



Monatschrift für Kunstwissenschaft  
77. Jahrgang | Heft 11 | November 2024



# KUNST CHRONIK

## Kunstchronik

### Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

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

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

### Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

### Redaktionsassistentz

Gabriele Strobel, M.A.

### Weitere ständige Mitglieder der Redaktionskonferenz

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

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

### Erscheinungsweise

11 Ausgaben pro Jahr (Ausgabe 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. 729, 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.2024.11>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

eISSN 2510-7534

## Inhalt

### Ecocriticism

#### Anregung zur Aufmerksamkeit

Karl Kusserow (Hg.), Picture Ecology. Art and Ecocriticism in Planetary Perspective  
Annette Kranen | 706

### Transcultural

#### Die Kunst des Transkulturellen

Wolfgang Welsch, Wir sind schon immer transkulturell gewesen. Das Beispiel der Künste  
Martha Baer | 713

### Rezensionen

#### Forschungsdebatte zu St. Godehard in Hildesheim

Gerhard Lutz und Angela Weyer (Hg.), 850 Jahre St. Godehard in Hildesheim. Kirche – Kloster – Ausstattung  
Wolfgang Augustyn | 719

#### Die Vivarini: Familienbeziehungen, Kooperationen und Marktstrategien

Rebecca Müller, Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505  
Ulrich Söding | 727

### Postmoderne

#### Die Postmoderne – Reiches Erbe oder einfach nur zu viel?

Alles auf einmal: Die Postmoderne. 1967–1992. Bundeskunsthalle Bonn, 29.9.2023–28.1.2024. Katalog hg. v. Kolja Reichert, Eva Kraus und Neville Brody  
Ann Bade | 741

Neuerscheinungen | 747

Neues aus dem Netz | 748

Ausstellungskalender | 749

## Ecocriticism

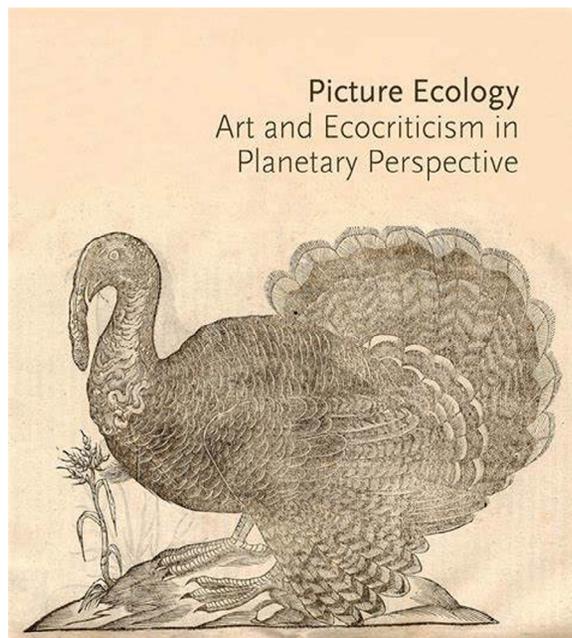
# Anregung zur Aufmerksamkeit

Karl Kusserow (Hg.)  
**Picture Ecology. Art and Ecocriticism  
in Planetary Perspective.** Princeton/  
Oxford, Princeton University Press 2021.  
304 S., 150 Farbabb.  
ISBN 978-0-691-23601-8. € 45,00

Dr. Annette Kranen  
Universität Bern  
[annette.kranen@unibe.ch](mailto:annette.kranen@unibe.ch)

# Anregung zur Aufmerksamkeit

Annette Kranen



In den letzten Jahren sind ökokritische Ansätze aus der anglo-amerikanischen Forschung diskursiv wie institutionell in die Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum eingegangen. Exemplarisch genannt seien nur etwa das interdisziplinäre Projekt *Der ökologische Imperativ* (seit 2020 an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern), das Netzwerk *Ökologien vormoderner Kunst*, 2022 initiiert von V. E. Mandrij, Maurice Saß und Hui Luan Tran, oder die sich aktuell konstituierende Forschungsgruppe *Kunst, Umwelt, Ökologie* am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Die Relevanz des Themas liegt auf der Hand, sind doch der Klimawandel und die ungebremste Ausbeutung der Umwelt mit zerstörerischen Konsequenzen eines der drängendsten Probleme unserer Zeit. Die

Schwierigkeiten der Politik, darauf angemessen zu reagieren und komplexe Zusammenhänge verständlich zu machen sowie die teils realitätsverweigernde Hinwendung vieler Menschen zu rechtspopulistischen Parteien auch in traditionell demokratischen Teilen der Welt, lassen es umso mehr geboten erscheinen, sich dieser Problematik zuzuwenden – als Vertreter:innen einer Disziplin, die einen konstruktiven Beitrag zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung leisten soll und möchte.

Ebenso sehr liegt allerdings auf der Hand, dass es für die Geisteswissenschaften, die sich mit der menschlichen Produktion, mit Kulturen und deren Geschichte befassen, nicht selbstverständlich ist, sich relevante Zugänge zu Themen wie Natur und Umwelt zu bahnen. Zwar wurde in den vergangenen Jahrzehnten die tradierte dichotome Konzeption von Kultur und Natur längst in Frage gestellt, prominent etwa von Bruno Latour oder Philippe Descola. Trotzdem sind wir noch am Beginn mit dem Anliegen, ökologische Fragestellungen in die wissenschaftliche Agenda der Kunstgeschichte zu integrieren. Wie entsprechende Untersuchungsgegenstände gewählt, Fragestellungen formuliert und Methoden entwickelt werden können, gilt es noch auszuloten (vgl. den Beitrag von Linn Burchert im *Special Issue II* der *Kunstchronik: Methodische Turns, Hypes und Trends in der Kunstwissenschaft* seit den 1960er Jahren, Ausgabe 8, 2024, 583–589 [↗](#)).

I. Einen wertvollen Beitrag dazu liefern exemplarische kunsthistorische Studien, die zugleich erlauben, Ansätze und Methoden zu erproben und zu reflektieren. Der Band *Picture Ecology. Art and Ecocriticism in Planetary Perspective* versammelt eine ganze Reihe solcher Studien von insgesamt herausragender Qua-

lität. Besonders aufschlussreich ist dabei, dass die enthaltenen Aufsätze ökologischen Fragestellungen über Epochen hinweg und in globaler Perspektive nachgehen. Das Buch publiziert die teils erweiterten und überarbeiteten Beiträge einer Konferenz, die begleitend zu der Ausstellung *Nature's Nation: American Art and Environment* im Princeton University Art Museum 2018 stattfand (Alan C. Braddock und Karl Kusserow [Hg.], *Nature's Nation. American Art and Environment*, New Haven 2018; vgl. auch die Rezensionen von Carolin Görgen in: *Transatlantica. Revue d'études Américaines / American Studies Journal*, 1, 2020 [↗](#) und von Joseph Sussi auf *H-Environment*, Mai 2022 [↗](#)). Anliegen der Tagung war es, die Auseinandersetzung mit dem Thema über den Horizont US-amerikanischer Kunst, die den Gegenstand der Ausstellung bildete, hinaus zu weiten. Entsprechend beschäftigen sich die Aufsätze mit diversen Themen wie beispielsweise zeitgenössischer chinesischer Landschaftskunst, Perlen im spanischen Königreich des 16. Jahrhunderts, Malerei am Mogul-Hof um 1600, japanischen Baum-Ikonen, englischer und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts, der multimedialen Umweltschutz-Kampagne *The last Great Wilderness*, die in den 1980er Jahren in den USA tourte, mit Land Art und mit zeitgenössischen Medienbildern von Waldbränden. Alle vertretenen Autor:innen haben bereits in anderen Kontexten zu verwandten Themen publiziert. Somit erlaubt der Band, sich in kompakter Form einen Überblick über die Breite einschlägiger Forschung – im amerikanischen Wissenschaftssystem, dem alle Beitragenden angehören – zu verschaffen.

Die geographische und historische Reichweite des Bandes erscheint gerade deswegen wichtig, weil ökokritische Themen oft erst in der Zeit nach der Industrialisierung ansetzen und eher westliche Kontexte und Akteure berücksichtigen, freilich meist in der kritischen Absicht, ausbeuterische Zugänge zu natürlichen Ressourcen, gerade auch im Kontext globaler Expansion, zu analysieren. Wie kann es gelingen, sich historischen Phänomenen vor der Industrialisierung in ökokritischer Perspektive zu nähern,

wenn sie angesichts der heutigen Probleme weder marginalisierend noch beschönigend (z. B. im Sinne eines ökologischen Bewusstseins *avant la lettre*) noch teleologisch gedeutet werden sollen? Gerade die auf die Vormoderne blickenden Beiträge in dem Band geben auf diese Frage anregende Antworten. Dabei geht es, mit Ausnahme der Perlen, nicht in erster Linie um (Natur-) Materialien, die für die künstlerische Produktion genutzt, z. T. auch bis zu ihrem Verschwinden übernutzt wurden – ein naheliegender und selbstverständlich legitimer Ansatzpunkt von ökokritischer Kunstgeschichte. Vielmehr richtet sich das Interesse dezidiert auf Bilder, wie der Titel des Bandes expliziert.

Dies lässt die Beiträge konzeptuell besonders diversifiziert ausfallen, was verdeutlicht, dass und warum Ecocriticism nicht als eine kohärente, einheitliche Methode oder ein fest umrissenes Projekt zu verstehen ist, sondern eine Vielfalt von Ansätzen umfasst. Um diese Vielfalt gelten zu lassen, hat sich der Herausgeber Karl Kusserow in seiner Einleitung eines klugen Zuges bedient: Statt selbst ein übergreifendes, rahmendes Konzept für seinen Band auszuformulieren, hat er die Autor:innen um kurze Statements gebeten, wie sie einen ökokritischen Ansatz jeweils für ihre eigene Arbeit verstehen. Diese Statements können als kurze konzeptuelle Erläuterungen der einzelnen Aufsätze gelesen werden. Zugleich ergeben sie eine mehrstimmige Übersicht über verschiedene Ideen in diesem Forschungsbereich. Exemplarisch seien hier einzelne Aufsätze herausgegriffen, um diese Ansätze konkret zu verdeutlichen.

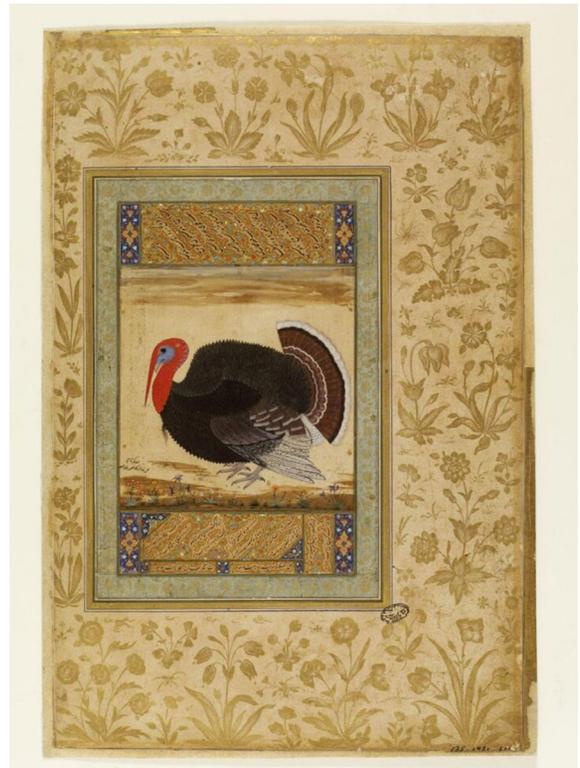
**II.** De-nin D. Lee übt in ihrem Beitrag Kritik an einer Tendenz in der zeitgenössischen chinesischen Kunst: Sich in Anlehnung an tradierte Formeln der Geschichte chinesischer Landschaftsmalerei mit der Umwelt und den Landschaften der Industrialisierung auseinanderzusetzen. In ihrer Analyse fotografischer Arbeiten von Yao Lu | **Abb. 1** | und Yang Yongliang zeigt die Autorin, wie diese eine Art Schockeffekt erzielen, wenn die Betrachter:in bemerkt, dass die auf den ersten Blick wie in Tusche gezeichnet wirkenden



**| Abb. 1 |** Yao Lu, *Early Spring on Lake Dong Ting*, 2008. Giclée-Druck auf Sammlerpapier, 80 × 80 cm. Edition 8 von 10 ↗

Felsen sich aus Bergen von Müll und alten Fischernetzen bzw. aus einer dystopisch-dichten Vielzahl von Hochhäusern zusammensetzen. Diese auf semantische Kontraste setzenden Kunstwerke vermitteln, auch wenn sie einen kritischen Kommentar zu zeitgenössischen Umweltproblemen beabsichtigen, ein falsches, harmonisierendes Bild einer natürlichen Natur oder eines Einklanges zwischen chinesischer Zivilisation und Natur vor dem Fall, d. h. in einem präindustriellen Zeitalter, so Lee. Dies sei irreführend und verschleierte, dass die Menschen für politische und wirtschaftliche Interessen immer schon massive Eingriffe in die Umwelt vorgenommen hätten, beispielsweise durch den Bau der Großen Mauer oder durch die Kultivierung von Reis. Lee fordert einen genaueren, kritischeren Blick auf die Geschichte der chinesischen Landschaft, jenseits des Klischees der wilden Natur mit daoistischem Eremiten. Sie nutzt ihre Analyse, um drei Ansatzpunkte für ein ökologisch informiertes Studium chinesischer Kunst zu formulieren. Erstens Dezentrierung: Die Vorstellung, der Westen sei der große Treiber der Industrialisierung,

solle aufgebrochen werden; zweitens müsse das Klischee chinesischer Malerei als Spiegel eines harmonischen Naturverhältnisses in Frage gestellt werden; drittens gelte es, Prozesse der Einschreibung in einen Kanon offenzulegen und kritisch zu hinterfragen. Sugata Ray verbindet in seinem Beitrag methodologische Reflexionen mit einer Fallstudie. Im Zentrum steht die Darstellung eines Truthahns des indischen Hofmalers Mansur im Auftrag des Mogulherrschers Jahangir (1612). **| Abb. 2 |** In seiner nuancierten Argumentation macht Ray deutlich, was passiert, wenn man Anliegen von ökologischem Denken und von Animal Studies mit einer genauen kunsthistorischen Analyse verbindet. Er bettet Mansurs Darstellung des Truthahns in den Kontext transkulturellen Austauschs der Zeit ein: Im diplomatischen Austausch von Gaben verschenkte man u. a. exotische Tiere, so dass ein Truthahn als Geschenk der East India Company an



**| Abb. 2 |** Mansur, *Truthahn*, ca. 1612. Deckende Aquarellfarbe und Gold auf Papier, 12,8 × 12,2 cm. London, V&A Museum, IM.135-1921 ↗



| Abb. 3 | Ford Madox Brown, *Work*, 1852–65. Öl/Lw., 137 × 198 cm. Manchester Art Gallery [↗](#)

den Mogulhof gelangte. Ray versucht, die Präsenz des Tieres dort in seine Untersuchung der Truthahn-Darstellung mit einzubeziehen – auch wenn dies aufgrund fehlender Quellen an Grenzen stößt und es daher gilt, mit dem Bild selbst zu argumentieren. Im Vergleich zu anderen, früheren Tierdarstellungen am Mogulhof, die detailliert aufgefasste Landschaftssettings enthalten, zeigt Ray, dass der Hintergrund in diesem Truthahn-Bild extrem reduziert ist. Der Vogel ist im Profil gegeben und nicht in einer Landschaft oder auf dem Boden verortet. Dafür sind verschiedene Vorbilder denkbar: einerseits europäische (druckgraphische) Tierdarstellungen, die einer Art öko-imperialistischem Darstellungsmodus von isolierten Spezimen folgen; andererseits auch frühere islamische Buchmalereien, die ebenfalls solche isolierenden Darstellungen von Tieren kennen.

Schließlich, so Rays These, darf der lebende Truthahn am Hof nicht vergessen werden: Seine Präsenz habe neue künstlerische Herangehensweisen herausgefordert, und zwar (auch) durch seine Fremdheit. Denn das Tier war nicht in gegebene mythographische, religiöse oder politische Systeme symbolischer Bedeutung eingebunden. Zudem war seine Herkunft unklar, und das nicht nur in Indien, sondern auch in

Europa. Man verortete seine Herkunft in der Türkei, in Indien oder Peru – tatsächlich war der Truthahn in Mexiko heimisch. Mansurs Versuch einer Verortung des Tieres in einer spezifischen oder mythologischen Landschaft scheiterte, so dass ihm nur übrigblieb, die reale Präsenz des Truthahns selbst zu verbildlichen.

III. Unterschiedliche Zugänge wählen drei Beiträge, die sich mit Malerei des 19. Jahrhunderts befassen. Stephen F. Eisenman thematisiert anhand des monumentalen Gemäldes *Work* (1852–65) von Ford Madox Brown | Abb. 3 | den Zusammenhang von sozialer und ökologischer Ungerechtigkeit im England des 19. Jahrhunderts. Dazu gehörten die ungleichen Wohn- und Hygienebedingungen reicher und armer Bevölkerungsschichten ebenso wie die Umverteilung von Ressourcen vom Land in die Stadt, die etwa mit intensiverer Landwirtschaft, Düngemittleinsatz und ausgelaugten Böden einherging. Brown teilte Auffassungen Karl Marx', wie Eisenman deutlich macht. Einen zurückhaltend selbstkritischen Ton schlägt Greg M. Thomas an, der in seinem Beitrag eingangs offenlegt, dass der Anspruch kunsthistorischer Analysen, auf das Problem der klimatischen und ökologischen Krise Einfluss zu nehmen, beschränkt ist:

## Ecocriticism

„For a scholarly project such as ecocriticism dedicated to urgent, concrete action on a contemporary problem, one may legitimately question the value of studying pictures made long ago whose impact on environmental action was and remains negligible. But historical studies can still contribute by showing how certain visual models help promote ecological and environmental ideas and values, and by providing interpretive models that can fortify the arsenal of contemporary ecocritical discourse.“ (186) Thomas versucht, „Ecological Aesthetics“ (191) in der Landschaftsmalerei Courbets zu erfassen, die er vor dem Hintergrund von Realismus und Positivismus interpretiert.

Einen wieder anders gelagerten Ansatz verfolgen Maura Coughlin und Emily Gephart in ihrem Text zu

Darstellungen von Küsten in Gemälden des 19. Jahrhunderts. Sie gehen von der Grundidee aus, in diesen Landschaftsgemälden seien sich verändernde Haltungen der Menschen zur Umwelt erkennbar. Ihre Beispiele besprechen Coughlin und Gephart nicht, wie etwa Eisenman, in kritischer Absicht, da sich im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung eine die Natur ausbeutende, kapitalistische Moderne durchsetzte, sondern im Gegenteil als positive Beispiele, sich der Natur mit Interesse und einem Gefühl der Verbundenheit zu nähern. In zwei Fallstudien der französischen Künstlerin Élodie La Villette | Abb. 4 | und des US-amerikanischen Malers William Trost Richards | Abb. 5 | beobachten die Autorinnen eine gesteigerte Sensibilität für das Wasser, seine verschiedenen Zustände und sinnlichen Qualitäten. Sie beschreiben



| Abb. 4 | Élodie La Villette, *Le Calme, grève à marée basse*, um 1880. Öl/Lw., 141 × 230 cm. Lorient, Städt. Sammlung. Denise Delouche, Élodie La Villette (1842–1917) & Caroline Espinet (1844–1912). *Sœurs et peintres*, Morlaix 2014, S. 15



| Abb. 5 | William Trost Richards, *The Rainbow*, 1890. Öl/Lw., 101,6 × 182,8 cm. Winona, Minnesota Marine Art Museum [↗](#)

diese intensiven künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Meer als mögliche Modelle, sich zur Natur zu verhalten – nicht als Betrachter:in, sondern als Teilnehmer:in.

**IV.** Der am stärksten aktivistisch motivierte Beitrag im Band stammt von T. J. Demos und beschäftigt sich mit den Medienbildern großer Waldbrände, die in jüngerer Zeit immer häufiger und zerstörerischer auftreten. Demos kritisiert – in einer recht grellen Rhetorik – dass diese Bilder oft einer Logik der Verleugnung folgten: „They are a salvage paradigm – compensatory, fetishistic, taxidermical, a last-ditch effort to deny the undeniable, to restore hope in hopelessness. Fire images are often situated in a media ecology of denial.“ (288) Dies rücke die Ursache der Intensivierung von Bränden, nämlich die aus dem Petro-Kapitalismus resultierende Erderwärmung, aus dem Blick. Weiterhin, so bemerkt er, seien diese Bilder mit einer ästhetisierenden Wirkung verbunden, einem perversen Genuss ‚schöner‘ Zerstörung. Demos schließt mit einem Plädoyer für eine opponierende Haltung gegenüber dem Nexus von Kapitalismus-Kolonialismus-Patriarchat, die jede Kulturanalyse gründen sollte. (297)

Die Diversität der in *Picture Ecology* versammelten Stimmen macht eine Qualität des Bandes aus. Was der Herausgeber allerdings verpasst hat, ist die Chance, die Beiträge systematisch zu gruppieren und so orientierende Grundlinien einer ökokritisch perspektivierten Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Einen programmatischen Zugriff zu formulieren, überlässt Karl Kusserow wiederum einem der Aufsätze, „Extreme Attention. The Ecological Eye in Art History“ von Andrew Patrizio. Dieser steht jedoch mehr für sich, als dass er die im Band folgenden Fallstudien theoretisch zusammenführt und auswertet (Patrizio hat 2019 eine programmatische Schrift für die Kunstgeschichte als ökokritische Praxis vorgelegt, aus der auch dieser Aufsatz schöpft: *The Ecological Eye*, Manchester 2019). Lose chronologisch geordnet, bleiben die Aufsätze in *Picture Ecology* somit letztlich als Einzelstudien isoliert nebeneinanderstehen. Sie

führen in theoretisch-systematischer Hinsicht nicht über die früheren Veröffentlichungen der Autor:innen hinaus.

Die ökokritische Perspektive sollte stärker in die Behandlung kunsthistorischer Themen einbezogen werden. Sie muss dabei nicht unbedingt programmatisch als Hauptanliegen deklariert werden, aber sie könnte und sollte in der Disziplin noch präsenter werden. Der Begriff der „Aufmerksamkeit“ ist eines der überzeugenden Motive im Aufsatz von Patrizio: „It is essential to use ‚attention‘ with an ethical inflection beyond the visual or aesthetic“ (35). Allerdings wäre eine wissenschaftlich präzise Wendung dieser Aufmerksamkeit in der Kunstgeschichtsschreibung wohl anschlussfähiger als die bei Patrizio starke rhetorische Aufbauschung zur aktivistischen Praxis.

## Transcultural

# Die Kunst des Transkulturellen

Wolfgang Welsch

**Wir sind schon immer transkulturell  
gewesen. Das Beispiel der Künste.** Basel,  
Schwabe Verlag 2024. 220 S., 97 Farbabb.  
ISBN 978-3-7965-5054-6. € 38,00.  
E-Book DOI: 10.24894/978-3-7965-5055-3

Martha Baer, B.A.  
Studentin am Institut für Kunstgeschichte  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Martha.Baer@campus.lmu.de

# Die Kunst des Transkulturellen

Martha Baer



Der Philosoph Wolfgang Welsch hat das Konzept der Transkulturalität in den 1990er Jahren für sich entdeckt. Nach Veröffentlichung von etwa 50 einschlägigen Aufsätzen und Beiträgen legte er seine Überlegungen im Jahr 2017 mit *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe* erstmals in Buchform vor. 2024 ist nun eine umfangreiche Abhandlung erschienen, die das Phänomen der Transkulturalität in Bezug auf die Künste untersucht. Bei dieser Tour de Force, die schlaglichtartig transkulturelle Phänomene durch alle Zeiten und Kunstgattungen – und bisweilen auch

darüber hinaus – beleuchtet, wird schnell klar: Was hier als Transkulturalität bezeichnet wird, ist omnipräsent. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sogar der Text selbst auf formaler Ebene ein transkulturelles Amalgam ist.

## Begriffsfindung

Mit dem Begriff der Transkulturalität grenzt Welsch sich von Begriffen wie Inter- oder Multikulturalität ab. Diese seien noch in einem „Kugeldenken“ verhaftet, implizieren sie doch verschiedene, voneinander abgegrenzte Kulturen, die nebeneinander bestehen oder miteinander im Austausch sind. Allerdings sei die Vorstellung von einer homogenen Kultur, die sich mit anderen homogenen Kulturen vermische, von Beginn an irreführend, da Kulturen noch nie in sich geschlossene und sich dann vermengende Systeme, sondern seit jeher polyphone Gebilde verschiedenster „Einflüsse“ seien, die sich umgruppieren und durchdringen können. Das Bewusstsein von Transkulturalität wird nach Welsch aktuell von zwei Seiten in Frage gestellt: von einem erstarkenden Nationalismus einerseits, der „Kultur“ mit „Nation“ gleichsetzt, sowie von identitätspolitischen Tendenzen andererseits, bei denen das, was Welsch Transkulturalität nennt, als „kulturelle Aneignung“ abgelehnt wird. Welsch räumt an dieser Stelle ein, dass transkulturelle Prozesse mitnichten stets friedliche und für beide Seiten fruchtbare Übernahmen sind, sondern dass sie auch Ausdruck von Macht und Unterdrückung sein können. Dennoch sei Transkulturalität ein Faktum, das wir als Gesellschaft benennen müssen, und in vielen Fällen ein sowohl kultureller wie auch biologischer „Fortschrittsfaktor“, da mit verschiedenen Anknüpfungspunkten an andere Kulturen die eigene Kommunikationsfähigkeit steige. Dies sei im Bereich

der Kunst schon immer der Fall gewesen. Im Gegensatz zu politischen oder gesellschaftlichen Kontexten wurde Transkulturalität hier offener begrüßt, die Inspiration durch andere Kulturkreise war (beinahe) immer willkommen und gesucht. Die Kunst sei daher das Feld, an dem sich am besten zeigen lasse, was der Titel des Buches proklamiert: *Wir sind schon immer transkulturell gewesen*.

Dass das Buch gerade jetzt erscheint, ist sicherlich kein Zufall. Die Spannweite der hier behandelten exemplarischen Fälle von Transkulturalität macht es unmöglich, diese zu leugnen und stellt sich somit der erläuterten „doppelten Bedrohung“ entgegen. Bei der Etablierung und Verteidigung von Begriffen, die unser Zusammenleben beschreiben, gehe es schließlich nicht um akademische Wortklauberei, sondern um die Formung eben dieses Zusammenlebens. Begriffe werden zu „Wirkfaktoren“ und bekommen so eine moralische Dimension: „Kulturbegriffe [wie „Transkulturalität“] sind nicht einfachhin deskriptive, neutrale oder unschuldige Begriffe, sondern sie haben Einfluss auf ihren Gegenstand, können diesen verändern.“ (19).

### Alles ist transkulturell

Welsch nimmt seine Leserinnen und Leser mit auf eine verworrene Reise mit zahlreichen Haltepunkten, auf denen der Name „Transkulturalität“ prangt: Ausstieg in alle Richtungen. Die Fahrt beginnt mit einem Verweis auf den kubanischen Schriftsteller Fernando Ortíz, der als Ahnherr des Konzepts der „Transkulturation“ (transculturación) angesehen werden kann. In Auseinandersetzung mit der afrokubanischen Kunst erkannte er schon 1940, „dass man die kubanische Identität nur verstehen kann, wenn man die vielen Ethnien und Kulturen ins Auge fasst, die dort zusammengekommen sind und sich gegenseitig beeinflusst haben“ (29). Was hier „gegenseitige Beeinflussung“ genannt wird, ist ein komplexer Prozess, der auf verschiedene Weisen vor sich gehen kann. Wenn er als Übernahme und Transformation „fremden“ Kulturguts in den eigenen kulturellen Kontext verstanden wird, stellt sich die Frage, was genau hier wie „über-

nommen“ wird: Schließlich stellt sich der Prozess der Übernahme und Integration völlig unterschiedlich dar, je nachdem, ob eine „Äußerlichkeit“ (ein Farbpigment, die Regeln einer künstlerischen Praxis etc.) oder der „Geist“ einer anderen Kultur aufgenommen und in der eigenen zur Geltung gebracht werden soll (vielleicht ließe sich im letzteren Fall von „struktureller“ Übernahme sprechen).

Es ist offensichtlich, dass das Fremde eine Konstruktion des „Anderen“ aus dem Eigenen heraus darstellen kann. In diesem Fall müsste die Idee der Transkulturalität einer exotisierenden, eigenproduzierten Fiktion weichen. Als Beispiel für „die Konstruktion [des Anderen] aus dem eigenen Horizont“ (38) führt Welsch Gauguins „Südseeträume“ an. Aus dieser Perspektive sei der Vorwurf, der Pariser Maler habe sich unrechtmäßig fremdes Kulturgut angeeignet, unhaltbar, denn: „Gauguin hat nur die eigenkulturellen Phantasmen fortgeführt.“ (38) Eine Spielart der Erfahrung des Eigenen durch die Sichtweise des (vermeintlich) Anderen auf das Eigene findet sich in der Idee der „kulturellen Anthropophagie“ des brasilianischen Schriftstellers Oswald de Andrade. Einige Jahrzehnte vor Ortíz empfahl er der brasilianischen Kultur, das Fremde (die Kultur der Weißen) zu „fressen“. Nur durch diesen kannibalistischen Akt könne die eigene Kultur überhaupt entstehen: „Das einverlebte Fremde geht im neuen Eigenen auf.“ (33)

Dass prinzipiell alles Fremde ein Eigenes werden kann, will Welsch am Beispiel der Übernahme chinesischer Kunstpraktiken in die japanische Kultur zeigen. Letztere beharre nicht auf der „Opposition von Eigenem gegen Fremdes“ (71), sondern bezeichne das als das Eigene, was zum eigenen Stil passt. Bei der Integration chinesischer Vorbilder aus Architektur, Kunsthandwerk und anderen Bereichen werden diese an die eigenen ästhetischen Bedürfnisse angepasst und bekommen so eine „japanische Anmutung“ (ebd.). Bei solchen strukturellen Übernahmen, die die Ideen und Erscheinungsformen eines „Anderen“ in ein „Eigenes“ übersetzen, basiert der Transfer nicht auf Imitation, sondern auf Transformation und neuer Einbettung bzw. Neukontextualisierung.

Im gleichen Sinne gelang es nach Welsch Le Corbusier, „eine Architektur zu schaffen, in der sich kein einziges antikes Versatzstück findet, in der aber dennoch allenthalben der Geist der Antike weht.“ (88) Transkulturalität kann somit zu einer Spielart des Bezugs auf die Vergangenheit werden, wobei die konkrete Bezugnahme durch die Sehgewohnheiten der eigenen Zeit bestimmt ist. Daneben wird James Joyce genannt, der den mythischen Urstoff der Odysseus-Sage in das moderne Dublin transferiert. Joyce selbst spielt mit dem alttestamentlichen Satz: „Nichts Neues unter der Sonne.“ Auch wenn Welsch an dieser Stelle nicht auf Nietzsche verweist, drängt sich doch dessen Formulierung von der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ auf, bei der im Gegenwärtigen stets erneut das Vergangene aufscheint.

### Universell-transkulturell?

Aber muss angesichts derart universaler Narrative überhaupt von Transkulturalität gesprochen werden? Ist es wirklich ein Transfer von „griechischer“ in „irische“ Kultur, wenn Joyce seinen *Ulysses* schreibt – oder liegen hier nicht viel tiefere, gar archaische oder archetypische Motive bzw. anthropologische Konstanten zugrunde, die gar nicht erst transferiert werden müssen, beziehungsweise die in so vielen Kulturen auftauchen, dass die Rede von der Transkulturalität eigentlich überflüssig wird? Diese Thematik spricht Welsch im neunten Kapitel an, welches mit „Universales als Tiefengrundlage der Transkulturalität“ überschrieben ist. Hier unterscheidet er zwischen zwei Arten von Transkulturalität. Die erste entsteht durch Kombination von Elementen, die unterschiedlichen Kulturen entstammen. In der zweiten liegen nach Welsch „die Fundamente der Transkulturalität tiefer. Sie entstammen einer Schicht, die vor der Ausdifferenzierung der Einzelkulturen liegt und die allen Menschen und Kulturen gemeinsam ist. In transkulturellen Phänomenen dieser Art manifestiert sich etwas Universales.“ (195) Im Folgenden behauptet Welsch, dass es bestimmte Kunstwerke gebe, von denen „Menschen jeglicher Herkunft, Menschen aus allen Kulturen“ (ebd.) gleichermaßen fasziniert seien.

Als Beispiel nennt er die *Mona Lisa* oder Beethovens *Neunte Symphonie*. Der Grund hierfür seien „ästhetische Universalien“ (198), die etwa auf Proportionen beruhen und durch die „unser Wahrnehmungsapparat *im Ganzen* aktiviert“ werde. (199)

Es ließe sich fragen, ob der Transkulturalitätsbegriff nicht zu weit gefasst wird, wenn er neben der Übernahme und Kombination von Elementen verschiedener Kulturen auch das Rekurrieren auf eine gemeinsame „Tiefenschicht“ beinhalten soll, die der Ausdifferenzierung der einzelnen Kulturen zeitlich vorausgeht. Den Bezug auf dasjenige, was vor der Ausdifferenzierung der Kulturen liegt, als transkulturell zu bezeichnen, scheint paradox, setzt der Begriff das Bestehen von mehr als einer Kulturform doch eigentlich bereits voraus. Die Rede von „einer Kulturform“ ist hier problematisch und steht im Widerspruch zur eingangs erwähnten Abkehr des Autors von jeglichem Kugeldenken. Wenn man allerdings davon ausgeht, dass alles immer schon auf komplexe Weise miteinander verschlungen ist, alle Kulturen bereits von Beginn an Fadenknäuel zahlreicher „Einflüsse“ sind, ließe sich kaum mehr von der Beeinflussung Picassos durch die afrikanische Skulptur, also von einer europäischen (oder: spanischen) Übernahme der afrikanischen Formensprache in seine *Demoiselles d'Avignon* von 1907 (vgl. 38–40) sprechen: Denn was sollte „europäisch“ oder „spanisch“, was sollte „afrikanisch“ da noch bedeuten? Wie wäre es zu verstehen, dass diese Übernahme einen transkulturellen Brückenbau bedeutet, wenn man von einer Verbindung der beiden Seiten ausgehen muss, die eigentlich in eins zusammenfallen und so kein Beispiel für einen transkulturellen Akt mehr sein können? Das Konzept der Transkulturalität würde sich in diesem *regressus ad infinitum* letztlich selbst aufheben.

### Transkulturelle Individuen, Gesellschaften und Gewürze

Auch Individuen können nach Welsch als transkulturell bezeichnet werden. Ähnlich wie bei Kulturen oder Völkern haben wir es auch hier nicht mit festen Kugeln oder Ich-Kernen zu tun, sondern mit Summen

verschiedenster Eindrücke, Gedanken und Haltungen, die unterschiedlichen kulturellen Sphären entstammen. Als Beispiel für ein „transkulturelles Individuum par excellence“ (118) führt Welsch (wenig überraschend) Goethe an. Dieser erkannte früh, dass die Rede von „deutscher Literatur“ ein Konstrukt ist, dass Sappho, Homer oder Shakespeare ebenso zum nationalen Fundus und Selbstverständnis gehörten wie die Schriften deutscher Autorinnen und Autoren. „Nationalstolz“ kann sich also auch auf transkulturelle Inhalte beziehen. Daraufhin entwickelte Goethe das Konzept der Weltliteratur. Was ihn selbst zu einem „transkulturellen Individuum“ zu machen scheint, ist sein Bewusstsein für die eigene Prägung durch zahlreiche Denker verschiedenster Kulturen. So sagte er einen Monat vor seinem Tod zu Frédéric Soret: „Was bin ich denn selbst? Was habe ich gemacht? Zu meinen Werken haben Tausende von Einzelwesen das Ihrige beigetragen [...]; mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe.“ (zit. nach 118) An dieser Stelle wird Nietzsche nun doch genannt: Auch er plädierte für ein „geistiges Nomadentum“, bei dem man sich an unterschiedlichsten Stellen „bedienen“ solle (vgl. 119f.).

Die Liste dessen, was als Beispiel für Transkulturalität herangezogen werden kann, wird im Buch immer länger, wenn auch noch Gewürze hinzukommen. Wurde Goethe als „transkulturelles Individuum par excellence“ bezeichnet, werden Gewürze nun zu „Migranten par excellence“ (182). Sie sind der schlagende Beweis dafür, dass „[j]eder Fleck dieser Erde und jedes Teilstück unserer Lebenswelt [...] von vielen Zuwanderern durchströmt“ ist. (184) Dieser Zustand sei so selbstverständlich geworden, dass er uns kaum noch auffalle. Inwiefern die Migrationsbewegungen von Lebensmitteln unter das Konzept der Transkulturalität fallen sollen, bleibt ungeklärt. Im Bereich der Kunst, dem sich das Buch größtenteils widmet, geht der Begriff über einen reinen Ortswechsel weit hinaus: Bei der Übernahme von Kulturpraktiken und Kunstobjekten als Träger von Sinnzuschreibungen geht es immer auch um eine Anpassung an eigene

Denksysteme und Sichtweisen, um das Spannungsfeld zwischen der Konstruktion eines „Anderen“ aus dem Eigenen heraus und dem Empfinden einer Vertrautheit aufgrund beiderseitigem Verweisen auf eine universelle Tiefenschicht. Diese Bedeutungsebenen lassen sich bei Gewürzen kaum auffinden. Sie sind keine künstlerischen Erzeugnisse in dem Sinne, dass sie Gedanken und Prinzipien visualisierten und Träger eines konstruierten „Sinnes“ beziehungsweise einer „Aura“ werden könnten, die dann von einer anderen Kultur strukturell übernommen und an die eigenen Gewohnheiten angepasst wird. Den seit jeher bestehenden Handel und Austausch von Rohstoffen als Moment der Transkulturalität zu fassen, scheint problematisch.

### Ein transkulturelles Buch?

Wolfgang Welsch beleuchtet in seinem Buch schlaglichtartig verschiedene Momente jener Prozesse, die er unter dem sehr weit gefassten Begriff der Transkulturalität bündelt. Auch seine Beispiele sind breit gefächert, sie decken sämtliche Kunstgattungen, Epochen und Stile ab und betreffen verschiedenste Sphären menschlichen Lebens: historische Umwälzungen, Lebensmittel sowie das Individuum selbst, das bei Welsch eben kein unteilbares ist, sondern ein in diverse transkulturelle Einflüsse (auf-)teilbares wird. Es scheint, als solle die These der Omnipräsenz von Transkulturalität sich auch in der amalgamierenden Darstellungsweise spiegeln.

Viele Fragen bleiben offen: Wie weit sollte der Begriff der Transkulturalität tatsächlich gefasst werden? Gibt es Bereiche, die so „überkulturell“ sind, dass der Begriff obsolet wird? Funktioniert Transkulturalität – bedingt durch andere Medien und Prozesse des Transfers – zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich? Wie bewusst muss man sich seines transkulturellen Gewordenseins sein, um ein „transkulturelles Individuum par excellence“ sein zu können? Ist für die Übernahme anderer Kultur- und Kunstpraktiken das Erkennen gemeinsamer (struktureller) Grundlagen eine Vorbedingung? Wenn ja, wie ließe sich die oben eingeführte Abgrenzung zweier „Formen“ von Trans-

kulturalität aufrechterhalten, bei der die eine auf der Kombination verschiedener Elemente, die andere auf dem Rekurren auf eine geteilte universelle Tiefenschicht basiert?

All das sind interessante Denkanstöße, die das Buch zur Grundlage für Diskussionen über den Begriff der Transkulturalität machen. Diese Diskussionen drehen sich – da wir alle schon immer transkulturell sind – um nichts Geringeres als um unsere Verortung in der Welt und unser Verhältnis zur Verortung von „Anderen“ und „Anderem“. Die angeführten Beispiele können einen Beitrag dazu leisten, Transkulturalität und ihre Reflexion als „elementare Notwendigkeit unserer Zeit“, ja als „Elixier der menschlichen Existenz“ (226) zu erkennen. Für Welsch steht fest: „Die Kultur von morgen wird transkulturell sein.“ (209) Damit meint er wohl, die Kultur von morgen wird sich ihrer Transkulturalität bewusst sein, wird sie annehmen, reflektieren und aktiv gestalten. Denn sein Buch zeigt: Sie ist es und war es schon immer.

## Rezension

# Forschungsdebatte zu St. Godehard in Hildesheim

Gerhard Lutz und Angela Weyer (Hg.)  
**850 Jahre St. Godehard in Hildesheim.  
Kirche – Kloster – Ausstattung.**  
(Schriften des Hornemann Instituts,  
Bd. 23). Petersberg, Michael Imhof  
Verlag 2023. 442 S., 311 Farb- und  
51 s/w Abb. ISBN 978-4-7319-1346-7.  
€ 49,95

Prof. Dr. Wolfgang Augustyn  
München  
w.augustyn@zikg.eu

# Forschungsdebatte zu St. Godehard in Hildesheim

Wolfgang Augustyn



Wenige Jahre später war er zu einem weithin bekannten Patron geworden, dessen Namen zahlreiche Kirchen von Italien bis Skandinavien und seit 1293 einer der wichtigsten Alpenpässe (Gotthard in der Schweiz) tragen. Zu den ihm geweihten Kirchen gehört auch St. Godehard in Hildesheim, in der er begraben wurde, bis zur Säkularisation Abteikirche des zweiten Benediktinerklosters in Hildesheim. | **Abb. 1** | Obwohl die 1133 begonnene romanische Kirche weitgehend im ursprünglichen Zustand erhalten blieb und den Zweiten Weltkrieg ohne größere Schäden überdauerte, fand der Bau im Gegensatz zu den beiden anderen mittelalterlichen Großbauten Hildesheims, dem Dom und St. Michael, gerade in der kunsthistorischen Forschung nie die ihm gebührende Beachtung, trotz des Lobes von Georg Dehio, der sie als eine der „besterhaltenen“ und in ihrem Gesamteindruck „einheitlichsten romanischen Kirchen in Deutschland“ beschrieb (Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. 5, Berlin 1912, 205).

## Frankreich als Vorbild oder „Hirsauer Bauschule“?

Im Hildesheimer Jubiläumsjahr zu Ehren Bischofs Godehards 2022 und anlässlich der 850-Jahrfeier der Kirchweihe veranstaltete das Hornemann-Institut in Hildesheim eine interdisziplinäre Tagung zu Bau, Ausstattung und Geschichte von St. Godehard, deren Ergebnisse nun in einem umfangreichen, großformatigen Sammelband vorliegen. Die Beiträge, mit denen der bisher nur unzulänglich untersuchte Ort neu in den Blick genommen wird, präsentieren einige der behandelten Themen zum ersten Mal, einige andere mit neuen Erkenntnissen.

Vielleicht am ungewöhnlichsten an St. Godehard ist die Bauform als dreischiffige, im Langhaus flach

Godehard (Gotthard) von Hildesheim (960–1038) war in spätottonischer Zeit Bischof von Hildesheim. Aus einer bayerischen Ministerialenfamilie stammend, wurde er Mönch in der Abtei Niederaltaich. Der bayerische Herzog Heinrich, der spätere Heinrich II. (973 oder 978–1024), seit 1002 König, seit 1014 Kaiser, förderte Gotthard, der Abt von Niederaltaich, dann auch Abt von Tegernsee, Hersfeld und Kremsmünster wurde. Nach dem Tod des Hildesheimer Bischofs Bernward 1022 wurde er dessen Nachfolger. Schon bald nach Gotthards Tod wurde er als Heiliger verehrt und 1131 offiziell kanonisiert.

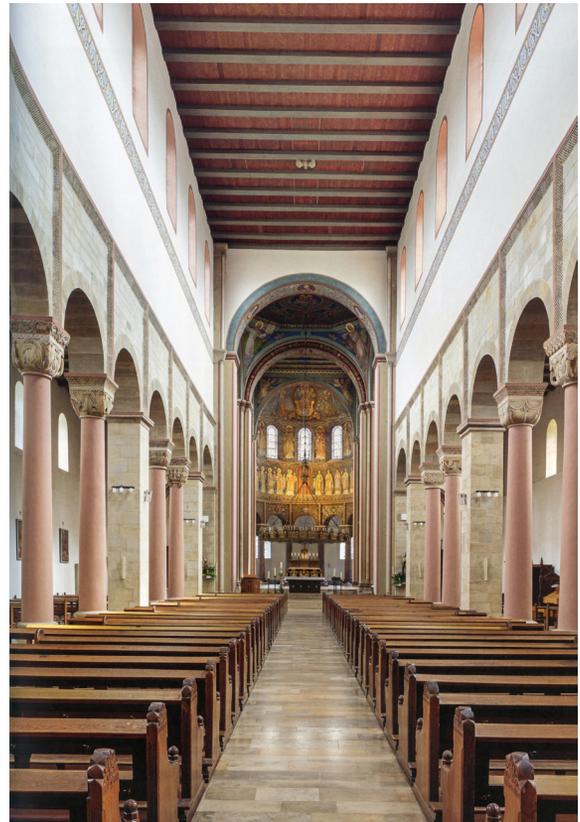


**| Abb. 1 |** Hildesheim, St. Godehard, Blick von den Wallanlagen auf die reich gegliederte Ostseite der Kirche. Foto: Andreas Lechtape 2022. Lutz/Weyer, S. 107, Abb. 1

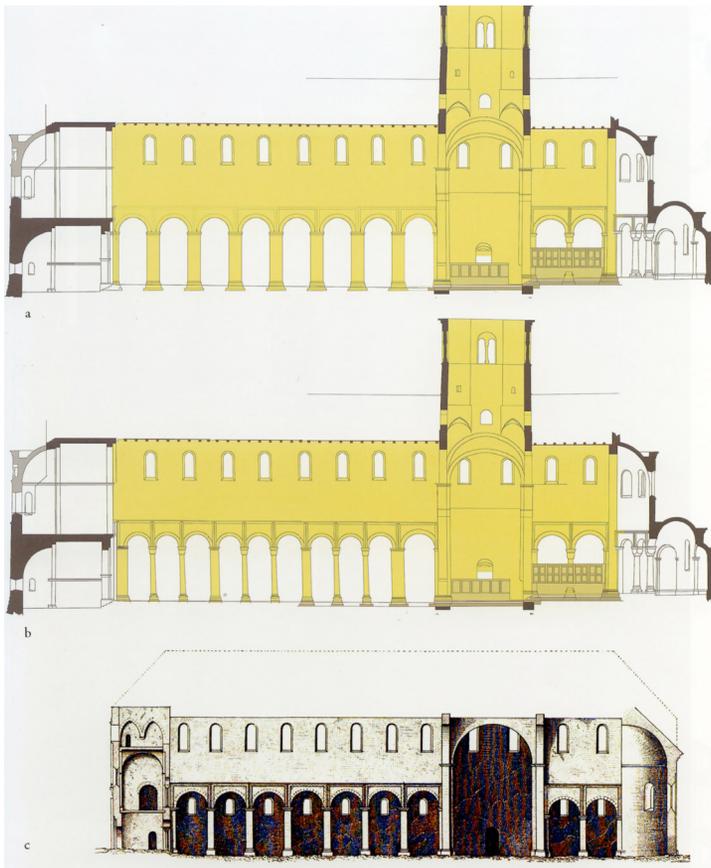
gedeckte Basilika mit Querhaus **| Abb. 2 |** und Chorumgang, mit einem Vierungsturm und einem (im 19. Jahrhundert durchgreifend erneuerten) Westwerk mit Türmen und Apsis. Auffällig war immer, dass hier einerseits Gestaltungsformen verwirklicht sind, die aus zeitgenössischen Anlagen von Klöstern der monastischen Reformbewegungen bekannt waren, andererseits dass der Ostchor eines der frühesten Beispiele für einen Umgangschor mit Radialkapellen im Gebiet des Deutschen Reichs ist. Mehrere Beiträge sind dem architekturhistorischen Themenbereich gewidmet und gehen der Frage nach, wie es zu dieser Kombination unterschiedlicher Raumelemente kam und welche Bedeutung diesen zukommt. Die Untersuchung des aufgehenden Mauerwerks bestätigt, dass es mindestens zwei unterschiedliche Planungen gegeben hat, einmal für ein Langhaus, wohl durchgängig als Pfeilerbasilika mit acht Mittelschiff-

arkaden **| Abb. 3 |**, ähnlich wie dies aus „hirsauischen“ Bauten (Breitenau, dem Typus nach auch Paulinzella oder Erfurt, St. Peter) bekannt ist, und mit Chor, für den zunächst ein Dreiapsidenabschluss vorgesehen gewesen zu sein scheint. Stattdessen entschied man sich aber für einen tonnengewölbten Chorumgang mit drei radialen Kapellen (Ulrich Knapp).

In der älteren Forschung dachte man, diese Lösung sei nach französischen Vorbildern konzipiert (Dehio/von Bezold 1887) und vermutete, dass Godehards Nachfolger, der Hildesheimer Bischof Bernhard (1130–1153), die Anregung dazu aus Saint-Remi in Reims erhalten haben könnte, als er 1131 in Reims von Papst Innozenz die Heiligsprechung Godehards erbat (Hölscher 1962). Allerdings hatte bereits Bischof Bernward 120 Jahre zuvor die Abteikirche St. Michael



**| Abb. 2 |** Hildesheim, St. Godehard, Mittelschiff von Westen. Foto: Andreas Lechtape 2021. Lutz/Weyer, S. 139, Abb. 1



**| Abb. 3 |** Hildesheim, St. Godehard. Längsschnitte: a. Rekonstruktion als Pfeilerbasilika; b. ausgeführter Bau, Chor und Westbau nach Zeller ergänzt; c. Breitenau, Rekonstruktion. Zeichnungen: a, b: Ulrich Knapp 2023; c: W. Stock 1861. Lutz/Weyer, S. 99, Abb. 15

in Hildesheim als Grablege für sich selbst bauen lassen mit einem Umgangschor, der jedoch nach einem Brand 1046 aufgegeben worden war. Unklar bleibt, inwieweit tatsächlich französische Anregungen für St. Godehard genutzt wurden und inwieweit funktionale Aspekte – St. Godehard als Grabeskirche des Titelhiligen – eine Rolle bei dieser Entscheidung gespielt haben. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch, dass man in St. Godehard schon auf den Bau einer Krypta verzichtete, eine Tendenz, die zuerst im 12. Jahrhundert in Frankreich zu beobachten ist und die im 13. Jahrhundert auch in England und im Reich Konvention wurde. Hinzu kommt, dass mit dem Umgangschor der Ostteil der Kirche stärker hervorgehoben wurde, gemäß einer weiteren Neuerung im 12. Jahrhundert, nämlich der, die Liturgie auf den Chorbereich zu konzentrieren und dafür das Langhaus als liturgischen Raum nicht mehr zu nutzen (Hans-Rudolf Meier). Dies ist eine Entwicklung, die weit über die Baugewohnheiten der cluniazensischen Reform und der von ihr geprägten benediktinischen Reformverbände wie Hirsau hinauswirkte.

Dass die in St. Godehard ausgeführte Bauform mit Flachdecke und „sächsischem Stützenwechsel“ tatsächlich – wie in der älteren Literatur und bis in die Gegenwart immer wieder ganz selbstverständlich angenommen – einem im Aufwand deutlich reduzierten Bautypus klösterlicher Reform folgt, hält einer kritischen Bestandsaufnahme kaum stand. Der in der Kunstgeschichte des späten 19. Jahrhunderts geprägte Begriff der „Hirsauer Bauschule“, mit dem man ähnliche Grundrisse und bestimmte Architekturformen zu einem Muster verband, das im Gegensatz zur „imperialen“ Baukunst den Kirchenbauten der Klosterreform zugrunde gelegen haben sollte, bleibt ein abstraktes Konstrukt, das sich im Einzelnen an vielen Bauten als unzureichend erweist. Auch der Bau von St. Godehard in seiner architekturgeschichtlich eigentümlichen Position wird damit nicht erschlossen. Mit der Neuorientierung der Liturgie im Osten waren die Langhäuser funktionslos geworden, erhielten in der Regel auch keine liturgisch genutzte Ausstattung. Dass in St. Godehard statt der wohl ursprünglich vorgesehenen Pfeilerreihe Säulen ge-



**| Abb. 4 |**  
Hildesheim,  
St. Godehard,  
Langhaus,  
nördliche  
Stützenreihe,  
östliches Kapitell,  
Westseite mit dem  
Verhör Jesu. Foto:  
Christian Forster  
2022. Lutz/Weyer,  
S. 165, Abb. 22

wählt und durch Pfeiler ergänzt wurden, entsprach einem repräsentativen Anspruch, so dass man statt des problematischen Begriffs „Stützenwechsel“ eher von einer Säulenbasilika mit Zwischenpfeilern sprechen sollte. Hinzu kam, dass trotz des Verzichts auf Liturgie im Langhaus in die Kapitelle der Säulen Reliquien eingeschlossen wurden, was eine besondere Hervorhebung des Raums bedeutete, ein Zustand, der im Langhaus dennoch „demonstrativ traditionsgebunden“ erschien (Matthias Untermann). Die hier vorgenommene Problematisierung des immer noch jenseits historischer Kontextualisierung gebrauchten formalistischen Stereotyps von der (hirsauischen) Reformarchitektur ist ein wichtiger Beitrag zur Diskussion über Hildesheim hinaus.

Die von einer nicht näher bestimmbar Werkstatt gearbeiteten ornamentalen Kapitelle im Langhaus, darunter ein figürliches mit einem christologischen Bildprogramm, **| Abb. 4 |** müssen kurz nach der Jahrhundertmitte entstanden sein, da sie schon 1168 als Vorbild der Kapitelle für St. Petri in Soest dienten (Christian Forster). Anhand von bisher nicht untersuchten Quellen lässt sich erschließen, dass statt einer doppelchörigen Anlage wie in St. Michael die Anlage des Westbaus in St. Godehard anders gestaltet war, der im 19. Jahrhundert durchgreifend erneuert Westchor zur Bauzeit niedriger und zweigeschossig gewesen sein muss, wie es alte Ansichten aus der

Zeit vor 1848 zeigen und die in der Klosterkammer Hannover erhaltenen Pläne aus dem 19. Jahrhundert belegen. Ob die immer wieder auftretenden statischen Probleme des Südturms durch den Ausbruch einer ursprünglich vorhandenen Westkrypta bedingt waren, kann nur vermutet werden (Kristina Krüger).

### Bedeutende Objekte aus der Gründungszeit

Dass der Konvent über die für die Bautätigkeit erforderlichen Mittel verfügte, erreichte er durch eine konsequente Vernetzung mit Spendern und Wohltätern, mit denen man Gebetsverbrüderungen einging. Zusätzlich begrenzte man um 1330 die Mitgliederzahl des Konvents, um dessen Versorgung nicht zu gefährden (Martina Giese). Ähnlich wie in St. Michael bemühte man sich auch um 1200 und im 13. Jahrhundert in St. Godehard um den Aufbau einer Bibliothek und die Bildausstattung von Kirche, Kloster und den dort geschriebenen Büchern (Harald Wolter-von dem Knesebeck). **| Abb. 5 |**



**| Abb. 5 |** Evangeliar aus St. Godehard. Vorderseite des Einbands, letztes Drittel des 12. Jahrhunderts. Trier, Hohe Domkirche, Domschatz, Cod. 141/126/70. Foto: Domschatz Trier. Lutz/Weyer, S. 44, Abb. 7

## Rezension

Zu den wichtigsten Kunstschatzen der Gründungszeit, mit denen die Abteikirche nach dem Abschluss des Baus ausgestattet wurde, gehörten (neben dem sogenannten Godehardbecher, **| Abb. 6 |** einem seit Ende des 12. Jahrhunderts im Kloster St. Godehard nachweisbaren Deckelbecher, der im religiösen Brauchtum als Werkzeug für die bei der Verehrung des Heiligen übliche Trinkminne diente, und dem mit Emails verzierten Vortragekreuz aus der Zeit kurz vor 1200, **| Abb. 7 |** beide heute im Dommuseum Hildesheim) der von Abt Dietrich (Thidericus) im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gestiftete Tragaltar, der sich nach Säkularisation und mehreren Besitzerwechseln seit 1902 im British Museum in London befindet. **| Abb. 8 |**

Es handelt sich um ein bedeutendes Beispiel der Schatzkunst des Mittelalters mit einer aufwendig dekorierten Oberseite. Sie trägt eine mit Gravuren geschmückte Kupferplatte, Bergkristallplatten über

### **| Abb. 6 |**

Sog. Becher des heiligen Godehard.

Foto: Florian Monheim, Dommuseum Hildesheim. Lutz/Weyer, S. 263, Abb. 1



Miniaturen der heiligen Godehard und Bernward sowie zwei Elfenbeinreliefs, angeordnet um den Altarstein, vielleicht aus englischem Purbeck-Marmor. Im Innern befindet sich eine große Zahl von Reliquien in ihren textilen Behältnissen, Stoffen aus dem 9. und 10. Jahrhundert und wenigen neuzeitlichen, wohl von einer Öffnung vor der Säkularisation (Gerhard Lutz). Verloren ist das bis zur Säkularisation vorhandene Reliquiar Gotthards von 1288, Büste oder Kopfreliquiar, das einst wohl am Hochaltar im östlichen Chor platziert war (Bernhard Gallistl).



**| Abb. 7 |** Vortragekreuz aus St. Godehard, um 1200. Hildesheim, Dommuseum, Inv.-Nr. L2014-3. Foto: Florian Monheim, Dommuseum Hildesheim. Lutz/Weyer, S. 73, Abb. 17

**| Abb. 8 |** Tragaltar des Thidericus aus St. Godehard, 1. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. London, British Museum, Inv.-Nr. 1902, 0625.1. Foto: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0. Lutz/Weyer, S. 63, Abb. 1 [↗](#)

## Neues zur Kirchengestaltung seit dem 15. Jahrhundert

Nahezu unbearbeitet waren die Bau- und Ausstattungsgeschichte seit dem Spätmittelalter. Dies gilt für die in dieser Zeit ausgemalte „Aula“ des Klosters mit einem Bildprogramm, das die Bestätigung der Botschaft Christi durch heidnische Propheten (Ovid, Vergil) und Sibyllen zeigte (Stefan Bartilla). Dies betrifft auch die Frage nach dem angeblichen Hochaltarretabel, das mit dem in Gronau erhaltenen spätmittelalterlichen Retabel identifiziert wurde, ohne dass diese Vermutung durch Quellen gesichert wäre (Friedrich Prinz). An die Zeit, in der St. Godehard Mitglied der Bursfelder Reform geworden war (Thomas Vogtherr), erinnern die erhaltenen Reste des spätgotischen Chorgestühls um 1466 (Anja Seliger) ebenso wie die Bibliothek im 15. und 16. Jahrhundert mit der erhaltenen Ausmalung des 15. Jahrhunderts (Monika Suchan). Chorgestühl und die neu in Weiß und Gold gefassten Schreinefiguren eines spätgotischen Benediktretabels (Markus Hörsch) | **Abb. 9** | bezog man in die barocke Ausstattung der Kirche ein, zu der auch das 1745 neu gestaltete Grabmal gehörte (Christian Schuffels). Kaum bekannt war die barocke Ausstattung der Kirche „zwischen Bereinigen und Bewahren“ (C. Scholl). Nur Reste des großen Hochaltars von 1700 und wenige der einst im Langhaus und am Übergang zur Vierung aufgestellten barocken Seitenaltäre sind 1848 der Vernichtung entgangen, so auch die aufwendige Kommunionsschranke (Christian Scholl). Bisher nicht beachtet war auch die historisierende, „re-romanisierende“ Neuausstattung der Kirche im 19. Jahrhundert unter dem Architekten Carl Wilhelm Hase (1818–1902), die durch reiches Quellenmaterial belegt ist (Christian Scholl). Teile dieser Ausstattung sind erhalten, so die Ausmalung von Chor | **Abb. 10** | und Vierung durch Michael Welter, 1861–63, ebenso der Hochaltar und der von Königin Marie von Hannover 1864 gestiftete Radleuchter in der Vierung. Mit seinem aus der Apokalypse bezogenen Bildprogramm, den 24 Ältesten, die sich um das Lamm versammeln und es auffordern, das versiegelte Buch zu öffnen, passt er in das eschatologisch ausgerichtete



| **Abb. 9** | Hildesheim, St. Godehard, Benediktretabel in der Apsis des südlichen Querhauses. Gesamtansicht. Holz (wohl Linde), mit frühklassizistischer Überfassung in Weiß und Gold. Relief: 160 × 126 cm. Hl. Martin: 135 × 36,5 × 25,5 cm. Hl. Basilius: 134 × 38 × 25,5 cm. Foto: Andreas Lechtepe 2022. Lutz/Weyer, S. 223, Abb. 2

ikonographische Konzept der Neuausstattung. Vielleicht am ungewöhnlichsten, auch als Dokument einer aneignenden historistischen Bemühung, ist der von Michael Weller entworfene inkrustierte Schmuckestrich aus Gips im Chor, der eine aus dem Hochmittelalter bekannte Schmuckform nachahmt, die der Architekt Hase auch in anderen, von ihm renovierten mittelalterlichen Bauten in Niedersachsen einbrachte (Bücken, Bassum). Bei der Ausführung 1869 in St. Godehard wurde ausdrücklich versucht, nach der „alten Technik“ vorzugehen. Der beschädigte Estrich wurde 2021 restauriert (Stefanie Lindemeier).

Die Renovierungsmaßnahmen in der Kirche in den 1960er Jahren mit der Niederlegung der (dann neu wieder aufgebauten) Obergadenwände und der da-

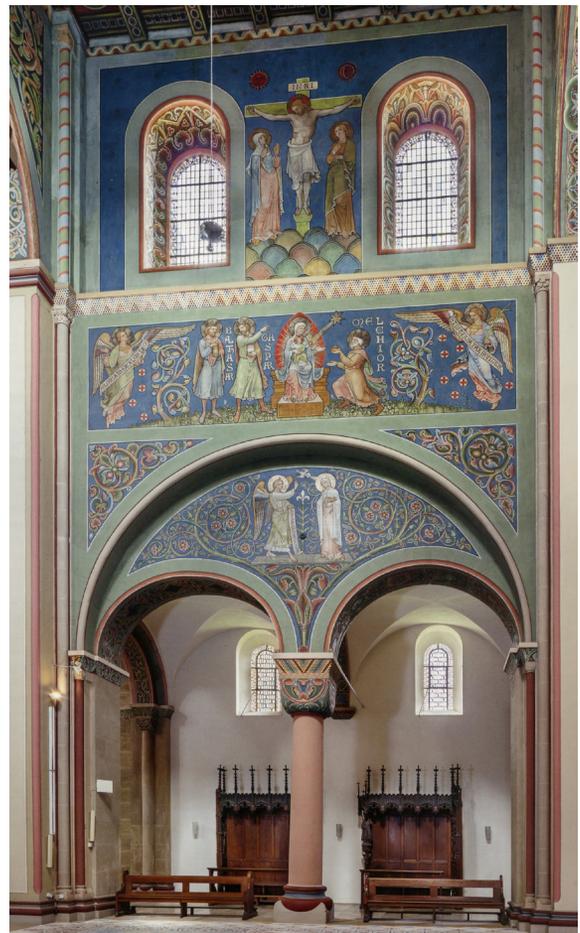
mit einhergehenden Entfernung der historistischen Wandgemälde an Langhauswänden und Triumphbögen sind ein signifikantes Beispiel für die kirchliche Denkmalpflege der Zeit nach 1945 und für den damals üblichen Umgang mit historistischen Ausstattungen (Ursula Schädler-Staub).

Der Band enthält außerdem Texte zu den mittelalterlichen Bauten nahe der Kirche, den Resten der Klosteranlage, unter anderem mit Sakristei, dem ehemaligen „armarium“ (Bibliothek, jetzt Schatzkammer), Kapitelsaal und Dormitorium sowie den umgebauten Resten der Refektorien (Angela Weyer). Erhalten ist auch das ehemalige „Pforthaus“ von 1746 (Christian Schuffels). Im Anhang folgt eine neue Äbteliste mit gegenüber der älteren Literatur korrigierten Angaben zu Namen, Lebensdaten und Sedenzzeiten (Thomas Vogtherr) und eine Übersicht über die Altäre und Kapellen im Kloster und deren Standorte (Kristina Krüger). Der Band wird komplettiert durch Beiträge zum Titelheiligen (Jörg Bölling) und zu seiner Verehrung (Christian Schuffels).

### Fazit

Mit dem reich bebilderten Band liegt nun eine umfassende wissenschaftliche Beschreibung zu Geschichte und Kunst von St. Godehard vor. Dies umfasst die Dokumentation des gegenwärtigen Zustands und die Erschließung der historischen Befunde, zu denen auch die Reste der spätmittelalterlichen Ausstattung und der Werkstatt des Benediktsmeisters zählen, die das Bild der norddeutschen Spätgotik ergänzen. Dazu zählen auch die Erkenntnisse zu den teils verlorenen Werken (wie weitgehend die einstige Barock-

ausstattung) und Veränderungen des Zustands (wie bei der Umgestaltung im 19. Jahrhundert). Der Band enthält auch methodisch beachtenswerte Texte, etwa zur alten, hier neu belebten Diskussion über eine Klassifikation aus der Architekturtypologie, die auf die methodische Problematik solcher formalen und schematischen Kategorisierungen hinweist. Auch der Bericht über die historistische Neugestaltung der Kirche im späten 19. Jahrhundert ist nicht nur Dokumentation eines bemerkenswerten historischen Fallbeispiels mit einer Rezeptionsgeschichte „zwischen Wertschätzung und Ablehnung“ (Schädler-Saub), sondern auch ein Paradebeispiel für eine Denkmalpflege, die neue Befunde und Zustände kreiert und damit zu einer neuen Diskussion herausfordert.



**Abb. 101** Hildesheim, St. Godehard, Nördliche Chorwand mit Wandmalereien von Michael Welter (v. u. n. o.): Mariae Verkündigung, Anbetung der Könige, Kreuzigung Christi. Foto: Andreas Lechtape 2022. Lutz/Weyer, S. 321, Abb. 24

## Rezension

# Die Vivarini: Familienbeziehungen, Kooperationen und Marktstrategien

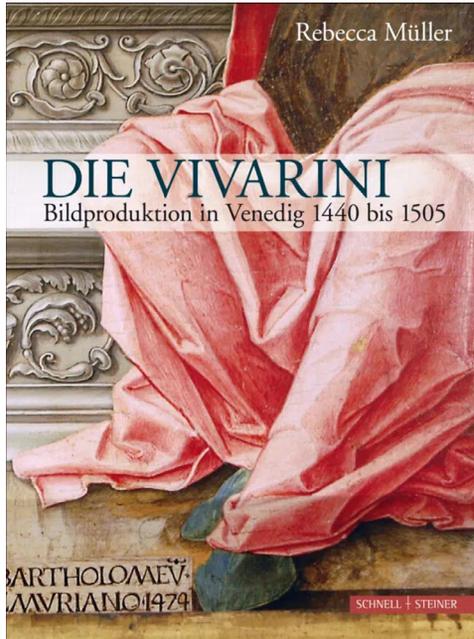
Rebecca Müller

**Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505.** Mit einem Dokumentenanhang, bearbeitet und ergänzt durch Simone Rauch. Regensburg, Schnell & Steiner 2023. 591 S., 306 Abb. ISBN 978-3-7954-3403-8. € 89,00

Prof. Dr. Ulrich Söding  
Institut für Kunstgeschichte  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
[ulrich.soeding@lrz.uni-muenchen.de](mailto:ulrich.soeding@lrz.uni-muenchen.de)

# Die Vivarini: Familienbeziehungen, Kooperationen und Marktstrategien

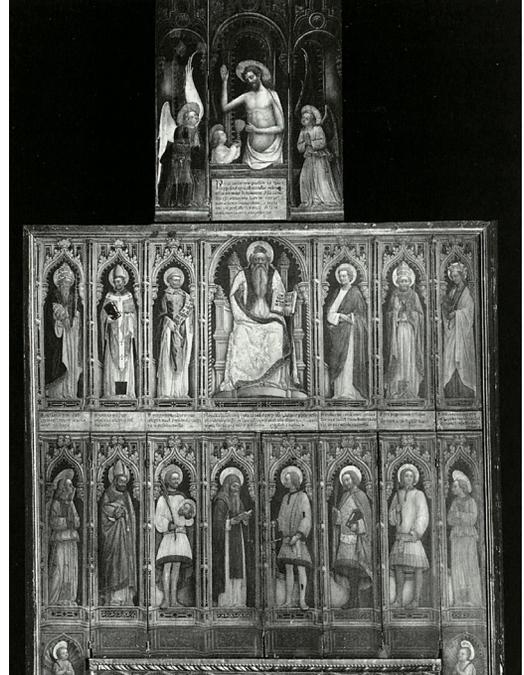
Ulrich Söding



Überblickt man die Forschungsgeschichte zur venezianischen Malerei des Quattrocento, steht die Familie Bellini seit jeher im Vordergrund des Interesses: der Vater Jacopo aufgrund seiner „Skizzenbücher“, die Söhne Gentile und Giovanni mit ihren Altarbildern, Madonnen und Porträts sowie den Historienbildern für die in Venedig führenden Scuole und den Dogenpalast. Sie alle gelten als innovativ, jeder von ihnen hat ein klar definiertes Profil. Zusätzliche Bedeutung gewinnt Giovanni Bellini durch die Verbindung mit Andrea Mantegna, dem Protagonisten des Antikenstudiums in Padua.

Daneben arbeitete in Venedig über zwei Generationen die Familie Vivarini, die mit ihren Polyptychen und Triptychen zeitweilig eine marktbeherrschende Position erlangte und in der Stadt durch die Ausstattung

der Cappella di S. Tarasio von S. Zaccaria | **Abb. 1** | **Abb. 2** | sowie drei Werke in den Chorkapellen der Frarikirche prominent vertreten ist. Sie wird als konservativ, ja retardierend angesehen und hat deshalb weniger Aufmerksamkeit gefunden. Zu ihr gehören Antonio, sein Schwager Giovanni d'Alemagna, sein Bruder Bartolomeo und sein Sohn Alvise. Deren Anteile zu trennen ist oft schwierig, da die Zusammenarbeit ungewöhnlich eng war, was durch Doppelsignaturen und einige Schriftquellen beglaubigt wird. Die einzige Monographie, in der alle Vivarini vereint sind, hat Rodolfo Pallucchini schon 1962 verfasst. Danach bestimmten das Buch von John Steer zu Alvise Vivarini (1982) und mehrere Beiträge von Ian Holgate (1999 u. ö.) zum Verhältnis von Antonio und Giovanni d'Alemagna die weitere Forschungsdiskussion. Doch erst im Jahr 2016 wurde der Sippe in Conegliano eine vielbeachtete Ausstellung gewidmet; diese trug im Untertitel den gern gewählten Zusatz „tra Gotico e Rinascimento“, was den Verhältnissen in Venedig aber in gewisser Weise Rechnung trägt. Denn das künstlerische Klima wurde dort trotz der zeitweiligen Anwesenheit von Paolo Uccello und Andrea del Castagno oder der Tätigkeit Filippo Lippis in Padua zunächst von Traditionalisten wie Michele Giambono geprägt. Auch in der Bildhauerei erwies sich die Internationale Gotik als ausgesprochen langlebig, ehe sich durch den Zuzug von Florentiner Meistern und den Aufenthalt Donatellos in Padua die Situation grundlegend änderte. Trotzdem gilt es, die Position der Vivarini in einer Umbruchszeit genauer zu bestimmen, Etikettierungen zu vermeiden und nach ihrer Anpassungsfähigkeit bzw. Innovationsbereitschaft zu fragen, nach den Gründen für ihren anhaltenden Erfolg. Höchst willkommen ist unter diesen Umständen die breit angelegte Publikation von Rebecca Müller zu



**| Abb. 1 |** Lodovico da Forlì, Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Hochaltarretabel (Vorderseite), 1443. Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio. Foto: Ulrich Söding

**| Abb. 2 |** Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Hochaltarretabel (Rückseite), 1443. Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio. Müller 2023, S. 213, Abb. 116

den vier Mitgliedern der Vivarini-Werkstätten, deren Schaffen von 1440 bis 1505 durch Dokumente und Signaturen belegt ist. Anders als Pallucchini und seinen Nachfolgern geht es ihr nicht um das Problem der Händescheidung oder eine Aktualisierung des Werkverzeichnisses, sondern um Fragen der „Bildproduktion“. In den Hauptkapiteln widmet sie sich 1. der Biographie der Maler, 2. den Auftraggebern und ihren Präferenzen, 3. der Werkstattorganisation und 4. der Arbeitspraxis samt einer Analyse ausgewählter Gemälde. Eine Basis für die ersten drei Kapitel bildet die Auswertung sämtlicher Quellen, die von Simone Rauch bearbeitet wurden und im Anhang übersichtlich zusammengestellt sind. Besondere Aufmerksamkeit wird den Signaturen und der arbeitsteiligen Herstellung von Retabeln geschenkt, wobei ein vergleichender Blick auf Florenz und die dortigen, bereits gut publizierten Quellen fällt. Der Hauptteil des letzten Kapitels ist dagegen der Werkgenese vorbehalten: der Verwendung von Zeichnungen, der Bedeutung von Unterzeichnungen und dem Einsatz von Verziertechniken, um Werkstattgewohnheiten und Eigenheiten der Künstler genauer benennen zu können. Dieser Aufbau folgt einer klaren, auf die Addition der Ergebnisse abzielenden Linie und erscheint kon-

sekutiv (wenn man von der Aufspaltung der Signaturkapitel I/II und vom Appendix der „Werkanalysen“ einmal absieht), doch sind Verweise, Rückgriffe und Wiederholungen angesichts der Kleinteiligkeit der Strukturierung und der Diversität der Gesichtspunkte unvermeidlich.

## Die dokumentarische Basis

Anders als es Anne Markham Schulz 2011 und 2017 für die venezianischen Bildhauer und Bildschnitzer vorexerziert hat, ist die dokumentarische Überlieferung zu den Vivarini über das Bekannte hinaus kaum zu erweitern. Im Anhang sind 117 (mitsamt den fraglichen Erwähnungen 130) Einträge inklusive der Signaturen enthalten. Daraus ergibt sich das Gerüst für die von der Verfasserin skrupulös zusammengestellten Biographien der vier Akteure.

Antonio Vivarini stammte aus einer Glasbläserfamilie, die auf Murano ansässig war, und wurde wahrscheinlich um 1420 geboren. Das erste ‚Lebenszeichen‘ ist eine Inschrift auf dem Polyptychon in Poreč von 1440, während die nachfolgenden Werke bereits Doppelsignaturen von Antonio und Giovanni d'Alemagna tragen. Wohnhaft war er in der *contrada* S. Maria Formosa in Venedig, doch hielt er sich ab



**Abb. 3** | Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon der hl. Sabina, Signatur, 1443. Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio. Foto: Ulrich Söding

1446 in Padua auf, wo er 1447/48 zusammen mit Giovanni („zuvane todescho“) der Malerzunft beitrug. Beide wurden 1448 – in Konkurrenz zu Mantegna und Nicolò Pizzolo – mit der Freskierung der Ovetari-Kapelle betraut, wobei Antonio als „socius“ des Giovanni bezeichnet wird. Letzterer starb indes schon 1449/50, woraufhin Antonio die bis dahin ausgeführten Gewölbemalereien schätzen ließ und den Auftrag zurückgab. Danach signierte Antonio die größeren Werke zusammen mit seinem Bruder Bartolomeo oder auch allein (bis 1467). 1484 wird er als verstorben gemeldet.

Giovanni d'Alemagna ist aufgrund seines häufigen Vornamens die schwierigste ‚Figur‘ im Quartett der Vivarini. Die in der früheren Literatur vorgenommenen Identifizierungen mit einem Giovanni di Nicolò und einem Giovanni da Ulma werden von Müller abgelehnt. Sie nimmt an, dass Giovanni für Antonio aufgrund seiner maltechnischen Kenntnisse als Kompagnon attraktiv war, und verweist auf die in Venedig noch ungewohnte Verwendung von Pressbrokat, die für seine, auch aus stilistischen Gründen vermutete Herkunft aus Köln sprechen könnte (41, 433). Eine solche Sozietät ist aber die Ausnahme, da deutsche Maler – im Unterschied zu den eingewanderten Bildschnitzern – in Italien nur selten konkurrenzfähig waren.

Wenige Daten gibt es auch im Falle des Bartolomeo Vivarini, der in den 1430er Jahren geboren sein soll. Von 1450 bis 1464 schuf er zusammen mit seinem Bruder Antonio mehrere Polyptychen, ab 1459 signierte er seine Tafeln auch ohne ihn. Ansässig war er ebenfalls in der *contrada* S. Maria Formosa, was auf

eine gemeinsame Werkstatt schließen lässt. Das bestätigen auch die von beiden Malern benutzten Punzen für die Goldgründe ihrer Gemälde (420). Von Bartolomeos Produktivität zeugen zahlreiche Aufträge für Altarbilder in Venedig sowie Exporte bis nach Süditalien. Angenommen wird, dass er 1466 Mitglied der Scuola Grande di S. Marco wurde und für diese – zusammen mit Andrea da Murano – zwei (verlorene) Historienbilder schuf. Das letzte signierte Werk trägt das Datum 1491, sein Todesjahr ist unbekannt.

Nur grob eingrenzen lässt sich das Geburtsdatum von Alvise Vivarini zwischen 1446/47 und 1457. Signierte Altarwerke existieren seit 1476. Zwischen 1476 und 1487 war er Mitglied der Scuola Grande di S. Maria della Carità, seit 1488 in Diensten der Signoria, für die er drei (nicht erhaltene) Historienbilder im Dogenpalast ausführen sollte. Mit seinem Vater zusammengearbeitet hat Alvise beim Pflingstretabel in Berlin (1478?), mit seinem Onkel offenbar nie. Von einer Werkstattkontinuität ist in seinem Fall nicht auszugehen, zumal er 1492 in der *contrada* S. Samuele wohnte. Als er 1504/05 starb, hinterließ er die noch in Arbeit befindlichen Gemälde für den Dogenpalast und das Altarbild für die Confraternità dei Milanesi in der Frarikirche **vgl. Abb. 10**, welches Marco Basaiti vollendete.

### Die Signaturen

Die überlieferten Signaturen sind folglich ein unverzichtbarer Bestandteil der nur in Ansätzen erkennbaren Biographien. Von der Verfasserin werden sie gesondert behandelt und auf ihren Aussagegehalt untersucht (263–275, 487–505). Dabei konnte sie sich

auf Matthew (1998) und Burg (2007) stützen, der die Brüder Vivarini als die am häufigsten signierenden Maler Italiens zwischen 1400 und 1470 verzeichnet. Müller untersucht etwa 70 Inschriften aller Vivarini und leistet damit ihrerseits einen Beitrag zur anhaltenden „Hochkonjunktur der Signaturforschung“ (266, Anm. 246).

Antonio und Giovanni d’Alemagna haben ihre Namen stets unterhalb der Gemälde auf den Rahmen bzw. Sockelleisten angebracht. Auf dem Sabinaltär in S. Zaccaria (1443) steht in gotischer Minuskel „iohanes et antonius de muriano“, im Tondo darunter finden sich das Datum und der Name der auftraggebenden Nonne. | **Abb. 3** | Giovanni wird auch sonst an erster Stelle genannt, was Müller in der Vermutung bestärkt, er sei der „künstlerisch planende und dominierende Meister“ gewesen (131) und Antonio der ihm nachgeordnete „socius“. Nur auf dem Polyptychon aus S. Francesco in Padua (1447) ist die Reihenfolge der Namen vertauscht: „ANTONIO DA MRA. E ZOHAE ALAMAN“. Die Sprache und die Schriftart wechseln also, doch der Nachname beider Meister wird durchwegs verschwiegen. Murano ist nur der – wohl positiv konnotierte – Herkunftsort der Familie, nicht aber der Sitz ihrer Werkstatt.

Bei dem 1450 vollendeten Polyptychon aus der Certosa in Bologna führt Antonio anstelle des verstorbenen Giovanni seinen Bruder Bartolomeo als Mitarbeiter ein, verwendet wie in S. Zaccaria die Floskel „hoc opus“ und nennt den Herkunftsort Venedig. | **Abb. 4** | Dieser Zusatz findet sich nur bei denjenigen Werken, die für den Export bestimmt waren, und diente offen-

sichtlich als ein Gütesiegel. Mitgeteilt wird außerdem, dass der Auftrag von Papst Nikolaus V. in Erinnerung an Kardinal Albergati, den ehemaligen Prior der Kartause, erteilt worden war. Abgefasst ist diese Inschrift in einer frühhumanistischen Kapitalis mit ungewöhnlichen, durch den Platzmangel verursachten Kürzungen. Ähnliches findet sich – sorgfältiger ausgeführt – bei Jan van Eyck, Hans Multscher und auf manchen Grabsteinen im Norden.

Ist Bartolomeo allein verantwortlich, verwendet er hingegen die zeittypischen *cartellini* im Bild vgl. **Abb. 7**, **Abb. 8**. Er nennt seinen vollen Namen: „BARTHOLOM(A)EVS VIVARINVS DE MVR(I)ANO“ und wählt eine gängige Renaissance-Kapitalis. Sein Neffe Alvise folgt ihm darin und schreibt: „ALVISIVS [ALOVISIVS, LVDOVICVS] VIVARINVS DE MVR(I)ANO“ oder „ALVISE [ALVIXE] VIVARINI“. All diese Signaturen sind „marktstrategisch“ zu verstehen (274), was Matthew und Burg bereits angenommen hatten. Sie enthalten weder ein Künstlerlob noch bezeugen sie einen intellektuellen Anspruch.

### Zusammenarbeit mit Rahmenmachern und Bildschnitzern

Manchmal werden auch die Namen der für den Rahmen, den Zierat und die Bildwerke verantwortlichen Schnitzer mitgeteilt, welche den Malernamen aus unerklärlichen Gründen vorangestellt und bisweilen mit dem Zusatz „intagliator“ versehen sind. So haben Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna mit Gasparo Moranzone (1441), Lodovico da Forlì (1443) und Cristoforo da Ferrara (1444, 1446, 1447) zusam-



| **Abb. 4** | Antonio und Bartolomeo Vivarini, Polyptychon aus der Certosa in Bologna, Signatur, 1450. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Foto: Ulrich Söding

mengearbeitet. Bartolomeo Vivarini dagegen kooperierte mit Jacopo da Faenza, dessen Name in einem separaten *cartellino* auf einer Tafel des fragmentierten Ambrosius-Polyptychons (1477) überliefert wird. Vom selben Schnitzer stammt auch der Rahmen von Giovanni Bellinis Triptychon in der Frarikirche (1488). Das aufwendigste, geradezu hypertrophe Produkt einer solchen Zusammenarbeit ist das von Lodovico da Forlì, Giovanni und Antonio signierte Hochaltarretabel von S. Zaccaria in Venedig (1443): Es besteht aus einem Hauptgeschoss mit fünf Gemälden (die mittleren drei kamen erst 1839 hinzu) sowie einem Halbgeschoss und seitlichen ‚Türmen‘ für die eingestellten Skulpturen; hinzu kommen Büsten und Statuetten im Rankendekor an den Flanken und auf den Giebeln **vgl. Abb. 1**. Ebenfalls Lodovico zugeschrieben werden die Rahmen und Schnitzfiguren der nur von den beiden Malern signierten Seitenretabel in S. Zaccaria. Auffallender noch ist hier die bescheidene Qualität der Skulpturen im Vergleich zu den Gemälden, was beim Relief der „Auferstehung“ am Corpus-Christi-Altar durch die – Giovanni oder Antonio zuzuschreibende – Fassmalerei und den von Müller besonders gewürdigten Landschaftshintergrund etwas überspielt wird.

Üblicher sind jedoch „intermediäre Altarbilder“ (Wenderholm 2006) mit einer Mittelnische für die Stand- oder Sitzfigur eines Heiligen oder auch eine Gruppe. Diese Skulpturen werden Bildschnitzern verdankt, deren Namen nicht überliefert sind. Zuschreiben lässt sich aber die Verkündigungsgruppe des von Antonio und Bartolomeo signierten Triptychons aus Rovato (1452) an Jacopo Moranzzone (Söding 2012, 17). Dieses zeichnet sich aus durch seine stilistische Homogenität und ähnelt einem gewandelten spätgotischen Retabel mit Schnitzfiguren im Schrein und gemalten Standfiguren auf den Flügeln. Später lieferte Antonio ein Polyptychon mit Heiligenfigur nach Pesaro (1464), Bartolomeo je eines nach Rab (1485) und in die Nähe von Bergamo. Auch Cima da Conegliano erhielt einen solchen Exportauftrag, aktualisierte aber die architektonische Gliederung und gestaltete sein Polyptychon in Olera (1486/88) konsequent

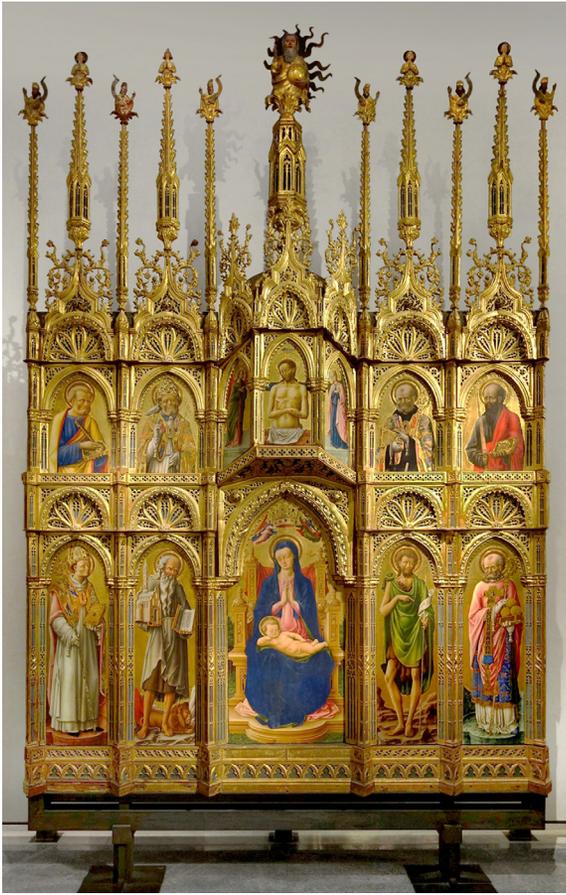
als Renaissance-Retabel. Im Œuvre der auf Venedig konzentrierten Bellini fehlen derartige Altarwerke, da sie sich schon früh für die ‚moderne‘ Form des einteiligen Altarbildes entschieden und prominentere Auftraggeber gefunden hatten.

Nicht erhalten haben sich hingegen die von Alessandro da Caravaggio gefertigten Rahmen für Altarbilder von Alvise Vivarini: den „Auferstandenen“ in S. Giovanni in Bragora (1494; 1497/98) und das Polyptychon in Noale (1502/04), dessen fertiger Rahmen dem Maler zugestellt wurde. Zuschrieben wird Alessandro auch die Rahmenarchitektur der *Pala dei Milanesi* in der Frarikirche **vgl. Abb. 10**, für deren Entwurf jedoch Alvise verantwortlich sein soll (183f.). Die Autorin untersucht die komplexen Fragen der Auftragsvergabe, der Kooperationen und Arbeitsabläufe auf breiter dokumentarischer Basis. Sie sympathisiert mit Humfreys These, dass die Rahmenentwürfe meist von den Malern stammen, nennt aber auch Gegenbeispiele und warnt vor einer Pauschalierung (275–299).

### Das lange Leben des Polyptychons

Eng verknüpft mit dem Schaffen der Vivarini und dem Diktum von ihrer Konservativität ist demnach vor allem eine Form des Altarretabels, nämlich das schon im Trecento gebräuchliche und in seinen Grundtypen etablierte Polyptychon. Erwartungsgemäß zieht sich dieses Thema wie ein roter Faden auch durch das hier zu besprechende Buch. Müller verbindet dabei sozial- und typengeschichtliche Aspekte miteinander, behandelt ikonographische Fragen aber nur punktuell. Als Ausgangsbasis dient ihr das vielzitierte Standardwerk von Humfrey (1993) zu den venezianischen Altarretabeln der Renaissance.

Ein großes, für den Hochaltar geeignetes Polyptychon ist bei den Vivarini in fünf, mitunter auch in sieben Abteilungen gegliedert und zeigt Vollfiguren und Halbfiguren in zwei Registern. Eingeschossige Retabel enthalten fünf bis maximal neun aufgereichte Standfiguren, häufig auch eine thronende Figur (Madonna mit Kind, Altar- Kirchen- oder Ordenspatron) und seltener eine szenische Darstellung (Anbetung



**Abb. 5 |** Antonio und Bartolomeo Vivarini, Polyptychon aus der Certosa in Bologna, 1450. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Foto: Ulrich Söding

des Kindes, Marienkrönung) in der Mitte. Außerdem gibt es dreiteilige, zweigeschossige Polyptychen, oft mit einem beide Etagen übergreifenden Mittelbild. Davon zu unterscheiden sind Triptychen mit einer *cimasa* und/oder plastischen Aufsatzfiguren, doch ist es manchmal nicht ganz leicht, ein mehrteiliges Werk zu klassifizieren.

Den von Müller am genauesten untersuchten Werkkomplex bilden wieder die drei Polyptychen in der Cappella di S. Tarasio von S. Zaccaria. Sie gehören zu einem ausgeklügelten Gesamtprogramm, mit dem der Reliquienbesitz des ranghöchsten Nonnenkonventes aufwendig inszeniert werden sollte. So sah man auf der Vorderseite des Hochaltarretabels neben den zahlreichen Skulpturen früher nur die beiden Gemälde der Vivarini, die ehemals eine Silbertafel und eine dahinter verwahrte Heiligkreuzreliquie flankierten **vgl. Abb. 1**. Die komplett mit Gemälden

ausgestattete Rückseite zeigt dagegen zwei Register mit Standfiguren von Heiligen in fingierten Nischen und die zwei Bildfelder einnehmende Sitzfigur des hl. Zacharias **vgl. Abb. 2**. Inschriften verweisen auf deren Reliquien, welche im Retabel selbst oder anderswo geborgen waren. Bemerkenswert ist, dass die Tafeln im Untergeschoss als Falttüren zu benutzen sind, wodurch sich einmal mehr der Vergleich mit den Reliquienaltären des 14. und 15. Jahrhunderts in Nord- und Westdeutschland aufdrängt. Den oberen Abschluss aber bildet ein ebenfalls klappbares Triptychon mit einer Darstellung des (eucharistischen) Schmerzensmannes und adorierenden Engeln – ein Motiv, das sonst auf die Vorderseite eines Polyptychons gehört **vgl. Abb. 5**. In S. Zaccaria befindet sich an dieser Stelle, auf der Spitze des Mittelturmes, ein geschnitzter Schmerzensmann, welcher mit der Figur Gottvaters im Gewölbe zusammenzusehen ist.

Die Retabel der Nebentärlä dienten ebenfalls als Repositorien. Dasjenige des Corpus-Christi-Altars ist ein merkwürdiges *mixtum compositum* aus Reliefs und Tafelgemälden und enthielt im Hauptgeschoss die geweihten Hostien. Damit zählt es zu den auch im Norden bekannten Sakramentshausaltären. Dagegen war hinter dem eher konventionellen Retabel des Sabinaaltars mit sechs Gemälden eine Heiligblutreliquie verborgen, auf die ein Engel mit Spruchband explizit hinweist.

Auch in anderen Kirchen gab es mehrere, aber nicht aufeinander bezogene Altaraufsätze der Vivarini. In S. Francesco Grande in Padua befanden sich etwa das Polyptychon mit der Anbetung des Kindes von Antonio und Giovanni (1447), heute in Prag, sowie das große, aus Einzeltafeln rekonstruierbare Polyptychon für den Hochaltar (1451), das von Antonio und Bartolomeo signiert wurde (Müller, Abb. 45). Deutlich wird bereits hier, dass solche Altarwerke vorrangig für Klosterkirchen bestellt wurden, besonders solche der Franziskanerobservanten (116–119, 184f.), der Dominikaner und Kartäuser.

In diese Reihe gehört auch das wohl schönste und besterhaltene Polyptychon der Vivarini, das päpstli-

che Prunkstück aus der Certosa in Bologna. | **Abb. 5** | In der Stadt gab es bereits einen aus Venedig stammenden, von Müller nicht erwähnten Vorläufer, nämlich den marmornen Hochaltar der Gebrüder dalle Masegne in S. Francesco (1388–92), welcher bald darauf für den Schnitzaltar der Cappella Bolognini in S. Petronio (1410) vorbildlich wurde. Daran knüpfen das Retabel der Brüder Vivarini und ein wahrscheinlich bei Bartolomeo bestelltes Polyptychon für die Grabkapelle des hl. Dominikus (1459–65) im Sinne einer Bologneser Traditionslinie an.

Im Laufe der Jahre scheint sich Bartolomeo geradezu auf die Anfertigung von Polyptychen spezialisiert zu haben. Die Verfasserin spricht im Vergleich mit Giovanni Bellini von einer „faktische(n) Aufteilung des Marktes für venezianische Altarbilder“ (149). In Venedig selbst war die Nachfrage zwar zurückgegangen (sieht man ab von einem Augustinus-Retabel für die Dominikaner in Zanipolo, 1473), doch lieferte Bartolomeo bis 1485 Polyptychen nach Apulien, Kalabrien und Dalmatien, bis 1490 in entlegene Täler in der Umgebung von Bergamo. Diese letzten Aufträge sollen von in Venedig ansässigen Auswanderern für Pfarrkirchen in ihren Heimatgemeinden erteilt worden sein (146). Ein deutlicher Abfall im Rang der Aufstellungsorte ist also zu konstatieren, auch eine Tendenz zum Traditionalismus bei Retabeln für die Provinz.

Alvise Vivarini scheint diesen Markt weitgehend seinem Onkel überlassen zu haben, doch hat auch er noch Aufträge übernommen. Er signierte das Polyptychon aus Montefiorentino (1476) und lieferte das große Pfingstretabel, das wohl aus Feltre nach Berlin gelangte (1478?). Müller unterstützt mit Hilfe der Infrarotreflektographie die These einer kompletten Unterzeichnung dieses Werkes durch Alvise und einer Ausführung unter Beteiligung von Antonio Vivarini. Als ein ‚Nachzügler‘ entstand schließlich das Polyptychon für Noale, von dem nur die hohe, beide Geschosse übergreifende Mitteltafel mit der Marienhimmelfahrt erhalten ist (1502/04). Doch erst Tizians Averoldi-Polyptychon in Brescia (1520/22) ist das wirklich letzte Beispiel dieser Art.

### Giovanni und Antonio: Technik, Stil und Ikonographie

Das von den erhaltenen Werken und ihren Signaturen abzuleitende Grundproblem der Vivarini-Forschung bleibt indes das symbiotische Verhältnis von Giovanni und Antonio und die damit verbundene Frage nach ihren künstlerischen Anfängen. Betrachtet man einige der zahlreichen Hieronymus-Darstellungen, etwa die von Giovanni allein signierte Tafel in Baltimore (1444) und das doppelt signierte Triptychon der Scuola Grande della Carità (1446), ist man geneigt, in ihm die Leitfigur zu erkennen. Müller nennt deshalb selbst bei unsignierten Werken den von ihr favorisierten Giovanni konsequent an erster Stelle, räumt jedoch ein, dass dem Problem der Händescheidung selbst unter Berücksichtigung der nun stark vermehrten Infrarotreflektographien nicht beizukommen sei (350–373).



| **Abb. 6** | Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Hl. Ludwig von Toulouse, um 1445/50. Paris, Musée du Louvre [↗](#)

Einheitlich wirken die zwischen 1441 und 1447 gemeinsam verantworteten Werke auch in der handwerklichen und malerischen Ausführung. Ihre Opulenz und ihre Strahlkraft resultieren nicht zuletzt aus den perfekt ausgeführten Blattvergoldungen mit Punzen und Applikationen in Pastiglia, die zu einer reliefhaften, geradezu haptischen Wirkung der Tafeln beitragen. | **Abb. 6** | Diese üppigen Verzierungen eignen sich außerdem als ein Datierungskriterium, da die Pastiglia selbst im detailverliebten Venedig wenig später aus der Mode kam. Neu in das Werkstattgut aufgenommen wurden hingegen die von Giovanni angeblich aus Köln ‚mitgebrachten‘ Pressbrokate, welche an der Rückseite des Hochaltarretabels in S. Zaccaria Verwendung fanden, zum Beispiel am Kragen einiger Heiligenfiguren und am Kasten für den Leib des hl. Zacharias (Müller, Abb. 267).

Eine stilistische Einordnung kann deshalb nur für den gesamten Werkkomplex und nicht im Hinblick auf die beteiligten ‚Hände‘ erfolgen. Das erläutert die Verfasserin wiederum anhand der Retabel in S. Zaccaria, vor allem derjenigen auf den Nebentären (439–465). Sie argumentiert überzeugend, dass mit den Werken von Gentile da Fabriano und Giambono ein einheimischer Orientierungsrahmen abgesteckt werden könne. Die von Roberto Longhi angenommene Verbindung zu Masolino sei demgegenüber abzulehnen, aber eine partielle Rezeption der in Venedig und Padua vorhandenen Werke Florentiner Meister durchaus in Rechnung zu stellen: Mit Lippi soll die Anordnung von jeweils zwei Figuren auf einer Bildtafel am Corpus-Christi-Altar zu verbinden sein, mit Uccello die Berücksichtigung der Betrachterperspektive bei den in Untersicht dargestellten Heiligen auf der Rückseite des Hochaltars **vgl. Abb. 2**. Erfahrungen damit hätten die Maler auch bei der Anfertigung der für sie dokumentierten, aber verlorenen Orgelflügel sammeln können (69–73). Nicht aufgegriffen wird hingegen die These einer stilistisch zu begründenden Herkunft des Giovanni d’Alemagna aus Köln.

Die ab 1450 entstandenen Polyptychen mit der Signatur von Antonio und Bartolomeo fügen sich zunächst

nahtlos an die zusammen mit Giovanni d’Alemagna produzierten Gemälde an. Unklar bleibt aber, wie sich Antonio seinen jüngeren Bruder als Mitarbeiter ‚herangezogen‘ hat und wie sich dessen Emanzipationsprozess vollzog. Insofern gibt es anfangs doch so etwas wie einen Gruppen- oder Familienstil.

Gerade das erste Werk mit der neuen Doppelsignatur, das Polyptychon in Bologna **vgl. Abb. 5**, steht für diese Kontinuität und verbindet die Vivarini auch in ikonographischer Hinsicht miteinander. Denn die thronende Madonna, die das schlafende, auf ihrem Schoß liegende Jesuskind anbetet, ist eines der beliebtesten Motive in ihren Werkstätten, das sich sowohl für Altarbilder als auch für private Andachtsbilder eignete **vgl. Abb. 7**. Man hat fast den Eindruck, als hätten es die Vivarini und ihre Auftraggeber für sich reklamiert, doch wurde das Thema zwischen 1440 und 1470 auch für Polyptychen mit Schnitzfiguren mehrfach gewählt (Schulz 2011). Andere Maler haben indes nur wenig dazu beigetragen – mit Ausnahme von Giovanni Bellini, der es früh im Halbfigurenbild aufgegriffen und bei der thronenden Madonna in der Accademia (um 1470?) oder der *Madonna del prato* in London (um 1500/1505) den „Todesschlaf Christi“ und die Analogie zur Pietà stärker betont hat. Diese Ikonographie als traditionsbildende Konstante der Vivarini kommt in dem hier zu besprechenden Buch etwas zu kurz (97, 473).

Verfolgt man die weitere Produktion Antonios und beruft sich auf das von ihm allein signierte Antoniusretabel aus Pesaro (1464), dann ist er nicht nur den gewohnten Bildtypen treu geblieben, sondern scheint auch stilistisch ‚stehengeblieben‘ zu sein. Hier trifft ihn der Vorwurf der Konservativität, gegen den Müller anarbeiten möchte, doch wohl zurecht.

### Novitäten bei Bartolomeo

Im Unterschied zu Antonio war Bartolomeo beizeiten dem Vorbild Andrea Mantegnas gefolgt, was zu einem ‚Modernisierungsschub‘ in der Vivarini-Werkstatt führte und dem jüngeren Bruder zur Ausbildung eines gut erkennbaren Personalstils verhalf. Ablesbar ist dies an der Proportionierung der Figuren, an

ihren Haltungsmotiven und besonders an ihren Gewändern. Die den Körper eng umziehenden mantegnesken Faltengrate verbinden sich aber mit spätgotischen Reminiszenzen, indem die Gewandenden oft eine bemerkenswert scharfe Knitterung aufweisen (Ambrosius-Polyptychon, 1477). Deshalb kann man Bartolomeos Werke auch recht gut mit denjenigen Michael Pachers vergleichen, der sich in Padua (und Venedig) weitergebildet hatte. Als ein charakteristisches Stilmerkmal führt Müller außerdem das leuchtende, stark buntfarbige Kolorit der Gemälde an, mit dem sich der Meister seinen Auftraggebern empfohlen haben soll (139, 435–437).

Innovationspotential gibt es bei Bartolomeo anfänglich auch im Hinblick auf bestimmte Bildtypen. Dazu gehören als Solitär die lebensgroße Darstellung des Johannes von Capestrano auf einer Einzeltafel in Paris (1459) und das kleinformatige Marien triptychon in New York (Madonna Lehmann) mit der *Madonna dell'umiltà* und Marienszenen in zwei Registern (um

1465). Blickt man auf die Anordnung der Tafeln und die beiden Verkündigungsbilder, handelt es sich hier aber doch um ein verkapptes Polyptychon.

Die größte Bedeutung kommt nach allgemeiner Ansicht der *Sacra Conversazione* in Neapel (1465) zu, der ersten, noch etwas ambivalenten Darstellung der Madonna mit Heiligen auf einer gemeinsamen (quadratischen) Bildtafel. Müller erwähnt sie nur kurz, verweist aber darauf, dass schon bei einer Petrus-Martyr-Szene von Antonio und Giovanni in Berlin ein solches Bild mit zwei flankierenden Heiligen als Altartafel zu sehen sei (104). Die Florentiner und die Niederländer kannten diese Darstellungsform natürlich auch.

Eingehender analysiert wird dagegen die *Sacra Conversazione* für die Paduaner Kartause von 1475.

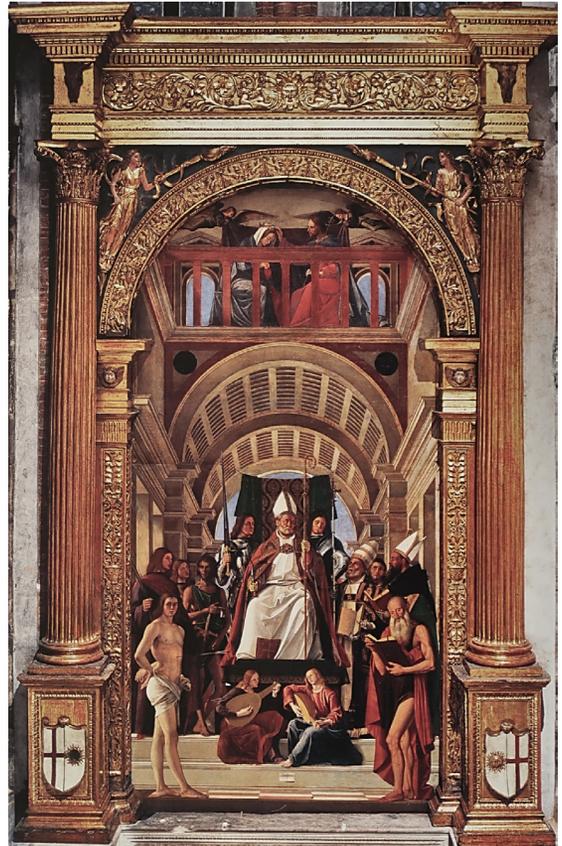
**| Abb. 7 |** Ihre Entstehung fällt genau in jene Jahre, in der Marco Zoppo, Giovanni Bellini und Antonello da Messina in eine Art Wettbewerb um die einteilige *Sacra Conversazione* traten. Von Zoppo übernommen hat



**| Abb. 7 |** Bartolomeo Vivarini, *Sacra Conversazione* aus der Certosa in Padua, 1475. Veli Lošin, Sv. Antun Opat. Müller 2023, S. 466, Abb. 286



**| Abb. 8 |** Bartolomeo Vivarini, *Madonna mit Kind*, um 1465/70. Venedig, Museo Correr. Foto: Ulrich Söding



| Abb. 9 | Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, um 1495/1500. Windsor, Royal Library. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024

| Abb. 10 | Alvise Vivarini und Marco Basaiti, *Pala dei Milanesi*, 1497–1505. Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari. Müller 2023, S. 182, Abb. 106

Bartolomeo die Anordnung der Figuren in freier Landschaft, doch wirkt die Kombination mit Dorsale und Kronenengeln, mit Himmelsaureole und Gottvater nicht eben glücklich. In Venedig ungewohnt sind zudem die beiden knienden Heiligen vor dem Thron der Madonna, die aus dem Repertoire von Lippi oder aus dem Zusammenhang einer Anbetung der Könige stammen könnten. An deren Stelle findet man in der Folgezeit fast immer musizierende Engel, welche zu den Grundelementen einer venezianischen *Sacra Conversazione* gehören. Bezeichnet werden diese einteiligen Altarbilder verabredungsgemäß als *pala*, obwohl der Begriff von den Zeitgenossen gleichbedeutend mit *ancona* oder *tavola* verwendet und nicht mit einem bestimmten Format oder einem Typus assoziiert wurde. Auch bei der Entstehung der halbfigurigen *Sacra Conversazione* soll Bartolomeo die Rolle

eines Initiators zugefallen sein. Das dafür angeführte, um 1465 datierte Gemälde in London, eine hochformatige Madonna mit Kind, ergänzt um zwei an sie herangedrängte, aber durch eine Brüstung von ihr getrennte Heilige, überzeugt als homogene und damit zukunftsweisende Erfindung allerdings nicht (109). Im Œuvre des Künstlers bleibt es isoliert.

Dafür hat Bartolomeo das Thema der Madonna mit Kind in Halbfigur in das ‚Programm‘ der Vivarini-Werkstatt aufgenommen, wahrscheinlich als Antwort auf die mit diesen Bildern sehr erfolgreichen Bellini. Manchmal besteht allerdings eine Unsicherheit, ob eine solche Tafel nicht aus dem Obergeschoss oder vom Aufsatz eines zu rekonstruierenden Altarretabels stammt, zumal wenn es sich um eine untersichtige Darstellung handelt. Ikonographisch betrachtet, kommen die *Maria lactans*, Maria mit dem schlafen-

den Jesuskind und andere Themen vor, außerdem Lieblingsmotive der venezianischen Madonnenmaler bzw. ihres Publikums: der von der Mutter vorgewiesene Fuß des Kindes, den Johannes Deckers (2010) in einem kaum rezipierten Aufsatz im Sinne eines Gnadenweises interpretiert hat, und der von der Hand des Kindes umgriffene Daumen der Mutter, für den eine schlüssige Erklärung noch zu fehlen scheint.

**| Abb. 8 |**

### Alvise in der Zeit um 1500

Bei Alvise Vivarini ist im Vergleich zu seinem Vater und seinem Onkel eine größere Selbständigkeit zu erkennen, außerdem eine Erweiterung des Tätigkeitsbereiches (Historienbilder und Porträts) angesichts der Konkurrenz durch Giovanni Bellini, Cima da Conegliano und Vittore Carpaccio. Als sein wichtigstes Vorbild gilt jedoch der 1476 in Venedig dokumentierte Antonello da Messina – im Hinblick auf manche Sujets, die stark konturierende Malweise und den allmählichen Übergang zur Ölmalerei (438f.).

Auch Alvise hat sich mit dem Thema der *Sacra Conversazione* befasst und gelangt in einem als „Modello“ bezeichneten Entwurf in Windsor (um 1495/1500) zu einer architektonisch interessanten Lösung.

**| Abb. 9 |** Auffällig ist schon das Rechteckformat, welches daraus resultiert, dass das halbrund schließende Altarbild in den mitgezeichneten Rahmen eingepasst ist. Die Raumsituation wird von Müller daraufhin als Einblick in eine Seitenkapelle beschrieben, wo der Thron der Madonna aufgerichtet ist und sich die paarweise angeordneten Heiligen eingefunden haben. Die Raumkonstruktion aber könnte partiell auf den *Prevedari*-Stich nach einer Visierung Bramantes zurückzugehen, der auch von Cima zeitgleich und offensichtlicher rezipiert wurde (Söding 2024, 58–65). Symptomatisch dafür sind die Raumhöhe, die Abfolge der durch Bögen abgeteilten Raumkompartimente und die stark verkürzten Pfeilerreihen mit dem weit vorspringenden Kranzgesims.

Den Bezugsrahmen für die keinem Projekt genauer zuzuordnende Zeichnung bilden ein schlecht erhaltenes Gemälde in Berlin (um 1495/1500), dem Müller

zu neuer Beachtung verhilft, und die *Pala dei Milanesi* in der Frarikirche, **| Abb. 10 |** deren Entstehungsgeschichte von Veränderungen geprägt und vom Tod Alvises überschattet wird. Ihm zu verdanken ist aber mit Sicherheit die zweigeschossige architektonische Anlage: der Thronsaal für den von diversen Heiligen umdrängten Ambrosius und der – seltsam anmutende – Altar für die Marienkrönung in der Bogenzone. Motive aus der Zeichnung kommen sowohl im Bild als auch am geschnitzten Rahmen (Viktorien) vor, doch setzt dieser die gemalte Architektur nicht mehr



**| Abb. 11 |** Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, 1500. Amiens, Musée de Picardie. Ausst.-Kat. Conegliano 2016, S. 49

geradlinig fort und gewinnt gegenüber dem Gemälde erheblich an Dominanz. Er besteht nun aus einer Pfeilerarkade und einer vorgestellten Kolonnade, ist also ein frühes Beispiel für die Rezeption des römischen Tabulariummotivs in Venedig, und wird damit zum Vorläufer des Riesenretabels mit Tizians *Assunta* in der Cappella Maggiore (1516/18).

Bei einer anderen *Sacra Conversazione*, einem für den Export bestimmten Gemälde unbekannter Herkunft in Amiens (1500), überrascht Alvise mit einer unkonventionellen Figurenkomposition. **| Abb. 11 |** Als szenische Darstellung der Anbetung des Kindes, mit einer knienden, frontalisierten Maria in freier Landschaft und mit kaum zu lokalisierenden, von den Bildrändern beschnittenen Heiligen, ist es ein Unikum. Zurecht hat Fletcher (1983) darin mittelitalienische Züge erkannt, doch fühlt man sich auch an Leonardos *Felsgrottenmadonna* erinnert. Temporär in Venedig weilende Künstler wie Perugino (1494) und Andrea Solario (ab 1494), aber kaum Leonardo selbst (1500) kämen als Vermittler in Frage. Müller sieht in dem Bild ein positives Beispiel für den Alvise eigenen Innovationstrieb und verweist auf nachfolgende ‚Freiluftbilder‘ von Palma il Vecchio, denen man noch Werke Lorenzo Lottos an die Seite stellen könnte. Veränderungen lassen sich auch im Malerischen feststellen, wie schon bei dem nahsichtig wiedergegebenen, weicher modellierten „Auferstandenen“ in S. Giovanni in Bragora. So führen die Wege der Vivarini und der Bellini am Ende doch etwas mehr aufeinander zu.

Außerdem stammen von Alvise zahlreiche Madonnenbilder in unterschiedlichen Formaten. Er hat sie teilweise wiederholt und mit Hilfe von Kartons übertragen (332–334, 393–401), doch reichen sie nicht an die gehaltvolleren Werke Giovanni Bellinis heran. Merkwürdig ist nämlich deren vergleichsweise stereotype Ikonographie, die sich auch im Festhalten am Motiv des schlafenden Jesuskindes manifestiert. Auf Antonello rekurriert Alvise hingegen mit den Darstellungen des Salvators im Brustbild, von denen das Gemälde in Mailand (1498) ausführlich besprochen wird, um seine kreative Seite zu beleuch-

ten (478–487). Auch mit dem Londoner Männerbildnis von 1497 ist er ganz auf der Höhe der Zeit. Für seine Signifikanz im venezianischen Kunstbetrieb spricht schließlich noch, dass sich die Handstudie auf dem Verso eines Blattes in London (Müller, Abb. 137) funktional, motivisch und technisch ausgesprochen gut zum Vergleich mit einer Studie Dürers in Wien für die Hände des hl. Dominikus im „Rosenkranzfest“ (1506) eignet. Auf mögliche Beziehungen wurde schon anhand einer anderen Gegenüberstellung verwiesen (Ausst.-Kat. Mailand 2018, Nr. 1/21). Dürer bewunderte zwar besonders den alten Giovanni Bellini, von dem sich solche Studien nicht erhalten haben, doch können tatsächlich nur Alvise (und Carpaccio) als seine venezianischen Mittelsmänner im Hinblick auf die akribische Vorbereitung eines Gemäldes durch Detailstudien namhaft gemacht werden.

### Fazit

Rebecca Müller entwirft vor dem Hintergrund einer beeindruckenden Kenntnis der Werke, der Dokumente und der Sekundärliteratur ein in sich stimmiges Bild von der Tätigkeit der Vivarini, das auf einem weit ausgreifenden komparatistischen Ansatz beruht. Ihre wichtigsten Thesen lauten: Die Familienbande und -traditionen sind weniger prägend als angenommen, von einer einzigen Vivarini-Werkstatt kann nicht gesprochen werden, und bei jedem der Beteiligten hat die innerstädtische Konkurrenz zu einem wohl kalkulierten Marktverhalten geführt. Das „Leitmedium“ sei für die älteren Vivarini das Altarretabel gewesen, doch habe vor allem Alvise durch ein erweitertes Angebot auf die sich verändernde Situation reagiert (439).

Der Forschungsertrag liegt einerseits in den Untersuchungen zur Werkstattorganisation und zum Status der Vivarini im Sozialgefüge Venedigs, andererseits in der minutiösen Darlegung der Werkgenese unter Einbeziehung von Restaurierungsergebnissen und zahlreichen Infrarotreflektographien. Das Ziel ist es aber auch, die Künstlersippe vom Vorwurf des Konservatismus zu befreien und die ihr zuzuschreiben-

den Neuerungen deutlicher hervortreten zu lassen. Dass die nach wie vor virulenten Stilfragen dabei in den Hintergrund treten und dass mögliche Kritikpunkte an den Werken der Vivarini oder Fragen des künstlerischen Ranges weitgehend ausgeblendet werden, ergibt sich hingegen fast zwangsläufig aus der nun einmal zugrundeliegenden Fragestellung.

Bemerkenswert an dieser grundsoliden, faktenreichen Studie ist zudem, wie respektvoll mit der Forschungsleistung Anderer umgegangen wird. Dafür spricht auch das lückenlose Literaturverzeichnis. Nicht verkennen lässt sich aber ein gewisser Hang, an sich klare Sachverhalte zu problematisieren oder an kunsttheoretische Diskurse anknüpfen zu wollen, die über den Horizont der Auftraggeber und der Künstler möglicherweise hinausführen (221–229 zu den „Modi“ im Chor von S. Zaccaria; 450–452 zur Reflexion über das Potential der Bildmedien am dortigen Corpus-Christi-Retabel).

Etwas mühevoll ist die Lektüre allerdings durch das dichte Verweben diverser Gesichtspunkte und das wiederholte Eingehen auf dieselben Werke in unterschiedlichen Kapiteln. Ein Vor- und Zurückblättern im Buch ergibt sich außerdem durch die Suche nach den in den Text integrierten, aber an verschiedenster Stelle zitierten Abbildungen. Insofern wäre es vielleicht doch etwas übersichtlicher gewesen, in Text und Bild eine stärkere Trennung nach den einzelnen Meistern vorzunehmen. *In somma* ist dies jedoch ein wichtiges, sorgfältig und ansprechend produziertes Buch, dem über die Vivarini hinaus erhebliche Bedeutung für den venezianischen Kunstbetrieb im Quattrocento zukommt und dem man gerade in Italien die ihm gebührende Resonanz wünschen möchte.

## Abgekürzt zitierte Literatur

**Ausst.-Kat. Conegliano 2016:** I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2016), hg. v. Giandomenico Romanelli, Venedig 2016.

**Ausst.-Kat. Mailand 2018:** Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia (Mailand, Palazzo Reale, 2018), hg. v. Bernard Aikema und Andrew John Martin, Mailand 2018.

**Burg 2007:** Tobias Burg, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Münster u. a. 2007.

**Deckers 2010:** Johannes G. Deckers, Erwirkt Berührung Gnade? Die Hand der Gottesmutter und die Füße des göttlichen Kindes, in: Der Mensch als Muster der Welt. Untersuchungen zur italienischen Malerei von Venedig bis Rom. Cornelia Syre zu Ehren, hg. v. Nina Schleif, Berlin/München 2010, 15–47.

**Fletcher 1983:** Jennifer Fletcher [Rezension zu Steer 1982], in: The Burlington Magazine 125, 1983, 99–101.

**Holgate 1999:** Ian Richard Holgate, The Vivarini Workshop and its Patrons c. 1430 – c. 1450, St. Andrews 1999.

**Humfrey 1993:** Peter Humfrey, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven/London 1993.

**Matthew 1998:** Louisa Chevalier Matthew, The Painter's Presence. Signatures in Venetian Renaissance Pictures, in: The Art Bulletin 80, 1998, 616–648.

**Pallucchini 1962:** Rodolfo Pallucchini, I Vivarini. Antonio, Bartolomeo, Alvise (Saggi e studi di storia dell'arte, 4), Venedig 1962.

**Schulz 2011:** Anne Markham Schulz, Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350–1550, Florenz 2011.

**Schulz 2017:** Anne Markham Schulz, The History of Venetian Renaissance Sculpture, 2 Bde., Turnhout 2017.

**Söding 2012:** Ulrich Söding, Venedig und seine Bildschnitzer [Rezension zu Schulz 2011], in: Kunstchronik 65, 2012, 16–21.

**Söding 2024:** Ulrich Söding, Ruinöse Bildarchitekturen in Venedig und auf der Terraferma, in: Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer, hg. v. Julia Saviello und Katharina Bedenbender, Berlin 2024, 57–69.

**Steer 1982:** John Steer, Alvise Viarini. His Art and Influence, Cambridge 1982.

**Wenderholm 2006:** Iris Wenderholm, Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance (I Mandorli, 5), München/Berlin 2006.

## Postmoderne

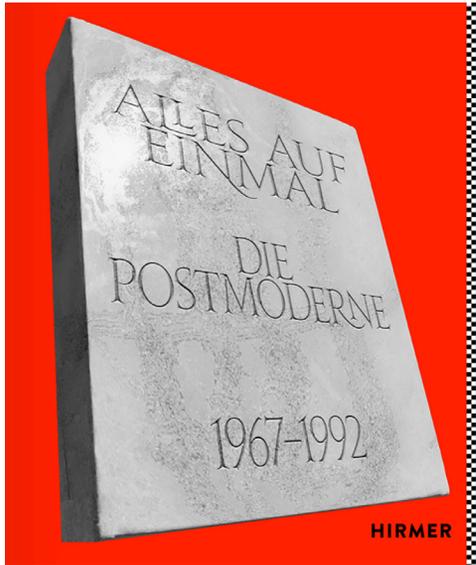
# Die Postmoderne – Reiches Erbe oder einfach nur zu viel?

**Alles auf einmal: Die Postmoderne.**  
**1967–1992.** Bundeskunsthalle Bonn,  
29.9.2023–28.1.2024. Katalog hg. v. Kolja  
Reichert, Eva Kraus und Neville Brody.  
München, Hirmer Verlag 2023. 288 S.,  
350 Abb. ISBN 978-3-7774-4274-7.  
€ 49,90

Ann Bade, B.A.  
Studentin am Institut für Kunstgeschichte  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
A.Bade@campus.lmu.de

# Die Postmoderne – Reiches Erbe oder einfach nur zu viel?

Ann Bade



Alles auf einmal: Der Begriff der Postmoderne vereint zwar eine Vielzahl von Stilkonzepten und Theorieansätzen in sich, eine klare Definition fehlt allerdings. In der Auseinandersetzung darüber besteht lediglich Konsens, dass mit Blick auf die Tradition eine Gegenposition entwickelt und mit Hilfe der Retrospektive etwas völlig Neues geschaffen werden sollte. Beispiele wie die Piazza d'Italia in New Orleans | [Abb. 1](#) | und die Neue Staatsgalerie Stuttgart | [Abb. 2](#) | als Kinder ihrer Zeit belegen, dass diese Ansätze auch gesamtgesellschaftliche Diskussionen angestoßen haben, welche wiederum für deren Popularität sorgten. Diese Ambivalenz zwischen der Abkehr von modernistischen Einheitsformen und der Hinwendung zum Massenpublikum bestimmt die Zeit der Nach-Moderne, vielleicht sogar bis heute.

Alles auf einmal. So lautete auch der Titel der Ausstellung der Bundeskunsthalle Bonn zur Postmoder-

ne, deren Kurator:innen beanspruchten, den Zeitgeist zwischen den 60er und 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts im Zuge des 30-jährigen Bestehens des Hauses einer Revision zu unterziehen. Schon vor dem Ende des Zeitraums, den wir aktuell als postmodern bezeichnen, zog die im Sommer 1984 eröffnete Ausstellung *Die Revision der Postmoderne. Postmoderne Architektur 1960–1980* im damals neu eröffneten Architekturmuseum in Frankfurt am Main eine erste Bilanz. Unter dem Begriff der Nach-Moderne, die „die Erinnerung an längst Vergangenes mit dem Pathos der Neuerung verbinden“ möchte (Klotz 1984, 9), wird die Postmoderne als komplementäres Phänomen zur Moderne ausgelegt. Allerdings richtete sich der Fokus der Ausstellung nur auf die Architektur. Auch der zeitliche Rahmen mit dem Endpunkt im Jahr 1980 scheint zumindest mit Blick auf die zeitliche Spanne, die die Bonner Ausstellung vorgibt, etwas voreilig gesetzt.

Knapp 30 Jahre später, im Jahr 2011, verfolgte die Ausstellung *Postmodernism. Style and Subversion, 1970–1990* im Victoria and Albert Museum London einen narrativ-kuratorischen Ansatz zur Präsentation der postmodernen Objekte. Dabei wurden Intermedialität und Vielschichtigkeit in den Vordergrund gestellt: „Postmodernism was often made with its own museumification in mind, and was supremely self-regarding in its methods, often circling back on its own tracks [...]“ (Adamson/Pavitt 2011, 9) Die folgenden Ausstellungen 2014 in Wien über die Spätmoderne in der Slowakei oder 2012 in Zürich stellten länderspezifische Sichtweisen in den Vordergrund (Stiller 2014; Sonderegger 2012).

Allen Ausstellungen gemein ist die Problematik der Ausstellbarkeit eines Phänomens, das nicht eindeutig definiert ist. Dabei wird der kuratorische Versuch

## Postmoderne

einer Einordnung, so auch bei der im Herbst 2023 eröffneten Bonner Ausstellung, selbst zum Thema einer öffentlichen Debatte, die aus einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive versucht, den Erfolg dieser Epoche zu ergründen. So titelte die *Frankfurter Rundschau* eine gute Woche nach Ausstellungsbeginn: „Die Postmoderne in der Bundeskunsthalle Bonn: Immer schon das Ende von etwas. Viel gewagt und wenig gewonnen: Eine Ausstellung zeigt, was sie als postmoderne Kunst behauptet“ (Iden 2023) Allerdings scheint die gegenwartsorientierte Betrachtung der Postmoderne den aktuellen Zeitgeist mehr denn je zu treffen, wie *Die ZEIT Online* schrieb: „Raus aus dem Schwarz-Weiß-Denken, rein in die Lust an der Vielfalt: Warum eine Ausstellung in Bonn gerade jetzt die Postmoderne wiederentdeckt.“ (Scheller 2023)

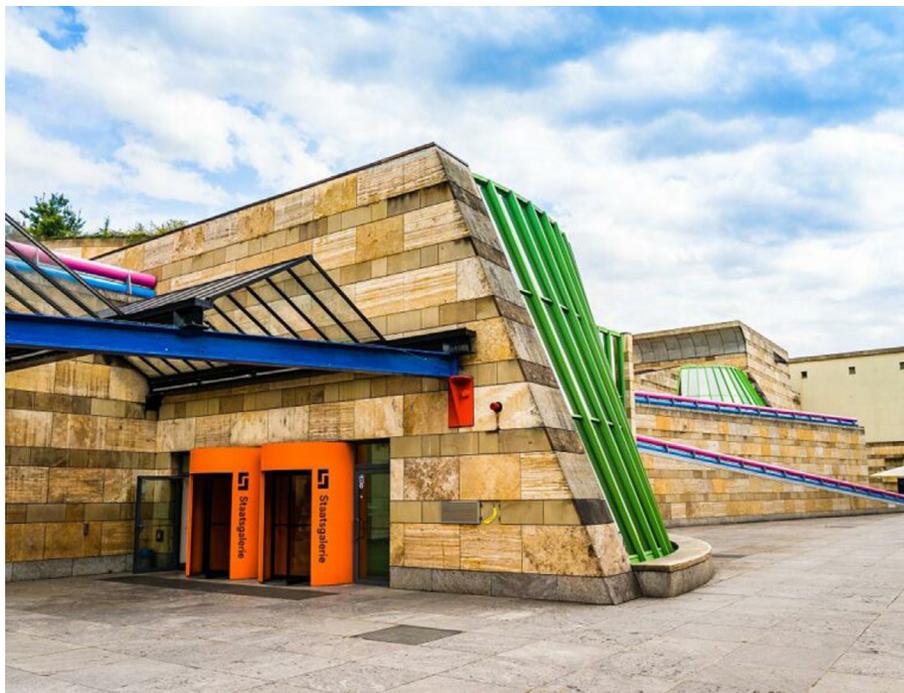
### Was erwartet uns?

Der Ausstellungskatalog eröffnet mit großformatigen Fotografien der Bonner Kunsthalle, die selbst ein Denkmal postmodernen Bauens ist. In einem ungewöhnlich bunt gemusterten Layout in grellen Farben wird in sieben Kapitel die Thematik erschlossen, 350

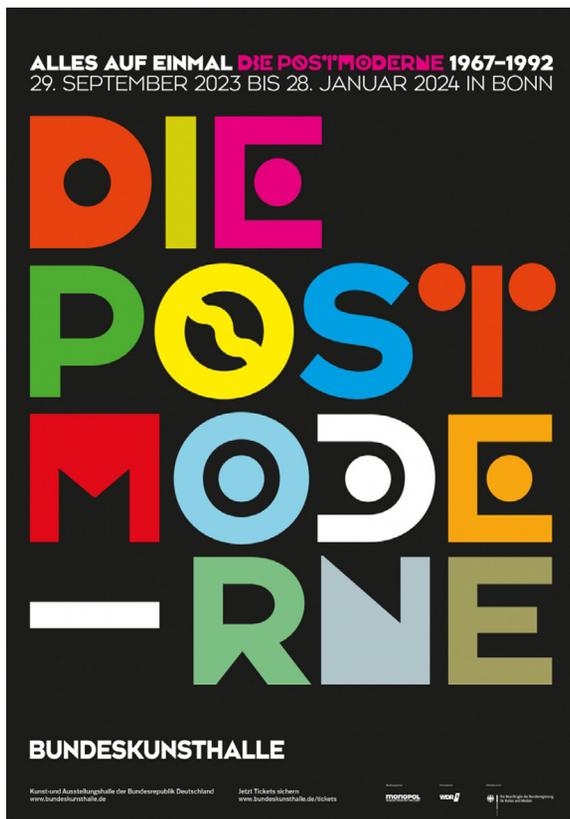


| Abb. 1 | Charles Moore, Piazza d'Italia, Modell der Gesamtanlage mit Umgebung, 1974/75. Ausst.kat., S. 11, Abb. 24

Abbildungen geben Einblick in die Schau. Das von Robert Venturi 1963 erbaute Guild House in Philadelphia steht am Anfang des betrachteten Zeitraumes, der 1992 mit der Eröffnung der Bundeskunsthalle endet. Unter der Überschrift *Das Erwachen der Medien* werden das Anwachsen der Unterhaltungsindustrie, die Entstehung von Subkulturen sowie politisch-gesellschaftliche Ereignisse als Faktoren für die rasante Verbreitung der Postmoderne vorgestellt, um anschließend das postmoderne Prinzip als Instrument der Kritik an aktuellen politischen Ereignissen zu erproben. Der Aktualitätsbezug wird durch ein In-



| Abb. 2 | James Stirling, Michael Wilford & Associates, Staatsgalerie Stuttgart, 1984 ↗

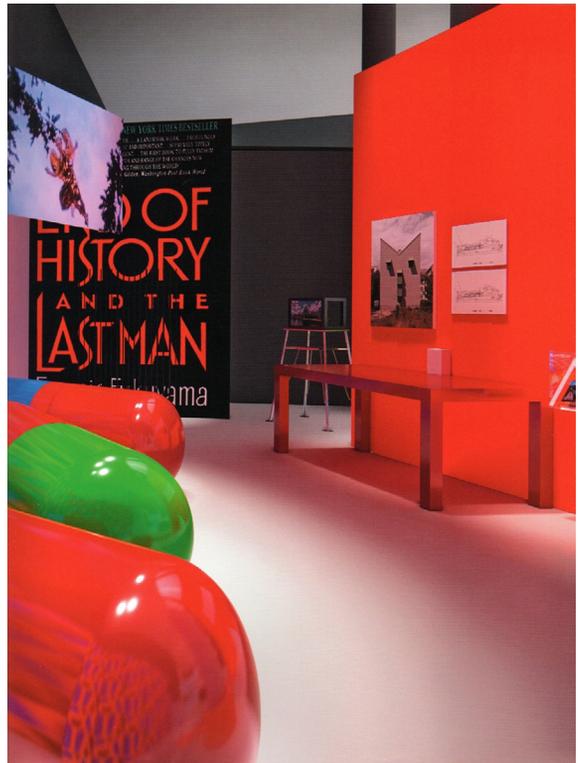


| Abb. 3 | Neville Brody, Designer des Ausstellungslogos. Plakat, Bundeskunsthalle Bonn 2023

terview mit dem britischen Graphikdesigner Neville Brody hergestellt, der auch das Logo für die Ausstellung entworfen hat | Abb. 3 |, aber auch durch den Verweis auf die zunehmende Demokratisierung technisch-künstlerischer Verfahren von deren Anfängen in der Postmoderne bis heute, in Zeiten der KI. Phänomene unserer Gegenwart, die in der Postmoderne ihren Ausgangspunkt haben, werden im Kapitel zum Thema *Medien und Realitätsverlust* aufgegriffen. Unter dem Motto *Nichts ist mehr real* werden die Gefahren des Internets und neuer Technologien diskutiert. Trotz aller Gegenwartsbezüge nimmt die Retrospektive der Postmoderne als Stil- und Gesellschafts-epoche den Hauptteil des Kataloges ein. Im zweiten Kapitel, in dem es vorrangig um Perspektivierungen und die Entfesselung der Architektur aus dem rationalistisch-rechtwinkligen Diktat des Neuen Bauens geht, sticht ein Gespräch mit Denise Scott Brown heraus. In einer Rückschau auf Leben und Werk der Architektin, auch in Bezug auf ihre Beziehung zu Robert Venturi, wird der veränderte Blickwinkel als Voraus-

setzung für standortbezogene Architektur sowie der ganzheitliche Anspruch der postmodernen Architektur betont. Wie die Postmoderne, teilweise mit ihrer Nähe zum Kitsch, populär werden konnte, wird im vierten Kapitel verdeutlicht. Die sich in autonomem Zugriff aus Allem bedienende Wahlfreiheit des postmodernen Künstlers in der Rezeption der Vergangenheit führte zu Öffentlichkeitswirksamkeit, brachte aber auch Kritik mit sich. Im Interview mit dem amerikanischen Künstler und Architekten James Wines in Bezug auf das Environmental Design wird deutlich, dass Kritik eine Chance für das Sichtbarmachen neuer Ideen sein kann.

Dem Credo des Katalogs *Alles auf einmal* entsprechend, versammelt das Kapitel *Anything goes* Stellungnahmen zur Identitätspolitik sowie Fragen zum Postkolonialismus unter Bezugnahme auf Jürgen Habermas und Michel Foucault. Auch kunstfernere



| Abb. 4 | Buchaufsteller von Francis Fukuyamas „The End of History and the Last Man“ in den Ausstellungsräumen. Ausst.kat., S. 261

Bereiche wie Entwicklungen im Finanzsystem der 70er und 80er Jahre, der Neoliberalismus oder die De-industrialisierung finden in diesem Abschnitt ihren Platz. Auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Moderne und Postmoderne versucht Gertrud Koch in ihrem Beitrag, eine plausible Antwort zu geben. Sie begreift die Postmoderne als einen retrospektiv-transformierenden Rückgriff auf Prinzipien der Moderne, die unter ästhetischen Prämissen auf die Öffentlichkeit von Kunst abzielt. Deshalb spielt die zunehmende Medialisierung in der Postmoderne eine so zentrale Rolle.

Der Katalog zieht schließlich ein Fazit, wobei die Bedeutung des politischen Posthistorismus, aber auch der gegen Ende der Epoche sich stärker entwickelnde Unterhaltungscharakter betont wird. Auch dadurch kommt es schließlich ab Anfang der 90er Jahre zu einem Verlust der Schlagkraft postmoderner Ideen, worauf der überdimensionierte Aufsteller des Buches *The End of History and the Last Man* des Politikwissenschaftlers Francis Fukuyama in der Ausstellung hindeuten sollte. | **Abb. 4** |

### Was bleibt?

Die Ausstellung und der Katalog überzeugen durch die Auswahl an wegbereitenden InterviewpartnerInnen, die schon im Ausstellungstitel proklamierte Interdisziplinarität und den gesamtgesellschaftlichen Fokus. Allerdings kann dies leicht in ein ‚Alles zu viel‘-Gefühl umschlagen, dem ein vielseitiges Workshop-Angebot während der Ausstellung entgegenwirken sollte. Was bleibt, ist der Versuch, durch überbordende künstlerisch-thematische Vielfalt ein Panorama der unbegrenzten Möglichkeiten zu schaffen, das der Postmoderne in ihrer interdisziplinären Schlagkraft gerecht wird. Gleichzeitig wird durch die Grabstein-Assoziation auf dem Cover des Ausstellungskatalogs das Ende dieser revolutionären Epoche beschworen. Fraglich ist, ob dies dem musealen und kulturellen Verständnis unserer heutigen Gesellschaft gerecht wird?

## Literatur

**Adamson/Pavitt 2011:** Glenn Adamson und Jane Pavitt (Hg.), Curators' Foreword, in: Postmodernism. Style and Subversion. 1970–1990. Ausst.kat. London 2011.

**Iden 2023:** Peter Iden, „Die Postmoderne“ in der Bundeskunsthalle Bonn: Immer schon das Ende von etwas, in: Frankfurter Rundschau vom 8.10.2023. ↗

**Klotz 1984:** Heinrich Klotz, Vorwort, in: Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980. Ausst.kat. München 1984.

**Scheller 2023:** Jörg Scheller, Alles ist wieder offen, in: Die ZEIT Online vom 8.10.2023. ↗

**Sonderegger 2012:** Christina Sonderegger, Postmodernism. Aus Schweizer Sicht. Ausst.kat. Zürich 2012.

**Stiller 2014:** Adolph Stiller, Spätmoderne Slowakei. Gebaute Ideologie? Ausst.kat. Wien 2014.

## Neuerscheinungen

### **Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.11.107869>

## Neues aus dem Netz

### **Prado Library Online | ARTtheses mit neuen Daten freigeschaltet**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.11.107870>

## Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.11.107872>

## Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Andreas Beyer: **Cellini. Ein Leben im Furor.** Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2024. 220 S., 57 s/w Abb. ISBN 978-3-803-13746-3.

**Denkmal Postmoderne. Bestände einer (un)geliebten Epoche.** Hg. Kirsten Angermann, Hans-Rudolf Meier, Matthias Brenner, Silke Langenberg. Basel, Birkhäuser Verlag 2024. 262 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-0356-2783-1. e-ISBN (pdf) 978-3-0356-2785-5.

Sebastian Fitzner: **Mehr als ein Staubjäckchen. Zu Buchumschlägen kunstwissenschaftlicher Literatur (1910–2028).** Heidelberg, arthistoricum.net 2023. 160 S., 20 Farbtaf. ISBN 978-3-98501-172-8. ↗

**Hello Nature. Wie wollen wir zusammenleben?** Ausst. kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2024. Hg. Susanne Thürigen, Daniel Hess, Alexandra Böhm. Beitr. Susanne Thürigen, Verena Suchy, Daniel Hess, Alexandra Böhme. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2024. 335 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-946217-40-4. ↗

Angelika Hofmann: **Die letzte Fahrt. Das urnenfelderzeitliche Wagengrab von Essenbach.** Ausst.kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2024. Dt./Engl. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2024. 120 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-946217-39-8.

Angeli Janhsen: **Neue Kunst zeigt Themen. Zeit, Geld, Gehen, Glauben, Politik ...** Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2024. 239 S. ISBN 978-3-496-01707-3. e-ISBN (pdf) 978-3-496-03094-2.

Dariusz Kacprzak: **Kolekcja Doeringów. Die Kunstsammlung Doering.** Poln./Dt. Stettin/Szczecin, Willa Lentza 2024. 497 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-83-961219-2-9.

Klara von Lindern: **Caspar David Friedrich ausstellen. Retrospektiven und Rezeption in den 1970er Jahren.** (Ars et Scientia, Bd. 28). Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2024. 554 S., 49 s/w Abb. ISBN 978-3-11-127351-8.

Wolfgang Loibl: **Wie der Titel zu den Bildern kam. Die „livrets“ des Pariser Salons.** Merzhausen, ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur 2024. 283 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-942919-15-9. ↗

Jan van Nimwegen: **Der Wolfenbütteler Psalter. Cod. Guelf. 146.2 Extrav. Eine mittelhochdeutsche Interlinearversion des Psalters aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster St. Markus in Würzburg. Edition und Untersuchungen.** (Quellen und Forschungen

zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Bd. 83). Würzburg, Echter Verlag 2024. 810 S. ISBN 978-3-429-05979-8.

**Ordnen, Vergleichen, Erzählen. Materialität, kennerschaftliche Praxis und Wissensorganisation in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts.** Hg. Elisabeth Oy-Marra, Annkatrin Kaul-Trivolis. Beitr. Genevieve Warwick, Elisabeth Oy-Marra, Annkatrin Kaul-Trivolis, Gudula Metze, Friederike Weis, Maria Krämer, Hendrickje Kehlenbeck, Sonja Ruth, Eduard Wätjen. Merzhausen, ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur 2024. 255 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-942919-12-8. ↗

Ulrich Pfisterer: **Mandragora. Pflanzen als Künstler. Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens in der Frühen Neuzeit.** (Hybrids 1). Heidelberg, arthistoricum.net 2024. 231 S., 87 Abb. ISBN 978-3-98501-253-4. ↗

Johannes Sander: **Das Würzburger Käppele. Wallfahrt – Architektur – Kunst.** (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Bd. 84). Würzburg, Echter Verlag 2024. 551 S., 186 meist farb. Abb. ISBN 978-3-429-05990-3.

Johanna Selch: **Ein Kunstagent König Ludwigs I. von Bayern. Johann Martin von Wagner in Rom.** (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, hg. v. d. Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 177). München, Verlag C.H. Beck 2023. 460 S. ISBN 978-3-406-10792-4.

Stefan Trinks: **Glaubensstoffe und Geschichtsgewebe. Belebte Tücher in der mittelalterlichen und modernen Kunst.** München, Schirmer/Mosel Verlag 2024. 232 S., 110 Farbabb. ISBN 978-3-8296-0991-3.

**Walter Hanusch. Eisen figürlich.** Ausst.kat. Ausstellungshalle Frankfurt am Main-Sachsenhausen 2024. Hg. Isa Bickmann. Beitr. Isa Bickmann, Adolf H. Kerkhoff, Walter Hanusch. Frankfurt am Main., Kann Verlag 2024. 78 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-949312-85-4.

**William Blakes Universum.** Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle 2024. Hg. Andreas Stolzenburg in Zusammenarbeit mit David Bindman und Esther Chadwick. Beitr. Julia Kersting, Jan Steinke, Andreas Stolzenburg, Esther Chadwick, Sarah Haggarty, David Bindman, Cecilia Muratori, James Vigus, William Vaughan. Berlin, Hatje Cantz Verlag 2024. 381 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7757-5801-7.

### Prado Library Online

The Museo del Prado has digitized its library collection and now offers free online access to more than 11,500 publications from the late fifteenth century to the early twentieth century. The new Digital Library<sup>↗</sup> includes 5,600 journal issues and 6,000 books specializing in literature related to the Prado's art collection. Among the publications are some 220 rare books that have been published by or illustrated with prints by artists such as Dürer, Rubens and Abraham Bloemaert. In addition to historical publications, the library catalog also includes modern titles related to the museum's collection, such as the 2009 catalogue of Dutch paintings by Teresa Posada Kubissa, as well as many of the museum's exhibition catalogues, and the latest volumes of the Boletín del Museo del Prado.

### ARTthesen mit neuen Daten freigeschaltet

Die diesjährigen Daten der Hochschulnachrichten Kunstgeschichte sind in der Forschungsdatenbank ARTthesen<sup>↗</sup> nun freigeschaltet. Die Datengrundlage für ARTthesen bilden die von der Kunstchronik jährlich aus deutschen und ausgewählten ausländischen kunsthistorischen Hochschulen und Forschungsinstituten abgefragten Meldungen über abgeschlossene Masterarbeiten sowie über begonnene und abgeschlossene Dissertationen bzw. abgeschlossene Habilitationen. Derzeit sind unter <https://www.artthesen.net><sup>↗</sup> rund 85.000 Datensätze aus den Jahrgängen 1985 bis 2024 recherchierbar. Die Datensätze sind nach den Autor\*innen der Arbeiten, aber auch thematisch erschlossen (systematisch, geographisch, nach Künstlern). Zudem verfügt ARTthesen über verschiedene interaktive Funktionen, die die Datenbank zu einem zentralen Rechercheinstrument des Faches machen.

## Ausstellungskalender

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

### **Aalborg (DK).** *Kunsten Museum of Modern Art.*

–19.1.25: Omar Victor Diop. –16.3.25: Esben Weile Kjær. 21.11.–9.6.25: Stine Goya.

**Aarau (CH).** *Aargauer Kunsthaut.* –12.1.25: Johannes Robert Schürch. (K). 16.11.–5.1.25: Victoria Holdt.

**Aarhus (DK).** *Aros.* 29.11.–21.4.25: Barbara Kruger.

**Abano Terme (I).** *Museo Villa Bassi Rathgeb.* –12.1.25: Donna, musa, artista. Ritratti di Cesare Tallone tra Otto e Novecento.

**Ahlen.** *Kunst-Museum.* –26.1.25: Reality Check. Wenn Dinge nicht sind wie sie scheinen. (K).

**Aix-en-Provence (F).** *Musée du Vieil-Aix.* –5.1.25: Aix au Grand Siècle.

**Alkersum/Föhr.** *Museum Kunst der Westküste.* –1.6.25: Erinnern. Fotografische Positionen von Nicole Ahlang, Corina Gertz und Kris Scholz.

**Alkmaar (NL).** *Stedelijk Museum.* –19.1.25: Maarten van Heemskerck.

**Amersfoort (NL).** *Kunsthall KAdE.* –5.1.25: Sleep! (K).

**Amsterdam (NL).** *Museum van Loon.* –5.1.25: Versatile Virtuoso. Wallerant Vaillant in Amsterdam.

*Stedelijk Museum.* –5.1.25: Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art.

*Van Gogh Museum.* –26.1.25: Vive l'impressionnisme! Masterpieces from Dutch Collections.

**Antwerpen (B).** *Fotomuseum.* –2.2.25: Cindy Sherman. Anti-Fashion.

*Keizerskapel.* –16.7.25: Groundbreakers: Michel Coignet. *KMSKA.* –19.1.25: Ensors kühnste Träume. Jenseits des Impressionismus.

*MoMu.* –19.1.25: Maskerade, Schminke & Ensor.

*Museum Plantin-Moretus.* –18.1.25: Ensor's States of Imagination. (K).

**Aosta. (I).** *Centro Bénin.* –16.3.25: Inge Morath. La fotografia è una questione personale.

**Apolda.** *Kunsthaut.* –15.12.: Der rote Schirm. Liebe und Heirat bei Carl Spitzweg. (K).

**Appenzell (CH).** *Kunstmuseum.* –4.5.25: Daiga Grantina. Notes on Kim Lim.

**Arezzo (I).** *Casa Museo Ivan Bruschi.* –12.1.25: Tornei di Toscana. La giostra del Saracino, il Palio della Balestra e il gioco del Ponte.

*Galleria Comunale d'Arte Contemporanea.* –2.2.25: Vasari. Il Teatro delle Virtù.

*Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Casa Vasari, Archivio di Stato.* –2.2.25: Arezzo. La città di Vasari.

**Aschaffenburg.** *Jesuitenkirche.* –9.2.25: Biotop Art Brut. Werke aus der Slg. Hannah Rieger.

*Kirchner Haus.* –19.1.25: Das Tier in der Kunst des Expressionismus. (K).

**Asti (I).** *Pal. Mazzetti.* 16.11.–11.5.25: Escher.

**Aubusson (F).** *Musée.* –12.12.: Aubusson tisse Tolkien. L'aventure tissée.

**Augsburg.** *Glaspalast.* –12.1.25: Philipp Goldbach; Olaf Otto Becker. Polaroid.

*Grafisches Kabinett.* –9.2.25: Abenteuer Brasilien. Johann Moritz Rugendas malerische Reise.

*Holbeinhaus.* –24.11.: Harry Meyer. Neue Werkserien.

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

*Neue Galerie im Höhmannhaus.* –24.11.: Franziska Kastner.

*Schaezlerpalais.* 29.11.–4.5.25: Matthias Schaller: Das Meisterstück. Fotografien von Künstler-Paletten.

**Bad Homburg.** *Sinclair-Haus.* –9.2.25: Pilze – Verflochtene Welten.

**Baden-Baden.** *Museum LA8.* –12.1.25: Heilende Kunst. Wege zu einem besseren Leben. (K).

**Bagnacavallo (I).** *Museo civico delle Capuccine.* –12.1.25: La rivoluzione del segno. La grafica delle avanguardie da Manet a Picasso.

**Bamberg.** *Staatsbibliothek.* –14.12.: Leuchtende Wunderzeichen. Das Nachleben Kaiser Heinrichs II. in der Frühen Neuzeit.

**Barcelona (E).** *CCCB.* –8.12.: Agnès Varda.

*Fundació Miró.* –15.12.: Portrait of Miró. –19.1.25: Helena Vinent. –9.2.25: MiróMatisse. Beyond the Images.

*Fundació Antoni Tàpies.* –1.12.: Serge Attukwei Clottey. –12.1.25: Antoni Tàpies. The Practice of Art.

*MACBA.* –12.1.25: Unknown City Beneath the Mist. New Images from Barcelona's Peripheries.

*Museu Nacional d'Art de Catalunya.* –2.2.25: Eveli Toront. The Breath of a Modern Artist.

**Bard (I).** *Forte di Bard.* 5.12.–9.3.25: Gianfranco Ferré dentro l'obiettivo.

**Barnard Castle (GB). Bowes Museum.** –2.3.25: Framing Fashion: Art and Inspiration from a Private Collection of Vivienne Westwood.

**Basel (CH). Architekturmuseum.** –16.3.25: Soft Power. The Brussels Way of Making the City.

**Kunstmuseum.** –5.1.25: Zeichnung heute. Neu in der Slg. –2.2.25: Paula Rego. Machtspiele. (K). –27.7.25: Paarlauf.

**Kunstmuseum Gegenwart.** –24.11.: When We See Us. Hundert Jahre panafrikanische figurative Malerei.

**Museum Jean Tinguely.** 20.11.–9.3.25: Fadenspiele. 4.12.–11.5.25: Fresh Window. Kunst & Schaufenster.

**Bayreuth. Kunstmuseum.** –2.2.25: Idee: konkret! Diet Saylor und die Konkreten.

**Bedburg-Hau. Schloss Moyland.** –5.1.25: The Earth Does Not Need Us. The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys. –2.2.25: Willy Maywald. Die Künstler daheim.

**Bergisch Gladbach. Villa Zanders.** –9.6.25: Paper / Elements. Kunst aus Papier und die vier Elemente. 16.11.–12.1.25: Michael Buthe. 80 / 30. Arbeiten mit und auf Papier aus der Slg. Kraft.

**Berlin. Akademie der Künste.** –24.11.: Käthe-Kollwitz-Preis 2024: Candida Höfer. –19.1.25: sauerbruch hutton / draw love build / tracing modernities.

**Alte Nationalgalerie.** –26.1.25: Monet und die impressionistische Stadt. (K).

**Altes Museum.** –15.3.25: Göttinnen und Gattinnen. Frauen im antiken Mythos. (K).

**Berlinische Galerie.** –10.2.25: Rineke Dijkstra. Still-Moving. Portraits 1992–2024. –31.3.25: Mariechen Danz. GASAG Kunstpreis.

**Bröhan-Museum.** –16.2.25: Design für Kinder. 20.11.–27.4.25: Gerold Miller. Intervention #1.

**Deutsches Historisches Museum.** –6.4.25: Was ist Aufklärung? Fragen an das 18. Jh. (K).

**Gemäldegalerie.** –9.1.25: Träumst Du? Von geschlossenen Augen in der Kunst.

**Georg-Kolbe-Museum.** –9.3.25: Gisèle Vienne und die Puppen der Avantgarde.

**Hamburger Bahnhof.** –5.1.25: Preis der Nationalgalerie 2024. Pan Daijing, Dan Lie, Hanne Lippard und James Richards. –4.5.25: Andrea Pichl. Wertewirtschaft. (K). –18.5.25: Mark Bradford. (K). 6.12.–11.5.25: Semiha Berksoy. (K).

**Haus der Kulturen der Welt.** –8.12.: Vergib uns unsere Schuld. Von (un)wirklichen Grenzen, (Un)Moral und anderen Überschreitungen.

**Haus am Waldsee.** –12.1.25: Gisèle Vienne.

**Humboldt-Forum.** –26.1.25: Kunst als Beute. 10 Geschichten. –3.2.25: Mio Okido: Erinnernte Bilder,

imaginierte Geschichte(n) – Japan, Ostasien und ich. –16.2.25: Hin und weg – der Palast der Republik ist Gegenwart. (K); ÜberGrenzen. Künstlerischer Internationalismus in der DDR.

**ifa Galerie.** –19.1.25: Sara Ouhaddou. Mit einer Soundinstallation von Leila Bencharnia.

**James-Simon-Galerie.** 6.12.–27.4.25: Planet Africa. Eine archäologische Zeitreise.

**KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst.** –1.6.25: Alfredo Jaar.

**Das Kleine Grosz Museum.** –25.11.: Was sind das für Zeiten? Brecht, Grosz und Piscator.

**Kulturforum.** –26.1.25: The Very First Edition.

Künstler\*innenbücher aus der Slg. Marzona. –9.2.25: Durchgeknallt und abgebrannt. Feuerwerkskünste aus fünf Jh.

**Kunstgewerbemuseum.** –5.1.25: Lygophilia. Aquatic Life: A Symbol of Extinction, Scientific Wonder and Cultural Heritage.

**Kupferstichkabinett.** –12.1.25: Der andere Impressionismus. Internationale Druckgraphik von Manet bis Whistler. (K).

**Liebermann-Villa am Wannsee.** –20.1.25: Dora Hitz. Mit dem Alten um das Neue kämpfen. (K).

**Martin-Gropius-Bau.** –12.1.25: Rirkrit Tiravanija.

**Museum Europäischer Kulturen.** –7.1.25: Áimmuin. Sámisches Kulturerbe wiederverbinden.

**Museum für Fotografie.** –27.4.25: Fotogaga. Max Ernst und die Fotografie. Die Slg. Würth zu Gast.

**Neue Nationalgalerie.** –28.9.25: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg. der Nationalgalerie. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 23.11.–6.4.25: Nan Goldin: This Will Not End Well. (K).

**Slg. Scharf-Gerstenberg.** 12.12.–4.5.25: Böse Blumen.

**Bern (CH). Kunstmuseum.** –1.12.: Chaim Soutine.

Gegen den Strom. –2.2.25: Amy Sillman. Oh Clock! 22.11.–23.3.25: Ein Sammler und sein Händler. Rupf & Kahnweiler, 1933–45.

**Schweizerische Nationalbibliothek.** –24.1.25: Farbraum.

**Zentrum Paul Klee.** –5.1.25: Brasil! Brasil! Aufbruch in die Moderne. –16.2.25: Fokus. Zeitschriften der Avantgarde.

**Bernau im Schwarzwald. Hans-Thoma-Museum.**

–4.5.25: Blicke auf Hans Thoma. Zum 100. Todestag und zum 75. Geburtstag des Kunstmuseums.

**Bernried. Buchheim Museum.** –12.1.25: Wiederentdeckt & wiedervereint. Rahmen und Bilder von Ernst Ludwig Kirchner. (K). –27.1.25: Inside Out? 100 Gemälde, Zeichnungen und Drucke.

**Biel (CH). Kunsthaus Centre d'art.** –24.11.: Nathalie Du Pasquier und Olivier Mosset.

# Ausstellungskalender

**Bielefeld.** **Kunstforum Hermann Stenner.** –30.3.25: Cornelius Völker. Guter Stoff. 150 Gemälde und Papierarbeiten. (K).

**Bietigheim-Bissingen.** **Städt. Galerie.** –12.1.25: Einblick in die Slg.: Bruno Diemer zum 100. Geburtstag. –9.3.25: »Nicht Ausdruck, sondern Eindruck malen«. Schwäbische Impressionistinnen.

**Bilbao (E).** **Guggenheim.** –2.2.25: Hilma af Klint. 30.11.–16.3.25: Paul Pfeiffer.

**Biot (F).** **Musée national Fernand Léger.** –18.11.: Léger et les Nouveaux Réalistes.

**Bochum.** **Kunstmuseum.** –23.2.25: Natalie Häusler und Ree Morton: Reality is bad enough, why should I tell the truth.

**Bologna (I).** **MAMBo.** –6.1.25: Tramando. Le acquisizioni di Francesco Arcangeli per la Galleria d'Arte Moderna di Bologna.

**Museo Archeologico.** –6.1.25: Martin Parr.

**Pal. Fava.** –4.5.25: Ai Weiwei.

**Pal. Pallavicini.** –16.2.25: Tina Modotti.

**Bonn.** **August Macke Haus.** –23.3.25: Der Rhein. Bilder vom Strom und Fluss des Lebens Rheinischer Expressionisten.

**Bundeskunsthalle.** –9.2.25: Mark Dion: Delirious Toys. –16.2.25: Tanzwelten. 6.12.–1.6.25: Save Land. United for Land.

**Kunstmuseum.** –12.1.25: Raum für Demokratie. –19.1.25: Bruno Goller. Retrospektive 1922–92. 17.11.–19.1.25: Lauren Lee McCarthy. 5.12.–9.2.25: Ausgezeichnet #8: Stipendiat\*innen der Stiftung Kunstfonds: Simon Pfeffel.

**Bottrop.** **Josef Albers Museum.** –23.2.25: Sheila Hicks.

**Bozen (I).** **Centro Trevi-Treuilab.** –2.2.25: Etruschi. Artisti e artigiani.

**Bratislava (SK).** **Nationalgalerie.** –2.2.25: Architect Dedeček. 6.12.–18.5.25: Fruits of Discord. Portraying the Ottoman Presence.

**Braunschweig.** **Herzog Anton Ulrich-Museum.** –16.3.25: Töne. Klänge. Objekte. Ulrich Eller x HAUM. 29.11.–16.3.25: Element of Life. Vol. 2: Wirklichkeiten des Wassers.

**Landesmuseum und Städt. Museum.** –16.2.25: Auslöser. Sechs Jahrzehnte Fotografien von Uwe Brodmann.

**Bregenz (A).** **Kunsthau.** –12.1.25: Tarek Atoui. 16.11.–19.1.25: Precious Okoyomon.

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

**Bremen.** **Gerhard-Marcks-Haus.** –17.11.: Hanswerner Kirschmann; Margaret Kelly; Erika Plamann. 1.12.–23.2.25: Alles Eisen. Anna Franziska Schwarzbach.

**Kunsthalle.** –5.1.25: Jenseits der Mitte. Skizzen am Rande. –26.1.25: ars viva 2024. Preis für Bildende Kunst. –9.3.25: Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz und Thomas Kilpper.

**Neues Museum Weserburg.** –24.11.: Yael Bartana. –3.8.25: Monochromie. Zur Ästhetik publizierter Kunst.

**Brescia (I).** **S. Giulia.** –1.12.: Giuseppe Bergomi. Sculture 1982/2024. –16.2.25: Il Rinascimento a Brescia. Moretto, Romanino, Savoldo. 1512–52. –2.3.25: Massimo Sestini.

**Breslau/Wrocław (PL).** **Architekturmuseum.** –19.1.25: Maria Michałowska.

**Brest (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –15.12.: La fabrique des légendes. Tereza Lochmann.

**Brügge (B).** **Adornes Estate.** –4.1.25: 600 Years of Anselm Adornes.

**Brühl.** **Max Ernst Museum.** –15.1.25: Alberto Giacometti. Surrealistische Entdeckungen. (K). 29.11.–9.3.25: Frauke Dannert.

**Brüssel (B).** **Design Museum.** –9.3.25: Here We Are! Women in Design 1900–Today. –13.4.25: Untold Stories. Women Designers in Belgium, 1880–1980.

**Haus der Europäischen Geschichte.** –12.1.25: Bellum et Artes. Europa und der Dreißigjährige Krieg.

**Musée Magritte.** –2.3.25: René Magritte x Emily Mae Smith.

**Musées royaux des Beaux-Arts.** –16.2.25: Drafts from Rubens to Khnopff; Old Drawings.

**Palais des Beaux-Arts.** –19.1.25: Hans (Jean) Arp & Sophie Taeuber-Arp. Friends, Lovers, Partners. –9.3.25: Monira Al Qadiri. The Archaeology of Beasts.

**Buffalo (USA).** **Art Museum.** –6.1.25: Marisol. A Retrospective.

**Burgdorf (CH).** **Museum Franz Gertsch.** –1.12.: Nature morte. Die KWS-Slg. zu Gast. –2.3.25: Louisiana Visits Franz Gertsch. Post-War and Contemporary Art in Dialogue.

**Cambridge (USA).** **Carpenter Center.** –1.12.: Fragments of a Faith Forgotten: The Art of Harry Smith.

**Harvard Art Museum.** –5.1.25: Made in Germany? Art and Identity in a Global Nation. (K).

**Carrara (I).** **CARMI.** –11.1.25: Romana Marmora. Storie di imperatori, dei e cavatori.

**Cento (I).** **Chiesa di San Lorenzo.** –31.12.25: Guercino, un nuovo sguardo. Opere provenienti da Forlì e da altri luoghi nascosti.

**Civica Pinacoteca il Guercino.** 30.11.–2.3.25: Sentimento e ragione nella pittura del grande Ubaldo Gandolfi.

**Chalon-sur-Saône (F).** **Musée Vivant Denon.** 12.12.–20.4.25: Étienne Raffort.

# Ausstellungskalender

**Chantilly (F).** **Château de Chantilly.** –16.2.25: Louise d'Orléans, première reine des Belges. Un destin romantique. –10.3.25: L'art du livre de bibliophilie contemporaine.

**Charleroi (B).** **Musée d'art de Hainaut.** –5.1.25: Alain Séchas; Juliette Vanwaterloo.

**Chiasso (I).** **m.a.x. museo.** –16.2.25: Giovanni Pintori (1912–99). Pubblicità come arte.

**Chicago (USA).** **Art Institute.** –12.1.25: Paula Modersohn-Becker: I Am Me.

**Chur (CH).** **Bündner Kunstmuseum.** –17.11.: Lise Gujer. –24.11.: HR Giger – die Churer Jahre. (K).

**Coburg.** **Veste Coburg.** –25.5.25: Im Studio: Prima Klima. Das Museum wird umweltfreundlicher.

**Cognac (F).** **Musée d'art et d'histoire.** –1.12.: François ler, un roi cognaçais.

**Compiègne (F).** **Château.** –6.1.25: Charles Coytel. Histoire de Don Quichotte.

**Compton Verney (GB).** **Gallery House.** –28.2.25: Reunited: The Lamentation Altarpiece.

**Conegliano (I).** **Pal. Sarcinelli.** –6.4.25: Egitto. Viaggio verso l'immortalità.

**Darmstadt.** **Kunsthalle.** –5.1.25: Arie van Selm.

**Deinze (B).** **Museum of Deinze and the Leie Region.** –26.1.25: Emile Claus. Prince of Luminism. (K).

**Den Haag (NL).** **Kunstmuseum.** –12.1.25: Dirk Braeckman – Léon Spilliaert: Night Wanderers. (K).

**Mauritshuis.** –5.1.25: The Lost Museum.

**Dessau.** **Anhaltische Gemäldegalerie.** –1.12.: Kindschöpfe. Kinderporträts vom Barock bis zur Romantik. (K).

**Bauhaus.** –2.2.25: Clément Cogitore.

**Domodossola (I).** **Pal. San Francesco.** –12.1.25: I tempo del bello. Tra mondo classico, Guido Reni e Magritte.

**Dordrecht (NL).** **Museum.** –23.3.25: Liberté! Ary Scheffer en de Franse Romantiek.

**Dortmund.** **Museum Ostwall.** –23.3.25: Tell these people who I am. Künstlerinnen in Expressionismus und Fluxus.

**Schauraum: comic + cartoon.** 15.11.–27.4.25: Black Comics. Vom Kolonialismus zum Black Panther.

**Draguignan (F).** **Hôtel départemental des expositions du Var.** 16.11.–23.3.25: La Renaissance, une passion romantique.

**Dresden.** **Albertinum.** –5.1.25: Caspar David Friedrich. Wo alles begann. (K). –9.3.25: Moderne Frauen. Künstlerinnen des Fin de Siècle. (K).

**Archiv der Avantgarden.** 16.11.–9.3.25: Welten bauen. Visionäre Architektur im 20. Jahrhundert.

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

**Kupferstich-Kabinett.** –17.11.: Caspar David Friedrich. Wo alles begann.

**Lipsiusbau.** –16.3.25: Der Wandel wird kommen. Kritik und Engagement in der polnischen Kunst.

**Münzkabinett.** –5.1.25: Caspar David Friedrich und das Geld seiner Zeit.

**Neues Grünes Gewölbe.** –3.3.25: Bewundert, gesammelt, ausgestellt. Behinderung in der Kunst des Barock und der Gegenwart.

**Oktogon. Kunsthalle der HfBK.** –1.12.: Tiefe und Fläche. Im Dialog: Wissenschaftliche Tableaus und Olaf Holzapfel.

**Residenzschloss.** –2.2.25: Fait à Paris. Die Kunstmöbel des Jean-Pierre Latz am Dresdner Hof.

**Sempergalerie.** –17.11.: Das Wunderbare in der Kunst und Art der Alten. Meisterwerke antiker Vasenkunst.

**Düsseldorf. Kunsthalle.** –23.2.25: Sheila Hicks.

**Kunstpalastr.** –5.1.25: Too Much Future. Schenkung Florian Peters-Messer. –2.2.25: Gerhard Richter.

Verborgene Schätze. Werke aus rheinischen Privatslg. (K). 19.11.–28.9.25: Mythos Murano. 27.11.–30.3.25: Farbrausch. Werke aus der Slg. Kemp.

**K 20.** –16.4.25: Yoko Ono. (K).

**K 21.** –26.1.24: Lars Eidinger. O Mensch. –9.3.25: Katharina Sieverding. (K).

**NRW-Forum.** –11.5.25: Superheroes.

**Duisburg. Lehmbruck-Museum.** –19.1.25: Shape! Körper + Form begreifen; Freiheit und Gemeinschaft: Der Expressionismus; Henry Moore. For Duisburg.

**Museum Küppersmühle.** –19.1.25: Miquel Barceló.

**Ecouen (F).** **Musée national de la Renaissance.** –27.1.25: A cheval: le portrait équestre dans la France de la Renaissance.

**Edinburgh (GB).** **Fruitmarket.** –2.2.25: Barry Le Va. In a State of Flux. (K).

**The Royal Scottish Academy.** –23.2.25: Dürer to Van Dyck: Drawings from Chatsworth House.

**Emden. Kunsthalle.** –19.1.25: Katherine Bradford. 23.11.–11.5.25: Leiko Ikemura.

**Épinal (F).** **Musée de l'image.** –18.5.25: Suivez-moi jeune homme. Images de mode et presse féminine (1778–1939).

**Erfurt. Angermuseum.** 17.11.–23.2.25: Friedrich Nerly. Von Erfurt in die Welt. (K).

**Espoo (FIN).** **Museum of Modern Art.** –4.5.25: Tschabalala Self: 'Around the Way'.

**Essen. Museum Folkwang.** –5.1.25: Robert Frank: Be Happy. –12.1.25: Grow it! Show it. Haare im Blick von Diane Arbus bis Tiktok. (K). 15.11.–23.2.25: Deffarge &

# Ausstellungskalender

Troeller. Keine Bilder zum Träumen. Stern-Reportagen und Filme.

**Kokerei Zollverein.** –16.3.25: Tania Reinicke. Lichtung. Fotografien.

**Ruhr Museum.** –12.1.25: Marga Kingler. Pressefotografien im Ruhrgebiet. –2.2.25: Bernd Langmack. Architekturfotografie seit 1992. –2.3.25: Glückauf – Film ab! Kino- und Filmgeschichte des Ruhrgebiets.

**Ettlingen. Museum.** –30.12.: Parallele Leben. Karl und Thilde Hofer, Karl und Helene Albiker.

**Eupen (B). IKOB.** –5.1.25: Into the Void. Leerstellen als Werkzeug künstlerischer Erkenntnis. Leo Vroegindewij, Ton Slits, Nathalie Brans, Tinka Pittoors.

**Evian (F). Palais Lumière.** –5.1.25: Henri Martin – Henri Le Sidaner, deux talents fraternels.

**Ferrara (I). Pal. dei Diamanti.** –16.2.25: Il Cinquecento a Ferrara. Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dosso.

**Flensburg. Museumsberg.** –16.3.25: Lars Waldemar. Punctaria neglecta.

**Florenz (I). Museo degli Innocenti.** 21.11.–4.5.25: Impressionisti in Normandia.

**Museo di Pal. Vecchio.** –26.1.25: Michelangelo e il Potere.

**Pal. Pitti.** –1.12.: Carlo Maria Mariani. Arte oltre il tempo.

**Pal. Strozzi.** –26.1.25: Helen Frankenthaler.

**Fontainebleau (F). Château.** –27.1.25: Oudry, peintre de courre. Les chasses royales de Louis XV.

**Fort Worth (USA). Kimbell Art Museum.** –9.2.25: Dutch Art in a Global Age. Masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston.

**Frankfurt/M. Caricatura Museum.** –19.1.25: Bernd Pfarr. Knochenart. Bilder von Tieren und Engeln.

**DAM Ostend.** –8.12.: Ganz große Oper – viel mehr Theater. Bühnenbauten im europäischen Vergleich.

**Domuseum.** –19.1.25: Raumwunder. Frankfurter Maler entdecken das Kircheninterieur.

**Goethe-Museum.** –20.11.: Herr Friedrich wird zornig. Caspar David Friedrich zum 250. Geburtstag.

**Jüdisches Museum.** –2.3.25: Else Meidner. Melancholia. –6.7.25: Im Angesicht des Todes. Blicke auf das Lebendige.

**Museum für Angewandte Kunst.** –12.1.25: Best High-Rises. Internationaler Hochhaus Preis 2024/25; Hamid Zénati. Eclectic Affinities.

**Museum Giersch.** –16.2.25: Our House. Künstlerische Positionen zum Wohnen.

**Museum für Moderne Kunst.** –5.1.25: Gustav Metzger. –2.2.25: Akosua Viktoria Adu-Sanyah.

**Museum der Weltkulturen.** –31.8.25: Country bin pull'em. Ein gemeinsamer Blick zurück.

**Schirn.** –2.2.25: Carol Rama. Rebellin der Moderne. (K). –9.2.25: Hans Haacke. (K).

**Städel.** –1.12.: Muntean/Rosenblum. Mirror of Thoughts. (K). –12.1.25: Fantasie und Leidenschaft. Zeichnen von Carracci bis Bernini. (K). 27.11.–23.3.25: Rembrandts Amsterdam. Goldene Zeiten? (K). 13.12.–18.5.25: Rineke Dijkstra. Beach Portraits.

**Freiburg. Augustinermuseum.** 14.12.–30.3.25: Hans Thoma. Zwischen Poesie und Wirklichkeit.

**Fribourg (CH). Kunsthalle.** –1.12.: Bernhard Schobinger.

**Friedrichshafen. Zeppelin Museum.** –27.4.25: Choose your player.

**Genf (CH). MAMCO.** –22.12.: From Memory.

**Musée d'art et d'histoire.** –9.2.25: 70 ans de la Convention de la Haye (1954–2024).

**Genf (B). Kunsthalle.** –31.12.: Clara Spilliaert.

**Museum voor Schone Kunsten.** –26.1.25: Alternative Narrative; Erich Heckel en Flandre.

**S.M.A.K.** –5.1.25: Private Passion Public Duty: Jan Hoet and Matthys Colle in Dialogue.

**Genua (I). Pal. Ducale.** –23.2.25: Impression, Morisot. –30.3.25: Lisetta Carmi.

**Gorizia (I). Museo civico di Santa Chiara.** –4.5.25: Ungaretti poeta e soldato. Il corso è l'anima del mondo. Poesia, pittura, storia.

**Gouda (NL). Museum.** –23.3.25: Susanna. From Middle Ages to #MeToo.

**Graz (A). Halle für Kunst.** –24.11.: Mathias Poledna.

**Kunsthau.** –19.1.25: 24/7 Arbeit zwischen Sinnstiftung und Entgrenzung. 15.11.–25.5.25: Poetics of Power.

**Neue Galerie.** –16.2.25: Horror Patriae. –23.2.25: Hermann Nitsch. Zeichnungen.

**Greifswald. Pommersches Landesmuseum.** –5.1.25: Caspar David Friedrich. Heimatstadt.

**Haarlem (NL). Frans-Hals-Museum und Teylers Museum.** –19.1.25: Maarten van Heemskerck.

**Halle. Franckesche Stiftungen.** –2.2.25: Total real. Die Entdeckung der Anschaulichkeit.

**Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt.** –17.11.: "Wir sind Kunst". Jubiläumsausstellung mit Selbstporträts der Stipendiatinnen und Stipendiaten.

**Kunstverein Talstraße.** 15.12.–21.4.25: Reise ins Ungewisse. Einblicke in die Welt des Surrealismus.

**Moritzburg.** 24.11.–2.3.25: Frührenaissance in Mitteldeutschland. Macht. Repräsentation. Frömmigkeit.

# Ausstellungskalender

**Hamburg.** **Bucerius Kunst Forum.** –19.1.25: Flowers Forever.

**Deichtorhallen.** –26.1.25: Viral Hallucinations: Andrea Orejarena & Caleb Stein. 13.12.–4.5.25: Perception, Passion and Pain. Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia. Werke aus der Slg. F.C. Gundlach.

**Ernst-Barlach-Haus.** –9.2.25: Elfriede Lohse-Wächtler. »Ich als Irrwisch«. Hommage zum 125. Geburtstag.

**Kunsthalle.** –19.1.25: Untranquil Now: Eine Konstellation aus Erzählungen und Resonanzen. Künstlerische Gesten, Konfigurationen, Performances und Projektionen.

–23.2.25: Akte, Antike, Anatomie. Zeichnend die Welt erschließen. –2.3.25: Albert Oehlen. Computerbilder. 29.11.–4.5.25: Hanns Kunitzberger. Abbild 2002–2005. 6.12.–6.4.25: Illusion. Traum – Identität – Wirklichkeit.

**Museum für Kunst und Gewerbe.** –19.1.25: Feste feiern! –21.4.25: Innere Strukturen – Äußere Rhythmen. Zeitgenössisches arabisches und persisches Grafikdesign. –27.4.25: Pinar Öğrenci / Nuri Musluoğlu. Fotografie neu ordnen: Protestbilder. –3.1.27: Inspiration China. 27.11.–27.4.25: Hanne Friis.

**Hamm.** **Gustav-Lübcke-Museum.** –19.1.25: Hier und Jetzt. Kunst aus Hamm und Westfalen. –23.2.25: Strahlender Untergang. Zwischen Zorn und Zuversicht.

**Hannover.** **Landesmuseum.** –2.2.25: KZ überlebt. Portraits von Stefan Hanke. 22.11.–4.5.25: Frischer Wind. Impressionismus im Norden.

**Museum August Kestner.** –19.1.25: Bartmann, Bier und Tafelzier. Steinzeug in der niederländischen Malerei; Städtetrip. Stadtbilder Europas.

**Museum Wilhelm Busch.** –17.11.: Die lieben Nachbarn. Deutschland und Österreich – eine Freundschaft; Nicolas Mahler. 30.11.–23.3.25: Peng und Hu. Sprechstunden der Herzen; Ladislav Kondor. Der vergessene Kosmopolit.

**Sprengel Museum.** –17.11.: Das Bild ist, was es tut. Fotoarbeiten von Ann Collier, Dörte Eißfeldt, Seiichi Furuya, Christina Glanz, Rodney Graham, Annette Kelm, Andrzej Steinbach, Raphaela Vogel und Ian Wiblin. –24.11.: Thomas Rentmeister; Zbyněk Sekal. –5.1.24: Kurt Schwitters Preis 2024: Joar Nango. –26.1.25: Elsa Burckhardt-Blum. –13.4.25: Skulpturen erfassen. 11.12.–9.3.25: Barbara Probst.

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

**Hartford (USA).** **Wadsworth Atheneum.** –11.5.25: Mass of Pope Gregory Panels. 27.11.–13.4.25: Divine Geometry Islamic Art.

**Heerlen (NL).** **Schunck.** –16.3.25: Andy Warhol: Vanitas.

**Heidelberg.** **Kurpfälzisches Museum.** –12.1.25: Die Erfindung des Fremden in der Kunst. (K).

**Slg. Prinzhorn.** 5.12.–30.3.25: Anima-L. Tierdarstellungen in der Slg. Prinzhorn.

**Heilbronn.** **Kunsthalle Vogelmann.** –5.1.25: Surrealismus – Welten im Dialog. (K).

**Helsinki (FIN).** **Amos Rex.** –2.3.25: Larissa Sansour. **Ateneum Art Museum.** –26.1.25: Gothic Modern. From Darkness to Light. (K).

**Museum of Finnish Architecture and the Design Museum.** –31.12. Fix: Care and Repair.

**Sinebrychoff Art Museum.** –12.1.25: Jacopo Bassano. Venetian Renaissance Master.

**Herford.** **MARTa.** –12.1.25: Kathrin Sonntag und Gabriele Münter: Das reisende Auge.

**Hildesheim.** **Dom-Museum.** –26.1.25: Oh my Gold. Die Große Goldene Madonna im Wandel. (K).

**Hornu (B).** **Grand Hornu.** –16.2.25: Autofiction. A Biography of the Automobile. 15.12.–6.4.25: Daniel Turner.

**Houston (USA).** **Menil Coll.** –19.4.25: Tacita Dean: Blind Folly.

**Ingolstadt.** **Lechner Museum.** –9.3.25: Lisa Seebach. (K).

**Innsbruck (A).** **Taxispalais.** –17.11.: Neda Saeedi.

**Jena.** **Kunstsammlung.** –17.11.: Kerstin Grimm. Zeichnungscollagen und Skulpturen.

**Jouy-en-Josas (F).** **Musée de la Toile.** –12.1.25: Le crin dans tout ses éclats.

**Kaiserslautern.** **Museum Pfalzgalerie.** –19.1.25: Max Liebermann. Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett. (K).

**Karlsruhe.** **Badisches Landesmuseum.** –27.4.25: Spolia. Vom Gedächtnis der Dinge. Skulpturen von Myriam Schahabian.

**Staatl. Kunsthalle im ZKM.** –2.2.25: Hans Thoma – ein Maler als Museumsdirektor.

**Städt. Galerie.** –17.11.: Vera Gärtner. Stadt als Palimpsest; Leonie Mühlen. Est-ce que tu me vois? –26.1.25: Eliott Erwitt. Vintages. 1.12.–6.4.25: Kalin Lindena.

**ZKM.** –24.11.: (A)I Tell You, You Tell Me; Antennae: Frequences from the Archive.–8.6.25: Fellow Travellers. Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern.

**Kassel.** **Fridericianum.** –12.1.25: Melvin Edwards. **Neue Galerie.** –31.12.: Der transparente Mondschein von Caspar David Friedrich. (K). –26.1.25: InformELLE. Künstlerinnen der 1950/60er Jahre. (K).

# Ausstellungskalender

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

**Kaufbeuren. Kunsthaus.** –12.1.25: Zwischen Welten. Jorge Queiroz, Andreas Eriksson, Aelita le Quément.

**Kiew/Kyjiv (UA). Museum der Geschichte Kyjivs.** –24.11.: Protest/Architektur. Barrikaden, Camps Sekundenkleber.

**Kleve. Museum Kurhaus.** –9.3.25: Ewald Mataré. Kosmos.

**Koblentz. Ludwig Museum.** –24.11.: Arne Quinze. Secret Nature. 1.12.–26.1.25: Tan Ping. Body of Abstractions.

**Mittelrhein-Museum.** –2.2.25: Kriegszeit. Künstlerflugblätter 1914–16. –9.3.25: Traumlandschaft – Alptraum Landschaft.

**Köln. Kolumba.** –14.8.25: Artist at Work.

**Kunst- und Museumsbibliothek.** –1.12.: International Artist's Book Triennial Vilnius.

**Museum für Angewandte Kunst.** –16.3.25: „... für den geistigen Gebrauch“. Künstlerische Positionen aus der Slg. Winkler.

**Museum Ludwig.** –9.2.25: Fluxus und darüber hinaus: Ursula Burghardt, Benjamin Patterson. –30.3.25: Wolfgang-Hahn-Preis 2024: Anna Boghiguan. 30.11.–21.4.25: Sehstücke: Alfred Ehrhardt und Elfriede Stegemeyer.

**Museum für Ostasiatische Kunst.** 30.11.–13.4.25: Tanaka Ryohei. Von der Linie zur Landschaft.

**SK Stiftung Kultur.** –2.2.25: Karl Blossfeldt. Photographie im Licht der Kunst. (K).

**Wallraf-Richartz-Museum.** –9.2.25: Museum der Museen. Eine Zeitreise durch die Kunst des Ausstellens und Sehens. (K). 29.11.–23.3.25: Zwischen Nackenstarre und Kunstgenuss. Daumiers Menschen im Museum.

**Konstanz. Rosgartenmuseum.** –5.1.25: Arbeitswelten in der Kunst am Bodensee.

**Stadt. Wessenberg-Galerie.** –12.1.25: Hans Thoma (1839–1924). Beseelte Natur.

**Kopenhagen (DK). Hirschsprungske Samling.** –12.1.25: Women Visualizing the Modern.

**Ordrupgaard Museum.** –19.1.25: Ai Weiwei. Water Lilies #1.

**Statens Museum for Kunst.** –8.12.: Against All Odds. Historical Women and New Algorithms. –23.2.25: Käthe Kollwitz. Mensch.

**Krakau (PL). Wawel Royal Castle.** –9.2.25: „Lang lebe der König!“ Zu den polnischen Krönungen der sächsischen Kurfürsten auf dem Wawel. (K).

**Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum.** 22.11.–30.3.25: Visionäre Räume. Walter Pichler trifft Friedrich Kiesler in einem Display von raumlaborberlin.

**Haus Lange und Haus Esters.** –9.2.25: Marion Baruch, Anna K.E. Der menschliche Maßstab.

**Krems (A). Forum Frohner.** –6.4.25: Konfrontationen. Adolf Frohner und seine Schüler:innen II.

**Karikaturmuseum.** –2.2.25: I Love Deix. Jubiläumsschau; Manfred Deix trifft Werner Berg; Deix-Archiv 2024. Originalwerke kommentiert und kuratiert. –29.6.25: Hier kommt Bart! Simpsons Cartoon Art aus der Slg. William Heeter und Kristi Correa; Gezeichnete Geschichte. Das AKW Zwentendorf in der Karikatur; Volle Energie voraus! Familienspezial.

**Kunsthalle.** –16.3.25: Anna und Bernhard Blume. Komplizenschaft. (K); Gabriele Engelhardt. Kremser Berge.

**Landesgalerie Niederösterreich.** –16.2.25: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. (K). –2.3.25: Claire Morgan.

**Museum.** –17.11.: Paper Unlimited. Ausstellung zum Erich Grabner Preis für künstlerische Grafik der Stadt Krems.

**Künzelsau. Museum Würth.** –23.3.25: Arnulf Rainer; Ugo Rondinone.

**Lausanne (CH). Musée cantonal des Beaux-Arts.** –5.1.25: André Tommasini. Une vie à sculpter; Uriel Orlow. Forest Futurism. –12.1.25: Thalassa, Thalassa! L'imaginaire de la mer.

**Musée de l'Elysée.** –12.1.25: Sabine Weiss x Nathalie Boutté. Hommage.

**Lecco (I). Pal. delle Paure.** –24.11.: Milano Anni '60. Da Lucio Fontana a Piero Manzoni, da Enrico Baj a Bruno Munari. (K).

**Leiden (NL). De Lakenhal.** –2.3.25: 450 Year's Worth of Festive Processions.

**Leipzig. Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –6.7.25: Kreis, Dreieck, Quadrat. Art déco-Porzellane mit geometrischen Formen. 18.11.–12.4.26: Formen der Anpassung. Kunsthandwerk und Design im Nationalsozialismus. 21.11.–24.8.25: Zukünfte. Materialien und Design von morgen.

**Museum der bildenden Künste.** –26.1.25: Impuls Rembrandt. Lehrer, Stratege, Bestseller. –11.5.25: Rollenbilder. Frauen in der Slg.

**Lens (F). Musée du Louvre-Lens.** –20.1.25: Exils.

**Leuven (B). Museum.** –2.3.25: Peter Morrens.

**Leverkusen. Museum Morsbroich.** –23.2.25: Jef Verheyen – Johanna von Monkiewitsch.

**Liberec (CZ). Museum der schönen Künste.** –26.1.25: Neo Rauch und Rosa Loy. Verwobene Sphären.

# Ausstellungskalender

**Linz (A).** **Francisco Carolinum.** –12.1.25: Therese Eisenmann. Island: Das Wilde, Chaotische und Unberechenbare, Sigurdur Gudjónsson. –26.1.25: Justin Aversano; Art of Punk. 5.12.–9.3.25: Madame d’Ora. Eleganz und Exzentrik.

**Lentos.** –5.1.25: Cache. Feministische Ästhetiken und Archivprozesse. –2.2.25: Die beste aller Welten!? 20 Jahre Kardinal König Kunstpreis.

**OK.** –6.1.25: Rage. Nadya Tolokonnikova/Pussy Riot. 28.11.–2.3.25: Glenda León.

**Schlossmuseum.** –26.1.25: Hubert Schmalix. –21.4.25: Kim Simonsson.

**Lissabon (PRT).** **Museum of Art, Architecture and Technology.** –24.2.25: William Klein: All the World’s a Stage.

**Livorno (I).** **Fondazione Livorno.** –23.2.25: Osvaldo Peruzzi. Splendore geometrico futurista.

**Ljubljana (SLW).** **National Gallery.** –4.12.: Revelations: Maksim Gaspari, Political Cartoons in Osa (The Wasp).

**Lodève (F).** **Musée.** –9.3.25: Tisser l’imaginaire.

**London (GB).** **British Library.** –2.3.25: Medieval Women: In Their Own Words.

**Courtauld Gallery.** –19.1.25: Monet and London: Views of the Thames.

**Design Museum.** –23.2.25: Barbie@: The Exhibition. –21.4.25: The World of Tim Burton.

**Dulwich Picture Gallery.** 19.11.–26.5.25: Tirzah Garwood: Beyond Ravilious.

**National Gallery.** –19.1.25: Van Gogh: Poets and Lovers. –2.2.25: Discover Constable & The Hay Wain. 5.12.–9.3.25: Parmigianino: The Vision of Saint Jerome.

**National Portrait Gallery.** –19.1.25: Francis Bacon. Human Presence. –16.2.25: Taylor Wessing. Photo Portrait Prize 2024.

**Royal Academy.** –10.12.: Michael Craig-Martin. –16.2.25: Michelangelo, Leonardo, Raphael. Florence, c. 1504.

**Sir John Soane’s Museum.** –19.1.25: Lina Iris Viktor: Mythic Time. Tens of Thousands of Rememberings.

**Tate Britain.** 21.11.–5.5.25: Photographing 80s Britain: A Critical Decade.

**Tate Modern.** –26.1.25: Zanele Muholi. –9.3.25: Mike Kelley. Ghost and Spirit. (K). 28.11.–1.6.25: Electric Dreams.

**V&A.** –5.1.25: Fragile Beauty: Photographs from the Sir Elton John and David Furnish Coll.

**Wallace Collection.** 27.11.–2.3.25: Keeping Time: Clocks by Boulle.

**Los Angeles (USA).** **County Museum of Art.** –5.1.25: Magdalena Suarez Frimkess: The Finest Disregard.

**Getty Museum.** –24.11.: Abstracted Light: Experimental Photography; Sculpting with Light: Contemporary

Artists and Holography. –8.12.: Lumen: The Art and Science of Light. –5.1.25: Rising Signs: The Medieval Science of Astrology. –19.1.25: Ultra-Violet: New Light on Van Gogh’s Irises. –26.1.25: Lumen: Helen Pashgian. –2.2.25: Magnified Wonders: An 18th-Century Microscope. –23.2.25: Sensing the Future: Experiments in Art and Technology (E.A.T.). –27.4.25: Exploring the Alps.

**Hammer Museum.** –5.1.25: Christina Ramberg: A Retrospective; Breath(e).

**MAK Center for Art and Architecture.** –7.12.: Katrin Hornek und Brody Albert. –12.1.25: Helmut Lang.

**Museum of Contemporary Art.** –5.1.25: Josh Kline: Climate Change.

**Louisiana (DK).** **Museum für Moderne Kunst.** –23.3.25: Architecture Connecting. –27.4.25: The Ocean.

**Ludwigshafen.** **Wilhelm-Hack-Museum.** –5.1.25: Kabinettstücke: Sehnsuchtslandschaften. 16.11.–21.4.25: Wir werden bis zur Sonne gehen. Pionierinnen der geometrischen Abstraktion. (K).

**Lübeck.** **Kunsthalle St. Annen.** –2.3.25: Extra Time. Heather Phillipson.

**Lüdinghausen.** **Burg Vischering.** –17.11.: Nora Klein. Fotografien.

**Lugano (CH).** **MASI.** –6.1.25: Johanna Kotlaris. –12.1.25: Luigi Ghirri. Il viaggio. Fotografie 1970–91; Yves Klein e Arman. Le Vide et Le Plein. 17.11.–23.3.25: Da Davos a Obino. Ernst Ludwig Kirchner e gli artisti del gruppo Rot-Blau.

**Luxembourg.** **Casino.** –5.1.25: Black Air.

**Musée d’Art Moderne.** –5.1.25: Xanti Schawinsky: Play, Life Illusion. (K). –2.2.25: Radical Software. Women, Art & Computing 1960–91. –2.3.25: Cosima von Bonin. Songs for Gay Dogs.

**Lyon (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –26.1.25: Une collection? Peintures et dessins 1600–2000. –30.3.25: Simon Hantaï/Fred Deux. 5.12.–2.3.25: Zurbarán. Réinventer un chef-d’œuvre.

**Maastricht (NL).** **Bonnefanten Museum.** –12.1.25: Truly Wicked: The Seven Deadly Sins Visualized. –16.2.25: Małgorzata Mirga-Tas.

**Macerata (I).** **Pal. Buonaccorsi.** –12.1.25: Vis-à-vis, una riflessione inedita sulla ritrattistica settecentesca e contemporanea. 29.11.–30.3.25: Nidaa Badwan.

**Madrid (E).** **Museo Nacional Reina Sofia.** –17.3.25: En el aire conmovido.... (In The Moving Air...).

**Museo Thyssen-Bornemisza.** –12.1.25: Tabita Rezaire. –19.1.25: Peter Halley in Spain. –21.1.25: Exceptional Picture Frames. –9.2.25: Gabriele Münter. La gran pintura expresionista.

# Ausstellungskalender

**Prado.** –23.2.25: Ecce Homo. El Caravaggio perdido. –26.2.25: The Workshop of Rubens. 19.11.–2.3.25: Hand in Hand: Sculpture and Colour in the Golden Age.

**Magdeburg. Kloster Unser Lieben Frauen.** –12.1.25: Hans-Hendrik Grimmling. Malerei 1978 bis 2024; Leyla Yenirce. Splitter. –9.2.25: Nevin Aladağ. Das rollende Tamburin.

**Kulturhistorisches Museum.** 6.12.–18.5.25: Stadt im Blick: Magdeburg aus sechs Jahrhunderten.

**Mailand (I). Fondazione Prada.** –24.2.25: Meriem Bennani.

**Galleria Bottegantica.** –30.11.: Divisionismi. Un'altra modernità.

**HangarBicocca.** –12.1.25: Saodat Ismailova. –2.2.25: Jean Tinguely.

**Museo delle Culture.** –16.2.25: Niki de Saint Phalle (1930–2002); Dubuffet e l'art brut. L'arte degli outsiders.

**Museo Diocesano.** 16.11.–9.2.25: Giovanni Chiaramonte. Realismo infinito. Fotografie.

**Pal. Reale.** –29.1.25: Edvard Munch. –2.2.25: Picasso. Lo Straniero; Ugo Mulas. L'operazione fotografica.

**Triennale.** –12.1.25: Gae Aulenti (1927–2012).

**Málaga (E). Museo Picasso.** –15.12.: Joel Meyerowitz. Europe 1966–67. 21.11.–20.4.25: William Kentridge. More Sweetly Play the Dance.

**Mannheim. Kunsthalle.** –24.11.: Tino Zimmermann.

–12.1.25: Hart & direkt. Zeichnung und Graphik der Neuen Sachlichkeit. 22.11.–9.3.25: Die Neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum. (K). 4.12.–23.2.25: Förderpreis der Kunststiftung Rainer Wild.

**Reiss-Engelhorn-Museen.** –27.4.25: Sachlich neu. Fotografien von August Sander, Albert Renger-Patzsch & Robert Häusser. (K). –6.7.25: Gabriele Galimberti: In Her Kitchen; Zum Wohle! Gläserne Trinkgeschichten. –27.7.25: Essen und Trinken. Reisen durch Körper & Zeit. 6.12.–25.5.25: Ein Kurfürst auf Zukunftskurs. Carl Theodor zum 300. Geburtstag.

**Mantua (I). Pal. del Te.** –6.1.25: Picasso. Poesia e salvezza.

**Meissen. Albrechtsburg.** –4.5.25: Deep Fake! Medientapisserien im Dialog mit den Wandgemälden in der Albrechtsburg Meissen.

**Mestre (I). Centro Culturale Candiani.** –4.3.25: Matisse e la luce del Mediterraneo.

**Museo del Novecento.** –12.1.25: Burtynsky. Extraction/ Abstraction.

**Mettingen. Draiflessen Coll.** –16.2.25: Sprache, Text, Bild. –4.5.25: Am Anfang war das Wort. Über die Macht der Verständigung.

**Metz (F). Centre Pompidou.** –18.11.: Voir le temps en couleurs. Les défis de la photographie. –27.1.25: La Répétition. Œuvres phares du Centre Pompidou. –24.2.25: Katharina Grosse. Déplacer les étoiles. –14.4.25: Cerith Wyn Evans.

**Meudon (F). Musée d'Art et d'Histoire.** –26.1.25: Jean Constant Pape, la banlieue post-impressioniste.

**Middlesbrough (GB). Institute of Modern Art.** –9.2.25: Towards New Worlds.

**Milwaukee (USA). Art Museum.** –23.2.25: Robert Longo. The Acceleration of History. (K).

**Mönchengladbach. Museum Abteiberg.** 21.11.–5.10.25: Feldversuch #4: Köpcke – Roth.

**Monfalcone (I). Galleria comunale d'arte contemporanea.** –4.5.25: Da Boccioni a Martini. Arte nelle Venezie al tempo di Ungaretti sul Carso.

**Monza (I). Belvedere Reggia.** –26.1.25: Unseen. Le foto mai viste di Vivian Maier.

**Moulins (F). Musée Anne-de-Beaujeu.** –5.1.25: Trésors du Baroque. La peinture en Bourbonnais au XVIIIe siècle.

**München. Alte Pinakothek.** –12.1.25: Rubens, Brueghel und die Blumenkranzmadonna. 26.11.–16.3.25: Rachel Ruysch.

**Antikensammlung.** –15.12.: Antike unter der Lupe. Meisterwerke der Steinschneidekunst aus Privatbesitz. (K).

**Bayerisches Nationalmuseum.** –19.1.25: Der Psychonaut. Das Staunen über die Welt. Fotografien von Stefan Seffrin.

**Bayerische Staatsbibliothek.** –2.2.25: Einblick. Fotografien von Volker Hinz. (K).

**Deutsches Theatrumuseum.** –23.3.25: Kunst und Bühne. Spielorte des Münchner Jugendstils.

**Glyptothek.** 20.11.–30.3.25: Mythos & Moderne. Fritz Koenig und die Antike. (K).

**Haus der Kunst.** –24.11.: Tune. Jana Winderen. Absent Voices. –15.12.: Luisa Baldhuber. Afterglow. –2.2.25: Velvet Terrorism: Pussy Riot's Russia. –23.2.25: Archives in Residence. Glamour & Geschichte. 40 Jahre P1. 13.12.–25.5.25: Philippe Parreno. (K).

**Kunsthalle.** –23.3.25: Jugendstil. Made in München. (K).

**Lenbachhaus.** –2.3.25: Aber hier leben? Nein danke. Surrealismus + Antifaschismus. (K). –27.4.25: Rosemarie Trockel / Thea Djordjadze.

**Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.** –20.12.: Mehr als nur Sport: GymnAsia in der Antike.

**Museum Brandhorst.** –26.1.25: Andy Warhol & Keith Haring. Party of Life. –16.2.25: Alex Katz: Porträts und Landschaften.

# Ausstellungskalender

**Museum Fünf Kontinente.** –8.12.: Hanji. Papierkunst aus Korea. –19.1.25: Betörend schön. Chinesische Hinterglasbilder aus der Slg. Mei-Lin. –18.5.25: Der Kolonialismus in den Dingen.

**NS-Dokumentationszentrum.** –1.12.: Talya Feldman. Installation; Georg Soanca-Pollak. AugenBlicke. Kunstinstallation.

**Pinakothek der Moderne.** –5.1.25: Almut Heise. –26.1.25: Wo die wilden Striche wohnen. Bücher und Illustrationen für Kinder. –9.2.25: Visual Investigations. Zwischen Aktivismus, Medien und Gesetz. (K). –16.2.25: Neue afrikanische Keramik III. Slg. Herzog Franz von Bayern. Eugene Ofori Agyei. –27.4.25: Eccentric. Ästhetik der Freiheit. (K). 4.12.–11.5.25: Ngozi-Omeje Ezema. Rotundenprojekt.

**Rathausgalerie.** –24.11.: Onside/Offside. Thomas Demand, Beate Geissler & Oliver Sann, Alexander Kluge, Erica Overmeer, Hito Steyerl.

**Villa Stuck in VS.** –24.11.: Tania Bruguera „The Condition of No“. –15.12.: Claudia De La Torre. The Questions Library. –16.2.25: Hank Schmidt in der Beek.

**Zentralinstitut für Kunstgeschichte.** –10.1.25: Wanderstraßen der Antike. Gedruckte Bilderschätze der Frühen Neuzeit.

**Münster.** **Kunstmuseum Pablo Picasso.** –19.1.25: Weltgewandte Moderne. Picasso, Matisse, Chagall und das Fremde.

**LWL-Museum für Kunst und Kultur.** –8.12.: Ali Eslami. –2.2.25: Otto Mueller und das „Ursprüngliche“. Eine kritische Neubetrachtung. (K); Franca Scholz.

**Stadtmuseum.** –2.3.25: Daniel Pilar. Fotografie.

**Nantes (F).** **Musée d'Arts.** –23.2.25: Liners 1913–42. A Transatlantic Aesthetic.

**Neapel (I).** **Basilica della Pietrasanta.** 23.11.–27.4.25: Impressionisti e la Parigi fin de siècle.

**Complesso monumentale di Santa Chiara.** –19.1.25: Artemisia Gentileschi. Un grande ritorno a Napoli dopo 400 anni.

**Madre.** –7.1.25: Cutting Clouds.

**Nemours (F).** **Musée.** –3.3.25: Achille Varin.

**New York (USA).** **Bard Graduate Center.** –5.1.25: Sèvres Extraordinaire! Sculpture from 1740 until Today.

**Brooklyn Museum.** –19.1.25: Elizabeth Catlett: A Black Revolutionary Artist and All That It Implies.

**Metropolitan Museum.** –5.1.25: Mexican Prints at the Vanguard. –26.1.25: Siena: the Rise of Painting, 1300–50. –27.5.25: Lee Bul. 21.11.–8.4.25: Tong Yang-Tze.

**MoMA.** –11.1.25: Life Dances on Robert Frank in Dialogue. –12.1.25: Nour Mobarak. –18.1.24: Thomas Schütte. –17.2.25: Who Wants to Die for Glamour. –22.2.25: Vital Signs: Artists and the Body.

**Morgan Library.** –4.5.25: Belle da Costa Greene: A Librarian's Legacy.

**Neue Galerie.** –13.1.25: Egon Schiele: Living Landscapes.

**Whitney Museum.** –5.1.25: Mark Armijo McKnight: Decreation. –9.2.25: Edges of Ailey.

**Nîmes (F).** **Musée de la Romanité.** –5.1.25: Achille et la guerre de Troie.

**Nizza (F).** **Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.** –18.11.: Léger et les Nouveaux Réalismes.

**Nogent-sur-Seine (F).** **Musée Camille Claudel.** –12.1.25: Camille Claudel: autour de Sakountala.

**Nürnberg.** **Germanisches Nationalmuseum.** –7.1.25: Die letzte Fahrt. Das Wagengrab von Essenbach. Ein Schatz der Bronzezeit. (K). –26.1.25: Mikrowelten Zinnfiguren. Slg. Alfred R. Sulzer. (K). –2.3.25: Hello Nature. Wie wollen wir zusammen leben? (K).

**Institut für moderne Kunst.** –1.12.: Jenny Schäfer und Lisa Krusche.

**Kunsthalle.** –2.3.25: Delikatessen. Zwischen Kunst und Küche. (K).

**Kunstvilla.** –9.3.25: Die wiedergefundenen Gärten. Verena Waffek, Hubertus Hess. (K).

**Neues Museum.** –17.11.: Testimony. Boris Lurie & zeitgenössische Kunst aus Osteuropa. –26.1.25: Michael Munding. Views from Nowhere.

**Offenbach.** **Deutsches Ledermuseum.** –10.8.25: Immer dabei: die Tasche.

**Klingspor Museum.** –24.11.: Same Bold Stories? Schriftgestaltung von Frauen und Queers im 20. und 21. Jh.

**Oldenburg.** **Edith-Russ-Haus.** –5.1.25: Tuán Andrew Nguyễn.

**Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.** –12.1.25: Thomas Kellner. –23.2.25: Zum 125. Geburtstag von Hanna Stirnemann.

**Olmütz (CZ).** **Kunstmuseum.** –29.12.: SEFO Triennial 2024: Moments.

**Orléans (F).** **Musée des Beaux-Arts.** 30.11.–30.3.25: Dans l'atelier de Guido Reni.

**Oslo (N).** **Astrup Fearnley Museet.** –12.1.25: Between Rivers.

**Nasjonalmuseet.** –24.11.: Becoming Anna-Eva Bergman. –23.3.25: Ephemeral Matters. Into the Fashion Archive; Beyond Bodies. Four Nordic Fashion Experiments.

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

**Kunsthalle.** –23.2.25: Julia Miorin; Wilhelm Klotzek; Ji Su Kang-Gatto, Eva Kot'átková, Liz Magic Laser, Marianna Simnett. Video Corner.

# Ausstellungskalender

**Ottawa (CND). National Gallery.** –2.3.25: Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction. 13.12.–13.4.25: Gathers Leaves: Discoveries from the Drawings Vault.

**Oudenaarde (B). MOU.** –5.1.25: Margaretha. Emperor's Daughter Between Power and Image.

**Oxford (GB). Ashmolean Museum.** –11.5.25: Bettina von Zwehl.

**Paderborn. Diözesanmuseum.** –26.1.25: Corvey und das Erbe der Antike. (K).

**Padua (I). Centro San Gaetano.** –23.2.25: Disney. L'arte di raccontare storie senza tempo.

**Museo Diocesano.** 30.11.–9.3.25: Il Canova mai visto. Opere dal Seminario vescovile e dalla Chiesa degli Eremitani.

**Pal. Zabarella.** –12.1.25: Matisse, Picasso, Modigliani, Miró. Capolavori del disegno dal Musée de Grenoble.

**Paris (F). Centre Georges Pompidou.** –6.1.25: Barbara Crane. –13.1.25: Surréalisme.

**Cité de l'architecture et du patrimoine.** –6.4.25: La saga des Grands Magasins.

**Fondation Custodia.** –12.1.25: Naissance et Renaissance du dessin italien. La Collection du Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

**Fondation Louis Vuitton.** –24.2.25: Pop Forever, Tom Wesselmann & ...

**Jeu de Paume.** –19.1.25: Tina Barney; Chantal Akerman.

**Louvre.** –3.2.25: Figures du fou. Du Moyen Âge aux Romantiques; Revoir Watteau. Un comédien sans répliques Pierrot, dit Le Gilles. –17.2.25: Guillon Lethière, né à la Guadeloupe. –26.5.25: L'Orphelin par Luc Tuymans.

**Musée des Arts décoratifs.** –30.3.25: L'intime, de la chambre aux réseaux sociaux. –20.4.25: Christofle. 4.12.–22.6.25: Mon ours en peluche.

**Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme.** –26.2.25: Le Dibbuk. Fantôme du monde disparu.

**Musée d'Art Moderne de la Ville.** –9.2.25: L'âge atomique. Les artistes à l'épreuve de l'histoire. –16.2.25: Josephson vu par Albert Oehlen.

**Musée Bourdelle.** –2.2.25: Rodin/Bourdelle. Corps à corps.

**Musée Carnavalet.** –16.2.25: Paris 1793–94. Une année révolutionnaire.

**Musée Jacquemart-André.** –5.1.25: Chefs-d'œuvre de la Galerie Borghèse.

**Musée du Luxembourg.** –2.2.25: Tarsila do Amaral.

**Musée du Moyen-Âge.** 19.11.–16.3.25: Redécouvrir les sculptures de Notre-Dame.

**Musée de l'Orangerie.** –27.1.25: Amélie Bertrand; Heinz Berggruen, un marchand et sa collection.

**Musée d'Orsay.** –12.1.25: Harriet Backer (1845–1932): La musique des couleurs; Céline Laguarde (1873–1961). –19.1.25: Gustave Caillebotte. Peindre les hommes. –2.2.25: Elmgreen & Dragset. L'Addition.

**Musée du Petit-Palais.** –16.2.25: Bruno Liljefors. La Suède sauvage. –23.2.25: Ribera. Ténèbres et lumière.

**Musée Zadkine.** –30.3.25: Modigliani / Zadkine. Une amitié interrompue.

**Parma (I). Fondazione Magnani-Rocca.** –15.12.: Il surrealismo e l'Italia.

**Monastero di San Giovanni e sedi varie.** –31.1.25: Correggio 500.

**Pal. dalla Rosa Prati.** –12.1.25: Henri de Toulouse Lautrec. Il mondo del circo e di Montmartre.

**Pasadena (USA). Norton Simon Museum.** –17.2.25: Plugged In: Art and Electric Light.

**Passau. Museum Moderner Kunst.** –1.12.: Aus der ZF Kulturstiftung: Zeitgenössische Malerei. –26.1.25: Herbert Fried. Filmstars am Set und privat. Fotografie.

**Penzberg. Museum.** –17.11.: Corita Kent.

**Perpignan (F). Musée des Beaux-Arts Hyacinthe Rigaud.** –29.12.: Jean Lurçat. La terre, le feu, l'eau, l'air.

**Perugia (I). Galleria Naz.** –19.1.25: L'età dell'oro. I capolavori dorati della Galleria Nazionale dell'Umbria incontrano l'arte contemporanea; Omaggio a Dottori. Divisionista, futurista e aeropittore 1906–42.

**Pforzheim. Reuchlinhaus.** 24.11.–23.2.25: Legoschnitt und Glitzerzeug. Gernot Leibold. Goldschmied und Ebenist.

**Philadelphia (USA). Museum of Art.** –30.12.: Begin Again: Repetition in Contemporary Art. –9.2.25: The Time is Always Now: Artists Reframe the Black Figure. –16.3.25: What Times are These? –26.5.25: Firing the Imagination: Japanese Influence on French Ceramics, 1860–1910.

**Pisa (I). Pal. Blu.** –23.2.25: Hokusai.

**Potsdam. Minsk Kunsthau.** –5.1.25: Noah Davis.

**Museum Barberini.** –12.1.25: Maurice de Vlaminck (1876–1958). Rebell der Moderne. (K).

**Prag (CZ). Nationalgalerie.** –12.1.25: Salome: Femme Fatale of Symbolism and Decadence. –19.1.25: Pietro Testa. The Sullen Genius. –26.1.25: Jiří Kolář. Voilà la femme. –2.3.25: École de Paris: Artists from Bohemia and Interwar Paris. –30.3.25: Libuše Jarcovjáčová.

**Quedlinburg. Museum Lyonel Feininger.** –13.1.25: Theodor Lux. Feininger. Magic Moments. Gemälde und Grafiken.

**Ratingen. Museum.** –26.1.25: Stefan à Wengen. (K).

# Ausstellungskalender

**Ravensburg. Kunstmuseum.** –23.2.25: Walk this Way.

**Regensburg. Haus der Bayerischen Geschichte.** –22.12.: Ois anders: Großprojekte in Bayern 1945–2020.

**Kunstforum Ostdeutsche Galerie.** –12.1.25: Illustrationen zu Franz Kafka.

**Remagen. Bahnhof Rolandseck.** –12.1.25: Der Die DADA. Unordnung der Geschlechter. (K). 17.11.–27.4.25: Im Fluss. Eine Geschichte über das Wasser.

**Reutlingen. Kunstmuseum/konkret.** 15.11.–16.3.25: "Das Quadrat muss den Raum beherrschen". Aurélie Nemours und Zeitgenossen.

**Spendhaus.** –17.11.: Aus der Slg.: Skulptur und Druckgrafik. –26.1.25: Gude Schaal. Mein Weg in die Malerei. (K).

**Riccione (I). Villa Musolini.** 23.11.–6.4.25: Jacques Henri Lartigue – André Kertész. La grande fotografia del Novecento.

**Riehen (CH). Fondation Beyeler.** –26.1.25: Matisse. Einladung zur Reise. (K).

**Rimini (I). Castel Sismondo.** –20.1.25: Da Picasso a Warhol. Le vinyl cover dei grandi maestri.

**Rom (I). Accademia Nazionale di San Luca.** –15.2.25: Alighiero e Boetti. Raddoppiare dimezzando.

**Casa di Goethe.** –9.2.25: Max Liebermann. Ein Impressionist aus Berlin. (K).

**Colosseo.** –12.1.25: Penelope.

**Galleria Borghese.** 19.11.–9.2.25: Pittura e poesia nel Seicento. Giovan Battista Marino e la „meravigliosa“ passione.

**Galleria Nazionale d'Arte Moderna.** –2.2.25: Estetica della deformazione. Protagonisti dell'espressionismo Italiano. 3.12.–28.2.25: Il tempo del Futurismo.

**MAXXI.** –23.2.25: Torre Velasca. –16.3.25: Diller Scofidio + Renfro. Inmotion; Architettura instabile. Restless Architecture. 13.12.–20.4.25: Guido Guidi. Col tempo 1956–2024.

**Museo dell' Ara Pacis.** 1.12.–2.6.25: Franco Fontana. Retrospective.

**Musei Capitolini.** –16.2.25: Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino. Capolavori della Pinacoteca di Ancona.

**Museo della Fanteria.** –12.1.25: Antonio Ligabue. –23.2.25: Miró. Il costruttore di sogni.

**Museo di Roma.** –31.1.25: Maria Barosso; Roma pittrice. Le artiste a Roma tra il XVI e XIX secolo. –9.2.25: Testimoni di una guerra. Memoria grafica della Rivoluzione Messicana. 20.11.–20.4.25: La Quercia del Tasso. La storia, i personaggi.

**Pal. Bonaparte.** –19.1.25: Fernando Botero.

**Pal. Braschi.** –6.1.25: Laudato sie: Natura e Scienza. L'eredità culturale di frate Francesco. –23.3.25: Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XVIII secolo.

**Pal. Caffarelli.** 1.12.–31.5.25: Origini e splendori della collezione Farnese nella Roma del XVI secolo.

**Pal. delle Esposizioni.** –16.2.25: Pietro Ruffo. 23.11.–30.3.25: Francesco Clemente.

**Scuderie del Quirinale.** –26.1.25: Guercino. L'era Ludovisi a Roma.

**Villa Medici.** –13.1.25: Il canto delle sirene. L'acqua raccontata dagli artisti.

**Villa Torlonia.** –1.1.25: Titina Maselli nel centenario della nascita.

**Rostock. Kunsthalle.** –17.11.: Jørgen Buch. Black & White. –5.1.25: Christin Wilcken; Inge Jastram. –12.1.25: Louisa Clement. Compression.

**Rouen (F). Musée des Beaux-Arts.** –4.1.25: Extravagante Renaissance: Geoffroy Dumontier, de Rouen à Fontainebleau.

**Rovereto (I). Mart.** –9.3.25: Italo Cremona. 7.12.–16.3.25: Etruschi del Novecento.

**Rovigo (I). Pal. Roverella.** –26.1.25: Henri Cartier-Bresson e l'Italia.

**Rüsselsheim. Opelvillen.** –19.1.25: Deep Distance Tender Touch.

**Saarbrücken. Histor. Museum.** –23.2.25: Illegal. Street Art Graffiti 1960–95.

**Saint Louis (USA). Art Museum.** –16.2.25: The Work of Art: The Federal Art Project, 1935–1943. –20.4.25: Bolts of Color: Printed Textiles after WW II.

**St. Gallen (CH). Kunstmuseum.** –24.11.: Experimental Ecology. –9.3.25: Anne Marie Jehle. (K).

**Salzburg (A). DomQuartier.** –3.2.25: Hubert Sattler. Heilige Orte.

**Museum Kunst der Verlorenen Generation.** –27.9.25: Reflected. Kunst als Spiegel der Gesellschaft.

**Museum der Moderne Mönchsberg.** –2.2.25: Rose English. Performance, Präsenz, Spektakel. (K).

–9.2.25: Generator #4: Carola Dertnig. Turn on the Move. –23.3.25: Generator #3: Queering Space.

**Residenzgalerie.** –6.1.25: Die Farben der Serenissima. Venezianische Meisterwerke von Tizian bis Canaletto.

**Rupertinum.** –23.2.25: Mit dem Löwen tanzen. Johanna Binder, Agata Cieślak, Rebecca Kressley; Sophie Thun. (K); Künstlerische Forschung. Experimentieren mit Sammlungen. 22.11.–12.1.25: Mit dem Löwen tanzen. Jo, Joseph, Josephine Baan; Renato Grieco, Lisa Großkopf.

**San Francisco (USA). M.H. de Young Museum.** –12.1.25: Art and War in the Renaissance: The Battle of Pavia Tapestries.

**Santa Fe (USA). New Mexico Museum of Art.** –12.1.25: Saints & Santos: Picturing the Holy in New Spain.

# Ausstellungskalender

**Schleswig. Schloss Gottorf.** 6.12.–2.3.25: Jens Ferdinand Willumsen.

**Schoonhoven (NL). Zilvermuseum.** –29.9.25: Refleksi-Refleksi.

**Sheffield (GB). Millennium Museum.** –21.1.25: Acts of Creation: On Art and Motherhood.

**Siegburg. Stadtmuseum.** 17.11.–19.1.25: Reinhard Puch. Skulpturen, Objekte, Zeichnungen.

**Sindelfingen. Galerie der Stadt.** –16.2.25: Hicham Berrada.

**Schauwerk.** –10.8.25: Neon, LED & Co. Lichtkunst aus der Slg. Schaufler.

**Singen. Kunstmuseum.** –5.1.25: Matthias Mansen. Triest oder die Götter.

**Sorrento (I). Villa Fiorentina.** –16.11.: Antonio Ligabue.

**Stendal. Winckelmann-Museum.** –2.3.25: Wilhelm Höpfer. Radierungen, Aquarelle und Materialdrucke.

**Stockholm (S). Prince Eugen's Waldemarsudd.** –26.1.25: Lars Hertervig and Carl Fredrik Hill.

**Stuttgart. Kunstmuseum.** –9.2.25: Sarah Morris. All Systems Fail. –14.9.25: Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafikslg. des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus. (K).

**Württembergischer Kunstverein.** –12.1.25: Über Fernsehen, Beckett.

**Landesmuseum Württemberg.** –9.3.25: Ein gut Theil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen. –4.5.25: Protest! Von der Wut zur Bewegung.

**Staatsgalerie.** –26.1.25: Sommer der Künste. Villa Massimo zu Gast in Stuttgart. –16.2.25: Wir wollen frei sein! Druckgraphik aus der Zeit des Bauernkriegs. –23.2.25: Neues Sehen, Neue Sachlichkeit und Bauhaus. Fotografische Neuerwerbungen aus der Slg. Siegert. 15.11.–2.3.25: Carpaccio, Bellini und die Frührenaissance in Venedig. (K).

**Tallinn (Estl.). Kadriorg Art Museum.** –2.3.25: From Mittens to Köler. The Birth of the Museum's Collection.

**Kumu Art Museum.** –5.1.25: Jevgeni Zolotko.

**Thun (CH). Kunstmuseum.** –1.12.: Gunta Stölzl und Johannes Itten. Textile Universen. (K); Sophie Taeuber. Textile Reformen. (K).

**Toronto (CAN). Art Gallery of Ontario.** –19.1.25: Pacita Abad. –1.2.26: Painted Presence: Rembrandt and his Peers.

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

**Tübingen. Kunsthalle.** –11.5.25: Gert und Uwe Tobias.

**Turin (I). Centro Italiano per la Fotografia.** –2.2.25: Tina Modotti. L'opera; Mimmo Jodice.

**Galleria d'Italia.** –2.3.25: Mitch Epstein. American nature. **GAM.** –9.3.25: Berthe Morisot. Pittrice impressionista. –16.3.25: Grasso. Giuseppe Gabellone e Diego Perrone; Mary Heilmann.

**Pal. Reale.** –2.3.25: 1950–1970. La grande arte italiana. Capolavori dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

**Pinacoteca Agnelli.** –25.5.25: Salvo. Arrivare in tempo.

**Reggia di Venaria.** –2.2.25: Blake e la sua epoca. Viaggi nel tempo del sogno.

**Ulm. HfG-Archiv.** –19.1.25: Al dente. Pasta & Design.

**Museum Brot und Kunst.** –13.4.25: Verrückt nach Fleisch.

**Stadthaus.** –12.1.25: Home Again. Migration, Zuhause, Erinnerung.

**Urbino (I). Galleria Nazionale delle Marche.** –6.1.25: Paolo Volponi.

**Vaduz (FL). Kunstmuseum.** –9.2.25: Georgia Sagri: Case\_0. Between Wars. –16.3.25: Ana Lupas. Intimate Space, Open Gaze. (K).

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

**Arsenale und Giardini.** –24.11.: The Venice Biennale.

**Ca' Pesaro.** –23.3.25: Roberto Matta 1911–2002. 15.11.–4.3.25: Giorgio Andreotta Calò.

**Ca' Rezzonico.** –31.3.25: Loris Cecchini. Leaps, gaps and overlapping diagrams.

**Fond. Querini Stampaglia.** –24.11.: Yoo Youngkuk.

**Fond. Prada.** –24.11.: Christoph Büchel. Monte di Pietà.

**Fond. Vedova.** –24.11.: Eduard Angeli.

**Guggenheim.** –3.3.25: Marina Apollonio: Beyond the Circle.

**Pal. Franchetti.** –24.11.: Breasts.

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

**Pal. Grimani.** –24.11.: Rick Lowe. 14.12.–11.5.25: A Cabinet of Wonders. A Celebration of Art in Nature.

**Pal. Mocenigo.** –24.11.: Carla Tolomeo.

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

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

**Venlo (NL). Limburgs Museum.** –25.5.25: Heiße Feuer. Schätze aus dem Rijksmuseum.

**Völklingen. Völklinger Hütte.** –17.8.25: The True Size of Africa.

**Waiblingen. Galerie Stihl.** 7.12.–2.3.25: Ein Fest für die Augen! Essen in der Kunst des 20. und 21. Jh.s.

**Waldenbuch. Museum Ritter.** –21.4.25: Birgitta Weimer. Connectedness; Paint. Malerei aus der Slg. Marli Hoppe-Ritter.

**Warschau (PL). Muzeum Narodowe.** –26.1.25: Józef Chelmoński (1849–1914).

# Ausstellungskalender

**Warth (CH).** **Kunstmuseum Thurgau.** –März 25: Eva Wipf. Seismograf in Nacht und Licht. (K).

**Washington (USA).** **Arthur M. Sackler Gallery.** 16.11.–27.4.25: The Print Generation.

**National Gallery.** –20.1.25: Paris 1874: The Impressionist Moment. –6.4.25: The '70s Lens: Reimagining Documentary Photography.

**National Portrait Gallery.** –22.2.25: Amy Sherald. –23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39. –27.4.25: This Morning, This Evening, So Soon: James Baldwin and the Voices of Queer Resistance.

**Phillips Coll.** –5.1.25: William Gropper. –19.1.25: Breaking it Down: Conversations from the Vault.

**Smithsonian American Art Museum.** –20.11.: Sightlines: Chinatown and Beyond. –5.1.25: Star Power: Photographs from Hollywood's Golden Era by George Hurrell; Subversive, Skilled, Sublime. Fiber Art by Women. –6.7.25: Osgemeos. Endless Story; Felix Gonzalez-Torres. 15.11.–17.8.25: Pictures of Belonging: Miki Hayakawa, Hisako Hibi, and Miné Okubo. .

**Wassenaar (NK).** **Voorlinden Museum.** –17.11.: Ron Mueck. 30.11.–23.3.25: Michaël Borremans.

**Weil a. Rhein.** **Vitra Design Museum.** –4.5.25: Nike Designs: Form Follows Motion. –11.5.25: Science Fiction Design. Vom Space Age zum Metaverse.

**Weimar.** **Schiller-Museum.** 22.11.–2.3.25: Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in Weimar. (K).

**Weingarten.** **Kunst-Raum-Akademie.** –18.12.: "...voller Geschichte(n)". Fotos von Albert Drescher: Neuer Blick auf barocke Orgeln und Bibliotheken.

**Werther.** **Museum Peter August Böckstiegel.** –26.1.25: Asger Jorn. Den røde jord. Expressionismus und Abstraktion.

**Wien (A).** **Albertina.** –26.1.25: Robert Longo. (K); Slg. Huber. –9.2.25: Chagall. –2.3.25: Egon Schiele – Adrian Ghenie: Schattenbilder. –23.3.25: Jime Dine.

**Albertina modern.** –6.1.25: Kubin. Ästhetik des Bösen. (K). –9.3.25: Erwin Wurm. (K).

**Belvedere 21.** –2.2.25: Civa - Contemporary Immersive Virtual Art. coded manoeuvres\_sticky webs. –9.2.25: Monster Chetwynd. –2.3.25: Kazuko Miyamoto.

**Dommuseum.** –24.8.25: In aller Freundschaft.

**Kaiserliche Wagenburg.** –4.5.25: Victoria! Ein Hofwagen und seine bewegte Geschichte.

**Kunstforum.** –19.1.25: Paul Gauguin.

**Kunsthalle.** –26.1.25: Aleksandra Domanović.

**Kunsthau.** –5.1.25: Emma Talbot. Talking To Nature. –26.1.25: Anne Duk Hee Jordan. The End Is Where We Start From. (K).

**Kunsthistorisches Museum.** –12.1.25: Ansichtssache #28: Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis: ein Blick in die Rubens-Werkstatt; Rembrandt – Hoogstraten. Farbe und Illusion. (K).

**Leopoldmuseum.** –16.2.25: Rudolf Wacker. Zauber und Abgründe der Wirklichkeit. –9.3.25: Poesie des Ornaments. Das Archiv Backhausen.

**MAK.** –1.12.: Cod.Act. –6.1.25.: Iconic Auböck. Eine Werkstätte formt den österreichischen Designbegriff. (K). –2.3.25: Elemente. Adam Štěch's Blick auf architektonische Details. –16.3.25: Fashion & Photography. –18.5.25: Aut Now. 100 × Österreichisches Design für das 21. Jh. –14.9.25: Blockchain Unchained. Dao & The Museum. 11.12.–11.5.25: Peche Pop. Dagobert Peche und seine Spuren in der Gegenwart.

**Museum Moderner Kunst.** –23.2.25: Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur. –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen.

**Oberes Belvedere.** –16.3.25: Ugo Rondinone. Arched Landscape.

**Unteres Belvedere.** –12.1.25: Amoako Bofo. Proper Love. –2.2.25: Akseli Gallen-Kallela. Finnland erfinden.

**Secession.** –17.11.: Forms of the Shadow.

**Weltmuseum.** –21.4.25: (Un)Known Artists of the Amazon. –24.8.25: Der europäische Koran.

**Wiesbaden.** **Kunsthau.** –16.2.25: Plakatfrauen. Frauenplakate. (K).

**Museum.** –26.1.25: Alison Knowles. Retrospektive. –28.9.25: Hans Christiansen. Came to Stay.

**Winterthur (CH).** **Kunstmuseum. Beim Stadthau.** –17.11.: Form Matters, Matter Forms. Vom Readymade zum Warenfetisch.

**Museum Lindengut.** –17.11.: Painted Love. Porträtminiaturen als Liebespfand.

**Villa Flora.** –5.1.25: Bienvenue! Meisterwerke von Cézanne, van Gogh und Manet zurück in Winterthur; Marcel van Eeden. The Villa. (K).

**Wolfsburg.** **Kunstmuseum.** –13.7.25: Leandro Erlich. Schwerelos. (K). 30.11.–16.3.25: Gary Hill. Eine Frage der Wahrnehmung.

**Würzburg.** **Museum im Kulturspeicher.** –2.2.25: Dieter Stein – „die Augen auswaschen“.

**Wuppertal.** **Skulpturenpark Waldfrieden.** –1.1.25: Berta Fischer; Eduardo Paolozzi.

**Von der Heydt-Museum.** –12.1.25: Lucio Fontana. (K).

**Yorkshire (GB).** **Sculpture Park.** –23.2.25: Elisabeth Frink: Natural Connection.

**Zittau.** **Städtisches Museum.** –24.11.: Mythos Kreuz. Meisterwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus der Slg. Sternling.

# Ausstellungskalender

**Zürich (CH). ETH.** –6.12.: Loutropolis. Healing Springs and Baths in Greece.

**Haus Konstruktiv.** –13.4.25: Konzepte des All-Over.

**Kunsthhaus.** –26.1.25: Matthew Wong – Vincent van Gogh. (K). –16.2.25: Marina Abramović. (K). 15.11.–9.2.25: Albert Welti und die Grafik des Fantastischen.

**Migros Museum für Gegenwartskunst.** –19.1.25: Knowledge is a Garden. Uriel Orlow im Dialog mit der Slg. des Migros; An der Schwelle des Museums. Jeanne van Heeswijk, Sophie Mak-Schram und Kollaborateur\*innen.

**Museum für Gestaltung.** –1.12.: Collection Insights. Sieben Perspektiven. –12.1.25: Japanische Grafik heute. –4.5.25: Textile Manifeste. Von Bauhaus bis Soft Sculpture. 29.11.–6.4.25: Wasser. Gestaltung für die Zukunft.

**Museum Rietberg.** –19.1.25: Ragamala. Bilder für alle Sinne. (K). –16.2.25: Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution. (K).

**Pavillon Le Corbusier.** –24.11.: Lucien Hervé. Gebautes Licht.

**Schweizerisches Landesmuseum.** –19.1.25: Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz. (K). –6.4.25: Glänzendes Kunsthandwerk. Bossard Goldschmiede Luzern.

**Zwolle (NL). Museum de Fundatie.** –16.3.25: Marianne von Werefkin. Pionierin des Expressionismus.