



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@zkg.eu

Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

Redaktionsassistenz

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. 29, Abb. 11



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.1>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2026

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

Inhalt

Fotografie

„Eine Art Grammatik der Fotografie.“ Ein Interview mit dem Fotografen Timm Rautert
Bertram Kaschek | Jürgen Müller | 2

documenta-Echo

Teilnehmen oder nicht teilnehmen, das ist hier die Frage
Alexia Pooth, Exhibition Politics. Die documenta und die DDR
Michaela Mai | 16

Ausstellungen

Kinderschicksale. Jean-Baptiste Greuze im Pariser Petit Palais
Greuze. L'enfance en lumière. Paris, Petit Palais.
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris,
16.9.2025–25.1.2026. Katalog hg. von Annick Lemoine, Yuriko Jackall und Mickaël Szanto
Klaus Heinrich Kohrs | 22

„Herr Gott, war das schön...“
Gustav Klimt und die Secessionen in München, Wien und Berlin

Secessionen. Klimt – Stuck – Liebermann.
Berlin, Alte Nationalgalerie, 23.6.–22.10.2023;
Wien Museum, 23.5.–13.10.2024.
Katalog hg. von Ralph Gleis und Ursula Storch
Doris H. Lehmann | 34

Bilder traumatischer Taten

Bernhard Heisig und Breslau. Regensburg,
Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 24.5.–14.9.2025.
Katalog hg. von Agnes Tieze
Martin Thurner | 43

Neues aus dem Netz | 53
Zuschrift | 54
Ausstellungskalender | 55

Fotografie

„Eine Art Grammatik der Fotografie.“ Ein Interview mit dem Fotografen Timm Rautert

**Einführung: Dr. Bertram Kaschek
Staatgalerie Stuttgart
Bertram.Kaschek@staatgalerie.bwl.de**

**Interview: Prof. Dr. Jürgen Müller
TU Dresden
juergen.mueller@tu-dresden.de**

„Eine Art Grammatik der Fotografie.“ Ein Interview mit dem Fotografen Timm Rautert

Bertram Kaschek | Jürgen Müller

Einführung

Dass die Fotografie zu schade sei, um sie nur als Kunst zu gebrauchen, ist ein zentrales und immer wieder zitiertes Credo des Fotografen Timm Rautert.

| Abb. 1 | Seiner Überzeugung nach ist die Fotografie ihrem Wesen nach plural. Sie lässt sich nicht nur beliebig oft reproduzieren, sondern sie kennt auch die unterschiedlichsten Verwendungsweisen, spielt in allen möglichen ökonomischen, wissenschaftlichen und politischen Kontexten eine entscheidende Rolle und prägt seit ihrer Erfindung vor 200 Jahren ganz maßgeblich unser gesellschaftliches und privates Leben.

In diesem Sinne hat Rautert seit Mitte der 1960er Jahre in nahezu allen Bereichen der Fotografie bedeutende Beiträge geleistet: unter anderem als sozialdokumentarischer Reporter, Kulturjournalist, Auftragsfotograf für Industrie und Wissenschaft, akademischer Lehrer – vor allem aber auch als Künstler. Denn die Fotografie wäre natürlich zu schade, um sie nicht auch als Kunst zu gebrauchen. Seinem Credo entsprechend, lautet der Titel seiner letzten großen Retrospektive am Essener Museum Folkwang von 2021 „Timm Rautert und die Leben der Fotografie“.

Wie in einem Brennglas zeigt sich in Rauterts eigenem Lebens- und Arbeitsweg denn auch die Entwicklung des Mediums in der alten Bundesrepublik und im wiedervereinigten Deutschland. Geboren 1941 im westpreußischen Tuchel, wächst er ab 1945 als Flüchtlingskind in Fulda auf, wo er von 1957 bis 1962 eine Ausbildung zum Schaufenstergestalter sowie Dekorations- und Schriftmaler absolviert. Sein stetig wachsendes künstlerisches Interesse führt schließlich zu einer erfolgreichen Bewerbung an der Folk-



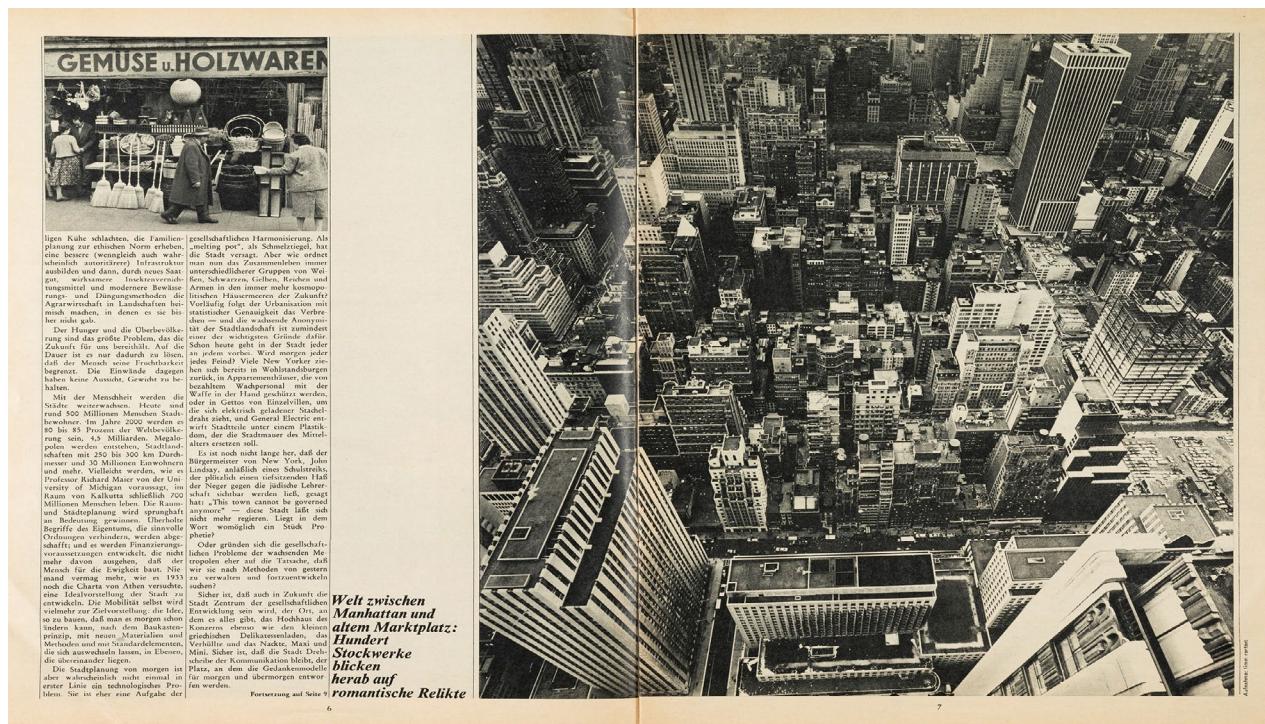
| Abb. 1 | Timm Rautert, Selbst mit Hasselblad, 1967

wangsschule für Gestaltung in Essen, wo er von 1966 bis 1971 bei Otto Steinert studiert. Mit dem von ihm geprägten Schlagwort der „Subjektiven Fotografie“ treibt Steinert in den 1950er- und 1960er-Jahren äußerst energisch die Aufwertung der Fotografie zu einem genuin künstlerischen Bildmedium voran. Auch Rautert steht in seinen ersten Studiensemestern noch ganz im Bann dieser Idee von Fotografie, die neben der souveränen Beherrschung von Kamera-

und Labortechnik vor allem auf formal konzipierte, quasi-abstrakte Kompositionen zielt. Allerdings löst er sich schon bald aus dem Gravitationsfeld seines charismatischen Lehrers und findet zu einem eigenen Ansatz, mit dem er – noch als Student – Fotogeschichte schreibt. Sein 1968 begonnener Werkkomplex der „Bildanalytischen Photographie“, den er 1974, drei Jahre nach seinem Studienabschluss, vollendet, thematisiert in 56 Arbeiten die ganze Bandbreite fotografischer Praxis und Bildlichkeit – und führt ganz nebenbei die analytische Coolness der Konzeptkunst, die Lebensweltlichkeit der Pop Art und die präzise Formreduktion der Minimal Art in die deutsche Fotoszene ein. Zum ersten Mal ausgestellt wird die „Bildanalytische Photographie“ 1973 in der Spectrum Photogalerie in Hannover, einer der ersten auf Fotografie spezialisierten Galerien in Deutschland überhaupt. So ist Rautert beim Einzug der Fotografie in deren neu entstehende Institutionen an vorderster Front mit dabei.

Unverkennbar bezieht sich die „Bildanalytische Photographie“ auf die sprachanalytische Philosophie – vor allem auf jene Spielart, die auf die *Philosophischen Untersuchungen* des späten Ludwig Wittgenstein zurückgeht: ein pragmatisch orientiertes, experimentelles Denken, das Bedeutungen nicht als feststehende Substanzen, sondern als jeweils in Sprech- und Handlungskontexten erzeugte Sinneffekte begreift. Wie Wittgenstein seine Philosophie in aphoristischen Sprachspielen vorantreibt, so entwickelt Rautert seine von ihm selbst so apostrophierte „Grammatik der Fotografie“ in vielfältigen Bildspielen, d. h. in Bildkonstellationen, mit denen er einerseits die industriell geprägte Materialität der Fotografie analysiert und andererseits den naiven Repräsentationsanspruch fotografischer Bilder ein ums andere Mal lustvoll dekonstruiert.

In gewisser Weise bildet die „Bildanalytische Photographie“ das dialektische Gegenstück zu Rauterts journalistischer Bildpraxis, die er ebenfalls noch im



| Abb. 2 | Timm Rautert, Blick vom Rockefeller Center, New York, 1969, in: Rüdiger Proske, Mit 120.000 Stundenkilometern in Richtung Zukunft, in: ZEITmagazin, Nullnummer, Dezember 1969, S. 4–17

Studium beginnt. Schließlich zielt das Studium bei Steinert – trotz dessen persönlicher Fixierung auf das formschöne Einzelbild – durchaus auf die gehobene Ausbildung exzellenter Pressefotografen. Rautert hat hier einen guten Start: Sein erstes veröffentlichtes Foto erscheint Ende 1969 in der allerersten Ausgabe des *ZEITmagazins*. | Abb. 2 | Getragen vom Aufbruch der 1968er-Generation hofft er darauf, mit seinen Aufnahmen zu gesellschaftlicher Information und Aufklärung beizutragen und widmet sich in den 1970er-Jahren vor allem dem sozial engagierten Bildjournalismus. Mit dem Autor Michael Holzach entwickelt sich eine enge kollegiale Freundschaft und kongeniale Zusammenarbeit, die zwischen 1974 und 1983 zu zahlreichen gemeinsamen Reportagen – vor allem über gesellschaftliche Außenseiter und Randgruppen | Abb. 3 | – führt. Nach dem frühen Tod Holzachs, der beim Versuch, seinen Hund aus einem Fluss zu retten, 1983 ertrank, wendet Rautert sich mit

einer gewissen Resignation von der sozialdokumentarischen Fotografie ab. Der Glaube an das politische und weltverändernde Potential der Fotografie hatte für ihn an Kraft verloren.

Gemeinsam mit dem Autor Peter Sager widmet Rautert sich in den Folgejahren vor allem kulturellen Themen. Parallel dazu setzt eine Phase intensiver Auftragsarbeit für so unterschiedliche Kunden wie die Lufthansa, das Max-Planck-Institut, die Siemens AG oder die Berliner Philharmoniker ein. Daraus erwachsen auch einige Buchprojekte mit dem legendären Gestalter Otl Aicher. In den frühen 1990er-Jahren arbeitet er schließlich mit dem Soziologen Ulrich Beck, dem Philosophen Wilhelm Vossenkuhl und dem Schriftsteller Ulf Erdmann Ziegler an dem großen Gesellschaftsporträt „Eigenes Leben“, das 1995 in einem von Hans Neudecker gestalteten Buch erscheint und zu einem internationalen Bestseller wird. Unter dem Schlagwort der „Individualisierung“ ver-



| Abb. 3 | Timm Rautert, The Hutterites, 1978

sammelt der Band 56 fotografische und literarische Porträts, die sich zu einem Panorama postmoderner Lebensweisen fügen. Während der Arbeit an diesem von der Bayerischen Rückversicherung geförderten Projekt erhält Rautert 1993 einen Ruf an die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), der dem bis dahin notorischen Freiberufler nicht nur seine erste und einzige Festanstellung einbringt, sondern ihn auch wieder zurück zur Fotografie als Kunstform führt.

In einer Zeit, in der sich die journalistische Fotografie aufgrund des Zeitschriftensterbens und des damit einhergehenden Rückgangs großer Redaktionsaufträge in der Krise befindet, möchte Rautert erklärtermaßen keine Fotoreporter ausbilden. Folglich setzt er in der akademischen Lehre ganz auf eine künstlerisch reflektierte Medienpraxis – und entfaltet als in der Sache strenger, aber menschlich zugewandter Lehrer an der HGB ungeahnte Wirkung. So ist aus seiner Klasse eine ganze Reihe erfolgreicher Fotografinnen und Fotografen hervorgegangen, die heute selbst Professuren innehaben, in wichtigen Museen und Ausstellungshäusern weltweit präsent sind und eine Reihe renommierter Preise gewonnen haben: etwa Viktoria Binschtok, Johanna Diehl, Sven Johne,

Jana Müller, Ricarda Roggan, Adrian Sauer oder Tobias Zielony, um hier nur einige wenige zu nennen. Der größte Erfolg in Rauterts Lehre dürfte wohl in der Verschiedenheit seiner einstigen Schülerinnen und Schüler bestehen. Weder ein einheitlicher Stil noch ein gemeinsamer methodischer Grundansatzzeichnet die „Rautert-Schule“ aus. Womöglich aber lässt sich das jeweils individuell ausgeprägte Begehr, das Medium der Fotografie auf seine Möglichkeiten und Grenzen hin zu befragen, auf Rauterts bildanalytischen Impuls zurückführen.

Für Rautert selbst war und ist die Fotografie zuvorderst ein Medium der Erkenntnis, das visuelle Zugänge zur Welt anbieten kann und die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart eröffnet. Dafür muss sie ständig ihre Gestalt wechseln und auf die im Wandel begriffene Lebenswelt ebenso reagieren wie auf die Entwicklung ihrer eigenen technischen Infrastruktur. Unwillkürlich sensibilisiert der Umgang mit dem stets auch dokumentarischen Medium der Fotografie für die Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit. Wer 1968 das Porschewerk in Zuffenhausen fotografierte und nach 24 Jahren wiederkehrt, um dasselbe zu tun, für den ist der Siegeszug der Robotik und das Verschwinden



| Abb. 4 | Ute Eskildsen, Timm Rautert und Jürgen Müller im Gespräch, Berlin-Charlottenburg 2025. Fotografie

des Menschen aus der industriellen Produktion unmittelbar augenfällig. Angesichts einer Realität, die – mit Brecht gesprochen – längst schon „in die Funktionale gerutscht“ und physiognomisch nicht mehr fassbar ist, bekommt er allerdings auch die eigene Ohnmacht gegenüber einer High-Tech-Welt zu spüren, die sich einer sinnlich-sinnvollen Erfassung ihrer Abläufe systematisch verschließt. Der Fotograf kann hier nur noch die glatten Oberflächen dieser „Gehäuse des Unsichtbaren“ abtasten, um uns ein Bild ihrer „absoluten Artifizialität“ (Hartmut Böhme) zu liefern. Die Strategie, den Konstruktionscharakter seiner fotografischen Bilder (und der dargestellten Welt) zu betonen, hat Rautert in den letzten Jahren konsequent weitergeführt. Mit ihr begegnet er auch der Herausforderung durch die inzwischen ubiquitäre digitale Bildproduktion, die für ihn kategorisch nicht zur Fotografie gehört – selbst wenn eine Kamera(linse) daran beteiligt ist. Auf den referenzlosen Irrealis des Digitalen antwortet er mit einer Fiktionalisierung des Faktischen, für die er sich immer wieder auch literarischer und installativer Mittel bedient. Indem er die analoge Fotografie als Spur des Realen in einen Dialog mit fiktionalen Texten und rätselhaften Objekten setzt, weitet er das Feld des Fotografischen, ohne es der binären Logik des Digitalen oder den Algorithmen der KI auszuliefern.

Interview

Wann hast Du begonnen, Dich für Fotografie zu interessieren? | Abb. 4|

Fotografie kam recht spät in mein Blickfeld, dafür dann aber mit Macht. Zunächst war es die Literatur, die mich vollkommen in ihren Bann zog. Lesen war für mich die Möglichkeit, aus dem Nachkriegsstress auszusteigen und in die Welt der großen Geister einzutreten. Meiner Mutter trotzte ich den Beitritt zum *Modernen Buchclub, Darmstadt* und zur *Maximilian-Gesellschaft, Hamburg* ab. Bei den Hamburgern gab es Buchkunst vom Feinsten, illustrierte Sonderausgaben und Vieles mehr. Farblithographien hatten es mir besonders angetan. Meine Mutter wiederum half mir, eine solche, den *Orpheé* von Jean Cocteau, zu kaufen.

1965 bin ich dann tatsächlich an die Sommerakademie nach Salzburg gegangen, um die Lithographie zu erlernen. Dort passierte es: Ich fand das Steine-Schleppen absurd. Da ich ein dürrer Hänfling war, wollte ich fortan nur mit leichtem Gepäck durch die Welt gehen und begann, mit allerlei gebrauchten Kameras zu fotografieren.

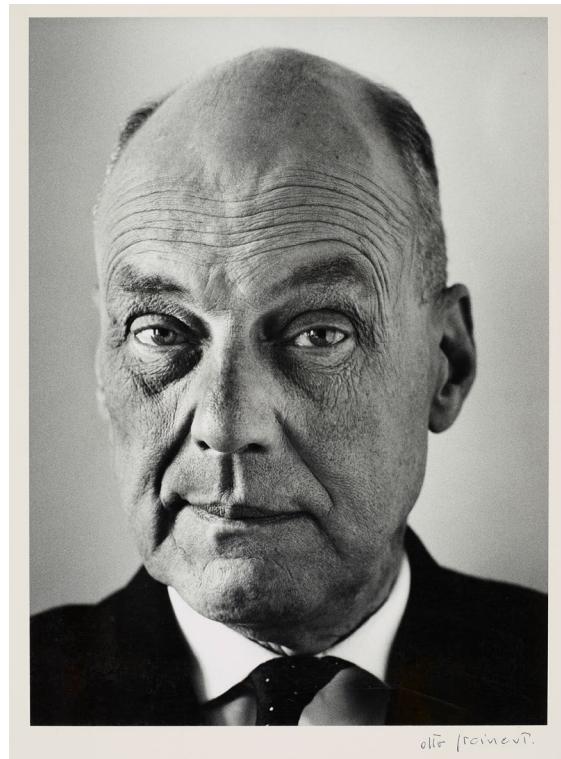
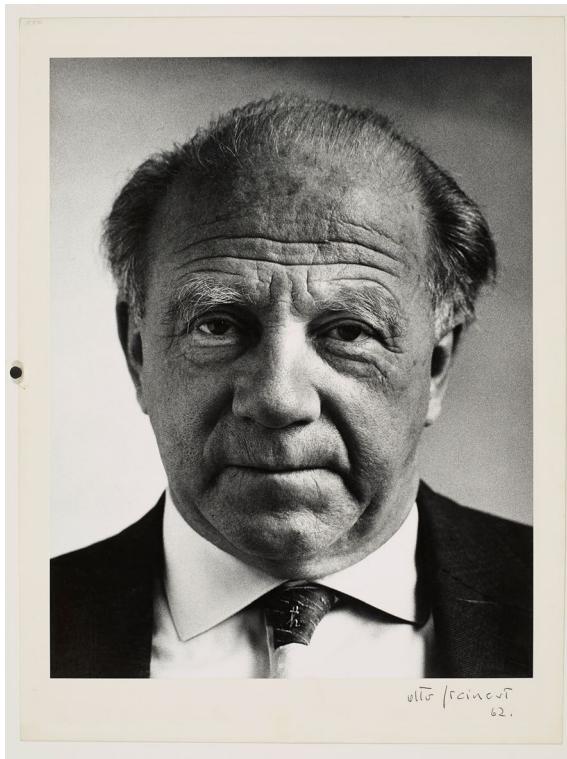
Wie kam es zu der Entscheidung, Fotografie an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen, heute Folkwang Universität der Künste, zu studieren?

Ich hörte von einem sagenhaften Lehrer, Prof. Dr. Otto Steinert, an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen, er hatte den Begriff von der *Subjektiven Fotografie* geprägt. Im Übrigen könnte man dort Fotografie als Kunst studieren, es sei aber sehr schwer, angenommen zu werden. Frohgemut schickte ich meine Lithographien, Zeichnungen und Fotografien nach Essen. Lange Zeit hörte ich nichts; dann aber kam ein lapidarer Brief. Mir wurde mitgeteilt, ich könne mein Studium der Fotografie im September 1966 beginnen. Daraus wurden fünf ereignisreiche Jahre.

Ich erinnere mich, dass Du davon gesprochen hast, dass Steinert ein strenger Lehrer gewesen sei. Was schätzt Du heute noch an seinen Arbeiten? Gibt es eine Art Nachhall?

Ja, er war ungewöhnlich streng, autoritär und absolut kompromisslos. Es zählten die rechtzeitige Erfüllung der gestellten Aufgaben, z. B. die perfekte Fotografie eines Glases, gefüllt mit Wasser, und sowohl Kreativität als auch technische Perfektion bei den frei gewählten Themen. Geschätzt habe ich das alles erst viel später, gerade die genaue Beachtung der medialen Qualitäten des technischen Bildmittels Fotografie.

Von seinen eigenen Arbeiten sind mir seine Porträts in guter Erinnerung, hier besonders die Serie der Nobelpreisträger in ihrer Absolutheit. | Abb. 5 | Steinerts Lehre orientierte sich auch an Originalen der Fotgeschichte, da er eine Fotosammlung für die Stadt Essen aufbaute. Die Auseinandersetzung mit dem Fotografischen begann für mich sicherlich hier.



| Abb. 5 | Otto Steinert, Werner Heisenberg (links) und Percy Ernst Schramm (rechts). Aus der Serie: Nobelpreisträger und Mitglieder des Ordens „Pour le mérite“, 1961/62. Essen, Museum Folkwang

Du hast bereits während des Studiums 1968 mit Deiner ikonischen Arbeit der *Bildanalytischen Photographie* begonnen. Wie kam es dazu?

Irgendwann hatte ich genug von den schönen Bildern. Ich wollte eine Klärung fotografischer Bedingungen, eine Art Grammatik der Fotografie durchführen. Die Analyse der Fotografie, der Bedingungen der Fotografie waren mein Grundanliegen. | Abb. 6 | So kam es zur Begriffsfindung *Bild-Analytisch*. Ich wollte aufzeigen, wie praktisches Denken und Handeln mit Fotografie möglich sei, um dem Betrachter einen Weg zu öffnen, in die Analyse einzutreten. Dies sollte nicht über theoretische, philosophische Texte geschehen, sondern über die Poesie der Bilder. Tatsächlich ein Nachdenken darüber, wie fotografische Bilder entstehen und wie sie gesehen werden können. Eine Hinwendung zu *kritischer Gegenbildlichkeit* (vgl. hierzu Bertram Kaschek, Gegenfotokunst. Timm Rauterts Bildanalytische Photographie als kritische Bildpraxis, in: Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2020, 168–185).

Welche Fotografen haben Dich im Laufe deiner Arbeit beeinflusst und vielleicht sogar inspiriert?

Wir alle, die künstlerisch arbeiten, stehen auf den Schultern von Riesen, die über ihre jeweilige Zeit herausragen. Eine gewisse Demut ist angesagt. Wichtige Autoren der Fotografie waren für mich August Sander, Walker Evans, Robert Frank, Richard Avedon und in gewissem Sinn auch Otto Steinert. Die Reihe ließe sich fortsetzen, das macht aber keinen Sinn, es gibt so viele Autorinnen und Autoren die wichtig sind, die sich leise in unsere Gedanken, unsere Bilder schleichen. Goya und Manet tauchen auf, Platon und Wittgenstein, Stendhal und Flaubert, Godard und Antonioni. Was soll man tun? Demut eben.

Antonionis „Blow Up“ ist ein Kultfilm für und über einen Fotografen. Erinnerst Du Dich daran, wie Du ihn zum ersten Mal gesehen hast?

Im gleichen Jahr, 1966, als der Film in die Kinos kam, habe ich mein Studium begonnen. Ich hatte von Antonioni schon *Die rote Wüste* gesehen und war sehr beeindruckt. Jetzt aber mit *Blow Up* passierte etwas



| Abb. 6 | Timm Rautert, Gebrauchsanweisung aus einer Brotpackung mit Zeichnung. Aufnahme ausgeführt nach der Gebrauchsanweisung, 1972. Aus der Serie: Bildanalytische Photographie, 1968–1974. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

anderes, es war wie ein Weg in die Fotografie, den man sich durch das Dickicht der Emotionen schlagen musste. Am Ende aller Überlegungen stand die Einsicht, dass uns die äußenen Bilder und die gesehenen Vermutungen über Vorstellungen und innere Bilder keine Aufklärung geben werden. Die immer stärker vergrößerten Fotografien des Fotografen Thomas geben ihr Geheimnis nicht preis. Am Ende sieht man nur die Technik, die chemische Schicht der Fotografie, die vergrößerte Silberstruktur.

Wenn man fotografiert, liegt es auch nahe, sich mit dem bewegten Bild auseinanderzusetzen. Gab es Momente, in denen Du überlegt hast, Filme zu machen?

Das *bewegte Bild* war immer in meinem Blick, damals ging ich mindestens dreimal in der Woche ins Kino. Ich habe während meines Studiums auch kleine Filme auf Super 8 und auch auf 16 mm gedreht. Zum Beispiel hatte ich mir eine Bolex H16 noch mit Feder- aufzug geliehen.

Diese Kurzfilme, einer lief sogar in Oberhausen auf den Kurzfilmtagen, waren nicht schlecht. Ich scheute aber eine Professionalisierung, da ich am Ende nicht in einem Team arbeiten wollte.

Welche Bedeutung hat die Technik und wie nah kommt sie der Wirklichkeit? Und was ist das eigentlich, „die“ Fotografie?

Die Fotografie ist ein technisches Bildmittel, im Analogon zum Fotografischen. In einem chemisch-physikalischen Verfahren kann ich der Wirklichkeit nahekommen. Nicht aber, indem ich etwas scheinbar Verborgenes aufdecke, sondern im Vergleich der Bilder untereinander, in der Konstruktion eines Sinnzusammenhangs. *Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion* (vgl. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Leipzig/Weimar 1981, 16) – und zwar eines Zusammenhangs, der dem Betrachter die Möglichkeit gibt, an modernem Wissen teilzuhaben. Ich vergleiche ein Bild mit einem anderen Bild, nicht aber mit der Wirklichkeit. Und: **DIE FOTOGRAFIE** gibt es nicht, wir sollten – mit Pierre Bourdieu – lieber von den sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie sprechen.

Wie hat die digitale Fotografie unsere Wahrnehmung und unsere Vorstellung von Fotografie verändert?

Für mich gibt es den Begriff *digitale Fotografie* nicht, ich spreche lieber von einem digitalen Aufzeichnungsverfahren, das zum Autoritätsverlust der Foto-

grafie beträgt. Mit Hilfe der analogen Fotografie sehen wir uns beim Leben zu, die Geschwätzigkeit des Digitalen hingegen führt uns zum Gegenteil, einem ständigen Realitätsverlust. Dateiformate können einen Film nicht ersetzen, *eine solche Messung ergibt niemals das Zeichen des Dinges, sondern nur sein Maß, einen Signalwert, eine Zahl* (Wolfgang Hagen). Auch das kann man wollen, es interessiert mich nur im Moment nicht.

Welche Auswirkungen haben Smartphones auf die Art und Weise, wie Du Fotografie heute wahrnimmst?

Zweierlei wäre zu sagen. Einmal ist es, mit seiner präzisen Kamera, ein gutes, memorierendes Arbeitsgerät, zum anderen, salopp gesagt, das erste Verflachungsgerät zur oben genannten Geschwätzigkeit. Milliarden von lächelnden Menschen, stehend vor enormer Kulisse, bemüht, ein gutes Bild abzugeben. Schön und perfekt täuschen sie sich durch ihr Leben. Es ist traurig, das zu sehen.

Es kann ja nicht Sinn eines solchen Gerätes sein, dass wir immer schöner und besser getäuscht werden. Ich sehe die Welt mit Bildern zugestellt, und die freiwillig den sozialen Medien zur Verfügung gestellten Daten werden zur Gesichtserkennung und zu weiteren feinen Möglichkeiten der Überwachung ein Übriges beitragen.

Du hast von 1993 bis 2008 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig gelehrt. Wie hat diese Zeit Deine Arbeit geprägt oder Dich gar verändert?

Das war eine gute Zeit und hat meinen Blick auf die Welt und die Fotografie schon sehr verändert. Die Arbeit mit jungen Leuten weitet deinen Horizont enorm. Du bekommst, wenn du deinen Studenten zuhörst, viel zurück zu den Gedanken, die du vermittelst. Das Biografische, gerade mit den Mitteln der Fotografie, wurde für mich immer bedeutender. Mit den Mitteln der Fotografie haben wir dem Leben zugeschaut, aber auch konzeptbasierten Arbeiten wurde viel Raum gegeben.

Deine Arbeit in Leipzig hat Dir ermöglicht, die Tradition der DDR-Fotografie aus der Nähe kennenzulernen. Lediglich Evelyn Richter, Arno Fischer und Christian Borchert seien hier genannt.

War das eine andere Konzeption von Fotografie?

Nein, für mich war das sehr vertraut, ich habe Evelyn Richter und Arno Fischer noch kennengelernt, und wir haben uns gut verstanden. Denn auch ich kam aus der Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie, die an der HGB, geprägt vom Sozialismus, gelehrt wurde. Vorbilder waren u. a. Lewis Hine, Cartier-Bresson und Robert Frank, um nur wenige zu nennen. Also eine dem Menschen zugewandte, sozialkritische Fotografie war fast eine Doktrin. In der Wendezeit, mit den neuen Berufungen, setzte dann eine Hinwendung zu Bildproblemen der bildenden Kunst ein.



| Abb. 7 | Timm Rautert, Otto Koniezny, 39 Jahre, Bundesbahnschaffner. Aus der Serie: Deutsche in Uniform, 1974



| Abb. 8 |
Timm Rautert,
Telephone,
New York,
1969



| Abb. 9 | Timm Rautert, Mensch in einem Photoautomaten, New York, 1969. Aus der Serie: Bildanalytische Photographie, 1968–1974. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

Du hast viele Fotobücher gemacht. Wie bewältigt man die Aufgabe einer Serie? Wie entstehen innere Zusammenhänge?

Ich war immer der Ansicht, eine gute Fotoarbeit ist im Buch am besten aufgehoben, ja geradezu gesichert. An der HGB in Leipzig hatte ich eine Vorlesungsreihe etabliert *Wie kommt das Bild ins Buch?* Und tatsächlich, die Frage ist berechtigt, denn so einfach ist das nicht. Für meine eigenen Bücher hatte ich dann das Glück, einen sehr guten Verleger, Gerhard Steidl aus Göttingen, zu finden. Mit ihm gemeinsam sind die meisten meiner Bücher entstanden. Zum Beispiel: *Deutsche in Uniform*, erschienen 2006, zeigt aber ein Projekt, welches ich bereits 1974 fotografiert habe. | Abb. 7 | Oder aber *No Photography* von 2011 und auch ein neueres Projekt, *Anfang* von 2019, um nur einige zu nennen.

Früher noch habe ich mit dem Grafiker Otl Aicher zusammengearbeitet, zum Beispiel bei *Das Berliner Philharmonische Orchester*, erschienen 1987. Bei Aicher entstand der serielle Zusammenhalt durch seine Art des Lay-outs. Auf einer Doppelseite konnte er in einer Art filmischen Schnitts leicht über 20 Bilder unterbringen. So entstanden die inneren Zusammenhänge wie von selbst. Das Fotografieren in großen Serien war für mich von Anfang an zwingend, das einzelne Bild hat mich nie interessiert.



| Abb. 10 | Timm Rautert, Tokyo/
Osaka, 1970



| Abb. 12 | Timm Rautert,
Tokyo, 1983



| Abb. 11 | Timm Rautert, 34, Osaka, 1970/2017. Aus der Serie: Der Zweite Blick, 1970/2017

Die „Deutschen in Uniform“ sind auch ein ironisches Werk. Es gibt den Weihnachtsmann, es gibt sogar den Karnevalsprinzen. Uniformen sind eben nicht allein der Armee, den Ämtern und dem Staat vorbehalten, sondern Teil der Vereinskultur und des Alltags. Warum hast Du in der Serie immer wieder zwischen Farb- und Schwarz-weiß Aufnahmen gewechselt?

Es gibt zwei Ausgaben dieses Buches, 2006 erschien es nur mit den Farbfotografien zweisprachig, deutsch/englisch. 2018 erschien es dann auch mit den schwarz-weißen Fotografien unter dem Titel *Germans in Uniform*, nur in englischer Sprache. Bereits 1974, meist in meinem Düsseldorfer Atelier fotografiert, knüpft es ironisch an August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* an. Steinert hatte uns Studenten immer wieder mit Sanders Schwarz-Weiß-Fotografien genervt. Der beiden Büchern beigegebene Text von Wolfgang Brückle, „Ob Kleider Leute machen“, vermerkt: „Timm Rauterts Bilder sind viel weniger leicht zu fassen, als es mit Rücksicht auf ähnliche frühere Projekte zunächst scheint. Sie sind vor allem weniger eindeutig als die scheinbar unmittelbar einsichtige Klarheit in der Anlage seiner Bildreihe annehmen lässt, und wir werden feststellen, daß eben in dieser Unein-

deutigkeit ihre poetische Struktur auszumachen ist.“ Meine Fotografien sollten tatsächlich, auch im Gegensatz zu Sander, nur in Farbe entstehen. Ich habe dann aber begonnen, in Schwarz-Weiß zu fotografieren, um meine Protagonisten an die Kamera zu gewöhnen. Später habe ich Gefallen an den Bildern gefunden und meine konzeptuelle Arbeit damit vollendet.

Wenn Du auf Deine eigenen Arbeiten schaust, gibt es Lieblingsbilder?

Und ob! Es gibt sie und im Lauf der Zeit bedeuten diese Bilder mir immer mehr. Alle diese Bilder sind unwiederholbar und verbinden sich mit Menschen, Ereignissen und Zeiten, berichten von Geheimnissen, die nur ich gesehen habe, von Dingen, die es in dieser gezeigten Form nicht mehr gibt. Ich erinnere mich an die verlorene Wirklichkeit. Ich nenne einige:
New York, Telephone, 1969 – Ein Schrein, ein Flügelaltar mit der Bibel in der Mitte. | Abb. 8 |
New York, Photos, 1969 – Ein Mensch, für alle Menschen in einem Photomaton. | Abb. 9 |
Tokaido Express, Tokyo/Osaka, 1970 – Geishas im Zug, vergangene Schönheit. | Abb. 10 | | Abb. 11 |
Tokyo, Kranich, 1990 – Die unendliche Einsamkeit. | Abb. 12 |

Siemens AG, München, 1989 – Titelbild meines Buches *Gehäuse des Unsichtbaren*. | Abb. 13 |

Iglo, Reken, 1986 – Ein Blick, den ich nie vergessen kann. | Abb. 14 |

In Kunstmuseen werden Fotografien mittlerweile auch neben Gemälden gezeigt. Wie hältst Du es damit? Ist das ein sinnvolles Crossing? Oder sollten Malereien und Fotografien jeweils für sich angeschaut werden?

Die getrennte Präsentation von Malerei und Fotografie in Dauerausstellungen erfolgte vor allem aus konservatorischen Gründen. Fotografische Bilder – insbesondere analoge Fotografien – sind immer lichtempfindlich und können nur für eine begrenzte Zeit ausgestellt werden. Oft maximal drei Monate. Wenn also Fotografien neben Gemälden gezeigt werden sollen, bedeutet das für die Museen oft einen erhöhten Aufwand.

Das führt aber dazu, dass beide Medien für die Zeit ihrer Koexistenz oft merkwürdig isoliert präsentiert und wahrgenommen werden. Wechselseitige Bezugnahmen treten in den Hintergrund. Aber wenn schon ein Vergleich, sollte man dann nicht eher bedenken,

dass hier zwei Bildmedien aufeinandertreffen, die eigentlich auch Unterschiedliches zu sagen haben? Tatsächlich könnte es befruchtend sein, bedenkt man bei der Präsentation diese Unterschiede mit. Welche Fotografie aber will man Géricaults *Floß der Medusa* beigeben?

Gibt es ein ideales Fotomuseum? Wie sollte in einem Fotomuseum mit der Spannung von historischer und Gegenwartsfotografie umgegangen werden?

Nein, ein ideales Fotomuseum kann es aus mehreren Gründen nicht geben. Fotografie ist eine lebendige Sprache und lebt, ich sagte es schon, von ihren sozialen Gebrauchsweisen. Sie ist viel zu schade, um sie nur als Kunst zu gebrauchen. Sie ist Kunst, wann immer es nötig ist, sie ist dokumentarisch, wenn sie dokumentarisch sein will, sie ist sozialdokumentarisch, wenn die Umstände es erfordern. Wissenschaftlich ist sie, wenn es keinen Sinn macht, ein Experiment zu malen. Fotografien sollten in einem Museum für MODERNE KUNST untergebracht werden und die Sprachen der Kunst vervielfältigen. Sinnvoll aber ist ein Forschungsinstitut für Fotografie, ein *Bundesinstitut für*



| Abb. 13 |

Timm Rautert,
Siemens AG,
München,
1989. Aus
der Serie:
*Gehäuse des
Unsichtbaren*

Fotografie, dessen Einrichtung durch politische Querelen bis zuletzt immer wieder aufgeschoben worden war und das jetzt in Düsseldorf entsteht.

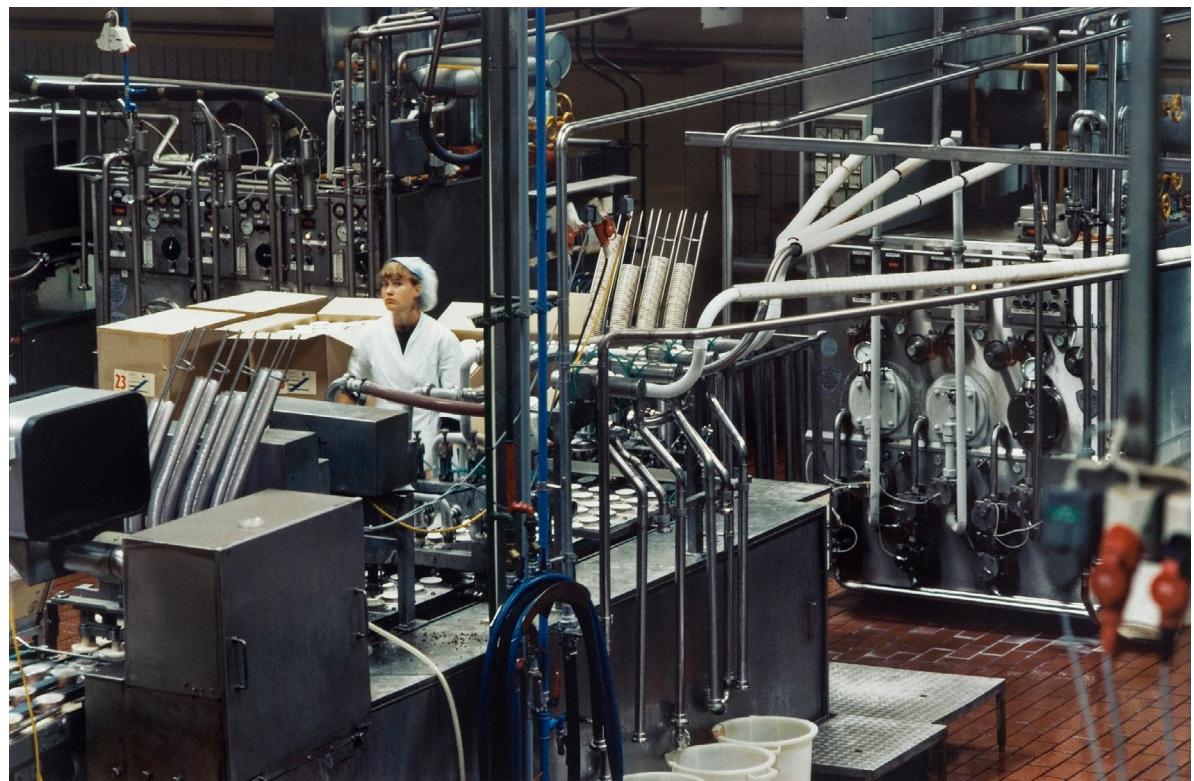
In Zeiten der Digitalisierung gibt es nicht nur neue fotografische Verfahren, sondern auch die Fragen von Speicherung und allgemeiner Zugänglichkeit.

Wie steht es da mit den Problemen der Bildrechte?

Bei digitalen Aufzeichnungsverfahren kann man schlecht von fotografischen Verfahren sprechen, deshalb versucht man das FOTOGRAFISCHE anders zu umschreiben, ja einzufangen. Die Rede ist nun von *lens-based Photography*, oder, um es gleich völlig umzumünzen, von *lens-based Art*. KI-generierte Bilder entstehen ganz ohne Kamera, z. B. aus Daten,

die vorher ein menschlicher Kopf oder eine Tomate waren. Die Speicherung solcher Daten und die allgemeine Zugänglichkeit dürften dann kein Problem mehr sein, wenn denn genügend Geld seine Besitzer wechselt. Die Rechte eines Autors, einer Autorin allerdings stehen auf einem anderen Blatt. Die Rechte an den Daten stehen den jeweiligen Autoren im Rahmen eines Verkaufs zu.

Hier fallen sogenannte Nutzungsrechte an, die meist räumlich und zeitlich unbeschränkt vergeben werden. Das Urheberrecht wird davon nicht berührt, da man es nur vererben, nicht verkaufen kann. In Zukunft aber wird es immer schwieriger werden zu erkennen, wer der Autor eines Bildes ist, Maschine oder Mensch.



| Abb. 14 | Timm Rautert, Iglo, Reken, 1986. Aus der Serie: Gehäuse des Unsichtbaren

documenta-Echo

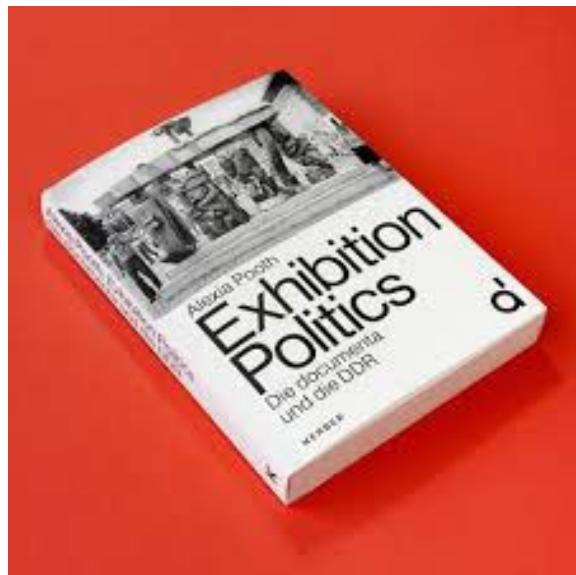
Teilnehmen oder nicht teilnehmen, das ist hier die Frage

Alexia Pooth
Exhibition Politics. Die documenta und die DDR
(Schriftenreihe des documenta archivs 32).
Bielefeld/Berlin, Kerber 2024. 364 S., 71 Farb-
und 40 s/w Abb. ISBN 978-3-7356-0955-7. € 38,00

Michaela Mai, M.A.
Doktorandin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Friedrich-Schiller-Universität Jena
michaela.mai@uni-jena.de

Teilnehmen oder nicht teilnehmen, das ist hier die Frage

Michaela Mai



Gerade im Themenfeld Kunst und DDR sind Ausstellungen häufig der entscheidende Faktor für eine öffentliche Wahrnehmung, die dann – bisweilen – auch zu weiteren wissenschaftlichen Forschungen anregt. Dieser forschungspolitische Zusammenhang zeigt sich auch im Fall von Alexia Pooth, die an der 2021 im Deutschen Historischen Museum (DHM) Berlin realisierten Ausstellung *Documenta. Kunst und Politik* beteiligt war, in der sie die Sektion zum Thema ‚Osten‘ kuratiert hatte (vgl. die Rez. von Harald Kimpel⁷ und Christian Fuhrmeister⁸ in: *Kunstchronik* 75/4, 2022, 168ff. und 173ff.). Der überschaubare Forschungsstand zum Thema sowie die Entdeckung zahlreicher bislang unbeachteter Quellen führten zu einer weiteren, vertieften Beschäftigung mit dem Verhältnis von *documenta* und DDR. Pooths Beitrag fügt sich in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Politik im Kontext

von Ausstellungen ein. Ihr Ziel ist es, aus historischer Perspektive der „Beziehungsgeschichte zwischen der *documenta* und der DDR“ und „den Details dieser Relation“ nachzugehen. (23) Dazu nimmt sie den Zeitraum von 1955 bis 1997 – von der ersten bis zur zehnten *documenta* – in den Blick. Diesen begreift sie als „historische Einheit“, da die *documenta* in dieser Zeitspanne „vom Kalten Krieg und von dessen politischen Nachwirkungen geprägt“ (25) gewesen sei. Um „verschiedene ‚Dimensionen des Politischen‘ rund um die *documenta* und das Ost-West-Verhältnis auszuloten“, zieht sie die „Denkfigur der Polizität“ heran. (Ebd.) In sechs Kapiteln wird heterogenes Quellenmaterial – Fotografien, Dias, Ego-Dokumente, Lehr- und Filmmaterialien, administrative Schreiben, Briefe sowie Text- und Vortragsmanuskripte – aus unterschiedlichen Archiven „kommentiert und kulturell und politisch kontextualisiert“ (ebd.). Zwischen den einzelnen Kapiteln finden sich Biographien von acht Künstler*innen und ihrer auf der *documenta* gezeigten Werke, die zudem als haptische Kapiteltrenner fungieren. Im Mittelteil des Buches finden sich darüber hinaus neun Interviews mit Zeitzeug*innen, die in unterschiedlichen Bezügen zum Thema stehen und „Fakten, Erinnerungen, Kontexte“ vermitteln. Pooth stellt in einzelnen Kapiteln Querverweise zu den Aussagen der Zeitzeug*innen her, während die Einschübe zu den Künstler*innen und ihren Werken meist nur lose an den Inhalt der Kapitel anknüpfen.

Vorspiel

Im ersten Kapitel beleuchtet Pooth die von der Initiative des Künstlers und Kurators Arnold Bode ausgehende Gründung der *documenta* in den 1950er-Jahren. Wie sich diese „von einer ‚Privatinitiative‘ zu einer ‚Staatsaufgabe‘ transformiert hatte“ (36), verdeut-

licht sie u. a. am Beispiel der Mitglieder des für die *documenta* gegründeten Trägervereins. Insbesondere die Funktionsträger im Vorstand des Vereins und ihre Verflechtungen mit der Kommunal-, Landes- und Bundespolitik werden dabei hervorgehoben. Im Kontext der Akquise von Fördermitteln für das Projekt *documenta* arbeitet Pooth die geopolitische Lage der Stadt Kassel als zentrales Argument der Antragsteller heraus. Damit unterstreicht sie das strategische Vorgehen der *documenta*-Macher*innen, das sich zwischen Westbindung und Abgrenzung vom ‚Osten‘ zu orientieren suchte. Pooth beschreibt die kulturpolitischen ‚Fronten‘ am Beispiel der *documenta*: auf der einen Seite die „Einteilung der Kunst in ‚freiheitlich‘ versus ‚unfrei‘“ (44) durch Werner Haftmann, auf der anderen die staatliche Direktive des Sozialistischen Realismus. Bekannt ist, dass mit der vorgeblichen Rehabilitierung von ‚entarteten Künstlern‘ sehr konkrete Vergangenheits- bzw. Geschichtspolitik betrieben wurde. Dies inkludierte den Kollateralnutzen, Täter und Mitläufer des Nationalsozialismus zu rehabilitieren, von denen sich einige, z. B. Haftmann, wie man seit 2019 weiß, in den Reihen der *documenta*-Macher*innen befanden, was die Autorin allerdings nicht explizit erwähnt.

Das zweite Kapitel behandelt die Rezeption der *documenta* 2 (1959) in der DDR. In diesem Kontext werden Abstraktion und Sozialistischer Realismus zu Symbolen des Widerstreits der Systeme. Als Reaktion der DDR auf die *documenta* 2 stellt Pooth damalige Überlegungen zu einer nie realisierten internationalen Ausstellung mit den alternativen Arbeitstiteln *documenta humana* oder *Dokumente der Menschlichkeit* (75) vor. Dieses Konzept einer „Gegen-documenta“ (76) ließe sich sowohl „als Versuch lesen, die von dem ‚Apologeten‘ Haftmann in Kassel vorgelegte ‚Geschichtsfälschung‘ zu revidieren, als auch als Produkt der Gratwanderung der [Ostberliner] Akademie [der Künste] zwischen Selbstbehauptung und politischen Anforderungen“ (91). Anhand verschiedener Quellen wie eines polemischen Reiseberichts über die Kasseler Ausstellung, Berichterstattungen in DDR-Tageszeitungen und kunstwissenschaftlicher

Auseinandersetzungen verdeutlicht Pooth die ablehnende und abwertende Haltung von Akteuren in der DDR gegenüber der auf der *documenta* präsentierten Kunst. Dies ging einher mit dem Ziel, den Sozialistischen Realismus aufzuwerten.

Im dritten Kapitel untersucht Pooth die Vorgänge um die erste Einladung der DDR zur *documenta* 5 (1972). Aus der Analyse von Briefwechseln und Aktennotizen arbeitet Pooth detailreich heraus, wie die Einladung in der DDR diskutiert wurde und weshalb sie als „Angriff“ (132) auf den real existierenden Sozialismus gewertet wurde. Als Gründe für die Nicht-Teilnahme der DDR benennt Pooth einerseits die Angst der SED-Kulturfunktionäre vor einer Diffamierung des Sozialistischen Realismus und zum anderen das konzeptionell offene Vorgehen des künstlerischen *documenta*-Leiters Harald Szeemann. Neben der Auswertung des internen Schriftverkehrs von Kulturfunktionären in der DDR wird aufgezeigt, wie Bernhard Heisig im Rahmen einer Zusammenkunft des Zentralvorstandes des VBK-DDR im Jahr 1973 Stellung bezog und für eine Teilnahme an der *documenta* argumentierte. Dies wertet die Autorin als einen Grund für die Teilnahme der DDR an der sechsten Ausgabe der *documenta*.

Nur einmal dabei gewesen sein

Der *documenta* 6, auf der die DDR offiziell mit einem Beitrag vertreten war, ist das vierte Kapitel gewidmet. Vor dem Hintergrund der politischen und kulturellen Rahmenbedingungen stellt Pooth das strategische Vorgehen des *documenta*-Teams dar sowie dessen Überlegungen, Vertreter der Leipziger Schule als „Sonderthema“ (167) zu präsentieren. Begünstigend wirkte sich die Einrichtung der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland in der DDR aus, mit der nun eine offizielle, vermittelnde Anlaufstelle existierte: Der verantwortliche *documenta*-Kurator Manfred Schneckenburger nahm deren Beratung in Anspruch, bevor er Einladungsschreiben an die vorgesehenen Künstler Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Werner Tübke und Willi Sitte richtete. Pooth zeichnet den Entscheidungs- und Abstimmungsprozess, der innerhalb der DDR nicht über den offiziellen

Dienstweg erfolgte, anhand von Quellenmaterial detailliert und aufschlussreich nach. Am Beispiel von Dokumenten aus dem Nachlass Werner Tübkes zeigt sie zudem auf, wie selbstbestimmt der Künstler seinen Ausstellungsbeitrag organisierte. Im Folgenden geht Pooth auf die Präsentation der Werke aus der DDR in Kassel, auf damit verbundene „Eklats und Proteste“ (179) sowie auf die Rezeption der DDR-Positionen in den westdeutschen Medien ein. Ausführlich stellt sie zudem die mediale und interne Berichterstattung in der DDR dar, wobei sich eine generell positive Bewertung der Teilnahme zeigt.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit *documenta 7* und *8*. Obwohl die *documenta 6* als Startschuss für zahlreiche Ausstellungen von DDR-Künstler*innen im westlichen Ausland gilt und 1986 das Kulturabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR unterzeichnet worden war, habe die DDR für die *documenta* nach 1977 keine Rolle mehr gespielt. (258) Pooth begründet dies mit der Haltung der künstlerischen Leiter: Rudi Fuchs, der Beiträge einzelner Länder für „einen grundsätzlichen Fehler“ hielt, sah keinen Anlass, Künstler aus der DDR in die *documenta 7* einzubeziehen; Manfred Schneckenburger bedauerte rückblickend seine Westorientierung bei der Konzeption der *documenta 8* (262f.). Demgegenüber konstatiert Pooth großes Interesse vonseiten der DDR an der *documenta*: Diese wurde an den Kunsthochschulen, in der Kunsterziehung und den Kunstwissenschaften rezipiert und erörtert, es entstand sogar eine Dissertation zu den *documenta*-Ausstellungen von 1955 bis 1972, auf die Pooth sehr ausführlich eingeht (Gabriela Ivan, *Kulturpolitische und kunsttheoretische Fragen der Konzeptionen der documenta-Ausstellungen in Kassel 1955 bis 1972*, Ost-Berlin 1986).

Nach dem Mauerfall

Im sechsten Kapitel stehen *documenta 9* und *10* „nach dem Fall der Mauer“ (293) im Zentrum. Da sich jetzt die ‚Beziehungsgeschichte‘ durch das Ende der DDR und die Wiedervereinigung nicht mehr auf der (staats-)politischen Ebene darstellen lässt, verändert

sich auch der Fokus: Nun rückt das kuratorische Handeln in den Mittelpunkt der Betrachtung. Anhand der Großveranstaltung „2. Marathon-Gespräch“ in Weimar beleuchtet Pooth die Auseinandersetzung westlicher Akteure mit der DDR im Vorfeld der *documenta 9*. An zahlreichen Beispielen belegt sie, dass Kunst aus der DDR für die früheren wie auch für den aktuellen künstlerischen Leiter Jan Hoet „kulturgeschichtlich, aber nicht [...] künstlerisch interessant“ (310) war. Als einzigen Künstler aus der DDR lud Hoet Via Lewandowsky ein, der kurz vor dem Mauerfall nach West-Berlin übersiedelt war. Pooth verdeutlicht im Kontext der *documenta 9* vor allem die verkrusteten, von der Vergangenheit geprägten Perspektiven von westlichen Akteuren auf die ehemalige DDR – und die Irrelevanz von Kunst aus der DDR für die *documenta*. Die *documenta 10* bildet den Endpunkt von Pooths Untersuchung. Im kuratorischen Konzept der künstlerischen Leiterin Catherine David fanden nicht nur Positionen aus Ostdeutschland und -europa Platz, sondern auch zahlreiche Arbeiten, die sich thematisch mit dem ‚Osten‘ befassten, wie die Autorin mit ausgewählten Beispielen belegt. Künstler*innen aus den neuen Bundesländern waren Yana Milev, Jörg Herold, Carsten Nicolai und Olaf Nicolai, die damals von „einer ostdeutschen Galerie in Kassel vertreten“ (316) wurden. Der erwähnte Beitrag des Leipziger Künstlers Jörg Herold wird nicht explizit als mit dem ‚Osten‘ verbundener markiert. Pooth schließt das Kapitel damit, dass sie der *documenta 10* das Potenzial zuspricht, den „damals aufbrechende[n], jahrelang geführte[n] Bilderstreit über die Bedeutung respektive Bedeutungslosigkeit der in der DDR entstandenen Kunst [...] in ein anderes Fahrwasser“ zu lenken – wäre die *documenta* in diesem Sinne rezipiert worden. (326)

Politische Kunstgeschichte

Mit ihrem Band liefert Pooth einen kompakten Einblick in das komplexe Verhältnis von *documenta* und DDR und rückt diesen in der *documenta*-Forschung lange Zeit stiefmütterlich behandelten Aspekt in den Blick. Dabei gelingt es ihr, nicht nur ein Fachpubli-

kum, sondern auch eine breite Öffentlichkeit anzusprechen. Indem die Autorin die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der *documenta* mit Blick auf Bundesrepublik und SBZ/DDR beleuchtet, arbeitet sie die politische Bedeutung der Weltkunstausstellung heraus: Sie zeigt an ausgewählten Beispielen Dimensionen des Politischen bzw. der Politisierung der Kasseler Schau mit Fokus auf das Verhältnis der beiden Teile Deutschlands auf. Im chronologischen Vorgehen werden politische Entwicklungen ebenso deutlich wie Veränderungen eines ‚Zeitgeistes‘, der sich u. a. im kuratorischen Handeln des künstlerischen Leitungspersonals manifestiert. Pooth gelingt es, Konzepte, Zielsetzungen und Vorgehensweisen einzelner Akteure zu profilieren. Deren Sprachdiktus wird durch zahlreiche Zitate aus historischen Dokumenten nachvollziehbar, was im Hinblick auf die Frage nach der Politisierung von Kunst und Ausstellungen sowie der ‚Beziehungsgeschichte‘ von DDR und *documenta* aussagekräftig ist.

Besonders instruktiv ist Pooths detaillierte Darstellung der Konzeption einer *documenta humana* seitens der DDR. Am Beispiel dieses unrealisierten Ausstellungsvorhabens, das in der Forschung bislang nicht behandelt wurde, gewinnt man tiefe Einblicke in kulturpolitische Ziele der DDR, aber auch in die Arbeitsweise der Kunsthochschulen und einzelner Wissenschaftler wie z. B. Hermann Raum. Einleuchtend arbeitet Pooth am Beispiel des Konzeptes die Paradoxie heraus, wie sich die DDR damit von der Bundesrepublik und dem Kunstgeschehen im Westen abgrenzen versuchte, indem sie das Grundkonzept der *documenta* übernahm. Unerwähnt bleibt allerdings, dass sich die DDR 1973 – ein Jahr nach der *documenta 5* – an der *Internationalen Ausstellung der realistischen engagierten Malerei* in Sofia beteiligte, die von westdeutschen Medien wahrgenommen wurde und in Artikeln in *ZEIT* und *Kunstforum International* als „Documenta des Ostens“ bezeichnet wurde (vgl. Petra Kipphoff, Im Osten was Neues? Realismus und Realität, in: *ZEIT* Nr. 21, 1973 vom 25. Mai 1973; Axel Hecht, Documenta des Ostens, in: *Kunstforum International* 2/3, 1973, 164–180).

Ungleiche Gewichtungen und Leerstellen

Durch die tiefgehenden exemplarischen Analysen einzelner Quellen und Persönlichkeiten entstehen andernorts bisweilen Leerstellen: So werden etwa die Verstrickungen einzelner *documenta*-Gründer*innen in den Nationalsozialismus nicht explizit benannt. Abgesehen von einem Absatz in der Einleitung wird vorhandene Forschungsliteratur häufig nur beleghaft in Fußnoten angeführt, ohne dass eine kritische Diskussion oder eine Würdigung der Hauptthesen stattfände. Dies führt dazu, dass Pooths Publikation teilweise sehr voraussetzungsreich ist. Pooth macht zahlreiche neue Quellen für ihre Forschungsfragen fruchtbar, wobei ihr Erkenntnisinteresse die Lektüre der Dokumente sichtlich prägt.

Zu den künstlerischen Positionen, auf die Pooth näher eingeht, ist anzumerken, dass sie überwiegend von (prominenten) Künstlern aus dem ‚Westen‘ stammen. Im Kapitel zur *documenta 10* wird eine Arbeit von Yana Milev nur kurz genannt, stattdessen werden Beiträge der österreichischen Künstler Lois Weinberger und Christoph Schlingensief besprochen. Obwohl Pina und Via Lewandowsky mit einem Gemeinschaftsbeitrag bei der *documenta 9* vertreten waren, nennt Pooth nur Via Lewandowsky. Im Kapitel zur *documenta 6* mit Beiträgen von Vertretern der Leipziger Schule wird die Präsentation und Rezeption nicht zum Anlass genommen, genauer auf Vorstellungen davon, was als ‚Sozialistischer Realismus‘ bezeichnet wird, einzugehen. Auch das Ringen dieser Künstler mit den kulturpolitischen Direktiven des SED-Regimes wird nicht (erneut) in extenso behandelt. Dies mag im Kontext der ‚Beziehungsgeschichte‘ zunächst nicht notwendig erscheinen, doch die Ambivalenzen in der Kunstproduktion in der DDR sowie in der (westlichen) Rezeption von Kunst aus der DDR sind nicht zu vernachlässigen. Dies nicht eigens zu thematisieren, begünstigt die Tradierung von teils klischeehaften bzw. undifferenzierten Vorstellungen. Ebenso verhält es sich mit der Erzählung, dass 1977 erstmals Künstler aus der DDR an der *documenta* teilnahmen: Einige der eingeschobenen Doppelseiten zu

Künstlern offenbaren, dass z. B. Gerhard Altenburg auf der *documenta 2* (1959) und John Heartfield – wenn auch inoffiziell und ohne sein Wissen – sowie Ralf Winkler alias A.R. Penck – vor seiner Ausreise aus der DDR – auf der *documenta 5* (1972) ausgestellt wurden. Der Widerspruch zur Aussage, die DDR sei zum ersten Mal auf der *documenta 6* vertreten gewesen, löst sich nur durch das Adverb „offiziell“ (12) auf. Gerade diese inoffiziellen Beiträge zeugen jedoch von einem kulturellen Austausch zwischen BRD und DDR, der im Kontext einer ‚Beziehungsgeschichte‘ aussagekräftig ist – auch im Hinblick auf die Frage des Framings von Kunst aus der DDR als Sozialistischem Realismus. Dass inoffizielle Kunst aus der DDR nicht nur nach dem Umbruch 1989/90, sondern schon lange vorher im ‚Westen‘ auf Interesse und Akzeptanz stieß, geht in Pooths Betrachtung weitgehend unter. Das Potenzial, an diesen Beispielen die Diskrepanz der westlichen Wahrnehmung von ‚Untergrund‘ und ‚Staatskunst‘ aus der DDR produktiv zu machen, wird so leider verschenkt.

Fazit

Insgesamt erfordert Pooths Beitrag eine aufmerksame Lektüre sowie ein Vorwissen zu politischen Hintergründen und kunstgeschichtlich relevanten Fakten und Diskursen. Dies ist nicht zuletzt bedingt durch den häufig unsystematischen Wechsel zwischen den Ebenen des Politischen, des Institutionellen und des Persönlichen. Dessen ungeachtet sei festgehalten, dass für eine deutsch-deutsche bzw. transnationale Kunstgeschichte Pooths Untersuchung gleichwohl einen zentralen Beitrag liefert. Die Einblicke, die sie auf Basis von plausibel ausgewähltem Quellenmaterial insbesondere in DDR-interne Prozesse eröffnet, tragen nachdrücklich zu einem besseren Verständnis der Funktionsweise des kulturpolitischen Apparates bei. Die komplexe wechselseitige Verwobenheit (kultur-)politischen Handelns von Bundesrepublik und DDR arbeitet Pooth im Kern nachvollziehbar heraus. Darüber hinaus markiert sie zahlreiche Desiderate und eröffnet so das Feld für zukünftige Forschungsvorhaben. Sie sensibilisiert in ihrem Beitrag wiederholt dafür, wie dominant sich der westlich geprägte Blick auf den Kanon auswirkt: Kunst aus der DDR bleibt bis heute weitestgehend Marginalie oder Sonderfall.

Ausstellung

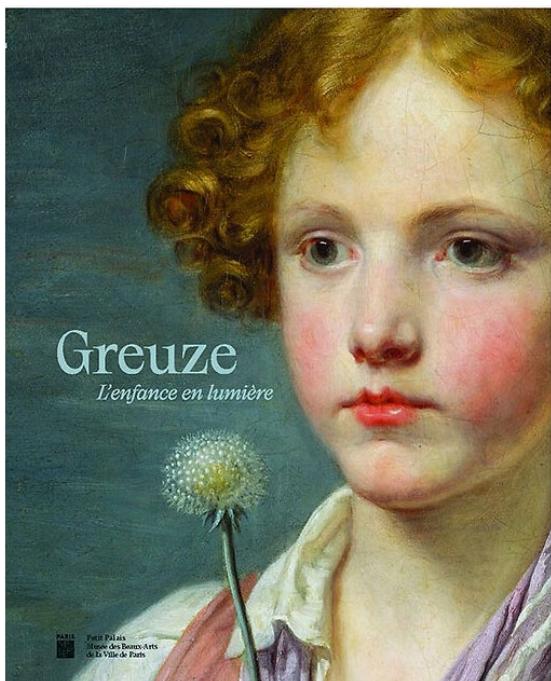
Kinderschicksale. Jean-Baptiste Greuze im Pariser Petit Palais

Greuze. L'enfance en lumière. Paris, Petit Palais. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 16.9.2025–25.1.2026. Katalog hg. von Annick Lemoine, Yuriko Jackall und Mickaël Szanto. Paris Musées, Diffusion Flammarion 2025. 392 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-2-7596-0617-7. € 49,00

Dr. Klaus Heinrich Kohrs
München
k.kohrs@gmx.net

Kinderschicksale. Jean-Baptiste Greuze im Pariser Petit Palais

Klaus Heinrich Kohrs



„L'enfance en lumière“ ist ein kühnes Projekt des Pariser Petit Palais, denn es wagt einen Längsschnitt durch ein irritierendes Lebenswerk. Kinder sind im Œuvre von Jean-Baptiste Greuze allgegenwärtig: in kleinformatigen Porträts der Kinder befreundeter Familien oder von Sammlern, als *portraits de fantaisie* oder *portraits de genre* von anonymen Modellen oder als Akteure – und nicht als bloße Accessoires – in den großen Genrebildern, zu denen es vorbereitende, parallele oder nachträgliche *têtes d'expression* geben kann. Letztere können gleichberechtigt neben den Köpfen Erwachsener auch in den vier zwischen 1766 und 1783 publizierten Heften *Têtes de différents caractères* als fein gearbeitete Radierungen oder auch einzeln als Rötelzeichnungen erscheinen.

Fortuna critica

Als auf der Basis des grundlegenden Katalogs der von Edgar Munhall besorgten monographischen Greuze-Ausstellung in Hartford, San Francisco und Dijon (Munhall 1976/77) vor einem halben Jahrhundert nach langer Pause eine neue kritische Auseinandersetzung mit diesem Einzelgänger zwischen flämischem Genre, Rokoko und Neoklassizismus begann, blieben die Kinder mehr oder weniger ausgespart. Die frühen *têtes* mochten als reizende Nebengattung zunächst zu Recht vernachlässigt bleiben. Von den späteren Porträts von Kindern und sehr jungen Damen, die Greuze seit den 1780er Jahren aus materieller Not in hoher Stückzahl produzierte, hielt sich die Forschung fern. Die Porträts lasziv schulterfreier Adoleszenten (cat. 65) mit Guido Reni-Blick und teils schlüpfrig-erotischen Attributen (wie zum Abflug ansetzenden Täubchen, cat. 64) wurden summarisch als „Greuze-Girls“ geschmäht. Der Blick der Forschung richtete sich auf die großen vielfigurigen Genrebilder, beginnend mit *La Lecture de la Bible* von 1755 (cat. 47) und deren Höhepunkt in den sechziger Jahren.

Thomas Crow wollte dem Künstler nur ein gutes Jahrzehnt für innovative Leistungen auf dem Feld einer ambitionierten Genremalerei einräumen, die sich aus einer produktiven Konkurrenz mit dem *grand genre*, der Historienmalerei, zu definieren suchte und die sich schon bald, 1777/78 mit *Le fils ingrat* vgl. Abb. 6 und *Le fils puni* (für die es erste Modelli schon zwölf Jahre zuvor gab), in einer outrierten, leerlaufenden Gestik endgültig erschöpft habe (Crow 1985, 173f.): „And thus pressed for something of equivalent novelty and appeal, he came up with the prototype for his bred-and-butter picture, the *Young Girl mourning her Dead Bird*, the first of a legion of pathetic female ado-

lescents that would both make his fortune and damn his posthumous reputation" (ebd., 153). Das Thema „Mädchen mit totem Vogel“ aber hatte Kontinuität seit 1757, und Willibald Sauerländer nahm schon 1965 das Bilderpaar von 1777/78 als eine neue Stufe des Paragone mit dem *grand genre* wesentlich ernster, als er für dessen Gestik auf die *Fliehenden Niobiden* der Uffizien verwies (Sauerländer 1965, 150).

Gleichwohl stand seitdem die Totale der vielfigurigen Genrebilder, durchweg Familienbilder, im Zentrum der Forschung. Der Crow-Schüler Mark Ledbury leistete Pionierarbeit, indem er unter dem analytischen Leitbegriff des *désordre* eine Neudeutung der Werkgruppe unternahm. Schon im Salonstück von 1755, der *Lecture de la Bible*, machte er im vordergründig harmonischen Miteinander der Generationen bis hin zur Dienerin und dem Familienhund, die um den aus der Bibel lesenden Vater (oder Großvater?) versammelt sind, Ambiguitäten und Bruchlinien aus (Ledbury 2000, 126–133). Damit wurden erstmals auch die Kinder zu ernst zu nehmenden Akteuren, deren Physiognomien und Körpersprache zwischen Ablen-

kung, Langeweile, Andacht, Lerneifer und trotzigem Sich-Verschließen zu deuten sind (cat. 47, | Abb. 1 |). Zuvor hatte schon Emma Barker in ihrer (von Ledbury zur Kenntnis genommenen) Dissertation von 1994, die erst 2005 erschien, die Familienbilder in ein theoriegeschichtliches Panorama der *Lumières* gerückt. Die Rolle des Kindes, seiner Erziehung und, alles umgreifend, der Familie als eine alle Ständeschränken transzendernde moralische Institution, wie sie vor allem Jean-Jacques Rousseau mit seinem *Emile* von 1762 postuliert hatte, trat hier erstmals umfassend in den Blick: „Underlying these tendencies is the ethical principle that all human beings share a common nature and are thus naturally equal“ (Barker 2005, 11). Die theatrale, kommunikative Kraft des aus dem Theater übernommenen *tableau* aber verwandelt Aufklärungstheorie in unmittelbare Wirkung auf den Betrachter: Das Bild transportiert *sentiment* und gewinnt daraus seine allgemein anmutende Botschaft. Kommunikation zwischen Betrachter und Bild war Barkers zentraler, wegweisender Begriff. Ihre tendenziell harmonistischen Bildanalysen dagegen blieben



| Abb. 1 | Jean-Baptiste Greuze, *La lecture de la Bible*, 1755. Öl/Lw., 65,3 × 82,4 cm. Paris, musée du Louvre ↗



| Abb. 2 | Greuze, *Un enfant qui s'est endormi sur son livre, dit Le Petit Paresseux*, 1755. Öl/Lw., 65 × 54,5 cm. Montpellier, musée Fabre ↗

| Abb. 3 | Greuze, *Tête d'un jeune garçon*, 1763. Öl/Lw., 47,9 × 39,1 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art ↗

| Abb. 4 | Greuze, *Un écolier qui étudie sa leçon, dit Le Petit Écolier*, um 1755–57. Öl/Lw., 62,5 × 49 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland ↗

hinter den konfliktoffenen von Ledbury zurück. Die Kinder spielten explizit nur in einem Unterkapitel eine Rolle („So many children“, ebd., 103ff.).

Eine breit angelegte Diskussion um die historische Rolle und normative Kraft der *têtes d'expression* seit Charles Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* lieferte schließlich Yuriko Jackall, die Co-Kuratorin der hier zu besprechenden Ausstellung. Über weite Strecken verliert sie sich leider in terminologischen Quisquilen, wagt aber immerhin, einen Bogen bis zu den „Greuze-Girls“ als einer „entité différente de celle du début de la carrière de Greuze“ zu schlagen. „Une esthétique plutôt classicisante et épurée“ kündige hier „une approche de schématisation reprise par David et son école“ an (Jackall 2022, 275ff.). Wäre es, wenn überhaupt, nicht eher umgekehrt?

Panorama der Kinder

Ein Spiegel der großen Themen der *Lumières*, nicht deren bloße Illustration, sei das in Greuzes Werk zentrale Thema der Kindheit und seiner Einbettung in den Familienverband – damit schließen Annick Lemoine, Yuriko Jackall und Mickaël Szanto in ihrem den Katalog einleitenden Statement (21–28) an den von Emma Barker eröffneten Horizont an. Aber das Konzept ihrer Ausstellung zum 300. Geburtsjahr des Künstlers, der ersten in Paris überhaupt, setzt zum

ersten Mal die Kinder ins Recht: „bien loin d'être un simple thème chez Greuze, l'enfance est le fil rouge de sa pensée en peinture“ (ebd., 25). Dieser Leitfaden bestimmt die inhaltliche Disposition des Katalogs mit zahlreichen qualifizierten Beiträgen. Die Kapitel handeln vom neu entdeckten Eigenrecht der Kinder und all ihrer Rätselhaftigkeit und Verletzlichkeit, der Rollendefinition von Mutter und Vater im idealen Familienverbund und deren möglichem Versagen, dem Vater-Sohn-Konflikt, dem Erleben von Familienglück und -tragödie und schließlich vom Verlust der Unschuld. Auf gleicher Höhe argumentiert visuell die Ausstellung selbst, wenn sie auf eine „Familienaufstellung“ der Greuze-Familie Kabinette mit Kinderporträts folgen lässt und dann erst zu den Vielfigurenbildern übergeht.

Im „Vorspiel“ präsentiert sich die Familie Greuze zerstreut in einem fiktiven (etwas geschmäcklerisch aufgemöbelten) Salon mit einem Künstlerselbstporträt und Porträts von Ehefrau, Schwiegervater und den beiden Töchtern, darunter das der dreijährigen Louise-Gabrielle im virtuos gemalten Nachtkleidchen mit entblößtem Knie und Hündchen, ein Erfolgsstück im Salon von 1769 (cat. 8). Disparat, wie man den überlieferten Dokumenten entnehmen kann, war wohl die Verfassung dieser Familie. Im folgenden, nunmehr höchst konzentrierten Raum aber fordert den Betrachter unter all den eine Zeitspanne von 1755 bis

1790 repräsentierenden Kinderporträts programmatisch ein Knaben-Trio heraus: *Un enfant qui s'est endormi sur son livre*, 1755 (cat. 24, | Abb. 2 |), *Tête d'un jeune garçon*, 1763 (cat. 21, | Abb. 3 |) und *Un écolier qui étudie sa leçon*, 1755–57 (cat. 23, | Abb. 4 |). Ein strebsamer, angestrengt memorierender Junge aus der ländlichen Mittelschicht unter bereits tief verinnerlichtem väterlichem Diszipliningebot, einträumerischer *Bon à rien* und ein aus bäuerlichem Milieu stammender, unter der Last des Aufstiegsdrucks ermatteter Knabe? Welche Kräfte schlummern in den Dreien? Welche Zukunft steht ihnen bevor? Wird der Träumer Entschiedenheit und damit (künstlerische?) Produktivität gewinnen? Werden die beiden anderen Selbstbestimmtheit erreichen können? Ist gar Devianz aus Aufbegehrn ihnen vorgezeichnet?

Interaktion von Bild und Betrachter, Kommunikation im Sinne Barkers findet schon hier statt, einrahmendes Familienmilieu ist unschwer vorstellbar, wie Perrin Stein, Kuratorin am Metropolitan Museum, für „*Le Petit Paresseux et Le Petit Écolier*“ im gleichnamigen

Katalogbeitrag (96f.) präzise zeigt. Denn wenn solche oder ähnliche Porträts unter die *têtes d'expression* eingereiht werden (wie der folgende Raum es vorführt), dann unterlaufen sie jegliche Klassifikationsbemühungen im Sinne Le Bruns, die allein „geformten“ Erwachsenen galten: Alles bleibt offen, bleibt der Spekulation und unabschließbaren Deutung durch die Rezipienten überlassen. Treffend formuliert das wiederum Stein in ihrem Beitrag: „Les têtes à la sanguine“ (103f.): „Greuze élargit le lexique artistique des émotions. [...] Soustraites à la terminologie [de Le Brun], les têtes de Greuze se prêtent à l'interprétation subjective du spectateur. Chez les enfants, notamment, les émotions observées sont souvent transitoires; elles ne se laissent pas codifier.“

Väter und Söhne. Passagen

Transitoire aber bleibt der Ausdruck der Kinder und Jugendlichen noch bis in ihre letzten Entwicklungsstufen hinein. Was aus ihnen im Widersprüchlichen oder gar Bösen werden kann, zeigt der endlich er-



| Abb. 6 | Greuze, *La malédiction paternelle. Le Fils ingrat*, 1777. Öl/Lw., 130 × 162 cm.
Paris, musée du Louvre ↗



| Abb. 9 | Greuze, *Tête de jeune homme*, um 1777. Öl/Lw., 39,5 x 31 cm. Privatsammlung.
Kat., S. 242, cat. 59



| Abb. 5 | Greuze, Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1767–69. Öl/Lw., 124 × 160 cm. Paris, musée du Louvre ↗



| Abb. 8 | Greuze, Étude pour Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1767. Öl/Lw., 63,5 × 76 cm. Tournus, Hôtel-Dieu, musée Greuze. Kat., S. 229, cat. 54

| Abb. 7 | Étude pour la tête de Caracalla, um 1767. Öl/Lw., 45,6 × 37,8 cm. Gotha, Schlossmuseum, Gemäldesammlung. Kat., S. 227, cat. 53

reichte Raum mit drei Hauptwerken, dem Rezeptionsstück für die Akademie *Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* von 1769 (cat. 55), mit dem er bekanntlich scheiterte | Abb. 5 |, und den Pendants *La malédiction paternelle. Le Fils ingrat* von 1777 (cat. 56, | Abb. 6 |) sowie *La malédiction paternelle. Le Fils puni* von 1778 (cat. 57). Ihnen geben die Kuratoren Vorstudien oder parallele Ver gewisserungen bei, in denen sich der Künstler offenbar die Rätselfrage, wie sie wurden, was sie sind, zu beantworten suchte (cat. 53, | Abb. 7 |, cat. 54, | Abb. 8 |, cat. 59, | Abb. 9 |). Die heikle Passage vom

Jugendlichen zum Erwachsenen, die im fertigen Bild selbst nicht mehr unmittelbar sichtbar wird, muss ihn obsessiv beschäftigt haben: Für den übeln Sohn Caracalla, der seine Wartezeit zum Alleinherrscherr gerne verkürzt hätte, verjugendlicht er über die Zwischenstufe einer Zeichnung die antike Caracalla-Porträtbüste aus dem Palazzo Farnese zu einem dumpf brütenden Pubertierenden vgl. Abb. 7, gibt ihn dann in einem Modello wie einen auf frischer Tat ertapp ten Nichtsnutz vgl. Abb. 8 und lässt ihn erst im Bild als erwachsenen, satisfaktionsfähigen Widersacher eines offenbar schon längst an der Erziehung des

Sohnes gescheiterten Vaters erscheinen. Ähnliches gilt für den das Vaterhaus gegen den Willen des Patriarchen leichtfertig verlassenden Sohn, dessen jugendlich charmante Physiognomie sich angesichts des jedes Maß überschreitenden Wutausbruchs des Vaters in blanken Schrecken wandelt, so als hätte er das Medusenhaupt erblickt: Er wird in diesem Moment erwachsen *vgl. Abb. 9*. Die Katalogtexte von Annick Lemoine und Mickaël Szanto zum *Septime Sévère* sowie von Guillaume Faroult und noch einmal Szanto zu *La malédiction* (223–239) informieren umfassend über die Entstehungs- und Problemgeschichte der Bilder. Aber erst die Ausstellung leistet die Konfrontation mit der hier verborgen wirkenden Dynamik des Transitorischen. Offen bleibt nach wie vor die physiognomische und körpersprachliche Deutung der schließlich in den Status der Erwachsenen Geratenen, was signifikant zum Streit unter den Akademikern führte, die den *Septime* als *morceau de réception* schließlich ablehnten: Das *grand genre* wird hier durch Familienpsychologie unterwandert.

Mütter und Väter. Idyllen und ihre Nachtseite

Im *Septime* fehlen die Frauen, fehlt insbesondere die Mutter (die in der *Malédiction*, wenn auch aussichtslos, ihren Sohn umarmt). Ausführlich widmen sich Ausstellung und Katalog (letzterer an dieser Stelle wie durchgängig mit einem Luxus an Abbildungen nicht präsentierter Werke) den Elternrollen und deren möglichen Defiziten aus fehlender affektiver Bindung. Der im Kreis der zeitgenössischen Theoretiker heiß diskutierten Frage nach der Rolle der Mutter in den ersten beiden Lebensjahren des Säuglings geht Anne Morvan in einem informativen Überblick zum kommerziellen Ammenwesen und dessen Kritik durch Rousseau nach („Les enjeux de l'allaitement au XVIII^e siècle“, 117–119). Überhaupt wird die Mehrzahl der Katalogkapitel durch einen sozial- oder theoriegeschichtlichen Beitrag eingeleitet: ein Musterbeispiel für interdisziplinäres Arbeiten, das allererst dem Ausstellungsthema *L'enfance en lumière* in seinem Doppelsinn den nötigen Horizont zu geben vermag.

Das Glück des Stillens und dessen Mutter und Kind emotional tief und unauslöschlich verbindende Intimität (wie Rousseau das emphatisch formulierte) zeigen in der Ausstellung zwei Zeichnungen und ein Bild, letzteres schon mit der Störung durch einen rivalisierenden älteren Knaben, der auf einer Spielzeugtrompete bläst (cat. 35, 36, 38). Das reine Familienglück sehen wir auf einer sentimentalen Reproduktionsgrafik („La Paix du Ménage“, cat. 96). *La Mère bien aimée* (138/139, ill. 2), das in einer Madrider Privatsammlung befindliche, zeitgleich mit dem *Septime* entstandene und beinahe 1769 neben ihm ausgestellte Hauptstück mit seiner rosigen Aureole der um die entblößte Mutterbrust sich windenden Kinder – eine Rokoko-Girlande – konnte offenbar nicht ausgeliehen werden. Glück oder Unglück fürs



| Abb. 10 | Greuze, *Le Départ en nourrice*, um 1765.
Schwarze Kreide und graue Lavierung, 32,4 × 25,9 cm.
Privatsammlung. Kat., S. 124, ill. 2



| Abb. 11 | Greuze, *Deux Enfants effrayés se réconfortant*, um 1785. Feder, braune und schwarze Tinte, braune und graue Lavierung über schwarzem Bleistift auf Vergé-Papier, 13,1 x 11,7 cm. Privatsammlung. Kat., S. 164, cat. 43

Ausstellungskonzept? Der Vater jedenfalls, der mit Flinte und seinen wackeren Hunden gerade von der Jagd heimkehrt und mit ausgebreiteten Armen das von ihm gezeugte Glück begrüßt, bleibt in der Bilddisposition isoliert von der idealen Gruppe: schwer goutierbare, durch das Phallussymbol der Flinte ins Zwielicht gerückte Positivität, die schon eine frivole Zeitgenossin, Mme Geoffrin, als sie 1765 eine Entwurfszeichnung sah, unter Ausblendung des Vaters „une fricassée d'enfants“ genannt hatte. Die Kinder bleiben, verglichen mit den anderen Familienbildern, in dieser noch strukturell adelsständischen Familienkonstellation bezeichnenderweise physiognomisch wenig profiliert.

Der Nachtseite des Glücks der Intimität widmet Mickaël Szanto die minutiose Untersuchung der über die Jahre 1761 bis 1765 sich erstreckenden Konzeptionsgeschichte einer nur in Zeichnungen erhaltenen, offenbar nie gemalten kolportagehaften Bilderfolge, für die William Hogarth Pate gestanden haben könnte. Sie setzt ein mit der von Rousseau gegeißelten *cruelle séparation*, der Übergabe des Neugeborenen an eine kommerziell arbeitende Amme. Folgen sollten der Transport des Säuglings, auf dem das leibli-

che Kind der Amme dem Säugling die Milch streitig macht, und dessen Rückkehr als ein der Mutter entfremdetes, orientierungsloses Wesen, an dem selbst der Haushund misstrauisch schnuppert (cat. 33). Szanto rekonstruiert drei Entwurfsstadien des ersten Bildes (*Le Départ de la nourrice*, 123, ill. 1), beginnend mit der Verzweiflungs- und Schreckensszene einer im Schmerz sich einigen Familie aus Vater, Mutter und Großmutter, die eine geschäftsmäßig herrisch auftretende Amme zu beschwören versuchen. In einer im Proszenium spielenden Parallelszene erinnern sich zwei verzweifelte Kinder, denen in Distanz der große Hund der Amme gegenübersteht, an die Qualen ihrer eigenen Ammenzeit. Im dritten und offenbar letzten Entwurf (124, ill. 2, | Abb. 10 |) ist der Vater aus der Gruppe verschwunden, der große Hund bedrohlich nahe gerückt und die Gesichter der Kinder sind zum blanken Schrecken verzerrt: ein Moralstück, so Szanto, über den abwesenden Vater (ein Leitmotiv des Katalogs) und damit über das Zerbrechen einer intakten Familienstruktur aus der freiwilligen oder unfreiwilligen Korrumperung der Elternrollen. Was wird aus diesen Kindern werden? Emblematisch bringt es die Ausstellung mit ihrem kleinsten, unscheinbarsten Exponat auf den Punkt: *Deux Enfants effrayés se réconfortant* (cat. 43, | Abb. 11 |).

„Genre moyen“

Zurück zu den mit der Höhenlage des Historienbildes konkurrierenden großen Lösungen für Greuzes zentrales Thema von *ordre* und *désordre*. Neben dem Salon-Erfolgsstück *L'Accordée de village* von 1761 (181, ill. 1, cat. 48) beschäftigt sich Szanto, der sich insgesamt als der führende Kopf des Ausstellungsprojekts erweist, mit dem zwei Jahre später erscheinenden, aber seit 1761 vorbereiteten Familien-Tableau *La Piété filiale*, dem hochmoralischen Fanal einer gelungenen Vater- und Erzieherrolle (217, ill. 1, | Abb. 12 |; „Diderot, Greuze et l'amour filial. Le sublime du genre domestique“, 215–221). Aus noch anekdotenhaften ersten Entwürfen gelangt Greuze hier im Rückbezug auf Nicolas Poussins *L'Extrême-Onction* aus dessen Zyklus *Les Sept Sacrements* (Edinburgh, National



| Abb. 12 | Greuze, La Piété filiale, 1763. Öl/Lw., 115 × 146 cm. St. Petersburg, Eremitage [↗](#)

Galleries of Scotland) und im kreativen Anschluss an Le Bruns Repertoire der *expressions des passions* zu einem *genre moyen*, wie es Denis Diderot in seinen theatertheoretischen Schriften postuliert und in den Tableaus seiner häuslich-bürgerlichen Dramen vorgeführt hatte.

Ein klassisches *Sublime*, Diderots großes Wort für eine neue Gattung, ereignet sich auch hier: in der väterlichen *malédiction* und der großen, alle Widerstände überwindenden Versöhnungsszene – so in Diderots *Père de famille* von 1758. Bei Greuze scheint es in der erhabenen Hingabe einer ganzen Familie an die im Sterben liegende verehrte Vatergestalt auf, in durch *commisération* überwundener *terreur*: Die Kinder aller Altersstufen, die das Bett des Moribunden in sprechender Physiognomik und Gestik umgeben, werden gestärkt ihr eigenes Leben beginnen können. Die Familienhündin mit ihrem säugenden Jungen, letztes Überbleibsel anekdotischer Genre-Staffage und römische Lupa zugleich, wird zur Spiegel-Parabel umfassender Fürsorge, der die Familie ihre Existenz verdankt und die ihr Überdauern sichert.

Le sublime herrscht auch (und vielleicht noch mächtiger) in der Gegenwelt des *désordre*. Und so kommt im

Katalog neben Emma Barker auch Mark Ledbury noch einmal zu Wort („Greuze et le désordre des familles“, 157–165). Seine immer noch fruchtbaren Thesen verfolgt er über das Schreckens-Blatt *La Mort d'un père dénaturé, abandonné par ses enfants* von 1769 (161, ill. 4) weiter bis hin zu den offenkundigen, ein zerrüttetes Familienleben spiegelnden Desastern der späteren Blätter (so z. B. *La Femme en colère*, cat. 45). Deren ästhetischer Problematik möchte er in einem metatheoretischen Salto mortale eine Botschaft höherer Art abgewinnen: Disparates Sujet und disparate Faktur aus Grand- und Trivial-Genre verhielten sich strukturhomolog (er sagt das umständlicher). Die Botschaft sei nun auch in der Faktur angekommen.

Zerstörte Kindheit

Nicht in Kinderglück, in einer in allem Widerstreben doch aufscheinenden Utopie einer idealen Familie enden Ausstellung und Katalog. Der glänzend bestückte finale Raum versammelt unter den Metaphern des zerbrochenen Spiegels, des gestürzten Eierkorbs, des dem Käfig entflohenen oder toten Vogels und des zerbrochenen Krugs die Botschaft der verlorenen Unschuld hilfloser vor oder in der pu-

bertären Phase befindlicher Kinder – dieselben, über deren Zukunft am Beginn der Ausstellung nachzudenken war. Vereint finden sich hier die „Pendants Pompadour“ von 1759/61 aus dem Kimbell Art Museum, Fort Worth, und dem Petit Palais – ein Glücksfall für Kuratoren und Publikum: *Jeune Bergère effeuillant une marguerite*, dit *La Simplicité*, flankiert von *Jeune Berger tenant une fleur*, dit *Jeune Berger tentant le sort pour savoir s'il est aimé de sa bergère* (cat. 61, 62). In ihrem Rokoko-Habitus scheinen die beiden Ovalen Boudoir-Bedürfnissen genügen zu wollen. Aber die durch graue Schleierwolken verhängte Landschaft mit ihren dunklen Pinien, vor der die Kinder stehen, deutet nicht auf eine glückliche Zukunft hin, die sie mit ihren Blumenorakeln zu befragen versuchen: Die sukzessive zu entblätternde Margerite und die sich alsbald auflösende, davonstiebende Pusteblume, das Unschuldig-Leichteste, sie können zur fatalen Botschaft mutieren (s. Katalogcover).

Salon-Erfolgsstücke für eine schillernde Gesellschaft von Liebhabern und Kennern sollten dann *Jeune Fille pleurant son oiseau mort* von 1765 (cat. 69, | Abb. 13 |) und *La Cruche cassée* von 1771/72 werden (cat. 77, 78, 79). Diderots berühmter Salontext über das melancholische Mädchen mit dem toten Vogel, ein Exemplum des männlichen Blicks, fingiert einen komplizenhaft-detektivischen Dialog, in dem der Dialogpartner der trauernden Halbwüchsigen die Wahrheit über die Defloration hinter der Metapher sukzessive entlockt – ein zweifelhaftes Vergnügen für alternde Libertins und auch *horribile dictu* für einen Kinderschänder, in dessen kriminelle Machenschaften Yuriko Jackall anhand von Polizeiakten einen verstörenden Blick eröffnet („Pour les jeunes filles de Greuze“, 257–262). Bei einer Kupplerin, die ein Haus für Kinder der Allerärmsten der Gesellschaft unterhält, kauft der im Polizeiprotokoll namentlich genannte Marquis de Bandol eine etwa zwölfjährige Marie Boujard unter der Garantie ihrer noch vorhandenen Jungfräulichkeit. Dieser Marquis ist auch der Besitzer von Greuzes *La Dévideuse* (260, ill. 2), einem gewissenhaft ein Wollknäuel wickelnden Mädchen, dem die lauernde, schon nach den Fäden angelnde



| Abb. 13 | Greuze, *Jeune Fille pleurant son oiseau mort*, 1765. Öl/Lw., 53,3 × 46 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland ↗

Katze gleich die Arbeit zerstören wird. Hat Greuze aus den im Polizeiprotokoll sichtbaren sozialen Abgründen seine Modelle rekrutiert? Und konnten seine potentiellen Käufer sie in seinen Porträts genüsslich wiedererkennen? Hier verlieren sich Jackalls mehr assoziative als stringente Überlegungen bedenklich ins methodisch Diffuse.

Mit seinem Beitrag „Le complaisant moraliste? Greuze et l'imagerie érotique“ (267–272) greift Guillaume Faroult diese Frage auf. War Greuze Opportunist? Spielte er bewusst mit „ambiguïté, cette tentation de la double lecture“ (ebd., 268)? Wäre so die große Publikumsresonanz auf das offenbar geschändet vom Brunnen zurückkehrende Mädchen mit seinem lädierten Krug, dem zerzausten Kleid, der unfreiwillig entblößten Brust und den unmittelbar vor der Scham kaum vor dem Sturz bewahrten Rosen zu verstehen?

| Abb. 14 | „Est-elle saoulée de plaisirs (ainsi que le suggèrent les commentateurs de l'époque) ou bien sidérée après le traumatisme? Malgré son contexte clairement érotique, l'image, encore une fois, n'est pas univoque“ (ebd., 271). Mickaël Szanto („Images de prédatation“. Propositions malhonnêtes, jeunes filles confuses et cruche cassée, 303f.) geht dieser *ambiguïté*, bei der Faroult stehebleibt, mit dem Rekurs

auf eine vermutlich erste Figurenskizze von 1771/72 (cat. 78, | Abb. 15 |) und deren Konfrontation mit dem Salonbild auf den Grund. *Traumatisme*: Mit ihrem fast erloschenen Blick in ein Nichts zeuge diese völlig zerrüttete Gestalt von einer eindeutigen Stellungnahme des Moralisten Greuze. Erst unter den Rezeptionsbedingungen des Salon, der Erwartungen eines verwöhnten Publikums an ein *Finito* des Bildes, habe der Maler dem Mädchen eine weniger erschreckende Erscheinung und damit die Mehrdeutigkeit gegeben: „En peintre, il réfléchissait au pouvoir aveuglant de la beauté, de la peinture et de la chair, qui peut, au gré de chacun, se prêter à bien des lectures“. Aber der Blick des geschändeten Mädchens bleibe in seiner verstörenden Starre „définitivement ailleurs, telle cette cruche à jamais vidée de son eau pure.“ (Ebd., 304) Von der Zeichnung zum Bild: noch einmal ein Kinderschicksal der schmerzlichen Passage zum Status des seine Verletzungen mit sich tragenden Erwachsenen, wie es auch dem Caracalla widerfuhr.

Kontextualisierungen?

Monographische Dichte (nur der Katalog geht mit insgesamt drei Vergleichsabbildungen marginal auf Jean-Siméon Chardin, François-Hubert Drouais, Jean-Honoré Fragonard und Pierre Antoine Baudouin ein) und die Einheit des Themas, das sich tatsächlich als der Schlüssel zu einer in all ihren Facetten und Brüchen singulären Künstlerfigur erweist, sind die Garanten des Erfolgs Annick Lemoines, der Direktorin des Petit Palais, und ihres herausragenden wissenschaftlichen Teams. Nun bleibt die Aufgabe, neben der gelungenen Situierung des kritischen Künstlers in einen sozial- und theoriegeschichtlichen Horizont, Singularität auch durch kunsthistorische Kontextualisierung zu demonstrieren. Beispielhaft hat das 1999 die Kunsthalle Karlsruhe für Chardin mit Ausstellung (in der der Betrachter freilich in diesem Fall durch eine enzyklopädische Kontextualisierung fast unterging) und umfangreichem Katalog getan (Chardin 1999).



| Abb. 14 | Greuze, *La Cruche cassée*, 1771–72.
Öl/Lw., 109 × 87 cm. Paris, musée du Louvre [↗](#)

| Abb. 15 | Greuze, *Étude pour La Cruche cassée*, um 1771–72. Schwarzsteinstift mit Weißhöhlungen auf Papier, 40,3 × 31,2 cm. Basel, Privatsammlung. Kat., S. 310, cat. 78

Literatur

Barker 2005: Emma Barker, Greuze and the Painting of Sentiment, Cambridge/New York 2005.

Chardin 1999: Jean-Siméon Chardin. Werk. Wirkung. Herkunft. Ausst.kat., hg. von Klaus Schrenk, München 1999.

Crow 1985: Thomas E. Crow, Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris, New Haven/London 1985.

Jackall 2022: Yuriko Jackall, Jean-Baptiste Greuze et ses têtes d'expression. La fortune d'un genre, Paris 2022.

Ledbury 2000: Mark Ledbury, Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre, Oxford 2000.

Munhall 1976/77: Jean-Baptiste Greuze 1725–1805. Ausst.kat. Hartford, San Francisco und Dijon, Hartford/Dijon 1976/77.

Sauerländer 1965: Willibald Sauerländer, Pathosfiguren im Œuvre des Jean-Baptiste Greuze, in: Georg Kauffmann u. a. (Hg.), Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer, Berlin 1965, 146–150.

Ausstellung

„Herr Gott, war das schön...“ Gustav Klimt und die Secessionen in München, Wien und Berlin

Secessionen. Klimt – Stuck – Liebermann. Berlin,
Alte Nationalgalerie, 23.6.–22.10.2023; Wien Museum,
23.5.–13.10.2024. Katalog hg. von Ralph Gleis und
Ursula Storch. München, Hirmer Verlag 2023. 328 S.,
zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-4163-4. € 45,00

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

„Herr Gott, war das schön...“ Gustav Klimt und die Secessionen in München, Wien und Berlin

Doris H. Lehmann



60 Jahre ist es her, seit Siegfried Wichmann im Haus der Kunst München die Schau *Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende* (14. März bis 10. Mai 1964) kuratierte, die mit ihrer internationalen Ausrichtung den Blick von Paris bis nach Japan öffnete und im Katalog mit 1.118 Objekten die Schwerpunkte *Malerei und Graphik* sowie *Kunsthandwerk und Kunstgewerbe* setzte. Seit der Entstehung der Secessionen Ende des 19. Jahrhunderts war den so benannten Künstlervereinigungen gemein, dass sie sich mit dem Ziel der Erhöhung ihres Mitwirkungsrechts offensiv zu Protesten zusammenschlossen, sich strategisch von ihren etablierten künstlergenossenschaftlichen

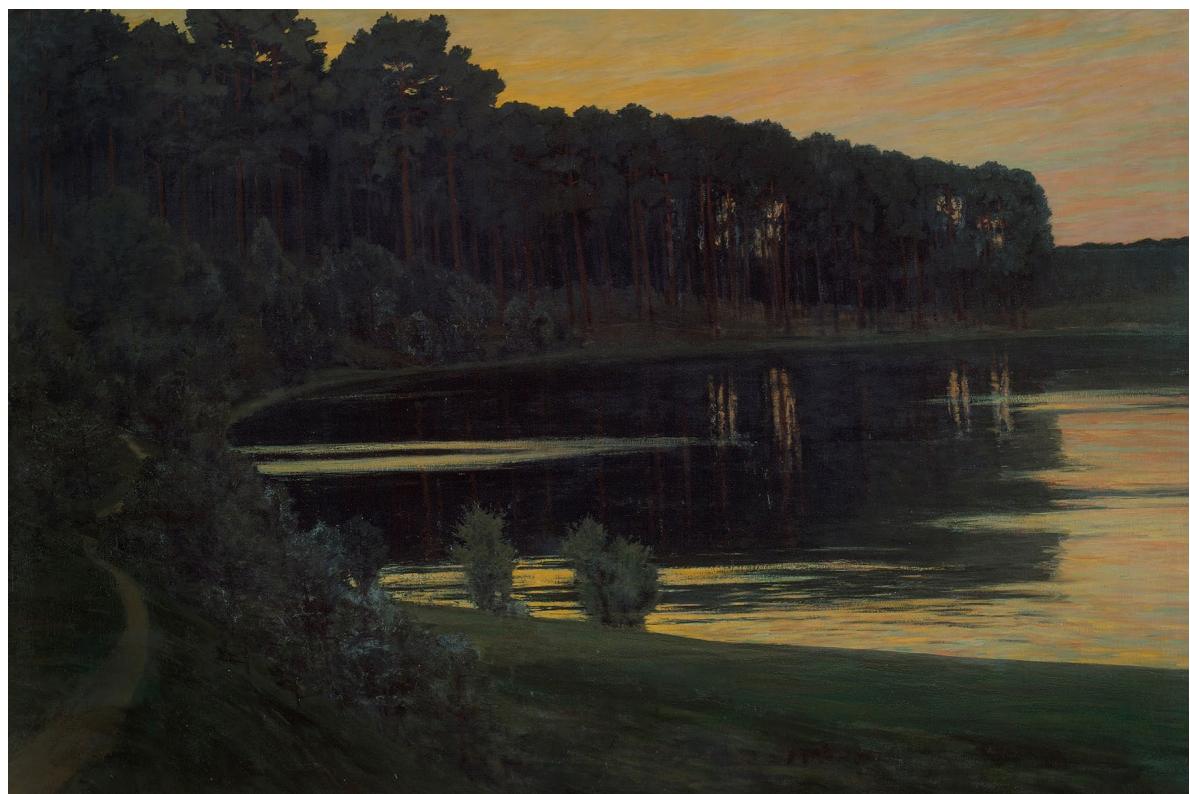
Führungen abspalteten und sich als elitäre Gruppierungen neu und eigenständig organisierten. Die Systematik dieser Strategien hat Oskar Bätschmann in seinem Band *Ausstellungskünstler* (1997) vorgelegt. Es ging nicht nur um das rein Künstlerische und um die mit Generationenkonflikten verknüpfte kunstpolitische Mitsprache, sondern auch um wirtschaftliche Anteile am Kunstmarkt, die mit verstärkter Sichtbarkeit mittels neuer Präsentations- und Marketingkonzepte Durchsetzung fanden. Die Mitglieder ließen unterschiedlichste Stile gelten, die sie verbindenden Ziele soll Max Liebermann einmal in der Formulierung gefasst haben: „Die Secession ist eine Weltanschauung.“ (Best 2000, 142) Interne Streitigkeiten in Wien (Natter 2003, 62–68) und Berlin (Matelowski 2017, 609–685) hingen mit der Professionalisierung der Kommerzialisierung zusammen. In den Secessionen wurde Streit explizit zur Triebfeder für Kreativität.

Forschungsstand und Desiderata

Von Beginn an waren die Secessionen Gegenstand der Kunstkritik, sie fanden Unterstützung bei Alois Hirth, Berta Zuckerkandl oder Bruno Cassirer. Mit der Zeitschrift *Ver Sacrum* schuf die Wiener Vereinigung 1898 ihr eigenes Publikationsorgan. Farbholzschnitte wurden zu einem wichtigen Experimentierfeld (Natter 2016). Die Gesamtquellenlage ist trotz beklagenswerter Verluste immens breit. Allein die Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession hat kürzlich ihr digitalisiertes Archiv mit „ca. 20.000 bisher unbekannten Dokumenten und Kunstwerken“ aus den ersten Jahrzehnten ihrer Institution zugänglich gemacht.⁷ Die Forschungsliteratur bietet eine Fülle an spezialisierten Beiträgen bis hin zu Disser-

tationen mit orts- oder künstlerspezifischem Schwerpunkt. Vergleiche bleiben darum selektiv. Während Marian Bisanz-Prakken 1998/99 die Graphikschau *Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905* kuratierte, entstand *Secession und Secessionen*, der erste vergleichende Überblick von Bettina Best 2000. Die Ideengeschichte der Abspaltungen ergänzen Übersichten dokumentierter Ausstellungsbe teiligungen und Mitgliedschaften. Es gab Sonderausstellungen zur Münchner, zur Wiener und zur Berliner Secession. 2012 präsentierte die Ausstellung *Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898–1913)* Ergebnisse des Forschungsprojekts von Ulrike Wolff-Thomsen. 2017–18 fand in Italien eine vergleichende Schau zu den Secessionen in München, Wien, Prag und Rom statt (Parisi 2017). Eine Ausstellung zu dem „Dreigestirn der großen Secessionen“ (Best 2000, 120) war bislang ein Desiderat. Mit der „vergleichenden Darstellung der Secessionen

in ihrer ersten, erfolgreichen Phase“ (Gleis/Storch, 34) behandelt der Katalog zur gemeinsamen Ausstellung der Berliner Nationalgalerie und des Wien Museums ausschließlich die Vereinigungen in München, Wien und Berlin im Zeitraum von 1892 bis 1913: ausgehend von der Gründung des Vereins der bildenden Künstler Münchens e.V. bis hin zu dessen Spaltung und der dortigen Entstehung der Neuen Secession. Enthalten sind also die Jahre der Entstehung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession (1897) bis zu dem Austritt der Klimt-Gruppe 1905 sowie die Entstehung der Berliner Secession 1898/99 bis zur daraus hervorgehenden Neuen Secession 1910 und ihrer Spaltung 1913, woraus 1914 die Freie Secession hervorging. Ideengeber Ralph Gleis packte für das Ausstellungsprojekt Kairos glücklich am Schopf: Der Umbau des inzwischen wiedereröffneten Wien Museums ermöglichte vom Berliner Publikum begeistert aufge



| Abb. 1 | Walter Leistikow, Grunewaldsee, 1895. Öl/Lw., 167 × 252 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie ↗

nommene Leihgaben. Mit der Gewinnung von Ursula Storch, der Sammlungszuständigen und Vizedirektorin des Wien Museums, für ein Kuratorenteam knüpfte Gleis an seine zurückliegende Tätigkeit dort an, darüber hinaus entstand eine glückliche institutionelle Kooperation. Für die Neubetrachtung des Themas Secessionen als grundlegend betont werden zwei Schwerpunkte: „die Rolle der Künstlerinnen innerhalb der Vereinigungen und die soziale Frage.“ (16) Der Katalog soll zudem wesentliche Anliegen der Secessionen und einige ihrer bedeutendsten künstlerischen Positionen veranschaulichen. (34) Nicht Vollständigkeit, sondern Vielfalt und Freude an Experimenten sollen hierbei im Vordergrund stehen. Die thematische Sortierung verbindet Malerei, Grafik, Skulptur, Design und Ausstellungsarchitektur und leitet an zur Entdeckung von Gemeinsamkeiten und zur „(Wieder-)Entdeckung besonders von Künstlerinnen“ (16). Die Suche nach Gemeinsamkeiten zielt also nicht ab auf Individualstile. Doppelt marginalisierte Positionen jüdischer Künstlerinnen werden mit den Bildhauerinnen Ilse Twardowski-Conrat und Teresa Feodorowna Ries gezeigt, nicht explizit gemacht wird allerdings die zusätzliche Problematik ihrer zer-

störten Œuvres. Auch die strukturelle Exklusion von in Konflikt mit § 175 geratenen Künstler:innen wäre erwähnenswert gewesen. Birgit Jooss legte 2007 die Basis zu Paul Hoecker, dem Gründungsmitglied und 1. Schriftführer der Münchner Secession. Seit 2019 beschäftigt sich am Forum Queeres Archiv München eine Forschungsgruppe mit diesem Künstler.↗

„Herr Gott, war das schön“

Vier Essays bilden das inhaltliche Rückgrat des Katalogs. Gleis und Storch leiten mit „Aufbruch in eine plurale Moderne. Die Secessionen in München, Wien und Berlin“ (20–35) in die ausstellungsspezifische Perspektive ein. Mit Schlagworten wie Avantgarden und Bezugnahmen auf *Les XX* in Brüssel, die *Société des artistes indépendants* in Paris und die *Vereinigung der XI* in Berlin zeigen sie die Relevanz der international vernetzten und lokal agierenden Secessionen auf. Als wesentliche Kriterien zur Einschätzung der Wirkmächtigkeit von Secessionen benennen sie Qualität, Zeitgenossenschaft und Ökonomie und formulieren die „These, dass die neuen Vereinigungen zur Entwicklung einer vielfältigen Moderne entscheidend beigetragen haben.“ (34) Es folgt ein Essay von Karin



| Abb. 2 | Max Liebermann, Amsterdamer Waisenmädchen, 1876. Öl/Lw., 65 x 80 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie, Foto: Klaus Göken. CC BY-NC-SA ↗

Althaus, Kuratorin des Lenbachhauses, zu den Anfängen der Münchener Secession und deren Wirkung (38–49). Unter dem Titel „Vorbild und Katalysator“ untersucht sie Hintergründe, Stilpluralismus, Geschichte und Inszenierung der Secessionsausstellungen. Als Besucher der 1. Internationalen Secessionsausstellung 1893 zitiert sie den für seine Provokationen wiederholt mit der Zensur in Konflikt geratenen Oskar Panizza mit seinem offensiven Begeisterungsausruf: „Herr Gott, war das schön!“ (43) Die Ausstellung 1903 von Vincent van Goghs *Sonnenblumen* (1888) ordnet Althaus dem Themenkomplex „Stagnation und Konkurrenz“ zu: Die Secession verlor nach 1900 Prestige und Mitglieder an die Berliner Secession, die 1901 Werke van Goghs gezeigt hatte und 1903 Cézanne präsentierte. (69)

Bei der Behandlung des Kunstmarktsegments der Münchener Künstlerfürsten vermisst man einen Hinweis auf die Künstlergesellschaft Allotria als soziales

Bindeglied. Gegründet 1873 als Protestbewegung von 50 aus der Künstlergenossenschaft Ausgetretenen, bot sie Mitgliedern wie Franz von Lenbach und Franz Stuck informelle Treffpunkte (Kennedy 2006, 7f.). Stuck karikierte dort das Verhältnis der Secessionisten untereinander und das zu Lenbach (Kennedy 2006, 64–72). Das lebhafte und enge Mit- und Nebeneinander belegt die Beobachtung von Althaus (38), wonach die neuen Tendenzen schon vor Gründung der Secession in den Ausstellungen im Glaspalast sichtbar waren (41). Storch behandelt „Die frühen Jahre der Wiener Secession“ (52–63) und spannt den Bogen von Vorgängerbewegungen wie der Hagengesellschaft und dem Siebenerclub bis zum Austritt der Klimt-Gruppe aus der Secession, der sogenannten Secession von der Secession. Die anfängliche Polemik wandelte sich also zur Modeerscheinung. Zu den genannten Ausstellungen gehört die 18. von 1903, die einzige monographische der Wiener, die Klimt gewid-



| Abb. 3 | Moriz Nähr, Mitglieder der Wiener Secession, 1902. Fotografie, Wien Museum, Inv.-Nr. 133018. CC0 ↗

Anton Stark

Gustav Klimt

Adolf Böhm

Wilhelm List Max Kurzweil

Leopold Stolba Rudolf Bacher

Kolo Moser

Maximilian Lenz

Ernst Stöhr

Emil Orlik

Carl Moll



| Abb. 4 | Maria Slavona (Marie Schorer), Häuser am Montmartre, 1898. Öl/Lw., 116,5 × 81 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 657. Foto: Jörg P. Anders. CC BY-NC-SA ↗

met war (59f.). Die Berliner Secession widmete Max Klinger 1909 eine eigene Grafik-Schau. (69) Die Lücke in der Narration von 1905–1913 schließt Storch mit Verweisen auf die frühen Erfolge der 1903 aus der Secession heraus gegründeten Wiener Werkstätte; in München waren die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk 1897/98 gegründet worden. Ausgeblendet wird die nach dem Bruch von Josef Engelhart kommerziell weniger erfolgreich weitergeführte Secession zu Gunsten des Großprojekts der Klimt-Gruppe mit Josef Hoffmann: die Wiener Kunstschaus 1908.

Anke Matelowski untersucht „Die Berliner Secession von 1899 bis 1913“ (66–77) basierend auf ihren Kenntnissen der Quellen im Berliner Archiv Bildende Kunst

der Akademie der Künste (Matelowski 2017). Wie Sabine Meister (2007, 217–279) argumentiert auch sie für eine modifizierte Wahrnehmung des Entstehungsprozesses der Secession: mit konstituierender Sitzung am 2. Mai 1898 und offizieller Gründung im Januar 1899. Erneut verweist sie auf die an eine Zeitungsseite geknüpfte und als Geschichtsfälschung entlarvte Gründungslegende, deren Langlebigkeit Lovis Corinth 1910 mit seiner Biographie Walter Leistikows sicherte: dessen Gemälde *Grunewaldsee* (1895) | Abb. 1 | war keineswegs 1898 von der Jury der Großen Kunstausstellung zurückgewiesen worden (Meister 2007, 75–77). Der Überblick bezieht Konflikte und Ausstellungserfolge ein, lässt aber den Hinweis auf die Hauptwand, die Kollwitz 1903 in der sogenannten Schwarz-Weiß-Ausstellung allein bespielte, aus (vgl. Wolff-Thomson 2012, 18).

Der Katalog

Der Katalogteil ist kleinteilig in 15 Sektionen gegliedert, um möglichst viele Facetten abzubilden: Secessionen (81); *Die Protagonisten* (82–119); Zeichnungen Klimts aus der Secessionszeit (120–141); *Die Freiheit der Kunst* (142–155); *Secession als Marke* (156–177); *Internationalität als Programm* (178–193); *Frühlingserwachen* (194–207); *Kinderwelten* (208–217); *Private Einblicke* (218–229); *Das moderne Porträt* (230–239); *Illustre Gesellschaft* (240–251); *Von Arbeit und Alltag* (252–261); *Begegnungen mit der Natur* (262–283); *Köpfe der Secessionen* (284–299); *Ablehnung und Aufbruch* (300–309). Kurze Texte führen in die Bildteile ein, die qualitativ hochwertigen Farbabbildungen der etwa 200 Exponate von 81 Künstlerinnen und Künstlern stehen weitgehend für sich. Eine Ausnahme bilden Storcks Ausführungen zu Klimts 1. Secessionsplakat (54f.) und *Pallas Athene* (56f.). Hier zeigt sich die Notwendigkeit solcher erläuternder Texte, ohne die sich die Abbildungen kaum erschließen. Werden mit dem Katalog die „bisherigen ‚Helden‘ der Kunstgeschichte“ (16) wie intendiert jenseits der traduierten Narrative behandelt und „nun nicht als Solisten, sondern als Teil einer europäischen Bewegung“ (16) begreifbar? Diese Absicht wird durch den



| Abb. 5 | Elena Luksch-Makowsky, *Der Katzenfresser*, 1900. Öl/Lw., 149 × 78 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 10660. Kat., S. 260 ↗

Anteil von insgesamt 64 Werken Gustav Klimts, 15 von Franz von Stuck und sieben von Max Liebermann konterkariert. Durch die Gruppierung wirken letztere optisch an den Rand gedrückt. Die reduzierte Wiener Auswahl von Werken Klimts (vgl. 312–322) zeigt hingegen, dass dies seine Bedeutung nicht schmälert, sondern die Wahrnehmung der Vielfalt seiner Produktion fördert.

Den Auftakt zum Katalogteil bilden diese drei Protagonisten (82). Programmatische Hauptwerke sind *Pallas Athene*, jeweils von Stuck und Klimt. Veritable Sensationen sind die Replik von Stucks *Sünde* und Klimts *Judith I*. Die Zuordnung von Klimts Bildnis-

sen zur Sektion *Das moderne Porträt* hätte dort aufschlussreiche Vergleiche ermöglicht. Bemerkenswert ist das Festhalten am Fortschrittsgedanken (15) beim Blick auf die Datierung ins Jahr 1876 von Liebermanns Studie *Amsterdamer Waisenmädchen* | Abb. 2 |, Exponat der 1. Secessionsausstellung in



| Abb. 6 | Teresa Feodorowna Ries, *Selbstbildnis*, 1902. Öl/Lw., 150,5 × 71 cm. Wien Museum, Inv.-Nr. 133781. Kat., S. 289



| Abb. 7 | Gustav Klimt, Am Attersee, 1900. Öl/Lw., 80 × 80 cm.
Wien, Leopold Museum, Inv.-Nr. LM 4148. Kat., S. 105 ↗

Berlin. Liebermanns *Bildnis von Museumsdirektor Dr. Wilhelm Bode* bietet Einblick in dessen Kontakte. Die Musealisierung der Secessionisten wäre wie im Fall von Auguste Rodin eine eigene Untersuchung wert. Insgesamt hält dieses Kapitel an liebgewonnenen Etikettierungen fest: Stuck – München – Symbolismus; Klimt – Wien – Jugendstil; Liebermann – Berlin – Impressionismus.

Nichts für schwache Nerven

Die Berliner Secession nahm von Anfang an Künstlerinnen auf, darunter die verheirateten Mütter Kollwitz und Sabine Lepsius. Die Wiener | Abb. 3 | und Münchner Secessionisten lehnten die Mitgliedschaft von Frauen im präsentierten Zeitraum kategorisch ab. Diesbezüglich war die Münchner Künstlergenossenschaft fortschrittlicher: Sie hatte 1892 72 weibliche Mitglieder. (Althaus, 49, Anm. 2) Die Teilnahme an Ausstellungen anderer Secessionen waren die Ausnahme (16; vgl. Best 2000, 479–668): Maria Slavonas Ausstellungsbeteiligung in München 1904 erfolgte erst nach ihrer prekären Lebensphase als Alleinerziehende in Paris, während der das gezeigte Gemälde entstand. | Abb. 4 | 1904 war sie verheiratet und korrespondierendes Mitglied der Berliner Secession,

die ihre beim Publikum sehr beliebten Katzenbilder zeigte. Elena Luksch-Makowsky debütierte hingegen 1901 in Wien mit dem *Katzenfresser*. | Abb. 5 | Die Lichtverteilung in dem brauntonigen Gemälde lenkt den Blick vom Mann im übergroßen Mantel auf den traurig wirkenden, schlaff hängenden Kadaver. Wie eine Rattenmetzger-Darstellung als Sujet der Belagerung von Paris 1870 zeigt das Bild Hungersnot als sozialen Missstand auf. Unerwartet kam der Gegenwartsbezug zum amerikanischen Wahlkampf 2024 und dessen Parodie durch The Kiffness (David Scott) hinzu: Die Live-Performance von *Eating the Cats ft. Donald Trump (Debate Remix)* 2024 in München sorgte für weltweite Aufmerksamkeit.

Kollwitz, ab 1912 Jury- und Vorstandsmitglied der Berliner Secession, ist mit zwei Werken im Katalog vertreten (147, 259). Das *Selbstbildnis* von Ries | Abb. 6 | im pastos gemalten Arbeitskittel mit in die rechte Hüfte gestemmtem Arm muss sich gegenüber dem Bildnis *Othmar Schimkowitz* von Ferdinand Andri zusätzlich behaupten: Andri stellte nicht nur als erster Wiener in der Berliner Secession aus und fertigte den Sessel, auf dem Klimt thronte vgl. Abb. 3 ↗: er stand auch später auf Joseph Goebbels Gottbegnadeten-Liste. Im Katalog sind drei seiner Werke zu finden. *Ablehnung und Aufbruch* heißt das letzte Kapitel: Es hätte auch den Auftakt bilden können, greift es doch die märtyrerhafte Selbststilisierung der Secessionisten als Refüsierte und daher Moderne auf. Dreh- und Angelpunkt des Erfolgsnarrativs bleibt die im Kern eben doch nicht ganz verworfene Heldengeschichte um den nie refüsierten *Grunewaldsee*. Das Verzeichnis ausgestellter Werke (312–323) beleuchtet personelle und objektbezogene Verbindungen zur Secession. Lieblingswerke waren demnach Klimts *Am Attersee* | Abb. 7 |, das dreimal als Exponat in der Wiener Secession hing. Stucks Bronze *Amazone* wurde einmal in der Wiener – mit zwei Ansichten in *Ver Sacrum* | Abb. 8 | – und zweimal in der Münchner Secession ausgestellt. Das recht überschaubare Literaturverzeichnis (324–325) umfasst 42 Titel; Wolff-Thomsen 2012 nennen allein die Anmerkungen auf S. 35 und 77.



| Abb. 8 | Franz Stuck, Amazon, 1897. Bronze, H. 64,5 cm, in: Ver Sacrum, Mai–Juni 1898, Heft 5/6, S. 12 ↗

Quo vadis?

Das Begleitbuch zu den Ausstellungen in Berlin und Wien ist eine schön präsentierte Einführung zu Klimt und der Anfangszeit der Secessionen in München, Wien und Berlin mit respektabler Berücksichtigung von Künstlerinnen. Indem der Publikumsmagnet Klimt den Abbildungsteil dominiert, verschiebt sich der im Titel angekündigte Vergleich der drei großen Secessionen in die vier Beiträge: Ein übergreifender und drei ortsspezifische Essays bieten Einblicke in den Zeitraum von 1893 bis 1913. Im Schatten Klimts bliebe darüber hinaus noch viel wiederzuentdecken und aufzuarbeiten.

Literatur

Bätschmann 1997: Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kunst und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Best 2000: Bettina Best, Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende, München 2000.

Bisanz-Prakken 1998: Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905. Ausst.kat., hg. v. Marian Bisanz-Prakken, Wien 1998.

Jooss 2007: Birgit Jooss, „... der erste Moderne in der alten Akademie“. Der Lehrer Paul Höcker, in: Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter. Ausst.kat., hg. v. Siegfried Unterberger, Felix Billeter und Ute Strimmer, München 2007, 28–43. ↗

Kennedy 2006: Julie Kennedy, Franz von Stuck und die Karikatur in der Allotria, München 2006.

Matelowski 2017: Anke Matelowski, Die Berliner Secession 1899–1937. Chronik, Kontext, Schicksal, Wädenswil am Zürichsee 2017.

Meister 2007: Sabine Meister, Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin, 2007 (Diss., Universität Freiburg i. Br. 2006). ↗

Natter 2016: Art for All. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900. Ausst.kat., hg. v. Tobias G. Natter, Köln 2016.

Natter 2003: Die Galerie Miethke. Eine Kunsthändlung im Zentrum der Moderne. Ausst.kat., hg. v. Tobias G. Natter, Wien 2003.

Parisi 2017: Secessioni europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma. Ausst.kat., hg. v. Francesco Parisi, Mailand 2017.

Wichmann 1964: Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende. Ausst.kat., hg. v. Siegfried Wichmann, München 1964.

Wolff-Thomsen 2012: Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898–1913). Ausst.kat., hg. v. Ulrike Wolff-Thomsen und Jörg Paczkowski, Heide 2012.

Ausstellung

Bilder traumatischer Taten

Bernhard Heisig und Breslau. Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 24.5.–14.9.2025. Katalog hg. von Agnes Tieze. Regensburg, Ostdeutsche Galerie 2025.
160 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-89188-149-1. € 18,50

Prof. Dr. Dr. h. c. Martin Thurner
Martin-Grabmann-Forschungsinstitut für Mittelalterliche
Theologie und Philosophie
Ludwig-Maximilians-Universität München
thurner@lmu.de

Bilder traumatischer Taten

Martin Thurner



Der erste Eindruck war überwältigend: Kaum öffnete sich die Tür zum Schauraum, wurde der Besucher in der – wohl um der Kontrastwirkung etwas unterkühlt betitelten – Ausstellung *Bernhard Heisig und Breslau* gleich von dem ebenso großformatigen wie farbintensiven Bild *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* | Abb. 1 | in Bann genommen, gleichsam hineingezogen in dessen bis zum Bersten gespannte formale und inhaltliche Dynamik. Man spürte gleich: Hier geht es nicht bloß um das objektive historische Faktum, dass der Maler eben vor 100 Jahren in dieser Stadt geboren wurde, sondern um ein Sinnbild für eine tiefere, ja abgrundtiefe menschliche Erfahrung, die in der Kunst zum Ausdruck kommt.

Doch gemäß der Interpretationsmaxime „begreifen, was mich ergreift“ (Emil Staiger) zunächst der Reihe nach: Von seinem Stiftungsauftrag her widmet sich

das 1966 gegründete Kunstforum Ostdeutsche Galerie nicht etwa den Gebieten der ehemaligen DDR, sondern der Kunst-Kultur der vormals deutsch geprägten Gegenden im östlichen Europa, in Tradition und Gegenwart. Die Ausstellung wurde dort nicht deshalb konzipiert, weil Heisig ein ‚DDR-Maler‘ war, sondern weil mit dem bis 1945 deutsch geprägten und von da an polnischen ‚Breslau‘ ein Thema in den Mittelpunkt seiner Kunst kommt, in dem sich auch die Zielsetzung des Museums konzentriert. Für das Timing spielte aber nicht nur das Gedenken an Heisigs 100. Geburtstag eine Rolle, sondern auch die prosaische Tatsache, dass das eingangs genannte Bild sich derzeit (wie lange?) noch als Leihgabe des Lindenau-Museums Altenburg im Regensburger Museum befindet. Als weiteste Klammer des Projektes soll man sich aber auch das Weltkriegs-Ende mit der Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945, vor nun 80 Jahren, bewusst halten. Breslau wurde nur zwei Tage vorher, am 6. Mai 1945, von den sowjetischen Truppen eingenommen, nachdem NS-Gauleiter Karl Hanke die Verteidigung der Stadt als „ein Bollwerk im Kampf gegen den Bolschewismus“ (Kat., 19) angeordnet hatte – ein aussichtsloses Unterfangen, das zur vollständigen Zerstörung der Breslauer Innenstadt führte.

Täter und Opfer zugleich

Die besondere Zuspitzung der gezeigten Bilder geht auf die außergewöhnliche Tatsache zurück, dass Bernhard Heisig (1925–2011) nicht nur Opfer der kriegsbedingten Zerstörung und Einnahme Breslaus wurde, sondern als 17-jähriger Freiwilliger selbst Teil jener SS-Truppen war, welche dann drei Jahre später die zur ‚Festung‘ erklärte Stadt verteidigten. Die malerische Auseinandersetzung mit den Mörtern seiner Heimatstadt gewinnt so die Qualität einer Konfrontation mit eigener Verblendung und Schuld.

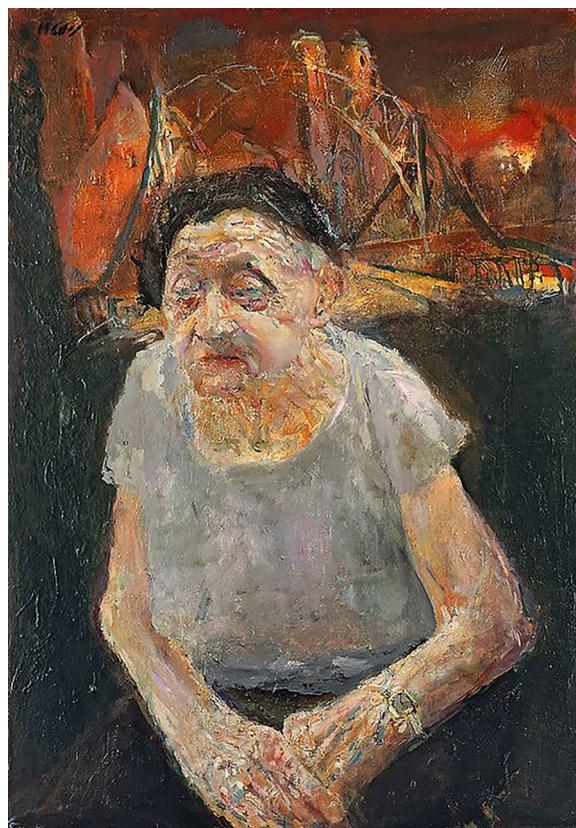


| Abb. 1 | Bernhard Heisig, Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder, 1969/77. Öl/Lw., 178 × 170 cm. Altenburg, Lindenau-Museum, Inv.nr. 2222. Kat., S. 73. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

Das erklärt individuell den traumatischen Charakter der Darstellungen, weil sie ein inneres Dilemma äußerlich ins Bild zu bannen versuchen, von dem der Künstler selbst offenbar zeit seines Lebens nicht loskommen konnte. Die Malerei dokumentiert hier also einen psychologischen Prozess, der eigentlich auch in der kollektiven Psyche des deutschen Volkes hätte stattfinden müssen. Doch was Letzteres betrifft, so dominierte in beiden Staaten Nachkriegs-Deutschlands ein anderer psychologischer Mechanismus: die Verdrängung. So besteht die Tragik der Figur Heisigs nicht nur darin, dass er eben dieses unlösbare Dilemma zu bearbeiten hatte, sondern dass er damit nicht nur in Ost, sondern auch in West, ziemlich einsam auf weiter deutscher Flur stand. Im Unterschied zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg sind nach dem Zweiten die Künstler wirklich rar, die sich mit ihrer eigenen Täterschaft auseinandersetzen, wohl weil die Zerstörung nicht nur auf die Schlachtfelder begrenzt war, sondern bis in die eigenen privaten Wohnzimmer wütete. Was für Heisig problematisch war, können wir

heute nur bewundern – und dort monieren, wo es immer noch fehlt.

Wie langwierig der Prozess dieser Erinnerungsaufarbeitung war, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Heisig erst 1968, also gut ein Vierteljahrhundert später, den Komplex ‚Breslau‘ zum expliziten Thema seiner Bilder macht. Das hat auch mit seinem Werdegang in einer anderen deutschen Diktatur zu tun, zu der er ebenso in einem nicht widerspruchsfreien Verhältnis stand. Das Jahr 1968 stellt in der Biographie Heisigs insofern eine Zäsur dar, als er in diesem Jahr von seiner seit 1956 innegehabten Professur an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, deren Rektor er seit 1961 sogar mehrmals zeitweilig war, zurückgetreten ‚wurde‘. Der Grund war, dass sich die dort neu formierende, später so genannte ‚Leipziger Schule‘ immer mehr vom staatlich verordneten sozialistischen Realismus entfernte und zu einer ganz eigenen, psychologisierend-expressiven Malweise befreite, welche die Brüche und Konflikte in Individuum und Geschichte ins Bild brachte – und daher gleich offiziell des Pessi-



| Abb. 2 | Bernhard Heisig, *Meine Mutter vor brennender Stadt (Mutterbildnis I)*, 1976. Öl auf Hartfaser, 122 × 84 cm. Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Inv.nr. MO102051. Kat., S. 109. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

mismus, Formalismus und der westlichen Dekadenz bezüglich wurde.

Umso erstaunlicher ist es, dass *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* von einem öffentlichen Museum in der damaligen DDR, in dessen Besitz es sich noch heute befindet, angekauft und ausgestellt wurde – es gab offenbar mutige Direktoren. Denn der ‚Antifaschismus‘ war zwar für das Selbstverständnis der DDR-(Ideologie) konstitutiv, jedoch beschränkt auf die Erinnerung an den kommunistischen Widerstandskampf, nicht etwa auf die Opfer oder gar die Täter im Bereich des späteren DDR-Regimes bezogen. Wenn Heisig in seinen Breslau-Bildern die deutschen Akteure als Mörder zeigt, und nie direkt die

kommunistischen Invasoren, so kann diese, dann ja in(folge) der Tat als Geschichtspessimismus inkriminierte Einstellungsoptik durchaus auch als subversiver Widerstand gegen die zeitgleiche DDR-Erinnerungspolitik gesehen werden, die mit ihrem nach vorne gerichteten Blick quasi ein Erinnerungsverbot war und eine Auseinandersetzung mit individueller Schuld ablehnte (vgl. hierzu den Überblick von Birgit Müller, *Erinnerungskultur in der DDR*, Bundeszentrale für politische Bildung, 26.08.2008 ↗ mit weiteren Literaturhinweisen und insbesondere den von Werner Bergmann, Rainer Erb und Albert Lichtblau herausgegebenen Sammelband *Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M./New York 1995).

Auffällig wird in dieser Hinsicht, dass eine Opfergruppe in den Breslau-Bildern nicht ausdrücklich kenntlich erscheint, für welche die DDR ebenfalls keine Verantwortung übernehmen wollte: Aus der jüdischen Gemeinde in Breslau stammte etwa die Philosophin Edith Stein, die als Karmeliter-Nonne 1942 in den Gaskammern von Auschwitz ermordet wurde. Wusste Heisig davon? Jedenfalls wird (erst) ab 1987 der Holocaust explizit zu einem bestimmenden Thema seiner künstlerischen Produktion.

Generationensprünge und familiäre Tragik

Die Eindruckskraft von Heisigs Breslau-Bildern röhrt auch daher, dass er in ihnen ein Bildvokabular gewinnt, welches er in weiteren Werken zur Anwendung bringen kann, um Krieg und Gewalt nicht nur als punktuelles historisches Geschehen zu illustrieren, sondern als ein diachrones menschliches Verhängnis sichtbar zu machen. Dies gelingt, indem Heisig diese universale Dimension wie selbstlaufend von seiner individuellen Erfahrung her ableiten kann, indem er sein Kriegstrauma in demjenigen der Generationen seiner Mutter und seines Sohnes spiegelt.

In den meisten der etwa zehn Porträts | Abb. 2 | ist seine Mutter vor dem Hintergrund der apokalyptisch brennenden Stadt Breslau dargestellt, stets mit un-



| Abb. 3 | Bernhard Heisig,
Der Kriegsfreiwillige,
1982/84/86. Öl/Lw., 150 ×
120 cm. Berlin, Galerie
Brusberg. Kat., S. 137.
© Bonn, VG Bild-Kunst
2026 ↗

bestimmt zur Seite gewendetem Blick und mit fast geschwollenen (Arbeits-)Händen, die häufig wie zum Gebet ineinander gefaltet sind. Diese Gesten veranschaulichen eine andere psychologische Art der Trauma-Reaktion, die nicht wie Heisigs Malerei zu einer „Wut der Bilder“ (Eckhart Gillen) ausbricht, sondern still (in sich?) abgekehrt sistiert – in resignativer Trauer über Unwiederbringliches oder in religiöser Kontemplation der Möglichkeit einer inneren Erlösung? Beide Perspektiven sind denkbar: Heisig als selbsterklärter Atheist malt eben (s)eine Mutter, die bekennende katholische Christin war.

Würde man nur den Titel kennen, so erwartete man im ausgestellten Bild *Der Kriegsfreiwillige* (1982/1984/1986) | Abb. 3 | ein Selbstporträt des

Malers in seiner ‚Hitler-Jugend‘-Zeit. Das mag hier auch mitschwingen, doch der näherliegende ikonographische Anknüpfungspunkt ist ein 1981 vorausgehendes, in der Ausstellung daneben platziertes Werk *Begegnung mit Bildern* | Abb. 4 |, in dem Heisig vor dem Hintergrund mit Zitaten aus Otto Dix' Erster-Weltkrieg-Triptychon *Der Krieg* (1929–1932) | Abb. 5 | seinen Sohn Walter porträtiert – in Uniform der Nationalen Volksarmee der DDR. Optisch führte dieser Anblick beim Vater offenbar zu einer Art Re-Traumatisierung. Denn unverhohlen bewusst knüpfte dieses Design an preußische Vorlagen an, die ihrerseits in den Uniformen der Hitler-Wehrmacht zitiert wurden. Momenthaft erschreckt erblickt Heisig in dieser ‚Uniformierung‘ sich oberflächlich bekämpfen-

der, im fatalen Kern aber ablösender militaristischer Ideologien das generationenübergreifende Unheil der Verstrickung in Krieg und Gewalt, vor dem er (seinen Sohn) eben durch *Begegnung mit Bildern* abschreckend zu bewahren sucht.

Vom Mythos zur hypostasierten Kriegsdienstverweigerung

Im schonungslosen Blick auf die auch die Gegenwart bestimmende Gewaltgeschichte scheut Heisig konsequenterweise auch nicht davor zurück, den preußischen Militarismus ikonoklastisch zu stürmen. Dieses die gesamtdeutsche Identität mitbestimmende Momentum steht insofern zu ‚Breslau‘ auch in einem regionalen Zusammenhang, als ja Schlesien 1741 vom Preußenkönig Friedrich II. erobert wurde. Seit 1976 dringen Preußen und Friedrich als verstörende Bildmotive in das Werk Heisigs immer wieder an



| Abb. 4 | Bernhard Heisig, Begegnung mit Bildern, 1981. Öl/Lw., 101 × 80 cm. Berlin, Staatl. Museen, Neue Nationalgalerie. Kat. S. 135. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗



| Abb. 5 | Otto Dix, Der Krieg (Triptychon), 1929–32. Mischtechnik auf Sperrholz, 204 × 468 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Inv.-Nr. 3754. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

| Abb. 6 | Bernhard Heisig, Preußischer Soldatentanz I, 1978–79. Öl/Lw., 165 × 150 cm. Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Inv.nr. 10415. Kat., S. 123. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗



zahlreichen Stellen ein. Im Ausstellungsstück *Preußischer Soldatentanz I* (1978–79) | Abb. 6 | formt ein nicht mehr individuell zu diversifizierendes Knäuel von Soldatenleiber-Fragmenten – in objekthafter Degeneration vermengt mit Bajonetten, Pickelhauben und Schlachttrompeten – eine Pyramide, also das ‚unsterbliche‘ Macht- und Herrschafts-Symbol seit der Frühzeit der Pharaonen.

So berührt Heisigs malerische Kriegs-Trauma-Bewältigung durchaus auch mythische und religiöse Archetypen, auch wenn er sich selbst deswegen weder dem Expressionismus noch dem Surrealismus zurechnen würde. Den bewegendsten Höhepunkt dafür veranschaulicht das aus der Nationalgalerie Berlin für die Ausstellung gewonnene Bild *Christus verweigert den Gehorsam II* (1986–88). | Abb. 7 | Wird hier die Kriegsdienstverweigerung gar zu einem religiösen

Akt, wenngleich im Sinne einer negativen Dialektik, welche die Gegensätze in einer bewusst unversöhnlich offen bleibenden Weise aufeinander bezieht? Die Titelfigur erscheint im Bild gedoppelt: einmal als der verblichene Gekreuzigte im schwarzen Hintergrund und dann dominierend nach vorne ausbrechend in einer Gestalt, die durch Seitenwunde und Stachelkrone zwar mit Christusattributen bestimmt wird, sich durch die vom Hals hängende Erkennungsmarke aber auch als Soldat erweist. Verweigert hier Christus seinem Vatergott den Gehorsam, weil er es alles andere als nachvollziehen kann, dass der Schöpfergott „alles so weise eingerichtet“ habe, wie es in dem in die Malerei eingewebten Spruchband heißt – oder stellt sich der Kriegsdienstverweigerer bewusst in die Nachfolge des pazifistischen Evangeliums des Gekreuzigten? Nicht nur dieses, sondern viele seiner



| Abb. 7 | Bernhard Heisig, Christus verweigert den Gehorsam II, 1986–88. Öl/Lw., 141 × 281 cm. Berlin, Staatl. Museen, Neue Nationalgalerie, Inv.nr. A IV 629. Kat., S. 138/139. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 [↗](#)

Bilder hat Heisig in mehreren Fassungen gemalt und nie gefirnißt, sodass er auch an vermeintlich ‚fertigen‘ Bildern immer wieder Übermalungen vornahm, häufig sogar noch im Museum und sehr zum Missfallen der beherbergenden Institution (vgl. dazu den Beitrag von Agnes Tieze im Katalog, 57–67, in dem sie ausführlich auch auf die verschiedenen Fassungen der *Festung Breslau* eingeht). Wenn schon das Bild unfertig bleibt, so kann erst recht nicht eine bestimmte Interpretation die letztgültige sein. Die extreme Ambivalenz des Christus-Bildes verweist daher auf etwas für die Kunst Heisigs Grundsätzliches: Was in seinen Bildern zum Ausdruck drängt, kann nicht abgeschlossen werden, weil es eben das traumatische Dilemma individueller und gesamt menschlicher Gewaltgeschichte selbst ist.

Malerei als Trauma-Bearbeitung

Dieser Charakter von Malerei als individual- und kollektivpsychologischer Arbeit manifestiert sich besonders in den in der Ausstellung gezeigten ‚Atelierbildern‘. Hier präsentiert Heisig, eben gar nicht im Sinne von ‚Historienmalerei‘, sondern synchron und multi-
lokal, „polyfokal“ und „polyvalent“ (dieses für Heisig spezifische Darstellungsprinzip wird herausgearbeitet im Katalogbeitrag von Bernhard Maaz, Polyvalenz ist Prinzip. Bernhard Heisig im Strom der Moderne, 33–50), häufig auch als Bild im Bild, dicht gedrängte Szenerien, die als Chiffren für (ihn) bedrängende

Traumata wirken. So wird Geschichte zum multiplen Alptraum. Im in der Ausstellung gezeigten Gemälde *Die Ardennenschlacht* (1978–81) | Abb. 8 | kommt derart auch das Titel-Ereignis als fast surreale Imagination ins Bild, in der ein entblößter Soldat bewusstlos mit einem Spielzeug-Panzer hantiert, während über ihm die Schlachtruppen hereinbrechen und unter ihm ein (Wohnzimmer-)Teppich liegt, unter den die Opfer und damit das ganze Geschehen ‚gekehrt‘ werden (zur Aufdeckung dieser Verdrängung vgl. den Katalogbeitrag von Eckhart Gillen, Bernhard Heisig auf der Suche nach einer Sprache für das Trauma des „unbelehrbaren Soldaten“, 11–32).

Indem Heisig diese Verdrängungsmechanismen in seinen Bildern gegen sich wendet, zeigt er, dass er sie nicht mehr mitmachen will, zu welchem Preis auch immer, innerlich-psychologisch wie äußerlich-politisch. Wahrscheinlich ist es diese gewagte Kraft, die den Betrachter in der Ausstellung derart unmittelbar überwältigt, und der er im Rundgang mehr und mehr auf die Spur kommen kann. So geben Heisigs Werk allgemein und die Ausstellung im Besonderen vielleicht auch eine Antwort auf das Verdikt von Theodor W. Adorno: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (*Gesammelte Schriften* 10/1, Darmstadt 1977, 30). Wird das unvorstellbare Grauen durch die Ästhetisierung auch und gerade in der farbigen Sinnlichkeit der Malerei nicht noch mehr verharmlost, als in den Schwarz/Weiß-Buchstaben

der Literatur? Dem kann man nur entgehen, wenn ein Kunstwerk jene Qualität erreicht, die am antiken Anfang der europäischen Kulturgeschichte schon Aristoteles in seiner Poetik für die Tragödie bestimmt eingefordert hatte: Notwendig ist eine „Nachahmung (*mimesis*) [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*katharsis*) von derartigen Erregungszuständen bewirkt“ (übers. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1992, 5). Heisigs „Breslau“-Bilder wollen wohl diese kathartische Wirkung erzielen.

Die umfangreichste aktuelle Publikation samt bisher umfassendster biographischer Quellen-Dokumentation, der von Heiner Köster herausgegebene Gedenkband *Bernhard Heisig zum 100. Geburtstag* (Leipzig 2025) trägt den Haupttitel *Erinnern und verantworten*. Damit ist die Intention von Heisigs Kunst denkbar knapp und treffend umschrieben: Sie ist mimetisch, kathartisch und damit letztlich in einem sehr ursprünglichen Sinne ethisch (zum Forschungsstand vgl. zuletzt April A. Eisman, *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany*, Rochester 2018 und die einordnende Rez. von Karl-Siegbert Rehberg, Auf der Suche nach der Wahrheit: Bernhard Heisig und der Sozialistische Realismus in der DDR, in: *Kunstchronik* 73/3, 2020, 137–143; *Bernhard Heisig. Das Welttheater eines deutschen Malers in sechs Akten*, hg. v. Dieter Brusberg, München 2014; *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*. Ausst.kat. Museum der bildenden Künste Leipzig u. a., hg. v. Eckhart Gillen, Köln 2005). Da man diese besondere künstlerische Aura der traumatischen Spuren historischer Abgründe eigentlich nur vor den Originalen selbst erleben kann, bleibt zu wünschen, dass die Ausstellung *Bernhard Heisig und Breslau* viele Besucherinnen und Besucher gefunden hat und viele Nachfolgeereignisse finden wird (derzeit: *Bernhard Heisig. Malerei als Ereignis. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag*. Angermuseum Erfurt, 12.10.2025–1.3.2026).



| Abb. 8 | Bernhard Heisig, *Die Ardennenschlacht*, 1978–81. Öl/Lw., 200 × 150 cm. Berlin, Staatl. Museen, Neue Nationalgalerie, Inv.nr. B 1256. Kat., S. 125.
© Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

Neues aus dem Netz

**Kulturelles Erbe weltweit sichtbar:
Baden-Württembergs Museen öffnen
ihre Sammlungen digital**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.1.114614>

Zuschrift

**Studienpreis des Landesdenkmal-
amtes Berlin 2026**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.1.114615>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.1.114617>

Kulturelles Erbe weltweit sichtbar. Baden-Württembergs Museen öffnen ihre Sammlungen digital

Die Digitalisierung des kulturellen Erbes verändert die Art und Weise, wie Museen, Archive und andere Kultureinrichtungen Wissen teilen und vermitteln. Offene Daten, freie Lizenzen und digitale Vernetzung sind heute zentrale Prinzipien moderner Kulturarbeit, Dokumentation und kultureller Teilhabe. Das Projekt „Wikipedia: Museen BW“[↗] macht deutlich, wie dies in der Praxis gelingt. Die Initiative des Landesmuseums Württemberg und der Landesstelle für Museen Baden-Württemberg – unterstützt von der MFG Baden-Württemberg und der Wikipedia-Community Stuttgart – zeigt, wie Museen ihre Bestände einfach, offen und rechtssicher online zugänglich machen können. Im Mittelpunkt steht das sogenannte Wikiversum mit Plattformen wie Wikipedia, Wikidata und Wikimedia Commons, über die kulturelle Inhalte weltweit zugänglich gemacht und miteinander verknüpft werden. So wurde etwa das auf Wikimedia Commons veröffentlichte Bild der württembergischen Königskrone über 200.000 Mal angesehen und in mehr als 200 Wikipedia-Seiten integriert – ein deutliches Zeichen für das Potenzial frei zugänglicher Kulturdaten. Das Projekt legt eine dauerhafte Grundlage für offene Kulturarbeit. Die beteiligten Museen bringen ihre Inhalte eigenständig ins Wikiversum ein und sind in der Lage, ihre Sammlungen online sichtbar zu machen. Die Bilanz spricht für sich: 658 veröffentlichte Dateien auf Wikimedia Commons, 334 Postkarten-Metadaten in Wikidata, über 20 mitwirkende Museen und mehr als 10.000 Aufrufe auf den Wikimedia-Plattformen. Beteiligt sind: Archäologisches Hegau-Museum Singen, Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg, Badisches Landesmuseum, Deutsches Fleischermuseum Böblingen, Deutsches Uhrenmuseum Furtwangen, Freiburger Münsterbauverein e.V., Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Museum im Schweizer Hof Bretten, Landesmuseum Württemberg, Ludwigsburg Museum, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Staatliches Museum für Natur-

kunde Karlsruhe, Museum für Naturkunde Stuttgart, Stadtmuseum Hornmoldhaus Bietigheim-Bissingen, StadtPalais – Museum für Stuttgart, Technoseum Mannheim, Universitätsbibliothek Stuttgart, ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Hällisch-Fränkisches Museum, Sammlung Prinzhorn. Ziel ist es, die Initiative fortzuführen und weitere Museen, Archive und Sammlungen für offene Kulturarbeit zu gewinnen.

Studienpreis des Landesdenkmalamtes Berlin 2026

Der Studienpreis des Landesdenkmalamtes für das Jahr 2026 wird ausgeschrieben. Zum sechsten Mal werden Studierende gewürdigt und gefördert, die sich im Rahmen ihrer Abschlussarbeiten an Universitäten oder Hochschulen in besonderer Weise mit Themen der Berliner Denkmallandschaft beschäftigen. Mit dem Studienpreis werden auch im Jahr 2026 bis zu drei herausragende Bachelor- und Masterarbeiten ausgezeichnet. Jeder Preis ist mit 1.000 Euro dotiert. Über die Auswahl der Preisträgerinnen und Preisträger entscheidet das Landesdenkmalamt Berlin.

Teilnahmeberechtigt sind Studierende aller Universitäten und Fachhochschulen im In- und Ausland. Es gibt keine Beschränkung auf bestimmte Disziplinen oder Fachrichtungen wie beispielsweise Kunstgeschichte, Denkmalpflege, Architektur, Landschaftsarchitektur, Restaurierung oder Archäologie. Ausschlaggebend sind allein die thematische Ausrichtung der Abschlussarbeit sowie der Berlin-Bezug. Eingereicht werden können Bachelor- und Masterarbeiten, die im Zeitraum von bis zu zwei Jahren vor der Auslobung des Studienpreises an einer Universität oder Fachhochschule abgeschlossen und bewertet wurden. Für den Studienpreis 2026 entspricht dies dem Zeitraum vom 1. Januar 2024 bis zum 15. Februar 2026.

Bewerbungen für den Studienpreis können vom 1. Januar 2026 bis zum 15. Februar 2026 [hier](#) eingereicht werden. Alle Informationen zu den einzureichenden Unterlagen, die Bewerbungsformulare, benötigte Zusammenfassung sowie die gutachterliche Empfehlung stehen [hier](#) zum Download bereit.

Ansprechpartnerin beim Landesdenkmalamt: Stephanie Otto, Referentin für Partizipation, Email: stephanie.otto@lda.berlin.de

Ausstellungskalender

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 mit einem roten Pfeil (↗) gekennzeichnet. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben. Hinter verlinkten Online-Katalogen erscheint ↗.

Aachen. [Centre Charlemagne – Neues Stadtmuseum](#). –12.4.: Bravo! Bravissimo! 200 Jahre Theater Aachen. (K).

[Coubertin Museum](#). –12.4.: Auf die Spitze getrieben. Kostüme aus dem Theater Aachen.

[Ludwig-Forum](#). –1.2.: Rochelle Feinstein. –15.3.: Shu Lea Cheang.

[Suermondt-Ludwig-Museum](#). –1.2.: Tim Berresheim. Ort, Zeit, Kontinuum. –15.3.: Praymobil. Mittelalterliche Kunst in Bewegung. (K); Stefan Draschan.

Aalborg (DK). [Kunsten Museum of Modern Art](#). –22.2.: Alex Da Corte. –6.4.: Elina Brotherus; Per Kirkeby. 5.2.–18.10.: Sisters Hope x Kunsten.

Aarau (CH). [Aargauer Kunsthaus](#). –9.3.: Blumen für die Kunst. 31.1.–25.5.: More Light. Video in Art. 31.1.–21.6.: Mario Sala.

Aarhus (DK). [Aros](#). –15.2.: Isaac Julien. Once Again. (Statues Never Die). –29.3.: Leandro Erlich. –19.4.: Anna Boghiguian.

Agen (F). [Église des Jacobins](#). –8.3.: Lumières françaises. De la cour de Versailles à Agen.

Albstadt. [Kunstmuseum](#). –18.1.: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 2 Omega. (K). –12.4.: Intimität. Queere Kunst der Gegenwart. (K).

Amstelveen (NL). [Cobra Museum](#). –1.3.: Wi Sranan.

Amsterdam (NL). [Rijksmuseum](#). –15.3.: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850. 6.2.–25.5.: Fakel; Metamorphoses.

[Stedelijk Museum](#). –1.3.: Erwin Olaf. (K).

[Van Gogh Museum](#). –25.1.: Captivated by Vincent.

Antwerpen (B). [Fotomuseum](#). –1.3.: Early Gaze. Unseen Photography from the 19th Century. (K).

[KMSKA](#). –22.2.: Magritte. La ligne de vie.

MoMu. –1.2.: Girls. On Boredom, Rebellion, and Being In-Between. (K).

Appenzell (CH). [Kunstmuseum](#). –19.4.: Wishlist/ collection; Agata Ingarden.

Aquileia (I). [Museo archeologico](#). –8.3.: Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano.

Aschaffenburg. [Jesuitenkirche](#). –22.2.: Johannes Grützke. Der Menschenmaler. (K).

Kirchner Haus. –8.2.: Gegen alle Widerstände. Künstlerinnen der Moderne. (K).

Asti (I). [Pal. Mazzetti](#). –1.3.: Paolo Conte.

Athen (GR). [National Museum of Contemporary Art](#). –15.2.: Kasper Bosmans: The Fuzzy Gaze; Emma Talbot. Human/Nature.

Augsburg. [Kunsthalle im Glaspalast](#). –21.6.: Symbiosis. Kunst zwischen Mensch und Natur.

Grafisches Kabinett. –15.3.: Vom Zeichnen zum Schmieden. Erich Nüchter (1903–89).

Schaezlerpalais. –25.1.: „Seht wie würdevoll!“. Spanische Meistergrafik von Goya und Dalí. –8.3.: Hermann Fischer. Zeichner und Aquarellist. Zum 120. Geburtstag. –12.4.: Reichtum der Kunst. Jakob Fugger und sein Erbe.

Bad Homburg. [Sinclair-Haus](#). –15.2.: Nachtleben.

Baden-Baden. [Museum Frieder Burda](#). –8.2.: Impressionismus in Deutschland. Max Liebermann und seine Zeit. (K).

Barcelona (E). [Fundació Miró](#). –18.1.: Who is Afraid of Ideology? Part 5: Daydream. –15.2.: Some American Catalans and the Other Way Around. –22.2.: Exchanges: Miró and the United States. –6.4.: Painting the Sky: 50 Years of Fundació Miró Stories. –10.5.: Open the Archive 07. L'Antitête.

Fundació Antoni Tàpies. –25.1.: Antoni Tàpies: The Imagination of the World. –22.2.: André du Colombier. A Lyrical Point of View; Germaine Dulac.

Barnard Castle (GB). [Bowes Museum](#). –1.3.: Joséphine Bowes. A Woman of Taste and Fashion; Pippa Hale: Pet Project.

Basel (CH). [Architekturmuseum](#). –19.4.: Wohnen – not for Profit. Die Genossenschaft als Labor des Zusammenlebens. (K).

[Kunstmuseum](#). –25.1.: Helden, Heilige und Elefanten. Kupferstiche in Italien um 1500. –8.3.: Geister. Dem Übernatürlichen auf der Spur. (K).

[Museum Jean Tinguely](#). –1.3.: Oliver Ressler. –10.5.: Carl Cheng.

Museum Kleines Klingental. –15.3.: Liebe zum Detail. Gipsabgüsse vom Basler Münster. (K).

Bassano del Grappa (I). [Museo civico](#). –22.2.: Giovanni Segantini.

Bayreuth. [Kunstmuseum](#). –22.2.: Kunst in Bayreuth. Werke der 1940er bis 1960er Jahre aus der Slg.

Bedburg-Hau. [Schloss Moyland](#). –15.2.: „Das ist ja überhaupt alles sehr beweglich.“ Joseph Beuys &

Ausstellungskalender

Fluxus. 8.2.–19.4.: In the Picture. Porträtfotografie aus der Slg.

Bellinzona (CH). *Villa dei Cedri.* –25.1.: Looking for El Lissitzky. (K).

Bergisch Gladbach. *Villa Zanders.* –1.2.: Eckart Hahn. Papiertiger. (K). –12.4.: Veronika Moos. (K).

Berlin. *Akademie der Künste.* –18.1.: Out of the Box. 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste. (K). –25.1.: Every Artist Must Take Sides. Resonanzen von Eslanda und Paul Robeson.

Alte Nationalgalerie. –25.1.: „Im Visier! Lovis Corinth, die Nationalgalerie und die Aktion ‚Entartete Kunst‘. –15.2.: Goya – Monet – Degas – Bonnard – Grosse. Die Scharf Collection. (K).

Altes Museum. –3.5.: 200 Jahre Museumsinsel: Grundstein Antike. Berlins erstes Museum.

Bauhaus-Archiv. *The Temporary.* –29.1.: Eine soziale Frage. Die Walter-Gropius-Schule in Neukölln.

Berlinische Galerie. –23.2.: Politics of Care. Fürsorge als Widerstand. –16.3.: Raoul Hausmann. Vision, Provokation, Dada. (K). –3.8.: Brigitte Meier-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1946–70. (K). –17.8.: Monira Al Qadiri.

Bode-Museum. –5.5.: Zurück in Berlin. Eine Marienbüste und die Slg. Benoit Oppenheim. –20.9.: Die Pazzi-Verschwörung. Macht, Gewalt und Kunst im Florenz der Renaissance.

Bröhan-Museum. –22.2.: Havelluft und Großstadtlichter. Stadt und Land in der Malerei der Berliner Secession. –26.4.: Glamour und Geometrie. Art Déco in der Illustration. Blackbox #17.

Deutsches Historisches Museum. –7.6.: Natur und deutsche Geschichte. Glaube – Biologie – Macht.

Gemäldegalerie. –8.3.: „Das alles bin ich!“ Die Schenkung Christoph Müller. Teil III: Vom Reisen und Zuhause sein. –6.4.: Hommage an Vittore Carpaccio. Ein restauriertes Meisterwerk und die Malerei Venedigs um 1500. 29.1.–31.5.: Gallery Looks. Modeinszenierungen in der Gemäldegalerie.

Georg-Kolbe-Museum. –15.3.: Liaisons. Georg Kolbe, Herbert List, Harry Hachmeister, Jens Pecho und Maurice Béjart.

Hamburger Bahnhof. –25.1.: Delcy Morelos. (K). –3.5.: Annika Kahrs. (K). –31.5.: Petrit Halilaj. (K). –13.9.: Saâdane Afif. (K).

Haus am Waldsee. –1.2.: Beverly Buchanan.

Humboldt-Forum. –25.5.: Alles unter dem Himmel. Harmonie in der Familie und im Staat.

–12.7.: Beziehungsweise Familie. Familiäre Beziehungsgeflechte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. –August: An das wir uns festhalten. –3.8.: Sich verwandt machen.

James-Simon-Galerie. 6.2.–19.7.: Gebaute Gemeinschaft. Göbeklitepe, Taş Tepeler und das Leben vor 12.000 Jahren. (K).

Jüdisches Museum. –12.4.: Claude Lanzmann. Die Aufzeichnungen.

Käthe-Kollwitz-Museum. –18.1.: Käthe Kollwitz. Stille Kraft. (K).

Kulturforum. –14.6.: Heimsuchung: 40 Jahre KGM am Kulturforum.

Kunstbibliothek. 23.1.–1.3.: Schere–Stil–Papier. Lettegrafik x Johanna Beckmann.

Kunsthaus Dahlem. –8.3.: Emilio Vedova. Mehr als Bewegung um ihrer selbst willen. (K).

Kupferstichkabinett. 13.2.–31.5.: Bosporus Beats. Blicke auf Istanbul von 1500 bis 1800.

Liebermann-Villa am Wannsee. –19.1.: „Liebe Mutti!“. Postkarten aus Theresienstadt 1943–44 mit künstlerischen Arbeiten von Inbar Chotzen. (K).

Martin-Gropius-Bau. –18.1.: Diane Arbus; Ligia Lewis. **Museum Europäischer Kulturen.** –1.3.: Flucht.

Fotografien aus Moldau, Armenien und Georgien von Frank Gaudlitz. (K).

Museum für Fotografie. –15.2.: Rico Puhlmann.

Fashion Photography 50s–90s. (K); Newton, Riviera & Dialogues. Collection Fotografis x Helmut Newton.

Neue Nationalgalerie. –25.1.: Christian Marclay. The Clock. –1.3.: Von Max Ernst bis Dorothea Tanning.

Netzwerke des Surrealismus. Provenienzen der Slg. Ulla und Heiner Pietzsch. –31.12.: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin.

Neues Museum. –8.2.: Auf unbetretenen Wegen. Georg Schweinfurth und die Ägyptologie. (K).

Slg. Scharf-Gerstenberg. –26.4.: Schluss mit den Meisterwerken. –3.5.: Möglichkeiten einer Insel. Denken in Bildern von Gerstenberg bis Scharf. (K).

Staatsbibliothek. –26.2.: Materialisierte Heiligkeit. Jüdische Buchkunst im kulturellen Kontext. (K).

Bern (CH). *Kunstmuseum.* –5.7.: Stiftung Expressionismus. Von Gabriele Münter bis Sam Francis; Panorama Schweiz. Von Caspar Wolf bis Ferdinand Hodler. 13.2.–27.9.: Das volle Leben. Alte Meister von Duccio bis Liotard.

Zentrum Paul Klee. –18.1.: Fokus. Gego (Gertrud Goldschmidt). –22.2.: Anni Albers. Constructing Textiles. (K). 24.1.–3.5.: Fokus. Hans Fischli (1909–89).

Bernried. *Buchheim Museum.* –15.3.: Klangvolle Stille. Steinskulpturen von Kubach & Kropp; Ruprecht von Kaufmann. Leben zwischen den Stühlen.

Bielefeld. *Kunsthalle.* –1.3.: Alles Licht. Light and Space gestern und heute.

Bietigheim-Bissingen. *Städt. Galerie.* –1.3.: Dem Himmel so nah. Wolken in der Kunst. –12.4.: Doris Graf – XPlacesToBe: Part II.

Ausstellungskalender

Bilbao (E). *Guggenheim.* –18.1.: Sky Hopinka. –22.2.: Maria Helena Vieira da Silva. Anatomy of Space. –12.4.: Mark Leckey. –3.5.: Arts of the Earth.

Bochum. *Kunstmuseum.* –1.2.: How We Met. Eine Ausstellung mit Fluxus-Kunst aus dem Nachlass der Galeristin Inge Baecker.

Bologna (I). *Museo Archeologico.* –6.4.: Graphic Japan. Da Hokusai al Manga.

Pal. Fava. –15.2.: Michelangelo e Bologna.

Pal. Pallavicini. –1.2.: Visioni e volti dal Rinascimento al Neoclassicismo. Capolavori dalla Pinacoteca Malaspina di Pavia.

Bonn. *August Macke Haus.* –15.3.: Macke & Friends. Stimmen zur Slg. (K).

Bundeskunsthalle. –25.1.: WEtransFORM. Zur Zukunft des Bauens. –6.4.: Expedition Weltmeere.

Kunstmuseum. –22.2.: Gregory Crewdson. Retrospektive. –22.3.: Ausgezeichnet #9: Felix Schramm. –12.4.: Kerstin Brätsch. (K).

LVR-Landesmuseum. –12.4.: Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne. (K).

Bordeaux (F). *Musée des Beaux-Arts.* –23.2.: Quatre dessins d'Eugène Delacroix.

Boston (USA). *Museum of Fine Arts.* –19.1.: Of Light and Air: Winslow Homer in Watercolor. –1.12.26: Reality and Imagination: Rembrandt and the Jews in the Dutch Republic. 31.1.–31.5.: Divine Color. Hindu Prints from Modern Bengal.

Bozen (I). *Centro Trevi-Trevilab.* –12.4.: Artifices. I creatori dell'arte.

Braunschweig. *Herzog Anton Ulrich-Museum.* –22.2.: Weibermacht. Die schöne Böse.

Breda (NL). *Stedelijk Museum.* –6.4.: William. The Price of Freedom.

Bregenz (A). *Kunsthaus.* –18.1.: On Refusal, Infiltration, and the Gift. 31.1.–25.5.: Koo Jeong A.

Vorarlberg Museum. –22.2.: 1525 – Siegessäule für eine Niederlage. –Oktober: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer.

Bremen. *Gerhard-Marcks-Haus.* –8.3.: Olaf Brzeski. Feast; Bettina Thierig. Künstlerische Forschung in Stein und Druck; Keine Freundin von ... Bildhauerinnen, die Sie kennen sollten.

Kunsthalle. –15.2.: Alberto Giacometti. Das Maß der Welt. (K). –1.3.: Flirt und Fantasie. Griffelkunst von Max Klinger bis Peter Doig.

Museen Böttcherstraße. –18.1.: Paula Modersohn-Becker. Short Stories; Rilke und die Kunst.

Neues Museum Weserburg. –15.3.: Cold as Ice. Kälte in Kunst und Gesellschaft. –10.5.: Julika Rudelius. –4.10.: Die tödliche Doris.

Brescia (I). *Pal. Martinengo.* –15.2.: Matthias Stom. Un caravaggesco nelle coll. lombarde. 24.1.–14.6.: Liberty. L'arte dell'Italia moderna.

Pinacoteca Tosio Martinengo. –15.2.: Peter Paul Rubens. Giovan Carlo Doria a cavallo.

Brüssel (B). *Design Museum.* –1.3.: Design and Comics: Living in a Box.

Musées royaux des Beaux-Arts. –10.3.: Georges Meurat meets Bonolo Kavula. –19.4.: Fragile! Friable media on paper in fin-de-siècle Belgium; Art and Gender Stereotypes.

Palais des Beaux-Arts. –1.2.: John Baldessari. Parables, Fables and other Tall Tales.

Burgdorf (CH). *Museum Franz Gertsch.* –1.3.: Alois Lichtsteiner. (K); Franz Gertsch. Porträts und Naturstücke II.

Cambridge (GB). *Fitzwilliam Museum.* –12.4.: Made in Ancient Egypt.

Cambridge (USA). *Harvard Art Museum.* –18.1.: Sketch, Shade, Smudge: Drawing from Gray to Black.

Caraglio (I). *Il Filatoio.* –1.3.: Helmut Newton.

Caserta (I). *Reggia di Caserta.* –20.4.: Regine. Trame di cultura e diplomazia tra Napoli e l'Europa.

Castres (F). *Musée Goya.* –8.3.: L'Espagne entre deux siècles: Francis Harburger & Bilal Hamad.

Champaign (USA). *Krannert Art Museum.* –28.2.: Imagination, Faith, and Desire: Art and Agency in European Prints, 1475–1800.

Chantilly (F). *Château de Chantilly.* 4.2.–1.6.: Les trésors restaurés. Hommage aux mécènes bibliophiles.

Charleroi (B). *Musée d'art de Hainaut.* –3.5.: Bachelot & Caron. Porcelaine et faits divers. 31.1.–3.5.: Chantal Maes.

Chartres (F). *Musée des beaux-arts.* –1.2.: Léon Mathieu Cochereau (1793–1817).

Chemnitz. *Kunstsammlungen.* –1.2.: Schenkung Hermann Gerlinger. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner. (K). –15.2.: Galerie Oben und Clara Mosch. Künstlerische Freiräume in Karl-Marx-Stadt. –1.3.: Carl Friedrich Claus.

Schlossbergmuseum. –1.2.: Die neue Stadt. Chemnitz als Karl-Marx-Stadt.

Chicago (USA). *Art Institute.* –19.1.: Raqib Shaw. Paradise Lost. –6.4.: Japanese Prints from the Coll. of Bruce Goff. 31.1.–1.6.: Carroll Dunham. Drawings, 1974–2024. 31.1.–20.7.: Lucas Samaras: Sitting, Standing, Walking, Looking.

Chur (CH). *Bündner Kunstmuseum.* –22.3.: Daniel Spoerri; Fadri Cadonau.

Ausstellungskalender

Coburg. *Europ. Museum für Modernes Glas.* –8.3.: Glassjam. Impro.

Veste Coburg. –31.5.: Kleine Rüstung – Großer Auftritt. Der Harnisch des Coburger "Hofzwergs" Ruppert.

Conegliano (I). *Pal. Sarcinelli.* –22.3.: Bansky e la Street Art.

Cottbus. *Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst.* –15.2.: Die Tage waren gezählt. Künstlerbücher und -zeitschriften aus der DDR und Ostdeutschland.

Cuneo (I). *Complesso Monumentale di San Francesco.* –28.3.: La Galleria Borghese. Da Raffaello a Bernini. Storia di una collezione.

Dachau. *Bezirksmuseum.* –22.2.: Die Welt im Spiel. Brettspiele aus 200 Jahren.

Gemäldegalerie. –12.4.: Wege des Impressionismus. Die Slowenische Moderne und Dachau.

Darmstadt. *Mathildenhöhe.* –1.2.: Nevin Aladağ. Raise the Roof.

Dessau. *Bauhaus Museum.* –31.1.27: Bakelit – Glasur – Farbe.

Dijon (F). *Musée des Beaux-Arts.* –9.3.: Jean Dampt. Tailleur d'images.

Musée Magnin. –26.1.: Accrochage Auguste Perret.

Dordrecht (NL). *Museum.* –15.3.: Alles stroomt. De kunst van nu.

Dortmund. *Dortmunder U.* –18.1.: Solar Punk. Eine Ausstellung mit einem Funkeln aus der Zukunft; Genossin Sonne.

Museum Ostwall. –1.2.: Guerrilla Girls. It's not democracy without feminism.

Schauraum: comic + cartoon. –6.4.: Lucky Luke 80. Das Artwork.

Draguignan (F). *Hôtel départemental des expositions du Var.* –22.3.: Carnevals d'ici et d'ailleurs.

Musée Beaux-Arts. –14.3.: Le phare Rembrandt.

Dresden. *Albertinum.* –18.1. und 7.2.–12.4.: Gerhard Richter Archiv. Werke, Materialien, Kuriosa. (K). 8.2.–31.5.: Paula Modersohn-Becker und Edvard Munch. Die großen Fragen des Lebens. (K).

Archiv der Avantgarden. –8.3.: Fluxuriös! Kunst und Anti-Kunst der 1960er bis 1990er Jahre.

Japanisches Palais. –22.2.: Die blauen Schwerter – Meissen in der DDR.

Kupferstich-Kabinett. –15.2.: William Kentridge. Listen to the Echo.

Zwinger. –28.6.: Herkules – Held und Antiheld. (K).

Dublin (IRL). *Irish Museum of Modern Art.* –5.7.: Cecilia Vicuña: 'Reverse Migration: A Poetic Journey'.

Düren. *Leopold-Hoesch-Museum.* –8.2.: Pietro Roccasalva.

Düsseldorf. *KIT.* –8.3.: Miriam Bornebasser. restraumraumrest.

Kunsthalle. –1.2.: Wohin? Kunsthalle/Stadt/Gesellschaft der Zukunft.

Kunstpalast. –1.2.: Künstlerinnen! Von Monjé bis Münter. (K). –8.3.: Die geheime Macht der Düfte. –22.3.: Das fünfte Element. Werke aus der Slg. Kemp. –3.5.: Only Murders in the Museum. 11.2.–25.5.: Community. Fotografie und Gemeinschaft.

K 20. –15.2.: Queere Moderne. 1900–1950. (K).

K 21. –18.4.: Thomas Schütte. –19.4.: Land and Soil.

NRW-Forum. –3.5.: Sex Now.

Duisburg. *Lehmbruck-Museum.* –22.2.: Queer Ecology. Mika Rottenberg. –8.3.: Sculpture 21st. Flaka Haliti.

Museum Küppersmühle. –25.1.: Susan Hefuna.

Emden. *Kunsthalle.* –12.4.: Armin Mueller-Stahl.

Erlangen. *Stadtmuseum.* –1.3.: Kinderzeichnungen vor 100 Jahren.

Espoo (FIN). *Museum of Modern Art.* –1.2.: Arte Povera. A New Chapter; Karin Hellman.

Essen. *Museum Folkwang.* –18.1.: William Kentridge. Listen to the Echo. (K). –15.3.: Germaine Krull: Chien fou. Autorin und Fotografin.

Ruhr Museum. –14.2.: Das Land der tausend Feuer. Industriebilder aus der Slg. Ludwig Schönefeld. –31.8.: Wie man lebt – wo man lebt. Dokumentarfotografien von Brigitte Kraemer.

Esslingen. *Villa Merkel.* –1.2.: Rolf Nesch; Richard Merkle.

Ettlingen. *Museum.* –8.2.26: Johannes Gervé. Malerei.

Eupen (B). *IKOB.* –22.2.: Ronny Delrue.

Évreux (F). *Médiathèque Rolland-Plaisance et Bibliothèque patrimoniale.* –25.1.: L'imprimerie à Évreux, une tradition quadri-centenaire.

Ferrara (I). *Pal. dei Diamanti.* –8.2.: Chagall, testimone del suo tempo.

Flensburg. *Museumsberg.* –25.1.: Jugendstil Hoch Zwei: Hans Christiansen und sein Lieblingsschüler Robert Gercke. –8.3.: Unterschätzt! Starke Frauen der Künstlerkolonie Ekensund.

Florenz (I). *Museo Archeologico.* –9.4.: Icone di potere e bellezza.

Museo degli Innocenti. –22.2.: Toulouse Lautrec. Un viaggio nella Parigi della Belle Époque.

Pal. Medici-Riccardi. –22.2.: Carlo Adolfo Schlatter. Artista dello spirito.

Ausstellungskalender

Pal. Strozzi und Museo di San Marco. –25.1.: Fra Angelico.

Pal. Strozzi. –25.1.: Andro Eradze. Bones of Tomorrow.

Uffizien. –12.4.: Cera una volta. I Medici e le arti della ceroplastica.

Fort Worth (USA). *Kimbell Art Museum.* –25.1.: Myth and Marble. Ancient Roman Sculpture from the Torlonia Coll.

Frankfurt/M. *Caricatura Museum.* –7.6.: Das kann nur Perscheid. Das Beste aus Perscheids Abgründen. (K).

Deutsches Architekturmuseum. –18.1.: SULOG. Philippinische Architektur im Spannungsfeld. (K). –8.2.: Architekturbaukästen 1890–1990.

Deutsches Romantik-Museum. –1.2.: Maler Müller. Ein Faustdichter in Rom. Leben und Werk des Friedrich Müller (1749–1825), ausgestellt und erzählt in drei Kapiteln.

Historisches Museum. –1.2.: Alle Tage Wohnungsfrage. Vom Privatisieren, Sanieren und Protestieren.

Jüdisches Museum. –15.2.: What a Family! Ruthe Zuntz: 500 Jahre im Fokus.

Liebieghaus. –3.5.: Tiere sind auch nur Menschen. Skulpturen von August Gaul.

Museum für Angewandte Kunst. –18.1.: Tools for Better Cities by KSP Engel. –25.1.: Aufbruch zur modernen Stadt 1925–33: Frankfurt, Wien und Hamburg – Drei Modelle im Vergleich. 7.2.–24.5.: Wolle, Seide, Widerstand. 13.2.–26.4.: AI-Worlding. Künstlerische Forschung zu KI-generierten Weltmodellen.

Museum Giersch. –15.2.: Solastalgie. Spaziergänge durch veränderte Landschaften.

Museum für Moderne Kunst. –1.2.: Shala Miller. –22.3.: Trisha Donnelly.

Museum der Weltkulturen. –30.8.: Sheroes. Comic Art from Africa.

Schirn. 29.1.–26.4.: Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. 12.2.–10.5.: Thomas Bayle. Fröhlich Sein!

Städel. –1.2.: Carl Schuch und Frankreich. (K). –15.3.: Beckmann. Arbeiten auf Papier. (K). –12.4.: Asta Gröting. Videoarbeiten.

Frankfurt/O. *Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathaus Halle.* –25.1.: Quer zum Strom. Malerei und Grafik der 1980er Jahre.

Packhof. –18.1.: Helge Leiberg.

Freiburg. *Museum für Neue Kunst.* –12.4.: Artur Stoll und Olga Jakob.

Fribourg (CH). *Kunsthalle.* –1.2.: Olga Balema.

Friedberg. *Museum im Wittelsbacher Schloss.* 24.1.–26.4.: Thomas Weil. Ornamental.

Friedrichshafen. *Zeppelin Museum.* –12.4.: Bild und Macht. Zeppelin-Fotografie im Fokus: Aziza Kadyri. (K).

Gallarate (I). *Museo Arte.* –12.4.: Kandinsky e l'Italia.

Gelsenkirchen. *Kunstmuseum.* –8.3.: Rolf Glasmeier.

Genf (CH). *Musée d'art et d'histoire.* –1.2.: Casanova à Genève: Un libertin chez Calvin.

Gent (B). *S.M.A.K.* –8.3.: Marc de Blieck; *Europalia España: Resistance. The Power of the Image.* –3.5.: Aziz Hazara.

Genua (I). *Pal. Ducale.* –15.2.: *Moby Dick – La Balena.* Storia di un mito dall'antichità all'arte contemporanea. –6.4.: Paolo Di Paolo. Fotografie ritrovate.

Gießen. *Kunsthalle.* –1.3.: Roméo Mivekannin.

Glens Falls, NY (USA). *The Hyde Collection.* –8.3.: A Feast of Fruit and Flowers: Women Still Life Painters of the Seventeenth Century and Beyond.

Gorizia (I). *Pal. Coronini Cronberg.* –25.1.: I Borbone di Francia a Gorizia. Ricordi e immagini dell'esilio.

Goslar. *Mönchehaus.* –18.1.: Katharina Fritsch.

Gournay-sur-Marne (F). *Musée Eugène Carrière.* –26.4.: Elégantes de la Belle Epoque. Quand la Mode devient Tableau.

Graz (A). *Halle für Kunst.* –18.1.: Celina Eceiza. *Kunsthaus.* –15.2.: *Unseen Futures to Come;* Emilija Škarnulytė; Rossella Biscotti. Circulations.

Neue Galerie. –8.2.: Your Silence Will Not Protect You. –1.3.: Jojo Grönostay. –1.4.: Camuflajes. Johannes Zechner und Pedro Serrano.

Greenwich (USA). *Bruce Museum.* –10.5.: Ursula von Rydingsvard.

Grenoble (F). *Musée.* –19.4.: Épopées graphiques. Bandes dessinées, comics et mangas.

Haarlem (NL). *Teylers Museum.* –25.1.: Michelangelo and Men. The Male Body in the Life and Work of Michelangelo. (K).

Hagen. *K.E. Osthause-Museum.* –1.2.: Noortje Palmers. Menschen des 21. Jh.s.

Halle. *Kunstverein Talstraße.* –15.2.: Echo des Unbekannten. Vom Umgang mit Tod und Vergänglichkeit.

Moritzburg. –15.2.: Halle handlich! 75 Jahre Landesmünzkabinett Sachsen-Anhalt; Karl Hofer. Zwischen Schönheit und Wahrheit. (K); Fragmente eines Lebens. Die Slg. Hans-Hasso von Veltheims.

Hamburg. *Bucerius Kunst Forum.* –6.4.: Kinder, Kinder! Zwischen Repräsentation und Wirklichkeit. (K).

Deichtorhallen. –26.4.: Huguette Caland. A Life in a Few Lines; Into the Unseen. The Walther Coll.; Daniel Spoerri. (K). –10.5.: Philip Montgomery.

Ausstellungskalender

Ernst-Barlach-Haus. –8.2.: Ossip Klarwein. Ein Architekt zwischen Hamburg und Haifa. (K); Almir Mavignier. Neue Tendenzen. Hommage zum 100. **Kunsthalle.** –18.1.: And so on to infinity. Griffelkunst Jubiläum. Werke aus der Slg. –25.1.: Anders Zorn. Schwedens Superstar. (K). –29.3.: Kunst um 1800. Eine Ausstellung über Ausstellungen. –12.4.: Ho Tzu Nyen: Time & the Tiger. 6.2.–7.6.: For Your Eyes Only. Miniaturen der Romantik. **Museum für Kunst und Gewerbe.** –12.4.: Hello Image. Die Inszenierung der Dinge. –26.4.: Contemporary Craft: Ernst Gamperl. Das Lebensbaumprojekt. –3.1.27: Inspiration China. –1.8.27: XULY.Bêt. Funkin' Fashion Factory 100% Recycled. **Hannover.** **Kestnergesellschaft.** –22.3.: Cauleen Smith. The Volcano Manifesto. **Landesmuseum.** –1.3.: Verwandlung der Welt. Meisterblätter von Hendrick Goltzius. **Museum August Kestner.** –7.6.: Fun Design/Circular Design. **Sprengel Museum.** –25.1.: Käte Steinitz (1889–1975). Von Hannover nach Los Angeles. (K). –14.2.: Niki. Kusama. Murakami. Love You For Infinity. –1.3.: Sprengel Preis 2025. Niedersachsen in Europa. Sven-Julien Kanclerski. (K). **Hartford (USA).** **Wadsworth Atheneum.** –1.2.: Sofía Gallisá Muriante. –8.3.: Gerald Incandela. –15.3.: Peter Waite. –22.3.: The Scenic Daguerreotype in America 1840–60. **Heerlen (NL).** **Schunck.** –1.3.: Rooted in Change. DSM Art Collection from Meeting Room to Museum. **Heidelberg.** **Kurpfälzisches Museum.** –22.3.: Von Odesa nach Berlin. Europäische Malerei des 16. bis 19. Jh.s. (K). **Slg. Prinzhorn.** –19.4.: Wer bin ich? Bilder der Identitätssuche. **Heidenheim.** **Kunstmuseum.** –15.2.: Flow. **Heilbronn.** **Kunsthalle Vogelmann.** –29.3.: Kosmos Busse. Hal Busse 100. **Museum im Deutschhof.** –5.4.: Lee Babel/Alessio Tasca. Werkschau zum 85. Geburtstag. **Helsinki (FIN).** **Amos Rex.** –6.4.: Leandro Erlich. **Museum of Contemporary Art Kiasma.** –1.3.: Essi Kuokkanen. –8.3.: Sarah Lucas. **Herford.** **MARTa.** –18.1.: Mohamed Bourouissa. –22.2.: Ingrid Wiener. **Hildesheim.** **Dom-Museum.** –6.4.: Die Zirkulation von Arbeit, Kapital und Leben als Lieferkette. Alice Creischer, Andreas Siekmann. **Höhr-Grenzhausen.** **Keramikmuseum Westerwald.** –5.4.: Jan Bontjes van Beek. Körper, Maß, Farbe. (K).

Hohenheim. **Kunst-Raum-Akademie.** –22.2.: Who Cares? Joséphine Sagna. Gemälde. **Hornu (B).** **Grand Hornu.** –26.4.: Patricia Urquiola. –10.5.: Cristina Garrido; Honoré d’O. (K); Nedko Solakov. **Ingolstadt.** **Lechner Museum.** –12.4.: A Matter of Perspective. **Innsbruck (A).** **Taxispalais.** –8.2.: Trilogie der Töchter: Kapitel III. Tanzen. **Jena.** **Kunstsammlung und Romantikerhaus.** –8.3.: Hiroyuki Masuyama. LED-Lightboxen und Objekte. **Kunstsammlung.** –8.3.: Kunst- und Wunderkammer. Slg. Gerhard Theewen & Werke aus der Slg. Opitz-Hoffmann. **Kaiserslautern.** **Museum Pfalzgalerie.** –18.1.: Unerhört expressiv! Lebensgefühle von Kirchner, Kollwitz und Co. –15.2.: Tina Blau. **Karlsruhe.** **Staatl. Kunsthalle in der Orangerie.** –12.4.: Archistories. Architektur in der Kunst. (K). **Städt. Galerie.** –22.2.: Hanna-Nagel-Preis. –12.4.: Özlem Günyol & Mustafa Kunt. **ZKM.** –1.2.: The Story That Has Just Begun. Die NFT-Slg. des ZKM. –8.2.: Johan Grimonprez. All Memory is Theft; Amna Elamin. –26.4.: Ulrich Bernhardt. –31.5.: Assembling Grounds. Praktiken der Koexistenz. **Kassel.** **documenta archiv.** –26.1.: „Zwischen den Zeilen illustrieren“. Dem Grafiker Hans Hillmann zum Hundertsten. **Fridericianum.** –18.1.: Marisa Merz. –8.2.: Portia Zvavahera. 14.2.–19.7.: Catherine Opie. **Hessisches Landesmuseum.** –3.5.: Mit spitzer Feder. Schreibzeug und Schreiben im Wandel der Zeit. **Neue Galerie.** –1.2.: Harry Kramer, Kassel und die documenta. **Schloss Wilhelmshöhe.** –6.9.: Verheißungsvoll. Bilder von Kosmos und Hoffnung. **Kaufbeuren.** **Kunsthaus.** –15.2.: Frauke Zabel; Pierre-Yves Delannoy & Mauricio Hölzemann; Lena Appel. **Koblenz.** **Ludwig Museum.** –15.2.: Joël Andrianomearisoa. Tools of Emotions and Desires. (K). **Mittelrhein-Museum.** –25.1.: Kyra Spieker. AKM Kunstspreis 2025. –1.3.: Gestalten der Nacht. –11.1.: „Die Nebel zerreißen, der Himmel ist helle ...“. Naturbegeisterung in Kunst und Musik der Beethoven-Zeit. **Köln.** **Käthe Kollwitz Museum.** –15.3.: Kollwitz neu sehen. **Kolumba.** –14.8.: „make the secrets productive!“. Kunst in Zeiten der Unvernunft. **Kunst- und Museumsbibliothek.** –18.1.: „Der Welt auf den Grund kommen“. Die Fotobuchslg. von Hans Meyer-Veden.

Ausstellungskalender

Museum für Angewandte Kunst. –26.4.: Von Louise Bourgeois bis Yoko Ono. Schmuck von Künstlerinnen. (K).

Museum Ludwig. –18.1.: Wolfgang-Hahn-Preis 2025: Evelyn Taocheng Wang. –22.3.: Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam.

Museum Schnütgen. –12.4.: Light in Dark Times: Medieval Stained Glass from the Khanenko Museum in Kyiv.

Rautenstrauch-Joest Museum. –15.3.: Sebastião Salgado. Amazonia.

SK Stiftung Kultur. –1.2.: Bernd & Hilla Becher. Geschichte einer Methode. (K).

Wallraf-Richartz-Museum. –15.3.: Expedition Zeichnung. Niederländische Meister unter der Lupe. –31.5.: B(l)ooming. Barocke Blütenpracht.

Königswinter. **Siebengebirgsmuseum.** –26.4.: Ernemann Sander.

Konstanz. **Städt. Wessenberg-Galerie.** –1.3.: Verschneites Land. Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule aus der Dr. Axe-Stiftung.

Kopenhagen (DK). **Arken Museum.** –6.4.: Monira Al Qadiri.

Design Museum. 16.1.–17.5.: Laboratorium. Foersom & Hiort-Lorentzen. 6.2.–9.8.: Japan Modern Poster; Japanese Woodblock Prints: Hokusai.

Statens Museum for Kunst. 7.2.–16.8.: Anna Thommesen. Weavings.

Krefeld. **Haus Lange und Haus Esters.** –15.3.: Charlotte Perriand. Die Kunst des Wohnens. (K).

Krems (A). **Forum Frohner.** –12.4.: Frohner expressiv. Galerie. –25.9.: Christoph Höschele.

Karikaturmuseum. –1.2.: Planet Pammesberger; Deix-Archiv 2025. Originalwerke kommentiert und kuratiert. –5.7.: Sehnsucht Wald. Geschichten und Karikatur; Ulli Lust. Die Frau als Mensch. Exkurs #13; Grüffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler.

Kunsthalle. –6.4.: Joe Bradley; Mohsin Shafi.

Landesgalerie Niederösterreich. –15.2.: Flower Power. Eine Kulturgeschichte der Pflanzen. –1.3.: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin; Regula Dettwiler. –3.5.: Iris Andraschek.

La Fère (F). **Musée Jeanne d'Abouville.** –31.1.: La naissance d'un influenceur. Autour d'une œuvre d'Albrecht Dürer à La Fère.

Lausanne (CH). **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –15.2.: Vallotton Forever. Die Retrospektive. (K); Vallotton im Atelier.

MUDAC. –8.3.: Times in Tapestry.

Leeuwarden (NL). **Fries Museum.** –1.3.: Wybrand de Geest. Masterful Portraits.

Le Havre (F). **Musée Malraux.** –5.4.: Ports en vue.

Leiden (NL). **De Lakenhal.** –8.3.: Masterful Mystery. On Rembrandt's Enigmatic Contemporary.

Leipzig. **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –12.4.: Zauber der Revue. Art déco-Dosen mit Tanz- und Varietéfiguren; Formen der Anpassung. Kunsthandwerk und Design im Nationalsozialismus. (K). –4.10.: Gefäß / Skulptur 4. Deutsche und internationale Keramik seit 1946.

Museum der bildenden Künste. –1.3.: Hans-Christian Schink. Über Land. –12.4.: Welt aus Fäden. Bildteppiche der Moderne. –28.6.: Sichtbarmachen. Spuren jüdischen Engagements im MdbK.

Lemgo. **Schloss Brake.** –1.2.: A Kind of Art. Künstliche Intelligenz trifft (Weser-)Renaissance.

Lens (F). **Musée du Louvre-Lens.** –26.1.: Gothiques.

Leuven (B). **Museum.** –22.2.: Alicja Kwade; The Pursuit of Knowledge. 30.1.–22.11.: Els Nouwen.

Musée Parcours. 12.2.–31.5.: Hansche. Maître du stuc.

Limoges (F). **Musée des Beaux-Arts.** –9.3.: Faire Moderne! 1925, Limoges Art Déco.

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –8.2.: Peter Kogler; Claudia Hart; Between Code and Care: Flynn's Portrait of Human Connections. –8.3.: Sophie Mercedes Köchert.

Lentos. –6.4.: Mädchen* sein!? Vom Tafelbild zu Social Media. (K).

OK. –1.2.: Awanie Ayiboro Hawa Ali. –22.2.: Wandala. Drama, dream, decolonized!; Judith Fegerl.

Schlossmuseum. –1.2.: Wien – Linz um 1900. –8.2.: Alois Riedl; Annerose Riedl.

London (GB). **British Museum.** 15.1.–25.5.: Hawai'i: A Kingdom Crossing Oceans.

Design Museum. –29.3.: Blitz: The Club that Shaped the 80s. –26.7.: Wes Anderson.

Dulwich Picture Gallery. –8.3.: Anna Ancher.

National Gallery. –8.2.: Radical Harmony. Helene Kröller-Müller's Neo-Impressionists. –15.2.: Edwin Austin Abbey. By the Dawn's Early Light. –10.5.: Wright of Derby: From the Shadows.

National Portrait Gallery. 12.2.–4.5.: Lucian Freud. Drawing into Painting.

Royal Academy. –18.1.: Kerry James Marshal. The Histories. –24.2.: Mrinalini Mukherjee and her Circle.

Tate Britain. –15.2.: Lee Miller. –12.4.: Turner and Constable. Rivals and Originals.

Tate Modern. –6.4.: Máret Ánne Sara. –12.4.: Theatre Picasso. –11.5.: Nigerian Modernism.

V&A. –15.2.: Design and Disability. –22.3.: Marie Antoinette Style. Shaped by the Most Fashionable Queen in History.

Ausstellungskalender

- Los Angeles (USA).** *County Museum of Art.* –29.3.: Tavares Strachan.
- Getty Museum.** –25.1.: Learning to Draw. –12.4.: How to Be a Guerrilla Girl.
- Louisiana (DK).** *Museum für Moderne Kunst.* –17.5.: Basquiat. Headstrong.
- Louisville (USA).** *Speed Museum.* –1.2.: Otherworldly Journeys: The Fantastical Worlds of Bosch and Bruegel.
- Lucca (I).** *Museo Nazionale.* –26.4.: Il pittore del re. Luigi Norfini nell'Italia del Risorgimento.
- Ludwigshafen.** *Wilhelm-Hack-Museum.* –6.4.: Jonathan Meese. Gesamtkunstwerk „Erzbuch“! (Buch der Bücher). (K); Ulla von Brandenburg. Von Rot bis Grün, alles Gelb vergeht. (K). –20.9.: Vom Klang der Bilder.
- Lübeck.** *Kunsthalle St. Annen.* –1.3.: Shilpa Gupta.
- Lüdinghausen.** *Burg Vischering.* –18.1.: Eduardo Chillida. Die Suche.
- Lüttich (B).** *La Boverie.* –19.4.: Robert Doisneau. Instants Donnés à La Boverie.
- Lugano (CH).** *MASI.* –1.2.: Carona, il paradiso perduto 1968–78, David Weiss e gli artisti di Casa Aprile. –11.2.: Richard Paul Lohse. (K).
- Luxembourg.** *Casino.* –8.2.: Theatre of Cruelty. –15.2.: Eat.
- Luzern (CH).** *Kunstmuseum.* –8.2.: Yann Stéphane Bissö; Zentral! XL; Teo Petruzzi.
- Lyon (F).** *Musée des Beaux-Arts.* –1.3.: Étretat, par-delà les falaises. Courbet, Monet, Matisse.
- Tomaselli Collection.** –21.2.: William Bouguereau et les lyonnais. Regards croisés entre Paris et Lyon.
- Madrid (E).** *Museo Nacional Reina Sofia.* –16.3.: Maruja Mallo. –20.4.: Juan Uslé; Oliver Laxe. –Januar 27: Andrea Canepa. 11.2.–8.6.: Alberto Greco.
- Museo Thyssen-Bornemisza.** –25.1.: Warhol, Pollock and other American Spaces. –1.2.: Picasso and Klee in the Heinz Berggruen Coll. –8.2.: John Akomfrah.
- Prado.** –1.3.: Anton Raphael Mengs. Der größte Maler des 18. Jh.s. –8.3.: Juan Muñoz.
- Magdeburg.** *Kulturhistorisches Museum.* –17.5.: Erbauung (an) der Vergangenheit. Der Magdeburger Dom und die Wiederentdeckung des Mittelalters in Preußen. (K).
- Mailand (I).** *Centro Culturale.* –19.2.: Walter Rosenblum. Il mondo e la tenerezza.
- Fabbrica del Vapore.** –25.1.: I tre grandi di Spagna: tre visioni, una eredità.
- Fondazione Prada.** –30.10.: Hito Steyerl. The Island.
- HangarBicocca.** –15.2.: Nan Goldin.
- Museo delle Culture.** –8.2.: M.C. Escher. Tra arte e scienza. –28.6.: Chiharu Shiota.
- Museo San Fedele.** –29.5.: Kounellis – Warhol. La messa in scena della tragedia umana: la classicità di Jannis Kounellis e il pop di Andy Warhol.
- Padiglione Arte Contemporanea.** –8.2.: India. Of Glimmers and Getaways.
- Pal. Reale.** 7.2.–27.9.: Anselm Kiefer. The Women Alchemists. (K).
- Pinacoteca di Brera.** –3.5.: Giorgio Armani. Milano, per amore.
- Triennale.** –15.2.: Fabio Mauri.
- Mainz.** *Gutenbergmuseum.* –22.2.: Ich drucke! Signet, Marke und Druckerzeichen seit dem Zeitalter Gutenbergs. (K).
- Kunsthalle.** 30.1.–26.6.: Britta Marakatt-Labba. Stitched Tracks.
- Landesmuseum.** –8.3.: Auf zu neuen Werken! Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer. (K).
- Maisons-Laffitte (F).** *Château de Maisons.* –2.3.: Le comte d'Artois, prince et mécène.
- Málaga (E).** *Museo Picasso.* –12.4.: Picasso. Memory and Desire.
- Malmaison (F).** *Château.* –9.3.: Audaces d'un style. Les intérieurs sous le Consulat.
- Malmö (S).** *Moderna Museet.* –12.4.: Edi Hila.
- Mannheim.** *Kunsthalle.* –22.2.: Rainer Wild Preis: Keta Gavasheli. –1.3.: Constantin Luser. Form, Sound & Silence. 13.2.–31.5.: Kaari Upson.
- Reiss-Engelhorn-Museen.** –6.4.: Aufgetaucht. Philipp Klein im Kreis der Impressionisten. –21.6.: Marta Klonowska. Glasmenagerie. –5.7.: Margaret Courtney-Clarke. Geographies of Draught.
- Mantua (I).** *Pal. del Te.* –1.2.: Isaac Julien. All That Changes You. Metamorphosis.
- Marseille (F).** *Centre de la Vieille Charité.* –29.3.: Aden – Marseille. D'un port à l'autre.
- MuCEM.** –30.3.: Don Quichotte. Histoire de fou, histoire d'en rire.
- Musée d'Histoire.** –30.8.: Les Detailli. Marseille révélée par la photographie (1860–2024).
- Musée Regards de Provence.** –15.3.: Katia Bourdarel.
- Meissen.** *Albrechtsburg.* –28.2.: Systemrelevant. Frauen als Schlüssel zum Netzwerk.
- Mendrisio (CH).** *Museo d'arte.* –25.1.: Pablo Picasso. Meister der Graphik. Werke aus der Gottfried Keller-Stiftung, Schenkung Georges Bloch.

Ausstellungskalender

- Meran (I). Kunsthaus.** –18.1.: Franz Wanner. Eingestellte Gegenwarten. Bilder einer Ausbeutung. (K).
- Mestre (I). Centro Culturale Candiani.** –1.3.: Munch e la rivoluzione espressionista.
- Mettingen. Draiflessen Coll.** –22.2.: Magische Frauen. –26.4.: Der Teufel. Mythos, Macht, Mysterium. (K).
- Metz (F). Centre Pompidou.** –2.2.27: Maurizio Cattelan et la coll. 24.1.–31.8.: Louise Nevelson. Mrs. N's Palace.
- Meudon (F). Musée d'Art et d'Histoire.** –22.2.: Sarah Lipska (1882–1973). Sculptrice, peintre, styliste et décoratrice.
- Modena (I). Palazzo dei Musei.** –12.4.: Giorgio de Chirico. L'ultima metafisica.
- Mönchengladbach. Museum Abteiberg.** –22.11.: Sammlung/Archiv Andersch: Feldversuch #5: Saito – Ay-O.
- Mons (B). Musée des Beaux-Arts.** –25.1.: David Hockney. Le chant de la terre.
- Montpellier (F). Musée Fabre.** 31.1.–3.5.: L'Ecole des beaux-arts de Montpellier: une histoire singulière.
- Morlanwelz (B). Musée Royal de Mariemont.** –10.5.: Mary of Hungary. Art & Power in the Renaissance.
- München. Alte Pinakothek.** –5.7.: Wie Bilder erzählen: Storytelling von Albrecht Altdorfer bis Peter Paul Rubens.
- Bayerisches Nationalmuseum.** –1.3.: Das Schatzbuch von St. Emmeram. Barocke Pracht aus Regensburg.
- Glyptothek.** –8.2.: Griechische Tempel. Schwarzweiß-Photographien von Richard Berndt.
- Haus der Kunst.** –11.2.: Gülbün Ünlü. –22.3.: Cyprien Gaillard. Wassermusik. –17.5.: Sandra Vásquez de la Horra. Soy Energía.
- Kunsthalle.** –1.3.: Miguel Chevalier. Digital by Nature. (K).
- Jüdisches Museum.** –1.3.: Die Dritte Generation. Der Holocaust im familiären Gedächtnis.
- Lenbachhaus.** –15.2.: Out of Focus. Leonore Mau und Haiti. (K). –12.4.: Iman Issa.
- Museum Brandhorst.** –27.9.: Confrontations. Gegenüberstellungen aus der Slg. –31.1.27: Long Story Short. Eine Kunstgeschichte aus der Slg. Brandhorst von den 1960er-Jahren bis zur Gegenwart.
- Museum Fünf Kontinente.** –10.5.: He Toi Ora. Beseelte Kunst der Māori. Auf den Spuren der Schnitzwerke im Museum Fünf Kontinente.
- NS-Dokumentationszentrum.** –12.7.: ... damit das Geräusch des Krieges nachlässt, sein Gedröhnen.
- Pinakothek der Moderne.** –8.3.: City in the Cloud. Data on the Ground. (K). –12.4.: Paula Scher; Sweeter than honey. Ein Panorama der Written Art. (K). –19.4.: Stefan Rinck. Der Alpen-Clan kehrt zurück. –30.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung. –28.11.27: Robotic Worlds.
- Villa Stuck.** –1.3.: Utopia. Chicks on Speed & Collaborators. –15.3.: Louise Giovanelli.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte.** –6.3.: Corinth werden! Der Künstler und die Kunstgeschichte.
- Münster. LWL-Museum für Kunst und Kultur.** –18.1.: Kirchner. Picasso. (K). –1.2.: Radar: zhaoyuefan. Foreign Trade Store.
- Murnau. Schlossmuseum.** –12.4.: Seite an Seite: Erna und Carl Rabus. Die Fotografin und der Maler.
- Nancy (F). Galeries Poirel.** –21.6.: Art Déco.
- Musée des Beaux-Arts.** –1.3.: Nancy 1925. Une expérience de la vie moderne.
- Nantes (F). Château des Ducs de Bretagne.** 7.2.–28.6.: Sorcières.
- Musée d'Art.** –28.2.: Paquebots, une esthétique transatlantique (1913–42). –1.3.: Sous la pluie. Peindre, vivre et rêver.
- Neapel (I). Certosa di San Martino.** –13.4.: Non è modello solo, ma quadro terminato. Schizzi e bozzetti dei musei nazionali del Vomero.
- Nemours (F). Musée.** –8.3.: François De Montholon. De l'ombre à la lumière.
- Neuburg a.d.D. Schloss.** –1.3.: Ehebande. (Ohn-)Macht der Frauen?
- Neumarkt i.d. OPf. Museum Lothar Fischer.** –8.3.: Heinrich Kirchner. Vom Abbild zum Sinnbild.
- Neu-Ulm. Edwin Scharff Museum.** –3.5.: „Tanze dein Leben – Tanze dich selbst“. Tanz wird Kunst. Teil 2: Höhepunkte 1918–33. (K).
- Neuss. Clemens-Sels-Museum.** –7.6.: Antike Reloaded. Von Asterix bis Amor.
- Neuwied. Stadtgalerie Mennonitenkirche.** –10.4.: Trictrac 3D. Rein ins Bild!
- New York (USA). Brooklyn Museum.** –1.2.: Monet and Venice. –8.3.: Seydou Keïta.
- Cooper Hewitt Design Museum.** –Frühjahr 26: Made in America: The Industrial Photography of Christopher Payne. –19.7.: Art of Noise.
- Frick Collection.** –9.3.: Flora Yukhnovich's Four Seasons. 12.2.–11.5.: Gainsborough: The Fashion of Portraiture.
- Guggenheim.** –18.1.: Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers. (K). –5.4.: Robert Rauschenberg. Life can't be stopped. –26.4.: Gabriele Münter. Contours of a World.
- Metropolitan Museum.** –25.1.: Casa Susanna. –1.2.: Man Ray. When Objects Dream. –8.2.: Witnessing

Ausstellungskalender

Humanity: The Art of John Wilson. –9.3.: Emily Sargent: Portrait of a Family. –29.3.: Spectrum of Desire: Love, Sex, and Gender in the Middle Ages. –5.4.: Seeing Silence: The Painting of Helene Schjerfbeck. –31.5.: Iba Ndiaye: Between Latitude and Longitude; The Magical City: George Morrison's New York. **MoMA**. –17.1.: New Photography 2025. Lines of Belonging. –7.2.: Ruth Asawa. –11.4.: Wifredo Lam. –21.6.: Face Value Celebrity Press Photography. –5.7.: Arthur Jafa. –12.7.: The Many Lives of the Nakagin Capsule Tower. –25.7.: Ideas of Africa. Portraiture and Political Imagination. **Morgan Library**. –8.2.: Renoir Drawings. **Whitney Museum**. –19.1.: Sixties Surreal. **Nizza (F)**. **Musée des Beaux-Arts**. –8.3.: Maurice Denis, années 1920. L'éclat du Midi. **Musée Matisse**. –19.1.: Henri Matisse. Chemin de Croix, dessiner la Passion. **Nürnberg**. **Germanisches Nationalmuseum**. –15.2.: Fastnacht: Tanz und Spiele in Nürnberg. (K). –22.3.: Nürnberg global 1300–1600. (K). **Kunsthalle**. –22.2.: The Best Show Ever. **Kunstvilla**. –1.2.: Oskar Koller. Aus Freude am Malen. **Neues Museum**. –18.1.: Raum & Tat. Glas und Keramik zwischen Materie und Imagination. –1.2.: Testimony. Boris Lurie & jüdische Künstlerinnen aus New York. –22.2.: GRAND HOTEL PARR. Fotobücher von Martin Parr. **Nuoro (I)**. **MAN**. –1.3.: Franco Pinna. Sardegna a colori. Fotografie recuperate 1953–67. –8.3.: Franco Mazzucchelli; Alfredo Casali. **Oldenburg**. **Horst-Janssen-Museum**. –17.5.: Christoph Niemann. **Landesmuseum für Kunst und Kultur**. 31.1.–21.6.: Plakat-Kunst aus dem Landesmuseum. **Olmütz (CZ)**. **Kunstmuseum**. –12.4.: Quarks and Cracklings. –19.4.: Miroslav Střelec: In Space and Dimension. **Orléans (F)**. **Musée des Beaux-Arts**. –29.3.: L'art de transmettre. La coll. Antoine Béal. **Oslo (N)**. **Astrup Fearnley Museet**. 6.2.–10.5.: Grammars of Light. **Munch Museum**. –1.3.: Munch Triennale Almost Unreal. **Nasjonalmuseet**. –1.2.: Crafts 2000–2025. –15.3.: Deviant Ornaments. –5.4.: Anawana Haloba. 16.1.–7.6.: Mastering the Copy. **Oxford (GB)**. **Museum of Modern Art**. –12.4.: Suzanne Treister. **Padua (I)**. **Cattedrale Ex Macello**. –1.2.: Stregherie. Iconografia, riti e simboli delle eretiche del sapere.

Centro San Gaetano. –25.1.: Saul Leiter. **Musei Eremitani**. –8.3.: Raccogliere bellezza. Opere della Collez. Centanini. **Museo Diocesano**. –19.4.: La bibbia istoriata padovana. La città e i suoi affeschi. **Pal. Zabarella**. –25.1.: Modigliani, Picasso e le voci della modernità. **Paris (F)**. **Académie des Beaux-Arts**. –6.4.: Pour le livre: dessins de Pierre Bonnard. **Bibliothèque Mazarine**. –17.1.: Marino. Un poète italien à la cour de France. **Bibliothèque nationale de France**. –18.1.: Les mondes de Colette. **Bourse de Commerce**. –19.1.: Minimal. **Cité de l'architecture et du patrimoine**. –29.3.: Paris 1925: L'Art Déco et ses architects. **École nationale des Beaux-Arts**. –1.2.: Rosso et Primatice. Renaissance à Fontainebleau. **École des Arts Joailliers**. –29.3.: Rêveries de pierres: Poésie et minéraux de Roger Caillois. **Fondation Louis Vuitton**. –2.3.: Gerhard Richter. (K). **Grand Palais**. –29.3.: Aux frontières du dessin, l'odyssée dessinée du Grand Palais. **Hôtel de la Monnaie**. –1.3.: M.C. Escher. **Louvre**. –26.1.: Jacques-Louis David. (K). –2.2.: Dessins des Carrache. La Galerie Farnèse. **Maison de Victor Hugo**. –26.4.: Hugo décorateur. **Musée de l'Armée**. –17.5.: Nicolas Daubanes. **Musée des Arts décoratifs**. –1.2.: Guénaëlle de Carbonnières. Dans le creux des images. –22.2.: 1925–2025. Cent ans d'Art déco. **Musée d'Art Moderne de la Ville**. –8.2.: George Condo. **Musée Carnavalet**. –26.4.: Les gens de Paris, 1926–36. Dans le miroir des recensements de population. **Musée Jacquemart-André**. –25.1.: Georges de La Tour. Entre ombre et lumière. (K). **Musée Marmottan**. –1.3.: L'empire du sommeil. **Musée de Montmartre**. –15.2.: École de Paris. Coll. Marek Roefler. **Musée de l'Opéra**. –15.2.: Le Palais Garnier: 150 ans d'un théâtre mythique. **Musée de l'Orangerie**. –26.1.: Berthe Weill. Galeriste d'avant-garde. **Musée d'Orsay**. –25.1.: Bridget Riley. Starting Point. –15.2.: Gabrielle Hébert. Chronique d'un amour fou à la Villa Médicis. **Musée du Petit-Palais**. –25.1.: Jean-Baptiste Greuze. L'enfance en lumière. (K). –22.2.: Pekka Halonen. Un hymne à la Finlande. **Musée Picasso**. –1.3.: Raymond Pettibon; Philip Guston. **Musée de la Vie romantique**. 14.2.–31.8.: Face au ciel. Paul Huet en son temps.

Ausstellungskalender

Palais de Tokyo. –15.2.: Echo. Delay. Reverb. American Art, Francophone Thoughts.

Panthéon. –8.3.: Robert Badinter, la justice au coeur.

Philharmonie. –1.2.: Kandinsky: La musique des couleurs.

Parma (I). Pal. del Governatore. –1.2.: Giacomo Balla. Un universo di luce.

Pal. Tarasconi. –1.2.: Dalí. Tra arte e mito.

Passariano (I). Villa Manin. –12.4.: Confini. Da Turner a Monet a Hopper. Canto con variazioni.

Passau. Museum Moderner Kunst. –25.1.: Wilhelm Lehmbruck als Druckgrafiker. Werke aus Privatbesitz. –8.3.: Michelle Berndt. en passant. 7.2.–7.6.: un:real. Lena Schabus.

Perugia (I). Galleria Naz. –18.1.: Mimmo Paladino. –6.4.: Mario Giacomelli.

Pforzheim. Reuchlinhaus. –19.4.: Aufgetischt – eine kulinarische Weltreise. Zur Kultur des Essens und Trinkens. (K).

Philadelphia (USA). Museum of Art. –16.2.: Dreamworld. Surrealism at 100.

Piacenza (I). Pal. Farnese. –3.5.: Sibille. Voci oltre il tempo, oltre la pietra.

Pisa (I). Pal. Blu. –7.4.: Belle Époque. Pittori italiani a Parigi nell'età dell'Impressionismo.

Pistoia (I). Pal. De' Rossi. –22.2.: Giacomo Balla.

Pittsburgh (USA). Carnegie Museum of Art. –19.1.: Black Photojournalism. –25.1.: Fault Lines: Art, Imperialism, and the Atlantic World.

Pompei (I). Palestra grande degli scavi. –31.1.: Essere donna dell'antica Pompei.

Pordenone (I). Galleria Harry Bertoia. –6.4.: Robert Doisneau, Olivia Arthur, Seiichi Furuya e Stefanie Moshammer.

Portogruaro (I). Pal. Vescovile. –12.4.: Artisti alle Biennali 1900–60. Dialoghi e silenzi nella pittura tra Ottocento e Novecento.

Potsdam. Minsk Kunsthaus. –8.2.: Wohnkomplex. Kunst und Leben im Plattenbau.

Museum Barberini. –1.2.: Einhorn. Das Fabeltier in der Kunst. (K).

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. –22.3.: Theo von Brockhusen. Farben im Licht. Künstler des deutschen Impressionismus. (K).

Prag (CZ). Nationalgalerie. –22.2.: Aleš Veselý. –8.3.: Viktor Oliva; Joseph Uhl. The Graphic Series "Per Aspera ad Astra".

Raleigh (USA). North Carolina Museum of Art. –8.3.: The Book of Esther in the Age of Rembrandt.

Ravenna (I). Museo d'Arte della Città. –18.1.: Chagall in mosaico. Dal progetta all'opera.

Ravensburg. Kunstmuseum. –22.3.: Kathrin Sonntag und Gabriele Münter. Das reisende Auge; Gabriele Münter. Aufbruch in Form und Farbe.

Recklinghausen. Kunsthalle. –6.4.: Affinities. Neue Begegnungen in der Slg.

Regensburg. Haus der Bayerischen Geschichte. –19.4.: Sau sticht König. Spielkarten aus Bayern.

Kunstforum Ostdeutsche Galerie. –18.1.: Lovis Corinth. Bildrausch. (K); Lückenlos? Kunstwerke erzählen Geschichte(n).

Reggio di Calabria (I). Pal. della Cultura. –1.3.: M.C. Escher.

Remagen. Bahnhof Rolandseck. –8.3.: Seelenlandschaften. James Ensor – Claude Monet – Paul Signac. 8.2.–14.6.: Günther Uecker. Die Verletzlichkeit der Welt.

Rennes (F). Musée des Beaux-Arts. –29.3.: La jeunesse des Beaux-Arts. Rennes et ses artistes, 1794–1881.

Reutlingen. Kunstmuseum/konkret. –25.1.: Falscher Marmor und glühende Sterne: Carrara mit Gastini, Spagnulo, Zorio.

Spandhaus. –18.1.: Das Politische schneiden. HAP Grieshaber und der Bauernkrieg. –12.4.: What You Get Is What You See: atelierJAK.

Riehen (CH). Fondation Beyeler. –25.1.: Yayoi Kusama. (K). 25.1.–25.5.: Cézanne.

Rom (I). Accademia Nazionale di San Luca. –28.2.: Fausto Pirandello. La magia del quotidiano.

Castel Sant'Angelo. –18.1.: Roma e l'invenzione del cinema. Dalle origini al cinema d'autore 1905–60. –15.2.: Castel Sant'Angelo 1911–25. L'alba di un museo.

Chiostro del Bramante. –22.2.: Flowers. Dal Rinascimento all'Intelligenza artificiale. (K).

MAXXI. –8.3.: Rosa Barba; Elisabetta Catalano. –6.4.: Roma nel mondo; Luigi Pellegrin. Prefigurazioni per Roma.

Mercati di Traiano. –1.2.: 1350. Il gubileo senza Papa. **Musei Capitolini.** –15.3.: Cartier e il mito. –12.4.:

Antiche civiltà del Turkmenistan; La Grecia a Roma.

Museo della Fanteria. –25.1.: Gauguin. Il diario di Noa Noa e altre avventure; Picasso. Il linguaggio delle idee.

Museo di Roma in Trastevere. –15.2.: Piero Angelo Orecchioni Occhioni.

Pal. Barberini. 12.2.–14.6.: Bernini e i Barberini.

Pal. Bonaparte. –8.3.: Alphonse Mucha. Un trionfo di bellezza e seduzione.

Pal. Braschi. –12.4.: Ville e giardini di Roma. Una corona di delizie.

Pal. Cipolla. –1.2.: Dalí. Rivoluzione e tradizione.

Ausstellungskalender

- Pal. Falconieri.** –28.2.: Grandi maestri della fotografia: László Moholy Nagy.
- Pal. Sciarra Colonna.** –12.4.: Omaggio a Carlo Maratti; De arte pingendi. La pittura nelle carte del Monte di Pietà di Roma.
- Villa Torlonia.** –29.3.: Antonio Scordia.
- Rostock. Kunsthalle.** –26.2.: Hans Ticha.
- Rotterdam (NL). Kunsthall.** –1.3.: Iris van Herpen: Sculpting the Senses.
- Museum Boijmans Van Beuningen.** –6.4.: Beyond Surrealism.
- Roubaix (F). La Piscine.** –16.2.: Folles années. Un vestiaria années 20.
- Rouen (F). Musée des Beaux-Arts.** –18.5.: Jamais trop Rococo!
- Musée Flaubert.** –18.5.: Dessiner Flaubert: Rochegrosse.
- Rovereto (I). Mart.** –1.3.: Eugene Berman. Modern Classic. –21.3.: Le sfide del corpo. –22.3.: Vittorio Marella.
- Rovigo (I). Pal. Roverella.** –1.2.: Rodney Smith. Fotografia tra reale e surreale.
- Rüsselsheim. Opelvillen.** –8.2.: Hélène de Beauvoir. Mit anderen Augen sehen. (K).
- Saarbrücken. Moderne Galerie.** –29.3.: Bildspiele – Sprachspiele. Sigrud Rompza im Dialog mit Eugen Gomringer. –12.4.: Monika Sosnowska; Albert Weisgerber-Preis 2022: Sigrún Ólafsdóttir.
- Saint-Denis (F). Musée d'art et d'histoire.** –22.2.: 400 ans du carmel de Saint-Denis.
- Saint-Etienne (F). Musée d'art moderne.** –15.3.: Alison Knowles; Gernot Wieland.
- Saint-Germain-en-Laye (F). Musée Maurice Denis.** –1.3.: Henri-Gabriel Ibels, un nabi engagé.
- St Ives (GB). Tate.** –12.4.: Emilia Škarnulytė.
- Saint Louis (USA). Art Museum.** –25.1.: Anselm Kiefer: Becoming the Ocean. (K).
- St. Gallen (CH). Kunsthalle.** –15.2.: Sam Porritt. **Kunstmuseum.** –1.3.: Marce Norbert Hörler. –22.3.: Jacqueline de Jong. –30.4.: Hannah Villiger. Sculpting the Self. –3.1.27: Marie Schuhmann.
- Salzburg (A). DomQuartier.** –27.4.: Heroisch und verklärt. Der Bauernkrieg im Spiegel von Kunst und Diktatur.
- Museum Kunst der Verlorenen Generation.** –6.3.27: Die Verlorene Generation. Ihre Kunst, ihre Geschichten. (K).
- Museum der Moderne Mönchsberg.** –8.3.: Visual Echoes. Gegenbilder im Bilderstrom. Video, Film,
- Fotografie, Dia. –12.4.: Nika Neelova; Bewegt. Videokunst und ihre politischen und sozialen Dimensionen. Von VALIE EXPORT bis Martha Rosler. –7.6.: Rob Voerman. (K).
- Rupertinum.** –15.2.: EveryBody! Was Körper erzählen. Fotografie und Medienkunst von 1945 bis heute. –15.3.: Maße der Wirklichkeit; Vibes & Vision: eine immersive Medienlounge. –14.6.: Im Bann der Zauberflöte. Slevogt – Hutter – von Huene; Július Koller. U.F.O.-naut J.K.
- San Francisco (USA). Fine Arts Museum.** –25.1.: Art of Manga. –1.3.: Manet and Morisot.
- M.H. de Young Museum.** 24.1.–2.8.: Drawn to Venice.
- San Marino (USA). Huntington Library.** –2.3.: Radical Histories: Chicano Prints from the Smithsonian American Art Museum. –26.10.: The Eight Directions of the Wind. Edmund de Waal.
- Sarasota (USA). Ringling Museum of Art.** –29.3.: Art Deco: The Golden Age of Illustration.
- Sarzana (I). Fortezza Firmafede.** –3.5.: Giuseppe Veneziano. –2.6.: Renato Guttuso. Il colore della realtà.
- Savona (I). Museo della Ceramica.** –1.3.: Nel tempo del Déco. Albisola 1925.
- Schaffhausen (CH). Museum zu Allerheiligen.** –22.2.: Andrin Winteler.
- Schleswig. Schloss Gottorf.** –15.2.: Daniel Richter.
- Schwäbisch Hall. Kunsthalle Würth.** –8.2.: Die dritte Dimension im Bild. Hologramme und optische Illusionen in der Slg.
- Selm. Schloss Cappenberg.** –26.4.: Konrad Klapheck. Nicht von Menschenhand.
- Senlis (F). Musée d'Art et d'Archéologie.** 11.2.–24.5.: Entre ciels et toiles. Peindre les nuages depuis le XVIe siècle.
- Sète (F). Musée Paul-Valéry.** –8.3.: Daniel Dezeuze.
- Siegburg. Stadtmuseum.** –18.1.: Udo Zembok. Objekte und Installationen. (K).
- Siegen. Museum für Gegenwartskunst.** –18.1.: Not done yet. Koloniale Kontinuitäten. –22.3.: Giorgio Morandi. Resonanzen.
- Siena (I). Pal. delle Papesse.** –3.5.: Armando Testa.
- Sindelfingen. Galerie der Stadt.** –22.3.: Of Other Places.
- Schauwerk.** –21.6.: Offene Horizonte. Slg. Schaufler; Mario Schifano.
- Soest. Wilhelm-Morgner-Haus.** –8.2.: Sarah Dietz.
- Soissons (F). Musée.** –25.1.: Pastels en partage.
- Solingen. Zentrum für verfolgte Künste.** –8.2.: Karl Kunz. Fantastische Körper.

Ausstellungskalender

- Spoletó (I).** *Rocca Albornoz.* –18.1.: Mimmo Paladino.
- Stockholm (S).** *Moderna Museet.* –5.4.: Pablo Picasso.
- Stuttgart.** *ifa-Galerie.* –21.3.: Survival Kit: Monochromie der Négritude oder die Einführung in den Modernismus von Ken Aicha Sy.
- Kunstmuseum.** –12.4.: Joseph Kossuth. Non autem memoria; Rolf Nesch, Nadira Husain, Ahmed Umar. Prägungen und Entfaltungen.
- Württembergischer Kunstverein.** –22.3.: Dominique Hurth.
- Landesmuseum Württemberg.** –1.2.: Leidenschaft und Forschung. Die archäologische Slg. Hohenzollern.
- Staatsgalerie.** 7.2.–7.6.: Dokumentarfotografie Förderpreise 15 der Wüstenrot Stiftung. (K).
- Tallinn (Estl.).** *Kadriorg Art Museum.* –25.1.: Garden of Delights. The Seventeenth Century in Bloom. (K).
- Kumu Art Museum.** –12.4.: Spiegel im Spiegel. Estnische und deutsche Kunst von Lucas Cranach bis Arvo Pärt und Gerhard Richter. (K).
- Tegernsee.** *Gulbransson-Museum.* –25.1.: Raus in die Natur! Landschaftsmalerei aus dem 19. und dem frühen 20. Jh.
- Thun (CH).** *Kunstmuseum.* –1.3.: Ortswechsel 2025: Sabine Hess im Atelier Berlin.
- Toronto (CAN).** *Art Gallery of Ontario.* –18.1.: Saints, Sinners, Lovers, and Fools.
- Toulouse (F).** *Musée Paul Dupuy.* –18.1.: Henri-Georges Adam. Un modern révélé.
- Treviso (I).** *Museo Nazionale Coll. Salce.* –29.3.: Un magico inverno. Bianche emozioni dall. Coll. Salce.
- Museo di Santa Caterina.** –10.5.: Da Picasso a van Gogh. Capolavori dal Toledo Museum of Art. Storie di pittura dall'astrazione all'impressionismo.
- Trondheim (N).** *PoMo.* 5.2.–31.5.: Louise Bourgeois. Echo of the Morning.
- Tübingen.** *Kunsthalle.* –8.3.: Joseph Beuys. Bewohnte Mythen.
- Turin (I).** *Centro Italiano per la Fotografia.* –1.2.: Tra Haute Couture e guerra. Lee Miller nell'autunno di camera; Cristian Chironi.
- Galleria d'Italia.** –1.3.: Riccardo Ghilardi.
- Galleria Sabauda.** –18.1.: Il "Divino" Guido Reni nelle coll. Sabauda e sugli altari del Piemonte.
- Museo Accorsi.** –15.2.: Da Fontana a Crippa a Tancredi. La formidabile avventura del movimento spazialista.
- Museo d'Arte Orientale.** –28.6.: Chiharu Shiota.
- Pal. Chiavalese.** –3.5.: Orazio Gentileschi. Un pittore in viaggio.
- Pal. Madama.** –23.3.: Il castello ritrovato. Palazzo Madama dall'età romana al medievo.
- Pinacoteca Agnelli.** –6.4.: Alice Neel, Piotr Uklánski and Paul Pfeiffer.
- Reggia di Venaria.** –1.2.: Fernand Léger, Yves Klein, Niki de Saint Phalle, Keith Haring.
- Utrecht (NL).** *Centraal Museum.* –25.1.: Willem de Rooij. Valkenburg. –29.3.: Drawing from Nature.
- Vaduz (FL).** *Kunstmuseum.* –18.1.: Im Kontext der Slg.: Henrik Olesen und Isidore Isou. –1.3.: Tony Cokes.
- Venedig (I).** *Ca' Pesaro.* –1.3.: Terry Atkinson; Gastone Novelli.
- Gallerie dell'Accademia.** –18.1.: Stupore, realtà, enigma. Pietro Bellotti e la pittura del Seicento a Venezia.
- Guggenheim.** –2.3.: Manu-Facture. The Ceramics of Lucio Fontana.
- Pal. Mocenigo.** –4.4.: Il Kimono maschile. Trame di vita, racconti di stile.
- Venlo (NL).** *Limburgs Museum.* –1.2.: Die Burgunder in Limburg.
- Versailles (F).** *Schloss.* –15.2.: Le Grand Dauphin (1661–1711), fils de roi, père de roi et jamais roi. –3.5.: 1725. Des alliés amérindiens à la cour de Louis XV.
- Vevey (CH).** *Musée Jenisch.* –29.3.: Impressions du Japon. (K).
- Villingen-Schwenningen.** *Städt. Galerie.* –18.1.: Der Klang der Plastik als Gesellschaft. Lamin Fofana, Hanne Lippard, Michaela Melián, Ari Benjamin Meyers, Raphael Sbrzesny und Naama Tsabar.
- Vilnius (LIT).** *MO Museum.* –3.5.: Eyes and Fields. Rose Lowder and Kazimiera Zimblytė.
- Völklingen.** *Völklinger Hütte.* –16.8.: X-Ray. Die Macht des Röntgenbildes. (K).
- Waldenbuch.** *Museum Ritter.* –19.4.: Walter Giers; Glanzstücke. Lichtkunst aus der Slg.
- Warschau (PL).** *Museum of Modern Art.* –3.5.: The City of Women.
- WARTH (CH).** *Kunstmuseum Thurgau.* –8.3.: Maria Ceppi. Hybrid Spaces. (K).
- Washington (USA).** *Hirshhorn Museum.* –4.7.: Big Things for Big Rooms.
- National Gallery.** –1.2.: American Landscapes in Watercolor from the Cocoran Coll. –1.3.: The Stars We Do Not See: Australian Indigenous Art. –6.4.: The '70s Lens: Reimagining Documentary Photography. 17.1.–31.5.: Women and the Index of American Design. 14.2.–30.8.: Mary Cassatt: An American in Paris.
- National Portrait Gallery.** –7.6.: From Shadow to Substance. Grand-Scale Portraits During Photography's Formative Years.
- Phillips Coll.** –15.2.: Out of Many: Reframing an American Art Collection. 17.1.–3.5.: Peter Campus.

Ausstellungskalender

- Smithsonian American Art Museum.** –29.5.: Clearly Indigenous: Native Visions Reimagined in Glass. –30.8.: American Portraiture Today. 13.2.–3.1.27: Nick Cave: Mammoth.
- Waterstraat (NL). Design Museum Den Bosch.** –12.4.: From Bauhaus to Mecca.
- Weil a. Rhein. Vitra Design Museum.** –15.2.: Catwalk. The Art of the Fashion Show.
- Weimar. Schiller-Museum.** –1.11.27: Faust. Eine Ausstellung.
- West Palm Beach (USA). Norton Museum of Art.** –29.3.: Art and Life in Rembrandt's Time: Masterpieces from The Leiden Coll.
- Wien (A). Albertina.** –22.2.: Lisette Model. (K). –22.3.: Faszination Papier. Rembrandt bis Kiefer. –6.4.: Leiko Ikemura.
- Albertina modern.** –1.3.: Marina Abramović. (K). –19.4.: KAWS. Art & Comic. (K). Seit 24.10.: Vasarely – Adrian.
- Belvedere 21.** –1.2.: Ashley Hans Scheirl; Civa – Contemporary Immersive Virtual Art. 29.1.–31.5.: Sandra Mujinga. 13.2.–17.5.: Friedl Kubelka / vom Gröller.
- Dommuseum.** –30.8.: Alles in Arbeit.
- Jüdisches Museum.** –26.4.: Schwarze Juden, Weiße Juden? Über Hautfarben und Vorurteile.
- Kunsthalle.** –25.1.: Kunsthalle Wien Preis 2025: Jonida Laçi & Lužne Nežberte. –29.3.: Sophie von Hellermann. –6.4.: Richard Hawkins.
- Kunsthaus.** –25.1.: Fuzzy Earth. The Belly Knows Before the Brain. (K). –8.3.: Julius von Bismarck. Normale Katastrophe.
- Kunsthistorisches Museum.** –25.1.: Vitrine Extra #7: Kurznachrichten aus der Antike. –15.2.: Oliver Laric. Schwellenwesen. –22.2.: Michaelina Wautier, Malerin. –1.3.: Zart geritzt, flott gepinselt, gut versteckt. Inschriften auf griechischen Vasen. –15.3.: Pieter Claesz: Stillleben. –6.9.: Kopf & Kragen. Münzen machen Mode. (K).
- Leopoldmuseum.** –18.1.: Verborgene Moderne. Faszination des Okkulten um 1900.
- MAK.** –1.2.: Fahrrad & Hummer. Funkelnder Baumschmuck aus Gablonz. –22.3.: Turning Pages. Künstler*innenbücher der Gegenwart. –3.5.: Helmut Lang. Séance de Travail 1986–2005.
- Museum Moderner Kunst.** –1.2.: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen. –6.4.: Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein. –12.4.: Nie endgültig – das Museum im Wandel; Tobias Pils. –17.5.: Claudia Pagès Rabal.
- Oberes Belvedere.** –14.3.: Elmar Trenkwalder.
- Unteres Belvedere.** –8.2.: Cézanne, Monet, Renoir. Französischer Impressionismus aus dem Museum
- Langmatt. –6.4.: Franz Xaver Messerschmidt. Mehr als Charakterköpfe. (K).
- Universität für angewandte Kunst.** –31.1.: Fernheilung. Die 1980er und frühen 1990er-Jahre im Zerrspiegel einer Slg.
- Weltmuseum.** –1.2.: Wer hat die Hosen an? –6.4.: Die Farben der Erde. Moderne Textilkunst in Mexiko. –25.5.: Kolonialismus am Fensterbrett; Indah Arsyad.
- Wien Museum.** –25.1.: Leopold Kessler. Arbeiten im öffentlichen Raum.
- Wiesbaden. Museum.** –8.2.: KörperGeometrie. Ilse Leda und Friedrich Vordemberge-Gildewart. (K). –15.3.: Louise Nevelson. The Poetry of Searching. (K). –12.4.: Feininger, Münter, Modersohn-Becker. Oder wie Kunst ins Museum kommt. (K). –19.4.: Speerspitzen der Erinnerung. 6.2.–9.8.: Information. Manipulation. Provokation. Politische Plakate 1914–33.
- Williamstown (USA). Clark Art Institute.** –25.1.: Mariel Capanna. –31.5.: Raffaella della Olga. Typescripts. –8.3.: Shadow Visionaries. French Artists Against the Current, 1840–70.
- Winterthur (CH). Fotomuseum.** –15.2.: Poulomi Basu. **Kunstmuseum. Beim Stadthaus.** 24.1.–31.5.: Jack Goldstein. Pictures, Sounds and Movies.
- Reinhart am Stadtgarten.** –1.2.: Conrad Meyer. Pionier des Schweizer Barock. (K). –8.2.: Niklaus Stoecklin, Liselotte Moser, Louisa Gagliardi. Reflexionen aus dem beständigen Leben. (K).
- Villa Flora.** –1.3.: Nedko Solakov. Being Vallotton.
- Wolfsburg. Kunstmuseum.** –15.3.: Małgorzata Mirga-Tas. Eine alternative Geschichte.
- Worpswede. Museen.** –18.1.: Paula Modersohn-Becker und ihre Weggefährtinnen.
- Würzburg. Museum im Kulturspeicher.** –25.1.: Lena Schramm.
- Wuppertal. Von der Heydt-Museum.** –8.2.: Guido Jendritzko; Jaana Caspary. Dieter-Krieg-Preis; Markus Karstieß.
- Zittau. Kulturhistorisches Museum Franziskanerkloster.** –8.3.: Das Lausitzer Gebirge. Kunst und Natur.
- Zürich (CH). ETH.** –8.3.: Lava-Mensch. Geschichten aus dem Erdinnern.
- Haus Konstruktiv.** 4.2.–5.5.: Richard Paul Lohse. (K).
- Kunsthaus.** –18.1.: Wilhelm Lehmbruck. Die letzten Jahre. (K). –25.1.: Druck gemacht. Meisterwerke auf Papier von Albrecht Dürer bis Dieter Roth. (K). –8.3.: Lygia Clark.
- Migros Museum für Gegenwartskunst.** –18.1.: Haegue Yang: Leap Year; Fabian Saul. 7.2.–25.5.: Disobedience Archive.

Ausstellungskalender

Museum für Gestaltung. –2.2.: Museum of the Future.

17 digitale Experimente. –6.4.: Junge Grafik Schweiz.

Museum Rietberg. –22.2.: Mongolei. Eine Reise durch die Zeit. –12.7.: Japan de luxe. Die Kunst der Surimono-Drucke.

Schweizerisches Landesmuseum. –15.2.: C.G. Jung und die Entdeckung der Psyche in der Schweiz. (K).

Zug (CH). Kunsthaus. –28.6.: Ilya & Emilia Kabakov. The Tennis Game. Im Dialog mit Boris Groys.

Zwickau. Max-Pechstein-Museum im Zwischenraum.

7.2.–19.4.: Leonie Nagel.

Zwolle (NL). Museum de Fundatie. –1.2.: At Home with Ter Borsch. Artist Family in Zwolle.