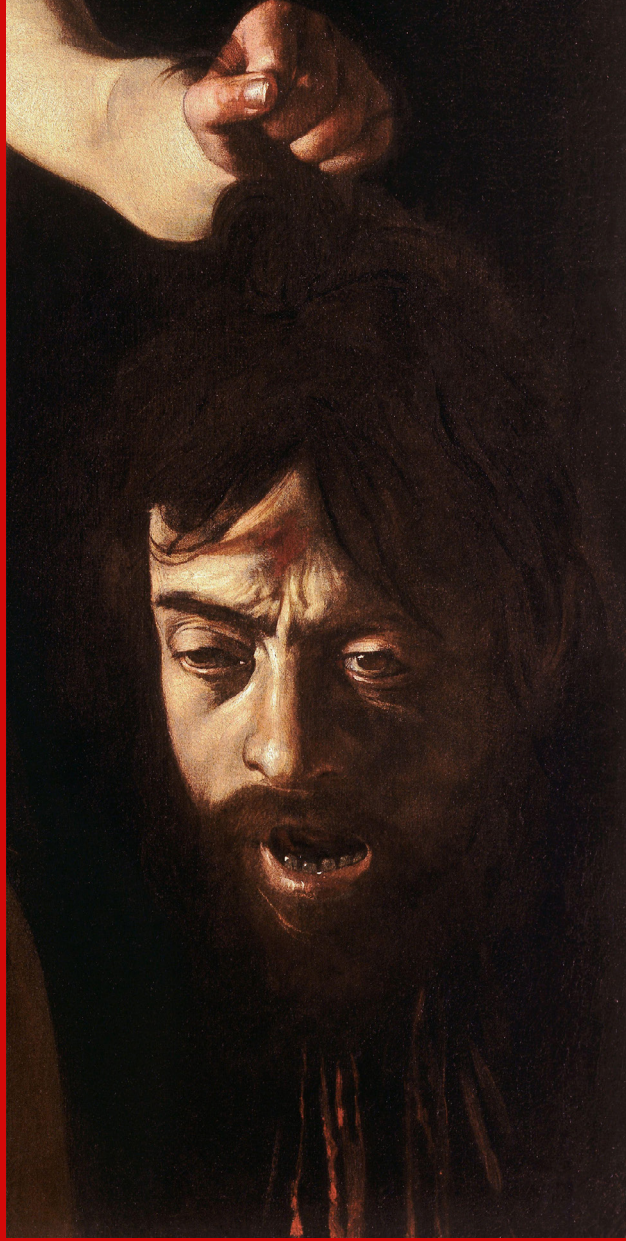


Monatsschrift für Kunstwissenschaft

78. Jahrgang | Ausgabe 5 | Mai 2025



# KUNST CHRONIK

## Kunstchronik

### Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

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

[kunstchronik@zikg.eu](mailto: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, Dr. Franziska Lampe, Prof. Dr. Iris Lauterbach, 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. 258, Abb. 7



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.5>

### 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

### Scharf gestellt – Altbekanntes neu gesehen

Der offene Himmel. Caravaggios „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in neuer Deutung

Jürgen Müller | 247

### Biennale

Der maternale Blick und queere Diaspora-Ästhetik

Biennale Arte 2024. Foreigners Everywhere. Venedig, Giardini und Arsenale, 20.4.–24.11.2024. Katalog hg. v. Adriano Pedrosa. Julie Mehretu. Ensemble. Venedig, Palazzo Grassi, Pinault Collection, 17.3.2024–6.1.2025. Katalog hg. v. Caroline Bourgeois Sarah Hegenbart | 265

Ambivalenzen von Biennale-Kunst: Maurizio Cattelans „Father“ und Christoph Büchels „Barca Nostra“

Dominik Brabant | 274

### documenta-Echo

Die documenta fifteen als Diagramm

Eva Blüml | 287

### Barockforschung

Neues zu Rubens' Marienbildern und Dreifaltigkeitsdarstellungen

Fiona Healy, Rubens, The Holy Trinity, The Life of the Virgin, Madonnas and the Holy Family (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard in two Volumes, Part IV.1 and IV.2)

Sven Schütte | 301

### Zuschrift

38. Deutscher Kongress für Kunstgeschichte. München, 25.–28. Februar 2026.

Call for Papers

Deutscher Verband für Kunstgeschichte | Zentralinstitut für Kunstgeschichte München | Ludwig-Maximilians-Universität München | 309

Zuschrift | 316

Neues aus dem Netz | 317

Ausstellungskalender | 318

**Scharf gestellt – Altbekanntes neu gesehen**

# **Der offene Himmel. Caravaggios „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in neuer Deutung**

**Prof. Dr. Jürgen Müller  
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft  
Technische Universität Dresden  
[juergen.mueller@tu-dresden.de](mailto:juergen.mueller@tu-dresden.de)**



# Der offene Himmel. Caravaggios „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in neuer Deutung

Jürgen Müller

*Zur Erinnerung an Rudolf Preimesberger*

Wie durch ein Wunder ist der freie Fall zum Stillstand gebracht. | **Abb. 1** | Der Engel schwebt über einer Gruppe von drei Männern, aber eigentlich müsste er fallen, würde er nicht von einem weiteren Himmlischen gehalten. Man glaubt, sein Gewicht zu spüren und auch die Geschwindigkeit zu erahnen, mit der er hinabgesaut ist. Gleichwohl steht seine Hand nun eindrucksvoll in der Luft, als hätte sie dort Halt gefunden. Mit dieser effektvollen Verbindung aus Stürzen, Schweben und Halten gelingt es Caravaggio, uns zum Staunen zu bringen. Noch vor aller Erkenntnis bestimmter Bilddetails haben wir zu lernen, dass das Unbegreifliche möglich ist. Die Szene ist wie ein Paukenschlag, der unsere Wahrnehmung für das Wunderbare öffnen soll. Barmherzigkeit ist ein solches Mysterium. Sie ist selbstlos und ohne Grund, gleichwohl die Voraussetzung christlicher Nächstenliebe, wie sie in der Bergpredigt beschworen wird (Mt 5,7). Bei Licht betrachtet erscheint deren Existenz vollkommen unwahrscheinlich, und doch erzählt sie von Gottes Anwesenheit in der Welt. Ja mehr noch, für die Rezipienten des Gemäldes soll im Laufe der Betrachtung deutlich werden, dass Barmherzigkeit das Alleralltäglichsche und Unbegreiflichste zugleich bedeutet. Bellori erwähnt das Werk mit nüchternen Worten, ohne dass sich seinen Ausführungen Hinweise zu einer weiterführenden Interpretation entnehmen ließen (Bellori 2018, 43).

**I.** In der Forschung ist das Bildprogramm des Altargemäldes denn auch als formale Meisterleistung beschrieben worden, bei der zahlreiche rhetorische Mittel zum Einsatz kommen, um den Eindruck des

Wunderbaren zu steigern (Preimesberger 2009). Das Gemälde ist gar als eine von Caravaggios „genialsten Bilderfindungen“ bezeichnet worden (vgl. Bologna 2003, 91). Wie auch immer man die folgende Deutung bewertet, sie erhält eine gewisse Legitimität insofern, als bisher unentdeckte Vorbilder und eine relevante Textquelle der bestehenden Forschung hinzugefügt werden. Dabei geht es um die politische, ja subversive Botschaft des Bildes, womit an die Forschungen Ferdinando Bolognas angeknüpft sei, der allgemein die Absicht des Künstlers betont, die Heiligen zu demystifizieren (Bologna 2003, 90f.). In der jüngsten Deutung von Gianluca Forgione wird das Altargemälde jedoch weiterhin als gegenreformatorisches Programmbild aufgefasst (Forgione 2019).

In theologischer Hinsicht stellen Darstellungen leiblicher Werke der Barmherzigkeit Mahnungen zu aktiver Nächstenliebe dar (Schmidt 1937). Beschrieben werden in exemplarischer Form jene Aufgaben eines Christen, die dessen Fähigkeit offenbaren, sich zu erbarmen: Hungernde speisen, Dürstenden zu trinken geben, Nackte kleiden, Fremde beherbergen, Kranke und Gefangene besuchen. Mit diesen Taten beschreibt Christus im Matthäus-Evangelium (Mt 25,34–46) die Aufgabe der Barmherzigkeit, die durch den Kirchenvater Laktanz lediglich um das Bestatten der Toten ergänzt wird (Bühren 1998, 11f.). Dabei ist der neutestamentliche Kontext durchaus furchteinflößend, bilden die Werke doch die Voraussetzung dafür, der Verdammnis beim Jüngsten Gericht zu entgehen. So ist die Matthäus-Perikope nichts weniger als eine eindringliche Warnung. Die wenigen Sätze Jesu sind in ihrer Lakonie von besonderer Eindringlichkeit, denn



**Abb. 1** | Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 1606–07.  
Öl/Lw., 260 × 390 cm. Neapel, Chiesa del Pio Monte della Misericordia. [Wikimedia](#) ↗

als die Erlösten ihn auf dessen Beschreibung guter Werke hin erstaunt fragen, wann sie ihm diese denn getan haben sollen, antwortet er apodiktisch: „Was ihr einem meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.“ (Mt 25,40). Die Verse aus Matthäus erzählen weder, wer Barmherzigkeit ausübt, noch wem sie konkret widerfährt, sondern in welchen Taten sie sich exemplarisch ereignet und was sie in Bezug auf das Jüngste Gericht bedeuten. Doch so ergreifend die Sentenz vom „Geringsten“ auch sein mag, so rätselhaft ist sie zugleich. Christus ist eine Person und alle bedürftigen Menschen zugleich.

**II.** Angesichts des Themas muss die Dunkelheit des Gemäldes verwundern. Nahezu alle Personen sind unzureichend beleuchtet und nur in Teilen zu erkennen, weshalb es eine Weile dauert, bis man das Bildgeschehen begriffen hat. Nur dem Christusknaben, den Engeln und der Gottesmutter ist durch ihre privilegierte Perspektive ein Überblick möglich, wie ihr lebhaftes Interesse für das Treiben unter ihnen beweist. In der Betrachtung des Bildes erscheint die Zeit gedehnt und verlangsamt. Die extreme Dunkelheit erschwert die Lektüre des Bildes, das sich in radikaler Weise von traditionellen Darstellungen der sieben Werke unterscheidet.

In der linken unteren Bildecke entdecken wir einen männlichen Rückenakt, dessen aufgestützte linke Hand wie ein Echo auf jene des stürzenden Engels erscheint. Das Licht modelliert Schultern, Rippen und Wirbelsäule des Mannes, während dessen Kopf in der Dunkelheit verschwindet. Links daneben kauert ein weiterer Mann, der seine Hände inständig gefaltet hat und um Hilfe bittet. Darüber steht der hl. Martin, der in sich gekehrt über die beiden am Boden befindlichen Personen hinwegschaut. Dass es sich um den Heiligen handelt, wird zunächst nicht deutlich. Der Künstler stellt den römischen Soldaten als noblen jungen Mann in zeitgenössischer Kleidung vor, aber die von ihm soeben vorgenommene Mantelteilung ist nicht ohne weiteres auszumachen. Sie offenbart sich erst auf den zweiten Blick, wenn wir entdecken, dass dessen Schwertscheide leer ist und ein Teil der

Klinge in der Dunkelheit aufblitzt. Schaut der Heilige auch über die beiden sitzenden Männer hinweg, reicht sein über der Schulter liegender Mantel doch bis zum Boden und wird von einem der Bedürftigen spontan ergriffen. Augenscheinlich legt der Künstler Wert darauf, die barmherzige Tat in extremer Weise zu verbergen, um so deren uneigennütziges Wesen zu kennzeichnen. Aber warum hat Caravaggio unterhalb des hl. Martin zwei Männer dargestellt und nicht einen? Und wenn hier neben dem Kleiden der Armen das Thema des Krankenbesuches repräsentiert sein sollte, wie passt das wiederum zu Martin?

Oberhalb der unsichtbaren Mantelteilung, die auf das Bekleiden der Nackten verweist, findet sich das Beherbergen der Fremden. Hier entdeckt man einen Wirt, der mit seinem Zeigefinger einem rotbärtigen Pilger mit Jakobsmuschel die Richtung weist. Das Äußere des Pilgers ähnelt kurioserweise sowohl dem hl. Jakob wie auch dem hl. Rochus, wie auch der Wirt an jenen aus Caravaggios *Emmausmahl* denken lässt und in der Kunst Tizians ein Vorbild haben könnte (Causa 1983). Daneben befindet sich ein weiterer Pilger, von dem lediglich das linke Ohr sichtbar ist. Nähme man den hl. Martin noch hinzu, erinnert die Dreiergruppe an die Emmaus-Ikonographie, wie immer wieder geschrieben wurde. Es wurde sogar vermutet, bei dem zentralen Pilger mit Jakobsmuschel handle es sich um den auferstandenen Christus (Friedlaender 1955, 208). Gleichwohl gehören Martin, Jakob oder Rochus nicht in eine Emmaus-Gruppe. Aber warum werden sie dann gemeinsam mit dem anonymen Pilger in einer Dreier-Gruppe zusammengefasst? Oberhalb dieser Szene befindet sich Samson, der aus dem Eselskinnbacken trinkt, was auf die barmherzige Tat des Durst-Stillens verweist. Rechts davon wird ein Toter auf einer Bahre von einem Mann getragen, der von einem Priester mit Fackel begleitet wird und an das Werk des Toten-Bestattens erinnert. Bei dieser Szene fragt man sich, wem hier eigentlich der größere Respekt zu zollen ist? Dem Priester oder dem Leichenträger, dessen Profil lediglich im Gegenlicht zu erkennen ist? So ist es vielleicht kein Zufall, dass Caravaggio seinen Leichenträger als einen überaus



drahtigen Mann inszeniert hat, dessen Oberschenkel, Rücken und Arme seine Anstrengung zum Ausdruck bringen.

**III.** Den Abschluss und eigentlichen Höhepunkt bilden der eingesperrte athenische Philosoph Cimon und dessen Tochter Pero, deren Geschichte in den *Facta et dicta memorabilia* des Valerius Maximus überliefert wird (Valerius Maximus [1998]). Der genannte Philosoph sah sich ungerechtfertigterweise in den Kerker verbracht und dem Schicksal eines Todes durch Verhungern ausgesetzt. Lediglich seiner Tochter war es erlaubt, ihn zu besuchen. Wieder und wieder kommt die junge Frau zu ihm und wird von den Wachen ohne Erfolg nach verborgenen Lebensmitteln durchsucht. Als der Philosoph nach längerer Zeit immer noch am Leben ist, entdeckt man, dass Pero ihren Vater mit Muttermilch ernährt, hat sie doch kurz zuvor entbunden. Die außergewöhnliche Liebe der Tochter zum Vater rührt die Richter derart, dass sie den unschuldigen Cimon begnadigen. Die Episode verdeutlicht die Liebe der Kinder zu ihren Eltern und ist Teil der sogenannten römischen Tugenden. In der Folge erfuhre die außergewöhnliche Erzählung eine literarische wie auch bildliche Rezeption, wobei römische Pietas im Sinne treuer Kindesliebe zu christlicher Barmherzigkeit umgedeutet wird.

Gleichwohl ist die Hervorhebung des Vorgangs bei Caravaggio insofern überraschend, als es sich um ein heidnisches Exemplum handelt, das üblicherweise nicht in die Reihe barmherziger Werke gehört. Zudem erscheint die junge Frau weder antikisch noch zeitgenössisch-adlig, vielmehr alltäglich und durch ihren geöffneten Mund sogar ein wenig vulgär. Erstaunt blickt sie nach links, als hätte sie dort etwas Unerwartetes entdeckt. Zusätzlich zur barmherzigen Tat des Gefangenenbesuchs darf man bei ihr an das Nähen der Hungrigen denken. Wie bereits für den hl. Martin ließen sich also auch für Pero zwei, wenn nicht gar drei barmherzige Taten in Anspruch nehmen. Aber wozu soll das gut sein?

Wie schon bei der Darstellung der Mantelspende ist auch hier das Motiv des Verbergens von allergrößter

Bedeutung. Während die Martinepisode jedoch zunächst unsichtbar bleibt, ist es bei der *Caritas romana*-Szene genau umgekehrt. Durch die dramatische Lichtregie wird die Szene besonders hervorgehoben. Forgione verweist darauf, dass das wenig passend erscheinende antike Exemplum in Giulio Roscios 1586 in Rom erschienenem jesuitischen Traktat der *Icones Operum Misericordiae* genannt wird und als Beispiel des Gefangenenbesuchs dient (Forgione 2019, 116). Diese Erwähnung bei Roscio trifft auch für Samson, den hl. Martin wie auch die Grablegung Christi zu (Ebd.). Nahezu alle verwendeten Beispiele finden in den *Icones* des Jesuiten Erwähnung, dessen Text eine gegenreformatorische Kampfschrift darstellt. Almosen und Ablass stehen im Zentrum. Sie erlösen vom Tod, reinigen von den Sünden und führen zum ewigen Leben.

Schon diese wenigen Bemerkungen verdeutlichen, dass man es mit einem komplizierten, ja einem verwirrenden Bild zu tun hat, das keine Entsprechung in der Tradition findet. Der Maler inszeniert die Personen als Handlungsträger, aber trotz ihrer großen Gedrängtheit bleiben sie als Gruppe ohne wirklichen Zusammenhang. Das Bild offenbart sich als Allegorie. Zudem scheint der Künstler bestehende Topoi derart zu de- und refigurieren, als würde eine Episode bruchlos in die nächste übergehen. Nichts passt zusammen und doch geht alles auseinander hervor.

**IV.** Bei der Ikonographie von Caravaggios Altargemälden der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* haben wir es mit einem anspruchsvollen Programm zu tun, das in den letzten Monaten des Jahres 1606 entstanden ist. Wir wissen nicht, wie wir uns die Auftragsvergabe und Entstehung genau vorzustellen haben (zu den möglichen humanistischen Beratern sind unterschiedliche Hypothesen geäußert worden; vgl. Preimesberger 2009, 77, Fn. 14). Zuletzt wurden mehrere theologisch versierte jesuitische Berater vermutet, die es nach den Wünschen der Auftraggeber und mit Hilfe der *Icones Operum Misericordiae* für Caravaggio erarbeitet haben sollen (Forgione 2019, 115f.). Ob dies wirklich der Fall ist, sei offengelassen. Gewiss ist

allerdings, dass Caravaggio seine Bezahlung in zwei Tranchen erhielt. Für die Ausführung des Auftrages erhielt der Maler die stattliche Summe von 400 Dukaten (eine Übersicht zu relevanten Quellen und Deutungen gibt Marini 2001, 509–512).

Sieben junge Männer des neapolitanischen Hochadels gründeten im Jahre 1601 die Laienbruderschaft des *Pio Monte della Misericordia*, für die Caravaggios Bild bestimmt war. Wir wissen nichts über den konkreten Kontext des Hochaltars der ursprünglichen Kirche, aber schon 1671 entstand ein größerer Neubau, der das berühmte Gemälde bis heute beherbergt. Das Ziel der Bruderschaft bestand in der Armenfürsorge, dem Freikaufen von Gefangenen, die durch islamische Seeräuber entführt worden waren, und weiteren karitativen Aufgaben, für die erhebliche finanzielle Mittel zur Verfügung standen. Vor allem aber darin, durch Seelenmessen für das Heil der Verstorbenen zu sorgen. All das ist ausführlich beschrieben worden (zu Entstehungskontext und Auftragsvergabe: Pacelli 1984, 9–17).

Da das Neapler Gemälde für den Hochaltar der Kirche bestimmt war, sah sich der Künstler gezwungen, die Werke der Barmherzigkeit in einem Bild zusammenzufassen. Mit 390 cm in der Höhe auf 260 cm in der Breite weist es ein durchaus imposantes Format auf. Geschickt nutzt der Maler die mit seinem Bild einhergehende Höhe, um eine Geschichte zu erzählen, die sich nicht von links nach rechts, sondern von oben nach unten ereignet. Ebenso auffällig ist die Inszenierung des Kunstlichts. Die im Bild sichtbare Kerze des Priesters wird zur einzig identifizierbaren innerbildlichen Lichtquelle, die kaum ausreicht, den Ort zu erleuchten. Gleichzeitigkeit und Dunkelheit sind die erzählerischen Modi des Gemäldes.

Sind es in der Regel anonyme Wohltäter, welche die Werke der Barmherzigkeit leisten, greift der Maler überraschenderweise auf Heilige, eine alttestamentliche Figur, ein antik-paganen Exemplum sowie anonyme Gestalten zurück. Dies ist ohne jede Präzedenz. Ein Autor schreibt sogar, dass das Gemälde zunächst unverständlich und unlesbar erscheine (Hibbard 1983, 213). Dabei wirkt bereits der Ort, an dem wir

uns befinden, mysteriös. Es ist dunkel, und wie der größere Zusammenhang der gezeigten Räume und Wege zu denken ist, bleibt unklar. Zu ausschnitthaft erscheint die Raumsituation, um hier zu einer angemessenen Einschätzung zu gelangen. Die spürbare Enge des Bildraums auf die Erfahrung neapolitanischer Gassen zurückzuführen, erscheint angesichts des bildlichen Sachverhalts sentimental, besteht doch der eigentliche Eindruck in einem solchen des Eingeschlossen-Seins und der Verlassenheit (vgl. Longhi 2013, 52). Die sichtbare Kerkerwand rechts führt bis an die obere Bildgrenze. Das vergitterte Fenster tut ein Übriges. Die Lichtsituation erscheint irrational und unbegreiflich. So müssen wir eine Lichtquelle außerhalb des Gemäldes voraussetzen, die sich links oberhalb des Bildes befindet. Dies sei ausdrücklich betont, da es außer der *Gefangennahme Christi* kein weiteres Werk des Künstlers gibt, bei dem er sich einer innerbildlichen Lichtquelle bedient.

Seit den Tagen Friedlaenders glaubte man, dass es sich bei dem Motiv der Gottesmutter um eine spätere Hinzufügung handelt, die sich den Wünschen der Auftraggeber verdankt (Hibbard 1983, 214). In rezenter Forschung ist dem mit Blick auf die Malschichten in überzeugender Weise widersprochen worden. Nicht nur die Maria gewidmete Kirche, sondern auch der ihr gewidmete Hochaltar erforderte eine Darstellung der Gottesmutter (Preimesberger 2009, 77). Gleichwohl müssen die Untersuchungsergebnisse überraschen, denn in der ursprünglichen Fassung des Bildes war es Caravaggios Absicht, Samson ins Zentrum seines Gemäldes zu stellen, der ja niemandem Barmherzigkeit erweist, sondern soeben noch tausend Philister erschlagen hat, um sodann aus dem Eselskinnbaken zu trinken (Marini 2001, 511). Zudem wäre das Ohr des unsichtbaren Pilgers tiefer zu verorten gewesen, aber auf der gleichen vertikalen Bildachse wie in der überarbeiteten Fassung. Muss dies alles nicht befremden?

**V.** In Caravaggios Altargemälde für den *Pio Monte della Misericordia* gibt es viele Akteure und einen Hörer. Leicht nach links aus dem Zentrum verschoben

sehen wir das Ohr eines Pilgers im hellen Schlaglicht. Auch wenn seine Gestalt zum größten Teil verdeckt ist, erkennen wir seinen über die Schulter gelegten Wanderstab. Dabei hat uns der Maler insofern einen direkten Hinweis auf diese Person gegeben, als sich die in der Luft schwebende Hand des Engels direkt über dessen Haupt befindet. Es scheint, als habe das himmlische Wesen in die Welt der Menschen herabfliegen wollen, um den unsichtbaren Pilger zu berühren. Dies wäre im nächsten Moment wohl auch geschehen, hätte der zweite Engel ihn nicht im letzten Moment zurückgehalten. Nun steht die Hand des herabstürzenden Engels effektiv im leeren Raum, als hätte sie dort Halt gefunden und würde sich flach auf dem Boden abstützen. Von dieser Hand geht allem Stillstand zum Trotz eine große Dynamik aus, lastet auf ihr doch das gesamte Gewicht des muskulösen Körpers. Die vorgestreckte Hand des Engels ist das eigentliche Kraftzentrum des Bildes und wurde denn auch als „unüberbietbarer Höhepunkt des Gemäldes“ bezeichnet (Bologna 2003, 92). Zudem habe der Maler großen Wert darauf gelegt, die Welt der Menschen und der Himmlischen nachvollziehbar miteinander zu verbinden. In anschaulicher Weise bringt er Schwere und Körperlichkeit der himmlischen Figuren zum Ausdruck. Zudem erkennt man den Schatten eines Engelsflügels an der Hauswand rechts, und auch die Flamme der Kerze neigt sich durch den Luftzug der schlagenden Flügel nach rechts. Die himmlischen Figuren erscheinen überaus irdisch.

Um sich Caravaggios extreme Abweichung von der Tradition vor Augen zu führen, seien exemplarisch nur wenige Beispiele zum Vergleich hinzugezogen. Entscheidend ist, dass in älteren Darstellungen des Sieben-Werke-Themas immer auch das dräuende Weltgericht dargestellt wird, dem Betrachter also die unausweichliche Konsequenz seines (Nicht-)Handelns vor Augen steht. Auch der Traktat von Giulio Roscio kommt noch vor allen Beispielen leiblicher Werke der Barmherzigkeit auf das „Extremum iudicium“ zu sprechen und liefert eine Rechtfertigung des Ablasswesens. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kommt es durch die Reformation zu Veränderungen

des Typus: In der nordeuropäischen Malerei haben wir es zunehmend mit Simultandarstellungen zu tun, und Christus wird entweder in der Menge versteckt, um die barmherzigen Menschen wohlwollend zu beobachten, oder er tritt gar nicht mehr in Erscheinung. Künstler verwandeln das Thema in unübersichtliche Marktszenen und geben uns dadurch zu verstehen, dass Barmherzigkeit auf eine solche Weise praktiziert werden soll, dass die linke Hand nicht weiß, was die rechte tut (Mt 6,3).

Seit dem frühen 16. Jahrhundert gewinnen grafische Darstellungen des Themas an Bedeutung und sind Teil konfessioneller Auseinandersetzungen. Befragt man diese auf ihre spezifische Position, so geht mit der Anwesenheit des Weltgerichts und den auf Latein verfassten Beischriften das Konzept der Werkgerechtigkeit einher, während man sich in reformierten Kreisen der deutschen Sprache bedient und den Aspekt der Gnade herausstellt. Mit der Reformation avanciert Barmherzigkeit zu einem eminent politischen Thema, denn mit Luthers und Erasmus' Auseinandersetzung über den freien Willen steht die Relevanz guter Werke und göttlicher Gnade zur Diskussion. Kann der Mensch durch gute Werke, Almosen, Stiftungen, Seelenmessen oder Ablass von sich aus zur Erlösung beitragen oder bedarf es unverfügbarer Gnade? Mit dieser folgenreichen Debatte erklärt sich die Omnipräsenz des Themas für jene Zeit.

**VI.** Das wichtigste Vorbild für Caravaggios *Concetto* ist ein Kupferstich von Georges Reverdy | **Abb. 2** | nach einer Vorlage von Rosso Fiorentino, der auf ein Fresko in Fontainebleau zurückgeht. Diese Darstellung der *Caritas romana* aus dem Jahre 1542 inszeniert gleichermaßen das Ereignis wie auch die staunenden Beobachter der in den *Facta et dicta memorabilia* berichteten Geschichte. Rosso hat sich bei seinem Entwurf für ein Querformat entschieden, wobei er Cimon und Pero ins Zentrum und in einen labyrinthischen Kerker versetzt, dessen Ausmaß wir nicht beurteilen können. Wir dürfen vermuten, dass die drei nackten Männer rechts wie Cimon eingesperrt sind und der Liegende bereits dem Tode durch



**Abb. 2** | Georges Reverdys (zugeschr.), nach Rosso Fiorentino, *Caritas Romana*, 1542. Kupferstich, 137 × 310 mm. Philadelphia Museum of Art [↗](#)

Verhungern nahe ist. Zieht man Reverdys Stich zum Vergleich hinzu, stellt man fest, dass Caravaggio die isokephalische Anordnung wie auch den linken Teil von Rossos Komposition inklusive des vergitterten Fensters und der Raumstruktur übernommen hat, um die rechts liegende Figur in seinem Gemälde auf der gegenüberliegenden Seite zu platzieren. (In der Forschung ist jedoch nicht auf Reverdys Kupferstich, sondern auf ein Fresko Perino del Vagas verwiesen worden; vgl. Friedlaender 1955, 51.) Als Vorbild des Rückenaktes dient Caravaggio die antike Skulptur des *Sterbenden Galliers* (ca. 60–40 v. Chr., römische Marmor-Kopie, Rom, Musei Capitolini). Zwei weitere, nicht weniger prominente Zitate sind zu erwähnen. So greift der Künstler für den die Totenbahre tragenden Mann auf ein Motiv aus Raffaels *Grablegung* zurück (1507, Rom, Galleria Borghese), während sich der stürzende Engel der herabfliegenden Christusgestalt aus Michelangelos *Cappella Paolina* verdankt.

### **Abb. 3**

Diesen prominenten und seit Langem bekannten Motivübernahmen sind weitere hinzuzufügen. Denn im Gemälde finden nicht nur jene *Pezzi grossi à la Michelangelo* und Raffael Verwendung, sondern auch Figuren aus druckgraphischen Serien. Für die Figur

des trinkenden Samson lässt sich ein graphisches Vorbild finden, das der Barmherzigkeitsfolge von Philips Galle entstammt und auch in Roscios Traktat Erwähnung findet. Auf der Stirnseite des rechten Postaments sieht man den trinkenden Samson, der inmitten der getöteten Pharisäer steht. Gegenüber erscheint Moses, der auf dem Auszug aus Ägypten, als die Israeliten in der Wüste zu verdursten drohen und sich gegen ihren Führer auflehnen, Wasser aus dem Felsen schlägt (Gen 20,13). Bei dem Stich (*Potum dare*) handelt es sich um ein Werk, das im Sinne einer Synopse Dürstende und die Bedeutsamkeit des Wassers als Gottes Gnade in zahlreichen Bibelespielen zeigt und zwar sowohl des Alten wie auch des Neuen Testaments.

Was den verzweifelt bittenden Mann links vom Rückenakt betrifft, greift Caravaggio auf einen Stich von Maerten de Vos **Abb. 4** aus einer weiteren Serie der *Sieben Werke* zurück. Darin hat sich Christus neben den verzweifelt Gefangenen gesetzt und weist auf ankommende Besucher hin. Der Maler hat die leidende Figur allerdings gespiegelt, um sie seinem Gemälde einfügen zu können. Als Inspirationsquelle kommt ein weiterer Stich nach de Vos in Betracht **Abb. 5**, der das Speisen der Hungernden und unter den Be-





**| Abb. 3 |** Michelangelo Buonarroti, Die Bekehrung des Saulus, 1542–45. Fresko, 6,61 × 6,25 m. Vatikanstadt, Cappella Paolina. [Wikimedia](#) ↗

dürftigen eine junge Mutter mit Säugling zeigt, die zugleich Brot empfängt und im Sinne einer Caritas ihre Brust dem Kinde darreicht. Links entdeckt man Christus, der sich zustimmend an die Brust fasst. Zieht man alle genannten Beispiele hinzu, scheint es, als würde sich Caravaggio der katholischen Bildtradition versichern. Aber was ist der Sinn dieser zahlreichen Bezugnahmen?

**VII.** Das Altarbild der *Sieben Werke* war häufig Gegenstand der Forschung. (Eine Übersicht zu relevanten Quellen und Deutungen bis 2000 gibt Marini 2001, Nr. 76, 508–512.) Der bisher umfangreichsten Monographie von Vincenzo Pacelli verdanken wir zahlreiche Bildvergleiche. Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist eine Gegenüberstellung von Caravaggios Gemälde mit einem Bild von Giovan Battista Caracciolo aus den 1620er Jahren, welches das Thema einer *Madonna del suffragio* darstellt. **| Abb. 6 |** Der Autor sieht bei dem Caravaggio-Nachfolger die Kopie eines verlorenen Bildes des lombardischen Malers, von dessen Existenz wir durch eine Rechnung informiert sind. Dargestellt ist die Rettung einer Seele durch die Fürbitte Mariens aus dem Fegefeuer und

deren Aufnahme in den Himmel. Costanza Caraffa hat im Sinne typologischer Auslegung die Gottesmutter mit der Milchspende Peros verknüpft und auf Darstellungen der *Madonna del suffragio* verwiesen (Caraffa 2007, 124). In Girolamo Imparatos Gemälde von 1580 entblößt Maria ihre Brust, während die in den Flammen befindlichen Seelen hilfeschend nach oben blicken (1580, Neapel, Santa Maria della Sapienza). Der Künstler beschreibt unvorstellbare Pein, ist das brennende Feuer doch von unglaublicher Intensität. Aus katholischer Sicht stellt der Purgatorio ein Faktum dar und ist Teil der in den sieben Werken thematischen Eschatologie. Mit der Ikonographie der Milchspende ist nichts weniger als ein Sinnbild der positiven Auswirkungen der Seelenmesse gegeben, die der Tilgung, Verkürzung oder Linderung zeitlicher Fegefeuer-Strafen dient und hoher materieller Zuwendungen oder Stiftungen durch die Gläubigen bedarf. Der Kirche wird eine unvorstellbare Macht zugewiesen, die in der Angst der Gläubigen vor den Qualen des Feuers ihren Ausgangspunkt nimmt.

Dass dies keine Entdeckung ist, die späterer Zeit vorbehalten bleibt, belegt ein aufschlussreicher Passus aus Curiones antikatholischem Dialog *Pasquino in estasi* von 1543, in welchem Marforio Pasquino bittet, ihn über dessen Zweifel an der Seelenmesse aufzuklären (Curione [2018], 237–239). Pasquino willigt ein und sagt, man wisse nicht, ob Seelenmessen wirklich hülften, die Seelen zu retten. Deshalb könnten sie ad infinitum fortgesetzt werden, obwohl nichts anderes dabei herauskomme, als die Erbschaft des Verstorbenen aufzubauchen. Glaubten die Priester wirklich, so heißt es weiter, dass den Toten dadurch geholfen sei, warum ließen sie sich dann überhaupt bezahlen und hielten die Messen nicht kostenlos. Er denke vielmehr, dass, wenn die Menschen im Glauben an Christus stürben, sie in den Himmel und nicht in den Purgatorio gelangten. Wie grausam seien jene Hirten, die fortwährend annähmen, die Seelen kämen per se ins Fegefeuer und nicht ins Paradies. Schließlich ist von „certe pitture“ die Rede, in denen man sehen könne, wie die Engel die Seelen ins Feuer tauchten, um sie dann gereinigt und mit unversehrten Haaren und

Bärten in den Himmel zu bringen, weshalb deutlich würde, dass sie nicht vom Feuer verbrannt werden. Die Beschreibung endet wenig überraschend mit dem Hinweis auf die Grausamkeit solcher Bilder.

**VIII.** In Forgiones Deutung spielt der Kontext der *Madonna del suffragio* keine Rolle. Stattdessen schlägt er vor, Caravaggio im Altargemälde als jenen Mann zu identifizieren, der eine Fackel trägt (Forgione 2019). Dieser wird zur positiven Gestalt, ja zum Archetypus eines *Pictor christianus*, dessen Lichtspende ein positives Signum bedeutet. Diese Identifikation ist absolut überzeugend, wenn man jenes versteckte Selbstbildnis des Malers zum Vergleich hinzuzieht, in dem er sich als Goliath präsentiert. | Abb. 7 | Auch im *Martyrium des hl. Matthäus* zeigt er sich als negative Person, die angesichts des grausamen Geschehens Reißaus nimmt. In der *Gefangennahme Christi* aus Dublin schließlich kann man ihn gar als Malchus, den Diener des Hohepriesters Kaiphas identifizieren, der den Schergen hilft, Christus zu verhaften und dem Petrus ein Ohr abschlägt.

Alle genannten Kryptoporträts sind in der Forschung seit Langem bekannt und beinhalten, dass der Künstler ausnahmslos in negative Rollen schlüpft und dadurch jede moralische Überlegenheit von sich weist. Demgegenüber macht Forgione geltend, dass mit dem Selbstbildnis im Altargemälde eine Bezugnahme auf Nikodemus einhergeht, die auf Michelangelos *Pietà Bandini* | Abb. 8 | zurückweist. Zugleich liefert er eine Neubewertung der bisher als Priester identifizierten Figur. Weder dessen Gewand noch die Kopfbedeckung erinnere an ein „paramento Liturgie“. Stattdessen trage er ein „camicione d'uso comune“ und über seinem Unterarm ein Leichentuch (Forgione 2019, 118). Des Weiteren etabliert Forgione für das Altargemälde ein christologisches Programm. Dabei erscheint Samson als Präfiguration Christi, und aus dem zentralen Pilger mit Jakobsbuschel wird der Erlöser selbst (diese These findet sich wie gesagt bereits bei Friedlaender und Calvesi 1990, 360). Ist dies immerhin noch vorstellbar, wirkt es doch sehr konstruiert, wenn behauptet wird, einer der Pilger sei bereits in die Herberge eingetreten, da der Auferstan-



| Abb. 4 | und | Abb. 5 | Anonym (nach Maerten de Vos), Die sieben Werke der Barmherzigkeit: links: Die Gefangenen besuchen, rechts: Die Hungrigen speisen, 1585. Kupferstiche, 194 × 243 mm und 192 × 254 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-9405 und RP-P-OB-9404





**| Abb. 6 |** Giovan Battista Caracciolo, Die Jungfrau Maria mit dem hl. Franziskus und der hl. Klara (sog. Madonna delle anime purganti), 1622–25. Öl/Lw., 3,00 × 1,90 m. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

dene bei einer Emmaus-Szene immer in der Mitte zu stehen habe. Sogar der in der Dunkelheit befindliche Träger der Leichenbahre erhält eine neue Identität und wird als Johannes identifiziert. Aus dem Lieblingsjünger des Herrn wird bei Forgione der erste bärtige Johannes der Kunstgeschichte.

Bisher ist nie in den Blick geraten, zu welcher Reflexion wir im Altargemälde angeleitet werden. Denn solange man nicht fragt, was wir hier über das Verhältnis von guten Werken und Gnade erfahren, entsteht lediglich eine Summe von Beispielen, selbst wenn man einigen Episoden eine christologische Deutung andeihen lässt. Darüber hinaus stellt sich die Fra-

ge, ob der kerkerhafte Innenraum überhaupt auf den Purgatorio und nicht vielmehr auf den Limbus anspielt – also jenen Ort, an dem sich mit Ausnahme der Gerechten des Alten Testaments alle ungetauften Seelen und auch diejenigen befinden, die vor dem Kreuzestod Christi auf der Welt waren (Scheffczyk 1997, Sp. 936f.). Der als Kerker repräsentierte Limbus stellt eine Art Zwischen- oder Übergangsreich dar, in dem die Seelen der Verstorbenen bis zur endgültigen Rückkehr Christi verweilen müssen, wie ein Blick auf Domenico Beccafumis Gemälde **| Abb. 9 |** und zahlreiche weitere vor Augen führt. Augustinus hat die Idee der Vorhölle entscheidend geprägt, als

er schrieb, dass kein ungetaufter Mensch direkt in den Himmel gelangen könne und die Vorhölle damit zur *conditio sine qua non* einer ersten Erlösung wird. Für die Interpretation ergibt sich dadurch ein eklatanter Selbstwiderspruch der Bildaussage, da sich Cimon und Pero im Limbus befinden, sind sie doch weder getauft, noch nach Christi Opfertod auf die Welt gekommen. Doch wie können sie dann als Vorbild dienen? In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, dass sich Caravaggio für die Mantelspende entschieden hat, die Martin noch vor seiner Taufe zum Christen durchführt.

**IX.** Besteht die besondere Eigenart des Bildes nicht zunächst einmal darin, die Grenzen zwischen den einzelnen Akten der Barmherzigkeit zu öffnen, um deren Wesen als gestaltlos und unvorhersehbar zu bestimmen? Und haben wir es bei der *Caritas romana* nicht mit einem Beispiel zu tun, bei dem Barmherzigkeit geleistet und zugleich erfahren wird? Eine solche Konzeption gleichzeitigen Gebens und Empfangens gilt auch für die Anordnung der Gruppe links, bei der Martin, Rochus oder Jakob und ein anonymer Pilger vereint werden, um zusammen an die auf Einlass hoffenden Emmaus-Jünger vor dem Gasthaus zu erinnern. Auch Samson repräsentiert eigentlich nicht das Darreichen des Wassers an die Dürstenden, da er ja niemandem zu trinken gibt, sondern durch Gottes Gnade dem Verdursten entgeht. Wir erkennen, dass Barmherzigkeit nicht an bestimmte Taten, Personen oder Gegenstände gebunden ist, sondern ein unvorhersehbares Geschehen bedeutet. Caravaggio wählt einen Mittelweg zwischen Gnade und Barmherzigkeit. Mag Barmherzigkeit sich auch in unterschiedlichen Taten zeigen, so hat sie doch keine feststehende Gestalt. Es hängt nicht am Brot oder am Eselskinnbacken. Dieser wurde soeben noch als Waffe verwendet und wird dann zum Werkzeug göttlicher Gnade. Der Künstler verändert die Darstellungskonvention, indem sich in seinem Altargemälde nahezu alle Handlungen im Dunkel vollziehen (Mt 6,3). An verlassen Orten und in der Dunkelheit ereignet sich Barmherzigkeit – und zwar notwendig, soll sie doch



**| Abb. 7 |** Michelangelo Merisi da Caravaggio, David mit dem Haupt des Goliath (Detail), 1610. Öl/Lw., 125 × 101 cm. Rom, Galleria Borghese, Inv. 455. [Wikimedia](#) ➔

unsichtbar und unbemerkt bleiben. Nur die Cimon und Pero-Episode wird bei Caravaggio durch starkes Schlaglicht besonders hervorgehoben. Auf Gesicht und Körper der jungen Frau finden sich die stärksten Helligkeitswerte des Bildes. Im Bild kommt Pero eine hervorgehobene Stellung zu. Dies ist umso erstaunlicher, als es der jungen Mutter ja darum zu tun ist, ihre Fürsorge gegenüber den Wächtern zu verheimlichen. Was also macht diese Geschichte für den Maler so bedeutsam? Um diesen Umstand zu erklären, sei jene kurze Sentenz von Valerius Maximus aus den *Dicta* in Reverdys Kupferstich genauer in den Blick genommen. Bereits in der Deutung Preimesbergers ist dem

antiken Text eine genaue Lektüre zuteilgeworden, bei der alle rhetorischen Mittel genauestens untersucht und ihre Bedeutung für den Maler in Erwägung gezogen werden (Preimesberger 2009, 81–84). Indes findet der von Reverdy zitierte Satz aus den *Dicta* keine Erwähnung. Meine These lautet, dass Caravaggio im Altargemälde nicht nur der Komposition von Reverdys Kupferstich folgt, sondern auch dem überlieferten Diktum: “[Q]VO NON PENETRAT, AVT QVID NON EXCOGITAT PIETAS? QVAE IN CARCERE SERVANDI PATRIS NOVAM RATIONEM INVENIT.”

Valerius Maximus beschreibt in seiner Sammlung zwei Episoden, die im Stich Reverdys zu einer zusammengefasst werden. Zunächst wird die Geschichte einer anonymen Römerin erwähnt, welche durch die Brust ihrer Tochter dem Tode durch Verhungern entgeht. Sodann folgt das zweite Exemplum, bei dem aus den anonymen Akteuren Cimon und Pero wer-

den, ohne dass sich die Dramaturgie der Geschichte veränderte. In beiden Berichten zeigen sich die Richter nach dem Bekanntwerden des unerhörten Ereignisses gerührt und heben das Todesurteil auf. Bereits am Ende der Episode mit der zu rettenden Mutter folgen die zitierten lateinischen Sätze.

Reverdy macht aus der Mutter (*genetricis*) den Vater (*patris*) und fasst im Kupferstich beide Exempla zu einem einzigen zusammen. Sein minimal veränderter Satz lautet in deutscher Übersetzung: „Wo sollte sie nicht eindringen können, was vermag Frömmigkeit nicht zu ersinnen? Sie findet einen neuen Weg, um den Vater im Kerker zu erretten.“ Die letzten drei Wörter „*novam rationem invenit*“ machen deutlich, dass sich *Pietas* entsprechend der zu leistenden Aufgabe verändert. Sie ist ohne feststehende Gestalt. Gleichwohl kann sie jede Form im Sinne der „*novam rationem*“ annehmen. Der Satz aus Valerius Maximus ist bemerkenswert, weil er weniger die Pflicht zur Elternliebe als vielmehr die Unvorhersehbarkeit betont, durch die sich das Geschehen auszeichnet. Giorgio Dati, der italienische Übersetzer der *Dicta*, hat in seiner Ausgabe von 1564 diesen außergewöhnlichen Satz denn auch in einem Wirbel von Fragen aufgelöst, wenn es heißt: „Et dove non penetra la pietà? O che cosa è quella, che la no(n) vadi a ritrovando? Poi che l’ha saputo trovar modo alla figliuola di salvar la madre incarcerata & condannata a morte?“ (Valerius Maximus 1564, fol. 168v).




**Abb. 8 |** Michelangelo Buonarroti, *Pietà Baldini*, ca. 1547–55. Marmor, H. 277 cm. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo. Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München 1992, Bd. 2, Tafel 101

**X.** Um das Paradox einer sich wandelnden Identität zum Ausdruck zu bringen, hat Caravaggio dem Mysterium der Barmherzigkeit durch eine verborgene Metapher Ausdruck verliehen. Alle Personen und Handlungen sind durch das Motiv fließender und gefalteter Stoffbahnen miteinander verbunden. Dies beginnt links oberhalb des Kopfes der Gottesmutter, deren blauer Mantel gut sichtbar bis an die obere Bildgrenze reicht und von dort hinter dem oberen Flügel des rechten Engels wieder hervorkommt und am linken vorbei oberhalb des verdeckten Pilgers endet. Auch der Fackelträger hält mit seiner Linken ein Tuch, das im Leichentuch unter dem Toten eine Fortset-





| Abb. 9 | Domenico Beccafumi, Höllenfahrt Christi, 1530–35. Öl/Holz, 398 × 253 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena. Wikimedia 

zung findet. Sodann liegt das Kinn Cimon auf dem Gewand seiner Tochter auf. Ähnliches gilt für den hl. Martin, der den auf den Boden reichenden Mantel hält, wo er von dem Mann zu seinen Füßen spontan ergriffen wird. Immer befindet sich der fallende Stoff in einer fließenden Bewegung und ändert gleichwohl ständig seine Farbe. Während Stoffbahnen und Gewänder in einer ebenso eleganten wie fließenden Bewegung begriffen sind und die Personen berühren oder von ihnen berührt werden, erscheinen alle Menschen im Bild stillgestellt. Nicht nur für Martin und dessen Mantel ist die Stoffmetapher von Belang, sondern für alle Personen im Bild. Und sie bedeutet alles zugleich: Hilfe, Schutz, Zuwendung und Teilen. Ein solches Bildprogramm setzt eine gewisse Vertrautheit mit theologischen Fragen und Problemen voraus. Aber welche Quellen kommen für Caravaggio in Betracht? Bologna hat auf die Schriften des Erasmus verwiesen. Es gibt jedoch einen Text des Niederländers, der im Kontext des Altargemäldes bisher unerwähnt geblieben ist, aber das Thema der

Barmherzigkeit direkt betrifft. Unter allen ins Italienische übersetzten Werken des Humanisten war seinem aus dem Lateinischen übersetzten *Sermone di Erasmo Rotterodamo della grandissima Misericordia di Dio* der größte Erfolg beschieden. Dies zeigen drei unabhängig voneinander erschienene Auflagen aus den Jahren 1542 in Brescia, 1551 in Venedig und noch 1554 zu Florenz (die hier genutzt wurde), bis dessen Werke im Jahre 1559 auf den Index gerieten. Das Büchlein erregte ein so großes Interesse, dass es vom Karmeliterorden, dem Hof in Mantua, den Spitzen des Benediktinerordens und der Accademia fiorentina gefördert wurde (vgl. Seidel Menchi 2021, 169–201, v. a. 184–186). In seinem kurzen *Sermone* nimmt Erasmus eine Mittlerposition ein. Er greift das reformatorische Argument der Rechtfertigung allein durch Gnade auf, um es durch den zum Guten fähigen Menschen mit freier Entscheidungskraft zu ergänzen. Der Christ stehe im Spannungsfeld, sich durch falsche Selbstgewissheit selbst in den Himmel ziehen zu wollen und der Verzweiflung darüber, dies nicht aus eigenem Vermögen heraus leisten zu können. Beide Extreme gelte es zu vermeiden.

Mit dem *Sermone* gehen für den Leser Hoffnung und Vertrauen auf die Barmherzigkeit Gottes als einem vorherbestimmten Heilsplan für die gesamte Menschheit einher. Das Paradies stehe allen Menschen offen. Erasmus orientiert sich an Luthers Rechtfertigungslehre und widerspricht ihr zugleich, wenn er zwischen Altem und Neuem Testament nur einen graduellen Unterschied anerkennt. Auch die Menschen des Alten Testaments seien der Barmherzigkeit fähig. Erasmus geht so weit, nachdem er zahlreiche Beispiele göttlicher Gnade im Alten Testament aufgezählt hat, diejenigen, die diese Wahrheit leugneten, als unverbesserliche Manichäer zu bezeichnen (Erasmus 1554, 82). Ja, der Niederländer wendet sich gegen den deutschen Reformator, der den gerechten Gott des Alten Testaments jenem des Neuen entgegengestellt (Seidel Menchi 2021, 187). Barmherzigkeit wird zur alles verbindenden Größe der Menschheitsgeschichte, welche nicht allein die evangelisierte Welt überstrahlt (ebd., 181).

**XI.** Hieraus resultiert eine extreme Entmachtung der katholischen Kirche als Institution. Das Sakrament der Taufe, das selbst Luther beibehalten hatte, wird überflüssig, das Fegefeuer geleugnet, Seelenmesse und Ablass unnötig. Der Glaube an den Purgatorio ist essenzieller Teil katholischer Doktrin. Bei dessen Leugnung wurde es ernst. Wer es in Frage stellt, missachtet die Verwaltung des Heils durch die katholische Kirche. Inquisitionsprotokolle berichten, dass Häretiker gefragt wurden, ob sie daran glaubten (Ebd., 193–213). Der Institution Kirche wird das Monopol zur Verwaltung des Heils entzogen. Der unbegreifliche Akt göttlicher Barmherzigkeit rettet alle Menschen, Christen wie Juden, Menschen der paganen Antike ebenso wie jene des Alten Testaments. Dies erklärt, warum Caravaggio ursprünglich plante, Samson mit dem Eselskinnbacken ins Zentrum seines Bildes zu stellen, denn mit der Wahl der alttestamentlichen Figur ist ein theologisches Statement verbunden. Im elften Kapitel des *Buches der Weisheit*, welches dem Wasser in der Wüste gewidmet ist, wird für den Leser deutlich, dass sich Gottes Gnade im Umgang mit dem feuchten Element offenbart, das Strafe oder Wohltat bedeuten kann (Weisheit 11,1–14). Bereits Jahweh erweist sich als barmherzig. Gnade und Barmherzigkeit sind keine Privilegien des Neuen Testaments, sondern realisieren sich als erkennbares Walten Gottes in der Geschichte Israels. Auch im darauffolgenden Kapitel ist Barmherzigkeit von Bedeutung, wenn es über den Gott des Alten Testaments heißt: „Du hast mit allen Erbarmen, weil du alles vermagst, und siehst über die Sünde der Menschen hinweg, damit sie umkehren.“ (Weisheit 11, 23)

In seinem *Sermone della grandissima Misericordia di Dio* beschwört Erasmus immer wieder die Heilstat Christi und schreibt, dass damit alle Sünden hinweggenommen seien, ja dass der Heiland selbst noch für seine Peiniger gebetet habe. Vergebung sei gewiss, wenn man an ihn glaube. Es gebe nichts, was das Vertrauen auf Christus nicht erwirken und was nicht verziehen werden könne. Noch durch die Gebete anderer könne man gerettet werden. Zahlreiche Beispiele des Matthäus-Evangeliums werden aufgezählt, und die

Vorstellung des *Christus medicus* beschworen, wenn der Humanist auf das Beispiel der blutflüssigen Frau zu sprechen kommt (vgl. Fichtner 1982). Sie habe Christi Gewand berührt und sei durch die Kraft seiner Gnade gesundet: „La donna ammalata del flusso del sangue, toccando di nascoso la veste di Giesu, subito senti la forza della surata misericordia.“ (Erasmus 1554, 86). „E molti altri anchora troviamo“, so heißt es weiter, „che col toccar solo la veste di Giesu furono sanati [...]“ (ebd.). Bei jeder Gelegenheit tröste er die Geplagten, und wer es nicht wagt, so heißt es weiter, sich Christus zu nähern, ihn zu berühren, solle im Verborgenen den Saum seines Mantels berühren: „Se tu non hai ardire di ricercare Giesu, se tu non puoi toccarlo, al meno nascosto tocca lesstremità della sua vesta [...]“ (ebd.).

So finden die Motive von Gewand, Stoff und Mantel aus Caravaggios Gemälde in Erasmus' Text einen Ausgangspunkt. Sie stellen Kontaktmetaphern dar, bei deren Berührung Gnade erfahren und Barmherzigkeit möglich wird, was der Maler durch die leitmotivische Verwendung der Stoffmetapher deutlich macht. Von einer Szene zur anderen, von einer Person zur nächsten, ergibt sich ein fließender Übergang, der im Bild des bewegten und allgegenwärtigen Stoffes eine gelungene Formulierung gefunden hat. Diese Deutung wird desto plausibler als der Mantel der barmherzigen Gottesmutter, das Gewand Christi und Martins Mantelspende im Sinne der Figuraldeutung eine Strukturanalogie aufweisen.

**XII.** Im Gemälde erscheint Barmherzigkeit als eine Form der Gottesbegegnung, bei der das Leben der Menschen momenthaft verklärt und angehalten wird. Sie ist ein Tun und kein Zeigen, Christus ihr Adressat. Entsprechend ist es auch kein Zufall, wie sehr der Künstler sich darum bemüht, die Hände aller im Gemälde sichtbaren Personen hervorzuheben. Barmherzigkeit ereignet sich dort, wo man sie nicht erwartet oder vermutet hätte. Sie realisiert sich auch nicht durch bestimmte Hilfsmittel, deren Bedeutungen sich in deren Gegenteil verwandeln, wenn aus dem unheilbringenden Schwert oder dem Mordinstrument



eines Eselskinbackens Werkzeuge der Barmherzigkeit und Gnade werden. Sie ereignet sich vielmehr im Alltag, ist aber alles andere als alltäglich und geschieht zu allen Zeiten an unterschiedlichen Orten. Im Sinne der *novam rationem* ist sie nicht an sieben Werke gebunden, sondern nimmt alle nötigen Gestalten an, wie das unerwartete Beispiel von Peros Vaterliebe zeigt, bei dem sich das innerweltliche Verhältnis von Eltern und Kindern sogar umkehrt.

Im Anschluss an Erasmus zeigt Caravaggio den Kerker der Welt. Er entwirft eine christliche Umdeutung des platonischen Höhlengleichnisses. Hat der Mensch auch keinen direkten Zugang zum Heiligen, ist es im Akt der Barmherzigkeit dennoch erfahrbar, wenn Christus zugleich an und durch den Menschen handelt. Der Mensch übersteigt sich selbst, und für einen schlaglichtartigen Augenblick wird die Dunkelheit des Kerkers erhellt. Um dieses Mysterium zu veranschaulichen und die Heilstat Christi als dessen Voraussetzung zu vergegenwärtigen, ist dem Bild ein verborgener Hinweis beigegeben. Caravaggio hat der Komposition des Altargemäldes ein lateinisches Kreuz eingeschrieben vgl. **Abb. 1**, das als ultimative Chiffre den Opfertod symbolisiert und zugleich eine Metapher für die Berührung weltlicher Immanenz und göttlicher Transzendenz bedeutet. Im Kreuz hat die Berührung der kategorisch getrennten Seinsbereiche von Gott und Mensch ihre Voraussetzung, die sich im Akt der Barmherzigkeit berühren. Die Köpfe nahezu aller dargestellten Personen befinden sich auf Höhe von dessen horizontalem Balken. Lediglich der Kerzenträger wird oberhalb davon gezeigt und dadurch exkludiert. Damit wird deutlich, warum Forgiones Vorschlag vom Kryptoporträt des Malers zwar zugestimmt, der genannten Ausdeutung auf den christlichen Lichtbringer aber widersprochen sei. Der Kerzenträger erleuchtet ausschließlich sich selbst. Er zeigt, was verborgen gehört.

**XIII.** Wie auch in anderen Werken des Malers werden uns im Altargemälde der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* die Grenzen der Repräsentation vor Augen geführt. Caravaggio folgt erasmischer Bilder-

skepsis, denn in Bezug auf die Gotteserfahrung ist nicht das Sehen, sondern das Hören der vornehmste Sinn. Dies ist im Gemälde insofern erfahrbar, als jener anonyme Pilger durch die Hand des stürzenden Engels besonders hervorgehoben wird, dessen Gesicht zwar nicht zu erkennen, der durch sein hell erleuchtetes Ohr aber auffällig betont wird. Es handelt sich um die wichtigste Person des ganzen Bildes, um den anonymen Platzhalter Christi, wie uns der herabstürzende Engel offenbart.

Über das verborgene Kreuz hinaus wird Transzendenz im Altargemälde ein weiteres Mal auf geheimnisvolle Art vergegenwärtigt. Dies betrifft zunächst den Wirt der Herberge. Alle Fluchtlinien der Architektur enden in seinen Augen. Er zeigt, wohin sich die drei Männer begeben sollen. Doch weder die Stufen noch der Eingang des Gasthauses sind zu erkennen. Im Sinne der Emmauserzählung deutet er an, was nicht zu sehen ist – den Ort des gemeinsamen Mahls im Sinne der Gottesbegegnung. Aus der Richtung dieses unsichtbaren Raumes kommt Licht, das uns eine geöffnete Tür vermuten lässt. In elliptischer Form wird ein verheißungsvoller Ort beschworen, der die Gottesoffenbarung betrifft. Pero schaut ungläubig in diese Richtung, und der stürzende Engel hat sie fest im Blick. Unwillkürlich denkt man an den Vers aus dem Römerbrief, in dem es heißt, dass jene, die beharrlich Gutes tun, das ewige Leben erhalten (Röm 2,7).

Das Altargemälde Caravaggios hat trotz seines kritisch-subversiven Konzepts zu keinem Zeitpunkt eine Ablehnung von Seiten der Bruderschaft oder der katholischen Kirche erfahren. Im Gegenteil wurde es als ein zu hütender Schatz erachtet, der nicht verkauft werden durfte (Marini 2001, 511). Dies leuchtet unmittelbar ein, haben wir es doch mit einem ergreifenden Bild zu tun, in dem uns die Verlorenheit und Erlösungsbedürftigkeit der Menschen vor Augen gestellt wird. Gleichwohl enthält das Gemälde ein heterodoxes Programm. Der Maler führt uns die Selbstwidersprüche der katholischen Doktrin vor Augen. Mehr noch, er wendet sich gegen die Kirche als Monopolistin des Heils. Mit gutem Grund, denn das Mysterium der Gnade lässt sich nicht verwalten, Barmherzigkeit

nicht erzwingen. Mag Caravaggio auch auf Beispiele aus Roscios *Icones* zurückgreifen, ist sein verborgener Concetto doch primär an Erasmus orientiert.

**XIV.** In methodischer Hinsicht stellt sich die Frage, ob mit der subversiven Aussage des Bildes ein systematisches Verfahren einhergeht. Ob ein Motiv einem bestimmten orthodoxen Kontext entstammt, ist für eine heterodoxe Lesart nicht entscheidend. Zentral ist vielmehr die mögliche Kombinierbarkeit mit anderen Motiven im Bild. Die Frage ist also nicht, ob eine Interpretation wahr ist, sondern vielmehr, ob sie möglich ist. Subversion ist eine Möglichkeitsform, die eines konspirativen Adressaten bedarf. Wäre eine subversive Botschaft ohne Weiteres zugänglich, wäre sie nicht mehr subversiv, sondern käme vor dem Hintergrund der Inquisition einer Selbstanklage gleich. Alle verwendeten Motive entstammen katholischen Programmbildern und sind über jeden konfessionellen Zweifel erhaben. Man darf sogar fragen, ob sich der Maler nicht einen Spaß mit den jungen Auftraggebern des Hochadels erlaubt hat. Der hl. Martin ist so übertrieben vornehm und elegant dargestellt, dass er nichts mehr von einem römischen Soldaten hat. Er trägt elegante Handschuhe, ein nobles Gewand und weiße, enganliegende Beinkleider. Es scheint, als würde der Künstler damit die adligen Stifter adressieren und in die Pflicht nehmen. Denn im Unterschied zu den reichen Auftraggebern ereignet sich Martins Werk der Barmherzigkeit im Verborgenen. Und schaut man in diesem Zusammenhang noch einmal auf Samson, der nach vollbrachtem Kampf aus dem Eselskinnbacken trinkt, stellt sich die Frage, mit welchen Philistern wir es hier eigentlich zu tun haben. Diese befinden sich nicht im Bild, sondern stehen davor.

## Literatur

**Bellori [2018]:** Giovanni Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio/Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio (Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Bd. 5, hg. v. Valeska von Rosen, Elisabeth Oy-Marra und Tristan Weddigen, übers. v. Anja Brug, Isabell Franconi und Irina Schmiedel), Göttingen 2018.

**Bologna 2003:** Ferdinando Bologna, Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia, in: Confronto 2, 2003, 83–93.

**Bühren 1998:** Ralf van Bühren, Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikkonzeption, Hildesheim 1998.

**Calvesi 1990:** Maurizio Calvesi, La realtà del Caravaggio, Turin 1990.

**Caraffa 2007:** Costanza Caraffa, „Ex Purgatorij poenis ad aeternam salute per Dei misericordiam“. Le sette opere di misericordia di Caravaggio riconsiderate nel contesto napoletano, in: Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen und Lothar Sickel, Rom 2007, 119–132.

**Causa 1983:** Raffaello Causa (Hg.), La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano, Ausst.-Kat. Turin, Mailand 1983, 145–148.

**Curione [2018]:** Celio Secondo Curione, „Pasquillus extaticus“ e „Pasquino in estasi“. Edizione storico-critica commentata, Florenz 2018.

**Erasmus 1554:** Sermone di Erasmo Rotterodamo della grandissima Misericordia di Dio, übers. v. M. Giovannantonio Alati d'Ascoli, Florenz 1554.

**Fichtner 1982:** Gerhard Fichtner, Christus als Arzt. Ursprünge und Wirkungen eines Motivs, in: Frühmittelalterliche Studien 16 (1), 1982, 1–18.

**Forgione 2019:** Gianluca Forgione, L'avete fatto a me. Per una nuova lettura delle Sette opere di Misericordia di Caravaggio, in: Studi di Memofonte 23, 2019, 114–167.

**Friedlaender 1955:** Walter Friedlaender, Caravaggio Studies, Princeton 1955.

**Hibbard 1983:** Howard Hibbard, Caravaggio, New York 1983.

**Longhi 2013:** Roberto Longhi, Caravaggio, Mailand 2013.

**Marini 2001:** Maurizio Marini, Caravaggio, „pictor praestantissimus“. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, Rom 2001.

**Pacelli 1984:** Vincenzo Pacelli, Caravaggio. Le sette Opere di Misericordia, Salerno 1984.

**Preimesberger 2009:** Rudolf Preimesberger, Textfaszination. Caravaggio liest Valerius Maximus, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11, 2009, 74–87.

**Schmidt 1937:** Otto Schmidt, Barmherzigkeit, Werke der Barmherzigkeit, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 10 Bde., Stuttgart 1937, Bd. I, Sp. 1457–1468.

**Scheffczyk 1997:** Leo Scheffczyk, Limbus, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. Walter Kasper, Freiburg/Basel/Rom/Wien 1997, Sp. 936f.

**Seidel Menchi 2021:** Silvana Seidel Menchi, Erasmus als Ketzer. Reformation und Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts, Leiden 2021.

**Valerius Maximus [1564]:** Valerius Maximus, De detti, et fatti notabili de' Romani [...], übers. v. M. Giorgio Dati, Florenz/Venedig 1564.

**Valerius Maximus [1998]:** Valerius Maximus, Valeri Maximi facta et dicta memorabilia, hg. v. John Briscoe, 2 Bde., Stuttgart 1998, Bd. 1, Buch V, Nr. 4.

## Biennale

# Der maternale Blick und queere Diaspora-Ästhetik

**Biennale Arte 2024. Foreigners Everywhere.** Venedig, Giardini und Arsenale, 20.4.–24.11.2024. Katalog hg. v. Adriano Pedrosa. Venedig, Edizioni La Biennale di Venezia 2024. 2 Bde., 670 S., ca. 1000 Abb. ISBN 978-88-3665-773-5. € 85,10

**Julie Mehretu. Ensemble.** Venedig, Palazzo Grassi, Pinault Collection, 17.3.2024–6.1.2025. Katalog hg. v. Caroline Bourgeois. Venedig, Marsilio Arte 2024. 448 S., 150 Farbabb. ISBN 979-125-463175-1. € 45,00

Dr. Sarah Hegenbart  
TU München  
sarah.hegenbart@tum.de

# Der maternale Blick und queere Diaspora-Ästhetik

Sarah Hegenbart



Begrüßt von Yinka Shonibares geflüchtetem Astronauten treten wir ein in ein Geflecht aus grauen Kunstfasern. Diese sind mit Haken und Schnallen so an die Decke des Ausstellungsraumes befestigt, dass sich eine zeltartige Struktur ergibt. Im Zusammenklang mit den vier toskanischen Säulen, um die das Geflecht herum gespannt ist, ergibt sich eine hybride Raumstruktur, die gleichsam als Symbol für das Thema der Biennale stehen könnte: der Transfer von symbolischen Formen in verschiedene diasporische Communities. | Abb. 1 | Fragen des Transfers mit Bezug auf globale Modernismen wurden in den letzten zehn Jahren nicht nur intensiv in der Forschungsliteratur (z. B. Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017), sondern auch in Ausstellungsprojekten (z. B. Sammlungsneupräsentationen im Rahmen des Verbundprojekts *Museum Global*) thematisiert.

Nun blickte die Biennale auf den Formentransfer aus der Perspektive einer queeren Diaspora. David L. Eng beschreibt diese als „a concept providing new methods of contesting traditional family and kinship structures – of reorganizing national and transnational communities based not on origin, filiation, and genetics but on destination, affiliation, and the assumption of a common set of social practices or political commitments“ (Transnational Adoption and Queer Diasporas, in: *Social Text* 76, Vol. 21, No. 3, Fall 2003, 1–37, hier 4. Lange Zitate wurden in englischer Sprache gelassen, aber Kurzzitate werden im Folgenden aus Gründen besserer Lesbarkeit von der Rezensentin ins Deutsche übersetzt).

Aufgrund dieser Perspektivierung bietet sich ein Vergleich mit der Ausstellung „Julie Mehretu: Ensemble“ an, die in etwa zeitgleich mit der Biennale stattfand.

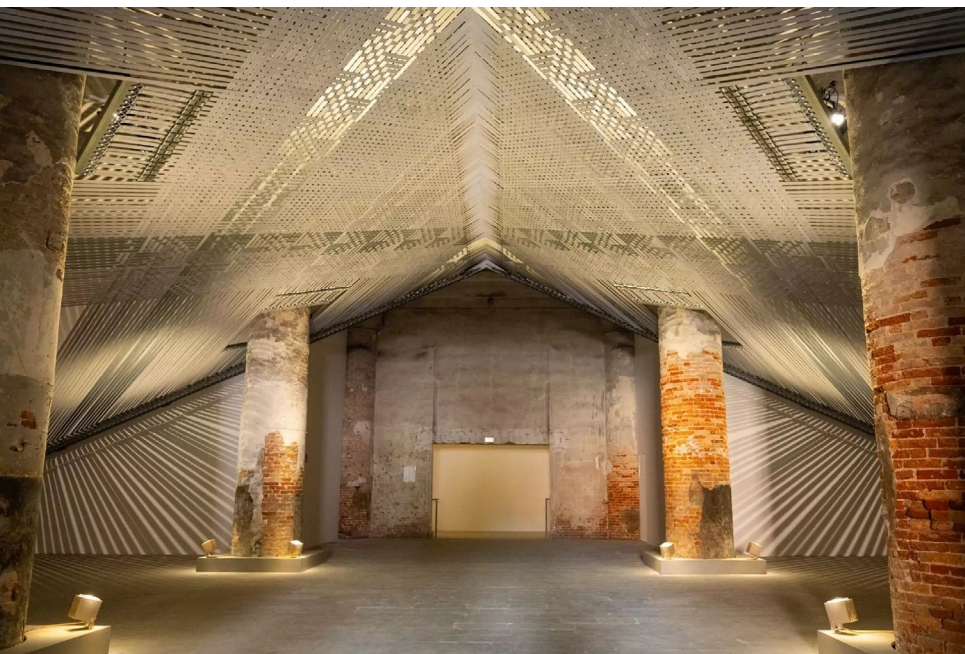


Anstelle einer Solo-Retrospektive entschied sich Mehretu zusammen mit Künstler\*innen, mit denen sie eng zusammenarbeitet, eine non-linear und dialogisch angelegte Ausstellung zu realisieren. Daher lud sie zu der von Caroline Bourgeois, der leitenden Kuratorin der Sammlung Pinault, organisierten Ausstellung Nairy Baghramian, Huma Bhabha, Robin Coste Lewis, Tacita Dean, David Hammons, Paul Pfeiffer und Jessica Rankin ein. Ein Teil dieser Ausstellung wandert vom 10. Mai bis zum 12. Oktober 2025 nach Düsseldorf ans K21. Die Relevanz von Queerness für das Verständnis von Diaspora betont der Architekturhistoriker Lawrence Chua in einem Interview, das in dem die Ensemble-Ausstellung begleitenden Katalog abgedruckt ist: „This brings us back to the topic of queerness; perhaps one of the things our experiences of diaspora bring to an understanding of the modern is that they queer the definition of modernism. I think of queerness as a thing that is intrinsic to our understanding of diaspora if not the conventional definition. It is this thing that contradicts the ideas of success, of reproduction, of family, of creating a new generation through biology in a new place, but is much more about creating bonds that exceed it.“

(Kat. Julie Mehretu. Ensemble, 359; im Folgenden abgekürzt als MK).

### Seltsame Fremde

Diese Sichtweise auf Diaspora-Ästhetik, die sich durch Queerness definiert, vertritt Adriano Pedrosa, der sich als erster Kurator der Biennale offen als queer identifiziert (vgl. Kat. Biennale Arte. Foreigners Everywhere, 55; im Folgenden abgekürzt als BK). Mit der Biennale beabsichtigte Pedrosa, eine Ausstellung voller „foreign, strange, uncanny, and Queer sort of beauty“ (BK, 56) zu präsentieren. Dieses Vorhaben wird in dem der Biennale ihren Titel gebenden Kunstwerk *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere* von Claire Fontaine zum Thema gemacht. Insbesondere interessiert sich Pedrosa für das Beziehungsgeflecht zwischen dem Subjekt des „straniero“ oder der „straniera“, den Fremden, und verwandten Subjekten. Etymologisch ist der Begriff „straniero/straniera“ eng mit dem Begriff des „Seltsamen“ („strano“) verwandt. Rekurrierend auf das *American Heritage* und das *Oxford English* Wörterbuch argumentiert Pedrosa, dass „seltsam“ auch die grundlegende Bedeutung von „queer“ sei (BK, 69).



| Abb. 1 | Mataaho Collective, Takapau, 2022. Installation. Polyester-Hi-Viz-Zurrgurte (6 km), Schnallen aus rostfreiem Stahl, 480 Karabinerhaken und 960 J-Haken. Venedig, Biennale 2024. © Mataaho Collective ↗

Dementsprechend stehe nicht nur das fremde Subjekt, sondern auch das queere Subjekt im Fokus der Ausstellung, womit er diese nicht nur in Bezug zu seiner eigenen Erfahrungswelt setze, sondern auch diejenigen miteinbeziehe, die „excluded, sidelined, or marginalised from the primary narratives of contemporary and modern art and culture“ (BK, 69) seien. Ähnliche Subjekte seien der „outsider artist“, der „self-taught artist“ und die sogenannten *artista popular* in Brasilien und Südamerika (vgl. BK, 69). Damit wird allerdings eine Vielzahl an unterschiedlichen Erfahrungswelten auf nicht unproblematische Weise unter einem Schlagwort subsumiert. Pedrosa, der als künstlerischer Leiter des São Paulo Museum of Art (MASP) großes Renommee für die *Histórias*-Ausstellungen erlangte, die sich jährlich einer neuen Geschichte wie der feministischen (2019) oder der brasilianischen (2022) gewidmet haben, knüpft mit der Biennale somit an ein größer angelegtes Projekt an. Insbesondere die vielbesprochene Ausstellung *Afro-Atlantic Histories* (2018) scheint eine Art Blaupause für diese Biennale gebildet zu haben.

### Frauenbündnisse

Zunächst noch einmal zurück unter das Zeltdach der Installation „Takapau“ (2022), mit der diese Rezension begann. Hierbei handelt es sich um eine Arbeit des maorischen Mataaho Collective, das dafür mit dem „Goldenen Löwen“ ausgezeichnet wurde. Die vier Maori-Frauen Bridget Reweti, Erena Baker, Sarah Hudson and Terri Te Tau beziehen sich mit dem Titel dieser Installation nicht nur auf traditionelle Maori-Kosmologien, sondern auch auf einen ganz konkreten Gegenstand: auf die in Geburtszeremonien zum Einsatz kommenden Matten, die symbolisch für den „Moment der Geburt“ stehen. Dieser Augenblick der Geburt stellt einen emanzipatorischen Akt dar, der die der Frau innewohnende Kraft zum Ausdruck bringt. Die in Malaysia geborene und in die USA immigrierte Autorin Shirley Geok-lin Lim betont, dass dieser Moment aber auch identitätsstiftend für den Zusammenhalt von Frauen sei und eine zentrale Rolle in weiblichen Erinnerungsprozessen spiele: „Inasmuch

as women see themselves living in or supported by women's communities, among the earliest of these communities are those formed by mothers, sisters, aunts, and peers. Birth is one of several moments in which the transmission of a female legacy is strongly apparent.“ (Memory and the New-Born: The Maternal Imagination in Diaspora, in: *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*, hg. v. Gloria E. Anzaldúa und AnaLouise Keating, London 2013, 208–222, hier 219).

Die besondere Rolle von Frauenbündnissen spiegelt sich in kollektiv und partizipativ entstandenen Werken wider, wobei sich viele dieser Arbeiten darin ähneln, dass sie auf verschiedene Stoffmaterialien gestickte Alltagsszenen darstellen. Exemplarisch können an dieser Stelle die Arbeiten der chilenischen Kollektive Bordadoras de Isla Negra und Arpilleristas genannt werden. Alltagsszenen, die sich im chilenischen Küstenort Isla Negra abspielen, sind auf der zwei Mal sieben Meter großen bestickten Leinwand von Bordadoras de Isla Negra zu sehen. Während dieses Kollektiv bis 2016 gemeinschaftlich gearbeitet hat, bleibt unklar, wer die Stickereien – ebenfalls Darstellungen von Alltagsszenen wie dem Spazierenfahren eines Babys im Kinderwagen oder dem Bewässern eines Parkstücks – des anderen Kollektivs angefertigt hat.



| Abb. 2 | Güneş Terkol, A song to the World-2, 2024. Stickerei auf Stoff, 198 × 321 cm. Venedig, Biennale 2024 ↗



Der Name Arpilleristas, der dem anonymen Kollektiv verliehen wurde, leitet sich von den Arpilleras ab, womit von Frauengruppen gemeinschaftlich gestickte Bilder bezeichnet werden, die während der Militärdiktatur von Augusto Pinochet populär waren und dazu dienten, bei Verkäufen ins Ausland finanzielle Einnahmen für die chilenische Bevölkerung zu erwirtschaften. Vermutlich kamen die Arbeiten der Arpilleristas auch durch eine solche Transaktion in den 1980er Jahren in die USA, wo sie nun zur Sammlung des El Museo del Barrio in New York gehören.

Die in Istanbul lebende Künstlerin Güneş Terkol verfolgt mit ihren Stickereien, die globale Krisen wie den Krieg in der Ukraine aufgreifen, einen partizipativen Ansatz. Ausgangspunkt dafür sind feministische Workshops, die als Plattform für einen Austausch über gegenwärtige Krisen und Missstände fungieren. Die im Rahmen dieser Workshops formulierten Erzählungen bindet Terkol dann in ihre Arbeiten ein. Die in Venedig gezeigte Arbeit | Abb. 2 | greift dabei ortsspezifisch auf eine Szene zurück, die zehn auf drei Gondeln verteilte, stehende Frauen darstellt, die wie Sprechblasen arrangierte Ballons halten, auf denen bestimmte Anliegen, wie beispielsweise Freiheit für die Ukraine, mitgeteilt werden. Mit dieser Auseinandersetzung mit Bündnissen und partizipativen Arbeiten, die auch auf der *documenta fifteen* behandelt wurden (vgl. den Beitrag von Eva Blüml in der vorliegenden Ausgabe, 287ff. ↗), verdeutlichen diese Exponate der Biennale exemplarisch, dass eine queere Diaspora, wie David L. Eng (2003, 4) sie definiert, sich durch das Neuorganisieren von nationalen und transnationalen Gemeinschaften in Hinblick auf gemeinsame soziale Praktiken und politische Überzeugungen konstituiert.

Für die Kunstwissenschaft hat vor allem Kobena Mercer das Konzept der Diaspora anwendbar gemacht. Anstelle von Mercers grundlegendem Aufsatz zur Diaspora-Ästhetik enthält der Ausstellungskatalog dessen Text „Art History After Globalization: Formations of the Colonial Modern“, der ebenso wie „Diaspora Aesthetics“ ursprünglich als eigenes Kapitel in dem Band *Travel & See. Black Diaspora Art Practices*

since the 1980s (Durham/London 2016) erschien. Dabei prägte insbesondere die von Mercer als Merkmal der Diaspora beschriebene Dialektik des „interactive back-and-forth“, das Aufgreifen und In-Bezug-Setzen verschiedener künstlerischer Formen, das Ausstellungskonzept der Biennale (243).

### Dialogizität im Palazzo Grassi

Realisiert wurde das dialogische Konzept auch im Palazzo Grassi durch Mehretus Entscheidung, sieben Künstler\*innen einzuladen, mit denen sie in den letzten Jahren eng zusammengearbeitet hat. Einer von ihnen ist David Hammons. Seine Arbeit *Oh say can you see* (2017) | Abb. 3 | – der Titel rekurriert auf die erste Zeile der Nationalhymne der USA – ist eine zerlöcher- te und zerfaserte Version von Hammons ikonischer



| Abb. 3 | David Hammons, *Oh say can you see*, 2017. Stoff, zwei Metalltüllen, 242,6 × 154,2 cm. Kat., S. 101  
© David Hammons; Bonn, VG Bild-Kunst 2025



**| Abb. 4 |** Julie Mehretu, *Black City*, 2007. Tusche und Acryl auf Lw., 305 × 489 cm.  
© Julie Mehretu; Fair Use 

*African American Flag* (1990), die die Farben der panafrikanischen Flagge auf die Strukturen der Fahne der Vereinigten Staaten von Amerika überträgt. Mercer interpretiert Hammons' Flagge als Zeichen der Identifikation mit der Schwarzen Diaspora. Fast alle der von Mehretu ausgewählten Künstler\*innen haben selbst Diaspora-Erfahrung. Der Katalog (in italienischer, französischer und englischer Sprache) enthält neben Abbildungen der in der Ausstellung gezeigten

Werke (leider ohne Beschreibungen) Interviews und Essays (von Patricia Falguières, Hilton Als, Jason Moran und Julie Mehretu selbst). Falguières beschreibt Mehretus besondere Form der Zeitlichkeit. So setze diese durch das Ineinanderrücken verschiedener Architekturen unterschiedliche Zeitebenen miteinander in Beziehung, wodurch es ihr gelinge, politische und historische Nuancen auf ihren Leinwänden neu zu erkunden: „But this temporality that she uncovers, the



**| Abb. 5 |** Julie Mehretu, *Ghosthymn (after the Raft)*, 2019–21. Tusche und Acryl auf Lw., 365,8 × 457,2 cm.  
© Julie Mehretu; Fair Use. Kat., S. 50/51



logic of overlapping and superimposition, is also the invention of an ambiguous space, difficult to identify, from which painting emerges, an in-between space that she has explored tirelessly ever since.” (MK, 324). Die Art und Weise des künstlerischen Abarbeitens an Zwischenräumen spiegelt sich aber auf sehr unterschiedliche Weise in der Materialität der Werke wider. Während die zeichnerische Handschrift in Arbeiten wie *Black City* (2007) | Abb. 4 | und *Invisible Line (collective)* (2010–11), einer Auftragsarbeit für die Pinault Collection, noch stark durch den zeichnerischen Gestus geprägt ist und imaginäre, aber auch ortsspezifische Architekturen erschafft, bildet das vergrößerte digitale Bild das Fundament für Arbeiten wie *They departed for their own country another way* (2023) und *Ghosthymn (after the Raft)* (2019–21). | Abb. 5 | Das Arrangieren der einzelnen Exponate in einer Art und Weise, die es ihnen erlaubt, echoartig und diskursiv aufeinander zu reagieren, greift die nicht-lineare Erfahrung von Zeit in der Diaspora auf. So reagieren beispielsweise Jessica Rankins abstrahierte Erinnerungslandschaft *Or Spirit Everywhere* (2023) und Paul Pfeiffers Skulptur *Incarnator (Pam-panga)* (2018) aufeinander.


Pfeiffer, mit dem (und Lawrence Chua) Mehretu den künstlerischen „Diskursraum“ (MK, 318) Denniston Hill gegründet hat, betont, wie grundlegend die jüdische Erfahrung für das Verständnis von Diaspora sei: „There’s a level of bias in American biography as a genre favoring stories of immigration that center the US as a destination for migration from the Global South. Being involved with Torah studies for the past couple of years, I now see the term ‘diaspora’ as a repeating pattern or looping structure originating with the Torah and the narration of Jewish identity“ (MK, 356). Somit gelingt es der diasporischen Perspektive sowohl im Palazzo Grassi als auch auf der Biennale, ein neues Potential für Bündnismöglichkeiten zwischen verschiedenen Diasporen zu eröffnen. Während bei Ausstellungen wie der *documenta fifteen* akribisch nachgezählt wurde, wie viele jüdische Positionen hier vertreten waren, ist bei der Biennale bereits das Oberthema ein genuin jüdisches.

## Blicke in ausgewählte nationale Pavillons

Mit ihrem kabbalistischen Raumschiff *Light to the Nations (Licht der Völker)* skizziert Yael Bartana im deutschen Pavillon, wie diese Zukunftsvisionen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens funktionieren könnten. | Abb. 6 | Neben an im kanadischen Pavillon stellt Kapwani Kiwanga ihre afrofuturistischen Vorstellungen von der Zukunft vor, wobei sie architektonische Raumebenen ineinanderfließen lässt, um die historischen Zeitebenen neu zueinander in Beziehung zu setzen. Das Modell linearer Geschichtsschreibung wird so außer Kraft gesetzt und in diasporische Perspektiven auf Zeit transformiert. Kiwanga bezieht sich dabei auch auf die Geschichte Venedigs, womit es ihr gelingt, auch ortsspezifische Communities in die Narrative der diesjährigen Biennale zu integrieren. Dieser in die Zukunft gerichtete Blick ist charakteristisch für die maternal geprägte Perspektive der Diaspora, für die durch die Geburt der Fokus in die Zukunft verschoben wird. Durch den zukunftsweisenden Moment des neuen Lebens wird die für die in der Diaspora Lebenden typische Nostalgie durchbrochen. Denn: „The new-born is about the future, not the past“ (Lim 2013, 215).

Dieser optimistische Blick in die Zukunft wird jedoch immer wieder durch die Brutalität der gegenwärtigen Krisen gebrochen. Dies wurde beispielsweise im russischen Pavillon deutlich. Da dieser seit Beginn des Angriffskriegs auf die Ukraine nicht mehr von Russland selbst bespielt werden darf, lud Russland nun Bolivien ein, dort auszustellen – eine perfide Geste der Pseudo-Solidarisierung mit Ländern im Globalen Süden. Kuratiert wurde Boliviens erste nationale Ausstellung auf der Biennale von Esperanza Guevara, der Ministerin für Kulturen, Dekolonisation und Depatriachalisierung höchstpersönlich. Der Ausstellungstitel „Qhip Nayra Uñtasis Sarnaqapxañani“ rekurriert auf die Lebensphilosophie der Aymara, wobei diese im Kontext des von Russland zur Verfügung gestellten Pavillons wie der pure Zynismus wirkt. Denn die Aymara lehnen aus Respekt für das Territorium der Ahnen Grenzen ab und leben zwischen drei Ländern.



| Abb. 6 | Yael Bartana, *Light to the Nations*, 2022–24. Verschiedene Medien. Venedig, Deutscher Pavillon, Biennale 2024. © Yael Bartana 

Tagespolitische Krisen manifestierten sich auch im israelischen Pavillon, den die Künstlerin Ruth Patir erst öffnen wollte, wenn ein Waffenstillstand zwischen Israel und der Hamas erzielt sei und alle Geiseln der Hamas freigelassen worden seien. Durch die Glasfront konnten Besucher\*innen aber zumindest einen Blick auf ein in der *(M)otherland*-Ausstellung gezeigtes Video erhaschen. Auch dieser Blick auf zerbrochene, weibliche, antike Figuren, die durch das Medium des Films revitalisiert wurden, war ein maternal-diasporischer. Hier beschäftigte sich die Künstlerin mit Hinblick auf die bei ihr prognostizierte genetische Mutation mit der Frage, ob sie selbst Kinder haben möchte. Außerdem reflektierte sie die matrilineare Ausrichtung des Judentums.

## Die Thesen des Biennale-Katalogs

Der Katalog zur Biennale, der aus zwei Bänden besteht (einem Band, der Interviews, Essays sowie Kurzeinträge zu den Exponaten der Ausstellung enthält, und einem, der die Ausstellungen in den nationalen Pavillons beschreibt), trägt in gewisser Weise die Kritik an dieser Globalausstellung vor. Zwar verbleibt es im Vagen, ob diese Selbstkritik von Pedrosa so gewollt war, aber da die ausgewählten Essays alle bereits in anderen Publikationen erschienen sind und

somit im Vorfeld bereits bekannt waren, lässt sich dies zumindest vermuten.

Ranajat Guha betont das „zeitliche Dilemma“ (BK, 130) des diasporischen Subjekts, das einerseits „die Anerkennung von der Gesellschaft erlangen möchte, in die es migriert ist, wobei gerade diese Teilhabe dadurch erschwert wird, dass seine zukunftsweisenden Impulse als fremd und seine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Nostalgie aufgefasst werden könne“ (BK, 130). Kobena Mercer verweist auf die Schwierigkeit „eine nachhaltige Sehweise zu entwickeln, nachdem einflussreiche Arten des Sehens dekonstruiert worden seien“ (BK, 135). Naine Terena de Jesus kritisiert, dass die Kommerzialisierung indigener Kunst dazu führe, deren narrativen und sozialen Kontext zu vernachlässigen (vgl. BK, 146). Jaider Esbell, dessen kommerzieller Erfolg als indigener Künstler ihn psychisch extrem belastet hat, schlägt das Konzept von CIA „Contemporary Indigenous Art“ vor, um „Fallen wie Machtsystemen und kolonialen Konzepten eine eigene Falle zu stellen“ (BK, 150).

Luce Delire befasst sich vor allem mit (auf der Biennale zu kurz gekommener) Institutionenkritik. Wie kann die Forderung nach *representational justice* aber in Ausstellungsräumen realisiert werden, die durch die Kulturgeschichte von „cis-white patriar-

chial subjectivity“ (BK, 160) geprägt sind? Als ein cis-weißer patriarchaler Raum könnte historisch auch die Ausstellungsumgebung der Biennale mit ihrem Fokus auf nationale Formen der Repräsentation verstanden werden, der Institutionenkritik sicherlich gutgetan hätte. Vereinzelt nehmen Ausstellungen in den nationalen Pavillons diese vor. So ist zum Beispiel in den spanischen Pavillon eine „migrantische Kunstgalerie“ eingezogen, um koloniale Machtasymmetrien in den Sammlungsbeständen spanischer Museen zu hinterfragen. Das kongolesische Kunstkollektiv Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) thematisiert im niederländischen Pavillon extraktive Philosophien.

Ticio Escobar setzt sich im Katalog mit Kanonisierungsprozessen auseinander und kritisiert das Historisieren indigener Kunst. Damit verknüpft ist die Frage, wie durch das Konzept der queeren Diaspora Kanonisierungsprozesse, zu denen eine globale Ausstellung wie die Biennale zwangsläufig beiträgt, durchbrochen werden können. Eine Anregung dafür liefert Beate Söntgen in ihrem 2022 in *Texte zur Kunst* erschienenen Aufsatz zur Kunstgeschichtsschreibung und dem Schweigen der Archive (Auch Klio dichtet... | Über Kunstgeschichtsschreibung und das Schweigen der Archive, in: *Texte zur Kunst* 128,

Dezember 2022, 31–40). Sie schlägt vor, Saidiya Hartmans Konzept der kritischen Fabulation mit einer intensiven Faktenrecherche zu verknüpfen. Gerade diese Faktenebene kam auf der Biennale leider zu kurz, da viele der Labels so kleingedruckt waren, dass sie im Ausstellungsgewimmel unlesbar wurden. Detaillierte Kontextualisierungen der Exponate fehlen leider auch im Katalog, dessen Essayteil mit dem fundamentalen Aufsatz von Walter D. Mignolo zur Kolonialität als dunkler Seite der Moderne schließt. Bekanntlich betrachtet Mignolo dekoloniale Optionen als Strategie, um globale Zukunft zu konstruieren. Auch hierbei steht Partizipation im Zentrum: „Global futures need to be imagined and constructed through de-colonial options; that is, working globally and collectively to de-colonise the colonial matrix of power; to stop the sand castles built by modernity and its derivatives. Museums can indeed play a crucial role in the building of de-colonial futures.“ (BK, 194) Für diesen partizipativen Prozess hat die *documenta fifteen* zahlreiche Angebote gemacht, die auf der Biennale etwas zu kurz kommen. Eine Perspektive der queeren Diaspora-Ästhetik hätte aber gerade von partizipativen und relationalen Momenten, in denen sich der maternale beziehungsstiftende Blick ausdrückt, deutlich profitiert.

## Biennale

# Ambivalenzen von Biennale-Kunst: Maurizio Cattelans „Father“ und Christoph Büchels „Barca Nostra“

Dr. Dominik Brabant  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
München  
[d.brabant@zikg.eu](mailto:d.brabant@zikg.eu)

# Ambivalenzen von Biennale-Kunst: Maurizio Cattelans „Father“ und Christoph Büchels „Barca Nostra“

Dominik Brabant

*In memoriam Michael F. Zimmermann*

## Ein Paar Füße auf der Giudecca

Wer im vergangenen Jahr abseits der bekannten Routen der 60. Biennale von Venedig zwischen Giardini und Arsenale unterwegs war, konnte auf der Insel Giudecca ein monumentales, schwarz-weißes Wandgemälde auf der Außenfassade einer kleinen Kirche entdecken, die einst zum Komplex des Convento delle Convertite gehörte und heute ein Frauengefängnis beherbergt. | Abb. 1 | Als trotzte es seiner abgeschiedenen Lage, lenkte das Bild nicht nur durch seine schiere Größe, sondern auch wegen des ebenso ungewöhnlichen wie eindrücklichen Motivs Blicke auf sich. Zu sehen waren ein Paar eng beieinander liegender, schrundiger und schmutziger Fußsohlen von mehreren Metern Höhe. Nahezu wandfüllend ragten sie mit den Zehen nach oben in einen kaum definierten Raum. Die graue Fläche im unteren Drittel des Bildes, die einen Fußboden andeutet, vor allem aber die Darstellung einer Balkendecke im oberen Drittel des Bildes, die auf eine grau-weiße Wand zuzulaufen scheint, lassen die Vorstellung eines Innenraums entstehen. Offenbar hatte man eine liegende Person vor sich, von der jedoch nichts als die in äußerster Nahsicht gegebenen Fußsohlen zu erkennen waren. Von den schmalen *Fondamenta de le Convertite* aus blieb den Betrachtenden kaum etwas anderes übrig, als sich das Werk mit dem Kopf im Nacken aus extremer Untersicht zu erschließen – eine Blickerfahrung, bei der sich ein Staunen über die plastische Gestaltung mit Ekel angesichts der Nähe zu den ungepflegten Körperteilen überlagerte. | Abb. 2 | Eine Fußgängerbrücke führt zu einem kleinen Platz gegenüber dem



| Abb. 1 | Maurizio Cattelan, *Father*, 2021. Wandmalerei. Venedig/Giudecca, Pavillon des Heiligen Stuhls auf der Biennale 2024, Santa Maria Maddalena delle Convertite. Courtesy Maurizio Cattelan's Archive. Foto: Autor



Kanal. Erst von dort, aus der Distanz, und nach dem Überschreiten des Wassers, konnte das Werk in seiner Gesamtheit betrachtet werden.

Der Künstler, der dessen Ausführung in Auftrag gegeben hat, ist Maurizio Cattelan. Das an sich wäre im Kontext der Biennale noch nicht erstaunlich. Doch dass Cattelan, der als ironischer Kritiker von Religion und insbesondere des italienischen Katholizismus bekannt ist, an der künstlerischen Repräsentation des Heiligen Stuhls in Venedig mitwirkte, ließ aufhorchen. ⚡ Nicht nur Katholik\*innen fühlten sich in der Vergangenheit vor allem wegen eines Werks brüskiert, das der Künstler bereits 2001 auf der Biennale von Venedig ausgestellt hatte (Szeemann/Liviero Lavelli 2001, 399). 1999 produzierte der Italiener unter dem Titel *La Nona Ora* eine hyperrealistische Plastik: eine lebensgroße Nachbildung von Papst Johannes Paul II., der auf einem roten Teppich liegt und offenbar gerade von einem Meteoriten erschlagen wurde. | Abb. 3 | Wie die Glassplitter in dieser theatralischen Installation andeuteten, war dieser durch ein Glasdach auf den Pontifex niedergekracht.

Solche Artefakte haben Cattelan zu einer mutigen Wahl für den Pavillon des Heiligen Stuhls gemacht. In Bezug auf den vatikanischen Pavillon fokussierten die Artikel in der internationalen Presse in Bildern und Schlagzeilen erwartungsgemäß überwiegend auf Cattelans Beitrag: „Du lieber Gott! Vatikan engagiert Skandal-Künstler für Biennale“ war etwa auf den Kulturseiten des *Schweizer Radios und Fernsehens* zu lesen (Breitfuss/Wipfler 2024 ⚡). Von *Euronews* bis *Vatikan-News*, vom *Spiegel* bis zu *Domradio.de* zeigten sich die Medien überrascht oder gar verstört darüber, dass dieser Religions-Ikonoklast nun offiziell die Kunstpolitik des Vatikans repräsentieren durfte (exemplarisch: Mouriquand 2024 ⚡). Man kann dies als einen Kunstcoup verstehen, der belegt, dass auch der Vatikan die Regeln der medialen Aufmerksamkeitsbewirtschaftung exzellent beherrscht. Zugleich wurde damit eine noch junge Tradition der medialen Rezeption der Biennale aufgegriffen, die sich in den vergangenen Jahren zunehmend durchgesetzt hat. Wer mit den Usancen in Venedig vertraut ist, weiß,

dass der kalkulierte Skandal zu den dortigen Ritualen zählt (Fleck 2009). Die Gründe dafür dürften u. a. in den fast unüberschaubaren Dimensionen der Veranstaltung liegen. Wie schon in den Salonausstellungen im Paris des 19. Jahrhunderts treffen dort eine so große Zahl an Kunstwerken und Ausstellungsszenarien auf so viele Künstler\*innen, Kurator\*innen, Kunstbegeisterte, Museumsleute, Kunsthistoriker\*innen und Journalist\*innen, dass häufig nur diejenigen Werke Beachtung finden, die aus der Masse prägnant herausstechen.

Betitelt hat Cattelan sein Wandgemälde mit *Father*. Dieser Titel fügt sich nicht problemlos zum Motiv der Füße. Man ist unmittelbar vor die Frage gestellt, ob Cattelan womöglich die Füße eines oder gar seines Vaters zeigt, aber auch, ob der Titel eher assoziativ, metaphorisch oder allegorisch gemeint sein könnte.



| Abb. 2 | Maurizio Cattelan, *Father* (Detail), 2021. Wandmalerei. Venedig/Giudecca, Santa Maria Maddalena delle Convertite. Courtesy Maurizio Cattelan's Archive.  
Foto: Autor

‚Vater‘ lässt zunächst an Gott denken, oder aber, im Kontext des Vatikanischen Pavillons und der früheren Arbeit *La Nona Ora*, an den Papst („Papa“). Daneben weckt er aber auch gegensätzliche Emotionen und Vorstellungen wie diejenigen von Schutzbedürftigkeit einerseits, Autoritätsgebaren andererseits, von Allgemeinheit und Individualität, von Rollenerwartung und ihrer Erfüllung oder Verweigerung. Zudem war dieser künstlerische Beitrag nicht das einzige ungewöhn-

liche Element des Pavillons, dessen Ausstellung „Con i miei occhi/With my eyes“ betitelt war. **| Abb. 4 |** Auf der Biennale von Venedig war der Heilige Stuhl erstmals zu Gast in einem Frauengefängnis, der *Casa di reclusione femminile di Venezia*. Insgesamt war es erst die dritte Beteiligung des Vatikans an diesem Großereignis der Gegenwartskunst. Zuletzt wurde mit der Ausstellung „In principio... la parola si fece carne“ im Jahr 2015 ein eher erwartbares Themenfeld gewählt (Cristallini/Forti/Mauro 2015). Bei der Ausstellung von 2024 handelte es sich darüber hinaus um die erste, die ein Papst persönlich besucht hat. Der Katalog des Pavillons präsentiert dementsprechend neben den Kunstwerken auch zahlreiche Fotografien von Jürgen Teller, die den Besuch des jüngst verstorbenen Papstes Franziskus im vergangenen Sommer dokumentieren (Parisi/Racine 2024, 70–95).

Als Künstlerischer Kommissar der Ausstellung zeichnete Kardinal José Tolentino di Mendonça, gegenwärtig Präfekt des Dikasteriums für die Kultur und die Bildung im Vatikan, verantwortlich. Er engagierte zwei in der Kunstwelt renommierte Kuratoren: Chiara Parisi, seit 2019 Direktorin des Centre Pompidou-Metz, und Bruno Racine, seit 2020 Direktor der Sammlungen des französischen Milliardärs François Pinault in den zwei venezianischen Spielstätten, dem Palazzo Grassi und der Punta della Dogana. Neben Cattelan wurde eine ganze Reihe prominenter Künstlerinnen und Künstler sowie ein Künstlerkollektiv zu dieser Schau eingeladen: Simone Fattal beispielsweise zeigte in einer engen Calle des Gefängnisses unter freiem Himmel Lavasteine mit berührend persönlichen Gedichten, die sie von den Gefängnisinsassinnen erbeten hatte (Parisi/Racine 2024, 32–43). Weitere Arbeiten stammten von Claire Fontaine, Bintou Dembélé, Sonia Gomes, Corita Kent (die nicht nur Nonne, sondern auch Pop-Art Künstlerin war), Marco Perego & Zoe Saldana sowie Claire Tabouret. Die Kirche, auf der sich Cattelans Wandgemälde befand, gehört zur architektonischen Ausstattung der Strafanstalt. Cattelans Werk ist jedoch das einzige Kunstwerk, das außerhalb der Gefängnismauern situiert ist.



**| Abb. 3 |** Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999. Bemaltes Wachs, Polyesterharz, menschliches Haar, Textilien und weitere Materialien. Installationsansicht Kunsthalle Basel, 1999. Foto: Attilio Maranzano. Courtesy Maurizio Cattelan's Archive



| Abb. 4 | Screenshot der Ausstellungsankündigung auf der Homepage des Dicastero per la cultura e l'educazione. Screenshot vom 25. April 2025 ↗

## Fremde – Mauer – Boot: Adriano Pedrosa, Papst Franziskus, Christoph Büchel

Die 60. Biennale von Venedig wurde von dem Brasilianer Adriano Pedrosa unter dem Titel „Stranieri ovunque/Foreigners Everywhere“ kuratiert. Ein wesentliches Bestreben von Pedrosa war eine umfassende Neukartierung der Kunstgeschichte. Dem aktuellen Trend entsprechend, richtete er den Blick auf bisher marginalisierte, außereuropäische, indigene und queere Künstler\*innen – eine Tendenz, die sich gegenwärtig auch in Neubewertungen des Kanons in Museen niederschlägt (vgl. den Beitrag von Sarah Hegenbart in der vorliegenden Ausgabe, 265ff. ↗). Insgesamt war es Pedrosas Anliegen, mit der Denkfigur der Fremden, die wir alle überall auf der Welt sind, eine weniger eurozentrische und weniger heteronorme Kunstproduktion der Vergangenheit wie der Gegenwart sichtbar zu machen (Pietragnoli 2024, 47–56). Dass diese Bestrebung, die Aufmerksamkeit auf verdrängte Geschichten oder an den Rand gedrängte Personen zu verlagern, mit der Politik von Papst Franziskus konvergiert, verdeutlicht der vatikanische Pavillon auf bemerkenswerte Weise (zur religiösen Signatur der Gegenwartskunst: Neddens u. a. 2017). Wenn der Papst im Vorwort des Katalogs schreibt, dass er die Wahl des diesjährigen Themas

und den damit einhergehenden Fokus auf Problemfelder wie Migration, Diaspora, Rassismus und Xenophobie besonders schätze (Parisi/Racine 2024, 5), so zeigt sich, dass der vielbeschworene ‚ethical turn‘ der Kunstszene (Nieslony 2022) zu ungeahnten Allianzen führen kann.

Cattelans Fresko fügt sich in diese Themenfelder passgenau ein. Wenn seine Darstellung eine reale Kirchenmauer mit den Mitteln der Malerei transparent zu machen scheint, um uns den Blick auf ein monumentales Paar geschundener Füße freizugeben, so knüpft er auch an eine Metaphorik an, die Franziskus gerne in seinen Reden verwendet hat. Zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings im Jahr 2021 ließ er etwa verlautbaren: „In der Tat sitzen wir alle im selben Boot, und wir sind aufgerufen, uns dafür einzusetzen, dass es keine Mauern mehr gibt, die uns trennen, dass es nicht mehr *die Anderen* gibt, sondern nur noch ein *Wir*, das die ganze Menschheit umfasst. In der Begegnung mit der Vielfalt der Fremden, der Migranten, der Flüchtlinge und im interkulturellen Dialog, der daraus entstehen kann, haben wir die Möglichkeit, als Kirche zu wachsen und uns gegenseitig zu bereichern.“ (Botschaft von Papst Franziskus zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings 2021: „Auf dem Weg zu einem immer größeren *Wir*.“ ↗) Das Boot, in dem wir alle sitzen, und die Mauern, die



wir einreißen müssen, sind die eindrücklichen Bilder, die Franziskus' Aufforderung prägen. Bei der Rede vom Boot könnte regelmäßigen Biennale-Besuchern ein Werk in den Sinn kommen, das ähnlich wie Cattelans Beitrag für Aufregung im Kunstbetrieb, aber auch darüber hinaus gesorgt hat, nämlich Christoph Büchels Installation *Barca Nostra* auf der Biennale von 2019. Dieses war in den Außenbereichen des Arsenale zu sehen. | **Abb. 5** | Gezeigt wurde das Wrack eines Schiffs, das 2015 mit einer großen Zahl von Flüchtenden an Bord im Mittelmeer gesunken war, sodass mehrere hundert Menschen ertranken. Dass Büchel die geborgenen Überreste des Schiffs auf der Kunstschau präsentierte, betrachteten manche Kommentatoren als Perversion der Kunstform des Ready-made (grundlegend zum Werk: Diers 2023, 234–237). Büchels und Cattelans Arbeiten sind hinsichtlich der gewählten Kunstform, der Hintergründe, aus denen sie entstanden sind, der Kontexte, innerhalb derer sie präsentiert wurden, auch im Hinblick auf die jeweiligen Künstlerpersonas auf den ersten Blick sehr unterschiedlich. Von Büchel gibt es kaum Fotos, wohingegen Cattelan gern und häufig das Licht der Medien sucht. Dennoch eint beide Künstler ihr Ruf als notorische Provokateure. Rollenzuschreibungen an Cattelan, die auch auf einer geschickten Selbstinsze-

nierung beruhen, reichen von ‚Trickster‘ bis hin zu einem Till Eulenspiegel der Gegenwartskunst, der dem Kunstsystem mit seinen Werken und Aktionen immer wieder den Spiegel vorgehalten hat (Hoptman 1999). Auch Büchel gilt als ein Künstler, der den Skandal systematisch sucht, selbst wenn er mit Widerständen oder Widerspruch von Seiten der Kunstszene, diverser Institutionen und der Medienöffentlichkeit rechnen muss. Häufig bedienen sich beide Künstler Formen der Intervention, die einen radikalen Kontextwechsel von Objekten, Orten und Institutionen beinhalten. Gesellschaftliche Routinen werden dadurch gestört, unreflektierte Handlungsabläufe sowie soziale Regeln sichtbar und hinterfragbar gemacht.

Trotz der unterschiedlichen Formen und Kontexte, in denen sich *Barca Nostra* und *Father* bewegen, bieten sich Büchels und Cattelans Werke zu einer vergleichenden Betrachtung an. 2005 waren beide Künstler in der von Christine Macel für das Centre Pompidou in Paris kuratierten Ausstellung „Dionysiac“ vertreten (Macel 2005). Schon ihre jeweiligen monumentalen Dimensionen machen sie zu Warburg'schen „Schlagbildern“ für ein kunstaffines Milieu, das sich gegenüber einer seit etwa den 2010er Jahren dominanten „Verantwortungsästhetik“ in politischen und sozialen Belangen aufgeschlossen zeigt (Holert 2018).



| **Abb. 5** | Christoph Büchel (in Zusammenarbeit mit dem Assessorato regionale dei beni culturali e dell'identità siciliana, der Gemeinde von Augusta und dem Comitato 18 Aprile 2015, Koordination: Maria Chiara di Trapani), *Barca Nostra*, 2018–19. Schiffswrack vom 18.4.2015, 2250 × 710 × 860 cm. Venedig/Arsenale, Biennale. Foto: Jean-Pierre Dalbéra ↗

## Ein Schiffswrack im Arsenal

In der jüngeren Kunstgeschichte ist kaum ein Objekt zu finden, das schon vor seiner Überführung in ein Kunstwerk eine so dramatische Vorgeschichte aufweist wie das gesunkene, geborgene und translozierte Schiff, das zu Büchels *Barca Nostra* werden sollte. Bei diesem Schiffswrack handelt es sich, wie ein eineinhalb Seiten langer, von der Kuratorin Niná Magnúsdóttir verfasster Eintrag im Katalog der Biennale darlegt, um jenen Fischkutter, der mit zahlreichen Migranten am 18. April 2015 193 km südlich von Lampedusa kenterte und sank. Die Opferzahlen schwanken zwischen 700 und 1100. Grund für die Havarie war eine Kollision mit einem portugiesischen Frachter, der nach einem Notruf von der italienischen Küstenwache zur Rettung geschickt wurde. Wie der Katalogtext erläutert, lässt sich der Titel des Werks als eine Anspielung auf die brisanten migrationspolitischen Hintergründe des Schiffsunglücks verstehen. Die Autorin berichtet, dass die Havarie zu einem Zeitpunkt passierte, als die Europäische Union die von der Grenzschutzagentur *Frontex* betreute *Operation Triton* lancierte. Hierbei handelt es sich um eine Nachfolgeorganisation der von Italien und der EU geleiteten und finanzierten *Operation Mare Nostrum*. Allerdings war sie mit weniger finanziellen Mitteln und Befugnissen in Bezug auf die geographische Reichweite der Seenotoperationen ausgestattet.

Das Schiffswrack wurde im Folgejahr auf Betreiben des damaligen Ministerpräsidenten Matteo Renzi unter schwierigen Umständen geborgen. Anschließend wurde es zu einem Militärstützpunkt bei Augusta auf Sizilien gebracht, um die Identität der Leichen zu klären. Während Schiffswracks normalerweise nach den forensischen Aufklärungsarbeiten zerstört werden, gründete sich in diesem Fall ein Komitee, das die Bewahrung des Wracks unterstützte, um es in einem ‚Garten der Erinnerung‘ in Augusta aufzustellen. Renzi dagegen brachte den Vorschlag ein, das Schiff nach Brüssel zu bringen, um es dort als Mahnmal für den „Skandal der Migration“ zu installieren. Weitere Vorschläge wurden vorgebracht und in der italienischen und internationalen Presse hitzig

debattiert. In Kollaboration mit dem *Assessorato regionale dei beni culturali e dell'identità siciliana*, der Gemeinde von Augusta und dem *Comitato 18 Aprile 2015* initiierte Büchel, mit kuratorischer Unterstützung von Maria Chiara di Trapani, unter enormem bürokratischem Aufwand die Überführung des Schiffs ins Arsenal der Biennale. Wie der Eintrag zur *Barca Nostra* im Katalog von 2019 verlauten lässt, ging es vor allem um den „symbolical transfer of the status of the shipwreck that changes its legal status from a former object of court evidence into an artefact, [...] to become a ‘bene culturale’, a significant symbol for our ‘interesting times’“, in Anspielung auf den Titel der von Ralf Rugoff kuratierten Biennale „May You Live In Interesting Times“. Es solle als „a collective monument and memorial to contemporary migration“ dienen, „dedicated to the victims and the people involved in its recovery“, also als eine Repräsentation der „collective policies and politics that create these kind of wrecks.“ (Margutti u. a. 2019, 222f.)

Wie bei Cattelans Wandgemälde handelt es sich um ein ephemeres Monument, dessen anklagender Gestus sich einerseits zwar in den *ethical turn* der Gegenwartskunst einfügt, sich also der Forderung nach Kunstwerken anpasst, die Ungerechtigkeiten thematisieren (Nieslony 2020). Jedoch sticht das Werk durch eine gerade für diesen *turn* eher ungewöhnliche formale Brachialität und Radikalität heraus (zu Aspekten des Spektakulären in der Gegenwartskunst: Fritz 2018). Ähnlich wie Cattelans Werk erfuhr es bald nach Eröffnung der Biennale eine Skandalisierung – auch wenn die Pressestimmen deutlich aggressiver auf die moralische Provokation dieses Werks reagierten: „Hundreds of people died on this boat. Now it will be displayed at the ‘Olympics of the art world’“, war beispielsweise auf *CNN* am 9. März 2020 zu lesen (Mezzofiore/Borghese 2019). Lorenzo Tondo titelte im *Observer*: „I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This ‘art’ makes me feel uneasy.“ (Tondo 2019). Noch pointierter hieß es auf *BBC News*: „Venice Biennale: Is exhibiting tragic migrant ship distasteful?“ Unmissverständlich ablehnend positionierte sich Philipp Meier in der *NZZ* mit



der Überschrift: „Ein Flüchtlingsboot zum Spektakel zu machen ist keine Kunst – es ist geschmacklos.“ (Meier 2019<sup>7</sup>) Kunstnahe Zeitschriften und Internetseiten wie etwa *artnet news* thematisierten dagegen stärker die Unvereinbarkeit divergierender Urteile über dieses Werk, so zum Beispiel unter der Überschrift: „‘Absolutely vile’ or ‘powerful’? Christoph Büchel’s [sic] Migrant Boat is the most divisive work at the Venice Biennale.“ (Pes/Rea 2019<sup>8</sup>)

### Zwischen Migrationsschicksal und Medienrealität

Aufgrund seiner politischen Sprengkraft wie auch der spezifischen Präsentationssituation war Büchels Werk geeignet, von seiner wuchtigen Präsenz im Arsenal in eine primär mediale Existenzform überzuwechseln.

Unter dem Hashtag *Barca Nostra* konnte man auf Twitter Fotos und erste Reaktionen der Überführung des Schiffes durch den Bacino von San Marco verfolgen. Seine für die Zeit der Ausstellung endgültige Position fand das Wrack dann auf einem Schotterweg unmittelbar vor dem Wasserbassin des Arsenalen. Wie zu erwarten, echauffierten sich italienische Politiker des rechten Spektrums in den Medien. Allen voran stempelte der damalige Innenminister Matteo Salvini *Barca Nostra* als Propaganda ab und forderte, es in die Schweiz, die Heimat des Künstlers, zurückschicken zu lassen (Glauner 2019<sup>9</sup>). Nahezu alle Kommentator\*innen sind – meist mit einiger Verärgerung – auf diese provokante und auch fragwürdige Positionierung eingegangen, nämlich in unmittelbarer Nähe zu einem Café, in dem sich Besucher\*innen, vom Durchwandern der Ausstellungshallen ermüdet, stärken konnten (vgl. z. B. Julia Halperin, Christoph Büchel’s „Barca Nostra“ [2019] at the Venice Biennale, in: *Here Are the 8 Absolute Worst Works of Art We Saw in 2019, as Chosen by the Artnet News Staff*<sup>10</sup>). Dort befand sich das Wrack in einem Ambiente, in das es sich mit seiner rostigen, blau-roten Bemalung zwischen Wasserfläche, Himmel und Ziegelbauten auf eine geradezu ‚harmonische‘ Weise einpasste. Das Schiff, auf dem Menschen aufgrund unterlasse-

ner Hilfeleistung gestorben sind, wurde zu einem Objekt, das potenziell als pittoresk, ja als romantische Ruine wahrgenommen werden konnte.

Während einige Kommentator\*innen diese Nähe von Büchels Werk zu einem gastronomischen Betrieb als Geschmacklosigkeit bezeichneten und diesem Mangel an Pietät unterstellten, werteten andere diese Positionierung als bewusste künstlerische Entscheidung (Rauterberg 2019<sup>11</sup>). Noch einen Schritt weiter ging die Rezensentin in der *Süddeutschen Zeitung*. Sie schrieb dem Werk aufgrund der Nähe zur Café-Bar gar die Fähigkeit zu, eine besondere Wirkung auf die gesamte Ausstellungssituation zu entfalten: „Aber vom Wrack aus betrachtet, von diesem Sarg, verändert sich alles. Die Vernissage, die Biennale, sogar die Sonne erscheinen diskreditiert.“ (Lorch 2019<sup>12</sup>)

Ebenso wurde harsch kritisiert, dass Büchels Werk, und zwar als einziges der gesamten Biennale, kein erklärendes Schild erhielt, sondern nur für diejenigen als Kunstwerk erkennbar war, der sich im Vorfeld informiert hatte oder im Katalog darauf gestoßen war. Zahlreiche Kommentator\*innen zeigten sich erbost ob der Tatsache, dass Büchel darauf verzichtet hatte, eine kontextuelle Einordnung seines Werkes für das Publikum zu bieten, etwa durch ein Label mit Titel und Erklärung oder durch Künstlerinterviews bzw. Diskussionsrunden (eine umfassende Rekonstruktion der Ausstellungsgeschichte sowie eine pointierte Deutung findet sich bei Bernard-Nouraud 2022, 32–45). Dabei beziehen sie sich häufig auf die vom Künstler bewusst einkalkulierte Rezeptionserfahrung, dass man das Werk vor allem als Biennale-Besuchende der ersten Tage schlichtweg übersehen konnte, nicht zuletzt aufgrund seiner relativen optischen Unauffälligkeit im Kontext einer ehemaligen Schiffswerft. (Glauner 2019<sup>13</sup>). Büchels künstlerische List, zu eskamotieren, mit welch düsterem Objekt man konfrontiert war, wird in den Medien unterschiedlich bewertet, mal als unverschämte Verletzung der ungeschriebenen Spielregeln einer Ausstellung, mal als vertane Chance, die die Kunsterfahrung zu einer lehrreichen Informationsgewinnung hätte werden lassen können.



**| Abb. 6 |** Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, um 1483. Tempera auf Leinwand, 66 × 81,3 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 352. [Wikimedia](#)

Einige Kunstkritikerinnen und Kunsthistoriker haben sich bemüht, das Skandalon des Schiffswracks, seine unerhörte Präsenz in einer Ausstellungssituation, dadurch zu mildern, indem sie es auf kunsthistorische Traditionen hin befragten: von Duchamps Readymades bis zu Darstellungen von Schiffsunfällen in der Malerei, etwa bei Caspar David Friedrich oder Théodore Géricault, wurden zahlreiche, mehr oder weniger naheliegende Referenzen aufgezeigt (kritisch: Probst 2019).

## Zwischen Grenzziehung und Grenzauflösung, Freiheit und Gefangenschaft

Solch extreme Rezeptionserfahrungen, wie Büchel sie provoziert hat, hatte Cattelan sicher nicht im Sinn. Weder kann man dem italienischen Künstler vorwerfen, er führe die Betrachtenden auf die falsche Fährte, um sie als unmoralische Ästhetiker bloßzustellen, noch ist sein Fresko geeignet, denjenigen Schauer hervorzurufen, den man vor dem Schiffswrack als gespenstischem Relikt einer politisch bedingten Tragödie empfinden konnte. Vergleichbar erscheinen die Werke aber auf einer anderen Ebene, und zwar in Bezug auf das Szenario, in das sie durch künstlerische wie kuratorische Entscheidungen und architektonische Gegebenheiten eingebettet sind. Wie Büchels

Installation ist auch Cattelans Gemälde von Ambivalenzen geprägt.

Der kurze Katalogtext, den der italienische Künstler unter dem Titel „battiti“ („heartbeats“ in der englischen Übersetzung) verfasst hat, führt räumliche, ethische, juristische und emotionale Aspekte von Gefangenschaft zusammen. Ausgehend von der Beobachtung, dass jede und jeder im Gefängnis landen könne, zugleich aber der Gedanke des Freiheitsverlusts für Außenstehende schwer zu fassen sei, hebt Cattelan das beschaulich-klösterliche Ambiente des venezianischen Frauengefängnisses auf der Giudecca hervor. Daneben wirft er die Frage auf, ob eine solche Örtlichkeit tatsächlich Chancen zur Besserung bereithalte (Parisi/Racine 2004, 31). Man staunt angesichts der freundlich-nachdenklichen Worte eines Künstlers, den man bisher in seiner Bildsprache als ebenso ironisch wie respektlos gegenüber Autoritäten erlebt hat und der in Interviews für gewöhnlich die Rolle des Hofnarren übernimmt (Interview von Tobias Haberl im SZ-Magazin vom 14. November 2019: „Meine Mutter starb in dem Glauben, dass ich als Terrorist ende“).

Cattelan lobt das kuratorische Konzept, den Unsichtbaren der Gesellschaft Sichtbarkeit zu verleihen. Die Entscheidung, Biennale-Besuchenden die Gelegenheit zu geben, ein Gefängnis als Ort der Kunst von innen zu sehen, sei als eine „compassionate [...] and, at the same time, revolutionary“ Geste zu bewerten. Man werde durch das kuratorische Konzept regelrecht dazu gezwungen, die Füße (!) vielleicht erstmals auf „unexplored territory“ zu setzen. Dieser Schritt vom Raum der Freiheit zum Ort der Gefangenschaft wird von Cattelan als synekdochische Brücke hin zu seiner eigenen Motivwahl der ebenso schrunzigen wie schmutzigen Füße verwendet. Dabei liefert der Künstler auch gleich eine Reihe von Referenzen mit, die dem Publikum den interpretatorischen Dialog mit dem Werk erleichtern sollen. Das Motiv der Fußsohlen sei durchaus als Anspielung auf die Ikonographie der italienischen Malerei zu verstehen – von Mantegnas *Beweinung Christi* | **Abb. 6** | bis zu Caravaggios Vorliebe für die Darstellung schmutziger Fuß-

sohlen (Parisi/Racine 2004, 31). Diese Suche nach interpekturalen Anspielungen ließe sich problemlos weiterführen, beispielsweise im Blick auf die zentralperspektivische Deckenkonstruktion, die ebenso auf Masaccios Trinitätsfresko wie auf Leonardos *Abendmahl* verweist, oder hinsichtlich der Fußwaschungen, die Papst Franziskus immer wieder an Marginalisierten der Gesellschaft vorgenommen hat (vgl. zu ersten Ansätzen zu einer Kunstgeschichte der Füße, die jedoch nicht weiter verfolgt wurde, Wolf 2001). Wie Büchels Installation spielt auch Cattelans Gemälde mit Gegensätzen von spezifischer Ortsbezogenheit und medialer Ubiquität, von visueller Originalität der Bildfindung und interpekturaler Dialogfähigkeit.

Die von Cattelan im Text skizzierte Bewegungsrichtung der Ausstellungsbesucher\*innen vom Außen der Freiheit in ein unbekanntes Innen der (für die Besuchenden freilich nur temporären) Gefangenschaft wird im Wandgemälde selbst verhandelt. Mit den Mitteln einer illusionistischen und raumdurchbrechenden Malerei, die aber nicht auf platte *trompe-l'œil*-Effekte abzielt, sondern semantisch hoch aufgeladen ist, wird das Innen bis zu einem gewissen Grad vom Außen sichtbar gemacht. An sich hat die hochrechteckige, lediglich von zwei Rundbogen- und einem kreisförmigen Fenster durchbrochene Wand einen unauffälligen, geschlossenen, fast abweisenden Charakter. Die Aufbringung des perspektivischen Gemäldes regt einerseits zu der Vorstellung an, die architektonische Abgrenzung zwischen Innen und Außen sei aufgelöst, ein direkter Einblick oder Eintritt in die Kapelle sei möglich. Andererseits sorgen die weiterhin sichtbaren Fenster in der Fassade, die stellenweise grobe, verschwommene Malweise sowie die Monochromie dafür, dass gerade keine perfekte Illusion des Aufbrechens entsteht.

### Ambivalenzen der Kunstöffentlichkeit

Betrachtet man Cattelans Werk nicht primär als ein in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern als Bestandteil einer kuratorischen Inszenierung, so tritt ein Konflikt zwischen dem Anspruch, den der Künstler im

Katalog stellt, und den Erfahrungen eines Rezipienten ans Licht. Wie erwähnt, unterschied sich der vatikanische Pavillon von den anderen nationalen Präsentationen schon dadurch, dass der Besuch durch die Vorgaben der Gefängnisanstalt streng reglementiert war. So war der Eintritt erst nach einer Kontrolle und der Abgabe von Pass und Smartphone möglich. Begleitet wurde man von Wachpersonal, das einen ermahnte, wenn man sich etwa ein paar Schritte zu weit von der Besuchergruppe entfernte. Die Führung wurde von für diesen Zweck extra ausgebildeten Gefängnisinsassinnen geleitet.

Da sich Cattelans Werk jedoch außerhalb der Gefängnismauern befand, wurde dieses gleichsam zu einer Leerstelle in der Führung: Da die Frauen im Strafvollzug selbstverständlich nicht vor die Gefängnismauern treten durften, konnten sie über das Werk nur in dessen Abwesenheit sprechen. Allein vor oder nach der Führung hatte man also Gelegenheit, eines ihrer Objekte selbst in Augenschein zu nehmen. Nur diejenigen, die in Freiheit leben und sich somit außerhalb der Gefängnismauern bewegen können, werden hiervon überhaupt angesprochen. Diese aporetische Situation wirft die Frage nach der Beschaffenheit der vom Künstler adressierten Öffentlichkeit auf. Wie man dem Katalog entnehmen kann, will Cattelan sein Paar Füße auch als Symbol einer universellen *conditio humana* verstanden wissen, als Zeichen unserer aller Leiblichkeit und Sterblichkeit. Das Paar Füße sei nicht nur ein „symbol of vulnerability“ und ein „*memento mori*“, sondern konkreter noch ein „*prison memento*“, insofern „[e]ach of us can find ourselves in a cage“ (Parisi/Racine 2024, 31). Doch angesichts dieses Anspruchs einer anthropologisierenden Verallgemeinerung einer spezifischen, weil doch primär juristisch-gesellschaftlich bedingten Lebenssituation der Insassinnen wird fraglich, ob sich Cattelans Monument tatsächlich an jeden von uns richtet.

Wenn Papst Franziskus im Vorwort zum Katalog betont, dass das Ziel des diesjährigen vatikanischen Pavillons sei, „having two worlds intertwine visually that usually run parallel and are foreign to each other“ (5), so ist daran richtig, dass Kunstwerke im Bereich des

## Remove Barca Nostra from Venice Biennale



Startdatum 15. Mai 2019  
Petition an ralph rugoff und [an 2 mehr](#)

### Warum ist diese Petition wichtig?



Gestartet von [Siima Itabaaza](#)

[Presseanfragen](#)

408 Unterschriften 500 Nächstes Ziel

[Jetzt unterstützen](#)

### Petition unterschreiben

Vorname

Nachname

E-Mail

Munich, 80796  
Deutschland

- ☐ Ja! Ich möchte darüber informiert werden, ob diese Petition erfolgreich ist und wie ich andere wichtige Petitionen unterstützen kann.
- ☐ Nein. Ich möchte über die Entwicklung dieser Petition und andere Petitionen nicht informiert werden.

[Petition unterschreiben](#)

**| Abb. 7 |** Screenshot einer Petition zur Entfernung von Christoph Büchels „Barca Nostra“ von der Kunstbiennale in Venedig vom 15. Mai 2019, initiiert von Siima Itabaaza. Screenshot vom 25. April 2025 [↗](#)

Gefängnisses ausgestellt wurden und die Besuchenden somit mit diesen wie auch mit den Insassinnen in einem ungewöhnlichen Ambiente in Kontakt treten konnten. Aber zumindest für Cattelans Gemälde, das sich schon aufgrund seiner Größe als öffentliches Monument geriert, trifft die von Franziskus hervorgehobene Form der gleichwertigen Begegnung zweier Welten gerade nicht zu. Zwar mag Cattelans Werk in interpikturaler Hinsicht für einen epochenübergreifenden Dialog mit der Kunstgeschichte eintreten; auch kann man es als bildgewaltigen Aufruf zu einer Hinwendung zu den Armen, Ausgestoßenen und Marginalisierten sehen, indem einem Paar schmutziger Füße die Würdeformel eines monumentalen Wandgemäldes auf einer Kirchenfassade zuerkannt wurde; und schließlich lässt es sich als gewitzte Bildreflexion auf das Verhältnis von Innen und Außen sowie als Versuch der (imaginären) Auflösung von gesellschaftlich und juristisch konstituierten Grenzziehungen lesen. Aber auf der Ebene der Adressierung eines tatsächlichen Publikums bleibt die grundsätzliche Aporie bestehen, dass ein Monument *für* die Überseehenen *deren* Blicken entzogen bleibt.

Ein vergleichbarer Vorwurf des Auseinanderdriftens von künstlerischer Intention und den realen Gegebenheiten der Ausstellungssituation traf seinerzeit auch Büchels Werk, wenngleich mit anders gelagerten Gründen: Bald nach der Biennale-Eröffnung wurde auf [change.org](#) eine Petition gestartet, die sich für die zügige Entfernung des Werks aussprach. [↗](#) Mit einer Abbildung, welche das Werk aus der Perspektive von entspannt sitzenden Cafébesucher\*innen zeigt, kritisierte die Initiatorin Siima Itabaaza nicht nur das Fehlen eines „explanatory text“, sondern vor allem, dass es von einem „White male artist“ geschaffen worden sei. **| Abb. 7 |** Hierdurch setze es die „violence of White people appropriating Black bodies and Black death for public spectatorship and consumption“ fort – ein identitätspolitisches Argument, das auch in der Presse vorgebracht wurde. Lorenzo Tondo beispielsweise beschloss seinen Artikel im *Observer* mit den Worten, „I think about the 28 survivors of the sinking, and what they would have given for just one second of that attention.“ (Tondo 2019 [↗](#))

Ähnlich problematisch erschien vielen Rezensenten die mangelnde Sensibilität Büchels, ein Objekt mit



einem ebenso tragischen wie politisch brisanten Schicksal auf einer Kunstbiennale präsentiert und dadurch eine rote Linie künstlerischer Ethik überschritten zu haben. Folgen dieser vermeintlichen Sorglosigkeit haben Javier Pes und Naomi Rea am unrühmlichen Beispiel des gut gelaunten *cross-dresser*-Künstlerpaars Eva & Adele aufgezeigt, das wie zahlreiche andere Besuchende vor dem Werk für Selfies posierte (Pes/Rea 2019<sup>7</sup>).

Tondo warf dem Künstler vor, das Wrack mit der Präsentation auf der Biennale einem Publikum ausgesetzt zu haben, das diese Misere selbst gar nicht verschuldet habe – der Ausstellungskontext sei „far from the institutions that were responsible for the tragedy or the communities that witness this kind of horror every year“. (Tondo 2019<sup>8</sup>) Wie an diesem Zitat deutlich wird, stand einerseits zur Debatte, ob die Migrationspolitik eine gesamtgesellschaftliche Problematik ist, die uns alle oder zumindest jede\*n Biennale-Besucher\*in angeht, oder ob sie einer Verantwortung zuzurechnen sei, mit der lediglich die qua Amt zuständigen Politiker\*innen und Bürokrat\*innen konfrontiert werden sollten. Andererseits provozierte Büchels Installation die Frage nach der Öffentlichkeit, die auf einer Kunstbiennale von Werken wie diesem adressiert wird. Wie weit diese Öffentlichkeit reicht, wen sie (idealerweise oder realiter) umfasst und wen sie – bewusst oder unbewusst, explizit oder implizit – ausschließt, sind Fragen, die nicht nur von den Werken aufgeworfen oder problematisiert werden, sondern in die sie zugleich auch, als Akteure innerhalb des Kunstfeldes, verstrickt sind.

Die hier besprochenen Kunstwerke tragen zur idealistischen Konstruktion einer (Kunst-)Öffentlichkeit bei, die alle Mitglieder einer Gesellschaft einzubeziehen sucht. Gleichzeitig führen sie deren praktisches Scheitern vor. In den jeweils konkreten Produktions- und Rezeptionssituationen wird erkennbar, dass es eine uneingeschränkte Öffentlichkeit nicht gibt. Trotzdem kann man beide Werke als erfolgreich im Hinblick auf die Befeuerung öffentlicher Debatten bezeichnen: Mit jeweils unterschiedlichen Strategien haben sie zu Kontroversen oder zumindest Reflexio-

nen über das Verhältnis von Kunst und Politik sowie Kunst und gesellschaftliche Verhältnisse beigetragen. Darüber hinaus haben sie virulente Fragen nach der Gegenwartskunst und dem jeweiligen Publikum, das adressiert wird, aufgeworfen: Büchel hat auf radikale und ethisch durchaus fragwürdige Weise den Finger in die Wunde der europäischen Migrationspolitik gelegt. Cattelan wich mit diesem Werk von seiner meist präferierten Strategie ab, die Regeln des Kunstfeldes ironisch oder dekonstruktiv zu hinterfragen, um die *conditio humana* in bemerkenswerter Direktheit und Ernsthaftigkeit zu thematisieren (für einen instruktiven Überblick zu Cattelans Œuvre im Spannungsfeld von Humor und Tragik: Poggi 2014<sup>9</sup>).

### Postskriptum

Ein Aspekt konnte hier nicht vertieft werden: das Motiv des Fensters oder Durchbruchs, das in beiden Werken eine Rolle spielt. Cattelan lässt die Kapellenmauer, die zugleich Gefängnismauer ist, mit den Mitteln seiner illusionistischen Malerei durchsichtig werden, eine Reminiszenz an Leon Battista Albertis Metapher der ‚finestra aperta‘ für das ideale Gemälde. Auch Büchels *Barca Nostra* weist in der Mitte des Schiffsrumpfes eine rechteckige Öffnung auf, die mit einer Fräsmaschine in das Metall des Kutters geschnitten wurde. Dieses Loch war notwendig, um die Leichen aus dem Inneren des gesunkenen Schiffs bergen zu können. Bei einer Führung durch den vatikanischen Pavillon, an der der Autor an einem sonnigen Tag im November 2024 teilnehmen durfte, wurden den Besuchenden von den kundigen und engagierten Ausstellungsführerinnen neben den Kunstwerken auch die Räumlichkeiten des Gefängnisses in Teilen gezeigt. Dabei wurde auf ein Fenster hingewiesen, das sich auf den in schönsten Herbstfarben blühenden Gefängnisgarten öffnete. Den Insassinnen sei dieses Fenster das liebste im gesamten Gebäudekomplex, weil es das einzige sei, das unvergittert ist und den Blick auf ein Stück Natur freigibt. Die Metapher des Bildes (im weitesten Sinne) als einer ‚finestra aperta‘ auf die Welt wurde so um einen unerwarteten, ebenso bedrückenden wie tröstlichen Aspekt bereichert.

## Literatur

**Bernard-Nouraud 2022:** Paul Bernard-Nouraud, *Installer les spectres. Notes sur „Barca Nostra“* de Christoph Büchel, in: *marges. Revue d'art contemporain* 34, 2022, 32–45, 200–201. ↗

**Breitfuss/Wipfler 2024:** Christopher Breitfuss/Judith Wipfler, *Du lieber Gott! Vatikan engagiert Skandal-Künstler für Biennale*, in: SRF, 19. März 2024. ↗

**Cristallini/Forti/Mauro 2015:** Elisabetta Cristallini, Micol Forti und Alessandra Mauro (Hg.), *Ausst.kat. In principio...la parola si fece carne. Padiglione della Santa Sede*, 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2015, Rom 2015.

**Diers 2023:** Michael Diers, *Gegen den Strich. Die Kunst und ihre politischen Formen*, Berlin 2023.

**Fleck 2009:** Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig: eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009.

**Fritz 2018:** Elisabeth Fritz, *Wirksame Kunst. Spektakel als kritische Form und soziale Praxis*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 2018, 499–518.

**Glauner 2019:** Max Glauner, *Ein grelles Licht auf den Wahnsinn unserer Tage. Christoph Büchel: „Barca Nostra“*, in: *Die Republik* vom 24. Juli 2019. ↗

**Holert 2018:** Tom Holert, *Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 2018, 538–554.

**Hoptman 1999:** Laura Hoptman, [Essay ohne Titel], in: Madeleine Schuppli. *Ausst.kat. Maurizio Cattelan* (Kunsthalle Basel), Basel 1999, o. S.

**Lorch 2019:** Cathrin Lorch, *Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 10. Mai 2019. ↗

**Macel 2005:** Christine Macel (Hg.), *Ausst.kat. Dionysiac. Gelatin, John Bock, Keith Tyson, Fabrice Hyber, Kedell Geers, Jason Rhoades, Paul McCarthy, Martin Kersels, Jonathan Meese, Malachi Farrell, Richard Jackson, Christoph Büchel, Maurizio Cattelan, Thomas Hirschhorn*, Paris 2005.

**Margutti u. a. 2019:** Flavia Fossa Margutti u. a. (Hg.), *Ausst.kat. May You Live In Interesting Times*, Biennale Arte 2019/25<sup>th</sup> international art exhibition, 2 Bde., Venedig 2019.

**Meier 2019:** Philipp Meier, *Ein Flüchtlingsboot zum Spektakel zu machen ist keine Kunst – es ist geschmacklos*, in: NZZ vom 10. Mai 2019. ↗

**Mezzofiore/Borghese 2019:** Gianluca Mezzofiore und Livia Borghese, *Hundreds of people died on this boat*.

*Now it will be displayed at the 'Olympics of the art world'*, in: CNN, 8. Mai 2019. ↗

**Mouriquand 2024:** David Mouriquand, *Pancaked Popes and bananas: What is the Vatican's surprising choice for the Venice Biennale?*, in: Euronews vom 13. März 2024. ↗

**Neddens u. a. 2017:** Christian Neddens u. a. (Hg.), *Spektakel der Transzendenz. Kunst und Religion in der Gegenwart*, Würzburg 2017.

**Nieslony 2020:** Magdalena Nieslony, *Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens*, in: 21. *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3/2, 2022, 343–381. ↗

**Papst Franziskus 2021:** *Botschaft von Papst Franziskus zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings 2021: „Auf dem Weg zu einem immer größeren Wir.“* ↗

**Parisi/Racine 2024:** Chiara Parisi und Bruno Racine (Hg.), *Ausst.kat. Con i miei occhi/With my eyes*, Padiglione della Santa Sede, Casa di reclusione femminile di Venezia, Giudecca: 60. Biennale d'Arte di Venezia, Venedig 2024.

**Pes/Rea 2019:** Javier Pes und Naomi Rea, *'Absolutely Vile' or 'Powerful'? Christoph Büchel's [sic] Migrant Boat Is the Most Devisive Work at the Venice Biennale*, in: *Artnet* vom 16. Mai 2019. ↗

**Pietragnoli 2024:** Maddalena Pietragnoli (Hg.), *Ausst.kat. Foreigners everywhere/Stranieri ovunque. La Biennale di Venezia/60th International Art Exhibition*, 2 Bde., Venedig 2024.

**Poggi 2014:** Christine Poggi, *All: Maurizio Cattelan's Infernal Comedy*, in: *California Italian Studies*, 5/1, 2014, 248–284. ↗

**Probst 2019:** Carsten Probst, *Betroffenheitskunst und Symbolpolitik*, in: *Deutschlandfunk*, 22. Mai 2019. ↗

**Rauterberg 2019:** Hanno Rauterberg, *Eine schwierige Beziehungskiste*, in: *Die ZEIT* vom 11. Mai 2019. ↗

**Szeemann/Liviero Lavelli 2001:** Harald Szeemann und Cecilia Liviero Lavelli (Hg.), *Ausst.kat. Biennale di Venezia, 29. Esposizione internazionale d'arte; plateau dell'umanità*, 2. Bd., Mailand 2001.

**Tondo 2019:** Lorenzo Tondo, *I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This 'art' makes me feel uneasy*, in: *The Guardian* vom 12. Mai 2019. ↗

**Wolf 2001:** Gerhard Wolf, *Verehrte Füße: Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils*, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 500–523.

**documenta-Echo**

# Die documenta fifteen als Diagramm

Eva Blüml, M.A.  
Doktorandin an der  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
[e.bluemi@zikg.eu](mailto:e.bluemi@zikg.eu)

# Die documenta fifteen als Diagramm

Eva Blüml

Die *documenta fifteen* experimentierte mit alternativen Organisationsformen für Großveranstaltungen im Kunstbetrieb, bei denen Kunstwerke entstanden sind, die nicht Teil der offiziellen Ausstellung waren, sondern begleitend zu sehen und ein Teil des oft kritisierten Vermittlungsprogramms der Schau waren. Ein genauerer Blick auf diese künstlerische Dokumentation zeigt den Zusammenhang zwischen der Rezeption und Skandalisierung der d15 und ihrer Organisationsform. Auf diesen sog. *Harvests* liegt der Fokus dieses Textes.

## Diagramme und Netzwerke

INTERLOCAL, POWER, LUMBUNG, COLECTIVISM – scheinen die Begriffe in handgeschriebenen schwarzen Großbuchstaben aus der Zeichnung herauszurufen. | Abb. 1 | Auf den ersten Blick sind sie Teil eines Netzes aus Begriffen in durch handgezogene schwarze Linien miteinander verbundenen blasenförmigen Ellipsen. Auffällig ist, dass das Wort „STORY-TELLING“ im mittleren oberen Teil dieser Zeichnung durch größere Schrift hervorgehoben ist. Direkt über dieser Blase erscheint der Text „RUANGRUPA X A-TEAM - d15“.



| Abb. 1 | Jazael Olguín Zapata, Majelis Akbar-harvest (storytelling-harvest), September 2021



TEAM – d15“. In einer Blase links davon weist ein Pfeil mit dem Text „MORE THAN AN EXHIBITION“ auf „STORYTELLING“, rechts davon einer mit „BUILDING RELATIONSHIPS“ davon weg. Daran angegliedert ist eine Blase mit dem Satz „WE CAN’T DO THIS ALONE!“ Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass nur in diesem oberen Bereich der Zeichnung die Blasen um „MORE THAN AN EXHIBITION“ und „STORYTELLING“ in einer geschwungenen Linie, die an Wolkenumrisse erinnert, gezogen sind. Auch hat der obere Teil keine Verbindung zu den darunter liegenden Blasen, die ihrerseits mit Linien verbunden sind. Der obere Teil der Seite fungiert demnach als eine Art Überschrift, die das Thema der Zeichnung hervorhebt, ohne direkt mit dem unteren Bereich verbunden zu sein.

Unten besteht der Text aus einer Mischung aus englischen und indonesischen Begriffen in Majuskeln und Minuskeln, was den interkulturellen und kollaborativen Charakter der *documenta fifteen* unterstreicht. Da all diese Wortblasen miteinander verbunden sind, fällt es schwer, einen Einstiegspunkt zu finden. Der Blick fällt zunächst auf die Blasen, die größer sind als andere. Neben den eingangs aufgezählten sind das „HOW? TO SHARE“, „FRIENDSHIP“, „BEING TOGETHER“, „RESOURCES“, „TRUST“ und „HOW TO BUILD?“

## Ausstellung der Kollektive

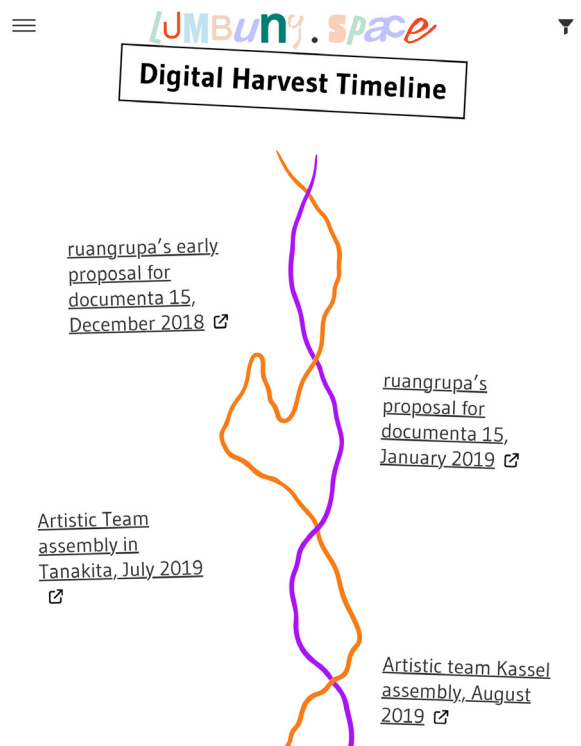
Trotz des Titels „STORYTELLING“ wird der Begriff „LUMBUNG“ zum Fokuspunkt, da er zentral in der Zeichnung in Großbuchstaben erscheint. Das ist kein Zufall: *Lumbung* war das zentrale Prinzip des Arbeitsprozesses und der Erlebnispraxis der *documenta fifteen*. Die Ausstellung war die erste Ausgabe der Großschau, die von einem Kollektiv kuratiert wurde. Statt eines übergreifenden Themas wie bei vorangegangenen Ausstellungen wurde der kollektive Arbeitsprozess in den Mittelpunkt gestellt. Die *Lumbung*-Praxis verknüpfte die verschiedenen künstlerischen Beiträge miteinander.

Der Begriff *Lumbung* bezieht sich auf eine Reisscheune, in der „die überschüssige Ernte [...] gelagert und zum Wohle der Gemeinschaft nach gemeinsam

definierten Kriterien verteilt“ wird.<sup>7</sup> Das kuratorische Kollektiv *ruangrupa* adaptierte diese Praxis für die *documenta fifteen*: „Künstler\*innen, Kollektive, Organisationen und Aktivist\*innen, die von *ruangrupa* eingeladen wurden, teilten ihre Ressourcen miteinander: Zeit, Raum, Geld, Fürsorge, Ideen und Wissen“ wie es auf der Website heißt.<sup>8</sup> Diese kollektive Organisationsform bildete das politisierende künstlerische Mittel, das auch im Rahmen- und Vermittlungsprogramm zur künstlerischen Wissensproduktion genutzt wurde.

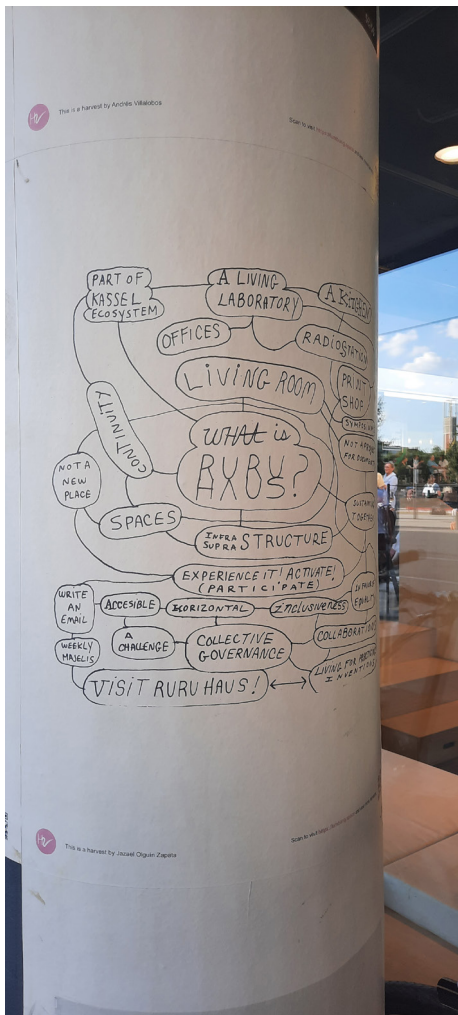
## Harvests: Lumbung praktizieren, Lumbung lernen

Die Zeichnung „STORYTELLING“ ist Teil eines im Rahmen der Ausstellung durchgeführten Projektes namens *Harvests* – Sammlungen von künstlerischen Aufzeichnungen und Dokumentationen, die einer kollektiven Wissensproduktion und -vermittlung dienen sollten. Jazael Olguín Zapata, selbst Teilnehmer der



| Abb. 2 | Digital Harvest Timeline, Screenshot<sup>9</sup>

*documenta fifteen*, war der Autor der *Storytelling-Harvest* und erstellte noch weitere solcher *Harvests*. Im vierjährigen Organisationsprozess und während der 100 Ausstellungstage der *d15* waren Künstlerinnen und Künstler eingeladen, an der Planung und Realisierung mitzuwirken und diese „aus ihrer je eigenen Perspektive, Herangehensweise und künstlerischen Praxis heraus“ zu reflektieren und darzustellen.↗ Die 86 in diesem Kontext entwickelten *Harvests* wurden auf der Website *lumbung.space*,↗ in der sogenannten *Digital Harvest Timeline*, zugänglich gemacht.



**| Abb. 3 |** Jazael Olguín Zapata, *ruruHaus-harvest*, Posterdruck. *documenta fifteen*. Eingang des *ruruHauses*, Foto: Eva Blüml 2022

Dort sind verschiedene Dokumente zusammengeführt und verlinkt. **| Abb. 2 |** Die *Harvests* dienen als eine Metaerzählung über den Planungsverlauf der *documenta fifteen*, welche die künstlerischen Arbeitsprozesse miteinander verbinden und dokumentieren. Die früheste *Harvest* ist *ruangrupas proposal* für die Weltausstellung in Kassel aus dem Dezember 2018, die letzte datiert vom September 2024. Auch nach dem Ende der *documenta fifteen* wird die Plattform *lumbung.space* weiter als Archiv und Vernetzungstool genutzt.

Auf einem Großteil der *Harvests* sind Netzstrukturen in digitalen und analogen Graphiken, Fotos von Flipcharts und Wandzeichnungen mit unterschiedlichen Mengen an Textelementen zu sehen. Die *Harvests* wurden während der Vorbereitung und Durchführung der *documenta* in sozialen Netzwerken, im Stadtraum, an den Ausstellungsorten sowie in Publikationen wie dem Handbuch zur Ausstellung, präsentiert.

**| Abb. 3 |** Ihr Ziel war es, Informationen aus der Interaktion mit der Öffentlichkeit, Rezipientinnen und anderen Beteiligten zu teilen und „das Denken und die Methoden der *documenta fifteen* zu illustrieren und zu erweitern.“↗ Diese offene Arbeits-, Lern- und Vermittlungspraxis ist zentraler Bestandteil und Arbeitsgrundlage von *Lumbung*.

## Lumbung als Rhizom

In der Sonderausgabe von *Kunstforum International* zur *documenta fifteen* fasste Heinz-Norbert Jocks die Funktion von *Lumbung* wie folgt zusammen: Statt der in der Kunstwelt dominierenden Figur der Kuratorin oder zum Genie stilisierten einzelnen Künstlerin wird der Schwerpunkt auf die gemeinschaftliche Arbeit gelegt. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, wie kollaboratives und solidarisches Arbeiten, Reflexion über Nachhaltigkeit und die Umverteilung von Ressourcen globale Auswirkungen haben können – mit besonderem Augenmerk auf Regionen jenseits der etablierten Kunstzentren. (Jocks 2022, 54) Das wird auch anhand des Netzwerks aus internationalen Kollektiven, aus denen sich die *documenta fifteen* zusammensetzte, deutlich. Diese Herangehensweise,

die Margaritha Tsomou als „Sozialpolitisierung kuratorischer und künstlerischer Prozesse“ bezeichnet, ist kein Novum, sondern bereits seit einiger Zeit zentraler Bestandteil des Programms vieler richtungsweisender Kulturinstitutionen (Tsomou 2024, 301). Sarah Hegenbart hat in der *Kunstchronik* bereits auf den soziohistorischen Hintergrund dieser Verbindung von Künstlerinnen und Kollektiven speziell in Indonesien hingewiesen, die das Individuum während des Suharto-Regimes schützte (Hegenbart 2023, 64f.). Nach dem Selbstverständnis von *ruangrupa* als kuratierendem Kollektiv steht „der Aufbau langfristiger zwischenmenschlicher Beziehungen im Zentrum dieser documenta“ und ist zentraler Bestandteil der *Lumbung-Praxis*.<sup>7</sup>

In der Rezeption der *documenta fifteen* wurde immer wieder auf den Begriff des Rhizoms zurückgegriffen, um diese interrelationale Vernetzung von Kollektiven zu betonen (Jocks 2022, 63; Weiss 2022, 68). Gilles Deleuze und Felix Guattari beschrieben das Rhizom als ein poststrukturalistisches, antihierarchisches Netzwerksystem der Wissensorganisation ohne fixen Mittelpunkt, das durch Verbindungen zwischen verschiedenen Knotenpunkten funktioniert (Deleuze/Guattari 1980, 19f.). Das künstlerische Potential des Rhizoms liegt in dieser Relationalität: Die Produzentinnen, also die Künstlerinnen, werden mit den Rezipientinnen verknüpft, gleichzeitig werden Informationen ausgetauscht und vermittelt. Das so entstehende Netzwerk ermöglicht eine künstlerische Vermittlung von Wissen.

## Diagramme als ästhetische Praxis und Wissensproduktion

Für Deleuze und Guattari war der Begriff des Rhizoms gleichbedeutend mit dem des Diagramms (vgl. dazu Bauer/Ernst 2010, 314): „[A]ls *Diagramm* bringt das ‚Rhizom‘ den Gegenstand, den es beschreibt, entsprechend mit hervor.“ In Diagrammen werden oftmals Beziehungen und Informationen durch die Verknüpfung bereits bekannter Gegebenheiten so kombiniert, dass neue Zusammenhänge ersichtlich werden und Wissen durch den visuellen Nachvollzug

und durch visuelle Verknüpfungen erweitert wird. Die *Storytelling-Harvest* ist ein Beispiel für diese Form der diagrammatischen Wissensproduktion. Komplexe Beziehungen wie die vielfältigen Verbindungen zwischen den Begriffen sind in diagrammatischer Darstellungsform leichter nachzuvollziehen als etwa in einem Fließtext, visuelle Komplexitätsreduktion vereinfacht die Wahrnehmbarkeit. Die *Storytelling-Harvest* stellt die Beziehungen zwischen den Leitgedanken dar und fungiert als eine Anleitung, wie *Lumbung* zu praktizieren sei.

Als ästhetische Werkzeuge nutzen Diagramme verschiedene graphische Mittel, um Beziehungen herund darzustellen. Sie sind Hybride aus Text und Bild, in denen aus Worten, die durch Linien, Kreise, Pfeile und Unterstreichungen gegliedert und verknüpft sind, ein Bild entsteht (ebd., 28). Die ästhetischen Qualitäten der Diagramme gründen dabei auch im individuellen Stil der Künstlerinnen, der durch ihre Wahl von Schriftarten und durch ihre Linienführung (freihändig oder mit Schablonen) bestimmt wird. Auch die *Harvests* von Jazael Olguín Zapata tragen die Handschrift des Künstlers. Im Konvolut seiner *Harvests* auf *lumbung.space* gibt es allerdings große formale Unterschiede, manche beinhalten kleine Skizzen, nicht in allen sind die Textelemente umkreist und nicht alle sind von der gleichen formalen Klarheit wie die *Storytelling-Harvest*.

Auf der *documenta fifteen* kam den Diagrammen ein besonderer Stellenwert zu, da sie die *Lumbung*-Prinzipien künstlerisch umsetzen. Der Prozess des *harvesting* kann selbst als diagrammatisch begriffen werden, da er alle Beteiligten einbezieht und dazu einlädt, kollektiv Wissen zu produzieren. Im Unterschied zu künstlerischen Diagrammen, die meist als unabhängige Produktionen entstehen, auf Recherche basieren, kritisch Zusammenhänge herstellen und häufig politische Missstände und Ungleichheiten hervorheben, sind die *Harvests* abhängig von den ästhetischen und inhaltlichen Vorstellungen von *ruangrupa*, mit der Folge, dass nicht alle im Stadtraum, in den Social Media-Auftritten und den Publikationen präsent waren.

## Storytelling: Diagramme als Vermittlungsform politischer Inhalte?

Auf der *d15* stand die politische Dimension von Kunst im Vordergrund – auch in der die Schau flankierenden Kritik. Laut Margaritha Tsomou wurden die Werke auf der *documenta* weniger als Kunstobjekte diskutiert, sondern als soziale Phänomene. Sie fordert eine Neubewertung der Definition von Kunst im derzeitigen Diskurs, der oft zwischen dem Subjekt, seiner sozialen Einbettung in gesellschaftliche Kontexte und dem Werk trennt (Tsomou 2024, 306f.). Kunst allerdings ist inhärent sozial, weil sie, auch ohne explizit auf den politischen Kontext ihrer Entstehungszeit einzugehen, von den Menschen und ihren sozialen Produktionsbedingungen erzählt – man denke nur an die höfische Portraitmalerei der Frühen Neuzeit.

In diesem Zusammenhang können die *Harvests* als Manifestationen der *Lumbung*-Praxis verstanden werden, welche die Krise der traditionellen Kunstgeschichte und Marktlogik hinterfragen. Der soziale Kontext wurde hierbei nicht erst nach der analytischen Auseinandersetzung mit den Werken und ihren Entstehungsbedingungen greifbar und verständlich, sondern direkt an der Oberfläche verhandelt. Die Diagramme waren eine visualisierte Umsetzung des kollektiven Arbeitsansatzes und dienten dazu, komplexe soziale und politische Prozesse augenfällig darzustellen und zu kommunizieren. Das ist der zentrale Aspekt der *Storytelling-Harvest: WE CAN'T DO THIS ALONE*.

Die Wahl der Begrifflichkeiten ist dabei aufschlussreich: „Storytelling“ ist ein Begriff, der eine Praxis definiert, „mit der ein Unternehmen oder eine andere Institution den Mitarbeitern bestimmte Innovationen, Werte, kulturelle Aspekte, bewährte Verfahren, gelernte Lektionen usw. vermittelt. Es wird auch in der Öffentlichkeitsarbeit (PR) und im Marketing eingesetzt und dient z. B. dazu, hochpreisige Produkte über eindrucksvolle Geschichten zu verkaufen.“<sup>↗</sup> Auch die *documenta* wird vermarktet und bedient sich zu diesem Zweck des Storytellings, dessen terminologische Herleitung aus dem ökonomischen

Kontext womöglich im Kontrast zu dem von den Organisatorinnen postulierten Fokus auf Nachhaltigkeit und kollektiver Praxis steht, zumal *Lumbung* als „das Gegenteil des Kapitalistischen“ bezeichnet wurde (Hartono 2022, 55). Das wirft Fragen nach der Motivation auf, die hinter der *Harvesting*-Praxis aufscheint.

## Die *documenta* als Hegemonieapparat

Neben der Vermarktung dient Storytelling aber auch der Identitätsstiftung. Die *documenta* als Institution wurde mit ebendiesem Ansatz, der beide Aspekte berücksichtigt, ins Leben gerufen. Kassel wäre ohne die Ausstellung der internationalen Kunstwelt wohl kein Begriff – und ist das beste Beispiel dafür, dass „biennials and similar large-scale events [...] contribute to more efficient municipal and regional marketing.“ Damit prägen solche Veranstaltungen „the construction of local, national, and continental identity.“ (Marchart 2022, 7) „[M]ajor Western exhibitions serving the purpose of nation-building (and with it, implicitly, that of subject-building) bring tremendous symbolic, prestige-related, and infrastructural resources into play. In a sense, this makes of them giant ideology machines, or, more aptly, hegemony machines of the civil, national, occidental, or Europeanist dominant culture“ (ebd., 9f.).

Solche Ausstellungen beförderten die Bildung nationaler Identitäten im 19. Jahrhundert und waren eng mit rassistischen und kolonialistischen Mechanismen verbunden (ebd., 7f.). Zahlreichen westlichen Biennalen und Museen sei es noch nicht gelungen, dieses Erbe zu rekonfigurieren (ebd., 8). Die Schwerpunktsetzung bei wiederkehrenden Großausstellungen wie der *documenta* beeinflusst, so Oliver Marchart, die Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Institutionen sowie die Produktion kunsthistorischer und kunstkritischer Texte (ebd., 7). Auf diese Weise erzeugten die *dX* und *D11* eine Verschiebung des Kanons, die Marchart in den folgenden *documenta*-Ausgaben fortgesetzt sieht und zum Anlass für seine Analyse nimmt (ebd., 11). Er identifiziert vier





**Abb. 4** | Jazael Olguín Zapata, Majelis Akbar-harvest (paradigmshift-harvest), September 2021 <sup>7</sup>

Bereiche (Politisierung, Dezentrierung, Theoretisierung, Pädagogik), in denen sich Verschiebungen in den Machtstrukturen der documenta-Ausstellungen zwischen 1997 bis 2022 feststellen lassen und zeichnet diese mit Hilfe von Antonio Gramscis Hegemoniekonzept nach. „Particularly D11 represented this multiple radicalization of exhibition strategies in the form of an intensified politicization, a decentering of the West, an uncompromising theorization, and a targeted emphasis on education work—strategies that were re-deployed, in various ways and with changing emphasis (as much as with advances and setbacks), in subsequent documenta shows.“ (Ebd., 11f.) Die Ausprägung der Veränderungen unterscheidet sich von Ausgabe zu Ausgabe und gerade diese Dynamik charakterisiert hegemoniale Mechanismen.

## Die Harvests als Hegemoniewerkzeuge

Das Storytelling der d15, das mithilfe der *Lumbung*-Praxis soziales Miteinander und interrelationale Kunstpraxis in den Mittelpunkt stellte, diente somit nicht nur der Vermarktung der Ausstellung, sondern verfolgte auch eine politische Agenda. Auf der Basis von Marcharts Beobachtungen lässt sich feststellen, dass die Werke auf der Schau weder als rein soziale noch als rein ästhetische Praxis betrachtet werden

können, sondern soziale Themen aufgreifen und Akteure in einem kulturpolitischen Transformationsprozess sind, der älter ist als die Debatte um die *documenta fifteen*. Das zeigt sich auch in den *Harvests*, denn diese verdeutlichen, wie sich die kulturpolitischen Verschiebungen konkret in künstlerischen Arbeiten manifestieren. Sie fungieren nicht nur als Dokumentationen, sondern auch als Reflexionsräume, in denen ebenfalls die Prinzipien der *Lumbung*-Praxis verfolgt werden. Der digitale Zugang zu den *Harvests* auf der *lumbung.space*-Website und damit zum ‚Maschinenraum‘ der d15 ermöglicht es, die der Ausstellung und der Institution *documenta* selbst zugrundeliegenden Machtstrukturen zu analysieren. Dabei zeigt sich, inwiefern die *Harvests* als Schnittstellen zwischen kollektiven Prozessen, politischer Positionierung und institutionellem Wandel fungieren.

## A) POWER

Die Ausstellungen seit der d11 waren laut Marchart „a political intervention on the level of cultural symbol production, but above all that it gave center stage to analytical-political art practices“ (Marchart 2022, 12). Auf der *documenta fifteen* war die kollektive Praxis von *Lumbung* das politisierende Element (ebd., 51). Auch die auf der Ausstellung vertretenen Künstlerinnen beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit politischen Themen (ebd.). Diese verstärkte Politisierung zeigt sich deutlich in der *Storytelling-Harvest*, in der *Lumbung* als zentrales Element herausgestellt wird. Neben der Blase *FRIENDSHIP* wird die Frage formuliert: „What is it in times of isolation, precarity, oppression, salary, neoliberalism, ecocide?“ Dabei werden zentrale Problemstellungen aufgezählt, die auf der *documenta fifteen* von den beteiligten Kollektiven und Künstlerinnen aus ihren jeweils eigenen Perspektiven heraus thematisiert wurden. Die *Paradigm-Shift-Harvest* von Jazael Olguín Zapata (September 2021) greift diese Themen ebenfalls auf und visualisiert sie in einem Wasserkreislauf-Schema. **Abb. 4** | Dieses stellt die d15 als möglichen Lösungsansatz für Probleme dar, die frühere *documenta*-Ausstellungen nur reproduziert hatten.

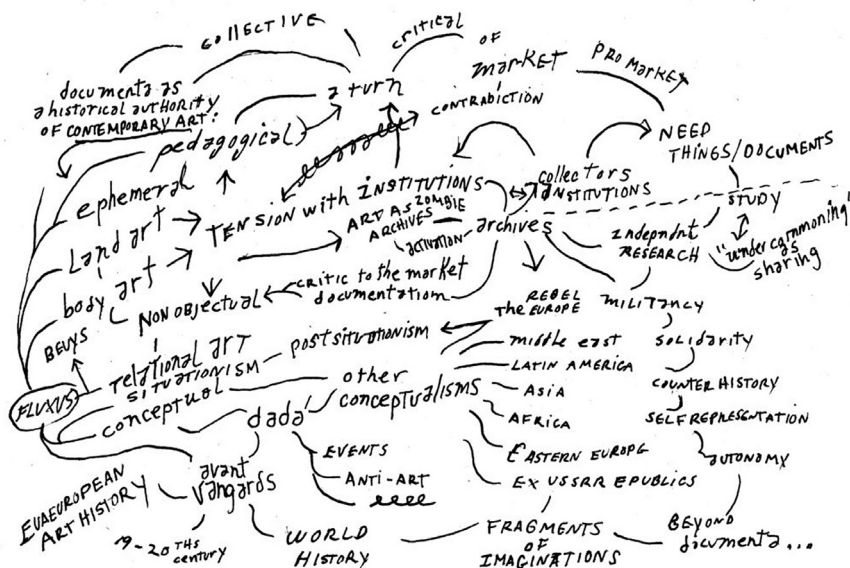
In der *Storytelling-Harvest* werden, direkt unter LUMBUNG im Zentrum, auch ANTICOLONIAL STRUGGLES OF INDEPENDENCE & AUTONOMY thematisiert. Dekolonialisierung ist als zentrales Anliegen des politischen Aktivismus auf der *documenta fifteen* zu verstehen. Wie eines der Mitglieder von *ruangrupa* in einem Interview mit dem *Kunstforum* formulierte: „lumbung ist politisch.“ (Hartono 2022, 55) Die *Harvests* werden damit zu politischen Statements. Sie entwerfen Zukunftsperspektiven, während sie gleichzeitig Aktivismus und Dekolonialisierung ins Zentrum rücken. So schaffen sie ein Bewusstsein für politische Themen, die sonst von ästhetischen Überlagerungen verschleiert worden wären. In diesem Zusammenhang fungieren Diagramme nicht nur als „modes of control, but also as forms of resistance“ (Butler/Jeanes/Otto 2014, 169).

## B) INTERLOCAL

Die Dezentralisierung des Westens wird durch den Fokus auf „European art's complicity with colonial history“ und gleichzeitig durch „the ousting of the West itself from the center (through a number of documenta-associated platforms taking place in New Delhi, St. Lucia, Lagos, and elsewhere), to be replaced there by

the „non-West“ erreicht (Marchart 2022, 12). Die *documenta fifteen* sollte ein „global network of collectives“ sein, was einen „shift away from the artistic and cultural Cold War narrative and its focus on the West“ bedeutete, den die D11 eingeleitet hatte (ebd., 56). In der *Storytelling-Harvest* verweist der Begriff INTERLOCAL, der direkt mit der Blase ANTICOLONIAL STRUGGLES OF INDEPENDENCE & AUTONOMY verbunden ist.

Diese Dezentralisierung zeigt sich auch in der Selbstverortung von *ruangrupa*. Sie verstehen ihre Praktiken als „nicht-westlich“ (Hartono 2022, 60), wozu auch die Praktik des *Harvesting* gezählt werden kann. Die Wahl des Begriffs *Harvest* (Ernte) für die Praxis kollektiver Dokumentation verweist auf die Landwirtschaft als zentralen Wirtschaftszweig des globalen Südens, die in Indonesien, dem Herkunftsland von *ruangrupa*, 33 Prozent der Landesfläche ausmacht.↗ Dieser Bruch mit einer westlich geprägten Kunstgeschichte zeigt sich auch in der *historiasarte-Harvest*. Während die *documenta* u. a. auch gegründet wurde, um Deutschland im Bereich westlicher („abendländischer“) zeitgenössischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zu rehabilitieren,↗ verbindet die *historiasarte-Harvest* | Abb. 5 | die Geschichte der kollektiven



**| Abb. 5 |** Jazael Olguín  
Zapata, Majelis  
Akbar-harvest  
(historiasarte-harvest),  
September 2021 ↗

Praxis mit globalen Konzepten. Durch die Aufzählung der Ursprungsländer kollektiver Kunstpraxis verschiebt sich hier der Blickwinkel. Diese *Harvest* kann als Aktualisierung des von Alfred Barr Jr. entworfenen berühmt-berüchtigten Diagramms der Kunstgeschichte von 1890 bis 1935 auf dem Cover des Ausstellungskatalogs *Cubism and Abstract Art* 1936 interpretiert werden. ↗

Auch in dieser *Harvest* wird rechts unten eine Perspektive über die documenta hinaus formuliert.

### C) THEORY

Die Theoretisierung der documenta wird von Marchart als „more in-depth reflection on the true history and function of exhibitions“ charakterisiert, in der „the interface between art and theory was promoted in the art field more forcefully than ever before.“ (Marchart 2022, 12) Er beobachtet: „While documenta fifteen certainly has some kind of ‘philosophy,’ sedimented in its vocabulary, it does not seem to be in need of a particular theory or theories in the plural. It remains to be seen whether documenta fifteen thus announces a larger and enduring shift with regard to the art/theory nexus.“ (Ebd., 86)

Marcharts Beobachtung lässt sich dahingehend interpretieren, dass die *documenta fifteen* keine kunsttheoretischen Reflexionen benötigte, um ihr Konzept zu stützen. Stattdessen fungierte *Lumbung* als gelebte Praxis, die eine Philosophie oder Theorie ersetzte und als Fundament der Ausstellung diente. Indem die Aspekte, die *Lumbung* ausmachen, in den Mittelpunkt der *d15* gestellt werden, wird dennoch eine Theoretisierung vollzogen. Das ist auch an der *Storytelling-Harvest* sichtbar, in deren Zentrum LUMBUNG steht. Sie macht deutlich, dass *Lumbung* nicht nur das Fundament der *documenta fifteen* bildet, sondern auch die Wahrnehmung der Ausstellung prägt und Besucherinnen zur aktiven Teilhabe einlädt.

Auch in anderen *Harvests* wird diese Verlagerung von theoretischen Konzepten hin zu Praxisformen sichtbar. Unter dem Titel *Learning from ruangrupa* wurden von Jazael Olguín Zapata Erkenntnisse aus den Vorbereitungen der *d15* festgehalten. | Abb. 6 | Statt

etwas über *ruangrupa* oder die theoretischen Grundlagen ihres Agierens zu vermitteln, sind dort Phrasen wie „growing up together“, „collectivity“ – „maybe a mess“, „decentralization“ in Minuskeln festgehalten. In Großbuchstaben neben dem Titel der *Harvest* steht unter anderem CHOICES, LIMITS, SELF-ORGANIZATION, RESEARCH, TO LIBERATE RESOURCES → HOW TO MAKE THIS A FACT? und, wie in anderen *Harvests*, BEYOND DOCUMENTA, der Hinweis also, dass mit der *documenta fifteen* etwas Fortdauerndes geschaffen werden sollte. In gemischten Lettern sind „make friends not ART“, „CAN’T SEPARATE ART from LIFE“, „redefine LUMBUNG“ und „appreciate CHAOS“ mit dem Anarchie-Symbol statt des normalen A geschrieben. In diesem Diagramm wird deutlich, dass die Ausstellung sich als einen Prozess verstand, der mit vielen Fragezeichen versehen ist. Sie möchte keine Theorie zur Nachahmung oder Interpretation des kollektiven Experiments *d15* formulieren, sondern Handlungsspielräume eröffnen.



| Abb. 6 | Jazael Olguín Zapata, Majelis Akbar harvest (learning from ruangrupa-harvest), September 2021 ↗

## D) COLLECTIVISM

Das Bildungsprogramm der *d15* hat nach Ansicht von Marchart eine „pedagogical function of the national ‚education‘ or ‚formation‘ of subjects in accordance with the principles of dominant culture“ als „one of the core functions of museums and large-scale exhibitions.“ (Marchart 2022, 12) Die Institution spricht durch ihre Pädagoginnen zu den Besucherinnen (ebd., 93). Die Vermittlerinnen sind somit im Besitz institutionell beglaubigten Wissens (ebd., 93). In Anlehnung an Foucault sieht Marchart die Vermittlung durch autorisiertes Personal als Ausdruck von Machtdiskursen: Sobald die Besucherinnen eine Ausstellung betreten, befänden sie sich in den Fängen eines „specific power-knowledge dispositif: they partake of a knowledge that cannot be detached from the complex relationships of power and subordination produced and reproduced by the institutionalized discourses.“ (Ebd., 94)

Diese Vorstellung von Wissen als Macht zeigt, worin sich die *documenta fifteen* bewusst von bisherigen Bildungsstrategien abhob. Laut Marchart war Bildung nach der *documenta 12* kein reiner Informationsdienst mehr, sondern sollte die Besucherinnen zur Partizipation anregen (ebd., 97). Die *documenta fifteen* setzte diese Entwicklung fort: Sie etablierte eine nicht-hierarchische Wissensvermittlung, die sich von institutionellen Bildungsmechanismen abgrenzt und stattdessen auf Dialog und Austausch setzt.

In der *Storytelling-Harvest* wird das an mehreren Stellen deutlich: Zum einen befindet sich im Umfeld von LUMBUNG eine Blase, in der COLLECTIVISM einen zentralen Aspekt der Schau beschreibt. Links von LUMBUNG wird die Frage HOW? TO SHARE gestellt. Diese ist verbunden mit den Blasen POWER und ROLES, die mit FRIENDSHIP verbunden ist. Die Besucherinnen sollten somit nicht nur in den Vermittlungsprozess integriert werden, sondern auch selbst aktive Teilnehmende sein. Das Storytelling der *documenta fifteen* vermittelt, dass sie „mehr als eine Ausstellung“ ist – es geht darum, durch die Praxis des *Lumbung* Beziehungen aufzubauen. Dieser soziale Aspekt, der in der Kritik häufig im Vordergrund

stand, ist Teil der Dekolonisierung der *documenta*. Margaritha Tsomou beschreibt in diesem Sinne interrelationales Handeln als die „Waffe der Subalternen“ (Tsomou 2024, 308). Sie hebt hervor: „Die *documenta*-Institution als westlich modernistische Kunstinstitution wurde samt ihrer Wertssysteme, Epistemologien, Kunstverständnisse und Distributionspraktiken von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital durch das *ruangrupa*-Konzept nicht nur kritisiert, sondern gehackt, umgebaut und umorganisiert – und genau hierin liegt die dekoloniale Kraft.“ (Ebd.)

Die ahierarchische Vermittlungsstrategie der *documenta fifteen* wird im Glossar beschrieben: „Als Freund\*innen begleiten die sobat-sobat die Besucher\*innen und Künstler\*innen während der 100 Tage der Ausstellung. [...] Im Dialog und über die Praxis des Storytellings entfalten sie dabei die Kosmologie von *lumbung*-Wissen. Anhand großer und kleiner Erzählungen verbinden die sobat-sobat Orte, Menschen, Bedingungen und Erfahrungen miteinander und begleiten durch die Ausstellungen der *documenta fifteen*.“ Der Begriff *Storytelling* impliziert hier, dass es nicht nur um das Erzählen von Geschichten geht, sondern auch darum, die Besucherinnen aktiv einzubinden und für *Lumbung* zu begeistern, damit das Konzept weitergetragen und fortgesetzt wird.

Auch im sogenannten *ruruHaus*, dem zentralen Treffpunkt der *d15*, wurden partizipative Formate der Besucherbildung umgesetzt. Die gleichnamige *Harvest* von Abdul Dube zählt auf: EXPERIENCE IT! ACTIVATE (PARTICIPATE), ACCESSIBLE, HORIZONTAL und beschreibt den Ort als LIVING ROOM. | Abb. 7 | Auch in der *ruruHaus-Harvest* wird deutlich, dass der Ort nach der *documenta fifteen* erhalten bleiben soll: NOT A PROJECT FOR DOCUMENTA.

## Diagrammatische Macht

Zentrale Aspekte des *Storytelling* der *documenta fifteen*, wie sie auch in den entsprechenden *Harvests* benannt werden, sind also das kollektive künstlerische Arbeiten nach dem *Lumbung*-Prinzip, mit dessen Hilfe die *d15* und darüber hinaus die europäische Kunstgeschichte dekolonisiert werden soll, was zu



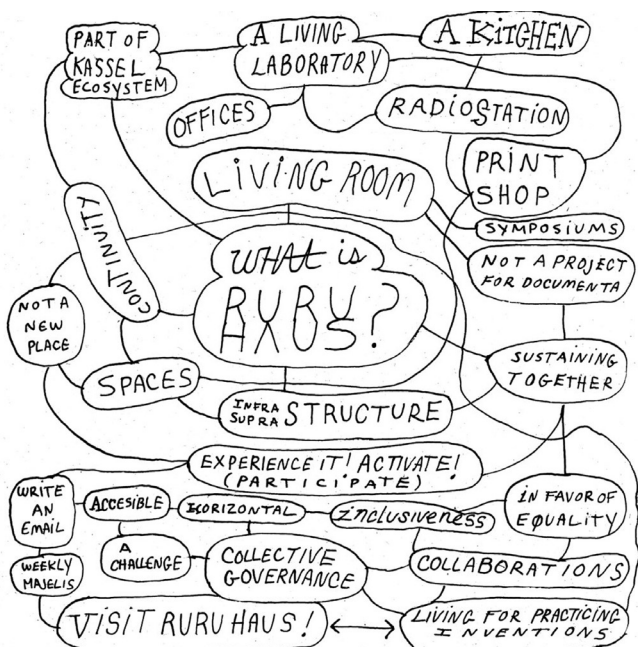


Abb. 7 | Abdul Dube and the Artistic Team, *ruvuHaus harvest*, April 2020 ↗

einem Paradigmenwechsel in der Kunstwelt führen soll. Diese Kernaufgaben bestimmen demnach die Vermarktungsstrategie der *d15*. Die Analyse der *Harvests* zeigt, dass dem Sozialen zwar ein besonderer Stellenwert zukam, die Werke sich aber mit größeren politischen Problemstellungen befassen und diese künstlerisch unter Einbezug der spezifischen Perspektive der Künstlerinnen verhandeln.

Die strukturelle Veränderung der Institution *documenta* durch die rhizomatische Organisation aus affilierten Kollektiven und Künstlerinnen verweist auf deren Kernthema: Dekolonisierung. Diese Ausrichtung war bereits durch die Findungskommission angelegt, welche *ruangrupa* als Kuratorinnen unter anderem wegen ihrer außereuropäischen Perspektive ausgewählt hatten. ↗ Dass im weiteren Verlauf eine Ausstellung entstanden ist, die strukturell anders aufgebaut war, als bisherige Ausgaben, ist Ergebnis dieser Entscheidung für die Repräsentation eines globalen Verständnisses von Kunst. Die diagrammatische Struktur der Ausstellung und der *Harvests* als Dokumentations- und Vermittlungsmedium kann als „Ablösungsprozess vom Referenzsystem des Hegemons“ interpretiert werden (Tsomou 2024, 308). In

und mit den *Harvests* findet diese kulturpolitische Verschiebung statt, indem Machtstrukturen analysiert und Überlegungen zu einem institutionellen Wandel der *documenta* angestellt werden. Gleichzeitig wird mithilfe der *Harvests* auch Macht ausgeübt: durch die Aufklärung über Missstände soll ein Umdenken angestoßen werden, das weitere Handlungen beeinflussen soll. Das Diagramm ist hierfür die ideale Form: Diagramme werden als visualisierte Denkprozesse oder Strukturen, die Beziehungen verbildlichen, eingesetzt. Sie können die Realität und damit auch Machtverhältnisse abbilden und formen (Bruhn/Locher 2014, 6–9).

Deleuze beschreibt diesen aktiven Beitrag des Diagramms bei der Konstitution von Machtverhältnissen: „C’est que le diagramme est profondément instable ou fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations. Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. [...] Il double l’histoire avec un devenir.“ (Deleuze 1986, 43) Diagramme können also Machtverhältnisse etablieren und destabilisieren, hierarchisch und nicht-hierarchisch zugleich sein. „[D]iagrammatische Operationen müssen als Schlüsselverfahren einer jeden Kultur betrachtet werden, in der die Welt nicht einfach nur als gegeben hingenommen, sondern als Gestaltungsaufgabe wahrgenommen“ wird. (Bauer/Ernst 2010, 25)

Im diagrammatischen, partizipativ-interrelationalen *Lumbung* lag eine Machtausübung verborgen, die in den *Harvests* deutlich wird. Donna Haraways Beobachtung, dass Landkarten einen „god trick“ vollführten (Haraway 1988, 590), lässt sich auf Diagramme übertragen, die zugleich die Machtverteilung aufzeigen, während sie Macht ausüben und erhalten. Die Machtverhältnisse (im globalen Kunstbetrieb) wurden auf der *documenta fifteen* somit gleichzeitig herausgefordert und in dem Verständnis der Organisatorinnen und Teilnehmenden aus dem globalen Süden gefestigt.

## Hegemonie im Rhizom

Die *Harvests* sind kein vielstimmiges Medium der Künstlerinnen, Kollektive und Besucherinnen, die ihren Teil zur Ausstellung beitragen. Sie fungieren vielmehr als eine Art Bedienungsanleitung und Ver-

haltenskodex für die Schau. Denn ein Blick auf die *lumbung.space*-Website zeigt, dass nicht alle Interessierten und Engagierten dort etwas beitragen können. Auch sind nicht alle der dort gezeigten *Harvests* gleichermaßen auf den Kanälen der *d15* in den sozialen Netzwerken oder gedruckt veröffentlicht worden. Unter den *Harvests* gibt es ästhetisierte Versionen, wie ein Vergleich von Abb. 17 und Abb. 8 zeigt. Die formal einheitlicheren *Harvests* mit höherem ästhetischen Anspruch sind zumeist auch diejenigen, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Das belegt deren Zwischenstellung zwischen Kunst und Marketing-Instrument.

Kritik an der Organisation oder strukturelle Probleme sind in den *Harvests*, die den Werdungsprozess der Großausstellung dokumentieren sollten, nicht abgebildet. *ruangrupa* hatte also eine Definitionshoheit über die Begriffe und Praktiken, die zum Einsatz kamen. Durch Auslassung, Verknüpfung oder Hervorhebung bestimmter Bestandteile der Diagramme können Ziele verfolgt werden, die von den Betrachterinnen im Optimalfall rezipiert und weiterverbreitet werden. Dabei kann in einzelnen Diagrammen eine argumentative Struktur, eine Agenda vorgegeben werden. Die *Harvests* sind als Leitmedien zu verstehen, da sie in den zentralen Vermittlungs- und Kommunikationsorganen veröffentlicht wurden und Kernthemen der Ausstellung und der *Lumbung*-Praxis vermitteln. Die Deutungshoheit lag somit nicht dezentralisiert bei den Künstlerinnen, sondern stets beim kuratierenden Kollektiv *ruangrupa*.

Diagramme als Teil einer subjektivierten Vermittlungsstrategie für eine Kunstinstitution einzusetzen, mag zwar dem aktivistischen multiperspektivischen Ansatz der *documenta fifteen* entsprechen, angenommen wurde diese Form der Vermittlung allerdings nicht. So betonte Max Glauner in seiner Kritik im *Kunstforum*: „[W]er die Einführungstexte der Handouts genauer las“, vermisste „Begriffe wie ‚Teilnehmende‘ oder ‚Publikum‘ [...], erst recht ‚Zuschauerin‘ oder ‚Betrachterin‘: War jede, jeder mit dem Kauf eines Tickets Teil der *Lumbung*-Gemeinschaft? War frau/man damit jeder Übersetzungsleistung,

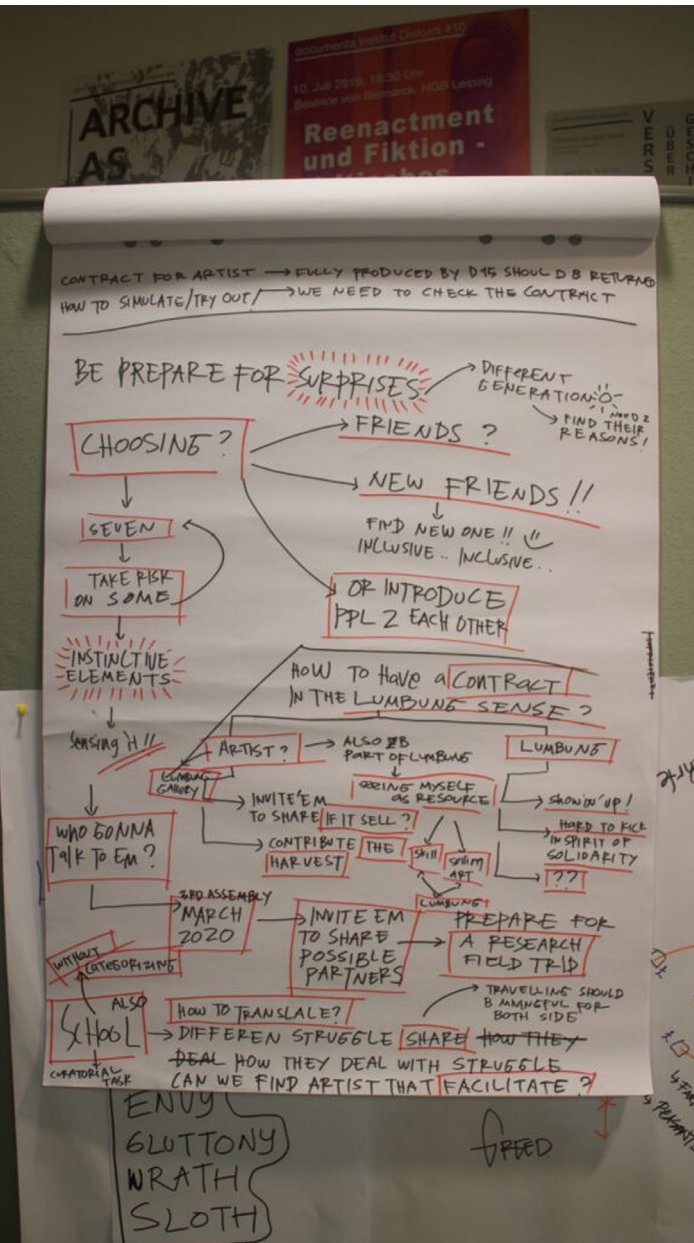


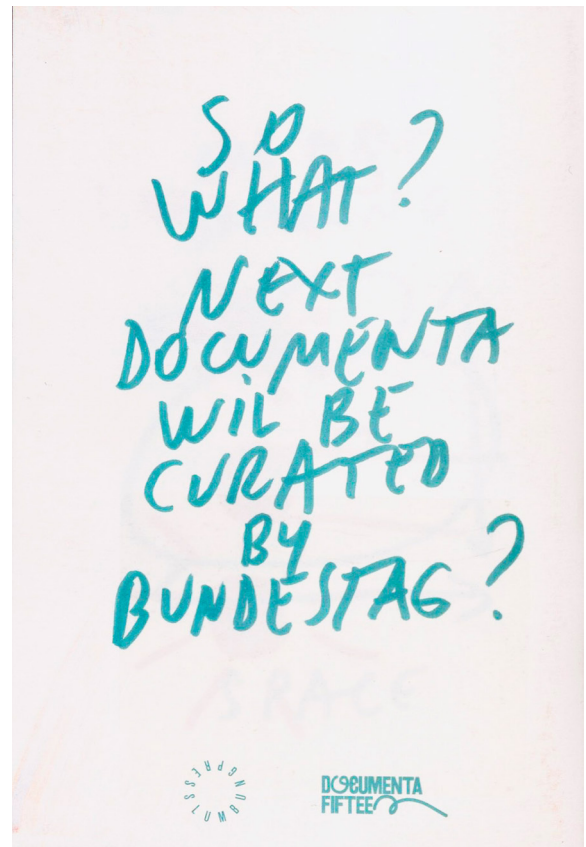
Abb. 8 | Artistic Team, Artistic team Kassel assembly-harvest, August 2019. Foto einer flipchart-Zeichnung

Anschlussfrage, Kontextualisierung enthoben [...]?" (Glauner 2022, 90). Die Peer-to-Peer-Vermittlung wurde offenbar als Absenz von Vermittlung rezipiert.

## Zurück zur Hierarchie – Hegemonie und Gegenhegemonie

Die *Harvests* haben die Strukturen und Abläufe, die der *d15* zugrunde lagen, schon während des Planungsprozesses offengelegt. Die Kritik an der Ausstellung lässt sich in Teilen auf die diagrammatische Organisationsstruktur zurückführen. Die kollektive Praxis und *Lumbung* wurden als Teil des Problems gesehen, warum die Werke mit antisemitischen Motiven und Inhalten nicht frühzeitig entdeckt und kontextualisiert wurden und sich der Skandal um die *documenta fifteen* entfalten konnte. Die Verantwortlichkeiten der Organisation diffundierten durch die *Lumbung*-Praxis und ihren diagrammatischen Charakter (Raap 2022, 111). Daher schlägt das Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *d15* eine weniger dezentralisierte Organisationsstruktur für zukünftige Ausgaben der *documenta* vor.<sup>7</sup> Nach Ansicht von Margarita Tsomou stieß „das strukturelle ‚Hacking‘ der *d15* [...] an die Grenzen staatlicher und kulturpolitischer Institution und Instituierung und machte deren Souveränität porös“ (Tsomou 2024, 307). „Die Transformationsbemühungen des kuratorischen Konzepts von *ruangrupa*, das Repräsentation, Autorschaft und Subjekt-Objekt-Souveränität als einen epistemischen Bruch transzendierte und die Kunstinstitution von unten und dekolonial reformierte, [haben] symptomatische Abwehrmechanismen getriggert: In der *documenta*-Institution sollen nun künftig die Kontrollmechanismen von Geschäftsführung und Bund gestärkt werden. Es drohen ein ästhetischer Backlash und eine Re-Zentralisierung.“ (Tsomou 2024, 309) Soll die *documenta* also wieder zur „Hegemoniemaschine“ (Marchart 2022) werden? Wie die *d15* wurden auch frühere Ausgaben der Kunstschau schon als letzte der alle fünf Jahre stattfindenden modernen Weltausstellung diskutiert (Brinkmann 2018). Der Künstler Dan Perjovschi, der selbst mit *Harvests* an der *documenta fifteen* beteiligt war

und diese in einem kleinen Buch veröffentlicht hat, stellt in einer seiner Notizen die sarkastische Frage „So what? Next *documenta* wil [sic] be curated by Bundestag?“ | Abb. 9 | Sollte diese Überlegung bei der nächsten *documenta* zur Realsatire werden, wäre deren Organisationsstruktur wohl erneut diagrammatisch, da der Bundestag ein Kollektiv von Politikerinnen verschiedener Parteien ist.



| Abb. 9 | Dan Perjovschi, Rückseitiges Cover von: *Grateful to be in the last documenta: July–August 2022*, Kassel 2022

## Quellen

**Oliver Bendel:** Storytelling, in: Gabler Wirtschaftslexikon [↗](#)

**Destatis:** Basistabelle landwirtschaftlich genutzter Fläche [↗](#)

**Documenta: Pressemitteilung.** ruangrupa übernimmt Künstlerische Leitung der documenta 15. Erstmals kuratiert ein Künstler\*innenkollektiv die Weltkunstausstellung, 22. Februar 2019 [↗](#)

**Documenta: Über.** Documenta und Museum Fridericianum gGmbH [↗](#)

**documenta fifteen: Glossar** [↗](#)

**documenta fifteen: Harvester und das Sammeln von Harvests bei der documenta fifteen** [↗](#)

**documenta fifteen: lumbung** [↗](#)

**Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen:** Abschlussbericht [↗](#)

**Roel Roscam Abbing:** Lumbung.space [↗](#)

## Literatur

**Bauer/Ernst 2010:** Matthias Bauer und Christoph Ernst, Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld, Bielefeld 2010.

**Blüml 2023:** Diagrams of Collectivism. The practice of *harvesting at documenta fifteen* (Unveröff. Masterarbeit, Kunstgeschichte), Ludwig-Maximilians-Universität München.

**Brinkmann 2018:** Sigrid Brinkmann, Kunstwissenschaftler Harald Kimpel „Die documenta ist in einer Krise – und das ist gut so“, in: Deutschlandfunk Kultur, 9.1.2018. [↗](#)

**Bruhn/Locher 2014:** Matthias Bruhn und Hubert Locher, Vorwort, in: Wolfgang Cortjaens und Karsten Heck (Hg.), Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte, Berlin/München 2014, 6–9.

**Butler/Jeanes/Otto 2014:** Nick Butler, Emma Jeanes und Birke Otto, Diagrammatics of organization, in: ephemera. Theory & politics in organization 14/2, 2014, 167–175.

**Deleuze 1986:** Gilles Deleuze, Foucault, Paris 1986.

**Deleuze/Guattari 1980:** Gilles Deleuze und Felix Guattari, 1. Introduction: Rhizome, in: Dies., Mille Plateaux, Paris 1980, 9–37.

**Glauner 2022:** Max Glauner, Alle mal mitmachen! Das documenta fifteen lumbung-Prinzip genauer betrachtet, in: Kunstforum International 283, 2022, 90–97.

**Haraway 1988:** Donna Haraway, Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14/3, 1988, 575–599.

**Hartono 2022:** Iswanto Hartono, Interview mit Heinz-Norbert Jocks, ruangrupa. Go with the Flow. Oder: die Genesis des kollektiven Rhizoms, in: Kunstforum International 283, 2022, 55–63.

**Hegenbart 2023:** Sarah Hegenbart, Partizipation als Zumutung. Zur Ästhetik des Kollektivs, in: Kunstchronik 76/2, 2023, 63–75. [↗](#)

**Jocks 2022:** Heinz-Norbert Jocks, ruangrupa. Go with the Flow. Oder: Die Genesis des kollektiven Rhizoms, in: Kunstforum International 283, 2022, 50–63.

**Marchart 2022:** Oliver Marchart, Hegemony Machines. Documenta X to Fifteen and the Politics of Biennialization, Zürich/Berlin 2022.

**Raap 2022:** Jürgen Raap, Tabubruch und Documenta-Dämmerung, in: Kunstforum International 283, 2022, 106–113.

**ruangrupa 2022:** ruangrupa und künstlerisches Team, documenta fifteen Handbuch: Deutsch, Berlin 2022.

**Tsomou 2024:** Margarita Tsomou, Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.), Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, 301–310. [↗](#)

**Weiss 2022:** Judith Elisabeth Weiss, Schau der Kollektive, in: Kunstforum international 283, 2022, 66–77.



## Barockforschung

# Neues zu Rubens' Marienbildern und Dreifaltigkeitsdarstellungen

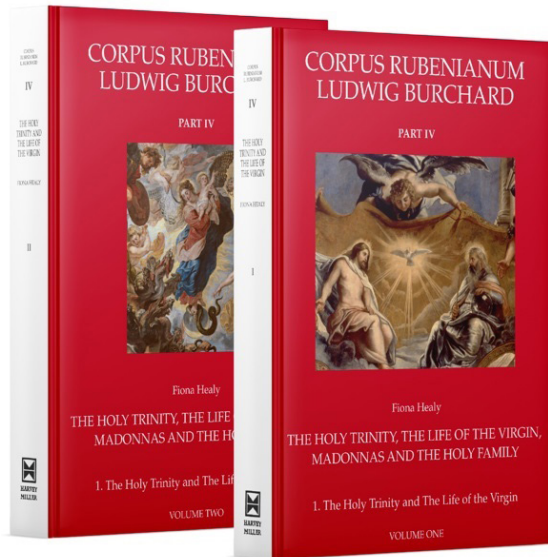
Fiona Healey

**Rubens, The Holy Trinity, The Life of the Virgin, Madonnas and the Holy Family** (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard in two Volumes, Part IV.1 and IV.2). Hg. v. Brecht Vanoppen. London, Harvey Miller Publishers 2024. Bd. 1: Essays and Catalogue, 351 S., Bd. 2: Appendices and Illustrations, zus. 660 S., 256 s/w-, 142 Farbab. ISBN 978-1-9154487-42-1. € 275,00

Dr. Sven Schütte  
Direktor an den Museen Köln a.D.  
[sven.schuette@live.de](mailto:sven.schuette@live.de)

# Neues zu Rubens' Marienbildern und Dreifaltigkeitsdarstellungen

Sven Schütte



Fiona Healys zweibändige Monographie setzt sich mit Rubens' Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit, der Lebensstationen der Jungfrau Maria sowie seiner Madonnen- und Heiligen Familien-Bilder auseinander. Die behandelten Werke spannen sich über fast vier Jahrzehnte von dessen Lebenszeit (1577–1640). Die Mantuaner Dreifaltigkeitsdarstellungen (Gonzaga-Dreifaltigkeit, 1605) entstanden während seiner Anstellung am Hof von Vincenzo I. Gonzaga. Die anderen Werke fallen in Rubens' produktive Antwerpener Phase nach seiner Rückkehr aus Italien bis Ende der 1630er Jahre. Die *Immaculata* (1629) gehört zu den Werken, die Rubens während einer diplomatischen Mission in Spanien malte. Seine Madonnenbilder wie die *Regina Coelorum* (nach 1625) zeigen eine Tendenz zu idealisierter Formensprache und spiritueller Erhebung. Auch die *Hochzeit Mariens* (frühe 1630er) entstand in dieser späten Periode, in

der Rubens' Gemälde sich durch zunehmende Verinnerlichung und Monumentalität auszeichnen. Die Arbeit basiert auf 18 Werken und einer detaillierten Untersuchung von ergänzend betrachteten 157 Werken aus 117 Sammlungen. In den zwei Folgebänden werden zahlreiche weitere Werke zum Themenkomplex untersucht werden. Besondere Aufmerksamkeit gilt den drei Mantuaner Werken, insbesondere der Gonzaga-Dreifaltigkeit, die über 40 Prozent des Text- und Bildmaterials einnimmt (105 Seiten im ersten Band sowie 128 Abbildungen im zweiten Band).

## Die Hl. Dreifaltigkeit in Mantua: Geschichte ihrer Rekonstruktion

*Die Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga*, die Rubens bis 1605 für die Mantuaner Jesuitenkirche *Santissima Trinità* schuf, wird in allen Aspekten beleuchtet, wobei der Geschichte des nach 1797 zerstückelten Werks und dessen Rekonstruktion besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Heute kennen wir nur das von Giuseppe Pelizza 1806 (vgl. Healy, Bd. 1, 61, Cat. 1) zusammengesetzte „Patchwork“ | Abb. 1 | aus zahlreichen Fragmenten und einige autonome Bruchstücke. Hervorzuheben ist daher die computergestützte Rekonstruktion (in Zusammenarbeit mit Brecht Vanoppen) | Abb. 2 |, die Rubens' ursprüngliche Komposition in ihrer Gesamtform zu visualisieren versucht. Healys Theorie, die Größe des Bildes analog zu Veroneses gewaltigem Bild aus dem Refektorium von S. Giorgio Maggiore in Venedig wandfüllend (entgegen den früheren Rekonstruktionen von H. G. Evers [Healy, Bd. 2, Abb. 37], Frances Huemer [Healy, Bd. 2, Abb. 14], Ugo Bazzotti [Healy, Bd. 2, Abb. 15] und Ilse von zur Mühlen [Healy, Bd. 2, Abb. 5]; vgl. dazu Healy, Bd. 1, 63–65) zu rekonstruieren, dürfte nicht unwidersprochen bleiben.



**| Abb. 1 |** Reste der Pala in Mantua, Palazzo Ducale; Zustand Nov. 2023. Foto: Verf.

Die mehrfache Erwähnung von Rahmungen in den Quellen und die Rekonstruktion des Baus und der Position der Pala durch Bazzotti und von zur Mühlen sprechen in der Tat gegen eine solche Rekonstruktion, die hier auch nicht als illusionistische Fortsetzung

des Raums gesehen werden kann. Bilderrahmen aus Stuck waren, wie erhaltene Beispiele im Palazzo Ducale **| Abb. 3a |** und **| Abb. 3b |** zeigen, durchaus üblich. In der digitalen Rekonstruktion Vanoppens und Healys entsteht durch die Ausdehnung auf die



**| Abb. 2 |** Rekonstruktion von Rubens' Pala in Mantua (Fiona Healy/Brecht Vanoppen) aus: Healy, Bd. 2, Abb. 18





**| Abb. 3a |** Mantua, Palazzo Ducale, Corte Nuova. Oberes Geschoss mit stuckierten und vergoldeten Bilderrahmen (möglicherweise Rubens' Aufenthaltsräume angrenzend an den Cortile dei Cani). Foto: Verf.



**| Abb. 3b |** Detail aus 3a. Foto: Verf.

gesamte Wandfläche ein großer, leerer Raum um das Kernbild, der nicht durch erhaltene Fragmente glaubhaft zu machen ist. Die dicht gedrängte Komposition wäre demnach von einem Leerraum umgeben, der auch durch das Einfügen großer Hunde (entsprechend den Hunden in Mantegnas Mantuaner *Camera picta*) nicht gefüllt werden kann. Vanoppens Einfügung zweier nicht belegter Jagdhunde wurde bereits von Bazzotti („La Pala della Trinità“ di Rubens: vicende di un risarcimento virtuale, in: *Ricostruendo Rubens: la famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*, Mantua 2017, 101–109) vor der Rekonstruktion verschiedentlich in Zweifel gezogen. Unter Berücksichtigung aller erhaltenen und bisher bekannten Fragmente scheint es, als ob die Pala etwas höher

war als die beiden anderen Darstellungen rechts und links (411 × 675 cm und 407 × 670 cm), also etwa 450 × 670 cm. Das würde die zentrale Darstellung zwar betonen, aber keinesfalls als Fortsetzung des Raums erscheinen lassen.

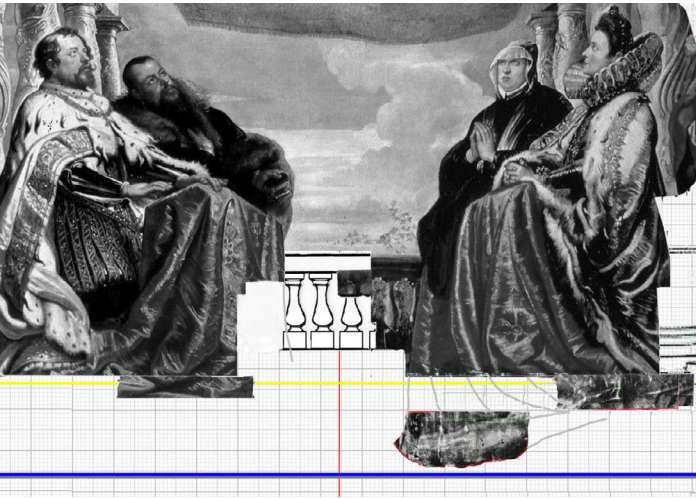
Die systematische Bestandsaufnahme aller Fragmente und deren (kunsttechnologische) Analyse muss als Basis jedweder Rekonstruktion einer Interpretation vorausgehen. Trotz der eingehenden Analysen von Paola Artoni 2016 (*Dalla bottega all'altare: le analisi non invasive raccontano la genesi della „Pala della Trinità“ di Rubens*, in: *Ricostruendo Rubens* 2017, 79–99) und der verbesserten Rekonstruktion Bazzottis 2017 ist das bis heute nicht vollständig erfolgt. Zum Beispiel wurden zwei Gewandsaumfragmente aus dem Kleid der Eleonora de' Medici im Bereich des linken Betpultes und der Balustrade „verbaut“, die nur im Röntgenbild erkennbar sind und bislang in keiner Rekonstruktion Berücksichtigung fanden, obwohl sie für die Ausmaße des Bildformates wichtig sind.

**| Abb. 4 |** Für die Entstehungsgeschichte und die Beschreibung von Maltechnik und Pigmenten ist das in Anbetracht der Wichtigkeit des Werks allerdings von Bedeutung. Healy referiert gleichwohl minutiös die Restaurierungsgeschichte und hat verdienstvoll mit unermüdlicher Gründlichkeit das gesamte jetzt verfügbare Wissen zusammengetragen.

### Gonzaga-Fragmente

Die ikonografische und kompositorische Analyse zeigt nun eindrucksvoll, wie Rubens die Heilige Dreifaltigkeit illusionistisch in einen von Engeln getragenen, goldenen Teppich oder Behang integriert und damit eine Verbindung zwischen realem Raum und himmlischer Sphäre schafft. Die Darstellung der Gonzaga-Dynastie darunter umfasst Guglielmo Gonzaga, seinen Sohn Vincenzo I, Vincenzo II und weitere Familienmitglieder. Die Vorlage für den zu Rubens' Zeiten bereits verstorbenen Vater Herzog Vincenzos, Guglielmo Gonzaga, ist allerdings überzeugender in einem Gemälde repräsentiert, das mit einer analogen Vater-Sohn-Darstellung (Guglielmo und sein Vater Federico II.) eine mögliche Vorlage für die Pala bil-





**Abb. 4** | Teilrekonstruktion des unteren Saums des Gewandes von Eleonora de' Medici mit den Fragmenten aus der Balustrade (Röntgenbilder kombiniert mit Schwarz-weiß-Darstellung; Verf.). Beleg für den unteren, tiefer liegenden Bildrand

det. **Abb. 5** | Healy hat die Familiengeschichte der Gonzaga sehr ausführlich und überzeugend anhand der Quellen und Fragmente dargestellt, nebst einer illustrativen genealogischen Tabelle zu Beginn des zweiten Bandes. Basierend auf den früheren Identifikationen kann die Autorin die einzelnen Fragmente schlüssig den Personen zuordnen und über die Zeichnungsvorstudien bzw. die Schriftquellen (besonders im Fall von Ferdinando Gonzaga) zuweisen. Letzteres Portrait belegt zudem Rubens' Arbeitsweise, gleichzeitig das architektonische Gerüst anzulegen (mit erheblichen geometrischen Schwierigkeiten, wie die Pentiments belegen) und dann die Personen fallweise einzufügen.

Healy weist zu Recht darauf hin, dass Rubens nur eingeschränkt auf Vorbilder lebender Personen zurückgreifen konnte und deshalb auf ältere bzw. dem fortschreitenden Lebensalter angepasste Vorlagen ausweichen musste, so auch bei den Eltern des Regenten, die bereits verstorben waren. Healy führt im Fall Guglielmos ein anonymes Portrait (Bd. 2, Abb. 62) an,<sup>7</sup> wobei es jedoch wahrscheinlicher scheint, dass ein Doppelportrait, das ebenfalls Vater und Sohn zeigt (Vincenzos Großvater Federico II. und

Guglielmo, vgl. **Abb. 5**) im Vorfeld der Entstehung der Pala als Kopie einer älteren Vorlage (Tintoretto oder Veronese?), angefertigt wurde (Sale, Christie's, London, 22 April 1994 Lot 200, Privatbesitz). Dass beide Bilder Guglielmo gespiegelt darstellen, war für Rubens nie ein Problem, und es war sicher auch keine weitere Vorzeichnung vonnöten. Das Bild war in Mantua präsent und gelangte 1627/28 in den Fundus der an Charles I von England verkauften Werke (Sale Inventory c. 1649–51 "Tintoretto" "Two Dukes of Venice"; Walpole Society reference, 1972: WS 65, №88; Location: "Pictures in the custody of Mr Henry Browne, 8 September 1649: Galleries, Greenwich").

## Digitale Rekonstruktionsvorschläge

Der geometrische Raum einer Terrasse wird durch zwei Reihen von je sechs Salomonischen Säulen begrenzt, über denen eine zweite Säulenordnung steht und relativ undefiniert durch eine Balustrade hinter der Figurengruppe abgeschlossen wird. Vorlagen zu Rubens' Vorbilder dafür waren nicht nur in Veroneses Monumentalbildern in Venedig, sondern auch in Mantua selbst vorhanden, nicht nur in Gestalt von Teppichen, sondern vor allem im malerischen und zeichnerischen Werk Giulio Romanos und der Palastarchitektur selbst (Cortile della Mostra). Jenseits der Säulenarkaden spannt sich ein angedeutetes Tonnengewölbe, das indes entgegen der digitalen Rekonstruktion nicht gänzlich dargestellt sein konnte, da sich rechts neben der letzten Säule vorn der Streifen einer Fußleiste aus Marmor zeigt, die den Raumabschluss kennzeichnet. Das korrespondiert mit dem Abschluss des dorischen Gebälks oben links, das mit Triglyphen verziert ist. Bemerkenswerterweise haben nur die erste und die letzte Säule jeder Reihe Deckplatten. **Abb. 6** |

Links ist die Gruppe des Herzogs Vincenzo Gonzaga, seines Vaters Guglielmo und seiner Söhne, rechts die Gruppe der Herzogin Eleonora de' Medici, Eleonore von Österreich und der Töchter, alle von Hellebardieren beschirmt, unter der Erscheinung der Trinität, die von Engeln gehalten wird, zu sehen. Die Hellebardiere bilden insgesamt ein besonders schwieriges Ele-

ment in der Rekonstruktion des Bildes: Auf der linken Seite der männlichen Dargestellten finden sich zwei, auf der rechten, der „weiblichen“ Seite des Bildes vier flankierende Wächter. Besonders die Rekonstruktion Letzterer begegnet mangels erhaltener Fragmente erheblichen Schwierigkeiten, besonders in Gestalt des rechten, äußeren Hellebardenträgers. Für diesen (Kat. 1-10) wurde bereits früh eine Rubens-Vorstudie aus Brüssel (Healy 2024, fig. 111) herangezogen, die nicht ins Bild übernommen wurde.

Eine Zeichnung vom Ende des 18. Jahrhunderts vor dem Zerschneiden des Bildes von Maria Cosway (Kat. No. 1-1, Copy 1) bildet hier eine der wenigen, wenn auch nicht sehr zuverlässigen Quellen für den ursprünglichen Zustand. Die digitale Rekonstruktion führt dann auch zwei Alternativen mit einem oder zwei Wachen an dieser Stelle an. Die verschiedenfarbigen Strümpfe in Rot und Weiß im unteren Teil der Darstellung lösten begreiflicherweise Irritationen aus. Ob es sich um eine *mi-parti*-Uniform oder um zwei Personen handelt, ist nach Healy/Vanoppen offen. Das Argument, die Architektur sei im Röntgenbild hinter dem „weißen“ Bein erkennbar, ist indes nicht überzeugend, da diese als Untermalung auch hinter dem Portrait des Ferdinando zu sehen ist. Geht man von einer *mi-parti*-Uniform aus, dann erzwingen das durchgedrückte, vorgestreckte (rote) rechte Bein und das rechtwinklig dazu gesetzte linke (weiße) Bein eine Körperhaltung, bei der der Hellebardier in Seitenansicht zu sehen wäre, was mit der Position des Degengehilzes gut übereinstimmt. Die linke Kante des rechten Ärmels scheint allerdings (entgegen den Rekonstruktionen) nicht zu sehen zu sein, sondern eher das Fragment einer Feder. Die Rekonstruktion Healys/Vanoppens in Dreiviertel-Rückenansicht ist aus diesem Grund nicht zwingend anzunehmen, vielmehr die Positionierung zweier großer, flankierender Soldaten rechts und links am Bildrand in ähnlicher Haltung.

Interessant ist Healys Identifikation des (rechten) Hellebardiers als mögliches Selbstporträt Rubens'. Wie bei der Problematik der hinzugefügten Hunde ist auch diese Annahme nicht unumstritten, auch wenn



**| Abb. 5 |** Guglielmo Gonzaga (links) und sein Vater Federico II. Gonzaga, Herzog von Mantua. Mantua um 1600 nach älterem Vorbild. Öl/Lw., 76,4 × 62,4 cm. Privatbesitz

Healy durchaus bedenkenswerte Argumente dafür anführt. Bei der beschriebenen Haltung des Mannes und der überzeugenderen Darstellung in der Cosway-Zeichnung ohne Helm wäre das durchaus denkbar. Ob allerdings das inzwischen oft publizierte Selbstporträt auf Papier (Kat. No. 1-10b) tatsächlich eine Vorstudie ist, die zur Pala gehört, sei dahingestellt. Zumindest im Vergleich zum „Mantuaner Selbstporträt“ in Köln bleiben (nicht nur qualitative) Fragen offen.

### Vergleichsbeispiele

Ein eigener Abschnitt widmet nun sich dem Vergleich mit den beiden weiteren Mantuaner Werken: *Die Taufe Christi* (Antwerpen) und *Die Transfiguration* (Nancy). Dabei werden deren ikonographische und kompositorische Bezüge zur Gonzaga-Dreifaltigkeit herausgearbeitet. Ungeklärt bleibt die Übertragung des Werks von der Zeichnung ins Großformat, obwohl die Vorzeichnung der *Taufe* quadriert ist, es aber keinen analogen technischen Befund im Gemälde gibt. Die Verknüpfung mit diesen anderen beiden Dreifaltigkeitsdarstellungen für die Santissima Trinità

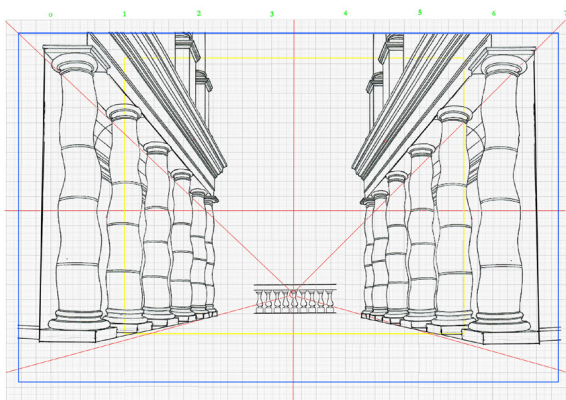
in Mantua werden in einem separaten Abschnitt analysiert.

Neben diesen drei großen Mantuaner Bildern widmet sich Healy dann den wenigen anderen Dreifaltigkeitsdarstellungen. Das Thema beschäftigte Rubens bereits zu Beginn seiner Karriere: Nach einem Exkurs über die „Gnadenstuhl“-Darstellungen im Allgemeinen bildet Healy ohne weiteren Kommentar in Abb. 174 Dürers *Gnadenstuhl*-Holzschnitt von 1511 ab. Michael Jaffé hat allerdings bereits 1964, 1977 und 1989 (hierzu Sven Schütte, *Nemo nascitur artifex*. Der junge Rubens im zeichnerischen Wettstreit mit Dürer, in: *Linie lernen. Die Kunst zu zeichnen*. Ausst. kat., Köln 2021, 60–77 mit den bibliographischen Angaben, z. B. Michael Jaffé, *Rubens and Italy* 1977, 15) neben Keith Andrews (Dürer's Posthumous Fame, in: C.R. Dodwell [Hg.], *Essays on Dürer*, Manchester 1973, 82–103, Abb. 33) eine Zeichnung des jungen Rubens publiziert, die genau dieses Motiv zeigt, das aber bei Healy keine Erwähnung findet. Kristin Lohse Belkin hat die Zeichnung im CRLB XXVI 2009 unter R9 katalogisiert, allerdings ohne das Original zu kennen (mündliche Mitteilung). Jüngst hat sich Ulrich Heinen mit diesen Darstellungen beschäftigt und deren Bedeutung herausgestellt (Gottes Selbstoffenbarung. Ursache und Versöhnung konfessioneller Medienkonflikte. Artus Wolfforts Heilige Dreifaltigkeit als metamediale Reflexion, in: Kai Merten und Claus-

Michael Ort [Hg.], *Konfessionspolitik und Medien in Europa 1500–1700. Konflikte, Konkurrenzen, Theorien*, Berlin 2021, 250–268). Durch die seitliche Positionierung der Taube (im Gegensatz zu Dürer) wird das Motiv bereits, wie im wesentlich späteren Gemälde 1619/21, modernisiert (Healy, Kat. No. 4), was zeigt, dass bei Rubens Rückgriffe auf früher entwickelte Ideen selbst nach Jahrzehnten durchaus nicht ungewöhnlich sind.

### Zuschreibungsprobleme zwischen Original und Kopie

Es folgen Rubens' Darstellungen der Jungfrau Maria: Die *Immaculata* des Prado (1629), ein Werk, das während Rubens' späterem Spanien-Aufenthalt entstand und in dem er spanische und flämische Traditionen verbindet; die *Finistère Madonna* (Potsdam) und die *Apokalyptische Frau* (1623–25), ein Werk für den Freisinger Dom, um nur drei Bilder zu nennen. Ein Beispiel sei jedoch herausgegriffen: Die Katalognummer 12, die *Regina Coelorum*. Das Werk wird von Fiona Healy als „lost“ bezeichnet, auch lehnt sie die Zuschreibung der Komposition an Rubens ab (279). Es verwundert dann aber, dass das Werk dennoch Aufnahme in das Buch gefunden und eine Katalognummer erhalten hat, wo doch die große Zahl von 31 Kopien bei Healy aufgeführt wird. Ihre Kopie Nr. 3 wurde 2014 von Christian Eder publiziert und als ein Spätwerk von Rubens klassifiziert („Maria, Gottesmutter und Himmelskönigin“: ein wiederentdecktes Gemälde aus dem Spätwerk des Peter Paul Rubens, in: *Wallraf Richartz Jahrbuch* LXXV, 2014, 229–252), was Healy rundweg ablehnt. Die Stiche nach dem Motiv sind ausdrücklich mit Rubens' Autorenschaft (Jan Witdoeck) bezeichnet. Die spitze Nase der Madonna missfiel wohl manchem Bearbeiter, so dass das Verhältnis von Kopien zu anderen Kopien bzw. die Identifikation des Originals sich hier im Gegensatz zu den anderen Beschreibungen etwas konfus darstellt. Da die Betrachtung der Originale für die Katalogisierung, soweit das möglich ist, unverzichtbar ist, zeigt sich hier doch eine Schwäche. Diese ist aufgrund der Quellenlage aber nicht der Autorin anzulasten, da in den Archiven



**Abb. 6 |** Rekonstruktion des Raumes (maßstäblich), basierend auf Ugo Bazzottis Rekonstruktion



oft nur alte Schwarz-weiß-Reproduktionen die Basis der Beurteilung und Beschreibung bilden, auch weil die originalen Bilder nicht oder nicht mehr zugänglich sind. Weitere Bildbeispiele aus dem Leben der Jungfrau Maria (Erziehung und Hochzeit) bilden den Auftakt zu angekündigten Folgepublikationen.

### Fazit

Healy verbindet eine präzise ikonographische Untersuchung mit einer interdisziplinären Herangehensweise. Rund 1350 bibliographische Einträge belegen die intensive und seit den 1990er Jahren andauernde Beschäftigung der Autorin mit den Werken, die das Buch als Standardreferenz etablieren. Healys methodischer Ansatz zeichnet sich durch umfangreiche Quellenarbeit und visuelle Dokumentation aus. Insbesondere für die Mantuaner Werke sind relevante Quellen transkribiert und in Übersetzung beigegeben. Im Gegensatz zu den meisten früheren Bänden unterstützen digitale Rekonstruktionen, Röntgen- und Infrarotbilder die Einordnung und Bewertung der Werke. Eine strukturelle Besonderheit dieser Monographie ist die starke Gewichtung der Mantuaner Werke, wodurch die anderen Themen – insbesondere die Madonnenbilder – unverdient etwas in den Hintergrund geraten. Man hätte etwa alle Werke zur Dreifaltigkeit und die Madonnen jeweils in einem eigenen Band vorstellen können, was die Balance zwischen den verschiedenen Themenbereichen optimiert hätte.

Auch die Abbildungsproblematik im editorischen Konzept des *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard ist hier erneut zu diskutieren. Die Beschränkung der Farbtafeln nur auf die Werke, die Rubens selbst zugeschrieben werden, wirkt heutzutage anachronistisch, bleibt doch die Abbildungsqualität der Schwarz-weiß-Abbildungen für detailliertere Analysen häufig unzureichend. Farabbildungen wären auch deshalb erforderlich, um die Argumentation der Autorin in vollem Umfang nachvollziehen zu können. Ein Beispiel mag das verdeutlichen: Veroneses *Apotheose der Venezia* (Healy, Bd. 2, Abb. 56; Höhe 9,04 Meter im Original), ist in der Abbildung in Schwarz-Weiß gerade einmal



**Abb. 7 |** Peter Paul Rubens, Teilkopie nach Dürers Dreifaltigkeit. Feder, 128 × 91 mm. Privatsammlung. Sven Schütte, *Nemo nascitur artifex*. Der junge Rubens im zeichnerischen Wettstreit mit Dürer, in: *Linie lernen. Die Kunst zu zeichnen*, Köln 2021, Abb. 7A

10 cm hoch, was 1,11 % des Originals entspricht. Auch wenn das Bild oft reproduziert und im Internet überall zu finden ist, kann man mit der Abbildung hier nichts anfangen. Es wäre daher wünschenswert, dass Herausgeber und Verlag über eine durchgängig farbige Bebilderung und ein größeres Format nachdenken würden, um der Qualität der kunsthistorischen Analysen auch auf visueller Ebene gerecht zu werden.

Fiona Healys Monographie ist eine wissenschaftlich fundierte und visuell beeindruckende Analyse eines Teils von Rubens' religiösen Werken. Ihre detaillierten Untersuchungen bieten tiefgehende Einblicke in Rubens' künstlerische und theologische Konzeptionen und machen diese Publikation zu einer wichtigen Quelle für Rubens-Forscher und Barockhistoriker. Es bleibt abzuwarten, wie die weiteren Bände (*The Holy Trinity*, *The Life of the Virgin*, *Madonnas and The Holy Family I: Madonnas and The Holy Family* und II: *The Large Altarpieces*) das umfangreiche Thema zukünftig angehen werden.



## Zuschrift

# 38. Deutscher Kongress für Kunstgeschichte. München, 25.–28. Februar 2026. Call for Papers

Deutscher Verband für Kunstgeschichte | Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
München | Ludwig-Maximilians-Universität München

Mirja Beck, Frankfurt a. M. | Manuela Beer, Köln | Lisa Beißwanger, Koblenz |  
Dominik Brabant, München | Martin Bredenbeck, Brauweiler/Koblenz | Matilde  
Cartolari, München | Burcu Dogramaci, München | Gabi Dolff-Bonekämper,  
Berlin | Sietske Fransen, Rom | Yasmin Frommont, Heidelberg | Christian  
Fuhrmeister, München | Christoph Grunenberg, Bremen | Ruth Heftrig, Halle  
(Saale) | Andreas Huth, Bamberg | Henry Kaap, München | Léa Kuhn, München |  
Franziska Lampe, München | LaoZhu (Zhu Qingsheng), Peking | Omar Nasim,  
Regensburg | Joanna Olchawa, München | Ulrich Pfisterer, München | Margarete  
Pratschke, Berlin/Passau | Georg Schelbert, München | Mona Schieren,  
Bremen | Peter Schmidt, Hamburg | Lisa Marei Schmidt, Berlin | Anna  
Schreurs-Morét, Freiburg i. Br. | Ilse Sturkenboom, München | Kerstin Thomas,  
Stuttgart | Barbara Welzel, Dortmund

## 38. Deutscher Kongress für Kunstgeschichte. München, 25.–28. Februar 2026. Call for Papers

### wissen

„wissen“ scheint mehr denn je Herausforderung. Nicht nur verändern sich die Wissensinhalte – das, was die Menschen zu wissen glauben – rasant und erreichen immer neue Stufen der Komplexität. Vor allem auch die Wissenspraktiken und Wissensordnungen sind zunehmend in Bewegung: Wie Wissen erzeugt, validiert, kommuniziert, verworfen oder bewusst verzerrt wird, wer was wann und wie zu wissen glaubt und umzusetzen versucht, wie sich verschiedene, konkurrierende Wissensregime in unterschiedlichen sozialen und politischen (Wissens-) Kontexten zueinander verhalten, wird derzeit besonders intensiv und neu ausgehandelt. Dabei kommt im medialen Gefüge der Wissensdynamiken dem Visuellen eine Schlüsselstellung zu. Auch dieses scheint in den letzten Jahren nochmals entscheidend an Bedeutung gewonnen zu haben. Zu fragen ist, welche Rolle die (historisch entwickelte) Sonderstellung der Künste und des künstlerischen Wissens in diesen Zusammenhängen gespielt hat und zukünftig spielen kann. „wissen“ als Prozess im weitesten Sinne mit konkurrierenden, pluralen, widersprüchlichen, selten endgültigen Erkenntnissen und Überzeugungen stellt sich so in neuer Dringlichkeit als zentrale Analyse-Aufgabe sowohl etablierter als auch neuer Bereiche und Herangehensweisen der Kunstgeschichte dar. Diese Herausforderungen von „wissen“ in ihrer Verschränkung von aktuellen und historischen Perspektiven adressiert der 38. Deutsche Kongress für Kunstgeschichte in München 2026. In neun Sektionen wird es darum gehen, ein möglichst breites Fragenspektrum zu Wissen, Bildkünsten und verschiedensten

Formen von visuellem Weltverständnis und Welterklärung im weitesten Sinne zu diskutieren: von praktischem Werkstatt-Wissen über die Geschichte der Disziplin und ihrer Institutionen bis hin zu Chancen und Gefahren von Digitalem und KI. Das Thema „wissen“ erlaubt zudem, die Entwicklungen von Kunstgeschichte und (interdisziplinärer) Bildwissenschaft der letzten drei Jahrzehnte zu evaluieren. Alle Sektionen stehen dabei historischen wie aktuellen Themenvorschlägen offen.

Der Vorstand des Deutschen Verbandes für Kunstgeschichte e.V. möchte gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte und der Ludwig-Maximilians-Universität München Kolleginnen und Kollegen für eine intensive Diskussion gewinnen. Erbeten werden Beiträge aus allen Arbeitsgebieten und Berufsgruppen der Kunstgeschichte und benachbarter Disziplinen, von Personen auf allen Karrierestufen sowie aus dem In- und Ausland.

Für jeden Vorschlag kann ein Exposé von maximal 2.000 Zeichen (inkl. Leerzeichen) in der Geschäftsstelle des Verbandes in einer offenen oder bearbeitbaren Datei (akzeptierte Formate: .docx, .odt, .rtf, .txt) per E-Mail an [call@kunstgeschichte-kongress.de](mailto:call@kunstgeschichte-kongress.de) eingereicht werden. Wir bitten zudem um die Zusage einer Kurzbiografie von max. 2.000 Zeichen (inkl. Leerzeichen) in einer separaten Datei sowie der Kontaktdaten und nach Möglichkeit auch der persönlichen ORCID iD.

Die Auswahl der Vorschläge (pro Sektion fünf 20-minütige Vorträge) werden die Kuratierenden der Sektionen, Verbandsvorstand und Ortskomitee gemeinsam vornehmen.

Von den ausgewählten Referentinnen und Referenten wird erwartet, dass sie – sofern eine kunsthistorische Ausbildung vorliegt und sie im Inland ansässig sind – spätestens zu Beginn des Kongressjahres Mitglieder im Deutschen Verband für Kunstgeschichte sind.

Rückfragen zur Bewerbung richten Sie bitte an die Geschäftsstelle des Deutschen Verbandes für Kunstgeschichte e.V. in Bonn: [info@kunstgeschichte.org](mailto:info@kunstgeschichte.org).

Einsendeschluss für alle Bewerbungen ist der **8. Juni 2025**, 18:00 Uhr.

## Sektionen

### 1. Konflikt und Konsens: Wissenschaftsgeschichten der Kunstgeschichte

Wie für jede Wissenschaftsgeschichte gilt auch für diejenige der Kunstgeschichte, dass sie nicht linear, sondern in Sprüngen verläuft. Verfestigung und Auflösung von Erkenntnissen und Überzeugungen wechseln sich ab, abhängig von Konjunkturen bestimmter Methoden, Modelle und Narrative. Die Sektion untersucht, wie sich zu unterschiedlichen Momenten die Kunstgeschichte als Wissenschaft im Prozess zwischen Konflikt und Konsens herausbildet und welche Faktoren hierfür bedeutsam sind. Wir freuen uns über Beiträge zu folgenden Fragen: 1. Wer oder was schafft Wissen in der Kunstgeschichte? Da die Rolle einzelner Gelehrter meist überschätzt wird, soll das Augenmerk auf Diskursen und Denkkollektiven liegen, die Paradigmen am Leben halten oder zu ihrem Wechsel beitragen. 2. Wie wird Wissen vernetzt und gebündelt – und wie dekonstruiert? Untersucht werden sollen Praktiken, Dynamiken, Medien und Instrumente der Verfestigung und Auflösung von Wissen (beispielsweise mit Blick auf Enzyklopädien und Überblickswerke). 3. In welchem Verhältnis steht das Wissen der Kunstgeschichte zu ihrem gesellschaftlichen Außen? Die Wissenschaftsgeschichte tendiert dazu, nur wissenschaftsimmanente Faktoren wie Methodendiskussionen etc. als ausschlaggebend für ihren Wandel zu erachten. Wie aber ist das Verhältnis des jeweiligen kunsthistorischen Wissens zu

gesellschaftlichen Debatten, zu ökonomischen und (wissenschafts-)politischen Entscheidungen, die es generieren, formatieren, subventionieren oder auch verhindern?

### 2. Organisationsstrukturen kunsthistorischen Wissens: Die Geschichte des Deutschen Verbandes für Kunstgeschichte als diskursives Feld

Kunsthistorisches Wissen ist in seiner Entstehung, seiner Formierung und seiner Etablierung immer Ein- und Ausgrenzungsprozessen unterworfen, die durch Organisationsstrukturen befördert werden. Der Deutsche Verband für Kunstgeschichte nimmt den in seiner Mitgliederversammlung 2024 erteilten Auftrag, die Auseinandersetzung mit seiner Geschichte voranzutreiben, auf und bietet eine Sektion zur historischen Selbstreflexion der Disziplin anhand prägender Konstellationen der Verbandsgeschichte an. Sie lädt alle Kolleginnen und Kollegen dazu ein, dieses diskursive Feld zu gestalten und zu strukturieren, um durch die historische Analyse eine Verortung der Disziplin gegenüber den Herausforderungen der Gegenwart zu leisten. Verbandsgeschichte wäre hier zu denken im Unterschied zur – aber gleichzeitig im Austausch mit – Institutionsgeschichte, Organisationsgeschichte, Fachgeschichte, Wissenschaftsgeschichte und Wissensgeschichte einerseits und Zeit- und Kulturgeschichte andererseits. Zu sondieren wären dabei etwa folgende Gebiete:

Formative Phasen des Verbandes (wie 1948/49, 1968–70 oder 1989/90); Brüche und Kontinuitäten; deutsch-deutsche Parallelen, Unterschiede, Kontakte; Auslassungen, Ausgrenzungen, Tabus und Traumata; europäische Dimensionen fachlicher Selbstvergewisserung; (infra-)strukturelle Entwicklungen der Disziplin; Berufsgruppen und berufspolitische Fragen.

Beiträge aus der Community sind willkommen. Ziel der Sektion ist die Kartierung des Gebietes mit dem längerfristigen Ziel der Erarbeitung einer Geschichte des Verbandes.

### 3. Vision, Visualisierung, Verifikation: Bilder in der Wissenschaftsgeschichte

Bilder sind zentrale Werkzeuge wissenschaftlicher Erkenntnis und Teil der Theoriebildung in der Wissensproduktion. Seit der Antike dienen Illustrationen der Dokumentation und Modellierung von Wissen, mit den Techniken der Druckgrafik begann die Verbreitung und Standardisierung wissenschaftlicher Darstellungen. Mit der Fotografie entstanden im 19. Jahrhundert Abbildungsverfahren, die ebenso Wissenschaftsfelder wie Astronomie und Medizin revolutionierten wie sie Kunstgeschichte und Archäologie als formbezogene Disziplinen ermöglichten, indem sie neue Objektivitätsansprüche und Dokumentationsmöglichkeiten etablierten. Heute prägen computergenerierte Visualisierungen, KI-gestützte Bildanalysen und 3D-Technologien Forschung, Lehre und die Kommunikation darüber. Diese Sektion ruft zu Beiträgen auf, die den Wandel bildbasierter Wissenspraktiken in den Blick nehmen und dabei ihre historisch-epistemologischen Bedeutungen in den Fokus setzen. Zu fragen wäre u. a.: Wer waren und sind Produzentinnen und Produzenten von wissenschaftlichen Bildern, in welchen Netzwerken und Infrastrukturen? Wie wurden die Bilder zugänglich gemacht, konsumiert und angewendet? Was ist und war historisches Wissen wert auch in Hinblick auf Bilder-Manipulation und wachsendes Misstrauen gegenüber Bildern? Wie haben sich die Anforderungen und Verantwortlichkeiten für Bilder in einer globalen Wissenschaft gewandelt?

### 4. Wissen und Wirken populärer Bilder

Von der Vormoderne bis heute prägen populäre Bilder kollektive Vorstellungen und werden durch diese gleichsam dynamisch geprägt. Sie sind weit verbreitet, wiedererkennbar und in Alltagswissen sowie kulturelle Praktiken eingebunden. Sie färben gesellschaftliche Debatten und wirken auf den kunsthistorischen ‚Kanon‘ zurück. Ihr Wissen entfaltet sich in visuellen Kulturen durch Wiederholung, Zirkulation

und Aneignung. Untersucht werden Mechanismen der Verbreitung und Transformation: Welche Inhalte transportieren populäre Bilder (Heiligenbilder, Flugblätter, Wandschmuck, Werbung, Key Visuals, Sehenswürdigkeiten, Memes, virtuelle Rekonstruktionen etc.)? Wie verändern sich Deutung und Funktion durch ihre Popularität? In welchen politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Strategien werden sie genutzt? Welche Wirkmacht entfalten sie in diesen Kontexten? Auch ihr kunsthistorischer Status steht zur Diskussion: Welche Wertvorstellungen von ‚high‘ und ‚low‘ bestimmen weiterhin ihre Definition(en)? Wie beeinflussen diese Forschung, Museen und Denkmalpflege? Welche methodischen und vermittelischen Herausforderungen stellen sich dadurch? Die Sektion lädt dazu ein, populäre Bilder als aktive Wissensformen interdisziplinär zu untersuchen.

### 5. „Know how, show how“: Kunsttechnologisches Wissen in Kunst und Kunstgeschichte

Mit der Entstehung der Restaurierungswissenschaften im 20. Jahrhundert erlangte das Wissen über die materiellen und technischen Aspekte von Kunstwerken einen neuen epistemischen Status, indem es die bis dahin vor allem empirischen Kompetenzen in den Bereich der sogenannten exakten Wissenschaften überführte. Gleichzeitig suchten auch Archäologie, Soziologie und Anthropologie sowie die traditionell ideen- und textfixierten Kunstwissenschaften neue Zugänge zum Artefakt. Mit dem *Material Turn* wuchs das Interesse am ‚Gemachtsein‘ von Objekten, an Verfahren und Erfahrung sowie an den Theorien von *Agency* und *Affordancy*; inzwischen hat sich international die *Technical Art History* etabliert. Während das Thema aus der Forschung nicht mehr wegzudenken ist, bleibt es in der Vermittlung weitgehend unsichtbar.

Die Sektion fragt nach verschiedenen Aspekten kunsttechnologischen Wissens: Wie es entsteht und weitergegeben wird (Werkstatt, Mobilität, Transfer), wie man es praktisch nutzt (Veränderungen, Pflege, Restaurierung), wo es sich manifestiert (Objekte, Tex-



te, Erfahrungen) und wo es Berücksichtigung findet (Forschung, Lehre, Museen). Wir freuen uns besonders über Vorschläge von Kolleginnen und Kollegen aus den Restaurierungswissenschaften und Museen.

### 6. Zählen, Skalieren, Automatisieren: Digitale Wissensprozesse in der Kunstgeschichte

Die Sektion lotet die epistemische Dimension digitaler Verfahren und Technologien in der kunsthistorischen Praxis in ihrer historischen Entwicklung aus: Gefragt wird danach, wie sich die Erforschung und Vermittlung von Kunst und Bildern durch digitale Operationen der Erfassung, Analyse und (Re-)Konstruktion verändern. Das Spektrum der möglichen Beiträge soll das Verständnis einer Wissensgeschichte des Digitalen aus kunsthistorischer Perspektive erweitern, indem etwa Praktiken berücksichtigt werden, die der elektronischen Datenverarbeitung in der Kunstgeschichte vorausgehen (Kataloge, Statistiken, Diagramme) oder digitale Methoden und Daten in der künstlerischen Produktion („Computerkunst“) auf ihre epistemische Funktion hin befragt werden. Nicht zuletzt möchte die Sektion den aktuellen Einsatz digitaler Verfahren und Infrastrukturen in der Disziplin Kunstgeschichte, einschließlich Social Media und sogenannter KI, im Hinblick auf forschungstheoretische und -politische sowie gesellschaftliche und ethische Herausforderungen diskutieren.

### 7. „Die Bilderwissenschaft ist mühelos“: ‚Glokales‘ Nichtwissen in den Bildkünsten

Bilder und Bildkünste spielen in Globalisierungsprozessen eine zentrale Rolle: als Kommunikationsmittel, für die Wissensdokumentation und den Wissenstransfer, aus Neugierde und ästhetischem Interesse, als Ware usw. Dies wird nicht erst heute betont, damit waren etwa bereits Reisende im 16. Jahrhundert konfrontiert. Vorausgesetzt wird (immer noch und heute vielleicht mehr denn je), dass Bildwahrnehmung eine Art universal-gleichförmiges Vermögen sei. Die Sektion will dagegen die globalen

„Inkommensurabilitäten“ des Bilder-Wissens, die Missverständnisse, Entdifferenzierungen, Gefahren über die Jahrhunderte hinweg untersuchen. Das Spektrum dieser „Inkommensurabilitäten“ kann dabei von technischen Hürden (ein unbekanntes Medium wird in seiner Darstellungsform nicht verstanden, ein Equipment für die Wiedergabe steht nicht zur Verfügung ...) bis hin zu absichtlichem Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen reichen. Willkommen sind Beiträge und Beispiele, bei denen das lokale (oder in anderer Hinsicht gruppenspezifische) Verständnis global verbreiteter Bilder nicht mit der ursprünglichen Intention übereinstimmt oder nicht verstanden wird oder werden kann. Für die aktuelle Kunstgeschichte und Bildwissenschaft ergibt sich aus dieser Konstellation des Missverstehens unter dem Anschein des Mühelosen besondere Verantwortung.

### 8. Hülle und Fülle: Materialität und Erkenntnispotential von Wissensbehältern

Wie manifestiert sich Wissen materiell, und welche epistemischen Konsequenzen folgen daraus? Setzt Erkenntnis Wissen voraus oder führt sie zu Wissen, und welche Annäherungen an diese grundlegenden Fragen ermöglichen künstlerische und räumliche Konfigurationen? Die Sektion untersucht die komplexen Beziehungen zwischen der materiellen Gestaltung von Wissensbehältern – seien es Kunstwerke oder Räume – und deren Funktion bei der Produktion, Speicherung und Vermittlung von Wissen. Im Fokus stehen dabei ebenfalls die Dynamiken von Verbergen und Öffnen, Enthüllen und Verhüllen, von Opazität und Transparenz, die sowohl in den Werken selbst als auch im praktischen Umgang mit diesen wirksam werden. Wer bestimmt über die Zugänglichkeit und die Dekodierung von Wissensbehältern? Wir laden zur Einreichung von Beiträgen ein, in denen diese Fragen anhand konkreter Objekte aus verschiedenen Gattungen, Zeiten und kulturellen Konstellationen exemplarisch untersucht werden. Dabei würden wir uns insbesondere auch über museale Perspektiven freuen.

## 9. wissen als Handlung

Diese Sektion lädt dazu ein, sich künstlerischem und kunstwissenschaftlichem Wissen jenseits von textlichen oder mündlichen Überlieferungen zu widmen. Gemeint sind körperbasierte Praktiken der Produktion und Vermittlung von Wissen in historischer und zeitgenössischer Perspektive. Dieses Körperwissen kann in spirituellen oder nicht-sakralen Ritualen, performativen Aufführungen, Choreografien und gemeinschaftlichen somatischen Praktiken in Erscheinung treten. Es kann jedoch auch um das ‚Machen‘ von Kunst/Objekten, etwa kunsthandwerkliches Wissen, gehen, das gemeinsam entwickelt oder durch Nachahmung und Wiederholung erlernt und weitergegeben wird. Körperlich situiertes Wissen wird oft erst nachträglich notiert, archiviert und reproduziert und kann damit eine Transformation erfahren: von ephemeren Wissensbeständen hin zu ‚notiertem‘ Wissen. Zugleich sind körperbezogene Wissensformen häufig eng verbunden mit queeren, indigenen oder migrantischen Realitäten und können damit zu anderen Historiografien von Kunst beitragen. Wir freuen uns über Beitragsvorschläge – auch experimentelle Vortragsformen sind willkommen.

## Zuschrift

**Auf der Suche nach Fangstühlen und  
anderen mechanischen Möbeln der  
Frühen Neuzeit**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.5.110569>

## Neues aus dem Netz

**Digitale Bestandserschließung der  
Neuen Nationalgalerie Berlin**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.5.110251>

## Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.5.110250>

## Auf der Suche nach Fangstühlen und anderen mechanischen Möbeln der Frühen Neuzeit

In ihrem Beitrag „Wet Trousers, Entrapment and Good Sports: The Wetting Trap Chair at Rosenborg Castle and Other Trap Chairs in Early Modern Europe“, veröffentlicht in der Zeitschrift *The Court Historian*, März 2025, befassen sich die Autoren Louise Kjærgaard Depner und Casper Thorhauge Briggs-Mønsted, beide PhD Fellows an der Universität Kopenhagen, mit einer Reihe von mechanischen Stühlen und ihrer Verwendung in elitären Kreisen in Europa in der Zeit von ca. 1550 bis 1800. Der Ausgangspunkt ihrer Studie ist der Hosenwasser-Stuhl in Schloss Rosenborg. | Abb. 1 | und | Abb. 2 |

Dieser Stuhl enthält eine versteckte Mechanik, die den Sitzenden einfängt, seine Hosen durchnässt und gleichzeitig ein peinliches Geräusch macht. Er stammt vermutlich aus dem späten 17. Jahrhundert, doch über seine Verwendung und seinen Ursprung ist bisher nicht viel bekannt. Im genannten Artikel wird die Herkunft des Stuhls geprüft und argumentiert, dass er Teil einer Vergnügungskultur war, die einen Moment der Destabilisierung des Alltags am Hof von Christian V. in Dänemark markierte und gleichzeitig die zugrundeliegenden Machtstrukturen dieses Hofes verdeutlichte.

Zudem wird nachgezeichnet, wie sich der Zweck des Sammelns und Ausstellens am Beispiel dieses dänischen Stuhls von den Kuriositätenkabinetten des 17. und 18. Jahrhunderts auf die öffentlichen Museen des 19. Jahrhunderts verlagerte. Darüber hinaus vergleichen die Autoren den dänischen Stuhl mit anderen europäischen Beispielen von Fangstühlen und ziehen Parallelen zwischen ihren Verwendungszwecken und gewünschten Wirkungen. Ein Beispiel ist der sog. Fangstuhl in Schloss Ambras. Der eiserne Stuhl ist an den Außenseiten mit floralen und grotesken Ornamenten dekoriert. Wer sich auf ihm niederließ, wurde unerwartet durch einen unter dem Sitz verborgenen Federmechanismus festgehalten. Die Festhaltevorrückung mit ihren Greifarmen wurde über mehrere Schnappfedern und Seilzüge ausgelöst. Der Sitzende konnte sich somit nicht mehr alleine vom Stuhl erheben. Befreit wurde der Gefangene erst, nach-



dem er eine Trinkprobe bestanden hatte. Diese war Teil des sog. Ambraser Willkomm, der für Gäste, die Schloss Ambras besuchten, ausgegeben wurde. Verwahrt wurde der Fangstuhl in der Ambraser Kunstkammer. ↗ Diese Stühle waren Teil eines umfassenderen europäischen Phänomens von Möbeln mit komplexen symbolischen Bedeutungen, die sowohl als Scherze als auch als Objekte des Schreckens und der Destabilisierung dienten. Bislang konnten nur drei erhaltene Fangstühle ausfindig gemacht werden: zwei in Dänemark und der in Ambras. Darüber hinaus sind drei weitere Stühle schriftlich bzw. visuell dokumentiert, zwei in Italien und einer in England. Vermutlich existieren aber noch weitere Exemplare in verschiedenen elitären Sammlungen. Die Autoren planen weitere Forschungen zu mechanischen Möbeln und anderen Unterhaltungsautomaten aus der Frühen Neuzeit und bitten daher um sachdienliche Hinweise. Kontakt: Louise Kjærgaard Depner, Universität Kopenhagen: [depner@hum.ku.dk](mailto:depner@hum.ku.dk) | [louise.depner@gmail.com](mailto:louise.depner@gmail.com); Casper Thorhauge Briggs-Mønsted, Universität Kopenhagen: [ctm@hum.ku.dk](mailto:ctm@hum.ku.dk) | [caspert-moensted@gmail.com](mailto:caspert-moensted@gmail.com); Dr. Thomas Kuster, Schloss Ambras: [thomas.kuster@schlossambras-innsbruck.at](mailto:thomas.kuster@schlossambras-innsbruck.at)



### Digitale Bestandserschließung der Neuen Nationalgalerie Berlin

Im Rahmen eines dreijährigen Forschungsprojektes, das die wissenschaftliche Erschließung der in der Neuen Nationalgalerie verwahrten Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Nationalgalerie zum Ziel hat, ist ab sofort ein umfassender Werkkomplex der Bestände zur Kunst nach 1945 online in Form einer digitalen Publikation zugänglich [↗](#).

Die überarbeiteten digitalisierten Bestände (rund 1.500 Arbeiten) umfassen wesentliche künstlerische Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erfasst wurden Gemälde, Skulpturen und Objekte von Künstler\*innen der Bundesrepublik und der ehemaligen DDR, Westeuropa und den USA sowie aus den damaligen sozialistischen Staaten. Neben Hauptwerken wie Barnett Newmans *Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau IV* (1969/70) oder Francis Bacons *Porträt der Isabel Rawsthorne in einer Straße in Soho stehend* (1967) gehören dazu Werke des Informel, der US-amerikanischen Farbfeldmalerei, des Realismus der 1970er-Jahre, der Kunst der DDR, der Pop- und Minimal Art ebenso wie von Künstler\*innen wie Willi Baumeister, Lee Bonteco, Rebecca Horn, Wolfgang Matheuer, Henry Moore, Louise Nevelson, Bridget Riley, Mark Rothko oder Gerhard Richter.

Nun sind insgesamt 95 % der von der Neuen Nationalgalerie verwalteten Sammlung, zu der auch das Museum Berggruen gehört, online recherchierbar. Ein Teil der Bestände zur Kunst des 20. Jahrhunderts mit Werken etwa von Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Dan Graham, Anselm Kiefer, Richard Serra oder Bill Viola wird derzeit vom Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart verwaltet und ist nicht Teil des aktuellen Erschließungsprojektes. Sie werden in einem nächsten Schritt erfasst und digitalisiert.

Im Fokus des Forschungsprojektes stand die Überprüfung und Aktualisierung der Kerndaten ebenso wie der Provenienzen, Literatur und Ausstellungshistorie. Darüber hinaus wurden die Werke mit einem begleitenden Text in einen kunsthistorischen Zusammenhang gestellt. Unter den veröffentlichten Werken ist eine Reihe von

Arbeiten, die z. T. über Jahrzehnte nicht in Ausstellungen zu sehen waren. Mit der digitalen Veröffentlichung wird die Sammlungsgeschichte der Nationalgalerie als Ganze sichtbar gemacht. Die in der Online-Datenbank der Staatlichen Museen zu Berlin veröffentlichten Werke können sowohl sammlungsübergreifend als auch sammlungsimmanent über Filter und erweiterte Funktionen – wie Künstler\*innensuche oder Zeiträume – recherchiert werden. Ein Großteil der Werke erscheint mit Abbildungen.

Der digitale Bestandskatalog zur Kunst nach 1945 ist ab sofort über [recherche.smb.museum](https://recherche.smb.museum) [↗](#) sowie über die Website der Neuen Nationalgalerie abrufbar [↗](#).

## 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.** **Couven Museum.** –22.6.: Eine duftende Sammlung! Flakons in allen Facetten.

**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. –28.9.: Places to Dream.

**Aarau (CH).** **Aargauer Kunsthhaus.** –22.6.: Marianne Kuhn. –9.3.26: Blumen für die Kunst. 24.5.–24.8.: Ishita Chakraborty.

**Aarhus (DK).** **Aros.** –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. (K).

**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).** **Sint-Joriskerk.** –28.6.: Concordia.

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

**Amsterdam (NL).** **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).

**Rijksmuseum.** –9.6.: American Photography. (K); Carrie Mae Weems. Painting the Town. –15.3.26: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850. 28.5.–26.10.: Isamu Noguchi in the Rijksmuseum Gardens.

**Stedelijk Museum.** –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.** 25.5.–14.9.: Sound of the Earth: Ceramics in Contemporary Art; Roman Signer: Super-8.

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

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

**Museo comunale d'arte moderna.** 15.6.–12.10.: Joana Vasconcelos.

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

**Aspen (USA).** **Art Museum.** 6.6.–7.9.: Carol Rama: The Tongue, the Eye, the Foot. 6.6.–29.9.: Sherrie Levine 1977–88.

**Athen (GR).** **Benaki Museum.** 12.6.–27.7.: In a Bright Green Field.

**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.** –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.

**Bad Ischl (A).** **Marmorschlössl.** 17.5.–26.10.: Erwin Wurm.

**Baden-Baden.** **Kunsthalle.** –18.5.: Simurgh. Slavs and Tatars. Marcel Broodthaers und Cevdet Ereğ.

**Museum Frieder Burda.** 17.5.–14.9.: Poesie des Lichts. Richard Pousette-Dart. (K).

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

**Barcelona (E).** **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. –9.11.: Prats is Quality. 11.6.–6.4.26: Painting the Sky: 50 Years of Fundació Miró Stories.

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

**Museu Nacional d'Art de Catalunya.** –29.6.: Zurbarán. –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.** –10.8.: Other Intelligences. Erkundungen nicht-menschlicher Intelligenz in der zeitgenössischen Kunst. (K).

**Kunstmuseum.** –27.7.: Paarlauf. –10.8.: Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur. –4.1.26: Verso. Geschichten von Rückseiten.

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

**Museum Jean Tinguely.** –7.9.: Suzanne Lacy. By Your Own Hand. 22.5.–30.8.: Tinguely 100. Kunst-Geisterbahn. Performed by Rebecca Moss and Augustin Rebetez. 11.6.–2.11.: Julian Charrière.

**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.

**Belluno (I).** **Pal. Fulcis.** –29.6.: Andy Warhol. Love Pop. Icons and Masterpieces.

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

**Bergisch Gladbach.** **Villa Zanders.** –9.6.: Paper / Elements. Kunst aus Papier und die vier Elemente. 24.5.–26.10.: Kunst ohne Grund. Hängende Skulpturen und Installationen aus Papier.

**Berlin.** **Alte Nationalgalerie.** 6.6.–28.9.: Camille Claudel und Bernhard Hoetger. Emanzipation von Rodin. (K).

**Berlinische Galerie.** –16.6.: Mariechen Danz. GASAG Kunstpreis. (K); Käthe Kruse. –11.8.: Psychonauten. John Bock & Heiner Franzen. –29.9.: Daniel Hölzl. Soft cycles. –13.10.: Provenienzen. Kunstwerke wandern.

**Bröhan-Museum.** –1.6.: Will McBride. Die Berliner Jahre. –7.9.: Alchimia. Die Revolution des italienischen Designs. (K).

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

**Deutsches Historisches Museum.** 24.5.–23.11.: Gewalt ausstellen: Erste Ausstellungen zur NS-Besatzung in Europa, 1945–48.

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

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

**Hamburger Bahnhof.** –18.5.: Mark Bradford. (K). –20.7.: Ayoung Kim. (K). –26.10.: Klára Hosnedlová. (K). 13.6.–4.1.26: Toyin Ojih Odutola. (K).

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

**Humboldt-Forum.** –9.6.: Elegante Blüten. Darstellung von Flora und Fauna in der Kunst Japans. 18.5.–31.12.: Manatunga. Künstlerische Interventionen von George Nuku.

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

**James-Simon-Galerie.** –2.11.: Fäden des Lebens am Nil. Bildteppiche des Ramses Wassef Art Center aus Kairo.

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

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

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

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

**Museum Europäischer Kulturen.** 15.6.–28.9.: Vamos a la playa. Ferien unter Franco.

**Museum für Fotografie.** –27.7.: Polaroids.

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

**Neue Nationalgalerie.** –14.9.: Yoko Ono. Dream Together; Fujiko Nakaya. –28.9.: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg.

der Nationalgalerie. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 23.5.–12.10.: Lygia Clark. Retrospektive. (K).

**Neues Museum.** 22.5.–8.2.26: Auf unbetretenen Wegen. Georg Schweinfurth und die Ägyptologie. (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 (K)leben. Wiederbegegnung mit einer kollektiven Collage aus dem Jahr 1975.

**Zentrum Paul Klee.** –1.6.: Kosmos Klee. Die Slg. Fokus. Klee musikalisch. –22.6.: Le Corbusier. Die Ordnung der Dinge. (K). 7.6.–14.9.: Cover Star Klee.

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

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

**Bielefeld. Kunsthalle.** –15.6.: Xanti Schawinsky. (K).

**Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie.** –6.7.: Paul Reichle zum 125. Geburtstag. Vom Bauhaus nach Bietigheim; Katharina Trudzenski. Slalom. 15.5.–28.9.: Doris Graf. XPlacesToBe.

**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. **Museum unter Tage.** 22.5.–26.10.: Das halbe Leben. Formen der Arbeit in Kunst und Geschichte. (K).

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

**Pal. Fava.** 30.5.–20.7.: Louise Nevelson.

**Pal. Pallavicini.** –20.7.: Jack Vettriano; Diabolik.

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

**Bundeskunsthalle.** –1.6.: Save Land. United for Land. (K). –10.8.: Para-Moderne. Lebensreformen ab 1900. (K). –28.9.: Susan Sontag. Sehen und gesehen werden. 6.6.–25.1.26: WETransFORM. Zur Zukunft des Bauens. **Kunstmuseum.** –18.5.: Videonale. 20. Festival für Video und zeitbasierte Kunstformen. –7.9.: Heimweh nach neuen Dingen. Reisen für die Kunst.

**Boston (USA). Museum of Fine Arts.** –7.9.: Van Gogh: The Roulin Family Portraits. –28.9.: Qi Baishi. Inspiration in Ink. –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 Sammlung Straßner der TU Braunschweig. (K).

**Bregenz (A). Kunsthaus.** –25.5.: Precious Okoyomon. 7.6.–28.9.: Małgorzata Mirga-Tas.

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

**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.** –27.7.: Corot bis Watteau. Französischen Zeichnungen auf der Spur. –3.8.: Mis(s)treated. Mehr als Deine Muse! –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.

**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.** –29.6.: Suchan Kinoshita. –31.8.: Berlioz De Bruyckere.



**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. 14.6.–31.8.: Shinhanga. Japanische Holzschnitte. (K).

**Caen (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –5.9.: Horizon sans fin. De la Renaissance à nos jours. (K).

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

**Cambridge (USA).** **Harvard Art Museum.** –27.7.: Edvard Munch: Technically Speaking. 24.5.–17.8.: The Solomon Coll.: Dürer to Degas and Beyond.

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

**Cassel (F).** **Musée de Flandre.** 17.5.–28.9.: Brueghel & Van Balen: artistes & accomplices.

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

**Chantilly (F).** **Château de Chantilly.** –15.6.: Les mondes de Watteau. 7.6.–5.10.: Les Très Riches Heures du duc de Berry.

**Charleroi (B).** **Musée d'art de Hainaut.** 31.5.–31.8.: Hervé Charles; Democracia.

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

**Museum Gunzenhauser.** –10.8.: European Realities. Realismusbewegungen der 1920er und 1930er Jahre in Europa. (K).

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

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

**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.** –29.6.: Alice Bahra. –10.8.: Unbeschreiblich weiblich. Frauenbilder in der DDR. 24.5.–17.8.: Sendung aus dem Gegen-Raum. Mail Art, Plakate und Faltrollos alternativer DDR-Kunstszenen; Gegen den Strich oder die getanzte Wut 1980 bis 1990: Punk in Ton & Bild.

**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'.

**Dordrecht (NL).** **Museum.** –22.9.: Carel de Nerée. –26.10.: Johan de Witt.

**Dortmund.** **Baukunstarchiv NRW.** 15.5.–27.6.: Werner Ruhbau. Bauen für die offene Gesellschaft. (K).

**Museum Ostwall.** –15.6.: MO Schaufenster #39: Costantino Ciervo. –20.7.: Am Tisch. Essen und Trinken in der zeitgenössischen Kunst. –27.7.: Holding Pattern. Warteschleifen und andere Loops.

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

**Draguignan (F).** **Hôtel départemental des expositions du Var.** 14.6.–21.9.: Les Roches rouges, l'éclosion du fauvism dans l'Estérel.

**Dresden.** **Albertinum.** –29.6.: Wolfgang Tillmans. Weltraum.

**Archiv der Avantgarden.** –10.8.: Moderne Zeiten. Der amerikanische Traum und die Avantgarden der 1920er Jahre. (K).

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

**Lipsiusbau.** –31.8.: Spiegel im Spiegel. Estnische und deutsche Kunst von Lucas Cranach bis Arvo Pärt und Gerhard Richter. (K).

**Residenzschloss.** –10.8.: 100 Ideen vom Glück. Kunstschatze aus Korea. (K). –11.1.26: ‚Es ist nicht Alles Gold das da gleist‘. Friedrich der Weise (1463–1525). Münzen und Medaillen.

**Robotron-Kantine.** 7.6.–5.10.: Ostrale Biennale: Never Grey.

**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.

**Kunstpalast.** –1.6.: Elias Sime. –3.8.: Mama. Von Maria bis Merkel. (K). –28.9.: Mythos Murano.

**K 20.** –10.8.: Marc Chagall.

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

**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.: Dieter Krieg. Maler, Diebe und Gesindel. (K).

**Emden. Kunsthalle.** –22.6.: Austin Eddy. Sea Song.

**Engen. Städt. Museum.** –25.5.: Sachlich - Kritisch - Magisch. Der neue Realismus um 1925. Slg. Frank Brabant.

**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. (K). –20.7.: Friedrich Nerly. Von Erfurt in die Welt. (K).

**Erlangen. Kunstpalais.** 17.5.–28.9.: Zohar Fraiman.

**Espoo (FIN). Museum of Modern Art.** –1.2.26: Arte Povera. A New Chapter; Karin Hellman. 23.5.–7.12.: Social Fabric.

**Essen. Museum Folkwang.** –22.6.: Frau in Blau. Oskar Kokoschka und Alma Mahler. 16.5.–7.9.: Paula Rego. The Personal and the Political.

**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.

**Villa Hügel.** –27.7.: 21 × 21: Die RuhrKunstMuseen auf dem Hügel.

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

**Eupen (B). IKOB.** –24.8.: Feministischer Kunstpreis 2025.

**Evian (F). Palais Lumière.** –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.

**Flöha. Kunstbahnhof.** –3.8.: Verstrickungen: Zur Rolle des Textilen in Kunst und Gesellschaft.

**Florenz (I). Pal. Medici-Riccardi.** –9.9.: Giovan Battista Foggini (1652–1725). Architetto e scultore granducale. **Pal. Strozzi.** –20.7.: Tracey Emin. Sex and Solitude. –31.8.: Time for Women! Empowering Visions in 20 Years of the Max Mara Art Prize For Women.

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

**Forte dei Marmi (I). Forte Leopoldo.** 31.5.–9.11.: Eugenio Cecconi. Giornate di caccia e di colore.

**Frankfurt/M. Caricatura Museum.** –15.6.: Walter Moers.

**Deutsches Architekturmuseum.** 14.6.–5.10.: Architecture and Energy. Bauen in Zeiten des Klimawandels. (K).

**DAM Ostend.** –25.5.: Urbane Resilienz in der Praxis. Impulse für die Stadt im Wandel; Bauwelt-Award 2025. Das erste Haus.

**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.** –22.6.: Text & Spirit. Erleuchtungsgrafik. Mittelalterliche Handschriften zwischen Alltagspraxis, Luxus und Glauben. –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 Loeb, Shaun Motsi, Christelle Oyiri, Coumba Samba.

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

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

**Frankfurt/O. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathaushalle.** 25.5.–10.8.: Mikrokosmos Schrebergarten.

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

**Freiburg. Augustinermuseum.** –30.11.: Licht und Landschaft. Impressionisten in der Normandie.

**Haus der Graphischen Sammlung.** –17.8.: Alter! Grafik aus fünf Jahrhunderten.

**Museum für Neue Kunst.** –21.9.: Marta! Puppen, Pop & Poesie.

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

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

**Friedrichshafen.** **Zeppelin Museum.** Ab 6.6.: Aziza Kadyri. Bild und Macht.

**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. –1.9.: Nostalgia. Storie ed espressioni di un sentimento dal Rinascimento all'arte concettuale.

**Gießen.** **Kunsthalle.** –20.7.: Céline Ducrot und Cathrin Hoffmann.

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

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

**Graz (A).** **Halle für Kunst.** –8.6.: Future of Melancholia. **Kunsthau.** –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.

**Greiz.** **Sommerpalais.** –15.6.: Schwert und Sense. Druckgraphik aus der Zeit des Bauernkriegs.

**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.

**Hagen.** **Emil Schumacher Museum.** –3.8.: Paris 1955. Deutsche Abstrakte im Zentrum der Moderne. (K).

**Halle.** **Moritzburg.** 23.5.–14.9.: Planetarische Bauern. Landwirtschaft, Kunst, Revolution.

**Hamburg.** **Bucerius Kunst Forum.** –1.6.: In Her Hands. Bildhauerinnen des Surrealismus. (K).

**Deichtorhallen.** –17.8.: States of Rebirth. Körperbilder in Bewegung. 5.6.–14.9.: Katharina Grosse. Wunderbild.

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

**Kunsthalle.** –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. –5.10.: Edi Hila | Thea Djordjadze. 13.6.–12.10.: Rendezvous der Träume. Surrealismus und deutsche Romantik. (K).

**Museum für Kunst und Gewerbe.** –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. 23.5.–3.8.: Jojo Gronostay. Leere Zeichen.

**Hamm.** **Gustav-Lübcke-Museum.** –13.7.: Potz! Blitz! Vom Fluch des Pharaos bis zur Hate Speech. –27.7.:

Ramazan Can. Home. 25.5.–28.9.: In aller Freundschaft! Heinrich Campendonk: Ein Blauer Reiter im Deutschen Werkbund.

**Hannover.** **Kestnervesellschaft.** –20.7.: Göksu Kunak; Jack O'Brien; Som Supaparinya; Passage. Architecture by Assaf Kimmel.

**Landesmuseum.** –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. –13.7.: Das Atelier als Gemeinschaft.

#Wilderers. –20.7.: Frida Orupabo. Spectrum

Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung

Niedersachsen. 21.5.–28.9.: Peter Heber. Über das Sterben.

**Hartford (USA).** **Wadsworth Atheneum.** 12.6.–14.9.: (Un)Settled: The Landscape in American Art.

**Heerlen (NL).** **Schunck.** –14.9.: Charles Eyck. Van Barok naar Expressionisme.

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

**Slg. Prinzhorn.** 17.5.–28.9.: normal#verrückt. Zeitgeschichte einer erodierenden Differenz.

**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. –21.9.: Dafna Maimon.

**Sinebrychoff Art Museum.** –10.8.: Classical Heroes.

**Herrenchiemsee.** **Schloss.** –12.10.: „Könnt Ihr noch?“. Kunst und Demokratie. (K).

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

**Hornu (B).** **Grand Hornu.** –24.8.: Lucile Soufflet. 18.5.–2.11.: Haim Steinbach. 25.5.–28.9.: What Do You Want Brick?

**Ingelheim.** **Altes Rathaus.** –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. Kindeskind.

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

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

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

**Karlsruhe. Städt. Galerie.** –10.8.: Gute Aussichten. Junge deutsche Fotografie 2023/2024. 24.5.–31.8.: Lea Gocht. Kunstpreis der Werner-Stober-Stiftung.

**ZKM.** –8.6.: Fellow Travellers. Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern. 7.6.–8.2.26: Johan Grimonprez. All Memory is theft.

**Kassel. Fridericianum.** –15.6.: Lee Kit. –27.7.: Mario García Torres. A History of Influence. 7.6.–28.9.: Cosima von Bonin. 7000 Palmen.

**Neue Galerie.** –24.7.: Was habt ihr da! Weil Sammeln Freude macht. –31.8.: Was macht ihr da? Warum Museum wichtig ist.

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

**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. 1.6.–17.8.: Erwin Wortelkamp. Durchdringungen.

**Mittelrhein-Museum.** –7.9.: Too beautiful! Der englische Blick auf den Rhein. (K).

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

**Kunst- und Museumsbibliothek.** –22.6.: Deutscher Fotobuchpreis.

**Museum für Angewandte Kunst.** –24.8.: Faszination Schmuck. 7000 Jahre Schmuckkunst im MAKK. 23.5.–31.8.: Möbel mit Geschichte(n).

**Museum Ludwig.** –3.8.: Francis Alÿs. Kids Take Over. –12.10.: Street Photography: Lee Friedlander, Garry Winogrand, Joseph Rodríguez. 17.5.–9.11.: Pauline Hafsa M'barek. Entropic Records.

**Museum für Ostasiatische Kunst.** –21.9.: Tanaka Ryohei. Von Linie zu Landschaft. (K). –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.** –13.7.: Tata Ronkholz. Gestaltete Welt. Eine Retrospektive. (K).

**Wallraf-Richartz-Museum.** –27.7.: Schweizer Schätze. Impressionistische Meisterwerke aus dem Museum Langmatt. 23.5.–26.10.: Mezzotinto: Die schwarze Kunst. 6.6.–31.5.26: B(l)ooming. Barocke Blütenpracht.

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

**Kopenhagen (DK). Arken Museum.** –21.9.: Frederik Næbberød. 22.5.–19.10.: Marguerite Humeau.

**Design Museum.** 22.5.–19.10.: The Power of Print.

**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.** –21.9.: Gregor Schneider. Haus Alhnam Aldaas.

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

**Kaiser Wilhelm Museum.** 17.5.–21.9.: Adolf Luther. Sehen ist schön.

**Krems (A). Forum Frohner.** 24.5.–19.10.: Wild painting. Frohner und der Neoexpressionismus.

**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. 23.5.–17.8.: Judith Zillich.

**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.** –26.10.: Göksu Kunak. Bygone Innocence. –2.11.: Susan Rothenberg.

**Landesgalerie Niederösterreich.** –9.11.: Heidi Harsieber. Quer durch. Ein Leben mit der Fotografie. –1.3.26: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin. 24.5.–1.3.26: Flower Power. Eine Kulturgeschichte der Pflanzen; Regula Dettwiler.

**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.

**La Spezia (I). CAMEC.** –14.9.: Morandi e Fontana. Invisibile e infinito.

**Lausanne (CH). Musée cantonal des Beaux-Arts.** –29.6.: Étienne Delessert. Illumineur. –10.8.: Sophie Thun. Wet Rooms. 13.6.–7.9.: Alain Huck.

**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.** –13.7.: Erasmus Schröter. Porträts. –24.8.: Zukünfte. Materialien und Design von morgen –2.11.: Bitte nicht füttern! Tiere auf Art-déco-Dosen. 16.5.–27.7.: Bildbehänge. Textilkünstlerinnen im 20. Jh.

**Museum der bildenden Künste.** –9.6.: Bernhard Heisig. Geburtstagsstilleben mit Ikarus. –17.8.: Wiedersehen mit Abraham Jaskiel. 21.5.–11.1.26: Rosa Barba. Color out of Space. 5.6.–31.8.: Screen Time. Videokunst aus Leipzig seit 1990.

**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.

**Lille (F).** **Palais de Beaux-Arts.** –1.9.: Fêtes et Célébrations Flamandes. Bruegel, Rubens, Jordaens.

**Lillehammer (N).** **Kunstmuseum.** 14.6.–19.10.: Bonnard and the Nordic Countries.

**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. (K).

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

**Lentos.** –18.5.: Touch Nature; Simon Wachsmuth. Böse Geister. Maßnahmen zur Wiederbelebung. 6.6.–17.8.: Nika Kupyrova. Simulacra. 13.6.–5.10.: Cool. Slg. Erwin Hauser.

**OK.** –25.5.: Arvida Byström. –5.10. Flatz. Physical Machine.

**Schlossmuseum.** –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.** –17.8.: Splash! A Century of Swimming and Style. 6.6.–2.11.: Paris, Brussels and Back. The Art Déco Period of the Baucher-Feron Couple.

**Dulwich Picture Gallery.** –26.5.: Tirzah Garwood: Beyond Ravilious. 10.6.–19.10.: Rachel Jones.

**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.** –29.6.: Astonishing Things. The Drawings of Victor Hugo.

**Tate Britain.** –25.8.: Ed Atkins.

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

**V&A.** –16.11.: Cartier. Ab 7.6.: Design and Disability.

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

**Los Angeles (USA).** **Getty Museum.** –25.5.: A Brush with Nature: Romantic Landscape Drawings; Gustave Caillebotte. Painting Men.

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

**Ludwigshafen.** **Wilhelm-Hack-Museum.** 24.5.–14.9.: Our Voices. Auf den Spuren Bildender Künstlerinnen.

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

**Lüttich (B).** **Trésor.** –15.6.: Bertholet Flémal (1614–75). Un tiers de l'œuvre peint du Raphaël des Pays-Bas au Trésor de Liège. Une confrontation interne.

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

**Luxembourg.** **Casino.** –14.9.: Tube. Photo. Dash.

**Musée d'Art Moderne.** –24.8.: Ho Tzu Nyen. Time & The Tiger. –18.10.: Agnes Denes. The Living Pyramid.

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

**Lyon (F).** **Musée des Beaux-Arts.** 30.5.–21.9.: François Rouan. Autour de l'empreinte.

**Madrid (E).** **Museo Nacional Reina Sofia.** –25.8.: Huguette Caland: A Life in a Few Lines. (K). –1.9.: Laia Estruch. –8.9.: Néstor Reencountered. 21.5.–22.9.: Marisa González. 28.5.–20.10.: Naufus Ramírez-Figueroa.

**Museo Thyssen-Bornemisza.** –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. 23.5.–7.9.: Ayako Rokkaku. For The Moments You Fell Paradise.

**Prado.** 27.5.–21.9.: Paolo Veronese (1528–88).

**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).** **Biblioteca Ambrosiana.** –4.11.: Natura morta. Jago e Caravaggio. Due sguardi sulla caducità della vita.

**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.

**Museo Diocesano.** –19.10.: Dorothea Lange.

**Padiglione Arte Contemporanea.** –8.6.: Shirin Neshat.

**Pal. Reale.** –18.5.: George Hoyningen-Huene. –22.6.: Leonor Fini. –29.6.: Felice Casorati; Intorno al 1925. Il trionfo dell'Art Déco. 22.5.–7.9.: Mario Giacomelli 1925–2025. Il fotografo e il poeta.

**Mainz.** **Kunsthalle.** –15.6.: What is the Dream that Makes You Dream.

**Málaga (E).** **Museo Picasso.** 23.5.–14.12.: Farah Atassi.

**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). 5.6.–24.8.: Ju Young Kim.

**Reiss-Engelhorn-Museen.** –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.

**Pal. del Te.** –29.6.: Dal caos al cosmo. Metamorfosi a Palazzo Te.

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

**Marsala (I).** **Convento del Carmine.** 24.5.–19.10.: Pietro Guccione – Leonardo Sciascia. Cronaca pittorica di una amicizia.

**Marseille (F).** **MuCEM.** –September: Laure Prouvost.

**Mettingen.** **Draiflessen Coll.** –17.8.: Verwurzelt und verzweigt.

**Metz (F).** **Centre Pompidou.** –1.9.: Après la fin. Cartes pour un autre avenir. –14.9.: Marco Perego. The Being. –20.10.: Marina Abramovic. Counting the Rice. –2.2.27: Maurizio Cattelan et la coll.

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

**Mol (B).** **Jakob Smitsmuseum.** –12.10.: Rembrandt, Smits & Hansken.

**Montefalco (I).** **Complesso di San Francesco.** –15.6.: Graffiti dell'Umbria. Scritture spontanee medievali e moderne.

**Monza (I).** **Belvedere Reggia.** –27.7.: Saul Leiter.

**München.** **Alte Pinakothek.** –6.7.: François Bouchers „Ruhendes Mädchen“. 5.6.–5.7.26: Wie Bilder erzählen: Storytelling von Albrecht Altdorfer bis Peter Paul Rubens.

**Amerikahaus.** –31.7.: Lee Miller. Photography.

**Bayerisches Nationalmuseum.** 15.5.–5.10.: Ernst Gamperl. Das Lebensbaumprojekt.

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

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

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

**Jüdisches Museum.** –1.3.26: Die Dritte Generation. Der Holocaust im familiären Gedächtnis.

**Lenbachhaus.** Seit 4.3.: Was zu verschwinden droht, wird Bild. Mensch – Natur – Kunst. 30.5.–19.10.: Auguste Herbin.

**Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.** 4.6.–19.9.: Ein gut Theil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen.

**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. 16.5.–16.11.: Merci Maman. Straßenfotografie in Mali.

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

**Pinakothek der Moderne.** –8.6.: Gerhard Richter. 81 Zeichnungen, 1 Strip-Bild, 1 Edition. (K). –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. 22.5.–20.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung. **Zentralinstitut für Kunstgeschichte.** –4.7.: Die Unterlagen befinden sich im Zustand der Ablage. Poesie und Verwaltung aus dem Archiv des Künstlerverbundes im Haus der Kunst e.V. (K).

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

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

**Stadtmuseum.** –3.8.: Malerinnen in Münster.

**Murnau.** **Schlossmuseum.** –9.11.: Die Malerin Olga Meerson. Schülerin von Kandinsky – Muse von Matisse. (K).

**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.** –28.9.: Picasso. Il linguaggio delle idee.  
**Madre.** –22.7.: Tomaso Binga.

**Neumarkt i.d. OPf.** **Museum Lothar Fischer.** –22.6.: Christiane Lühr. 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.** –27.5.: Lee Bul.

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

**Whitney Museum.** –August: Amy Sherald.

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

**Nizza (F).** **Musée Matisse.** –8.9.: Matisse Méditerranée(s). (K).

**Villa Arson.** –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.** –25.5.: Working Out. Daniel Widrig. –31.8.: Kulikunst. Biennale der Zeichnung. 23.5.–26.10.: Jan A. Staiger. A circle of 12 golden stars. 6.6.–7.9.: Hexagonal Water Pavilion.

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

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

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

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

**Olmütz (CZ).** **Erzbischöfl. Museum.** –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.** –21.9.: Sur le vif, et précédemment. Pierre Buraglio, œuvres sur papier (1963–2025).

**Oslo (N).** **Astrup Fearnley Museet.** 29.5.–24.8.: Space Making.

**Munch Museum.** –15.6.: Kerstin Brätsch.

**Nasjonalmuseet.** –15.6.: Gothic Modern. From Darkness to Light. –31.8.: AK Dolven; Espen Gleditsch. Sanatorium Stenersen. 15.5.–19.10.: Stamina. Kari Nissen Brodtkorb and four predecessors. 22.5.–14.9.: New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place.

**Vigeland Museet.** –18.5.: Kai Nielsen.

**Oxford (GB).** **Ashmolean Museum.** –15.6.: Anselm Kiefer. Early Works.

**Christ Church Picture Gallery.** –16.6.: Passion on Paper.

**Padua (I).** **Centro San Gaetano.** –28.9.: Vivian Maier.

**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. transforms. –30.6.: Paris noir. Circulations artistiques, lutte anticoloniales 1950–2000. 13.6.–22.9.: Wolfgang Tillmans.

**Fondation Louis Vuitton.** –31.8.: David Hockney.

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

**Jeu de Paume.** –21.9.: The World Through AI.

**Louvre.** –26.5.: L'Orphelin par Luc Tuymans. –30.6.: L'Expérience de la nature. Les arts à Prague à la cour de Rodolphe II. –28.7.: Mamlouks 1250–1517. –25.8.: Une passion chinoise. La collection 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.** –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 Guimet.** –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.** –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.** –29.6.: Passion Jesu Christi. Darstellungen von 1913 bis heute. –13.7.: Gloria Sogl.

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

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

**Pal. della Penna.** –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.

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

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

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

**Museum Barberini.** –18.5.: Kosmos Kandinsky. Geometrische Abstraktion im 20. Jh. 14.6.–28.9.: Mit offenem Blick. Pissarro's Impressionismus.

**Schloss Sacrow.** –22.7.: Krieg und Frieden? 100 Jahre Bernhard Heisig 1925–2025.

**Prag (CZ).** **Nationalgalerie.** –26.6.: Hieronymus Cock. A Revolution in Printmaking. –31.8.: Silent Spring. Art and Nature 1930–70. 30.5.–2.11.: Women Artists: 1300–1900.

**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. (K).

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

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

**Schloss Achberg.** –29.6.: Käthe Kollwitz. Mut.

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

**Kunsthalle.** –17.8.: Judy Chicago. Revelations.

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

**Kunstforum Ostdeutsche Galerie.** 24.5.–14.9.: Bernhard Heisig und Breslau.

**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.** –15.6.: Axel Hütte. Stille Weiten. 18.5.–2.11.: Sehnsucht nach Utopia. Malerei und Skulptur der Romantik.

**Remscheid.** **Haus Cleff.** –4.1.26: Wolfgang Tillmans: Ausstellung in Remscheid.

**Reutlingen.** **Kunstmuseum/konkret.** –3.8.: Christian Wulffen: Gegenstände zum gedanklichen Gebrauch. (K). **Spendhaus.** –29.6.: Shine bright like a diamond. Farbholzschnitt im 20. Jh.

**Riccione (I).** **Villa Musolini.** –5.10.: Mare Magnum. Da Ferdinando Scianna a Martin Parr. I fotografi Magnum e le spiagge.

**Riehen (CH).** **Fondation Beyeler.** –25.5.: Nordlichter. (K). 15.6.–21.9.: Vija Celmins.

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

**Rom (I).** **Casa Museo Hendrik Christian Andersen.** –22.6.: Vincenzo Scolaiero.

**Castel Sant'Angelo.** –31.8.: L'arte dei papi. Da Perugino a Barocci.

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



**Galleria Borghese.** 10.6.–14.9.: Wangechi Mutu.  
**Galleria Nazionale d'Arte Moderna.** –14.9.: Omaggio a Carlo Levi. L'amicizia con Piero Martina e i sentieri del collezionismo.

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

**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.** –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. delle Esposizioni.** 20.5.–3.8.: Mario Giacomelli. Il fotografo e l'artista.

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

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

**Rostock. Kunsthalle.** –1.6.: Kiki Kausch. –16.11.: Usedomer Lichter.

**Rotterdam (NL). Kunsthall.** –15.6.: Max Pechstein. Vision und Werk. (K).

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

**Rovereto (I). Mart.** –31.8.: Realismi magici. Pyke Koch e Cagnaccio di San Pietro. –21.9.: Sebastião Salgado. Ghiacciai; Li Yongzhen. Nel profondo di questo deserto.

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

**Rudolstadt. Thüring. Landesmuseum Heidecksburg.** –6.7.: Zwischen Museum, Kunst und Flucht: Hanna Hofmann-Stirnemann.

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

**Saarbrücken. Moderne Galerie.** –18.5.: Radikal! Künstlerinnen und Moderne 1910–50. –12.4.26: Monika Sosnowska. 17.5.–26.10.: Restart. Nachhaltigkeit und Museum.

**Saint-Etienne (F). Musée d'art moderne.** –21.9.: Charlotte Moth. Un paysage arrondi.

**Saint Louis (USA). Art Museum.** –27.7.: Roaring: Art, Fashion, and the Automobile in France, 1918–39. (K). –14.9.: Grounded in Clay: The Spirit of Pueblo Pottery. –19.10.: In Search of America: Photography and the Road Trip. –30.11.: Manuel Mathieu. 13.6.–4.1.26: Patterns of Luxury: Islamic Textiles, 11th–17th Centuries.

**St. Gallen (CH). Kunsthalle.** –18.5.: Sofía Salazar Rosales; Majd Abdel Hamid.

**Kunstmuseum.** –27.7.: Mikhail Karikis.

**Lokremise.** –6.7.: Atiëna R. Kilfa.

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

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

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

**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: Retrospective.

**Sarzana (I). Forteza 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). 14.6.–4.1.26: Spielkartenkunst.

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

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

**Schwäbisch Gmünd. Museum im Prediger.** 24.5.–26.10.: Wish you were here. Queer. Un-Sichtbarkeit von LSBTI\* in Kunst und Geschichte.

**Schwarzenberg (A). Angelika Kauffmann Museum.** –2.11.: Angelika Kauffmann und die Mode.

**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.** –31.8.: Anselm Kiefer. Wasserfarben. (K). –31.10.: Emil Nolde. „Malermensch“ in Berlin.

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

**Senftenberg. Kunstsammlung Lausitz.** –6.7.: Eberhard Treppe. Lausitz. Landschaften und Stilleben.

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

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

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

**Solingen.** **Zentrum für verfolgte Künste.** –14.9.: Marian Ruzamski. Die Kunst der Erinnerung.

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

**Stade.** **Kunsthauus.** –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.** –12.10.: Mike Kelley. Ghost and Spirit. 14.6.–9.11.: Britta Marakatt-Labba.

**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.** 24.5.–3.8.: Anschlüsse an 200 Jahre Gegenwart. Der Kunstverein und die Fiktionen von Souverän, Freiheit und Nation: Konstellation 2.

**Staatsgalerie.** –22.6.: Stand Up! Feministische Avantgarde. Werke aus der Slg. Verbund, Wien. (K). –11.1.26: Katharina Grosse. (K). 18.5.–4.1.26: Überfluss. Klingendes Papier von Clemens Schneider.

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

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

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

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

**Tours (F).** **Musée des Beaux-Arts.** 16.5.–4.11.: Renaissance d'une œuvre. La Vierge à l'enfant de Michel Colombe.

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

**Museo Nazionale Coll. Salce.** –6.7.: I colori della musica. Giacomo Puccini e l'arte della pubblicità.

**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.

**Tübingen.** **Kunsthalle.** 7.6.–19.10.: Schöner Wohnen. Architekturvisionen von 1900 bis heute.

**Turin (I).** **Centro Italiano per la Fotografia.** 13.6.–21.9.: Alfred Eisenstaedt.

**Galleria d'Italia.** –7.9.: Olivo Barbieri.

**GAM.** –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.** –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.

**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.

**Varel/Dangast.** **Franz Radziwill Haus.** –4.1.26: Himmel und Erde. Radziwills Landschaften.

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

**Ca' Pesaro.** –8.6.: Raoul Scholtz. Opere 1953–70. 16.5.–28.9.: Giulio Aristide Sartorio. Il poema della vita umana.

**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 Correr.** –19.10.: Il Correr di Carlo Scarpa 1953–60.

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

**Pal. Cini.** –8.9.: Ljubodrag Andric. Spazi, soglie, luci.

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

**Pal. Grassi.** –4.1.26: Tatjana Trouvé.

**Pal. Grimani.** –3.8.: Zhang Zhaoying.

**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).** **Schloss.** –25.5.: Guillaume Bresson. (K).

**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. (K).

**Wakefield (GB).** **The Hepworth.** 17.5.–27.10.: Helen Chadwick. Life Pleasures.

**Waldenbuch.** **Museum Ritter.** 18.5.–21.9.: Beat Zoderer. Nimbus des Alltäglichen. (K).

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

**Washington (USA).** **Hirshhorn Museum.** –3.1.26: Adam Pendleton: Love, Queen.

**National Gallery.** –6.7.: Elizabeth Catlett. A Black Revolutionary Artist. 18.5.–2.11.: Little Beasts: Art, Wonder, and the Natural World.

**Phillips Coll.** –18.5.: Timeless Mucha: The Magic of Line. 17.5.–31.8.: Essex Hemphill.

**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.** 7.6.–28.9.: Die Shaker. Weltenbauer und Gestalter.

**Weimar.** **Schiller-Museum.** –1.11.27: Faust. Eine Ausstellung.

**Werther.** **Museum Peter August Böckstiegel.** –18.5.: Von Arrode in die Welt. Dem Fotografen Vincent Böckstiegel zum 100. 1.6.–14.9.: Böckstiegel. Bildhauer – Im Kontext der Westfälischen Moderne.

**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. (K). –19.6.: Matthew Wong – Vincent van Gogh. Letzte Zuflucht Malerei. (K). –29.6.: Jenny Saville. (K). –6.7.: Francesca Woodman.

**Albertina modern.** –7.9.: Remix. Von Gerhard Richter bis Katharina Grosse. (K). –12.10.: Damien Hirst. Drawings.

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

**Belvedere 21.** –9.6.: Hans Haacke. (K). –31.8.: Maria Hahnenkamp. 23.5.–21.9.: Jonathan Monk.

**Dommuseum.** –24.8.: In aller Freundschaft.

**Jüdisches Museum.** –5.10.: G\*tt. Die großen Fragen zwischen Himmel und Erde.

**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 Neubergers 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. –27.7.: Biedermeier. Eine Epoche im Aufbruch.

**MAK.** –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. 21.5.–7.9.: Water Pressure. Gestaltung für die Zukunft. 28.5.–29.6.: Eligius-Preis 2025: Schmuckkunst in Österreich.

**Museum Moderner Kunst.** –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen. –12.4.26: Nie endgültig – das Museum im Wandel. 23.5.–6.4.26: Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein. 13.6.–16.11.: Kazuna Taguchi.

**Oberes Belvedere.** –19.10.: Sarah Ortmeier. 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. 29.5.–31.8.: Jeremy Shaw.

**Weltmuseum.** –24.8.: Der europäische Koran. –1.2.26: Wer hat die Hosen an? 16.5.–5.10.: Shannon Alonzo. 28.5.–25.5.26: Kolonialismus am Fensterbrett.

**Wien Museum.** –17.8.: Wiener Realismus nach 1950. Wirklichkeit als Haltung. (K).

**Wiesbaden.** **Museum.** –22.6.: Honiggelb. Die Biene in der Kunst. Von der Renaissance bis in die Gegenwart. (K). –28.9.: Hans Christiansen. Came to Stay; Sven Drühl. 6.6.–14.9.: work comes out of work. Fotografien von Dirk Reinartz zur Entstehung von Skulpturen von Richard Serra.

**Williamsburg (USA).** **Muscarella 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).** **Fotomuseum.** 17.5.–12.10.: The Lure of the Image.

**Kunstmuseum. Beim Stadthaus.** –7.9.: Einleuchten. Wiedereröffnung mit Meisterwerken von Friedrich bis Hodler. Interventionen von Koenraad Dedobbeleer. 24.5.–10.8.: Tony Oursler; Re:Wind. Videokunst von Carolee Schneemann bis Zilla Leutenegger.

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

**Wittenberg.** **Stiftung Christliche Kunst.** –11.6.: Anatomie der Ekstase. Malerei von Robert Weber.

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

**Würzburg.** **Museum für Franken.** –26.10.: 1525. Franken fordert Freiheit\*en.

**Museum im Kulturspeicher.** –15.6.: Wolfgang Lenz: Phantastische Orte. –3.8.: Bauern! Protest, Aufruhr, Gerechtigkeit. (K).

**Wuppertal.** **Kunsthalle Barmen.** 23.5.–31.8.: Do Worry Be Happy.

**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.

**Zittau.** **Städtisches Museum.** –1.6.: Roman Weinig. Zeitzerfall.

**Zürich (CH).** **ETH.** –6.7.: Neogeo. Décalages féminins. Claudia Comte, Athene Galiciadis, Andrea Heller.

**Kunsthau.** –17.8.: Roman Signer. (K). 16.5.–31.8.: Monster Chetwynd. 6.6.–7.9.: Suzanne Duchamp.

**Migros Museum für Gegenwartskunst.** –25.5.: Accumulation – über Ansammeln, Wachstum und Überfluss. Erste Sequenz. 14.6.–27.7.: Accumulation – über Ansammeln, Wachstum und Überfluss. Zweite Sequenz.

**Museum für Gestaltung.** –13.7.: Textile Manifeste. Von Bauhaus bis Soft Sculpture. 20.5.–7.12.: Susanne Bartsch. Transformation. 23.5.–7.9.: Fotoatelier Wolgensinger. Mit vier Augen.

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

**Pavillon Le Corbusier.** –23.11.: Vers une architecture: Reflexionen.

**Schweizerisches Landesmuseum.** –17.8.: Techno.

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

**Zwickau.** **Historische Baumwollspinnerei.** –10.8.: Sonnensucher! Kunst und Bergbau der Wismut.

**Kunstsammlungen im Zwischenraum.** 17.5.–14.9.: Brückenschlag – Chemnitz und Zwickau. Ein Blick in die Slgen.

**Zwickledt (A).** **Kubin-Haus.** –1.6.: Helga Hofer. 6.6.–6.7.: Monika Pichler. Die Teppiche.