin: Thomas & Becket, Scene, welcoming Relatives – Woman holding child with right hand and raising left hand, between two men, one wearing hat, and the other wearing cap, both raising left hands, all before Thomas wearing miter and vestments, raising right hand and holding archiepiscopal cross-staff with double traverse in left hand, attended by man, wearing cap; illustration for feast day of Thomas & Becket (12.29); illustration below text of Cantic of Hebrews Three III, Benedicite omnia opera domini domino.

Illustration Types

- initial
- margin

Liturgies

- Psalter, Cantic, OT, Hebrews Three III

Associated Texts

- incipit: BENEDICITE OMNIA OPERA DOMINI DOMINO ... (OT Apocrypha, Song of the Three Children:35-65 (Vulg., Daniel 03:57-68, 86))

Languages

- Latin

Creators

- Workshop of Queen Mary Master

Citations

- Warner, G., Queen Mary's Psalter (1912), pp. 90, 51; pl. 287

Related Work of Art Records

| Abb. 2 | <https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=0B99A731-DD23-4CFB-B0E5-2B1262563506>

digitales Format überführt. Man kann hier nach Künstler, Entstehungsort, illustriertem Text, Stichwörtern aus der Benennung der Ikonographie – die innerhalb der Datenbank einheitlich sind – und der Notation aus Iconclass suchen und von einem Bild zu allen Bildern aus der gleichen Handschrift springen; weitere Exploration ist jedoch nicht möglich.

Die etwas jüngere und wesentlich größere Datenbank Mandragore [| Abb. 1 |](#), die zahlreiche Bilderhandschriften der französischen Nationalbibliothek beschreibt, bietet ähnliche Suchmöglichkeiten. In der kürzlich eingeführten neuen Benutzeroberfläche ist es möglich, die Suchergebnisse nach Entstehungszeit und -ort, Künstler, illustriertem Text und Ikonographie zu filtern. Die Ikonographie wird durch eine Überschrift und eine Reihe von Schlagwörtern für einzelne Gegenstände bestimmt. Letztere ist auch über eine einfache Baumstruktur zu finden, außerdem kann man von einem Bild zu allen Bildern, die ebenfalls mit einem dieser Schlagwörter gekennzeichnet sind, gelangen.

Die heute unter Index of Mediaeval Art [| Abb. 2 |](#) firmierende und seit kurzem kostenlos zugängliche Datenbank der Universität Princeton, die Abbildungen von Kunstwerken in verschiedenen Medien enthält, erschließt unter anderem die meisten Handschriften der Morgan Library (New York). Hier wird die Ikonographie durch eine kurze Beschreibung in sehr formalisierter Sprache sowie durch an Lexikoneinträge erinnernde Bildtitel (etwa „Hebrews Three: in fiery furnace“), die seit einigen Jahren durch eine Baumstruktur zusammengefasst sind, bezeichnet. Ortsangaben erfolgen ebenfalls in einer Baumstruktur: Objekte aus „Winchester“ sind etwa auch unter „England“ zu finden. Eine Besonderheit ist ein ausführlicher liturgischer Index, der es ermöglicht, Illustrationen zu bestimmten Festen zu finden.

Eines der wenigen Erschließungsprojekte im Zusammenhang mit der Digitalisierung von Handschriften betrifft die Palatina-Handschriften in Heidelberg und im Vatikan [↗](#). Hier erfolgt die Beschreibung in Freitext, für manche Themen wird auf Namenseinträge der Gemeinsamen Normdatei der Deutschen National-

bibliothek verwiesen. Bisher ist hier nur eine Freitextsuche möglich.

Die Warburg Institute Iconographic Database [↗ | Abb. 3 |](#) war als digitale Kopie der berühmten Fotothek dieses Instituts konzipiert, auf Initiative des Verfassers wurden hier dann zahlreiche Handschriften und frühe Drucke – neben dem *Speculum Humanae Salvationis* vor allem Prachthandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek und frühe Drucke Erfurter Pressen – aufgenommen. Hierbei handelt es sich nicht um einen Vorläufer der Handschriftendigitalisierung, sondern um Nachnutzung bestehender Digitalisate. Die Metadaten sind sehr einfach gehalten und beschränken sich auf Künstler oder Entstehungsort sowie Entstehungszeit und Aufbewahrungsort. Jedoch bildet sich hier die Ikonographie in einem komplexen und vor allem flexiblen Baumsystem ab. Die Datenbank soll keine isolierte Ressource, sondern Portal zur weiteren Recherche sein: Wo immer möglich, wurden Einträge mit Links zu Digitalisaten verbunden, ebenso Objekte aus Museen mit Museumsdatenbanken. Bei gedruckten Buchillustrationen stößt das System an seine Grenzen – bibliographische Suchen etwa nach der Verwendung von Bildern bei bestimmten Druckern sind nicht möglich, es gibt auch keine einfache Anzeige der Wiederverwendung von Druckvorlagen.

Digitale Kataloge gedruckter Buchillustrationen sind bisher auf eng begrenzte Projekte beschränkt, etwa einen Katalog niederländischer Bibeln [↗](#), der neben ausführlichen bibliographischen Angaben auch sämtliche Abbildungen nach Iconclass beschreibt und wenigstens teilweise Wiederverwendungen von Druckvorlagen kennzeichnet, oder mehrere Kataloge von Emblembüchern [↗](#), die Embleme entweder durch kurze Beschreibungen oder durch zahlreiche Iconclass-Notationen erfassen. Verschiedene Projekte verwenden einen Algorithmus der Visual Geometry Group Oxford [↗](#) zur Identifizierung von Wiederverwendungen von Druckvorlagen, manchmal mit Bestimmung der Bildinhalte aus Iconclass [↗](#), manchmal nur mit automatisch generierten Angaben wie etwa „Diagram“ [↗](#).

Bibliothèque nationale de France - fr. 6275, fol. 29v - 1485 (circa)

Permalink: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-eggp>

Iconography

RELIGIOUS ICONOGRAPHY

[Typology and Prophecy / Cycles / Manuscripts and Prints / Speculum humanae salvationis / Manuscripts / Paris, Bibliothèque Nationale, Français 6275 \(Master of Edward IV, c1485\)](#)

[Typology and Prophecy / Cycles / Manuscripts and Prints / Speculum humanae salvationis / Chapter 28: Christ entering Limbo / 28b: Three Hebrews in the fiery furnace protected by an angel / All images](#)

[Typology and Prophecy / Cycles / Manuscripts and Prints / Speculum humanae salvationis / Chapter 28: Christ entering Limbo / 28b: Three Hebrews in the fiery furnace protected by an angel / Variant: Furnace not shaped like a baking oven](#)

[Typology and Prophecy / Types and Prophecies from the Old Testament / Daniel / Dan. 3:49-50: An angel protects the Hebrews in the fiery furnace / Type for the Harrowing of Hell \(SHS\) / Speculum Humanae Salvationis \(Type for Christ entering Limbo\)](#)

[Typology and Prophecy / Antitypes for episodes from the Resurrection of Christ to the Coronation of the Virgin / Harrowing of Hell / with Dan. 3:49-50: An angel protects the Hebrews in the fiery furnace \(SHS\) / Speculum Humanae Salvationis \(Type for Christ entering Limbo\)](#)

[Old Testament / Daniel / The Hebrews in the fiery furnace \(Dan. 3\) / The Hebrews in the fiery furnace / Without Nabuchodonosor / Angel standing outside the furnace](#)



Further details

Artist or creator

[Master of Edward IV \(active 1479\)](#)

Date

1485 (circa)

Location

Paris, [Bibliothèque nationale de France](#)

Book, text or document (source of image)

[unknown author, Speculum humanae salvationis, Folio: 29v.](#)

Find out more

Web resources

[Photo on external webpage](#)

Rights and Permissions

This material is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial 3.0 Unported License

Contact

For comments or queries, please contact photographic.collect@sas.ac.uk

| Abb. 3 | <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-eggp>

Vorschläge für eine neuartige Datenbank

Bei Planungen zu einem digitalen Katalog von Buchillustrationen ist die Materialfülle die zentrale Herausforderung. Es ist schlicht nicht möglich, einen umfassenden Katalog in *einem* großen Projekt zusammenzustellen, zumal ja laufend neues Material digitalisiert wird. Ziel kann es nur sein, eine Plattform zu entwickeln, die verschiedenen Erschließungsprojekten, etwa zu illuminierten Handschriften einer Bibliothek, Illustrationen zu einem bestimmten Text oder Stichen eines bestimmten Künstlers, zur Verfügung steht, und die es ermöglicht, das dort aufgearbeitete Material nach einheitlichen Kriterien zu durchsuchen. Auch wenn Buchillustrationen wohl das größte Desiderat sind, könnte eine solche Plattform auch für andere Kunstgattungen verwendet werden oder auch Sammlungen kleiner Museen vorstellen, die nicht die Möglichkeiten haben, dafür ein eigenes System zu entwickeln. Die Datenbank könnte somit von einem recht großen Personenkreis bespielt werden. Daher muss zum einen die Dateneingabe möglichst schnell bedienbar sowie rasch erlernbar sein und nicht zu regelmäßiger Frustration führen, zum an-

deren muss garantiert werden, dass die Einträge in konsistenter Weise erfolgen. Beschreibungen in Freitext (wie im Index of Mediaeval Art) oder lange Reihen von Schlagwörtern (wie in Mandragore) müssen daher vermieden werden, stattdessen sollten soweit wie möglich vorgeschlagene Namen ausgewählt und Optionen angekreuzt werden. Namen von Künstlern, Orten oder dargestellten Personen werden in sogenannten Normdatensätzen standardisiert. Die Datenbank soll primär eine Hilfe zum Auffinden von Bildern sein und muss keine umfassenden Informationen bieten – wenn etwa Bibliotheken Bibliographien zur Forschungsliteratur über ihre Handschriften bereitstellen, genügt hier ein Link darauf. Bibliographische Daten zu historischen Drucken werden für die Suche benötigt, doch sollten sie nicht eingegeben, sondern über Schnittstellen importiert werden – im Sinne der größeren Einheitlichkeit bevorzugt nicht aus Bibliothekskatalogen, sondern aus Bibliographien historischer Drucke wie dem erwähnten VD16. Nach diesem Überblick sollen zwei Aspekte einer solchen Datenbank näher vorgestellt werden: die Struktur der Einträge und damit mögliche Suchkriterien sowie die Eingabe neuer Buchillustrationen.

IMAGE RECORD

ICONOGRAPHY:
 Three Hebrews in the Fiery Furnace
 (variant: fourth person as angel | with King Nebuchadnezzar)

ILLUSTRATED TEXT:
 Bible : Book of Daniel : Chapter 3

MEDIUM: Woodcut

DESIGNER: Amman, Jost **PLACE:** Nuremberg

BLOCKCUTTER: unknown

FIRST RECORDED IMPRESSION: Frankfurt, 1571

BIBLIOGRAPHICAL INFORMATION: *Biblia Sacra, Ad Optima Quaeque Veteris Et Vulgatae Translationis Exemplaria summa diligentia, parique fide castigata*, Frankfurt: Schmidt, Peter, etc., 1585 (VD16 B 2663), vol. 2, fol. 94v

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES: Hollstein Amman Book Illustrations, vol. 3, p. 224, H. 72.148 (574)

SOURCE: Halle (Saale): Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 2012, Ic 5997 (Public Domain Mark 1.0)




Abb. 4 | Vorstellung eines potentiellen Eintrags in der hier vorgeschlagenen Datenbank: Links oben der Eintrag „Ikonomie“ aus der Ebene „Bild“, darunter Einträge zur Ebene „Kunstwerk“, rechts zur Ebene „Foto“.

Die Beschreibung einer Buchillustration könnte in etwa aussehen wie in der Simulation in **Abb. 4**: Hier sind intern drei Ebenen unterschieden. Die Ebene „Kunstwerk“ bezieht sich auf eine einzelne Illustration und enthält Angaben zu ihrer Geschichte und ihrem Kontext. Auf der Ebene „Bild“ findet man Angaben zur Ikonographie – einer Illustration mit mehreren kleinen Szenen werden mehrere Bilder zugewiesen. In der Ebene „Foto“ sind eine Bilddatei sowie Hinweise zur Quelle und zu Bildrechten gespeichert. Die Daten auf der Ebene „Kunstwerk“ sollten mit dem internationalen Standard zur Dokumentation von Kunstwerken CIDOC-CRM kompatibel sein.

Entstehung und Kontext

Die zur Beschreibung von Buchillustrationen benötigten Daten unterscheiden sich je nach Medium. Bei Buchmalereien gibt es meist nur einen Werkprozess, dieser wird durch eine Ortsangabe – dabei geht es nicht um den (ja häufig unbekannt) tatsächlichen Entstehungsort, sondern um das künstlerische Umfeld –, Entstehungszeit und, soweit bekannt, Künstler charakterisiert. Bei Ort und Künstler handelt es sich nicht um bloße Namenseinträge, sondern um Verweise auf sogenannte Normdaten. Normdaten waren in Bibliotheken ursprünglich Listen von Namen mit zusätzlichen Informationen, um gleichnamige Objekte voneinander zu unterscheiden, so etwa Autoren durch ihre Lebensdaten. Später kamen weitere Angaben und Verbindungen zu anderen Normdatensätzen hinzu. Hier würde bei Künstlern etwa auf Lebensdaten und den Ort der Tätigkeit verwiesen, letzterer würde dann automatisch bei Werkprozessen dieses Künstlers als Ort eingetragen. Die Normdaten der Orte stehen in einer Baumstruktur; eine Handschrift des in Brügge tätigen Simon Bening würde etwa bei der Suche nach „Flandern“ gefunden. Natürlich werden solche Zuweisungen nicht immer unstrittig sein (wo etwa liegt die Grenze zwischen „schwäbisch“ und „fränkisch“?), doch können sie trotzdem Orientierung geben.

Der Kontext ist bei Buchmalereien üblicherweise eine Handschrift. Deren Datensatz ist mit der besitzenden

Institution verknüpft, und diese wiederum mit einem Ort. Dabei wird die Seitenzahl als Eigenschaft der Verknüpfung zwischen Kunstwerk und Handschrift gespeichert, die Signatur oder Katalognummer als Eigenschaft der Verknüpfung zwischen Handschrift und Institution – in einigen Fällen, etwa bei Handschriften aus dem Kunsthandel, kommt hier ein Datum hinzu. Wenn es sich bei der Buchmalerei um die Illustration eines Textes und nicht beispielsweise um ein Besitzerwappen handelt, wird zudem der Text angegeben, in dem das Bild erscheint (eine Kreuzigung kann etwa in einem Neuen Testament, einem Missale oder einem Stundenbuch vorkommen). Dieser Text liegt ebenfalls in einer Baumstruktur vor, so dass man ein Kunstwerk mit dem einschlägigen Kapitel verknüpfen würde.

Gedruckte Illustrationen befinden sich meist in einem gedruckten Buch. Dessen Datensatz enthält die üblichen bibliographischen Angaben und, wenn möglich, einen Link zu einer bibliographischen Datenbank wie dem VD16. Da ein Buch typischerweise in mehreren Exemplaren existiert, wird es nicht mit einer bestimmten Bibliothek verbunden, Angaben zum abgebildeten Exemplar finden sich auf der Ebene „Foto“. Zur Herstellung einer gedruckten Buchillustration gehören drei Werkprozesse: Entwurf, Anfertigung eines Holzstocks oder einer Kupferplatte und schließlich der Druck. Letzterer ist bereits mit den Angaben zum Buch dokumentiert. Da die beiden anderen Prozesse nicht nur eine einzelne Abbildung, sondern jede Verwendung der Druckvorlage betreffen, werden sie in einem Datensatz für die Druckvorlage abgespeichert, auf den die einzelnen Kunstwerke verweisen. Da gerade bei Holzschnittillustrationen oft nur wenige Informationen vorliegen, würden hier zusätzlich Drucker, Druckort und Datum der ältesten in der Datenbank nachgewiesenen Verwendung abgelegt.

Ikonographie

Die Beschreibung der Ikonographie – in der Ebene „Bild“ – ist wohl die wichtigste Funktion der Datenbank. Sie ist nicht nur für die Kunst- oder Buchgeschichte relevant, sondern auch etwa für die

Literaturwissenschaften oder die Geschichte der Naturwissenschaften. Hier ist es nicht nur Ziel, bestimmte Ikonographien auffindbar zu machen – bereits das kann herausfordernd sein, weil es keine einheitliche Nomenklatur gibt. Zusätzlich sollte auch Exploration ermöglicht werden, so dass man etwa von einer Darstellung „St. Georg tötet den Drachen“ zu anderen Szenen aus der Georgslegende, aber auch zu anderen Drachentöterepisoden springen kann. Häufig existieren ikonographische Varianten, etwa zusätzliche Personen in erzählenden Szenen oder unterschiedliche Kombinationen von Attributen bei Heiligen oder Personifikationen. Man sollte feststellen können, ob bestimmte Varianten typisch für bestimmte Regionen und Zeiten sind, und außerdem durch Suche nach Kombinationen von Attributen zu möglichen Identifizierungen etwa einer Personifikation gelangen.

Die meisten der oben besprochenen Datenbanken verwenden für die Ikonographie ein Baumsystem, wie es wohl zum ersten Mal bei der Neuordnung der Fotothek des Warburg Institute unter Rudolf Wittkower gebraucht worden ist. Während die Bäume von Mandragore meist nur zwei Etagen umfassen, enthält die Warburg Database bis zu acht Unterkategorien. Iconclass hat eine Sonderform des Baumschemas: Dort ist jeder ‚Ast‘ durch eine Zeichenkombination ausgedrückt, etwa „71P134“ für die „Drei Jünglinge im Feuerofen“. Somit ist Iconclass ⁷ keiner spezifischen Datenbank zugeordnet, der zugehörige Browser (kostenlose Registrierung nötig) kann vielmehr zahlreiche Sammlungsdatenbanken mit Iconclass-Notationen auslesen. | **Abb. 5** |

Der Preis für diese Universalität ist, dass neue Szenen nur als Untergruppen bestehender Notationen eingeführt werden können und dass etwa Darstellungen von Heiligen oder historischen Personen nicht durch Notationen allein, sondern nur zusammen mit Eigennamen ausgedrückt werden können – da deren Schreibung nicht festgelegt ist, ist hier eine Suche nur eingeschränkt möglich. Daher scheint dieses System gerade zur Erfassung der höchst vielgestaltigen Buchillustrationen wenig geeignet.

Ein genereller Nachteil von Baumsystemen besteht darin, dass jeder ‚Ast‘ nur *einem* höherstehenden Ast zugeordnet sein kann. Die „Entführung der Proserpina“ steht daher entweder als Szene im Leben Plutos oder im Leben Proserpinas oder als Darstellung einer Passage bei Ovid. Daher kann eine bestimmte Ikonographie in einem Baumschema nur dann gefunden werden, wenn man ihren Standort im Baum kennt oder erschließen kann – oder wenn die dafür verwendete Bezeichnung bekannt ist und man direkt nach ihr suchen kann. Exploration ist nur in benachbarten Ästen möglich. Details von Ikonographien können ebenfalls in Baumschemata erfasst werden, was aber recht selten der Fall ist, etwa in der Warburg Database. Falls es mehrere unterscheidbare Aspekte gibt, wird dieses Vorgehen schnell schwerfällig. Man könnte etwa unterscheiden, ob Katharina von Alexandrien mit oder ohne Rad dargestellt ist. Will man als nächstes Attribut noch das Schwert verzeichnen, dann braucht man die Kategorien „mit Schwert“ und „ohne Schwert“ je zweimal, einmal für „mit Rad“ und einmal für „ohne Rad“, und für ein drittes Attribut dann acht Gruppen.

Hier wird vorgeschlagen, die Ikonographie nicht durch einen Baum, sondern durch ein ‚Netz‘ zu beschreiben, in dem die Verbindungen zwischen den einzelnen Begriffen (‚Knoten‘ verschiedener Typen) keine simple Ober- und Unterordnung repräsentieren, sondern genauer definierte Beziehungen. Ein Knoten vom Typ „Ikonographie“ enthält eine kurze Benennung der Ikonographie, wie sie auch auf einer Beschriftung in einem Museum stehen würde, also etwa „Raub der Proserpina“ oder „Katharina von Alexandrien (als einzelne Figur)“, andere (auch fremdsprachliche) Bezeichnungen können für die Suche hinzugefügt werden. Mit diesem Knoten sind alle definierten Varianten einer Ikonographie verknüpft, also etwa Katharina „mit Schwert“, „ohne Schwert“, „mit Rad“ etc. Ein einzelnes Bild ist mit der Ikonographie sowie allen für es zutreffenden Varianten verbunden. Ein Knoten zur Ikonographie ist außerdem mit einem oder mehreren Knoten vom Typ „Objekt“ verbunden. Diese stehen für die einzelnen Elemente der Darstel-

Browse Search

- ▶ 71P12 - King Nebuchadnezzar's first dream, and its interpretation (Daniel 2)
- ▶ 71P13 - the story of the three Hebrews in the fiery furnace (Daniel 3)
 - 71P131 - King Nebuchadnezzar has a golden statue made and erected outside Babylon in the plain of Dura
 - ▶ 71P132 - the dedication of the golden statue: in the presence of King Nebuchadnezzar, trumpets are blown and all the people surrounding the image fall on their knees
 - 71P133 - after the furnace has been heated seven times more, the three Hebrews are bound and thrown into the fire; their executioners are burnt by the flames
 - ▼ 71P134 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth
 - 71P1341 - the prayer of Azarias - story of the three Hebrews
 - 71P1342 - the prayer of the three Hebrews in the fiery furnace
 - 71P135 - Shadrach, Meshach and Abed-nego are examined: they prove to be unharmed by the fire, whereupon King Nebuchadnezzar decrees that no one may criticize them
 - ▶ 71P14 - the second dream of King Nebuchadnezzar, and its interpretation (Daniel 4)
 - ▶ 71P2 - Daniel and King Belshazzar (Daniel 5)
 - ▶ 71P3 - Daniel and King Darius (Daniel 6)
 - ▶ 71P4 - additions to the story of Daniel
 - ▶ 71P5 - Daniel's visions (Daniel may be shown having his visions explained, e.g. by the archangel Gabriel)
 - ▶ 71P6 - prophetic passages in the book of Daniel
 - ▶ 71Q - the story of Esther
 - ▶ 71R - the books of Ezra, Nehemiah, and Esdras
 - ▶ 71S - prophets (after the Babylonian Captivity)

7 - Bible
 71 - Old Testament
 71P - the story of the prophet Daniel; his visions and prophecies
 71P1 - Daniel and King Nebuchadnezzar
 71P13 - the story of the three Hebrews in the fiery furnace (Daniel 3)

71P134 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth

Search with these related keywords:

Ananias (of Babylon), Azarias, Daniel, Daniel 03, Hebrews, Misael, Nebuchadnezzar, Old Testament, angel, bible, four, furnace, king, ordering, prophet, three, wonder

Add more detail:

- 71P1341 - the prayer of Azarias - story of the three Hebrews
- 71P1342 - the prayer of the three Hebrews in the fiery furnace
- 71P134 - 0 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth (+ variant)
- 71P134 - 1 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth (+ Holy Trinity)
- 71P134 - 2 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth (+ Mary)
- 71P134 - 3 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth (+ angel(s))
- 71P134 - 4 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth (+ devil(s))
- 71P134 - 5 - to his astonishment King Nebuchadnezzar sees four men (one of them usually represented as an angel) in the furnace; the king commands them to come forth (+ donor(s), supplicant(s), whether or not with patron saint(s))

19 sample images

four men in the furnace represented as a small domed building; one of the four ...

Nebuchadnezzar raises his sceptre, commanding the Hebrews to come forth from th ...

Nebuchadnezzar raises his sceptre, commanding the Hebrews to come forth from th ...

Historie van de drie jongelingen (serie11e)

Nebuchadnezzar kijkt naar drie mannen in de oven

Geschiedenis van Sadrach, Mesach en Abednego (serie11e)

Drie jongelingen in de de brandende suuroven

Koning David, twee vrouwelijke heiligen en de jongelingen in de vurige oven

De drie jongelingen in de vurige oven

reserved for caption

King Nebuchadnezzar sees four men in the furnace and the apostles escape the pr ...

the dedication of the golden statue: in the presence of King Nebuchadnezzar, tr ...

Die drei Hebräer werden auf dem Schmelzofen verbrannt.

Die Männer im Feuerofen

Darstellungen biblischer Szenen.

Fama canit medium illeceos calcare cecinum. Res stupet, ac mactos dimittit hono ...

Johann Heinrich Horb

The three children in the fiery furnace: Nebuchadnezzar sees the three Hebrews ...

Nebuchadnezzar raises his sceptre, commanding the Hebrews to come forth from th ...

View the contents in a different language

Deutsch Français Italiano Portugues 日本語

ICONCLASS
 Wijngaardenlaan 42
 2252 XP Voorschoten
 The Netherlands

info@iconclass.org
 Development Notes
 API

About the team
 Terms of Use
 Privacy Policy
 Feedback

Abb. 5 | <https://iconclass.org/71P134>

lung: Personen, Gegenstände und Orte, aber auch für literarische Quellen oder für abstrakte Handlungsarten. Der Raub der Proserpina kann so mit den Knoten für Pluto und für Proserpina (jeweils mit der Beziehung „erzählende Szene mit dieser Person“), mit der Schilderung der Entführung in den *Metamorphosen* (als „Darstellung dieser Passage aus diesem literarischen Werk“) oder mit der Handlung „Entführung“ (als „konkretes Beispiel dieser Handlung“) verbunden werden. Darstellungen der Katharina von Alexandrien alleine hängen mit der Beziehung „nicht-erzählende Darstellung“ am Knoten für die Person Katharinas. Varianten, in denen bestimmte Attribute vorkommen, aber nur diese, stehen mit „verwendet als Attribut von“ mit den Knoten von Gegenständen wie „Schwert“ oder „Rad“ in Verbindung und erscheinen zugleich in einer durchsuchbaren Liste von Attributen. In ähnlicher Weise können auch Elemente von Emblemen oder Wappen erschlossen werden. Als Knoten für Objekte könnten die bereits vorgestellten Normdatensätze dienen. Je nach Situation wären jeweils andere Beziehungen relevant – zur Identifizierung historischer Personen Zeit, Ort und Beruf, für Heilige die Ordenszugehörigkeit, für literarische Personen die Texte, in denen sie vorkommen, für Tiere und Pflanzen die Zugehörigkeit zu größeren Gruppen (also etwa „Raubtiere“ für „Löwe“) und für Handlungen breitere Themen (etwa „Handwerk“, „Religiöse Handlung“). An diesen Stellen werden überall Knoten vom Typ „Objekt“ eingesetzt, Verknüpfungen erfolgen meist über „ist Beispiel für“. Wenn nötig, können so auch komplexe Zusammenhänge dargestellt werden – etwa Embleme, die auf bestimmte historische Ereignisse anspielen.

Import von Illustrationen

Der Import neuer Illustrationen in die Datenbank wird dadurch erleichtert, dass inzwischen fast alle Bibliotheken für digitalisierte Bücher sogenannte IIIF-Manifeste anbieten, standardisierte Listen der URLs der Bilddateien der einzelnen Seiten mit (leider wenig standardisierten) Angaben aus Bibliothekskatalogen. Am Beginn des Importprozesses stünde die Eingabe

der URL eines solchen Manifests, aus diesem würden dann besitzende Bibliothek und Signatur importiert. Falls es bei Drucken im Manifest Hinweise auf bibliographische Datenbanken wie das VD16 gibt, würden daraus Verfasser, Titel, Ort, Drucker und Jahr importiert. Angaben zu den Werkprozessen oder dem illustrierten Text, die für alle Bilder zutreffen, können dann manuell eingegeben werden.

Danach würde das Programm die digitalisierten Seiten herunterladen und die Bilder automatisch ausschneiden und geraderücken. Diese Auswahl kann dann manuell korrigiert werden; wenn nötig, werden Seitenzahlen ergänzt. Bei druckgraphischen Illustrationen sollte festgestellt werden, ob andere Abdrucke derselben Druckvorlage bereits in der Datenbank katalogisiert sind – da der Algorithmus der Visual Geometry Group nur bei abgeschlossenen Materialsammlungen einsetzbar ist, muss hier eine andere Lösung gefunden werden. Falls Übereinstimmungen erkannt und manuell bestätigt werden, werden beide Kunstwerke mit dem Datensatz derselben Druckvorlage verbunden. Außerdem wird eine Liste sämtlicher Ikonographien angezeigt, die bisher mit Abbildungen dieser Druckvorlage zusammenhängen, um passende Bildthemen gleich übernehmen zu können. Ansonsten würde man die Bilder nacheinander durchgehen und für jedes den illustrierten Abschnitt des Textes (wenn zutreffend) und die Ikonographie eingeben. Falls der illustrierte Text schon beim Import angegeben war, würde automatisch eine Liste von dessen Abschnitten zur Auswahl gezeigt. Wenn zu einer eingegebenen Ikonographie mehrere Varianten definiert sind, kreuzt man die zutreffenden Optionen (also etwa „mit Rad“ bei Katharina) in einer Liste an – so können Eingaben zügig und konsistent erfolgen. Falls Bücher mit ikonographisch ähnlichen Illustrationszyklen katalogisiert werden (etwa die Handschriften zum *Speculum Humanae Salvationis*), kann man das erste Buch als Muster festlegen und dann für jedes Bild in einem weiteren Buch die Daten zum entsprechenden Muster, wenn passend, übernehmen. Möglicherweise kann Software zur Ähnlichkeitssuche von Bildern auch für viele Darstellungen automatisch

Vorschläge liefern, die dann nurmehr bestätigt werden müssten. Falls neue Normdatensätze nötig werden, sollten die Daten dafür nach Möglichkeit von bestehenden Listen, etwa der Union List of Artists' Names⁷, automatisch importiert werden. Wenn die Bearbeitung abgeschlossen ist, werden die Einträge veröffentlicht.

Bei dieser Beschreibung einer Datenbank handelt es sich bislang lediglich um ein Konzept, der Verfasser wäre für Anregungen jeglicher Art dankbar. Er arbeitet zurzeit mit dem Software-Entwickler Dr. Thomas Maschberger (Bonn) daran, eine vereinfachte Fassung der Datenbank als Prototyp verfügbar zu machen. | **Abb. 6a** | | **Abb. 6b** |

Create new resource

iiif manifest url printed book manuscript

Metadata:

Material:
Bibliographic ID:
Title:
Imprint:
Person (aut)

Person (Publisher Printer)

Person (Publisher Printer)

Person (Publisher Printer)

Place (Place of Publication Nuremberg
Place of Printing)

Place (Place of Publication Nuremberg
Place of Printing)

Date:
Repository:

Shelfmark:
Number of Pages:
IIIF URL:

Schedel, Hartmann (1481-1552)

Schedel, Hartmann (1440-1514), also called: Schedel, Hartmut; Schedel, D. H.; Hartmann (Schedel); Hartmannus (Schedelius); Schedelius, Hartmannus (Dt. Arzt u. Humanist; Geschichtsschreiber, Sammler v. Volksliedern; Chronist, Humanist, Deutschland; Chronicon mundi; Dt. Arzt und Humanist; Chronicon mundi; Dt. Arzt und Humanist; DMA: Arzt und humanist. Geschichtsschreiber; Sammler vom Volksliedern; Humanist; Arzt; Historiker)

Hartmann (Schedel) (1384-1450), also called: Schedel, Hartmann (Kaufmann)

or enter other GND number:

Koberger, Anton (in Database)

or enter other GND number:

Schreyer, Sebald (1446-1520) (Nürnberger Kirchenmeister; Kaufmann; Humanist)

or enter other GND number:

Kammermeister, Sebastian (1446-1503), active in Nürnberg, also called: Kamerameister, Sebastian (Kaufmann)

or enter other GND number:

Nürnberg (in Database)

or enter other GND number:

Nürnberg (in Database)

or enter other GND number:

Bayerische Staatsbibliothek (in Database)

or enter other GND number:

| Abb. 6a | Importbildschirm für die Katalogdaten eines Buchs: Links die aus dem IIIF-Manifest und dem Incunabula Short Title Catalogue importierten bibliographischen Daten, rechts werden zur Identifizierung der dort erwähnten Personen, Orte und Sammlungen entweder bestehende Einträge in der Datenbank oder Suchergebnisse aus der Gemeinsamen Normdatei der deutschen Bibliotheken vorgeschlagen – die ausgewählten Datensätze werden dann automatisch in die Datenbank importiert.

Zuschrift

Replik auf die Zuschrift
von Christian M. Geyer
„Die Gesinnungsprüfung
des Hans Thoma“, in:
Kunstchronik 76, 2023,
Nr. 11, S. 553–555

Dr. Leonie Beiersdorf
Kunsthalle Karlsruhe
beiersdorf@kunsthalle-karlsruhe.de

Replik auf die Zuschrift von Christian M. Geyer „Die Gesinnungsprüfung des Hans Thoma“, in: *Kunstchronik* 76, 2023, Nr. 11, S. 553–555

Leonie Beiersdorf

Christian M. Geyers Zuschrift, in der er die Arbeit Marcel van Eedens als „Forschungssimulation“, als „alternative Forschung“, als „künstlerisch[es] [R]aunen“ bzw. als „Suggestion“ diskreditiert und ihm unterstellt, dass er „in populistischer Art und Weise Thoma als zu ächtenden Antisemiten“ identifiziere, beinhaltet sachliche Fehler bis hin zu Falschdarstellungen, denen hier entschieden widersprochen wird. Am 13. August 2023 erhielt van Eeden, Rektor der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, den als Hans-Thoma-Preis etablierten Staatspreis des Landes Baden-Württemberg für Bildende Kunst. Für die zeitgleich eröffnende Preisträgerausstellung im Hans-Thoma-Kunstmuseum (Bernau im Schwarzwald) hatte van Eeden mit 1898 eine Serie von 152 Gummidrucken produziert. Die Aufnahmen entstanden an Orten, die Thoma im Jahr 1898 auf einer bis dato kaum bekannten Hollandreise aufgesucht hatte. Die Reisestationen hatte van Eeden recherchiert und dabei die große Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam als ein Hauptziel identifiziert. Heutige Strandszenen, moderne Windkraftanlagen oder Museumsbesuche verdeutlichen in ihrer zeitgenössischen Motivik das Dilemma der stets vorhandenen Distanz von Forschenden zum historischen Gegenstand. Diese Vorsicht gegenüber der Geschichtsschreibung ist das wiederkehrende Moment in der langjährigen künstlerischen Praxis van Eedens. Wie für die künstlerische Forschung typisch, beinhaltet die Serie 1898 auch eine Reflexion über van Eedens eigenen Versuch der Annäherung an die

Vergangenheit, so etwa mittels Bildern von Orten und Personen, die seine Recherchen zu Thoma geprägt haben.

Die Anmutung der Fotoserie diene dazu, „das gesamte Thema“ zu „dämonisier[en]“, banalisiert Geyer, wobei er unhaltbare Thesen zur Filmgeschichte aufstellt. De facto erzeugt die gewählte Technik des Gummidrucks (nicht „Bromöldruck“) eine Ästhetik vermeintlicher Authentizität aus der Zeit, als Thomas Hollandreise stattfand. So trägt sie in der Spannung mit zeitgenössischen Bildinhalten zur Skepsis gegenüber historisch anmutenden Bildquellen bei.

Unterbrochen wird dieser Bilderfluss von 30 Zitaten von Thoma, von ausgewählten Zeitgenossen und nachrangig auch aus der späteren Sekundärliteratur, mit denen van Eeden eine zweite inhaltliche Ebene eröffnet. Darin geht es um Thomas Kontakte zu völkischen Kreisen im deutschen Kaiserreich, insbesondere jenen zum antisemitischen Kulturtheoretiker Julius Langbehn, dessen Buch *Rembrandt als Erzieher* (1890) als eines der Grundlagenwerke der völkischen Bewegung gilt. Van Eeden problematisiert auf diese Weise das heute dominierende eindimensionale, affirmative Bild Thomas in der Öffentlichkeit, das dessen völkische Sympathien und antisemitische Äußerungen ausblendet oder nivelliert.

Van Eedens Arbeit als „aktivistisch“ zu markieren, verzerrt dessen umfassende und quellenkritische Recherchen zu Thoma. Dass dieser in den Kontext des völkischen Antisemitismus einzuordnen ist, verarbeitete van Eeden mit hoher Sensibilität für das

Thoma-begeisterte Publikum in dessen Geburtsort Bernau, indem er in der dortigen Ausstellung lediglich ein antisemitisches Zitat Thomas neben elf harmlosen anderen verwendete. Diese Zurückhaltung in der künstlerischen Transformation bei gleichzeitiger Klarheit in der Haltung wird in dem von Geyer verzerrt wiedergegebenen Interview mit Joseph Croitoru im Deutschlandfunk deutlich. Es trifft im Übrigen nicht zu, dass van Eeden dort „explizit“ gesagt hätte, „[f]ür Rembrandt und die Reise zu ihm habe sich Thoma nur aufgrund Langbehns Buch begeistert“. Ebenfalls an den Haaren herbeigezogen ist die Behauptung Geyers, van Eeden wisse nicht, dass Thoma einen Künstler wie Rembrandt schon kannte, bevor Langbehn diesen als völkische Kristallisationsfigur stilisierte. Auch die Argumentation, dass dadurch die „Reise im Jahr 1898 als Beleg für die erfolgreiche antisemitische Indoktrination Thomas durch Langbehn“ in sich zusammenfiel, ist nicht nachvollziehbar. Dieses gedankliche Konstrukt, das angeblich die Grundlage von van Eedens Arbeit sei, hat nichts gemein mit Aussagen der Serie *1898*, der Ausstellung in Bernau, des Katalogs oder jeglicher projektbezogenen Interviews. Es ist ein Konstrukt des Autors selbst, das er rhetorisch einstürzen lässt. Geyers Invektiven, die Tatsachen bis in ihr Gegenteil verzerren, dienen sicherlich weder dem Ansehen Thomas noch der wissenschaftlichen Debatte. Um „die Kunstgeschichte“ als solche muss man sich aber wohl nicht sorgen.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.2.102809>

Neues aus dem Netz

**The Royal Dresden Porcelain
Collection digital erschlossen |
LWL-Museum für Kunst und Kultur
in Münster veröffentlicht seine
Sammlung Online**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.2.102811>

Zuschrift

**Krupp-Stiftung schreibt für 2025
das „Fellowship for Visiting Student
Researchers at Stanford“ aus**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.2.102813>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.2.102814>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Hans Zitko: **Von Giotto bis Matrix.** Zur Darstellung und Wahrnehmung von Gewalt in Malerei und Film. Bielefeld, transcript Verlag 2023. 282 S., 52 teils farb. Abb. ISBN 978-3-8376-6513-0.

Aachener Kunstblätter. Spätgotik und Renaissance an Maas und Rhein. Hg. Museumsverein Aachen. Red. Dagmar Preising, Frank Pohle. Beitr. Dominique Allart, Vera Henkelmann, Benoît van den Bossche, Emmanuel Joly, Reinhard Karrenbrock, Christiane Paulus, Vincent Rudolf, Michael Rief. (Band 68/2020–2022). Regensburg, Verlag Schnell + Steiner 2023. 176 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-7954-3867-8.

Matthew Allen: **Flowcharting.** From Abstractionism to Algorithmics in Art and Architecture. Zürich, gta Verlag 2023. 155 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-85676-445-6.

Der Blaue Reiter. Eine Hommage. Die KK-Stiftung Murnau im Schloßmuseum Murnau. Beitr. Sandra Uhrig. München, Langemann & Langemann 2023. 63 S., Farbabb. ISBN 978-3-933602-35-0.

Günter Karl Bose: **Vom Gedächtnis der Bilder. Über drei Daguerrotypien.** Essays. Göttingen, Wallstein Verlag 2023. 216 S., 75 teils farb. Abb. ISBN 978-3-8353-5550-7.

Jean-François Corpataux: **L'image féconde. Art et dynastie à la Renaissance.** Genf, Librairie Droz 2023. 312 S., 80 s/w Abb. ISBN 978-2-600-06426-2.

Roger Fayet: **Ästhetik der Rührung.** Erkundungen auf dem Gebiet eines wenig angesehenen Gefühls. Basel, Schwabe Verlag 2023. 440 S. ISBN 978-3-7965-48130.

Patricia Görg: **Der Sturz aus dem Schneckenhaus. Bilder und Rätsel.** München, Schirmer/Mosel Verlag 2023. 160 S., 37 Farbabb. ISBN 978-3-8296-0987-6.

Gold im Ammertal. Das Ende der Steinzeit im Raum Tübingen. Hg. Raiko Krauß, Jörg Bofinger,

Mitarb. Veronika Stein. (Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT, Bd. 27). Tübingen, MUT 2023. 269 S., Farbabb. ISBN 978-3-949680-08-3.

Kunst + Architektur in der Schweiz. Heft 2/2023. Auf dem Jakobsweg. Beitr. Daniel Schneller, Roland Flückinger-Seiler, Moritz Flury-Rova, Laurent Auberson, Paul Tanner, Laura Pedrioli, Lukas Bonauer. Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2023. 80 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-03797-834-4.

Kunst + Architektur in der Schweiz. Heft 3/2023. Architektur des Geldes. Beitr. Ludo Groen, Dave Lüthi, Monica Bilfinger, Michael Leuenberger, Matthias Brenner, Silke Langenberg, Robin Rehm, Cyrill Schmidiger. Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2023. 64 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-03797-835-1.

Die Maler der Gruppe ZEBRA. Dieter Asmus. Der fliegende Pfeil steht. Peter Nagel. Achtersinn. Dietmar Ullrich. Zur Sache. Hg. Ekkehard Nümann. Beitr. Hubertus Gaßner, Jens Christian Jensen, Peter Engel, Helmut Jaeschke, Armin Giese, Wolfgang Kraushaar, Arne Rautenberg, Uwe Hauptenthal, Brigitte Kronauer, Anette Hüscher, Heinrich Hahne, Peter Nagel, Karin Schick, Armin Schreiber, Helmut Heißenbüttel, Stefanie Ritter. Göttingen, Wallstein Verlag 2023. 3 Bde., je 176 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-8353-3940-8.

Marginale Zeichentechniken. Pause, Ablatsch, Cut&Paste als ästhetische Strategien in der Vormoderne. Hg. Iris Brahms. Beitr. Iris Brahms, Claudia Steinhardt-Hirsch, Thomas Ketelsen, Carsten Wintermann, Armin Häberle, Jacqueline Klusik-Eckert, Federica Mancini, Robert Fucci, Stefano de Bosio, Susanne Wagini, Nino Nanobashvili, Heike Damm, Tamar Mayer, Arno Schubbach. Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2022. 256 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-11-066365-5.

Marius Rimmele: **Eva, Kleopatra und die Schlangen. Metaphorik im Bild und kognitive Metaphertheorien.** Emsdetten/Berlin, Edition Imorde 2023. 491 S., 81 Abb. ISBN 978-3-942810-58-6.

The Royal Dresden Porcelain Collection digital erschlossen

Die Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) gehört zu den umfangreichsten keramischen Spezialsammlungen der Welt. Zur ehemals königlichen Kollektion zählen chinesische und japanische Porzellane wie auch einzigartige Werke aus der Frühzeit der Meissener Manufaktur. Von den einst mehr als 29.000 ostasiatischen Keramiken sind heute noch etwa 8.200 in der Porzellansammlung erhalten. Davon sind die bedeutendsten Stücke im Dresdner Zwinger ausgestellt. Ein Großteil wird für die Öffentlichkeit verborgen in Depots verwahrt.

In einem international angelegten Forschungsprojekt wurde nun erstmals über einen Zeitraum von zehn Jahren (2014–2024) der gesamte erhaltene Bestand an ostasiatischem Porzellan aus der Sammlung Augusts des Starken digital erschlossen. Alle Objekte sind fortan auf der Plattform „The Royal Dresden Porcelain Collection“ [↗](#) für alle frei zugänglich abrufbar. Die englischsprachige, barrierearm gestaltete Plattform richtet sich neben einem Fachpublikum an eine breite Öffentlichkeit und lädt diese zur Interaktion mit dem Kulturerbe „Porzellan“ ein.

Die vorhandenen historischen sechs Inventarbücher des 18. Jahrhunderts, die uns neue Erkenntnisse liefern, etwa über die damaligen Handelswege mit ostasiatischem Porzellan und dessen Rezeption und Wertschätzung am sächsischen Hof, wurden integriert. Sie wurden im Rahmen des Projekts erstmals vollständig transkribiert und ins Englische übersetzt. Die Erschließung dieser zentralen Referenzsammlung und ihrer Quellen erfolgte in enger Zusammenarbeit mit einem internationalen Team von Wissenschaftler*innen aus Europa, China, Japan, Taiwan und den USA. Gemeinsam konnten sie den gesamten historischen Bestand ostasiatischen Porzellans erstmals wissenschaftlich erschließen, digitalisieren und online publizieren. Die Plattform ermöglicht es, alle Daten und Inhalte so zu vernetzen, dass diese sowohl explorativ als auch in unterschiedlichen Kontextualisierungen weltweit erschlossen werden können.

Im Zuge des Projekts wurden rund 36.000 Neuaufnahmen der Porzellane angefertigt, um jedes Stück von allen Seiten und in vielfacher Vergrößerung betrachten zu können. Die mit Creative-Commons-Lizenzen versehenen Bilder können nach den Prinzipien des Open Access frei genutzt werden.

LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster veröffentlicht seine Sammlung Online

Über 5000 Objekte, darunter die Hauptwerke der Sammlung, stehen in digitalisierter Form mit Text- und Bilddateien im Internet bereit. Die Sammlung Online [↗](#) fungiert gleichermaßen als Forschungsdatenbank des Museums. Das Angebot wird kontinuierlich erweitert und an die technologischen Entwicklungen angepasst. Es geht dem Museumsteam auch darum, aktuelle Forschungsergebnisse transparent darzustellen, insbesondere die Provenienzforschung. Auch die Achtung von Urheber- und Nutzungsrechten sowie der verantwortungsbewusste Umgang mit sensiblen Objekten ist ein zentrales Anliegen. Hochauflösende Bilder, partizipative Elemente und eine umfassende Schlagwortsuche laden zum Recherchieren ein.

Krupp-Stiftung schreibt für 2025 das „Fellowship for Visiting Student Researchers at Stanford“ aus

Das von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung und der Stanford University 2019 ins Leben gerufene Stipendienprogramm „Fellowship for Visiting Student Researchers at Stanford“ geht in die nächste Runde: Die Krupp-Stiftung schreibt erneut drei Stipendien für Doktorand*innen aus dem Bereich der Geisteswissenschaften aus, die ab Januar 2025 im Rahmen ihres Dissertationsvorhabens an der Stanford University in Kalifornien forschen, internationale Netzwerke aufbauen und die amerikanische Kultur kennenlernen können. Ziel des Programms ist es, herausragende Nachwuchswissenschaftler*innen der Geisteswissenschaften in ihrer Weiterentwicklung zu fördern und einen Beitrag zur Vertiefung der deutsch-amerikanischen Wissenschaftsbeziehungen zu leisten. Das Programm wendet sich an Promovierende deutscher Universitäten, die im Verlauf ihres Studiums ausgezeichnete Leistungen erbracht haben. Bewerbungsschluss: **2. April 2024**. Weitere Informationen: <https://www.krupp-stiftung.de>

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.** –20.5.: Augusto Giacometti. –25.8.: Schau, wie der Gletscher schwindet. Slg. im Fokus.

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

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

Albstadt. **Kunstmuseum.** –25.2.: Sex & Gewalt. Tödliches Begehren in der Kunst.

Alkersum/Föhr. **Museum Kunst der Westküste.** 18.2.–26.5.: Slg. Rasmus. (K).

Altenburg. **Lindenau-Museum.** –17.3.: Hommage an Bernhard August von Lindenau.

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

Amsterdam (NL). **Rembrandthuis.** 2.3.–26.5.: Directed by Rembrandt.

Rijksmuseum. 16.2.–9.6.: Frans Hals.

Stedelijk Museum. –10.3.: Ellen Gallagher. "All of No Mans Land is Ours".

Antwerpen (B). **Fotomuseum.** –10.3.: James Barnor. **KMSKA.** –12.5.: Rubens in Black & White.

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

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. **Kunsthau.** –28.4.: Rembrandt. Meisterwerke der Radierkunst.

Appenzell (CH). **Kunsthalle Ziegelhütte.** –25.2.: Zora Berweger.

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

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

Atlanta (USA). **High Museum.** –18.2.: Sonya Clark: We Are Each Other.

Augsburg. **Glaspalast.** –7.4.: Frank Mardaus. Kalenderwoche. 5.3.–14.7.: Parallel.

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

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

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

Schaezlerpalais. –31.3.: Ida Paulin. Glaskunst made in Augsburg. 15.3.–16.6.: Zeitlang. Coco – Güthoff.

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.

Baden-Baden. **Museum Frieder Burda.** –18.2.: Nicolas Party.

Barcelona (E). **CaixaForum.** 21.2.–16.6.: Veneradas y temidas. El poder femenino en el arte y las creencias.

Museu Picasso und Fundació Joan Miró. –25.2.: Miró – Picasso.

MACBA. –1.4.: Lydia Ourahmane: 108 Days. –20.5.:

Daniel Steegmann Mangrané. A Leaf Shapes the Eye.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. 23.2.–26.5.: The Lost Mirror: Jews and Conversos in Medieval Spain.

Basel (CH). **Architekturmuseum.** –7.4.: Was wäre wenn. Ungebaute Architektur in der Schweiz. (K).

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

Kunstmuseum. –18.2.: Picasso auf Papier. Die Schenkung Baumgartner im Kontext der Slg. 2.3.–30.6.:

Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährten. (K). 2.3.–18.8.: Dan Flavin. Widmungen aus Licht.

Kunstmuseum Gegenwart. –7.4.: Carrie Mae Weems. The Evidence of Things Not Seen. (K).

Museum Jean Tinguely. –12.5.: Otto Piene. Wege zum Paradies.

Ausstellungskalender

Bassano del Grappa (I). **Museo civico.** 24.2.–2.6.: Rinascimento in bianco e nero. L'arte della stampa a Venezia (1494–1615).

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. 3.3.–9.6.: Eduard Bargheer: Struktur und Licht.

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

Belfast (GB). **Ulster Museum.** 23.2.–9.6.: Lavery: On Location.

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. –1.4.: Halt die Ohren steif! Gundula Schulze Eldowy und Robert Frank. 1.3.–1.4.: The Breath of a House is the Sound of Voices Within. **Architekturmuseum der TU.** –22.2.: Im Gleichschritt: Der Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin im Nationalsozialismus. (K). ↗

Berlinische Galerie. –1.4.: Nasan Tur. (K). 16.2.–13.5.: Hans Uhlmann. Experimentelles Formen; Kotti-Shop/SuperFuture. 16.2.–14.10.: Closer to Nature. Bauen mit Pilz, Baum, Lehm.

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; Berlin in einer Hundennacht. Gundula Schulze Eldowy.

Gemäldegalerie. –3.3.: Zoom auf van Eyck. Meisterwerke im Detail. –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. 15.3.–25.8.: Noa Eshkol. No Time to Dance.

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

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

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

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

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

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

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

KW Institute for Contemporary Art. 17.2.–26.5.: Poetics of Encryption.

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. –19.5.: Polaroids. 15.2.–20.5.: Chronorama. Photographic Treasures of the 20th Century.

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

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

Bern (CH). Kunstmuseum. –25.2.: Markus Raetz. Oui Non. (K). 23.2.–11.8.: Tracey Rose. Shooting Down Babylon.

Zentrum Paul Klee. –25.2.: Hannah Höch. Montierte Welten. (K). –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).

Kunsthalle. –3.3.: Aktion, Geste, Farbe. Künstlerinnen und Abstraktion weltweit 1940–70.

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. –21.4.: Wolf-Rüdiger Hirschbiel.

Bilbao (E). Guggenheim. –19.5.: Giovanni Anselmo: Beyond The Horizon. 16.2.–15.9.: Signs and Objects. Pop Art from the Coll. 22.2.–9.6.: Metahaven: Chaos Theory. 1.3.–9.6.: June Crespo. Vascular.

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

Ausstellungskalender

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

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

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

Museo Ottocento. –25.2.: Carlotta Gargalli (1788–1840). Una pittrice bolognese nella Roma di Canova.

Pal. d'Accursio. –25.2.: Morandi's Objects. Le Fotografie Di Joel Meyerowitz.

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

Pal. Boncompagni. –7.4.: Mimmo Paladino.

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

Bundeskunsthalle. –17.3.: Immanuel Kant und die offenen Fragen. (K). –1.4.: Anna Oppermann.

8.3.–1.9.: Kengo Kuma. Onomatopoeia Architecture.

Kunstmuseum. –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). 22.2.–16.6.: Bonner Kunstpreis: Louisa Clement. 14.3.–25.8.: Dorothea von Stetten Kunstpreis 2024: Junge Kunst aus Österreich.

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

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.

Städt. Museum. 23.2.–19.5.: Galka Scheyer und die Blaue Vier. Kandinsky, Feininger, Klee, Jawlensky.

Bregenz (A). **Kunsthhaus.** 17.2.–20.5.: Günter Brus.

Vorarlberg Museum. 2.3.–6.1.25: Mythos Handwerk. Zwischen Ideal und Alltag.

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). 9.3.–14.7.: Wild! Kinder – Träume – Tiere – Kunst.

Museen Böttcherstraße. –9.6.: Faszination Höhle.

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

Overbeck Museum. –14.4.: Die Overbecks – neu sortiert.

Brescia (I). **Pal. Martinengo.** –9.6.: I Macchiaioli.

Pinacoteca Tosio Martinengo. –7.4.: Lorenzo Lotto. Incontri immaginati.

S. Giulia. –7.4.: La spedizione dei mille. Memoria e racconto nel reportage pittorico di Giuseppe Nodari.

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

Brtnice (CZ). **Josef Hoffmann Museum.** –31.3.: Wiener Werkstätte Salesroom 1904 – A Virtual Experience.

Brühl. **Max Ernst Museum.** 10.3.–30.6.: Nevin Aladağ.

Brünn (CZ). **Mährische Galerie.** –25.2.: Pavel Büchler: Signs of Life.

Brüssel (B). **Musée Magritte.** 21.2.–21.7.: Magritte-Folon. The Dream Factory.

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

Musées royaux des Beaux-Arts. 21.2.–21.7.: Imagine! 100 Years of International Surrealism.

Palais des Beaux-Arts. –10.3.: Kapwani Kiwanga. 29.2.–23.6.: James Ensor. Maestro.

Burgdorf (CH). **Museum Franz Gertsch.** –3.3.: Marc-Antoine Fehr. Reflets sur une tombe; Franz Gertsch. On Show. –2.6.: Esther Ernst. Verzeichnungen.

Cambridge (GB). **Fitzwilliam Museum.** 23.2.–19.5.: William Blake's Universe.

Cambridge (USA). **Carpenter Center.** –7.4.: Jacqueline Kiyomi Gork: Poems of Electronic Air.

Harvard Art Museum. –5.5.: Wolf Vostell: Dé-coll/age Is Your Life; Picasso: War, Combat, and Revolution. –9.6.: Bosco Sodi. Origen. 1.3.–21.7.: LaToya M. Hobbs: It's Time.

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

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

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

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

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.

Den Haag (NL). **Kunstmuseum.** –25.2.: Hilma af Klint & Piet Mondriaan. Forms of Life. –20.5.: Universum Max Beckmann.

Mauritshuis. –20.5.: Roelant Savery's Wondrous World. A versatile artist.

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

Dordrecht (NL). **Museum.** –31.3.: Evelyn Taocheng Wang. Het Licht is rond. 25.2.–1.9.: Gebroeders van Strij. Van schets tot schilderij. 250 jaar Pictura.

Dortmund. **Dortmunder U.** 16.2.–2.6.: Pixelfieber. **Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.** –21.4.: Kosmos des Lebens. Die Fotografin Annelise Kretschmer.

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.: Donata Wenders. Ode an das Handwerk.

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

Kupferstich-Kabinett. –18.2.: Postkartenkilometer. Künstlerkarten in Europa von 1960 bis heute. (K).

Leonhardi-Museum. –24.3.: Jürgen Köhler. Zeichnungen.

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.

Dublin (IRL). **National Gallery.** 24.2.–26.5.: Turning Heads: Bruegel, Rubens and Rembrandt.

Düsseldorf. **KIT.** 24.2.–20.5.: long time lung time continuum (a conver-something).

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

Kunstpalastr. –20.5.: Size Matters. Größe in der

Fotografie. 22.2.–26.5.: Tony Cragg. Please touch! **K 21.** –18.2.: Andrea Büttner. (K).

NRW-Forum. 17.2.–26.5.: Tim Berresheim. Neue alte Welt; Sneaker.

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

Museum Küppersmühle. –25.2.: 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.** –12.5.: Bilder wie Energiemaschinen. Otto van de Loo zum Hundertsten.

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

Essen. **Museum Folkwang.** –17.3.: Wir ist Zukunft. Visionen neuer Gemeinschaften. –26.5.: Wolf D. Harhammer. Zwei Wirklichkeiten. Fotografie.

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

Ettlingen. **Museum.** –7.4.: Rudi Bannwarth, Rolf Kampmann, Lars Lehmann. Zwischen Himmel und Erde. Spannung des Wirklichen.

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

Flensburg. **Museumsberg.** 25.2.–2.6.: Kunst als Lebenswerk. Die Slg. Rüdiger Wolff.

Florenz (I). **Galleria dell'Accademia.** –10.3.: Pier Francesco Foschi (1502–67). Pittore fiorentino.

Museo degli Innocenti. –7.4.: Alphonse Mucha. La seduzione dell'Art Nouveau.

Pal. Vecchio. –18.2.: Giovanni Stradano a Firenze 1523–2023. Le più strane e belle invenzioni del mondo.

Uffizien. –25.2.: Baccio Bandinelli pittore. –30.6.: Divina simulacra.

Ausstellungskalender

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

Frankfurt/M. **Caricatura Museum.** –25.2.: Lorient zum Hundertsten.

DAM Ostend. –28.4.: Die 26 besten Bauten in/aus Deutschland.

Historisches Museum. –1.4.: Barbara Klemm. Frankfurter Bilder.

Jüdisches Museum. 1.3.–1.9.: Natalia Romik. Architekturen des Überlebens. Geschichte, Kunst, Forensik.

Museum für Moderne Kunst. –16.6.: Elizabeth Catlett. –15.10.: Cameron Rowland. 24.2.–23.6.: Christelle Oyiri. An Eye For An "I". Pontopreis MMK 2024.

Museum der Weltkulturen. –1.9.: Klangquellen. Everything is Music!

Schirn. –18.2.: Lyonel Feininger. Retrospektive. (K). 15.2.–12.5.: Melike Kara. Shallow Lakes. 29.2.–26.5.: The Culture. Hip-Hop und zeitgenössische Kunst im 21. Jh.

Städel. –18.2.: Holbein und die Renaissance im Norden. (K). –14.4.: Miron Schmückle. Flesh for Fantasy. –12.5.: Honoré Daumier. Die Slg. Hellwig. –9.6.: Ugo Rondinone. Sunrise. East.

Frankfurt/O. **Kabinett. Packhof.** –18.2.: Renata Kaminska & Agata Szymanska-Medina.

Freiburg. **Augustinermuseum.** –24.3.: Wilhelm Hasemann und die Erfindung des Schwarzwalds. (K).

Fribourg (CH). **Kunsthalle.** 2.3.–28.4.: Sky Hopinka, Our Ailing Senses. Sacred Threads, with PARKing CHANce, Mira Mann, Ana Mendieta, Pamela Rosenkranz, Jura Shust.

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

Friedrichshafen. **Zeppelin Museum.** –7.4.: Kryptomania. Die Verheißungen der Blockchain.

Fulda. **Vonderau Museum.** –25.2.: Johann Andreas Herrlein (1723–96). (K).

Genf (CH). **MAMCO.** 5.3.–9.6.: Tishan Hsu. **Musée d'art et d'histoire.** –17.3.: Rembrandt et la Bible. Gravure Divine. –16.6.: L'ordre des choses. Carte Blanche à Wim Delvoye. (K).

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

S.M.A.K. –14.4.: Karlo Kacharava: Sentimental Traveler.

Genua (I). **Munizioniere.** –17.3.: Liber. Pagine rubate e ritrovate.

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. –10.3.: Kostbarkeiten sicher verwahrt. Schätze, Schachteln und Schatullen.

Göttingen. **Kunsthau.** –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.

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.

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

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

Hamburg. **Bucerius Kunst Forum.** 17.2.–26.5.: Mythos Spanien. Ignacio Zuloaga (1870–1945).

Deichtorhallen. –25.2.: Dix und die Gegenwart. –11.8.: Claudia Andujar.

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

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

Museum für Kunst und Gewerbe. –28.4.: Das Ornament – vorbildlich schön; Contemporary Craft: Margit Jäscke. Kairos. –20.5.: Inspiration Japan: Die Slg. Walter Gebhard. 16.2.–25.8.: Feste feiern! 1.3.–14.4.: 70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland.

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

Hannover. **Landesmuseum.** –25.2.: Ich werde noch etwas. Paula Modersohn-Becker in Hannover. 15.3.–1.9.: Gründer Roms. Etruskische Schätze aus der Villa Giulia.

Museum August Kestner. –10.3.: Persönlichkeiten. Der Abstieg der Mädchen von den Vasen. 29.2.–11.8.: Starker Stoff für bunte Bilder. Textile Schätze aus Ägypten.

Sprengel Museum. –18.2.: Was hat das mit mir zu tun? Eine Intervention von Lotte Lindner & Till Steinbrenner.

Ausstellungskalender

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

Hornu (B). **Grand Hornu.** –17.3.: Jochen Lempert.

Houston (USA). **Menil Coll.** –21.7.: Ruth Asawa. Through Line. 23.2.–11.8.: Janet Sobel: All-Over.

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.** –13.7.: Jean Constant Pape.

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

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!

Städt. 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. **Fridericianum.** 24.2.–2.6.: Ulla Wiggen. Outside / Inside.

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

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

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

Kunst- und Museumsbibliothek. –3.3.: Gedruckt, um zu bleiben! Flyer und mehr aus der Slg. Ingrid Blom-Böer.

Museum Ludwig. –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.

Wallraf-Richartz-Museum. –21.4.: Sammlerträume. Sternstunden niederländischer Barockkunst. Ab 15.3.: 1863 • Paris • 1874: Revolution in der Kunst.

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

Konstanz. **Städt. Wessenberg-Galerie.** –14.4.: Konrad Ferdinand Edmund von Freyhold (1878–1944). Aufbruch und Anpassung. (K).

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

Statens Museum for Kunst. –3.3.: Melchior Lorck. –20.5.: Alberto Giacometti.

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

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

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

Karikaturmuseum. –30.6.: Erwin Moser. Fantastische Geschichten; Wolfgang Ammer. Dialog mit der Welt. 17.2.–2.2.25: I Love Deix. Jubiläumsschau; Manfred Deix trifft Werner Berg; Deix-Archiv 2024. Originalwerke kommentiert und kuratiert.

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

Landesgalerie Niederösterreich. –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. –28.4.: Babi Badalov. Xenopoetri. 15.3.–11.8.: Esther Shalev-Gerz. White Out–Entre l'écoute et la parole.

Leeuwarden (NL). **Princessehof.** 2.3.–1.9.: Porcelain Fever.

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

Ausstellungskalender

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

Leipzig. **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –18.2.: A Bialelli Catalogue. Slg. David Bergé. –1.4.: Herlinde Koelbl. Metamorphosen. (K). –7.4.: Traumwelten des Art Déco. –6.10.: Beflügelndes Fieber. Jugendstil im Grassi.

Museum der bildenden Künste. –17.3.: Evelyn Richter. Ein Fotografinnenleben. –20.5.: Sandra Mujinga. Fleeting Home. 7.3.–16.6.: Tübke und Italien. (K). **Stadtgeschichtl. Museum.** –25.2.: Tiefen/Lichter. Bildgedächtnis einer Stadt. 30+3 Jahre Leipziger Fotoagentur punctum. (K).

Leuven (B). **Museum.** 16.2.–28.4.: Atelier Bouts. Research and Restoration of Masterpieces.

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

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

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –25.2.: Autochrome. Faszination Farbe: Ein Blick in die Pionierzeit der Farbfotografie.

Lentos. –25.2.: Haus-Rucker-Co. Atemzonen. 23.2.–5.5.: Herwig Turk & Gebhard Sengmüller. Danube: Island. **OK.** –26.5.: Carola Dertnig. Dancing through Life. 16.2.–26.5.: Esra Gülmen.

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.

Lodi (I). **Tempio civico dell'Incoronata.** –14.4.: Religioso amore. Bergognone a Lodi.

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

London (GB). **Courtauld Gallery.** –27.5.: Frank Auerbach: The Charcoal Heads. 23.2.–27.5.: From the Baroque to Today: New Acquisitions of Works on Paper. 28.2.–12.5.: Jasper Johns: The Seasons.

National Gallery. –3.3.: Discover Liotard and the Lavergne Family Breakfast. –10.3.: Pesellino: A Renaissance Master Revealed.

National Portrait Gallery. 22.2.–19.5.: The Time is Always Now: Artists Reframe the Black Figure.

Royal Academy. –10.3.: Impressionists on Paper. Degas to Toulouse-Lautrec. –28.4.: Entangled Pasts, 1768–now: Art, Colonialism and Change. 1.3.–30.6.: Angelica Kauffman.

Somerset House. 22.2.–28.4.: Zheng Bo: Bamboo As Method.

Tate Britain. –7.4.: Women in Revolt! Art, Activism and the Women's Movement in the UK 1970–90. 22.2.–7.7.: Sargent and Fashion.

Tate Modern. –25.2.: Philip Guston. –14.4.: El Anatsui. 15.2.–1.9.: Yoko Ono: Music of the Mind.

V&A. 2.3.–22.9.: Tropical Modernism. Architecture and Independence.

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

Getty Museum. –18.2.: Arthur Tress: Rambles, Dreams, and Shadows. –3.3.: Porcelain from Versailles: Vases for a King and Queen. 20.2.–7.7.: First Came a Friendship: Sidney B. Felsen and the Artists at Gemini G.E.L. 27.2.–19.5.: Blood: Medieval/Modern.

MAK Center for Art and Architecture. 28.2.–7.4.: Valie Export.

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

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.** –10.3.: Aber mit Kunst kann man auch leben.

Lübeck. **Günter Grass-Haus.** –10.3.: Wort. 14 Positionen. Gemeinschaft der Lübecker Künstler.

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

Lugano (CH). **MASI.** 18.2.–21.7.: Faccia a faccia. Omaggio a Ernst Scheidegger.

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

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

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

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

Museo Nacional Reina Sofia. –26.2.: Ben Shahn. –4.3.: Picasso 1906: The Turning Point. –10.3.: Ulla von Brandenburg. Spaces of a Sequence. –11.3.: Ibon Aranberri. 21.2.–24.6.: Antoni Tàpies. The Practice of Art.

Museo Thyssen-Bornemisza. 27.2.–2.6.: Isabel

Ausstellungskalender

Quintanilla's intimate realism. Retrospective.

Prado. –3.3.: On the Reverse.

Magdeburg. Kloster Unser Lieben Frauen. –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.

HangarBicocca. –18.2.: James Lee Byars. 15.2.–21.7.: Chiara Camoni. Call and Gather. Sisters. Moths and Flame Twisters. Lioness Bones, Snakes and Stones.

Museo delle Culture. –10.3.: Rodin e la danza. –30.6.: Martin Parr. Short & Sweet. 22.2.–30.6.: Picasso. La metamorfosi della figura.

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

Pal. Reale. –3.3.: Goya. La ribellione della ragione. 23.2.–2.6.: Brassai. L'occhio di Parigi.

Triennale. –10.3.: Ron Mueck. –1.4.: Juergen Teller. I Need to Live. –21.4.: Ettore Sottsass. Design Metaphors.

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

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

Mannheim. Kunsthalle. –25.2.: Studio Förderpreis der Kunststiftung Rainer Wild. –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. –28.4.: Hoover, Hager, Lassnig.

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

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.

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

Massa Marittima (I). Musei di San Pietro all'Orto. 14.3.–15.7.: Il Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo all'arte senese del primo Quattrocento.

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

Meran (I). Kunst Meran. 24.2.–19.5.: Imagine Worlds. Damals, später, heute.

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. –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.

Minneapolis (USA). Walker Art Center. –10.3.: Multiple Realities: Experimental Art in the Eastern Bloc, 1960s–1980s. –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. –18.2.: Françoise Sullivan. –2.6.: Georgia O'Keeffe and Henry Moore: Giants of Modern Art.

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

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

Glyptothek. –14.4.: Raum O. Rasthofer/Neumaier. (K).

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. 8.3.–14.4.: Pan Daijing. Mute.

Kunsthalle. 23.2.–6.10.: Viktor&Rolf. Fashion Statements.

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

Lenbachhaus. –10.3.: Turner. Three Horizons. (K).

–7.4.: Günter Fruhtrunk. Die Pariser Jahre (1954–67).

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. –17.3.: Glitch. Die Kunst der Störung. (K). –5.5.: Maximilian Kirmse. Berlin Mon Amour; Flatz. Something wrong with physical sculpture. 29.2.–8.9.: Großzügigkeit und Gewalt in der Architektur. 2.3.–2.6.: Sigurd Bronger. Trag-Objekte. (K).

Ausstellungskalender

Zentralinstitut für Kunstgeschichte. –5.4.: Travelling Back. Blickwechsel auf eine Expedition von München nach Brasilien im 19. Jh.

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.

Nancy (F). Musée des Beaux-Arts. 15.2.–6.5.: Jacques Callot et les arts du spectacle.

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

Museo Archeologico Nazionale. 15.2.–30.6.: Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano.

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

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

New Haven (USA). Yale Art Gallery. 16.2.–23.6.: Munch and Kirchner: Anxiety and Expression.

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.

Metropolitan Museum. –3.3.: Africa & Byzantium. 25.2.–28.7.: The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism. 5.3.–16.6.: Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art. 7.3.–11.6.: The Art of the Literary Poster: Works from the Leonard A. Lauder Coll. 11.3.–4.8.: The Real Thing: Unpackaging Product Photography.

MoMA. –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. 17.2.–21.4.: Shana Moulton. Meta/Physical Therapy. 8.3.–22.9.: Crafting Modernity Design in Latin America, 1940–80.

Morgan Library. –10.3.: Medieval Money, Merchants, and Morality.

New Museum. –3.3.: Judy Chicago.

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

Queens Museum. –7.4.: Emilie L. Gossiaux: Other-Worlding.

Whitney Museum. –Juni: Harold Cohen: AARON.

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

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

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

Neues Museum. –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; Pininfarina Architecture e Patrick Tuttofuoco.

Oldenburg. Edith-Russ-Haus. –24.3.: Eoghan Ryan. Against the Day.

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. –12.5.: Waldrauschen.

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

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.

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

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

Nasjonalmuseet. –31.3.: Hand and Machine. Architectural Drawings.

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

Padua (I). 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. –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. 28.2.–26.8.: Vera Molnár. Parler à l'œil.

Fondation Louis Vuitton. –27.2.: Joan Mitchell. –2.4.: Mark Rothko.

Jeu de Paume. –12.5.: Tina Modotti.

Louvre. –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. –28.4.: Iris van Herpen. Sculpting the Senses. 6.3.–26.5.: Henry Cros (1840–1907), sculpteur et dessinateur.

Musée Maillol. –7.4.: Chéri Samba, dans la coll. Jean Pigozzi.

Musée Marmottan. –3.3.: Berthe Morisot et l'art du

Ausstellungskalender

XVIII^e siècle. Watteau, Boucher, Fragonard, Perronneau. **Musée de Montmartre**. 15.3.–15.9.: Auguste Herbin, le maître oublié.

Musée du Moyen-Âge. 12.3.–16.6.: Les arts en France sous Charles VII (1422–61).

Musée de l'Orangerie. 6.3.–1.7.: Robert Ryman. The Eye in Action. 6.3.–8.7.: Wolfgang Laib.

Musée du Petit-Palais. –14.4.: Le Paris des modernes 1905–25. 5.3.–7.7.: Théodore Rousseau. La Voix de la forêt.

Musée Rodin. –3.3.: Antony Gormley. Critical mass.

Musée Zadkine. –31.3.: Chana Orloff: Sculpter l'époque.

Passau. **Museum Moderner Kunst**. –21.2.: Jiří Tichý. –14.4.: Monika Fioreschy. 2.3.–5.5.: Wolf & Egon. Eine Freundschaft im Passauer Kunstmilieu.

Pesaro (I). **Musei Civici**. –7.4.: Mario Logli. Custode della bellezza.

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

Pforzheim. **Reuchlinhaus**. 25.2.–26.5.: Gabi Dziuba & Friends. (K).

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

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

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

Pont-Aven (F). **Musée**. –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 dogaressa 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.

Regensburg. **Kunstforum Ostdeutsche Galerie**. –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**. 25.2.–16.6.: Maestras. Malerinnen 1500 bis 1900.

Reutlingen. **Kunstmuseum/Galerie**. –3.3.: Wolfgang Folmer: an sich. Retrospektive. (K).

Kunstmuseum/konkret. –14.4.: Konkrete Progressionen: François Morelet & Vera Molnar, Manfred Mohr & Hartmut Böhm. (K).

Spendhaus. 2.3.–23.6.: Holz. Skulptur, Relief und Arbeiten auf Papier.

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

Rom (I). **Casa di Goethe**. –10.3.: Max Peiffer Watenphul. Dal Bauhaus all'Italia. (K).

Chioostro 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. –5.5.: La poesia ti guarda. Omaggio al Gruppo 70 (1963–2023).

Istituto Cervantes. 15.2.–4.5.: Cristino de Vera. Eremita della pittura.

Museo dell'Ara Pacis. –10.3.: Helmut Newton. Legacy.

Museo d'Arte Contemporanea. –31.3.: Emilio Prini. –12.5.: Bless. 25 Years of Always Stress with Bless.

Musei Capitolini. –25.2.: Goya e Caravaggio: verità e ribellione.

Museo di Roma. –5.5.: Hilde in Italia. Arte e vita nelle fotografie di Hilde Lotz-Bauer. 16.2.–28.4.: Rino Gaetano.

Pal. Bonaparte. –1.4.: Escher.

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

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

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

Rostock. **Kunsthalle**. –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. 23.2.–30.6.: Henri de Toulouse-Lautrec.

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

Rüsselsheim. **Opelvillen**. –3.3.: Frida Kahlo. Ihre Fotografien.

Ausstellungskalender

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. –6.5.: Outi Pieski.

Saint Louis (USA). Art Museum. –10.3.: Aso Oke. Prestige Cloth from Nigeria. –7.4.: Ellsworth Kelly. 17.2.–12.5.: Matisse and the Sea.

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

St. Gallen (CH). Kirchoferhaus. –10.3.: Roman Signer. Schenkung Ursula Hauser Coll. **Kunstmuseum.** –5.5.: Sammlungsfieber; Vorwärts in die Vergangenheit. Provenienzz geschichten aus der Slg. –7.7.: Arthur Simms. (K).

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

Salzburg (A). 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. –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.: Bizarro e capriccioso umore. Giovanni da San Giovanni, pittore senza regola alla corte medicea.

San Francisco (USA). Fine Arts Museum. 17.2.–7.7.: Lee Mingwei: Rituals of Care. **Museum of Modern Art.** –19.2.: Sea Change. Photographs from the Coll. –11.8.: Zanele Muholi: Eye Me. –7.9.: Yayoi Kusama. Infinite Love.

Saumur (F). Château. –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.

Senftenberg. Kunstsammlung Lausitz. –7.4.: Franz Rentsch. Zeit filtern.

Siegen. Museum für Gegenwartskunst. –1.4.: Thinking outside the box; Philipp Timischl. Ich mag mein Gehirn und denken und immer Gedanken haben.

Siena (I). Santa Maria della Scala. –7.4.: Fausto Melotti. In leggerezza. Un omaggio a Italo Calvino.

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

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

Singen. Kunstmuseum. –14.4.: Singenkunst 2024 today >>> tomorrow.

Soest. Wilhelm-Morgner-Haus. –28.2.: Zurück ins Licht – (fast) vergessene Soester Künstlerinnen und Künstler und ihre Geschichten.

Speyer. Historisches Museum. –31.3.: König Ludwig I. Sehnsucht Pfalz.

Stockholm (S). Moderna Museet. –14.4.: Lotte Laserstein. A Divided Life. (K).

Nationalmuseum. 22.2.–18.8.: Design = Memory. Akira Minagawa & Minä Perhonen; Harriet Backer. (K).

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

Stuttgart. 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.

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

Terni (I). Pal. Montani Leoni. –7.4.: Amarsi. L'amore nell'arte da Tiziano a Banksy.

Thun (CH). Kunstmuseum. –21.4.: Stadt, Land, Fluss. Gustav Stettler im Dialog mit der Slg.

Toledo (USA). Museum of Art. –14.4.: The Brilliance of Caravaggio: Four Paintings in Focus. 2.3.–2.6.: Marisol: A Retrospective.

Treviso (I). Museo Bailo. –31.3.: Lino Selvatico (1872–1924). Il pittore delle Gran Dame.

Museo Nazionale Coll. Salce. 1.3.–30.6.: Futurismo di carta. Immaginare l'universo con l'arte della pubblicità.

Trier. Simeonstift. –2.6.: Tell Me More. Bilder erzählen Geschichten.

Ausstellungskalender

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.

MUT, Schloss Hohentübingen. –14.4.: Whispering Bodies. Invited Artist: Adrian Turner. (K).

Turin (I). **Centro Italiano per la Fotografia.** –14.4.: Ugo Mulas. I graffiti di Saul Steinberg a Milano; Michele Pellegrino. Fotografie 1967–2023. –2.6.: Robert Capa e Gerda Taro: La fotografia, l'amore, la Guerra.

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.

27.2.–2.6.: Jacopo Benassi. Autoritratto criminale.

Mastio della Cittadella. –1.4.: I Macchiaioli e la pittura en plein air tra Francia e Italia.

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

Pal. Reale. –25.2.: Africa. Le collezioni dimenticate.

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. –18.2.: Kostüm & Maskerade. Fotografien von Suzanne Jongmans und Jason Gardner. 25.2.–16.6.: Maziar Moradi: Ich werde deutsch. Fotografien. 9.3.–16.6.: Fragile Träume. Fotografien aus dem Orient von Katharina Eglau.

Unna. **Zentrum für Internationale Lichtkunst.** –25.2.: Energy | Energie.

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

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –1.4.: Liliana Moro. –27.10.: Die ganze Palette. Werke aus der Hilti Art Foundation. 1.3.–1.9.: Bethan Huws.

Valencia (E). **Institut Valencia Art Modern.** 14.3.–9.6.: Sempere In París (1949–60). 15.3.–8.9.: Josep Renau: Making Operational Art Designing The Future.

Venedig (I). **Biblioteca Marciana.** –17.3.: L'arte di tradurre l'arte. John Baptist Jackson incisore nella Venezia del Settecento. (K).

Ca' Pesaro. –1.4.: Il ritratto veneziano dell'Ottocento; Maurizio Pellegrin. Me stesso e io.

Gallerie dell'Accademia. –7.4.: Giovanni Bellini. Madonna in adorazione del bambino dormiente.

Guggenheim. –18.3.: Marcel Duchamp and the Lure of the Copy.

Pal. Fortuny. –10.3.: Joan Fontcuberta. Cultura di polvere.

Pal. Grimani. –17.3.: David 'Chim' Seymour. Il mondo e Venezia. 1936–56.

Versailles (F). **Musée Lambinet.** –25.2.: Alexandre-Jean Dubois-Drahonet (1790–1834), un talent retrouvé.
Schloss. –17.3.: Horace Vernet.

Vevey (CH). **Musée Jenisch.** –14.4.: Disegno disegni; De Raphaël à Piranèse.

Vicenza (I). **Basilica Palladiana.** 2.3.–30.6.: Pop/Beat. Italia 1960–79. Liberi di sognare.

Pal. Leoni Montanari. –7.4.: Le trecce 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).

Waldenbuch. **Museum Ritter.** –7.4.: Rozbeh Asmani. All our Colours; Made of Paper.

Warschau (PL). **Muzeum Narodowe.** –17.3.: Arkadia.

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

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. –27.5.: The Anxious Eye: German Expressionism and Its Legacy.

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

Phillips Coll. –30.4.: Jennifer Bartlett. 2.3.–2.6.: Bonnard's Worlds.

Smithsonian American Art Museum. –2.6.: Alma Thomas. Composing Color. Paintings. 1.3.–5.1.25: Star Power: Photographs from Hollywood's Golden Era by George Hurrell. 8.3.–8.9.: Fighters for Freedom. William H. Johnson Picturing Justice.

Weil a. Rhein. **Vitra Design Museum.** –3.3.: Iwan Baan. –21.4.: Tsuyoshi Tane.

Wien (A). **Albertina.** –1.4.: Katharina Grosse. Warum Drei Töne Kein Dreieck Bilden. (K). 29.2.–5.5.: 20 Jahre Slg. Verbund. 8.3.–14.7.: Roy Lichtenstein.

Albertina modern. –17.3.: Herbert Boeckl – Oskar Kokoschka. Eine Rivalität. 16.2.–18.8.: The Beauty of Diversity.

Belvedere 21. –18.2.: Robert Gabris. –3.3.: Renate Bertlmann. 1.3.–2.6.: Oliver Ressler. Dog Days Bite Back. 6.3.–15.9.: Angelika Loderer. Soil Fictions.

Dommuseum. –25.8.: Sterblich sein.

Kunstforum. 24.2.–2.6.: Roberto Matta.

Kunsthalle. –17.3.: Denise Ferreira da Silva & Arjuna

Ausstellungskalender

Neuman. Ancestral Clouds Ancestral Claims. –14.4.: Darker, Lighter, Puffy, Flat. 14.3.–28.7.: Rene Matić und Oscar Murillo.

Kunsthistorisches Museum. –13.10.: Prunk & Prägung. Die Kaiser und ihre Hofkünstler. –12.1.25: Ansichtssache #28: Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis: ein Blick in die Rubens-Werkstatt. 16.2.–23.6.: Vitrine Extra #4: Abgestaubt! Der Professor und der Kunsthandel.

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). (K). –20.5.: Hard/Soft. Textil und Keramik in der zeitgenössischen Kunst. –25.8.: Protest/Architektur. Barrikaden, Camps, Sekundenkleber. (K). –8.9.: Critical Consumption.

Oberes Belvedere. –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. 23.2.–2.6.: In the Eye of the Storm. Modernismen in der Ukraine.

Orangerie. –25.2.: Das Belvedere. 300 Jahre Ort der Kunst. (K). 15.3.–8.9.: Broncia Koller-Pinell. Eine Künstlerin und ihr Netzwerk.

Secession. –25.2.: Charlie Prodger; Agency of Singular Investigations. On New Thinking and Other Forgotten Dreams.

Theatermuseum. –19.8.: Staging Hofmannsthal. –9.9.: Showbiz Made in Vienna. Die Marischkas.

Weltmuseum. –9.7.: Maximilian Prüfer. Fruits of Labour.

Wien Museum. –17.3.: 2000er. Bye-Bye Zuversicht. –28.4.: Fischer von Erlach. Entwurf einer historischen Architektur.

Wiesbaden. Museum. –18.2.: Die Molls und die Purrmanns. Zwei Künstlerpaare der Moderne. (K). –2.6.: Stephan Balkenhol trifft Alte Meister. 15.3.–30.6.: Max Pechstein. Die Sonne in Schwarzweiß. (K).

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –18.2.: Oh clouds, oh storms, oh winds ... Kunst im Sturm.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –10.3.: 50 Years and Forward: Works on Paper Acquisitions.

Winterthur (CH). Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –28.4.: Von Gerhard Richter bis Mary Heilmann. Abstrakte Malerei aus Privat- und Museumsbesitz; Michael E. Smith. 2.3.–2.6.: Burhan Doğançay.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –7.4.: Paolo Pellegrin: Fragile Wonders. Welten in Bewegung.

Städt. Galerie. –2.8.: Fabian Knecht. Der Weg des größten Widerstandes.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. –18.2.: Mischa Kuball. Light_Poesis. 2.3.–14.7.: Anthony Caro. Sculptures.

Von der Heydt-Museum. –25.2.: Erinna König. (K). 24.2.–1.9.: Nicht viel zu sehen. Wege der Abstraktion 1920 bis heute.

Yorkshire (GB). Sculpture Park. –28.2.: Erwin Wurm. –7.7.: Jonathan Baldock: Touch Wood.

Zürich (CH). ETH. –10.3.: Wolken sammeln. Himmelsbeute auf Papier.

Kunsthau. –12.5.: Barbara Visser. Alreadymade. 8.3.–30.6.: Apropos Hodler.

Migros Museum für Gegenwartskunst. –20.5.: Tarek Lakhrissi. Bliss; Material Memories. Aus der Slg.

Museum für Gestaltung. –25.2.: Talking Bodies. Körperbilder im Plakat. –14.4.: Margrit Linck. Pionierin der Keramik. –1.12.: Collection Insights. Sieben Perspektiven. 23.2.–2.6.: Tatiana Bilbao Estudio. Architektur für die Gemeinschaft.

Schweizerisches Landesmuseum. –14.4.: Italianità. Südliches Lebensgefühl in der Schweiz. 15.3.–14.7.: Begehrt. Umsorgt. Gemartert. Körper im Mittelalter. (K).