

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 Mitglieder der Redaktionskonferenz

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

Dr. Léa Kuhn, Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Dr. Georg Schelbert, Dr. Daniela Stöppel, 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. 201, Abb. 8



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.4>

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

Body Turn

A Fresh Look at Muscular Masculinities

Hard Bodies. Aesthetic, Materiality, and Mediality of Masculinity in American and European Art and Visual Culture, c. 1900–today. Internationale Tagung, Goethe-Universität, Frankfurt a. M., 9.–11.1.2025

Viktoriia Bazyk | 183

Druckgraphik

Druckgraphische Virtuosität als Medium der Karrierestrategie

Hendrick Goltzius, Peter Paul Rubens – Careers by Design. Staatliche Graphische Sammlung in der Pinakothek der Moderne, München, 13.6.–15.9.2024. Katalog hg. v. Nina Schleif

Ernst Osterkamp | 192

Provenienzforschung

Nicht verschollen und doch wiederentdeckt: Zum Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg

Doris H. Lehmann | 203

Ausstellungen

Pieno di Vaghezza: Die Renaissance südlich und nördlich der Alpen

Venezia 500<<. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, 27.10.2023–4.2.2024. Katalog hg. v. Andreas Schumacher.

Holbein und die Renaissance im Norden. Städel Museum, Frankfurt a. M., 2.11.2023–18.2.2024; Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden. Kunsthistorisches Museum, Wien, 19.3.–30.6.2024. Katalog hg. v. Guido Messling und Jochen Sander

Christoph Bellot | 210

Der Gerbersohn. Augsburgs Beitrag zum 500. Todesjahr Hans Holbeins des Älteren

Der ältere Holbein. Augsburg an der Schwelle zur europäischen Kunstmetropole. Schaetzlerpalais, Augsburg, 26.7.–20.10.2024. Begleitbuch hg. v. Christof Trepesch und Andreas Tacke

Mischa von Perger | 222

Neuerscheinungen | 231

Ausstellungskalender | 232

Body Turn

A Fresh Look at Muscular Masculinities

**Hard Bodies. Aesthetic, Materiality, and
Mediality of Masculinity in American
and European Art and Visual Culture,
c. 1900–today.** International
Conference, Goethe University
Frankfurt/M., January 9–11, 2025
[Zum Programm ↗](#)

Viktoriia Bazyk, MA
Doctoral student at the Department
of Art History
University of Vienna
viktoriia.bazyk@univie.ac.at

A Fresh Look at Muscular Masculinities

Viktorii Bazyk

The Hard Body and Its Ambiguities

The hard male body remains a problematic subject for arts and humanities. The cultural discourse around it has been shaped by a curious dichotomy of fascination and rejection: while its continuous omnipresence in the broader spheres of culture and society, from sports to cinema to politics, testifies to its mainstream appeal and iconic power, feminist scholars and contemporary artists seem to invoke the hard body only to deconstruct it as a symbol of hegemonic masculinity and white supremacy (Connell 1995, Mosse 1996). The queer studies too, particularly in art history, have traditionally preferred to examine the soft and vulnerable body as a potential site of queer identity and desire, while ignoring the eroticism of its muscular counterpart (Solomon-Godeau 1997).

Reflecting the renewed art-historical interest in corporeal extravagance (Golsenne 2024) and queer masculinities (Maniu 2023, Sappol 2024), the conference *Hard Bodies: Aesthetic, Materiality, and Mediality of Masculinity in American and European Art and Visual Culture, c. 1900–today*, invited an international and interdisciplinary scholar community to address this contradiction and reconstruct the ambivalent history of the enduring fascination with the hard male body. Taking Klaus Theweleit's concept of 'body armor' as a starting point (Theweleit 1977), the organizers – Max Böhner (Humboldt-University of Berlin/University of Potsdam), Antje Krause-Wahl (Goethe University), Clara J. Lauffer (Goethe University) and Simon Wendt (Goethe University) – sought to open the analysis of the muscular body, its biopolitics and medializations in art and visual culture, film and bodybuilding history to feminist, queer and decolonial perspectives, paying special attention to the transatlantic exchange between Europe and the US since the late 19th century.

Rather than simply critique and dismiss this masculine ideal as masculinist, racist and heteronormative, the conference attempted a more holistic approach, highlighting the inherent ambiguities of the hard body that may well be the reason for its pervasive allure across visual media, centuries and continents.

Hardening Soft Bodies

The opening panel of the conference investigated the biopolitics, cultural practices and discourses that shaped the new muscular ideal of masculinity in the 19th and early 20th century art as well as in the increasingly popular physical culture movement. The tension between the heteropatriarchal historical context of the media discussed and the potential for their queer reading was made immediately palpable. Thus, Anthea Callen (Canberra/Nottingham) revisited François Sallé's *Anatomy Class* (1888) | Fig. 1 |, which she had previously discussed in terms of connections between art education, anatomy and medicine, as well in regards to its homoerotic effect, to examine its role in the circulation of white racial ideals and eugenic concepts through the British colonial artistic and medical networks. Callen argued that this painting and Gaston La Touche's *The First Born* (1887) were both acquired by the British government at the Paris Salon for the Art Gallery of New South Wales in Sydney to further the propaganda of a 'British Imperial master-race' in the Australian colony. Connecting the paintings' respective themes – improving the male specimen and teaching correct 'mothercraft' – to the writings of a New Zealand doctor Truby King, she recontextualized the hard body of the muscular live model being presented to a class of interested art students not as an object of the homoerotic gaze but as a marker of imperial history.

Body Turn

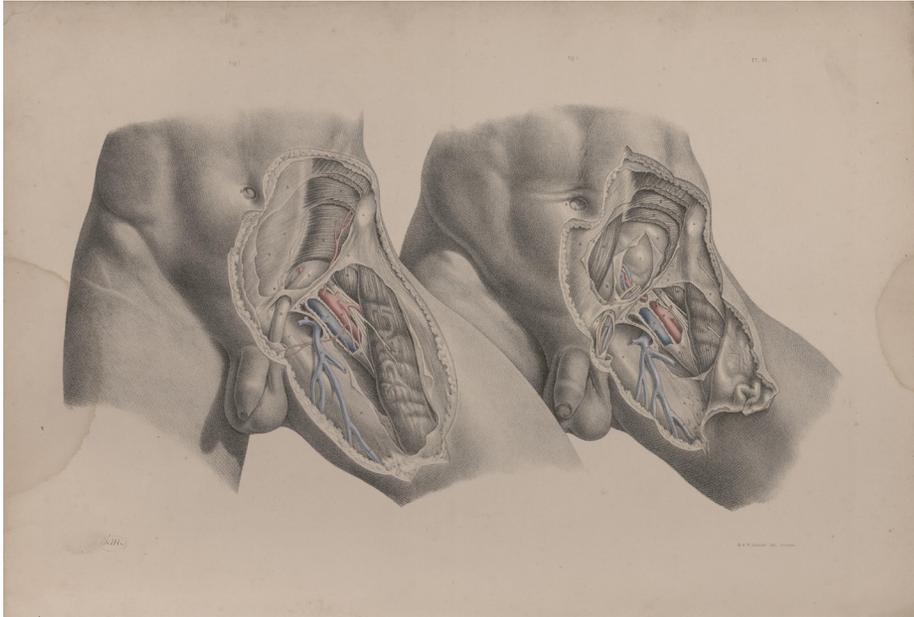
Similarly, Mechthild Fend (Frankfurt) responded to a recent queer reading of Joseph Maclise's remarkably sensuous anatomical lithographs | Fig. 2 | from a more feminist perspective, operating with Eve Kosofsky Sedgwick's concept of homosociality. She argued that anatomical atlases had traditionally been a male-centric genre, exclusionary to women both as artists and as objects of anatomical study, thus universalizing the man as a generic human from whom all knowledge about the human body is derived. Maclise's *Surgical Anatomy* (1851) largely focuses on white men in their prime, unusually individualized yet homogeneously beautiful and muscular – an ideal that could have hardly been embodied in each dissected corpse studied by the artist. Echoing the idea of selection and fabrication of the 'natural' body discussed by Callen, Fend proposed that Maclise used the capacities of lithography to idealize his subjects and adjust them to his understanding of normative male bodies – hard, smooth, strong and vital even when dead – which then served as the male viewer's alter egos as well as the standard by which human bodies would in turn be judged in the medical context.

Simon Wendt (Frankfurt) investigated this ambition to build a perfect male body by hardening it within the emerging bodybuilding culture in the US around 1900. He traced the origins of the physical culture movement to the turn of the century crisis of masculinity and the resulting desire to revitalize the nation that motivated white celebrity athletes like Eugen Sandow, Bernarr Macfadden and Harry Weinburgh to promote a carefully constructed image of a hard statuesque body through various commercial means, including performances, contests, text and photo publications. Despite being understood as inherently heteronormative, this masculine ideal inspired physical culture magazines like *Physique Pictorial* | Fig. 3 | that addressed a queer viewership in particular. According to Wendt, the homoerotic dimension of the bodybuilding movement was therefore a byproduct of the hegemonic biopolitical hard body project.

In contrast to these talks that sought to relativize queer interpretations, Jonathan D. Katz (University of Pennsylvania) approached the changing masculinity representations at the turn of the 20th century from a decidedly queer perspective. Katz connected



| Fig. 1 | François Sallé, *The anatomy class at the École des beaux-arts, 1888*. Oil on canvas, 218 × 299 cm. Sydney, Art Gallery of New South Wales. Anthea Callen, *Looking at Men. Art, Anatomy and the Modern Male Body*, New Haven/London 2018, p. 28, fig. 1.1



| Fig. 2 | Joseph Maclise, The surgical dissection of the fifth, sixth, seventh and eighth layers of the inguinal region and their connection with those of the thigh, 1851. Colored lithograph, 54 × 38 cm. Montreal, McGill University, Osler Library of the History of Medicine. Joseph Maclise, *Surgical Anatomy*, London 1851, Plate 18 [↗](#)

the move “from soft boys to hard men” in the work of queer artists like Gustave Courtois to a definitional shift in the discourse around homosexuality: as Karl Heinrich Ulrichs’ idea of the Urning as a marginal figure of gender dimorphism was superseded by Karl Maria Kertbeny’s more universalized understanding of the homosexual, so did the prevalence of ephebic youths give way to muscular strongmen as embodiments of queer masculinity.

According to Katz, and in opposition to Wendt’s argument, it was therefore the wish to represent a more varied homosexual masculinity that produced the hard body image typically viewed as heteronormative.

While this theory proposes an interesting connection between the written and the visual discourse, it does not account for the cyclical nature of masculine body ideals in 19th century art, discussed among others in the work of Solomon-Godeau and Fend, whose reserved approach to queer perspectives can in turn be perceived as pushback. It appears that the balance between feminist and queer, between acknowledging the historical context of a given artwork and recognizing that artworks have agency beyond their creator’s intent is still hard to achieve.

Gazing at Hard Bodies

Even at this early stage the dissemination through media was fundamental to the construction of the hard body ideal, which is why its influence grew exponentially with the advent of film and television. Interrogating the continued relevance of the hard body in popular movie culture, Robert Rushing (University of California) reconstructed the history of the ‘peplum’ genre from the 1910s Italian cinema through the 1980s Hollywood to the present-day TV. Described by Rushing as “a century-long meditation on biopower” that stages the muscular male body as a symbol for the nation’s vitality, the peplum’s development from affirmative and largely comedic strongman heroics to a violent spectacle of tortured, dissected and emasculated hard bodies testifies to a new ambivalence in regard to this masculine ideal, now rivaled by an interest in speed, agility and quick thinking in high-risk situations that might reflect the values of the male-centric world of finance and IT.

While this genre primarily addresses male viewers, the 2023 blockbuster *Barbie* intended to engage women audiences first and foremost – and the hard body of Ken, played by Ryan Gosling, was one of the key elements of that engagement. Änne Söll

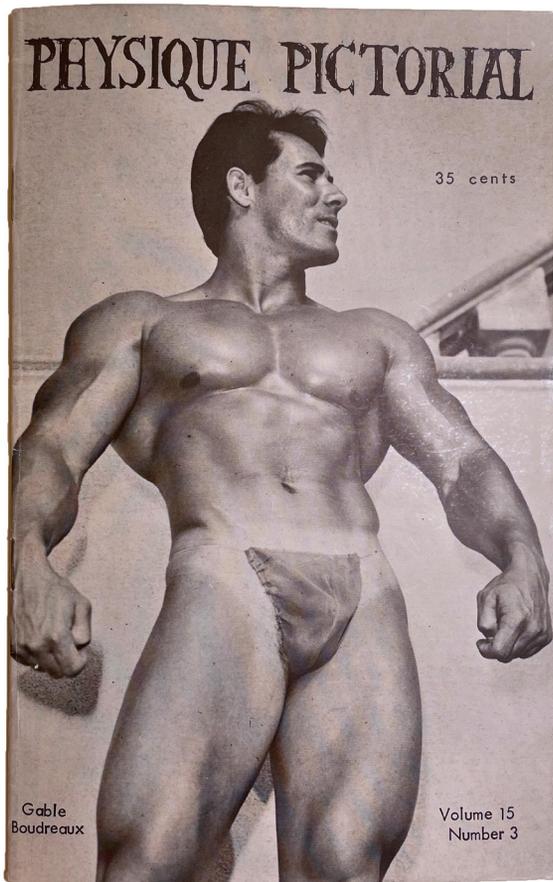


Fig. 3 | Bob Mizer for Athletic Model Guild. A Cover of *Physique Pictorial*, 1966. Photography, 13,97 × 21,59 cm. San Francisco, The Bob Mizer Foundation. *Physique Pictorial* 15, 3, 1966. Image courtesy of the Bob Mizer Foundation, San Francisco, CA ↗

(Bochum), who unfortunately could not attend, and Florian Freitag (Essen) prepared a deep-dive into the historic connections between the plastic bodies of Ken toys and the fit muscular bodies of the actors who played them, unpacking the many pop-culture references the movie invoked to stage its ironic re-enactment of hypermasculinity – that ultimately fell short of making a critical statement about men and their bodies. While the changes in Barbie’s body indicate her ability to rise above the rigid rules of her seemingly utopian, post-feminist world, Ken’s hard body remains unchanged in its rigidity. Freitag therefore concluded that the film reaffirms the status quo

and relegates the change of men to the nebulous future.

These contributions suggested that the popular media made ‘for men’ are more inclined to question the hard body ideal than those made ‘for women’. In this regard, one would have wished to see the relations between hard male bodies and women’s desires be made subject to a more substantial discussion. For beyond the room of women academics lining up to deconstruct the hard male body’s relation to toxic masculinity there is a whole world of women who simply love to gaze at muscular men.

Queer men form another demographic who likes to gaze at them, as discussed by Thomas Waugh (Montreal) in his retrospective on erotic gay media of the pre-Stonewall era, when production and distribution of explicit pornography was yet illegal but the line between erotic and pornographic media was getting ever thinner. By analyzing the changing masculine iconography in gay mail order videos and magazines of the mid-1960s, he drew attention to how the limitations put on erotic media shaped the fantasies and masculinities they visualized. Complementing Waugh, Maxwell Sutter Zinkievich (London) zeroed in on this industry’s central figure Bob Mizer, the industrious publisher of *Physique Pictorial* (1951–1990), and gave a detailed insight into the multi-media collections and the work of the non-profit foundation created in San Francisco around Mizer’s considerable estate.

By contrast, the spectacular medialization of hard male bodies in the context of sports events can attract billions of viewers across various demographics and nationalities. Jessica Hanson (University of Southern California) examined the pitfalls of such mass-media coverage, using the 1974 ‘Rumble in the Jungle’ boxing match between Muhammad Ali and George Foreman as a case study. Paying special attention to the role athletes played as politicized icons in postcolonial Africa, Hanson stressed the distinction between raw muscle power and endurance of an athlete’s body central to this particular match and considered the problem of medializing this dis-

inction: while the spectacular knock-out punch captured in still photography | Fig. 4 | belied the real reason of Ali's win, the television footage documenting the tenacity of his body deflecting the opponent's blows proved decidedly unspectacular. By bringing the cracks in the medialized hard body construct into sharp focus, this example addressed the dishonest media consumption of black masculinities in particular – a topic that was elaborated on in an interview with artist and curator James Gregory Atkinson, who spoke about the non-traditional ways of reconstructing, remixing and exhibiting the history of black culture and anti-blackness in post-war Germany.

Softening Hard Bodies

Once the cracks in the carefully manufactured ideal became visible, the hard body was made subject to artistic and academic deconstruction. Susanne Huber (Bremen) and Clara J. Lauffer (Frankfurt) ex-

plored American artists' attempts to dissect what Theweleit termed 'body armor' in the wake of the Vietnam War. While Theweleit's analysis focused on aggressive masculinity's basis in 'guarding' against women and was therefore built on the assumption of normative heterosexuality, Huber argued that Lutz Bacher's photo series *Men at War* (1975) approached a similar problem through exposing the ambivalent homosocial intimacy of militaristic male imagery by appropriating, fragmenting and reproducing found photos of World War II soldiers to zero in on their quiet yet disquieting symphony of sensual touch. In turn, Lauffer examined the much more bombastic means of critiquing hard militaristic masculinity used by the artists of the 1980s Pictures Generation. From Robert Longo's abject zombie soldier | Fig. 5 |, whose 'body armor' seems to dissolve before the viewers' eyes, to the literal disembodiment and disappearance of the hard soldier body in the more abstract works of Jack



| Fig. 4 | Anonymous, The last minutes of the match, 1974. Photography. Paris, Bibliothèque nationale de France. Ali-Foreman Numero Souvenir. *Champion d'Afrique 7* (November 13, 1974), 18–19. Image used with permission of the BnF

Body Turn

Goldstein, these artworks sought to destabilize the hegemonic and violent ideals of the century marked by never-ending wars. The ensuing discussion, however, highlighted the thin line between these works' subversive intent and their latent potential to fetishize and aggrandize what they are seemingly meant to critique.

The unstable nature of hard bodies becomes evident when contrasted with the soft materials that human bodies are actually made of – such as water, whose inherent fluidity has been commonly used by artists to produce ambiguous meanings. Max Böhner (Berlin/Potsdam) traced the motif of hard bodies immersed in water across queer iconographies from the 19th century onwards, which presented water as a site of ambivalence between hope, pleasure and danger. This he contrasted with the heteronormative reinterpretation of the motif in contemporary ads, where water is defined as a female element which the hard male body, echoed by the rocks of the shoreline, penetrates only to emerge from, reaffirmed in its masculinity. The narcissistic aspect of such imagery was further discussed by Laura König (Hamburg/

Munich) in regard to Elmgreen & Dragset's stainless steel sculpture *The Care of Oneself* (2017). Connecting the polished mirror surface of the classical bodies depicted to the culture of surveillance, relevant both to queer history and modern enforcement of gendered beauty standards online, König interpreted the sculpture as a figuration of losing one's real self to one's image.

This tension between the image and the materiality of gender is encapsulated in Zulfikar Ali Bhutto's series *Mussalmaan Musclemen* (2016–17) | Fig. 6 | that uses printing and patchwork techniques to overwrite the hard bodies shown in bodybuilder photography with soft, shiny and floral textiles. Leoni Huber (Frankfurt) investigated Bhutto's appropriation of the heteropatriarchal and orientalist imagery in order to dissect and transform the hegemonic masculinity representations both in western and in Islamic cultural contexts and to critique the colonialist depictions of Middle Eastern and South Asian men. The soft nature of the materials used emphasizes that this kind of deconstruction does not aim at the dissolution of the hard body, but rather at a reparative healing from

| Fig. 5 | Robert Longo, *All You Zombies: Truth Before God*, 1986/2012. Cast bronze on motorized platform of steel and wood, acrylic and charcoal on shaped canvas, 448 × 495 × 451 cm. New York, The Whitney Museum. Photo courtesy of the artist. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025 [↗](#)





| Fig. 6 | Zulfikar Ali Bhutto, *Arnold in Chainmail*, 2016. Archival inkjet print on cotton, embroidery thread, 12,7 × 12,7 cm.
© Zulfikar Ali Bhutto. Photo courtesy of the artist [↗](#)

which a new subversive and empowered hybrid masculinity can arise.

As the material used to create the first humans in numerous mythologies, clay can similarly demonstrate that hard and soft, masculine and feminine are parts of the same continuum. This theme of non-binarity, of rearranging the hard body was discussed by Antje Krause-Wahl (Frankfurt) in relation to the ceramics of artists Cassils and Phoebe Collings-James. Cassils employs their well-trained muscular body in performative fights with formless blocks of clay, which they subsequently let ossify into monuments to the resilience of queer people. While they appropriate the masculine motif of wrestling with the material for their message of (gender) transformation, Collings-James' gentler mode of crafting fragmentary breastplates in clay **| Fig. 7 |** highlights the vulnerability of the supposedly impenetrable 'body armor'. The artist seeks no power over the material, instead taking an eco-feminist decolonial approach to handling the exploited soil, which is understood by Krause-Wahl as a manner of escapism from the hard realities and body politics of the late capitalist age of pervasive technology.

The Hard Body – Inherently Hegemonic or Subversive?

In response to this multifaceted artistic critique of the hard body, Jörg Scheller's (Zurich) witty talk on "the irony of the iron body" called into question the dichotomy between the muscular body's allegedly inherent hetero-fascism and its queer or feminist deconstructions. He posited that in its pursuit of hypermasculine aesthetics the bodybuilder's self-musealized body becomes a sort of camp artwork – unintentionally subversive and implicitly queer in the broadest sense. A fitting conclusion to the conference, this presentation highlighted the points of contention between art and politics, previously touched upon by many



| Fig. 7 | Phoebe Collings-James, *The subtle rules the dense*, 2021. Glazed ceramic, 56 × 40 × 13 cm. Private collection. © Phoebe Collings-James. Photo courtesy of the artist and Arcadia Missa, London [↗](#)

Body Turn

speakers. On the one hand, conceptualizing the hard body as inherently queer and subversive, which the open-minded holistic analysis can sometimes result in, disregards its violent history and its continued recruitment in the service of right-wing ideologies. On the other hand, its queer-feminist deconstructions can feel like preaching to the choir that has minimal impact on the hard body's perception in the wider world. While the conference did not quite succeed in bridging the gap between these two approaches, the juxtaposition of insights from different disciplines and schools of thought did lead to a more complex understanding of hard bodies in all their ambiguities and contradictions.

Bibliography

Connell 1995: Raewyn Connell, *Masculinities*, University of California Press 1995.

Golsenne 2024: Thomas Golsenne (ed.), *Corps extrêmes*. Special issue of *Perspective*. *Actualité en histoire de l'art* 2, 2024.

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

Mosse 1996: George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford/New York 1996.

Sappol 2024: Michael Sappol, *Queer Anatomies. Aesthetics and Desire in the Anatomical Image (1700–1900)*, London/New York 2024.

Solomon-Godeau 1997: Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London 1997.

Theweleit 1977: Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. 2 Bde., Basel/Frankfurt a. M. 1977–1978.

Druckgraphik

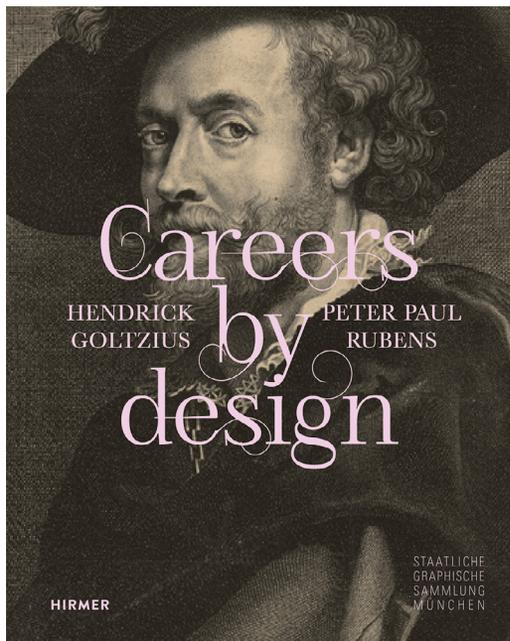
Druckgraphische Virtuosität als Medium der Karrierestrategie

**Hendrick Goltzius, Peter Paul Rubens –
Careers by Design.** Staatliche Graphische
Sammlung in der Pinakothek der Moderne,
München, 13.6.–15.9.2024.
Katalog hg. v. Nina Schleif. München,
Hirmer Verlag 2024. 304 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7774-4352-2. € 49,90

Prof. Dr. Ernst Osterkamp
Emeritus Humboldt-Universität zu Berlin
ernst.osterkamp@rz.hu-berlin.de

Druckgraphische Virtuosität als Medium der Karrierestrategie

Ernst Osterkamp



Das Erstaunlichste an dieser Ausstellung ist, dass es sie nicht schon längst gegeben hat. Denn graphik- und mediengeschichtlich stand jedem, der sie durchwanderte, klar vor Augen, wie eng die Verbindungen zwischen dem Haarlemer Virtuosen des Kupferstichs und dem Antwerpener Virtuosen der Malerei gewesen sein müssen. Es waren wohl die gängigen stilgeschichtlichen Sortierungen, die dafür gesorgt haben, dass man die künstlerischen Austauschverhältnisse zwischen Goltzius und dem fast eine Generation jüngeren Rubens nicht hinreichend hat sehen wollen oder können: hier der Meister des „Manierismus“ (ein Begriff, der auch in diesem Katalog noch undefiniert zur Anwendung kommt), dort der Großmeister des Barock, und da Epochenbegriffe nun einmal Wertungsbegriffe sind, waren beide Künstler schon mit diesen Kategorisierungen in der Rangordnung klar voneinan-

der geschieden. Die Manierismus-Schablone sorgt auch heute noch dafür, dass Hendrick Goltzius von manchen Kunsthistorikern ein wenig herablassend traktiert wird: als eine Art Walt Disney des Späthumanismus, ausgestattet mit einer unerschöpflichen Bildphantasie, künstlerisch aber nicht recht ernst zu nehmen. Es tut in diesem Zusammenhang gut, sich daran zu erinnern, dass sich große Graphiksammlungen schon immer darum bemüht haben, die Werke des Hendrick Goltzius in guten Abzügen so vollständig wie möglich zusammenzubekommen.

So auch die Münchner Sammlung. Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert sind kapitale Blätter des Goltzius in der Münchner Kunstammer nachweisbar. Die Bestände der Kunstammer gingen aber verloren, so dass der Grundbestand der heutigen Graphischen Sammlung erst auf die in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts nach München gelangten Sammlungen des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz zurückgeht. Heute verfügt die Graphische Sammlung München über einen Bestand von rund 600 Goltzius-Blättern (wobei es ein sammlungsgeschichtliches Kuriosum ist, dass just von den sechs berühmten „Meisterstichen“, die Goltzius dem bayerischen Herzog Wilhelm V. gewidmet hatte, heute zwei in der Sammlung fehlen – eine empfindliche Lücke, die ein Stifter rasch schließen sollte). Im Falle von Rubens sind es über 1200 Nummern, wobei eine hauseigene Erschließung in den Jahren 2021 bis 2023 die Konvolute auf wundersame Weise nahezu verdoppelte und zu spektakulären Neuentdeckungen führte. Einige davon konnten in der Ausstellung präsentiert werden und sind im Katalog dokumentiert. Es ist dieser in Deutschland wohl einzigartige Reichtum an Goltzius- und Rubens-Graphik, aus dem die Ausstellung schöpfte; sie brauchte um nur wenige Leihgaben ergänzt zu werden.



| Abb. 1 | Jacob Matham (Stecher), nach Rubens, *Samson und Delilah*, ca. 1613. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 29987 D. Kat., S. 103

Werkstattsspionage in Haarlem

Ihren historischen Dreh- und Angelpunkt besitzt die Konzeption von Ausstellung und Katalog in der Reise, die Peter Paul Rubens im Jahre 1612 von Antwerpen nach Haarlem und damit in den kurzen Jahren des Waffenstillstands aus dem katholischen Flandern in die protestantischen Niederlande unternahm. Haarlem hatte durch die flämische Migration wirtschaftlich eminent profitiert und sich zu einer Kunstmetropole entwickelt, deren Zentrum die europaweit vernetzte Werkstatt von Hendrick Goltzius bildete. Nina Schleif und Filip Vermeulen/Karolien de Clippel machen in ihren Aufsätzen plausibel, dass der von weiteren Malern begleitete Rubens mit seiner Reise die Absicht verband, Goltzius' künstlerische Arbeitsmethoden sowie die Organisation seiner Werkstatt und seines Vertriebssystems, aber auch jüngere begabte Stecher kennenzulernen, die gegebenenfalls künftig für ihn zu arbeiten bereit waren: „Zu dieser Zeit hatte Goltzius in den Niederlanden ein Alleinstellungsmerkmal, da er alle Teile des Produktionsprozesses – vom Konzept über den Entwurf bis hin

zur Veröffentlichung – persönlich kontrollierte, wobei er sowohl technisch als auch künstlerisch die höchstmögliche Qualität anstrebte und sich an ein internationales Publikum wandte.“ (37)

Das war für den Künstler und Kunstunternehmer Rubens eine eminent attraktive Werkstattstrategie, denn es war ihm klar, dass die Kopien und Wiederholungen seiner Gemälde, die unter seiner sorgfältigen Aufsicht in der eigenen Werkstatt entstanden, nicht hinreichten, um seinen Ruhm und damit seinen internationalen Marktwert nachdrücklich zu steigern. So lag es für ihn nahe, die Bilderfabrik des Goltzius in all ihren Herstellungs- und Distributionsschritten vor Ort zu studieren. Dokumentarisch überliefert ist hierzu kaum etwas; führt man sich aber vor Augen, dass Goltzius' Stiefsohn Jacob Matham schon im Folgejahr 1613 einen eindrucksvollen Stich nach Rubens' Gemälde *Samson und Delilah* | Abb. 1 | anfertigte, sein Kollege Willem Buytewech I parallel dazu weitere Reproduktionen nach Werken von Rubens und dass Rubens im Jahre 1616 Pieter Soutman als Stecher von Haarlem in sein Atelier nach Antwerpen holte



| Abb. 2a | Hendrick Goltzius, Christus vor Pilatus, ca. 1596. Vorzeichnung, Kreide, weiß gehöht. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nl. 442. Kat., S. 156

| Abb. 2b | Hendrick Goltzius (Inventor, Stecher), Christus vor Pilatus, 1596. Aus der Serie: Die Passion Christi, 1596–98. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 30910 D. Kat., S. 156

| Abb. 2c | Peter Paul Rubens, Kopie nach Goltzius, Pilatus, 1596–1600. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 806 ↗

und bald darauf mit einer gezielten Druckproduktion begann, werden die Folgen von Rubens' Besuch bei Goltzius unmittelbar evident.

Wie sehr schon der junge Rubens Goltzius als Künstler geschätzt haben muss, erweisen seine in der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre entstandenen Teilkopien nach Goltzius' Kupferstichserie *Die Passion Christi*, von deren Hell-Dunkel-Effekten er sich faszinieren ließ (35f.); einen Höhepunkt von Ausstellung und Katalog bildet die Abfolge von Goltzius' Vorzeichnung zum Stich *Christus vor Pilatus* aus dieser Serie (Leipzig) **| Abb. 2a |**, dem Stich selbst (München) **| Abb. 2b |** und Rubens' Federzeichnung des Pilatus nach Goltzius mit assistierenden Figuren (Frankfurt a. M.) **| Abb. 2c |**, von denen Rubens einige frei hinzuerfunden hat (156f.): *aemulatio* als Huldigung an einen bewunderten Künstler. Wird man deshalb Hendrick Goltzius „als eine Art Lehrer für den jungen Künstler“ (39) ansprechen dürfen? Und lässt sich wirklich begründet sagen, Rubens sei nach Haarlem gereist, um dort „sein großes Vorbild“ zu treffen? (36)

Es sind dies doch wohl eher gut gemeinte Übertreibungen, wie sie sich bei der Fokussierung auf derartige Künstler-Konstellationen leicht einstellen mögen; ein Genie transformierender Aneignung wie Rubens hatte nun einmal zahllose Lehrer in der Kunstgeschichte. Es genügt also, auf die hohe Wertschätzung hinzuweisen, die Goltzius schon beim jungen Rubens besaß, um plausibel zu machen, weshalb dieser, der nie im Ernst daran dachte, selbst zum Kupferstecher zu werden, sich nach Haarlem wandte, um Anregungen für die Graphikproduktion seines eigenen Ateliers zu sammeln.

Komplexe Rezeptionsprozesse

Im Übrigen könnte man umgekehrt mit gleichem Recht Goltzius einen Schüler von Rubens nennen. Denn als Rubens 1612 Goltzius besuchte, lief zwar die Graphikproduktion von dessen Werkstatt unter Mathams Leitung ungebrochen weiter, der Meister selbst aber hatte sich schon seit zwölf Jahren vom Stecherhandwerk zurückgezogen und sich der noblen Kunst



Abb. 3 | Hendrick Goltzius (Inventor, Verleger), Jacob Matham (zugeschr. Stecher), Die sieben Tugenden, 1588. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 31183 D. Kat., S. 159

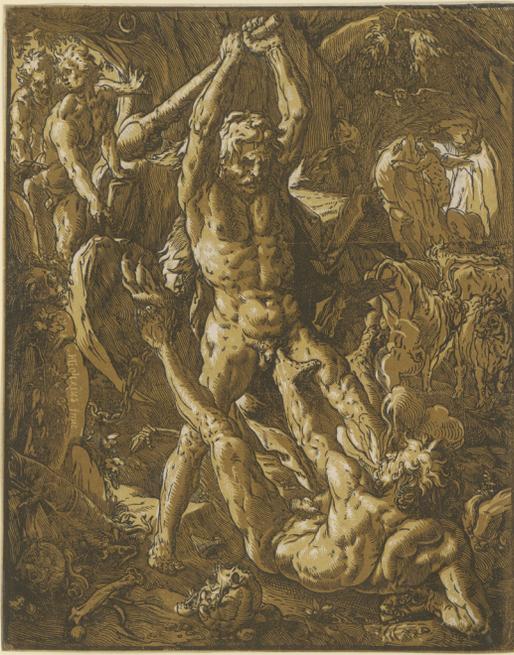
der Malerei zugewandt. Dabei konnte, wie Vermeulen und de Clippel an aussagekräftigen Beispielen zeigen (42ff.), Rubens mit seinen Bilderfindungen tatsächlich „eine Art“ Lehrer für den alten Künstler werden. Begabte Künstler lernen eben gern hinzu, am liebsten von anderen Hochbegabten; mit Lehrer-Schüler-Relationen hat das wenig zu tun. Zu warnen ist auch vor gefühlsemphatischen Unterstellungen wie derjenigen, Rubens habe in Goltzius „eine verwandte Seele gefunden“ (Vermeulen/de Clippel, 41), ja, es habe sich hier, wie Nadine M. Orenstein am Ende ihres informativen Überblicks über die Entwicklung des Druckgraphikers Goltzius sagt, um ein „Gespräch“ zwischen zwei „Gleichgesinnten“ (65) gehandelt. Dass es sich um zwei künstlerisch „Gleichgesinnte“ gehandelt habe, lässt ihre Werkästhetik jedenfalls kaum erkennen.

Fruchtbar hätte es allerdings sein können, der wechselseitigen Rezeption der beiden anhand ihrer Aktaufassung genauer nachzugehen. Vermeulen/de Clippel belassen es hier bei dem Hinweis, dass Goltzius sich von der Bearbeitung mythologischer Themen immer wieder die Lizenz zur „Darstellung aufreizender Akte“ habe erteilen lassen und dass dies „eine besondere Faszination auf Rubens“ ausgeübt habe (36). Wir glauben dies gern, hätten uns aber gewünscht, dass dies wichtige und für das Verständnis beider Künstler und ihrer Austauschverhältnisse essentielle Thema im Katalog eine exemplarische Untersuchung erfahren hätte und damit mehr als nur ein Aperçu geblieben wäre. Dass Goltzius bei der Inszenierung üppiger weiblicher Körper (und nicht nur dort) beherzt nach der Maxime „sex sells“ verfuhr und seine moralisierenden *subscriptions* oft nur dazu nutzte, dies umso beherzter tun zu können | **Abb. 3** |, liegt für jeden Betrachter seiner Blätter auf der Hand, und Rubens dürfte daraus seine Konsequenzen gezogen haben.

Das weite Feld der Rubens-Graphik einhegen

Nils Büttner geht in seinem Aufsatz über „Rubens-Graphik“ zunächst dem „Einfluss“ von Druckgraphik auf Rubens' künstlerische Entwicklung und die Ausbildung seiner Bildsprache nach und analysiert danach die Schritte, die den Künstler von den im Atelier unter seiner Aufsicht gemalten Reproduktionen eigener Gemälde zur Entwicklung und Organisation einer qualitativ hochrangigen „Rubens-Graphik“ führten; ein Begriff, bei dem es sich empfiehlt, ihn auf die „unmittelbar unter seiner Aufsicht“ und unter seiner „strengen Kontrolle“ (77) entstandenen Reproduktionen zu beschränken. Zwar entstanden im 17. Jahrhundert „mehr als 800 druckgraphische Reproduktionen von Rubens-Werken“ (76); davon sind aber nur knapp 100 Blätter „in seinem Auftrag und unter seiner Kontrolle produziert und vertrieben“ worden (90; auf S. 81 schränkt Büttner den „Kern des Rubens-Œuvres“ auf 56 Stiche ein).

Wie streng diese Kontrolle beim Entstehungs- und Druckprozess war, erweisen eigenhändige Korrektur-



| Abb. 4a | Hendrick Goltzius (Inventor, Holzschnneider, Verleger), *Herkules erschlägt Cacus*, 1588. Chiaroscuro-Holzschnitt. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 30975 D. Kat., S. 180

| Abb. 4b | Hendrick Goltzius (Inventor, Holzschnneider, Verleger), *Herkules erschlägt Cacus*, 1588. Chiaroscuro-Holzschnitt. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 2021:1. Kat., S. 181

ren auf den Entwurfszeichnungen und auf Probedrucken. Dabei strebte Rubens immer eine malerische Wirkung des graphischen Erscheinungsbilds an; von Goltzius ausgebildete Stecher, die sich wie ihr Meister jeden graphischen Stil mühelos zu eigen zu machen vermochten, folgten wie auch bei der Intensivierung der Hell-Dunkel-Effekte mit selbstverständlicher Virtuosität den künstlerischen Intentionen des Meisters. Gezielt setzte Rubens wie vor ihm schon Goltzius Privilegien und Widmungen zum Schutz und zur Verbreitung der Rubens-Graphiken ein; dass sie dennoch vielfach kopiert und nachgestochen wurden, konnte er schon deshalb hinnehmen, weil es der Steigerung seines Ruhmes nur dienen konnte. Büttner kann resümieren: „Vor allem dank der druckgraphischen Reproduktionen wurde Rubens zum ersten globalen Künstler.“ (90)

Mediengeschichtliche Akzente

Das Herzstück des Bandes bildet der von Nina Schleif mit souveräner Kennerschaft bearbeitete Katalog der ausgestellten 140 Werke. Er folgt einer Systematik, die sich primär an mediengeschichtlichen Aspekten und an der Organisation der Herstellungsprozesse und Vertriebssysteme orientiert: an Faktoren also

von herausragender graphikgeschichtlicher Bedeutung, die in Graphikausstellungen oft nur am Rande beachtet werden und nicht zuletzt deshalb diesem Katalog seine bleibende Bedeutung über die Konstellation Goltzius – Rubens hinaus sichern: die Organisation des Werkstattbetriebs und die Stellung der Stecher; die werk- und absatzstrategische Bedeutung von Widmungen und Privilegien; die für die Entstehung und Verbreitung von Stichen zentrale Bedeutung der Verleger – der Zeichner und Stecher Goltzius als sein eigener Verleger mit einem Sortiment von über 400 Stichen, während Rubens nur selten als Verleger nach seinen Werken entstandener Graphik fungierte – ; das Verhältnis von Zeichnung und Druckgraphik; schließlich die technischen Experimente mit spektakulären Großformaten, bei denen mehrere Platten zum Einsatz gelangten, mit der Technik der Radierung, die für beide Künstler trotz ihrer künstlerischen Vorzüge letztlich keine große Attraktivität besaß, weil sie nur vergleichsweise geringe Auflagen ermöglichte, und mit dem Holzschnitt. Der gewaltverliebten Überwältigungsästhetik von Goltzius' Chiaroscuro-Holzschnitt *Herkules erschlägt Cacus* (in Ausstellung und Katalog in zwei Farbvarianten vertreten | Abb. 4a | und | Abb. 4b | und der Brillanz

von Christoffel Jeghers Holzschnitt nach Rubens' Zeichnung *Herkules erschlägt die Missgunst* (hier in einem prachtvollen Holzschnitt | **Abb. 5a** | und in einem bisher unbekanntem Umdruck | **Abb. 5b** |) wird sich kein Betrachter entziehen können.

All diese Aspekte werden mit vorzüglichen Exemplaren aus der Münchner Sammlung illustriert. Nina Schleifs konzise Einführungen sind sehr erhellend, und dass sie die Möglichkeit nutzt, einzelne Stecher wie Jacob Matham auf Seiten von Goltzius und den für Rubens arbeitenden Lucas Vorsterman I etwas genauer zu konturieren, ist dankenswert – dies umso mehr, als sie einleitend nüchtern feststellen muss, wie gering letztlich die irdischen Spuren sind, die diese auf europaweiten Absatz ausgerichteten graphischen Werkstätten hinterlassen haben: „Wo Goltzius seine Werkstatt hatte und wie groß sie war, wissen wir nicht. Im Fall von Rubens gibt es nur den Hinweis,

dass seine Stecher Korrekturen in seiner Gegenwart vornehmen mussten. Doch wo diese Spezialisten ihrer Arbeit nachgingen und die übrigen Mitarbeiter anleiteten, während sie für Rubens arbeiteten, liegt im Dunkeln.“ (96) Umso wichtiger ist es, dass Ausstellung und Katalog den Schwerpunkt auf die medienhistorischen Dimensionen der Graphikproduktion legen.

Augenfreude

Ausstellung und Katalog setzen daneben noch fünf weitere thematische Akzente, die ein wenig aus der systematischen Anlage des Ganzen herausfallen (und deshalb auch mühelos durch weitere Aspekte hätten ergänzt werden können), der Graphischen Sammlung aber die Gelegenheit boten, weitere Hauptstücke aus dem Reichtum ihrer Bestände präsentieren zu können. Das gilt insbesondere für die



| **Abb. 5a** | Peter Paul Rubens (Inventor, Verleger), Christoffel Jegher (Holzschnitzer), *Herkules erschlägt die Missgunst*, 1633–35. Holzschnitt. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 148971 D. Kat., S. 182

| **Abb. 5b** | Peter Paul Rubens (Inventor, Verleger), Christoffel Jegher (Holzschnitzer), *Herkules erschlägt die Missgunst*, 1633–35. Umdruck. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 2021:494 D. Kat., S. 183

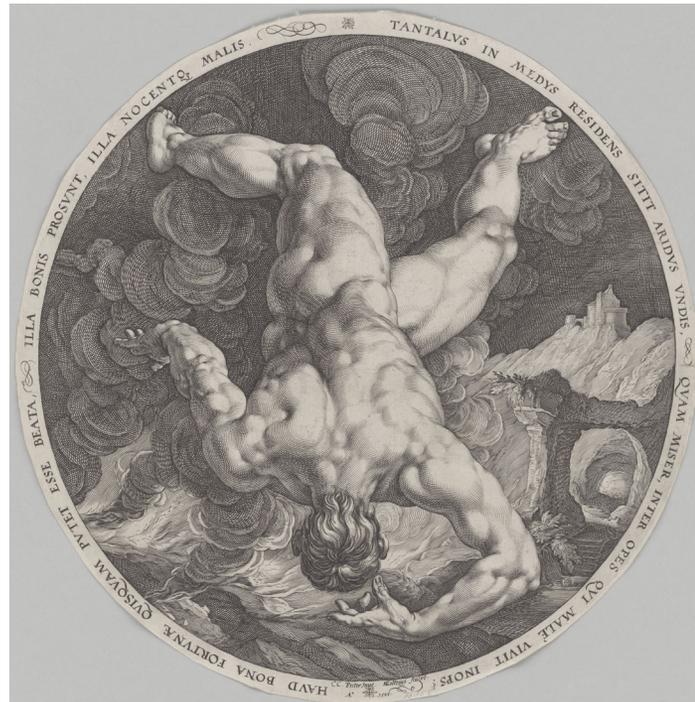
Auswahl der „Meisterdrucke“, also der von Goltzius und Rubens mit marktstrategischem Blick konzipierten graphischen Virtuosenstücke, die den Künstlern einen „großen Wiedererkennungswert“ sicherten und bis heute „als Marken für die beiden Künstler stehen“ (186): ein Faktor der Sicherung des Marktwerts, um die sich Hendrick Goltzius, wie die schon 1588 nach Cornelis van Haarlem entstandene berühmte Folge der *Vier Himmelsstürmer* zeigt | **Abb. 6a–d** |, von Anbeginn bemüht hat. Dass Rubens keinen geringeren Ehrgeiz darauf verwandte, auf dem umkämpften Graphikmarkt die Augenlust der Käufer durch aufsehenerregende Bildthemen, die Ausreizung malerischer Effekte und spektakulärer Hell-Dunkel-Kontraste auf sein Werk zu ziehen, zeigen herausragende Graphiken wie Lucas Vorstermans Stich der *Kreuzabnahme* und die von Schelte à Bolswert gestochene und radierte *Flusslandschaft im Mondschein*. | **Abb. 7** | Weitere Sequenzen in Ausstellung und Katalog führen vor Augen, wie der Wettstreit mit dem Vorbild der Antike und mit großen Künstlern der Renaissance, aber auch ihre Portraiturekunst zum Ruhm und damit zum Marktwert beider Künstler beitrug. Dass sich der

so gewonnene Ruf auch darin bewährte, dass weit über den Tod beider Künstler hinaus zahlreiche Nachstecher an ihm zu partizipieren suchten, illustrierte an aussagekräftigen Beispielen ein letztes Segment der Ausstellung.

Der Leser legt deren zweisprachigen Katalog belehrt und überdies erfreut über die Qualität der ganzseitigen Abbildungen aller Ausstellungsstücke aus den Händen. Er öffnet vielen Graphikfreunden den Blick für kunsthistorische Zusammenhänge, die sie bisher übersehen haben mögen, indem er die Verbindung zwischen Goltzius und Rubens in voller Evidenz entfaltet. Dass er die druckgraphische Produktion beider Künstler in werkstrategischer und mediengeschichtlicher Perspektive präsentiert, verleiht ihm eine exemplarische Bedeutung weit über die thematisierte Konstellation zweier Künstler hinaus. Dass den Betrachter auf dem vorderen Einband das Portrait des Rubens anblickt, während dasjenige des Goltzius auf die Rückseite des Bandes verbannt ist, muss man wohl im Sinne der Öffentlichkeitswirksamkeit hinnehmen, obgleich es der Ausstellungsthese nicht ganz gemäß ist.



| **Abb. 7** | Schelte à Bolswert (Stecher, Radierer), nach Rubens, Gilles Hendricx (Verleger), *Eine Flusslandschaft im Mondschein*, ca. 1638. Kupferstich, Radierung. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 30521 D. Kat., S. 216/217



| Abb. 6a-d | Hendrick Goltzius (Inventor, Stecher, Verleger), nach Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Ikarus. Tantalus. Ixion. Phaeton. Aus der Serie: Die vier Himmelsstürmer, 1588. Kupferstiche. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 31006 D, Inv. 31005 D, Inv. 31008 D, Inv. 31007 D. Kat., S. 190/191

Doch leider: Ikonographische Abstinenz

Und damit komme ich auf das einzige kritische Bedenken, das ich gegenüber Ausstellung und Katalog habe. Der Titel *Careers by design* und die Ausstattung des Katalogs lassen die lobenswerte Absicht erkennen, auch breitere Publikumskreise ansprechen zu wollen, die bisher kaum oder nur geringes Interesse für Druckgraphik aufbringen, und wenn sich diese Intention dadurch realisieren lässt, dass die verlockende Vorstellung, mit den Möglichkeiten des Design (ein Begriff, der ja nicht jeden Leser sofort an *disegno* denken lässt) Karriere machen zu können, mit einer eleganten Katalogästhetik beglaubigt wird, bei der sich mir das Wort „posh“ aufdrängt, dann soll mir dies recht sein. Ich bin allerdings selbst im Falle dieser sinnesfrohen Künstler sehr im Zweifel, ob dies gelingen kann, wenn man allein auf die künstlerische Kraft oder „Wucht“ (15) der gezeigten Blätter vertraut (wozu man in München freilich allen Grund hat) und den Besuchern nicht doch ein wenig erklärt, was sie da eigentlich sehen. Das verweist auf eine fundamentale Leerstelle von Ausstellung und Katalog: ihre ikonographische Abstinenz. Was man weiß, sieht man erst; das ist eine Goethe'sche Maxime, die sich gerade im Falle der humanistisch gelehrten Kunst von Goltzius und Rubens bewährt. Ich habe die Ausstellung des Öfteren besucht und musste dabei feststellen, dass ich meine Einsamkeit nur mit wenigen anderen Kunstfreunden zu teilen hatte und die Zahl derjenigen unter ihnen, die länger in der Betrachtung der Blätter verweilten, verstörend gering blieb. Das kann auch nicht anders sein, wenn man die Besucher mit den intellektuell voraussetzungsreichen Graphiken allein lässt.

Wie die Ausstellung so verzichtet auch der Katalog auf Erläuterungen zu den Bildthemen und zur ikonographischen Tradition sowie auf den Abdruck der kunstvollen lateinischen Bildunterschriften, die in ihrer moralisierenden Tendenz nicht selten in spannungsvollem Kontrast zu den Darstellungen selbst stehen. Deren Übersetzung unterbleibt ganz. Wie aber können sich auf diese Weise der Ideenreich-

tum, der oft subtile, manchmal auch weniger subtile Witz und der ästhetisch spielerische Charakter dieser Blätter einem nicht einschlägig vorgebildeten Betrachter erschließen? Wie kann er ein Verständnis für das Ineinander von Intellektualität und Sinnlichkeit entwickeln, das die Kunst des Goltzius und die Rubens-Graphik auszeichnet?

Wie voraussetzungsreich dies alles ist, möge der einzige Ausflug in die Regionen der Ikonographie belegen, den sich der Katalog gestattet. Zu den beliebtesten Bildthemen in der Kunst des ausgehenden 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts gehört die auf Terenz zurückgehende Sentenz „Sine Cerere et Baccho friget Venus“: Ohne Speise (Ceres) und Trank (Bacchus) friert Venus, erlischt also das erotische Begehren. Nina Schleif macht zu Recht auf die diäte-



Abb. 8 | Hendrick Goltzius (Inventor), Jan Saenredam (Stecher), Bacchus, ca. 1595. Aus der Serie: Ceres, Bacchus, Venus, ca. 1595. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 31074 D. Kat., S. 230

tische Bedeutung aufmerksam, die dieser Sentenz im „neostoischen Gedankengut“ zukommt, „weil es die Mäßigung der Affekte anmahnte“. (220) Erklärt diese Verbindung der Sentenz mit dem Neostoizismus aber tatsächlich ihre Prominenz in der Bildwelt des Goltzius und seines Kreises? Schleif setzt dies jedenfalls voraus, wenn sie zu den drei von Jan Saenredam in den 90er Jahren nach Zeichnungen von Goltzius geschaffenen Kupferstichen mit Darstellungen des Bacchus, der Ceres und von Amor und Venus bemerkt: „Alle drei Götter strahlen eine innere Ruhe aus, die aus ihrem Dreiklang erwächst und die für jeden Neostoiker erstrebenswert ist.“ (220) Wirklich? Das verkennt doch wohl, dass die Beliebtheit der Sentenz als Bildthema vor allem daraus resultierte, dass sie unter dem Deckmantel der Moralistik die darstellerisch reizvolle Kombination verlockender nackter Körper erlaubte, aus deren Betrachtung erst jene innere Unruhe erwachsen mochte, gegen die dann der Neostoizismus zur Hilfe gerufen werden musste. Mit anderen Worten: Der intellektuelle wie der visuelle Reiz seiner Blätter resultiert nicht zuletzt daraus, dass Goltzius ein ironisches Verhältnis zum Mythos hatte, das ihn alle moralisierende Eindeutigkeit überlieferter Sentenzen mit den Mitteln bildlicher Darstellung

subversiv unterlaufen lassen konnte. Man kann dies an den von Saenredam gestochenen Blättern (230f.) leicht überprüfen | **Abb. 8** |: an dem triumphierend seine prächtige Trinkschale präsentierenden Bacchus, dem ein gierig Trauben fressender kleiner Faun assistiert; an der ein überquellendes Füllhorn, dessen Inhalt reizvoll mit ihren Brüsten kommuniziert, darbietenden Ceres; an der ein brennendes Herz tragenden Venus, die sich lächelnd von Amor eine Pfeilspitze auf ihr Herz richten lässt. Und wer erst einmal auf die üppig vorgewölbten Bäuche der beiden Göttinnen aufmerksam geworden ist, dem wird es ohnehin schwerfallen, noch an das neostoische Ideal der Mäßigung zu glauben.

Goltzius' Bildphantasie treibt ein intellektuell und piktoral ausgesprochen reizvolles Spiel mit den mythologischen Themen und der Tradition ihrer emblematischen Ausdeutung, und dies Spiel kann sich nur einem Betrachter erschließen, der mit der ikonographischen Tradition vertraut gemacht wird. Ausstellung und Katalog, die ein anderes Ziel hatten, verzichteten darauf, und wenn ich dies bedauere, dann nur deshalb, weil damit eine Möglichkeit vergeben wurde, der Graphik beider Künstler, wie sie in München glanzvoll präsentiert wurden, neue Freunde zu gewinnen.

Provenienzforschung

Nicht verschollen und doch wiederentdeckt: Zum Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg

Priv.-Doz. Dr. Doris H. Lehmann
Bergische Universität Wuppertal
lehmann@uni-wuppertal.de

Nicht verschollen und doch wiederentdeckt: Zum Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg

Doris H. Lehmann

In einzigartiger Weise repräsentieren Schandbilder einen sensiblen gesellschaftlichen Bereich visualisierter Ehrenscheit und sozialer Kontrollversuche. Sie entstanden seit dem Spätmittelalter in einem nicht rechtsverbindlich geregelten Raum als Bestandteil der sich schnell und weithin verbreiteten Praxis zur Einforderung von Schulden oder nicht eingelösten Zusagen: Persönlich adressierte aquarellierte Musterzeichnungen als Beilagen zu Mahnschreiben oder bei Eskalation der Auseinandersetzung in unbekannt hoher Auflage angefertigte Einblattdrucke als bildliche Pendanten zu den an stark frequentierten Orten öffentlich ausgehängten Scheltbriefen (*Lettres de gibet*, Passavant 1860, 1, 82) sollten wortbrüchige Bürgen und Schuldner zur Vertragseinhaltung bewegen. Legitimiert wurden die schimpflichen Bilder während ihrer Entstehungszeit durch die gesellschaftsrelevante Zielsetzung, mangelnde (Zahlungs-)Moral und damit eine notwendige Ordnung wiederherzustellen. Erst neue rechtliche Rahmenbedingungen entzogen diesem Vorgehen die Grundlage. Unter Androhung von Strafen verboten wurden solche diffamierenden Darstellungen 1577, als die Blütezeit der Produktion bereits überschritten war und die unter Kaiser Rudolf II. überarbeitete Reichspolizeiordnung (RPO) in Kraft trat. Bis dahin waren zwar an verschiedenen Orten Versuche unternommen worden, die Ausbreitung der beleidigenden Bildwerke durch Vorschriften einzuschränken, die Produktion beendet hatte dies aber nicht. Immerhin legte der Kölner *Amtsbrief der Schilder* 1449 als Geldstrafe zur Ahndung von Verstößen gegen das dortige Verbot zur Herstellung von schändlichen Arbeiten die Höhe von 10 Mark fest (Tacke 2018, 2, 700–706). Dies deutet die historische

Dimension der Problematik an: Schandbilder waren Auftragsarbeiten und entstanden als professionelle Produkte von Malerwerkstätten. Das Verbot durch die RPO blieb bis zum Ende des Alten Reiches 1806 in Kraft (Weber 2002) und damit die Aushänge und die mit ihnen verbundene Gefahr in Erinnerung.

Schandbilder enthielten wie Schmähbriebe Diffamierungen, die auch öffentlich vorgelesen wurden, wie dies dem Scheltbrief von Heinrich Grote aus dem Jahr 1554 explizit zu entnehmen ist, der appelliert: „Allen vnd einem Jedem. hohes vnd niderges standes, Die disse offene aufschrift Sehenn, horen, oder lesen horen“ (Weigel/Zestermann 1866, 1, 119–123). Selbst wer die in den Schandbildern enthaltenen Wappen oder in jedem bekannten Fall zu findenden Namensinschriften nicht selbstständig zuordnen konnte, wurde zweifelsfrei über die Identität der Dargestellten informiert. Unterschiedliche Anbringungsorte wie Stadttore, Herbergen, Kirchen, Pranger oder Bordelle bezogen ebenso wie Platzierungen in Wohnortnähe der Betroffenen vielfältige Öffentlichkeiten ein, die ihrerseits als Multiplikatoren die Kampfzone ausweiteten.

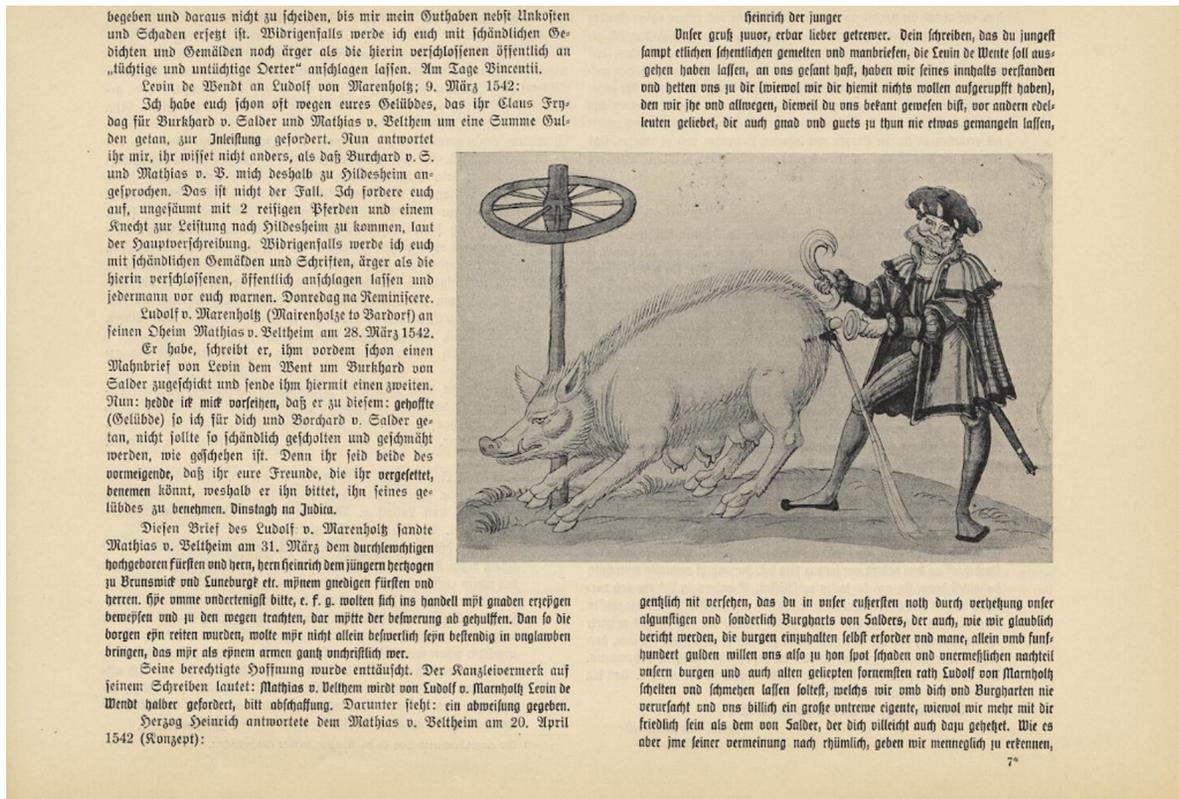
Eine zusätzliche Dimension erhielten die Provokationen durch die Übertragung von Schandbildern in das Medium der Tüchleinmalerei, damit sie zur mobilen schimpflichen Präsentation an einer Lanze befestigt werden konnten. Mit solch einer drohte 1419–1421 Graf Johann III. von Nassau-Dillenburg seinem säumigen Schuldner Herzog Johann von Bayern, Graf zu Holland. Alljährlich, so stellte der Kläger in Aussicht, werde er unter Mitnahme des Schandbildes an der Lanze vor allen Scharfrichtern, Henkern und Dirnen Klage gegen diesen führen (Lentz 2004, 177). Damit

unterschieden sich Schandbilder von den berühmteren *pittura infamanti*, die als Rechtsmittel im Medium der Fassadenmalerei meist in politischen Kontexten entstanden sind (Lehmann 2024, 111–120).

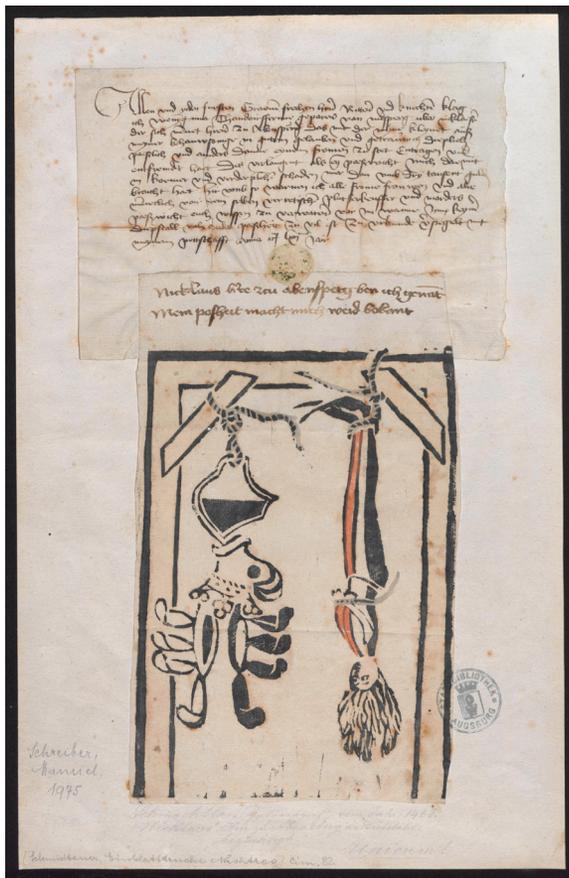
Um Aufmerksamkeit zu erregen und die Schwere der Schuld zu versinnbildlichen, zeigten Schandbilder durchweg entehrende Ikonographien: Fiktiv wurden darin die Stellvertreter der untreuen Vertragspartner Körperstrafen oder Hinrichtungen ausgesetzt. Das schmachvolle Motivspektrum umfasste (verkehrt) Gehenkte, auf das Rad Geflochtene, Gestäupte und Schandritte. Zur sinnbildlichen Demonstration dessen, wie ehrlos das Siegel des als Bösewicht Gescholtenen einzuordnen sei, wurde schändliches Petschieren gezeigt: bevorzugt im Afterbereich von Esel, Hündin oder Sau. | **Abb. 1** | Das letztgenannte Tier wurde meist in seiner ohnehin negativen Symbolik verstärkt, indem es Kot fressend dargestellt wur-

de. Das Wappen als Rechtskörper meist bedrohter (Nieder-)Adeliger konnte ebenfalls zum Ziel bildlicher Angriffe werden, indem sie dessen Entehrung durch Verkehrung, verkehrte Hängung und sogar Zerschlagung (Lehmann 2024, 229–230, 247–248, Taf. 7^A) zu erkennen gaben.

Es gab Aggressionen gegen einzelne Personen, aber auch Gruppenschandbilder: 1518/19 demütigte Franz von Sickingen in einem Blatt 29 bekannte Persönlichkeiten (Breul 2015, 139), die noch unbenannten Figuren im Bild wurden so zu potentiellen Platzhaltern für weitere Gegner. Dieser in verschiedener Hinsicht außergewöhnliche Fall widerlegt die etablierte Annahme, Schandbilder seien nicht zur Austragung von politischen Machtkämpfen genutzt worden (Lentz 2004, 150). Matthias Lentz hat als Historiker mit Blick auf die rechtlich-normativen Rahmenbedingungen und die rechtlich-soziale Praxis im Kontext von



| **Abb. 1** | Schändliches Petschieren mittels einer Sau, aus: Otto Hupp, Scheltbriefe und Schandbilder. Ein Rechtsbehelf aus dem 15. und 16. Jahrhundert, München 1930, S. 51^A



| Abb. 2 | Schmähbrief mit Schandbild der Benigna von Tanndorf auf Niclas Graf von Abensberg. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 12 PA 2 (Cim 82). Regensburg (?) 1461 ↗

Ehrenschele und Offenbaren argumentiert und die Kontexte aufgearbeitet, in denen Schandbilder entstanden. Seine quellenfundierte Überblicksdarstellung erweiterte den Katalog bekannter Schmähbriefe und ihrer Schandbilder auf etwa 200 Einträge. Erfasst sind darin Beispiele aus Mittel- und Norddeutschland, aus den Niederlanden, Polen, Böhmen und Mähren. Weitreichend ergänzt, aber auch in seiner Relevanz aus der Wahrnehmung verdrängt wurde hierdurch die Grundlagenforschung des Heraldikers und Kunstgewerblers Otto Hupp (Hupp 1930 ↗).

1461 entstand im Auftrag von Benigna von Tanndorf, geb. von Nußberg, ein solcher Einblattdruck auf Niclas Graf von Abensberg. **| Abb. 2 |** Im zugehörigen

Scheltbrief gab sie an, vom Grafen bestohlen worden zu sein. Die Bedeutung des Blattes zeigt sich nicht nur darin, dass Hupp ihm seine erste umfangreiche Abhandlung zum Thema Schandbild widmete (Hupp 1927). Auch beim Vergleich mit dem älteren Beispiel, das im Auftrag von Johann von Löwenstein gegen Landgraf Ludwig I. von Hessen gerichtet war **| Abb. 3 |**, fallen gestalterische Besonderheiten auf. Der 1438 Dargestellte hängt kopfüber am Galgen und trägt dabei ebenso problemlos seinen Federhut, wie sich auch seine weitere Kleidung der Schwerkraft widersetzt. Die auf den Schuhsohlen des Angeklagten sitzenden Raben jedoch bestätigen die vom Galgen



| Abb. 3 | Schmähbrief mit Schandbild des Ritters Johann von Löwenstein gegen Landgraf Ludwig I. von Hessen, 1438. Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, H.06.02, 3605, Nr. 4, aus: monasterium.net ↗

vorgegebene weltliche Ordnung und verschärfen die Diffamierung.

Das spätestens 1927 noch im Original von Hupp konsultierte Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg wurde in den letzten Jahren von Urkunden-Forschern als verschollen indiziert (Roland/Zajic 2013, 412). Ursächlich hierfür war die Provenienz, die das Standardwerk von Lentz zu dem anteilig kolorierten Druck nennt (Lentz 2004, 198–200, Nr. 51). Der zugehörige Katalogeintrag gibt an, dass der Holzschnitt aus dem Besitz von Fidelis Butsch († 1879 in Augsburg) erst in den von Franz von Hauslab (1798–1883) und dann in den der Bibliothek des Fürsten von Liechtenstein in Wien übergegangen sei. Weiter heißt es, dass das Blatt danach möglicherweise in den USA verloren gegangen sei (Lentz 2004, 199). Demnach wäre das Blatt seit fast 100 Jahren unauffindbar.

Die Angaben von Lentz zum gegen Niclas Graf von Abensberg gerichteten Schandbild sind jedoch in Teilen nicht korrekt, wie eine Revision durch die Verfasserin ergeben hat. Auf welche Weise die fehlerhaften Angaben zustande kamen, muss hier offenbleiben. Tatsächlich hatte der in Augsburg ansässige und wegen seiner Spezialisierung auf alte Drucke international geschätzte Antiquar Fidelis Butsch das Schandbild und den zugehörigen Schmähbrieff der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg übereignet, wo diese Objekte bis heute aufbewahrt werden (SuStB Augsburg 12 PA 2, Cim 82⁷). Diesen Besitzerwechsel hatte Hupp 1927 korrekt in seiner Studie zum Blatt mitgeteilt (Hupp 1927, 30). Als Teil des Sammlungsbestandes wurde das Schandbild zuletzt 2017 im Rahmen einer viel beachteten Cimelien-Ausstellung gezeigt. Im zugehörigen Katalog ist es mit einer Farbabbildung und einem Begleittext von Achim Riether gewürdigt (Riether 2017, 158f.). Die Publikation von Lentz wird in der Bibliographie als Referenz genannt, der darin enthaltene Irrtum findet jedoch im Katalogtext keine Erwähnung. Was eine ‚Wiederentdeckung‘ hätte werden können, blieb so trotz der öffentlichen Präsentation des Objekts weiterhin Teilen der Forschungsgemeinschaft unbekannt (vgl. Roland 2019, 297, Anm. 150). Entsprechend wird das



Abb. 4 | Wappen des Niclas Graf von Abensberg, aus: Scheibler'sches Wappenbuch. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 312 c, S. 17⁷

Objekt in der Datenbank des kollaborativen Onlinearchivs Monasterium.net (Mom-CA)⁷ noch mit dem Hinweis „Ausstellungsort unbekannt“ (monasterium.net, 1461-99-99, Stand: 13.12.2024, 12.39h) geführt. Die Aktualisierung des entsprechenden Datensatzes wird nunmehr auf Basis der neuen Erkenntnisse vorbereitet.

Der hochformatige Holzschnitt, der zu einem gegen Niclas von Abensberg gerichteten Schmähbrieff gehört und als Anhang an dessen Querformat durch eine zentrierte Klebung montiert wurde, zeigt einen eng in das Blattformat eingepassten Galgen. An dessen Querbalken hängt rechts, gebunden an den Fußgelenken, eine Person mit langen, voluminös fallenden Haaren, bekleidet mit Wams, enganliegenden Hosen und Schnabelschuhen. Die Hängung an den Füßen galt als besonders schändliche Art der Hinrichtung. Dies unterstreicht das Pendant: Links neben dem Mann wurde auch sein rechtlicher Körper gestürzt gehenkt, indem das am Strebebalken befestigte Wappen als Zeichen seiner Entehrung ebenfalls verkehrt herum hängt. Ein vergleichender Blick in das Scheibler'sche Wappenbuch zeigt die repräsentative Ansicht. **Abb. 4** | (um 1450–17. Jh. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 312c⁷)

Das Schandbild (vgl. **Abb. 2**) ist in Schwarz gedruckt, die Seile sind grau übermalt, die Gewandteile der linken Körperhälfte in Mennige rötlich koloriert. Achim Riether nimmt aus nachvollziehbaren Gründen an, dass die von Benigna von Tanndorf in Auftrag gegebene Darstellung mit der auffälligen Mi-Parti-Kleidung ein zusätzlich diffamierendes Detail enthält. Die für ein solches Kleidungsstück typische Verschiedenfarbigkeit wird im Schandbild zu schwarz und farblos gedruckten Gewandteilen sowie einer mit Mennige kolorierten Fläche. Heraldisch werden hierdurch die Farben des Geschmähten, Schwarz und Silber, imitiert und durch Rot ergänzt. Die Zutat könnte im Kontext sozialer Abwertung als ein Zeichen übertriebener Eitelkeit, Falschheit oder Streit gelesen werden. Riehers Verweis auf Kostüme spätmittelalterlicher Henker und Schergen muss jedoch, wie das Standardwerk von Veronika Mertens verdeutlicht, aufgrund inhaltlicher und kontextueller Diskrepanzen relativiert werden.

Die für das Mi-Parti typische vertikale Zusammensetzung gefärbter Stoffe war in Europa Mitte des 15. Jahrhunderts, als das Schandbild entstand, weit verbreitet (Mertens 1983, 20–23). Vermutlich changierte das Kostüm im Kontext der auf die Präsentation eines Ehrlosen zielenden Darstellung doppeldeutig zwischen Statussymbol und dem daran geknüpften Hinweis auf den gesellschaftlichen Rang des Grafen und seine gesellschaftliche Verantwortung einerseits sowie der beabsichtigten moralisierenden Assoziation des Publikums mit Zeichen von sozialer Geringschätzung andererseits, da die Gewandteilung symbolhaft mit Lastern verbunden werden konnte. Gleiches gilt für die Wahl der Farbe Rot, die mit negativen Exempla wie Judas, dem ikonographisch rote Haare zugeschrieben wurden, assoziiert werden konnte. Hierzu passt der handschriftliche Titulus, der dem Gehenkten folgende Worte in den Mund legt: „Nicklaus here zcu Abensperg ben ich gena[n]nt / mein posheit macht mich weid bekannt“.

Angesichts der mit brauner Tinte und eben nicht gedruckt hinzugefügten Überschrift sowie der kolorierten Elemente wirft nun die Kombination des eine

serielle Fertigung ermöglichenden Druckverfahrens mit manuellen Individualisierungen weiterführende praktische Fragen nach der Herstellung und der Stückzahl des Schandbildes auf. Riether ging davon aus, dass die Reproduktion und Verbreitung „rasch dutzendorf“ möglich war. Martin Roland nahm an, die Klägerin habe die Drucke damals „an jeder Hausecke“ anschlagen lassen. Gesichert sind solche Vermutungen indes nicht, denn in keinem einzigen Fall ist bisher eine Stückzahl der angefertigten Schandbilder genannt – die mögliche Bandbreite zwischen Unikat und unbekannt großer Menge gilt es erst noch zu erschließen. Möge die Wiederbekanntmachung des Blattes und seines von Fidelis Butsch gewählten Aufbewahrungsortes den teilkolorierten Holzschnitt der kunsthistorischen Forschung wieder zugänglich machen.

Literatur

Breul 2015: Wolfgang Breul, Entehrte Ritter: Schmähbriefe sind Teil der Auseinandersetzung, in: Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation. Ausst.kat. Regensburg 2015, 138–140.

Hupp 1927: Otto Hupp, Der Galgenbrief und anderes aus dem Leben des Nikolaus Herrn zu Abensberg, in: Ders., Wappenkunst und Wappenkunde. Beiträge zur Geschichte der Heraldik, München 1927, 29–43.

Hupp 1930: Otto Hupp, Scheltbriefe und Schandbilder. Ein Rechtsbehelf aus dem 15. und 16. Jahrhundert, München 1930. ↗

Lehmann 2024: Doris H. Lehmann, Bildpolemischer Künstlerstreit. Von Leonbruno bis Hogarth, Merzhausen 2024. ↗

Lentz 2004: Matthias Lentz, Konflikt, Ehre, Ordnung. Untersuchungen zu den Schmähbriefen und Schandbildern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (ca. 1350 bis 1600). Mit einem illustrierten Katalog der Überlieferung (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, 217), Hannover 2004.

Mertens 1983: Veronika Mertens, Mi-Parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Remscheid 1983.

Passavant 1860: Johann David Passavant, Adam von Bartsch und Jean Duchesne, *Le peintre-graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–64.

Riether 2017: Achim Riether, 50. Schmähbrieff, in: Karl-Georg Pfändtner (Hg.), *Gold und Bücher lieb ich sehr... 480 Jahre Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*. Katalog zur Cimelien-Ausstellung vom 19. Oktober bis 15. Dezember 2017, Projektleitung und Redaktion Uta Wolf, Luzern 2017, 158–159.

Roland/Zajic 2013: Martin Roland und Andreas Zajic, *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in: *Archiv für Diplomatik. Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 59, 2013, 241–432.

Roland 2019: Martin Roland, *Illuminierte Urkunden. Bildmedium und Performanz*, in: Andrea Stieldorf (Hg.), *Die Urkunde. Text – Bild – Objekt*, Berlin 2019, 259–330.

Tacke 2018: Andreas Tacke (Hg.), *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte)*, 5 Bde., Petersberg 2018.

Weber 2002: Matthias Weber, *Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577. Historische Einführung und Edition*, Frankfurt a. M. 2002.

Weigel/Zestermann 1866: Theodor Oswald Weigel und Adolf Zestermann, *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift*, 2 Bde., Leipzig 1866. ↗

Ausstellungen

Pieno di Vaghezza: Die Renaissance südlich und nördlich der Alpen

Venezia 500<<. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 27.10.2023–4.2.2024. Katalog hg. v. Andreas Schumacher. München, Hirmer Verlag 2023. 256 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-4174-0. € 39,90

Holbein und die Renaissance im Norden. Frankfurt a. M., Städel Museum, 2.11.2023–18.2.2024;
Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden. Wien, Kunsthistorisches Museum, 19.3.–30.6.2024.
Katalog **Renaissance im Norden. Holbein, Burgkmair und die Zeit der Fugger** hg. v. Guido Messling und Jochen Sander. München, Hirmer Verlag 2023. 359 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-4202-0. € 55,00

Dr. Christoph Bellot
München
c.bellot@gmx.de

Pieno di Vaghezza: Die Renaissance südlich und nördlich der Alpen

Christoph Bellot



Im Winter 2023 konnte man zwei Ausstellungen zur Kunst des 16. Jahrhunderts sehen: in München zu Venedig, in Frankfurt a. M. (und später in Wien) zu Augsburg. Das schien eine erfreuliche Koinzidenz, konnte einigen Aufschluss versprechen, da die Beziehung der Renaissance nördlich der Alpen gerade zur venezianischen bekanntlich eng war. Allerdings waren die beiden Ausstellungen nicht aufeinander abgestimmt.

Einfach nur schön präsentiert

Die Alte Pinakothek zeigte „Venezia 500<<“. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei“ als Zwischenbilanz des Forschungsprojekts zum Bestand der über 200 venezianischen Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, das zu einem neuen Bestandskatalog führen soll. Man strebte aber keinen Überblick über den Besitz oder gar die Malerei in Venedig an, sondern stellte 19 eigene Bilder im Zusammenhang mit 66 Leihgaben aus (zu den Gemälden kamen 19 Zeichnungen und Stiche, drei Plastiken und eine Handschrift). Das Innovative der venezianischen Kunst, das seit 1500 so starke Wirkung auf die europäische Malerei hatte, sollte an den Bildgattungen Porträt und Landschaft demonstriert werden.

Das Porträt war mit 50 Beispielen stark vertreten, die Spanne reichte von Memlings Bildnis des Bernardo Bembo (um 1474) als ‚Import‘ und ersten venezianischen Beispielen von Bellini, Giorgione, Lotto, Bartolomeo Veneto etc. bis zu Tizians *Bildnis des Jacopo Strada* (1567/68) und einem Gruppenbild der Tintoretto-Werkstatt (um 1575). Der Schwerpunkt lag dabei auf den Jahren zwischen 1500 und 1530/35. Als Landschaften verstand man keine selbstständigen Bilder der ‚Natur‘, sondern die Landschaftsräume, in oder vor denen sich Personen befinden: der hl. Hieronymus und die Madonna, das Kreuz Christi mit



Assistenzfiguren oder die Personen der Beweinung, mythologische und allegorische Gestalten.

Die Ausstellung zielte auf eine ‚atmosphärische‘ Präsentation von Bildern, mit denen sich für das Publikum reizvolle Vorstellungen einer Malerei des Lichts und der Farbe, des hier differenzierten Pinselstrichs, dort der freien, geradezu demonstrierten Faktur verbinden. Den historischen Zusammenhang, die Rollen des Porträts für die venezianische Gesellschaft, Probleme der Bildinhalte oder Fragen der Zuschreibung und der Identität porträtierter Personen müsste der Katalog behandeln, der allerdings von der üblich gewordenen Knappheit ist: mit einigen kürzeren Beiträgen und lediglich einer Liste der Exponate, doch ohne separate Katalogeinträge. Einem weniger an Fachdetails interessierten Teil des Publikums mag dies entgegenkommen, aber es mangelt doch an grundlegenden Informationen. Die Lektüre macht das Konzept der Ausstellung klarer, als die bloße Anschauung es gekonnt hätte. Doch – so könnte man vermuten – sollte sie wohl zu jenem ‚denkenden Betrachten‘ anregen, das man für eine Reihe typisch venezianischer Bilder um 1500 mit sich nur vage erschließenden Inhalten als damals auch im Gespräch praktizierte Rezeptionsform annehmen kann und das der Katalog selbst essayistisch betreibt.

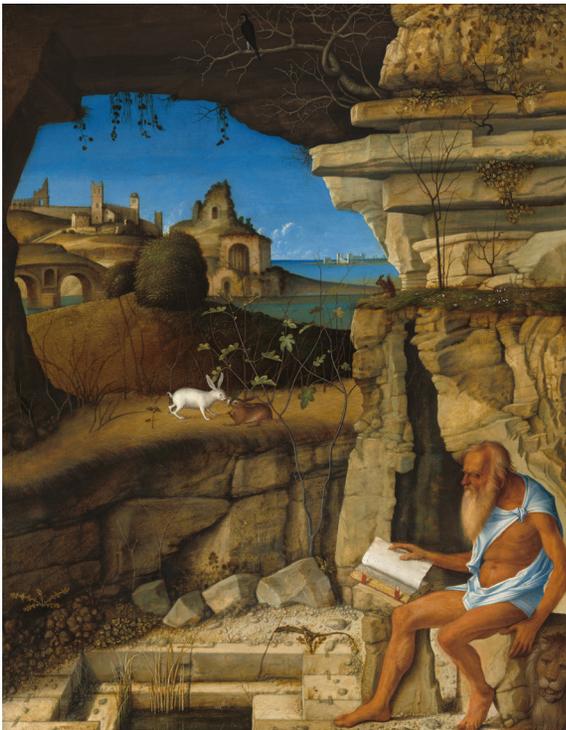
Landschaft als Sehnsucht nach Natur und das denkende Betrachten

Auf eine schon oft gelesene Charakterisierung der venezianischen Malerei als Feier von Licht und Farbe ist im einführenden Aufsatz fast ganz verzichtet. Vielmehr erläutert Andreas Schumacher die Rolle der Landschaft in Bildern aus Venedig. Sie sei „die eigentliche Hauptdarstellerin“ in den Gemälden, nicht nur Raum und Hintergrund. Dass sie in einer verwinkelten künstlichen Stadt, wo es Gärten nur im Verborgenen gibt, aus der Sehnsucht nach ‚wilder Natur‘ und Grün sowie nach Bewegung im Freien erwachsen sei (19–21), klingt eigentümlich einfach. Doch mit Giorgiones *Tempesta* und den folgenden *poesie* wurde jedenfalls die Bedeutung von imaginierte Landschaft als zentralem Motiv offenkundig, sie bekam eine neue

eigene Rolle in den durch die antike Bukolik inspirierten arkadischen Phantasien. Hiermit habe Giorgione die Darstellung von Landschaft und die Malerei in Venedig revolutioniert. Wofür in diesen Bild-Phantasien das Personal steht, und was umgekehrt die Landschaft bei den Heiligen und den biblischen und mythologischen Historien soll, das bleibt oft vieldeutig oder eher unbestimmt und vage. Hiermit hatte die Ausstellung Thema und These. *Vaghezza* entdeckt sie ebenso in vielen Porträts. Die ‚sanfte Revolution‘ liege nicht bloß im neuen Stil, sondern in den offenen Themen und fiktiven arkadischen Gegenwelten, der freien Assoziation zur Dichtung, die die individuelle Kontemplation und das vermutete Gespräch humanistisch gebildeter Zirkel vor den pastoralen Bildern fortsetzen konnten, ebenso in den idealisch schönen Jünglingsbildnissen und *belle donne* sowie den Porträts einer Elite, die sich nicht mehr in den öffentlichen Rollen, sondern privat, als gebildete *élégants* in neuerdings so genannten lyrischen Bildnissen zeigt. Die Aufsätze des Katalogs beleuchten dies aus verschiedenen Richtungen. Chriscinda Henry schreibt über den Kreis der Auftraggeber und Sammler solcher neuen Bilder und deutet an, wie man sich das gesellige Leben und die *ridotti*, die Treffen mit Musik, philosophischem Disput und literarischen Lesungen vorstellen könnte. Das Bukolische in antiker Tradition scheint ein „kultureller Code“ der Elite und der Kunst für diese gewesen zu sein, was die von Marcantonio Michiel in seiner *Notizia d'opere del disegno* über die Sammlungen der venezianischen Häuser erwähnten antiken und zeitgenössischen Kleinplastiken bestätigen, an denen sich die Maler wohl orientierten. Die Bilder hatten vielfach keine konkrete Botschaft, sondern waren bewusst mehrdeutig, wie Johannes Grave nicht als Erster konstatiert. Dies sei ein „genuin venezianisches Bildverständnis“ (71) und habe im ‚denkenden Betrachten‘ seine adäquate Rezeptionsform. Als Musterbeispiel wird wieder *La Tempesta* angeführt, die nicht verschlüsselt und von literarischen Quellen her zu enträtseln sei, sondern zum Nachsinnen und raffinierten Deuten einlade. Die zahlreichen Versuche der Forschung entsprächen daher der ursprünglichen

Intention, zum gelehrten Gespräch anzuregen – zu dem hier freilich keine weitere Interpretation geboten wird. Dasselbe Prinzip findet Grave etwa in den detailreichen Landschaften, in die Giovanni Bellini Heilige wie Hieronymus | **Abb. 1** | oder Franziskus stellte, und will es aus der mittelalterlichen Naturallegorese herleiten, die aus den polyvalenten Eigenschaften der Dinge mehrfachen geistigen Sinn erschloss. Ob aber das Zeichensystem der auf präzise Bedeutung zielenden allegorischen Auslegung und somit die traditionelle Frömmigkeit die Grundlage für Bilder mit unbestimmter Bedeutung und eines frei durch sie schweifenden Sehens und Assoziierens sein konnte, bleibt denn doch fraglich.

Bukolik und Sinnoffenheit kennzeichnen auch die kleine Gruppe von Zeichnungen und Druckgraphiken, die parallel zu Giorgione ‚lyrische Landschaften‘ zum mehr oder weniger selbständigen Thema haben und



| **Abb. 1** | Giovanni Bellini, Hl. Hieronymus in der Einöde, 1505. Öl auf Lindenholz, 47 × 37,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Nr. 1939.1.217 [↗](#)

die Catherine Whistler in den Zusammenhang nicht nur mit anderen Beispielen stellt, sondern mit dem für Venedig neuen technischen Raffinement, der Kenntnis nördlicher Kupferstiche (besonders von Dürer) und mit der Vorliebe der Kenner, die solche Blätter und entsprechende Gemälde sammelten.

Porträts von Kennern und simulierte Lebensnähe in Bildern schöner Frauen

Dieser Kreis ließ sich auch in neuer Weise porträtieren. Man demonstrierte dabei nicht Amt und öffentliche Rolle, sondern zeigte schon durch informelle Kleidung individuellen Geschmack. Vor allem aber erscheinen die Personen auch seelisch belebt – ohne dass ein Ausdruck freilich klar zu bestimmen wäre, wie dessen divergente Beschreibungen ja immer wieder beweisen. Auffälligster Typus des nicht nur in der Haltung bewegten Bildnisses ist der *ritratto di spalla*, der prominent vertreten ist im Münchner Bild des über die Schulter zurückblickenden jungen Mannes. Nachdem es bereits Palma il Vecchio oder Tizian zugeschrieben wurde, sieht man es nun – nach Ridolfi (1648), Mannlichs Inventar (1799), Justi (1908 u. ö.) etc. – wieder als ein Bild des Giorgione an. Dafür plädiert auch Antonio Mazzotta, der im Katalog die angebliche Herkunft des Typus von Leonardos *Porträt der Cecilia Gallerani* referiert und andere Beispiele anführt. In die Reihe gehört auch das Doppelporträt eines aus dem Bild zurückblickenden Lehrers und seines Schülers, als dessen Autor nun ebenfalls Giorgione vermutet wird, womit München gleich zwei ‚neue‘ Werke von ihm hätte. Unabhängig von der Zuschreibung konnte man die beiden Personen recht sicher identifizieren: den universalgebildeten Astronomen Trifone Gabriele und den jungen Florentiner Giovanni Borgherini. | **Abb. 2** | Dieses und andere historische und restauratorische Forschungsergebnisse des Projekts (etwa zu einem Bildnis dreier Männer der Familie Maggi aus der Tintoretto-Werkstatt, das sich als Zeugnis familiärer Erbfolgepolitik erweist) werden hier schon vorab mitgeteilt (vgl. neuerdings Anneliese Földes, Johanna Pawis, Heike Stege, Eva



Abb. 2 | Giorgione (?), Bildnis des Giovanni Borgherini und des Trifone Gabriele, 1509/10. Öl/Lw., 91,5 × 67 cm. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 7452 ↗

Ortner, Andreas Schumacher, Jan Schmidt, Jens Wagner und Andrea Obermeier, One Canvas, Four Ideas. A Double Portrait Attributed to Giorgione With Different Compositions Underneath, in: *ArtMatters. International Journal for technical art history* 9/1, 2024, 1–33 ↗).

Die Bilder von Frauen präsentierte man in der Ausstellung wieder als eigene Gruppe, denn wenngleich auch sie typisch venezianisch momenthaft-szenisch belebt sind wie die der Männer, so sind sie doch selten Bildnisse von Individuen. Es handelt sich weit überwiegend um *belle donne*, die Lebensnähe nur simulieren, eigentlich aber idealisiert und oft erotisch aufgeladen sind, zumal wenn die Schöne blond, tief dekolletiert oder teils entblößt ist. Ob eine geschönte heiratsfähige Tochter aus besserem Haus, eine Männerphantasie oder eine Kurtisane dargestellt ist, bleibt meist unklar. Hierzu wird auf Giorgiones Rolle

für den Typus, wie schon so oft auf neuplatonische und petrarkistische Ideen zu Schönheit und auf sublimierten Eros verwiesen und dennoch angenommen, den Bildern müssten reale Vorbilder zugrundeliegen. Die Blicke, Gesten oder Szenen sind in der Regel vieldeutig, lassen Assoziationen zu oder bleiben völlig rätselhaft. Über erotische Bezüge kann man sich keineswegs sicher sein. So sind Deutungen, die Metaphern der Lyrik (z. B. den Blick als Liebespfeil) in Bildern von Frauen und Jünglingen konkretisiert wiederfinden wollen (hierzu beruft man sich auf Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens*, Berlin 2006), mögliche oder kühne Versuche. **Abb. 3** | Kaum anders ist es bei den Darstellungen nachdenklicher, melancholisch gestimmter Männer, die subjektiv und affektiv erscheinen. Doch spiegeln sie das „wehmütige Sehnen“ und den Schmerz über „Un-erfüllbarkeit des Begehrens“ im Sinn petrarkistischer Dichtung (165)? Jenseits der offiziellen Bildnisse also schöne *Vaghezza* allenthalben, wie sie konzentriert



Abb. 3 | Bernardo Licino, Bildnis einer Frau, um 1520. Öl auf Pappelholz, 57,2 × 59,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5093 ↗

Ausstellungen

ist in der arkadischen Sehnsuchtslandschaft von Tizians (eigentlich unbenennbarem) *Ländlichem Konzert* im Louvre, in dem sich – gemäß der Ausstellungsidee – für die empfindsamen jungen Männer eine Gegenwelt mit dem erotischen Versprechen idealer Frauen eröffnet.

Wo die venezianischen Bildnisse dagegen selbst wenig Fragliches haben, werden sie im Katalog wissenschaftsmodisch umwölkt (Henry Kaap). Konkret sind jedoch die Bemerkungen von Annette Kranz über ihre Attraktivität für oberdeutsche Kaufleute und andere, die sie zusammen mit anderer Kunst und Luxusgütern für ihre teils umfangreichen Sammlungen erwerben oder sich in Venedig selbst porträtieren ließen. Die formale Belebung durch das Dreiviertelprofil und später die freie Bewegung der dargestellten Personen im Raum, die gleichsam einführende Wiedergabe von Individuen, Motive wie Architektur im Hintergrund, Draperie und Fensterausblick, die Technik der Ölmalerei – alles zeichnete die venezianischen Bildnisse aus und machte sie so begehrenswert.

Nürnberg meiden, Augsburg zeigen

Dies könnte man – zumal Augsburg den Anfang machte – als die Verbindung zur Frankfurter und Wiener Ausstellung verstehen, die die Eigenart der Renaissance im Norden zeigte, die aber eben auch die bei aller Rezeption erhebliche Distanz zu Venedig und Oberitalien, gerade im Porträtfach bis um 1540, deutlich machte. Burgkmair hatte zwar als erster schon 1507 italienische Motive übernommen, doch zunächst nur ornamentale, nicht etwa Bildkompositionen, Lichtmalerei, Kolorit etc. Im Grunde waren in Frankfurt und Wien zwei verschiedene Ausstellungen mit einem gemeinsamen Katalog zu sehen. Das lag nicht nur daran, dass sie jeweils anders gegliedert waren und dass in Frankfurt ca. 60 Objekte nicht gezeigt wurden, die man in Wien sah, und dort 50 fehlten, die man in Frankfurt hatte sehen können. Vielmehr hatte das Ganze jeweils einen anderen Akzent. Man wollte als Ort einer Renaissance im Norden nicht Nürnberg zeigen, sondern das angeblich so unbekannte Augsburg um 1500, das einst bedeutend



| Abb. 4 | Hans Holbein d. J., *Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen* (Darmstädter Madonna), 1526/28. Öl auf Holz, 146,5 × 102 cm. Schwäbisch Hall, Johanniterkirche, Sammlung Würth. Wikipedia ↗

war und heute nur mehr „beschaulich“ sei, wie das Frankfurter Digitalforum herablassend bemerkte. So erfreulich eine Ausstellung zu Hans Holbein d. Ä. und Burgkmair war – wengleich Augsburg der richtige Ort gewesen wäre, zumal zum 550. Geburtstag von Burgkmair 2023 –, so merkwürdig oder typisch war das jeweils verschobene Gewicht.

In Frankfurt („Holbein und die Renaissance im Norden“) legte man es auf Holbein: auf den Älteren (siehe auch den Beitrag von Mischa von Perger in der vorliegenden Ausgabe, 223ff. ↗), auch weil das Städel Museum dessen Dominikaneraltar und ein Porträt besitzt, und den Jüngeren, obgleich er mit 17 Jahren 1515 Augsburg verließ. Doch ihm war im Städel ein Bildnis neu zugeschrieben worden (Katalog 79–85 und Nr. 5.01–5.05). Seine in Basel gegen Ende des behandelten Zeitraums entstandene *Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen* | Abb. 4 | konnte man (nach der Leihgabe 2004–2011) als Hauptstück wieder zeigen, und mit dem noch spä-

ter gemalten *Porträt des Simon George of Cornwall* (1535/40) aus dem Städel warb man sogar auf großen Bannern, obwohl es mit Augsburg nichts zu tun hat und ‚außer Katalog‘ gezeigt wurde. Der weniger bekannte Burgkmair trat dagegen zurück. Ihn nannte in Wien zwar der Titel, aber Dürer wurde dazugenommen („Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden“), obgleich es um Nürnberg und Dürer ja gerade nicht gehen sollte und man von ihm auch nur vier Zeichnungen und eine Kopie im Zusammenhang mit den Fuggern zeigte. Wurde damit nicht die Absicht, Augsburg herauszustellen, verwässert, und nähert sich das nicht doch opportunistisch wirkendem Etikettenschwindel? Es war erfreulich, so vieles aus dem Komplex ‚Augsburg um und nach 1500‘ zu sehen, kaum Bekanntem und lange oder nie im Original Gesehenem zu begegnen. Manches (wie die Orgelflügel aus der Fuggerkapelle) konnte man erstmals aus der Nähe betrachten, historisch, inhaltlich oder stilistisch aufeinander bezogene Objekte nebeneinander sehen, auch seit langem getrennte für kurze Zeit wieder vereint finden. Doch es blieben außer den unerfüllbaren Wünschen auch solche offen, von denen man annehmen möchte, sie wären erfüllbar gewesen.

Der Katalog: Ein Augsburger Kaleidoskop um 1500

Der Katalog gibt gleichsam die Summe der zwei nicht unerheblich divergierenden Ausstellungen, kann dennoch aber den Komplex selbstverständlich nicht vollständig erfassen, da er außer an die Qualitäten auch an die Defizite der Ausstellungen gebunden bleibt. Er ist nicht essayistisch angelegt wie „Venezia 500“, sondern gehört der konventionellen nützlichen Gattung an, die nach einführenden oder um Einzelfragen kreisenden Aufsätzen alle ausgestellten Dinge behandelt. Es beginnt mit einem Überblick von Wolfgang Augustyn zu Augsburgs politischer und kultureller Stellung um 1500 und einer dies vertiefenden Betrachtung von Andreas Tacke über wirtschafts- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen der Kunst in Augsburg als einem gerade auch wegen Kunst und Kunsthandel vielbesuchten Ort.

Guido Messling sucht das Wissen über Holbein d. Ä. und Burgkmair zusammenzufassen, deutet Gemeinsames und Unterschiede an und betont zu Recht mehr das Nebeneinander als eine Konkurrenz zwischen beiden. Was dabei über traditionellen Stil und neue ‚welsche‘ Elemente gesagt ist, wird weiter ausgeführt anhand von Holbeins Zusammenarbeit mit Michel und Gregor Erhart (Manuel Teget-Welz) und ausführlicher von Ulrich Söding anhand der Frage von Burgkmairs Kenntnis venezianischer und wohl auch Mailänder Kunst. Er beschreibt die Wirkung von dessen sehr wahrscheinlicher Italienreise 1507 und das „behutsame und selektive ‚Modernisieren‘“ (65), das Burgkmair seine Eigenart bewahren ließ und die Voraussetzung für dessen Erfolg in Malerei und Holzschnitt war.

Ihn mit Dürer zu vergleichen, liegt nahe. Söding konstatiert erneut neben manchem Gemeinsamen vor allem die großen Unterschiede zwischen den beiden ‚als Künstlern‘ und zwischen deren Werk. Die Zuspitzung, den einen „Meister des *disegno*“ und den anderen „Vertreter des *colorito*“ zu nennen (68), mag man der Gattung eines Katalog-Aufsatzes zuschreiben. Von anderen Autoren wird Dürers Bedeutung über Gebühr herausgestrichen, wenn er wegen seines Renommées und neuen Stils für das Repräsentationsbedürfnis der Fugger attraktiv gewesen sein soll (u. a. Friederike Schütt). Dass er gar das „Bildprogramm“ der Fugger’schen Grabkapelle entworfen habe (71, vgl. Nr. 3.08/3.09 und 3.11), bleibt Behauptung, solange nur die Entwürfe für zwei der vier Epitaphien bekannt sind.

Dürer zum entscheidenden Impulsgeber für Augsburg zu stilisieren, wirkt wie Beschwörung. Nüchterner ist der instruktive Überblick von Armin Kunz zur Druckgraphik. Er betont die herausragende Rolle von Augsburg und handelt außer von Burgkmair, Leonhard Beck und Anderen auch vom Buchholzschnitt und dem Petrarca-Meister, von Herstellungsfragen und technischen Neuerungen wie dem Farb- und Clair-obscur-Druck und den Hopfer’schen Radierungen. Hinsichtlich Technik, Qualität und italienisch geprägtem Stil war Augsburg in der Graphik führend.



Abb. 5 | Hans Burgkmair d. Ä., „In Gennea“ und „In Allago“, 1508. Handkolorierter Holzschnitt, 25,8 × 42,4 cm. Neuhof, Freiherrlich von Welsersche Familienstiftung. Wikimedia

Den beiden Holbeins sind drei Aufsätze gewidmet. Für den älteren wurden „Spuren“ gesucht (Heidrun Lange-Krach): eine Reihe dokumentarischer Quellen, die aber noch kein biographisches Ganzes ergeben, auch weil ihnen der weitere Zusammenhang fehlt – von merkwürdigen Assoziationen oder Aussagen nicht zu reden, etwa jener, man habe in Augsburg mit vierzehn Jahren bereits Meister werden können (110), wo dies doch erst mit einer Heirat möglich war. Einen Maßstab für eine fundamentale Quellenuntersuchung zu Künstlerviten hat neuerdings Annette Kranz zu Burgkmair gesetzt (Hans Burgkmair – das Leben des Künstlers nach Archivalien und Selbstzeugnissen. Zur Lebenswirklichkeit einer Augsburger Malerfamilie vom ausgehenden 15. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert, mit einem Exkurs zu Burgkmairs Tätigkeit für das Plattnerhandwerk, in: *Hans Burgkmair. Neue Forschungen II*, hg. v. Wolfgang Augustyn, Passau 2023, 1–354). Zum jüngeren Holbein skizziert einerseits Jochen Sander dessen Augsburger Erfahrungen durch den Vater und Burgkmair und die Wirkung von van Eyck und dem Leonardo-Kreis – er denkt sogar konkret an die *Felsgrottenmadonna*

–, wenngleich nur vage zu sagen ist, wo und wie er Derartiges kennengelernt haben könnte. Zum anderen schreibt Bodo Brinkmann in einer präzisen Studie dem erst Fünfzehnjährigen das Porträt wohl eines Augsburgers Marx Fischer als früheste Arbeit zu und dem etwas älteren Bruder Ambrosius das Pendantbild der Ehefrau.

Der Katalogteil will im ersten Abschnitt ein Kaleidoskop für Augsburg um 1500 bieten, ein Allerlei aus „neuen Themen, Techniken und Möglichkeiten“: Stadtgeschichtliches, Personen wie Jakob Fugger d. Ä., Kaiser Maximilian I. und Papst Julius II., die Humanisten Peutinger und Celtis, Medaillen und Bronzen, die Abbildungen des berühmten Rhinoceros von 1515 und Burgkmairs Darstellung afrikanischer und indischer Menschen (im Reisebericht der Handelsexpedition von 1505/06, an der Augsburger Kaufleute beteiligt waren), frühe Beispiele für die Rezeption des neuen Stils aus Italien, das Porträt als Gattung, der Farbholzschnitt und das feine Kalksteinrelief, die Eisenätzung als Technik der Plattnerkunst und als Druckgraphik. Im umfangreichen zweiten Teil folgen jeweils chronologisch geordnet Werke von

Ausstellungen

Holbein d. Ä. und Burgkmair und Einzelnes von Daucher, Apt, Beck und Breu. Drittens geht es um die Fugger, ihre Grabkapelle und Dürer und schließlich unter dem Titel „Viel Neues: Auftraggeber in Augsburg“ um weitere Porträts und die Arbeiten für Maximilian. Am Ende stehen unter „Holbeins Söhne“ eine Handvoll Werke des jüngeren Hans und eines von Ambrosius im angedeuteten stilistischen Zusammenhang: außer Augsburg van Eyck und Andrea Solario.

Leichte Tendenzen zum Zerfasern in kleinen Formaten

Beide Ausstellungen, die die Exponate in je andere Gruppen ordneten, suchten einen Überblick von ‚Augsburg um 1500‘ zu geben, blieben aber etwas unanschaulich, was außer dem nicht immer glücklichen Aufbau auch am nicht leicht darzustellenden Thema lag und an den äußeren Bedingungen. Die Auswahl

der Exponate – und daher auch ihre Ordnung in je andere Gruppen – differierte erheblich, da jeweils andere zur Verfügung standen. Nur die Hälfte fand sich an beiden Orten. Dass keine großen Tafelbilder zu leihen waren, versteht sich.

So kam der größte Augsburger Auftrag für Malerei, die Basilikenbilder aus dem Kapitelsaal des Katharinenklosters, nur in einem zeichnerischen Reflex vor (und auch im Katalog nur beiläufig), und es waren keine Altarbilder zu sehen – außer dem Dominikaner-Altar des Städel, der in Frankfurt Effekt machte und zusammen mit der *Meyerschen Madonna* den Akzent auf Holbein unterstrich. Dieses noch einmal zurückgekommene Prunkstück konnte wie die anderen Basler Arbeiten des jüngeren Holbein, die fast aus dem Thema der Ausstellung fielen, merkwürdigerweise kaum verhindern, dass das Ende der Schau zerfaserte.



| Abb. 6 | Hans Burgkmair d. Ä., *Esther vor Ahasver*, 1528. Öl auf Fichtenholz, 103 × 156,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 689 [↗](#)

Ausstellungen

In Wien fehlten diese wirkungsvollen Stücke, der Epilog in Basel fand beinahe gar nicht statt, und da auch die Hoffnung des Museums auf Holbeins *Lebensbrunnen* aus Lissabon schließlich doch nicht erfüllt wurde, gab es dort keine solche Attraktion. Es blieben – abgesehen vom Bild der *Esther vor Ahasver* | Abb. 6 |, das den insgesamt leicht unterrepräsentierten Burgkmair herausheben musste – weitgehend kleinformatige Exponate übrig. Das ergab keinen ganz falschen Eindruck, denn die Augsburger Renaissance fand vielfach in kleineren Formaten statt. Das Bild wird jedoch in diese Richtung zu sehr verstärkt, wenn man etwa die Großprojekte zum Gedächtniswerk von Maximilian I. so stiefmütterlich behandelt und nur ein aufgeschlagenes Buch und zwei Holzschnitte zeigt, die von den 118 und 251 Illustrationen zu *Theuerdank* und *Weißkunig* kaum etwas ahnen lassen, und wenn ein einziges Blatt (samt Vorzeichnung) für den im unvollendeten Zustand immerhin 54 Meter langen *Triumphzug* aus 138 Holzschnitten | Abb. 7 | stellvertretend repräsentieren muss. Welche Erfindungsgabe die Entwerfer Burgkmair, Altdorfer, Springinklee, Beck, Wolf Huber, Schäufelin sowie Dürer bewiesen, wieviel Zeit und Arbeit auch die Formschneider aufwandten, ist so nicht zu vermitteln.

Teils entgleisende Interpretationen

Der eigentliche Katalogteil repräsentiert mit den ausführlichen Einträgen, die sich teils in viel Forschungs-, also Zuschreibungsgeschichte ergehen, weitgehend den Wissensstand. Vieles ist zutreffend zusammengefasst, und manches ist neu erkannt, etwa der Anlass einer Burgkmair-Zeichnung (44). Parallel zu den Ausstellungen wurde bereits manches näher untersucht und korrigiert, beispielsweise der von Burgkmair porträtierte, bislang unbekannte Baumeister sicher als Hans Hieber, der vielleicht mögliche Erbauer der Fuggerkapelle, bestimmt (vgl. u. a. *Hans Burgkmair. Neue Forschungen II*, hg. v. Wolfgang Augustyn, Passau 2023; Tilman Falk, *Hans Burgkmair – die Zeichnungen*, Berlin 2023; Annette Kranz und Peter Geffcken, Hans Burgkmairs Bildnis des Augsburger Baumeisters Hans Hieber von 1507, in: *Grenzen und*



| Abb. 7 | Hans Burgkmair d. Ä., *Der Reiter mit der Reimtafel der Bärenjäger*, um 1512/16. Holzschnitt aus dem *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, 383 × 370 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-43777

Spielräume künstlerischer Erfindung. Festschrift für Georg Satzinger, Münster 2024, 365–391). Von kleineren Fehlern und mittlerweile widerlegten Meinungen (z. B. zum sog. Sterbebild des Conrad Celtis, Nr. 1.08), von gelegentlich sonderbaren oder flotten Assoziationen und Folgerungen und vom etwas Dürftigen zu manchem Thema (u. a. der zugegebenermaßen schwer darzustellenden Rolle des Conrad Peutinger) muss man nicht weiter reden.

Aber es fallen einige sich durch den Katalog ziehende Annahmen auf, die vielleicht nicht ganz reflektiert scheinen oder bewusst zuspitzen: etwa die immer wieder behauptete Konkurrenz zwischen Holbein d. Ä. und Burgkmair, wengleich die beiden nur wenige Aufgabenfelder teilten (z. B. 174, 186, 306, 327 u. ö.), oder übertreibende Deutungen: Sind Anlehnungen an antikisierende Formen wirklich die Manifestation humanistischen Geistes (z. B. 164)? Wohin Folgerungen mit irrigen Voraussetzungen abdriften, zeigt sich, wenn sich ein von Holbein d. Ä. Porträtiertes | Abb. 8 | als ein Militär, der Augsburger Söldner Haug Marschalck, identifizieren lässt und nicht etwa ein Handelsmann war, der mit dem Bildnis seinen von Hol-



Abb. 8 | Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Haug Marschalck, 1517. Öl auf Holz, 59,7 × 46,4 cm. Norfolk, Chrysler Museum of Art, Nr. 71.485 [↗](#)

bein ähnlich dargestellten Zunftmeister vermeintlich übertreffen wollte (Nr. 4.12/4.13 und 291; vgl. Annette Kranz, Das Bildnis des Haug Marschalck, genannt Zoller, von Hans Holbein d. Ä., in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 50, 2023, 51–84).

Anlässe für entgleisende Interpretationen sind die Putten der Fuggerkapelle (Nr. 3.08/3.09) – wie die Kapelle auch als Ganze. Dass sie eine Kompensation für Jakob Fuggers bürgerlichen Status und den ihm verfassungsmäßig unmöglichen oder angeblich gar verweigerten Aufstieg ins Patriziat der Stadt sei, ist ein sich hartnäckig haltendes, wenngleich bereits widerlegtes Erklärungsmuster (22, 31f. u. ö.). Denn Jakob Fugger hatte als Mitglied der Herrenstube den höchsten gesellschaftlichen Status erreicht. Doch er wollte sich in der Stadt nicht engagieren, hatte keine politische Ambition. Fugger strebte für seine Familie den Aufstieg in den höheren Adel an und erwarb

1507 die Grafschaft Kirchberg, führte aber selbst als Reichsgraf (seit 1514) den Titel nicht. Wichtiger war ihm persönlich offenbar seine faktische, informelle Bedeutung. Daher muss man sich über sein ‚schlichtes Auftreten‘ im Bild nicht wundern (272). Die Standeserhöhung ist der Grund für den Bau einer Kapelle von solchem Anspruch. Sie fügt sich in die nicht-städtischen Ambitionen ein, ist Zeichen für den Drang, international zu agieren, für die Exklusivität und die Distanz zur städtischen Gesellschaft.

Dies wie auch das palastartige Wohnhaus, der Aufwand und der bald als *adeliche Sitten* kritisierte Lebensstil widersprechen dem stets angelegten Maßstab des Bürgerlichen und der Deutung der Kapelle. Ihr Rippengewölbe im Kontrast zur *welschen* Form als Zeichen des Traditionsbewusstseins (z. B. 291), gar die ‚Gotik‘ als Symbol von Altehrwürdigkeit und Familientradition zu verstehen (31f.), konstruiert ohne Grund in ‚ikonologischer‘ Lesart einer Bauform eine Opposition von Neuem und Altem. Eher wurden die venezianischen Pfeiler und Bögen und das figurierte Gewölbe als gleichermaßen reiche Formen zweier verschiedener Architektursysteme kombiniert. Es war eine Frage von formalem Aufwand und Ästhetik und das *Welsche* dabei ein Zeichen der Modernität und Weltläufigkeit.

Trotz der eminent wichtigen Memorialfunktion des Baus ist es jedoch höchst unwahrscheinlich, es habe darin ein Hochgrab für Fugger und seine Frau stehen sollen und Dürer die Platte entworfen. Gemäß einer im Katalog offenbar zustimmend referierten spekulativen These (Ulrich Heiß und Christof Metzger, Die Fuggerkapelle in Augsburg, in: *Stiften gehen!* Ausst.-kat. Augsburg 2021, 99–107) handelt es sich auf der Zeichnung (Nr. 3.07) bei dem Mann wegen seiner Netzhaube auf dem Kopf um Fugger, der als Reichsgraf Rüstung trage. Er ist jedoch keineswegs nach dem Aussehen oder, wie immer behauptet, anhand der Haube, zu identifizieren, denn die trug er nicht allein; sie gehörte zur Männertracht der Zeit, Burgk-mair trug sie auch. Fugger könnte als Graf auf der Grabplatte vielleicht über einem Löwen stehen, aber seine Frau aus bürgerlicher Familie nicht über einem

Ausstellungen

heraldischen Hund, der obendrein wohl kaum die eheliche Treue symbolisiert. Zudem war eine Damenbestattung in der Kapelle nicht vorgesehen, und Fugger wahrte gerade auch mit der Kapelle ein delikates Gleichgewicht zwischen Anspruch und Bescheidenheit.

Nachdem in den Ausstellungen in Frankfurt und Wien so Vieles zu sehen war – weiß man jetzt, was die Augsburger Renaissance ist? In diesem Unternehmen zur Renaissance im Norden finden sich (außer bei Söding) meist nur allgemeine Verweise auf eine südliche Herkunft der ‚Renaissance‘, etwa in gemalter Architektur und Ornamentik; auch beim Paradebeispiel des anverwandlenden Zitierens, Burgkmairs *Esther*-Bild, geht es wenig ins Detail. Die Renaissance im Norden oder in Augsburg wurde kaum zu charakterisieren versucht. Das im Katalog Versammelte fordert zum Weiterdenken auf, auch über das Verhältnis von Augsburg zu Venedig.

Ausstellung

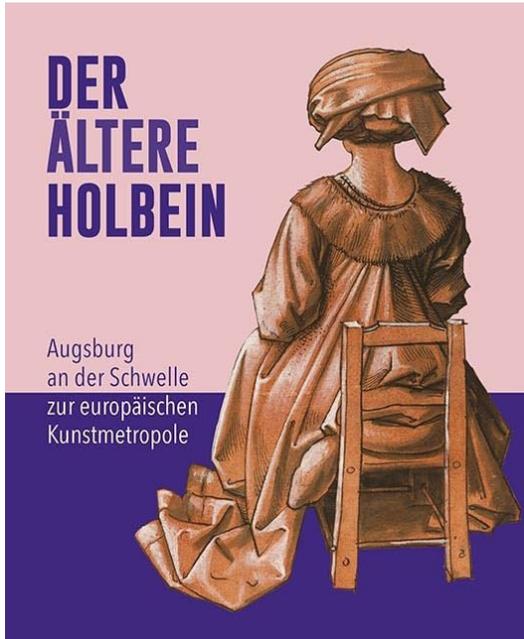
Der Gerbersohn. Augsburgs Beitrag zum 500. Todesjahr Hans Holbeins d. Ä.

Der ältere Holbein. Augsburg an der Schwelle zur europäischen Kunstmetropole. Augsburg, Schaetzlerpalais, 26.7.–20.10.2024. Begleitbuch hg. v. Christof Trepesch und Andreas Tacke. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2024. 173 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7319-1423-5. € 29,95

Dr. Mischa von Perger
Augsburg
mischa@von-perger.de

Der Gerbersohn. Augsburgs Beitrag zum 500. Todesjahr Hans Holbeins d. Ä.

Mischa von Perger



Im Lauf des Jahres 2024 jährte sich zum 500. Mal der unbekannte Todestag Hans Holbeins des Älteren. Der Maler ist von 1494 bis 1524 im Augsburger Steuerbuch bezeugt, auch wenn er seit 1517 nur noch sporadisch in seiner Heimatstadt arbeitete (Trepesch/Tacke 2024, 121). Sein Werk und das seines jüngeren Augsburger Kollegen Hans Burgkmair d. Ä. bildeten den Kern einer 2023/24 zuerst in Frankfurt am Main, dann in Wien gezeigten großen Ausstellung (siehe den Beitrag von Christoph Bellot in der vorliegenden Ausgabe, 211ff. ↗). In Holbeins Geburtsstadt selbst wurde das Jubiläum durch die Kunstsammlungen und Museen Augsburg mit einer kleineren Ausstellung im Schaezlerpalais gefeiert: *Der ältere Holbein. Augsburg an der Schwelle zur europäischen Kunstmetropole* (26. Juli–20. Oktober 2024). Als Kuratoren

zeichneten Andreas Tacke und Julia Quandt verantwortlich.

Für die Präsentation altdeutscher Malerei, nicht zuletzt von fünf Einzeltafeln und zwei mehrteiligen Werken Holbeins (Schawe 2001, 83–85), ist in Augsburg die Staatsgalerie in der Katharinenkirche zuständig. Doch deren Räume wurden im Frühjahr 2022 für unbestimmte Zeit geschlossen und konnten „wegen Bauuntersuchungen“ (Trepesch/Tacke 2024, 15) auch nicht in die Sonderausstellung einbezogen werden. Nur fünf Stücke der Sammlung fanden den Weg ins angegliederte Palais (ebd., 164, Abb. 12; 166, Abb. 35, 37 und 44; 168, Abb. 66), darunter von Holbein ein Tafelbild und das Bruchstück eines solchen (Abb. 44 und 66).

Mitherausgeber Tacke bemerkt im Begleitband, das Buch wolle „primär keine Forschungsarbeit sein, sondern Einblicke in das Werk von Hans Holbein d. Ä. und seinen Künstlerkollegen sowie in die Stadtgestalt Augsburgs um 1500 geben“ und dabei besonders „die Lebens- und Arbeitssituation der bildenden Künstler um 1500“ beleuchten (Trepesch/Tacke 2024, 16). Das ist im Buch ebenso wie in der Ausstellung gelungen. Der letztgenannte Themenbereich wird im Buch vor allem durch zwei Beiträge Danica Brenners abgedeckt: „Augsburg und seine Künstler um 1500. Kunstwissenschaft als Sozial- und Zeitgeschichte“ und „Holbeins Nachbarn im Lechviertel“ (19–29 bzw. 137–147). Holbein war der Sohn eines Gerbers und betrieb auch seine Werkstatt in jenem Teil des Lechviertels, wo die meisten Gerber ansässig waren.

I. Die um 1500 in Augsburg entstandenen Gemälde und ihre Situierung in der Stadt sind das Thema von Tackes Studie „Holbein in seiner Zeit“ (30–135). Neben den besprochenen Tafelbildern und etlichen



| Abb. 1 | Hans Holbein d. Ä.,
Votivbild des Ulrich (II.)
Schwarz mit Christus und
Maria als Fürbitter
vor Gottvater. Tempera
auf Nadelholz, 87 × 76,5 cm.
Augsburg, Staatsgalerie in der
Katharinenkirche, Inv.nr. 3701,
Leihgabe der Städtischen
Kunstsammlungen Augsburg.
Kat., S. 104, Abb. 66 [↗](#)

damit in Zusammenhang stehenden Zeichnungen und Medaillen spielen somit Stadtpläne, Architekturmodelle und gewerbliche Utensilien ihre Rolle. An den Umstand, dass zwei der gezeigten Holbein-Zeichnungen aus einem Klebealbum stammen (Trepesch/Tacke 2024, 166f., Abb. 48 und 50), knüpfen Überlegungen an, wie mit solch einer in Buchform angelegten Sammlung konservatorisch sinnvoll umzugehen wäre (Brucker/Brückle/Hummert/Dietz 2024). Nicht recht verständlich ist die Aussparung der Augsburger Wandmalerei, die um 1500 in Blüte stand (Wilhelm 1983) und nicht verfehlt haben wird, auch auf einen Tafelbildmaler wie Holbein Eindruck zu machen. Das eine oder andere Wandbild hätte fotogra-

fisch in die Ausstellung einbezogen werden können – etwa, um der These nachzugehen, der Künstler, der die Johanneskapelle (das sogenannte Oratorium) in der St.-Georgskirche ausmalte, könne dem „Umkreis Hans Holbeins d. Ä.“ zugewiesen werden (Hagen 1994, 194b).

Unter den Institutionen, für die Holbein seine Bilder malte, stellten die Kuratoren insbesondere das Dominikanerinnenkloster St. Katharinen und das Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra heraus (Trepesch/Tacke 2024, 77–93 bzw. 93–111). Einerseits lieferte der Maler religiöse Darstellungen für beide Klöster, andererseits porträtierte er etliche der Nonnen und Mönche. Aus unmittelbarer Nähe konnte der Aus-

stellungsbesucher Holbeins *Votivbild des Ulrich (II.) Schwarz mit Christus und Maria als Fürbitter vor Gottvater* betrachten, das zu den sonst in der Katharinenkirche gezeigten Gemälden gehört und auf etwa 1508/09 datiert wird. | **Abb. 1** | Die Aussage des Gemäldes ist, wie etwa Berndt Hamm gezeigt hat, auf die Lehre von jenem Urteil bezogen, das Gottvater nach dem Tod eines Menschen über dessen Seele verhängt und das dem endgültigen Urteil Christi beim Weltgericht vorausgeht (Hamm 2011, 24–26). Tacke stellt Überlegungen zur konterfeiten Stifterfamilie an, zur Art und Weise ihrer Darstellung und zum ursprünglichen Ort des Werks (Trepesch/Tacke 2024, 103–110). Im unteren Register des Bildes knien der Weinhändler und Wirt Ulrich Schwarz, seine beiden bereits verstorbenen Ehefrauen, seine dritte, noch lebende Gattin sowie seine 31 Kinder. Der Vater und die Söhne nehmen die heraldisch rechte, die Mütter samt den Töchtern die heraldisch linke Seite ein. Hinter diesen beiden Gruppen ragen aufrecht stehend Christus und Maria in den Himmel und wenden sich Gottvater zu, der inmitten eines Wolkenkreises sitzt und mit Schwert und Scheide hantiert. Über den drei himmlischen Figuren ist jeweils ein Spruchband mit gereimter wörtlicher Rede entrollt: Der auf seine Seitenwunde zeigende Gottessohn und die ihre entblößte rechte Brust vorweisende Gottesmutter bitten um Rettung und Schonung für die Menschen, und Gottvater sagt zu, Barmherzigkeit zu üben an denen, die wahrhaft reuig sterben.

Inmitten der Söhneschar ist in der zweiten Reihe von oben, an dritter Stelle von links, Matthäus Schwarz (1497–1574) porträtiert; der Vorname steht nicht, wie Tacke angibt (Trepesch/Tacke 2024, 105a), über, sondern unter dem Kopf des Jungen. Martin Schawe hat das handschriftliche, mit kolorierten Federzeichnungen Narziss Renners ausgestattete sogenannte *Trachtenbuch* des Matthäus herangezogen, um zu belegen, dass das *Votivbild* ursprünglich einen Altar in der Abteikirche St. Ulrich und Afra schmückte (Schawe 2001, 31 sowie 34, Abb. 22). Das Argument wurde bereits 1910, auf der Grundlage von Bemerkungen früherer Autoren, von Pius Dirr vorgetragen (Dirr

1910). Tacke wiederholt diesen Beweis in ausführlicherer Form und legt dabei verschiedene Verbindungen dar, die von der Familie Schwarz zu Holbein einerseits und zu besagtem Kloster andererseits führen (Trepesch/Tacke 2024, 106–110).

Anderorts in Augsburg hat es ein mögliches Vorbild für Holbeins Tafel gegeben: in der Elisabethkapelle des Kaisheimer Hofes, also des Augsburger Kastenamts jenes Zisterzienserklosters, für das Holbein 1502 die Flügel des Hochaltars bemalte (Krause 2002, 151–166 und 180–184). Das Gebäude wurde 1972 abgerissen, doch sind im Stadtarchiv Augsburg fünf vor 1919 entstandene Fotos von – freilich anspruchslos – bemalten Wandfeldern der Kapelle erhalten, und Johannes Wilhelm beschrieb 1983 drei gerettete Fragmente aus zweien dieser Wände (Wilhelm 1983, 223–228 und Abb. 51–54). Eine Wand zeigte ein Pestbild. | **Abb. 2** | Hier ist die Anordnung der Figuren gegenüber Holbein seitenverkehrt. Nur sieben Figuren, darunter ein Papst, ein Bischof und ein König, suchen vor der göttlichen Strafe Schutz, und zwar augenscheinlich nur bei der auch hier theatralisch eine Brust entblößenden Maria, nicht auf Seiten des Erlösers. Gottvater hält kein Schwert in der Hand, sondern schießt mit Pfeil und Bogen. Da Holbeins Maria in ihrem Doppelvers die bedrohliche Waffe benennt, können die Inschriften auf der Kapellenwand nicht ganz die gleichen gewesen sein wie auf dem Tafelbild; das Foto zeigt sie fast völlig unleserlich, doch lässt sich auf dem rechts von Maria senkrecht herabfallenden Abschnitt ihres Spruchbandes wohl der Ausdruck „die brist“ entziffern. Bei Holbein lautet Marias zweiter Vers: „Vnd sich an die brist die dein sun hat gesogen“ („Und sieh die Brüste an, an denen dein Sohn gesogen hat!“). – Noch in den 1520er Jahren setzte ein unbekannter Maler in Augsburg das gleiche Muster in einem Tafelbild um, nun allerdings ohne Spruchbänder (Messling 2006, 208f. und Abb. 53).

II. Schon aufgrund seiner Quantität zog in der Ausstellung ein Kupferstichzyklus Israhel van Meckemens des Jüngeren besondere Aufmerksamkeit auf

sich. Das zwölfteilige Werk zeigt Szenen aus dem Marienleben. Darunter sind vier mehr oder weniger freie Kopien nach erhaltenen Tafelbildern Holbeins. Als indirekte Vorlagen dienten dem Stecher offenbar jene Gemälde, die von zwei beidseitig bemalten Flügeln des 1493 in Ulm durch den Bildschnitzer Michel Erhart und durch Holbein vollendeten Weingartner Altars erhalten geblieben und heute einzeln an Langhauspfeilern des Augsburger Doms aufgestellt sind. Diese vier Tafeln sowie, in nur leichter Verkleinerung, die gesamte Kupferstichfolge sind im Begleitbuch zur Ausstellung widergegeben (Trepesch/Tacke 2024, 40f., 44f. und 50–61).

Zu den vier Bilderpaaren, die sich jeweils aus Originalgemälde und graphischer Kopie zusammensetzen lassen, zählt eines, in dessen Hauptszene jeweils die Jungfrau Maria, begleitet von sechs Männern und Frauen, das Jesuskind einem Priester anvertraut, der es mit einem ausgebreiteten Tuch in seinen Händen empfängt. | [Abb. 3](#) | und | [Abb. 4](#) | Im Katalogteil des Buchs versieht Tacke beide Werke mit dem Titel „Ma-

ria übergibt ihr Kind dem Priester zur Beschneidung“ (Trepesch/Tacke 2024, 164a [zu Abb. 10, Holbein] und 164b [zu Abb. 20, Meckenem]). Nun ist in der Literatur zu Holbeins Gemälde durchaus bemerkt worden, dass es vom Aufbau her nicht der Einleitungsphase der Beschneidung entspreche, sondern einer späteren Szene: der Darbringung Jesu im Tempel. Melanie Thierbach etwa hat sich in diesem Sinne geäußert, votierte aber dennoch für die Beschneidung. Als Grund nannte sie den Umstand, dass rechts im Bild „eine Nische mit einem Altar“ zu sehen sei, „vor dem ein Tisch mit Schale und Messer steht“, also mit „zur Beschneidung notwendige[n] Utensilie[n]“ (Thierbach 2014, 206b). Dieses Argument ist zwar triftig, aber nicht zwingend. Dadurch, dass der Betrachter der Hauptszene des Bildes auch einen Blick in einen Nebenraum und dort auf jene Gerätschaften werfen kann, mag er durchaus an das Ritual der Beschneidung erinnert werden. Doch dieses müsste dem von Maria in die Hände des Priesters gegebenen Knaben nicht erst noch bevorstehen; Jesus könnte es

| [Abb. 2](#) |
Unbekannter
Maler, Pestbild,
Wandgemälde.
Ehemals Augsburg,
Kaisheimer Hof,
Elisabethkapelle.
Zustand vor 1919.
Foto. Stadtarchiv
Augsburg,
[FS_FA_E_819](#) ↗





| Abb. 3 | Hans Holbein d. Ä., Darstellung Jesu im Tempel aus dem Weingartner Altar, 1493. Malerei auf Fichtenholz, 222 × 127,5 cm. Augsburg, Dom, Langhaus, Altar am siebten südlichen Pfeiler von Westen. Wikimedia [↗](#)

auch bereits hinter sich haben. Außerdem sind Schale und Messer zu verschiedenen Zwecken einsetzbar – etwa zur Tötung kleiner Opfertiere. Solche Tiere hat Holbein hier auch ins Bild gesetzt. In Marias Gefolge steht im Vordergrund eine Frau, die ein grünes Obergewand und ein gelb-grünes Haarband trägt. Sie hält in der linken Hand ein Taubenpaar. Das ist die biblisch vorgeschriebene Opfergabe bei der Reinigungszeremonie für eine junge Mutter,



| Abb. 4 | Israel van Meckenem d. J., Darstellung Christi im Tempel, um 1500. Kupferstich, 27,3 × 18,2 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, Ident. Nr. 885-1, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz [↗](#)

die kein Lamm opfern kann (Lv 12,8): zwei Turteltauben oder Taubenjunge. Auf Bildern der Darbringung Jesu im Tempel erscheinen regelmäßig die beiden Vögel, denn die Präsentation des Kindes ist auch der Abschluss der Reinigungszeit von 40 Tagen, die der Mutter nach der Entbindung auferlegt war.

III. Meckenem – oder der Zeichner seiner direkten Vorlage – hat Holbeins Szene in diesem Sinne gedeutet und buchstäblich lesbar gemacht. Dem Priester, der den Jesusknaben an sich nimmt, ist nicht im Gemälde, wohl aber im Kupferstich ein lateinischer Text in den Gewandsaum gewirkt (vgl. Koreny 1986, 21, Nr. 57, „The Presentation in the Temple“): „Nunc dimit[t]is servum tuum, domine, secundum“. Der vervollstän-

digte Spruch lautet auf Deutsch: „Nun entlässt du deinen Sklaven, Herr, nach [deinem Wort in Frieden; denn meine Augen haben dein Rettungsmittel gesehen, das du vor dem Angesicht aller Völker bereitet hast, ein Licht zur Offenbarung für die Heidenvölker und Ruhm für dein Volk Israel]“ (Hieronymus 2018, Bd. V, 289/291). Das sind die Worte des greisen Simeon, dem verheißen war, er werde vor seinem Tod noch den Erlöser schauen, und dem dies bei Gelegenheit der Darbringung Jesu im Tempel tatsächlich zuteilwurde (Lk 2,29–32). Die Tauben in der Hand der Begleiterin Mariens und zusätzlich der Spruch Simeons machen klar, um welche biblische Szene es sich handelt, und im Berliner Kupferstichkabinett wird das Blatt dementsprechend unter dem Titel „Darstellung Christi im Tempel“ geführt. ↗ Auch die damit übereinstimmende frühere Benennung der Hauptszene des Gemäldes dürfte die richtige sein (vgl. etwa Glaser 1908, 17).

Tacke entwickelt unter Verweis auf Überlegungen Fritz Korenys die Vermutung, die direkte Vorlage für die Kupferstich-Version des Marienlebens seien Zeichnungen von Holbein selbst gewesen (Trepesch/Tacke 2024, 49; vgl. Krause 2002, 32–38). Das könnte dann auch die besagte Gewandinschrift betreffen, zu der eine halb versteckte Signatur gehört: Der obere, als Kragen dienende Teil des Mantelsaums weist vier verstreute Buchstaben auf, die sich zusammen, beginnend an Simeons linker Schulter, als der Vorname „HANS“ lesen lassen; bezieht man die verdeckten Stellen des Kragens in die Rekonstruktion des Namens mit ein und beginnt bei der rechten Schulter des Priesters, ist der vollständige Name zu gewinnen: [H]AN[NE]S / H[OLBAIN].

IV. Eine andersartige Namensnennung liegt der veritablen (und vergnüglichen) Forschungsthese zugrunde, die Tacke zu einem in Privatbesitz befindlichen, anscheinend von einem Augsburger Kollegen Holbeins gemalten Doppelbildnis vorträgt (Trepesch/Tacke 2024, 112–116). Die junge Mutter, die ein Kleinkind auf ihrem Schoß hält, ist offenbar auf der Rückseite der Tafel benannt, allerdings auf nicht ganz

klare Weise. Tacke identifiziert sie als bürgerliche Konkubine eines Domherrn aus der fränkischen Familie der Grafen von Rieneck. Der Liebhaber und Vater sei vielleicht Johann (1473–1532), noch eher aber Thomas von Rieneck (1472–1547): „Vermutlich hat entweder Johann [...] oder Thomas das Porträtmalende seiner bürgerlichen jungen Geliebten ‚Anna Maria‘ während des Reichstags von 1518 bei Ulrich Apt d. Ä. in Auftrag gegeben“ (Trepesch/Tacke 2024, 114/116). Diese These fügt sich gut zum Untertitel der Ausstellung: Nicht zuletzt die lange Reihe von Reichstagen, die in den Jahrzehnten um 1500 in Augsburg abgehalten wurden, begünstigte den Aufstieg der Stadt zur „europäischen Kunstmetropole“.

Literatur

Brucker/Brückle/Hummert/Dietz 2024: Svenja Brucker, Irene Brückle, Eva Hummert und Georg Josef Dietz, Modell eines konservatorischen Viertelfalz-Albums für die Montierung von Zeichnungen. Der „Kleine Klebeband“ der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, in: Trepesch/Tacke 2024, 149–155.

Dirr 1910: Pius Dirr, Das sogenannte „Epitaph des Bürgermeisters Ulrich Schwarz“ von Hans Holbein dem Älteren, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 36, 1910, 49–52.

Glaser 1908: Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere (Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. 11), Leipzig 1908.

Hagen 1994: Bernt von Hagen, Ensembles und Einzeldenkmäler, in: Ders. und Angelika Wegener-Hüssen, Stadt Augsburg. Ensembles, Baudenkmäler, Archäologische Denkmäler (Denkmäler in Bayern, Bd. VII.83), München 1994, 1–490.

Hamm 2011: Berndt Hamm, Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen, Tübingen 2011.

Hieronymus 2018: Hieronymus, Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. v. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018.

Koreny 1986: Fritz Koreny, Israhel van Meckenem. Text, hg. v. Tilman Falk. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, Bd. 24, Blaricum 1986.

Ausstellung

Krause 2002: Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 2002.

Messling 2006: Guido Messling, Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts, Dresden 2006.

Schawe 2001: Martin Schawe, Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche, München o. J. (2001).

Thierbach 2014: Melanie Thierbach, Der Weingartner Altar von Hans Holbein dem Älteren, in: Diözese Augsburg (Hg.), Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart, Berlin/München 2014, 204–209.

Trepesch/Tacke 2024: Christof Trepesch und Andreas Tacke (Hg.), Der ältere Holbein. Augsburg an der Schwelle zur europäischen Kunstmetropole, Petersberg 2024.

Wilhelm 1983: Johannes Wilhelm, Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler, Handwerker und Zunft (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 29), Augsburg 1983.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.4.110238>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.4.109790>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Zwischen Ordnungswillen und Freiheitsdrang.

Europäische Gärten der Vormoderne. Neue Forschungen. Hg. Natalie Gutgesell, Christian Juranek, Hendrik Ziegler. Beitr. Nadja Horsch, Stefan Schweizer, Jens-Jörg Riederer, Ulrich Feldhahn, Hendrik Ziegler, Natalie Gutgesell, Christian Juranek, Anja Gottschalk, Marcus Köhler, Iris Lauterbach, Noémie Wansart, Cherrill Sands, Macrina Oproiu, Shona Kallestrup, Doris Fischer, Dieter Hagner, Brigitte Mang, Heike Tenzer. (Edition Schloss Wernigerode, Bd. 24). Wettin-Löbejün, Verlag Janos Stekovics 2024. 383 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-89923-459-6.

Arcimboldo, Bassano, Bruegel. Nature's Time. Ausst. kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2025. Hg. Francesca Del Torre Scheuch. Beitr. Mino Gabriele, Sylvia Ferino-Pagden, Sabine Pénot, Francesca Del Torre Scheuch, Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi, Mario Infelise, Sabrina Minuzzi, Edoardo Demo. Veurne, Hannibal Books 2025. 335 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-94-6494-191-3.

Burgen und Schlösser in Sachsen-Anhalt. Mitteilungen der Landesgruppe Sachsen-Anhalt der Deutschen Burgenvereinigung e.V., Heft 33, Halle/Saale 2024. Beitr. Martin Beitz, Yves Hoffmann, Antje Schloms, Volker Kästner, Manfred Linck, Andre Zahn, Reinhard Schmitt. Halle/Saale, Eigenverlag 2024. 399 S., zahlr. Abb. ISSN 0944-4157.

Werner Busch: **Leben im Exil. Begegnungen mit Emigranten der Kunstgeschichte.** Berlin, Deutscher Kunstverlag 2025. 112 S., 29 meist farb. Abb. ISBN 978-3-422-80253-7.

Citation and Quotation in Early Modern Architecture.

Lost and Found in Translation. Hg. Andrew Hopkins. Beitr. Peter Fane-Saunders, Hubertus Günther, Francesca Salatin, César Manrique, Andrew Hopkins, Erika Milburn, Shao-Lan Hertel, Marco di Salvo, David Hemsoll, Gianmario Guidarelli, Richard Bösel. Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2025. 392 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-11-147230-0. ↗

Encager le ciel. Histoire, anthropologie et esthétique des volières. Hg. Flaminia Bardati, Julien Bondaz, Emmanuel Lurin, Mélanie Roustan. Beitr. Jean Trinquier, Iris Lauterbach, Alper Metin, Ronan Bouttier, Paolo Cornaglia, Lucie Gaugain, Antonella Pietrogrande, Alessandro Cremona, Alberta Campitelli, Simon Malivoire de Camas, Raphaël Devred, Amanzio Farris, Elisabeth Antoine-König, Michelle Lenoir, Natsumi

Nonaka, Julien Bondaz, Emma Aubin-Boltanski, Perrine Lachenal, Anne-Gaëlle Weber, Flaminia Bardati, Emmanuel Lurin, Marie-Charlotte Lamy, Vanessa Manceron, Mélanie Roustan, Cyrille Bret. Paris, Publications scientifiques du Muséum nationale d'Histoire naturelle 2024. 911 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-38327-023-2.

Diletta Gamberini: **Le parole per l'immagine della sofferenza. I letterati rinascimentali alla prova del Laocoonte.** Florenz, Leo S. Olschki Editore 2024. 176 S., 21 Farbabb. ISBN 978-88-222-6938-6.

Herzog Albrecht V. von Bayern. Wissenshorizonte eines europäischen Dynasten. Hg. Regina Dauser, Dorothea Diemer, Peter Diemer, Marius Mutz, Lothar Schilling. Beitr. Hannes Ziegler, Dirk Jacob Jansen, Peter Diemer, Regina Dauser, Magnus Ulrich Ferber, Tassilo Soos, Andrea Gotttdang, Lorenz Seelig, Dorothea Diemer, Moritz Kelber, Harriet Rudolph, Iris Lauterbach, Axelle Chassagnette, Marius Mutz, Lothar Schilling, Christian Kühner, Markus Christopher Müller, Mark Häberlein, Monique Weis, Cornel Zwielerlein. (Colloquia Augustana, Bd. 39). Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2024. 640 S., 133 Farbabb. ISBN 978-3-11-108002-4.

Sonja Hilzinger: **Grete Ring. Kunstgelehrte und Kunsthändlerin. Eine Biografie.** Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2025. 256 S. ISBN 978-3-496-01712-7.

Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins 2024. 89. Folge. Hg. Peter Füssenich, Klaus Hardering. Beitr. Albert Distelrath, Tanja Pinkale, Peter Völkle, Karlijn M. L. de Wild, Johannes Schubert, Torsten Knapp, Kathrin Bommers, Elisabeth Mascha, Anne-Christine Brehm, Tilman Borsdorf, Uta Tröger, Jürgen Brautmeier, Michael Puls, Michael Jürkel. Köln, Kölner Domverlag 2024. 281 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-9823582-9-1.

Klaus Heinrich Kohrs: **Anton Bruckner. Angst vor der Unermeßlichkeit.** Hofheim, Wolke Verlag, zweite, ergänzte Auflage 2024. 143 S., s/w Abb. ISBN 978-3-95593-150-6.

Julius Kohte: **Kunstdenkmäler in Warschau und Mittelpolen. Fotografien und Beschreibungen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Darstellung fortgeführt und erweitert um die Baugeschichte der Denkmäler im 20. Jahrhundert von Wolfgang Kohte und Hartwig Kohte.** Hg. v. Eva Kohte und Hartwig Kohte. I. Textband, II. Bildband. Herne, Martin-Opitz-Bibliothek 2024. 519 S., 324 s/w Abb. ISBN 978-3-923371-50-1.

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.** –31.8.: Amy Sillman. Oh, Clock!
Suermondt-Ludwig-Museum. –15.6.: Jenseits des Sichtbaren. Die Bilderwelt von Michael Triegel. (K). 15.5.–10.8.: Da(zwischen-)sein.

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

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

Aarhus (DK). **Aros.** –21.4.: Barbara Kruger. –31.8.: Staged Circumstances and Piles of Things. –28.9.: Picasso, Miró, Léger.

Abano Terme (I). **Museo Villa Bassi Rathgeb.** –21.9.: Women Power. L'universo femminile nelle fotografie dell'agenzia MAGNUM dal dopoguerra a oggi.

Ahlen. **Kunst-Museum.** –15.6.: Konkrete Frauen: Neue Räume.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –25.5.: Volker Lehnert. Land schaffen. –12.10.: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 1 Alpha.

Alkersum/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). –11.1.26: Jochen Hein & Miguel Rothschild. Über das Sichtbare hinaus. (K).

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

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

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

Amsterdam (NL). **Foam.** –20.4.: Saul Leiter.
H'Art Museum. –24.8.: From Rembrandt to Vermeer: Masterpieces from The Leiden Coll.
Huis Marseille. –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. –9.6.: American Photography. (K); Carrie Mae Weems. Painting the Town. –15.3.26: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850.

Stedelijk Museum. –21.4.: ABN AMRO Kunstprijs: Selma Selman. Sleeping Guards. –9.6.: Anselm Kiefer. Sag mir wo die Blumen sind. –13.7.: Formafantasma. Oltre Terra.
Van Gogh Museum. –25.5.: The Power of Pigments. –9.6.: Anselm Kiefer.

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

Antwerpen (B). **Fotomuseum.** –6.8.: Lee Miller in Print.
Keizerskapel. –16.7.: Groundbreakers: Michel Coignet.
KMSKA. –12.10.: Collected with Vision. Private Coll. in Dialogue with the Old Masters.

MAS. –31.8.: Compassion.

MoMu. –3.8.: Mode & Interieur. A Gendered Affair.

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.

Ascona (CH). **Museo Castello San Materno.** 11.5.–7.9.: Félix Vallotton. Der Schönheit ein Denkmal setzen.

Aschaffenburg. **Jesuitenkirche.** –17.8.: Woher? Wohin? Kunst in Aschaffenburg 1945–76. (K).

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

Athen (GR). **Museum of Cycladic Art.** –4.5.:
Kykkladitisses: Untold stories of women in the Cyclades.
National Museum of Contemporary Art. –5.10.: Janis Rafa. We Betrayed the Horses. –2.11.: Sammy Baloji: Echoes of History, Shadows of Progress. –15.2.26: Kasper Bosmans: The Fuzzy Gaze; Emma Talbot. Human/Nature. 15.5.–7.1.26: Why Look at Animals? A Case for the Rights of Non-Human Lives.

Augsburg. **Glaspalast.** –6.7.: New Connections. Highlights aus drei Augsburger Slgen.; Peppi Bottrop, Andreas Breunig, Jana Schröder. (K); Susanne Junker.
Grafisches Kabinett. –25.5.: Die Romantik der Landschaft. Gallus Weber (1794–1876).
Maximilianmuseum. –29.6.: Kostbarer als Gold. Slg. Dennerlein.

Schaezlerpalais. –4.5.: Matthias Schaller: Das Meisterstück. Fotografien von Malpaletten renommierter Künstlerinnen und Künstler. –6.7.: Schrei nach Farbe. Malerei nach Braebys.

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

Bad Homburg. **Sinclair-Haus.** –17.8.: Unter Pflanzen.

Baden-Baden. **Kunsthalle.** –18.5.: Simurgh. Slavs and

Ausstellungskalender

Tatars. Marcel Broodthaers und Cevdet Erek.

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. –18.5.: Felipe Romero Beltrán; José Guerrero.

Fundació Miró. –18.5.: Between Two Patios: Fina Miralles, Susana Solano and Eva Lootz's Time in Espai 10; 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.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. –29.6.: Zurbarán. 8.5.–14.9.: Tinta Catalana contra Hitler; Eugènia Balcells; Francesc d'A. Galí. El maestro invisible.

Bard (I). **Forte di Bard.** –2.6.: Emilio Vedova.

Barnard Castle (GB). **Bowes Museum.** –29.6.: From Joséphine Bowes: Trendsetters and Trailblazers.

Basel (CH). **Architekturmuseum.** –14.9.: Was war werden könnte. Experimente zwischen Denkmalpflege und Architektur.

Haus der Elektronischen Künste. 10.5.–10.8.: Other Intelligences. Erkundungen nicht-menschlicher Intelligenz in der zeitgenössischen Kunst. (K).

Kunstmuseum. –11.5.: „Sehen heißt die Augen schliessen“. Wols. Radierungen. –27.7.: Paarlauf.

–10.8.: Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur. –4.1.26: Verso. Geschichten von Rückseiten.

Kunstmuseum Gegenwart. 10.5.–Januar 26: Offene Beziehungen. Slg. Gegenwart.

Museum Jean Tinguely. –11.5.: Fresh Window. Kunst & Schaufenster. –7.9.: Suzanne Lacy. By Your Own Hand.

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

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

Bedburg-Hau. **Schloss Moyland.** –15.6.: Marianne Pohl, Gitta van Heumen-Lucas & Andrea Anatas. –29.6.: Auschwitz und der Zweite Weltkrieg im Werk von Joseph Beuys.

Bergen (N). **KODE. Art Museum.** –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.** –4.5.: Ein Dorf 1950–2022. Ute Mahler, Werner Mahler und Ludwig Schirmer. –14.5.: Raimund Kummer, Daniel Ott. Raumklangintervention.

Berlinische Galerie. –16.6.: Mariechen Danz. GASAG

Kunstpreis. (K); Käthe Kruse. –11.8.: Psychonauten. John Bock & Heiner Franzen. –13.10.: Provenienzen. Kunstwerke wandern. 25.4.–29.9.: Daniel Hölzl. Soft cycles.

Bröhan-Museum. –27.4.: Gerold Miller. Intervention #1. –1.6.: Will McBride. Die Berliner Jahre.

Brücke-Museum. –22.6.: Brücke. 120 Jahre, 120 Werke, 120 Personen. Eine Jubiläumsausstellung.

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

Georg-Kolbe-Museum. 17.4.–28.9.: Tea and Dry Biscuits. Eine Jubiläumsausstellung.

Hamburger Bahnhof. –4.5.: Andrea Pichl.

Wertwirtschaft. (K). –11.5.: Semiha Berksoy. (K).

–18.5.: Mark Bradford. (K). –20.7.: Ayoung Kim. (K).

1.5.–26.10.: Klára Hosnedlová. (K).

Haus der Kulturen der Welt. –16.6.: Musafiri. Von Reisenden und Gästen.

Haus am Waldsee. –11.5.: Ull Hohn.

ifa Galerie. –8.6.: Once We Were Trees, Now We Are Birds. Fellows der Martin Roth-Initiative.

James-Simon-Galerie. –27.4.: Planet Africa. Eine archäologische Zeitreise. –2.11.: Fäden des Lebens am Nil. Bildteppiche des Ramses Wissa Wassef Art Center aus Kairo.

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. –14.12.: Mode aus Paris. Schenkung Erika Hoffmann.

Kupferstichkabinett. –15.6.: Kosmos Blauer Reiter. Von Kandinsky bis Campendonk. (K).

KW Institute for Contemporary Art. –4.5.: Matt Copson; Sung Tieu; Miloš Trakilović; Jessica Ekomane.

Martin-Gropius-Bau. –31.8.: Yoko Ono. Music of the Mind.

Museum für Fotografie. –27.4.: Fotogaga. Max Ernst und die Fotografie. Die Slg. Würth zu Gast; Surrender to the Dreamers. –27.7.: Polaroids.

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

Neue Nationalgalerie. –14.9.: Yoko Ono. Dream Together. –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.** –1.6.: Marisa Merz. In den Raum hören. –13.7.: Carol Rama. Rebellin der Moderne. (K).

Schweizerische Nationalbibliothek. –14.6.: Frauen

Ausstellungskalender

(K)leben. Wiederbegegnung mit einer kollektiven Collage aus dem Jahr 1975.

Zentrum Paul Klee. –1.6.: Fokus. Klee musikalisch. –22.6.: Le Corbusier. Die Ordnung der Dinge. (K).

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

Bernried. Buchheim Museum. –13.7.: Ursula Jüngst. Auf(er)stehen. Gemälde. –20.7.: From Mind to Soul. Glass.

Besançon (F). Musée des Beaux-Arts. 19.4.–21.9.: Chorégraphies. Dessiner, danser (XVIIe–XXIe siècles).

Bielefeld. Kunstforum Hermann Stenner. –15.6.: Xanti Schawinsky.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –27.4.: Alexis Bust Stephens. Urban Artist aus Sucy-en-Brie. –6.7.: Paul Reichle zum 125. Geburtstag. Vom Bauhaus nach Bietigheim; Katharina Trudzinski. Slalom.

Bilbao (E). Guggenheim. –25.5.: Masterdrawings on Paper from Budapest. –1.6.: Tarsila Do Amaral. Painting Modern Brazil. –7.9.: Vito Acconci/Sergio Prego: You. –28.9.: Helen Frankenthaler. Painting without Rules. –19.10.: Refik Anadol.

Birmingham (GB). Museum. –1.6.: Rembrandt: Masterpieces in Black and White.

Bochum. Kunstmuseum. –31.8.: System of Systems.

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

Pal. Fava. –4.5.: Ai Weiwei.

Pal. Pallavicini. –20.7.: Jack Vettriano.

Bonn. August Macke Haus. –17.8.: Ulrike Theusner. Schattenseiten. (K).

Bundeskunsthalle. –1.6.: Save Land. United for Land. –10.8.: Para-Moderne. Lebensreformen ab 1900. –28.9.: Susan Sontag. Sehen und gesehen werden.

Kunstmuseum. –4.5.: Rune Miels. Zum 90. Geburtstag. –18.5.: Videonale. 20. Festival für Video und zeitbasierte Kunstformen. 8.5.–7.9.: Heimweh nach neuen Dingen. Reisen für die Kunst.

Boston (USA). Museum of Fine Arts. –7.9.: Van Gogh: The Roulin Family Portraits. 3.5.–28.9.: Qi Baishi. Inspiration in Ink. 10.5.–26.10.: The Visionary Art of Minnie Evans.

Bourg-en-Bresse (F). Monastère royal de Brou. –22.6.: Fous de Dymphne. Étonnantes histoires d'une peinture flamande.

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

Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum. –24.8.: True Crime Cast. Macht und Gewalt im Portrait.

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

Bregenz (A). Kunsthau. –25.5.: Precious Okoyomon. **Vorarlberg Museum.** –17.8.: Hasso Gehrman (1924–2008). Vom Tafelbild zur „Meta-Kunst“. –Oktober 26: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer. 26.4.–29.6.: Öwú. Fil. Faden. Thread. Die verflochtene Geschichte von Textilien, Handel und kolonialen Erbschaften.

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. –1.6.: Thomas Duttonhoefer. Kein Bildhauer; Emese Kazár. Das Nebenhaus; Sabine Schellhorn. Abgestaubt!; Gerhard Marcks. Architektur der Gewandfalten; Koper und Brünker-Pérez. AhnSisters.

Kunsthalle. –3.8.: Mis(s)treated. Mehr als Deine Muse! 30.4.–27.7.: Corot bis Watteau. Französischen Zeichnungen auf der Spur. 10.5.–7.9.: Kunst fühlen. Wir. Alle. Zusammen.

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

Neues Museum Weserburg. –25.5.: Fort. Fantasy Island. –3.8.: Monochromie. Zur Ästhetik publizierter Kunst. 10.5.–4.1.26: Julika Rudelius.

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

Pinacoteca Tosio Martinengo. –9.6.: Giovanni Battista Gigola. Due scene socratiche; Giuseppe Bezzuoli. La nascita di Venere.

S. Giulia. –24.8.: Joel Meyerowitz. A Sense of Wonder. Fotografie 1962–2022.

Brügge (B). Groeningemuseum. –7.10.: Pride and Solace: medieval books of hours and their readers.

Brühl. Max Ernst Museum. –5.10.: Hypercreatures. Mythologien der Zukunft.

Brüssel (B). Palais des Beaux-Arts. –31.8.: Berlinde De Bruyckere. 24.4.–29.6.: Suchan Kinoshita.

Burgdorf (CH). Museum Franz Gertsch. –8.6.: Anya Triestram. Wir sehen uns morgen. (K). –31.8.: Vielfältiges Emmental. Kunst aus den Gemeinden der Regionalkonferenz; Franz Gertsch. Porträts und Naturstücke.

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

Cambridge (USA). Harvard Art Museum. –11.5.: Joana Choumali: Languages of West African Marketplaces. –27.7.: Edvard Munch: Technically Speaking.

Ausstellungskalender

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

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

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

Chantilly (F). **Château.** –15.6.: Les mondes de Watteau.

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

Chemnitz. **Kunstsammlungen.** –15.2.26: Galerie Oben und Clara Mosch. Künstlerische Freiräume in Karl-Marx-Stadt.

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

Chicago (USA). **Art Institute.** –1.6.: Lines of Connection. Drawing and Printmaking.

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

Coburg. **Europ. Museum für Modernes Glas.** –9.11.: Anna Mlasowsky. Material & Identity.

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

Columbus (USA). **Wexner Center for Arts.** –29.6.: Nancy Holt: Power Systems.

Cottbus. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst.** –11.5.: An den Rändern taumelt das Glück. Die späte DDR in der Fotografie. –29.6.: Alice Baha. –10.8.: Unbeschreiblich weiblich. Frauenbilder in der DDR.

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

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

Darmstadt. **Kunsthalle.** –29.6.: Eingebrennt. Malerei, Lyrik, Neue Musik und Proben zweier Bildhauer aus der DDR.

Kunstforum der TU. –30.6.: Paula Doepfner. ›I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin'‹.

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

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

Den Haag (NL). **Fotomuseum.** –5.5.: I'm So Happy You Are Here. Japanese Women Photographers from the 1950s to Now. (K).

Dordrecht (NL). **Museum.** –21.9.: Carel de Nerée. 26.4.–26.10.: Johan de Witt.

Dortmund. **Museum Ostwall.** –15.6.: MO Schaufenster #39: Costantino Ciervo. –27.7.: Holding Pattern. Warteschleifen und andere Loops. 9.5.–20.7.: Am Tisch. Essen und Trinken in der zeitgenössischen Kunst. **Schauraum: comic + cartoon.** –27.4.: Black Comics. Vom Kolonialismus zum Black Panther.

Douai (F). **Musée de la Chartreuse.** –23.6.: Nicolas-Guy Brenet.

Dresden. **Albertinum.** –11.5.: Iman Issa. Ernst-Rietschel-Kunstpreis für Skulptur 2024. –29.6.: Wolfgang Tillmans. Weltraum.

Kupferstich-Kabinett. –13.7.: Handwerk, Kunst und Hightech. Papierrestaurierung am Kupferstich-Kabinett.

Lipsiusbau. 8.5.–31.8.: Spiegel im Spiegel. Estnische und deutsche Kunst von Lucas Cranach bis Arvo Pärt und Gerhard Richter.

Residenzschloss. –10.8.: 100 Ideen vom Glück.

Kunstschätze aus Korea. (K). –11.1.26: ‚Es ist nicht Alles Gold das da gleist‘. Friedrich der Weise (1463–1525). Münzen und Medaillen.

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

Düren. **Leopold-Hoesch-Museum.** –25.5.: Katharina Jahnke.

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

Kunsthalle. –25.5.: Und wir fangen gerade erst an. Künstlerinnen und Künstler des VdDK 1844.

Kunstpalastr. –1.6.: Elias Sime. –3.8.: Mama. Von Maria bis Merkel. –28.9.: Mythos Murano.

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

K 21. –31.8.: Bracha Lichtenberg Ettinger. 10.5.–12.10.: Julie Mehretu.

NRW-Forum. –11.5.: Superheroes.

Duisburg. **Lehmbruck-Museum.** –24.8.: Mechanik und Menschlichkeit. Eva Aeppli und Jean Tinguely. (K). –7.9.: Hanns-Jürgen Vorsatz zum 80. Geburtstag.

Museum Küppersmühle. –24.8.: Maler, Diebe und Gesindel.

Eberswalde. **Museum.** –27.4.: Ellen Auerbach und Lea Grundig in Palästina 1933–48. (K).

Emden. **Kunsthalle.** –11.5.: Leiko Ikemura. –22.6.: Austin Eddy. Sea Song.

Engen. **Städt. Museum.** –25.5.: Sachlich, kritisch, magisch. Der neue Realismus um 1925. Slg. F. Brabant.

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

Ausstellungskalender

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

Erfurt. **Angermuseum.** –9.6.: Immer diese Sehnsucht. T. Lux Feininger – Moderne Romantik. –20.7.: Friedrich Nerly. Von Erfurt in die Welt. (K).

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

Espoo (FIN). **Museum of Modern Art.** –4.5.: Tschabalala Self: 'Around the Way'. –1.2.26: Arte Povera. A New Chapter; Karin Hellman.

Essen. **Museum Folkwang.** –27.4.: Walk this Way. Hip-Hop & Street Culture; Photography Masters. Folkwang-Universität der Künste. –22.6.: Frau in Blau. Oskar Kokoschka und Alma Mahler. –27.7.: 21 x 21: Die RuhrKunstMuseen auf dem Hügel.

Kokerei Zollverein. –28.9.: Faszination Zollverein. Fotografien von Thomas Stachelhaus. –19.10.: Xiaole Ju. Warum fotografiert man Blumen?

Ruhr Museum. –24.8.: Ruth Hallensleben. Bilder im Auftrag. Fotografien 1931–73. –14.2.26: Das Land der tausend Feuer. Industriebilder aus der Slg. Ludwig Schönefeld.

Esslingen. **Villa Merkel.** –9.6.: Serena Ferrario; Ramazan Can.

Ettlingen. **Museum.** –27.4.: Hanspeter Münch. Universen der Farbe. Malerei.

Evian (F). **Palais Lumière.** 18.4.–4.1.26: Paris – Bruxelles, 1880–1914. L'Effervescence des visions artistiques. (K).

Ferrara (I). **Museo Naz. dell'Ebraismo Italiano e della Shoah.** –15.6.: Bellissima Ester. Purim. Una storia senza tempo.

Pal. dei Diamanti. –20.7.: Alphonse Mucha / Giovanni Boldini.

Flensburg. **Museumsberg.** –29.6.: Das Tier und wir – geliebt, gebraucht, getötet.

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

Pal. Medici-Riccardi. –9.9.: Giovan Battista Foggini (1652–1725). Architetto e scultore granducale.

Pal. Strozzi. –20.7.: Tracey Emin. Sex and Solitude.

Villa Bardini. –20.7.: Caravaggio e il Novecento. Roberto Longhi, Anna Banti.

Forlì (I). **Musei di San Domenico.** –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.

Fort Worth (USA). **Kimbell Art Museum.** –22.6.: Modern Art and Politics in Germany 1910–45.

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

Jüdisches Museum. –6.7.: Im Angesicht des Todes. Blicke auf das Lebensende. –16.11.: Léo Maillet: Der zerbrochene Spiegel.

Liebieghaus. –31.8.: Isa Genzken meets Liebieghaus. **Museum für Angewandte Kunst.** –27.4.: Die Welt

im Fluss. Über Bewegtes und Vergängliches in der japanischen Kunst. –11.5.: Der Palast des typografischen Mauerwerks. –22.6.: Text & Spirit. Erleuchtungsgrafik. Mittelalterliche Handschriften zwischen Alltagspraxis, Luxus und Glauben. 10.5.–11.1.26: Was war das Neue Frankfurt? Kernfragen zum Stadtplanungsprogramm der 1920er Jahre.

Museum Giersch. –31.8.: Fixing Futures. Planetare Zukünfte zwischen Spekulation und Kontrolle.

Museum für Moderne Kunst. –22.6.: Amie Barouh. –24.8.: Undermining the Immediacy. Eline Benjaminsen & Elias Kimaiyo, Taína Cruz, Elom 20ce & Musquiqui Chihying & Gregor Kasper, Hamishi Farah, Olia Fedorova, Alexandre Khondji, Atiéna R. Kilfa, Jason Loebis, Shaun Motsi, Christelle Oyiri, Coumba Samba.

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

Schirn. –21.4.: Troika. Buenavista. Installation.

Städel. –1.6.: Frankfurt forever! Fotografien von Carl Friedrich Mylius. (K). –27.7.: Rineke Dijkstra. Beach Portraits. 8.5.–17.8.: Unzensiert. Annegret Soltau – Eine Retrospektive.

Frankfurt/O. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathaushalle.** –11.5.: Menschen und Milieus. Soziale Wirklichkeiten zwischen Distanz und Parteinahme.

Packhof. 11.5.–13.7.: Axel Anklam und Ulrike Stolte.

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

Fribourg (CH). **Kunsthalle.** –25.5.: Azize Ferizi and Jeremy.

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

Gent (B). **Museum voor Schone Kunsten.** –29.6.: Jules De Bruycker.

S.M.A.K. –2.11.: Painting after Painting. Contemporary Painting in Belgium.

Genua (I). **Pal. Ducale.** –13.7.: Giorgio Griffa. Dipingere l'invisibile. 24.4.–1.9.: Nostalgia. Storie ed espressioni di un sentimento dal Rinascimento all'arte concettuale.

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

Gießen. **Museum.** –19.10.: Heinrich und Liesl Will. Kunst im Angesicht der Diktatur.

Ausstellungskalender

Giverny (F). Musée des Impressionismes. –29.6.: La collection Nahmad.

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.

Graz (A). Kunsthaus. –19.4.: Diagonale '25: Simona Obholzer. –25.5.: Poetics of Power. –24.8.: Freeing the Voices.

Neue Galerie. –7.9.: Die Freiheit war eine Episode. –5.10.: Gerhard Rühm. –2.11.: Wolfgang Hollegha.

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

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

Haarlem (NL). Frans-Hals-Museum. –17.8.: Faces of North Holland.

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

Hamburg. Bucerius Kunst Forum. –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. –17.8.: States of Rebirth. Körperbilder in Bewegung.

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

Kunsthalle. –27.4.: Hanns Kunitzberger. Abbild 2002–2005. –24.8.: Bas Jan Ader. I'm searching... (K). –7.9.: Fedele Maura Friede. der saum löst sich. 8. Horst-Janssen-Grafikpreis der Claus Hüppe-Stiftung. 25.4.–5.10.: Edi Hila | Thea Djordjadze.

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. –26.10.: Glitzer. –12.4.26: Hello Image. Die Inszenierung der Dinge. –3.1.27: Inspiration China.

Hamm. Gustav-Lübcke-Museum. –13.7.: Potz! Blitz! Vom Fluch des Pharao bis zur Hate Speech. –27.7.: Ramazan Can. Home.

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

Museum August Kestner. –17.8.: Tattoo. Antike, die unter die Haut geht; Städtetrip. Stadtbilder Europas.

Sprengel Museum. –15.6.: Grethe Jürgens. Retrospektive. –20.7.: Frida Orupabo. Spectrum Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen. 30.4.–13.7.: Das Atelier als Gemeinschaft. #Wilderers.

Hartford (USA). Wadsworth Atheneum. –11.5.: Mass of Pope Gregory Panels.

Heidelberg. Kurpfälzisches Museum. –29.6.: Auf Rembrandts Spuren.

Heidenheim. Kunstmuseum. –4.5.: Julie Batteux.

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

Helsinki (FIN). Amos Rex. –31.8.: Enni-Kukka Tuomala. Museum of Contemporary Art Kiasma. –7.9.: Monira Al Qadiri. 25.4.–21.9.: Dafna Maimon.

Sinebrychoff Art Museum. –10.8.: Classical Heroes.

Herrenchiemsee. Schloss. 10.5.–12.10.: „Könnt Ihr noch?“. Kunst und Demokratie.

Hildesheim. Dom-Museum. –1.6.: The Passion. Von Beuys bis Warhol. Werke der Slg. Hall.

Hornu (B). Grand Hornu. –24.8.: Lucile Soufflet.

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

Ingelheim. Altes Rathaus. 4.5.–13.7.: Neugier, Mut und Abenteuer: Fotografinnen auf Reisen.

Ingolstadt. Lechner Museum. –14.9.: 100 Jahre Alf Lechner. Materie Stahl.

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

Jena. Kunstsammlung. –27.7.: Martin Furtwängler. Core Collection.

Jesolo (I). Museo. 19.4.–12.10.: Loving Picasso.

Kaiserslautern. Museum Pfalzgalerie. 11.5.–5.10.: Zeitsprung.

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

Städt. Galerie. –27.4.: Kalin Lindena. –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. –27.7.: Mario García Torres. A History of Influence.

Neue Galerie. –27.7.: Was habt ihr da! Weil Sammeln Freude macht. 1.5.–31.8.: Was macht ihr da? Warum Museum wichtig ist.

Schloss Wilhelmshöhe. –28.9.: Eine Rose...für Johann August Nahl.

Ausstellungskalender

Kaunas (LT). Nationalmuseum. –12.10.: From Amber to the Stars. Together with Čiurlionis: Then and Now.

Klagenfurt (A). Museum Moderner Kunst. –31.8.: Michael Kravagna und Rudolfine P. Rossmann.

Klosterneuburg (A). Albertina. –16.11.: De Sculptura.

Koblenz. Ludwig Museum. –18.5.: Manfred Boecker, Rainer Gross, Wolfgang Niedecken.

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

Kunst- und Museumsbibliothek. –4.5.: Handgeschöpft: Die Poesie des Papiers. Buchkunst von John Gerard.

Museum für Angewandte Kunst. –24.8.: Faszination Schmuck. 7000 Jahre Schmuckkunst im MAKK.

Museum Ludwig. –21.4.: Sehstücke: Alfred Ehrhardt und Elfriede Stegemeyer. –3.8.: Francis Alÿs. Kids Take Over.

Museum für Ostasiatische Kunst. –9.11.:

Tuschewanderungen. Zeitgenössische Arbeiten auf Papier von Jianfeng Pan, 2014–24.

Museum Schnütgen. –12.4.26: Light in Dark Times: Medieval Stained Glass from the Khanenko Museum in Kyiv.

SK Stiftung Kultur. –4.5.: Lawrence Beck. Botanische Studien. –13.7.: Tata Ronkholz. Gestaltete Welt. Eine Retrospektive. (K).

Wallraf-Richartz-Museum. –27.7.: Schweizer Schätze. Impressionistische Meisterwerke aus dem Museum Langmatt.

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

Kopenhagen (DK). Arken Museum. –20.4.: Julian Charrière. –21.9.: Frederik Næbelerød.

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

Statens Museum for Kunst. –31.8.: Michelangelo. Imperfect. (K).

Krakau (PL). Nationalmuseum. –29.6.: Young Poland. Polish Art 1890–1918.

Krefeld. Haus Esters. 4.5.–21.9.: Gregor Schneider.

Haus Lange. –21.9.: Teilweise möbliert, exzellente Aussicht. Ortsspezifische Kunst in Haus Lange Haus Esters.

Krems (A). Galerie. –15.5.: Elisabeth Homar. Alles in Allem. –16.11.: Wie im Himmel, so auf Erden – wie auf Erden, so im Himmel? Ein Rundgang durch religiöse Praktiken in 7 Stationen.

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

Kunsthalle. –2.11.: Susan Rothenberg. 3.5.–26.10.: Göksu Kunak. Bygone Innocence.

Landesgalerie Niederösterreich. –21.4.: Josef Kern. Würdigungspreisträger 2024. –1.3.26: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin. 10.5.–9.11.: Heidi Harsieber. Quer durch. Ein Leben mit der Fotografie.

Künzelsau. Museum Würth. –28.8.: Emil Nolde. Welt und Heimat. Slg. Würth und Leihgaben der Nolde Stiftung Seebüll.

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

Langenargen. Museum. –2.11.: Wege der Abstraktion: Hilde Broër und Otto Valentien; Dietlinde Stengelin: Nach Nanna – Variationen über Anselm Feuerbach; Im Dialog mit Hans Purrmann: Hanspeter Münch und Ernst Schumacher.

Lausanne (CH). Musée cantonal des Beaux-Arts. –4.5.: Alice Pauli. Galeriste, collectionneuse et mécène. –29.6.: Étienne Delessert. Illuminateur. –10.8.: Sophie Thun. Wet Rooms.

Musée Historique. –28.9.: Signé Jeker. Lausanne par Werker J.

Le Havre (F). Musée Malraux. –21.9.: Paquebots, une esthétique transatlantique (1913–42).

Leipzig. Grassi Museum für Angewandte Kunst. –11.5.: Zu Kafka. Hermann Naumann. –13.7.: Erasmus Schröter. Porträts. –24.8.: Zukünfte. Materialien und Design von morgen. 21.4.–2.11.: Bitte nicht füttern! Tiere auf Art-déco-Dosen.

Museum der bildenden Künste. –11.5.: Rollenbilder. Frauen in der Slg. –9.6.: Bernhard Heisig. Geburtstagsstilleben mit Ikarus. 7.5.–17.8.: Wiedersehen mit Abraham Jaskiel.

Le Mans (F). Musée Tessé. –8.6.: L'enfance en révolutions. –27.9.: Albert Maignan.

Leuven (B). Museum. –31.8.: Sigefride Bruna Hautman; Art that Moves. Private Coll. in M. –16.11.: Grace Schwindt. A History of Touch.

Leverkusen. Museum Morsbroich. –10.8.: Eric Lanz.

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

Lindenberg. Deutsches Hutmuseum. –14.9. Tiere im Museum. Kunsthandwerk aus Bast von Else Stadler-Jacobs.

Linz (A). Francisco Carolinum. –27.7.: Šejla Kamerić, Marius Glauer; Anna Breit; Burst's cross chain artefacts. –7.9.: Erwin Wurm. Photographic Sculptures; Josephine Baker. Idol, Ikone, Inspiration.

Ausstellungskalender

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

OK. –25.5.: Arvida Byström.

Schlossmuseum. –21.4.: Kim Simonsson. –25.5.: Elisabeth Plank. –22.6.: Werner Reiterer. –17.8.: Andrea Auer; Elmar Trenkwalder. –5.10.: Wien – Linz um 1900.

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

London (GB). **Design Museum.** –21.4.: The World of Tim Burton. –17.8.: Splash! A Century of Swimming and Style.

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

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

National Gallery. –22.6.: Siena. The Rise of Painting, 1300–1350. –17.8.: José María Velasco. A View of Mexico.

National Portrait Gallery. –18.5.: The Face Magazine: Culture Shift. –15.6.: Edvard Munch. Portraits.

Royal Academy. –21.4.: Brasil! Brasil! The Birth of Modernism. –29.6.: Astonishing Things. The Drawings of Victor Hugo.

Tate Britain. –5.5.: Photographing 80s Britain: A Critical Decade. –25.8.: Ed Atkins.

Tate Modern. –1.6.: Electric Dreams. Art and Technology Before the Internet. –31.8.: Leigh Bowery.

V&A. –5.5.: The Great Mughals: Art, Architecture and Opulence. Seit 12.4.: Cartier.

Wallace Collection. –26.10.: Grayson Perry. Delusions of Grandeur.

Los Angeles (USA). **Getty Museum.** –27.4.: Exploring the Alps. –4.5.: María Magdalena Campos-Pons. Behold. –11.5.: What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999. –25.5.: A Brush with Nature: Romantic Landscape Drawings; Gustave Caillebotte. Painting Men.

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

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –27.4.: The Ocean. –1.6.: Alexej Jawlensky. –31.8.: Robert Longo.

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

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

Lugano (CH). **MASI.** –20.7.: Louisa Gagliardi. –10.8.: Ferdinand Hodler – Filippo Franzoni. (K). –12.10.: Eugenio Schmidhauser. Oltre il malcantone.

Luxembourg. **Musée d'Art Moderne.** –24.8.: Ho Tzu Nyen. Time & The Tiger.

Luzern (CH). **Kunstmuseum.** –15.6.: Małgorzata Mirga-Tas.

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

Museo Nacional Reina Sofia. –25.8.: Huguette Caland: A Life in a Few Lines. (K). –1.9.: Laia Estruch. 14.5.–8.9.: Néstor Reencountered.

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

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –18.5.: Andrius Arutiunian. Under the Cold Sun. –15.6.: Opération Béton. Karl-Heinz Adler, Erasmus Schröter, Carsten Nicolai, Marta Dyachenko.

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

Mailand (I). **Fondazione Prada.** –14.7.: Typologien: Photography in 20th-Century Germany.

Galleria Fumagalli. –30.5.: Essere Donna. Il corpo come strumento di creazione e atto di ribellione.

HangarBicocca. –20.7.: Tarek Atoui. –27.7.: Yukinori Yanagi.

Museo delle Culture. –21.9.: Travelogue. Storie di viaggi, migrazioni e diaspora.

Padiglione Arte Contemporanea. –8.6.: Shirin Neshat.

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

Málaga (E). **Museo Picasso.** –27.4.: William Kentridge. More Sweetly Play the Dance. –30.4.: Picasso: The Royan Sketchbooks.

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

Mannheim. **Kunsthalle.** –25.5.: Simona Andrioletti. –1.6.: Karl Bertsch. –24.8.: Tavares Strachan. (K).

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. –1.6.: Leica Oskar Barnack Award. –6.7.: Gabriele Galimberti: In Her Kitchen; Zum Wohle! Gläserne Trinkgeschichten. –27.7.: Essen und Trinken. Reisen durch Körper & Zeit.

Mantua (I). **Pal. Ducale.** –15.6.: Mantegna vs Mantegna. Tra luce e ombra. La Camera Picta e il San Sebastiano di Ca d'Oro.

Marktoberdorf. **Künstlerhaus.** –25.5.: Caroline Achaintre.

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

Ausstellungskalender

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

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –4.5.: Am Anfang war das Wort. Über die Macht der Verständigung.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –5.5.: Boris Charmatz.
–1.9.: Après la fin. Cartes pour un autre avenir.

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

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

Monza (I). **Belvedere Reggia.** –21.4.: Unseen. Le foto mai viste di Vivian Maier. 1.5.–27.7.: Saul Leiter.

München. **Alte Pinakothek.** –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. –30.4.: Zarathustra in Leder. Der schönste Bucheinband des Jugendstils: Der Prachteinband zu Friedrich Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“.

Bayerische Staatsbibliothek. –6.7.: Farben Japans. Holzschnitte aus der Slg. (K).

Haus der Kunst. –25.5.: Philippe Parreno. (K). –3.8.: Shu Lea Cheang. 8.5.–11.2.26: Gülbin Ünlü. (n)orient.

Kunsthalle. –24.8.: Civilization. Wie wir heute leben.

Lenbachhaus. –27.4.: Rosemarie Trockel / Thea Djordjadze. Seit 4.3.: Was zu verschwinden droht, wird Bild. Mensch – Natur – Kunst.

Museum Brandhorst. –17.8.: Five Friends. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly.

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

NS-Dokumentationszentrum. 8.5.–19.10.: Overexposed/ Underexposed. Videoinstallation von Mila Zhluktenko und Daniel Asadi Faezi.

Pinakothek der Moderne. –21.4.: Mindful Mining. Department of Metalwork and Jewelry – College of Design der Kookmin University Seoul. –27.4.: Eccentric. Ästhetik der Freiheit. (K). –11.5.: Ngozi-Omeje Ezema. Rotundenprojekt. –15.6.: Warwick Freeman. Hook Hand Heart Star. –14.9.: Trees, Time, Architecture! Design in Constant Transformation. (K). –28.9.: 4 Museen – 1 Moderne. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Neuen Sammlung.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte. –4.7.: Die Unterlagen befinden sich im Zustand der Ablage. Poesie und Verwaltung aus dem Archiv des Künstlerverbandes im Haus der Kunst e.V. (K).

Münster. **Kunstmuseum Pablo Picasso.** –9.6.: Marc Chagalls Bildsprachen.

LWL-Museum für Kunst und Kultur. –27.7.: Faszination Lack. Kunst aus Asien und Europa.

Namur (B). **Musée provincial des Arts Anciens du Namurois.** –16.6.: Louise d'Orléans, première reine des Belges. Un destin romantique.

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

Madre. 17.4.–22.7.: Tomaso Binga.

Neumarkt i.d. OPf. **Museum Lothar Fischer.** –22.6.: Christiane Löhr. Kosmos und Kontext.

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

New Haven (USA). **Yale BAC.** –27.7.: J.M.W. Turner: Romance and Reality. –10.8.: Tracey Emin: I Loved You Until the Morning.

New York (USA). **Brooklyn Museum.** –6.7.: Solid Gold. **Guggenheim.** –7.9.: Beatriz Milhazes. Rigor and Beauty. **The Jewish Museum.** –10.8.: The Book of Esther in the Age of Rembrandt.

Metropolitan Museum. –11.5.: Caspar David Friedrich: The Soul of Nature. –27.5.: Lee Bul.

MoMA. –20.7.: Video after Video. The Critical Media of Camp. –2.8.: Jack Whitten. (K). –18.10.: Pirouette Experiments and Turning Points in Design. 20.4.–13.9.: Woven Histories. Textiles and Modern Abstraction. 3.5.–6.7.: Rosa Barba. 11.5.–27.9.: Hilma af Klint. What Stands Behind the Flowers.

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

Whitney Museum. –August: Amy Sherald.

Nîmes (F). **Carré d'Art Moderne et Contemporain.** 30.4.–5.10.: Lucas Arruda.

Nizza (F). **Villa Arson.** 8.5.–24.8.: Becoming Ocean: A Social Conversation About the Ocean.

Nürnberg. **Institut für moderne Kunst.** –18.5.: Syowia Kyambi & Interlocutory Agency.

Kunsthalle. –8.6.: Theatre of Speaking Objects. Werke aus der Slg. Wilhelm Otto Nachf.

Kunstvilla. –21.9.: Fokus Leipzig. Bittersohl | Kummer | Kursawe | Nadrau | Wölfel.

Neues Museum. –21.4.: Christina Chirulescu. –25.5.: Working Out. Daniel Widrig. –31.8.: Kulikunst. Biennale der Zeichnung. Ab 9.5.: Aleen Solari. Lucky Charm.

Nuoro (I). **MAN.** –15.6.: Giovanni Pintori (1912–99). Pubblicità come arte.

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

Ausstellungskalender

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

Oldenburg. **Edith-Russ-Haus.** 30.4.–9.6.: Sebastian Cichocki.

Landesmuseum für Kunst und Kultur. –11.5.: Andenken. Formen der Erinnerung.

Olmütz (CZ). **Erzbischöfl. Museum.** 7.5.–31.8.: City on three Hills.

Kunstmuseum. –25.5.: Steklík's Harakiri. –7.9.: Milan Dobeš. A Celebration of Colour, Light and Movement.

Orléans (F). **Musée des Beaux-Arts.** 26.4.–21.9.: Sur le vif, et précédemment. Pierre Buraglio, œuvres sur papier (1963–2025).

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

Nasjonalmuseet. –15.6.: Gothic Modern. From Darkness to Light. 24.4.–31.8.: AK Dolven. 8.5.–31.8.: Espen Gleditsch. Sanatorium Stenersen. 15.5.–19.10.: Stamina. Kari Nissen Brodtkorb and four predecessors.

Vigeland Museet. –18.5.: Kai Nielsen.

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. –16.6.: Passion on Paper.

Padua (I). **Galleria Civica.** –4.5.: Walter Rosenblum. Master of Photography.

Museo Diocesano. –8.6.: Il Canova mai visto. Opere del Seminario vescovile e della Chiesa degli Eremitani.

Paris (F). **Centre Georges Pompidou.** –26.5.: Suzanne Valadon. –2.6.: Hans Hollein. –30.6.: Paris noir. Circulations artistiques, lutte anticoloniales 1950–2000.

Fondation Louis Vuitton. –31.8.: David Hockney.

Grand Palais. –1.9.: Nan Goldin: This Will Not End Well.

Louvre. –12.5.: Revoir Cimabue. Aux origines de la peinture italienne. –26.5.: L'Orphelin par Luc Tuymans. –30.6.: L'Expérience de la nature. Les arts à Prague à la cour de Rodolphe II. 30.4.–28.7.: Mamlouks 1250–1517. 14.5.–25.8.: Une passion chinoise. La coll. de monsieur Thiers.

Maison Européenne de la Photographie. –18.5.: Amandine Kuhlmann.

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

Musée des Arts décoratifs. –20.4.: Christofle. –18.5.: Nicolaus Pineau. –1.6.: Ruhlmann, Decorateur. –22.6.: Mon ours en peluche.

Musée d'Art Moderne de la Ville. –24.8.: Henri Matisse et Marguerite.

Musée de la Chasse. –4.5.: Edi Dubien. S'éclairer sans fin.

Musée Guimet. 30.4.–8.9.: Bronzes royaux d'Angkor. Un art du divin. (K).

Musée Jacquemart-André. –19.6.: Artemisia. Héroïne de l'art.

Musée Marmottan. –31.8.: Eugène Boudin, le père de l'impressionnisme: une collection particulière. (K).

Musée de l'Orangerie. 30.4.–18.8.: Dans le flou. Une autre vision de l'art, de 1945 à nos jours.

Musée d'Orsay. –6.7.: L'art est dans la rue. –20.7.: Lucas Arruda. –27.7.: Christian Krohg (1852–1925). Le peuple du nord.

Musée du Petit-Palais. –20.7.: Dessins de bijoux. Les secrets de la création.

Musée Picasso. –25.5.: L'art «dégénéré»: Le procès de l'art moderne sous le nazisme.

Parma (I). **Fondazione Magnani-Rocca.** –29.6.: Flora. L'incanto dei fiori nell'arte italiana dal Novecento a oggi.

Pal. della Pilotta. –18.5.: La legatura italiana dei secoli XV e XVI nel patrimonio della Biblioteca Palatina.

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –27.4.: Hader unterwegs. Fotografien von Rudolf Klaffenböck. –29.6.: Passion Jesu Christi. Darstellungen von 1913 bis heute.

Penzberg. **Museum.** –22.6.: Kataklump. Eine Idee. Heinrich Campendonk, Paul van Ostaïjen, Fritz Stuckenberg.

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

Pal. della Penna. 18.4.–6.7.: L'alfabeto senza parole di Afro, Burri, Capogrossi.

Pforzheim. **Reuchlinhaus.** –29.6.: Stories of HipHop.

Philadelphia (USA). **Carnegie Museum.** –13.7.: Raymond Saunders: Flowers from a Black Garden.

Museum of Art. –26.5.: Firing the Imagination: Japanese Influence on French Ceramics, 1860–1910. –1.6.: Christina Ramberg. A Retrospective. –1.9.: Boom: Art and Design in the 1940s.

Piacenza (I). **Galleria d'arte moderna Ricci Oddi.** –29.6.: Da Ghiglia a Morandi. Ripensare Fattori nel Novecento.

XNL. –29.6.: Giovanni Fattori 1825–1908. Il genio dei Macchiaioli.

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

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

Pordenone (I). **Galleria Harry Bertioia.** –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.

Ausstellungskalender

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

Possagno (I). **Museo Canova.** –21.6.: Canova e la nascita della scultura moderna. Il teso sul Minotauro.

Potsdam. **Minsk Kunsthaus.** –10.8.: Im Dialog. Kunst aus der DDR.

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

Schloss Sacrow. 26.4.–22.6.: Krieg - und Frieden? 100 Jahre Bernhard Heisig 1925–2025.

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

Nationalgalerie. –26.6.: Hieronymus Cock. A Revolution in Printmaking. –31.8.: Silent Spring. Art and Nature 1930–70.

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

Prien/Chiemsee. **Kronast Haus.** –29.6.: Anton Burger und Hugo Kauffmann. (K).

Quedlinburg. **Museum Lyonel Feininger.** –8.9.: Hans Ticha. Kugel, Kegel, Körperkult.

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

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –6.7.: Alina Szapocznikow. Körpersprachen. (K).

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

Regensburg. **Haus der Bayerischen Geschichte.** 10.5.–9.11.: Ludwig I. – Bayerns größter König?

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

Reggia di Portici (I). **Parco Archeologico di Ercolano.** –31.12.: Dall'uovo alle mele. La civiltà del cibo e i piaceri della tavola.

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

Reutlingen. **Kunstmuseum/konkret.** –3.8.: Christian Wulffen: Gegenstände zum gedanklichen Gebrauch.

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

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

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

Riggisberg (CH). **Abegg-Stiftung.** 27.4.–9.11.: Die Blütezeit Indiens. Textilien aus dem Mogulreich.

Rom (I). **Chiostro del Bramante.** –14.9.: Flowers. Dal Rinascimento all'intelligenza artificiale.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –14.9.: Omaggio a Carlo Levi. L'amicizia con Piero Martina e i sentieri del collezionismo.

MAXXI. –20.4.: Guido Guidi. Col tempo 1956–2024. –23.4.: Memorabile. Ipermoda.

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

Musei Capitolini. –18.5.: I Farnese nella Roma del Cinquecento. Origini e fortuna di una collezione.

Museo della Fanteria. –27.7.: Salvador Dalí. Tra arte e mito.

Museo di Roma in Trastevere. –20.4.: La Quercia del Tasso. La storia, i personaggi. –7.9.: Frigidaire. Storia e immagini della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo.

Pal. Barberini. –6.7.: Caravaggio 2025.

Pal. Bonaparte. –2.6.: Munch. Il grido interiore.

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

Pal. Merulana. –6.7.: Guardiani della memoria e gli scarabei di Matteo Pugliese.

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

Villa Farnesina. –3.5.: Gianfranco Baruchello.

Villa Medici. –9.6.: Chromotherapy. 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.** –1.6.: Rodin / Bourdelle. Corps à corps.

Rovereto (I). **Mart.** –21.9.: Sebastião Salgado. Ghiacciai.

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

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

Saarbrücken. **Moderne Galerie.** –18.5.: Radikal! Künstlerinnen und Moderne 1910–50. –12.4.26: Monika Sosnowska.

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

Saint Louis (USA). **Art Museum.** –20.4.: Bolts of Color: Printed Textiles after WW II. –27.7.: Roaring: Art, Fashion, and the Automobile in France, 1918–39. –14.9.: Grounded in Clay: The Spirit of Pueblo Pottery. –30.11.:

Ausstellungskalender

Manuel Mathieu. 2.5.–12.10.: In Search of America: Photography and the Road Trip. 9.5.–2.11.: Patterns of Luxury: Islamic Textiles, 11th–17th Centuries.

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

St. Gallen (CH). Kunsthalle. –18.5.: Sofía Salazar Rosales; Majd Abdel Hamid. Kunstmuseum. –27.7.: Mikhail Karikis.

Salzburg (A). DomQuartier. –13.10.: Paradise Lost. Die Tapiserien des Salzburger Doms.

Museum Kunst der Verlorenen Generation. –27.9.: Reflected. Kunst als Spiegel der Gesellschaft.

Museum der Moderne Mönchsberg. –14.9.: Jacqueline Mesmaeker. (K). –12.4.26: Nika Neelova. 19.4.–30.6.: Rob Voerman. (K). 8.5.–13.9.: Charlotte Perriand.

Rupertinum. –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; Paul McCartney Photographs 1963–64: Eyes of the Storm. –17.8.: Wayne Thiebaud. Museum of Modern Art. –2.9.: Ruth Asawa.

Sarzana (I). Fortezza Firmafede. –21.7.: Giorgio de Chirico. La metafisica della creazione.

Schaffhausen (CH). Museum zu Allerheiligen. –17.8.: Otto Dix – Adolf Dietrich. Zwei Maler am Bodensee. (K).

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

Schussenried. Kloster. 26.4.–5.10.: Uffrur! Utopie und Widerstand im Bauernkrieg 1524/25.

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

Schweinfurt. Kunsthalle. –22.6.: informELLE Künstlerinnen der 1950er/60er Jahre. (K).

Museum Georg Schäfer. –6.7.: Meisterwerke deutscher Zeichenkunst. I.

Seattle (USA). Art Museum. –7.9.: Ai, Rebel: The Art and Activism of Ai Weiwei.

Seebüll. Nolde-Museum. –31.10.: Emil Nolde. „Malermensch“ in Berlin. 7.5.–31.8.: Anselm Kiefer. Wasserfarben. (K).

Selb. Porzellanikon. –26.10.: Fake Food. Essen zwischen Schein und Sein.

Siegburg. Stadtmuseum. –29.6.: Peter Reichenberger. Farbwelten: zwischen Fingerabdruck & Handteller.

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

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

Sindelfingen. Schauwerk. –10.8.: Neon, LED & Co. Lichtkunst aus der Slg. Schaufler.

Singen. Kunstmuseum. –27.4.: Boris Petrovsky.

Speyer. Historisches Museum. 11.5.–11.1.26: Horst Hamann – Der Kaiserdom zu Speyer. Vertical Photos.

Stade. Kunsthau. –9.6.: Amani. Kukita I Kung'oa. Deutsche und tansanische Perspektiven auf eine koloniale Slg. in Stade.

Stavanger (N). Kunsthall. –18.5.: Lars Hertervig and Carl Fredrik Hill. –3.8.: Nnena Kalu.

Stendal. Winckelmann-Museum. –29.6.: GymnAsia.

Stockholm (S). Moderna Museet. 10.5.–12.10.: Mike Kelley. Ghost and Spirit.

Nationalmuseum. –18.5.: Bonnard and the Nordic Countries.

Stuttgart. ifa-Galerie. –13.7.: Shadowily in Different Tongues.

Kunstmuseum. –25.5.: Christian Marclay. The Clock. –14.9.: Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafikslg. des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus. (K).

Württembergischer Kunstverein. –4.5.: Anschlüsse an 200 Jahre Gegenwart. Der Kunstverein und die Fiktionen von Souverän, Freiheit und Nation: Konstellation 1. Landesmuseum Württemberg. –4.5.: Protest! Von der Wut zur Bewegung.

Staatsgalerie. –22.6.: Stand Up! Feministische Avantgarde. Werke aus der Slg. Verbund, Wien. (K). –11.1.26: Katharina Grosse. (K).

Tarent (I). Museo Archeologico Nazionale. –6.7.: Penelope.

Terni (I). Pal. Montani Leoni. 16.4.–29.6.: Da Degas a Boldini. Uno sguardo sull'Impressionismo tra Francia e Italia.

Thun (CH). Kunstmuseum. –3.8.: Angela Lyn; Rebekka Steiger. 17.4.–3.8.: Decoding Spaces: (Pre)Conceptions, Traces and Algorithms.

Toledo (USA). Museum of Art. –27.7.: Rachel Ruysch. Nature into Art. (K).

Treviso (I). Museo Bailo. –28.9.: Hokusai. L'acqua e il segreto della Grande Onda.

Museo di Santa Caterina. –13.7.: Maddalena e la croce. Amore sublime.

Trient (I). Castello del Buonconsiglio. –14.9.: Giacomo Francesco Cipper "Tedesco". Il teatro del quotidiano.

Trier. Simeonstift. –6.7.: Rund ums Jahr. Jahreszeiten in der Kunst.

Ausstellungskalender

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.
Stadtmuseum. –11.5.: Meyers Minis – Big in London.

Turin (I). **Galleria d'Italia.** –7.9.: Olivo Barbieri.
GAM. 16.4.–7.9.: Giosetta Fiorini; Fausto Melotti; Alice Cattaneo.

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

Pal. Madama. –25.8.: Visitate l'Italia! Promozione e pubblicità turistica 1900–50.

Pal. Reale. 17.4.–27.7.: Da Botticelli a Mucha. Bellezza, natura, seduzione.

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

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

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

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –9.6.: Silber steht Dir. 25 Jahre Liebe zur Kunst. –31.8.: Auf der Straße. Kunst zwischen öffentlichem Raum und White Cube.

Venedig (I). **Arsenale und Giardini.** 10.5.–23.11.: Biennale Architettura 2025.

Ca' Pesaro. –8.6.: Raoul Schultz. Opere 1953–70.
Gallerie dell'Accademia. –27.7.: Corpi moderni. La costruzione del corpo nella Venezia del Rinascimento. Leonardo, Michelangelo, Dürer, Giorgione.

Guggenheim. –15.9.: Maria Helena Viera da Silva. Anatomy of Space.

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

Pal. Ducale. 30.4.–29.9.: L'oro dipinto. El Greco e la pittura tra Creta e Venezia.

Pal. Fortuny. –5.5.: Sergio Monari.

Pal. Grassi. –4.1.26: Tatjana Trouvé.

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

Pal. Mocenigo. –27.7.: Il rinnovamento dell'immagine maschile al tempo di Casanova.

Punta della Dogana. –23.11.: Thomas Schütte.

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

Verona (I). **Museo di Castelvecchio.** –27.7.: Fascismo, Resistenza, Libertà. Verona 1943–45.

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

Schloss. –25.5.: Guillaume Bresson.

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

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

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

Warschau (PL). **Zachęta – National Gallery of Art.** –8.6.: Andrea Fraser. Art Must Hang.

Warth (CH). **Kunstmuseum Thurgau.** –4.5.: Max Bottini.

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

Hirshhorn Museum. –3.1.26: Adam Pendleton: Love, Queen.

National Gallery. –6.7.: Elizabeth Catlett. A Black Revolutionary Artist.

National Portrait Gallery. –27.4.: This Morning, This Evening, So Soon: James Baldwin and the Voices of Queer Resistance.

Phillips Coll. –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. –14.9.: The Shape of Power. Stories of Race and American Sculpture.

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.** 1.5.–1.11.27: Faust. Eine Ausstellung.

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

Wetzlar. **Ernst Leitz Museum.** –1.6.: 100 Jahre Leica: Zeugin eines Jahrhunderts.

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

Albertina. –9.6.: Leonardo – Dürer. Meisterzeichnungen der Renaissance auf farbigem Grund. –19.6.: Matthew Wong – Vincent van Gogh. Letzte Zuflucht Malerei. (K). –29.6.: Jenny Saville. –6.7.: Francesca Woodman.

Albertina modern. –21.4.: True Colors. Farbe in der Fotografie von 1849 bis 1955. –14.9.: Remix. Von Gerhard Richter bis Katharina Grosse. 7.5.–12.10.: Damien Hirst.

Architektur Zentrum. –4.8.: Suburbia. Wohnen im amerikanischen Traum.

Belvedere 21. –9.6.: Hans Haacke. (K). –31.8.: Maria Hahnenkamp.

Ausstellungskalender

Domuseum. –24.8.: In aller Freundschaft.

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

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

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

Kunsthhaus. –10.8.: Mika Rottenberg. Antimatter Factory. (K/OA). ↗

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

Leopoldmuseum. –13.7.: Egon Schieles letzte Jahre.

MAK. –11.5.: Peche Pop. Dagobert Peche und seine Spuren in der Gegenwart; Renate Fuhry. –18.5.: Aut Now. 100 × Österreichisches Design für das 21. Jh. –15.6.: Typomania. –17.8.: Girl meets Manga. Eine Manga-Biographie aus Tokio (1985–92). –24.8.: Muster der Moderne. Meisen-Kimonos aus der Slg. Schenkung Friis. –14.9.: Blockchain Unchained. Dao & The Museum.

Museum Moderner Kunst. –4.5.: Liliane Lijn. –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen. –12.4.26: Nie endgültig – das Museum im Wandel.

Oberes Belvedere. –19.10.: Sarah Ortmeyer. 15.5.–5.10.: Gustav Klimt. Die Braut.

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

Secession. –18.5.: Ana Vaz.

Weltmuseum. –21.4.: (Un)Known Artists of the Amazon. –24.8.: Der europäische Koran. –1.2.26: Wer hat die Hosen an?

Wiesbaden. Museum. –22.6.: Honiggelb. Die Biene in der Kunst. Von der Renaissance bis in die Gegenwart. –28.9.: Hans Christiansen. Came to Stay. 9.5.–28.9.: Sven Drühl.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –11.5.: Nordwestkunst 2025.

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

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –18.5.: Paginations. A–Z Alphabetic Highlights from the Library's Special Coll. –25.1.26: Mariel Capanna.

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

Wiedereröffnung mit Meisterwerken von Friedrich bis Hodler. Interventionen von Koenraad Dedobbeleer.

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

Reinhart am Stadtgarten und Villa Flora. –7.9.: Félix Vallotton. Illusions perdues. (K).

Wolfsburg. Kunstmuseum. –25.5.: Iryna Vorona. Im Angesicht des Krieges. –13.7.: Leandro Erlich. Schwerelos. (K). 10.5.–28.9.: Freischwimmen! Körper in die Kunst.

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. –15.6.: Wolfgang Lenz: Phantastische Orte. –3.8.: Bauern! Protest, Aufruhr, Gerechtigkeit.

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

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

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

Zürich (CH). ETH. –9.5.: Built from Dust. Earth, Soil and the Modern Afropolis.

Kunsthhaus. –17.8.: Roman Signer.

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

Museum für Gestaltung. –13.7.: Textile Manifeste. Von Bauhaus bis Soft Sculpture.

Museum Rietberg. –17.8.: Hallyu! The Koran Wave.

Schweizerisches Landesmuseum. –17.8.: Techno.

Zug (CH). Kunsthhaus. –8.6.: Pablo Picassos Druckgrafik-Serie "347"; Bild & Wort. Künstlerisch-literarische Bezüge in der Slg.

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

Zwickledt (A). Kubin-Haus. 25.4.–1.6.: Helga Hofer.