

Monatsschrift für Kunstwissenschaft
78. Jahrgang | Ausgabe 2 | Februar 2025



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

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. 61, Abb. 5



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.2>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

eISSN 2510-7534

Inhalt

Ausstellung und Rezension

Freisinger Lust

Carmen Roll, Christoph Kürzeder, Steffen Mensch und Marc-Aeilko Aris (Hg.), Verdammte Lust. Kirche. Körper. Kunst. Bd. 1: Katalog. Bd. 2: Essays. Roland Götz (Hg.), Kirchliche Quellen zu Sexualität und Partnerschaft. Sechs „Fälle“ im Originaltext
Christoph Schmälzle | 55

Body Turn

Vom Begreifen und Erleben – Körperkunst und Körperwissen um 1900

Thomas Moser, Körper & Objekte. Kraft- und Berührungserfahrung in Kunst und Wissenschaft um 1900
Markus Rath | 66

Mediävistik

„Da ist Magie hineingewoben“ (Othello)

Stefan Trinks, Glaubensstoffe und Geschichtsgewebe. Belebte Tücher in der mittelalterlichen und modernen Kunst
Matthias Schulz | 76

Fotografiegeschichte

Der Unterschied, den zwei Jahre machen

Cornelia Kemp, Licht – Bild – Experiment. Franz von Kobell, Carl August Steinheil und die Erfindung der Fotografie in München
Steffen Siegel | 85

Genremalerei

Eine Anleitung zur Frömmigkeit im Alltag

Sandra Braune, Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit
Juliane Pech | 91

Zuschrift

Zum Beitrag von Hanns Christian Löhr, in: Kunstchronik 78/1, 2025
Birgit Schwarz | 98

Zuschrift | 103

Neues aus dem Netz | 108

Ausstellungskalender | 110

Ausstellung und Rezension

Freisinger Lust

Carmen Roll, Christoph Kürzeder, Steffen Mensch
und Marc-Aeilko Aris (Hg.)

**Verdammte Lust. Kirche. Körper. Kunst. Bd. 1:
Katalog. Bd. 2: Essays** (Kataloge und Schriften
des Diözesanmuseums für Christliche Kunst des
Erzbistums München und Freising, Bde. 81–82).
München, Hirmer 2023. 670 S., 277 Farbbabb.
ISBN 978-3-7774-4233-4. € 80,00

Roland Götz (Hg.)

**Kirchliche Quellen zu Sexualität und
Partnerschaft. Sechs „Fälle“ im Originaltext**
(Schriften von Archiv und Bibliothek des
Erzbistums München und Freising, Bd. 20).
Regensburg, Schnell + Steiner 2023. 254 S., Ill.
ISBN 978-3-7954-3855-5. € 19,90

Dr. Christoph Schmälzle
LVR-LandesMuseum Bonn
christoph.schmaelzle@lvr.de

Freisinger Lust

Christoph Schmälzle



In der Debatte über sexuellen Missbrauch wurde noch einmal deutlich, was lange bekannt war: Die Beziehung der katholischen Kirche zu Fragen der Sexualität und Körperlichkeit ist – gelinde gesagt – schwer belastet. Bei kaum einem anderen Thema klaffen Anspruch und Wirklichkeit so sehr auseinander wie auf dem Feld der Sexualmoral. Die über Generationen tradierte Abwehr zutiefst menschlicher Formen des Begehrens als Sünde wird der Lebensrealität der meisten Gläubigen immer weniger gerecht. Zugleich überrascht das Ausmaß genitaler Verfehlungen durch vermeintlich untadelige Gottesmänner. Mutig griff der Münchner Erzbischof, Reinhard Kardinal Marx, vor einiger Zeit den Stier bei den Hörnern, indem er eine große Ausstellung anregte, die sich – ohne Scheuklappen – dem schwierigen Verhältnis seiner Kirche zum Sexuellen widmen sollte. Schon der Titel der Schau „Verdammte Lust“ (Diözesanmuseum Freising, 5. März bis 29. Mai 2023) meint ebenso die verdrängende Negation wie den Fluch, der auf die Einsicht in ihre Unhintergebarkeit folgt – schließlich hat der Schöpfer selbst den Menschen als geschlechtliches Wesen angelegt.

Konzipiert war das Projekt allerdings nicht als aktualitätsgesättigte Auseinandersetzung mit dem weiten Feld des Missbrauchs, sondern als theologische und (kunst-)historische Tiefenbohrung vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Viele naheliegende Gemeinplätze und grelle Effekte vom Dogma über die unbefleckte Empfängnis Mariens (1854) bis zur ‚Pillen-Enzyklika‘ Pauls VI. (1968) fielen damit weg. Umso deutlicher wurde dafür der lange Atem der Tradition: Sowohl die Skandale wie die Reformideen von heute haben ‚vormoderne‘ Wurzeln. Mit dem Rückhalt des Erzbischofs und einer Förderung durch die Kulturstiftung der Länder realisierte das 2022 nach lan-





Abb. 1 | Tintoretto, Adam und Eva (Der Sündenfall), 1550–53. Öl/Lw., 150 × 220 cm. Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv. 43. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 30

ger Sanierung wiedereröffnete Freisinger Diözesanmuseum das groß angelegte Vorhaben. Im nach wie vor religiös geprägten Bayern war die Ausstellung ein Ereignis, von dem nicht zuletzt seelsorgerische Impulse ausgingen. Für die Fachwissenschaft bleiben die zugehörigen Publikationen, nämlich der üppige Katalog in zwei schwergewichtigen Bänden und der vom Archiv und der Bibliothek des Erzbistums herausgegebene Quellenband.

Auch die anderen abrahamitischen Religionen pflegen einen differenzierten Umgang mit dem geschlechtlich kodierten Körper und formulieren Regeln für die Ausübung der Sexualität. Das Jüdische Museum Berlin zog jüngst mit seiner Ausstellung „Sex. Jüdische Positionen“ (17. Mai bis 6. Oktober 2024) nach (vgl. Goldmann/Rosenthal/Zoeter 2024). Auf eine vergleichbar prominent platzierte Schau über Sexualität in der islamischen Tradition, die mit vielen Vorurteilen aufräumen könnte, aber auch gut daran täte, die unmittelbare Gegenwart zu meiden, warten wir noch. Im Mittelpunkt des Freisinger Projektes stand

die Einbindung des Körpers in das Gefüge religiöser Normen; die Gliederung der Ausstellung folgte der Systematik der christlichen Anthropologie. Dem Verständnis kam das unmittelbar zu Gute: Jeder Besucher bringt einen Körper mit – und zugleich sind Körper das, was die ältere christliche Kunst vorwiegend zeigt. Allerdings erschwerten die von Körperkonzepten abgeleiteten Kategorien aber auch alternative Perspektivierungen, indem ereignisgeschichtliche Zäsuren, kunsthistorische Entwicklungslinien oder die Geschichte der sozialen und juristischen Praktiken in den Hintergrund traten.

Der heuristische Parcours, wie er sich aus dem theologisch fundierten Menschenbild und der biblischen Überlieferung ergibt, stellte den „schamlosen“, den „sündigen“ und den „sinnlichen“ Körper an den Anfang. Es folgten die drei umfangreichsten, in jeder Hinsicht zentralen Kapitel zum „reinen“, „verbotenen“ und „erlaubten“ Körper. Den Schluss markierten problemorientierte Überlegungen zum „verletzten“ Körper und dazu, dass es – grob gesagt – „schwierig bleibt“.

Üppige Bilder vom schamlosen, sündigen und sinnlichen Körper

Dem Thema gemäß pflegt der Katalogband eine gewisse Abundanz. Nicht alle Einordnungen von Objekten ins Gliederungsraster sind zwingend; manches mutet in der Fülle des Materials auch redundant oder gar entbehrlich an. Hier kann das Buch als bleibender Ertrag nicht immer auffangen, was im inszenierten Raum der Ausstellung einer klaren, mit allen Sinnen erlebbaren Logik folgte. Gleichwohl ist die Publikation ein Kompendium, das den Körperdiskurs der christlichen Kunst umfassend illustriert und lehrreiche Überraschungen birgt. Als Dreh- und Angelpunkt fungiert die Geschichte vom biblischen Sündenfall. Hier nimmt das Problem des Körpers seinen Anfang. „Schamlos“ meint dabei wörtlich: frei von Scham. Dass sie nackt sind, gewahren Adam und Eva ja erst, nachdem sie vom verbotenen Baum der Erkenntnis gegessen haben – und bedecken ihre Blöße umgehend mit Feigenblättern. So ist die Darstellung des ersten Menschenpaares in seiner ‚paradiesischen Nacktheit‘ ein absolut legitimes Thema der frühneuzeitlichen Kunst.

Allerdings enthält der Katalog nur eine einzige Darstellung, die den Akt im Garten Eden ohne direkten Bezug zum Sündenfall zeigt (Francesco Solimena, *Adam und Eva im Paradiesgarten*, 1730, Öl/Lw., Slg. Gastaldo Rotelli, Mailand). Die Mehrzahl der ausgestellten Bilder adressiert den spannungsvollen Moment der Versuchung, mit dem die Geschichte der nachparadiesischen Menschheit – und damit die Not des Geschlechtlichen – beginnt. Diesen ikonographischen Normalfall illustriert z. B. Tintoretts Gemälde aus der Scuola della Trinità in Venedig | **Abb. 1** | Adam als Repoussoirfigur weicht vor der verbotenen Frucht zurück, die ihm Eva mit ausgestrecktem Arm entgegenhält – und wird sie doch gleich ergreifen. Obwohl die Komposition Evas sexuelle Reize geschickt verbirgt, sind die Rollen klar verteilt: Ungeachtet aller theologischen Subtilitäten etabliert sich das Klischee der Frau als Verführerin, deren Attraktivität gleichermaßen moralisch abgewertet wie visuell gefeiert wird.

Das Kapitel zum „sündigen“ Körper gilt dem tief in der Tradition verwurzelten negativen Blick auf die körperliche Liebe, nach dem das Begehren eine „Strafe“ für den Sündenfall darstellt und Sexualität und Tod – in teils überraschenden Bilderfindungen – als verschwistert erscheinen. Der Körper verkommt entsprechend vom paradiesischen Ideal zum „Instrument der Schuld“ (Bd. 1, 34). Aus heutiger Sicht muten die Stellungnahmen der frühen Kirchenlehrer zum ehelichen Verkehr befremdlich an, doch prägen sie in vereinfachter Form die bildliche Überlieferung. So widmet etwa der hl. Augustinus dem „Übel“ der geschlechtlichen Lust in seinem *Gottesstaat* ein eigenes Kapitel, in dem er eine ‚lustlose‘ Form der Zeugung auf der Grundlage einer dem freien Willen unterworfenen Erektion ohne libidinösen Impuls imaginiert (*De civitate Dei* 14.16).

Das dritte Kapitel präsentiert den „sinnlichen“ Körper. Es konfrontiert das pralle Liebesleben der antiken Götter mit dem Christentum, in dessen Zentrum eine wirkmächtige Leerstelle klafft: die Sexualität Jesu Christi. Zwar kennt die Glaubenspraxis durchaus Kuriosa wie das „sanctum praeputium“, die heilige Vorhaut, die nach der Himmelfahrt Christi als einzige Körperreliquie auf Erden blieb (vgl. Lützel Schwab 2005). Auch spielt das Zeigen der Genitalien des Herrn, die „ostentatio genitalium“, eine gewisse Rolle in der Ikonographie von Geburt, Beschneidung und Kreuzigung (vgl. Steinberg 1996, Grigore 2008). Doch geht es hier stets um die Menschwerdung Gottes – und ausdrücklich nicht um den sexuellen Gebrauch seines irdischen Glieds. Die teils hochrangigen Leihgaben antik-römischer Kunst – darunter der eine Ziege bespringende Pan aus dem Gabinetto segreto des Museo archeologico nazionale in Neapel – belegen die guten Kontakte des Diözesanmuseums nach Italien. Vor allem aber stehen sie für die kulturhistorisch folgenreiche Leitdifferenz zwischen Christen- und Heidentum, die sich nicht zuletzt in einem unterschiedlichen Körperverständnis äußert. Nachdem die christliche Kunst den körperlichen Verkehr als Subjekt weitgehend ausblendet, erscheint das Erotische auch in der Neuzeit vorrangig im Gewand der Antike.



| Abb. 2 | Die Tugend eines jungen Italien-Reisenden wird durch das Angebot käuflicher Liebe auf die Probe gestellt. Zeichnung im Stammbuch des Adam von Egg, 1593–1620. Gouache auf Papier, Ledereinband, 150 × 105 mm. Prag, Archiv des Nationalmuseums, Inv. B 24. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 91

Sexualpädagogik

Zur Abwertung der autonomen Lust als Sünde gehört die Warnung vor ihren moralischen und körperlichen Folgen. Diese Sexualpädagogik der Angst versucht, den postparadiesischen Trieb durch den Verweis auf seine tödlichen Gefahren zu domestizieren, so dass Enthaltsamkeit oder die eheliche Einhegung als die einzig sicheren Gegenmittel erscheinen – eine Strategie, die sich von der frühneuzeitlichen Syphilis bis zu HIV als mal mehr, mal weniger wirksam erwiesen

hat. In diesem Sinne überträgt ein Stammbuchblatt des Adam von Egg die Wahl zwischen Tugend und Laster, die Herakles am Scheideweg treffen muss, auf die Triebökonomie der Grand tour **| Abb. 2 |**: Vor dem Edelmann lodert das Feuer der Lust, verkörpert durch eine sich lasziv anbietende Nackte. Ein Teufel fordert ihn auf, dem Verlangen nachzugeben; eine Engelsfigur verpflichtet ihn mit himmelwärts gewandter Gebärde auf höhere Werte. Die Risiken der käuflichen Liebe adressiert Christoph Schwarz' Gemälde

| Abb. 3 | Christoph Schwarz, Warnung vor der venerischen Krankheit, 2. Hälfte 16. Jahrhundert. Öl/Lw., 104,8 × 177,3 cm. Ingolstadt, Deutsches Medizinhistorisches Museum, Inv. G/012. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 81



Warnung vor der venerischen Krankheit | Abb. 3 | Im Mittelpunkt steht der Gelehrte Girolamo Fracastoro im roten Mantel, dessen Lehrgedicht „Syphilis sive Morbus gallicus“ der Seuche ihren Namen gab. Sein ausgestreckter Arm und sein Blick verweisen auf Anfang und Ende der gemalten Aitiologie: Nacheinander verunreinigen ein aus den Brüsten einer Venusstatue gespeister Brunnen, der Fuß der Kurtisane Veronica Franco und ein urinierender Hund den Bach, aus dem der Hirtenjunge Syphilus trinkt und damit zum ersten Patienten der neuen Krankheit wird. Der herbeieilende Lanzenträger kommt zu spät, um ihn zu warnen, doch die Betrachter des Bildes können ihr Leben noch ändern.

Die reine Nacktheit

Das vierte Kapitel zum „reinen“ Körper setzt bei Maria und Jesus an, die als Vorbilder einer Kultur der radikalen Enthaltensamkeit fungieren – gerade weil ihre Keuschheit das menschliche Maß sprengt. Die großen Büsser, Asketen und Eremiten mit ihren erprobten Techniken der Entweltlichung haben hier ihren Auftritt. Es ist viel nackte Haut zu sehen, aber im Kontext einer Lebensführung, die auf Überwindung des sündigen Fleisches zielt. Im Unterschied zu den (Selbst-)Reinigungspraktiken der Wüstenväter ist die Reinheit Mariens nicht Resultat eigener Anstrengung, sondern Voraussetzung ihrer heilsgeschichtlichen Rolle als Gottesgebärerin. Schon im Mittelalter etabliert sich der Gedanke, dass Maria vom Makel der Erbsünde befreit sein müsse, d. h. von ihrer Mutter Anna auf ‚unbefleckte‘ Weise empfangen. Auch wenn die unbefleckte Empfängnis erst 1854 zum Dogma erhoben wird, prägt sie die Frömmigkeitsgeschichte und Ikonographie über Jahrhunderte. Besonders im Rokoko lebt das Bild der „Immaculata“ vom Wechselspiel aus Schönheit und Tugend, wie etwa Ignaz Günthers Holzfigur illustriert **| Abb. 4 |**: Marias Frisur und Kleidung, der sanfte Schwung ihres Leibes, ihre fast nackten Füße, die das Böse in Gestalt einer Schlange auf zartestmögliche Weise bezwingen – all das ist Ausdruck ihrer Stellung als Himmelskönigin. Die Ausstellung ließ es sich nicht nehmen, den nackten Christus am Kreuz ohne das sonst übliche Len-



| Abb. 4 | Ignaz Günther, Maria Immaculata, um 1760. Lindenholz, geschnitten und gefasst, H. 82 cm. Freising, Diözesanmuseum, Inv. L 8406. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 135

dentuch zu zeigen (Bd. 1, 104–107). Ein homoerotisches Misreading dieser Darstellungen ist zwar nicht gewollt, aber möglich. Deutlich näher liegt dies beim hl. Sebastian (hierzu Maniu 2023), der sich – von Pfeilen durchbohrt – so ansprechend windet, vor allem wenn er dabei (wie in einer italienischen Arbeit aus dem 18. Jahrhundert) vollständig entblößt erscheint. **| Abb. 5 |** Während sich mit dem Glied Christi theologische Argumente verbinden lassen, birgt der Schambereich des Märtyrers keine Gehalte, die sich nicht auch mit einer knappen Unterhose erzählen ließen.

Wie rasch Reinheit in unfreiwillige Erotik umschlagen kann, verdeutlicht besonders die Figur der Maria Magdalena. Ihre exponierte Nacktheit adressiert gleichermaßen das Ausmaß ihrer Sünden wie den Ernst ihrer Buße, sie ist Heilige *und* Hure par excellence. Solche Pin up-Bilder im Kern der christlichen Bildtradition erregen und erbauen zugleich, sie entfachen die sexuelle Begierde und bekämpfen sie im selben Moment, indem sie zur Umkehr auffordern. Wieviel Absicht in dieser janusköpfigen Wirkung liegt, lässt der Katalog offen, auch wenn die ausgestellten Bilder der barbusigen Heroine für sich sprechen (Bd. 1, 136–153, u. a. Antonio de Puga, *Büßende Maria Magdalena*, um 1626, Öl/Lw., Sammlung Poletti, Lugano).



| Abb. 5 | Süditalienische Schule, Hl. Sebastian. Mitte 18. Jahrhundert. Holz, polychrom gefasst, H. 108 cm. Privatbesitz. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 159

Erlaubt oder verboten? Das ist hier die Frage

Das fünfte Kapitel schließt nahtlos und nicht immer trennscharf an die Themen Sünde und Reinheit an – es gilt dem „verbotenen“ Körper. Wenn man die Leidenschaften in fruchtbarer Aneignung der antiken Philosophie als eine Form der vernunftwidrigen Fremdbestimmung begreift, dann muss der ‚äußerliche‘ Urtrieb des Sexuellen gesellschaftlich reguliert und aus sensiblen Bereichen gänzlich verbannt werden. Gemeint sind drei Phänomene: der Pflicht-Zölibat, also die Ehelosigkeit des Klerus als Quell seiner kultischen Reinheit, das Ordensleben als nach Geschlechtern getrennte Lebensform in der Nachfolge der frühen Asketen sowie die Jungfräulichkeit als Ausdruck von Frömmigkeit und soziale Norm für alle Unverheirateten. Wohlwollend könnte man diese Punkte als Kulturleistungen im Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit werten. Vorbildhaft sind beispielsweise die Jungfrauen der Heiligenlegende, die in selbst gewählter Keuschheit lebten und oft bei deren Verteidigung das Martyrium erlitten. Mit der Gegenreformation entwickelten sich indes heikle Übertreibungen: So soll der hl. Aloisius von Gonzaga als Kind jeder sexuellen Empfindung abgeschworen haben – noch bevor sie sich überhaupt in ihm regte. Mit dieser Entscheidung stellte er sich in die Nachfolge der Muttergottes und wertete zugleich alle Frauen als unreine Verführerinnen ab. | Abb. 6 | Entsprechend wird der früh verstorbene Jesuit nicht nur als Patron der studierenden Jugend verehrt, sondern auch als Helfer gegen die Unzucht angerufen. Deutlicher als am Porträt des Jesuitenheiligen werden die seltsamen Blüten, die die religiöse Überformung des Geschlechtsverlangens und seine Umlenkung auf erlaubte Gegenstände trieb, anhand einer kuriosen Objektgattung aus Frauenklöstern: Dort waren skulpturale Jesuskinder im Sinn naturalistisch gestalteter Puppen verbreitet, die von den Nonnen in frommer Nachfolge Mariens gepflegt wurden. | Abb. 7 | Ähnlich wie bei der Rollenbestimmung als Braut Christi sind die Grenzen zwischen legitimer Frömmigkeit und Surrogat-Funktion hier fließend.

Das sechste Kapitel zum „erlaubten“ Körper beantwortet die Frage, die dem heutigen Publikum unter den Nägeln brennt, nämlich unter welchen Umständen die Ausübung des sexuellen Akts zulässig war. Aus der einfachen Antwort – im Rahmen einer sakramental geschlossenen Ehe zum Zweck der Zeugung von Kindern – ergeben sich weiterführende Fragen, etwa nach der Gültigkeit eines Eheversprechens im Vorfeld des Verkehrs oder dem Status unehelicher Kinder. Das Archiv des Erzbistums bietet eine reiche Überlieferung zur Ehegerichtsbarkeit, deren Potential für die kulturhistorische Forschung in einer Ausstellung kaum ausreichend zu würdigen ist. Schließlich lagen die Funktionen eines modernen Standesamts bis 1874 in kirchlicher Hand. Ikonographisch findet die erlaubte Sexualität differenzierte Formen. Maria bewährt sich erneut als Vorbild, sei es als schwan-



| Abb. 6 | Johann Michael Degler, Hl. Aloisius von Gonzaga, 1. Viertel 18. Jahrhundert. Öl/Lw., 172 × 119 cm. Freising, Diözesanmuseum, Bestand Birgittenkloster Altomünster. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 214



| Abb. 7 | Hans Degler, Nacktes Jesuskind, um 1620. Holz, gefasst, H. 43 cm. Freising, Diözesanmuseum, aus dem Ursulinenkloster St. Joseph in Landshut. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 242

gere „Maria in der Hoffnung“, sei es als säugende „Maria lactans“. Die Volksfrömmigkeit illustriert, welchen Anteil die Religion bei der Bewältigung der oft risikoreichen Schwangerschaften hatte. Figürliche Votivgaben decken den gesamten Bereich der an Geburt und Säuglingspflege beteiligten Organe ab. Trotz ihrer kreatürlichen Konkretion sind die Bildwelten des Reproduktiven religiös sublimierbar, etwa in Form einer mystischen Vermählung oder als Milchwunder. In diesem Sinn nährt Maria den Klostergründer Bernhard von Clairvaux in einer Vision mit Milch aus ihrem Busen, ohne dass der sehr intime Vorgang Anstoß erregt hätte (Matthäus Günther zugesch., *Milchwunder des hl. Bernhard von Clairvaux*, um 1750, Öl/Lw., Diözesanmuseum Freising, vgl. Sperling 2018).

Transgressive Körperpraktiken

Das siebte Kapitel nimmt den „verletzten“ Körper in den Blick. Gemeint ist das Spannungsfeld von Sexualität und (Ohn-)Macht, für das sich schon in der Bibel zahlreiche Anknüpfungspunkte finden. Bedroht ist

die sexuelle Integrität besonders im Krieg – und wo Maria den Gläubigen half, entstanden beeindruckende Votivbilder. Auch der klerikale Machtmissbrauch zum Zweck der Lustbefriedigung ist seit Jahrhunderten aktenkundig. Neben diesen naheliegenden Themen wird deutlich: Gerade die (über-)betonte Idee der Reinheit gebiert libidinöse Phantasmen; auf die Schutzräume der Keuschheit richtet sich ein voyeuristisches Verlangen. Seit Pietro Aretinos *Ragionamenti* ist das Kloster ein *locus classicus* der Pornographie (vgl. Aretino 1999). In der Ausstellung war eine sado-masochistische Szene zu sehen, die mit der Spannung zwischen religiöser und sexueller Hingabe spielt | **Abb. 8** |: Während die eine Nonne im Stehen betet, kniet die andere mit gefalteten Händen vor einer Darstellung des Gekreuzigten; ihr Blick richtet sich aus dem Bild heraus, ihr nackter Hintern, den ein Mönch gerade traktiert, leuchtet heller als ihr Kopftuch. Der Subtext ist weitreichend: In der leibfeindlichen Kasteiung steckt eine eigene Lust; wie alle Körperpraktiken hat sie ihre spezifische Trieb- und Suchtlogik.

Der Versuch, mit dem achten Kapitel den Bogen zur Gegenwart zu spannen und anhand von Leonardos androgynem *Angelo Incarnato* eine Art gendertheoretisches Dessert zu servieren, überzeugt weniger: „Es bleibt schwierig.“ Brennend aktuell ist indes die durch den Fetisch der Reinheit induzierte Lustverschiebung: Je größer der Ekel vor der vermeintlich schmutzigen Welt, desto attraktiver erscheinen ‚unschuldige‘ Kinder. Es ist bittere Ironie und zugleich kein Zufall, dass es am Aloisiuskolleg in Bad Godesberg, wo der Hausheilige das Personal gegen unkeusche Versuchungen hätte immunisieren müssen, zu schweren Missbrauchsfällen kam.

Anregende Essays – erschütternde Quellen

Der Essayband enthält insgesamt 20 Beiträge, die einer strengen Längenvorgabe folgen, gleichwohl aber substanzielle Vertiefungen der im Katalog verhandelten Themen bieten. Die Abteilungen zur Theologie und Kunstgeschichte sind mit einschlägigen Autoren besetzt. Den Beiträgen zur aktenmäßigen Über-



| **Abb. 8** | Französische Schule, Mönch züchtigt Nonne, 18. Jahrhundert. Öl auf Kupfer, 29,2 × 36,5 cm. Freising, Diözesanmuseum, Inv. D 2022-38. Ausst.kat. Freising, Bd. 1, S. 421

lieferung kommt derart grundlegende Bedeutung zu, dass das Archiv und die Bibliothek des Erzbistums München und Freising sechs exemplarische Fälle in einem eigenen Band parallel zum Ausstellungsprojekt im Originaltext ediert haben.

Im Bereich der theologischen Grundlagen erinnert Christof Breitsameter daran, dass bereits Giovanni Boccaccio die Wirkung der Schönheit als unhintergehbare Naturtatsache beschrieb. Hubertus Lutterbach und Hubert Wolf gehen beide der Frage nach, wie das primär moralische Verständnis von Reinheit im Neuen Testament im Zuge der Ausbreitung des Christentums durch eine ältere Auffassung überlagert wurde, die äußerlich-körperbezogen und damit latent misogyn argumentiert. Mit Lust an der Provokation verweist Wolf auf die Menschwerdung Gottes, die unser Fleisch doch adelt, und folgert für die Reinheit der Kulträger: „Stuhlgang macht nicht eucharistieunwürdig.“ (Bd. 2, 69) Wie Franz Xaver Bischof – frappierend aktuell – ausführt, war die Zölibatsproblematik schon im 19. Jahrhundert ein Prüfstein der Treue zu Rom und wurde in Deutschland breit diskutiert. So stellte der Tübinger Reformtheologe Johann Baptist Hirscher bereits 1820 fest: „Die ganze große Masse der übrigen Geistlichen ist zur Virginität nicht berufen; und ohne moralischen Segen schleppt sie am Joche des Cölibates.“ (Bd. 2, 77)

Auf dem Feld der Kunstgeschichte beschreibt Andreas Tacke die Konkubinate geistlicher Fürsten als perspektivenreiches Forschungsdesiderat, das die Ausstellung mit Blick auf die Wittelsbacher mit einigen aussagekräftigen Objekten würdigte. Monica Kurzel-Runtscheiner zeichnet ein Sittenbild des frühneuzeitlichen Rom, das sich nach der Eindämmung des hochstehenden Kurtisanenwesens zur Hauptstadt der ‚einfachen‘ Prostitution wandelte. Wie komplex die Unterscheidung von erlaubter und nicht erlaubter Nacktheit im Licht der gegenreformatorischen Bildertheologie war, erläutert Christian Hecht. Ulrich Pfisterer nimmt die sinnlichen Männerkörper der Heilsgeschichte in den Blick: Neben der Devotion erlauben sie immer auch eine begehrrliche Les-

art. Achim Riether reagiert auf die Beham-Brüder, die nicht umsonst die ‚gottlosen Maler von Nürnberg‘ genannt werden, mit einer erotisch durchtränkten Sprache: Kunstgeschichte ist eben nicht nur Bilderkunde, sondern auch Beschreibungskunst.

Neben den theologischen Texten und künstlerischen Artefakten sind die historischen Quellen das eigentliche Fundament des Projekts. Duane Henderson öffnet ein Fenster zum DFG-Projekt „Eheprozesse vor dem Freisinger Offizialatsgericht im späten Mittelalter“⁷⁸: Insbesondere klandestine Ehen, die ohne öffentliche Bekanntmachung und ohne Zeugen geschlossen wurden, gaben immer wieder Anlass zum Streit, bis das Konzil von Trient dieser Praxis mit dem Dekret „Tam etsi“ 1563 einen Riegel vorschob. Drei Themenkomplexe von übergeordneter Bedeutung finden sich sowohl im Essayband wie in der ergänzenden Quellenpublikation: Roland Götz führt in das Potenzial und die Grenzen kirchlicher Archivbestände für sexualhistorische Fragestellungen ein. Irmgard E. Zwingler und Maria Hildebrandt beschreiben erschütternde historische Missbrauchsfälle: einmal in Münchner Frauenklöstern, einmal durch einen Dorfpfarrer. Die Ohnmacht der Betroffenen, das Versagen der Strukturen und auch die laxen Strafen erstaunen. Die Notwendigkeit einer Fortschreibung in die jüngere Zeitgeschichte wird an kaum einer Stelle so deutlich wie hier.

Befreiende Perspektiven

Auch wenn nicht alle Objekte und Texte schlüssig auf das Thema hin perspektiviert sind, bleibt die Trias der anlässlich der Freisinger Ausstellung erschienenen Bände eine gewaltige Leistung, die Fortsetzung fordert. Besonders die heimliche Leitfrage der Reinheit hat neben der historischen Analyse zugleich enormes Potential für den gegenwärtigen Dialog der Religionen und Kulturen. Zu Recht weist Reinhard Kardinal Marx in seinem Vorwort auf die „befreienden Perspektiven“ hin, die sich bei aller berechtigten Kritik aus dem Glauben ergeben, getreu seinem Wahlspruch „Ubi spiritus domini, ibi libertas | Wo der Geist des Herrn wirkt, da ist Freiheit“ (2 Kor 3,17).

Literatur

Aretno 1999: Die Gespräche des göttlichen Pietro Aretno, übers. v. Heinrich Conrad, Frankfurt a. M. u. a. ³1999.

Goldmann/Rosenthal/Zoeter 2024: Miriam Goldmann, Joanne Rosenthal und Titia Zoeter (Hg.), Sex. Jüdische Positionen, München 2024.

Grigore 2008: Mihai Grigore, Vom Phallos, Zwergen und Auferstehung. Anmerkungen am Rande einer Auseinandersetzung um die Männlichkeit Christi, in: Stefan Bießenecker (Hg.), „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, 437–460. ↗

Lützelschwab 2005: Ralf Lützelschwab, Zwischen Heilsvermittlung und Ärgernis – das preputium Domini im Mittelalter, in: Pecia 8–11, 2005: Reliques et sainteté dans l'Espace médiéval, 601–628.

Maniu 2023: Nicholas Maniu, Queere Männlichkeiten. Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit, Bielefeld 2023.

Sperling 2018: Jutta Sperling, Squeezing, Squirting, Spilling Milk. The Lactation of Saint Bernard and the Flemish Madonna Lactans (ca. 1430–1530), in: Renaissance Quarterly 71/3, 2018, 868–918.

Steinberg 1996: Leo Steinberg, The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. Revised and Expanded, Chicago/London ²1996.

Body Turn

Vom Begreifen und Erleben – Körperkunst und Körperwissen um 1900

Thomas Moser

**Körper & Objekte. Kraft- und
Berührungserfahrung in Kunst und
Wissenschaft um 1900.** Paderborn, Brill
Fink 2022. 424 S., 87 Farb- und s/w-Abb.
ISBN 978-3-7705-6757-7. € 69,00

Jun.-Prof. Dr. Markus Rath
Fachbereich III | Fach Kunstgeschichte
Universität Trier
rath@uni-trier.de

Vom Begreifen und Erleben – Körperkunst und Körperwissen um 1900

Markus Rath



Die Monographie von Thomas Moser, 2021 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München als Dissertationsschrift eingereicht, hat ein zweifaches Anliegen: Zum einen nimmt die Schrift mit dem Kunstgewerbe eine vergleichsweise randständig behandelte Objektgattung in den Blick, die an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, auch durch beschleunigte Fertigungsverfahren, eine kaum zuvor erreichte Popularisierung erfuhr, um Kunst und Leben durch Gestaltung zu verbinden. Geographisch fokussiert die Untersuchung dabei auf Frankreich und den Art Nouveau, um freilich immer wieder parallele Beispiele aus England oder Deutschland heranzuziehen. Zum anderen verknüpft sie diese

Rehabilitation mit einer wissenschaftshistorischen Analyse der physiologischen Erkenntnisse jener Zeit. Bereits die Einleitung liefert eine konzise Einführung zum menschlichen Tastsinn und nimmt eine strukturelle Distinktion von Körperempfindungen vor, die als thematische Schwerpunkte in zwei Hauptteilen behandelt werden. Unterschieden wird im ersten Teil die explorative haptische Wahrnehmung, während sich der zweite der Tiefensensibilität widmet, also der sinnlichen Erfahrung von Körperkräften. Im Licht dieser unterschiedlichen und doch körperlich verbundenen Sinneseindrücke wird die plastische und performative Kunst um 1900 betrachtet. Anhand einer instruktiven Engführung künstlerischer und wahrnehmungstheoretischer Felder schlägt Moser dabei eine Neubewertung der Objekte als Zeugen einer zeitgenössisch sanktionierten ‚Tastästhetik‘ vor und deutet körperbezogene Werke und Aufführungen als Belege einer ‚Kraftästhetik‘, die auf eine propriozeptive Resonanz von Schwere und Bewegung abzielte. Moser gelingt damit auf eindrucksvolle Weise, eine historisch spezifische Objektkultur um 1900 sichtbar werden zu lassen, die genuin auf Körpererfahrungen ausgerichtet war.

Haptik und Erotik

Den Auftakt des ersten Hauptteils zur Tastästhetik bildet der ‚Immeuble Lavirotte‘, dessen Haupteingang vom Architekten Jules Lavirotte mit einem phallisch geformten ‚Eidechsentürgriff‘ ausgestattet wurde. **| Abb. 1 |** An diesem spezifisch gestalteten Gebrauchsgegenstand wird deutlich, dass berührender Einsatz und sinnliche Körperaktivierung untrennbar verbunden waren. Wenn hier noch ein geschlechtsof-



Abb. 1 | Jules Lavirotte, Immeuble de rapport (Immeuble Lavirotte), Türgriff Haupteingang, 1900. Paris, 29 avenue Rapp. Moser 2022, S. 5, Abb. 4

fenes Publikum adressiert sein mag, so konzentriert sich die folgende Auswahl vor allem auf ‚heteronormative‘ Werke, die vornehmlich männlichen Händen erotisierte Frauenleiber darboten. John Ruskins Honorierung des ‚Handwerks‘ Mitte der 1860er Jahre leitet die Diskussion haptischer Sensibilitätslehren ein. Die von Joris-Karl Huysmans geschilderte Hypersensibilität der *Décadence* wird als Folge eines entwöhnten Fühlapparates gedeutet. So folgten im 19. Jahrhundert Überreizung und ‚Neurasthenie‘ auf Sinnlichkeit und *sensibilité*. Insofern offeriert die moderne Großstadt und ihre Darstellungsmittel, bis hin zum Kino, ein gesamtsinnliches Tasterlebnis. Instruktiv ist dabei auch die in Kunst- und Kulturwissenschaft erstarkte aktivierende Dialektik zwischen Objekt, Seh- und Tastsinn, prominent etwa von Jacques Lacan, Georges Didi-Huberman und Horst Bredekamp vertreten, um die tradierte hierarchische und epistemische Inferiorität des Tastsinns zu relativieren. Dennoch zielt die Argumentation des Verfassers weniger auf eine Positionierung im Feld der Phänomenologie. Vielmehr ist ihm daran gelegen, aktive und passive Tastwahrnehmung sowie die Reziprozität körpersinnlicher Prozesse in Architektur, Kunst und Gestaltung der Belle Époque zu deduzieren. Bei der Unterscheidung zwischen passiver Taktilität und aktiver Haptik hätte freilich, neben den überzeugend ins Feld geführten Positionen von Condillac bis Husserl und Merleau-Ponty, bereits hier an die grundlegende aristotelische Denktradition erinnert werden

können, die seit jeher den Tastsinn als wichtigsten Überlebenssinn bestimmt hatte.

Intrinsisch verbunden mit leiblicher Empfindung ist auch die körperliche Sinnlichkeit. Bei Jules Lavirotte erkennt Moser Konvergenzen von Haptik und Erotik bereits in früheren Werken und Aufträgen. Émile Gallé versah seinerseits die vegetabile Ornamentik mit sexualisierten Metamorphosen zwischen Pflanze und Mensch. Diese Konnotationen entspringen einem wissenschaftlichen, künstlerischen und poetischen Kontext, war die transgressive Pflanzenwelt doch als menschliche Metapher für Verführung, Fortpflanzung und Fruchtbarkeit bereits etabliert. Besonders anschaulich wird dies anhand von alltagsbezogenen Kleinplastiken, die das Motiv von Blume oder Blütenkelch mit dem sinnlich-weiblichen Körper verschmelzen. **Abb. 2** | Im Typus der ‚Femme fleur‘ verwandeln sich Gehstockgriffe, Karaffen oder Vasen zu erotischen Handschmeichlern, die als affordante



Abb. 2 | Eduard Stellmacher für Riessner, Stellmacher & Kessel, Monumentale Amphorenvase mit Nympe, um 1896. H. 48 cm, Privatbesitz. RAGO-Auctions, 31. Oktober 2024, Art Nouveau | Art Deco Glass & Lighting, Lot 186 [↗](#)

Gebrauchsgegenstände eine aktive Handhabung insbesondere in Form einer „haptischen Leerstelle“ für den händischen Gebrauch ins Werk setzten. Neugieriges Blicken und gebrauchendes Tasten waren, wie bei Max Blondats *Türklopper* (*La curiosité*), für den anvisierten Gebrauch konstitutiv. | Abb. 3 | Derart gestaltete Objekte deutet der Verfasser somit als Vermittlungsorte zwischen Ästhetik und Funktion, ihre Benutzung als eingelöste Körpererfahrung.

Motive wie die ‚Femme fleur‘ bieten einer zeitgemäßen Kunstwissenschaft freilich facettenreiche Angriffspunkte. Mosers Blick richtet sich weniger auf

die ikonographischen Implikationen, sondern eine haptische Rezeptionspraxis. Dies geschieht nicht unkritisch, indem der Verfasser in den Verflechtungen von Kreativität und Zeugungskraft patriarchale Machtstrukturen erkennt und die den Objekten innewohnende „hochproblematische Schlagseite“ als „Schattenseite der Vermählung von Kunsthandwerk und Tastlust in der Belle Époque“ bestimmt. Eine weitergehende Diskussion hätte indes die Substitution von Frauenkörper und Konsumobjekt, mithin deren Fetischisierung, noch prägnanter in den Blick nehmen können.

Sehen und Tasten

Ausgehend von Denis Diderots *Lettre sur les aveugles* und Johann Gottfried Herders ‚tastendem Auge‘ im *Plastik*-Aufsatz rekonstruiert Moser, inwieweit das 18. Jahrhundert trotz der einsetzenden haptischen Terminologie noch eine berührungslos-geistige Rezeption präferierte, der ästhetische Genuss der Vormoderne also keine konkrete Tastberührungen vorsah. Freilich böten die frühneuzeitliche Sammelleidenschaft für Kleinplastik und die Produktion handlicher Bronzen hier bedeutende Gegenbeispiele. Dem begegnet der Verfasser mit einer zumindest quantifizierenden Position – war diese handaffine Sammelpraxis, im Gegensatz zur objektgetragenen Alltagskultur um 1900, doch einst nur elitären Kreisen vorbehalten. Mit der Entdeckung distinkter Rezeptoren für Druck, Kälte, Wärme und Schmerz kam es zu einer wissenschaftlichen Ausdifferenzierung des Tastsinns. Den Aufstieg der Physiologie zur medizinischen ‚Leitwissenschaft‘ bestimmt Moser als entscheidende Grundlage eines ‚sensual turn‘ zum Ende des 19. Jahrhunderts. Nicht allein die neuen Seherfahrungen dieser beschleunigten Zeit forcierten somit eine gesamtkörperliche Rezeption, vielmehr erweiterte die wissenschaftliche Ausdifferenzierung der Sinneseindrücke auch ästhetische Wahrnehmungskompetenzen. Wie Moser eindrücklich anhand zeitgenössischer Quellen herauszuarbeiten versteht, vermochten gerade die Studien der Physiologie und Psychophysik, eine Neuausrichtung der somatischen



| Abb. 3 | Max Blondat, *Türklopper* (*La curiosité*), um 1900. Vergoldete Bronze, H. 10 cm. Privatbesitz. Moser 2022, S. 34, Abb. 10



Abb. 4 | Émile Gallé, *Main aux algues et aux coquillages*, 1904. Glas mit Einschlüssen und Applikationen, H. 33,4 cm. Paris, Musée d'Orsay. Moser 2022, S. 120, Abb. 33

Ästhetik zu befördern. Dabei war eine solche physiologisch-ästhetische Engführung hoch umstritten. Den fortschrittlich-integrativen Positionen von Johannes Müller und seines Schülers Hermann von Helmholtz standen etwa traditionell-hierarchisierende Ansichten von Friedrich Theodor Vischer, Johannes Volkelt und Richard Hohenemser gegenüber, die auf dem ästhetischen Primat des Sehsinns beharrten.

Das Kunsthandwerk, dem Camillo Sitte ein beispielloses Maß an ‚Styl‘ zuschrieb, soll als Zeuge dieser transformierten Körperästhetik dienen. Kunsthandwerkliche Ausbildungsstätten, namentlich die École de Nancy mit ihrem prominenten Lehrer Émile Gallé, schufen Alltagsobjekte, um funktionsgerechte Formen mit visuell-haptischem Genuss zu verbinden. Um die plurisensitiven Qualitäten dieser Erzeugnisse zu erschließen, analysiert Moser zwei zentrale Stränge der Physiologie des frühen 20. Jahrhunderts. Zu-

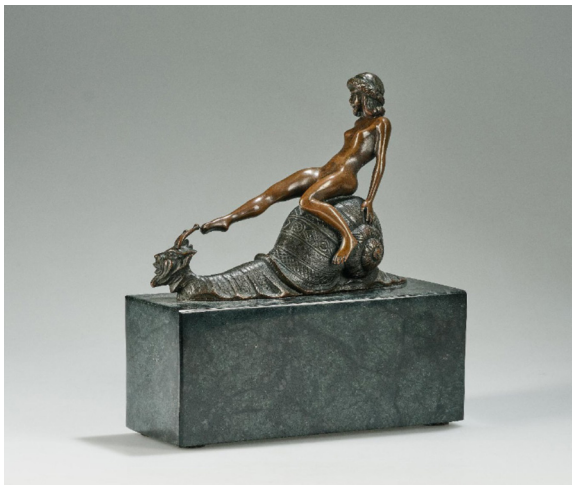
nächst erfolgt dies mithilfe von Karl Groos (*Der ästhetische Genuß*, 1902), der den Nachahmungstrieb als Katalysator kindlicher Weltaneignung deutete, um damit die Funktion der erst 90 Jahre später beschriebenen Spiegelneuronen zu antizipieren. Objekte werden auf Grundlage von Ereigniswerten ‚abgetastet‘, mit erlernten haptischen Erfahrungen ‚begriffen‘. Die mit Eduard Raehlmann vorgestellte empirische Physiologie (1891), die Licht und Schatten als Sinnesparameter wahrgenommener Körperlichkeit deutet, hätte freilich eine wissenschaftshistorische Rückbindung ermöglicht, indem verwandte Prinzipien etwa bereits von George Berkeley Anfang des 18. Jahrhunderts formuliert worden waren. Mit Lucien Arréat und Sully Prudhomme gewinnt Moser ein weiteres Erkenntnisfeld, das die körpermotorische Stimulanz der Augenbewegung als körperaffektive Reize verstand. Hieraus werden zwei Argumentationslinien zugunsten einer zeitgenössischen haptischen Optik destilliert: einerseits die empirisch lernende Unterweisung des Sehsinns, andererseits die sinnesphysiologisch basierte Stimulation des Tastvermögens über die Augenmuskulatur. Die ‚kontaktfreudige Objektkultur um 1900‘ denkt insofern bereits in der optischen Ankündigung der Formen die tastende Einlösung ihres Empfindens mit: „Auch aus dem Quellenbefund heraus ist der haptische Charakter der Objektkunst um 1900 also nicht auf diejenigen Arbeiten zu beschränken, deren tatsächliche Berührung im Bereich des Möglichen lag, sondern auf alle jene auszuweiten, für die eine Berührung auch nur reizvoll wäre.“

Der Krake als Tastwesen

Die hiermit gewonnene, wissenschaftshistorisch fundierte Wahrnehmungsästhetik wird zum Ende des ersten Hauptteils anhand eines prägnanten Motivkomplexes erprobt. Der Krake hat in der Kunst des Art Nouveau ein bemerkenswertes Habitat gefunden, gar eine eigene Untergattung kreiert, den ‚style pieuvre‘ (vgl. Paul Morand, 1900, Paris 1931). Mannigfache Beispiele – eine tentakelumschlungene Vase aus dem Hause Amphora nach Entwürfen von Eduard Stellmacher (1899), das von Camille Patissié entwor-

fene Siegel in Krakenform (1898) oder der von Mathurin Méheut gestaltete alabasterne Kraken-Stockgriff (1910) – scheinen mitnichten einer nur motivischen Vorliebe geschuldet. Vielmehr verbindet sich im Kraken die opulente Objektkultur der *Décadence* mit zeithistorischer Wissenschaftsgeschichte, indem der Krake nicht nur beliebtes Untersuchungsobjekt der Meeresbiologie sondern auch das populäre Schautier der neuartigen Aquarien war. Die hier aufgespannte kurzweilige Kulturgeschichte des Kraken betont immer wieder das besondere Interesse an den Tastarmen des hochsensiblen Tiers. Zumindest mittelbar lässt sich dies auf Gallés berühmte *Main aux algues et aux coquillages* (1904), die auch das Buchcover ziert, übertragen. | Abb. 4 |

Die frei modellierte Glasplastik besitzt ein überraschend breites Interpretationsspektrum, von nationalpolitischen Implikationen, der Darstellung von Nervenbahnen und der menschlichen Evolution, bis zum symbolistischen submarinen Imaginationsraum. Womöglich mag die faszinierende Form selbst entfernt an einen tauchenden Kopffüßler erinnern. Geboren-Werden und Vergehen, viskose Flüssigkeit und opakes Tastorgan vereinend, wird „symbolische,



| Abb. 5 | Ernst Wörner, Schneckenreiterin (Weibliche Figur auf einer Schnecke reitend), um 1920/30. Bronze, in Brauntönen patiniert, H. 21,3 cm. Privatbesitz. Dorotheum, Auktion Jugendstil & Angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts, 12.12.2022, Lot 251 ↗



| Abb. 6 | François-Rupert Carabin, Vitrine mit allegorischem Dekor, 1895. Nussbaumholz, glasierte Keramik und Glas, 209 × 218 × 163 cm. Paris, Petit Palais ↗

materielle und sinnliche Ambiguität [...] dergestalt zum epistemischen Ding.“ Auch jenseits der Objektkultur tritt der Krake in der Literatur zutage, bei Jules Michelet, Jules Verne und Victor Hugo, der die Tastensensibilität zu seiner eigentlichen Wesenheit erklärt („C’est une peau“). Moser zeigt ferner, dass der Krake zu einem auch erotisierten Tastwesen wurde, als unheimlicher Gegenspieler der oder Metapher für die ‚Femme fatale‘. Gewinnbringend wäre hier vielleicht ein Seitenblick auf verwandte Motive gewesen, wie jenes der ebenso tastaffinen Schnecke, die um 1900 vielfach als symbolisch aufgeladenes Reittier von einer oftmals nackten ‚Femme fatale‘ gelenkt oder gar gereizt wird. | Abb. 5 |

Kraft und Sinnlichkeit

François-Rupert Carabin, Gründungsmitglied der Société des artistes indépendants, wurde besonders für die lebensnahe Körperlichkeit seiner Figuren geschätzt, wie sie etwa in einer 1895 von der Stadt Paris bestellten Vitrine zutage tritt. Getragen wird der Schaukasten von nackten Personifikationen künstlerischer Materialien, wobei die aus Stammformationen erwachsenden Allegorien für ‚Hartholz‘ und

‚Weichholz‘ differenzierte Züge körperlicher Anstrengung aufweisen, wohl um die inhärent abgestufte Kraftaufwendung ihrer Bearbeitung auszudrücken. In die Rückwand mit Teichrelief hat der Künstler ein lächelndes Selbstbildnis eingebracht, wodurch Implikationen zum Aktaion-, Daphne- und Pygmalion-Mythos aufgerufen werden. | Abb. 6 | Trotz ihrer karyatidenhaften Funktion scheinen die Frauenkörper weniger einer klassischen Idealisierung, denn vielmehr der physikalischen Lebenswirklichkeit zu entsprechen. Die Stützfiguren im Werk Carabins haben unter der Last ihrer funktionalen Einbindung jegliches Stilbewusstsein verloren. Mit durchaus sadistisch-voyeuristischem Zug sind sie zur ewigen Anstrengung verdammt. Damit werden sie für Moser zu Zeuginnen einer Kraftästhetik, die sich insbesondere aus der zeitgenössischen Sinnesphysiologie speiste.

Gewiss hätte auch hier ein Blick in die vormoderne Tradition der Tragefigur, beispielsweise die ubiquitären Kandelaberträger, eine zusätzliche kunsthistorische Tiefe vermitteln können. Dies wurde freilich an anderer Stelle vom Verfasser ergänzt (Thomas Moser, *Embodied Experiences of Force*. François-Rupert Carabin's Female Atlantes and the ›Muscular Sense‹ in late 19th-Century Medicine and Art, in: ders. und

Wilma Scheschonk (Hg.), *Energetic Bodies. Sciences and Aesthetics of Strength and Strain*, Berlin/Boston 2022, 57–80). Für die Analyse der zeitspezifischen Interferenz von Körperverständnis und Körperdarstellung behält er den Wechsel aus medizin- und kunsthistorischen Quellen und Werkanalysen bei, um schichtend die Reziprozität wissenschaftlicher und künstlerischer Welterschließung um 1900 herauszuarbeiten. Dabei zeichnet er präzise die physiologische Erkundung des somatosensorischen Cortex nach, der durch Muskel-, Druck- und Berührungsempfindungen gebildeten ‚Körperfühlsphäre‘. Auslotungen und Errungenschaften, Dispute und Übereinkünfte schufen so ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein neuartiges Verständnis für eine neuronal differenzierte Oberflächen- und Tiefensensibilität. Im Sinne Dessoirs können Krafterfahrungen auch als Katalysatoren geistiger Vorgänge bestimmt werden. Hierauf fußte eine entscheidende Argumentation der nunmehr aufkommenden Einfühlungsästhetik, wie sie namentlich Friedrich Theodor und Robert Vischer in der Projektion der eigenen Verfasstheit bei der Betrachtung von Natur und Kunst erkannten. Bei Sully Prudhomme werden allgemeine Körperrelationen in physikalische Kräfte übersetzt, auch unabhängig von



| Abb. 7 | Paul Richer, *La poursuite*, um 1900. Gips, H. 51,5 cm. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts ↗

anthropomorphen Strukturen. Und wenn Victor Basch das Einfühlen als Eintauchen in erblickte Gegenstände definiert („se plonger dans les objets extérieurs“), dann ruft er schließlich das Feld einer durchströmten Welt epikureischer Lesart auf, die Daseinserfahrung als Kontaktpräsenz deutet. Auch Victor Hugo, dessen Wasserbezogenheit Moser im Kraken-Kapitel herausstellte, hatte diesen Weltenstrom im Kopf, wenn er im Sinne lukrezscher Wahrnehmungstheorie formulierte: „Pindare plane, Lucrèce plonge. Lucrèce est le plus risqué.“ (Victor Hugo, *Promontorium Somnii*, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Jacques Seebacher, Paris 1985, Bd. 5, 652).

Leibliches Eintauchen und verkörperte Raumwahrnehmung bilden tragende Pfeiler der zeithistorischen Einfühlungstheorien, wie sie auch von Karl Groos, Heinrich Wölfflin, Georg Simmel, Clementina Anstruther und Vernon Lee oder Jean-Marie Guyau ausgearbeitet wurden. In ihrer körperkraftbasierten Ästhetik erscheint Kunst nun genuin als lebensanimierende Instanz. Eine gesteigerte körperliche Ansprache, die herausgestellte Affordanz eines Objektes, forcierte gar dessen ‚Wirk-Kraft‘. Hierin erkennt Moser die spezifische Grundlage der zeitgenössischen Adelung des Kunsthandwerks. Etwas eingeschoben wirkt daher die Analyse des pikanten *Fauteil de volupté* für Eduard VII., ein exklusives Möbelunikat zur vielfältigen Unterstützung des Geschlechtsverkehrs, wenngleich auch dieses durch sein unzweideutiges Angebot besticht. Nicht nur in den kraftspiegelnden Werken Carabins und Jean Baffiers, dessen gigantische Soupière von Muskelmännern getragen wird, sondern in allen auf Körperprozesse hin ausgelegten gestalteten Objekten wirke „die Kohärenz aus Vitalität und Kraft ästhetisch sinn- und genussstiftend.“

Kraft und Dynamik

Eine wissenschaftliche Revolution stellten Mitte des 19. Jahrhunderts die neuartigen Erkenntnisse der Thermodynamik und des Energieerhaltungssatzes dar. Hermann von Helmholtz referierte 1847 über die „Konstanz der Kraft“. Nach der Überwindung des kartesischen Menschenbildes durch die *sensibilité*

gewann nun die Deutung des ‚Menschen als Motor‘ an Gewicht. Im Sinne einer Kraftökonomie wurden Arbeits- und Ermüdungsforschungen vorangetrieben, Kraft-, Arbeits-, Bewegungs- und Sportkultur waren um 1900 eng verflochten. Paul Richer verkörpert diese Symbiose als Physiologe und Künstler und plante, seine Forschungen in einem umfassenden *Atlas physiologique* darzustellen. Seine Plastik aus drei sequenziell vorausstürmenden Sprintern (*La poursuite*, um 1900) wurde von Zeitgenossen verstanden als „Läufer, die den Gesetzen der Physiologie entsprechen [coureurs conformes aux lois de la physiologie].“ | **Abb. 7 |**

In der Kunst löste immer häufiger eine auf die dynamischen Kräfte gerichtete Körperschau die anatomisierende Analyse ab. In dynamischer Fortentwicklung des bereits im Quattrocento von Leon Battista Alberti proklamierten morphologischen Strukturverhältnisses eines mit Muskeln und Haut bekleideten Skeletts ging Richer von einem indexikalischen Verhältnis zwischen belebter Körperoberfläche und energetischer Anatomie aus. Diesem Verhältnis wollte auch die Chrono-Fotografie nachspüren – mit mechanistischem Blick sollten die Energiegesetze des menschlichen Körpers, dessen ‚thermodynamische Krafttransformationen‘, auch bildlich bewiesen werden. Seine Befürchtung einer kunstbedrohenden Wissenschaftshegemonie brachte Richer vielfältig plastisch und literarisch zum Ausdruck, um schließlich in einem ‚synagonistischen‘ Verhältnis zwischen nicht-sinnlicher Fotografie und sinnesbewusster Kunst zu münden: „La science propose, l’art choisit.“

Kraftraum Tanz

Das letzte Kapitel der reichen Studie wartet schließlich mit einer bemerkenswerten Neuinterpretation auf, indem Moser hier die Diskrepanz zwischen herkömmlichen Lesarten des ‚entkörperlichten‘ Farbtauzes Loïe Fullers und der tatsächlichen physischen Belastung herauszuarbeiten versteht. Seit ihrer Premiere im Jahre 1892 galt Fuller als erster Popstar der aufziehenden Moderne. Bei ihren Tänzen schwang sie Stoffdraperien mit Arm-erweiternden Bambusstä-

ben und wurde dabei von Dutzenden Beleuchtungstechnikern in eine revolutionäre Lichtshow getaucht. Ihr Mythos als „fée électricité“ basierte auf dieser flüchtigen, in ihrer Volatilität kaum nachvollziehbaren Erscheinung. Als vermeintliche Inkarnation symbolistischer Poesie schuf sie ein abstrakt-expressives Farb- und Formenspiel (vgl. hierzu auch Anja Pawel, *Abstraktion und Ausdruck. Bildende Kunst und Tanz im frühen 20. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2020). Es ist Mosers Anliegen, diese verbreitete Lesart an den historischen Tänzerinnenleib zurückzubinden. Die mit größtmöglicher Leichtigkeit vorgetragenen Tänze basierten auf chronischer Überanstrengung. Fullers bisweilen von Zeitgenossen wie Julius Meier-Graefe wahrgenommene Körperlichkeit wurde als zugleich enttäuschend wie verführerisch wahrgenommen. Durchaus handfest wirken denn auch zeitgenössische Darstellungen, wie ihr Porträt von Marie-Félix-Hippolyte Lucas. | Abb. 8 |

Oszillierend zwischen Absenz und Körperschau, lag die Faszination des Fullerschen Tanzes gerade im „effektvolle[n] Wechsel zwischen Präsenz und wandernder Leerstelle.“ Die Parallelisierung des Tanzaktes mit den zuvor besprochenen Qualitäten des Oktopus wirkt dabei etwas bemüht, indem Moser von einem übertragenen ‚Ergriffenwerden‘ des Publikums ausgeht: „der Tanz ergreift den Zuschauer im Wortsinne.“ Packende Tanzbilder stellten reizvolle Tasterfahrungen in Aussicht. Womöglich hätte hier eine Reflektion zur Doppelnatur des Schleiers, eines sinnlich wie strukturell ambivalenten Stoffes, der Transparenz und Transzendenz verkörpert, fruchtbar sein können. Nicht zuletzt ist seine hauchfeine Haptik auf besondere Berührungssensibilität ausgerichtet.

Als parallele Erscheinung zur tatsächlichen Aufführung entspannte sich ein Paragone, welche Kunst Fullers Tanz am besten einzufangen vermochte. Es waren sprechenderweise kunsthandwerkliche Objekte, die in stillgestellten Tanzsequenzen zumindest teilweise den ersehnten Berührungswunsch einzulösen versprochen. Fullers Hochleistungsperformances fanden ihre greifbare Anschauung in diesen dramatisch dynamisierten Bronzen, die Moser als



| Abb. 8 | Marie Félix Hippolyte Lucas, Porträt von Loïe Fuller. 88,9 × 117 cm. Privatbesitz. Bonhams, 19th Century European Paintings, 7. November 2018, New York, Lot 9W [↗](#)

„Kraftdiagramme“ definiert. Es erscheint durchaus plausibel, diese plastisch ‚objektivierten‘ Bewegungsserien als antizipierte Verbindung von Kubismus und Futurismus zu deuten. Durch den abschließenden Vergleich mit den chronofotografischen Serien des Physiologen und Fotografen Étienne-Jules Marey wird deutlich, inwiefern dieser vom dynamischen Körper abstrahierte, statt ihn als solchen auszuweisen. So interpretiert Moser, in Anlehnung an Henry van de Veldes Linienästhetik, Fullers Tanzkunst überzeugend als verräumlichtes Kräftespiel und damit als prominente Ausdrucksform der zeitgenössischen Kraftphysiologie.

Fazit

Thomas Mosers fulminante Studie bietet nicht nur eine Analyse der medizinischen, physiologischen und psychomotorischen Forschungen und Errungenschaften um 1900 zugunsten einer hochdifferenzierten taktilen Wahrnehmung, sondern verknüpft diese wissenschaftshistorische Auffächerung auch mit den zeitgenössischen ästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Vorstellungen und der damit immanent verbundenen Objektkultur. Dies gelingt

in einer Sprache, die wissenschaftlich präzise und dennoch gewitzt argumentiert. Er zeigt zudem, wie eine gendersensible Ausdrucksweise wissenschaftlich produktiv sein kann, indem sie systematische Gruppenbildungen freizulegen vermag. Thematische und personelle Querverbindungen hätten allerdings durch ein Sach- und Personenregister weiter verdeutlicht werden können. Auch schwankt die Qualität der teilweise allzu klein gedruckten Abbildungen. Einige Motivstränge hätten, wie angeklungen, eine synchrone Verbreiterung sowie eine diachrone Tiefenschau ermöglicht. Basierte doch das zunehmend auch vom Bürgertum praktizierte Sammelwesen der Vormoderne in höchst vergleichbarem Maße auf der nachgefragten Einlösung haptischer Kunsterfahrung und einer im ‚Begreifen‘ erkannten epistemischen Leistung handlicher Objekte.

Auch die vielfach belegte Verwendung künstlerischer Modelle, die klein, häufig beweglich oder verformbar waren, um die haptischen Qualitäten körperlicher Bildanschauung zu vermitteln, stellen kunsthistorische Ahnen des analysierten Ansatzes dar (vgl. etwa

Markus Rath, *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*, Berlin/Boston 2016). Diese Hinweise schmälern den insgesamt höchst positiven Eindruck keineswegs, zumal der Autor einige der ausgeklammerten Aspekte, etwa die haptisch-prozessuale Arbeitsweise Rodins, in jüngeren Publikationen verfolgt hat (Thomas Moser, *Rodin's Working Hands. Caressing Plaster, Carved in Marble*, in: Frank Fehrenbach, Laura Isengard, Gerd M. Micheluzzi und Cornelia Zumbusch (Hg.), *Wahrnehmungskräfte – Kräfte wahrnehmen. Dynamiken der Sinne in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Berlin/Boston 2024, 275–301). Das Buch beschreibt nicht nur den entscheidenden Wandel vom interesselosen Wohlgefallen zur physio-sensualistischen Körperwahrnehmung. In seiner Konzentration auf die körperwissenschaftlichen Prozesse des 19. Jahrhunderts und die Objekt- und Bildproduktion bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts führt Moser vor, wie bedeutend, ja notwendig transdisziplinäre Bezugnahmen sind, um die tiefe Verwobenheit von ‚angewandter Kunst‘ und ‚angewandten Wissenschaften‘ zu begreifen.

Mediävistik

„Da ist Magie hineingewoben“ (Othello)

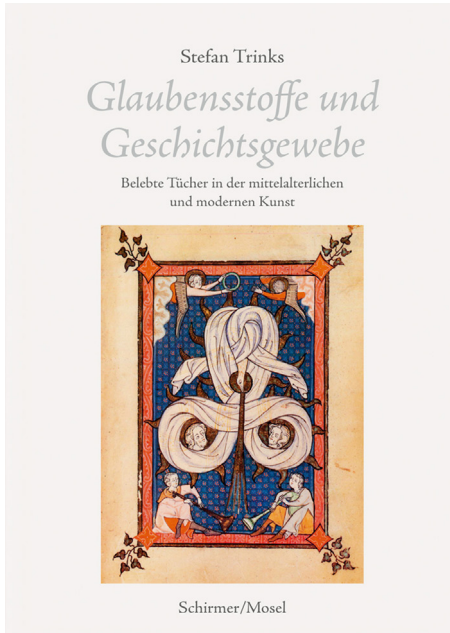
Stefan Trinks

**Glaubensstoffe und Gewichtsgewebe. Belebte
Tücher in der mittelalterlichen und modernen
Kunst.** München, Schirmer/Mosel 2024. 232 S.,
110 Farbbabb. ISBN 978-3-8296-0991-3. € 58,00

Dr. Matthias Schulz
Justus-Liebig-Universität Gießen
Institut für Kunstgeschichte
matthias.schulz@kunstgeschichte.uni-giessen.de

„Da ist Magie hineingewoben“ (Othello)

Matthias Schulz



Die Forschung zu textiler Materialität und Medialität in den Künsten und (profanen wie religiösen) Bildkulturen des europäischen Mittelalters hat in den letzten Jahren zusehends Aufmerksamkeit erfahren und sich in unterschiedlichen methodisch-analytischen Zugängen manifestiert und diversifiziert. Sei es anhand konkreter textiler Erzeugnisse sowie deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen oder der Inszenierung bzw. Simulation bestimmter Stoffe und Ornamente in Malerei und Skulptur und der darin realisierten Verhandlungen von kulturellen, ökonomischen und theologischen Dimensionen und Wirkungshorizonten des Textilen.

Transkulturalitätsaspekte und exemplarische Fallstudien zur Verschränkung materieller und visueller Kulturen des lateinischen Westens haben den kunst-

und kulturwissenschaftlichen Diskurs zur Textilität vielfältig bereichert. Zu nennen sind hier pars pro toto Rembrandt Duits *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture* (2006), der von Kristin Böse und Silke Tammen herausgegebene Sammelband *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter* (2012) oder die 2024 erschienene Studie *Panni Tartarici. Seidengewebe aus Asien im spätmittelalterlichen Europa* von Juliane von Fircks. Nicht zuletzt hat die interdisziplinär arbeitende vestimentäre Bildtheorie, so beispielsweise in dem von David Ganz und Marius Rimmele herausgegebenen Band *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache* (2012) oder *Clothing the Sacred. Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor* (2016), herausgegeben von Mateusz Kapustka und Warren T. Woodfin, verschiedene Aspekte beleuchtet, Forschungsperspektiven zu diesem Themenkomplex eröffnet und das Feld der Fragestellungen erweitert.

Schwerelosigkeit evozieren

Selten findet sich darunter jedoch eine so gehaltvolle Studie wie die unter dem Titel *Glaubensstoffe und Geschichtsgewebe. Belebte Tücher in der mittelalterlichen und modernen Kunst* publizierte Habilitationsschrift von Stefan Trink. Dass fingierte Textilien ein zentrales dramaturgisches ‚Werkzeug‘ darstellen können, um beispielsweise Physis zu modellieren oder Räumlichkeit im Bild zu konstruieren und zu plausibilisieren, Übergänge oder Leerstellen zu markieren, sichtbar zu machen, was verborgen ist oder zu verhüllen, findet sich regelmäßig erläutert und diskutiert im kunsthistorisch-bildwissenschaftlichen Forschungs- und Reflexionskontext. Das Gleiche gilt für Stoff und Falte als Schauplätze der künstlerischen



| Abb. 1 | Dieric Bouts, Verkündigung an Maria, 1450–55.
Leimfarbe auf Lw., 90 × 74,6 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum,
Nr. 85.PA.24

Gestaltungsphantasie. Auch Trinks behandelt diese Aspekte, allerdings, und hierin besteht u. a. die Originalität seines Ansatzes, geht es ihm nicht vorrangig um die Imitation respektive Simulation spezifischer textiler Materialien und ihrer physikalischen Eigenschaften, sondern um die Evokation gewebter Stofflichkeit als Medium und Schauplatz von spielender Schwerelosigkeit. Es sind gerade die Modi des (dialektischen und paradoxen) Umspielens von Unsichtbarkeit und Immaterialität, von Masse und Schwerelosigkeit, Opazität und Diaphanität sowie das damit einhergehende semantische Spektrum, die im Fokus der Beschreibungen, Interpretationen und Kontextualisierungen seines aktuellen Buches stehen.

Wie schon in seiner Dissertationsschrift *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca – León – Santiago* (2012) demonstriert auch seine nun vorgelegte Studie, wie zentral das methodisch-analytisch eingesetzte Instrument der Bildbeschreibung daran beteiligt ist, Thesen aus der differenzierten Formwahrnehmung heraus zu entwickeln bzw. von dieser ausgehend, zu Fragestellungen

und Perspektiven zu gelangen, die weitreichende Impulse für die Forschung (nicht allein die kunsthistorische) zu generieren vermögen.

Der Siegeszug des Knotens

Den Auftakt bilden im ersten *Das Schweben der Stoffe* überschriebenen Kapitel u. a. spätkarolingische Elfenbeinreliefs und Buchmalereien, die im Kontext des ikonographischen Sujets der drei Frauen am Grab unterschiedliche Bildlösungen für das Paradox der anwesenden Abwesenheit Christi figurieren und dabei bevorzugt auf das Motiv eines kreisförmigen Tuchknotens zurückgreifen. Dieser wird dabei als in der Luft freischwebendes textiles Zeichen der Abwesenheit Christi im ‚leeren‘ Grab und zugleich aufgrund seiner wundersamen Bewegtheit und skulptural anmutenden Plastizität als Manifestation des zur Neuschöpfung durch Auferstehung entschlossenen göttlichen Geistes exponiert. Der Knoten wird in der Folge von Trinks als elementare Bild- und Reflexionsfigur identifiziert und erläutert, als konzeptionell und theologisch brisanter Schnittpunkt einer zwischen Abstraktion und Figuration changierenden Erkundungsbewegung der morphodynamischen *hotspots* von Inkarnation, Kreuzestod und Auferstehung.

Der Knoten bildet, mal im Gewandsaum Mariens, im Wickel-, Lenden- oder Grabtuch Jesu oder in Gestalt des sog. Vorhangsacks in Knotenform, wie er sich in Dieric Bouts' Verkündigungsbild **| Abb. 1 |** aus den 1450er Jahren findet, ein Motiv der Transformation, ja eine liminale Bildzone, in der die Haptik und Physis des Heils nicht weniger verhandelt werden als die Idee einer Verdichtung und Vergegenwärtigung des Göttlichen im Ephemerem und Fluiden. Ob mit Blick auf die „Kernsymbolik des Verkündigungsknotens als stofflichem Nexus zwischen Mutter und Sohn“, als „Inkarnationsknoten“ oder „stoffliche Präfigurationen des kommenden Kreuzestodes“ (53) oder apotropäisches Grabsiegel, stets sind es die spezifischen Formen und Medien der „Eigenbewegung des Stoffes“ (eindrucksvoll am Beispiel von Matthias Grünewald **| Abb. 2 |** erläutert), die ihn belebt und damit als Akteur eigenen Rechts erscheinen lassen.

Die exemplarisch herangezogenen Bildgattungen und Objektgruppen umfassen dabei nicht nur Buchmalereien und Bildschnitzereien, sondern ebenso Säulen, Portale, Kelche, allesamt Knotenträger in kulturhistorisch vernetzten Bedeutungshaushalten. Immer wieder wird deutlich, dass die künstlerischen Gestaltungen und Interpretationen nicht einfach einem dogmatischen Wissen (und tradierten Stoffmetaphoriken) nachlaufen und diese wortgetreu zu illustrieren anstreben, sondern eigene Bildideen mit ihren jeweiligen konzeptionellen und ästhetischen Herausforderungen einbringen. Die derart belebten Tücher werden zum Sinnbild der Kunst, die an der Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem operiert und diese Grenze verschiebt, umspielt oder perforiert. So schließt das erste Kapitel mit einer Analyse der mittelalterlichen Stoffmetaphorik und Knotensemantik am Beispiel der Aus- und Einfaltungen



| Abb. 2 | Matthias Grünewald, Die Windeln Christi aus dem Isenheimer Altar, 1512–16. Colmar, Musée Unterlinden. Trinks, S. 47



| Abb. 3 | Trinitätsknoten. Rothschild-Gebetbuch, um 1310. Ms. 404, fol. 92r. New Haven, Beineke Rare Books Library. Trinks, S. 88

von Tucharchitekturen und Knotengewebe, wie sie in den Trinitätsminiaturen der *Rothschild-Canticles* um 1310 anzutreffen sind. **| Abb. 3 |** Das Verhältnis von Stoffüberschuss, Gewicht und Schwerelosigkeit, von Materialitäts- und Raumebenen in diesen Darstellungen wird von Trinks als Teil einer Form und Inhalt korrelierenden Meditation und Reflexion des Textilen beschrieben, als allegorisches Medium der Trinität und Bühne vielfältiger Metamorphosen. Der Variantenreichtum dieser Verknüpfungen von Textilallegorie und Trinitätstheologie „in fließend-metamorphotischer Stofflichkeit“ (94f.) betont dabei die Falte als mit diversen Bedeutungsaufloadungen einhergehende und vielseitige Gestaltungsaufgabe nicht allein der mittelalterlichen, sondern aller Kunst.

Das „eigenbewegte“ Gewebe

Mit dem anschließenden Kapitel *Der Stoff der Geschichte* fokussiert Trinks auf die jahrtausendealte Allianz von Weben und Erinnern, Verknüpfen und Erzählen, und das darin sich tief in die kulturellen und visuellen Grammatiken einschreibende Dispositiv des Textilen, jener Überzeugung also, dass Geschichte(n) als Schichtungs- und Verknüpfungsprozess(e)

zu denken und zu metaphorisieren sind. Doch sind es nicht vorrangig die punktuellen (wenn auch aufschlussreichen) etymologischen Anmerkungen, die den Zugriff plausibilisieren, sondern die gattungs- und motivübergreifenden Erläuterungen unterschiedlicher Fallbeispiele, die das Thema in seiner Komplexität vor Augen führen. Der Raum des Textilen ist seit der Antike ein Erzählraum und „Historienspeicher“ (117), eine verschiedene Aspekte von Materialität und historischer Imagination und Semantik zusammenführende Bühne mit zahlreichen Auf- und Abgängen. Stoff und Falte fungieren hier als Träger und Prägestkräfte (nicht allein) der christlichen Imagination und Theo-Poetik, sondern in Ergänzung dazu als Schauplatz der Kunst- und Medienreflexion, als Meta-Bilder, mittels derer sich die mittelalterliche Kunst- und Bildproduktion ihrer eigenen kulturellen Memorialfunktion bewusst wird.

Das Kernstück von Trinks' Studie besteht in der mit dem dritten Kapitel eingeleiteten Eröffnung des Blicks auf die Entwicklung der um 1400 verstärkt einsetzenden frühen Leinwandmalerei (Tüchleinmalerei) hin zum an der Wand ‚frei schwebenden‘ und als autonom deklarierten Leinwandgemälde der Moderne. Trinks schildert diese Transformation gerade nicht als monokausale Fortschritts- oder Emanzipationsgeschichte und auch nicht als ahistorisches avantgardistisches Heroen-Märchen, das die Moderne auf Kosten der sog. Vormoderne profiliert. Dabei stehen zwei Thesen im Vordergrund: „Der Begriff Tüchlein hat sich im Deutschen insbesondere deshalb durchgesetzt, weil er subkutan die Abkunft dieser leichten, gerahmt vor der Wand schwebenden Feingewebe von den Schwebetüchern des frühen und hohen Mittelalters anschaulich transportierte und fortsetzte. Und zweitens, dass mit der Substitution gewebter oder gestickter durch wesentlich freier gemalte Bilder die Malerei durch die neue *techné* ungekannte Freiheiten in Form und Motivik erlangte, aber zugleich die Tüchleinmalerei in den ersten hundert Jahren noch sehr eng an der Semantik des Christusstoffes Leinen festhielt, um die neue Art der Malerei zu nobilitieren.“ (153f.)

Seit dem etwa um 1200 anzusetzenden Ende der Darstellungen schwebender Tücher im Kontext der Grabikonographie sind es für Trinks vor allem zwei „Schwebestoffe“ im Kirchenraum (156), welche die medialen (rezeptions- und produktionsästhetischen) Rahmenbedingungen für den beginnenden Siegeszug der Tüchleinmalerei um 1400 formieren: aufgehangene Gewandreliquien einerseits und Altarantependien andererseits. Trinks zufolge sind sie es, in denen sich die Konzeption und Rezeption der „Leinwand als textiler Christusleib“ ankündigt bzw. präfiguriert: „Die wesentliche Neuerung der Tüchlein hingegen ist, dass diese, wie Christi Leib am Kreuz, mit einer Spannzange extrem gedehnt und zwischen Nägeln aufgespannt werden, die sie an einem Holz fixieren. Selbst etymologisch verwandte Begriffe werden in den Quellen zur Beschreibung für ‚Kreuzanheftung Christi‘ wie auch für das Straffen der Leinwand benutzt: *ligare in lignis*. Dies war mehr als eine metaphorische Analogie: Mit der Leinwand wurde ein aufs Engste mit Christi Fleisch assoziierter Stoff auf ein Holzgerüst gespannt. Wie Christi Leib in den *Meditationes de vita Christi* des 14. Jahrhunderts als durch die brutale Geißelung regelrecht aufgebrochen vor-



Abb. 4 | Andrea Mantegna, *Beweinung Christi* (sog. *Cristo in scurto*), um 1480. Öl/Lw., 68 × 81 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera [↗](#)

gestellt wurde, so musste der Flachs erst gedroschen werden, um das Leinen hervorzubringen.“ (157)

Mit dieser Argumentation schließt Trinks u. a. an Erkenntnisse und Quellenfunde eines Aufsatzes von Jörg Richter an (Linteamina. Ungefärbtes Leinen als Bedeutungsträger, in: Kristin Böse und Silke Tammen (Hg.), *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter*, Frankfurt a. M. 2012, 302–320). Sei es die Titulierung des auf dem Steinaltar platzierten und auf dessen Seiten herabfallenden Tuches als *linteamen* durch den Bischof Optatus von Mileve (365 n. Chr.), sei es Joh 19,40, wo geschildert wird, wie Joseph von Arimathia und Nikodemus Christus in zuvor er-

worbene, reinweiße Linteamina einschlagen (bei Lk 23,53 als *Sindone* bezeichnet), sei es die im *Liber Ordinarius* von Stift Sankt Viktor in Xanten formulierte liturgierelevante Verordnung, dass „helles und reines Leinen“ (Richter 2012, 309) kostbareren, luxuriösen Stoffen vorzuziehen sei oder die überdeutliche Formulierung des Rupert von Deutz (1075/80–1129/30), der zufolge das Korporale aus Leinen, „auf dem wir das Gedenken an die Passion des Herrn feiern“, seinerseits „seine Drangsal durch viele Schläge“ (ebd., 311) bezeichne – in allen diesen und weiteren Quellen und Kontexten wird eine Parallelisierung und Analogisierung von Leinentüchern mit der Körperlichkeit und leibhaftigen Präsenz Christi forciert. Leider führt Trinks diese für seine Argumentation und seinen Zugriff auf das Thema zentralen historischen Quellen lediglich in einer frühen Fußnote an (12f.). Dabei wäre es an dieser und späteren Stellen der Arbeit sinnvoll gewesen, solche relevanten Referenzen prominenter im Haupttext zu platzieren.

Die technische Innovation des Rahmenkreuzes auf der Rückseite bildet einen weiteren Aspekt dieser Profilierung der „Leinwand als textiler Christusleib“ und schließlich wandern diese Bilder „als Leinwandmalerei von den Altären an die Wände und werden dort erstmals in größerer Zahl als autonome Entität wahrgenommen.“ (158) Sowohl die neuen Gestaltungsmöglichkeiten als auch die künstlerisch-technischen Herausforderungen, die mit der Tüchleinmalerei einhergingen, werden von Trinks am Beispiel von Gemälden von Dieric Bouts, Quentin Massys und Andrea Mantegna | Abb. 4 | exemplarisch dargelegt.

| Abb. 5 | Wolfgang Tillmans, Suit
1997. Rom, Museo Etnografico Pigorini.
© Wolfgang Tillmans. Trinks, S. 100, Abb. 557



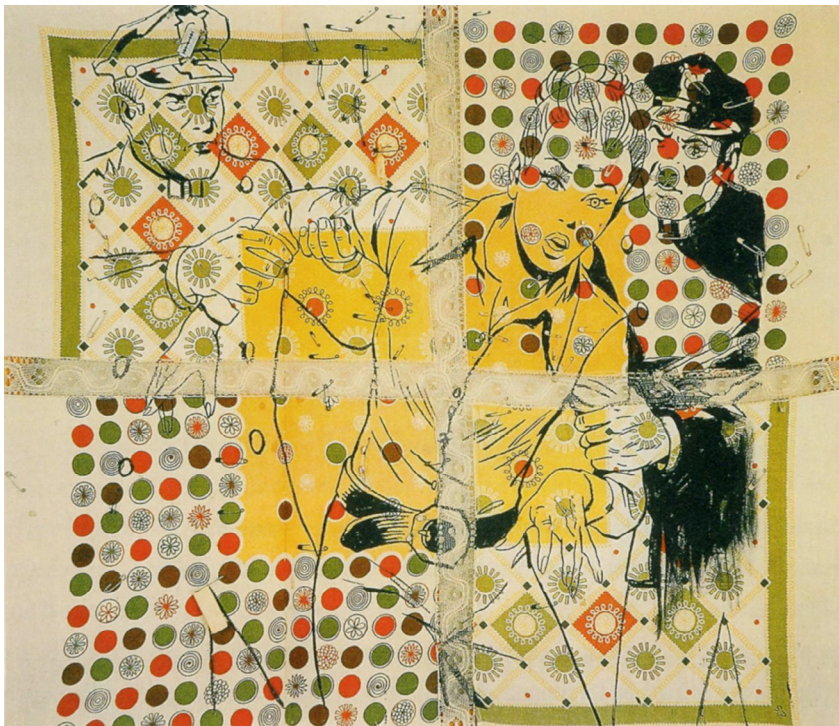
Brückenschlag zur Moderne

Mit diesen Überlegungen befinden wir uns bereits im dritten und letzten Abschnitt des Buches, der mit seiner Überschrift *Tuch als Bild* den finalen Argumentationsschritt und Schlusspunkt der Studie einleitet. Hatten sich die vorangegangenen Kapitel in ihren jeweiligen Akzentsetzungen zwischen Form- und Motivgeschichte, Bildtheologie, Medienarchäologie und Intermedialitätsforschung bewegt, erfolgt nun die Verknüpfung der „schwebende[n] Tuchbilder“ ab

1400 mit Künstler:innen der Moderne wie Antoni Tàpies, Sigmar Polke und Louise Bourgeois bis zu *THE Magic Carpet* von Pae White. War bereits einleitend davon die Rede, die schwebenden Textilien im Mittelalter als „bildgeschichtlichen Anknüpfungspunkt“ und „visuelle Vorläufer“ (9) der Textil-, Gewebe- und Knotensemantiken in den Künsten der Moderne zu verstehen und bildeten im Kapitel *Der Stoff der Geschichte* Wolfgang Tillmans fotografische Arbeiten *Socks on Radiator* (1998), *Grey Jeans Over Stair Post* (1991) und *Suit* (1997) | Abb. 5 | einen weiteren Hinweis auf die bildgeschichtliche Relektüre des Verhältnisses von Form und Inhalt in der Moderne im Licht der mittelalterlichen Knotenkünste, so präsentiert Trinks abschließend eine dichte Rekapitulation solcher textilaaffiner Künstlerpositionen.

Eines wird dabei deutlich: Das Mittelalter steht in puncto Kühnheit und Experimentierfreude der Kunst der Moderne in nichts nach. Hier sind beispielsweise die „Stoffbilder“ Sigmar Polkes zu nennen, auf denen der Künstler verschiedene, auf Reisen gesammelte Stoffe und „figürlich erzählende Tuchbahnen, die

wie mittelalterliche Bildteppiche eine oft gegenläufige Narration entfalten“ (193) rekombinierend und übermalend zu heterogenen textilen Bildmontagen zusammenfügt. So erläutert Trinks am Beispiel von Polkes *Sicherheitsverwahrung* von 1978 | Abb. 6 | die mediensensible und kunstreflexive Überblendung und Vernähung unterschiedlicher Stoffe und Motive, Formen und Muster im Kontext ihrer „mittelalterlich geprägten“ (192) Formensprache: „Wie Bouts und Massys nutzt Polke als Bildgrund einen vorgefertigten, bereits gemusterten Stoff, der durch seine unterschiedliche Dichte und Annagelung verschieden straff gespannt auf dem Holzrahmen sitzt, wodurch sich die Stoffmuster dehnen und biegen. Das Rahmenkreuz des Bildes aber substituiert er durch eine blickdurchlässige Klöppelspitze, die das Leinwandbild zerschneidet und doch alle vier Stoffflächen in Kreuzesform zusammenhält. [...] Paradoxal eröffnet dieses Rahmenkreuz aus Borte zugleich einen meta-physischen und einen äußerst pragmatischen Denkraum: Das Kreuz als semantisch stark aufgeladenes Zeichen ist durch seine Durchsichtigkeit da und doch



| Abb. 6 | Sigmar Polke, *Sicherheitsverwahrung*, 1978. Privatsammlung. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Trinks, S. 193



Abb. 7 | Sigmar Polke, *Apparizione 1–3*, 1992. Synthetischer Kunstharz und Lack auf Polyester, jede Tafel 400 × 300 cm. Oslo, Astrup Fearnley Museet. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Foto: Thomas Widerberg

nicht da; es wirkt, als greife Polke den alten Diskurs des ikonoklastischen Bilderverbotes auf, indem er das Kreuz als Zeichen durch seine gleichsam immaterielle Transluzidität den Blicken wieder entzieht. Mit der Gefangennahme der Frau vor oder hinter dem Kreuz, jedenfalls inmitten eines Kreuzes, sowie den eingearbeiteten Rasierklingen und Sicherheitsnadeln als eine Art *Arma Christi*-Passionswerkzeuge kann eine christliche Konnotation gedacht werden.“ (194) Diesen Aspekt einer bedeutungskonstitutiven Verschränkung von Inhalt und Form, moderner Ästhetik und christlicher Symbol- und Materialsemantik akzentuiert Trinks auch am Beispiel von Polkes Triptychon *Apparizione 1–3* (1992) **Abb. 7 |**, in dem erneut das Sichtbarmachen der Bildkonstruktion als ein integraler Aspekt der künstlerischen Praxis thematisiert wird. Auch hier ist es Polkes anspielungsreiche, bildgeschichtlich ebenso ambitionierte wie reflektierte Einschreibung in mittelalterliche (christliche) Formenspiele textiler Assoziation. Wieder ist es das durchscheinende und diesmal durch eine vertikale Holzplatte zusätzlich verstärkte Rahmenkreuz, das einen vexierbildhaften Effekt erzeugt. Der darauf ge-

spannte Stoff wird so zum doppelten Bildträger, zur anspielungsreichen liminalen Zone, oszillierend zwischen Haut und Leinwand. Das derart forcierte Spiel der wechselseitigen Durchdringungen der wellen-, wolken- und flammenhaft vibrierenden Farbflächen mit dem durchscheinenden Rahmenkreuz versetzt das Verhältnis von Motiv und Bildträger in einen ambigen Schwebezustand: „Das Motiv selbst schwimmt in dem honiggelben Äther, es wird unverortbar, weil es nicht mehr als Farbschicht auf dem Stoff sitzt, sondern realiter durch das Einsickern der Farbe in das Gewebe in diesen einzieht und damit zugleich hinter dem sichtbaren Bild der Oberfläche liegt. Allein dieses rätselhafte Schweben lädt jedes Motiv auratisch auf. Mit dieser Auratisierung einen Gegenstand wie hinter dem milchig-opaken Marienglas eines gotischen Reliquiars nur schemenhaft zu erfassen oder die Bilder von sonnendurchschienenen Kirchenfenstern auf eine andere Schicht, wie Boden oder Wände, zu projizieren und dort weiterleben zu lassen, aber auch mit der Zitierung der Urkräfte von Elementen wie Licht, Luft und Wasser nach Grünewalds Isenheimer Altar, greift Polke mittelalterliches Formendenken auf.“

(195f.) Doch Trinks geht es nicht darum, eine bloße Vergleichbarkeit zu suggerieren. Er möchte Spuren eines Ausgriffs auf „mittelalterliches Formdenken“ und textilikonographische Abstraktionsstrategien bei den genannten Künstler:innen zur Diskussion stellen, wodurch diese als heterogene Resonanzräume für die aus den Tiefen der Bildgeschichte herrührenden Motive und Reflexionsfiguren lesbar werden. Trinks' Studie erweist sich dabei als zweierlei: Zum einen ist sie ein Beitrag zur Bildgeschichte der Abstraktion in der Vormoderne, zu ihrer Motiv- und Ideengeschichte, zum anderen vollzieht sie den Brückenschlag zur Kunst der Moderne und Gegenwart und zeigt die diversen Anknüpfungspunkte für eine kunsthistorisch-bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Genese von Themen und Strategien der Abstraktion auf sowie mit deren Adressaten, Semantiken und kulturellen Referenzsystemen. Hierin ist sie einigen Ansätzen und Intentionen der vielrezipierten Studie *Medieval Modern. Art Out of Time* (2010) von Alexander Nagel vergleichbar. Damit demonstriert Trinks, ohne es seinerseits programmatisch hervorzuheben, ein im Geiste Aby Warburgs verankertes Selbstverständnis von Kunstgeschichte als (kultur-)historischer Bildwissenschaft, die zeitgenössische wie historische Kunstwerke und Bildkulturen im Lichte der komplexen kulturellen Dynamiken ihrer Vorprägungen und nachlebenden Konstellationen betrachtet und damit das ebenso spannungsreiche wie produktive Verhältnis von Form und Inhalt erhellt.

Fazit

Unter den kunsthistorisch-mediävistischen Studien der letzten Jahre, die dem Textilen als semantischem Nukleus und Material der Verdichtung von Form und Inhalt nachgespürt haben, ist hier Anna Büchelers *Ornament as Argument. Textile Pages and Textile Metaphors in Early Medieval Manuscripts* von 2019 hervorzuheben. Obgleich die Arbeit einen anderen Fokus setzt, indem sie sich mit den Textilsemantiken der sogenannten „textile pages“ in illuminierten liturgischen Codices zwischen dem 9. und 11. Jahr-

hundert befasst, bietet auch sie ein breites Spektrum an allegorischen, theologischen und in der künstlerischen Praxis selbst verankerten Reflexionsfiguren des Materials (vor allem Purpur). Diese textile Materialität, Techniken und Muster variantenreich „anziehenden“ gemalten Zierseiten auf Pergament werden damit zum Ausgangspunkt, um nach der transmedialen Rolle des Ornaments in diesem textilmetaphorischen Universum zu fragen. Mit Trinks' Studie liegt nun eine motiv-, bild- und formgeschichtliche Untersuchung vor, die mit ihrem Schwerpunkt auf Knotensemantik und Tüchleinmalerei sowie dem Brückenschlag zur Moderne eher ein Spektrum an Spuren, Verbindungen und Annäherungsweisen umreißt, als dass sie ein „künstlerisches Formproblem“ (211), nämlich das Schwere schwerelos erscheinen zu lassen, wegerklärte. Damit gibt das Buch viele Impulse und Anreize, der Geschichte der Abstraktion in der Vormoderne gerade auch mit Blick auf ihre modernen Fortschreibungen, Brechungen und Neuformulierungen hin differenziert nachzugehen.

Als einziges (wenn auch nicht unerhebliches) Manko der Studie bleibt zu konstatieren, dass dieser letzte Abschnitt des Buches mit nur 30 Seiten zu knapp bemessen ist für eine derart grundlegende Materie. Dadurch gerät die konkrete Verbindung zur Moderne sehr dicht und gewinnt im Verhältnis zur Auseinandersetzung mit den mittelalterlichen Kontexten, Positionen und Entwicklungen etwas Gedrängtes. Dieser Eindruck einer unausgewogenen Gewichtung ist vermutlich nicht zuletzt einer für den Druck vorgenommenen erheblichen Kürzung des Textes geschuldet. Die Überzeugungskraft der Thesen, Beobachtungen und Befunde bleibt davon allerdings weitestgehend unbeeinträchtigt. Vielmehr wünscht man sich, dass solche Bücher, die den Brückenschlag wagen und für das ambigue Nachleben mittelalterlichen Formdenkens sensibilisieren, dabei substantiell und objektnah argumentierend und auch die kulturhistorische These nicht scheuend, öfter den Diskurs der mittelalterlichen Kunstgeschichte erreichen und bereichern würden.

Fotografiegeschichte

Der Unterschied, den zwei Jahre machen

Cornelia Kemp

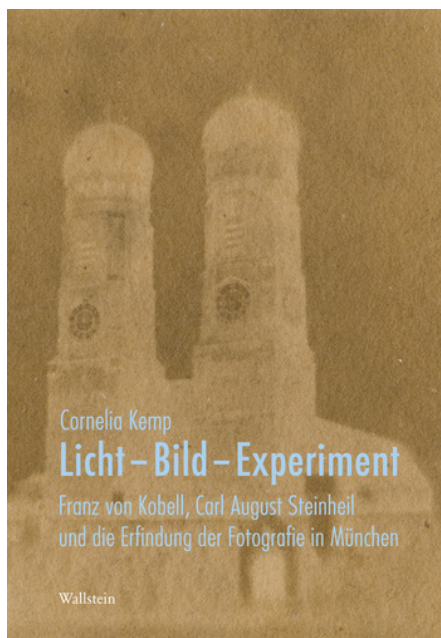
Licht – Bild – Experiment. Franz von Kobell, Carl August Steinheil und die Erfindung der Fotografie in München (Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte. N.F., Bd. 37). Göttingen, Wallstein Verlag 2024. 351 S., 217 z. T. farb. Abb. ISBN 978-3-8353-5557-6. € 36,00

Prof. Dr. Steffen Siegel

Fotografie | Theorie und Geschichte der Fotografie
Folkwang Universität der Künste Essen
steffen.siegel@folkwang-uni.de

Der Unterschied, den zwei Jahre machen

Steffen Siegel



Vermutlich war es für die „Tagesschau“ in ihrem 72. Jahr eine Premiere. Oder kann sich jemand daran erinnern, dass fotohistorische Fachdebatten in dieser Nachrichtensendung jemals eine Rolle gespielt haben? Keine beiläufige Meldung wurde am 28. Mai 2024 ausgestrahlt, sondern ein vor Ort gedrehter Filmbeitrag, der einem Millionenpublikum historische Fotografien vorstellte und auch die Kuratorin zu Wort kommen ließ. Ob im Fernsehen oder, am Tag darauf, in der gedruckten Presse – über das mediale Echo konnte sich das Deutsche Museum in München nicht beklagen. Die an der Isar ausgerichtete Pressekonferenz krönte eine kuratorische, restauratorische und wissenschaftliche Arbeit, die dort bereits seit fast zwei Jahrzehnten verfolgt worden war.

Von 1990 bis 2017 war Cornelia Kemp am Deutschen Museum als Kuratorin für Fotografie und Film tätig, seither ist sie dem Haus als Senior Researcher verbunden. Unter ihrer Leitung sind in diesen Jahren wichtige Sonderausstellungen entstanden, etwa zum fotografischen Porträt und zur kameralosen Fotografie. Zweimal hat Kemp in dieser Zeit die Dauerausstellungen ihrer Abteilungen vollständig überarbeitet und neu eingerichtet (Cornelia Kemp [Hg.], *Foto und Film. Die Technik der Bilder*, München 2017) und darüber hinaus mit einem Buch zum Negativ in Fotografie und Film ein Standardwerk herausgegeben (*Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen 2015).

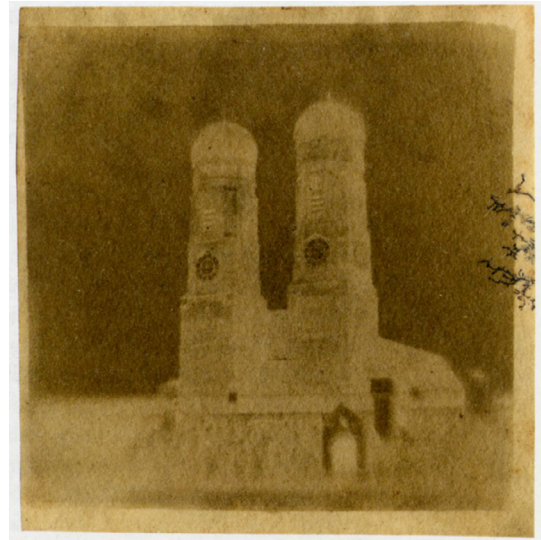
Das Schlüsseljahr 1839

Zumindest aber jene Kolleginnen und Kollegen, die sich für die Geschichte der frühesten fotografischen Verfahren interessieren, wussten, dass Kemp an einem Projekt arbeitete, das den wohl größten Fotografie-Schatz der Münchner Sammlungen betraf: jene gut zwei Dutzend Bilder, die Franz von Kobell und Carl August von Steinheil im Frühjahr 1839 aufgenommen hatten. Wer mit Kemp in den zurückliegenden Jahren über ihre Forschungen sprach, konnte bereits wissen, dass sie etwas Grundlegendes im Sinn hatte: eine Neudatierung eben dieser Bilder. Nach ihrer Überzeugung waren sie nicht erst 1839 entstanden, sondern bereits zwei Jahre früher, seit dem März 1837.

Nun ist das Jahr 1839 für den Fall der Fotogeschichte selbstverständlich kein beliebiges. Vielmehr könnte es der Gegenstand einer Fangfrage in Einführungsklausuren sein: Wer hat wann die Fotografie erfunden? Die Antwort hierauf muss lauten: In dieser Form ist die Frage falsch gestellt. Denn weder gibt es die

eine Person, noch gibt es das eine Datum, auf die sich eine Erfindungsgeschichte des Mediums festlegen lässt. Wer aber dennoch auf der Suche nach einem bestimmten Zeitpunkt ist, wird sich mit den Ereignissen von 1839 beschäftigen. Es ist das Jahr, in dem das öffentliche Interesse an der Fotografie einsetzt oder, genauer noch, gleichzeitig an mehreren Verfahren, die wir heute unter dem Sammelbegriff „Fotografie“ zusammenfassen (vgl. Steffen Siegel [Hg.], *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, München 2014). Im Abstand weniger Wochen wurden im Januar 1839 zwei verschiedene Technologien vorgestellt: in Paris die Daguerreotypie und in London eine Methode, die ihr Erfinder Talbot als „fotogenisches Zeichnen“ beschrieb. Nachrichten hierüber verbreiteten sich ebenso schnell wie geographisch weitreichend. Auch in Bayern konnte man hierüber innerhalb kürzester Zeit in den Tageszeitungen und wissenschaftlichen Journalen lesen.

Es ist seit Langem bekannt, dass sich die beiden Münchner Naturwissenschaftler Kobell und Steinheil für solche Nachrichten interessierten und umgehend mit eigenen Experimenten begannen. Spätestens im Juli 1839 war dies auch aktenkundig: In diesem Monat veröffentlichten sie in den *Gelehrten Anzeigen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München* einen bereits am 13. April 1839 in dieser Akademie verlesenen Bericht über „Resultate ihrer gemeinschaftlichen Versuche über Fixirung der Lichtbilder nebst Proben“. Unverändert gehören jene Bilder, die im Zug solcher Forschungen entstanden sind, zu den faszinierendsten Zeugnissen der frühesten Fotogeschichte: winzige Aufnahmen, nicht mehr als vier mal vier Zentimeter groß mit Ansichten von Gebäuden der Münchner Innenstadt – darunter die Doppeltürme der Frauenkirche | **Abb. 1** |, das Bazargebäude am Odeonsplatz | **Abb. 2** | und die Glyptothek. | **Abb. 3** | Gewiss wird es nicht überraschen, dass diese reizvollen Aufnahmen für lange Zeit zu den wichtigsten Exponaten in der Dauerausstellung des Deutschen Museums gehörten (wegen der hohen Lichtempfindlichkeit dieser Bilder werden heute



| **Abb. 1** | Franz von Kobell, Frauenkirche, München, März 1837. Negativ, Aufnahme 40 × 40 mm; Papier 43 × 43 mm. Festes, geleimtes Zeichenpapier; Papier vergilbt, am rechten Bildrand verästelte schwarze Linien. Auf der Rückseite Aufschriften in Bleistift „Mz 1837“, von anderer Hand „4“; oben in den Ecken Reste einer alten Verklebung. DM, Inv.-Nr. 13354T4. Kemp 2024, S. 7, Abb. 2



| **Abb. 2** | Franz von Kobell, Bazargebäude am Odeonsplatz, München, 1837. Negativ, Aufnahme 40 × 40 mm, bis zum Bildrand beschnitten, zusätzlicher ehemaliger Bildträger aus dem gleichen Papier 40 × 40 mm. Festes, geleimtes Zeichenpapier; Papier vergilbt. Auf der Rückseite des ehemaligen Bildträgers Aufschrift in Bleistift „1“; neun blaue Klebepunkte; auf der Rückseite des ehemaligen Bildträgers Aufschrift in Bleistift „1837“, von anderer Hand „1“; zwei braune Kleberückstände von einer älteren Befestigung, eine Fehlstelle und vier über Eck aufgeklebte Kunststoffstreifen von der letzten Befestigung in dem Passepartout für die Dauerausstellung 1939–44. DM, Inv.-Nr. 13354T1. Kemp 2024, S. 39, Abb. 10



| Abb. 3 | Franz von Kobell, Glyptothek, München, 1838. Negativ, Aufnahme 42 × 41 mm, bis auf die Bildfläche beschnitten. Festes, geleimtes Zeichenpapier. Papier stark vergilbt. Auf der Rückseite Stockflecken. DM, Inv.-Nr. 13355T9. Kemp 2024, S. 40, Abb. 12

keine Originale mehr ausgestellt). Im Lauf der Jahre wurden sie hinter verschiedenen gestalteten Passepartouts in einem gemeinsamen Tableau zusammengefasst. **| Abb. 4 |**

Stets gleich blieb aber ihre Deutung als Belege für eine besonders frühe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den aus Paris und London eingehenden Nachrichten. Allerdings verstellte die gewählte Präsentationsform im gerahmten Passepartout ein genaueres Befassen mit diesen wertvollen Originalen. Wichtige Informationen waren dem Wortsinn nach verdeckt. Erst 1993 entfernte die Fotorestauratorin Marjen Schmidt, eine der führenden Vertreterinnen ihrer Profession, endgültig alle Rahmungen und machte die zuständige Kuratorin auf vergleichsweise leicht lesbare, aber schwer verständliche Beschriftungen aufmerksam: „Mz 1837“, „July 1837“, „1t August 1837“ und so weiter.

Schwer verständlich sind solche Datumsangaben jedenfalls dann, wenn man den kanonisierten Erzählungen zur Formationsphase der Fotografie folgt. Wieso sollten Kobell und Steinheil im „M[är]z 1837“ die Münchner Frauenkirche aufgenommen haben, wenn sie erst knapp zwei Jahre später die hierfür nötigen Kenntnisse erlangen konnten? Bereits jenes Passepartout, das seit 1925 für die Dauerausstellung ver-

wendet wurde, machte auf diesen Widerspruch aufmerksam und betonte die Pionierleistung der beiden Münchner Wissenschaftler. Seither war Kemp nicht die Erste, die sich dieser Irritation zugewendet hat; doch ist sie die Erste, die ihr wirklich auf den Grund zu gehen versucht. Auf 350 Seiten entfaltet sie eine umfassend recherchierte und ausgesprochen anschaulich geschriebene Erzählung, die sich jedes sensationsheischenden Tonfalls enthält. Weder fordert sie, dass die Fotogeschichte umgeschrieben werden müsse, noch hat sie irgendein Interesse daran, den ‚deutschen‘ Anteil an der Erfindungsgeschichte zu profilieren. Solche ideologisch geprägten Versuche fallen in die 1930er Jahre und waren in jener Zeit alles andere als eine Ausnahme (vgl. für ein fragwürdiges Beispiel Erich Stenger, *The Origin of the Word Photography*, in: *The British Journal of Photography* 74, Nr. 3777, 23. September 1932, 578–579).

Fotografische Versuche in München

Kemps Buch besteht aus zwei Teilen: einerseits aus einer extensiven medienhistorischen Erläuterung und andererseits aus einem Katalog, der sämtliche hier wesentlichen Objekte aus dem Bestand des Deutschen Museums präsentiert. Es ist durchaus nicht falsch, die Lektüre des Buches mit diesem zweiten Teil zu beginnen. In vorzüglichen Reproduktionen (bei den Rückseiten leider beschnitten) wird hier eine wissenschaftsgeschichtlich wie bildhistorisch bemerkenswerte Sammlung entfaltet: in ihrer Mehrzahl Papiernegative sowie einige wenige positive Abzüge, darüber hinaus Clichés-verre, Daguerreotypien und schließlich Galvanoplastiken und Galvanografien. Dem Sammlungsinteresse des Deutschen Museums entsprechend, werden diese Bildobjekte durch wissenschaftliche Instrumente ergänzt, die sich ebenfalls mit Kobell und Steinheil in Verbindung bringen lassen. In ihrer Gesamtheit vermittelt dieser für die weitere Forschung überaus wertvolle Katalog einen lebendigen Eindruck davon, was die beiden Naturwissenschaftler vor allem interessierte: physikalische und chemische Grundlagenarbeit zu mechanisierten und automatisierten Formen der Reproduktion.

Dass die erste Auflage des Buches innerhalb kurzer Zeit vergriffen war und eine zweite nötig wurde, mochte sich zu guten Teilen dem medialen Echo bei seinem Erscheinen verdanken. Doch hat Kemp ihre Untersuchung in einer Form geschrieben, die auch für Leserinnen und Leser zugänglich ist, die sich weder mit der Geschichte der Naturwissenschaften noch jener der Fotografie auskennen. Nicht allein werden die beiden Akteure Kobell und Steinheil umfassend vorgestellt, darüber hinaus unternimmt Kemp zum ersten Mal den Versuch, das aus diesen beiden Namen gebildete und in der Fotogeschichte so eingeführte Binom genauer zu differenzieren. Ihrer überzeugenden Deutung nach ist es vor allem Kobell, der als wesentliche Kraft hinter den frühesten fotografischen Versuchen vermutet werden muss. Steinheil wiederum kam die Aufgabe eines wichtigen Unterstützers zu, insbesondere in Fragen der technischen Ausrüstung dieser Versuche.

Mit nahezu detektivischer Gründlichkeit geht Kemp schließlich der Frage nach, von welchen Punkten aus Kobell seinerzeit in München fotografierte. Antworten hierauf sind gerade deshalb interessant, weil sie auch für die Datierung der Bilder von Relevanz sind. In den späten 1830er Jahren, während der Regentschaft Ludwigs I., herrschte in der Münchner Innenstadt rege Bautätigkeit. Einige von Kobells Aufnahmen, so Kemp, müssen vor 1839 entstanden sein, da spätestens Ende 1838 der in den Bildern verewigte Blickwinkel durch Neubauten verstellt worden war. Wer an der Authentizität der handschriftlich eingetragenen und recht unmissverständlichen Datierungen Zweifel hegt, könnte in solchen Beobachtungen ein weiteres wichtiges Indiz für die hier geführte Argumentation finden.

Zuletzt wird es aber wohl, wie Kemp zurecht darlegt, produktiver sein, nicht die Datierung in Frage zu stellen, sondern vielmehr darüber nachzudenken, wie es Kobell spätestens seit März 1837 möglich gewesen sein sollte, erfolgreich mit einem fotografischen Verfahren zu experimentieren – ein Erfolg, der sich an fixierten und noch immer sichtbaren Bildern ablesen lässt.

Der Ertrag des Networking

Im ersten Absatz seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* bemerkte Walter Benjamin lakonisch, „daß die Stunde für die Erfindung gekommen war und von mehr als einem verspürt wurde“. Dieses eher wolke Argument lässt sich wissenschaftsgeschichtlich verfeinern. Auch wenn wir zuletzt auf Vermutungen angewiesen bleiben, so spricht doch vieles dafür, dass die Münchner Forscher über ein Netzwerk persönlicher Kontakte kommunikativ in die englischen Wissenschaftszirkel eingebunden waren.

Direkter Austausch mit Talbot, dem zentralen britischen Akteur in der Formationsphase der Fotografie, ist für spätere Jahre sicher belegt. Keineswegs ausgeschlossen ist, dass wichtige Hinweise sie bereits Jahre früher als bislang gedacht über solche Kanäle erreicht haben.

Eine andere Vermutung betrifft einen Aufsatz, den der britische Chemiker Humphrey Davy bereits 1802 veröffentlicht hatte und der im Jahr darauf auch in deutscher Übersetzung erschienen war. In diesem kurzen und für die Fotogeschichte wesentlichen Text berichtet Davy von Experimenten, die Thomas Wedgwood bereits im Laufe der 1790er Jahre unternommen hatte. Sie führten zu fotografischen Bildern, denen offenbar nur eines fehlte: Dauerhaftigkeit. In Frage stand also die Möglichkeit, die Bilder so zu fixieren, dass sie gegenüber weiterem Lichteinfall unempfindlich blieben. Mit Blick auf seine wissenschaftliche Spezialisierung war es dem Mineralogen Kobell, so betont Kemp, durchaus möglich, gerade an dieser ebenso speziellen wie entscheidenden Frage des fotografischen Prozesses anzuknüpfen – und womöglich mit einem bis heute sichtbaren Erfolg.

Mit besonderem Blick auf den deutschsprachigen Raum dürfte es sich bei Kobells Aufnahmen tatsächlich um die ersten (erhaltenen) Fotografien handeln. Nichts spricht dagegen, sie künftig auf 1837 statt – wie bislang üblich – auf 1839 zu datieren. Wichtiger aber ist der systematische Ertrag aus Kemps faszinierender Studie. Die Fotogeschichte muss gewiss nicht umgeschrieben werden, aber das Buch unterbreitet die Möglichkeit, die ohnehin hochspannende Forma-

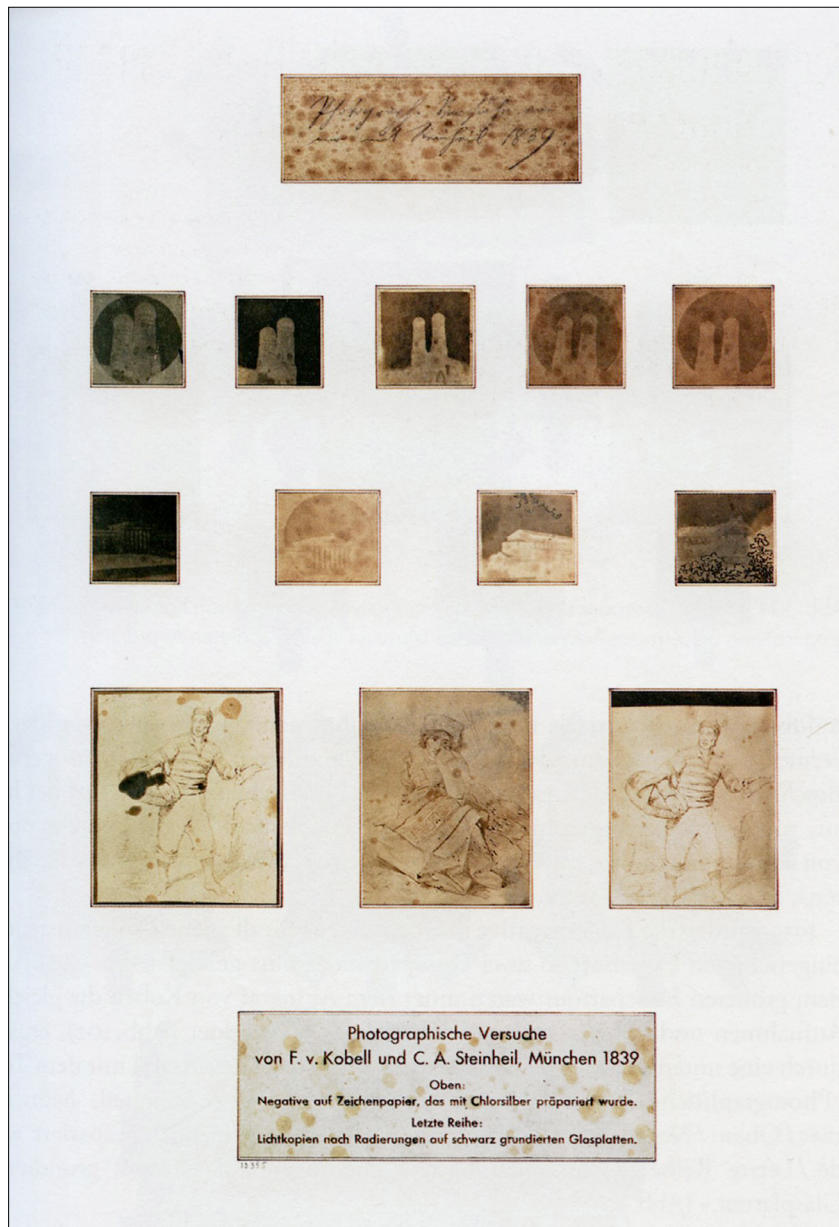


Abb. 4 | Großes Passepartout mit Salzpapiernegativen und Clichés-verre von Franz von Kobell aus der 1939 eingerichteten Dauerausstellung im Deutschen Museum.
Kemp 2024, S. 227, Abb. 103

tionsphase des Mediums gedanklich noch genauer zu fassen. Kemp's Untersuchung leistet einen wichtigen Beitrag zur Idee kollektiver Autorschaft. Fotografie wird hier zu einem Testfall, wie sich Entwicklungen in der technologischen Moderne beschreiben lassen:

als eine von vielen miteinander vernetzen Akteuren getragene, geographisch wie zeitlich verteilte Anstrengung. Zuletzt aber ist es keine schlechte Nachricht, wenn all das der „Tagesschau“ eine Meldung wert ist.

Genremalerei

Eine Anleitung zur Frömmigkeit im Alltag

Sandra Braune

Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2023. 456 S., 109 Farbabb.
ISBN 978-3-4229-8884-4. € 58,00

Diplom-Juristin Juliane Pech, M.A.
Freie Kunsthistorikerin
Junior-Tax-Consultant
CURACON Wirtschaftsprüfungsgesellschaft
Niederlassung Leipzig
juliane.pech@gmx.de

Eine Anleitung zur Frömmigkeit im Alltag

Juliane Pech



Mit ihrer Dissertationsschrift *Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit* kontextualisiert Sandra Braune die Entstehung von Genrebildern im ausgehenden 15. Jahrhundert mit der zunehmend in den städtischen Alltag integrierten Frömmigkeit und stellt somit die Reduktion der Gattung auf die reine Verarbeitung von profanen Alltagsszenen in Frage. Bei der Erörterung der grundlegenden Verbindung von christlicher Ikonographie und Genremalerei bezieht sich Braune auf Überlegungen und Thesen in den zahlreichen Studien Jürgen Müllers in seiner Auseinandersetzung mit Pieter Brueghel d. Ä. und auf den Ausstellungskatalog *Die gottlosen Maler von Nürnberg* zu den Brüdern Hans und Sebald Beham (hg. v. Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Emsdetten 2011). Darin betont Müller die Vieldeu-

tigkeit der Genremalerei und interpretiert sie in einer christlichen Lesart. Darüber hinaus greift Braune den grundlegenden Gedanken von Birgit Ulrike Münch zur Genremalerei im gleichnamigen Artikel des *Lexikon Kunstwissenschaft* auf, in dem diese als die Gattung begriffen wird, die aufgrund ihrer Alltagsthemen alle sozialen Schichten anspreche und zudem Elemente der Historien- und Stillebenmalerei adaptiere. Mit der sonstigen Forschungsliteratur setzt sich Braune in den jeweiligen Kapiteln auseinander (vgl. jüngst zum Thema auch Dominik Brabant und Britta Hochkirchen [Hg.], *Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes. Temporalität, Ambiguität, Latenz*, Bielefeld 2023; Dominik Brabant, *Kunsthistorische Gattungsgeschichten: Neue Fragen an ein traditionelles Forschungsfeld*, in: *Kunstchronik* 77/8, 2024, 519–530[➔]).

Soziohistorische und religiöse Kontexte

Braune fragt zunächst nach den kulturellen und gesellschaftshistorischen Rahmenbedingungen für die Ausprägung der frühen Genrekunst. Insbesondere die sich seit dem 13. Jahrhundert wandelnde Frömmigkeit hin zu einer zunehmend inneren und privaten Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben und einem in der Nachfolge Jesu stehenden Lebensentwurf der gebildeten städtischen Bevölkerung bilden nach Braune die Grundlage für den Motivwandel in der bildenden Kunst des Spätmittelalters. Ihrer These zufolge projiziere die Genrekunst durch ihre den bürgerlichen Betrachtern aus dem Alltag bekannten Darstellungen und Themen konkrete Anleitungen für ein christliches tugendhaftes Leben sowie gleichzeitig Beispiele für Verfehlungen, die einer Heimkehr in das Paradies entgegenstünden. Explizit die auf-

kommende Laienfrömmigkeit liefert nach Braune für die bildenden Künstler des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts wesentliche Inspirationsquellen für fromme Sujets. Die Ende des 14. Jahrhunderts auf den Theologen und Bußprediger Gert Grote (1340–1348) zurückgehende *Devotio moderna* bildet Braunes Hauptreferenzpunkt zur Bestimmung der in die Genrebilder transportierten Laienfrömmigkeit. Die wesentlichen Ideen dieser Bewegung fokussieren auf die christlichen Leitgedanken der Nächstenliebe, Einfachheit, Demut und des Gehorsams. Die Laienbewegung sah sich mit Häresievorwürfen der Kirche und deren Würdenträgern konfrontiert, deren Instanzen alternative Lebensentwürfe und Frömmigkeitspraktiken ablehnten.

Zur weiteren Kontextualisierung der frühen Genrebilder geht Braune in der Einleitung auf den Bildungshorizont der potentiellen Bildrezipienten ein. Hierbei bezieht sie sich auf die Arbeiten zum spätmittelalterlichen Schriftwesen von Werner Williams-Krapp

und Regina D. Schiewer, die auf eine zunehmende Alphabetisierung großer Teile insbesondere der städtischen Bevölkerung verweisen. Diese als *illiterati* im Gegensatz zu den Theologen und Gelehrten (*litterati*) bezeichneten gebildeten Laien setzten sich auch außerhalb geistlicher Institutionen mit theologischen Disputen und Schriften auseinander. Zugleich bezieht Braune die volksnahe Schwankliteratur in ihre Betrachtungen ein, die christliche Lehrinhalte und Lebensanweisungen einem gebildeten städtischen Publikum nahebrachte. Schließlich gibt Braune einen Überblick über die biographischen Hintergründe der in der Studie untersuchten flämischen Maler, wobei sie sich auf Petrus Christus, Martin Schongauer und den sog. Hausbuchmeister konzentriert.

Vita activa und vita contemplativa

Im Hauptteil ihres Buches stellt Braune zunächst die in den Genrebildern nachzuweisenden Kompositionsmethoden der Künstler vor, die sich u. a. bei Figuren der antiken Rhetorik bedienen. So nennt sie die Ellipse als Kunst der Andeutung christlicher Wertvorstellungen und Lebenskonzepte, die dem städtischen Publikum in alltäglichen Szenen vermittelt werden. Darüber hinaus sieht sie die transzendente Botschaft der christlichen Heilslehre durch deren Übersetzung in Motive des täglichen Lebens als dem Betrachter besonders nahegebracht und für diesen greifbar gemacht, in Form einer Symbiose zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*. Bereits hier wirft sie die Frage nach der Neubezeichnung der Genrekunst auf, die nicht nur rein illustrativ Alltagsszenen darstellt, sondern sich dieser Szenen für eine Anleitung zur einerseits kritischen Reflexion über das eigene Verhalten sowie andererseits zur Ausübung eines christlich tugendhaften Lebens bedient.

Weiterhin bezieht Braune die Kunst der Mnemotechnik durch die vermehrte Publikation von Werken über antike Rhetorik im 15. Jahrhundert in ihre Bildanalyse als wesentliches Gestaltungsmittel mit ein. So assoziierten die Betrachter Szenerien des Alltags aufgrund der gezielten Verwendung bekannter christlicher Motive mit christlichen Lehren und Lebenspraktiken.



Abb. 1 | Martin Schongauer, Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt, ca. 1470. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1069



| Abb. 2 | Sog. Hausbuchmeister, Venus und ihre Kinder, um 1482. Wolfegger Hausbuch, fol. 15r ➤

Hier ist die *ars memorativa* zu nennen, die Ende des 15. Jahrhunderts praktizierten Erinnerungsübungen zur ständigen Vergegenwärtigung christlicher Prinzipien.

Die Autorin überprüft ihre Überlegungen an dem Kupferstich *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* von Martin Schongauer von ca. 1470. | Abb. 1 | In dieser Alltagsszene erkennt Braune die Verarbeitung der Flucht nach Ägypten. Doch bleibt es nicht bei dieser unmittelbaren Assoziation: So verkörpere die dargestellte Bauernfamilie ein für die Zeit typisches Bildsujet, das den Betrachtenden ob ihrer Armut zu Mitleid gegenüber Bedürftigen anregen soll. Zudem bezwe-



| Abb. 3 | Sog. Hausbuchmeister, Merkur und seine Kinder, um 1482. Wolfegger Hausbuch, fol. 16r ➤

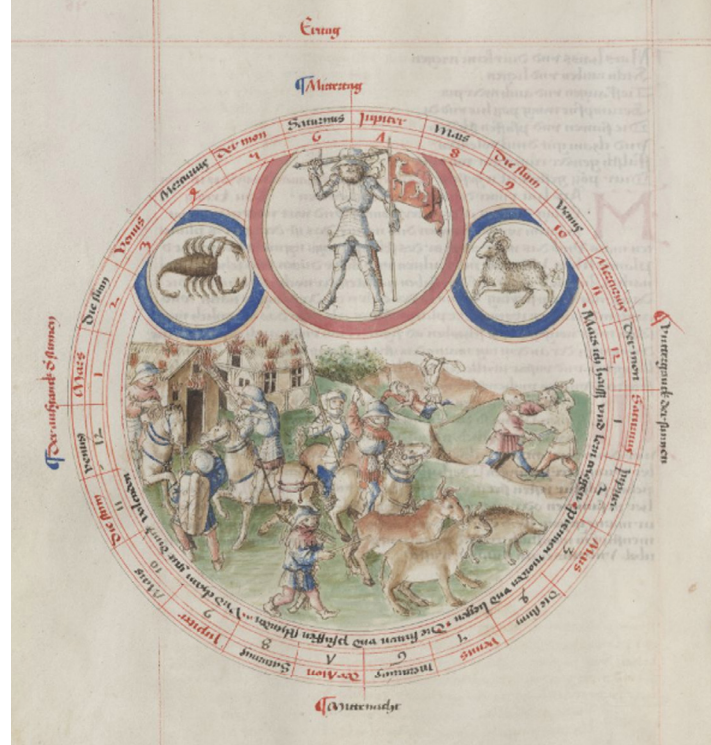
cke das Blatt, den Betrachter zum Lachen ob der komischen Momente des Bildes wie beispielsweise der Narrenkleidung des Kindes oder der Implikation des einfältigen Bauern und damit zur Selbstreflexion über sein eigenes Handeln zu bringen. Die beiden streitenden Figuren im Hintergrund des Blattes symbolisierten die Todsünde des Jähzornes und der Hahn bei der Bäuerin diejenige der Wollust als Beispiel für alle Todsünden, deren Existenz sich der Betrachter in seinem Alltag bewusst sein und von denen er sich aktiv abwenden muss. Die Alltäglichkeit der Sünde sieht Braune auch in der schroffen, fratzentartigen Felslandschaft dargestellt, die die Silhouette von Dä-

monen aufweise. Für die Untermauerung ihrer These verweist sie auf zahlreiche vergleichbare Motive, die von Schongauer und seinen Zeitgenossen in Grafiken verarbeitet wurden.

Noch einmal der Hausbuchmeister

Anschließend beschäftigt sich Braune mit den Federzeichnungen des *Wolfegger Hausbuches* (um 1480). Neben der teils unklaren Forschungslage hinsichtlich Entstehung und Autorschaft dieser Bildsammlung (vgl. hierzu Martin Büchsel, Das ungelöste Problem „Hausbuchmeister“. Überlegungen anlässlich der Publikation des neuen Faksimiles des Wolfegger Hausbuches, in: *Kunstchronik* 77/1, 2024, 46–66) bewertet Braune die vielfältigen Darstellungen als eine Meditationsanleitung für den Hausgebrauch des gebildeten städtischen Standes, in dem über negative wie positive Exempla dem Leser und Betrachter Vorgaben für ein christlich tugendhaftes Leben an die Hand gegeben werden sollen. So betrachtet sie den am Beginn des *Hausbuchs* stehenden Zyklus mit sieben Planetendarstellungen, die sich im 15. Jahrhundert allgemeiner Beliebtheit erfreuten und hier als reitende Gottheiten über verschiedenen Alltagsszenen gestaltet sind. Während einerseits Mars als Kriegsgott im Vollharnisch über Szenen von Raub und Gewaltexzessen gegenüber der Landbevölkerung reitet, spielen sich unter den reitenden Göttern Sol und Venus Momente von Vergnügen, Frivolität und triebhaften Leidenschaften zwischen Mann und Frau ab – eine Implikation der sieben Todsünden. | Abb. 2 | Andererseits finden sich Alltagsszenen fleißiger Bauern und Handwerker, die die 10 Gebote verkörpern und als positive Vorbilder für ein tugendhaftes Leben fungieren. | Abb. 3 |

Zur Einordnung in den historischen Kontext zitiert Braune u. a. das *Passauer Calendar* (1445) mit seinen Planetendarstellungen | Abb. 4 | und verweist auf die Bedeutung der höfischen Jagd und des Hoflebens, die in den folgenden Blättern des *Hausbuchs* ein zentrales Thema sind. So bilde der im ausgehenden 15. Jahrhundert bereits idealisierte, jagdfreudige (d. h. jähzornige) und müßiggängerische Ritterstand



| Abb. 4 | Passauer Calendar, Mars und seine Kinder, 1445.
Kassel, Universitätsbibliothek, 2° Ms. astron.1

eine Reflexionsfolie zur Darstellung der Laster der gehobenen Gesellschaft, die aufgrund ihrer teils übertriebenen Erscheinungen der Lächerlichkeit und dem Lachen des Betrachters preisgegeben werden. Die hart arbeitenden Bauern stellen demgegenüber die Tugenden dar, ebenso wie Christus verkörpernde Hirschdarstellungen, die an das positive Bild der Minnejagd im Sinne der wahren Frömmigkeit in der Tradition der in zeitgenössischen Predigten gerühmten geistlichen Minnejagd nach christlichen Werten und Tugenden erinnern. Diese Botschaft wird auf zahlreichen Blättern auch dahingehend akzentuiert, dass in den Planeten- wie den Hofblättern Figuren und Motive wiederkehren, sodass der Betrachter zur Assoziation bestimmter Figurenkonstellationen mit Themen aus den Planetenbildern angeregt wird. Die Analyse schließt mit der Auslegung zweier Darstellungen von Mönchen und Nonnen im *Hausbuch*, die eine Meditationsanleitung für den Betrachter verkörpern. Braune verweist hier auf die Darstellungstradition der Nachfolge Christi in spätmittelalterlichen Manuskripten. Insgesamt thematisiere das *Wolfegger Hausbuch* die permanente Anwesenheit der christlichen Botschaft in allen Lebensräumen des Menschen und die Pflicht, dieser stets Folge zu leisten.

Memento mori und Meditationspraktiken

Als herausragendes Beispiel des Memoria- und Assoziationsgedankens der vorbildlichen Frömmigkeit identifiziert Braune den *Goldschmied in seinem Geschäft* (1449) von Petrus Christus (um 1410/1420–1475/76). | **Abb. 5** | In diesem Gemälde, das vordergründig einen Goldschmied in der Verhandlung mit einem wohlhabenden städtischen Paar zeigt, sieht Braune im Einklang mit Peter Schabacker (Petrus Christus's Saint Eloy: Problems of Provenance, Sources and Meaning, in: *Art Quarterly* 35, 1992, 103–122) eine Darstellung des heiligen Eligius von Noyon. Eine konkrete Identifizierung der Bildfiguren lehnt sie ab und verweist stattdessen auf die für das Spätmittelalter typischen reduzierten Heiligendarstellungen. In Ergänzung zur bisherigen Forschung betrachtet sie die abstrakte Heiligenlegende nicht als zentrale Darstellungsintention von Petrus Christus. Vielmehr versteht Braune die Ladenszene als vom Künstler beabsichtigte Verdeutlichung der Idee, dass das alltägli-

che Wirken und Handeln eines fleißigen Arbeiters und Handwerkers als Realisierung christlicher Tugenden den Heilsweg nach Christi Geboten symbolisiert. Der Goldschmied wird so zum Inbegriff einer tugendhaften Lebensführung.

In ihrer Interpretation macht Braune wiederholt deutlich, dass jede Requisite und jedes Arrangement des Bildes auf diese Deutungsrichtung hin ausgelegt werden können. So implizieren die weit aufgerissenen Augen des Goldschmieds gegenüber dem gesenkten Blick der weiteren Akteure eine göttliche Schau, bei der er in der alltäglichen Handlung das Transzendente erkennt und des Göttlichen gewahr wird und so zu wahrhafter Erkenntnis gelangt. Außerdem verweisen Attribute wie die am unteren Bildrand prominent platzierte Goldwaage auf die Allgegenwart des Jüngsten Gerichts, auf das der Betrachter jederzeit vorbereitet sein muss. Zudem referiert das rote Gewand des Goldschmieds auf klerikale Kleidung und damit auf das Blut Christi und dessen Opfertod für die Menschheit – ein Aspekt, der von Braune mit der spätmittelalterlichen Heiligblutbewegung in Verbindung gebracht wird. Der Heilige stehe im Dienst der Vermittlung der christlichen Botschaft und fungiere als ihr Gefäß, was Petrus Christus mit den leeren Glasgefäßen im Schauraum des Goldschmieds demonstrierte. All diese Elemente des Bildes fasst Braune als Präsentation und Memorandum der Passion Christi und des Heilsweges zusammen, die nicht nur durch den geistlichen Stand, sondern auch im Alltagshandeln präsent sind, und an die sich der Betrachtende in seinem alltäglichen Tun stets erinnern muss.

Fazit

Braune kommt zu dem Ergebnis, dass die frühe Genremalerei einer vielschichtigeren Auslegung als bisher bedarf und ein Resultat der intensiven Frömmigkeitsbewegung des Spätmittelalters ist. Kontemplative Versenkung und irdisches Handeln schließen sich bei der lebenspraktischen Umsetzung der christlichen Heilsbotschaft nicht aus. Vielmehr geben sie dem Einzelnen in ihrem Zusammenwirken im Sinne der Heiligung des Alltags eine präzise An-



| **Abb. 5** | Petrus Christus, Ein Goldschmied in seinem Geschäft, 1449. Öl auf Holz, 98 × 85,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Nr. 1975.1.110 ↗

leitung zur individuellen Nachfolge Christi. Braune gelingt es durch detaillierte Analysen einzelner Bildgegenstände sowie der Kompositionsstrukturen, durch die Kontextualisierung der jeweiligen Attribute in ihren Darstellungstraditionen sowie durch die Berücksichtigung von zeitgenössischen religiösen und gesellschaftlichen Kontexten, schlüssige Interpretationszugänge zu den vielschichtigen Botschaften der frühen Genrebilder zu liefern. Durch die Präsenz in den verschiedenen Bildmedien war die fromme Genrekunst für den spätmittelalterlichen Betrachter allgegenwärtig.

Die Verdienste der Arbeit werden allerdings durch Mängel im Detail etwas eingeschränkt: So ist die Sintflut in Gen 6, 4ff. mitnichten das Resultat des erst in Gen 19 beschriebenen Sündenpfahls von Sodom und Gomorra, sondern die Strafe für die Liebschaften der Himmelssöhne mit den Menschentöchtern. Zudem geht Braune nicht auf die Hubertuslegende ein, die im ausgehenden Mittelalter an Bedeutung gewann und mit der Gründung verschiedener Orden einherging (vgl. Willibrod Lampen, Art. Hubert von Tongern-Maastrich, in: *Herders Lexikon der Heiligen*, Freiburg i. Br. 2003, 131) und auf die die Hirschfiguren des *Wolffegger Hausbuchs* verweisen. Außerdem

gerät die Darstellung des Heilig-Blut-Themas etwas zu kurz. Diese Bewegung stellte im Spätmittelalter eine besondere Form der Frömmigkeit, des individuellen Zugangs zum Transzendenten wie der Reliquienverehrung dar und inspirierte zahlreiche Künstler im gesamten deutschsprachigen Raum (vgl. Gudrun Schury, *Lebensflut. Eine Kulturgeschichte des Blutes*, Leipzig 2001, 62ff.; Peter Dinzelbacher, Das Blut Christi in der Religiosität des Mittelalters, in: Norbert Kruse und Hans Ulrich Rudolf (Hg.), *900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten 1094–1994. Festschrift zum Heilig-Blut-Jubiläum am 12. März 1994*, Sigmaringen 1994, 415–434, hier 417ff.). Braune nennt selbst in ihrer Einleitung die Mitwirkung von Petrus Christus an einer Heilig-Blut-Prozession aufgrund seiner Zugehörigkeit zu verschiedenen Bruderschaften. Formal fallen syntaktische, grammatikalische und orthographische Fehler auf, für deren Vermeidung ein umsichtigeres Lektorat von Vorteil gewesen wäre. Dennoch füllt die Studie eine Forschungslücke zu den frühen und nur selten überlieferten Genrebildern und trägt zu einem vertieften Verständnis dieser Gattung auch für spätere Jahrhunderte bei, indem sie die rigorose Grenzziehung zwischen den einzelnen Bildgattungen grundlegend in Frage stellt.

Zuschrift

Zum Beitrag von
Hanns Christian Löhr,
in: Kunstchronik 78/1,
2025

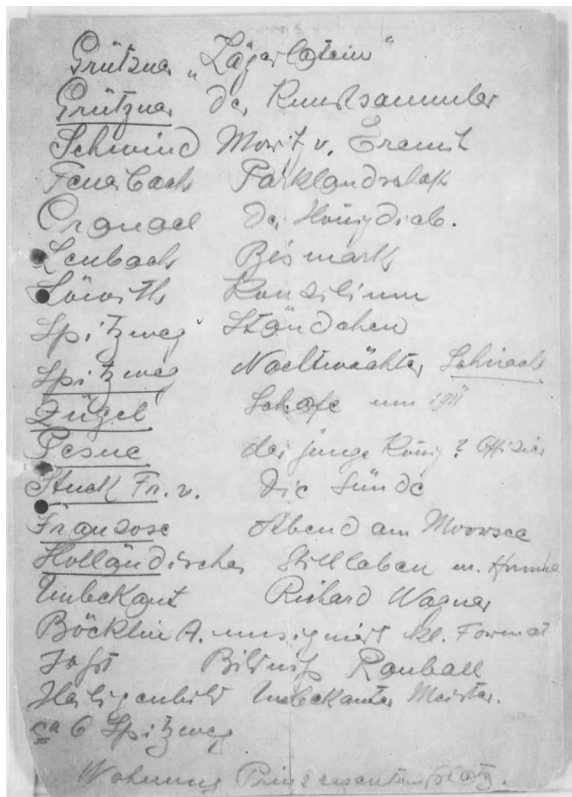
Dr. Birgit Schwarz
Wien
Birgit.Schwarz@univie.ac.at

Zum Beitrag von Hanns Christian Löhr,
in: Kunstchronik 78/1, 2025

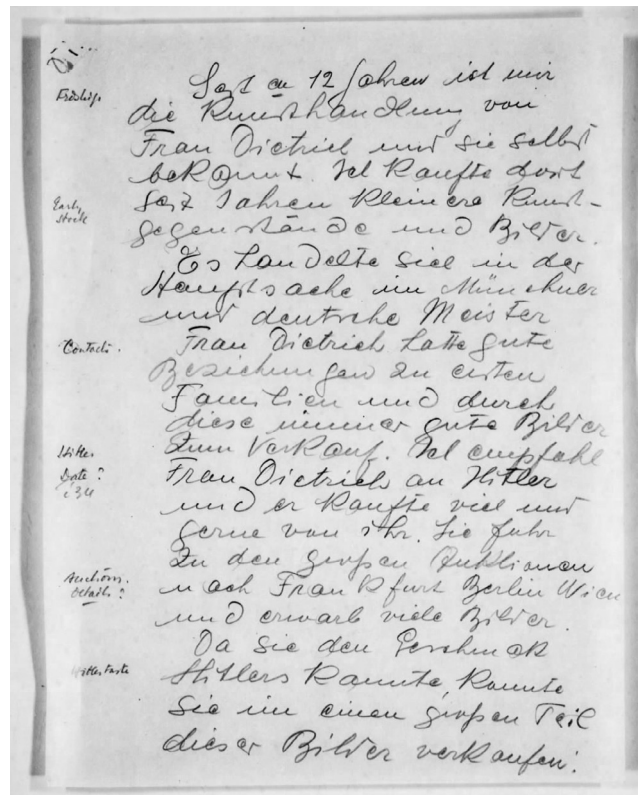
Birgit Schwarz

Hanns Christian Löhrl unterstellt mir im Januarheft Unwissenschaftlichkeit und Fehler in meinem Beitrag *Zu den Gemälden aus Hitlers Münchner Wohnung* im Dezemberheft 2023 der Kunstchronik (Löhrl 2025). Darin kontextualisierte ich eine maschinenschriftliche Liste der Gemälde in Hitlers Privatwohnung, die Rainer Keller im Januarheft 2022 vorgestellt hatte. Ich präsentierte zwei weitere Listen, eine maschinenschriftliche und eine handschriftliche. Letztere

hatte ich 2009 in die Forschung eingeführt und bildete sie im Kunstchronik-Artikel von 2023 erstmalig ab (Schwarz 2023, 575). **| Abb. 1 |** Löhre kritisiert nun, dass ich als Autor der Gemäldeliste Hitlers Leibfotografen und Freund Heinrich Hoffmann angebe. Dies sei, da ohne Schriftenvergleich, „wissenschaftlich fragwürdig“. Im direkten Anschluss schreibt er die Liste Hitlers Haushälterin Anni Winter zu – und zwar ohne Schriftenvergleich (Löhre 2025, 34).



| Abb. 1 | Heinrich Hoffmann, Liste der Gemälde in der Wohnung Adolf Hitlers am Prinzregentenplatz 16. National Archives Washington, Ardelia Hall Collection: Munich Administration Records, Restitution, Research, and Reference Records. Linz Museum. Collection lists. 78 ↗



[Abb. 2] Heinrich Hoffmann, Notizen zu Hitlers Kunstfonds.
EU, Ardelia Hall Collection: Wiesbaden Administration Records,
Restitution, Research, and Reference Records, Heinrich
Hoffmann. Documents and T. R. Notes. p. 94 ↗

Die Zuweisung an Hoffmann legen, wie im Artikel dargelegt, inhaltliche Gründe nahe: Hoffmann betriet Hitler beim Ankauf der Gemälde für die Privatwohnung am Prinzregentenplatz (vgl. Schwarz 2009, 98–102). Die im Vergleich zu den anderen Überlieferungen korrekteren Künstlernamen und Werktitel der Gemäldeliste sprechen für ihn (Schwarz 2023, 574). Zusätzlich sei noch auf die Notiz „Schirach“ hinter Spitzwegs *Nachtwächter* hingewiesen: Das Gemälde war ein Geschenk von Hoffmanns Schwiegersohn Baldur von Schirach an Hitler. Gleichwohl versicherte ich mich 2007, also vor der Erstpublikation meiner Zuweisung, zusätzlich bei Hoffmanns Enkel Richard von Schirach, der die Handschrift der Gemäldeliste als die „mit den charakteristischen Rundungen“ seines Großvaters identifizierte.

Löhr argumentiert nun, das Schriftbild der Gemäldeliste entspräche nicht „der bekannten Signatur des Fotografen“, für die er ein maschinenschriftliches Schreiben mit der Unterschrift Hoffmanns abbildete (Löhr 2025, 34). Ein Vergleich der normalen Schreibschrift in Bleistift mit einer Unterschrift in Füllfederhalter und Tinte hat jedoch per se nur eingeschränkte Aussagekraft. Die Quelle, aus der Löhr sein Beweisstück bezogen hat, nämlich die Datenbank fold3 mit den Unterlagen der amerikanischen Kunstschutzoffiziere, die den NS-Kunstraub in den ersten Nachkriegsjahren untersuchten, hält besser für den Vergleich geeignete Schriftstücke in Schreibschrift bereit, etwa handschriftliche Notizen Hoffmanns zu Hitlers Kunstfonds. **| Abb. 2 |** Der direkte Schriftvergleich zeigt: Bei der handschriftlichen Gemäldeliste handelt es sich um ein authentisches Schriftstück Hoffmanns. Diese Einschätzung teilt Sebastian Peters (Dokumentation Obersalzberg), der als Dissertation eine biographische Studie zu Hoffmann verfasst hat, mit Hoffmanns Schreibschrift vertraut ist und mich auf die handschriftlichen Dokumente hingewiesen hat.

Bringt die von Löhr vorgestellte Gemäldeliste mit ihren neun Posten überhaupt Neues, das über die schon bekannten, sehr viel umfangreicheren Aufstellungen mit 46, 42 und 24 Posten hinausgeht? Nur

für ein Gemälde finden sich keine Entsprechungen in den bisher bekannten Schrift- und Bildquellen: Objekt Nr. 7 „Unknown Master ‘Religious Subject’ modern“. Leider scheitert Löhr beim Versuch, das Gemälde zu identifizieren. Es handelt sich sicher nicht um Moritz von Schwind's Hauptwerk *Die Künste im Dienst der Religion* von 1847 (!), das Hoffmann nicht als „modern“ bezeichnet hätte und auch nicht als religiöses Sujet beschrieben hat, war er doch mit der Person und dem Œuvre Schwind's vertraut (Schwarz 2009, 281–283). Tatsächlich hing Schwind's verschollenes Hauptwerk in der Großen Halle des Berghofes auf dem Obersalzberg, es ist dort durch Erwähnungen von Zeitzeugen, Fotos und Filmaufnahmen dokumentiert (Schwarz 2009, 168f.; Hitler privat). In Hitlers Münchner Wohnung hätte es allein wegen seiner Größe nicht gepasst: die Bildmaße betragen 188 × 133 cm, mit Rahmen müssen wir von einer Höhe von mindestens 2,20 cm ausgehen. Auch Hoffmann hat es im Berghof lokalisiert. Seine Gemäldeliste „Berghof, Obersalzberg“ führt es als Nr. 1 an, „Schwind, Allegory with Muses“ (Leonard 1947, 14). Auch wenn das nicht der korrekte Bildtitel war, so bemerkt man doch die kunsthistorisch richtige Einordnung als Allegorie und eben nicht als religiöse Darstellung.

Auch die übrigen Versuche des Zeithistorikers Löhr, die Bilder auf dieser Liste zu identifizieren, schlagen fehl. Das unter dem Titel *Szene mit vielen Figuren* gelistete Gemälde von Wilhelm Löwith tauche, so Löhr, auf der handschriftlichen Liste als *Rauchzimmer* auf. Er bestimmt es als ein Gemälde mit drei Rokokoherren, das ich 2009 unter dem unbestimmteren Titel „Genrebild“ und mit Abbildung in die Forschung eingeführt hatte (Schwarz 2009, 114f.). Löhr macht hier einen Lesefehler. Hoffmann schrieb nicht „Rauchzimmer“, sondern *Konzilium*. Das Gemälde befindet sich heute unter dem Titel *Konferenz beim Kardinal* in der Neuen Pinakothek und zeigt, wie von Hoffmann angegeben, eine mehrfigurige Szene mit sieben nicht rauchenden Prälaten im Disput. Im Online-Katalog zur Sammlung der Pinakotheken fehlt freilich der Hinweis auf die Herkunft aus der Privatwohnung Hitlers in der Provenienzkette (Online-Sammlung⁷). Die Au-

torin bereitet eine valide Rekonstruktion der Gemäldeausstattung der Münchner Privatwohnung Hitlers auf Basis der verfügbaren Schrift- und Bildquellen vor, um weiterer Verwirrung vorzubeugen.

Literatur

Löhr 2025: Hanns Christian Löhr, Neue Dokumente zu Hitlers privater Gemäldesammlung am Prinzregentenplatz, in: Kunstchronik 78/1, 2025, 33–36. ↗

Schwarz 2009: Birgit Schwarz, Geniewahn. Hitler und die Kunst. Wien/Köln/Weimar 2009; ²2011; ³2024.

Schwarz 2023: Birgit Schwarz, Zu den Gemälden aus Hitlers Münchner Wohnung, in: Kunstchronik 76/12, 2023, 574–582. ↗

Datenbanken/Internet

Leonard 1947: H. S. Leonard, Fieldtrip to Berchtesgaden, 1. September 1947, 14, in: BArch B 323/73, Folder 276, Berchtesgaden Reports, 19.

Hitler privat: Hitler privat: Der Führer, Teil 2, Spiegel TV. ↗

Online-Sammlung: Online-Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. ↗

Zuschrift

**Offener Brief: Schutz und Stärkung
der Provenienzforschung gegen
neurechte Kulturpolitik**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.2.109351>

Neues aus dem Netz

**Museum Slg. Prinzhorn und UB
Heidelberg stellen Briefe von Elfriede
Lohse-Wächtler online |
Erweiterte Objektdatenbank des DHM
Berlin online zugänglich**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.2.109182>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.2.108993>

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen,

mit diesem offenen Brief möchten wir Stellung gegen den erstarkten Populismus und Rechtsextremismus beziehen und auf die damit einhergehende Bedrohung für die Provenienzforschung aufmerksam machen. Das Schreiben wurde auf *Retour. Freier Blog für Provenienzforschende* veröffentlicht[➤] und am 9.1.2025 in einem Interview von Gilbert Lupfer anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste unter der Überschrift „Bedroht neurechte Kulturpolitik die Provenienzforschung, Herr Lupfer?“ in *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* erwähnt.[➤] Am 28. Januar 2025 wurde es mit allen bis dahin gesammelten Unterschriften an Politiker:innen auf Landes- und Bundesebene versendet.

Zusammenschluss von Promovierenden.

Verfasserinnen:

Fenya Almstadt, Emilia Krellmann, Leonie Maurer, Julia Reich, Anna-Jo Weier

Offener Brief: Schutz und Stärkung der Provenienzforschung gegen neurechte Kulturpolitik

Sehr geehrte Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien,

Sehr geehrter Bundesminister für Bildung und Forschung,

Sehr geehrter Bundesminister der Finanzen,

Sehr geehrte Ministerinnen und Minister für Kultur, Kunst, Wissenschaft und Finanzen der Länder,
Sehr geehrte Abgeordnete im Bundestag und in den Landesparlamenten,

wir als Provenienzforscher:innen aus verschiedenen Fachbereichen blicken mit größter Sorge auf den erstarkten Rechtsextremismus und Populismus und die damit einhergehende, bedrohliche Entwicklung des gesellschaftlichen und politischen Klimas. Im Jahr 2024 hat sich die Situation in Deutschland noch einmal enorm verschärft. Wir befürchten einschneidende Konsequenzen dieser politischen Situation auch für den Bereich der Provenienzforschung.

Gesellschaftspolitische Dimension der Provenienzforschung

Die Provenienzforschung befasst sich mit Translokationen vor allem in vier Unrechtskontexten: NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut, kriegsbedingt verlagertes Kulturgut des Zweiten Weltkriegs, Kulturgutentziehungen in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR sowie mit Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten und menschlichen Gebeinen. Die Provenienzforschung stellt Fragen wie: Wem gehörten die Objekte, bevor sie in Sammlungen kamen? Wann und unter welchen möglicherweise gewaltvollen Bedingungen änderten sich Besitzverhältnisse? Welche Grundlagen für Restitutionen ergeben sich daraus? Wie können die Gebeine von Ahnen an ihre Nachfahr:innen repatriert werden, sodass deren Menschenwürde und Recht auf Totenruhe wiederhergestellt werden können?

Dabei fördert die Provenienzforschung durch kollaboratives Arbeiten, Dokumentation, Transparenz und Vermittlung ein vertiefendes Verständnis und kritisches Bewusstsein sowie eine reflektierte Auseinandersetzung mit der Geschichte von Kriegen, Gewalt(-herrschaften) und Verbrechen. Sie leistet einen wichtigen Beitrag zur Bildung über komplexe zeitgeschichtliche Zusammenhänge und zur Frage des Umgangs mit der Vergangenheit und ihren Kontinuitäten in unserer Gegenwart.

Pauschalangriffe der AfD auf die Provenienzforschung

Die AfD als radikal-nationalistische Partei verweigert sich ganz grundsätzlich einer Provenienzforschung im Sinne eines verantwortungsvoll-reflektierten Umgangs mit den Verbrechen der Vergangenheit. Auf geschichtsrevisionistischen Narrativen wie der sogenannten ‚Kollektivschuld‘ fußend, wird die Provenienzforschung von AfD-Vertreter:innen diskreditiert sowie ihre gesellschaftliche, politische und wissenschaftliche Notwendigkeit grundsätzlich in Frage gestellt (Robin Reschke, Welches Verhältnis hat die AfD zur Provenienzforschung? Eine Analyse am Beispiel einer Großen Anfrage der AfD-Fraktion

im Deutschen Bundestag, in: *Retour. Freier Blog für Provenienzforschende*, 30.3.2020⁷). Die AfD diffamiert insbesondere den Ansatz der postkolonialen Provenienzforschung als vorgebliches ‚Einfallstor‘ für die Critical Race Theory, welche in Anlehnung an die US-amerikanische Alt-Right-Bewegung als vermeintlicher ‚Rassismus gegen Weiße‘ umgedeutet wird (vgl. Programm der AfD zur Bundestagswahl 2021, 161⁸). Tatsächlich handelt es sich hierbei um einen in den US-amerikanischen Rechtswissenschaften der 1970er Jahre entstandenen interdisziplinären Theorieansatz, welcher davon ausgeht, dass Rassismus ein historisch gewachsener und strukturell verankerter Teil der gesellschaftlichen Ordnung ist.

Die AfD bezeichnet diese Ansätze als ‚antisemitisch‘ und fordert in der Konsequenz das vollständige Einstellen von Förderungen (vgl. Antrag der AfD: Antisemitismus an der Wurzel bekämpfen – Die Bundesmittel für das Sonderprogramm Globaler Süden zur Aufarbeitung der postkolonialistischen Ideologie einsetzen, Drucksache 20/12091, 20. Wahlperiode 02.07.2024⁹ sowie Antrag der AfD: Deutsche Identität verteidigen – Kulturpolitik grundsätzlich neu ausrichten, Drucksache 20/5226, 20. Wahlperiode 17.01.2023¹⁰). Das ist eine Abwehr- und Entlastungsstrategie der Partei, um den eigenen tiefgreifenden Antisemitismus zu verschleiern, der sich auch in der Ablehnung von Restitutionsbemühungen an Nachfahr:innen jüdischer Verfolgter äußert (vgl. Deutscher Bundestag, Parlamentsnachrichten, Kultur und Medien Ausschuss hib 1183/2019¹¹).

Die prekären Arbeitsbedingungen in der Provenienzforschung werden von AfD-Vertreter:innen gezielt instrumentalisiert, um die Forschung als nicht zu bewältigende Aufgabe darzustellen und damit gleichzeitig die fachliche Qualität der Forschungsergebnisse anzuzweifeln. Zugleich schürt die AfD irrationale Ängste vor einem „Ausverkauf“ der Museen (Marc Jongen (AfD) in: Deutscher Bundestag. Stenografischer Bericht, 83. Sitzung Berlin, Donnerstag, den 21. Februar 2019, 9777f.¹²). In öffentlichen Fachgesprächen, Anfragen und Parteiprogrammen vergiftet die AfD den Diskurs durch offen diskriminierende

Sprache, rassistische Narrative und offene Provokationen: 2022 forderte sie etwa die Einrichtung einer ‚Kommission zum Umgang mit kolonialem Kulturgut‘, die nach Gustav Nachtigal benannt werden sollte, einem kolonialen Akteur, der eine Schlüsselrolle bei der Errichtung der deutschen Kolonialherrschaft im heutigen Togo, Kamerun und Namibia spielte (vgl. Antrag der AfD: Einrichtung einer unabhängigen Beratenden Gustav-Nachtigal-Kommission für Kulturgut aus kolonialem Kontext, Drucksache 20/3696 20. Wahlperiode 28.09.2022¹³).

Diesen Pauschalangriff auf die Provenienzforschung – teils indirekt, teils erschreckend eindeutig – sehen wir klar als Element einer breiteren neurechten Kulturpolitik: Diese zeichnet sich durch einen selektiven, verklärenden Bezug auf bestimmte Aspekte der deutschen Geschichte aus – etwa ein auf das Leiden der deutschen Bevölkerung gerichtetes Gedenken – und zielt in ihrer Konsequenz auf eine radikale Umdeutung beziehungsweise Ausblendung, Verharmlosung und Leugnung kolonialer Gewalt und nationalsozialistischer Verfolgung. Außerhalb des parlamentarischen Rahmens vertreten AfD-Kader zudem teils eine offene Kolonialapologie und verknüpfen diese mit migrations-, entwicklungs- und außenpolitischen Forderungen der Partei.

Unmittelbare Bedrohungen für die Provenienzforschung

Aus Statements, Anträgen und Anfragen der AfD geht klar hervor, dass sie Mittel im Bereich der Provenienzforschung drastisch kürzen oder ganz streichen will. Bereits jetzt attackieren ihre Abgeordneten auf Bundes- und Landesebene, in Kreistagen und Stadträten Institutionen, Projekte, Publikationen und Ausstellungen mit Bezug zur Provenienzforschung. Das Agieren der AfD, die einen „Schlussstrich“ unter die Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen fordert, dient anderen rechtsextremen Akteur:innen als Nährboden, wie politisch motivierte Angriffe auf Gedenkstätten und Museen sowie Übergriffe auf Museumsmitarbeitende zeigen. In einer repräsentativen Umfrage sprachen sich 2020 fast drei Viertel der AfD-

Anhänger:innen für einen solchen ‚Schlussstrich‘ aus (vgl. infratest dimap: 75. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz, Erhebungszeitraum 14.–16.01.2020⁷). Kulturakteur:innen werden gezielt eingeschüchtert, um sie in der Folge in die Selbstzensur oder aus den Institutionen zu drängen. (Der Verein „Netzwerk Haltung“⁸ berät und unterstützt Museen und deren Mitarbeitende, die sich politisch motivierten Übergriffen ausgesetzt sehen und erfasst politisch motivierte Einflussnahmen.) Viele Provenienzforscher:innen sind an das Neutralitätsgebot ihrer Institutionen gebunden. Das führt häufig zum Vermeiden einer Positionierung gegen ideologisch motivierte Angriffe und die beschriebenen Bedrohungen. Wissenschaftsfreiheit und Demokratie hängen jedoch davon ab, dass sie gelebt und verteidigt werden können!

All das Genannte beeinträchtigt die in § 5 Abs. 3 des Grundgesetzes festgeschriebene Freiheit von Forschung, Lehre und Wissenschaft, schadet der Museumsarbeit, kulturellen Debatten und unserer lebendigen, pluralistischen Demokratie. Es steht in harschem Gegensatz zu unserem Einsatz für verantwortungsvolle, reflektierte und methodisch gründliche Forschung. Wir möchten in diesem Zuge auch daran erinnern: Provenienzforschung besitzt einen politischen Auftrag! Auf der Grundlage der 1998 verabschiedeten Washingtoner Prinzipien haben sich Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände 1999 in der *Gemeinsamen Erklärung* klar dazu bekannt, NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter zu restituieren bzw. andere „gerechte und faire Lösungen“ zu finden. Die moralische und politische Verbindlichkeit dieser Selbstverpflichtung darf durch den Rechtsruck nicht in Frage gestellt werden!

Wir fordern: Die Politik muss handeln!

Wir brauchen eine gefestigte, von allen demokratischen Parteien geschützte Position, um den Angriffen der AfD auf unsere Arbeit und den gesamten Kultur- und Wissenschaftsbetrieb begegnen zu können. Für eine Stärkung und nachhaltige Stabilisierung der

Provenienzforschung sind ausreichende Finanzmittel für Forschungsprojekte und entfristete Stellen nötig. Mittel- und langfristig angelegte Forschung ist auf Planungssicherheit angewiesen: Das bedeutet, dass ihre Finanzierung und Ausrichtung nicht durch die Veränderung der politischen Lage gefährdet sein dürfen. Wir benötigen expliziten und wirksamen Schutz vor politisch motivierten Angriffen.

Unsere Haltung

Die Provenienzforschung macht historisches und andauerndes Unrecht sichtbar, sie ist eine Form des Gedenkens und der aktiven Ausgestaltung des pluralistischen Erinnerns. Sie verkörpert somit die Komplexität unserer Gesellschaft. Die Provenienzforschung stellt auch eine Würdigung der Errungenschaften von Nachfahr:innen, zivilgesellschaftlichen und wissenschaftlichen Akteur:innen, von Jurist:innen, Archivar:innen und all jenen dar, die sich für die Rückverfolgung, Dokumentation von und den Umgang mit Kunst- und Kulturgutverlagerungen eingesetzt haben und weiterhin einsetzen.

Es ist essenziell für die Erinnerungslandschaft unserer Gesellschaft, dass die Provenienzforschung weiterhin dazu beiträgt, die oft vergessenen Geschichten von Menschen, ihren Leidens- und Lebenswegen und Kämpfen zu erzählen. Sie eröffnen Debatten, die die Komplexität unseres Zusammenlebens widerspiegeln und erweitern. Diese Arbeit ist noch lange nicht beendet und unsere vielschichtige Gegenwart fügt immer weitere Perspektiven hinzu, die sie bereichern. Wir sprechen als Forscher:innen aus verschiedenen Disziplinen, die sich verbunden und solidarisch gegen die Bedrohung des Populismus und Rechtsextremismus stellen. Wir rufen zu einer Verteidigung der offenen Gesellschaft und pluralen Erinnerungskultur auf und fordern die Bewahrung von diverser Kultur und wissenschaftlichen Erkenntnissen gegen den gesellschaftlichen Rückfall in nationalistische, rechtsautoritäre Strukturen.

Mit dringlichem Gruß

Die 180 Erstunterzeichner:innen

Elias Aguigah
Malena Alderete (Landesmuseum Württemberg, Stuttgart)
Fenya Almstadt
Gabriele Anderl
Ulrike Andres (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung)
Antonia-Luise Arntzen
Stefanie Bach
Tanja Baensch
Marlena Barnstorf-Brandes
Nadine Bauer
Stéphanie Baumewerd
Stella Baßenhoff
Sarah Bock
Isabella Bozsa
Kevin Breß
Felix Brönner
André Luiz R. F. Burmann
Isabelle Christiani
Volker Cirsovius
Charlotte Cremer
Jamie Dau
Mathias Deinert
Britta Denzin (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin)
Carl Deußen (Universität Amsterdam)
Adrian Djukić
Sibylle Ehringhaus
Amira Eistert
Franziska Eschenbach
Emma Eßbach (Museum Burg Ranis)
Julia Eßl (Albertina, Wien / Kommission für Provenienzforschung)
Thomas Fanghänel (Naturkundemuseum Altenburg)
Anika Fernandes da Costa
Alexander Fischer (Meeraner Museen)
Christine Fischer
Sophia Florineth (Kunsthaus Zürich)
Larissa Förster
Eva Frenzen
Birthe-Elisabeth Freymann
Lina Frubrich (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig)
Thomas Fues (Blog „dekoloniale-erinnern.de“)
Christian Fuhrmeister
Elisabeth Furtwängler
Olaf Geerken
Georg Gerleigner
Estelle Gottlob-Linke
Noam Gramlich
Katinka Gratzner-Baumgärtner (Österreichische Galerie Belvedere, Wien)
Sören Groß
Jasmin Günther
Anna Gürteler
Lisa Hackmann (Staatliche Museen zu Berlin)
Michaela Haibl

Tessa Hamann
Louisa Hartmann
Ute Haug (Hamburger Kunsthalle)
Susanne Hehenberger
Juliane Heinze (Staatliche Kunstsammlungen Dresden)
Clara Himmelheber
Anne-Kathrin Hinz (Universität Bonn)
Charlotte Hoes
Kerstin Holme
Christine Howald (Staatliche Museen zu Berlin)
Regina Huber (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin)
Fabienne Huguenin
Katharina Hüls-Valenti (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Jan Hüsgen
Lubava Illyenko
Mike Jessat (Naturkundemuseum Altenburg)
Darja Jesse
Martin Jonas
Iris Kaebelmann
Richard Kaldenhoff
Marlen Katz
Karla Keller
Lisa Kern
Sarah Kinzel (Lindenau-Museum Altenburg)
Christian Klösch
Linda Knop
Sina Knopf
Isgard Kracht
Juliane Kraske
Emilia Krellmann (Technische Universität Dresden)
Fine Kugler
Eva Künkler
Konradin Kunze
Ilja Labischinski (Staatliche Museen zu Berlin)
Henriette Lavaulx-Vrécourt (Ethnologisches Museum Berlin)
Yann LeGall (Technische Universität Berlin)
Ronny Licht (Friedenstein Stiftung Gotha)
Lore Liebscher
Sarah-Mae Lieverse
Katja Lindenau
Adrian Linder (Universität Bern)
Johanne Lisewski (Buchheim Museum)
Sven Littgen (Deutsches Klingenmuseum Solingen)
Fabrice Lontke (Freie Universität Berlin)
Maria Looks (Museum Europäischer Kulturen)
Sina Lorbeer Klausnitz
Monika Löscher (Kunsthistorisches Museum Wien / Kommission für Provenienzforschung)
Marianne Lose (Lindenau-Museum Altenburg)
Celina S. Lubahn Greppler
Lisa Ludwig
Gilbert Lupfer

Alina Mack
Catarina Madruga
Patrick Oskar Mangelsdorff (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Maria Mann
Leonie Maurer
Anna Mattern
Monika Mayer (Österreichische Galerie Belvedere, Wien)
Léontine Meijer-van Mensch (Direktorin Museum Rotterdam)
Carina Merseburger
Miriam Olivia Merz
Iris Metje
Susanne Meyer-Abich
Heidrun Mezger
Kathrin Michel (Universität Bonn)
Gerhard Milchram (Wien Museum)
Shammua Maria Mohr
Angelika Müller
Martin Nadarzinski
Marlene Nagel (Humboldt-Universität Berlin)
Freya Nagelsmann
Ringo Narewski
Friederike Nitz (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin)
Angelika Noa
Daniel Noa
Miriam Noa
Anneke Nolte
Alize Nowack
Katharina Nowak
Sina Oelrich
Evin Oettingshausen
Tina Oppermann
Laura M. Pontes
Hansjörg Pötzsch
Corinna Alexandra Rader (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin)
Julia Reich
Jana C. Reimer (MARKK)
Regina Reisinger
Robin Reschke (SLUB Dresden)
Brigitte Reuter (Kunsthalle Bremen)
Katja Reuter
Julia Richard
Andrea Richter (Kunsthaus Zürich)
Ricarda Rivoir
Susanne Rodemeier (Religionskundliche Sammlung an der Philipps-Universität Marburg)
Adrian Ruda (Technische Universität Dortmund)
Luisa Runden
Iñigo Salto Santamaría
Ulrike Saß (Museum der bildenden Künste Leipzig)
Carolin Schäfer (Schlossmuseum Sondershausen)
Marie Schäfer

Sophie Schasiepen
Stefanie Schien
Antonia Schmidt (Museen Stade)
Tanja Schmidt
Veronika Schmidt
Madeleine Schneider (Technische Universität Berlin)
Markus Scholz
Feng Schöneweiß (Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut)
Florian Schönfuß (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Elisabeth Schönthäl
Lena Schüller
Hans-Peter Schuster
Friederike Schwelle
Nina Senger
Anna Sexton
Feline Sextroh
Julia von Sigsfeld (Staatliche Museen zu Berlin)
Nanette Snoep (Rautenstrauch-Joest Museum Köln)
Julianne de Sousa
Mareike Späth
Birgit Sporleder (Staatliche Museen zu Berlin)
Carsten Stark
Hannah Steinmetz
Holger Stoecker (Universität Göttingen)
Noah Streubesand
Rachel Streubesand
Hanna Strzoda (Staatliche Museen zu Berlin)
Aleksandra Surkova
Christine Tauber
Sonja Tautz (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin)
Nana Tazuke-Steiniger (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)
Meike Paula Thar
Amir Theilhaber
Elisabeth Tietmeyer (Museum Europäischer Kulturen Berlin)
Mai Lin Tjoa-Bonatz
Hans Jörg Wagner
Lucy Wasensteiner (Universität Bonn)
Hannah-Lea Wasserfuhr
Kristin Weber-Sinn (Staatliche Museen zu Berlin)
Anna-Jo Weier (Technische Universität Berlin)
Ellen Wendel (ULB Darmstadt)
Christoph Zuschlag (Universität Bonn)
Judith Zweck

Museum Slg. Prinzhorn und UB Heidelberg stellen Briefe von Elfriede Lohse-Wächtler online

2021 konnte das Museum Slg. Prinzhorn am Universitätsklinikum Heidelberg den Nachlass der Künstlerin Elfriede Lohse-Wächtler erwerben. 2023 stellte das Museum in einer Ausstellung jene Werke vor, die seitdem Teil der Sammlung Prinzhorn sind. Kürzlich wurde nun der bedeutendste dokumentarische Teil ihres Nachlasses – ihre Briefe – online zugänglich gemacht. In Zusammenarbeit mit der UB Heidelberg wurden diese digitalisiert und stehen nun auf der Plattform [arthistoricum.net](#) für Forschungszwecke zur Verfügung. Die Briefe gewähren Einblicke in die Sorgen und Nöte der Künstlerin, in ihre Arbeitsprojekte und ihren Humor.

Elfriede Lohse-Wächtler wird seit den 1990er Jahren als Künstlerin wiederentdeckt. Heute gilt sie als eine wichtige weibliche Vertreterin der deutschen Kunst zwischen den Weltkriegen. Die Dresdnerin arbeitete im Umkreis von Otto Dix, Conrad Felixmüller und Otto Griebel. Nach 1925 fand sie in Hamburg zu einer eigenen expressiven Variante der Neuen Sachlichkeit, hatte aber kaum finanziellen Erfolg. Einem ersten kurzen Psychiatriaufenthalt 1929 folgte eine besonders produktive Phase, doch auch ihr weiterer sozialer Abstieg. 1931 ging sie zu den Eltern nach Dresden zurück und kam 1932 dauerhaft in die Landes-Heil- und Pflege-Anstalt Arnsdorf, wo sie weiterhin als Künstlerin arbeitete. 1940 wurde sie in der Tötungsanstalt Pirna-Sonnenstein von nationalsozialistischen Ärzten ermordet, als Opfer der so genannten „Euthanasie“. Ihre Kunst geriet in Vergessenheit und war lange Zeit von ihrer tragischen Lebensgeschichte überschattet. Vor Kurzem widmete ihr das Ernst Barlach-Haus in Hamburg anlässlich ihres 125. Geburtstages eine umfassende Einzelausstellung (27.10.2024–9.2.2025). Im Museum Slg. Prinzhorn ist sie mittlerweile eine der Künstler*innen, deren Werke am häufigsten für externe Ausstellungen angefragt werden. Dennoch hat die vertiefte Erforschung ihres Lebens und Werks gerade erst begonnen.

Zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit ihrem Werk tragen jetzt die 60 auf [arthistoricum.net](#) veröffentlichten Briefe und Postkarten aus der Slg. Prinzhorn bei.

Sie stammen aus dem Nachlass des Bruders Hubert Wächtler und sind überwiegend an ihn sowie die Eltern, Sidonie und (Gustav) Adolf Wächtler, adressiert. Nur drei der Briefe richten sich an außenstehende Personen: ein Schreiben von 1928 ist an die Hamburger Senatskommission für die Kunstpflege adressiert, die beiden anderen, die im März 1932, kurz vor Lohse-Wächtlers Einweisung in die psychiatrische Anstalt Arnsdorf verfasst und offenbar nicht abgeschickt wurden, schrieb sie im Krankenhaus Löbtau an die in Dresden lebende Auftraggeberin Lene Müntzner??? und die Hamburger Goldschmiedin Kät(h)e Bub. Im nächsten Schritt plant das Museum Slg. Prinzhorn, die Korrespondenz wissenschaftlich auszuwerten und in einer digitalen Edition zu veröffentlichen. Die Briefe sollen dabei gemäß den Richtlinien der Text Encoding Initiative (TEI) im TEI-XML-Format transkribiert, editiert und kommentiert werden: Zum Projekt [↗](#)

Erweiterte Objektdatenbank des DHM Berlin online zugänglich

Das Deutsche Historische Museum hat seine Objektdatenbank überarbeitet und erweitert. Ab sofort ist diese für die Öffentlichkeit zugänglich [↗](#). Ob die Handprothese eines mittelalterlichen Ritters, der Hut Napoleons oder das Fluchtboot zweier DDR-Bürger – die Sammlung des DHM umfasst rund eine Million sehr unterschiedliche Zeugnisse der deutschen Geschichte. Die ältesten stammen aus dem frühen Mittelalter, als von Deutschland noch keine Rede war, die jüngsten aus der unmittelbaren Gegenwart. Rund 780.000 der Sammlungsobjekte sind inzwischen digital erfasst und in der Objektdatenbank einsehbar. Jährlich kommen ca. 7.000 neu erstellte Datensätze hinzu. Dieser digital erfasste Sammlungsbestand ist nun online recherchierbar. Mit der digitalen Zugänglichkeit seiner Sammlungsbestände ermöglicht das DHM umfassende externe Recherchen zur Herkunft von Objekten und schafft eine wesentliche Grundlage für die internationale Provenienzforschung. Erweiterte Filter erlauben künftig eine noch komfortablere Suche, auch innerhalb der einzelnen Sammlungsgebiete des Museums. Eine neu entwickelte Zeitleiste bietet die Option, ein Suchergebnis nach dem Herstellungsdatum einzugrenzen. Bild-

dateien für die Forschung oder für Publikationen können direkt online bestellt werden. Zudem haben die Nutzerinnen und Nutzer die Möglichkeit, Feedback zu Objekten zu hinterlassen. Das DHM sieht sich in seiner Sammlungstätigkeit der regionalen, kulturellen und sozialen Diversität Deutschlands als Teil Europas verpflichtet. Besondere Schwerpunkte bilden dabei Zeugnisse zur Geschichte der Demokratie in Deutschland, aber auch des Nationalsozialismus und seines Nachwirkens in der BRD und der DDR. Gemälde, Grafiken, Möbel, Kunsthandwerk, technische und medizinische Geräte, Münzen und Medaillen, Alltagskultur, Kleidung und Fahnen, Dokumente, Waffen und Uniformen, militärische und zivile Abzeichen, Plakate, Fotografien und Postkarten, Manuskripte und seltene Buchdrucke bilden so ein breites Spektrum von Politik, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft, das zu immer neuen Fragen und zur fruchtbaren Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart herausfordert. Weitere Informationen zur Sammlung des DHM finden Sie auf dem DHM-Blog [↗](#)

Ausstellungskalender

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

Aachen. **Ludwig-Forum.** –2.3.: Rune Mields. Der unendliche Raum – dehnt sich aus.

Suermondt-Ludwig-Museum. 9.3.–15.6.: Jenseits des Sichtbaren. Die Bilderwelt von Michael Triegel. (K).

Aalborg (DK). **Kunsten Museum of Modern Art.** –16.3.: Esben Weile Kjær. –9.6.: Stine Goya.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthau.** –11.5.: Modell Neutralität. –22.6.: Marianne Kuhn. 4.3.–9.3.26: Blumen für die Kunst.

Aarhus (DK). **Aros.** –21.4.: Barbara Kruger.

Ahrenschoop. **Kunstmuseum.** –30.3.: Die Künstlerkolonie Nidden; Das zeichnerische Werk Joachim Böttchers.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –25.5.: Volker Lehnert. Land schaffen.

Alkermum/Föhr. **Museum Kunst der Westküste.** –1.6.: Erinnern. Fotografische Positionen von Nicole Ahlang, Corina Gertz und Kris Scholz. –22.6.: Momente der Klarheit. Janus la Cour und das neue Bild der Natur. (K).

Alkmaar (NL). **Stedelijk Museum.** –1.6.: A Shared Love. The Kremer Coll.

Amersfoort (NL). **Kunsthall KAdE.** –4.5.: Mona Hatoum. Inside Out.

Amiens (F). **Musée de Picardie.** 8.3.–6.7.: Broderie des Ursulines.

Amsterdam (NL). **Foam.** –20.4.: Saul Leiter.

Huis Marseille. 15.2.–22.6.: Ilona Plaum; Revoir Paris. Paris through the Lens of The Séeberger Brothers (1900–07).

Rembrandthuis. –4.5.: Samuel van Hoogstraten, der Illusionist.

Rijksmuseum. –16.3.: Under/Wear. –9.6.: American Photography; Carrie Mae Weems. Painting the Town.

Stedelijk Museum. –21.4.: ABN AMRO Kunstprijs: Selma Selman. Sleeping Guards. 15.2.–13.7.: Formafantasma. Oltre Terra. 7.3.–9.6.: Anselm Kiefer. Sag mir wo die Blumen sind.

Van Gogh Museum. –25.5.: The Power of Pigments. 7.3.–9.6.: Anselm Kiefer.

Ancona (I). **Mole Vanvitelliana.** –18.5.: Enzo Cucchi.

Antwerpen (B). **Fotomuseum.** 28.2.–6.8.: Lee Miller in Print.

Keizerskapel. –17.3.: Isaack Luttichuys (1616–1673): ‚Lady with a Fan‘. –16.7.: Groundbreakers: Michel Coignet.

MAS. –31.8.: Compassion.

Aosta. (I). **Centro Bénin.** –16.3.: Inge Morath. La fotografia è una questione personale.

Appenzell (CH). **Kunstmuseum.** –4.5.: Daiga Grantina. Notes on Kim Lim.

Ariccia (I). **Pal. Chigi.** –18.5.: Bernini e la pittura del ‘600. Dipinti della Coll. Koelliker.

Arnsberg. **Sauerland-Museum.** –23.2.: Zerrissene Träume.

Asti (I). **Pal. Mazzetti.** –11.5.: Escher.

Augsburg. **Grafisches Kabinett.** 20.2.–25.5.: Die Romantik der Landschaft. Gallus Weber (1794–1876).

Maximilianmuseum. –29.6.: Kostbarer als Gold. Slg. Dennerlein.

Schaezlerpalais. –23.3.: Franz Schuberts Winterreise. Grafischer Zyklus von Bodo Zapp. –4.5.: Matthias Schaller: Das Meisterstück. Fotografien von Malpaletten renommierter Künstlerinnen und Künstler.

Austin (USA). **The Blanton Museum of Art.** –15.6.: A Family Affair: Artistic Dynasties in Europe (Part I, 1500–1700).

Backnang. **Städt. Galerie.** –9.3.: Loud and Clear. Regionale Reflexe der Pop Art.

Baden-Baden. **Museum Frieder Burda.** –27.4.: Yoshitomo Nara.

Baltimore (USA). **Museum of Art.** –27.7.: Watershed: Transforming the Landscape in Early Modern Dutch Art.

Barcelona (E). **CCCB.** –4.5.: Amazons. The Ancestral Future.

Fundación Mapfre. 15.2.–18.5.: Felipe Romero Beltrán; José Guerrero.

Fundació Miró. –30.3.: Josu Bilbao. 28.2.–18.5.: Between Two Patios: Fina Miralles, Susana Solano and Eva Lootz’s Time in Espai 10. 13.3.–18.5.: New Talents in Asian Video Art: Musquiqui Chihying and Timoteus Anggawan Kusno.

Fundació Antoni Tàpies. –25.1.26: Antoni Tàpies: The Imagination of the World.

Bard (I). **Forte di Bard.** –9.3.: Gianfranco Ferré dentro l’obiettivo.

Barnard Castle (GB). **Bowes Museum.** –2.3.: Framing Fashion: Art and Inspiration from a Private Collection of Vivienne Westwood.

Basel (CH). Architekturmuseum. –16.3.: Soft Power. The Brussels Way of Making the City.

Kunstmuseum. –11.5.: „Sehen heißt die Augen schliessen“. Wols. Radierungen. –27.7.: Paarlauf. –4.1.26: Verso. Geschichten von Rückseiten.

Museum Jean Tinguely. –9.3.: Fadenspiele. –11.5.: Fresh Window. Kunst & Schaufenster.

Bassano del Grappa (I). Museo civico. –21.4.: Brassai. L'occhio di Parigi.

Bayreuth. Kunstmuseum. 16.2.–18.5.: Eduard Bargheer. Struktur und Licht.

Bedburg-Hau. Schloss Moyland. –9.3.: The Earth Does Not Need Us. The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys. 9.3.–15.6.: Marianne Pohl, Gitta van Heumen-Lucas & Andrea Anatas.

Bergen (N). KODE. Art Museum. 20.2.–24.8.: Harriet Backer.

Bergisch Gladbach. Villa Zanders. –21.4.: Ruth Marten: All About Eve. (K). –9.6.: Paper / Elements. Kunst aus Papier und die vier Elemente.

Berlin. Akademie der Künste. 28.2.–4.5.: Ein Dorf 1950–2022. Ute Mahler, Werner Mahler und Ludwig Schirmer.

Altes Museum. –15.3.: Göttinnen und Gattinnen. Frauen im antiken Mythos. (K).

Berlinische Galerie. –16.6.: Mariechen Danz. GASAG Kunstpreis. (K). 7.3.–16.6.: Käthe Kruse. 7.3.–11.8.: Psychonauten. John Bock & Heiner Franzen. 7.3.–13.10.: Provenienzen. Kunstwerke wandern.

Bode-Museum. –12.4.: In Pracht gehüllt. Rekonstruktionen mittelalterlicher Gewänder aus Nubien.

Bröhan-Museum. –16.2.: Design für Kinder. –27.4.: Gerold Miller. Intervention #1.

Brücke-Museum. –16.3.: Lise Gujer. Eine neue Art zu malen. (K).

Deutsches Historisches Museum. –6.4.: Was ist Aufklärung? Fragen an das 18. Jh. (K).

Gemäldegalerie. –22.6.: Von Odesa nach Berlin. Europäische Malerei des 16. bis 19. Jh.s.

Georg-Kolbe-Museum. –9.3.: Gisèle Vienne und die Puppen der Avantgarde.

Hamburger Bahnhof. –4.5.: Andrea Pichl. Wertewirtschaft. (K). –11.5.: Semiha Berksoy. (K). –18.5.: Mark Bradford. (K). 28.2.–20.7.: Ayoung Kim. (K).

Haus am Waldsee. –11.5.: Ull Hohn.

Humboldt-Forum. –16.2.: Hin und weg – der Palast der Republik ist Gegenwart. (K); ÜberGrenzen. Künstlerischer Internationalismus in der DDR.

James-Simon-Galerie. –27.4.: Planet Africa. Eine archäologische Zeitreise.

Jüdisches Museum. –4.5.: Access Kafka.

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst. –1.6.: Alfredo Jaar.

Kunstgewerbemuseum. –20.4.: Double Mise en Évidence: Wallpapers von Luc Wolff.

Kupferstichkabinett. 1.3.–15.6.: Kosmos Blauer Reiter. Von Kandinsky bis Campendonk.

Museum für Fotografie. –27.4.: Fotogaga. Max Ernst und die Fotografie. Die Slg. Würth zu Gast. 7.3.–17.8.: Polaroids.

Museum für Kommunikation. –15.6.: Uderzo. Von Asterix bis Zaubertrank.

Neue Nationalgalerie. –6.4.: Nan Goldin: This Will Not End Well. (K). –28.9.: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg. der Nationalgalerie. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin.

Neues Museum. –4.5.: Einfach unentbehrlich. Der Esel in der Antike.

Slg. Scharf-Gerstenberg. –4.5.: Böse Blumen. (K).

Bern (CH). Kunstmuseum. –23.3.: Ein Sammler und sein Händler. Rupf & Kahnweiler, 1933–45. –1.6.: Marisa Merz. In den Raum hören. 7.3.–13.7.: Carol Rama. Rebellin der Moderne. (K).

Zentrum Paul Klee. –16.2.: Fokus. Zeitschriften der Avantgarde. –22.6.: Le Corbusier. Die Ordnung der Dinge. 22.2.–1.6.: Fokus. Klee musikalisch.

Bernau im Schwarzwald. Hans-Thoma-Museum. –4.5.: Blicke auf Hans Thoma. Zum 100. Todestag und zum 75. Geburtstag des Kunstmuseums.

Bielefeld. Kunstforum Hermann Stenner. –30.3.: Cornelius Völker. Guter Stoff. 150 Gemälde und Papierarbeiten. (K).

Kunsthalle. –23.2.: Träume einer Eule, Who the Bær und der verwundete Planet. Geschichten aus der Slg. und eine Intervention von Simon Fujiwara.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –9.3.: »Nicht Ausdruck, sondern Eindruck malen«. Schwäbische Impressionistinnen. –27.4.: Alexis Bust Stephens. Urban Artist aus Sucy-en-Brie.

Bilbao (E). Guggenheim. –16.3.: Paul Pfeiffer. 21.2.–1.6.: Tarsila Do Amaral. Painting Modern Brazil. 28.2.–25.5.: Masterdrawings on Paper from Budapest. 7.3.–19.10.: Refik Anadol.

Bochum. Kunstmuseum. –23.2.: Natalie Häusler und Ree Morton: Reality is bad enough, why should I tell the truth.

Bologna (I). MAMbo. –11.5.: Valeria Magli. –7.9.: Facile ironia. L'ironia nell'arte italiana tra XX e XXI secolo.

Pal. Albergati. –30.3.: Antonio Ligabue.

Pal. Fava. –4.5.: Ai Weiwei.

Pal. Pallavicini. –16.2.: Tina Modotti. –16.3.: Antonio Ligabue.

Villa delle Rose. –30.3.: Carol Rama.

Bonn. August Macke Haus. –23.3.: Der Rhein. Bilder vom Strom und Fluss des Lebens.

Bundeskunsthalle. –16.2.: Tanzwelten. –1.6.: Save Land. United for Land.

Bottrop. Josef Albers Museum. –23.2.: Sheila Hicks.

Bratislava (SK). Nationalgalerie. –18.5.: Fruits of Discord. Portraying the Ottoman Presence.

Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum. –16.3.: Töne. Klänge. Objekte. Ulrich Eller x HAUM; Element of Life. Vol. 2: Wirklichkeiten des Wassers.

Landesmuseum und Städt. Museum. –16.2.: Auslöser. Sechs Jahrzehnte Fotografien von Uwe Brodmann.

Städt. Museum. 13.3.–8.6.: Ausgehoben! Realismen von Aristide Maillol bis Gruppe ZEBRA. Die Sammlung Straßner der TU Braunschweig. (K).

Bregenz (A). Kunsthaus. –25.5.: Precious Okoyomon. **Vorarlberg Museum.** –6.4.: Die Fotografien des Bregenzer Nationalsozialisten Werner Schlegel aus den Jahren 1938–41. Wir waren begeistert. Warum? 22.2.–17.8.: Hasso Gehrman (1924–2008). Vom Tafelbild zur „Meta-Kunst“.

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. –23.2.: Anna Franziska Schwarzbach; Aria Farajnezhad; Hans Arp.

Kunsthalle. –9.3.: Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz und Thomas Kilpper. 22.2.–3.8.: Mis(s)treated. Mehr als Deine Muse!

Museen Böttcherstraße. –18.5.: Camille Claudel & Bernhard Hoetger. Emanzipation von Rodin.

Neues Museum Weserburg. –3.8.: Monochromie. Zur Ästhetik publizierter Kunst. –25.5.: Fort. Fantasy Island.

Brescia (I). Pal. Martinengo. –15.6.: La Belle Époque. L'arte nella Parigi di Boldini e De Nittis.

S. Giulia. –16.2.: Il Rinascimento a Brescia. Moretto, Romanino, Savoldo. 1512–52. –2.3.: Massimo Sestini.

Brühl. Max Ernst Museum. –9.3.: Frauke Dannert.

Brüssel (B). Design Museum. –9.3.: Here We Are! Women in Design 1900–Today. –13.4.: Untold Stories. Women Designers in Belgium, 1880–1980.

Musée Magritte. –2.3.: René Magritte x Emily Mae Smith.

Musées royaux des Beaux-Arts. –16.2.: Drafts from Rubens to Khnopff; Old Drawings.

Palais des Beaux-Arts. –9.3.: Monira Al Qadiri. The Archaeology of Beasts. 21.2.–31.8.: Berlinde De Bruyckere.

Burgdorf (CH). Museum Franz Gertsch. –2.3.: Louisiana Visits Franz Gertsch. Post-War and Contemporary Art in Dialogue.

Cambridge (GB). Fitzwilliam Museum. 21.2.–1.6.: Rise Up. Resistance, Revolution, Abolition.

Cambridge (USA). Carpenter Center. –6.4.: Janiva Ellis: Fear Corroded Ape.

Harvard Art Museum. –11.5.: Joana Choumali: Languages of West African Marketplaces. 7.3.–27.7.: Edvard Munch: Technically Speaking.

Caserta (I). Reggia di Caserta. –30.6.: Michelangelo Pistoletto. Metawork.

Castelfranco del Veneto (I). Casa Giorgione. –6.4.: Studiosi e libertine. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti.

Castres (F). Musée Goya. –9.3.: Mario Fortuny. Visions d'Orient.

Cento (I). Chiesa di San Lorenzo. –31.12.: Guercino, un nuovo sguardo. Opere provenienti da Forlì e da altri luoghi nascosti.

Civica Pinacoteca il Guercino. –2.3.: Sentimento e ragione nella pittura del grande Ubaldo Gandolfi.

Chalon-sur-Saône (F). Musée Vivant Denon. –20.4.: Étienne Raffort.

Chantilly (F). Château de Chantilly. –10.3.: L'art du livre de bibliophilie contemporaine.

Musée Condé. –16.2.: Louise d'Orléans, première reine des Belges. Un destin romantique.

Charleroi (B). Musée d'art de Hainaut. –11.5.: Candice Breitz.

Chemnitz. Kunstsammlungen. –2.3.: Erich Heckel. Aquarelle und Druckgrafik aus der Slg. Jess. Schenkung Jürgen Brinkmann; Reform of Life. 20.2.–15.2.26: Clara Mosch.

Museum Gunzenhauser. –16.3.: Unwritten. Vom Erwachsenwerden. Gabriele Münter, Paula Modersohn-Becker, Josefine Schulz, Theresa Tuffner, Donna Volta Newmen, Theresa Rothe und Johanna Seidel.

Schlossbergmuseum. –2.3.: Der Fotograf Paul Wolff.

Cherbourg (F). Musée Thomas Henry. –20.4.: Du côté de chez Fouace.

Chiasso (I). m.a.x. museo. –16.2.: Giovanni Pintori (1912–99). Pubblicità come arte.

Chicago (USA). MCA. –23.3.: The Living End: Painting and Other Technologies, 1970–2020.

Chichester (GB). Pallant House. –7.4.: Beyond Bloomsbury. The life of Dora Carrington.

Chur (CH). Bündner Kunstmuseum. 22.2.–15.6.: Augustas Serapinas.

Coburg. Veste Coburg. –25.5.: Im Studio: Prima Klima. Das Museum wird umweltfreundlicher.

Compton Verney (GB). **Gallery House.** –28.2.: Reunited: The Lamentation Altarpiece.

Conegliano (I). **Pal. Sarcinelli.** –6.4.: Egitto. Viaggio verso l'immortalità.

Cottbus. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst.** –16.2.: Christine Schlegel. Lärmende Stille; Von W53 bis WBS 70: (ost)modern?! Utopien einer Zukunft der Vergangenheit.

Cuneo (I). **Complesso Monumentale di San Francesco.** –30.3.: Canaletto, Van Wittel, Bellotto. Il Gran Teatro delle città. Capolavori dalle Gallerie Nazionali di Arte Antica.

Dachau. **Gemäldegalerie.** –27.4.: In der Welt unterwegs. Die Künstlerkolonie Solingen.

Dallas (USA). **Museum of Art.** 23.2.–6.7.: Marisol. A Retrospective.

Davos (CH). **Kirchner-Museum.** –4.5.: Wiederentdeckt & Wiedervereint. Rahmen und Bilder von Ernst Ludwig Kirchner. (K).

Deauville (F). **Musée Les Franciscaïnes.** –11.5.: Julie Manet et ses cousines. La liberté de créer au féminin.

Dordrecht (NL). **Museum.** –23.3.: Liberté! Ary Scheffer en de Franse Romantiek.

Dortmund. **Dortmunder U.** –16.2.: Katja Stuke und Oliver Sieber. Ant!Foto Bar / Sumiyoshi Edition.

Museum für Kunst- und Kulturgeschichte. –23.2.: Innenräume / Außenräume. Fotografien 1984–2024 von Jörg Winde.

Museum Ostwall. –23.3.: Tell these people who I am. Künstlerinnen in Expressionismus und Fluxus. 13.3.–15.6.: MO Schaufenster #39: Costantino Ciervo.
Schauraum: comic + cartoon. –27.4.: Black Comics. Vom Kolonialismus zum Black Panther.

Draguignan (F). **Hôtel départemental des expositions du Var.** –23.3.: La Renaissance, une passion romantique.

Dresden. **Albertinum.** –9.3.: Moderne Frauen. Künstlerinnen des Fin de Siècle. (K). –11.5.: Iman Issa. Ernst-Rietschel-Kunstpreis für Skulptur 2024. 8.3.–29.6.: Wolfgang Tillmans.

Archiv der Avantgarden. –9.3.: Welten bauen. Visionäre Architektur im 20. Jahrhundert.

Kupferstich-Kabinett. –16.3.: Adrian Ghenie. Arbeiten auf Papier; Weiße Pferde und Schützengräben. Expressionisten neu gesammelt.

Lipsiusbau. –16.3.: Der Wandel wird kommen. Kritik und Engagement in der polnischen Kunst.

Neues Grünes Gewölbe. –3.3.: Bewundert, gesammelt, ausgestellt. Behinderung in der Kunst des Barock und der Gegenwart.

Residenzschloss. 15.3.–10.8.: 100 Ideen vom Glück. Kunstschatze aus Korea.

Zwinger. –27.4.: Der Madonna ganz nah. Reliefs und Gemälde der Florentiner Renaissance. (K).

Düsseldorf. **KIT.** 15.2.–9.6.: Melanie Loureiro. Die Verbundenheit der Kreaturen.

Kunsthalle. –23.2.: Sheila Hicks. 15.3.–18.5.25: Und wir fangen gerade erst an. Künstlerinnen und Künstler des VdDk 1844.

Kunstpallast. –30.3.: Farbrausch. Werke aus der Slg. Kemp. –1.6.: Elias Sime. –28.9.: Mythos Murano. 12.3.–3.8.: Mama. Von Maria bis Merkel.

K 20. –16.4.: Yoko Ono. (K). 15.3.–10.8.: Marc Chagall.

K 21. –23.3.: Katharina Sieverding. (K). 22.2.–31.8.: Bracha, Lichtenberg, Ettinger.

Duisburg. **Lehmbruck-Museum.** 23.2.–7.9.: Hanns-Jürgen Vorsatz zum 80. Geburtstag.

Museum Küppersmühle. –30.3.: Siegfried Anzinger.

Edinburgh (GB). **The Royal Scottish Academy.** –23.2.: Dürer to Van Dyck: Drawings from Chatsworth House.

Emden. **Kunsthalle.** –11.5.: Leiko Ikemura.

Enschede (NL). **Rijksmuseum Twenthe.** –4.5.: Zien & Geloven. Zintuiglijke ervaring in de late middeleeuwen.

Épinal (F). **Musée de l'image.** –18.5.: Suivez-moi jeune homme. Images de mode et presse féminine (1778–1939).

Erfurt. **Angermuseum.** –23.2.: Friedrich Nerly. Von Erfurt in die Welt. (K).

Erlangen. **Kunstpallais.** –27.4.: The artist is naked.

Espoo (FIN). **Museum of Modern Art.** –28.3.: Draped. Art of Printed Fabrics. –4.5.: Tschabalala Self: 'Around the Way'.

Essen. **Museum Folkwang.** –23.2.: Deffarge & Troeller. Keine Bilder zum Träumen. Stern-Reportagen und Filme. –27.4.: Walk this Way. Hip-Hop & Street Culture; Photography Masters. Folkwang-Universität der Künste. 15.3.–13.4.: Richard Siegal. Lunar Cycle.

Kokerei Zollverein. –16.3.: Tania Reinicke. Lichtung. Fotografien.

Ruhr Museum. –2.3.: Glückauf – Film ab! Kino- und Filmgeschichte des Ruhrgebiets. –24.8.: Ruth Hallensleben. Bilder im Auftrag. Fotografien 1931–73.

Eupen (B). **IKOB.** –30.3.: Christian Odzuck. Infinite Library.

Fellbach. **Galerie.** –23.3.: Claude Wall.

Ferrara (I). **Pal. dei Diamanti.** –16.2.: Il Cinquecento a Ferrara. Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dosso.

Flensburg. **Museumsberg.** –16.3.: Lars Waldemar. Punctaria neglecta.

Florenz (I). **Museo degli Innocenti.** –4.5.: Impressionisti in Normandia.

Pal. Medici-Riccardi. –16.2.: Felice Carena. Vivere nella pittura.

Forlì (I). **Musei di San Domenico.** 22.2.–29.6.: Il ritratto dell'artista. Nello specchio di Narciso. Il volto, la maschera, il selfie.

Fort Lauderdale (USA). **NSU Art Museum.** –4.5.: Jacqueline de Jong. Vicious Circles.

Frankfurt/M. **Caricatura Museum.** –15.6.: Walter Moers. **DAM Ostend.** –27.4.: DAM Preis 2025. Die 25 besten Bauten in/aus Deutschland.

Jüdisches Museum. –2.3.: Else Meidner. Melancholia. –6.7.: Im Angesicht des Todes. Blicke auf das Lebensende.

Museum für Angewandte Kunst. –27.4.: Die Welt im Fluss. Über Bewegtes und Vergängliches in der japanischen Kunst. 22.2.–11.5.: Der Palast des typografischen Mauerwerks. 13.3.–22.6.: Text & Spirit. Erleuchtungsgrafik. Mittelalterliche Handschriften zwischen Alltagspraxis, Luxus und Glauben.

Museum Giersch. –16.2.: Our House. Künstlerische Positionen zum Wohnen.

Museum der Weltkulturen. –31.8.: Country bin pull'em. Ein gemeinsamer Blick zurück.

Schirn. 7.3.–21.4.: Troika.

Städel. –23.3.: Rembrandts Amsterdam. Goldene Zeiten? (K). –18.5.: Rineke Dijkstra. Beach Portraits. –1.6.: Frankfurt forever! Fotografien von Carl Friedrich Mylius.

Freiburg. **Augustinermuseum.** –2.3.: Liebe und Verrat. Der Expressionist Fritz Ascher aus New Yorker Privatslgen. (K). (K). –30.3.: Hans Thoma. Zwischen Poesie und Wirklichkeit. (K).

Uniseum. –27.7.: Bert Jäger im Spiegel des Informel.

Fribourg (CH). **Kunsthalle.** –2.3.: Michael Egger; Laurence Kubschi. (K).

Friedrichshafen. **Zeppelin Museum.** –27.4.: Choose your player.

Gelsenkirchen. **Kunstmuseum.** –16.2.: Marianne Aue. –2.3.: Alona Rodeh.

Genua (I). **Pal. Ducale.** –23.2.: Impression, Morisot. –30.3.: Lisetta Carmi.

Wolfsoniana. –4.5.: La Cristalleria Nason & Moretti. Il vetro da tavola dal déco al compasso d'oro.

Gießen. **Kunsthalle.** –2.3.: Raphaela Vogel. Die Dressur des Raumes.

Gorizia (I). **Museo civico di Santa Chiara.** –4.5.: Ungaretti poeta e soldato. Il carso è l'anima del mondo. Poesia, pittura, storia.

Pal. Attems-Petzenstein. –4.5.: Andy Warhol. Beyond Borders.

Gouda (NL). **Museum.** –23.3.: Susanna. From Middle Ages to #MeToo.

Graz (A). **Kunsthau.** –2.3.: Famakan Magassa. –25.5.: Poetics of Power. 28.2.–24.8.: Freeing the Voices.

Neue Galerie. –16.2.: Horror Patriae. –23.2.: Hermann Nitsch. Zeichnungen. –23.3.: Offene Felder.

Greenwich (USA). **Bruce Museum.** –27.4.: Blanche Lazzell. Becoming an American Modernist.

Greiz. **Sommerpalais.** –9.3.: Claude Mellan (1598–1688). Meister der Radiernadel.

Grenoble (F). **Musée.** 8.3.–9.6.: Chefs-d'œuvre inconnus de Dürer à Fantin-Latour. Estampes du musée.

Hagen. **K.E. Osthaus-Museum.** –23.2.: Georg Dokoupil. Venetian Bubbles 2.5.

Halle. **Kunstverein Talstraße.** –21.4.: Reise ins Ungewisse. Einblicke in die Welt des Surrealismus.

Moritzburg. –2.3.: Frührenaissance in Mitteldeutschland. Macht. Repräsentation. Frömmigkeit. (K).

Hamburg. **Bucerius Kunst Forum.** 21.2.–1.6.: In Her Hands. Bildhauerinnen des Surrealismus.

Deichtorhallen. –4.5.: Perception, Passion and Pain. Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia. Werke aus der Slg. F.C. Gundlach; Franz Gertsch. Blow-Up. Eine Retrospektive.

Ernst-Barlach-Haus. 23.2.–15.6.: Prachtstücke. Paul Kleinschmidt. Malerei 1922–39.

Kunsthalle. –23.2.: Akte, Antike, Anatomie. Zeichnend die Welt erschließen. (K). –2.3.: Albert Oehlen. Computerbilder. –6.4.: Illusion. Traum – Identität – Wirklichkeit; In Sight. Die Schenkung Schröder. –27.4.: Hanns Kunitzberger. Abbild 2002–2005.

Museum für Kunst und Gewerbe. –21.4.: Innere Strukturen – Äußere Rhythmen. Zeitgenössisches arabisches und persisches Grafikdesign. –27.4.: Pınar Öğrenci / Nuri Musluoğlu. Fotografie neu ordnen: Protestbilder; Hanne Friis. –4.5.: Feuer und Flamme. Feuerzeuge der Slg. Volker Putz. –10.8.: Zinn. Von der Mine ins Museum. –3.1.27: Inspiration China. 28.2.–26.10.: Glitzer.

Hamm. **Gustav-Lübcke-Museum.** –23.2.: Strahlender Untergang. Zwischen Zorn und Zuversicht. 21.2.–27.7.: Ramazan Can. Home.

Hanau. **Deutsches Goldschmiedehaus.** –27.2.: Alexander Blank.

Hannover. **Kestnargesellschaft.** –2.3.: Monilola Olayemi Ilupeju: Bloodletter; Paloma Varga Weisz.

Landesmuseum. –4.5.: Frischer Wind. Impressionismus im Norden. 8.3.–17.8.: Frauenbilder. Julia Krahn im Dialog.

Museum Wilhelm Busch. –23.3.: Peng und Hu. Sprechstunden der Herzen; Ladislav Kondor. Der vergessene Kosmopolit.

Sprengel Museum. –9.3.: Barbara Probst. Fotografie. –6.4.: Das Atelier als Gemeinschaft. #Geyso20. –13.4.: Skulpturen erfassen. 15.2.–13.4.: Lillien Gruppe. Realität(en). 22.2.–15.6.: Grethe Jürgens. Retrospektive.

Hanover (USA). Hood Museum of Art. –22.3.: Living with Sculpture: Presence and Power in Europe, 1400–1750.

Hartford (USA). Wadsworth Atheneum. –13.4.: Divine Geometry Islamic Art. –11.5.: Mass of Pope Gregory Panels.

Heerlen (NL). Schunck. –16.3.: Andy Warhol: Vanitas.

Heidelberg. Slg. Prinzhorn. –30.3.: Anima-L. Tierdarstellungen in der Slg. Prinzhorn.

Heidenheim. Kunstmuseum. –16.2.: Neue Stille. Landschaft heute.

Heilbronn. Kunsthalle Vogelmann. –25.5.: Rebellion des gemeinen Mannes. 500 Jahre Bauernaufstand.

Helsinki (FIN). Amos Rex. –2.3.: Larissa Sansour. **Sinebrychoff Art Museum.** –10.8.: Classical Heroes.

Herford. MARTa. –23.3.: Luigi Colani. Formen der Zukunft.

Hornu (B). Grand Hornu. –16.2.: Autofiction. A Biography of the Automobile. –6.4.: Daniel Turner.

Houston (USA). Menil Coll. –19.4.: Tacita Dean: Blind Folly.

Ingolstadt. Lechner Museum. –9.3.: Lisa Seebach. (K).

Innsbruck (A). Taxispalais. –2.8.: Esther Strauß. Kindeskind.

Jena. Kunstsammlung. –16.3.: Gert H. Wollheim. Gemälde, Zeichnungen und Skizzenbücher.

Karlsruhe. Badisches Landesmuseum. –27.4.: Spolia. Vom Gedächtnis der Dinge. Skulpturen von Myriam Schahabian.

Stadt. Galerie. –27.4.: Kalin Lindena. 15.2.–10.8.: Gute Aussichten. Junge deutsche Fotografie 2023/2024.

ZKM. –21.4.: Sung Hwan Kim. Protected by roof and right-hand muscles. –8.6.: Fellow Travellers. Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern.

Kassel. Fridericianum. –15.6.: Lee Kit. 15.3.–27.7.: Mario García Torres. A History of Influence.

Kleve. Museum Kurhaus. –9.3.: Ewald Mataré. Kosmos.

Koblenz. Ludwig Museum. –23.2.: Tan Ping. Body of Abstractions.

Mittelrhein-Museum. –9.3.: Traumlandschaft – Alptraum Landschaft.

Kochel a. S. Franz Marc Museum. –10.3.: Norbert Kricke. Versuch über die Schwerelosigkeit.

Köln. Kolumba. –14.8.: Artist at Work.

Kunst- und Museumsbibliothek. –9.3.: Zeitungskunst. Slg. Helmut Schäfer.

Museum für Angewandte Kunst. –16.3.: „... für den geistigen Gebrauch“. Künstlerische Positionen aus der Slg. Winkler. –24.8.: Faszination Schmuck. 7000 Jahre Schmuckkunst im MAKK.

Museum Ludwig. –30.3.: Wolfgang-Hahn-Preis 2024: Anna Boghiguan. –21.4.: Sehstücke: Alfred Ehrhardt und Elfriede Stegemeyer.

Museum für Ostasiatische Kunst. –13.4.: Tanaka Ryohei. Von der Linie zur Landschaft.

Wallraf-Richartz-Museum. –23.3.: Zwischen Nackenstarre und Kunstgenuss. Daumiers Menschen im Museum.

Konstanz. Städt. Wessenberg-Galerie. –15.6.: Blau. Faszination einer Farbe mit Werken aus der Slg.

Kopenhagen (DK). Arken Museum. –20.4.: Julian Charrière.

Hirschsprungske Samling. –25.5.: Viggo Johansen. The Skagen Painter.

Statens Museum for Kunst. –23.2.: Käthe Kollwitz. Mensch.

Krakau (PL). Nationalmuseum. –18.5.: Transformations. Modernity in the Third Polish Republic. –13.4.: Utamaro. **Wawel Royal Castle.** –2.3.: The Painter's Eye: Tadeusz Kuntze (1727–93).

Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum. –30.3.: Visionäre Räume. Walter Pichler trifft Friedrich Kiesler in einem Display von raumlaborberlin.

Haus Lange und Haus Esters. –23.2.: Marion Baruch.

Krems (A). Forum Frohner. –6.4.: Konfrontationen. Adolf Frohner und seine Schüler:innen II.

Galerie. 14.3.–15.5.: Elisabeth Homar. Alles in Allem.

Karikaturmuseum. –29.6.: 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. 22.2.–1.2.26: Planet Pammesberger; Deix-Archiv 2025. Originalwerke kommentiert und kuratiert.

Kunsthalle. –16.3.: Anna und Bernhard Blume. Komplizenschaft. (K); Gabriele Engelhardt. Kremser Berge.

Landesgalerie Niederösterreich. –16.2.: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. (K). –2.3.: Claire Morgan. –21.4.: Josef Kern. Würdigungspristräger 2024.

Künzelsau. Museum Würth. –23.3.: Arnulf Rainer; Ugo Rondinone.

La Louvière (B). **Centre Daily-Bul & Co.** –9.3.: Ça est deux pipes: surrealistische Manifeste und Gegenmanifeste; Luna Lambert. "Je souffle mes bougies, pays de feu follet".

Landshut. **Koenigmuseum.** –31.7.: Fritz Koenig. Lebensstationen.

Lausanne (CH). **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –31.8.: Alice Pauli et l'estampe.

Leiden (NL). **De Lakenhal.** –2.3.: 450 Year's Worth of Festive Processions.

Leipzig. **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –2.3.: 3 x Schäfer. Schmuck und Metallkunst einer Leipziger Familie. –13.4.: Kreis, Dreieck, Quadrat. Art déco-Porzellane mit geometrischen Formen. –13.7.: Erasmus Schröter. Porträts. –24.8.: Zukünfte. Materialien und Design von morgen. 8.3.–11.5.: Zu Kafka. Hermann Naumann.

Museum der bildenden Künste. –11.5.: Rollenbilder. Frauen in der Slg.

Le Mans (F). **Musée Tessé.** –8.6.: L'enfance en révolutions.

Leuven (B). **Museum.** –2.3.: Peter Morrens. –31.8.: Sigefride Bruna Hautman. –16.11.: Grace Schwindt. A History of Touch.

Leverkusen. **Museum Morsbroich.** –23.2.: Jef Verheyen – Johanna von Monkiewitsch.

Lille (F). **Palais de Beaux-Arts.** –17.2.: Expérience Raphaël.

Lindau. **Kunstforum Hundertwasser.** 15.3.–11.1.26: Hundertwasser. Das Recht auf Träume.

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –9.3.: Madame d'Ora. Eleganz und Exzentrik.

Lentos. –18.5.: Touch Nature. 28.2.–18.5.: Simon Wachsmuth. Böse Geister. Maßnahmen zur Wiederbelebung.

OK. –2.3.: Glenda León. –25.5.: Arvida Byström.

Schlossmuseum. –21.4.: Kim Simonsson. 26.2.–22.6.: Werner Reiterer.

Lissabon (PRT). **Museum of Art, Architecture and Technology.** –24.2.: William Klein: All the World's a Stage.

Livorno (I). **Fondazione Livorno.** –23.2.: Osvaldo Peruzzi. Splendore geometrico futurista.

Lodève (F). **Musée.** –9.3.: Tisser l'imaginaire.

Łódź (PL). **Muzeum Sztuki.** 5.3.–8.6.: St Ives, and Elsewhere.

London (GB). **British Library.** –2.3.: Medieval Women: In Their Own Words.

Design Museum. –23.2.: Barbie®: The Exhibition. –21.4.: The World of Tim Burton.

Dulwich Picture Gallery. –26.5.: Tirzah Garwood: Beyond Ravilius.

Estorick Collection. –11.5.: Futurism and the Origins of Experimental Poetry.

National Gallery. –9.3.: Parmigianino: The Vision of Saint Jerome. 8.3.–22.6.: Siena: The Rise of Painting 1300–50.

National Portrait Gallery. –16.2.: Taylor Wessing. Photo Portrait Prize 2024. 20.2.–18.5.: The Face Magazine: Culture Shift.

Royal Academy. –16.2.: Michelangelo, Leonardo, Raphael. Florence, c. 1504. (K). –21.4.: Brasil! Brasil! The Birth of Modernism.

Tate Britain. –5.5.: Photographing 80s Britain: A Critical Decade.

Tate Modern. –9.3.: Mike Kelley. Ghost and Spirit. (K). –1.6.: Electric Dreams. 27.2.–31.8.: Leigh Bowery.

V&A. –5.5.: The Great Mughals: Art, Architecture and Opulence.

Wallace Collection. –2.3.: Keeping Time: Clocks by Boulle.

Los Angeles (USA). **Getty Museum.** –23.2.: Sensing the Future: Experiments in Art and Technology (E.A.T.). –27.4.: Exploring the Alps. 18.2.–25.5.: A Brush with Nature: Romantic Landscape Drawings. 18.2.–4.5.: María Magdalena Campos-Pons. Behold. 25.2.–25.5.: Gustave Caillebotte. Painting Men.

MAK Center for Art and Architecture. 19.2.–4.5.: Helmut Lang: What remains behind.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –23.3.: Architecture Connecting. –27.4.: The Ocean. –1.6.: Alexej Jawlensky.

Ludwigshafen. **Wilhelm-Hack-Museum.** –21.4.: Wir werden bis zur Sonne gehen. Pionierinnen der geometrischen Abstraktion. (K); Leon Polk Smith.

Lübeck. **Kunsthalle St. Annen.** –2.3.: Extra Time. Heather Phillipson.

Lüdinghausen. **Burg Vischering.** –25.5.: Women in progress. 6 Künstlerinnen – 5 Jahrhunderte.

Lüttich (B). **La Boverie.** –16.3.: Les Mondes de Paul Delvaux.

Lugano (CH). **MASI.** –23.3.: Da Davos a Obino. Ernst Ludwig Kirchner e gli artisti del gruppo Rot-Blau. 16.2.–20.7.: Louisa Gagliardi. 13.3.–10.8.: Ferdinand Hodler – Filippo Franzoni.

Luxembourg. **Musée d'Art Moderne.** –2.3.: Cosima von Bonin. Songs for Gay Dogs. –24.8.: Ho Tzu Nyen. Time & The Tiger.

Luzern (CH). **Kunstmuseum.** –16.2.: Mahtola Wittmer.

Lyon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –2.3.: Zurbarán. Réinventer un chef-d'œuvre. –30.3.: Simon Hantai/Fred Deux.

Maastricht (NL). **Bonnefanten Museum.** –16.2.: Małgorzata Mirga-Tas.

Macerata (I). **Pal. Buonaccorsi.** –30.3.: Nidaa Badwan.

Madrid (E). **Fundación Mapfre.** –11.5.: Saiko Nomura; 1924. Other Surrealisms.

Museo Nacional Reina Sofia. –17.3.: En el aire conmovido.... (In The Moving Air...). –31.3.: Grada Kilomba. Opera to a Black Venus.

Museo Thyssen-Bornemisza. –4.5.: Marina Vargas. –11.5.: Guardi and Venice. Coll. of the Museum Calouste Gulbenkian. 18.2.–18.5.: Tarek Atoui. At-Tāriq a Journey into the Rural Music Traditions of North Africa and the Arab World. 4.3.–8.6.: Proust and the Arts.

Prado. –23.2.: Ecce Homo. El Caravaggio perdido. –26.2.: The Workshop of Rubens. –2.3.: Hand in Hand: Sculpture and Colour in the Golden Age.

Magdeburg. **Kulturhistorisches Museum.** –18.5.: Stadt im Blick: Magdeburg. Bilder aus sechs Jahrhunderten.

Mailand (I). **Fondazione Prada.** –24.2.: Meriem Bennani. **Galleria Fumagalli.** 5.3.–30.5.: Essere Donna. Il corpo come strumento di creazione e atto di ribellione.

HangarBicocca. –20.7.: Tarek Atoui.

Museo delle Culture. –16.2.: Niki de Saint Phalle (1930–2002); Dubuffet e l'art brut. L'arte degli outsider.

Pal. Reale. –18.5.: George Hoyningen-Huene. 15.2.–29.6.: Casorati. 25.2.–29.6.: Intorno al 1925. Il trionfo dell'Art Déco. 26.2.–22.6.: Leonor Fini.

Mainz. **Kunsthalle.** –16.2.: Bodies in Motion – Form in the Making.

Málaga (E). **Museo Picasso.** –16.3.: Reflections. Picasso/Koons at the Alhambra. –27.4.: William Kentridge. More Sweetly Play the Dance. –30.4.: Picasso: The Royan Sketchbooks.

Malmaison (F). **Château.** 15.3.–28.7.: Andréa Appiani (1754–1817). Le peintre de Napoléon en Italie.

Mannheim. **Kunsthalle.** –23.2.: Förderpreis der Kunststiftung Rainer Wild: Ximena Ferrer Pizarro. –9.3.: Die Neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum. (K). –1.6.: Karl Bertsch. 6.3.–25.5.: Simona Andrioletti.

Reiss-Engelhorn-Museen. –27.4.: Sachlich neu. Fotografien von August Sander, Albert Renger-Patzsch & Robert Häusser. (K). –25.5.: Ein Kurfürst auf Zukunftskurs. Carl Theodor zum 300. Geburtstag. –6.7.: Gabriele Galimberti: In Her Kitchen; Zum Wohle! Gläserne Trinkgeschichten. –27.7.: Essen und Trinken. Reisen durch Körper & Zeit.

Marseille (F). **MuCEM.** –12.5.: En piste! Clowns, pitres et saltimbanques.

Mechelen (B). **Museum Hof van Busleyden.** –16.3.: Eternal Spring. Gardens and Tapestries in the Renaissance.

Meissen. **Albrechtsburg.** –4.5.: Deep Fake! Medientapisserien im Dialog mit den Wandgemälden in der Albrechtsburg Meissen.

Mestre (I). **Centro Culturale Candiani.** –4.3.: Matisse e la luce del Mediterraneo.

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –16.2.: Sprache, Text, Bild. –4.5.: Am Anfang war das Wort. Über die Macht der Verständigung.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –24.2.: Katharina Grosse. Déplacer les étoiles. –14.4.: Cerith Wyn Evans. –1.9.: Après la fin. Cartes pour un autre avenir.

Milwaukee (USA). **Art Museum.** –23.2.: Robert Longo. The Acceleration of History. (K).

Mönchengladbach. **Museum Abteiberg.** –5.10.: Feldversuch #4: Köpcke – Roth. 15.3.–28.9.: Park McArthur.

Monfalcone (I). **Galleria comunale d'arte contemporanea.** –4.5.: Da Boccioni a Martini. Arte nelle Venezia al tempo di Ungaretti sul Carso.

Mons (B). **Musée des Beaux-Arts.** –16.2.: Le surréalisme: bouleverser le reel.

Monza (I). **Belvedere Reggia.** –21.4.: Unseen. Le foto mai viste di Vivian Maier.

München. **Alte Pinakothek.** –16.3.: Rachel Ruysch. Nature into Art. (K). 18.2.–6.7.: François Bouchers „Ruhendes Mädchen“.

Amerikahaus. –31.7.: Lee Miller. Photography.

Antikensammlung. –27.4.: Combo. Münchener Secession und Deutscher Künstlerbund 1904 und heute. (K).

Bayerisches Nationalmuseum. –30.3.: Der Ungeliebte. Kurfürst Karl Theodor in München. –30.4.: Zarathustra in Leder. Der schönste Bucheinband des Jugendstils: Der Prachteinband zu Friedrich Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“.

Deutsches Theatermuseum. –23.3.: Kunst und Bühne. Spielorte des Münchner Jugendstils.

Glyptothek. –30.3.: Mythos & Moderne. Fritz Koenig und die Antike. (K).

Haus der Kunst. –23.2.: Archives in Residence. Glamour & Geschichte. 40 Jahre P1. –25.5.: Philippe Parreno. (K). –3.8.: Shu Lea Cheang.

Kunsthalle. –23.3.: Jugendstil. Made in München. (K).

Lenbachhaus. –30.3.: Aber hier leben? Nein danke.

Surrealismus + Antifaschismus. (K). –27.4.: Rosemarie Trockel / Thea Djordjadze.

Museum Brandhorst. –16.2.: Alex Katz: Porträts und Landschaften.

Museum Fünf Kontinente. –18.5.: Der Kolonialismus in den Dingen.

Pinakothek der Moderne. –16.2.: Neue afrikanische Keramik III. Slg. Herzog Franz von Bayern. Eugene Ofori Agyei. –13.4.: Den Menschen vor Augen. Künstlerische Strategien seiner Darstellung in italienischen Zeichnungen 1450–1750. (K). –27.4.: Eccentric. Ästhetik der Freiheit. (K). –11.5.: Ngozi-Omeje Ezema. Rotundenprojekt. 13.3.–14.9.: Trees, Time, Architecture! Design in Constant Transformation. (K).

Villa Stuck in VS. –16.2.: Hank Schmidt in der Beek. –2.3.: Ilit Azoulay. Stopover.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte. –14.3.: Michelangelo 550! Bilder des ‚Göttlichen‘ in der Druckgraphik.

Münster. LWL-Museum für Kunst und Kultur. –15.3.: Performance People. Eine Ausstellung aus dem Skulptur Projekte Archiv.

Stadtmuseum. –2.3.: Daniel Pilar. Fotografie. –3.8.: Malerinnen in Münster.

Murnau. Schlossmuseum. –9.3.: Wassily Kandinsky. Klänge. –23.3.: Wolfgang Tornieporth (1943–2021). Berglandschaften.

Nantes (F). Musée d'Arts. –23.2.: Liners 1913–42. A Transatlantic Aesthetic.

Neapel (I). Basilica della Pietrasanta. –27.4.: Impressionisti e la Parigi fin de siècle.

Museo Archeologico Nazionale. –24.2.: Da Pietro Fabris a Vincenzo Gemito. Nuove acquisizioni.

Nemours (F). Musée. –3.3.: Achille Varin.

Neumarkt i.d. OPf. Museum Lothar Fischer. –16.2.: Pablo Picasso. Slg. Klewan. (K).

Neu-Ulm. Edwin Scharff Museum. –22.6.: „Jeder Mensch ist ein Tänzer“. Tanz wird Kunst (1892 bis 1933). Teil 1: Anfänge. (K).

Neuss. Clemens-Sels-Museum. –23.2.: Foto – Kunst – Foto. Von Julia Margaret Cameron bis Thomas Ruff.

New York (USA). Brooklyn Museum. –6.7.: Solid Gold. **Guggenheim.** –9.3.: Harmony and Dissonance: Orphism in Paris, 1910–30. 7.3.–7.9.: Beatriz Milhazes. Rigor and Beauty.

Metropolitan Museum. –8.4.: Tong Yang-Tze. –11.5.: Caspar David Friedrich: The Soul of Nature. –27.5.: Lee Bul.

MoMA. –17.2.: Who Wants to Die for Glamour. –22.2.: Vital Signs: Artists and the Body. –18.10.: Pirouette Experiments and Turning Points in Design.

Morgan Library. –4.5.: Belle da Costa Greene: A Librarian's Legacy.

Nîmes (F). Carré d'Art Moderne et Contemporain. –23.3.: Aleksandra Kasuba. 'Imaginer le futur'; Marija Olšauskaitė. 'The Softest Hard'.

Nürnberg. Neues Museum. –21.4.: Christina Chirulescu. Seit 13.12.: Earth, Wind and Fire. Der Natur auf der Spur. 23.2.–25.5.: Working Out. Daniel Widrig.

Nuoro (I). MAN. –9.3.: El Greco. Dialogo tra due capolavori.

Oberhausen. Ludwig Galerie. –18.5.: Ach was Lorient. Künstler, Kritiker und Karikaturist.

Offenbach. Deutsches Ledermuseum. –10.8.: Immer dabei: die Tasche. (K).

Oldenburg. Edith-Russ-Haus. –23.3.: Jakrawal Nilthamrong & Kaensan Rattanasomrerk.

Horst-Janssen-Museum. –16.2.: My House is on Fire. David Lynch | Horst Janssen.

Landesmuseum für Kunst und Kultur. –23.2.: Zum 125. Geburtstag von Hanna Stirnemann. –11.5.: Andenken. Formen der Erinnerung.

Olmütz (CZ). Kunstmuseum. 27.2.–25.5.: Steklík's Harakiri.

Orléans (F). Musée des Beaux-Arts. –30.3.: Dans l'atelier de Guido Reni.

Oslo (N). Astrup Fearnley Museet. –27.4.: Frida Orupabo. **Munch Museum.** 15.2.–4.5.: Georg Baselitz. 14.3.–15.6.: Kerstin Brätsch.

Nasjonalmuseet. –23.3.: Ephemeral Matters. Into the Fashion Archive; Beyond Bodies. Four Nordic Fashion Experiments. 27.2.–15.6.: Gothic Modern. From Darkness to Light.

Vigeland Museet. –18.5.: Kai Nielsen.

Osnabrück. Kunsthalle. –23.2.: Julia Miorin; Wilhelm Klotzek; Ji Su Kang-Gatto, Eva Kot'átková, Liz Magic Laser, Marianna Simnett. Video Corner.

Ottawa (CND). National Gallery. –13.4.: Gathered Leaves: Discoveries from the Drawings Vault.

Otterlo (NL). Kröller-Müller Museum. –11.5.: Searching for Meaning.

Oxford (GB). Ashmolean Museum. –11.5.: Bettina von Zwehl. –15.6.: Anselm Kiefer. Early Works.

Christ Church Picture Gallery. –31.3.: Secrets of the Sibyls: Sandro Botticelli, Filippino Lippi and artistic practice in Florence.

Padua (I). Centro San Gaetano. –23.2.: Disney. L'arte di raccontare storie senza tempo. –2.3.: Silvana Weiller. **Museo Diocesano.** –9.3.: Il Canova mai visto. Opere dal Seminario vescovile e dalla Chiesa degli Eremitani.

Padua | Piove di Sacco (I). **Pal. Pinato Valeri.** –23.3.: Ugo Valeri. Dandy e ribelle.

Palermo (I). **Pal. Abatellis.** –2.3.: Attraversamenti. Il trionfo della morte, Guernica e crocifissione di Guttuso.
Pal. Sant'Elia. –20.3.: Pinakothek'A. Da Cagnaccio a Guttuso, da Christo e Jeanne-Claude ad Arienti.

Paris (F). **Centre Georges Pompidou.** –26.5.: Suzanne Valadon. 5.3.–2.6.: Hans Hollein. transForms.

Cité de l'architecture et du patrimoine. –6.4.: La saga des Grands Magasins.

Fondation Louis Vuitton. –24.2.: Pop Forever, Tom Wesselmann & ...

Grand Palais. –19.3.: Chiharu Shiota.

Louvre. –17.2.: Guillon Lethière, né à la Guadeloupe. (K). –12.5.: Revoir Cimabue. Aux origines de la peinture italienne. –26.5.: L'Orphelin par Luc Tuymans.

Maison de Victor Hugo. –23.3.: François Chiffart.

Musée de l'Armée. 26.2.–22.6.: Un exil combattant. Les artistes et la France, 1935–45.

Musée des Arts décoratifs. –30.3.: L'intime, de la chambre aux réseaux sociaux. –20.4.: Christofle. –22.6.: Mon ours en peluche. 12.3.–18.5.: Nicolaus Pineau. 12.3.–1.6.: Ruhlmann, Decorateur.

Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. –26.2.: Le Dibbuk. Fantôme du monde disparu.

Musée d'Art Moderne de la Ville. –16.2.: Josephsohn vu par Albert Oehlen.

Musée Carnavalet. –16.2.: Paris 1793–94. Une année révolutionnaire.

Musée du Moyen-Âge. –16.3.: Redécouvrir les sculptures de Notre-Dame.

Musée du Petit-Palais. –16.2.: Bruno Liljefors. La Suède sauvage. –23.2.: Ribera. Ténèbres et lumière.

Musée Zadkine. –30.3.: Modigliani / Zadkine. Une amitié interrompue.

Parma (I). **Pal. della Pilotta.** –18.5.: La legatura italiana dei secoli XV e XVI nel patrimonio della Biblioteca Palatina.

Pal. Tarasconi. –2.3.: Street Art Revolution. Da Warhol a Banksy: la (vera) storia dell'Arte Urbana.

Pasadena (USA). **Norton Simon Museum.** –17.2.: Plugged In: Art and Electric Light.

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –2.3.: Lucas Maximilian Frohn. –27.4.: Hader unterwegs. Fotografien von Rudolf Klaffenböck.

Penzberg. **Museum.** –16.2.: Glas, Glasur, Email.

Perugia (I). **Galleria Naz.** 15.3.–15.6.: Fratello Sole, Sorella Luna. La Natura nell'Arte, tra Beato Angelico e Corot.

Pal. della Penna. –23.3.: Dorothea Lange.

Pforzheim. **Reuchlinhaus.** –23.2.: Legoschnitt und Glitzerzeug. Gernot Leibold. Goldschmied und Ebenist.

Philadelphia (USA). **Museum of Art.** –16.3.: What Times are These? –26.5.: Firing the Imagination: Japanese Influence on French Ceramics, 1860–1910. –1.6.: Christina Ramberg. A Retrospective.

Phoenix (USA). **Art Museum.** –13.4.: Dutch Art Expanded.

Pinneberg. **Drostei.** –2.3.: "Stille": Wo sich die Ruhe ansehen lässt.

Pisa (I). **Pal. Blu.** –23.2.: Hokusai.

Pistoia (I). **Pal. Buontalenti.** 8.3.–27.7.: Daniel Burren.

Poitiers. (F). **Musée Sainte-Croix.** –18.5.: La Musée. Une collection d'artistes femmes.

Pordenone (I). **Galleria Harry Bertoia.** –4.5.: Gli italiani di Bruno Barbey; Italo Zannier. Io sono io. Fotografo nella storia e storico della fotografia.

Portsmouth (GB). **Museum and Art Gallery.** –19.4.: Ancient Sudan: enduring heritage.

Posen/Poznan. (PL). **Nationalmuseum.** 2.3.–29.6.: Józef Chelmoński (1849–1914).

Potsdam. **Museum Barberini.** 15.2.–18.5.: Kosmos Kandinsky. Geometrische Abstraktion im 20. Jh.

Prag (CZ). **Kunsthalle.** –28.4.: Chiharu Shiota. The Unsettled Soul.

Nationalgalerie. –2.3.: École de Paris: Artists from Bohemia and Interwar Paris. –30.3.: Libuše Jarcovjácová.

Prato (I). **Museo del Tessuto.** –21.12.: Tesori di seta. Capolavori tessili dall' donazione Falletti.

Ratingen. **Museum.** 16.2.–27.7.: Farbe und Licht. Fokus auf die Slg.

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –23.2.: Walk this Way. 15.3.–6.7.: Alina Szapocznikow. Körpersprachen.

Recklinghausen. **Ikonen-Museum.** –6.7.: Icons in-between. Ostkirchliche Kunst aus Grenzregionen. Belarus, Ukraine, Rumänien, Westlicher Balkan, Griechenland.

Kunsthalle. –6.4.: 75 Jahre Kunsthalle Recklinghausen. Die Anfänge: Radical Innovations.

Regensburg. **Kunstforum Ostdeutsche Galerie.** 1.3.–27.4.: Hier und Jetzt. Michael Bry, Alina Buga, Peter Dorn und Annette Lucks.

Reggio Emilia (I). **Pal. dei Musei.** –23.3.: On Borders/Sui Confini. L'esperienza d'indagine di linea di confine per la fotografia contemporanea.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –27.4.: Im Fluss. Eine Geschichte über das Wasser. –15.6.: Axel Hütte. Stille Weiten.

Rende (I). **Museo del Presente.** –13.4.: Andy Warhol. Pop Art Revolution.

Reutlingen. **Kunstmuseum/konkret.** –16.3.: "Das Quadrat muss den Raum beherrschen". Aurélie Nemours und Zeitgenossen.

Spendhaus. 14.3.–29.6.: Shine bright like a diamond. Farbholzschnitt im 20. Jh. 14.3.–11.5.: Elisa Lohmüller und Daniel von Alkier. 5. Holzschnitt-Förderpreis des Freundeskreises Kunstmuseum.

Riccione (I). **Villa Musolini.** –6.4.: Jacques Henri Lartigue – André Kertész. La grande fotografia del Novecento.

Riehen (CH). **Fondation Beyeler.** –25.5.: Nordlichter. 16.2.–4.5.: Der Schlüssel der Träume. Surrealistische Meisterwerke der Slg. Hersaint.

Riga (LV). **Art Museum Riga Bourse.** –27.4.: Bernar Venet. Painting: From Rational to Virtual. 1966–2024.

Rom (I). **Accademia Nazionale di San Luca.** –15.2.: Alighiero e Boetti. Raddoppiare dimezzando.

Chiostro del Bramante. –14.9.: Flowers. Dal Rinascimento all'intelligenza artificiale.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –28.2.: Il tempo del Futurismo.

MAXXI. –23.2.: Torre Velasca. –16.3.: Diller Scofidio + Renfro. Imotion; Architettura instabile. Restless Architecture. –20.4.: Guido Guidi. Col tempo 1956–2024. –23.4.: Memorabile. Ipermoda.

Museo dell' Ara Pacis. –2.6.: Franco Fontana. Retrospective.

Musei Capitolini. –30.3.: Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino. Capolavori della Pinacoteca di Ancona. –4.5.: Origini e splendori della collez. Farnese nella Roma del XVI secolo. –18.5.: I Farnese nella Roma del Cinquecento. Origini e fortuna di una collezione.

Museo della Fanteria. –23.2.: Miró. Il costruttore di sogni. –27.7.: Salvador Dalí. Tra arte e mito.

Museo di Roma. –20.4.: La Quercia del Tasso. La storia, i personaggi.

Pal. Altemps. –23.2.: Gabriele Basilico.

Pal. Barberini. –16.2.: Carlo Maratti e il ritratto. Papi e principi del Barocco romano.

Pal. Braschi. –23.3.: Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XVIII secolo.

Pal. Doria Pamphilj. 21.2.–27.4.: Chiara Lecca. Dall'uovo alla dea nelle Stanze Segrete Doria Pamphilj.

Pal. delle Esposizioni. –16.2.: Pietro Ruffo. –30.3.: Francesco Clemente; Elogio della diversità. Viaggio negli ecosistemi italiani.

Pal. Venezia e Vittoriano. –25.4.: Guglielmo Marconi. Vedere l'invisibile.

Villa Farnesina. –3.5.: Gianfranco Baruchello.

Villa Medici. 28.2.–9.6.: Chromotherapie. La fotografia a colori che rende felici.

Rostock. **Kunsthalle.** –21.4.: Kate Diehn-Bitt (1900–78). Künstlerin sein im Zusammenspiel mit Susanne Rast.

Roubaix (F). **La Piscine.** 1.3.–1.6.: Rodin / Bourdelle. Corps à corps.

Rovereto (I). **Mart.** –9.3.: Italo Cremona. –16.3.: Etruschi del Novecento.

Rovigo (I). **Pal. Roverella.** 21.2.–29.6.: Hammershøi e i pittori del silenzio tra il nord Europa e l'Italia.

Rudolstadt. **Thüring.** **Landesmuseum Heidecksburg.** –28.2.: Friedrich Adolf Richter in Rudolstadt – ein Stadtteil im Wandel.

Rüsselsheim. **Opelvillen.** –15.6.: Robert Lebeck. Hierzulande.

Saarbrücken. **Histor. Museum.** –23.2.: Illegal. Street Art Graffiti 1960–95.

St Ives (GB). **Tate.** –5.5.: Ithell Colquhoun: Between Worlds.

Saint Louis (USA). **Art Museum.** –16.2.: The Work of Art: The Federal Art Project, 1935–1943. –20.4.: Bolts of Color: Printed Textiles after WW II. 28.2.–30.11.: Manuel Mathieu.

Salem (USA). **Peabody Essex Museum.** –4.5.: Saints, Sinners, Lovers, and Fools: 300 Years of Flemish Masterworks.

St. Gallen (CH). **Kunstmuseum.** –9.3.: Anne Marie Jehle. (K).

Lokremise. –6.7.: Atiëna R. Kilfa.

Salzburg (A). **Museum Kunst der Verlorenen Generation.** –27.9.: Reflected. Kunst als Spiegel der Gesellschaft.

Museum der Moderne Mönchsberg. –23.3.: Generator #3: Queering Space. 7.3.–14.9.: Jacqueline Mesmaeker. (K).

Rupertinum. –23.2.: Mit dem Löwen tanzen. Johanna Binder, Agata Cieślak, Rebecca Kressley, Sophie Thun. (K); Künstlerische Forschung. Experimentieren mit Sammlungen; Mit dem Löwen tanzen. Aline Braun, François Lemieux, Ellington Mingus. 14.3.–19.10.: Bilderwende. Zeitenwende. Geschichte der frühen Fotografie in Salzburg (1839–78). (K); Slice of Life. Von Beckmann bis Jungwirth.

San Francisco (USA). **Fine Arts Museum.** –6.7.: Matisse's Jazz Unbound. 1.3.–6.7.: Paul McCartney Photographs 1963–64: Eyes of the Storm.

Schleswig. **Schloss Gottorf.** –2.3.: Jens Ferdinand Willumsen.

Schoonhoven (NL). **Zilvermuseum.** –29.9.: Refleksi-Refleksi.

Schwäbisch Gmünd. **Museum im Prediger.** –21.4.: Ingolf Thiel. Moderne Gefühle. Fotografien 1975–85.

Seebüll. **Nolde-Museum.** 1.3.–31.10.: Emil Nolde. „Malermensch“ in Berlin.

Selm. **Schloss Cappenberg.** –16.3.: Über Farbe und Raum. Frauke Dannert & Erika Hock, Josef Albers & Carls Ernst Kürten.

Senftenberg. **Kunstsammlung Lausitz.** –30.3.: Dieter Claußnitzer, Lusici & Georgios Wlachopoulos.

Siegburg. **Stadtmuseum.** –6.4.: Exil. Die verschollene Generation 1933–45. Deutsche Exil-Kunst, Literatur, Musik & Film.

Siegen. **Museum für Gegenwartskunst.** –15.6.: Schau, die Blicke.

Siena | Piancastagnaio (I). **Rocca Aldobrandesca.** –30.4.: Ludus. La maschera e la vertigine.

Sindelfingen. **Galerie der Stadt.** –16.2.: Hicham Berrada. **Schauwerk.** –10.8.: Neon, LED & Co. Lichtkunst aus der Slg. Schauflier.

Singen. **Kunstmuseum.** –27.4.: Boris Petrovsky.

Soest. **Wilhelm-Morgner-Haus.** –2.3.: Nach der Natur. Slg. Schroth.

Stavanger (N). **Kunsthall.** 22.2.–18.5.: Lars Hertervig and Carl Fredrik Hill.

Stendal. **Winckelmann-Museum.** –2.3.: Wilhelm Höpfner. Radierungen, Aquarelle und Materialdrucke. (K).

Stockholm (S). **Nationalmuseum.** 20.2.–18.5.: Bonnard and the Nordic Countries.

Stuttgart. **ifa-Galerie.** –23.2.: (Re)Born from Volcanos. **Kunstmuseum.** –14.9.: Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafikslg. des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus. (K).

Landesmuseum Württemberg. –9.3.: Ein gut Theil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen. –4.5.: Protest! Von der Wut zur Bewegung.

Staatsgalerie. –16.2.: Wir wollen frei sein! Druckgraphik aus der Zeit des Bauernkriegs. –23.2.: Neues Sehen, Neue Sachlichkeit und Bauhaus. Fotografische Neuerwerbungen aus der Slg. Siegert. –2.3.: Carpaccio, Bellini und die Frührenaissance in Venedig. (K).

Tallinn (Estl.). **Kadriorg Art Museum.** –2.3.: From Mittens to Köler. The Birth of the Museum's Collection.

Treviso (I). **Museo Bailo.** –23.2.: Differenti con metodo. Architetti e designer dallo IUAV: opere dal 1960 al 1990. **Museo Nazionale Coll. Salce.** –31.3.: Ciak! Cuba. Il cinema nei manifesti cubani dalla Coll. Bardello.

Troisdorf. **Burg Wissem.** –27.4.: Franz Wacik. Kunst im Kinderbuch. Eine Tendenz zu Beginn des 20. Jh.s.

Tübingen. **Kunsthalle.** –11.5.: Gert und Uwe Tobias. **MUT, Schloss Hohentübingen.** –16.3.: Kunst und Kult. Die Altamerikaslg. der Universität Tübingen aus dem Nachlass Pelling Zarnitz. (K).

Turin (I). **Galleria d'Italia.** –2.3.: Mitch Epstein. American nature. 20.2.–7.9.: Olivo Barbieri.

GAM. –16.3.: Grasso. Giuseppe Gabellone e Diego Perrone; Mary Heilmann; Maria Morganti.

Museo Nazionale di Artiglieria Mastio. 1.3.–29.6.: Paul Gauguin. Il diario di Noa Noa e altre avventure.

Pal. Reale. –2.3.: 1950–1970. La grande arte italiana. Capolavori dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Pinacoteca Agnelli. –25.5.: Salvo. Arrivare in tempo.

Turku (FI). **Art Museum.** –18.5.: Three Views on the Landscape.

Ulm. **Museum Brot und Kunst.** –13.4.: Verrückt nach Fleisch.

Stadthaus. –4.5.: Herlinde Koelbl: Angela Merkel. Porträts 1991–2021; Angelika Platen: Beglückende Begegnungen. Porträts von Künstlerinnen und Künstlern.

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –16.3.: Ana Lupas. Intimate Space, Open Gaze. (K). 28.2.–9.6.: Silber steht Dir. 25 Jahre Liebe zur Kunst.

Venedig (I). **Abbazia di San Giorgio Maggiore.** –3.3.: Nicola Samori.

Ca' Pesaro. –4.3.: Giorgio Andreotta Calò. –23.3.: Roberto Matta 1911–2002.

Ca' Rezzonico. –31.3.: Loris Cecchini. Leaps, gaps and overlapping diagrams.

Guggenheim. –3.3.: Marina Apollonio: Beyond the Circle.

Museo del Vetro. –30.6.: Storie di fabbriche. Storie di famiglie. Donazione Carlo e Giovanni Moretti 1958–2013.

Pal. Grimani. –11.5.: A Cabinet of Wonders. A Celebration of Art in Nature.

Venlo (NL). **Limburgs Museum.** –25.5.: Heiße Feuer. Schätze aus dem Rijksmuseum.

Versailles (F). **Espace Richaud.** 19.2.–20.4.: Zola photographie.

Schloss. –25.5.: Guillaume Bresson.

Vevey (CH). **Musée Jenisch.** –25.5.: Hommage an Félix Vallotton; Françoise Pérovitch. Von der Abwesenheit. (K).

Vicenza (I). **Basilica Palladiana.** –9.3.: Tre Capolavori a Vicenza. Leonardo da Vinci, Jacopo Bassano, Gianandrea Gazzola.

Villingen-Schwenningen. Städt. Galerie. –16.2.: Restwert. Zeugnisse der DDR in der Gegenwartskunst.

Völklingen. Völklinger Hütte. –17.8.: The True Size of Africa.

Waiblingen. Galerie Stihl. –2.3.: Ein Fest für die Augen! Essen in der Kunst des 20. und 21. Jh.s.

Waldenbuch. Museum Ritter. –21.4.: Birgitta Weimer. Connectedness; Paint. Malerei aus der Slg. Marli Hoppe-Ritter.

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

Washington (USA). Arthur M. Sackler Gallery. –27.4.: The Print Generation.

National Gallery. –6.4.: The '70s Lens: Reimagining Documentary Photography. 9.3.–6.7.: Elizabeth Catlett. A Black Revolutionary Artist.

National Portrait Gallery. –22.2.: Amy Sherald. –23.2.: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39. –27.4.: This Morning, This Evening, So Soon: James Baldwin and the Voices of Queer Resistance.

Phillips Coll. 22.2.–18.5.: Timeless Mucha: The Magic of Line.

Smithsonian American Art Museum. –6.7.: Osgemeos. Endless Story; Felix Gonzalez-Torres. –17.8.: Pictures of Belonging: Miki Hayakawa, Hisako Hibi, and Miné Okubo.

Wassenaar (NK). Voorlinden Museum. –23.3.: Michaël Borremans.

Weil a. Rhein. Vitra Design Museum. –4.5.: Nike Designs: Form Follows Motion. –11.5.: Science Fiction Design. Vom Space Age zum Metaverse.

Weimar. Schiller-Museum. –2.3.: Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in Weimar. (K).

Werther. Museum Peter August Böckstiegel. –18.5.: Von Arrode in die Welt. Dem Fotografen Vincent Böckstiegel zum 100.

Wien (A). Akademiegalerie. 7.3.–25.6.: Die Pfeile des wilden Apollo. Klopstockkult & Ossianfieber.

Albertina. –2.3.: Egon Schiele – Adrian Ghenie: Schattenbilder. –23.3.: Jime Dine. –22.6.: Matthew Wong – Vincent van Gogh. Letzte Zuflucht Malerei. (K). Ab 7.3.: Leonardo – Dürer. Meisterzeichnungen der Renaissance auf farbigem Grund.

Albertina modern. –9.3.: Erwin Wurm. (K). –21.4.: True Colors. Farbe in der Fotografie von 1849 bis 1955.

Belvedere 21. –2.3.: Kazuko Miyamoto. –11.5.: Rabbya Naseer. 1.3.–9.6.: Hans Haacke. (K).

Domuseum. –24.8.: In aller Freundschaft.

Kaiserliche Wagenburg. –4.5.: Victoria! Ein Hofwagen und seine bewegte Geschichte.

Kunstforum. 15.2.–29.6.: Anton Corbijn. Favourite Darkness.

Kunsthalle. 28.2.–25.5.: Radical Software: Women, Art & Computing 1960–91.

Kunsthistorisches Museum. –9.6.: Wachs in seinen Händen. Daniel Neuberger's Kunst der Täuschung. –5.10.: Ansichtssache #29: Mengs und Velázquez – Die Prinzessin von Neapel. 21.2.–31.8.: Vitrine Extra #6: Rabenschwarz – farbenfroh? Aktuelle Forschungen zur Polychromie der Antike. 11.3.–29.6.: Arcimboldo – Bassano – Bruegel. Die Zeiten der Natur.

Leopoldmuseum. –16.2.: Rudolf Wacker. Zauber und Abgründe der Wirklichkeit. –9.3.: Poesie des Ornaments. Das Archiv Backhausen.

MAK. –2.3.: Elemente. Adam Štěch's Blick auf architektonische Details. –16.3.: Fashion & Photography. –11.5.: Peche Pop. Dagobert Peche und seine Spuren in der Gegenwart; –11.5.: Renate Fuhry. –18.5.: Aut Now. 100 × Österreichisches Design für das 21. Jh. –14.9.: Blockchain Unchained. Dao & The Museum. 12.3.–24.8.: Muster der Moderne. Meisen-Kimonos aus Slg. Schenkung Friis.

Museum Moderner Kunst. –23.2.: Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur. –4.5.: Liliane Lijn. –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen.

Oberes Belvedere. –16.3.: Ugo Rondinone. Arched Landscape.

Unteres Belvedere. –25.5.: Die Welt in Farben. Slowenische Malerei 1848–1918. 20.2.–7.9.: Gustav Klimt. Pigment & Pixel.

Secession. –23.2.: Ali Cherri; Rochelle Feinstein; Beatriz Santiago Muñoz. 8.3.–18.5.: Ana Vaz.

Weltmuseum. –21.4.: (Un)Known Artists of the Amazon. –24.8.: Der europäische Koran.

Wien Museum. –16.3.: Winter in Wien. Vom Verschwinden einer Jahreszeit.

Wiesbaden. Kunsthaus. –16.2.: Plakatfrauen. Frauenplakate. (K).

Museum. –28.9.: Hans Christiansen. Came to Stay. 7.3.–22.6.: Honiggelb. Die Biene in der Kunst. Von der Renaissance bis in die Gegenwart.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –9.3.: Sammelmut von 1912 bis morgen.

Williamsburg (USA). Muscarelle Museum of Art. 6.3.–28.5.: Michelangelo. The Genesis of the Sistine.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –17.2.: Abelardo Morell. In the Company of Monet and Constable. –9.3.: Wall Power! Modern French Tapestry from the Mobilier national, Paris. –18.5.: Paginations. A–Z Alphabetic Highlights from the Library's Special Coll. 15.2.–25.1.26: Mariel Capanna.

Winterthur (CH). Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –27.4.: Durch-Zug. Zwischenhalt Slg.: Von Monica Bonvicini bis Karin Sander. 1.3.–7.9.: Einleuchten.

Wiedereröffnung mit Meisterwerken von Friedrich bis Hodler. Interventionen von Koenraad Dedobbeleer; Pierre-Louis Bouvier. Et ses amis.

Reinhart am Stadtgarten. 1.3.–7.9.: Pierre-Louis Bouvier et ses amis.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –16.3.: Gary Hill. Eine Frage der Wahrnehmung. –13.7.: Leandro Erlich. Schwerelos. (K).

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. –23.2.: Dieter Stein – „die Augen auswaschen“. 15.3.–15.6.: Wolfgang Lenz: Phantastische Orte.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. 8.3.–10.8.: Peter Buggenhout.

Von der Heydt-Museum. 16.2.–18.5.: Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne. (K); Hommage à Joseph Marioni.

Yorkshire (GB). Sculpture Park. –23.2.: Elisabeth Frink: Natural Connection.

Zierikzee (NL). Stadhuis museum. –15.6.: Salomon Mesdach. Een Zeeuwse meester uit de Gouden Eeuw.

Zürich (CH). ETH. –9.3.: Albrecht Dürer. Norm sprengen und Maß geben.

Haus Konstruktiv. –13.4.: Konzepte des All-Over.

Kunsthau. –16.2.: Marina Abramović. (K).

Migros Museum für Gegenwartskunst. –25.5.: Accumulation – über Ansammeln, Wachstum und Überfluss. Erste Sequenz.

Museum für Gestaltung. –6.4.: Wasser. Gestaltung für die Zukunft. –13.7.: Textile Manifeste. Von Bauhaus bis Soft Sculpture.

Museum Rietberg. –16.2.: Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution. (K).

Schweizerisches Landesmuseum. –6.4.: Glänzendes Kunsthandwerk. Bossard Goldschmiede Luzern.

Zwickau. Kunstsammlungen im Zwischenraum. –4.5.: Henrike Naumann. DDR Noir.

Zwolle (NL). Museum de Fundatie. –16.3.: Marianne von Werefkin. Pionierin des Expressionismus.