



# 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. 340, Abb. 7



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.6>

### 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

### Aufklärungsforschung

#### Gibt es Aufklärung in der bildenden Kunst?

Elisabeth Décultot und Daniel Fulda (Hg.),

Die Bilder der Aufklärung

Rolf Reichardt | 334

### Architekturgeschichte

#### Räumliche Dimensionen des zivilen Ungehorsams

Protest/Architektur. Barrikaden, Camps, Sekundenkleber. Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, 16.9.2023–14.1.2024; Wien, Museum für Angewandte Kunst, 14.2.–25.8.2024. Katalog hg. von Oliver Elser, Anna-Maria Mayerhofer, Sebastian Hackenschmidt, Jennifer Dyck, Lilli Hollein und Peter Cachola Schmal  
Elena Markus | 341

### Architektur und Ideologie

#### Die Entzauberung der Mythen hat begonnen: Noch einmal zum Bauhaus im Nationalsozialismus

Bauhaus und Nationalsozialismus. Eine Ausstellung in drei Teilen: 1. „Politische Kämpfe um das Bauhaus 1919–1933“, Museum Neues Weimar; 2. „Abgehängt – Beschlagnahmt – Angepasst 1930/1937“, Bauhaus-Museum Weimar;

3. „Lebenswege in der Diktatur 1933–1945“, Schiller-Museum Weimar, 9.5.–15.9.2024. Publikation hg. von Anke Blümm, Elizabeth Otto und Patrick Rössler

Andreas Putz | 354

### Rezension

#### Zeit-Raum 1972, oder: Die Kunst, von sich selbst wegzukommen

Tom Holert, ca. 1972. Gewalt – Umwelt – Identität – Methode

Léa Kuhn | 364

### Provenienzforschung

#### „Quo Vadis Provenance Research?“

Primary Sources and Archival Collections in Post-Unitarian Italy. Villino Stroganoff, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, 26./27.9.2024

Lorenzo Francesco Colombo

Marco Foravalle | 372

### Zuschrift

#### Bildung und Vermittlung in der Kunstgeschichte. Eine Einladung zur Mitgestaltung

Christian Nille | 377

Veranstaltung | 384

Ausstellungskalender | 385

## Aufklärungsforschung

# Gibt es Aufklärung in der bildenden Kunst?

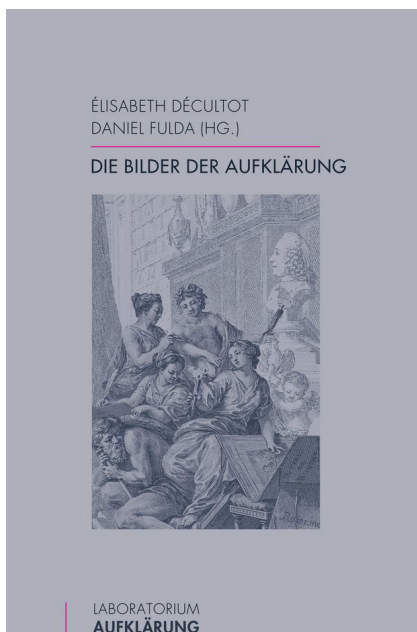
Elisabeth Décultot und Daniel Fulda (Hg.)  
**Die Bilder der Aufklärung** (Laboratorium  
Aufklärung, Bd. 39). Paderborn, Brill/Fink  
2024. XX u. 441 S., 164 Abb.  
ISBN 978-3-7705-6767-6. € 59,00

Prof. Dr. Rolf Reichardt  
Historisches Institut  
Justus-Liebig-Universität Gießen  
[rolf.reichardt12@gmail.com](mailto:rolf.reichardt12@gmail.com)



# Gibt es Aufklärung in der bildenden Kunst?

Rolf Reichardt



Lange vor allem auf die Texte des 18. Jahrhunderts fixiert, nimmt die Aufklärungsforschung zunehmend auch die zeitgenössische Bildproduktion in den Blick. Wie zielstrebig insbesondere das Hallenser IZEA (Interdisziplinäres Zentrum zur Erforschung der Aufklärung) unter Leitung der Germanisten Daniel Fulda und Elisabeth Décultot diesen *Iconic turn* vorantreibt, bestätigt der vorliegende, sorgfältig edierte und hochwertig gedruckte Sammelband. Er geht zurück auf eine Tagung, die 2020 am IZEA stattfand. Die Autorinnen und Autoren der 20 Beiträge kommen – abgesehen von vier Personen aus Frankreich – hauptsächlich aus dem deutschsprachigen Raum und arbeiten im Wesentlichen je zur Hälfte in der Literatur- bzw. der Kunstwissenschaft.

Nach einführender Klärung der Leitfragen der Tagung widmen sich viele Beiträge dem Verständnis des Se-

hens und den Seherfahrungen im 18. Jahrhundert. Wenn die Enzyklopädisten auf die naturgesetzliche Objektivität des „aufgeklärten Auges“ vertrauten, so berücksichtigten sie, wie Fokko Jan Dijksterhuis ausführt, nur einen Teil des Sehvorgangs. Denn ausgehend von René Descartes' Geometrie und Isaac Newtons Optik nahmen sie an, dass Bilder über Lichtstrahlen direkt auf der Netzhaut entstehen. Ohne bereits die Beteiligung des Gehirns kennen zu können, suchten sie „ungewöhnliche“ Seh-Erlebnisse durch den Einfluss der ‚Seele‘ zu erklären.

## Eigenlogik der Bilder

Unabhängig davon deuten sich in den Bildern selbst neue Sichtweisen an. So beobachtet Pascal Griener bei Malern wie Filippo Baldinucci, Giovanni Battista Tiepolo und Joshua Reynolds eine zunehmende Wertschätzung der Skizze als Zeugnis kreativer Originalität sowie ein wachsendes Bewusstsein, dass Bilder textgebundenem Denken ebenbürtig sein können. Zugleich konstatiert er eine Intensivierung des Blicks bei Ausstellungsbesuchern und geradezu körperliche Seh-Erfahrungen, von denen z. B. Besucher der berühmten Grotta di Pozzuoli in Neapel zu berichten wussten. Inspiriert von Denis Diderots *Salons* und der Ikonik von Max Imdahl erkundet Britta Hochkirchen bei Jean-Baptiste Greuze und in Jean Siméon Chardins Stilleben Anzeichen eines neuartigen Bewusstseins von der Medialität und Eigenlogik des Bildes, die zwischen Transparenz und Opazität oszilliert. Werke der genannten Künstler seien ‚aufklärerisch‘, indem sie nicht etwas Vorgewusstes abbilden, sondern beim Akt des Sehens spontan unerwartete Eindrücke hervorrufen.

Ähnliche Effekte untersucht Johannes Grave in den Gemälden majestätischer Naturschauspiele wie eines Vesuvausbruchs, die sich seit den 1760er Jahren

häuften und von einer Debatte über das Erhabene begleitet wurden (Jean-Baptiste Dubos, Gotthold Ephraim Lessing, Edmund Burke, Immanuel Kant). Es zeigt sich, dass der „Schauer des Erhabenen“ nicht bereits durch die winzigen Staffagefiguren in der weiten Landschaft erzeugt werde, sondern die „aktive Beteiligung der Rezipienten“ erfordere (83f). In Christian August Semlers und Carl Ludwig Fernows Traktat *Über die höchste Vollkommenheit ... der Landschaftsmalerei* (1800) weiterentwickelt, wurde die neue Theorie des Erhabenen ansatzweise von Claude Joseph Vernet, Joseph Anton Koch und Caspar David Friedrich umgesetzt. Etienne Jollet vermutet sogar in Jean-Honoré Fragonards *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1767) ein Werk der Aufklärung, weil die Lichteffekte des Gemäldes beim Betrachter einen visuellen Schock auslösten. Jollet ist sich aber nicht ganz sicher: „Je ne sais pas – étant donné que je ne sais toujours que ce sont les Lumières, ce que serait une fausse ‚image des Lumières‘.“ (386)

Hat vielleicht, so fragt Wolfgang Braungart, die spätbarocke Prachtentfaltung in Balthasar Neumanns Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (1772) in Verbindung mit dem „reinen Licht“ der Obergadenfenster ‚aufklärerisches‘ Sehen begünstigt? Seine Antwort bleibt freilich spekulativ. Kann es schließlich als ‚aufklärerisch‘ gelten, dass – wie Sandra Vlasta meint – die Reiseberichte des späten 18. Jahrhunderts eine verstärkt persönliche, bildgestützte Betrachtungsweise pflegten? Der Versuch, diese These allein durch den Vergleich von Georg Forsters *Reise um die Welt* (1778–80) mit dem Titelkupfer von Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in England* (1783) zu stützen, kann nicht wirklich überzeugen.

Dass die Aufklärung ganz elementar auch visuell in kritisch-exakter Wissensvermittlung bestand, verdeutlicht eine Gruppe von Beiträgen über die massenhaften Illustrationen in mehrbändigen Druckwerken. So betont Cecilia Hurley zum einen den Primat der Kupfertafeln vor dem Text in Bernard de Montfaucons *Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719) und in Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723–43).

Zum anderen untersucht sie, wie die ‚epistemischen‘ Bilder in technischen und naturwissenschaftlichen Büchern Bewegungen und Handlungsabläufe suggerieren.

### Edukationsgrafik und aufgeklärte Selbstdarstellung im Porträt

Hui Luan Tran entdeckt den *esprit géomètre* der Enzyklopädisten bereits in der *Géométrie pratique* (1702) des Ingenieurs Alain Manesson-Mallet; deren 500 Tafeln lehren die militärische Vermessung des ‚Realen‘ mittels der mathematischen Perspektive. Primär an junge Betrachter richteten sich dagegen die von Anett Lütteken untersuchten Zürcher *Neujahrsblätter* – von kurzen Texten kommentierte Lehrbilder, in denen sich von 1690 bis 1760 eine gewisse Säkularisierung und Praxisorientierung abzeichnet. Die ungleich gewichtigeren 100 Tafeln von Daniel



**Abb. 1 |** Johann Heinrich Lips, Porträt des Gottfried Wilhelm Leibniz, 1773. Radierung. Décultot/Fulda, S. 298, Abb. 14.8



**| Abb. 2 |** Frontispiz der Neuauflage des „Discours sur les sciences et les arts“ (1764). Zeichnung: Gravelot. Stich: De Longueil. Décultot/Fulda, S. 314, Abb. 15.5 ➤

Nikolaus Chodowiecki in Johann Bernhard Basedows bekanntem *Elementarwerk ... zum Unterricht der Jugend* (1789–90) betrieben, wie Jürgen Overhoff zeigt, die „Schärfung des aufgeklärten Blicks“, indem sie alle Gegenstände und Szenen des Lebensalltags nebeneinander in Nabsicht und in kritischer Distanz abbildeten. Neben dieser „Edukationsgrafik“ trug auch die botanische Grafik zur Wissenssicherung und -verbreitung bei, wie Jana Kittelmann anhand von Carl von Linnés Zusammenarbeit mit den Malern Jan Wandelaar und Georg Dionys Ehret exemplifiziert. Was das aufklärerische Selbstverständnis betrifft, so kommt es besonders in Porträts zum Ausdruck. Hole Rößler beobachtet einen langfristigen Kleiderwechsel. Hatte etwa Christian Thomasius sich um 1694 von Peter Schenck in höfischem Outfit mit Perücke darstellen lassen (286), so posierte Jean-Jacques Rousseau 1765 für Jean-Baptiste Michel mit Fellmütze im Hausrock am Schreibtisch, den seherischen Blick in die Ferne gerichtet (292) – ein Modus der Natürlichkeit, den Johann Heinrich Lips dann auf Gottfried Wilhelm Leibniz zurückprojizierte. **| Abb. 1 |** Diderot ging, wie Martin Schieder ausführt, noch weiter, indem er geradezu ‚egomanisch‘ die Verbreitung seines eigenen Bildnisses überwachte. Während er das *portrait d'apparat*, das Louis Michel van Loo 1767

von ihm anfertigte, vehement ablehnte, erkannte er sich in Fragonards skizzenhafter *Figure fantaisiste* von 1769 fast wieder: Leger gekleidet blickt der *philosophe* mit einer lebhaften Wendung des Kopfes von der Lektüre auf; seine von der eigenen *raison* erleuchtete Stirn und der Gedankenblitz in seinen Augen kennzeichnen das Genie (338). Im Fall Josephs II. – so Werner Telesko – färbte der neue Darstellungsmodus sogar auf das Image des „aufgeklärten Herrschers“ ab, der in Gemälden und Grafiken der 1780er Jahre systematisch als nahbarer, aktiver Neugestalter auftritt: mal beim Pflügen, mal als erster Diener des Staates am Schreibtisch, mal als Verkünder des Toleranzedikts.

Dies leitet über zu programmatischen Bildern, allen voran dem Frontispiz zu Rousseaus erstem *Discours*, das von Hubert-François Gravelot für Band I der Werkausgabe von 1764 umgearbeitet wurde. **| Abb. 2 |**



**| Abb. 3 |** Daniel Nikolaus Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung), 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen. Radierungen, 87 × 51 mm (ohne Textfeld), hier Blatt Nr. 7: *Etat policé*. Décultot/Fulda, S. 265, Abb. 13.8 ➤





**Abb. 4** | Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Les adieux de Calas à sa famille*, 1768. Radierung, 33,3 × 43 cm. Halberstadt, Gleimhaus, Grafiksammlung, Inv.nr. Ca 9957. Décultot/Fulda, S. 361, Abb. 17.4

Ihm gelten gleich zwei Beiträge. Während Christophe Martin den Stich in den ikonographischen Zusammenhang stellt, analysiert Nathalie Ferrand die Gestalt des Satyrs. Neben dem Lichtbringer Prometheus mutiert er zum Protagonisten der Komposition als Verkörperung der Menschheit im Urzustand.

## Mehr Licht in den Fortschrittsoptimismus

Schwieriger als das ‚Licht‘ der Aufklärung war es, ihre neue Vorstellung der Geschichte als eines zusammenhängenden ‚fortschrittlichen‘ Prozesses zur Anschauung zu bringen. Ansätze dazu erkennt Daniel Fulda in Chodowieckis Bilderfolge *Geschichte der Menschheit nach ihren Kulturverhältnissen*, 12 Monatskupfern für den *Almanac de Gotha* (1785). Die Blätter 1 bis 7 suggerieren einen vierstufigen Aufstieg von den Jägern und Sammlern zur handeltreibenden Gesellschaft im Zustand des *Etat policé* **Abb. 3**, aber die folgenden Blätter evozieren nur noch einzelne Kulturbereiche, um mit Szenen von Sittenverfall und Dekadenz zu enden. Es fragt sich, ob dies einer Inkonsistenz des Künstlers oder der pessimistischen Unterströmung der Aufklärung zuzuschreiben ist.

Programmatischen Charakter haben für Alexander Košenina auch die Kupfer, die Chodowiecki und Johann Wilhelm Meil gemeinsam zum *Taschenbuch für Aufklärer und Nichtaufklärer auf das Jahr 1791* beisteuerten, um alle Formen und Praktiken von super-

stition zu entlarven – von den Hexenprozessen über den Glauben an Gespenster, Vampire und Basilisken bis hin zum Magnetismus. Ob der gleiche aufklärerische Enthüllungsanspruch sich auch in den bekannten Kerker Szenen der 1760er bis 1780er Jahre äußert, die Robert Fajen einmal mehr *Revue* passieren lässt, erscheint fraglich; handelt es sich doch nicht um Zustandsschilderungen, sondern um imaginäre Schreckensbilder. **Abb. 4**

Insgesamt erweist sich der bildbasierte Ansatz des Sammelbandes als produktiv und anregend. Sichtbar wird eine ganze Reihe von Themenbereichen und epistemischen Verfahren, die bislang wenig bis überhaupt nicht im Blick der Forschung waren. So entsteht das heterogene Bild einer stark dokumentarisch, didaktisch und ästhetisch ausgerichteten Aufklärung. Was dabei spezifisch ‚aufklärerisch‘ war, wird indes nicht immer deutlich. Kann man z. B. die Aufwertung der Skizze sowie das zunehmende Bewusstsein von der Eigenlogik einer Bildkomposition und der Rolle des Betrachters nicht genauso gut als



**Abb. 5** | Anonym, Frankreich Ende 18. Jahrhundert, *Le nouvel astre français ou la Cocarde tricolore suivant le cour du Zodiaque*, 1793. Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques, L 503 LR/81r

‚Fortschritt‘ zur künstlerischen ‚Moderne‘ verstehen? Mehr noch: Hat es in der bildenden Kunst die ‚Aufklärung‘ überhaupt gegeben? Diese Frage, die Carsten Zelle 1999 im Schlussbeitrag zum Ausstellungskatalog *Mehr Licht* des Städel Museum (1999) diskutiert hat, erscheint weiterhin offen.

## Leerstellen

Kritischer ist anzumerken, dass der Tagungsband mehr verspricht, als er halten kann. Wer sich einen repräsentativen Überblick über ‚Die‘ *Bilder der Aufklärung* erhofft, wird doppelt enttäuscht. Erstens beschränken sich die vielfältigen Beiträge im Wesentlichen auf den deutschsprachigen und den französischen Kulturraum – ganz ähnlich wie schon Daniel Fuldas Sammelband *Aufklärung fürs Auge* (2020). Doch gilt die Aufklärung nach vorherrschender Meinung der Forschung im Kern als ein europäisches Phänomen, wie die Untersuchungen von Christine Vogel zum *Untergang der Gesellschaft Jesu als europäisches Medienereignis* (2006) exemplarisch belegen: Im Zuge einer heftigen, international vernetzten publizistischen Kampagne denunzierten 1758 bis 1773 an die 100 satirische Bildflugblätter wirkungsvoll den jesuitischen ‚Obskurantismus‘, von Portugal und Spanien über Frankreich und Italien bis ins Alte Reich.

Zweitens bleiben die polemische und die politische Seite der Aufklärung unterbelichtet, weil die Tagungsbeiträge hauptsächlich in Büchern publizierte Stiche berücksichtigen, die revolutionären Karikaturen auf fliegenden Blättern aber ausklammern, obwohl sich die Protagonisten der Französischen Revolution als Vollender der Aufklärung verstanden. Gegenüber den kleinformatigen, emotional zurückhaltenden Monatskupfern eines Chodowiecki, die sich an ein gebildetes Lesepublikum richteten, erreichten die größeren und ungleich expressiveren Bildsatiren der Revolutionszeit weit mehr öffentliche Aufmerksamkeit und Verbreitung. Man denke nur an die Villeneuve zugeschriebene Aquatinta *Le nouvel astre francais* (1793). **| Abb. 5 |** Den aufklärerischen Anspruch der Revolution symbolisiert hier eine sonnen-



**| Abb. 6 |** Sieclé Éclairé: voici plus qu'une armée. Pour J.C. son église la vraie France. Les princes armés la vérité et ceux qui l'aiment, 1791/92. Druckgraphik ↗

gleiche Nationalkokarde, deren Strahlen den *Triomphe de la philosophie et de la raison* verkünden und zugleich die Auslöschung der europäischen Könige samt Katharinas II. bewirken.

Zudem erlangte die Ikonographie der Aufklärung erst rückblickend, im Kampf zwischen pro- und gegenrevolutionären Karikaturen, ihre ganze Prägnanz. So verspottete eine französisch-deutsche Allegorie das *Siecle Éclairé* als trügerisches Zwitterwesen (1791/92). **| Abb. 6 |** Oben stellt es einen geflügelten Genius dar. Er trägt die rote Freiheitsmütze mit angesteckter Kokarde. Treue zur *Constitution* gelobt die Schärpe über seiner Brust. *Philosophie* und *Humanité, Liberté* und *Tolérance* lauten die Devisen seiner Trikoloren. Und mit der Fanfare kündigt er die Beglückung der Menschheit an: „J'annonce la Liberté à la Nation Française. Je veux délivrer l'Europe, l'univers de tous les liens. Soyez Hardis, Libres, Heureux“. Den Unterleib des Herolds bildet dagegen ein nixenartiger Fischschwanz, der im feuerspeienden Drachenkopf



der radikalen Revolution endet. Die aus seinem Maul hervorbrechenden Flammenpfeile bedrohen nicht nur die Wahrheit, die Gerechtigkeit und die bewährten Autoritäten, sie vernichten auch „die Freyheit“, „die Toleranz“ und „das aufgeklärte Jahrhundert“. Gegen solche Vorwürfe argumentierte noch 1819 eine Bildsatire von Léonce Lhuillier, indem sie die bourbonische Reaktion als Rückkehr des jesuitischen Obskurantismus anprangerte. | Abb. 7 | Während linkerhand fanatische Patres unter päpstlichem Segen ein Autodafé aufklärerischer Bücher veranstalten, attackieren rechterhand ihre teufelsfüßigen Brüder den Altar des *Dix huitième Siècle*, auf dem die Büsten Voltaires, Rousseaus, d'Alemberts und zwölf weiterer Aufklärer aufgestellt sind. Ausgerüstet mit langen Löschhut-Stangen suchen die Finsterlinge die über den Büsten schwebenden Lichter der aufklärerischen

Erkenntnisse zu ersticken. Nach 200 Jahren sind solche Bilderkämpfe längst einer abgeklärten Betrachtung der ‚Aufklärung‘ gewichen. Diese ist seit einiger Zeit geradezu *en vogue*, wobei allerdings weniger das Selbstverständnis der Aufklärer interessiert als vielmehr die Nutzenanwendung des normativ aufgeladenen Aufklärungsbegriffs.

*Lumières!* titelte 2006 eine programmatische Ausstellung der Bibliothèque nationale de France mit dem bezeichnenden Untertitel: *Un héritage pour demain*. Und die vom 18. Oktober 2024 bis 6. April 2025 laufende Ausstellung *Was ist Aufklärung?* des Deutschen Historischen Museums in Berlin richtete sich nicht zuletzt gegen antimoderne Positionen unserer Gegenwart. Es erstaunt nicht, dass im gleichnamigen Begleitband Elisabeth Décultot und Daniel Fulda einmal mehr ihren Auftritt haben.



| Abb. 7 | Léonce Lhuillier, Vite, Soufflons, Soufflons Morbleu! Eteignons les lumières, Et rallumons le feu, 1819.  
 Druckgraphik ↗



## Architekturgeschichte

# Räumliche Dimensionen des zivilen Ungehorsams

**Protest/Architektur. Barrikaden, Camps, Sekundenkleber.** Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, 16.9.2023–14.1.2024; Wien, Museum für Angewandte Kunst, 14.2.–25.8.2024.

Katalog Deutsch/Englisch hg. v. Oliver Elser, Anna-Maria Mayerhofer, Sebastian Hackenschmidt, Jennifer Dyck, Lilli Hollein und Peter Cachola Schmal. Zürich, Park Books 2023. 528 S., Ill., Karten, Pläne. ISBN 978-3-03860-334-4. € 19,00

Dr. Elena Markus  
Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von  
Architektur, Kunst und Design  
Technische Universität München  
[elena.markus@tum.de](mailto:elena.markus@tum.de)

# Räumliche Dimensionen des zivilen Ungehorsams

Elena Markus

**Protestarchitektur.** Proteste müssen stören, sonst wären sie wirkungslos. Wenn Protestbewegungen in den *→ öffentlichen Raum* ausgreifen und sich dort festsetzen, wenn sie ihn blockieren, schützen oder erobern, dann entsteht *→ Protestarchitektur*. Die Strategien reichen vom *→ Körperinsatz* der Protestierenden, die Räume besetzen oder Formationen bilden, bis hin zur Errichtung von *→ Protestcamps*. Diesem breiten Spektrum raumgreifender Protestformen widmen sich das Deutsche Architekturmuseum (DAM) in Frankfurt am Main und das Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien mit dem Ausstellungsprojekt *Protest/Architektur*. Erstmals werden Proteste aus baulicher und räumlicher Perspektive miteinander verglichen, u.a. die *→ Barrikaden* von *→ 1848*, die *→ Türme* der Atomkraftgegensinnen der „Republik Freies Wendland“ in *→ Gorleben*, die zahlreichen Ereignisse des Protestjahres *→ 2011* und die am Reißbrett entworfenen Protestsiedlungen in Washington und São Paulo (*→ Resurrection City*, *→ MTST*). Die Ausstellung und diese Publikation wurden gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes (*→ Großwoor*). Ein Teilprojekt zur Architekturvermittlung entstand in Kooperation mit der Wüstenrot Stiftung.

Die Recherche zum Thema Protestarchitektur ergab ein weitverzweigtes Feld an Bezügen und Verweisen; für die vorliegende Publikation wurde deshalb die Form eines Lexikons gewählt.

Hg. (Eds.)  
Oliver Elser  
Anna-Maria Mayerhofer  
Sebastian Hackenschmidt  
Jemifer Dyck  
Lilli Hollein  
Peter Cachola Schmal

 PARK BOOKS

## Mehr Protest denn je

Alternative Architekturpraktiken unter dem Außen- druck neoliberaler Marktmechanismen sind umfassend erforscht und dokumentiert (vgl. u. a. Penny R. Lewis, Lorens Holm und Sandra Costa Santos (Hg.), *Architecture and Collective Life*, London 2021; Angelika Fitz, Elke Krasny und Architekturzentrum Wien (Hg.), *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, Cambridge, MA 2019; Meike Schalk, Thérèse Kristiansson und Ramia Mazé (Hg.), *Feminist Futures of Spatial Practice: Materialisms, Activisms, Dialogues, Pedagogies, Projections*, Baunach 2017). Mit dem Ausstellungs- und Buchprojekt *Protest/Architektur* wird die Perspektive umgekehrt: Wie lässt sich ziviler Ungehorsam in Fachbegriffen von Architektur und Raumplanung fassen? Zu den kritischen Fragen, die sich im Kontext von *Protest/Architektur* stellen, gehört auch die nach der Musealisierung des Aktivismus – insbesondere im Zusammenhang mit der Sammelwut des kuratorischen Ansatzes *Rapid Response Collecting*, einer neuen Sammlungsstrategie, die 2014 vom Victoria and Albert Museum eingeführt wurde: „Contemporary objects are acquired in response to major moments in recent history that touch the world of design and manufacturing. [...] Ranging from Christian Louboutin's shoes in five shades of ‚nude‘; a cuddly toy wolf used as an object of political dissent; to the world's first 3D-printed gun, each new acquisition raises a different question about globalisation, popular culture, political and social change, demographics, technology, regulation or the law.“<sup>78</sup> Von Relevanz ist auch das Verhältnis zwischen Aktivismus, *Protest/Architektur* und Kunst – insbesondere im Hinblick auf die ökonomischen Strukturen des Kunstmarktes. Schließlich bleibt die Frage, ob und inwieweit staatlich geförderte

Die Ausstellung *Protest/Architektur* ist in Zusammenarbeit zwischen dem DAM und dem MAK entstanden; auf Initiative von Ihor Poshvailo, dem Gründungsdirektor des Majdan-Museums, wurde die Ausstellung auch in die Ukraine gebracht. Nach ihrer ersten Station in Kyjiw von Oktober bis November 2024 konnte sie bis Ende März 2025 in Dnipro besichtigt werden. „Es gibt keinen besseren Ort als Kyjiw für diese Ausstellung, die anhand zahlreicher Beispiele zeigt, dass Geschichte nicht von den Siegern, sondern von den Mutigen geschrieben wird“, kommentierte das DAM auf Instagram am 24. Oktober 2024 anlässlich der Einladung in die Ukraine und des 20. Jahrestags der Orangen Revolution.



**| Abb. 1 |**  
Baumhaussiedlung im  
Hambacher Forst.  
Foto © Tim Wagner,  
26. Mai 2019

Institutionen ein derart politisiertes Thema „neutral“ behandeln können – eine Annahme, die impliziert, Architektur und Raum seien unabhängig von politischen Einflussfaktoren.

In den letzten Jahren erlebte (nicht nur) Deutschland eine Hochphase der Protestkultur: von Demonstrationen gegen Rassismus unter dem Motto *Black Lives Matter* über die Klebeaktionen der *Letzten Generation*, die im Land des heiligen Automobils auf viel Kritik gestoßen sind, bis hin zu den Protesten der *Querdenker*-Gruppen während der COVID-19-Pandemie. Jüngste Großdemonstrationen richten sich gegen den Rechtsruck und Antisemitismus, während sich pro-palästinensische Proteste mit der umstrittenen Parole *From the River to the Sea* nach dem Hamas-Angriff und den darauf folgenden Gaza-Krieg gegen Israel richten. Die Praxis des zivilen Ungehorsams, dessen zentrales Prinzip der Gewaltverzicht bildet, ist nach Jürgen Habermas „ein öffentlicher Akt“, der „die vorsätzliche Verletzung einzelner Rechtsnormen ein[schließt], ohne den Gehorsam gegenüber der Rechtsordnung im Ganzen zu affizieren“ (vgl. den Beitrag „Ziviler Ungehorsam“ im Ausstellungskatalog,

mit dem Zitat aus: Habermas, Ziviler Ungehorsam. Testfall für den demokratischen Rechtsstaat, in: Peter Glotz (Hg.), *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, Frankfurt a. M. 1983, 516). Während sich ziviler Ungehorsam im 20. Jahrhundert als legitimes Mittel der politischen Willensäußerung etablierte, stellt sich im 21. Jahrhundert verstärkt die Frage, inwieweit demokratische Protestformen für antidemokratische Strategien instrumentalisiert werden können. Ein weiteres Kennzeichen zeitgenössischer Protestbewegungen ist die zunehmende Polarisierung der ideologischen Standpunkte, mit denen sich Protestgemeinschaften gegenüber der Außenwelt abgrenzen. Diese Dynamik verstärkt die Unübersichtlichkeit eines zunehmend heterogenen Protestgeschehens und dessen räumlichen Manifestationen.

## Proteste im medialen Wandel

Eine erfolgreiche Protestformel zeichnet sich aktuell dadurch aus, dass der Gegner klar definiert ist und die Forderungen in einprägsame Slogans übersetzt werden. Ein Beispiel hierfür ist der Slogan „We are the 99 percent“, der als Leitspruch der Occupy-Wall-

Street-Bewegung diene. Dieser ging zurück auf den Anthropologen und Aktivisten David Graeber und richtete sich gegen das korrupte Finanzsystem der USA sowie globale neoliberale Wirtschaftsstrukturen. Er verlieh der Bewegung eine prägnante, zugleich aber auch simplifizierende Botschaft.

Auch der Stellenwert des physischen Raums für Proteste hat sich im digitalen Zeitalter gewandelt. Die Kurator\*innen des Projekts *Protest/Architektur* unterstreichen zwar die materielle Beschaffenheit von Protesträumen. In der Einführung zur Ausstellung im DAM heißt es: „Aber *ab wann* ist etwas Protestarchitektur? Wer sich mit Sekundenkleber auf einer Straße fixiert, errichtet zwar kein Bauwerk, aber für kurze Zeit entsteht eine Art menschliche Barrikade. Wir definieren daher Protestarchitektur nicht allein über große Strukturen und Protestcamps. Sie beginnt für uns bereits in dem Moment, in dem jemand mit seinem\*ihrem Körper ein Stück Raum erobert.“ Zugleich ist der moderne Protest hybrid: Während Fotografie und Printmedien zunächst zur Verbreitung der Aktionsaufforderungen beitrugen, revolutionierten später das Fernsehen und schließlich soziale Medien die Protestkultur. Die räumliche und zeitliche Distanz zu Körpern und Protestorten verringerte sich drastisch, wodurch sich auch der Begriff des öffentlichen Raums verschob – hin zu einem primär medial wirksamen Raum.

Proteste verändern unsere Städte. Sie verändern den Blick auf das Gewohnte. Sie stören und unterbrechen den Alltagsablauf. Sie verleihen dem urbanen Raum neue Bedeutungsebenen. Mit ihren temporären räumlichen Strukturen entfalten sie für kurze Zeit auch gesellschaftliche Visionen – wie etwa die *Republik Freies Wendland* in Gorleben oder die *Movimiento 15-M* in Spanien. Umso bemerkenswerter ist es, dass dieses Thema erst jetzt im architektonischen Diskurs Beachtung findet. Im Kunstkontext hingegen hat sich der Begriff *protest art* (häufig auch als *activist art* bezeichnet), bereits etabliert (vgl. z. B. die Publikationen *The Art of Protest: Political Art and Activism*, Berlin 2021; *Art of Protest Creating, Discovering, and Activating Art for Your Revolution*, Somerville, MA 2021; *The Art of Protest: A Visual History of Dissent and Resistance*, Bournemouth 2020).

Dass Kunst nicht nur Ausdrucksform, sondern auch Mittel des Widerstands sein kann, zeigt sich in der Würdigung durch etablierte Kunstinstitutionen wie durch die Ausstellung *Velvet Terrorism: Pussy Riot's Russia* im Haus der Kunst von Maria Alyokhina und Ragnar Kjartansson (*Kling & Bang, Reykjavík*). „Aufruhr ist immer eine Sache der Schönheit“, behauptet die Aktivistin und feministische Künstlerin Maria Alyokhina. Doch wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen Protest und Raum? Die Ausstellung und der sie begleitende Katalog *Protest/Architektur* eröffnen einen Diskurs über die räumliche Dimension des zivilen Ungehorsams.

## Zur Konzeption der Ausstellung

Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit von Lilli Hollein (Generaldirektorin des MAK) und Oliver Elser (Kurator des DAM). Einen Impuls zur Auseinandersetzung mit dem Thema gaben die Massenproteste in Hongkong 2019 gegen den zunehmenden politischen Druck des autoritären chinesischen Staates. Die Protestbewegung in Hongkong erstreckte sich über weite Teile des Stadtraums und bediente sich vielfältiger Strategien der räumlichen Aneignung – darunter Menschenketten, Sit-ins und Straßensperren –, um ihre politischen Forderungen möglichst wirkungsvoll durchzusetzen. Die Effektivität der Protestarchitekturen richtete sich weniger an ihrer praktischen Zweckmäßigkeit als vielmehr an der symbolischen Ausdruckskraft aus. Eines der ersten Bilder zu Beginn der Ausstellung zeigt zwei Protestierende, die eine Barrikade aus Ziegelsteinen auf einer Straße in Hongkong errichten. Die Bildunterschrift verweist darauf, dass dieses Motiv „einer der Ausgangspunkte für die Auseinandersetzung mit dem Thema Protestarchitektur“ war; zugleich betonen die Kurator\*innen die emblematische Wirkung der Barriere.

Den Auftakt der Ausstellungsstationen in Frankfurt und Wien bildete eine begehbare Hängebrücke aus dem Hambacher Wald, die von Aktivist\*innen im Museum zwei Wochen lang aufgebaut wurde. | Abb. 1 |

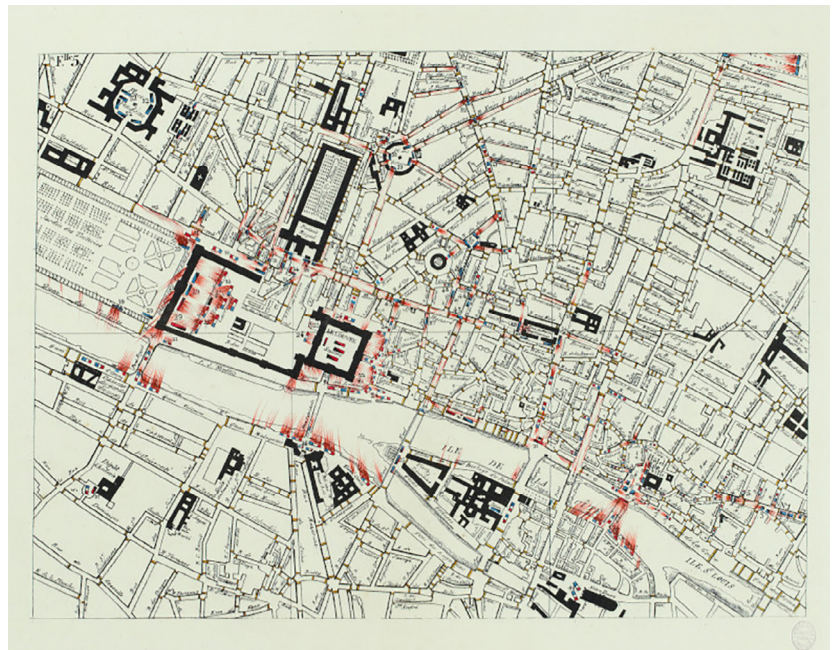


„Sie haben die Brücke genauso aufgehängt, wie zuvor im Wald“, erklärt mir Anna-Maria Mayerhofer im Gespräch am 5. Februar 2025. „Das ist eine komplexe Konstruktion aus Seilen und Knoten. Sie waren die Einzigen, die dazu in der Lage waren, die Brücke nach der Demontage im Wald im Museumsraum wieder zusammenzusetzen.“ Die Gestaltungsmittel der Ausstellung sind bewusst einfach gehalten: 350 DIN-A0-Poster mit Texten, Abbildungen und Lageplänen, Modelle der Protestcamps (gebaut an der Technischen Universität München und an der Hochschule für Technik Stuttgart) sowie unterschiedliche Artefakte. Ergänzt wird die Schau durch einen Dokumentarfilm von Oliver Hardt, der die fünf räumlich geprägten Phasen von Protestbewegungen – *Gathering, Building, Living, Resisting, Breaking up* – in fünf Akten zusammenfasst und eine akustische Kulisse für die Gesamtpräsentation schafft.↗

Die Ausstellung konzentriert sich auf die Chronologie der Proteste sowie die detaillierte Analyse von 13 Fallstudien. Die Ausstellungsobjekte, wie z. B. die Monopod-Spitze aus dem Fechenheimer Wald, die das DAM nach der Räumung 2023 übernahm, oder die Modelle, die von Architekturstudierenden für die

Ausstellung angefertigt wurden, erhielten wenn nicht durch ihre ursprüngliche situative Objekthaftigkeit, so doch durch die Museumsversicherung den Status von Kunstobjekten, und zwar ab dem Moment, in dem sie im Museum ausgestellt oder mit einer Kunstspedition von Frankfurt nach Wien transportiert wurden. Die Ausstellungsarchitektur in Frankfurt und Wien folgte dem übergeordneten Konzept. Bis auf Spanngurte, Kabelbinder, Kleber und Papier wurden aus der Verweigerung der Ressourcenverschwendung keine neuen Materialien angeschafft. „Alle Elemente der Ausstellungseinrichtung befanden sich bereits im DAM“, erklärte das Kuratorium in der Ausstellungseinführung des DAM. Als Trägerfläche für die Einführungstexte dienten umgekippte Tischgestelle mit einfachen Rohspanplatten. Die Objekte und Modelle wurden entweder auf dem Boden ausgelegt oder auf unterschiedlich große, vorhandene Gestelle platziert. Für die Präsentation der Fallstudien kamen dreieckig angeordnete Tischplatten oder gegeneinander abgestützte weiß lackierte Gitterrahmen zum Einsatz. Für die Ausstellungsstation im MAK wurden lediglich die weißen Gitterrahmen von Frankfurt nach Wien transportiert; der restliche Aufbau erfolgte mit vor Ort ver-

**| Abb. 2 |** Charles Motte, *Révolution de Paris, 1830. Plan figuratif des barricades ainsi que des positions et mouvements des citoyens armés et des troupes pendant les journées des 27, 28 et 29 juillet, Paris, 1830.* Album mit 12 handkolorierten Lithographien, je 30 × 41 cm. Hier Plan 7. Paris, Musée Carnavalet ↗



fügbaren Materialien. Das Betrachten der zu hoch, zu niedrig oder schräg angebrachten Inhalte erforderte eine spürbare körperliche Anstrengung. Diese wurde durch groß gewählte Schrifttypen und knapp formulierte Sätze kompensiert, die visuell an die prägnanten Botschaften der Protestbewegungen anknüpften. Die physische Dimension setzt sich beim Studium des Ausstellungskatalogs fort: Die Schriftgröße und Zeilenabstände sind minimal gehalten, während die beiden Katalogsprachen ohne graphische Differenzierung nebeneinanderstehen. Dadurch wird nicht nur der Geist, sondern auch der Körper aktiv in den Rezeptionsprozess eingebunden.

## Chronologie der Proteste: 1830–2022

Die Chronologie bietet eine historische Einführung in die räumliche Dimension des Protests. Sie beginnt mit der Darstellung der Barrikaden in Frankreich und Deutschland während der bürgerlichen Revolutionen von 1830 und 1848 sowie deren ersten bildlichen und planerischen Dokumentationen. Bei der Haussmannisierung von Paris zwischen 1853 und 1870 diente die Planung breiter Straßen auch dazu, den Bau dieser „Baustellen der Revolution“ zu erschweren. Die Spontaneität und Kurzlebigkeit, die später als zentrale Merkmale der Protestarchitektur gelten sollten, spiegeln sich bereits in der möglichen Etymologie des Begriffs „Barrikade“ wider, der sich von „barrique“ (Fass) ableiten lässt – flexibel, stabil und leicht zu bewegen. In seinem *Plan figuratif des barricades* | Abb. 2 |, der in der Ausstellung zu sehen ist, visualisierte Charles Motte die Kämpfe während der Julirevolution von 1830 in Paris. Die Darstellung greift nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Dimension der drei Julitage auf: Die Bewegungen von Regierungstruppen und die Barrikadenkämpfe sind in unterschiedlichen Farben hervorgehoben. Wohl die bekannteste Protestarchitektur ist in Fachkreisen die von Gottfried Semper entworfene Barrikade, die während der Dresdner Maiaufstände von 1848 entstand. Eine kritische Perspektive auf die „neue Kulturtechnik“ der Revolution lieferte der französische Schriftsteller und Zeichner Albert Robida: In seiner

Karikatur *Construction des barricades* aus dem Roman *Le Vingtième Siècle* (1883) parodierte er den Barrikadenbau als medienwirksames Spektakel der Selbstinszenierung (Tom Ullrich, *Working on Barricades and Boulevards: Cultural Techniques of Revolution in Nineteenth-Century Paris*, in: Jörg Dünne, Kathrin Fehrer, Kristina Kuhn und Wolfgang Struck (Hg.), *Cultural Techniques Assembling Spaces, Texts & Collectives*, Berlin 2020, 23–46).

Mit dem zeitlichen Verlauf nehmen die in der Ausstellung präsentierten Proteste sowohl in ihrer geographischen Verbreitung als auch in ihren thematischen Schwerpunkten an Vielfalt zu. Zu den nächsten dokumentierten Ereignissen zählen der *Schafschererstreik* von 1891 in der australischen Kleinstadt Barcaldine und die *Bonus-Army-Demonstrationen* in Washington, D.C. im Jahr 1932. Mit ihnen bildete sich eine neue, nach wie vor aktuelle Form des Widerstands aus: die des Protestcamps. Im Gegensatz zu unmittelbaren Widerstandsformen wie Demonstrationen oder Barrikadenerichtung zeichnen sich Protestcamps durch den Aufbau einer komplexen Infrastruktur aus, die weit über das bloße Protestieren hinausgeht. Der *Schafschererstreik* gegen niedrige Löhne und schlechte Arbeitsbedingungen hielt vier Monate an; das Zeltlager der arbeitslosen Veteranen aus dem Ersten Weltkrieg blieb drei Monate lang bestehen. Für diese Zeit richteten die Protestierenden Strukturen zur Alltagsversorgung ein. Die Protestcamps fungierten aber auch als Freizeitorte mit Kultur- und Bildungsangeboten – als kurzlebige Heterotopien, in denen alternative Gesellschaftsentwürfe erstmals erprobt wurden. Die historische Erinnerung prägt den gesellschaftlichen Stellenwert solcher Protesträume nachhaltig. So wurde das ehemalige Gelände des Protestcamps in Barcaldine 100 Jahre später unter Denkmalschutz gestellt, nachdem 1982 ein Reenactment des Streiks stattgefunden hatte und anschließend archäologische Untersuchungen durchgeführt worden waren.

Die weiteren Abschnitte in der Chronologie, der Sitzstreik der General-Motors-Arbeiter\*innen in Flint 1936 und die Sit-ins in Greensboro 1960 gegen die



Politik der Rassentrennung thematisieren eine neue raumgreifende Methode des Protestierens: durch Besetzung und Blockade von Räumen, die von den Fabrik- und Produktionshallen über die Vorlesungssäle in den Universitäten bis zu Straßen und Bahnschienen reichen. Bei einer derartigen gewaltfreien Strategie werden die Körper der Protestierenden aktiv in die Raumbildung einbezogen. Auch die zunächst ungeplante Besetzung von Christiania in Kopenhagen am 4. September 1971 oder die Hausbesetzungen in den 1970er Jahren, die auf aktuelle Wohnungsnot und die öffentliche Wohnungspolitik reagierten, sind ein Stück weit als Sit-ins interpretierbar.

Zur Strategie des passiven Widerstands in einem autoritären Regime gehörten wöchentliche Schweigemärsche auf der Plaza de Mayo in Buenos Aires, die am 30. April 1977 begannen. Während der Militärdiktatur protestierten die Mütter – *Madres de Plaza de Mayo* – still vor dem Präsidentenpalast gegen das spurlose Verschwinden ihrer Angehörigen. Die *Cumartesi Anneleri* (Samstagsmütter) in Istanbul nahmen sich die argentinischen Mütter zum Vorbild und versammelten sich seit 1995 auf dem Galatasaray-Platz mit den Fotos ihrer getöteten Kinder in den Händen. Die mediale Verbreitung der wortlosen Kundgebungen führte jedoch dazu, dass sie immer stärker Polizeiübergriffen ausgesetzt waren, bis die Gruppe 1999 ihre Auflösung beschloss. Die *People's Power Revolution* auf den Philippinen 1986 oder die über 600 Kilometer lange Menschenkette zwischen den drei Hauptstädten von Estland, Lettland und Litauen am 23. August 1989 für die Unabhängigkeit der drei Staaten von der Sowjetunion sind weitere Beispiele für gewaltfreie Protestformen der zivilen Bevölkerung in einem autoritären Staat. Mit der zunehmenden Bedeutung des Klimaaktivismus verbreitete sich eine neue Form des Widerstands. Bei Kundgebungen gegen Waldrodungen setzen die Aktivist\*innen gezielt auf „Verzögerungsarchitekturen“ – ein Begriff, den die Kurator\*innen beim Projekt *Protest/Architektur* einführten, um die Protest-Strategien und die damit verbundenen Typologien zusammenzufassen. In den Protestcamps im Hambacher Wald errichteten die

Besetzer\*innen 2012 Baumhäuser und Klettereinrichtungen, deren Räumung für die Polizei mit erheblichem Aufwand verbunden war.

Die *Occupy*-Bewegung 2011 und die *Regenschirm-Revolution* in Hongkong 2014 setzten auf starke Symbolik und breite Medienpräsenz. Ikonische Bilder von exemplarischen Installationen und Kunstwerken in Hongkong und in New York waren von entscheidender Bedeutung für die weltweite Beachtung dieser Bewegungen. Ausgestattet mit riesigen Kochlöffeln und Besen zogen 2014 Frauen und Männer durch Ouagadougou, die Hauptstadt von Burkina Faso, um gegen die korrupten Machthaber zu protestieren. Der Kochlöffel symbolisierte den weiblichen Zorn auf die herrschende Männerelite, der Besen stand für die symbolische Reinigung des Landes. Ähnlich medienwirksam waren die Gelbwesten in Frankreich 2018, der Pyramidenbau im Protestcamp der österreichischen *Lobau-bleibt*-Bewegung, aber auch die Kostüme und Masken der Besetzer\*innen des US-Kapitols in Washington, D.C. 2021.

Die Chronologie der Proteste der letzten knapp 200 Jahre verdeutlicht die Bandbreite ihrer räumlichen und inhaltlichen Ausrichtung. Während sich die Orte von Massenbewegungen und Volksaufständen von städtischen Straßen bis zu symbolträchtigen Plätzen erstrecken, sind Protestcamps in Wäldern oder die Besetzung von Vorlesungsräumen einer begrenzten Anzahl von Aktivist\*innen vorbehalten – wobei dann der Berichterstattung eine zentrale Rolle zukommt. Wie die von den Kurator\*innen aufgestellte Chronologie zeigt, ist bei vielen Aktionen, die mit Polizeigewalt rechnen müssen, Fachwissen bei der Planung unerlässlich. Gleichzeitig wird deutlich, dass sich die Protestaktionen – unabhängig von ihren Hintergründen und Forderungen – im Hinblick auf Strategien und Taktiken klassifizieren und in Bezug auf ihre räumliche Organisation analysieren lassen. Barrikaden, Protestcamps, Netze und Baumhäuser sind architektonische Formen und städtebauliche Konstellationen, die mit herkömmlichen Werkzeugen der Disziplin, mit Plänen und Modellen, analysiert werden können. Durch den gezielten Einsatz der eigenen Körper der



**| Abb. 3 |** Resurrection City, Washington, D.C. 1968.  
Foto © Thomas O'Halloran, 21. Mai 1968, Library of Congress. Public domain

Protestierenden entstehen bei Demonstrationen, Sit-ins, Anket- oder Klebeaktionen temporäre räumliche Strukturen, welche die vorgesehene Nutzung von Straßen und Plätzen beeinträchtigen. Diese Form der räumlichen Aneignung soll Aufmerksamkeit für das Protestthema schaffen, das nicht zwangsläufig mit dem jeweiligen Ort in Verbindung steht. Entscheidend ist die größtmögliche Alltagsstörung, da sie die mediale Verbreitung steigert und somit die Aufmerksamkeit einer reizüberfluteten Öffentlichkeit. Eine kritische Kartographie dieser Proteste könnte einen Ansatz für die Analyse von Körperarchitekturen in Wechselwirkung mit den städtischen Stör-Orten liefern.

Unter den Bausteinen der Protestarchitekturen finden sich sowohl traditionelle Werkstoffe wie Ziegelsteine, Holzplatten und Stahlseile als auch zweckentfremde-

te Objekte wie Strohsäcke, Planen, Decken oder Bauschutt. Die „As founds“, darunter Siebe, Zelte, Fässer oder Andreaskreuze, aber auch die menschlichen Körper (in der letzten Konsequenz – das nackte Leben nach Agamben), gehören zu den Ressourcen des zivilen Ungehorsams.

## 13 Fallstudien: 1968–2022

Die Chronologie beschränkt sich sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog auf wenige große Bilder – jeweils eines pro Protestereignis – sowie kurze Texte. Die Case Studies hingegen sind ausführlicher dargestellt: in der Ausstellung als einzelne Stationen zwischen Modellen und Artefakten; im Katalog in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Der geographische Schwerpunkt liegt im deutschsprachigen Raum: Vier der insgesamt 13 Fallstudien (Gorleben, Hambacher Wald, Lützerath und Startbahn West), befinden sich in Deutschland, eine weitere bei Wien (Lobau). Von den verbleibenden sieben sind zwei in den USA situiert (New York und Washington, D.C.), die übrigen fünf in Kairo, Madrid, Kyjiw, São Paulo und Hongkong. Die thematische Bandbreite der Proteste erstreckt sich von den weitreichenden Forderungen des Arabischen Frühlings in Kairo und der *Occupy Wall Street* in New York bis hin zu den konkreten Zielen der Anti-Atomkraft-Bewegung in Gorleben und der Umweltschützer\*innen im Hambacher Wald. Zu jeder Fallstudie sind zur Vergleichbarkeit der Größen und Methoden Lagepläne in verschiedenen Maßstäben sowie Zeichnungen von verwendeten Bautypologien erstellt worden.

## Washington, D.C.

Die *Resurrection City* in Washington, D.C. nimmt eine besondere Rolle unter den ausgewählten Beispielen ein. **| Abb. 3 |** und **| Abb. 4 |** Vier Architekten planten die Protestanlage für 3.000 Menschen, die im Mai 1968 auf der National Mall zwischen Kapitol und Lincoln Memorial errichtet wurde. Allein der Aufbau der von den US-Behörden genehmigten Protestanlage für die *Poor People's Campaign* dauerte zwei Wochen. „Der Architekt und Planer John Wiebenson und seine

Mitarbeiter“, zitiert die Architekturforscherin Mabel O. Wilson, „entwarfen das Camp mit dem ausdrücklichen Ziel, den Armen zur Sichtbarkeit zu verhelfen, indem sie Repräsentant\*innen nach Washington entsenden. Dort werden sie während ihres Aufenthalts unübersehbar für die Kongressabgeordneten und sind, dank der Presse und des Fernsehschäfers, auch für den Rest des Landes nicht mehr zu ignorieren“ (Wilson, *Lessons from Resurrection City*, in: Beatriz Colomina, Ignacio G. Galán, Evangelos Kotsioris und Anna-Maria Meister (Hg.), *Radical Pedagogies*, Cambridge, MA 2022, 168–172, zit. aus dem Beitrag „Resurrection City“ im Katalog, 417–432, hier 418). Die Bürgerrechtsbewegung forderte Maßnahmen zur Armutsbekämpfung, darunter besseren Zugang zu Bildung, bezahlbarem Wohnraum und Sozialleistungen. Für den Erfolg der gestellten Forderungen bestimmten Wiebenson, der junge weiße Architekt und Hochschulprofessor, und seine Mitarbeiter nicht nur die Architektur, sondern auch den Standort für die Proteste: „Wir richteten unsere Expertise an möglichen Problembereichen aus und erarbeiteten Lösungen unter Berücksichtigung der Aspekte von Sicherheit, Gesundheitsvorsorge und sozialen Bedürfnissen“ (ebd., 419). Anschließend begann die

Planung der Gebäude und der Infrastruktur. Für die Schlafunterkünfte entwickelten die Architekten zwei Bautypen und orientierten sich unter anderem an der Typologie von Armeelagern. Nach verschiedenen Materialtests entschieden sie sich für dreieckige Bauten, die von den Teilnehmer\*innen der Proteste aus vorgefertigten Sperrholzplatten nach Anleitung zusammengebaut wurden. Die gewünschte Partizipation der überwiegend schwarzen Bewohner\*innen am Zusammenleben während der Protestzeit blieb allerdings aufgrund der hierarchischen Organisation aus. Anhaltende Konflikte und Dauerregen führten schließlich dazu, dass das Protestcamp zunehmend leer stand und nach sechs Wochen ohne weiteren Widerstand geräumt wurde.

## Gorleben

Die *Republik Freies Wendland* in Gorleben bestand nur 33 Tage, bevor sie von der Polizei geräumt wurde. Doch der Verlauf der Proteste und ihre räumliche Gestaltung zeichnen ein differenzierteres Bild. Die ersten Demonstrationen auf dem für ein Atommüll-Endlager vorgesehenen Gelände begannen im Mai 1980. Rund 800 der insgesamt 5.000 Demonstrierenden errichteten ein Protestcamp, in dem sie für einen Monat ihre

**Abb. 4 |** Probeaufbau einer A-Frame-Hütte (Typ A). In der Mitte: Architekt John Wiebenson. Washington, D.C. 1968. Foto © Thomas O'Halloran, 1968, Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture. Public domain





gesellschaftliche Utopie im Geist der Hippiebewegungen und zwischen Politik und Performance lebten. Die Besetzung war kein isoliertes Ereignis. Bereits in den Jahren zuvor hatten zahlreiche Blockaden und Demonstrationen der Atomkraftgegner\*innen stattgefunden. Die *Republik Freies Wendland* stellte sowohl eine Fortsetzung als auch einen Höhepunkt des friedlichen Widerstands dar. Die Siedlungsstruktur, einem Runddorf nachempfunden, entwickelte sich schnell zu einer Art touristischen Attraktion. Die Gemeinschaftseinrichtungen umfassten unter anderem eine Badeanstalt und Sauna, die Radiostation *Freies Wendland*, einen Frisierladen sowie Solaranlagen zur Warmwasseraufbereitung. Für Besucher\*innen gab es sogar eine Ponyreitanlage.

Einzig das Freundschaftshaus wurde nach einem Plan von Hamburger Architekturstudierenden aus Holzbrettern errichtet, berichtete die Journalistin Sabine Rosenblatt nach ihrem fünftägigen Besuch

des Protestdorfes (Die Hoffnung und die Angst. Eindrücke aus der „Freien Republik Wendland“, in: Ingrid Müller-Münch u. a. (Hg.), *Besetzung – weil das Wünschen nicht geholfen hat*. Köln, Freiburg, Gorleben, Zürich und Berlin, Reinbek 1981, 142–175; zit. aus dem Beitrag „Gorleben“ im Katalog, 167–182, hier 168). Alle anderen Gebäude – die sogenannten „wendischen Hütten und Paläste“ – bestanden aus zusammengetragenen Fundstücken. Bis zur Räumung wurden sie fortlaufend weiterentwickelt: Die Vielfalt an Typen und Formen spiegelte die basisdemokratische Stimmung des Ortes. | Abb. 5 | Ein zentraler Diskussionspunkt war die Frage nach der Gewaltanwendung beim Widerstand gegen die bevorstehende Räumung. Rosenblatt berichtet aus einer Sitzung: „Nach dem Konsens im Sprecherrat werden wir uns absolut gewaltfrei verhalten, nur passiven Widerstand leisten.“ Ein ‚Neuer‘ will diskutieren. ‚Was heißt denn überhaupt Gewalt?‘ ruft er dazwischen. Neben



| Abb. 5 | Republik Freies Wendland, Gorleben, 1980. Foto © Hans-Hermann Müller, 31. Mai 1980, Wendland-Archiv

mir murmelt jemand: ‚O Gott, nein, bitte nicht schon wieder.‘“ (Ebd., 169).

Auch architektonische Entscheidungen wurden mit Blick auf die drohende Räumung getroffen. Zugleich orientierten sich die Bautypen an der Anti-Atomkraft-Bewegung in den 1970er Jahren. Rundhütten eigneten sich für öffentliche Zwecke und Tipi-Zelte als optimale Besetzungsarchitekturen – leicht aufzubauen mit minimalem Materialaufwand. Türme boten dagegen einen strategischen Vorteil: Durch ihre mehr als zweieinhalb Meter Höhe erschwerten sie den Zugang für die Polizei und verlangsamten die Räumung. Der zwölf Meter hohe Turm in Gorleben ist auf dem Cover des Ausstellungskatalogs zu sehen – durch zahlreiche Farbfotografien wurde seine Architektur als Symbol des Ausnahmezustands im kollektiven Gedächtnis der Protestbewegungen bewahrt.

### Kyjiw

Eine weitere Fallstudie erläutert die *Euromajdan*-Proteste in Kyjiw, die in den Wintermonaten 2013/2014 stattfanden. Der *Majdan Nesaleschnosti*, der zentrale Platz der ukrainischen Hauptstadt, war nach der Orangen Revolution 2004 zum Symbol der ukrainischen Unabhängigkeit – insbesondere gegenüber Putins Russland – geworden. Zehn Jahre nach der friedlichen Revolution errichteten Demonstrierende dort erneut ein Protestcamp, um den Rücktritt des prorussischen Präsidenten Wiktor Janukowytsch zu erzwingen. Was zunächst als überschaubarer, gewaltloser Widerstand begann, eskalierte nach massiven Übergriffen der ukrainischen Spezialkräfte in einem bewaffneten Konflikt. Mehrere Lagepläne mit eingetragenen Barrikaden und besetzten Häusern (auf den DIN A0-Postern in der Ausstellung und in Briefmarkengröße im Katalog präsentiert), – veranschaulichen analog zum *Plan figuratif* von Paris 1830 die Dynamik der Proteste.

Die Witterungsbedingungen spielten den Demonstrierenden dabei in die Hände: „Da es Winter war, errichteten die Menschen [auf dem Majdan] vereiste Barrikaden. Die Pflastersteine der Gehwege sowie Reifen und anderer Müll wurden mit Wasser über-

gossen, woraufhin alles von einer Eisschicht zusammengebacken wurde“, beschreibt die Politikwissenschaftlerin und LGBTIQ-Aktivistin Maryna Shevtsova die Abwehrtaktik (*Euromaidan and the echoes of the Orange Revolution*, in: Gavin Brown, Anna Feigenbaum, Fabian Frenzel und Patrick McCurdy (Hg.), *Protest Camps in International Context. Spaces, Infrastructures and Media of Resistance*, Bristol 2017, 243–260, zit. aus dem Beitrag „Majdan“ im Katalog, 313–332, hier 315). Jeden Sonntag versammelten sich Tausende auf dem Platz, um ihr demokratisches Recht auf Selbstbestimmung zu bekräftigen. Gleichzeitig kam es zu Spannungen zwischen nationalistischen Männergruppen und LGBTIQ-Aktivist\*innen – ein wichtiger Hinweis von Shevtsova zielt darauf, dass Protestbewegungen oft heterogener sind, als es vereinfachte Darstellungen vermuten lassen. Der Erfolg des Euromajdan im Februar 2014 hatte weitreichende geopolitische Folgen: Bereits im März reagierte Russland mit der Annexion der Krim und leitete damit den gegenwärtigen Krieg gegen die Ukraine ein.

### Tendenz zur Musealisierung

Die Fallstudie in Kyjiw thematisiert eine weitere Dimension von Protestbewegungen: ihre unmittelbare Musealisierung. So legten zwei Schweizer Architekturforscher in Zusammenarbeit mit dem ukrainischen Architekten Sergey Ferley, der während der Proteste vor Ort war, noch im selben Jahr die typologische Studie *Maidan Survey* vor, die als Buch veröffentlicht und im Schweizerischen Architekturmuseum präsentiert wurde. Der ukrainische Ethnologe und Kurator Ihor Poshyvailo begann schon während der Proteste, eine archivalische Sammlung mit Dokumenten und Objekten anzulegen. Sie umfasst Oral-History-Berichte, Flugblätter, improvisierte Helme, Molotowcocktails und die Überreste des hölzernen „Yolka“-Tannenbaums. Kunstwerke wie die Marmorskulptur *Neue Ukraine* des französischen Street-Art-Künstlers Roti befinden sich ebenfalls in der Sammlung. Im Januar 2014 gründete Poshyvailo das zuerst private Majdan-Museum – dort befand sich im Spätherbst 2024 die



erste ukrainische Station der *Protest/Architektur*-Wanderausstellung.

Nach der Überführung des Museums in öffentliche Trägerschaft fand 2018 ein Wettbewerb für ein neues Museumsgebäude statt. Diesen gewann das Berliner Architekturbüro Kleihues + Kleihues. Ihr Entwurf für einen monumentalen Bau mit schlanken Säulen – nüchterner Chipperfield-Klassizismus –, erhebt sich auf einem Hügel über dem Majdan. ↗ Die Berliner „schenkten“ der Ukraine den Entwurf als „Zeichen der Wertschätzung für den Glauben der Ukrainer an die Demokratie“ (Gerhard Gnauck, Architekt Jan Kleihues: Die geschenkte Akropolis, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.5.2021).

In einer Zeit fortschreitender Entmaterialisierung gewinnen die *objets trouvés* an Bedeutung als Symbole des gesellschaftlichen Zusammenhalts. Dies gilt insbesondere in Anbetracht der Vergänglichkeit und der von Anfang an hybriden Natur der Protesträume. Ihor Poshyvailo bezieht sich auch auf die Idee des *Rapid Response Collecting*. „Eigentlich besteht keine Gefahr, die Protestbewegung ‚einzufrieren‘, indem man ihre Artefakte konserviert“, sagt Poshyvailo. „Wir haben uns darauf konzentriert, einige Objekte zu bewahren, um das kontextuelle Umfeld zu schaffen, [...] um Er-

innerungen zu bewahren und Emotionen zu wecken“ (Poshyvailo im Gespräch mit Laura Weber an der Humboldt-Universität in Berlin (2016), Katalogbeitrag „Majdan“, 331).

Auch die Gegenstände der *Protest/Architektur* sind mit Blick auf ihre unmittelbare Wirkung für die Ausstellung erworben oder nachgebaut worden. Mit dem „Werkzeugkasten der Protestarchitektur“ aus dem Protestcamp in Lützerath | Abb. 6 | wurde eine sorgfältig arrangierte Auswahl von einzelnen Objekten zusammengetragen – „auch wenn einiges davon rätselhaft erscheint“, so die Kurator\*innen –, darunter zwei Farbeimer, eine Axt, Gummihandschuhe, ein Fahrrad und eine Leiter. Eine lange Liste von weiteren Gegenständen wie Kabeltrommeln, Panzerklebeband, Akkuschauber oder Brechstangen zum Zerlegen von Paletten ergänzt die Zusammenstellung.

Anhand detaillierter Modelle, die exemplarische räumliche Situationen der Fallstudien anhand von Fotografien nachbilden, wurden historische Protestszene rekonstruiert. Beeindruckend ist die Detailtreue in Materialwahl und Nachbildung der fotografierten Szenen – bis hin zur Beschriftung auf den Bannern und Imitation von Graffitis. Im Gegensatz zu herkömmlichen Architekturmodellen, die Bauwerke und ihre Um-

| Abb. 6 | Lützerath lebt. Foto © Anna-Maria Mayerhofer, 2023 ↗





gebung in abstrahierter Form wiedergeben, zeichnen sich diese Modelle durch eine nahezu szenografische Gestaltung aus: Miniaturwelten als Puppenstuben für angehende Aktivist\*innen. Ein Paradox bleibt jedoch bestehen: Eine fotografische Abbildung der Modelle im Katalog würde in direkte Konkurrenz zu den Fotografien treten, die als Referenz für deren Rekonstruktion dienen.

## Abschließend: Zum Katalog

Während in der Ausstellung die Erzählung durch großformatige Bilder, Lagepläne, Modelle und Objekte eine erfahrbare räumliche Dimension erhält, fokussiert sich die Präsentation im Katalog vor allem auf die Textebene. Zwei wesentliche Bestandteile der Ausstellung, die Chronologie und die Fallstudien, sind auch im Katalog beibehalten. Allerdings ist dieser als ein Lexikon konzipiert. Durch zahlreiche Querverweise sind die Beiträge miteinander verknüpft und bilden ein Wissensgeflecht des urbanen Aktivismus. Die alphabetische Anordnung der Beiträge (mit Ausnahme der einleitenden Chronologie) und eine gleichwertige Platzierung deutsch- und englischsprachiger Texte unterstreichen die Informationsdichte: Auf 526 Seiten umfasst der Katalog neben 13 Fallstudien insgesamt 176 Lexikonbeiträge. Selbst das Grußwort ist als Lexikonbeitrag zwischen den Einträgen zu den „Greensboro Sit-ins“ und „Guerillataktiken“ eingebunden. Verfasst wurden die Beiträge von Kurator\*innen, Aktivist\*innen, Architektur- und Medienforscher\*innen: Die biographischen Daten sind im Beitrag „Autor\*innen“ zwischen „Autoreifen“ und „Badewanne“ zu finden.

Einige Beiträge sind in Form von knappen wissenschaftlichen Essays verfasst, darunter „Camp Studies“ von Anna Feigenbaum, Professorin für Digital Storytelling, mit Fabian Frenzel und Patrick McCurdy, oder „Kleidung“ von der promovierten Ethnologin Larissa Denk. Andere bestehen lediglich aus wenigen Zeilen,

wie „Kochtopf“ von Oliver Elser oder „Overall“ von Jennifer Dyck. Einige Einträge dienen ausschließlich als Querverweise auf verwandte Begriffe, etwa die „Pyramide“, die auf „Betonpyramide“, „Bautypen“, „Ikone“ und „Lobau“ verweist. Während Begriffe wie „Besetzung“, „Denkmalsturz“ oder „Demonstration“ unmittelbar einleuchten, erschließen sich andere, etwa „Badewanne“, „Finger“ oder „Spiegel“, erst im spezifischen Kontext. Die Fülle an Dokumenten, Bildern, Texten, Querverweisen und Oral-History-Berichten, die das kuratorische Team für die Ausstellung und den Katalog zusammengetragen hat, ist beeindruckend. Die Berichte von Aktivist\*innen und Wissenschaftler\*innen verdeutlichen, dass die auf neoliberale Raumlogik ausgelegten zeitgenössischen Städte von Stadtbewohner\*innen in Besitz genommen und gemeinschaftlich genutzt werden können. Soziopolitische Protestbewegungen sind somit nicht nur temporäre gesellschaftliche Utopien, sondern auch Katalysatoren für Veränderungen, die sich räumlich manifestieren.

Angeichts der derzeitigen politischen Untergangsstimmung vor dem Hintergrund des erstarkenden rechten Populismus lässt sich die Darstellung räumlicher Strategien und Taktiken der Gegenwehr als eine Art Handbuch für kommende Protestbewegungen lesen. Dabei zeigt sich, dass nicht die „bleierne“ Ernsthaftigkeit, sondern Ironie, Kunst und Partys das Ferment für die kollektiven Handlungen und ihre mediale Wirksamkeit bilden: Denn das Fest ist per definitionem ein Phänomen „des existenziellen Reichseins“ und Ausdruck einer Zustimmung zur Welt (Josef Piper, *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*, Kevelaer 2012 [1963], 24). Das vorgelegte Material bietet reichlich Anknüpfungspunkte für die Forschung. Die nächste Aufgabe wäre nun, gezielt auszuwählen und analytisch zu durchdringen, um den räumlichen Dimensionen des Widerstands noch ein Stück näher zu kommen.

## Architektur und Ideologie

# Die Entzauberung der Mythen hat begonnen: Noch einmal zum Bauhaus im Nationalsozialismus

### **Bauhaus und Nationalsozialismus.**

Eine Ausstellung in drei Teilen:

1. „Politische Kämpfe um das Bauhaus 1919–1933“, Museum Neues Weimar;
2. „Abgehängt – Beschlagnahmt – Angepasst 1930/1937“, Bauhaus-Museum Weimar;
3. „Lebenswege in der Diktatur 1933–1945“, Schiller-Museum Weimar, 9.5.–15.9.2024.

Publikation hg. v. Anke Blümm, Elizabeth Otto und Patrick Rössler. München, Hirmer Verlag 2024. 256 S., 159 Farbbabb. ISBN 978-3-7774-4337-9. € 49,90

**Prof. Dr. Andreas Putz**

Professorship of Recent Building Heritage Conservation  
TU München  
[putz@tum.de](mailto:putz@tum.de)

# Die Entzauberung der Mythen hat begonnen: Noch einmal zum Bauhaus im Nationalsozialismus

Andreas Putz



Wir leben in einer Zeit der bewussten Umdeutungen und Missdeutungen, die darauf angelegt sind, der Demokratie ihre Grundlagen zu entziehen. Eine Aussage wie Hitler sei „Kommunist“ gewesen (Alice Weidel im Januar 2025) bezeugt mehr als nur rechtsextremen Geschichtsrevisionismus, sondern zielt darauf ab, die Bedeutung historischer Fakten grundsätzlich zu untergraben. Wenn scheinbar alles irgendwie stimmt, stimmt am Ende gar nichts mehr – nichts kann mehr geglaubt werden, alles verschwimmt zwischen wahr und falsch. Gegen bewusste Falschaussagen, Verschwörungstheorien und Mythenbildungen hilft nur die kritische Auseinandersetzung. Umso wichtiger ist es, wissenschaftliche Forschung und Diskurse transparent und für die Öffentlichkeit zugänglich

zu gestalten. Denn wissenschaftliche Erkenntnisse werden immer auch neu interpretiert und bewertet werden müssen, sind nicht per se evident. Neue Fakten zwingen zur Revision früherer Einschätzungen – nicht zuletzt in den historischen Wissenschaften. Multiperspektivische Zugänge und kritische Aufarbeitung stellen aber die grundlegende Bedeutung der Zeugnisse und das „Vetorecht der Quellen“ nicht in Frage, sie differenzieren das Bild und erlauben die Beantwortung bisher offener Fragen.


Eine solche Frage stellen Anke Blümm, Elizabeth Otto und Patrick Rössler, die Herausgeber der Publikation *Bauhaus und Nationalsozialismus* in ihrer Einleitung. Wie ist es zu erklären, dass Adolf Hitler auf einem Foto, das 1935 auf dem Obersalzberg aufgenommen wurde, entspannt auf einem Stahlrohrsessel sitzt?

**| Abb. 1 |** Hatten die Nationalsozialisten nicht gegen die Moderne gewettert? Und doch war im Alltag des NS-Regimes modernes Möbeldesign, moderne Architektur, auch moderne Gebrauchs- und Werbegraphik präsent. Nicht wenige derer, die sich mit ihren fortschrittlichen Gestaltungen in den Dienst des NS-Regimes stellten, hatten am Bauhaus studiert. Darunter etwa der Architekt Fritz Ertl, SS-Mitglied und von 1940 bis 1943 Bauleiter im KZ Auschwitz.

## Politische Instrumentalisierung und Mythenbildung

Die Verantwortlichen der letztjährigen Jahresausstellung der Klassik Stiftung Weimar widmeten sich also der öffentlichen Aufarbeitung von Mythen. Der erste Mythos besteht darin, dass das Bauhaus eine linke, widerständige Gestaltungsschule gewesen sei. Tatsächlich wurde es 1924 aus Weimar und 1932 aus



**| Abb. 1 |** Adolf Hitler während seines Urlaubs am Obersalzberg in einem Stahlrohrsessel Zeitung lesend, 1935. Fotografie von Heinrich Hoffmann. München, Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv 

Dessau von rechten Kräften vertrieben und 1933 in Berlin durch die Nationalsozialisten zur Selbstaflösung gezwungen. In deren Verständnis war es eine linke und radikale Einrichtung nicht zuletzt, weil sozial- und liberaldemokratische Gruppierungen im Freistaat Thüringen und später in der Stadt Dessau es unterstützt hatten. Über die politische Konnotation der Mitglieder des Bauhauses sagt das aber nicht unbedingt etwas aus. Denn es war in seiner 14-jährigen Geschichte vielschichtig, erlebte bekanntlich verschiedene Phasen und Ausrichtungen und blieb auch nach 1933 politisch ambivalent.

Obwohl dies seit vielen Jahren bekannt ist und wissenschaftlich aufgearbeitet wurde, findet der Mythos vom „linken Bauhaus“ weiter Verwendung. So behauptete erst im Oktober 2024 der kulturpolitische Sprecher der AfD-Landtagsfraktion Sachsen-Anhalt, Hans-Thomas Tillschneider, in seinem Angriff auf den vermeintlichen „Irrweg der Moderne“ die kommunistische Ausrichtung des Bauhauses. Der an der Universität Freiburg promovierte Islamwissenschaftler nutzte eine vorsätzlich diffamierende Sprache, um möglichst großes Erregungspotential und damit Aufmerksamkeit zu erzeugen. Versucht wurde, in die Tätigkeit der Stiftung Bauhaus Dessau einzugrei-

fen. Aber letztlich bediente sich Tillschneider eines Narrativs, welches das Bauhaus mit der Moderne in Architektur und Gestaltung gleichsetzt und das keineswegs nur auf eine Erfindung rechter Kräfte zurückgeht.

Die Jahresausstellung *Bauhaus und Nationalsozialismus* fand im Vorfeld der thüringischen Landtagswahl im Herbst 2024 statt. Am Beispiel der Bekämpfung und Vertreibung des Bauhauses wurde demonstriert, welchen destruktiven Einfluss rechtsradikale, nationalistische Kräfte auf die freie Entfaltung von moderner Kultur und Gesellschaft in Thüringen schon einmal hatten. Darauf verweist der damalige thüringische Ministerpräsident Bodo Ramelow im Grußwort. Auch die Direktorin der Museen der Klassik Stiftung Weimar, Annette Ludwig, nimmt in ihrem Vorwort explizit auf die aktuelle radikale Infragestellung des Rechtsstaats Bezug und endet mit dem programmatischen Ausruf „Nie wieder ist jetzt!“ Keine andere Architektur- und Designschule des 20. Jahrhunderts ist in gleichem Maß Gegenstand von Legendenbildungen und einer idealisierenden Rezeption geworden wie das Bauhaus (aus der breiten Literatur vgl. u. a. Anja Baumhoff und Magdalena Droste (Hg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung*

und *Enthistorisierung*. Berlin 2009; Philipp Oswalt (Hg.), *Bauhaus Streit, 1919–2009. Kontroversen und Kontrahenten*, Ostfildern-Ruit 2009; Ute Ackermann, Kai-Uwe Schierz und Justus H. Ulbricht (Hg.), *Streit ums Bauhaus*, Ausst.kat. Erfurt, Jena 2009). Kaum eine andere Schule wirkte aber auch, nicht zuletzt aufgrund einer zielgerichteten und präsenten Öffentlichkeitsarbeit, derart nachhaltig auf die zeitgenössischen Diskurse ein. Auf das Paradox, dass kritisch beleuchtet werden muss, was gleichzeitig zu würdigen ist, hat Anke Blümm 2019 hingewiesen (Etappen einer Legendenbildung. Die Bauhaus-Ausstellungen in New York (1938) und Stuttgart (1968), in: Hellmuth Th. Seemann und Thorsten Valk (Hg.), *Entwürfe der Moderne. Bauhaus-Ausstellungen 1923–2019* (Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2019), Göttingen 2019, 197–218). Wesentlich für die Rezeptionsgeschichte waren, so Blümm, vor allem die Bauhaus-Ausstellungen 1938 im MoMA in New York und 1968 im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart.

Bei beiden konnte maßgeblich Walter Gropius seine Ansichten durchsetzen, der auch sonst die Rezeptionsgeschichte des Bauhauses dominierte. Die letztgenannte Ausstellung unter dem Titel *50 Jahre bauhaus*, die im Anschluss international auf Wanderschaft ging, wurde vom Auswärtigen Amt der BRD finanziell unterstützt, um mittels des Bauhauses ein demokratisches und freiheitliches Deutschland zu präsentieren – ein Bild, das durch die Namen Gropius und Mies geädelt, auch die Bindung der BRD an die USA veranschaulichte. Die Zeit des NS-Regimes wurde dabei kommentarlos übergangen. Vieles, was in dieser Ausstellung gezeigt wurde, fokussierte auf Gropius und seine Schüler und stammte zu nicht geringen Teilen aus der Zeit nach 1950. Damit wurde das Bauhaus auf jene Ansätze verengt, die sich auf die Produktgestaltung für eine moderne Lebenswelt fokussierten. Vor allem hatte dieser undifferenzierte und ahistorische Ansatz seinen Anteil daran, dass in der Beurteilung der breiten Öffentlichkeit das Bauhaus mit der Moderne in Architektur und Gestaltung gleichgesetzt wurde.

Einen anderen Weg, aber letztlich mit gleichem Resultat, ging die Rezeption des Bauhauses in der DDR, die ihren Höhepunkt mit der Rekonstruktion des Bauhausgebäudes in Dessau Mitte der 1970er Jahre erreichte. Zwar waren einige der ehemaligen Bauhauselerinnen und Bauhäusler in Architektur, Stadtplanung und Produktgestaltung in der DDR tätig, aber erst die Wiederentdeckung und Würdigung Hannes Meyers erlaubte es, das Bauhaus hier als Vorläufer und Ausgangspunkt für eine sozialistische industrielle Bauproduktion und moderne Produktgestaltung in Anspruch zu nehmen. Moderne Architektur und moderne Gestaltung wurden in der Zwischenkriegszeit in Deutschland aber nicht ausschließlich am Bauhaus entwickelt und gelehrt, andere Wege in die Moderne existierten davor und parallel dazu. Alexandra Panzert hat 2023 diesen Kontext weiterer Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik untersucht (*Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich*, Berlin 2023).

Es gehört zu der einseitigen Rezeption, dass die zeitgenössische Kritik am Bauhaus gerade auch aus moderner, progressiver Perspektive lange unbeachtet blieb. Anlässlich der Neuherausgabe der Dokumente zur Bauhaus-Debatte ist die zeitgenössische Kritik von Winfried Nerdinger 1994 konzise aufgefächert worden (*Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik*, in: Ulrich Conrads u. a. (Hg.), *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse* (Bauwelt Fundamente 100), Braunschweig/Wiesbaden 1994, 7–19). Im Rückblick auf die Bauhaus-Debatte von 1953, die durch einen salopp und verletzend formulierten Aufsatz von Rudolf Schwarz in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* entfacht worden war („Bilde Künstler, rede nicht.“ Eine (weitere) Betrachtung zum Thema „Bauen und Schreiben“, in: *Die Bauhaus-Debatte 1953*, 34–47 [EA in: *Baukunst und Werkform* VI, 1953, H. 1, 9ff.]), zeigt sich, wie sehr die Diskussion über das Bauhaus eigentlich eine Auseinandersetzung über die Deutungshoheit der Architektur der bundesrepublikanischen Nachkriegsmoderne war, in der die Differenzen innerhalb der

modernen Bewegungen der 1920er Jahre ihre Fortsetzung fanden.

Verbunden mit den beiden zuvor genannten Mythen – dass das Bauhaus eine linke Gestaltungsschule gewesen sei und dass es wie keine andere Schule für die Moderne in Architektur und Gestaltung stünde – ist ein weiterer Mythos. Moderne Gestaltung und revisionistische, nationalistische, faschistische Ideologie schlossen sich, so die Behauptung, gegenseitig aus. Bestimmte künstlerische Formen, Materialien, Konstruktions- und Gestaltungsmittel seien also im Grunde politisch-ideologisch eindeutig zuordenbar. Vereinfacht: Flachdach links, Satteldach rechts – serifenlose Kleinbuchstaben links, Fraktur rechts. Erst unter dieser Prämisse erscheint das Bild des im Stahlrohrsessel relaxenden Diktators schief; kann es überhaupt erstaunen, dass Zeitschriften, die nationalsozialistische Propaganda verbreiteten, auch in moderner, progressiver Gestaltung gedruckt wurden, die an jene erinnert, die man auch am Bauhaus lernen konnte (hierzu u. a. Christian Fuhrmeisters Beitrag im Katalog: Das Verhältnis von Bauhaus und Nationalsozialismus: Eine Herausforderung ohne Verfallsdatum, 66–69).

### Künstler\*in sein im Totalitarismus

Im Raum steht also die Frage, wie es die Moderne in Architektur und Gestaltung mit dem Totalitarismus hielt. Die Verantwortlichen der Ausstellung und der begleitenden Publikation wählten dafür einen biographischen Ansatz. Auch wenn rund 450 Kunst- und Designobjekte aus Privatsammlungen und renommierten Museen in Europa und den USA gezeigt wurden, standen doch die Biographien und der zeitgeschichtliche Kontext des Bauhauses im Vordergrund der Schau. Erstmals im Rahmen einer Ausstellung erfolgte eine „kritische Sichtung der Voraussetzungen, der Rahmenbedingungen und der Lebensläufe von Bauhaus-Angehörigen in der NS-Zeit“ (Annette Ludwig, Zur Einführung, 8). Verdeutlicht wurden damit die vielfältigen Wege im Umgang mit dem totalitären System. Den politischen Kämpfen um das Bauhaus zwischen 1919 und 1933 widmete sich das Museum Neues

Weimar und beleuchtete dabei besonders die Kontinuität der künstlerischen und politischen Konflikte um das Bauhaus von seiner Gründung in Weimar über Dessau bis zur Auflösung der Institution in Berlin. Das Bauhaus Museum richtete, im Kontext seiner Dauerausstellung, die auch sehr anschaulich die Rezeptions- und Sammlungsgeschichte behandelt, den Blick auf die politisch motivierte Beschlagnahmung und Entfernung von modernen Kunstwerken, die in Weimar bereits 1930 erfolgt war und als Vorläufer der Aktion „entartete Kunst“ von 1937 gedeutet wird.

Während diese Bestandteile der Jahresausstellung damit im Wesentlichen die geläufige Bekämpfung und Zerstörung des Bauhauses in Weimar, Dessau und Berlin durch rechte politische Kräfte thematisierten, warf der Hauptteil der Ausstellung im Schillermuseum einen differenzierten Blick auf die unterschiedlichen biographischen Brüche und Kontinuitäten der ehemaligen Mitglieder des Bauhauses zwischen 1933 und 1945. Nicht wenige wurden ausgegrenzt, verloren ihre Arbeit oder mussten ins Exil fliehen, andere aber passten sich an. Mindestens 24 Bauhäuslerinnen und Bauhäusler wurden in NS-Gefängnissen oder Konzentrationslagern umgebracht, andere beteiligten sich hingegen aktiv am Regime. Von den ca. 900 ehemaligen Studierenden des Bauhauses, die in Deutschland blieben, waren 188 nachweisbar Mitglieder der NSDAP, 15 der SA und 14 der SS. Insgesamt verzeichneten Rössler, Blümm und Otto zwischen 1919 und 1933 1.253 Studierende und 119 Lehrende (72–77). Ohne die politischen Anfeindungen, Bekämpfungen und Vertreibungen des Bauhauses und der Vernichtung und Zerstörung seines Wirkens auszusparen, ging es der Ausstellung im Kern um die Verführbarkeit auch der Künstlerinnen und Künstler durch den Nationalsozialismus. Diese konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit dem Erbe des Bauhauses konnte dabei auf früheren Ausstellungsprojekten in Weimar aufbauen: 1999 zu *Aufstieg und Fall der Moderne*, 2009 zu *Franz Ehrlich. Ein Bauhäusler in Widerstand und Konzentrationslager* sowie im selben Jahr die Ausstellung zu *90 Jahre Bauhaus*, 2021/22 schließlich die Schau *Vergessene Bauhaus-Frauen*.



Der Schwerpunkt der Ausstellung und Begleitpublikation geht auf das Forschungsprojekt „Bewegte Netze. Bauhausangehörige und ihre Beziehungsnetzwerke in den 1930er und 1940er-Jahren“ von Patrick Rössler und Magdalena Droste zurück, dass von 2013 bis 2016 durch die DFG gefördert worden war. Im Rahmen dieses Projekts wurde eine Datenbank erarbeitet, die Angaben zu allen Bauhaus-Angehörigen aus den drei Institutionen in Weimar, Dessau und Berlin zusammenführt.

Diese Ressource, mit der erstmals ermöglicht werden soll, die Frage zu beantworten, wer eigentlich Angehöriger des Bauhauses war, ist seit September 2019 online zugänglich. ➔ Leiter der Forschungsstelle für Biographien der ehemaligen Bauhaus-Angehörigen (BeBA) und Inhaber der Professur für Kommunikationswissenschaft an der Universität Erfurt ist Patrick Rössler.

Er forscht u. a. zu politischer Kommunikation, zu Medieninhalten und Medienwirkungen, nicht zuletzt aber auch zu Schriftgestaltung und Mediendesign der Bauhauszeit (u. a. *Illustrated Magazine of the Times. A Lost Bauhaus Book by László Moholy-Nagy and Joost Schmidt – an Attempt at Construction / Bildermagazin der Zeit: László Moholy-Nagys und Joost Schmidts verlorenes Bauhausbuch – ein Konstruktionsversuch*, Berlin 2019; *New Typographies. Bauhaus & beyond. 100 years of Functional Graphic Design in Germany / Neue Typographien. Bauhaus & mehr: 100 Jahre funktionales Grafik-Design in Deutschland*, Göttingen 2018; *bauhaus.typography / bauhaus.typografie*, Berlin 2017).

Betreut von Magdalena Droste, ehemals Inhaberin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der BTU Cottbus und ausgewiesene Kennerin des Bauhauses (u. a. *Das Bauhaus 1919–1933*, Köln 1990; *Hannes Meyer. Architekt, Urbanist, Lehrer, 1889–1954*, Berlin 1989), verfasste Anke Blümm, seit 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Bauhaus Museum, im Rahmen des genannten Forschungsprojekts ihre Dissertation zur Rezeption des Neuen Bauens zwischen 1933 und 1945, in der sie auf die Kontinuität moderner Gestaltungs- und Bauweisen während des NS-Regimes ver-

weist (*Entartete Baukunst? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945*. Schriftenreihe der Berliner Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘, München 2013). Zusätzlich wurden Rössler und Blümm durch Elizabeth Otto unterstützt, Professorin für moderne und zeitgenössische Kunstgeschichte an der University Buffalo (NY). Sie hat sich in ihren Forschungen mit Fotomontagen Marianne Brandts, zudem mit queeren Identitäten und fluiden Geschlechterrollen am Bauhaus beschäftigt. Gemeinsam mit Rössler hat sie wiederholt zu Frauen am Bauhaus publiziert (Elizabeth Otto und Patrick Rössler, *Bauhaus Women. A Global Perspective*, London 2019; Dies. (Hg.), *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York/London 2019).

### Zum Katalog

Auch wenn es sich um einen begleitenden Katalog zu den drei separaten Ausstellungen handelt, folgt er einer anderen Struktur. Die Publikation ist im Wesentlichen zweigeteilt. Der kürzere, erste Teil von 48 Seiten beruht auf den Beiträgen der von Anke Blümm im Goethe-Nationalmuseum in Weimar organisierten Tagung *Bauhaus und Nationalsozialismus* vom 24. bis 26. Mai 2023. Die Videomitschnitte der Tagungsbeiträge sind online verfügbar. ➔

Die kurzen Beiträge stammen von ausgewiesenen Expertinnen und Experten des Bauhauses und seiner Geschichte, die teilweise seit vielen Jahren mit eigenständigen Publikationen zum Thema hervorgetreten sind. Sie fassen in loser chronologischer Folge den aktuellen Stand der Forschung übersichtlich und gut nachvollziehbar zusammen und behandeln die politischen Kämpfe in und um das Bauhaus und die moderne Kunst in Deutschland in einem Zeitraum von der Gründung in Weimar 1919 bis zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1944. Ein Schwerpunkt liegt neben den politischen Auseinandersetzungen, die das Bauhaus auf seinen verschiedenen Stationen begleitet haben, auf der Zeit jeweils nach dem Bauhaus – so auf der Ausbildung in Weimar nach 1926 (Zsófia Kelm), der Umnutzung und Umformung des Bauhaus-

gebäudes in Dessau nach 1933 (Regina Bittner), oder der virtuellen Rekonstruktion der Bauhaus-Ausstellung im MoMa 1938 (Blümm, Rössler).

Der umfänglichere Teil der Begleitpublikation von 160 Seiten widmet sich in Kurzdarstellungen den Lebenswegen von ausgewählten Bauhäuslerinnen und Bauhäuslern während des Nationalsozialismus. Auch hier liegt der Schwerpunkt also auf der Zeit nach dem Bauhaus. Dieser Teil entspricht der Ausstellung im Schiller-Haus. Auf zwei bis maximal sechs Doppelseiten werden 58 Personen charakterisiert. Auch hierbei handelt es sich teilweise um Beiträge, die auf die Tagung von 2023 zurückgehen. Insgesamt listet das Autorenverzeichnis der Publikation nicht weniger als 45 Autorinnen und Autoren auf.

Die behandelten Personen sind jeweils alphabetisch nach den Gattungen Architektur (11), Fotografie/Film (12), Grafikdesign (7), Kunstgewerbe/Design/Textil (12) und Malerei/Skulptur (16) gegliedert. Irritierend ist, dass die Zuordnung nach der jeweils hauptsächlichen Beschäftigung während der Zeit des NS erfolgt. So findet sich der Farbgestalter und Denkmalpfleger Hinnerk Scheper in der Kategorie Fotografie und Film wieder, auch wenn Wolfgang Thöner in seiner Darstellung die Aufträge Schepers für Wandmalereien etwa in der italienischen Botschaft in Berlin oder in Hermann Görings Jagdhaus nicht unerwähnt lässt. Eine Gliederung, die auf die Zuordnung zu Kunstgattungen verzichtet hätte, wäre sinnvoller gewesen. Denn die hier vorgenommene erleichtert weder das Suchen, noch lassen sich zwischen den Kurzdarstellungen innerhalb der Gattungen Bezüge feststellen, die dieser Zusammenstellung einen Mehrwert gegeben hätte.

Ungünstig fällt weiterhin auf, dass die verschiedenen Beiträge sowohl hinsichtlich Tiefe und Qualität sehr unterschiedlich ausfallen. So geben einige der Beiträge einen sachlichen Überblick über die gesamte künstlerische Laufbahn der behandelten Person in Form einer Künstlerbiographie, ohne die Zeit während des NS besonders herauszustellen. Andere wiederum, wie die sehr intime und berührende Schilderung Elizabeth Ottos von Alice Glaser, fokussieren eher anekdotisch auf eine charakteristische Begebenheit.

### Kritik an der prosopographischen Methode

Eigentümlich, und nicht wirklich überzeugend, ist auch die Auswahl der Bauhäuslerinnen und Bauhäusler, die weder repräsentativ noch ausreichend erscheint. Bekannte, vielfach analysierte Bauhausmeister – Gropius, Meyer, Mies van der Rohe, Itten, Kandinsky – finden sich neben unbekannten Namen. Bei einigen, wie den Brüdern Hannes und Hein Neuner, denen Rössler ein Doppelportrait widmet, stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung „Bauhäusler“ überhaupt angemessen ist. Während Hannes Neuner immerhin von April 1929 bis März 1931 am Bauhaus Dessau eingeschrieben war, blieb sein jüngerer Bruder Hein gerade mal für ein Semester. Tatsächlich erreichte nur jeder siebte Studierende des Bauhauses ein Diplom, unter den vorgeblich 1.253 Studierenden dürften einige sein, die kaum mehr als einen Fuß in die Institution gesetzt haben. Dies schränkt den Aussagegehalt der personenbezogenen Statistik deutlich ein. Wie viele derer, die sich nach einem kurzen Aufenthalt am Bauhaus rasch anderen, ggf. konservativeren Architektur- und Gestaltungsschulen anschlossen, finden sich später in den Reihen der Unterstützer des NS-Regimes? Interessant wäre es auch gewesen, auszuwerten, ob es Unterschiede zwischen den einzelnen Generationen der Bauhäusler in Weimar, Dessau und Berlin gegeben hat. Da noch dazu vergleichbare Auswertungen für andere Hochschulen fehlen – auch für die Mitglieder der Architekturfakultät der damaligen TH München – kann kaum bewertet werden, ob der Anteil von ca. 13 % NSDAP-Mitgliedern unter den Bauhäuslerinnen und Bauhäuslern groß oder gering war. Er liegt allerdings über dem Anteil von Parteimitgliedern an der Gesamtbevölkerung im Deutschen Reich von ca. 10 %.

Aufgrund der methodischen Vorbehalte gegenüber dem prosopographischen Ansatz bleibt vor allem der Blick auf die Einzelschicksale und individuellen Lebensentscheidungen. Der Katalog listet abschließend 24 ehemalige Angehörige des Bauhauses auf, die in NS-Gefängnissen oder Konzentrationslagern ermordet worden sind. Alice Glaser, Willi Jungmittag,

Otti Berger, Margarete Heymann-Loebenstein, Lotte Rothschild und Friedl Dicker-Brandeis ist eine vertiefende Darstellung gewidmet. Die anderen Beiträge neigen zur Darstellung von Mitläufertum, Anpassung und Opportunismus – ein repräsentativer Querschnitt durch die Verhaltensweisen der deutschen Bevölkerung unter dem NS-Regime. Allerdings erscheint manche Einschätzung etwas spekulativ. Ob der ehemalige Bauhaus-Lehrer Joost Schmidt, wie von Ute Brüning unterstellt, tatsächlich während und nach der NS-Zeit blind war für die politischen Kräfte, die seine graphischen Fähigkeiten für ihre Zwecke einsetzten (147), mag man hinterfragen.

Die Aufteilung der einzelnen Beiträge auf verschiedene Autorinnen bedingt nicht nur eine stilistische und inhaltliche Diskrepanz der Darstellungen, sondern macht es auch schwierig, zwischen den Beiträgen Verbindendes zu finden. Das aber wäre für eine konzise Darstellung eines Netzwerks, das sich durch die Bekanntschaft und den gemeinsamen Bezug auf das Bauhaus auszeichnet, notwendig gewesen. So bleibt es bei einem etwas beliebigen Überblick über mehr oder weniger bekannte Künstlerinnen und Künstler der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, die die Bandbreite der möglichen Verhältnisse zum NS-Regime abbilden. Welche Auswirkungen das Regime auf die jeweilige künstlerische Produktion hatte, wird dabei sichtbar. Leider geben aber verschiedene Beiträge keine neuen Impulse, über das Verhältnis von Moderne und Nationalsozialismus grundsätzlich nachzudenken.

Tatsächlich ist dieser Teil auch weniger für ein Fachpublikum geschrieben. Voraussichtlich im Juni 2025 soll die eigentliche wissenschaftliche Publikation der Forschungsergebnisse erscheinen, die in 15 vertiefenden biographischen Studien die Lebenswege von Bauhausexponentinnen und Bauhausexponenten im Nationalsozialismus analysieren wird (Anke Blümm, Elizabeth Otto und Patrick Rössler (Hg.), „...ein Restchen alter Ideale“. Bauhausexponentinnen und Bauhausexponenten im Nationalsozialismus, Göttingen, Wallstein Verlag 2025).

Hervorzuheben ist die Qualität der graphischen Gestaltung und der vielfältigen, großformatigen Ab-

bildungen der vorliegenden Publikation, die einen echten Gewinn darstellen. Sie stammen aus den Sammlungen der beteiligten Institutionen, zeigen vielfach Unbekanntes und Neues und ergänzen in hervorragender Weise die textlichen Ausführungen.

### Forschungsansätze und -desiderate

Das Projekt von Blümm, Otto und Rössler beansprucht nicht weniger, als „seit über 30 Jahren [die] erste umfassende Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Verhältnis von Bauhaus und Nationalsozialismus“ zu bieten, wie es im Ankündigungstext zur Publikation heißt. Dieser Anspruch mag angesichts der umfangreichen Literatur zum Thema etwas übertrieben wirken. Natürlich konzentrieren sich einige der Publikationen auf Einzelpersonen. So legte 1989 bereits Elaine S. Hochman eine Arbeit zum Verhältnis von Mies van der Rohe zum Dritten Reich vor (*Architects of Fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*, New York 1989), Aya Soika beschränkte ihre jüngste Analyse der Rolle von Mies im NS auf das *Brüssel Projekt 1934* (Berlin 2024). Sammelbände zum Verhältnis der Ästhetik der Moderne und dem NS haben Eugen Blume und Dieter Scholz herausgegeben (*Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999), außerdem Richard A. Etlin (*Art, Culture, and Media under the Third Reich*, Chicago/London 2002) sowie Volker Böhnigk und Joachim Stamp (*Die Moderne im Nationalsozialismus*, Bonn 2006), um nur einige zu nennen.

Der Ansatz von Blümm, Rössler und Otto, die Profile von Tätern und Opfern herauszuarbeiten, findet seine Parallele in einer Reihe jüngerer zeithistorischer Arbeiten zur Beteiligung von Institutionen und Personen am NS. Für das Planen und Bauen während des Nationalsozialismus ist dies zuletzt in einer schwergewichtigen, sicher aber nicht abschließenden Publikation erfolgt, an dessen zweitem Band *Städtebau und Politik: Altstadterneuerung und Bau neuer Städte* der Autor dieser Rezension beteiligt gewesen ist (Wolfgang Benz et al. (Hg.), *Planen und Bauen im Nationalsozialismus*, 4 Bde., München 2023). Die Herausge-



berinnen des Katalogs nehmen aber auf die aktuelle zeitgeschichtliche Forschung zum NS kaum Bezug. Tatsächlich bleibt die systematische Aufarbeitung der Ausbildung in der Zeit der Weimarer Republik im Hinblick auf die berufliche Praxis in Gestaltung und Planung der NS-Zeit weiterhin ein Desiderat (vgl. aber Winfried Nerdinger (Hg.), *Architektur und Verbrechen. Die Rolle von Architekten im Nationalsozialismus*. Kleine Bibliothek der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd. 7, Göttingen 2014). Sie müsste über den Einzelfall des Bauhauses hinausgehen und multiperspektivisch auch soziologische sowie ökonomische Perspektiven berücksichtigen.

Auffallend ist an der Auswahl von Rössler, Blümm und Otto die tendenzielle Verschiebung von der Betrachtung der Opfer zu jener der Täter hin. Auch die Konzentration auf deutsche Künstlerinnen und Künstler ist darauf angelegt, Täterschaft und Mitläuferschaft der Bauhüslerinnen und Bauhüsler herauszustreichen. Der Unterschied wird deutlich, wenn man den 15 Jahre älteren Katalog der Ausstellung *Franz Ehrlich. Ein Bauhüsler in Widerstand und Konzentrationslager* zur Hand nimmt, der 2009 von Volkhard Knigge und Harry Stein herausgegeben wurde. In der vorliegenden Publikation wird er nur kurz gestreift. Knigge und Stein richteten den Fokus noch dezidiert auf Verfolgung und Widerstand. Sie erinnerten in Kurzportraits an 61 Frauen und Männer, die vom nationalsozialistischen Terrorregime verfolgt, inhaftiert und ermordet wurden. Nur zehn dieser ehemaligen Bauhüslerinnen und Bauhüsler finden sich auch in den Lebenswegbeschreibungen des Katalogs von 2024. Während die Zahl der Ermordeten von 15 auf 24 aktualisiert wird, fällt auf, dass die Auswahl 2009 im Gegensatz zur aktuellen einen großen Anteil ausländischer oder exilierter Bauhüslerinnen und Bauhüsler umfasste – sowie viele, die aufgrund sozialistischer und kommunistischer Überzeugungen in Gegnerschaft zum NS-Regime gerieten und die später in der DDR tätig waren.

Zusammengenommen zeigen die Kataloge von 2009 und 2024 deutlich auf, welche Rolle der Auswahl des Quellenmaterials zukommt und wie unterschied-

lich die Interpretation historischer Institutionen auf Grundlage von beschränkten Einzelfallstudien ausfallen kann. Einer umfassenden Gesamtdarstellung werden beide nicht gerecht, und vielleicht kann und muss es diese auch nicht geben. Ob und wie sich eine Person im NS-Regime schuldig gemacht hat, erlaubt ohnehin kaum direkte Aussagen über die frühere Ausbildungsstätte.

### Kontinuitäten

Die vorliegende Publikation nimmt einen Faden auf, der über 30 Jahre zurückreicht. Unter den beteiligten Autorinnen und Autoren haben Ute Brüning, Magdalena Droste und Rolf Sachsse bereits im Oktober 1991 an dem Kolloquium *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* des Bauhaus-Archivs Berlin und des Architekturmuseums der TU München teilgenommen, das von Winfried Nerdinger organisiert wurde (*Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993). Spätestens seither ist in der Forschung bekannt, dass moderne Kunst in Werbung, Design, Architektur ganz offen im Interesse des NS-Systems für dessen Ziele eingesetzt wurde. Und auch, dass das Bauhaus mit Personen und Ideen die Zeit des NS durchzieht. Konkret wurde das Wirken Wilhelm Wagenfelds, Kurt Kranz', Carl Bauers, Hans Dieckmanns, Hubert Hoffmanns, Herbert Bayers oder Hinnerk Schepers im NS thematisiert. Wenn auch die aktuelle Publikation feststellt, dass es das gesamte Spektrum von Mittätern und Mitläufern, Anpassung und Neutralisierung, Spaltung in private und öffentliche Tätigkeit, verstecktem Widerstand, Emigration und Tod gegeben hat, geht sie über den Forschungsstand von vor 30 Jahren nicht wirklich hinaus.

Allerdings war die Fragestellung damals eine andere, zielte weniger auf die Personen und deren je individuelles Engagement, sondern auf Funktion, Gestaltungsspielraum und Entwicklung der Moderne innerhalb des Systems des NS. In seiner abwägenden Einleitung zum Sammelband stellte Nerdinger unter Berücksichtigung relevanter soziologischer

und zeithistorischer Forschung eine zwangsläufige Verknüpfung von Moderne mit Fortschritt, Partizipation, Emanzipation in Frage. Nur „weil das Bauhaus in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte im Zeichen der Polarisierung durch den Kalten Krieg eine geradezu symbolische Bedeutung erhielt,“ sei die Frage überhaupt provokant (17).

Noch vor Nerdinger hatte Wolfgang Pehnt das Thema Bauhaus und Nationalsozialismus thematisiert (Das Bauhaus als Buhmann. Wege und Irrwege der Bauhaus-Rezeption, in: Ders., *Der Anfang der Besscheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, München 1983, 116–123; Erstveröffentlichung *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5. März 1977) Er verwies darauf, dass die paradigmatische Rolle des Bauhauses innerhalb der Moderne nicht nur eindrucksvollen Leistungen, sondern auch der Publizität zu verdanken war, die das Bauhaus ihnen zu verschaffen wusste. In der Rezeptionsgeschichte des Bauhauses in der BRD sah Pehnt eine Art kollektiver Überkompensation, die zum Mythos „Bauhaus“ beitrug und die sich aus dem Unrechtsbewusstsein gegenüber einer Leistung nährte, die durch unsere politische Schuld um ihre rechtzeitige Wirkung gebracht worden war. Gleichzeitig sei, so Pehnt 1977, das Bauhaus aber „zum Buhmann geworden“ (ebd., 117) – als Synonym für Funktionalismus oder gar die Moderne in toto. Aus dieser Rolle hat man es, mit Verweis auf die Angriffe im Magdeburger Landtag Ende 2024, offenbar bis heute nicht befreien können.

Bezogen auf die Architektur hat Gerhard Fehl gefragt, ob die Frage nach der Kontinuität der Moderne im „Dritten Reich“ nicht auch deshalb kaum Beachtung gefunden habe, weil „die Vorstellung von Brüchen bequemer war als die von nahtlosen Übergängen“ (Die Moderne unterm Hakenkreuz. Ein Versuch, die Rolle funktionalistischer Architektur im Dritten Reich zu klären, in: Hartmut Frank (Hg.), *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*. Stadt Planung Geschichte Bd. 3, Hamburg 1985, 88–122, hier 118). Auf derselben Konferenz im Januar 1983 an der Hochschule für bildende Künste

Hamburg hatte Nerdinger die Versuche der deutschen Architekturavantgarde dargestellt, sich in den Architektenwettbewerben nach 1933 mit ihren Formen den neuen Machthabern anzudienen (Versuchung und Dilemma der Avantgarde im Spiegel der Architekturwettbewerbe 1933–35, in: *Faschistische Architekturen*, 65–87). Hartmut Frank, Organisator der Konferenz und Herausgeber des Sammelbands, meinte, dass man sich schon deshalb keine Mühe gemacht hätte, über moderne Architektur im NS nachzudenken, weil die „Nazis ja den ‚Baubolschewismus‘ beschimpft hätten“ (ebd., 8f.). Weder gäbe es, so Frank, eine faschistische Architektur, „und als eine Variante dieses Grundtypus die ‚Nazi-Architektur‘“, noch sei die Architektur des Neuen Bauens, der Neuen Sachlichkeit, der Modernen Bewegung „von Natur aus antifaschistisch.“ (ebd., 7)

Darüber lässt sich noch heute streiten. Die Begleitpublikation zur Ausstellung *Bauhaus und Nationalsozialismus* liefert jedoch für diese Diskussion nur wenig neues Material. Zu fragen bleibt, ob eine Ausstellung wie die letztjährige in Weimar, ein mehrjähriges Forschungsprogramm wie jenes zu den ehemaligen Mitgliedern des Bauhauses nur möglich sind, weil das Bauhaus eben seinem Mythos verhaftet bleibt. Wer wäre an der NS-Vergangenheit der Absolventinnen und Absolventen der Kunstgewerbeschulen in Berlin, Düsseldorf oder der Burg Giebichenstein überhaupt interessiert? Wer möchte die Nazis zählen, die an den Architekturfakultäten der Technischen Hochschulen in München, Berlin, Stuttgart, Dresden ausgebildet wurden – und für welchen Erkenntnisgewinn?

## Rezension

# Zeit-Raum 1972, oder: Die Kunst, von sich selbst wegzukommen

Tom Holert

**ca. 1972. Gewalt – Umwelt – Identität – Methode.**

Leipzig, Spector Books 2024. 537 S., Ill.

ISBN 978-3-95905-571-0. € 36,00

Dr. Léa Kuhn

Studienzentrum zur Kunst der Moderne und Gegenwart

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

[l.kuhn@zikg.eu](mailto:l.kuhn@zikg.eu)



# Zeit-Raum 1972, oder: Die Kunst, von sich selbst wegzukommen

Léa Kuhn



Zu den wenigen wirklich erfreulichen Nachrichten des vergangenen Jahres gehörte die, dass Tom Holerts jüngste Monographie – überraschenderweise, kann man sagen – mit dem Sachbuchpreis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet wurde. Um was für ein Buch handelt es sich dabei bzw. um welche ‚Sache‘ geht es Holert? Die Antwort liegt vermeintlich nahe. Mit *ca. 1972* legt Tom Holert eine Jahresmonographie vor, wie sie spätestens seit Florian Illies’ *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* (2012) immer wieder als historiographische Form Verwendung findet: Statt des über eine größere Zeitspanne entwickelten Narrativs eine punktuelle Tiefenbohrung zu unternehmen, erscheint wohl vielen Autor:innen derzeit opportun.

Der Beisatz „ca.“ macht allerdings schon deutlich, dass sich Holert vom naheliegenden Jubiläumsgargon à la „das Jahr, in dem alles begann“, entschieden fernhält, markiert er doch eine programmatische Unschärfe in der Bestimmung jenes Zeitpunkts, der ohnehin einer des „Danach“ ist: Holerts Buch kann auch als eine weitere Auseinandersetzung mit dem Datum 1968 gelten, wie sie etwa auf ebenfalls gewinnbringende Weise Petra Lange-Berndt und Isabelle Lindermann im Sammelband *13 Beiträge zu 1968. Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien* (Bielefeld 2022) in kunsthistorischer Perspektive unternommen haben oder Jens Kastner und David Mayer in stärker interdisziplinär ausgerichteter Optik in *Weltwende 1968. Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive* (Wien 2008). Holerts Fokus auf die Zeit des *après-mai* ermöglicht dabei jedoch eine produktive Verschiebung, die geografische wie temporale Elemente gleichermaßen tangiert.

## Dezentrierung als Prinzip

Tom Holert wählt als Ausgangspunkt Michail Bachtins Konzept des *Chronotopos*, das bekanntlich räumliche und zeitliche Erzählkoordinaten verknüpft. Der von Holert in den Blick genommene Zeit-Raum „ca. 1972“ stellt sich dementsprechend von vorneherein als einer dar, der nicht nur die großen Ereignisse, sondern auch eine Konzentration auf die Orte des *mai ’68* meidet und stattdessen die geographische Multiperspektivität sucht. Holert sieht den besagten Zeit-Raum als von Kämpfen um Freiheit, Gleichheit, Solidarität etc. charakterisiert und betont, dass diese Kämpfe „von den inneren und äußeren Peripherien und Semi-Peripherien der imperialen Ordnungen des Kalten Krieges“ (37) ausgegangen seien. Wichtig ist

ihm dabei hervorzuheben, dass jene politische, ökonomische und kulturelle Globalität, die er zu beschreiben sucht, sich nicht nur entlang der Blockbildungen des Kalten Krieges organisiert habe, sondern auch von „multipolaren Süd-Süd-Dynamiken“ (47) geprägt gewesen sei. An jenem Moment, in dem das Ereignis 1968 seine globale Strahlkraft zu verlieren beginnt, interessieren ihn besonders dessen Widersprüche und Spannungen; die Rede ist von einer „eigentümliche[n] Konstellation von ausgelaugten Orthodoxien und vitalen Häresien“ (37).

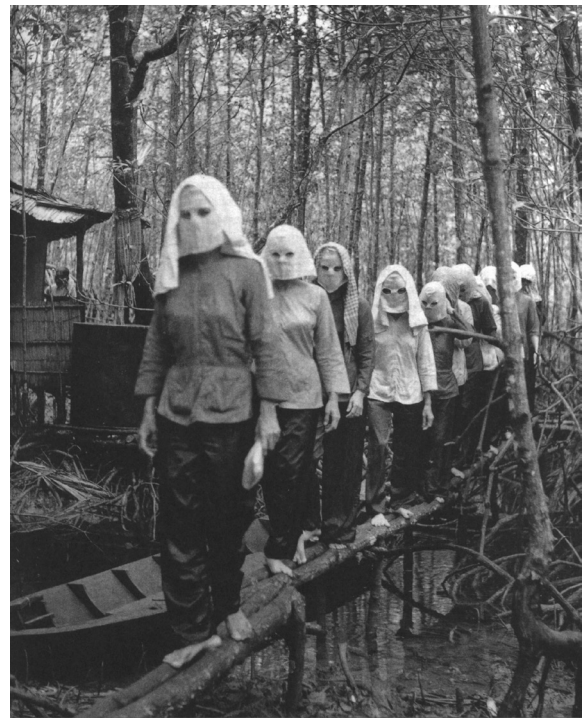
Holert entwickelt sein Porträt des Zeit-Raums „ca. 1972“ in acht großen Kapiteln, wobei es ihm ein Anliegen ist, „das eigene Buch, nicht nur metaphorisch, ähnlich dreidimensional zu denken wie dessen Gegenstand“ (35). Die einzelnen Kapitel widmen sich den Themen Partizipation und Gewalt (I), feministischen Kämpfen (II), der Umweltbewegung (III), dem Aufkommen der NGOs (IV), Momenten indigener Selbstbehauptung, vor allem im Kontext der Stockholmer Klimakonferenz (V), Vietnam (VI) sowie unter dem Stichwort der „Internationalen der Radikalisierung“ Formen des sog. internationalen Terrorismus (VII) sowie Gefängnissen und ihren Bildern (VIII).

Die Kapitelstruktur entfaltet sich selbst wiederum eher räumlich: Jedes Kapitel besteht aus mehreren Unterkapiteln, die weitere Stichworte liefern, manchmal enger, manchmal weiter in den Assoziationen, und die kaleidoskopartige Struktur des Buches auf der Ebene der Unterkapitel fortsetzen. Wer Bündelung oder die eine große, prägnante These sucht, wird hier nicht fündig. Stattdessen ergeben sich immer weitere Auffächerungen, Echoräume und Korrespondenzen. Tatsächlich eignet sich die von Holert gewählte Schreibweise strukturell schlecht zur Zusammenfassung. Dafür scheinen in allen Kapiteln die gewissermaßen als Leitmotive fungierenden Begriffe des Untertitels auf: *Gewalt, Umwelt, Identität* und – auf den ersten Blick etwas außer der Reihe – *Methode*.

Auch auf der Ebene des versammelten Materials lässt Holert das beschriebene Prinzip der umgeleiteten, multiplizierenden Spiegelung walten: Die

im Kapitel „Im Mangroven-Wald der Revolution: Vietnam-Lektionen“ erwartbare ikonische Fotografie eines Napalm-Angriffes vom Juni 1972, die dem für *Associated Press* arbeitenden Fotografen Nick Úts den Pulitzer-Preis im Folgejahr einbrachte, wird nicht gezeigt. Stattdessen wählt Holert als Einstieg in sein Kapitel eine Fotografie, die zum impliziten Gegenbild taugt: Zu sehen sind mehrere vermummte Gestalten, die auf einem Baumstamm zu balancieren scheinen.

**Abb. 1** | Statt der exponierten Nacktheit des schwer verletzten, rennenden Mädchens kommen nahezu unbewegte, komplett bekleidete Personen zur Darstellung. Selbst ihre Gesichter sind verhüllt – eine Fotografie, „[s]o schwer lesbar, wie ihre Protagonisten vermummt sind“ (322), so Holert. Die Aufnahme gehört zu einem Konvolut von Fotografien vietnamesischer Truppenfotografen, in diesem Fall aufge-



**Abb. 1** | „Politikwissenschaftliches Seminar“ für vietnamesische Undercover-Agentinnen im Mangrovenwald von Đát Mũi südlich der Stadt Nám Căn in der Provinz Cà Mau, Juli 1972. Foto: Võ An Khánh. Holert 2024, S. 321

nommen von Võ An Khánh, die Teilnehmerinnen einer Fortbildungsmaßnahme der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams zeigen, wie man erfährt. Holert sucht hier also gezielt den „Blick der Revolution“ als Kontrapunkt zu einer „visuell-epistemologischen Aufstandsbekämpfung“ (ebd.), wie sie von den Vereinigten Staaten und ihren Verbündeten im Südvietnam betrieben wurde.

Diese Art von stiller Freude an den (vermeintlichen) Nebenpfaden der Weltgeschichte und erst auf den zweiten Blick zu entdeckenden Synchronizitäten und Korrespondenzen speist sich aus dem reichen von Holert zusammengetragenen und analysierten Material, das von Romanen, populären und wissenschaftlichen Publikationen (dabei auch besonders Buch- und Plattencover), über Poster, Comics, Installationskunst, Filmstills, Performances und ihre Dokumentationsweisen, künstlerischen Fotografien, Drucken

und Zeichnungen bis hin zu Pressefotos, Diagrammen, Zeitungsseiten und Flugblättern reicht. Was entsteht, ist gewissermaßen ein wildes Buch, mit einer dichten, eigenwilligen Textur, das von einer Überblicksdarstellung mit großen Ereignissen und Namen denkbar weit entfernt ist. Insofern ist Michael Hagner nur zuzustimmen, wenn er festhält, dass Holerts ungewöhnliches Porträt des Jahres 1972 keinesfalls einer „Wikipedisierung der Geschichtsschreibung“ anheimfällt – ein Vorwurf, den sich die eine oder andere Jahreszahlmonographie sonst gefallen lassen müsse. Stattdessen betreibe es eine regelrechte „Jahreszahlen-Gegenkultur“ (Wege durch das chronotopische Gewebe. Nach dem Prinzip der tastenden Erkundung: Tom Holert lädt zu einem Parcours, der Personen, Ereignisse und Initiativen des Jahres 1972 zusammenstellt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9.8.2024, 12).

### Text-Bild-Verhältnisse

Dass angesichts derart wuchernder Funde, Themen und Bezüge dennoch ein lesbares und überaus lesenswertes Buch entstanden ist, hat zuvorderst mit Holerts präzisen Analysen zu tun. Dies gilt ganz besonders für seinen Umgang mit visuellen Zeugnissen. So wählt er als Auftakt für sein erstes großes Kapitel zu Partizipation und Gewalt eine Arbeit auf der *documenta 5* von 1972, die, wie sollte es anders sein, sicherlich nicht zu den meistabgebildeten Werken der von Harald Szeemann kuratierten Schau zählt (auch dessen Name fällt nicht): den von John Dugger entworfenen *People's Participation Pavilion*. Holert bespricht eine Aufnahme, kurz vor der Eröffnung der Schau entstanden, die zeigt, wie der philippinische Maler David Medalla die Holzkonstruktion mit roter Farbe anstreicht, während zwei wohl Kasseler Berufsmaler in weißer Kleidung eine Zigarettenpause machen und ihm dabei zusehen. | Abb. 2 | Wenn Medalla das Balkengefüge ins Rot des Kommunismus taucht und sich dabei fotografieren lässt, wirke das, so Holerts prägnante Deutung, „wie eine Allegorie auf die chinesische Kulturrevolution in der kapitalistischen Mediengesellschaft“ (42).



| Abb. 2 | David Medalla mit drei Malern beim Bau des „People's Participation Pavilion“ für die *documenta 5* in Kassel im Juni 1972. Foto: John Dugger. Holert 2024, S. 41



So überzeugend sich derartige treffsichere Deutungen lesen, so sehr wünschte man sich als kunsthistorische Leserin, dass diese etwas ausführlicher ausfielen bzw. längere Passagen des Erzählstranges trügen. Holerts Interesse bleibt aber vorrangig ein diskursgeschichtliches, bei dem die analysierten Bilder und Arbeiten als ein Mosaikstein unter mehreren fungieren. Wenn wie im Falle von Öyvind Fahlströms eigenwilligen Karten, denen Holert überzeugend attestiert, sich an einer Info-Ästhetik zu versuchen, die zu Kybernetik und Systemtheorie auf Abstand gegangen sei (251), auch bereits von Sophie Cras vorgelegte Deutungen der Arbeiten von Fahlström kurz Erwähnung finden (250), fällt dies positiv auf. Dass sonst entsprechende Kontextualisierungen mit schon existierenden Deutungsvorschlägen eher rar gesät sind, hat wohl aber schlicht damit zu tun, dass die von Holert zusammengetragenen Materialien eben gerade noch nicht eingehender beforscht sind.

Holerts ausgeprägtes diskursgeschichtliches Interesse, das sich durch eine genaue Arbeit an zeithistorischen Quellen auszeichnet – besonders die zahlreichen ins Jahr 1972 fallenden Neuerscheinungen im Bereich populärwissenschaftlicher und dadurch überaus diskursprägender Sachbücher zu Großthemen wie Imperialismus oder Ökologie werden eingehend besprochen –, kann als vorbildlich für jede Zeitgeschichts- bzw. Kunstgeschichtsschreibung der Gegenwart gelten, die ihren Blick für die Feinheiten diskursiver Verschiebungen schulen möchte. Auch Passagen zu einzelnen Begriffen und ihren Konnotationen, etwa, dass „*radikal* ‚ca. 1972‘ ein geläufiges, jedoch nicht überall das Gleiche bedeutendes Attribut war“ (479), lesen sich mit großem Vergnügen und Gewinn.

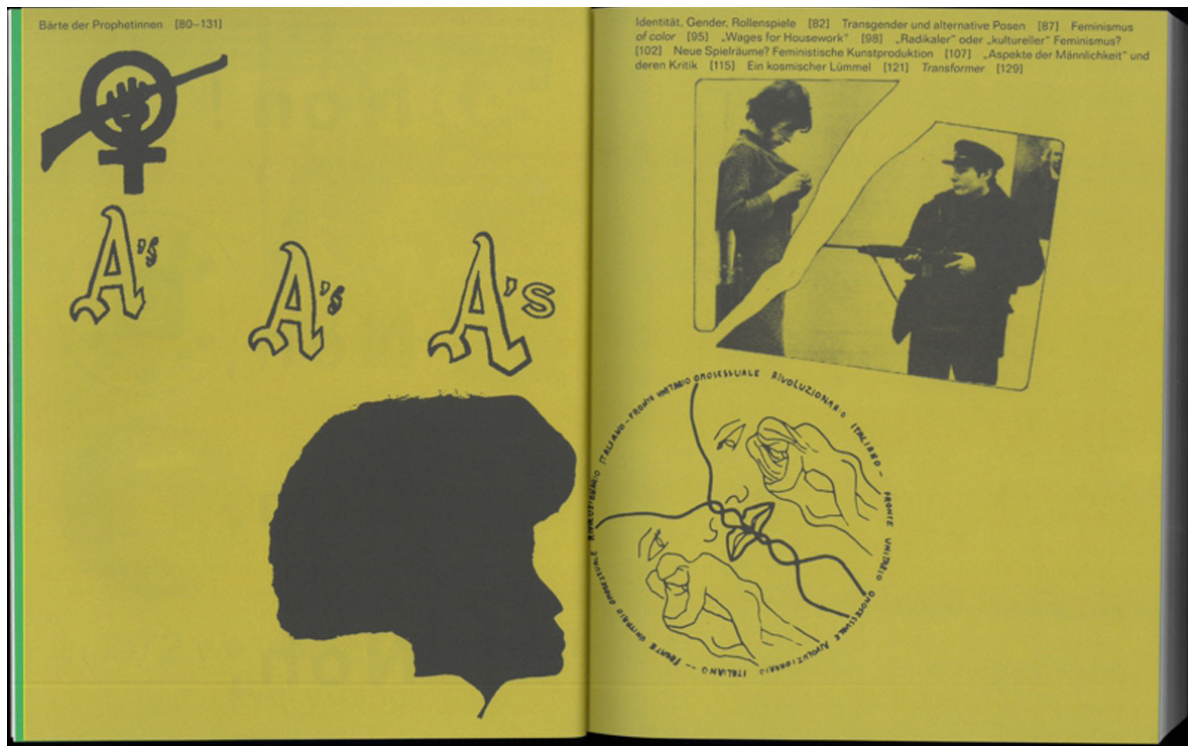
Dass Holerts Buch den bereits referierten Anspruch seines Autors, die eigene Publikation ähnlich dreidimensional zu denken wie ihren Gegenstand, tatsächlich einlösen kann, ist auch dem hervorragenden Buchdesign von Elias Erkan zu verdanken. Die raffiniert gestalteten Eingangsseiten zur Kapitelübersicht mit ihren collagierten Bildmotiven in leichter Rasteroptik | **Abb. 3** | erinnern selbst an die Poster- und

Coverästhetik der 1970er Jahre, wirken sie doch fast, als seien sie mit einem schlichten Schwarzweißkopierer auf buntes Papier gedruckt. Im Schriftbild der Kapitel sind einzelne thematische Blöcke, die stärker in sich geschlossene Unterpunkte referieren – etwa zum Ausstieg der USA aus dem Bretton-Woods-System (47) oder zur zeitgenössischen Begeisterung für Wale und Delphine (141–143) –, zudem grafisch abgesetzt, während der Erzählstrang des Kapitels pausiert. Diese Blöcke zitieren, mit einer gewissen feinen Ironie, wenn auch ohne Kästchen, Merksätze und Ausrufezeichen, die gängige Optik und Rhetorik von Sachbüchern mit der ihr eigenen Form der visuellen Aufbereitung von Wissen, erlauben aber in der Lesepraxis auch, einzelne Aspekte herauszugreifen, querzulesen, zu verweilen oder sich den mehrdimensionalen „Text-Bild-Essay“ (36) in anderer Reihenfolge als von Buchdeckel zu Buchdeckel zu erschließen.

### Geschichte und Geschichtstheorie

Die größte Qualität von Holerts Buch liegt allerdings in der klugen Reflexion auf die geschichtstheoretischen Implikationen und die Bedingungen historischen Schreibens heute. Holert betont an verschiedenen Stellen, wie wichtig es ihm ist, dem „Prinzip einer vielfach verschachtelten Synchronizität und Simultaneität“ (26) gerecht zu werden. Diese betrifft zunächst einmal den Gegenstand der Abhandlung selbst, wie bereits eingangs angesprochen.

Eine Pointe von Holerts Argumentation ist es, darauf zu beharren, dass es schwerfalle und schwerfallen *solle*, vorherrschende Trends und Verlaufsformen in Bezug auf „ca. 1972“ zu bestimmen (ebd.). Diese programmatische Unschärfe in der Konturierung des behandelten Zeit-Raums tangiert aber nicht nur ihre retrospektive Vergegenwärtigung, quasi die Unmöglichkeit, diesen unter der Linse des Historikers/der Historikerin scharfzustellen, sondern entspreche auch der Zeitwahrnehmung der damaligen Zeitgenoss:innen: Man stoße auf „keine solide Zeitstruktur“, da schon die Zeitgenoss:innen sich in einer Epoche weitgehend entregelter Temporalität gewöhnt hätten (30).



**Abb. 3** | Doppelseite des Inhaltsverzeichnisses zum Kapitel „Bärte der Prophetinnen“, S. 80–131. Holert 2024, S. 8/9

Allein der von Holert gewählte Untertitel legt nahe, dass ihn durchaus aktuelle klima- und identitätspolitische Debatten bei seiner Arbeit angetrieben haben. In diesem Sinne trage sein Buch die zeitgeschichtliche Signatur des Jahres 2021. (28) Trotzdem geht es Holert gerade nicht darum, die Kontinuitäten zur eigenen Gegenwart herauszustellen, wenn er formuliert: „Kann ‚ca. 1972‘ in der Besonderheit der hier versammelten Vergangenheiten [...] als Reservoir von irreduzibel historischen und gerade *nicht* übertragbaren Modellen politischer und ästhetischer Praxis“ verstanden werden? (29) Was ihn interessiert und reizt, ist das „komplizierte Faktum der *historischen Distanz*“ (30) und die Suche nach Mitteln und Wegen, retrospektiven Überlagerungen zu entgehen, wie sie etwa die vermeintliche Zwangsläufigkeit des späteren Triumphs des Neoliberalismus insinuieren. (29) Zwar konstatiert er auch überraschende und verstörende Resonanzen mit der eigenen Gegenwart, die es aber nicht unbedingt auszubuchstabieren gelte:

So fänden sich stets „Wasserzeichen dieser, die Gegenwart bestimmenden Themen zuhauf in den nachfolgenden Kapiteln“, ohne dass deren Lesbarkeit forciert würde. (30) Auch hier also ein Plädoyer für eine verschachtelte Gleichzeitigkeit, die der Gegenwart des Historischen wie der Historizität der eigenen Gegenwart gleichermaßen Rechnung trägt. Differenz und Distanz erweisen sich trotzdem als zentrales Movens von Holerts Schreiben. So sei die von ihm gewählte Materialzusammenstellung interessegeleitet, und zwar primär „von dem Interesse, von sich selbst wegzukommen“ (26), wie Holert in der für ihn typischen Unaufgeregtheit formulieren kann. Dabei erinnert sein Vorhaben, gerade solche Zusammenhänge zu betrachten, von denen er spezifisch nicht-adressiert sei, auch an Gilles Deleuzes’ Plädoyer, sich so weit wie möglich von der eigenen Adresse und Hausnummer zu entfernen, um sich in einem Denken zu üben, das sich als links qualifizieren lässt (Gilles Deleuze und Claire Parnet, *L’abécédaire*

de Gilles Deleuze. *De G comme Gauche à M comme Maladie*, DVD 2, Paris 2004). Die von Holert erstrebte Distanz gilt auch dem Gegenstand selbst, jedenfalls dem Versuch, „die Vergegenwärtigung nicht in Identifikation umschlagen zu lassen“ (31) – vor allem aber einer erschriebenen Distanz zur eigenen Gegenwart, wenn er im Rekurs auf einen Text aus den 1990er Jahren mit Ursula K. Heise betont, es gehe darum, „verschiedene, vielleicht alternative Geschichten zur Rahmung der Gegenwart“ zu finden, die ihrerseits „in kritischer Distanz“ bewerten werden müssten (Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge/New York 1997, 74, zit. n. Holert 2024, 31).

An dieser Stelle wird nun auch deutlich, warum Holert dem Begriff ‚Methode‘ einen so prominenten Platz im Untertitel einräumt, da sich an ihm einmal mehr das raffiniert-gebrochene Spiegelverhältnis von Gegenstand, gewähltem Vorgehen und Reflexion auf den historischen Standpunkt des Schreibenden aufzeigen lässt. So attestiert Holert dem von ihm untersuchten Zeit-Raum selbst eine Methodenobsession: „Die Akteure beobachteten einander, ob nun in antagonistischer oder in solidarischer Beziehung, und die Abstimmung, Optimierung und Koordinierung der Verfahren bedurfte der ständigen Überprüfung und Weiterentwicklung ihrer konzeptuellen Prämissen“. (50) Und auch der von Holert prominent herangezogene Bachtin-Aufsatz zum *Chronotopos* ist natürlich, wie könnte es anders sein, 1973 erschienen – es handelt sich also um eine Methode, die selbst die Signatur der frühen 1970er Jahre trägt. Umgekehrt spiegelt sich aber auch die vom Autor gewählte kaleidoskopische Erzählweise in der historischen Zeitwahrnehmung der 70er Jahre, wenn Holert abschließend den Schwarzen US-amerikanischen Schriftsteller James Baldwin mit den Worten zitiert: „So fühlte ich mich kaleidoskopisch, zerrissen, als ich durch die Straßen von San Francisco lief, versuchte zu entziffern, was immer mein Bewusstsein aus all den Elementen machte, in die ich verwickelt war, und die sich in mir verwickelt hatten.“ (490) Sich einzulassen auf das doppelte Spiel von Involviertheit und Distanz, der

Versuch, trotz der multiplen Verwicklungen, in denen man selbst als Schreibende(r) steckt, das Material analytisch zu entwirren, zeichnet Holerts Ansatz aus.

### Was sichtbar wird

Holert lässt an einer Stelle die männliche Hauptfigur aus Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar* zu Wort kommen, die, an einem Westberliner Tresen sitzend, zu ihrer Gesprächspartnerin sagt: „1972 wollten wir alles verbinden.“ (44f.) Das ist, wie sich unschwer erkennen lässt, auch der methodische Anspruch des Autors von ca. 1972 selbst. Wenn er wiederholt vom „Ethos der Konnektivität ohne Totalität“ (37) spricht, so charakterisiert das einmal mehr den von ihm behandelten Zeit-Raum und sein eigenes Vorgehen. Dazu passt der leise, stets um Differenzierung bemühte Grundton seiner Monographie. Manchmal entsteht beim Lesen eine gewisse Sehnsucht nach stärker ausgeprägten argumentativen Schneisen und Kausalität: Warum nur denken und schreiben die Protagonist:innen von Holerts Buch so, wie sie es tun? Was sind ihre konkreten materiellen und historischen Voraussetzungen? Warum sieht das Design der Zeit so aus, wie es aussieht? Wo wird was warum produziert? Was sich also als Leseindruck passagenweise einstellt, ist der Wunsch nach etwas mehr materialistischer Orthodoxie, auch ‚nach‘ 1968.

Was aber aus Holerts ebenso breit angelegter wie sorgfältiger Verwebungstechnik in großer Klarheit resultiert – oder, um es mit Farocki zu sagen: was sichtbar wird –, ist ein ‚Sachbuch‘ ohne jegliche Kompromisse, das es sich zur zentralen Aufgabe macht, Komplexität als solche abzubilden („keine Lektion, kein kompaktes Wissen“, 492). Dass Holerts Prämierung mit dem Sachbuchpreis der Leipziger Buchmesse gemischt aufgenommen wurde, verwundert daher kaum angesichts einer Sachbuchkultur, die auf leichte Konsumierbarkeit abzielt (vgl. Jens-Christian Rabe, Eine Art Coffee-Table-Book für Volksbühnen-Ultras. Tom Holert bekommt für „ca. 1972“ den Leipziger Buchpreis – und Teile der Branche sind empört. Zu Recht?, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23.3.2024, 19, wobei Rabes knapper Text selbst



vor allem exemplarisch für eine damit korrespondierende Art Fastfood-Feuilleton ist). Holerts Buch ist, das stimmt sicherlich, alles andere als leichte Kost, aber gerade deswegen ist seine Auszeichnung so wichtig und wegweisend. Und tatsächlich erlaubt Holerts Art zu schreiben in Kombination mit der gelungenen Buchgestaltung ja ganz unterschiedliche Herangehens- und Handhabungsweisen. Mit der ihr eigenen Mischung aus hohem Anspruch und Zugänglichkeit wird Holerts Monographie einmal mehr ihrem Gegenstand gerecht. Und ihre Auszeichnung stimmt positiv in Bezug auf die Fähigkeit unserer Gegenwart, sich komplexen Zusammenhängen (immer noch) zu stellen.

## Provenienzforschung

# „Quo Vadis Provenance Research?“

**Primary Sources and Archival Collections in Post-Unitarian Italy.** Villino Stroganoff, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, 26./27.9.2024  
[Programm](#) [Vimeo](#)

Lorenzo Francesco Colombo, MA  
Dottorando all'Università di Torino  
[lorenzofrancesco.colombo@unito.it](mailto:lorenzofrancesco.colombo@unito.it)

Marco Foravalle, MA  
Dottorando alla Scuola IMT Alti Studi Lucca  
[marco.foravalle@imtlucca.it](mailto:marco.foravalle@imtlucca.it)

# „Quo Vadis Provenance Research?“

Lorenzo Francesco Colombo e Marco Foravalle

La ricerca sulla provenienza in Italia si trova in un momento di significativa evoluzione, come emerso dal workshop tenutosi a Roma nel Villino Stroganoff della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. L'incontro ha permesso a ricercatori e professionisti di settori diversi di riunirsi per mettere a confronto approcci metodologici e sfide legate allo studio delle fonti documentarie relative all'Italia postunitaria, così da provare a rispondere insieme alla domanda: Quo vadis Provenance Research?

Il workshop, organizzato dalla sezione italiana dell'Arbeitskreis Provenienzforschung e.V., gruppo di lavoro italo-tedesco dedicato alla ricerca sulla provenienza, è stato coordinato da Katharina Hüls-Valenti (Universität Mainz), Johannes Röhl e Tatjana Bartsch (Bibliotheca Hertziana, Roma), Alice Cazzola (Universität Heidelberg/Kunsthistorisches Institut in Florenz) e Madeleine Schneider (Technische Universität Berlin). L'iniziativa si è posta in diretta continuità con quanto organizzato nel settembre 2023 a Venezia, al Centro Tedesco di Studi Veneziani, nella giornata di lavori intitolata „Provenance Research in Italy“, i cui esiti sono stati pubblicati nella primavera del 2025 in un numero speciale di *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, intitolato *Provenienzforschung in Italien. Raub, Handel, Transfer*.

**I.** A differenza dell'incontro veneziano, dedicato allo *status quo* degli studi sulla provenienza in Italia, l'edizione romana aveva l'obiettivo di individuare le traiettorie verso cui le ricerche si orienteranno in futuro. A essere necessario, come è stato giustamente osservato in apertura dei lavori da Hüls-Valenti, è un approccio transdisciplinare, che individui tutti gli *stakeholders* coinvolti, superando sia le barriere dei settori accademici, sia quelle fra musei e comunità.

In tal senso, come ha notato Lucy Wasensteiner (Universität Bonn) nel corso della sua significativa *key-note lecture*, la *provenance research* persegue quattro obiettivi principali: 1) lo studio dei beni culturali e della loro provenienza attraverso fonti poco indagate promuovendo un approccio transdisciplinare; 2) un conseguente avanzamento delle scienze storiche tradizionali; 3) la promozione di connessioni, talvolta inedite, tra istituzioni diverse; 4) un significativo impatto sulla società, nel momento in cui le ricerche vengono restituite al pubblico attraverso mostre e pubblicazioni.

Da tale analisi epistemologica, si ricava che la *provenance research* non possa più essere concepita soltanto come uno studio finalizzato a soddisfare il giusto bisogno di un individuo o di una comunità danneggiati dalla perdita di un bene materiale di rivalersi su un altro soggetto (individuo o istituzione) che detiene illegittimamente tale bene; come infatti è emerso dall'intervento di Wasensteiner, la *provenance research* non esiste solo in funzione dei *looted assets*, ossia dei beni sottratti durante il periodo delle persecuzioni nazifasciste, ma svolge un fondamentale lavoro euristico di supporto e di approfondimento per le discipline umanistiche più tradizionali, come la storia, l'archeologia, l'antropologia o la storia dell'arte. Questo approccio transdisciplinare che Wasensteiner ritiene una delle caratteristiche principali della *provenance research*, a nostro avviso, è quello che contraddistingue anche la storia del collezionismo, un filone di ricerche coltivato soprattutto nell'alveo della storia dell'arte. Tra l'approccio delle due discipline vi è però una differenza sostanziale: lo studio del collezionismo è interessato a ricostruire i contesti in cui nascono e si radicano le raccolte, in relazione ai fatti salienti della produzione artistica e della critica

d'arte, mentre la *provenance research* nasce innanzitutto con finalità etico-giuridiche, per ripercorrere i passaggi di proprietà dei singoli beni culturali, un campo ben più ampio e non limitato solo alle opere d'arte, ma che comprende anche i beni archeologici e antropologici, consentendo un'importante apertura anche ai *postcolonial studies*, sui quali in Italia c'è ancora ampio margine di lavoro. L'interazione di questi due approcci al tema della provenienza ha contraddistinto gli interventi che si sono susseguiti nelle due giornate del seminario, consentendo di affrontare i temi indagati con uno sguardo più ampio.

**II.** Il workshop si è articolato in cinque *panels* tematici che hanno affrontato problemi trasversali, legati non soltanto alla localizzazione delle fonti archivistiche ma anche all'accessibilità delle stesse e alla possibilità di consultare documenti finora inaccessibili o trascurati dalle discipline storiche, storico-artistiche, antropologiche e archeologiche. Il primo, dedicato al valore delle fotografie come strumento per gli studi sulla provenienza, ha indagato porzioni di fondi fotografici molto noti, come la fototeca di Bernard Berenson a Villa I Tatti a Fiesole (Marta Binazzi) o della Fondazione Ragghianti a Lucca (Elisa Bassetto), i materiali archivistici della Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna (Francesca Mambelli), ma anche sezioni di altri archivi molto meno conosciuti, come quello delle sorelle Bulwer alla British School di Roma (Alessandra Giovenco e Janet Wade). Le relazioni hanno sempre cercato di sottolineare aspetti meno noti agli studi, come le fotografie d'arte orientale nella fototeca Berenson o i cataloghi d'asta della Fondazione Zeri, al centro di un recente progetto di digitalizzazione.

Il secondo *panel* era interamente dedicato alle fonti riguardanti la provenienza dei beni culturali relative all'attività di mercanti professionisti o *marchand-amateurs*. Come *case studies* si sono scelti il collezionista e avvocato fiorentino Angelo Cecconi (1865–1937) (Giada Policicchio), l'inglese Edward Perry Warren (1860–1928), specializzato in antichità

(Ilaria Trafficante), e l'aristocratico veneziano Alvise Bernardino detto Dino Barozzi (1863–1942) (Federica De Giambattista).

Il terzo *panel* era dedicato ai musei e alla storia delle loro collezioni, con un accento particolare sui reperti archeologici, sulle collezioni coloniali e di arte orientale. Dopo un approfondimento sul ruolo delle collezioni di antichità nei musei dell'Italia postunitaria (Elisa Bernard), il problema è stato affrontato soprattutto a partire dagli archivi utili a tracciare la storia delle collezioni di oggetti oggi esposti in istituzioni come il Museo delle Culture (MUDEC) di Milano (Anna Antonini e Carolina Orsini), il Museo delle Civiltà di Roma, che ospita tra le altre la collezione dell'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO) formata dal famoso orientalista Giuseppe Tucci (1894–1984) (Giulia Pra Florian), e il Museo Nazionale Romano di Roma, il cui archivio è stato negli ultimi anni al centro di un'attenta campagna di riordino e digitalizzazione (Agnese Pergola, Antonella Ferraro e Chiara Giobbe).

Nel quarto *panel* si sono ripercorse le vicende biografiche di alcuni collezionisti e mercanti, mettendo in evidenza come i relativi nuclei documentari risultino particolarmente rilevanti per la *provenance research*: gli archivi privati, infatti, fanno trasparire in modo molto chiaro attraverso differenti punti di vista gli intrecci tra le decisioni politiche e le biografie degli oggetti. Si sono affrontati innanzitutto i tentativi di affossare le leggi di tutela da parte di coloro che ne sarebbero stati le principali vittime, ossia gli antiquari (Joanna Smalcerz). Si è poi preso in considerazione l'archivio del Fondo Edifici di Culto (FEC) del Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione del Ministero dell'Interno, che conserva i documenti prodotti dal 1855, nell'ambito di una vasta campagna di soppressioni dei beni delle congregazioni religiose condotta dal Regno di Sardegna prima e dal neonato Regno d'Italia poi, al fine di incamerare i beni dell'asse ecclesiastico (Flaminia Ferlito). In seguito, si è ricostruita tutta la storia collezionistica di un nucleo di libri, documenti e opere d'arte relative al fascismo, conservato al Museo MAGI '900 di Pieve di Cento (Bologna),



risalendo al primo proprietario del *corpus*, il friulano Duilio Susmel (1919–1984) (Susanna Arangio). Infine, grazie ai documenti conservati presso l'Archivio Apostolico Vaticano, si sono ripercorse le intricate vicende dell'ebreo torinese Isaia Levi (1863–1949), senatore e presidente dell'editore bolognese Zanichelli, sottolineando il suo rapporto ambiguo con il regime fascista e la Santa Sede, a cui sarebbe giunta in eredità la residenza romana di Levi – oggi sede della Nunziatura Apostolica in Italia – con tutte le sue collezioni (Gaia Fiorentino).

Il quinto e ultimo *panel*, che ha visto protagonisti diversi funzionari del Ministero della Cultura, ricollegandosi con quanto trattato in chiusura del precedente, era incentrato sulle sottrazioni dei beni ebraici nell'Italia delle persecuzioni nazifasciste. Si è dato conto dei lavori svolti dalla Direzione Generale Archivi sull'archivio prodotto dall'ufficio di Rodolfo Siviero (1911–1983) (Marco Cavietti e Maria Idris Gurgo di Castelmenardo), e delle attività del „Gruppo di lavoro per lo studio e la ricerca sui beni culturali sottratti in Italia agli ebrei tra il 1938 e il 1945 a seguito della promulgazione delle leggi razziali“, istituito nel 2018 presso il medesimo dicastero (Alessandra Barbuto e Micaela Procaccia). Ha chiuso il *panel* la presentazione dello studio dell'archivio di Ludwig Pollak (1868–1943), un mercante di antichità ebreo attivo a Roma, il cui fondo archivistico, di cui si auspica una prossima digitalizzazione, è oggi conservato dal Comune di Roma al Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco (Elena Cagiano de Azevedo).

**III.** Dai numerosi e interessanti interventi che si sono susseguiti nelle due giornate, è emersa in più occasioni l'importanza dell'accesso alle fonti per chi svolge *provenance research*. Non potendo questo approccio prescindere dalla ricostruzione di singole microstorie, per la maggior parte finora trascurate dalle tradizionali discipline storiche e sociali, è necessario un considerevole lavoro di scavo archivistico. Questo aspetto imprescindibile in molti casi è complicato dal fatto che, anche quando i complessi documentari di interesse vengono rintracciati, non è sempre facile

consultare tali materiali. Infatti, soprattutto nel momento in cui le vicende di interesse sono relativamente recenti, questi nuclei archivistici sono in molti casi conservati ancora presso il soggetto produttore, contengono dati sensibili e, soprattutto quando si tratta di archivi privati, non dispongono sempre di strumenti di corredo analitici che ne agevolino la consultazione. Tuttavia, proprio come si è evidenziato nel corso del convegno, si stanno sviluppando diversi progetti estremamente virtuosi, atti a rendere sempre più fruibile da parte della comunità scientifica molti di questi fondi archivistici, come le campagne di schedatura e digitalizzazione degli archivi del Fondo Edifici di Culto, del Museo Nazionale Romano e dell'ufficio di Rodolfo Siviero, che dimostrano una sempre maggiore consapevolezza di quanto gli archivi costituiscano un asset strategico fondamentale nella comprensione del patrimonio culturale italiano.

Inoltre, vale la pena di sottolineare come fonti fondamentali per lo studio della *provenance research* in Italia siano l'archivio della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, conservato all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, e quelli delle istituzioni periferiche che dipendevano da questa Direzione. Su questi archivi le ricerche di questa disciplina concentreranno sicuramente sempre di più la loro attenzione nei prossimi anni, considerato che, trattandosi degli archivi prodotti proprio dalle istituzioni preposte alla tutela dei beni culturali, questi contengono dati essenziali per tracciarne gli spostamenti e i passaggi di proprietà. Come si è detto, da questi documenti non emergono solo dati utili al dibattito accademico, ma anche spunti per una discussione più ampia e partecipata rispetto al tema della restituzione delle opere d'arte oggetto degli espropri e dei trafugamenti da parte dei fascisti e dei nazisti nel nostro paese o a quello dell'esposizione degli oggetti derivanti da contesti coloniali. Come osservato da Wasensteiner, è fondamentale applicare ora gli strumenti della *provenance research* a contesti diversi, come quelli relativi all'ex blocco sovietico o, per l'Italia, alle migliaia di casi relativi al colonialismo ottocentesco e novecentesco.

**IV.** Per certi versi lo studio dei contesti coloniali è divenuto fondamentale solo in anni recenti anche in altri paesi europei e la sua fortuna deve molto alla riflessione seguita alla pubblicazione del rapporto sulle restituzioni di Felwine Sarr e Bénédicte Savoy. Gli studi in Italia sulle sottrazioni illecite di beni culturali – in primis le spoliazioni coloniali e nazifasciste – beneficeranno grandemente dalla ricerca archivistica, contribuendo così ad affrontare quell’amnesia generale del passato, denunciata a più riprese dalla storiografia degli ultimi decenni.

Oltre a quanto si è appena detto, gli studi sulla provenienza permettono di assecondare importanti iniziative di divulgazione, quali mostre ed esposizioni temporanee, come quella organizzata tra Berna, Bonn, Berlino e Gerusalemme fra il 2017 e il 2019, dedicata all’attività di Hildebrand Gurlitt (1895–1956), mercante tedesco molto attivo nella Germania nazista e nei paesi occupati nel commercio di opere d’arte considerata „degenerata“ dal regime e di beni culturali di proprietà ebraica.

Al termine di queste giornate, ci sembra che alla domanda „Quo vadis provenance research?“, soprattutto per quanto riguarda l’Italia sia ancora difficile rispondere. Tuttavia, la strada si preannuncia un po’ più ampia e percorribile rispetto al piccolo sentiero su cui questo ambito di ricerca ha camminato finora e attendiamo di poter presto leggere gli atti di queste giornate nella pubblicazione *Tracing Provenance in Italy: Navigating through Post-Unitarian Primary Sources and Archival Collections*, prevista nel 2026 per i tipi di De Gruyter all’interno della collana *Schriftenreihe der Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht der Universität Bonn*.

**Zuschrift**

**Bildung und Vermittlung  
in der Kunstgeschichte.  
Eine Einladung zur  
Mitgestaltung**

**Dr. Christian Nille**  
Kunsthistoriker und Kunstpädagoge  
Studienrat in Wiesbaden  
[nille@uni-mainz.de](mailto:nille@uni-mainz.de)

# Bildung und Vermittlung in der Kunstgeschichte. Eine Einladung zur Mitgestaltung

Christian Nille

Die folgende Zuschrift nimmt Bildung und Vermittlung als Themen der Kunstgeschichte in den Blick, um auf die neu eingerichtete Redaktion der Zeitschrift *kunsttexte.de* aufmerksam zu machen, in der entsprechenden Fragen systematisch und kontinuierlich nachgegangen werden soll. Ausgangspunkt ist dabei die Feststellung, dass kunsthistorische Tätigkeiten zwar stets mit Aspekten der Bildung und Vermittlung zu tun haben – man denke an das eigene Studium, die universitäre Lehre, das Kuratieren von Ausstellungen, das Halten von Vorträgen usw. (vgl. Locher 2022, 15) –, diese Elemente jedoch im Verhältnis zur Häufigkeit ihres Vorkommens relativ selten und nicht systematisch zum Gegenstand der kunsthistorischen Auseinandersetzung gemacht werden. *Vermittlung* meint dabei konkrete Situationen und Medien, in und mit denen etwas vermittelt wird (z. B. Lehrveranstaltungen, Lehrbücher, Reproduktionen), während *Bildung* sowohl den Prozess als auch das Ergebnis persönlicher wie gesellschaftlicher Formungen meint und dabei vor allem eine konzeptionelle Ebene bezeichnet (z. B. Bildungsziele, Bildungstheorien).

Hier wird eine dezidiert kunsthistorische Perspektive eingenommen, was heißt, dass Forschungstraditionen und -diskurse aus dem Bereich der Kunstgeschichte die Ausführungen strukturieren. Parallel wird ein Informationsschreiben im Verbandsorgan der Kunstpädagogik, den *BDK-Mitteilungen* publiziert, in dem das Problemfeld diesem Publikum entsprechend ausgebreitet wird (Nille 2025). Damit ist die Absicht verbunden, eine fruchtbare Zusammenarbeit von Kunstgeschichte und Kunstpädagogik anzustoßen, in die beide Disziplinen ihre jeweiligen Stärken komplementär einbringen, um die Auseinan-

dersetzung mit dem gemeinsamen Thema voranzubringen. Im Folgenden wird ein forschungsgeschichtlicher Überblick gegeben, wie die Kunstgeschichte bislang mit Fragen der Bildung und Vermittlung umgegangen ist. Dabei wird der Fokus auf die kunsthistorische Schul- und Allgemeinbildung gerichtet, da diese Problemstellung die größte gesellschaftliche Relevanz besitzt und zugleich komplementär zur Kunstpädagogik ist. Hierauf aufbauend, wird abschließend eine Reihe offener Aufgaben benannt, die zur zukünftigen Bearbeitung einladen sollen.

## Kunstwissenschaftliche Orientierung der Schulbildung

Im 19. Jahrhundert etablierte sich die Kunstgeschichte als universitäres Fach und wenig später fand auch der Kunstunterricht seinen Weg an die Schule, sodass die Frage nach der Verbindung beider Institutionen, die schon dadurch bestand, dass einzelne Akteure mitunter in beiden Bereichen tätig waren, virulent wurde (vgl. Kehr 1983, 38). Anton Springer widmete sich 1864 in einem Aufsatz dem „Kunstunterricht auf gelehrten Schulen“ (vgl. Springer 1864). Er zielte darauf ab, dass die „bildenden Künste“ zum „unentbehrlichen Bestandtheil allgemeiner Bildung“ werden und dabei über den bis dato üblichen Zeichenunterricht hinausgehen sollten (ebd., 153). Daher die Forderung nach Anschauung und inhaltlicher Reflexion: „Auf die Uebung des Auges kommt es allerdings an, aber auch darauf, daß die geistige Bedeutung der einzelnen Form erkannt, ihr Zusammenhang mit dem Inhalt des Kunstwerks begriffen wird. Beides bietet der anschauliche kunstwissenschaftliche Unterricht“ (ebd., 154f.).



Springer betont, dass es sich um einen *kunstwissenschaftlichen Unterricht* handeln sollte, was als Echo der Etablierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft neben und orientiert an den Naturwissenschaften anzusehen ist (vgl. Kessler 1935, 257f.). Die an Schulen unterrichtete Kunstgeschichte war somit eine Fortsetzung bzw. Vorbereitung der universitären Kunstgeschichte, was etwa an den damaligen Lehrbüchern zu erkennen ist, die einer vereinfachten Form wissenschaftlicher Darstellung entsprachen (vgl. z. B. Jantzen 1913).

In der gegenwärtigen Kunstpädagogik findet eine solche Orientierung an der Kunstwissenschaft zum einen in Form von normativen Vorgaben statt, etwa wenn „[k]unstwissenschaftliches und wissenschaftspropädeutisches Arbeiten“ verlangt wird (EPA 2005, 8). Zum anderen stellen systematische Entwürfe der Kunstpädagogik die „Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte“ als unabdingbare „Bezugsdisziplinen“ heraus (Krautz 2020, 16).

### Orientierung an der Kunst

Eine andere, etwas später einsetzende Traditionslinie wendet sich bei Fragen der Bildung und Vermittlung von der Wissenschaftsorientierung der Kunstgeschichte ab und betont stattdessen die Kunst und deren Genuss, was die Konstitution des Faches nachhaltig zu strukturieren scheint (vgl. Nille 2018). Ein herausragendes Beispiel hierfür stellt Alfred Lichtwark dar, wenn er schreibt: „Kunst bedeutet uns eine Tatsache des Gefühls, nicht des Verstandes. Künstlerische Bildung ist uns nicht ein Wissen um Werke oder um Kunst- und Künstler-Geschichte, sondern die Entwicklung der empfindenden und gestaltenden Kräfte“ (Lichtwark 1923, 246).

Hierzu tritt an anderer Stelle die Berücksichtigung von besonderen Rezipienten: „Das gesunde Kind hat kein Bedürfnis nach Kritik. Es will genießen. Diese Kraft des Herzens muss entwickelt werden“ (Lichtwark 1906, 27). Weiterhin gilt, dass es dem „Kind nicht um Begriff, Wesen und Geschichte der Kunst, sondern ausschließlich um das einzelne Kunstwerk“ geht (ebd., 25). Entsprechende Gedankengänge fin-

den sich mutatis mutandis beispielsweise auch bei Heinrich Wölfflin, wenn er die „kunsthistorische Verbindung“ thematisiert (vgl. Wölfflin 1946).

In aktuellen kunstpädagogischen Bemühungen begegnet eine solche Orientierung an der Kunst wieder, wenngleich sich im Laufe der Zeit die Kunst, auf die man sich beruft, verändert hat. Exemplarisch hierfür ist die *Künstlerische Bildung* im Sinne Carl-Peter Buschkühles zu nennen, in der dieser, unter Bezugnahme auf Joseph Beuys, die *Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik* liefert (vgl. Buschkühle 2017).

### Kritische Kunstwissenschaft und Bildung

Neben der Anfangszeit der Kunstgeschichte als universitärer Disziplin stellte die Zeit der aufkommenden kritischen Kunstwissenschaft ab den späten 1960er Jahren eine Hochphase bezüglich Fragen nach Bildung und Vermittlung dar, was nicht verwundert, wenn man die soziale Funktion der Kunst berücksichtigt, die damals betont wurde (vgl. Papenbrock 2010). In dem 1975 von Irene Below herausgegebenen Aufsatzband *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* heißt es im Vorwort programmatisch: „Den Autoren dieses Buches ist gemeinsam, daß ihnen die gesellschaftliche Funktion und die wissenschaftliche Legitimität der akademischen Disziplin Kunstgeschichte im Laufe ihres Studiums bzw. ihrer beruflichen Tätigkeit zum Problem geworden ist. Deshalb begannen sie, sich mit einem Thema zu beschäftigen, daß traditionellerweise bestenfalls als Randgebiet des Faches angesehen wurde: mit der Vermittlung kunsthistorischer Forschungsergebnisse an ‚Laien‘ im Rahmen der schulischen und außerschulischen Bildung“ (Below 1975, 5).

In diesem Kontext wurden, unter Berücksichtigung älterer Überlegungen, weit ausgreifende Konzepte hinsichtlich des Verhältnisses von Kunstgeschichte und Bildung entwickelt, die in der Folgezeit leider größtenteils wieder in Vergessenheit gerieten und auch von der Fachgeschichte noch nicht aufgearbeitet worden sind – etwa hinsichtlich der Frage nach einer

Fachdidaktik der Kunstgeschichte (vgl. Kranhold/Paefgen/Lücke 2018, 15 und Below 1983). Wollte man eine systematische und historisch fundierte Theorie zu diesem Thema entwerfen, müsste an diesem Diskussionsstand angesetzt werden. Zugleich sind die Übergänge von hier zu kunstpädagogischen Diskussionen mitunter fließend, wie etwa die Biographie von Below zeigt.

### Gegenwärtige Forschungsdiskurse

In der gegenwärtigen Forschung zum Thema Bildung und Vermittlung interessiert erstens die Arbeit an Schulbüchern. So ist der Kunsthistoriker Stephan Albrecht Coautor von *Buchners Kompendium Kunst. Von der Antike bis zur Gegenwart* (vgl. Heckes/Albrecht 2016, dazu Albrecht/Albrecht 2018). Einen sich von gängigen Schulbüchern unterscheidenden Versuch, der stark in Richtung ortsspezifischer Projektarbeit geht, haben Birgit Franke und Barbara Welzel zum mittelalterlichen Dortmund vorgelegt (vgl. Franke/Welzel 2016). Kritisch in Bezug auf aktuelle Schulbücher im Fach Kunst sind Andreas Zeising's Überlegungen zum *Hantieren mit Bildern im Kunstunterricht*, also dem oft spielerisch-praktischen Umgang mit Werken der Kunstgeschichte (vgl. Zeising 2023).

Ein zweites Arbeitsfeld besteht in der Rekonstruktion von historischem Kunstunterricht, vor allem der Zeit um 1900. Diese Forschungsrichtung wurde von Josef Imorde und Andreas Zeising geprägt (Imorde/Zeising 2013; Imorde/Zeising 2018). Diese Arbeiten finden ihr Pendant in der historischen Kunstpädagogik, wobei sich die fachlichen Zugehörigkeiten an dieser Stelle oftmals vermischen (Kehr 1983; Engels 2015).

Drittens widmet sich ein von Hubert Locher und Maria Männig herausgegebener Sammelband den kunsthistorischen Lehrmedien, zu denen neben der Zeichnung auch Projektionsanlagen, Exkursionen, Filme usw. gehören, wobei neben historische Betrachtungen auch die Auseinandersetzung mit aktuellem Medieneinsatz tritt (vgl. Locher/Männig 2022). Als besonderes Lehrmedium ist auf die Gattung der kunsthistorischen Einführungsbücher hinzuweisen,

die zwar regelmäßig erscheinen und die kunsthistorische Lehre grundlegend prägen, jedoch selten zum Gegenstand der Forschung werden (vgl. etwa Belting u. a. 2008).

Viertens geht es um Projektarbeit, die meist an außerschulischen Lernorten wie Museen oder besonderen Architekturen stattfindet und von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern (mit)betreut wird. Hier sind Projekte zur *Bildung durch Bilder* von Klaus Krüger und Karin Kranhold zu nennen (vgl. Krüger/Kranhold 2018). Die in Dortmund initiierten Bemühungen von Barbara Welzel sind besonders hervorzuheben, weil sie Kunstgeschichte gleichsam als kulturelle Bildung konzipieren und praktizieren (vgl. Welzel 2013; Franke/Welzel 2016).

Fünftens existieren zumindest vereinzelt Arbeiten, die das Potenzial kunsthistorischer Klassiker für Fragen der Bildung und Vermittlung herausarbeiten und für die gegenwärtige Diskussion fruchtbar zu machen versuchen. Christiane Brosius (re)konstruiert aus einer Vielzahl von Schriftquellen und Aktivitäten den Bildungsbegriff von Aby Warburg (vgl. Brosius 1997). Sowohl auf Warburg als auch auf Panofsky und Didi-Huberman aufbauend und diese weiterentwickelnd, stellt Ulrich Heinen eine kunsthistorisch fundierte Methode der Bildinterpretation vor, die auch im Schulunterricht Anwendung finden kann (vgl. Heinen 2021).

### Kunsthistorische Synergien mit Bildung und Vermittlung

War das Thema Bildung und Vermittlung in den besprochenen Fällen direkter Gegenstand der kunsthistorischen Überlegungen, so finden sich weitere kunsthistorische Arbeitsfelder, bei denen diese eher nebenbei vorhanden sind, wie die architekturhistorischen Überlegungen zu Universitäts- und Schulbauten, die eine lange Forschungstradition besitzen und zuletzt im Rahmen von Jubiläen eine Hochphase erfuhren (vgl. Rückbrod 1977; Raschke 2001; Konrad/Müller 2021). Dieser Richtung kommt vor allem durch das zunehmende Interesse der (Kunst-)Pädagogik am Zusammenspiel von Architektur, Raum und Bil-

dung eine besondere Bedeutung zu (vgl. etwa Zepp 2023).

Die zweite Gruppe an Arbeiten befasst sich mit Traktaten zur Kunst, also Schriften, mit denen künstlerisches Wissen und Können vermittelt werden sollte, wie sie sich seit Vitruvs *De architectura libri decem* bis in die Gegenwart finden (vgl. Fischer 2009). Diese Schriften wurden schon zu Beginn der universitären Kunstgeschichte von Kunsthistorikern ediert und kommentiert (vgl. etwa Schlosser 1924). Unmittelbaren pädagogischen Nutzen ziehen daraus aktuelle kunstpädagogische Arbeiten zur Kunstlehre (vgl. Krautz 2021).

Bei diesen Untersuchungen waren Fragen nach Bildung und Vermittlung dem Gegenstand inhärent. Weiterhin ist an die vielen Arbeiten zu denken, bei denen entsprechende Überlegungen partiell anzutreffen sind. Exemplarisch sei Panofskys *Gotische Architektur und Scholastik* genannt, in der er die Übertragung philosophischer Konzepte auf die Architektur herausarbeitet und dabei immer wieder spezifische Funktionen der Scholastik streift (vgl. Panofsky 1951).

## Fazit

Diese kurze Skizze deutet bereits an, dass es sich um vielfältige Bemühungen handelt, die jedoch erst am Anfang stehen. Um eine systematische und konsequente Bearbeitung des Themas anzuregen, sei eine Liste offener Aufgaben formuliert:

- differenzierte Absteckung des Forschungsfeldes zur genaueren Orientierung
- Aufarbeitung v. a. älterer kunsthistorischer Arbeiten zu Bildung und Vermittlung, um eine Forschungskontinuität zu erzeugen
- Klärung des Verhältnisses zur Kunstpädagogik (vgl. Hattendorff 2013), da die bisherige Beschäftigung der Kunstgeschichte mit Bildung und Vermittlung eher Einzelinteressen und -bemühungen geschuldet zu sein scheint, weniger einer sachspezifischen Logik
- konsequente Berücksichtigung der gegenwärtigen Situation und ihrer Analyse usw.

Um diesen Aufgaben gezielt nachgehen zu können, bedarf es eines institutionalisierten Ortes, an dem die bislang verstreut zu findenden Bemühungen gebündelt werden können, und es bedarf Autoren, die sich dieser Themen annehmen. Mit der neu eingerichteten Redaktion *Bildung und Vermittlung* der Zeitschrift *kunsttexte.de* ist eine solche Institution eingerichtet worden<sup>7</sup>. Die Leserinnen und Leser sind nun zur Mitgestaltung eingeladen.

## Literatur

**Albrecht/Albrecht 2018:** Anna Elisabeth Albrecht und Stephan Albrecht, Bildkompetenz im Klassenzimmer. Welchen Beitrag kann die Kunstgeschichte leisten?, in: Adrianna Hlukhovich u. a. (Hg.), Kultur und kulturelle Bildung. Interdisziplinäre Verortungen – Lehrerinnen- und Lehrerbildung – Perspektiven für die Schule, Bamberg 2018, 313–329.

**Belting u. a. 2008:** Hans Belting u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008.

**Below 1975:** Irene Below (Hg.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975.

**Below 1983:** Irene Below, Kunstwissenschaftliche Praxis im Kunstunterricht? Überlegungen zu einer Didaktik kunstwissenschaftlichen Arbeitens in der Schule, in: Kritische Berichte 1, 1983, 44–60.

**Brosius 1997:** Christiane Brosius, Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg, Pfaffenweiler 1997.

**Buschkühle 2017:** Carl-Peter Buschkühle, Künstlerische Bildung. Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik, Oberhausen 2017.

**Engels 2015:** Sidonie Engels, Kunstbetrachtung in der Schule. Theoretische Grundlagen der Kunstpädagogik im „Handbuch der Kunst- und Werkerziehung“ (1953–1979), Bielefeld 2015.

**EPA 2005:** Einheitliche Prüfungsanforderungen in der Abiturprüfung. Bildende Kunst, Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 1.12.1989 i. d. F. vom 10.2.2005.

**Fischer 2009:** Günther Fischer, Vitruv NEU oder Was ist Architektur?, Gütersloh 2009.

**Franke/Welzel 2016:** Birgit Franke und Barbara Welzel, Dortmund entdecken. Schätze und Geschichten aus dem Mittelalter, Bielefeld 2016.

**Hattendorff 2013:** Claudia Hattendorff, Konvergenzen und Divergenzen zwischen Kunstgeschichte und

Kunstpädagogik, in: Dies., Ludwig Tavernier und Barbara Welzel (Hg.), *Kunstgeschichte und Bildung*, Norderstedt 2013, 37–47.

**Heckes/Albrecht 2016:** Katja Heckes und Stephan Albrecht, *Buchners Kompendium Kunst. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bamberg 2016.

**Heinen 2021:** Ulrich Heinen, Subjektivität und Objektivität im Denkraum Kunstunterricht. Zur methodischen Einheit der Bildinterpretation, in: Martina Ide und Klaus-Gereon Beuckers (Hg.), *Denkraum Kunstunterricht*, München 2021, 143–193.

**Imorde/Zeising 2013:** Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, Weimar 2013.

**Imorde/Zeising 2018:** Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), *Lehrgut. Kunstgeschichte in Schulbüchern und Unterrichtsmedien um 1900*, Siegen 2018.

**Jantzen 1913:** Hans Jantzen, *Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht in der höheren Mädchenschule*, Esslingen am Neckar 1913.

**Kehr 1983:** Wolfgang Kehr, *Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zur Vermittlung von Kunstgeschichte an den Höheren Schulen*, München 1983.

**Kessler 1935:** Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten. Erinnerungen*. Bd. I: Völker und Vaterländer, Berlin 1935.

**Konrad/Müller 2021:** Jennifer Konrad und Matthias Müller (Hg.), *Wissen schafft Raum. Aspekte internationaler Architektur auf dem Mainzer Gutenberg-Campus*, Oppenheim 2021.

**Kranhold/Paefgen/Lücke 2018:** Karin Kranhold, Elisabeth K. Paefgen und Martin Lücke, *Bildung durch Bilder in interdisziplinärer Perspektive. Kunstwissenschaftliche Bildvermittlung im Schulunterricht*, in: Krüger/Kranhold 2018, 13–45.

**Krautz 2020:** Jochen Krautz, *Kunstpädagogik. Eine systematische Einführung*, Paderborn 2020.

**Krautz 2021:** Jochen Krautz, *Kunstlehre als Entwurfsmodell für Kunstunterricht. Oder: Kunstdidaktik ad fontes!*, in: BDK-Mitteilungen 3, 2021, 20–25.

**Krüger/Kranhold 2018:** Klaus Krüger und Karin Kranhold (Hg.), *Bildung durch Bilder. Kunstwissenschaftliche Perspektiven für den Deutsch-, Geschichts- und Kunstunterricht*, Bielefeld 2018.

**Lichtwark 1906:** Alfred Lichtwark, *Übung in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung*, Berlin 1906.

**Lichtwark 1923:** Alfred Lichtwark, *Kunstschaffen und Kunstgenuss*, in: *Innendekoration*, 1923, 246.

**Locher/Männig 2022:** Hubert Locher und Maria Männig, *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, München 2022.

**Locher 2022:** Hubert Locher, *Lehre – Medien – Kunst – Geschichte*. Zur Einführung, in: Locher/Männig 2022, 14–31.

**Nille 2018:** Christian Nille, ‚Künstlerische‘ und ‚wissenschaftliche‘ Kunstgeschichte. Ansätze zur Unterscheidung zweier Grundorientierungen der kunsthistorischen Praxis unter Berücksichtigung von Hans-Georg Gadamer und Karl Popper, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* 2018. [↗](#)

**Nille 2025:** Christian Nille, *Kunstgeschichte im Kunstunterricht. Eine Einladung zur Mitgestaltung*, in: *BDK-Mitteilungen* 3, 2025.

**Panofsky 1951:** Erwin Panofsky, *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe 1951.

**Papenbrock 2010:** Martin Papenbrock (Hg.), *Kunstgeschichte nach 1968*, Göttingen 2010.

**Raschke 2001:** Eva-Christine Raschke, *Köln. Schulbauten 1815–1964. Geschichte, Bedeutung, Dokumentation*, Köln 2001.

**Rückbrod 1977:** Konrad Rückbrod, *Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp*, Darmstadt 1977.

**Schlosser 1924:** Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.

**Springer 1864:** Anton Springer, *Der Kunstunterricht auf gelehrten Schulen*, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, Nr. 20, Wien 1864, 153–155.

**Welzel 2013:** Barbara Welzel, *Kunstgeschichte, Bildung und kulturelle Menschenrechte. Dortmunder Projekte*, in: Claudia Hattendorff, Ludwig Tavernier und Barbara Welzel (Hg.), *Kunstgeschichte und Bildung*, Norderstedt 2013, 63–84.

**Wölfflin 1946:** Heinrich Wölfflin, *Über kunsthistorische Verbildung*, in: ders., *Kleine Schriften (1886–1933)*, Basel 1946, 159–164.

**Zeising 2023:** Andreas Zeising, *Arbeit mit Reproduktionen. Zum Hantieren mit Bildern im Kunstunterricht*, in: Mirja Beck, Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), *Spanische Kunst – deutsche Kunstgeschichte. Reproduktion, Popularisierung, Kritik*, Siegen 2023, 149–171.

**Zepp 2023:** Eva Zepp, *Schulbauten – Debatten, Darstellungen und Aneignungspraktiken von 1968 bis heute*, Bielefeld 2023.



## Veranstaltung

### **CfP Langweilig! Subversive und transformative Ästhetiken des Nichtstuns**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.6.110867>


## Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.6.110868>

### CfP Langweilig! Subversive und transformative Ästhetiken des Nichtstuns

VIII. Philipp-Hainhofer-Kolloquium in Kooperation mit Lisa Hecht, Marburg. Augsburg, 27.–29. März 2026.

Langeweile gilt zumeist als genuin modernes Phänomen, das erst durch die Vermarktung und Fragmentierung von Zeit im Zuge der Industrialisierung zu einem Begriff wurde. In einer essentialistischen Auffassung der Gefühlsgeschichte ließe sich jedoch davon ausgehen, dass Langeweile schon immer ein Teil menschlicher Empfindungen war. Es erscheint daher fruchtbar, Langeweile nicht nur als exklusiv moderne Erfahrung aufzufassen, sondern ihre Spuren auch in anderen Epochen zu suchen. Gewünscht sind deshalb Beiträge, die das Thema von der Antike bis zur Gegenwart beleuchten.

Bitte schicken Sie Ihren Vorschlag (max. 2.000 Zeichen) zusammen mit einem CV (mit Angaben der einschlägigen Publikationen) bis zum **30. September 2025** an: **Hainhofer-Kolloquium-8@t-online.de** 

Die Reise- und Übernachtungskosten werden für Vortragende (bei Tandem-Teams in der Regel nur für eine Person) vom Veranstalter übernommen. Tagungssprachen sind Deutsch und Englisch.

Doktorandinnen und Doktoranden sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Post-doc-Phase werden ausdrücklich zur Bewerbung ermutigt.

Die angenommenen Beiträge werden in der Schriftenreihe *Hainhoferiana* im März 2027 gedruckt vorliegen.

## 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 duftige Sammlung! Flakons in allen Facetten.

**Ludwig-Forum.** –31.8.: Amy Sillman. Oh, Clock! 11.7.–14.12.: Rochelle Feinstein.

**Suermondt-Ludwig-Museum.** –15.6.: Jenseits des Sichtbaren. Die Bilderwelt von Michael Triegel. (K). –10.8.: Da(zwischen-)sein. (K). 25.6.–1.2.26: Tim Berresheim. Ort, Zeit, Kontinuum.

**Aalborg (DK).** **Kunsten Museum of Modern Art.** –28.9.: Places to Dream.

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

**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.

**Ahrenschoop.** **Kunstmuseum.** 28.6.–5.10.: Immer diese Sehnsucht. T. Lux Feininger – Moderne Romantik. (K).

**Albstadt.** **Kunstmuseum.** –12.10.: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 1 Alpha. (K). 27.6.–18.1.26: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 2 Omega. (K).

**Alkersum/Föhr.** **Museum Kunst der Westküste.** –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).

**Altenburg.** **Lindenau-Museum.** –10.8.: Sterne über Paris. Sergio Birga und die Moderne. (K).

**Amersfoort (NL).** **Kunsthal KAdE.** –31.8.: Mella Jaarsma: Trouble Skirts; Roy Villevoe: Imaginable Lives.

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

**Amiens (F).** **Musée de Picardie.** –6.7.: Broderie des Ursulines. 28.6.–4.1.26: Albert Maignan.

**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). **Rembrandthuis.** –7.9.: Rembrandt & Amsterdam.

**Rijksmuseum.** –26.10.: Isamu Noguchi in the Rijksmuseum Gardens. –15.3.26: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850. 4.7.–14.9.: Fiona Tan. **Stedelijk Museum.** –13.7.: Formafantasma. Oltre Terra. –24.8.: Pamela Rosenkranz. Liquid Body.

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

**Arezzo (I).** **Galleria Comunale d'Arte Contemporanea.** 28.6.–31.10.: Marino Marini.

**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.** –7.9.: Carol Rama: The Tongue, the Eye, the Foot. –29.9.: Sherrie Levine 1977–88. 2.7.–29.10.: Solange Pessoa.

**Athen (GR).** **Benaki Museum.** –13.9.: In a Bright Green Field.

**Museum of Cycladic Art.** –2.11.: Marlene Dumas. Cycladic Blues.

**National Museum of Contemporary Art.** –5.10.: Janis Rafa. We Betrayed the Horses. –2.11.: Sammy Balaji: Echoes of History, Shadows of Progress. –7.1.26: Why Look at Animals? A Case for the Rights of Non-Human Lives. –15.2.26: Kasper Bosmans: The Fuzzy Gaze; Emma Talbot. Human/Nature.

**Augsburg.** **Glaspalast.** –6.7.: New Connections. Highlights aus drei Augsburger Sigen.; Peppi Bottrop, Andreas Breunig, Jana Schröder. (K); Susanne Junker. **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.** –26.10.: Erwin Wurm.

**Baden-Baden.** **Museum Frieder Burda.** –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).** **Fundació Miró.** –9.11.: Prats is Quality. –6.4.26: Painting the Sky: 50 Years of Fundació Miró Stories. 10.7.–2.11.: Ludovica Carbotta. 10.7.–28.9.: Joan Miró. Anti-Portrait Gallery.

**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. 21.6.–11.9.: Eugènia Balcells.

**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. –17.8.: E.L. Kirchners "Tanz im Varieté". –4.1.26: Verso. Geschichten von Rückseiten.

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

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

**Museum Kleines Klingental.** –15.3.26: Liebe zum Detail. Gipsabgüsse vom Basler Münster. (K).

**Bassano del Grappa (I).** **Museo civico.** –7.9.: Pompeo Pianezzola (1925–2012).

**Bayreuth.** **Kunstmuseum.** –19.10.: Kunst in Bayreuth. Werke der 1940er bis 1960er Jahre aus den Slgen. und Stiftungen.

**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. 13.7.–12.10.: Marina Abramović und MAI im Dialog mit Joseph Beuys.

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

**Bergamo (I).** **Accademia Carrara.** –31.8.: Lorenzo Lotto. La Pala di San Bernardino, la fotografia di Axel Hütte.

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

**Bergisch Gladbach.** **Villa Zanders.** –26.10.: Kunst ohne Grund. Hängende Skulpturen und Installationen aus Papier. –11.1.26: Heute hier, morgen dort. Unterwegs mit Walter Lindgens.

**Berlin.** **Akademie der Künste.** 4.7.–2.8.: 494h 29m 53s. Die Künstlerin Karin Sander inszeniert die Sammlung des n.b.k. Video-Forums.

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

**Bauhaus-Archiv. The Temporary.** 26.6.–29.1.26: Eine soziale Frage. Die Walter-Gropius-Schule in Neukölln.

**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. 11.7.–13.10.: Marta Astfalck-Vietz.

**Bode-Museum.** –13.7.: Der Engel der Geschichte. Walter Benjamin, Paul Klee und die Berliner Engel 80 Jahre nach Kriegsende.

**Bröhan-Museum.** –20.7.: 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. 13.7.–18.10.: Irma Stern. Eine Künstlerin der Moderne zwischen Berlin und Kapstadt. (K).

**Deutsches Historisches Museum.** –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.** –20.7.: Ayoung Kim. (K). –26.10.: Klára Hosnedlová. (K). –4.1.26: Toyin Ojih Odutola. (K). 11.7.–25.1.26: Delcy Morelos. (K).

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

**Haus am Waldsee.** –14.9.: Nina Könnemann.

**Humboldt-Forum.** –31.12.: Manatunga. Künstlerische Interventionen von George Nuku.

**ifa Galerie.** 20.6.–24.8.: Ken Aïcha Sy. Survival Kit – Between Us and History: The Hidden Archive.

**James-Simon-Galerie.** –2.11.: Fäden des Lebens am Nil. Bildteppiche des Ramses Wissa Wassef Art Center aus Kairo. 5.7.–12.10.: Eine Sensation aus dem Schlamm. Die Bronzen von San Casciano. (K).

**Kunstgewerbemuseum.** –14.12.: Mode aus Paris. Schenkung Erika Hoffmann. 20.6.–14.9.: Virtual Couture. Mode 3D – digitalisiert, animiert und interpretiert. 28.6.–21.9.: Symbiotic Wood.

**Kupferstichkabinett.** –15.6.: Kosmos Blauer Reiter. Von Kandinsky bis Campendonk. (K). –24.8.: Das alles bin ich. Die Schenkung Christoph Müller.



**Liebermann-Villa am Wannsee.** –8.9.: Berlin.

Cosmopolite. Die versunkene Welt von Felicie und Carl Bernstein.

**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. 27.6.–15.2.26: Rico Puhmann. Fashion Photography 50s–90s. (K).

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

**Neues Museum.** –23.11.: Dioskuren. Der geschenkte Tag. –8.2.26: Auf unbetretenen Wegen. Georg Schweinfurth und die Ägyptologie. (K).

**Slg. Scharf-Gerstenberg.** –16.11.: Strange! Surrealismen 1950–90 aus den Slgen. der Nationalgalerie.

**Bern (CH). Kunstmuseum.** –13.7.: Carol Rama. Rebellin der Moderne. (K).

**Zentrum Paul Klee.** –22.6.: Le Corbusier. Die Ordnung der Dinge. (K). –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 Trudzinski. Slalom. –28.9.: Doris Graf. XPlacesToBe.

**Bilbao (E). Guggenheim.** –7.9.: Vito Acconci/Sergio Prego: You. –28.9.: Helen Frankenthaler. Painting without Rules. –19.10.: Refik Anadol. 24.6.–9.11.: Barbara Kruger.

**Bochum. Kunstmuseum.** –31.8.: System of Systems. –21.9.: Maya Deren.

**Museum unter Tage.** –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.** –20.7.: Louise Nevelson.

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

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

**Bundeskunsthalle.** –10.8.: Para-Moderne. Lebensreformen ab 1900. (K). –28.9.: Susan Sontag.

Sehen und gesehen werden. –25.1.26: WEtransFORM. Zur Zukunft des Bauens.

**Kunstmuseum.** –7.9.: Heimweh nach neuen Dingen. Reisen für die Kunst. 3.7.–2.11.: From Dawn till Dusk. Der Schatten in der Kunst der Gegenwart.

**LVR-Landesmuseum.** –14.9.: Jupp Darchinger. Das Auge der Republik.

**Bordeaux (F). Musée des Beaux-Arts.** 3.7.–3.11.: L'enfance en revolutions.

**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.

**Brandenburg. Dommuseum.** –31.10.: Mythos Maria.

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

**Bregenz (A). Kunsthau.** –28.9.: Małgorzata Mirga-Tas. (K). 12.7.–28.9.: Michael Armitage, Maria Lassnig, Chelenge Van Rampelberg.

**Vorarlberg Museum.** –29.6.: Öwú. 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. 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.

**Neues Museum Weserburg.** –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.

**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. 27.6.–5.10.: Farah Ossouli.

**Brüssel (B). Design Museum.** –2.11.: Paris, Brussels and Back. The Art Déco Period of the Baucher-Feron Couple.

**Palais des Beaux-Arts.** –29.6.: Suchan Kinoshita. –31.8.: Berlinde De Bruyckere.

**Burgdorf (CH). Museum Franz Gertsch.** –31.8.: Vielfältiges Emmental. Kunst aus den Gemeinden der Regionalkonferenz; Franz Gertsch. Porträts und Naturstücke; Shinhanga. Japanische Holzschnitte. (K).

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

**Cambridge (USA).** **Harvard Art Museum.** –27.7.: Edvard Munch: Technically Speaking. –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.** –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. –6.10.: Les Très Riches Heures du duc de Berry.

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

**Chartres (F).** **Musée des beaux-arts.** –3.8.: Labyrinthes.

**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.** –19.1.26: Raqib Shaw. Paradise Lost. 29.6.–5.10.: Gustave Caillebotte: Painting his World. 15.7.–13.10.: The Dawn of Modernity. Japanese Prints, 1850–1900.

**Chur (CH).** **Bündner Kunstmuseum.** –15.6.: Augustas Serapinas. 28.6.–9.11.: Diego Giacometti.

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

**Veste Coburg.** 4.7.–9.11.: Burg, Schloss, Fränkische Krone. 800 Jahre Veste Coburg.

**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. –17.8.: Sendung aus dem Gegen-Raum. Mail Art, Plakate und Faltrillos alternativer DDR-Kunstszenen; Gegen den Strich oder die getanzte Wut 1980 bis 1990: Punk in Ton & Bild. 12.7.–9.11.: Bernhard Heisig. Kriegszeichnungen.

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

**Darmstadt.** **Hessisches Landesmuseum.** –24.8.: Candida Höfer.

**Kunsthalle.** –29.6.: Eingebannt. 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.** –27.6.: Werner Ruhnau. Bauen für die offene Gesellschaft. (K).

**Dortmunder U.** –6.7.: Fragiles Gleichgewicht: Chaos im Fokus.

**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.

**Schausraum: comic + cartoon.** –2.11.: Ukraine Comics. Den Kriegsschrecken in Bildern erzählen.

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

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

**Japanisches Palais.** –21.12.: Mythos Handwerk. Zwischen Ideal und Alltag. (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.** –5.10.: Ostrale Biennale: Never Grey.

**Zwinger.** –5.10.: Teamwork in Antwerpen! Pieter Bruegel, Hendrick van Balen und die anderen. (K).

**Düsseldorf.** **KIT.** 28.6.–5.10.: Human Work. Junge Kunst aus Münster: Yedam Ann, Zauri Matikashvili, Jakob Schnetz und Rebecca Ramershoven, Jan Niklas Thape.

**Kunsthalle.** –7.9.: Bernd-und-Hilla-Becher-Preis 2025: Ursula Schulz-Dornburg & Farah Al Qasimi.

**Kunstpalastr.** –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. 5.7.–19.10.: Sculpture 21<sup>st</sup>: Peter Kogler.

**Museum Küppersmühle.** –24.8.: Dieter Krieg. Maler, Diebe und Gesindel. (K).

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

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

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

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

**Essen. Museum Folkwang.** –22.6.: Frau in Blau. Oskar Kokoschka und Alma Mahler. –6.7.: Rietland Women's Office. Banners for Heresies. –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 x 21: Die RuhrKunstMuseen auf dem Hügel.

**Esslingen. Villa Merkel.** 11.7.–5.10.: (K)eine Pause. Ausruhen im digitalen Zeitalter.

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

**Fellbach. Galerie.** –28.9.: Über. Lebensräume Habitate. 16. Triennale Kleinplastik.

**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; Giulia Cenci.

**Villa Bardi.** –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.

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

**Frankfurt/M. Caricatura Museum.** –15.6.: Walter Moers. **Deutsches Architekturmuseum.** –7.9.: Stadt für alle. Stadtplanung zum Anfassen. –5.10.: Architecture and Energy. Bauen in Zeiten des Klimawandels. (K).

**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. –14.9.: Der eigene Antrieb. Feine Fahrräder. –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 Loebs, Shaun Motsi, Christelle Oyiri, Coumba Samba.

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

**Städel.** –27.7.: Rineke Dijkstra. Beach Portraits. –17.8.: Unzensiert. Annegret Soltau – Eine Retrospektive. (K). 2.7.–28.9.: Werner Tübke. Metamorphosen.

**Frankfurt/O. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathausgalerie.** –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.** –19.10.: Art & Alienation.

**Friedrichshafen. Zeppelin Museum.** –12.4.26: Bild und Macht. Zeppelin-Fotografie im Fkus: Aziza Kadyri.

**Gelsenkirchen. Kunstmuseum.** –16.11.: Nadira Husain: Liquid Grids.

**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).** **Museo d'Arte Orientale E. Chiossone.** –16.11.: Muse ed eroine. La donna nell'arte giapponese tra '600 e '800.

**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. 11.7.–2.11.: Les collections au Jardin. Andrea Branzi, dans le règne des vivants.

**Glens Falls, NY (USA).** **The Hyde Collection.** –21.9.: Prosperity and Exclusion: European Prints from 1500–1850.

**Gorizia (I).** **Pal. Attems-Petzenstein.** –31.10.: Zoran Music. La stanza di Zurigo, le opera e l'atelier.

**Pal. Coronini Cronberg.** –25.1.26: I Borbone di Francia a Gorizia. Ricordi e immagini dell'esilio.

**Graz (A).** **Kunsthau.** –24.8.: Freeing the Voices. 27.6.–12.10.: Milica Tomić.

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

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

**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.** –14.9.: Planetarische Bauern. Landwirtschaft, Kunst, Revolution.

**Hamburg.** **Bucerius Kunst Forum.** 27.6.–2.11.: Sean Scully. Stories.

**Deichtorhallen.** –17.8.: States of Rebirth. Körperbilder in Bewegung. –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. –12.10.: Rendezvous der Träume. Surrealismus und deutsche Romantik. (K).

**Museum für Kunst und Gewerbe.** –3.8.: Jojo Gronostay. Leere Zeichen. –10.8.: Zinn. Von der Mine ins Museum. –26.10.: Glitzer. –12.4.26: Hello Image. Die Inszenierung der Dinge. –3.1.27: Inspiration China.

**Hamm.** **Gustav-Lübcke-Museum.** –13.7.: Potz! Blitz! Vom Fluch des Pharaos bis zur Hate Speech. –27.7.: Ramazan Can. Home. –28.9.: In aller Freundschaft! Heinrich Campendonk: Ein Blauer Reiter im Deutschen Werkbund.

**Hannover.** **Kestnergesellschaft.** –20.7.: Göksu Kunak; Jack O'Brien; Som Supaparinnya; 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. –28.9.: Peter Heber. Über das Sterben.

5.7.–28.9.: Stand Up! Feministische Avantgarde. Werke aus der Slg. Verbund, Wien.

**Hartford (USA).** **Wadsworth Atheneum.** –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.** –28.9.: normal#verrückt. Zeitgeschichte einer erodierenden Differenz.

**Heidenheim.** **Kunstmuseum.** –21.9.: Franklin Pühl.

**Heilbronn.** **Kunsthalle Vogelmann.** 28.6.–2.11.: Elfriede Lohse-Wächtler. „Ich als Irrwisch“.

**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.

**Herford.** **MARTa.** –24.8.: Other People Think. Eine Auswahl aus der Slg. Wemhöner.

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

**Hohenheim.** **Kunst-Raum-Akademie.** –7.9.: On Democracy. Kai Loges und Andreas Langen. Fotografie.

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

**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).** **Schloss Ambras.** 19.6.–5.10.: The Art of Beauty. 5000 Jahre Schönheit.

**Taxispalais.** –2.8.: Esther Strauß. Kindeskind.



**Ismaning. Kallmann-Museum.** –14.9.: In den Strudeln der Zeit. Bilder zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert aus der Slg. Gerhard Schneider.

**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. –31.8.: Lea Gocht. Kunstpreis der Werner-Stober-Stiftung. **ZKM.** –8.2.26: Johan Grimonprez. All Memory is theft.

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

**Kaufbeuren. Kunsthaus.** 29.6.–26.10.: Frauke Zabel; Gabi Blum.

**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.** –24.8.: Erwin Wortelkamp. Durchdringungen. (K). 9.7.–31.8.: Zum 100. Geburtstag von Peter Ludwig. Slg. MAT (Multiplication d'art transformable).

**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. –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. –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); Elena Efeoglou. Realität und Fiktion verschwimmen; August Sander trifft auf Kl. **Wallraf-Richartz-Museum.** –27.7.: Schweizer Schätze. Impressionistische Meisterwerke aus dem Museum Langmatt. –26.10.: Mezzotinto: Die schwarze Kunst. –31.5.26: B(l)ooming. Barocke Blütenpracht.

**Königswinter. Siebengebirgsmuseum.** –November: Mensch und Tier. Geschichte einer Beziehung.

**Konstanz. Städt. Wessenberg-Galerie.** –15.6.: Blau. Faszination einer Farbe mit Werken aus der Slg. 5.7.–5.10.: Im Fremden zu Hause. Peter Diederichs & Anna Diederichs.

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

**Design Museum.** –19.10.: The Power of Print. 18.6.–2.11.: Anders Hermansen.

**Hirschsprungske Samling.** 20.6.–11.1.26: A Day on the Beach. Danish Art at the Water's Edge 1830–1910.

**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.** –21.9.: Adolf Luther. Sehen ist schön.

**Krems (A). Dominikanerkirche.** 28.6.–26.10.: Julia Belova.

**Forum Frohner.** –19.10.: Wild painting. Frohner und der Neoexpressionismus.

**Galerie.** –17.8.: Judith Zillich. –16.11.: Wie im Himmel, so auf Erden – wie auf Erden, so im Himmel? Ein Rundgang durch religiöse Praktiken in 7 Stationen.

**Karikaturmuseum.** –29.6.: Hier kommt Bart! Simpsons Cartoon Art aus der Slg. William Heeter und Kristi Correa; Gezeichnete Geschichte. Das AKW Zwentendorf in der Karikatur; Volle Energie voraus! Familienspezial. –1.2.26: Planet Pammesberger; Deix-Archiv 2025. Originalwerke kommentiert und kuratiert. 12.7.–28.6.26: Sehnsucht Wald. Geschichten und Karikatur; Ulli Lust. Die Frau als Mensch. Exkurs #13; Grüffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler.

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

**Landesgalerie Niederösterreich.** –9.11.: Heidi Harsieber. Quer durch. Ein Leben mit der Fotografie. –15.2.26: Flower Power. Eine Kulturgeschichte der Pflanzen.

–1.3.26: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin; Regula Dettwiler.

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

**La Fère (F).** **Musée Jeanne d'Aboville.** –31.1.26: La naissance d'un influenceur. Autour d'une œuvre d'Albrecht Dürer à La Fère.

**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. Illuminateur. –10.8.: Sophie Thun. Wet Rooms. –7.9.: Alain Huck.

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

**Lecco (I).** **Pal. delle Paure.** –2.11.: Antonio Ligabue e l'arte degli Outsider.

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

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

**Museum der bildenden Künste.** –17.8.: Wiedersehen mit Abraham Jaskiel. –31.8.: Screen Time. Videokunst aus Leipzig seit 1990. –11.1.26: Rosa Barba. Color out of Space. 19.6.–14.9.: Family Matters. 2.7.–19.10.: Evelyn Richter. Licht im Dunkel.

**Le Mans (F).** **Musée Tessé.** –27.9.: Albert Maignan.

**Lens (F).** **Musée du Louvre-Lens.** –21.7.: The Art of Dressing. Dressing like an Artist.

**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.** –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.** –17.8.: Nika Kupyrova. Simulacra. –5.10.: Cool. Slg. Erwin Hauser.

**OK.** –5.10.: Flatz. Physical Machine.

**Schlossmuseum.** –22.6.: Werner Reiterer. –17.8.: Andrea Auer; Elmar Trenkwalder. –5.10.: Wien – Linz um 1900. 25.6.–26.10.: Michael Kienzer. Outside. Twelve Pieces.

**Łódź (PL).** **Muzeum Sztuki.** –26.10.: Sophie Thun.

**London (GB).** **British Museum.** 14.7.–25.8.: Admonitions of the Instructress to the Court Ladies.

**Courtauld Gallery.** 20.6.–14.9.: Abstract Erotic. Louise Bourgeois, Eva Hesse, Alice Adams; Louise Bourgeois: Drawings from the 1960s.

**Design Museum.** –17.8.: Splash! A Century of Swimming and Style. –2.11.: Paris, Brussels and Back. The Art Déco Period of the Baucher-Feron Couple. 11.7.–5.10.: More than Human.

**Dulwich Picture Gallery.** –19.10.: Rachel Jones.

**Hayward Gallery.** –31.8.: Yoshitomo Nara.

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

**National Portrait Gallery.** –15.6.: Edvard Munch. Portraits. 20.6.–7.9.: Jenny Saville. The Anatomy of Painting.

**Royal Academy.** –29.6.: Astonishing Things. The Drawings of Victor Hugo. 28.6.–26.10.: Kiefer / Van Gogh.

**Tate Britain.** –25.8.: Ed Atkins. –19.10.: Edward Burra – Ithell Colquhoun.

**Tate Modern.** –31.8.: Leigh Bowery. –19.10.: Do Ho Suh.

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

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

**Los Angeles (USA).** **Getty Museum.** –10.8.: Symbols and Signs: Decoding Medieval Manuscripts. 17.6.–28.9.: Queer Lens. A History of Photography. 1.7.–14.9.: Lines of Connection: Drawing and Printmaking.

**Hammer Museum.** –31.8.: Noah Davis.

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

**Ludwigshafen.** **Wilhelm-Hack-Museum.** –14.9.: Our Voices. Auf den Spuren Bildender Künstlerinnen. 75 Jahre Deutscher Künstlerbund. –20.9.: Vom Klang der Bilder. –26.10.: Anna Andreeva. Design und Abstraktion.

**Lüdinghausen.** **Burg Vischering.** –19.10.: The Taste of Culture.

**Lüttich (B).** **Musée Wittert.** –26.9.: Martin Schongauer Superstar. La métamorphose de la gravure (1450–1510). **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 maccartismo.

**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. –29.6.: Wiebke Siem. Der Traum der Dinge. 5.7.–2.11.: Kandinsky, Picasso, Miró et al. 11.7.–19.10.: Spot on Sereina Steinemann.

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

**Maastricht (NL).** **Bonnefanten Museum.** –16.11.: The Key to Saint Servatius.

**Mâcon (F).** **Musée des Ursulines.** 21.6.–31.12.: Gabriel Loppé.

**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. –22.9.: Marisa González. –20.10.: Naufus Ramírez-Figueroa. **Museo Thyssen-Bornemisza.** –7.9.: Ayako Rokkaku. For The Moments You Feel Paradise. 1.7.–28.9.: Terraphilia. **Prado.** –14.9.: So Far, so Close: Guadalupe of Mexico in Spain. –21.9.: Paolo Veronese (1528–88).

**Magdeburg.** **Kloster Unser Lieben Frauen.** –15.6.: Opération Béton. Karl-Heinz Adler, Erasmus Schröter, Carsten Nicolai, Marta Dyachenko. –19.10.: Herausgeforderte Gemeinschaft. 50 Jahre Kunstmuseum Magdeburg.

**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.

**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.

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

**Triennale.** –9.11.: Inequalities; We the Bacteria: Notes Toward Biotic Architecture.

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

**Málaga (E).** **Museo Picasso.** –14.12.: Farah Atassi. 20.6.–13.10.: Óscar Domínguez.

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

**Mannheim.** **Kunsthalle.** –24.8.: Tavares Strachan. (K). –24.9.: Ju Young Kim. 27.6.–5.10.: Berlin, Paris und anderswo. Mario von Bucovich 1925–47.

**Reiss-Engelhorn-Museen.** –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.

**Marsala (I).** **Convento del Carmine.** –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. –2.11.: Ein Garten voller Blumen. Lilla Tabasso & Crispijn de Passe. (K); Unter der Oberfläche. Tafelbilder und ihre Geheimnisse.

**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.** –6.7.: Maria Toumazou. –28.9.: Park McArthur. –5.10.: Feldversuch #4: Köpcke – Roth.

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

**Montauban (F).** **Musée Ingres.** 27.6.–19.10.: Rodin / Bourdelle. Corps à corps.

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

**Montpellier (F).** **Musée Fabre.** 28.6.–4.1.26: Pierre Soulages. La rencontre.

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

**München.** **Alte Pinakothek.** –6.7.: François Bouchers „Ruhendes Mädchen“. –5.7.26: Wie Bilder erzählen: Storytelling von Albrecht Altdorfer bis Peter Paul Rubens.  
**Amerikahaus.** –31.7.: Lee Miller. Photography.  
**Bayerisches Nationalmuseum.** –5.10.: Ernst Gampel. Das Lebensbaumprojekt. –11.1.26: Wissensdurst und Aufklärung. Das Physikalische Kabinett der Universität Würzburg.

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

**Haus der Kunst.** –3.8.: Shu Lea Cheang. –11.2.26: Gülbin Ünlü. (n)orient. 27.6.–21.9.: ars viva 2025. Wisrah C. V. da R. Celestino, Vincent Scheers, Helena Uambembe.

**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. –19.10.: Auguste Herbin.

**Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.** –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. (K).

**Museum Fünf Kontinente.** –16.11.: Merci Maman. Straßenfotografie in Mali.

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

**Pinakothek der Moderne.** –15.6.: Warwick Freeman. Hook Hand Heart Star. –22.6.: Gerhard Richter. 81 Zeichnungen, 1 STRIP-Bild, 1 Edition. –14.9.: Trees, Time, Architecture! Design in Constant Transformation. (K). –28.9.: 4 Museen – 1 Moderne. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Neuen Sammlung. –30.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung. 4.7.–12.10.: On View. Begegnungen mit dem Fotografischen.

**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.** **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.

**Pal. Reale.** –15.8.: Giambattista Pittoni e l'epoca di Casanova. Viaggio el '700 tra Venezia e Napoli.

**Neumarkt i.d. OPf.** **Museum Lothar Fischer.** –22.6.: Christiane Löhr. Kosmos und Kontext. 6.7.–12.10.: Ingrid Hartlieb. Holz ist mein Werkstoff.

**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. **Frick Collection.** 18.6.–8.9.: Vermeer's Love Letters. **Guggenheim.** –7.9.: Beatriz Milhazes. Rigor and Beauty. –18.1.26: Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers. (K).

**The Jewish Museum.** –10.8.: The Book of Esther in the Age of Rembrandt.

**Metropolitan Museum.** –3.8.: Sargent and Paris. (K). –26.10.: Superfine: Tailoring Black Style. –2.11.: Lorna Simpson. –31.5.26: Iba Ndiaye: Between Latitude and Longitude. 16.6.–4.1.26: Making it Modern: European Ceramics from the Martin Eidelberg Coll. 1.7.–9.3.26: Emily Sargent: Portrait of a Family.

**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. 28.6.–21.6.26: Face Value Celebrity Press Photography. 10.7.–12.7.26: The Many Lives of the Nakagin Capsule Tower.

**Morgan Library.** 27.6.–4.1.26: Lisa Yuskavage. Drawings. **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.** –3.8.: Syowia Kyambi & Interlocutory Agency. (K).

**Kunsthalle.** 28.6.–5.10.: Mrzyk & Moriceau. Double or Nothing.

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

**Neues Museum.** –31.8.: Kulikunst. Biennale der Zeichnung. –7.9.: Hexagonal Water Pavilion. –26.10.: Jan A. Staiger. A circle of 12 golden stars. 27.6.–21.9.: Pipilotti Rist und Yayoi Kusama. Werke aus der Slg. Goetz. Ab 11.7.: design connects. Was kann Design?



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

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

**Oldenburg.** **Edith-Russ-Haus.** 2.7.–28.9.: Felipe Castelblanco.

**Landesmuseum für Kunst und Kultur.** 19.6.–10.8.: Lucia Keidel.

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

**Kunstmuseum.** –7.9.: Milan Dobeš. A Celebration of Colour, Light and Movement. 19.6.–12.10.: Small Architecture; Furniture and Interior Design of Dřevopodnik Holešov.

**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.** –24.8.: Space Making. **Munch Museum.** –15.6.: Kerstin Brätsch. 27.6.–21.9.: Lifeblood Edvard Munch.

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

**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.

**Paris (F).** **Bibliothèque Mazarine.** –29.8.: Dürer, Callot, Rembrandt... Le goût de l'estampe chez Monsieur Thiers. **Centre Georges Pompidou.** –30.6.: Paris noir. Circulations artistiques, lutte anticoloniales 1950–2000. –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 Al.

**Louvre.** –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.

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

**Musée des Arts décoratifs.** –22.6.: Mon ours en peluche. 25.6.–11.1.26: Paul Poiret.

**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.** –3.8.: 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.

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

**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. –28.9.: Gianni Berengo Gardin fotografa lo studio di Giorgio Morandi.

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

**Pforzheim.** **Reuchlinhaus.** –29.6.: Stories of HipHop. 11.7.–5.10.: Alter Mogulschmuck und Objets d'art aus einer Privatslg.

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

**Museum of Art.** –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.

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

**Possagno (I).** **Museo Canova.** –21.6.: Canova e la nascita della scultura moderna. Il teseo sul Minotauro. 22.6.–11.1.26: Carlo Scarpa e le arti alla Biennale.

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

**Museum Barberini.** –28.9.: Mit offenem Blick. Pissarros Impressionismus.

**Schloss Sacrow.** –22.7.: Krieg - und Frieden? 100 Jahre Bernhard Heisig 1925–2025. 12.7.–28.9.: Exit Paradise. Die Mietten Coll.

**Prag (CZ).** **Nationalgalerie.** –26.6.: Hieronymus Cock. A Revolution in Printmaking. –31.8.: Silent Spring. Art and Nature 1930–70. –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? –19.4.26: Sau sticht König. Spielkarten aus Bayern.

**Kunstforum Ostdeutsche Galerie.** –14.9.: Bernhard Heisig und Breslau. (K).

**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. –2.11.: Sehnsucht nach Utopia. Malerei und Skulptur der Romantik. 5.7.–11.1.26: Netzwerk Paris. Abstraction-Création 1931–37.

**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.** 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 Scamozzi.

**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.** –14.9.: Wangechi Mutu.

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

**MAXXI.** –26.10.: Stadi. Architettura e mito.

**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. Caffarelli.** –21.9.: Una Regina polacca in Campidoglio: Maria Casimira e la famiglia reale Sobieski a Roma.

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

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

**Villa Torlonia.** –2.11.: Mario Mafai e Antonietta Raphaël. Un'altra forma di amore.

**Rostock.** **Kunsthalle.** –16.11.: Usedomer Lichter.

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

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

**Saarbrücken.** **Moderne Galerie.** –26.10.: Restart. Nachhaltigkeit und Museum. –12.4.26: Monika Sosnowska.

**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. –4.1.26: Patterns of Luxury: Islamic Textiles, 11th–17th Centuries.

**St. Gallen (CH).** **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.** –13.9.: Charlotte Perriand. –14.9.: Jacqueline Mesmaeker. (K). –7.6.26: Rob Voerman. (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). –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.** –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 Stillleben.

**Siegburg. Stadtmuseum.** –29.6.: Peter Reichenberger. Farbwelten: zwischen Fingerabdruck & Handteller. 12.7.–31.8.: Stine Jespersen und Martin Bodilsen Kaldahl. Zeitgenössische Keramik aus Dänemark.

**Siegen. Museum für Gegenwartskunst.** –15.6.: Schau, die Blicke. 4.7.–9.11.: Für die Vögel.

**Siena (I). Santa Maria della Scala.** –30.9.: Jacob Hashimoto.

**Sindelfingen. Galerie der Stadt.** –14.9.: Gianni Caravaggio und Johannes Wald.

**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.

**Stavanger (N). Kunsthall.** –3.8.: Nnena Kalu.

**Stockholm (S). Moderna Museet.** –12.10.: Mike Kelley. Ghost and Spirit. –9.11.: Britta Marakatt-Labba.

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

**Kunstmuseum.** –14.9.: Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafikslg. des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus. (K).

**Württembergischer Kunstverein.** –3.8.: 200 Jahre Gegenwart. Der Kunstverein und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft: Konstellation 2. **Staatsgalerie.** –22.6.: Stand Up! Feministische Avantgarde. Werke aus der Slg. Verbund, Wien. (K). –4.1.26: Überfluss. Klingendes Papier von Clemens Schneider. –11.1.26: Katharina Grosse. (K).

**Tallinn (Estl.). Kumu Art Museum.** –September: Ragnar Kjartansson.

**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).

**Toronto (CAN). Art Gallery of Ontario.** 28.6.–18.1.26: Saints, Sinners, Lovers, and Fools.

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

**Treviso (I). Museo Bairo.** –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.** –19.10.: Schöner Wohnen. Architekturvisionen von 1900 bis heute.

**Turin (I).** **Centro Italiano per la Fotografia.** –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. –16.9.: Giuseppe Maraniello.

**Tuttlingen. Städt. Galerie.** –20.7.: Markus Lüpertz. Folgerungen.

**Ulm. Stadthaus.** –21.9.: Im Grunde verbunden. Plant connection.

**Urbino (I).** **Pal. Ducale.** –12.10.: Simone Cantarini (1612–48). Un giovane maestro tra Pesaro, Bologna e Roma.

**Vaduz (FL).** **Kunstmuseum.** –31.8.: Auf der Straße. Kunst zwischen öffentlichem Raum und White Cube. 27.6.–18.1.26: Henrik Olesen. Im Kontext der Slg.

**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.** –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. Fortuny.** –5.10.: Alberto Rodríguez Serrano.

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

**Pal. Grimani.** –3.8.: Zhang Zhaoying. –5.10.: A Cabinet of Wonders. A Celebration of Art in Nature.

**Pal. Mocenigo.** –27.7.: Il rinnovamento dell'immagine maschile al tempo di Casanova. –30.11.: Viaggio nella storia del profumo. Coll. Storp.

**Punta della Dogana.** –23.11.: Thomas Schütte.

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

**Vizille (F).** **Musée de la Révolution française.** 27.6.–23.11.: 1793–94. Un tourbillon révolutionnaire.

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

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

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

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

**National Gallery.** –6.7.: Elizabeth Catlett. A Black Revolutionary Artist. –5.10.: With Passion and Purpose. –2.11.: Little Beasts: Art, Wonder, and the Natural World. 20.6.–7.6.26: From Shadow to Substance: Grand-Scale Portraits During Photography's Formative Years.

**Phillips Coll.** –31.8.: Essex Hemphill. 28.6.–28.9.: Vivian Browne. My Kind of Protest.

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

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

**Werther. Museum Peter August Böckstiegel.** –14.9.: Böckstiegel. Bildhauer – Im Kontext der Westfälischen Moderne.

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

**Albertina.** –19.6.: Matthew Wong – Vincent van Gogh. Letzte Zuflucht Malerei. (K). –29.6.: Jenny Saville. (K). –6.7.: Francesca Woodman. 27.6.–24.8.: Fernweh. Künstler auf Reisen. Ab 11.7.: Jitka Hanzlová.

**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.** –31.8.: Maria Hahnenkamp. –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.

**Kunsthau.** –10.8.: Mika Rottenberg. Antimatter Factory. (K/OA) ↗. –28.9.: Grüne Wäsche Wien.

**Kunsthistorisches Museum.** –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. 17.6.–18.1.26: Pieter Claesz: Stilleben.

**Leopoldmuseum.** –13.7.: Egon Schieles letzte Jahre. –27.7.: Biedermeier. Eine Epoche im Aufbruch.

**MAK.** –15.6.: Typomania. –29.6.: Eligius-Preis 2025: Schmuckkunst in Österreich. –17.8.: Girl meets Manga. Eine Manga-Biographie aus Tokio (1985–92). –24.8.: Muster der Moderne. Meisen-Kimonos aus der Slg. Schenkung Friis. –7.9.: Water Pressure. Gestaltung für die Zukunft. –14.9.: Blockchain Unchained. Dao & The Museum. 17.6.–2.11.: Johann Strauss. Rausch und Ekstase. Feministischer Ausdruckstanz im Plakat 1900–33. 25.6.–11.1.26: Hito Steyerl.

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

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

**Unteres Belvedere.** –7.9.: Gustav Klimt. Pigment & Pixel. 18.6.–12.10.: Radikal! Künstlerinnen\* und Moderne 1910–1950.

**Secession.** –31.8.: Jeremy Shaw; Francis Offman.

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

**Wien Museum.** –17.8.: Wiener Realismus nach 1950. Wirklichkeit als Haltung. (K). –28.9.: Eisenbeton. Anatomie einer Metropole.

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

**Wilhelmshaven. Kunsthalle.** –20.7.: All good things are wild and free ... Wandern, pilgern, Spuren finden.

**Williamstown (USA). Clark Art Institute.** –25.1.26: Mariel Capanna.

**Winterthur (CH). Fotomuseum.** –12.10.: The Lure of the Image.

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

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

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

**Wolfsburg. Kunstmuseum.** –13.7.: Leandro Erlich. Schwerelos. (K). –28.9.: Freischwimmen! Körper in die Kunst.

**Worpswede. Museen.** 29.6.–18.1.26: Paula Modersohn-Becker und ihre Weggefährten.

**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). –2.11.: Winfried Muthesius: 1.000 Odysseen.

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

**Skulpturenpark Waldfrieden.** –10.8.: Peter Buggenhout. **Von der Heydt-Museum.** –6.7.: Konsortium. Nachstellung.

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

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

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

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

**Museum für Gestaltung.** –13.7.: Textile Manifeste. Von Bauhaus bis Soft Sculpture. –7.9.: Fotoatelier Wolgensinger. Mit vier Augen. 20.6.–7.12.: Susanne Bartsch. Transformation.

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

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

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

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

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

**Zwickledt (A). Kubin-Haus.** –6.7.: Monika Pichler. Die Teppiche. 11.7.–10.8.: Rainer A. Riepl, Andreas Sagmeister, Anita Selinger.