



KUNST CHRONIK

Kunstchronik

Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

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

kunstchronik@zikg.eu

Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

Redaktionsassistentz

Gabriele Strobel, M.A.

Weitere 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. 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. 100, Abb. 4



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.2>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2026

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

eISSN 2510-7534

Inhalt

Postmoderne

Die Ethik vor der Ästhetik vor der Ethik

Johannes Bennke und Dieter Mersch (Hg.),
Levinas und die Künste
Martha Baer | 71

Das Chaos auf der Leinwand

Gilles Deleuze, Über die Malerei. Vorlesungen
März bis Juni 1981
Paul Anton Schulz-Isenbeck | 78

Ausstellung

Äpfel und Birnen vergleichen? Ja, unbedingt – wenn es klug gemacht wird

Carl Schuch und Frankreich. Frankfurt a. M., Städel
Museum, 24.9.2025–1.2.2026. Katalog hg. von
Alexander Eiling, Roland Dorn, Juliane Betz und
Neela Struck
Dominik Brabant | 86

Material Turn

Illusionen in Wachs: Neues zur künstlerischen Ceroplastik

Wachs in seinen Händen. Daniel Neubergers Kunst
der Täuschung. Wien, Kunsthistorisches Museum,
11.2.–9.6.2025. Katalog hg. von Johanna Diehl,
Barbara Goldmann, Paulus Rainer und Konrad
Schlegel
Jessica Ullrich | 94

Provenienzforschung

Interessenabwägung der Niederländischen Restitutionskommission.

Ein Gedankenexperiment zum „Reflective Equilibrium“

Tessa Scheller | Leva Wenzel | 102

Neues aus dem Netz | 115

Zuschrift | 116

Ausstellungskalender | 117

Postmoderne

Die Ethik vor der Ästhetik vor der Ethik

Johannes Bennke und Dieter Mersch (Hg.)
Levinas und die Künste. Bielefeld, transcript Verlag 2024.
389 S., 9 s/w-Abb. ISBN 978-3-8376-5766-1. € 52,00. DOI: [10.11588/kc.2026.2.114894](https://doi.org/10.11588/kc.2026.2.114894)

Martha Baer, M.A.
Ludwig-Maximilians-Universität München
Martha.Baer@campus.lmu.de

Die Ethik vor der Ästhetik vor der Ethik

Martha Baer



Ausgangspunkt

Emmanuel Levinas steht innerhalb der Philosophiegeschichte für die Entwicklung einer Ethik der Alterität und damit für ein sozialphilosophisches Fundament, auf das jegliche philosophische Kategorien und Fragestellungen rückbezogen werden können und müssen. Durch dieses Primat der Ethik vor der Ontologie erschütterte Levinas die westliche Philosophie (vgl. 275). Im Antlitz des Anderen begegnet uns eine unendliche Verantwortung, werden wir uns des an uns gerichteten moralischen Appells bewusst, der den Vorrang des Anderen vor uns selbst manifestiert. Wahrheit ist nicht in einer *adaequatio intellectus et rei* zu finden, sondern speist sich aus der Bezeugung der schon bestehenden Welt in sozialen Bindungen. Der von Johannes Bennke und Dieter Mersch heraus-

gegebene Sammelband unternimmt den Versuch, Levinas' Werken über ihre sozialphilosophischen Implikationen hinaus Hinweise auf eine philosophische Ästhetik zu entnehmen – wohlwissend, dass es eine solche in systematischer Form bei Levinas nicht gibt. Dieses Unterfangen hat Neuheitscharakter: Wenn überhaupt eine Auseinandersetzung mit Levinas' Gedanken zur Kunst stattfand, beschränkte diese sich meistens auf dessen Ausführungen zur Dichtung. Dies mag unter anderem daran liegen, dass sich im Gesamtwerk kaum direkte Besprechungen von Werken der bildenden Kunst finden. Kürzere Texte zur Kunst, von denen *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* (publiziert 1948) der bekannteste ist, nehmen neben den wiederkehrenden Untersuchungen von Literatur und Dichtung eine marginale Position ein. Als Denker der Ästhetik muss Levinas also erst noch entdeckt werden. Im Vorwort reflektieren Bennke und Mersch ihre Stellung in der Levinas-Rezeption. Deren erste Welle war durch den in den 1970er und 80er Jahren vorherrschenden Fokus auf die Sozialethik geprägt. Hierauf folgte eine Verortung der Levinas'schen Ethik innerhalb poststrukturalistischer und sprachphilosophischer Ansätze. Der Sammelband leitet jetzt die dritte Rezeptionswelle ein, die in ihrem Ziel, Levinas als Denker der Ästhetik sowie als Medientheoretiker fruchtbar zu machen, feministische, postkoloniale und umweltethische Dimensionen berücksichtigt und somit einem interdisziplinären Ansatz nachgeht, der Folgen insbesondere für die Kunsttheorie zeitigen könne. Die Schwierigkeit, die sich für den Sammelband ergibt, besteht darin, dass Levinas, wenn er sich denn zur Kunst äußert, nicht selten Kritik an ihr übt. So scheint er sie als moralisch indifferent, verantwortungslos sowie überhaupt von der Sphäre des Sozialen beziehungsweise des Ethischen abgetrennt zu betrachten.

Andererseits bedient er sich ständig sowohl auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene zahlreicher Anspielungen auf Dichtung wie auf bildende Kunst. Diese Ambivalenz führt dazu, dass häufig die – nach Bennke und Mersch voreilige – Einschätzung getroffen wurde, Levinas sei der Kunst im Allgemeinen und Bildern im Besonderen gegenüber grundsätzlich skeptisch eingestellt, und zwar in dem Sinne, dass er künstlerische Praxis per se als Idolatrie verstehe. Hieraus wird gefolgert, dass Kunst mit Levinas nur insofern zu denken ist, als dass sie als Ethik passend gemacht wird. Das Kunstwerk wäre dann der Andere, der uns moralisch anspricht und fordert. Aber diese Applikation der Levinas'schen ethischen Konzepte auf die Kunst greift nach Bennke und Mersch zu kurz. Ebenso unbefriedigend wäre es, die ästhetische Dimension bei Levinas nur in der ethischen Konfrontation mit dem Antlitz des Anderen zu sehen. Durch die Feststellung der Ästhetizität der sozialen Begegnung wäre schließlich noch nichts über den Bereich der Kunst ausgesagt.

Indem der Sammelband Levinas' ungeschriebene ästhetische Lehre an unterschiedlichen Stellen des Werkes sucht, will er diese verkürzten Sichtweisen überwinden und die innere Dialektik, die die künstlerische Praxis zum Sozialen unterhält, in ihrer Komplexität aufdecken. Als ‚Werke nach Auschwitz‘ plädieren Levinas' Schriften für eine ethische Neufassung des Sinns des Ästhetischen – Kunst ist, so könnte man überspitzt sagen, in diesem Sinne eine Form der Ethik außerhalb der Sprache. Sie übernimmt die Aufgabe der Aktualisierung des Gedenkens beziehungsweise des Bezeugens, welches sich an einen Anderen wendet. Das Bild ist im positiven Sinne gastfreundlich, indem es als Reflexionsraum und interkulturelle Ressource für spezifische Anforderungen der Zeit dienen kann. Eine so verstandene Kunst ist notwendigerweise schon immer ethisch. Doch wie genau ist diese ethische Dimension zu fassen? Welche Werke lassen sich anhand ihrer zu Kunst erklären? Was bedeutet es für eine Kunsttheorie, wenn das Ethische dem Ästhetischen stets beigeordnet ist? Und schließlich: Hat Levinas dies in seinen verstreuten Aussagen wirklich so gemeint?

Ethik und Ästhetik

Diesen Fragen gehen die Autoren des Sammelbandes auf unterschiedlichste Weise nach. Dabei finden sich direkte Bezugnahmen auf Levinas neben Beiträgen, in denen der Rückbezug mitunter etwas dünn ist und deren spezifische Fallstudien losgelöst von den in der Einleitung aufgeworfenen Fragestellungen erscheinen. Der Beitrag von Catherine Chalier mit dem Titel *Kurze Betrachtung des Schönen* eignet sich als Ausgangspunkt zum besseren Verständnis der Problemlage. Chalier fasst Levinas' Kritik am ‚Schönen‘ und an der Kunst zusammen, und tatsächlich bleibt es nach Lektüre dieses Textes zunächst schleierhaft, auf welche Weise Levinas als positiver Denker der Ästhetik rehabilitiert werden könnte. Das ‚Schöne‘ wird von ihm in den von Chalier gewählten Zitaten primär als Ablenkung von Verantwortung verstanden – anstatt das Gute zu fördern, betäubt es die Moral durch seine Macht, vom größten Elend abzulenken beziehungsweise gleichzeitig mit diesem zu bestehen. In diesem Sinne ist Leonardos *Gioconda* nach Levinas ein ‚unmoralisches‘ Werk, weil es uns von dem Leid und dem Bösen in der Welt ablenkt, indem es diesem ein nie zu erreichendes, in Schönheit erstarrtes Ideal gegenüberstellt (156). Das Kunstwerk ist umso enttäuschender, als seine Schönheit sich nie verleben lässt – als Idol bleibt es stets teilnahmslos, stumm und einsam. Es entfremdet den Menschen seiner selbst, da es dazu verführt, den Anderen und die ganze Welt nurmehr nach dem Maßstab der eigenen Innerlichkeit zu beurteilen. Die Vollendung und Geschlossenheit des Kunstwerks hat zudem einen lähmenden Effekt, da sie suggeriert, die Welt sei ebenso vollendet – es lässt somit der (moralischen) Untätigkeit freien Lauf. In der Betrachtung des Kunstwerks löst man sich vom Sein und neigt in diesem scheinbaren ‚Frieden des Schönen‘, in der Idolatrie des Schicksals in seiner im Kunstwerk dargestellten Zeitlosigkeit (vgl. auch 188) zur Verantwortungslosigkeit. Dieser weltabgewandte Hedonismus bei der Betrachtung eines Kunstwerks verschleierte sich selbst, indem er vorgibt, eine geistige Tätigkeit zu sein (vgl. auch 231). Kunst scheint somit in Levinas' Augen ein Opiat zu sein, welches an die

Stelle des lebendigen Anderen eine täuschende Fassade setzt (209).

Chalier bietet in ihrem Beitrag keine kritische oder historische Einordnung dieser doch zumindest zu diskutierenden Thesen. Dabei würde ein Vergleich mit anderen Philosophen wie Theodor W. Adorno helfen, das Ausmaß zu verstehen, in dem die Shoah die Formen der Repräsentation sowie die Strukturen des Erscheinens erschütterte und zu einem komplizierten philosophischen Gegenstand gemacht hat (342). Stattdessen wird kontextlos Levinas' Gedanke bekräftigt, dass „[d]ie Freude an der Schönheit [...] immer die Gefahr [birgt], die Welt und die Verantwortung für andere zu vergessen“ (89). Zusätzlich wird die schwer nachzuvollziehende These vertreten, dass innerhalb der Kunst nur „der Verzicht auf Formen“ (ebd.) einem Gefühl des Miteinanders und der Barmherzigkeit Ausdruck verleihen könne – anscheinend wird hier die möglichst unverführerische Darstellung der ‚Nacktheit‘ mit dem ‚Ethischen‘ korreliert. Über die verwirrende Fragestellung hinaus, warum es etwa der informellen Malerei vorbehalten sein sollte, in die Dimension des Ethischen vorzudringen, ist man von den hier wiedergegebenen Äußerungen Levinas' irritiert. Verlangt die Schönheit denn nicht auch etwas vom Betrachtenden? Welche Kunstwerke sind schön, und warum sollten sie es überhaupt sein? Sind diese Fragen nicht bereits ein Schritt hin zum Diskurs und damit zum und zu Anderen?

Was ist Schönheit?

Die Beiträge von Richard A. Cohen und Dieter Mersch ordnen diese Fragestellungen partiell ein und versuchen, Levinas' Kritik ernst zu nehmen, ohne sich von deren Schärfe einschüchtern zu lassen. Cohen betont, dass Levinas' wiederholter und kritischer Verweis auf Kunst von deren Hochschätzung und nicht von einer Kunstfeindlichkeit zeugt, wie häufig unter Verweis auf theologische Vorurteile wie das jüdische Verbot der Idolatrie interpretiert wurde (141). Hinter dem expliziten Ikonoklasmus versteckte sich eine implizite Ikonophilie, die es philosophisch aufzudecken und fruchtbar zu machen gelte (333). Cohen bezeichnet Levinas als einsamen Denker des Primats der Ethik vor der Kunst.

Er wende sich gegen Philosophen wie Nietzsche oder Bergson, die die Totalisierung der Kunst und damit einhergehend den totalen Ästhetizismus propagierten. Die Abhängigkeit der Kunst von der Realwelt könne die Kunst vielmehr nobilitieren statt sie zu erniedrigen. Eine so erhobene, wahrhafte Kunst versteht, dass sie bei allem, was sie zu bieten hat, nicht vorrangig, letztgültig oder absolut ist – in Levinas' Worten, dass das Schöne nicht das Letzte, sondern selbst immer relativ ist, wobei sich erneut die Frage stellt, wie Levinas das Verhältnis der Kunst zum ‚Schönen‘ eigentlich bestimmt.

Eine solche Kunst, die die Begrenzung ihres ästhetischen Anspruchs durch die Ethik sowie ihre Anbindung an das Primat der Alterität reflektiert, kann dem Betrachter Wahrheiten offenbaren, obgleich sie selbst stets nur eine ‚Scheinwelt‘ bildet (128). Die Offenbarung von Wahrheit durch ein Kunstwerk ist von einer moralischen Forderung des Guten begleitet (141). Die Aufgabe der philosophischen Kunstkritik ist es dementsprechend, das moralische Empfinden aus dem ästhetischen Schlummer zu erwecken, indem das Kunstwerk in die ‚reale Welt‘ samt ihren sozialen und politischen Zusammenhängen eingeordnet und an diese rückgebunden wird. Auch der Künstler selbst wird durch die Kritik als ‚Arbeiter‘ gefasst und dem Geniestatus enthoben – zumindest in der Theorie (190). Erst durch die Aufdeckung dieser ‚gebundenen‘ Dimension wird das Werk zu einem Kunstwerk (134). In diesem Sinne ist es die Aufgabe der Kunst, die Welt zu bezeugen, anstatt den Betrachter durch mystische Verdopplung zu bezaubern. Im durch die Kritik vermittelten Dialog zwischen Künstler und Rezipient vermag das Kunstwerk transzendent zu werden, indem es seine eigenen zeichenhaften Bestandteile zum Ethischen hin übersteigt (154). Es scheint eine – durchaus diskutabile – Überzeugung von Levinas' ästhetischem Denken zu sein, dass Kunst auf die philosophische Kunstkritik und damit auf das Wort angewiesen ist (230). Unklar bleibt hierbei allerdings, was unter der ethischen Bedingtheit der Kunst sowie ihrer Ausrichtung auf den Anderen genau zu verstehen ist, sowie, ob diese Momente eine Bestandsaufnahme oder eine

Forderung darstellen. Interpretationen, die im Anschluss an Levinas den Ästhetizismus negativ bewerten und ihm eine ethische Ästhetik gegenüberstellen (147f.) treffen auf solche, bei denen das Primat der Ethik vor der Ästhetik bei Levinas immer schon vorausgesetzt ist, ja überhaupt die Grundlage für die Entstehung eines Kunstwerkes zu sein scheint. Worin dieses Primat konkret besteht, ist zu hinterfragen. Der Versuch, Levinas' ethischen Grundbegriff auf die Ästhetik zu übertragen und das Kunstwerk als ‚Antlitz‘ zu betrachten, welches sich uns in dem Verlangen, gesehen zu werden, zuwendet und wie das menschliche Gesicht einen ethischen Appell – „Du wirst mich nicht zerstören“ (149) – an uns richtet, vermag nicht völlig zu überzeugen.

Antlitz und Zeugenschaft

Auch wenn wir annehmen, dass Ethik und Ästhetik, Antlitz und Kunstwerk sich darin gleichen, dass sie uns „überwältigen“ (348) und wir dieses Aufgehen im Anderen beziehungsweise im uns entgegenstehenden Kunstwerk nicht mit Worten beschreiben können (203), bleibt unklar, was es genau bedeutet, ein Kunstwerk als ‚Antlitz‘ zu betrachten. Hagi Kenaan unternimmt in dem Beitrag *Im Angesicht der Bilder nach Levinas* den Versuch, diese Frage zu beantworten – allerdings unter Bezugnahme auf Werke des Tel Aviver Straßenkünstlers Klone, die bereits mehr oder weniger realistisch ausgeführte Gesichter aufweisen, die den Betrachtenden anblicken. Die Frage, wie ein Kunstwerk einem als Antlitz entgegentreten kann, wird allerdings erst dann interessant, wenn es selbst kein Gesicht darstellt – denn in diesem Fall ist es schließlich nicht das Kunstwerk, das uns anblickt, sondern das mal realistischer, mal weniger realistisch gemalte Antlitz der Figur *im* Kunstwerk. Es bleibt also offen, inwiefern das Kunstwerk – unabhängig davon, was es zeigt – ein Antlitz, einen Anderen darstellen kann, das oder der uns erschüttert, die eigene Totalität zerbricht und zum ethischen Gebot wird (170).

Ein anderer Versuch der ethischen Bestimmung des Kunstwerks besteht darin, ihm die Aufgabe zuzusprechen, die Welt – und damit im Kontext von Levinas' An-

satz zwischenmenschliche Begegnungen und Dynamiken (310) – zu bezeugen. Durch diese Zeugenschaft, die auch Um- und Neuschreibungen gesellschaftlicher und historischer Narrative beinhaltet, kann Kunst mit Levinas als „Arbeit am kulturellen Gedächtnis“ (314) verstanden werden. Sie übernimmt die Aufgabe, das kulturelle Gedächtnis im Dienst des Anderen zu aktualisieren und gibt damit in anderen Worten ein ethisches Entscheidungskriterium, „um sedimentierte Wissensformen im Zeichen des Anderen zu erschüttern.“ (319) Kunst macht also immer wieder neue Facetten von Sachverhalten sichtbar, weshalb Kunstwerke stets nur in ihrem (historisch-gesellschaftlichen) Kontext und nie allein in ihrer singulären Schönheit wahrhaft verstanden werden können (321). Dennoch bleibt die Frage bestehen, *was genau* eigentlich in diesem Sinne bezeugt werden soll. Könnte man nicht etwa sagen, ein ästhetisch ansprechendes Kunstwerk bezeuge die Schönheit der Welt? Und in welchem Sinne wäre dann die *Mona Lisa* noch als unmoralisch zu bezeichnen, wenn man in den Worten des Theologen David F. Ford fragt: „Warum sollte das Genießen in irgendeiner Form nicht zur Entwicklung von Verantwortung beitragen?“ (Zit. n. 198) Gerade vor dem Hintergrund des Verständnisses von Kunst als Zeugnis und Erinnerung sind Levinas' oben eingeführte Vorbehalte, Kunst neutralisiere den Anderen, verfälsche ihn und stehe so der Ethik im Wege, nicht mehr haltbar. Was, fragt Burkhard Liebsch in seinem Beitrag *Ergriffen und davongetragen. Emmanuel Levinas zwischen Ethik, Kunst und Musik* zurecht, macht die Erinnerung anderes, als Bilder der Anderen anzupassen, zu verfälschen, zu einem Narrativ erstarren zu lassen (214)? Sollte das Erinnern als grundlegende Tätigkeit des Menschen etwa ‚unethisch‘ sein?

Ungeklärt bleibt auch die umgekehrte Frage nach der ästhetischen Dimension alles Ethischen, insbesondere wenn man von der für Levinas zentralen „Nacktheit des Antlitzes“ (148) ausgeht. Dessen paradigmatischer Ausspruch „die Ethik ist eine Optik“ (zit. n. 191) ist hier nur schwer zu verstehen. Amit Pinchevski versucht in seinem Beitrag *Levinas als Medientheoretiker: Für eine Ethik der Vermittlung*, die Art und Weise zu re-

flektieren, in der Levinas durch das Medium der Schrift seine ethische Lehre zu vermitteln sucht. Philosophie scheint für den Philosophen in der Aufgabe zu bestehen, eine ethische Verantwortung begrifflich zu fassen und zu übermitteln. Allerdings stellt sich bezüglich des hohen literarisch-ästhetischen Anspruchs seiner Schriften die Frage, ob er seiner eigenen Lehre des ‚Von-Angesicht-zu-Angesicht‘ im Medium der Schrift überhaupt gerecht werden kann (282). Die durch dieses Medium bedingte ästhetische Dimension der Levinas'schen Ethik, welche letzterer doch eigentlich nachgeordnet sein sollte, wirft hier einige Fragen auf.

Widersprüche

Die Untersuchung des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik im Denken von Levinas wird offensichtlich durch die Tatsache erschwert, dass es diesbezüglich in seinen Schriften nicht nur dunkle und schwer zu verstehende Äußerungen gibt, sondern dass diese teilweise in einem offenen Widerspruch zueinander stehen. Wo sich die frühe Schrift *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* sogar dem Titel nach einer platonisch verstandenen Kunstkritik anschließt, die Kunstwerke als weniger reale oder von der (ethisch fordernden) Realität ablenkende Objekte betrachtet, interpretiert Levinas in *Jean Atlan und die Spannung in der Kunst* die Kunst selbst als ethisch; die ‚Wärme‘ von Atlans Gemälden wird hier sogar mit den Offenbarungen der Bibel verglichen (195).

Aaron Rosen erzählt in seinem Beitrag *Emmanuel Levinas und die Gastfreundschaft der Bilder* die von Levinas selbst kolportierte Geschichte, dass vor dem historischen Hintergrund des Faschismus ein Gemälde der Samuel in den Tempel führenden Hannah in der Kirche St. Augustin in Paris Levinas zum Menschlichen zurückgeführt habe. In Levinas' eigenen Worten: „Ich erinnere mich noch, dass ich den Eindruck gewann, augenblicklich zum Menschlichen zurückzukehren, zur Möglichkeit zu sprechen und gehört zu werden.“ (Zit. n. 197) Im religiösen Sinne macht Kunst hier eine Verbindung mit dem Anderen also erst (wieder) möglich. Angesichts all dieser Widersprüche scheint die Frage berechtigt, wie zielführend der Versuch letztlich ist,

aus dem Ethiker Levinas eine Ästhetik herauslesen zu wollen. Es bleibt unklar, was die in dem Sammelband rekonstruierten widersprüchlichen und schlaglichtartigen Gedanken von Levinas zur Kunsttheorie oder zum Kunstverständnis beitragen können. Wohin führt es, die Kunst ethisch zu kritisieren, moralische Maßstäbe an sie anzulegen und ihr eine solche Rolle zuzuweisen, wie Levinas es tut? Diese Frage wird umso dringlicher, wenn man auf Wittgenstein verweist, in dessen Augen die Ethik genauso unsagbar und ambig ist wie die Ästhetik. Die Ethik kann in dieser Sichtweise ebenso wenig beweisen, dass sie einer wahren ‚Unendlichkeit‘ auf der Spur ist – mehr noch, Levinas' verbal gewaltsame und in hohem Maße auf ästhetische Strukturen etwa der Dichtung angewiesene Ethik könnte einem mindestens so verdächtig vorkommen wie die Kunst. Provokant formuliert, hält Levinas der Kunst genau das vor, was er durch die Formulierung seiner eigenen Ethik als ein absolutes, in verbaler Schönheit erstarrtes und nicht automatisch zum Anderen hinführendes Konstrukt vollzieht (vgl. auch 224). Die Übertragung von Levinas' ästhetischen Gedanken auf konkrete Kunstwerke bleibt aufgrund dieser systemimmanenten Widersprüchlichkeit sowohl in seinen eigenen Schriften als auch in den Beiträgen des Sammelbandes unbefriedigend.

Selbstverständlich kann es nicht dessen Aufgabe sein, diese dem Levinas'schen Denkgebäude inhärenten Widersprüche aufzulösen. In dem Bemühen, dessen Äußerungen zur Ästhetik und deren Verhältnis zur Ethik zu rekonstruieren, legt er das Fundament für eine Diskussion des Sozialphilosophen als Kunstphilosoph beziehungsweise Denker der Ästhetik. Die Dunkelheit von Levinas' Äußerungen scheint an manchen Stellen dazu verleitet zu haben, den Bezug auf die Ausgangsfragen sowie den eigenen Schreibstil selbst zumindest partiell dem Dunkel zu verpflichten. Trotzdem gelingt es dem Band, die Suche nach einer Ästhetik bei Levinas aus unterschiedlichsten Blickwinkeln zu beleuchten und so den Sozialphilosophen für kunsttheoretische Überlegungen fruchtbar zu machen. Allerdings bleiben dabei Fragen offen, die das Verhältnis von Kunst und ‚Schönheit‘, die Natur der ethischen Dimen-

sion des Kunstwerks sowie das Verhältnis zwischen Kunstwerk und ‚Antlitz‘ betreffen. Auch ließe sich fragen, wie zeitgebunden – und in einem nächsten Schritt: wie zeitgemäß – Levinas’ Überlegungen zur Kunst sind und wie sich der momentan zu beobachtende Trend hin zu einer politisch engagierten Kunst zu den hiermit verbundenen Anforderungen verhält. Die Einordnung von Levinas’ Gedanken in die häufig verzeichnete „ethische Wende“ der Gegenwartskunst steht in diesem Sinne noch aus.

Postmoderne

Das Chaos auf der Leinwand

Gilles Deleuze

Über die Malerei. Vorlesungen März bis Juni 1981.

Hg. u. mit Anm. versehen von David Lapoujade.

Aus dem Französischen von Bernd Schwibs.

Berlin, Suhrkamp Verlag 2025. 432 S.

ISBN 978-3-518-58825-3. € 38,00

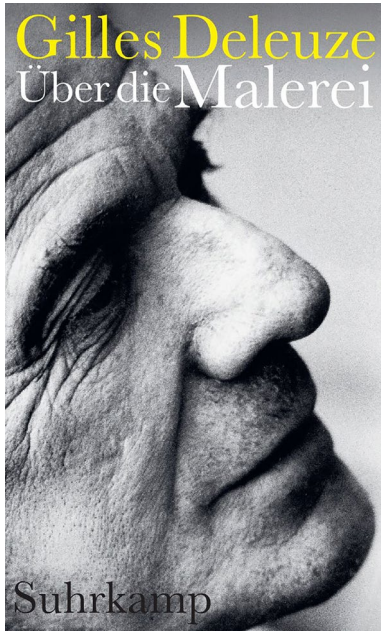
Paul Anton Schulz-Isenbeck, B.A.

Ludwig-Maximilians-Universität München

p.isenbeck@campus.lmu.de

Das Chaos auf der Leinwand

Paul Anton Schulz-Isenbeck



Das Verhältnis von Kunst und Philosophie spielt in Diskussionen um die postmoderne Theoriebildung traditionell eine zentrale Rolle. Es lässt sich als wechselseitiges bestimmen: Denn zum einen kann man eine Art „Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“ (Wolfgang Iser) beobachten. Zum anderen greifen künstlerische Theorie und Praxis immer wieder auf Gedanken zurück, die Vertreter der postmodernen Philosophie eingeführt oder geprägt haben.

Diese Wechselwirkungen zwischen Kunst und Philosophie zeichnen auch die Vorlesungen *Über die Malerei* aus, die Gilles Deleuze (1925–1995) 1981 an der Experimentaluniversität Vincennes gehalten hat und die anlässlich des 100. Geburtstags des französischen Postmoderne-Theoretikers nun erstmals auf

Deutsch erschienen sind (frz.: Gilles Deleuze, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*. Édition préparée par David Lapoujade, Paris 2023). Darin nutzt er zum einen philosophisch geprägte Konzepte (etwa Sprache, Zeit, Raum), um Phänomene der Malereigeschichte zu analysieren. Zum anderen versucht er ausgehend von der Malerei und ihrer Geschichte, Begriffe (etwa Farbe, Licht, Diagramm) für philosophische Diskussionen fruchtbar zu machen. Seine Vorlesungen verfolgen somit zwei Ziele. Er will „von der Malerei sprechen“ (19) und zugleich wissen: Was bringt die Malerei der Philosophie? Dass die zwei Ziele eng miteinander verbunden sind, macht Deleuze gleich zu Anfang deutlich: Von der Malerei zu sprechen bedeute schließlich: „Begriffe [zu] bilden, die im direkten Bezug zur Malerei stehen, und zur Malerei allein“ (20). Zugleich seien es eben diese Begriffe, von denen er sich erhofft, dass sie in einem „neuen Licht erscheinen“ (21).

Nach Begriffen suchen

Diese von Deleuze artikuliert Hoffnung ist einzuordnen in den Kontext kunstphilosophischer Debatten in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts: Die „Selbstverständlichkeitsverluste“ (Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2019) der Moderne – von der Kunst teils perpetuiert, teils von ihr hervorgebracht – forderten die Philosophie im Allgemeinen und die ästhetische Theorie im Besonderen zur Reflexion ihrer eigenen Prämissen, Methoden und damit auch Begriffe heraus.

Theodor W. Adorno reagierte auf die historische Erfahrung von Zivilisationsbruch und Vernichtung mit einer Ästhetik des Negativen: Er verteidigte die Autonomie der Kunst als Ort gesellschaftlicher Wahrheit, die sich gerade in der Verweigerung gegenüber

Versöhnung und Sinn erfülle. Jean-François Lyotard erklärte – als Reaktion auf den Zusammenbruch universaler Erzählungen und auf das Unvermögen, das Nicht-Darstellbare auszusagen – das Ästhetische zur paradigmatischen Erfahrung des Erhabenen. Der sogenannte 'linguistic turn' lenkte den Schwerpunkt ästhetischer Theoriebildung auf die Sprache. So analysierte Nelson Goodman etwa Kunst als spezifisches Symbolsystem, das sich durch eine besondere syntaktische und semantische Dichte auszeichne. Roland Barthes und Michel Foucault diskutierten, unter Rückgriff auf strukturalistische und zeichentheoretische Überlegungen, neue Verständnisse von Autorschaft, Diskurs und Repräsentation. Und Jacques Derrida dekonstruierte diese ästhetischen Kategorien selbst.

In diesem – hier nur im äußersten Ansatz skizzierten – Umfeld kunstphilosophischer Theoriebildung erklärt Deleuze das „Werden“ zu seinem Programm (hierzu ausführlich: Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg 2021). Im Anschluss an Philosophen, die in Kategorien der Bewegung operieren, versteht er seine Untersuchungsgegenstände nicht als statische Entitäten, sondern als zeitliche, sich ständig wandelnde und daher von sich aus mannigfaltige Phänomene. Die passenden Begriffe für diese zu suchen, versteht Deleuze als genuin philosophische Aufgabe.

Malerei als Katastrophe

Um dieser Aufgabe in Bezug auf die Malerei nachzukommen, geht Deleuze in seinen Vorlesungen im Wesentlichen frei assoziativ vor: Hypothesenartig schlägt er Begriffe vor, um sie anschließend kritisch zu verhandeln und spielerisch auszuformen. Über weite Strecken gleicht seine Gedankenführung dabei einer ergebnisoffenen („Im Voraus habe ich keine Ahnung“, 22) Überprüfung der Leistungsfähigkeit der von ihm vorgeschlagenen Begriffe. Als Prüfmaßstab dienen Anschauungsmaterial aus der Malereigeschichte ebenso wie kunsttheoretische Texte und philosophische Konzepte, wobei Deleuze diese mehr aleatorisch als systematisch heranzieht. So ver-

schränkt er kunstkritische Analysen mit philosophischen Begriffsdiskussionen, bringt Allgemeines und Besonderes zusammen und verknüpft induktive und deduktive Verfahren zu einer originellen und dichten Untersuchung.

Materialer Ausgangspunkt von Deleuzes Vorlesungen bildet der Begriff der ‚Katastrophe‘, zu dem – so Deleuzes Hypothese – die Malerei „einen ganz besonderen Bezug“ (21) habe. Denn die Katastrophe finde nicht lediglich „auf der Leinwand“ statt, sei nicht bloß Thema der Malerei. Vielmehr sei sie mit dem gesamten Prozess der Fertigung eines Gemäldes strukturell verbunden. Als Beispiel zieht Deleuze Werke von William Turner heran: Während dessen frühe Lawinen und Stürme die Katastrophen der natürlichen Umwelt bloß abbildeten, seien die späten Aquarelle als solche katastrophisch. So werde etwa in dem Gemälde *Licht und Farbe (Goethes Theorie)* | **Abb. 1** | sichtbar, wie Formen zerreißen, Farben sich in Ströme auflösen und alle festen Konturen verschwinden. Indem Turner das geordnete Sehen suspendiere, eröffne er neue visuelle Möglichkeiten. Von dieser beispielhaften Analyse kommt Deleuze zu einer ersten allgemeinen These über die Malerei: Der Akt des Malens verlaufe notwendig durch eine Katastrophe.

Diesen Gedanken führt er zu einem dreiphasigen Modell des ‚Malakts‘ weiter. Erstens gebe es ein präpiktorales Moment der Gegebenheiten auf der Leinwand, „bevor das Malen beginnt“ (65): Der Maler sei mit einer Art ‚Chaos‘ konfrontiert, einem Zustand übervoller Sichtbarkeit, in dem die Leinwand – anders als die Vorstellung vom weißen Blatt impliziert – nicht leer sei, sondern gefüllt mit kollektiven oder persönlichen, inneren oder äußeren Bildvorstellungen, die Deleuze ‚Klischees‘ nennt. Diese visuell dominierte präpiktorale Welt der Klischees müsse – zweitens – zum ‚Zusammenbruch‘ gebracht werden: Die Linie müsse zum nicht signifikanten Strich verkrüppeln, die Farbe zum Grau verkommen und die intendierte Form deformiert werden. Erst aus diesem Zusammenbruch könne – drittens – das ‚piktorale Faktum‘ hervorgehen: die wirklich piktorale Linie, die piktorale Farbe und die Form in ihrer Beziehung zu sichtbaren und unsicht-



Abb. 1 | Joseph Mallord William Turner, Licht und Farbe (Goethes Theorie), 1843. Öl/Lw., 78,7 × 78,7 cm. London, Tate Gallery, Inv. N00532

baren Kräften hervortreten, sodass sich auf der Leinwand ein Zustand einstelle, den Kunstkritiker gerne als „Präsenz“ (64) bezeichnen. Der Malakt fasst diese drei distinkten Momente zusammen in eine „genuin pikturale Synthese der Zeit“ (44): Die Gegebenheiten vor dem Malen, das Malen als Hervorbringendes, das Gemälde als Hervorgebrachtes.

Dieses Schema des Malakts dient Deleuze in der Folge als eine Art Gerüst für seine „Logik der Malerei“ (62), deren Strukturprinzipien er anhand der Analyse unterschiedlicher Epochen und unterschiedlicher Maler schrittweise ausdifferenzieren sucht. Insbesondere der zweiten Phase, die Deleuze unter dem Begriff ‚Diagramm‘ zusammenfasst, kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Denn ‚Diagramm‘ versteht er nicht im mathematisch-technischen Sinne, sondern nutzt es als philosophische Denkfigur und zugleich als Instrument zur Analyse der Malerei: Das Diagramm sei der eigentliche „Stiftungsakt“ (124) der Malerei, von dem ausgehend das ‚Vorher‘ der präpikturalen Gegebenheiten und das ‚Nachher‘

des pikturalen Faktums in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden könnten. Nur indem der Maler auf seiner Leinwand ein Diagramm installiere, könne es ihm gelingen, die Klischees zu besiegen und ein Gemälde mit künstlerischem Anspruch hervorzubringen. Und da jedes Diagramm zugleich den katastrophalen Zusammenbruch der visuellen Koordinaten bedeute, impliziere seine Installation auf der Leinwand immer auch einen „Durchgang durch das Chaos“ (139) und die Katastrophe.

Dieser Durchgang sei für jeden Maler ein anderer: Bei Paul Cézanne erkennt Deleuze ihn im Zusammenfallen der Flächen und den daraus aufsteigenden Farben, die einem spezifischen Rhythmus folgen (38ff.). Bei Paul Klee beobachtet er einen „über sich selbst springende[n] Graupunkt“, der vom „Chaos-Graupunkt“ aus Schwarz und Weiß zum „Matrix-Graupunkt“ aus Grün und Rot führe (49ff.). Und bei van Gogh bringe der Durchgang „die unendliche Welt der Schraffuren, der kleinen Kommas, Beistriche, der kleinen Kringel, die bald den Himmel zum Wogen

bringen, bald die Erde anheben und absenken lassen, bald einen Baum komplett mit sich reißen“ (57), hervor.

Diagrammatische Positionen statt Stilkategorien

Fasziniert zeigt Deleuze sich zudem von einem allgemeineren Gedanken: Wenn in jedem Gemälde ein Diagramm vorliegt, dann müsste es möglich sein, „die großen pikturalen Kategorien als Bezeichnungen diagrammatischer Positionen zu interpretieren“ (154). Den entsprechenden Versuch unternimmt er im Hinblick auf die Malerei des 20. Jahrhunderts, deren klassische Ordnungskategorien er durch die Beschreibung ihrer jeweiligen diagrammatischen Eigenschaften neu zu definieren sucht.

Er kommt auf drei verschiedene diagrammatische Positionen: die 'expressionistische', die 'abstrakte' und die 'figurale'. Die expressionistische Position beschreibe ein Diagramm, das sich über das gesamte Bild ausbreite und so ein „Durcheinander“ (178) erzeuge. Bei Morris Louis zeige sich das darin, dass die Farbe nicht mehr an eine optische Kontur gebunden sei. Und bei Jackson Pollock sei es die Linie, die ihre begrenzende Funktion verliert. So wird die Fläche des Bildes beinahe zum Volumen, sodass das Verhältnis zwischen Zentrum und Rand aufgelöst wird und stattdessen jede Stelle des Bildes die gleiche Bedeutung erhält. Die expressionistische Position des Diagramms schafft daher laut Deleuze eine neue Art von Abstraktion, die radikaler sei als die der im klassischen Sinne abstrakten Malerei.

Denn diese greife weiterhin auf Konturen und damit auf traditionelle Strukturen zurück. Die Dreiecke bei Kandinsky etwa umreißen immer noch Figuren. Seine Malerei ist daher nur abstrakt hinsichtlich dessen, was sie abbildet, nicht aber hinsichtlich ihrer selbst. Letztlich zeichne sich diese Form der abstrakten Malerei durch eine diagrammatische Disposition aus, in der das Diagramm auf ein Minimum reduziert wird und stattdessen ein binärer, genuin „pikturaler Code“ (147) herrscht; bei Mondrian etwa die Binarität „horizontal/vertikal“ (148).

Die figurale Position schließlich bilde einen „temperierten“ (152) Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen: Bei Malern wie Cézanne, van Gogh oder Gauguin dominiere weder das Diagramm als Durcheinander das ganze Gemälde (wie im Expressionismus), noch reduziere es die Malerei auf einen Code (wie in der Abstraktion). Vielmehr wirke es „als solches“ (179), sodass eine neue, „nicht-figurative Figur“ (178) entstehe – eine Form, die sich weder durch Ähnlichkeit noch durch Figuration im klassischen Sinne angemessen beschreiben lässt.

Malerei im Raum-Zeit-Kontinuum

Wie genau das Diagramm ‚als solches‘ wirkt und welche besondere Form daraus in der Malerei hervorgeht, klärt Deleuze, indem er eine ‚Logik des Diagramms‘ entwickelt, von der er meint, sie könne „vielleicht dasselbe wie eine Logik der Malerei“ (56) sein. Er geht dazu von der argumentationsleitenden Unterscheidung Code/Diagramm aus, die zusammenfalle mit der Unterscheidung digital/analog. Während der Code eine digitale Sprache der „Artikulation“ auspräge, folge das Diagramm einer analogen Sprache der „Modulation“. Das Diagramm setze Formen in ein Verhältnis ästhetischer Analogie, in dem die relationierten Formen weder durch äußere Gleichartigkeit (so bei der physischen Analogie) noch durch interne Identität (so bei der organischen Analogie) verbunden seien. Denn im Diagramm wirke der Prozess der Modulation, bei dem die „Gleichartigkeit durch nicht ähnliche Mittel“ (259) hergestellt wird und damit „tiefer [...] als die photographische Ähnlichkeit, [...] tiefer [...] als die Sache selbst“ (262) reicht. Diese besondere Gleichartigkeit könne die Malerei hervorbringen, da auch sie ein Verfahren der Modulation sei: „Malen, das ist das Licht modulieren, die Farbe modulieren“ (259) und zwar entsprechend einem Signal-Raum. Diese Signal-Räume bilden laut Deleuze die strukturellen Bedingungen für die malerischen Modulationen. Mit ihnen versucht der Autor die Bedingungen greifbar zu machen, die dem ‚Kunstwollen‘ der Maler aus unterschiedlichen kulturellen und historischen Konstellationen vorausgehen. Exemplarisch zeigt

er das am ägyptischen Signal-Raum auf: Dieser sei ein flächiger Bildraum, in dem kein perspektivisches Tiefenverhältnis existiert, sondern eine Ordnung des Sichtbaren durch Konturen, Umriss und Schichtung besteht. Dieser Signal-Raum sei ein anderer als der des griechischen Hellenismus, der wiederum ein anderer sei als der Signal-Raum der italienischen Renaissance oder der französischen Gotik. Letztlich kommt Deleuze daher zu einem – sehr philosophischen – Gedanken: „Ein Maler hat nie etwas Anderes gemalt, als den Raum – und [...] die Zeit, Raum-Zeit. Immer nur Raum-Zeit.“ (261).

Zwischen Analytik und Metaphorik

Inhaltlich bieten die Vorlesungen – ihrer eigenen doppelten Zielsetzung entsprechend – originelle Impulse für die Auseinandersetzung mit der Deleuze'schen Philosophie sowie für die wissenschaftliche Untersuchung der Malerei und ihrer Geschichte. Indem Deleuze die Katastrophe zum Ausgangspunkt seiner Vorlesungen macht, gelingt es ihm zum einen, das Krisenhafte am künstlerischen Prozess freizulegen, das zahlreichen Studierenden an Kunstakademien wohlbekannt sein dürfte. Die Krise und die von ihr durchbrochene Muße sind konstitutive Elemente ästhetischer Erfahrung, wie Ulrich Oevermann herausgearbeitet hat (Krise und Muße: Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht. Vortrag am 19.6.1996 in der Städel-Schule²⁷). Zum anderen greift der Philosoph mit der Katastrophe einen Begriff auf, der zu den Wirklichkeitserfahrungen seines Publikums im Jahr 1981 ebenso gut zu passen scheint wie zu den multiplen Krisen des 21. Jahrhunderts. Es klingt ungebrochen aktuell, wenn Deleuze formuliert: „Unsere Welt ist Tumult und Chaos“ und sogleich feststellt, dass angesichts von der „Atom-bombe“, dem „Zustand der Städte“ und der „Umweltverschmutzung“ die Malerei ihre Daseinsberechtigung daraus beziehe, dass „sie nicht nur das Chaos beschwört, sondern sich direkt mit ihm konfrontiert, um daraus eine Art [...] moderner Ordnung hervorgehen zu lassen“ (150). Ob der Katastrophen-Begriff über dieses emphatische Plädoyer für die Relevanz

von Malerei in einer krisengebeutelten Gegenwart hinaus auch einen analytischen Wert hat, ist dagegen fraglich. So klingt Deleuze teilweise übertrieben pathetisch, etwa, wenn er feststellt, dass „die Malerei zwingend Sintflut ist“ (51), wenn er vom „Zusammenbruch der visuellen Koordinaten“ spricht; oder davon, dass „Auge“ und „Hand“ sich im Gemälde „wie Feinde befehlen“ (133) und daraus das „dritte Auge des Menschen“ (159) hervorgehe. Insgesamt sind es vor allem etymologische Assoziationen wie diese und Reflexionen auf die Materialität der Sprache selbst, mithilfe derer Deleuze die strukturelle Kopplung zwischen der Katastrophe und der Malerei zu begründen versucht.

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive wäre daran zu bemängeln, dass Deleuze seine Argumente nur an wenigen Stellen entlang einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit Gemälden entwickelt. Nur selten nimmt er Bezug auf konkrete malerische Phänomene oder einzelne Gemälde. Und die Bilder, die er bespricht, dienen weniger als systematisch ausgewähltes empirisches Anschauungsmaterial als vielmehr der Illustration seiner abstrakten Ideen. Erschwerend fällt ins Gewicht, dass die deutsche Übersetzung – obgleich um begriffliche Nuancierung bemüht – die Deleuze'schen Sprachspiele und die quasi-poetische Spannung zwischen Begriff und Bild im französischen Original nicht verlustlos zu reproduzieren vermag.

Dass es dem Katastrophenbegriff, und manch anderen in der Vorlesung eingeführten Konzepten, an definitorischer Schärfe und Klarheit fehlt, ist allerdings weniger ein methodischer Mangel als ein Symptom von Deleuzes grundsätzlichem Denken in Bewegung. Zwar verleihen Modelle wie der dreiphasige Malakt, die Systematisierung der pikturalen Kategorien oder die Unterscheidung von Analogieformen dem Gedankengang eine formale Struktur. Doch bleibt die Struktur stets durchlässig, offen für Verschiebungen und Neuansätze. Deleuze entwickelt seine Argumente weniger in Form eines logisch-systematischen Beweisgangs als in der Gestalt eines tastenden, sich selbst überprüfenden Denkprozesses. Gerade im

beständigen Umschlagen von Analyse in Assoziation, von Begriff in Bild liegt die besondere Faszination seiner Methode. Sie macht seine Philosophie für die Kunstgeschichte herausfordernd, aber auch anschlussfähig: als Versuch, das Denken selbst als kreativen Akt zu verstehen.

Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte

Die diesem kreativen Akt innewohnende produktive Kraft manifestiert sich konkret in dem zumindest unerwarteten, jedenfalls aber kontraintuitiven Diagramm-Begriff, in dem die beiden Zielsetzungen der Vorlesungen konvergieren: Denn am Diagramm-Begriff untersucht Deleuze – gewissermaßen in der philosophischen Sphäre – die Logik des Diagramms. Und zugleich stellt sein Diagramm-Begriff – gewissermaßen in der kunsttheoretischen Sphäre – ein Instrument zur Analyse von Malerei dar. Erstens verortet er das Diagramm im Zentrum des malerischen Produktionsprozesses und zweitens bestimmt und vergleicht er von dort aus unterschiedliche Positionen der Malereigeschichte. Deleuze versteht das Diagramm damit als praktisches Instrument des Künstlers sowie als theoretisches Instrument des Kunstwissenschaftlers; ein Instrument, mithilfe dessen sich das „tiefste Innere der Malerei“ (57) eines jeden Künstlers und einer jeden Epoche datierbar beobachten und beschreiben lasse.

Ob sich daraus ein Erkenntnismehrwert für die kunsthistorische Beschäftigung mit Malerei tatsächlich ergibt, ist allerdings offen. Schließlich steht mit dem Stilbegriff bereits ein Konzept zur Verfügung, das zwar im Rahmen der fachinternen Grundlagendiskussionen stets umkämpft, in seiner universalen Anschlussfähigkeit aber dennoch anerkannt ist. Ähnliches gilt für das Konzept des Signal-Raums, für den mit Begriffen wie ‚Epoche‘ oder ‚Bildraum‘ bereits ein etabliertes Vokabular zur Verfügung zu stehen scheint, das sowohl zeitübergreifende Vergleiche als auch werkimmanente Analysen ermöglicht. Die Begriffe ‚Diagramm‘ und ‚Signal-Raum‘ mögen epistemologisch beziehungsweise philosophisch produktiv

sein, wenn man in ihnen die Bedingungen und Funktionsweisen einer spezifischen Form der Sichtbarmachung erkennt. Doch es ist gerade diese Abstraktion, die es erschwert, die Konzepte in eine differenzierte kunsthistorische Typologie zu überführen und sie mit Bildstrukturen oder materiellen Praktiken in erkenntnisträchtige Beziehungen zu setzen.

Mit Blick auf den Diagramm-Begriff erscheint allerdings bemerkenswert, dass sich in den letzten Jahren ein interdisziplinärer Forschungszweig unter diesem Titel ausdifferenziert hat (vgl. hierzu nur den Beitrag von Hubert Locher im Special Issue I der *Kunstchronik* 7, 2024⁷⁹). Die sogenannte Diagrammatik verfolgt dabei – unter Verwendung desselben Begriffs – ein gänzlich anderes Ziel als Deleuze: Während sie das Diagramm primär als Medium der Ordnung und Vermittlung von Wissen untersucht – als semiotisches und epistemisches Instrument, das komplexe Zusammenhänge visualisiert, strukturiert und kommunizierbar macht, interessiert sich Deleuze für das Diagramm als Ort der Störung und Transformation. Sein Diagramm-Begriff beschreibt nicht das Ordnen des Wissens, sondern das Entstehen des Sichtbaren, nicht die Darstellung, sondern das Werden der Form. Damit steht Deleuzes Konzept quer zur gegenwärtigen Diagrammatik. Ob sich aus dieser Differenz Erkenntnis gewinnen lassen, wird sich zeigen müssen. Als Brücke zwischen dem Allgemein-Philosophischen und dem Spezifisch-Kunsthistorischen entfaltet der Diagramm-Begriff jedenfalls besondere Strahlkraft.

Originell und herausfordernd

Der Herausgeber David Lapoujade versteht Deleuzes Vorlesungen als „Laboratorium“ (13). Dementsprechend nähert man sich den Vorlesungen wohl am geschicktesten, indem man sie als Experimente begreift, von denen aus es sich weiterzudenken lohnt. Anlass dazu bieten neben den beschriebenen großen Linien, zahlreiche Gedankenketten, die in ihrer Originalität ebenso bestechen wie herausfordern. Oft sind es nur einzelne Sätze, scheinbar beiläufig hingeworfen, die ganze Welten ästhetisch-theoretischen

Denkens eröffnen. So beschreibt der Autor etwa die kollektive Bewegung einer Schafherde als kollektive, organische Linie und nutzt dieses Bild, um den Übergang von der kristallinen Kontur der ägyptischen zur lebendigen Konturlinie in der griechischen Kunst anschaulich zu machen (338ff.). An anderer Stelle insistiert er darauf, dass die Farbe kein Element der Zeichnung sei, sondern eine Form des Exzesses, die sich nicht disziplinieren lasse. (Mit dem Problem der Farbe beschäftigt sich Deleuze vor allem in der letzten Vorlesung, 376ff.). Solche Einfälle sind keine dekorativen Zusätze, sondern zentrale Momente von Deleuzes Methode: Er betreibt Philosophieren als Irritation, als poetisches Experiment und zielt damit letztlich vor allem auf eins: Flexibilität im Denken.

In den jetzt im Suhrkamp Verlag erschienenen Vorlesungen findet sich diese Flexibilität in Reinform: Denn bei dem Text handelt es sich nicht um ein Vorlesungsskript, sondern um die „treuestmögliche Abschrift der Aufnahmen“, die von Deleuzes mündlichen Vorträgen gemacht worden sind. Die damit verbundenen editorischen Herausforderungen hat der Herausgeber elegant gelöst: Indem er sich an dem Verfahren orientiert hat, das Deleuze selbst verwendete, wenn er seinen eigenen Text für den Vortrag redigierte, wurde der mündliche Charakter der Vorlesungen weder unhinterfragt beibehalten noch vollständig eliminiert. Lesend erlebt man hier einen Deleuze, der Regieanweisungen an sein Publikum gibt („Merkt euch das“, 53), Schwierigkeiten eingesteht („Wir stecken fest“,

50), sich Wortmeldungen wünscht („Es liegt an euch zu sehen: Ob etwas passt oder nicht“, 60) und sich über Diskussionen freut („Ja, [...] was Du über das Diagramm sagst, ist sehr treffend“, 188).

Insbesondere für diejenigen, die sich aus einer philosophisch-methodologischen Perspektive für Deleuze Denkens interessieren, dürfte die Editionsentscheidung, Kommentare des Publikums in den Text aufzunehmen, mit dazu führen, dass die Vorlesungen eine sinnvolle Ergänzung der bereits veröffentlichten Texte des Philosophen darstellen. Die ausführlichen Fußnoten stellen darüber hinaus die notwendigen Literaturbezüge her. Und die in eckige Klammern gesetzten Hinweise referenzieren auf die entsprechenden Stellen aus anderen Werken von Deleuze, die im direkten oder indirekten Bezug zu dem stehen, was er vorträgt. Die kunsthistorisch interessierte Leserschaft dürfte allerdings bedauern, dass selbst an den wenigen Stellen, an denen Deleuze explizit auf Gemälde Bezug nimmt, keine Abbildungen im Text enthalten sind. Auch wegen dieser editorischen Eigenheit werden die Vorlesungen *Über die Malerei* wohl gerade solche Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker anregen, die sich von kontraintuitiven Begriffsverwendungen, mutigen Gedankengängen und einem hohen Abstraktionsgrad nicht abschrecken, sondern faszinieren lassen. Um ein gelungenes transdisziplinäres Gespräch von Kunstgeschichte und Philosophie im Anschluss an Deleuze zu bewerkstelligen, wird es auf sie ankommen.

Ausstellung

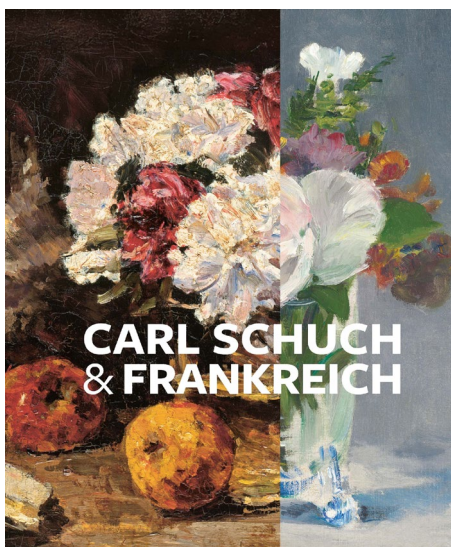
Äpfel und Birnen vergleichen? Ja, unbedingt – wenn es klug gemacht wird

Carl Schuch und Frankreich. Frankfurt a. M., Städel Museum, 24.9.2025–1.2.2026. Katalog hg. von Alexander Eiling, Roland Dorn, Juliane Betz und Neela Struck. München/London/New York, Prestel Verlag 2025. 264 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7913-7649-3. € 54,00

Dr. Dominik Brabant
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München
d.brabant@zikg.eu

Äpfel und Birnen vergleichen? Ja, unbedingt – wenn es klug gemacht wird

Dominik Brabant



Im Jahr 1913 erschien in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* ein kurzer Artikel mit dem Titel „Stilleben und Landschaften von Carl Schuch“, gezeichnet von „M.“. Der anonyme Autor (oder die Autorin?) erinnert an die ‚Jahrhundertausstellung‘ in Berlin, die 1906 nicht nur Begeisterung für eine bis dahin übersehene Modernität von deutscher Malerei des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ausgelöst hatte. Darüber hinaus verschaffte sie auch dem bis dahin kaum bekannten Maler zumindest zeitweise eine gewisse Prominenz. Schuch wird in dem kurzen Text als ein Künstler charakterisiert, der zwar nicht zu „den Wegweisern“ und „Richtungsgebenden“ gezählt habe. Aber „im Kreise Leibls zählt er zu den Frischesten, den Sinnlichsten“. Fast sei er „eine Parallelscheinung Wilhelm Trübners“, da seine Gemälde „dieselben vornehmen kühntonigen Akkorde, dieselbe

noble Eloquenz des Vortrags, dieselbe geistreich-rationalistische Art der künstlerischen Anschauung“ aufwiesen. Seine Malerei sei vor allem von einer „gewissenhaften Verarbeitung französischer Anregungen“ geprägt (Stilleben und Landschaften von Carl Schuch, in: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten* 33, 1913/14, 425–427, hier 425⁷⁹). In nur wenigen Zeilen gelingt es dem Verfasser, Schuchs Beitrag zur Kunstgeschichte der Moderne zu charakterisieren – und zwar in einer in weiten Teilen bis heute gültigen Weise, wie die Ausstellung im Frankfurter Städel bewiesen hat.

Schuch zwischen Deutschland und Europa

Zu sehen waren ca. 70 Gemälde des Künstlers im Dialog mit rund 50 Werken französischer und deutscher Kollegen. Versammelt war die Corona der französischen Malerei zwischen Corot und Cézanne: Rousseau, Daubigny, Millet, Courbet, Manet und Monet sind nur einige der Namen. Von deutscher Seite gesellten sich unter anderem Leibl und Trübner dazu. Auch weniger prominente, aber für Schuch prägende Figuren wie Théodule Ribot, François Bonvin, Antoine Vollon, Jules Bastien-Lepage und Ludwig Halauska (ein österreichischer Maler, bei dem Schuch Privatunterricht genommen hat) waren zu entdecken. Wenige Leihgaben älterer Kunst, etwa von Adriaen Coorte (mit einem herausragenden Spargelstilleben von 1697), rundeten den Blick auf Gattungs- und Motivtraditionen ab, in die sich Schuch mit seiner lebenslangen Beschäftigung mit Landschafts- und Stillebenmale-

rei ‚eingemalt‘ hat. Die Auswahl an Künstlern (es wurden keine Künstlerinnen gezeigt) demonstrierte, dass das Frankfurter Projekt einen Faden der Schuch-Rezeption aufnahm, der zuletzt von Ausstellungen wie *Cézanne – Manet – Schuch* (Dortmund, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, 2000) oder *Carl Schuch. Ein europäischer Maler* (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2012) ausgelegt worden war. Damit unterstrich die Ausstellung im Städel die rezente Wahrnehmung des Künstlers als eines Malers, der sich eher an den französischen oder europäischen Trends der Malerei zwischen Realismus und Postimpressionismus orientierte als an der naturalistischen Richtung um Leibl. Wie dieser suchte er zwar nach dem „Rein-Malerischen“, kam aber zu anderen Lösungen.

Die erste große Retrospektive überhaupt, die 1986 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim und im Münchner Lenbachhaus gezeigt wurde, verstand sich als Versuch, Schuch trotz seines Mangels an Abstraktion als eine Art ‚deutschen Cézanne‘ bekannt zu machen. In der Auswahl der Werke spielten die Franzosen oder auch Künstler aus anderen Ländern jedoch keine Rolle. Die etwas kleinere Wiener Ausstellung von 2012 brachte dagegen Schuchs Gemälde in einen Bild-Dialog nicht nur mit Werken von Leibl und Trübner, sondern auch von Corot, Daubigny, Courbet und Cézanne. Eine kleine, feine Ausstellung von 2016 im Kunstmuseum Hohenkarpfen und im Stadtmuseum für Kunst und Geschichte Hüfingen verfolgte den Weg *Von Courbet zu Schuch*. Sie fragte nach dem Verhältnis von *Realismus und reine[r] Malerei*. Neben Werken Courbets sowie Leibls und Trübners standen hier unter anderem auch Gemälde von Johann Sperl, Theodor Alt und Hans Thoma im Zentrum.

Führt man sich den Lebensweg des vielgereisten, polyglotten, gebildeten und kosmopolitischen Künstlers vor Augen, so ergibt die Frankfurter Schwerpunktsetzung durchaus Sinn. Der ruhelose Maler lebte zeitweise in München, Venedig und Paris, wobei ihm diese Städte primär als Winterquartiere dienten. Die Sommer dagegen verbrachte Schuch, der aufgrund eines umfangreichen Erbes finanziell unab-

hängig war, in unterschiedlichen europäischen Orten und Gegenden – von Olevano bis zum Hintersee bei Berchtesgaden, von Ferch im Brandenburgischen bis zur Gegend um den Doubs in der Westschweiz.

Vergessensgründe

In der nicht allzu umfangreichen Literatur zu Schuch ist immer wieder die Frage aufgeworfen worden, warum es der ebenso begabte wie offenbar mit großem Ernst an seinem künstlerischen Projekt arbeitende Künstler nicht in die erste Riege geschafft habe. Verschiedene Gründe lassen sich hierfür in Anschlag bringen: Zunächst ist die Quellenlage alles andere als erfreulich. Bislang liegen als biographische Dokumente vor allem eine Reihe von Briefen sowie vier Notizhefte aus der Zeit in Venedig und in Paris vor, die jedoch jeweils nur sehr kurze Zeitspannen im Leben des 1903 an einer venerischen Erkrankung verstorbenen Künstlers abdecken. Zweitens war Schuch weder erpicht darauf, seine Werke prominent auszustellen oder an einflussreiche Sammler zu verkaufen, noch hielt er es für erstrebenswert, als Künstlerfigur zu Prominenz zu gelangen. Er scheint seine lebenslange Beschäftigung mit der Landschafts- und Stillebenmalerei in selbstgenügsamer Weise als eine Tätigkeit verstanden zu haben, die keiner weiteren Resonanz von außen bedarf.

Drittens ist das *Œuvre* Schuchs, wie auch die Frankfurter Ausstellung zeigte, in seiner konsequenten Beschränkung auf Landschaften und Stilleben vielleicht – und bedauerlicherweise – für die künstlerische Inkubationszeit des späten 19. Jahrhunderts zu konservativ. Der Maler war vor allem in Richtung auf das Austarieren und Integrieren unterschiedlichster künstlerischer Ansätze und Bildsprachen seiner Zeit orientiert. Den Weg zu sich selbst fand er im intellektuellen und handwerklichen Durcharbeiten all jener Positionen, die ihm in Museen, Ausstellungen und Galerien begegneten und ihn ästhetisch ansprachen. Dessen ungeachtet hat es dennoch – wenn auch wenige – Versuche gegeben, Schuch in eine Art Poleposition der progressiven Kunst seiner Zeit befördern zu wollen.

Schuch als Repräsentant des Iconic Turn?

In der Mannheimer und Münchner Ausstellung von 1986 hat Gottfried Boehm den Versuch unternommen, einige vermeintliche Vorbehalte gegenüber Schuch in Vorzüge zu verwandeln. Durchaus überzeugend plädierte er für eine neue Einschätzung des Künstlers, der fortan in Analogie zu Cézanne als großer Befrager der bildnerischen Möglichkeiten der Malerei verstanden werden sollte. Wie die Frankfurter Ausstellung jetzt deutlich gemacht hat, bleibt aber bis heute fraglich, ob Schuch überhaupt Werke des erst spät zu Prominenz gelangten Franzosen aus eigener Anschauung kannte (zumindest in seinen Notizbüchern, die voller Hinweise auf Künstlerkollegen sind, findet sich dessen Name nicht). An Schuch hebt Boehm hervor, wie kompromisslos dieser für „die Bewertung der Kunst als eines Erkenntnisorgans eigenen Rechts und ersten kulturellen Anspruchs“ eintrat. Dadurch sollte Schuch vom Ruch einer „deutsche[n] Provinzgröße“ befreit werden. Dem Künstler sei es darum gegangen, „das, was er als Wirklichkeit vor Augen sah, mit bildnerischen Mitteln zu erkunden und zu formulieren“ (Der Fall Schuch. Einleitende Bemerkungen zu seinem Verständnis, in: *Carl Schuch. 1846–1903. Ausst.kat.*, hg. von Gottfried Boehm, Roland Dorn und Franz A. Morat, Mannheim u. a. 1986, 9–16, hier 10).

In den Gemälden erkannte Boehm in einem weiteren Aufsatz des Katalogs eine malerische Praxis, die in der Selbstbescheidung auf unspektakuläre Naturausschnitte und schlichte Gegenstände eine besondere Aufmerksamkeit für „das Stoffliche und Atmosphärische, Qualitäten der *Dinge* und ihre *Gesamterscheinung*“ pflege. Eine „lückenlose Kontinuität der Valeurs“ sei dabei für Schuchs Werke ebenso charakteristisch wie eine „höchst transitorische, auf Übergänge abgestellte Malweise“, die sich „keine Negativzonen“ erlaube, sondern im Gegenteil eine „atmosphärische, jedenfalls eine anschauliche Dichte“ anstrebe (Die Essenz der Erscheinung. Carl Schuch als Maler von Stilleben, in: *Kat. 1986*, 45–53, hier 48).

| Abb. 1 |

Vergleichendes Sehen statt bildwissenschaftlicher Logik

Solche kunstphilosophisch und bildwissenschaftlich anspruchsvollen Rehabilitationsversuche von Schuchs Malerei wurden in der Frankfurter Ausstellung zwar nicht weiterverfolgt. Aber vor dem Hintergrund der knapp skizzierten Ausstellungsgeschichte lässt sich die nicht weniger weitreichende Ambition der Kurator*innen Alexander Eiling, Juliane Betz, Neela Struck und Roland Dorn (letztenannter als Bearbeiter des noch unveröffentlichten *catalogue raisonné* in beratender Funktion) ermessen, durch die Schuch nun kunsthistorisch gewürdigt werden soll: Der Fokus liegt entschieden auf der Frage, wie sich Schuch mit der vielfältigen Kunstproduktion seiner Zeit auseinandergesetzt hat.

Die sich über zwei Stockwerke und mehrere Kapitel erstreckende Ausstellung führte durch Schuchs Produktion in einer zunächst chronologischen Abfolge, die sich im weiteren Verlauf dann verstärkt motiv- und problemgeschichtlichen Aspekten zuwandte: Schwerpunkte lagen etwa auf den Jahren in Mün-



| Abb. 1 | Carl Schuch, Äpfel auf Weiß, mit Messer, um 1886–94. Öl/Lw., 61,5 × 78,5 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PNM 940. [Wikimedia](#)

chen (1870–1876), Venedig (1876–1882) und Paris (1882–1894), in denen der Künstler als enthusiastischer Besucher von Ausstellungen und Museen intensiv die französische Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart in sich aufnahm. Einzelne Säle, die in Anspielung auf Schuchs Vorliebe für warme und kalte Farbharmonien abwechselnd in einem eher kühlen Violettgrau und dann in einem warmen Senf-Ockerton gehalten waren, fokussierten auf spezifische Aspekte, etwa die Jagdstilleben. Wandtexte führten in die einzelnen Sektionen ein, wohingegen mit Kommentaren zu einzelnen Werken, Werkgruppen oder Vergleichen zwischen Werken eher sparsam umgegangen wurde.

Die anschauliche Hängung bot die Möglichkeit, Schuchs Entwicklung einer zeitgemäßen Bildpoetik der Landschafts- und Stillebenmalerei im Dialog mit seinen Kollegen nachzuverfolgen. Die kunsthistorische Praxis des vergleichenden Sehens ist in den vergangenen Jahren erforscht und in ihrer Tendenz zur Ausblendung von anderen Bedingungen der künstlerischen Produktion und Rezeption (etwa sozialer, politischer, kultureller, institutioneller oder diskursiver Form) zurecht kritisiert worden (z. B. Peter Geimer, *Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen*, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf [Hg.], *Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, München 2010, 45–69). Dennoch erwies sich diese Praxis in der Ausstellung als in hohem Maße aufschlussreich.

Dies wurde schon im ersten Raum eindrücklich vorgeführt, in dem Landschaften und Stilleben Schuchs mit Gemälden von Monet, Manet und Cézanne in Dialog traten (siehe hierzu meine Ausstellungsrezension in: *The Burlington Magazine* 168/1475, 2026): Die Ausstellung lud dazu ein, mit aufmerksamem Blick die Darstellung, Farbgestaltung und Komposition von Äpfeln und Birnen, Melonen und Pfirsichen, Tischtüchern und Metallkannen, Wasseroberflächen und moosbewachsenen Steinen zu vergleichen und so die Entfaltung unterschiedlicher Bildidiome zu studieren. Man begriff beim Rundgang beispielsweise die

Bedeutung, die ein Künstler wie Chardin für Schuch hatte: An ihm mochte er gelernt haben, wie wenige, scheinbar anspruchslose Objekte kompositorisch und koloristisch in ein Bezugssystem gebracht und in ihrer Farb- und Formwirkung wechselseitig austariert werden konnten. 1885 fasste er den Prozess dieser Suche nach Farbwirkungen und kompositorischen Lösungen mit der Wendung einer „coloristischen Handlung“, durch die das performative, tastende Moment seiner Malerei auf den Begriff gebracht wird. Die Ergebnisse der technischen Untersuchungen von drei Gemälden mit Infrarotreflektografie, Röntgenuntersuchung und Mikro-Röntgenfluoreszenzanalyse, die in der Ausstellung gezeigt und im Katalog diskutiert werden, bestätigen den Eindruck von Schuchs Malerei als einem Prozess mit zahlreichen Revisionen.

Schuch im Kontext

Der ansprechend gestaltete Katalog beinhaltet Abbildungen mit Angaben zu den ausgestellten Werken, eine Reihe von Essays, einen mit „Analyse“ betitelten Abschnitt, in dem unter anderem Ergebnisse der technologischen Untersuchung vorgestellt werden, sowie ein hilfreiches Literaturverzeichnis. Der einführende Aufsatz der drei Kuratoren stellt die Biographie, die lückenhafte Quellensituation, die Forschungslage sowie das Ausstellungskonzept vor. Juliane Betz geht auf die wechselvolle Rezeption des Künstlers zwischen 1904 und 1928 ein, auf frühe Ausstellungen und erste Ankäufe von Gemälden durch damals fortschrittliche Museumsdirektoren wie Hugo von Tschudi oder Alfred Lichtwark sowie auf die stellenweise nationalistisch geprägte Popularisierung des Künstlers (etwa durch seinen zeitweisen Freund Karl Hagemeyer, der die Rezeption des Künstlers von französischer Prägung weitgehend freihalten wollte). Ein Aufsatz von Stéphane Paccoud erinnert an die Chardin-Begeisterung im 19. Jahrhundert und den Erfolg von heute zu wenig beachteten Stilleben-Malern wie Bonvin, Ribot und Vollon.

Im Bereich der Landschaftsmalerei nahmen für Schuch die Maler von Barbizon und hier insbeson-



| Abb. 2 | Carl Schuch, *Siel bei Kähnsdorf*, 1880.
Öl/Lw., 71 × 94 cm.
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen.
Neue Pinakothek,
Inv.-Nr. 10752 ↗

dere Daubigny einen hohen Stellenwert ein, wie sich am Gemälde *Siel bei Kähnsdorf* von 1880 studieren lässt. | Abb. 2 | Dagegen rezipierte er andere Künstler nur in bestimmten Aspekten. Am deutlichsten wird dies, wie Eiling in seinem Aufsatz darlegt, in der Auseinandersetzung mit Courbet, dessen politische Ambitionen und kämpferische Attitüde bei Schuch keinen Anklang fanden. Wohl aber konnte er sich für die Farbverwendung des Franzosen enthusiastieren, die er etwa an den *Ringern* von 1853 eingehend studierte. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass sich der Künstler an diesem Werk, wie einem der Notizbücher zu entnehmen ist, vor allem für die „satt & saftig glänzende Luft“, die „satt dunkelgrüne Kastanien“ und den „helle[n] Sandboden alles leuchtend & verschmolzen“ (129) begeisterte – sich aber für das eigentliche Motiv der *Ringer* offenbar kaum interessierte.

Auch Manet wurde von Schuch ambivalent eingeschätzt: Der Saal mit den zahlreichen Varianten des Spargelmotivs, das durch Manets berühmtes Stillleben Bekanntheit erlangt hatte, demonstrierte, wie wichtig der französische Maler für Schuch gewesen ist. Aber doch wollte dieser seinem Kollegen nicht

blindlinks folgen, vor allem nicht seiner ostentativen Vorführung einer virtuos Malweise. Im Gegensatz zu Manet, der mit wenigen, bravours hingeworfenen Pinselstrichen in lichten Grau-, Violett- und Rosétönen *Blumen in einer Kristallvase* (um 1882) | Abb. 3 | auf die Leinwand zaubert, zeichnet sich Schuchs Malerei durch ein fast tastendes Vorgehen aus. In dem Gemälde *Gladiolen und Apfelsinen* | Abb. 4 | werden die einzelnen Objekte – Vase, Blüten, geschlossene und geschälte Apfelsine – mit zahlreichen kurzen Pinselstrichen und ohne allzu nachdrückliche Betonung der Konturen erst allmählich zur Form und Farberscheinung gebracht.

Farbhexereien und atmende Bildräume

Die Bildvergleiche vor allem bei den Stilleben zeigen, dass Schuch vielleicht der Mut zum Bruch mit der Vergangenheit fehlte, mit dem impressionistische Maler wie Monet durch eine konsequente Aufhellung der Palette die Dunkeltonigkeit der akademischen Malerei abgestreift hatten. Aber er gleicht diese Zurückhaltung durch eine Malweise aus, die die Szenerie eines Stillebens zum Anlass nimmt, um die dichte

Atmosphäre eines Raumausschnitts sowie das Eingebundensein der einzelnen Objekte in ein verwobenes Farb- und Luftambiente zu kennzeichnen.

Lehrreich ist es etwa nachzuvollziehen, wie unterschiedlich Cézanne und Schuch Äpfel malen. Während der Franzose mit seinem fast zwanghaft konstruktiv schichtenden Aufbau aus Pinselzügen kaum auf die jeweiligen Materialqualitäten der Früchte eingeht, liegt Schuch viel daran, deren jeweilige Erscheinungsform wiederzugeben: Schuchs Äpfel sind glatt oder uneben, glänzend oder matt, mit oder ohne Delen, aber sie sind nie Resultat einer platten Mimesis ans Gegenständliche.

Und während Monet in seinem *Stilleben mit spanischer Melone* | Abb. 5 | in einer tüpfelnden Malweise die flüchtigen Erscheinungen eines Moments wiederzugeben scheint, evoziert Schuch einen Blick auf

die Gegenstände, der deren materielle Trägheit, aber auch ihre relative zeitliche Beständigkeit sichtbar macht. Bisweilen hat man fast das Gefühl, dass die Dinge bei Schuch lebendig werden. So korrespondieren die oftmals unruhigen Konturen der einzelnen Objekte mit der Vorstellung ihres Eingebundenseins in ein räumliches, oft halbdunkles Ambiente sowie mit einer Wahrnehmungsweise, die nie stillgestellt ist, sondern selbst gleichsam als ‚atmend‘ gedacht wird.

| Abb. 6 |

Dass diese spezifische Auffassung der Stillebenmalerei das Resultat von intensiven Farb- und Kompositionsstudien ist, wird bei der Lektüre des Aufsatzes von Neela Struck deutlich. Fabienne Ruppen schließlich sucht nach Spuren von Schuch und Cézanne in der Westschweiz, wo sich beide längere Zeit zum Malen aufgehalten haben.



| Abb. 3 | Edouard Manet, Blumen in einer Kristallvase, um 1882. Öl/Lw., 32,7 × 24,5 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Collection, Inv.-Nr. 1970.17.37 [↗](#)



| Abb. 4 | Carl Schuch, Gladiolen und Apfelsinen, um 1892–97. Öl/Lw., 80 × 62,5 cm. Mannheim, Kunsthalle, Inv.-Nr. M300. [Wikimedia ↗](#)



Abb. 5 | Claude Monet, Stilleben mit spanischer Melone, 1879.
Öl/Lw., 90 × 68 cm. Potsdam, Sammlung Hasso Plattner |
Museum Barberini, Inv.-Nr. MB-Mon-07 [↗](#)



Abb. 6 | Carl Schuch, Kürbis, Pfirsiche und Weintrauben,
um 1884–97. Öl/Lw., 62 × 81 cm. Wien, Österreichische
Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 1358. [Wikimedia](#) [↗](#)

Carl Schuch: Einzelgänger oder stiller Dialogführer der Kunst?

Die Frankfurter Ausstellung führte überzeugend die Ambiguität von Schuchs Künstlerexistenz vor Augen. In seinem rigorosen Ringen um adäquaten Ausdruck erscheint er einerseits merkwürdig abgekapselt vom lauten Getöse der damaligen Münchner und Pariser Kunstszene. Andererseits aber machen die Notizbücher, die Vergleiche der Gemälde wie auch die Aufsätze des Katalogs deutlich, wie gierig er die vielfältigen Eindrücke aus Museen, Galerien und Ausstellungen in sich aufgesogen hat, um sie dann nachträglich in der stillen Laborsituation seines Ateliers produktiv zu be- und verarbeiten.

Zweifellos hat auch diese Ausstellung ihre blinden Flecken: So erscheinen die künstlerischen Wirkungs-orte München, Venedig und Paris durch den Filter des Schuch'schen Œuvre selbst wie künstliche Laborsituationen, die einzig der Bearbeitung von Bildproblemen dienen. Sozialgeschichtliche Umbrüche, die auch die Kunstwelt nicht unberührt ließen, die radikal divergierenden urbanen Settings, in denen Schuch sich bewegte, kulturelle Entwicklungen oder gar politische Ereignisse spielen in Ausstellung und Katalog keine Rolle. Das mag im Falle eines Künstlers wie Schuch, der sich auf die stille Welt einsamer Landstriche und weniger schlichter Objekte auf Tischen konzentriert, nachvollziehbar erscheinen. Aber es wäre eine trügerische Folgerung, aus der vermeintlich harmlosen Bildwelt auf eine ebenso harmlose Periode der (Kunst-)Geschichte schließen zu wollen.

Material Turn

Illusionen in Wachs: Neues zur künstlerischen Ceroplastik

Johanna Diehl, Barbara Goldmann, Paulus Rainer und
Konrad Schlegel (Hg.)

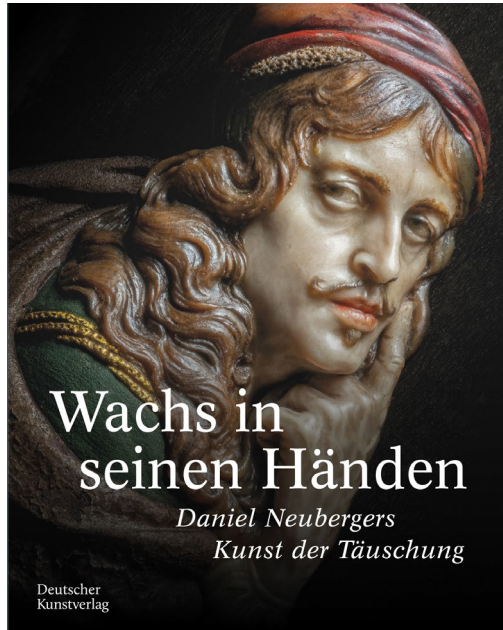
Wachs in seinen Händen. Daniel Neubergers

Kunst der Täuschung. Katalog zur Ausstellung im
Kunsthistorischen Museum Wien, 11.2.–9.6.2025. Berlin,
Deutscher Kunstverlag 2025. 184 S., 150 Farbabb.
ISBN 978-3-422-80318-3. € 42,00

Prof. Dr. Jessica Ullrich
Kunstakademie Münster
ullrichj@kunstakademie-muenster.de

Illusionen in Wachs: Neues zur künstlerischen Ceroplastik

Jessica Ullrich



I. Georges Didi-Huberman bezeichnet Wachs als „das plastische Material schlechthin“ (Didi-Huberman 1999, 5). Dennoch ist Wachs, ungeachtet seiner großen Bedeutung in kultischen, funeralrituellen und medizinhistorischen Kontexten als Werkstoff der ‚hohen Kunst‘ eher eine Randerscheinung gewesen und bis heute geblieben. In der Hierarchie der Bildhauermedien rangierte es seit dem 18. Jahrhundert infolge der ästhetischen Bewertungsprinzipien der klassizistischen Kunsttheorie auf einem der unteren Plätze. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert wurde Wachs vor allem mit Jahrmarktsfiguren, Kunsthandwerk und Wachsfigurenkabinetten in Verbindung gebracht. Vorurteile bestanden vor allem aufgrund der Ähnlichkeit von Wachswerken mit dem Motiv, das sie abbildeten. Dabei traf die Missachtung und Margi-

nalisierung nicht nur Wachs als Werkstoff, sondern das Material der Künste schlechthin, welches lediglich als Medium der Form fungieren und überwunden werden sollte. So wurden seit Julius von Schlossers einflussreicher Studie von 1911 Wachswerke von der Kunstgeschichte kaum berücksichtigt (eine Ausnahme bildet der Ausstellungskatalog *Barocke Wachsbildwerke. Restaurieren und Entdecken* zur gleichnamigen Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 2006). Insofern ist es sehr zu begrüßen, dass sich neuere Forschungen diesem historisch vielfältig konnotierten Werkstoff zuwenden und sein Alleinstellungsmerkmal, das vormals gerade zu dessen Geringschätzung geführt hat, in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen: die Fähigkeit zur Imitation von anderen Materialien. Wenn die Forschung dabei auch noch einen von der Kunstgeschichte bisher vernachlässigten Bildhauer wiederentdeckt, ist das umso erfreulicher. Ebendies gelingt im Katalog *Wachs in seinen Händen. Daniel Neubergers Kunst der Täuschung*, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien erschienen ist.

Das Universal talent Daniel Neuberger (1621–1680) war Hofkünstler, Bildhauer, Grafiker, Maler, Steinschneider, Poet, Bergwerksbesitzer und Kunsthändler. Vor allem aber war er ein Virtuose im plastischen Formen von Wachs und bekannt für seine Fähigkeit, mit diesem Werkstoff verschiedenste Materialien wie Elfenbein, Edelstein, Holz oder Haut täuschend echt imitieren zu können. Der Katalog beleuchtet nun erstmals umfassend Neubergers Tätigkeit am Wiener Kaiserhof, wo er zwischen 1650 und 1663 für den Habsburger Ferdinand III. und dessen Söhne als Wachsbossierer, Porträtist und Edelsteinschneider tätig war. In dem engen Zeitraum dieser 13 Wiener

Jahre entstanden Neubergers Hauptwerke. Drei davon, alle aus der Sammlung des KHM, stehen im Mittelpunkt der die Ausstellung begleitenden restauratorischen Voruntersuchungen, wobei allerdings nur zwei davon gesichert von Neuberger stammen, nämlich ein 60-teiliger Zyklus nach Ovids *Metamorphosen* sowie eine allegorische Darstellung zum Tod Kaiser Ferdinands III. Ausgangspunkt und im Nachhinein betrachtet gewissermaßen ein Glücksfall war der desolade Zustand und die daher notwendig gewordene Konservierung dieser beiden Werke, die umfangreiche kunsttechnologische Untersuchungen nötig machten. Beide Werke wurden in den letzten Jahren am Haus aufwendig restauriert und sind nun wieder der Öffentlichkeit zugänglich.

II. Die Herausgeber*innen des Katalogs, zwei Kunsthistoriker und zwei Restauratorinnen am KHM, sind auch die Kurator*innen der Ausstellung und haben zudem sämtliche Aufsätze und (bis auf eine Ausnahme) alle Katalogeinträge verfasst. Die reich bebilderte, sorgfältig edierte Publikation besteht aus einem Katalogteil, einem Anhang mit Quellen, einem Literaturverzeichnis und vier äußerst fundierten Aufsätzen: Konrad Schlegel rekapituliert Leben und Werk Neubergers; Paulus Rainers Beitrag stellt Neuberger als Erfinder und dessen zeitgenössische Rezeption vor; Johanna Diehl erläutert Neubergers Bossiertechnik; und Barbara Goldmann steuert einen Aufsatz zur Konservierung und Restaurierung von *Der Tod Kaiser Ferdinands III. als Sinnbild der Vergänglichkeit* bei. Im Prolog, verfasst von Paulus Rainer, werden der überschaubare Forschungsstand zu Neuberger skizziert und das Projekt ausdrücklich in eine etwa 100 Jahre alte Tradition gestellt. So versteht es sich ausdrücklich als Fortführung des immer noch maßgeblichen Beitrags zu Neuberger von Heinrich Klapsia aus dem Jahr 1935. Kaum Erwähnung finden hingegen zwei 2016 erschienene Publikationen: zum einen das Buch von Maeve McGrath, dessen Verdienst es vor allem ist, Neubergers Tochter Anna Felicitas als Künstlerin zu würdigen und das erste Werkverzeichnis angelegt zu haben, und das nur erwähnt wird, um

dort getroffene Zuschreibungen zurückzuweisen (McGrath 2016). Zum anderen handelt es sich um die Dissertation von Sarah Babin, die sich auf das Selbstporträt Neubergers konzentriert, das den Katalogeinband schmückt und als einziges besprochenes Wachswerk nicht aus den Beständen des Wiener Museums stammt, sondern als Leihgabe aus dem Museum August Kestner in Hannover kam (Babin 2016).

III. Daniel Neuberger der Jüngere stammte aus einer Wachsbossiererdynastie. Er war der Sohn des kunsthistorisch weniger bedeutenden gleichnamigen Wachsbossierers, Schwiegersohn des Baumeisters Elias Holl, Vater der Wachsbossierin Anna Felicitas Neuberger und Bruder des Wachskünstlers Ferdinand Neuberger. Den Höhepunkt seiner Laufbahn bildete seine Zeit in Wien, als ihn Ferdinand III. aus Augsburg an seinen Hof berief, wohl, weil er damals bereits als versierter *Trompe l'œil*-Künstler galt. Der Kaiser hatte nachweislich eine Vorliebe für diese augentäuschende Kunstgattung. So wird die an den antiken Künstlertopos anknüpfende Anekdote erzählt, dass er ein Bild von Samuel von Hoogstraten erworben habe, weil der Künstler ihn damit erfolgreich hinter Licht geführt hatte. Diese Thematik ist im KHM bereits 2024/25 in der von Sabine Pénot kuratierten Ausstellung *Rembrandt – Hoogstraten. Farbe und Illusion* für die Malerei in den Blick genommen worden und wird im vorliegenden Katalog für die Bildhauerei weitergeführt.

Rainer ordnet Neubergers illusionistische Kunst überzeugend in den erkenntniskritischen Diskurs des 17. Jahrhunderts ein – ein Zeitalter, in dem sich neue technische Verfahren mit philosophischen Fragen nach Wahrheit, Schein und Täuschung verbanden. In knapper Form schlägt Rainer den Bogen zu Denkern wie Galileo, Descartes, Newton und Leibniz. Diese Bezüge hätten eine vertiefte Ausarbeitung verdient. Ein diesem Kontext entstammendes, dem Katalog prominent vorangestelltes Zitat von Ernst Gombrich, „Vielleicht ist ‚Erkennen‘ hier nicht der ganz richtige Ausdruck“ (o. S., 5) wird leider weder nachgewiesen noch im Text ausführlicher aufgegriffen. Hier hätte

man sich neben einem Verweis auf *Art and Illusion* ein wenig Kontextualisierung gewünscht, ist doch die Thematik der Grenzen von ‚Kunst und Illusion‘ bzw. Realität und Täuschung in den Zeiten von virtuellen Welten, *Augmented Reality* und KI aktueller denn je.

IV. Neuberger wird durch die beiden kunsthistorischen Beiträge als selbstbewusste Künstlerpersönlichkeit eingeführt, die am Hof Privilegien genoss und viel Wert auf ihren gehobenen sozialen Status legte. Es wird das Bild eines forschenden, nach Erkenntnis strebenden und in besonderem Maße erfinderischen Künstlers gezeichnet, der sich seiner herausragenden technischen Virtuosität bewusst war und auch die Intellektualität seiner Kunst betonte. Sein besonderer Status zeigte sich auch darin, dass er mehrere Mitglieder der kaiserlichen Familie unterrichtete, darunter das Kaiserpaar selbst. Dies wird als Ausdruck einer Nobilitierung des Künstlers gelesen, der als Lehrmeister dem Kaiser sogar in gewisser Weise übergeordnet erscheint.

Der Katalog analysiert aber auch kritisch die durchaus eitle Selbstdarstellung des Künstlers, der seinen Biographen in die Feder diktieren konnte. So beleuchtet Rainers Aufsatz die enge Beziehung von Neuberger zu Joachim von Sandrart und zum Nürnberger Schriftsteller Sigmund von Birken. Sandrart würdigte Neuberger als einen der 37 berühmtesten Bildhauer, Glasschneider und Baumeister deutscher Nation (Sandrart 1994).

Neubergers Ruhm, an dessen Verbreitung er selbst wohl keinen geringen Anteil gehabt hat, beruhte nicht nur auf dem plastischen Formen, sondern vor allem auf dem Imitieren von Materialien und Oberflächen. Dabei arbeitete er oft auf Trägern aus demjenigen Material, das er in Wachs nachahmte – ein bewusster Wettstreit mit der Realität. In einem unter dem sprechenden Pseudonym „Ingeniander“ von ihm verfassten Gedicht plädierte er für die Gleichstellung der Wachskunst mit Malerei und Steinbildhauerei. Faszinierend ist in diesem Zusammenhang auch eine bisher unpublizierte Archivalie, die im Katalog erstmals abgedruckt und transkribiert ist: Es handelt sich um



Abb. 1 | Daniel Neuberger (zugeschr.), Der Wiener „Kaiserautomat“ und die Büste Kaiser Leopolds I., vor 1660. Kopf: Wachs, partiell bemalt, Menschenhaar, Seide, (Linden-)Holz; Büste und Sockel: Lindenholz, Fichtenholz mit Gold-, Silber- und Farbfassung, H. 81 cm (mit Sockel), B. 55 cm, T. 32 cm; Kopf: H. 25,5 cm, B. 17,5 cm, T. 19,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 10162. Kat., S. 132, Nr. 18

die Abschrift des kaiserlichen Privilegs, also eines Patents, das Neubergers Arbeitsweisen vor Nachahmung schützt und Imitationen seiner Techniken reglementiert – ein frühes Dokument zum Schutz geistigen Eigentums in der Kunst.

V. Neubergers Werke sind meist im Miniaturformat ausgeführt, teils nur wenige Zentimeter groß. Umso überraschender ist die Zuschreibung zweier lebensgroßer Wachsbüsten an ihn – insbesondere, da eine davon mit einem lange verschollenen Objekt identifiziert wird, dessen Existenz bislang umstritten war: dem legendären ‚Kaiserautomaten‘. Klapsia hielt 1935 fest, davon sei „nicht der mindeste Rest, auch



| Abb. 2a | Daniel Neuberger, Tafel mit 60 Szenen aus den Metamorphosen des Ovid, 1651. Wachs, Glas, Messing, Eisen, Holz, Tierborsten; Rahmen: Holz, teilw. gefasst, Glas. H. 39,8 cm, B. 61,3 cm, T. 2,9 cm; mit Rahmen: H. 56,2 cm, B. 77,4 cm, T. 8,1 cm. Wien, KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 2460. Kat., S. 74, Nr. 5

nicht in bildlicher Überlieferung auf uns gekommen“ (233). Im Zuge der aktuellen Forschung wurden zwei bislang anderen Künstlern zugeschriebene Kaiserbüsten aus der Wiener Sammlung untersucht. Die Kurator*innen sprechen nun beide Neuberger zu und vermuten in der hohlen Büste Leopolds I. den Kopf jenes Automaten, von dem Sandrart berichtet: eine bewegliche Figur mit echten Kleidern, die in der Schatzkammer auf einem Thron saß und durch ihre Lebensnähe verblüffte. **| Abb. 1 |** Computertomographien und weitere Analysen belegen eine ungewöhnliche Innenapparatur, die auf eine Mechanik zur Bewegung von Augen und Kopf hindeutet. Auch der hölzerne Hinterkopf, das echte Menschenhaar und die technische Ausführung stützen diese Annahme. Als möglicher Mitwirkender wird der mit Neuberger bekannte Ingenieur Johann Joachim Becher genannt. Die Entdeckung dieser Verbindung zum legendären Automaten darf mit Recht als kleine kunst- und technikgeschichtliche Sensation gelten.

VI. Der Katalogteil verzeichnet neben sämtlichen Neuberger (neu) zugeschriebenen Wachsarbeiten in der Wiener Sammlung auch die Leihgabe aus Hannover sowie einige wenige Archivalien (wie etwa das erwähnte kaiserliche Privileg). Insgesamt sind dies lediglich 19 Exponate, dabei aber mehrere vierteilige Bildserien. Besonderes Augenmerk der Werkbeschreibungen liegt auf den drei Werken, die restau-

riert wurden bzw. zu denen es neue Erkenntnisse gibt. Warum außerdem die Wachsüste einer alten Frau, die offenbar nichts mit Neuberger zu tun hat, im Katalog auftaucht, wird nicht überzeugend erklärt. Die erste bekannte Arbeit für den Kaiserhof – und eines von Neuberger's Hauptwerken – sind die erwähnten 60 Szenen nach den *Metamorphosen* des Ovid. **| Abb. 2a | | Abb. 2b |** Dieses malerisch gestaltete „keroplastische[s] Bilderbuch“ (75) ist in Erzählrich-



| Abb. 2b | Szene: Latona und die Lykischen Bauern. Kat., S. 77, Abb. 2



| Abb. 3b | Szene: Herkules, Dejanira und Nessus.
Kat., S. 100, Abb. 1

tung und mit tiefem Verständnis für das literarische Vorbild arrangiert und ahmt einen Kameenschnitt nach. Man hätte sich gewünscht, alle Szenen ganz- oder zumindest halbseitig zu sehen. Bedauerlicherweise sind nur etwa zehn Prozent der 60 Motive herausgegriffen, die sich genauer betrachten lassen. Dafür werden aber einige schöne Detailansichten und auch verblüffende Röntgenaufnahmen der Motive gezeigt.

Ein sehr ähnliches, hiervon abhängendes Relief stellt eine Tafel mit ‚nur‘ 50 Szenen Ovid’scher *Metamorphosen* dar, deren Urheber nicht gesichert ist.

| Abb. 3a | | Abb. 3b | Die Zuschreibung an die Toch-

ter Anna Felicitas Neuberger durch McGrath wird aus guten Gründen angezweifelt und stattdessen wird sie als Werkstatt-Arbeit aufgeführt. Von diesem Werk werden lediglich zwei der Szenen großformatig gezeigt, die übrigen 48 Miniaturen sind in der auf einer Seite gedruckten Gesamtansicht praktisch nicht entzifferbar.

VII. Auffällig ist, dass die Katalogeinträge nur selten eine materialikonographische Perspektive einnehmen. So bleibt etwa der inhaltliche Zusammenhang zwischen Ovids Verwandlungsthematik und Neuberger’s virtuoser Materialimitation ebenso unerörtert wie die Nähe seiner Allegorie auf den Tod Ferdinands III. zur Tradition der Wachs-Effigies. Dabei ließe sich mit Norman Bryson anmerken: „Wachs gleitet unvermeidlich ins Leichenhafte ab.“ (Bryson 2000, 61) Und im Zusammenhang mit dem Kaiserautomaten wird die in der Literatur immer wieder beschriebene und auch im Prolog erwähnte Unheimlichkeit lebensgroßer, täuschend echter Wachsplastiken nicht wieder aufgegriffen (z. B. Gombrich 1986, 80).

Doch war das besondere Anliegen des Projekts die materialtechnische Untersuchung von Neuberger’s Kunst. So stehen neben den beiden kunsthistorischen Aufsätzen zwei Beiträge der beteiligten Restauratorinnen Johanna Diehl und Barbara Goldmann. Diehl

| Abb. 3a | Werkstatt des Daniel Neuberger, Tafel mit 50 Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid, nach 1651. Wachs, Glas, Holz, Kupferlegierung, Eisen, Tierborsten; Rahmen: Holz, Glas. H. 25 cm, B. 54 cm, T. 2 cm; mit Rahmen: H. 38,4 cm, B. 66,8 cm, T. 8,1 cm. Wien, KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 2452. Kat., S. 98, Nr. 9





| Abb. 4 | Daniel Neuberger, Der Tod Kaiser Ferdinands III. als Sinnbild der Vergänglichkeit, um 1660. Wachs, Blei, Glas, Muschel, Trockenblumen, Pergament; Rahmen: Eichenholz mit Ebenholz furnier; Korpus: Fichtenholz. H. 25 cm, B. 34 cm, T. 11 cm; mit Rahmen: H. 37,2 cm, B. 47,5 cm, T. 17,5 cm. Wien, Kaiserliche Schatzkammer, Inv.-Nr. GS Kap. 244. Kat., S. 142, Nr. 19

erläutert nach der Skizzierung der historischen Verwendung von Wachs seit der Antike die spezifische Technik Neubergers. Man erfährt erstmals, welche Wachsmischungen dieser verwendet hat – zu seiner Zeit ein gut gehütetes Werkstattgeheimnis – und was das Besondere an Neuberger Modellieretechnik war: Durch mikroskopische Untersuchungen lassen sich so auch die Aussagen von Sandrart bestätigen, dass der Künstler mit erhitztem, verflüssigtem Wachs gearbeitet habe.

Barbara Goldmanns Beitrag dokumentiert die über 14 Monate dauernde Restaurierung der Allegorie auf den Tod Ferdinands III., deren Erscheinungsbild bis 2017 durch eine nachträglich aufgetragene Glimmerauflage verfälscht war. **| Abb. 4 |** Die Rekonstruktion des mutmaßlichen Originalzustands liest sich streckenweise wie ein kunsttechnologischer Kriminalroman mit einem feinen Gespür für ethische Fragen der Restaurierung. Goldmann tritt hier gewissermaßen in Neuberger Fußstapfen: Mit den Mitteln des 21. Jahrhunderts findet sie Lösungen für plastische Probleme des 17. Jahrhunderts.

Besonders erhellend sind dann auch die Katalogbeiträge, die von Kunsthistoriker und Restauratorin gemeinsam verfasst wurden und solche, die mit

Mikroskop-, MikroCT-, Röntgenaufnahmen oder Fotografien von separiertem Schaukasten und Wachsrelief einen Blick hinter die Kulissen liefern. So sieht man beispielsweise die verstärkenden Armierungen im Inneren von Figuren oder die Ritzungen, die von Neuberger mit erwärmten Metallwerkzeugen in Wachsoberflächen vorgenommen wurden. **| Abb. 5 |** Der Anhang bietet eine summarische Übersicht über die Untersuchungsergebnisse aller 15 Neuberger zugeschriebenen Wachsobjekte des KHM. Tabellarisch wird die materielle Beschaffenheit jedes einzelnen Objekts aufgelistet inklusive einer Aufschlüsselung von Trägermaterial, Armierungen, organischer Bestandteile der Modelliermasse, Füllstoffe und farbgebender Elemente sowie der Auflistung der durchgeführten Untersuchungen, zumeist Röntgen und Lichtmikroskopie.

Für Laien, die mit den modernen naturwissenschaftlichen Untersuchungsverfahren nicht vertraut sind, werden die Abkürzungen der Verfahren, wie etwa REM, GC/MS, MA-XRF, FORS, allerdings leider nicht aufgeschlüsselt. Dennoch bietet der Katalog allgemeinverständliche Einblicke in heutige Methoden der Restaurierung und der materiellen Erforschung von Wachswerken.



| Abb. 5 |

Röntgenaufnahme:
Die unterschiedlich
dicken Bleidrähte im
Inneren der Skelette
zeichnen sich in der
Röntgenaufnahme als
weiße Linien ab.
Kat., S. 150, Abb. 10

VIII. Auf vorbildliche Weise stützen sich hier kunsthistorische Forschung und naturwissenschaftliche Erkenntnisse wechselseitig. Immer wieder weisen die Autor*innen, abgesichert durch Quellenmaterial und technologische Untersuchungen, Zuschreibungen zurück und machen neue Vorschläge, benennen aber auch klar Unsicherheiten und die Notwendigkeit weiterer Recherchen. Der Katalog schließt eine Forschungslücke und steht exemplarisch für gelungene interdisziplinäre Museumsarbeit im 21. Jahrhundert. Er schafft zugleich eine solide Grundlage für weiterführende kunsthistorische Arbeiten, die andere Facetten von Neuberger's Werk in den Blick nehmen könnten – etwa seine Arbeiten in anderen Materialien, seine Zeit in Regensburg und auf Wanderschaft, seine Tätigkeit als Unternehmer oder die kulturhistorische Einordnung des Kaiserautomaten als Vorläufer künstlicher Menschen. Auch die von ihm initiierte Paragone-Neuaufgabe, frühe urheberrechtliche Fragen sowie die bislang kaum gewürdigten Rollen von Frau und Tochter bieten lohnende Ansätze für die weitere Beschäftigung mit Neuberger.

Literatur

Babin 2016: Sarah Babin, Das deutsche Selbstbildnis im 17. Jahrhundert, Diss. Universität Trier 2016. [↗](#)

Bryson 2000: Norman Bryson, Alles, was wir sehen, ist eine Art Troja, in: Hiroshi Sugimoto. Portraits. Ausst. kat., Berlin 2000, 54–65.

Didi-Huberman 1999: Georges Didi-Huberman, Die Ordnung des Materials. Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens, Berlin 1999.

Gombrich 1986: Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/ Zürich 1986.

Klapsia 1935: Heinrich Klapsia, Beiträge zur Kunsttätigkeit am österreichischen Kaiserhofe im 17. Jahrhundert, III. Daniel Neuberger, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 9, 1935, 223–248.

McGrath 2016: Maeve McGrath, Daniel Neuberger the Younger and Anna Felicitas Neuberger. The Ceroplastic Œuvres 1621–1680 and 1650–1731, Regensburg 2016.

Sandart 1994: Joachim von Sandart, Deutsche Akademie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. 1675–1680. Nachdruck, hg. von Christian Klemm, Nürnberg 1994.

Schlosser 1911: Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs, Wien 1911.

Provenienzforschung

Interessenabwägung der Niederländischen Restitutionskommission. Ein Gedankenexperiment zum „Reflective Equilibrium“

Dr. Tessa Scheller, M.Sc.
Leva Wenzel, M.A., Mag. iur.
Research Fellows im Forschungsprojekt „Restatement
of Restitution Rules for Nazi-Confiscated Art“
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
tessascheller@yahoo.de
leva.wenzel@gmail.com

Interessenabwägung der Niederländischen Restitutionskommission. Ein Gedankenexperiment zum „Reflective Equilibrium“

Tessa Scheller | Leva Wenzel

Der im Dezember 2020 veröffentlichte Kohnstamm-Bericht evaluierte unter anderem die Kriterien der Interessenabwägung in der niederländischen Restitutionspraxis. Da die Befunde dieser Evaluierung im April 2021 durch einen neuen Normtext, auf dessen Grundlage die Kommission tätig wird (Gründungsdekret 2021) sowie durch eine neue Verfahrensordnung (Verfahrensordnung 2021) umgesetzt wurden, stellt sich die Frage, inwiefern Struktur und Parameter einer Interessenabwägung zur Herstellung einer *just and fair solution* im Sinne der Washingtoner Prinzipien von dieser Reform berührt sind. Zuvor wurden bei einer Interessenabwägung insbesondere das kuratorische Interesse des Halters („Halteinteresse“) und die emotionale Bedeutung des Werkes für den Antragsteller gegenübergestellt. Welche Kriterien dabei zugrunde gelegt wurden, blieb oftmals unklar. Dies stellte die Legitimität der Ergebnisse der Kommission in Frage, und die Kriterien erwiesen sich in der Tat als ausgesprochen streitanfällig. Der vorliegende Text unternimmt den Versuch, die Tiefenstrukturen der Interessenabwägung anhand beispielhafter Entscheidungen der niederländischen Kommission offenzulegen. Hierzu bedient sich der Text eines der bekanntesten Instrumente zur Formulierung von Gerechtigkeitsprinzipien: Das von John Rawls in seiner Abhandlung *A Theory of Justice* (1971) entwickelte *Reflective Equilibrium*, über dessen Funktionsweise aufgrund seiner nur sehr abstrakten Darstellung viel spekuliert wurde, das aber in der Rezeption Dietmar Hübners (2017) seine wohl konkreteste Bestimmung erfahren hat. Dieses Gedankenexperiment soll einen

Beitrag leisten, die Interessenabwägung (nicht nur) der niederländischen Praxis transparenter zu machen, dies mit dem Ziel, zur Nachvollziehbarkeit und Vorhersehbarkeit von Restitutionsentscheidungen und damit zu einer gesteigerten Akzeptanz in diesem Bereich beizutragen. Dies wird auch nach dem Gründungsdekret 2021 relevant bleiben, obwohl auf begrifflicher Ebene eine Interessenabwägung nicht mehr vorgesehen ist.

Streichung der Interessenabwägung in den Niederlanden? Zum Gründungsdekret 2021

Seit 2001 besteht in den Niederlanden die Möglichkeit, bei Restitutionskonflikten die „Beratende Kommission zur Beurteilung von Restitutionsanträgen zu Kulturgütern und den Zweiten Weltkrieg“ (nachfolgend: „die Kommission“) anzurufen (Kamerstuk 2001). Im Laufe der letzten 20 Jahre ist hieraus eine umfangreiche Restitutionspraxis erwachsen (Scheller 2024). Die Spruchpraxis besteht aus insgesamt circa 170 vollständig öffentlich gemachten Empfehlungen und bindenden Entscheidungen. Die Kommission hat dabei zum einen die Aufgabe, Empfehlungen an den Minister zu Werken der staatlichen Sammlung, darunter die sog. Sammlung „National Kunstbezit“ („NK-Sammlung“), auszusprechen. Die NK-Sammlung besteht aus circa 3800 Objekten (Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafiken, Keramik, Besteck, Möbel, Teppiche und andere Spezialobjekte) mit einer Kriegsgeschichte. Zum anderen spricht die Kommission bindende Entscheidungen zu nicht-

staatlich gehaltenen Werken an Parteien aus, die sich übereinstimmend an sie wenden und die Entscheidungen als bindend akzeptieren. Die Bindungswirkung der Entscheidung folgt dabei nach allgemein-zivilrechtlichen Grundsätzen zum Vergleich aus Artikel 7:900 des Niederländischen Bürgerlichen Gesetzbuches (Burgerlijk Wetboek).

Die Kohnstamm-Kommission hat im Dezember 2020 diese Praxis evaluiert und Verbesserungsvorschläge ausgesprochen (sog. „Kohnstamm-Bericht“). Ein Schwerpunkt der Evaluation bildete die Interessenabwägung. Bisher ergab sich der Prüfungsmaßstab für eine Abwägung von Interessen bei bindenden Entscheidungen aus Artikel 3 der Verfahrensordnung für bindende Entscheidungen („Regulations for opinion procedure“), der die Abwägungsbelange der Kommission ausgestaltete (Oost 2021, 7). Dort wurden unter anderem die Bedeutung des Werkes für den Antragsteller wie auch für den Eigentümer und die öffentliche Kunstsammlung als Belange formuliert, welche die Kommission in ihre Abwägung einstellen konnte und in ihrer Spruchpraxis weiter ausgestaltete.

Die Kohnstamm-Kommission schlug jedoch vor, die Belange des Artikel 3 nahezu gänzlich zu streichen; ein Vorschlag, den das Gründungsdekret 2021 in seinem für die Prüfung von Ansprüchen maßgeblichen Anhang in die Tat umsetzte. Die Interessenabwägung ist dort als Prüfungspunkt nicht mehr vorgesehen und wurde ersatzlos gestrichen (Scheller 2024). Somit sind auch die zwei zentralen, hier in den Blick genommenen Abwägungsbelange – das emotionale Interesse des Antragstellers und das oftmals nicht weniger gefühlsbetonte Halteinteresse des Eigentümers nicht mehr ausdrücklich im Normtext enthalten. Jedoch stellt sich die Frage, ob sie gleichwohl Bestandteil der zukünftigen Praxis bleiben. Folgende zwei Neuerungen könnten darauf hindeuten: Der Wortlaut des Gründungsdekrets 2021 führt bei bindenden Entscheidungen im Fall der Gutgläubigkeit des Erwerbs als Rechtsfolge nach § 4 Nr. 2 des Anhangs des Gründungsdekrets 2021 eine ‘mediatory solution’ ein, „provided that this is ‘just and fair’ as stated in Article 8 of the Washington Principles“.

Darüber hinaus wird in § 5 des Anhangs des Gründungsdekrets 2021 zur Lösung atypischer Fälle vorgeschlagen, von dem vorgegebenen Prüfungsmaßstab abzuweichen, „in order to achieve a just and fair solution as referred to in Article 8 of the Washington Principles“.

Die zweimalige Bezugnahme auf Artikel 8 der Washingtoner Prinzipien legt den Fokus auf diese Vorschrift. Danach ist eine *just and fair solution* herbeizuführen, „this may vary according to the facts and circumstances surrounding a specific case.“ (WP 1998, Art. 8). Dass Artikel 8 der Washingtoner Prinzipien damit mindestens implizit eine Interessenabwägung beinhaltet, stellt auch die Kohnstamm-Kommission in ihrer Evaluation zutreffend fest: „The balancing of interests applied by the committee is rooted in the Washington Principles“ (Kohnstamm-Bericht 2021, 27). Entsprechend bemerkte schon Stuart Eizenstat, einer der Protagonisten der „Washington Conference on Holocaust-Era Assets“: „After existing art works have been matched with documented losses comes the delicate process of reconciling competing equities of ownership to produce a just and fair solution – the subject of the eighth and ninth principle“ (Eizenstat 1998). Eine *just and fair solution* zu erreichen, erfordert somit der Sache nach Positionen und Interessen in ein Verhältnis zu setzen, was notwendigerweise zu einer Interessenabwägung führt. Somit ist die Interessenabwägung in ihrer Funktion als Gerechtigkeit schaffendes Instrument zentral für die Lösung eines jeden Interessenkonflikts (Wenzel, im Erscheinen), weshalb die Erwähnung des Artikel 8 der Washingtoner Prinzipien im Anhang des Gründungsdekrets 2021 zugleich eine Bezugnahme auf die Interessenabwägung darstellt (Weller/Scheller 2021, 48).

Dies wiederum legt nahe, dass eine Interessenabwägung – trotz ihrer Streichung aus dem Wortlaut des Normtextes – über ihre indirekte Nennung in § 4 und § 5 des Anhangs des Gründungsdekrets 2021 doch wieder Eingang in die Neuregelung findet. Im Vergleich zur früheren Fassung des Prüfungsmaßstabs des Artikel 3 der ursprünglichen *Regulations* zeigt

sich dabei allerdings, dass die dortige allgemeine Verweisung auf die Washingtoner Prinzipien in der Neuregelung nunmehr durch eine konkrete Bezugnahme auf Artikel 8 der Washingtoner Prinzipien ersetzt ist. Dadurch steht die Interessenabwägung in Form eines generalklauselartigen Verweises im Zentrum. Damit sind in der Neufassung zwar die zuvor konkret benannten Interessen entfernt, zugleich aber ist die Interessenabwägung durch den ausdrücklichen Verweis auf Artikel 8 der Washingtoner Prinzipien indirekt beibehalten worden.

Für eine jede Interessenabwägung ist aber elementar, welche Kriterien auf welche Weise gewichtet und gegeneinander abgewogen werden sollen. In einer Pressemitteilung zur Neufassung ihres Gründungsdekrets 2021 benannte die Kommission keine solchen konkreten Umstände, sondern beschränkte sich auf die Leerformel: „All the circumstances in the case can be taken into account in the case of a mediated solution, provided that there is always compliance with principle 8 of the Washington Principles (...)“ (Pressemitteilung RC 2021). Die konkrete Ausgestaltung ist somit nunmehr gänzlich der Praxis überlassen. Ein in dieser Weise intransparent gemachtes Rahmenwerk setzt die Interessenabwägung – diametral zu ihrem eigentlichen Zweck – allzu leicht Willkürvorwürfen aus. Zudem sind volatile Konkretisierungen zu erwarten. Diesen gravierenden Schwierigkeiten ist jede Restitutionsentscheidung bzw. Kommission jedenfalls dann ausgesetzt, wenn sie konfligierende Interessen der Parteien in ein Verhältnis setzt, ohne sich hierbei eines expliziten und damit rational diskutierbaren Rahmens zu bedienen und diesen zum Ausdruck zu bringen.

„Überlegungsungleichgewicht“ im Fall Lewenstein? Das Reflective Equilibrium nach John Rawls

Wie eine Interessenabwägung rational aufgesetzt werden könnte, legt eine der einflussreichsten politischen Gerechtigkeitstheorien von John Rawls nahe: Ihr Titel „Justice as Fairness“ (Rawls 1985, 164f.) zieht in seiner fast wortgleichen Formulierung eine auffäl-

lige Parallele zu den Schlüsselbegriffen von Artikel 8 der Washingtoner Prinzipien *just and fair* (Wenzel, im Erscheinen). Der zentrale Aspekt der Rawls'schen Theorie liegt in der Überwindung der Binnenperspektive widersprüchlicher Interessen zur Bildung einer gerechten Gesellschaft (Rawls, 1971, 11). Diese Übereinkunft wird über einen diskursiven Aushandlungsprozess der Parteien erzielt. Ein vorgeschlagener moralischer Grundsatz muss dem Erfordernis der Universalisierbarkeit genügen, um Zustimmung und darüber eine Übereinkunft zu erzielen (Rawls 1971, 12). Hierbei nimmt das Instrument der Interessenabwägung eine zentrale Rolle ein. Allgemeine Zustimmungsfähigkeit zu einem Grundsatz tritt zusammengefasst dann ein, wenn durch Begründung und Justierung jeweiliger Ansichten und Auffassungen grundlegende Rahmenbedingungen und daraus resultierende Prinzipien in Übereinstimmung gebracht werden: „By going back and forth, sometimes altering the conditions of the contractual circumstances, at others withdrawing our judgments and conforming them to principle, I assume that eventually we shall find a description of the initial situation that both expresses reasonable conditions and yields principles which match our considered judgments duly pruned and adjusted. This state of affairs I refer to as reflective equilibrium.“ (Rawls 1971, 18).

Bei Rawls sind hierfür zwei Bezugsgrößen elementar: Grundlegende Rahmenbedingungen und Prinzipien. Beide werden in einem diskursiven Prozess ausgehandelt. Falls keine Übereinstimmung über die Rahmenbedingungen erzielt werden kann, wirken bereits ausgehandelte Prinzipien ihrerseits auf die Rahmenbedingungen ein, die hiernach justiert werden, bis auch über die Rahmenbedingungen Einigkeit herrscht. Sind diese beiden Ebenen zusammenhängend in ihrer Wechselwirkung diskursiv entwickelt und adressiert worden, spricht Rawls von einem *Reflective Equilibrium*, also einer Art „Überlegungsungleichgewicht“.

Ein solches zwischen konträren Parteiinteressen zu erreichen, ist die Voraussetzung einer im Ergebnis als gerecht empfundenen Restitutionsentscheidung.

Eine analoge Übertragung der beiden Bezugsgrößen des *Reflective Equilibrium* ergibt folgendes Bild: Die Rahmenbedingungen entsprechen am ehesten der Sachverhaltsebene, also einer weitestgehend von Fakten geprägten Ebene, die jenen Raum bilden, in dem sich der Restitutionsfall abspielt. Die Prinzipien hingegen entsprechen am ehesten der normativen Ebene, wo Interessen ins Spiel kommen, die aus bestimmten Werten, also subjektiven Lagerungen resultieren, welche sich wiederum zu moralischen Prinzipien der jeweiligen Parteien verdichtet haben und mit denen die Jetzt-Situation (Zurückhabenwollen bzw. Behaltenwollen des Werks) bewertet wird. Wie diese beiden Ebenen zusammenwirken sollten, um ein Überlegungsgleichgewicht zu erzielen, soll zunächst anhand eines Falles anschaulich gemacht werden, in dem ein solches Zusammenwirken gerade nicht stattgefunden hat.

Als instruktives Beispiel einer Interessenabwägung, bei der kein *Reflective Equilibrium* erzielt wird, kann die Entscheidung der niederländischen Kommission im Fall Lewenstein herangezogen werden, in der über eine „gerechte und faire Lösung“ für das „Bild mit Häusern“ von Wassily Kandinsky verhandelt wurde (Lewenstein 2018, Rz. 6.5.3). Bei dem 1940 versteigerten Gemälde stellte sich die Frage, ob es unter dem Zwang des NS-Systems verkauft wurde. Dem Verkauf lag eine Gemengelage von Faktoren und motivationalen Einflüssen („mixed motives“) zugrunde: „[...] the sale of the currently claimed work cannot on the one hand be considered in isolation from the Nazi regime, but on the other hand has to have been caused to an extent by the deteriorating financial circumstances in which Robert Lewenstein and Irma Klein found themselves well before the German invasion [...]“. Die Kommission traf hierzu jedoch unmittelbar keine Entscheidung, sondern eröffnete stattdessen eine umfassende Interessenabwägung. Gegeneinander abgewogen wurden Anhaltspunkte zu einem NS-bedingten Zwangsverkauf, das Ausbleiben der Anstrengung eines Rückerstattungsverfahrens in der Nachkriegszeit, gute Verbindungen der ehemaligen Eigentümerin zum erwerbenden Muse-

um nach Kriegsende, das emotionale Interesse des Antragstellers an dem Gemälde sowie das kunsthistorische Halteinteresse des Museums (Lewenstein 2018, Rz. 6.8). Die zentrale Wertungsfrage der Unfreiwilligkeit des Verkaufs aufgrund von Einflüssen des nationalsozialistischen Unrechtsregimes – die Frage also, ob ein „Zwangsverkauf“ vorlag – wurde damit letztlich offen gelassen. Zugleich führte die umfassende Interessenabwägung zur Ablehnung der Restitution (Moynihan 2022).

Nach Rawls hätte auf unentschiedenen Rahmenbedingungen – hier das Kriterium des Zwangsverkaufs –, eine Interessenabwägung nur aufgesattelt werden können, wenn das Ergebnis dieser Interessenabwägung – im Sinne eines Rawl'sches Prinzips – wiederum anschließend auch zu einer Entscheidung über das Kriterium „Zwangsverkauf“ geführt hätte. Hier nach also hätte sich die Abwägung zunächst nicht auf die Interessen, sondern auf die Gewichtung der Indizien beziehen müssen, die für oder gegen einen Zwangsverkauf sprechen. Diesbezüglich hätte nach Rawls eine Entscheidung getroffen werden müssen. Infolgedessen wäre nach Rawls die Abwägung der „[...] significance of the work to public art collections against the emotional attachment of the claimant [...]“ (Lewenstein 2018, Rz. 6.8) als Verfahrensvorgang zunächst obsolet gewesen und die Frage des Zwangsverkaufs hätte im Lichte des Ergebnisses der Interessenabwägung im Nachgang entschieden werden müssen, damit zu einem streitentscheidenden Punkt eine Positionierung erfolgt (Lewenstein 2018, Rz. 6.5.3). Es ist festzuhalten, dass Rawls zufolge grundsätzliche Rahmenbedingungen, die in Analogie zu Restitutionsfällen die Sachverhaltsaspekte darstellen, und die Prinzipienabwägung, die in Restitutionsfällen mit der Interessenabwägung zu vergleichen ist, aufeinander bezogen werden müssen, was im Fall Lewenstein nicht stattgefunden hat: Die streitentscheidende Sachverhaltsfrage, ob ein Zwangsverkauf vorlag, blieb unbeantwortet, was die Legitimationskraft der Entscheidung erheblich untergraben hat. Nur wenn Sachverhalts- und Rechtsfolgenebene in Bezug aufeinander gedacht werden, wäre nach

Rawls das *Reflective Equilibrium* zu erreichen gewesen. Vor diesem Hintergrund stellt sich das Gründungsdekret 2021, das nun genau eine solche Klärung auf Sachverhaltsebene einfordert, bevor überhaupt eine Interessenabwägung auf Rechtsfolgenebene vorgenommen werden kann, gewissermaßen als Einlösung des vorgestellten rechtsphilosophischen Ansatzes zur Interessenabwägung dar. In Anbetracht dieser Entwicklung wird noch besser nachvollziehbar, warum der Fall Lewenstein zu großen Kontroversen geführt hat (Weber/Fisher 2007; Campfens 2020, 22; Herman 2021, 64).

Abhängigkeitsverhältnis der Prüfungsebenen anhand des Falles Flersheim. Das *Reflective Equilibrium* nach Dietmar Hübner

Wie die verschiedenen Komponenten der Sachverhalts- und Rechtsfolgenebene bzw. nach Rawls Rahmenbedingungen und Prinzipien aufeinander einwirken, veranschaulicht der Fall Flersheim (Flersheim 2008). Ernst Flersheim floh 1937 aufgrund antijüdischer Maßnahmen aus Deutschland in die Niederlande, wohin ihm seine Ehefrau ein Jahr später im März 1938 folgte. Im Jahr 1937 verhandelte Flersheim aus England mit dem Kunsthändler Nieuwenhuizen Se-gaar in Italien, der von dort aus das Werk *Thamse at London* von Jan Toorop erwarb. Die Kommission bejahte die ehemalige Eigentümerstellung Flersheims sowie anschließend den unfreiwilligen Verlust des Werks, da sie den Verkauf – obwohl er außerhalb des NS-Herrschaftsbereichs vollzogen wurde – dem NS-Regime zurechnete (Flersheim 2008, Rz. 4; Weller/Dewey 2019, 170f.).

Anschließend kam die Kommission zur Interessenabwägung und orientierte sich hierbei an den konkret in Art. 3 der *Regulations* benannten Belangen, darunter die Erwerbsumstände und das Halteinteresse der Institution sowie die Verkaufsumstände und das emotionale Interesse der Antragsteller an dem streitgegenständlichen Werk. Hinsichtlich des Kaufs des Werks konnten dem Museum keine Sorgfaltspflichtverletzungen vorgeworfen werden, da dieser im si-

cheren Ausland stattfand und Flersheim aktiv daran beteiligt war (Flersheim 2008, Rz. 5). Die Gemeinde Rotterdam als Halter berief sich auf die Umstände des Erwerbs und vertrat die Auffassung, dass dieser außerhalb des NS-Herrschaftsbereichs bereits durchschlagend gegen eine Restitution spräche und berief sich gar nicht erst auf ihr Halteinteresse (Flersheim 2008, Rz. 6). Die emotionale Bedeutung für die Antragsteller ergab sich aus der freundschaftlichen Beziehung des Künstlers des Werkes zu Flersheim, so dass es ihrer Ansicht nach einen Teil der Familiengeschichte verkörpere. Aufgrund ihres großen Interesses an dem Werk boten die Antragsteller an, im Fall einer Entscheidung für eine Restitution den indexierten Kaufpreis zu zahlen. Bei der Gegenüberstellung der Belange gewichtete die Kommission die Umstände des unfreiwilligen Verlusts und die symbolische Bedeutung des Werks für die Antragsteller als so stark, dass sie die Restitution des Werkes empfahl. Diesen Anspruch justierte die Kommission jedoch auf Rechtsfolgenebene und erlegte es den Antragstellern auf, im Gegenzug zur Restitution des Werkes den indexierten Kaufpreis zu zahlen. Da der Verkauf im sicheren Ausland, also zu wohl fairen Marktpreisen, stattfand, orientierte sich die Kommission an dem Verkaufserlös, den Flersheim 1937 erhalten hat.

Unter dieser Justierung auf Rechtsfolgenebene verbirgt sich eine zugrundeliegende Interessenabwägung, die eine nähere Betrachtung verlangt. Wie bei einem Ausgleich von Interessen eine Balance herzustellen ist, beschreibt Rawls anhand seines Konzepts eines *Reflective Equilibrium* zunächst erstaunlich offen: „[...]this state is one reached after a person has weighed various proposed conceptions and he has either revised his judgments to accord with one of them or held fast to his initial convictions (and the corresponding conception)“ (Rawls 1971, 42f.). Diese Offenheit der Rawls'schen Formulierung – ausgerechnet zur Kernfrage, wie die Balance nun konkret zu erreichen ist – hat seither Anlass verschiedener Interpretationen und eigener philosophischer Theorienbildungen gegeben (Daniels 2020).

Der im Folgenden angewandte Ansatz von Dietmar Hübner hat sich als besonders gegenstandsadäquat erwiesen, weil er die Tiefenstruktur der Rawl'schen Interessenabwägung anhand verschiedener zu vermeidender Abwägungskonstellationen fassbar zu machen versucht (Wenzel, im Erscheinen). Das durch den Begriff *Equilibrium* intuitiv evozierte Bild eines horizontalen Ausgleichs oder im Gleichgewicht schwebender Waagschalen birgt das Risiko eines seit Jahrzehnten bestehenden Missverständnisses. Hierzu führt Hübner an, dass der inflationäre Gebrauch des Begriffs *Reflective Equilibrium* zu einem Verlust der Stichhaltigkeit des Konzepts geführt habe (Hübner 2017, 12). Der Begriff werde oft auf ein bloßes Abwägen entgegenstehender Interessen reduziert. Dabei handele es sich bei dem *Reflective Equilibrium* um ein Instrument, das vorgibt, welche Arten von Interessen in den Abwägungsprozess überhaupt eingebracht und einander gegenübergestellt werden können. Hübner zufolge liegt in jenem präzise definierten *Reflective Equilibrium* ein reziprokes Ausbalancieren verschiedener Ebenen normativer Argumentation zugrunde: Zum einen von Rahmenbedingungen („initial position“) sowie der daraus resultierenden Gerechtigkeitsprinzipien („principles of justice“) (Hübner 2017, 15). Rahmenbedingungen und Gerechtigkeitsprinzipien stehen somit in einer vertikalen Assoziation und wirken durch das Einstellen verschiedener Belange der beteiligten Parteien induktiv (Bedingungen → Prinzipien) sowie deduktiv (Prinzipien → Bedingungen) aufeinander ein, bis ein *Reflective Equilibrium* eintritt. Anhand der Entscheidung Flersheim lässt sich das Abhängigkeitsverhältnis der „initial position“ und der „principles of justice“ zeigen. In diesem Fallbeispiel hat die Tatsache des schwächeren Verkaufsdrucks auf Sachverhaltsebene – Verkauf ohne unmittelbaren Zwang – auf das Ergebnis der Einigung auf Rechtsfolgenebene durchgeschlagen. Dementsprechend nahm die Kommission einen schwächeren moralischen Anspruch an und die Antragsteller mussten den indexierten Kaufpreis bezahlen, den Flersheim 1937 beim Verkauf erhalten hatte. Hieran wird deutlich, dass eine schwächere Form des NS-

bedingten Entzugs auf Sachverhaltsebene – wie sie in Fluchtgutfällen regelmäßig vorliegt – auf mögliche Formen gütlicher Einigungen auf Rechtsfolgenebene durchschlägt. Folglich kann die Interessenabwägung als Stellschraube zum Ausgleich von Schwächen und Stärken eines Anspruchs bei Restitutionsentscheidungen nicht weggedacht werden. Infolgedessen wird auch deutlich, dass eine – auch nach Hübner – funktionierende Interessenabwägung ein Abhängigkeitsverhältnis von Sachverhalts- und Rechtsfolgenebene herstellt.

Insofern trägt gerade der Verweis auf eine ‘mediatory solution’ im Gründungsdekret 2021 diesem Abhängigkeitsverhältnis Rechnung, weil jede vermittelnde Lösung eine Interessenabwägung voraussetzt und somit die Interessenabwägung in gewandelter Begrifflichkeit auf Rechtsfolgenebene bestehen bleibt. Die in eine ‘mediatory solution’ eingebettete Interessenabwägung führt dazu, dass die ursprünglich in der Spruchpraxis der niederländischen Kommission gewonnenen Belange auch nach ihrer Reform weiterhin von Bedeutung sein werden (Scheller 2024).

Abwägung „artverwandter“ Interessen am Beispiel der Entscheidung Oppenheimer

Nachdem vorangehend das Verhältnis von Sachverhalts- und Rechtsfolgenebene anhand des *Reflective Equilibrium* deutlich gemacht wurde, soll der Blick im Folgenden für unterschiedliche Arten von Interessen geschärft werden. Hübner identifiziert folgende drei exemplarische Abwägungskonstellationen, welche ihm zufolge das Rawl'sche Konzept des *Reflective Equilibrium* illegitim entwerten, weil sie nicht auf verschiedenen normativen Ebenen assoziiert sind und dadurch gerade nicht in einem wechselseitigen induktiven sowie zugleich deduktiven Verhältnis zueinander stehen (Hübner 2017, 22): die Abwägung i) grundsätzlicher theoretischer Ansätze gegen intuitive Auffassungen, ii) eines Grundprinzips gegen eine spezifische Begründung, oder iii) einander gegenüberstehende ethische Konzeptionen bzw. moralische Auffassungen (Hübner 2017, 11).

Anhand der Entscheidung Oppenheimer soll anschaulich gemacht werden, wie eine konkrete Abwägung aussehen könnte, die den von Hübner lediglich abstrakt genannten Anforderungen an das Rawl'sche *Reflective Equilibrium* gerecht wird. In der bindenden Entscheidung Oppenheimer wollten beide Parteien das streitgegenständliche Werk verkaufen. Die Kommission war angerufen worden, um die Aufteilung des Verkaufserlöses zwischen den Parteien zu bestimmen (Oppenheimer 2010). Im Rahmen der Interessenabwägung stellte die Kommission verschiedene Umstände ein. Auf der einen Seite die Verlustumstände: Die Familie Oppenheimer litt unter antijüdischen Maßnahmen und verlor dadurch unfreiwillig ihre Handelsbestände bei einer „Judenauktion“ 1935 in Deutschland, ohne Verkaufserlöse zu erzielen (Report SAP 2005, Rz. 71). Auf der anderen Seite die Erwerbsumstände: Der Vater der Anspruchsgegnerin erwarb das Gemälde auf einem Trödelmarkt zwischen 1985 und 1995, ohne von der Provenienz des Werkes Kenntnis zu haben. Die Antragstellerin führte aus, dass sie kein Interesse an der Eigentümerstellung, sondern am Verkauf des Werkes und an der „recognition of the original rights of Jakob and Rosa Oppenheimer“ habe (Oppenheimer 2010, Rz. 5.8). Die Antragsgegnerin machte das Interesse geltend, einen Teil des Verkaufserlöses an die Familie Oppenheimer abzugeben und begründete dies mit „a sense of moral obligation“ (Oppenheimer 2010, Rz. 5.9).

Damit standen sich auf der Ebene der Interessenabwägung auf beiden Seiten finanzielle Interessen gegenüber. In den Interessen der Parteien drückte sich lediglich der Wunsch aus, die jeweilige Eigentümerstellung anerkannt zu wissen; ein Halteinteresse der Privatperson oder ein emotionales Interesse der Familie Oppenheimer lag jedoch nicht vor.

Um hier ein *Reflective Equilibrium* zu erzielen, müsste Hübner zufolge anhand der folgenden Abwägungskonstellationen überprüft werden, welche Interessenskategorien in ein Verhältnis gesetzt werden können. Entweder man begreift beide Interessen als konvergente intuitive Überzeugungen – im Sinne von i) –, da beide Parteien der Auffassung sind, dass sich

ihre jeweilige Eigentümerstellung finanziell widerspiegeln sollte. Oder man könnte in den Interessen die Äußerung eines Grundprinzips – im Sinne von ii) – sehen, dass sich eine Eigentümerstellung generell nicht in Besitz, sondern in einem Geldwert niederschlagen sollte. Wüsste man mehr über die konzeptionelle Grundhaltung der Parteien, ließen sich die beiden Interessen womöglich – im Sinne iii) – auch als konvergente moralische Statements oder sogar übereinstimmende ethische Konzeptionen begreifen, da beide Parteien nur den monetären Gegenwert des Eigentums als erstrebenswert erachten. Insofern wäre die Abwägung der beiden Interessen im vorliegenden Fall keiner der Schwierigkeiten ausgesetzt, die Hübner in den drei illegitimen Abwägungskonstellationen beschrieben hat. Dies könnte auch erklären, warum die Empfehlung der Kommission im Ergebnis ein hohes Maß an Nachvollziehbarkeit und Transparenz auszeichnet: Die Kommission entschied sich – der Eigentümerstellung der Privatperson Rechnung tragend – schließlich für eine Aufteilung des Verkaufserlöses zu $\frac{1}{3}$ für die Antragsteller und $\frac{2}{3}$ für die Halterin (Oppenheimer 2010, Rz. 5.7). Durch die Abwägung „artverwandter“ Interessen als auch den Hinweis der Halterin, einen Teil des Verkaufserlöses an die Familie Oppenheimer abgeben zu wollen, kann die Kommission ein nachvollziehbares und somit ein im Sinne Hübners bestandsfähiges *Reflective Equilibrium* erzielen.

Abwägung „artunverwandter“ Interessen am Beispiel der Entscheidung Semmel

Eine andere Konstellation, das *Reflective Equilibrium* zu erzielen, liegt in der Entscheidung Semmel vor (Semmel 2013). Richard Semmel, ein wohlhabender deutscher Unternehmer und Kunstsammler, wurde unmittelbar nach der Machtübernahme des NS-Regimes in Deutschland als Jude verfolgt und musste unter anderem aufgrund seiner Einbindung in der Deutschen Demokratischen Partei im April 1933 über die Niederlande in die USA fliehen. Das streitgegenständliche Werk *Madonna mit Kind und wilden Rosen*

von Jan van Scorel ließ Semmel als Teil seiner Kunstsammlung im November 1933 in Amsterdam versteigern, bei der es der Museumsdirektor und Sammler Dirk Hannema erwarb. Semmel verwendete den Erlös des Werkes zur Begleichung ausstehender Forderungen und zur Sicherung seines Lebensunterhalts. In seinen letzten Lebensjahren wurde Semmel bis zu seinem Tod 1950 von einer Freundin, Grete Groß-Eisenstädt, gepflegt, die auch Alleinerbin Semmels wurde und das Werk an die heutigen Antragsteller weitervererbte. In der Nachkriegszeit kam es zu keinen Anträgen Semmels oder Grete Groß-Eisenstädt bei den Nachkriegsbehörden. Das streitgegenständliche Werk befand sich in der von Hannema 1957 gegründeten Stiftung, der er seine gesamte Kunstsammlung vermachte.

Da die Kommission den Verkauf außerhalb des NS-Herrschaftsgebiets nicht losgelöst von der Verfolgung Semmels in Deutschland sah, stellte sie einen unfreiwilligen Verlust des Werkes fest. Die Kommission nahm ferner einen gutgläubigen Erwerb Hannemas an, da dieser das Werk 1933 in den unbesetzten Niederlanden erwarb und daher nicht von einer bemakelten Provenienz ausgehen konnte. Auch dem das Werk haltenden Museum waren keine Sorgfaltpflichtverletzungen vorzuwerfen.

Vor diesem Hintergrund kam die Kommission in ihrer Prüfung zu einer Abwägung der widerstreitenden Interessen in folgender Weise: Die Kommission stellte auf Rechtsfolgenebene das emotionale Interesse der Antragsteller gemäß Artikel 3 lit. e der *Regulations* („the significance of the work to the applicant“) dem Halteinteresse der kulturbewahrenden Einrichtung gemäß Artikel 3 lit. f der *Regulations* („the significance of the work to the owner“) gegenüber und nahm eine Abwägung vor. Die Antragsteller führten im Hinblick auf ihr emotionales Interesse zum einen aus, dass das Werk Ausdruck ihrer Familiengeschichte sei, da ihre Großmutter eine enge Freundschaft zu der Familie Semmel verband („getting family history back“), zum anderen beanspruchten sie, zurückzuerlangen, was ihnen rechtmäßig gehöre („just to get back what belongs to them“) (Semmel 2013, Rz. 4.5, 7.6). Da das

Museum die weltgrößte Sammlung von Werken Jan van Scorels beherberge, führte das Museum aus, dass das streitgegenständliche Werk die Sammlung des Museums komplementiere, da es „one of the key works in the permanent collection“ und darüber hinaus Gegenstand einer Vielzahl von Publikationen sei (Semmel 2013, Rz. 7.6).

Gegenüber dem Halteinteresse stufte die Kommission das emotionale Interesse der Antragsteller als geringer ein, da sie nicht mit Richard Semmel verwandt waren und weder ihn persönlich noch das streitgegenständliche Werk kannten. Dagegen sei das Werk eng mit der Sammlungsgeschichte des Museums verknüpft, weshalb ihm eine besondere Bedeutung für das Museum und seine Besucher zukomme (Semmel 2013, Rz. 7.7). Im Ergebnis lehnte die Kommission eine Restitution ab, stellte die Ablehnung aber unter die Bedingung, dass das Museum einen Hinweis auf Richard Semmel und die Geschichte des Werkes anzugeben hatte.

Würde man diese Interessenabwägung vor der Folie des Rawl'schen *Reflective Equilibrium* und den von Hübner spezifizierten Anforderungen an die einzustellenden Belange betrachten, ergäbe sich folgende Frage: Wurde hier eine theoretische Auffassung einer intuitiven Überzeugung gegenübergestellt, so dass eines der Missverständnisse über das *Reflective Equilibrium* im Sinne Hübners vorläge, weshalb die Kommission gar keine Abwägung mehr hätte vornehmen müssen? Dies lässt sich am besten beantworten, wenn man den konkret vorgebrachten Interessen auf den Grund geht.

Das Halteinteresse verweist auf die identitätsstiftende Bedeutung des Werkes sowohl für die niederländische Gesellschaft insgesamt als auch für die Sammlungsgeschichte des Museums. Die Argumentation des Museums scheint somit auf theoretischen Prämissen zu basieren, die auf nationales und auch internationales Kulturerbe und somit einen objektivierten Bezugsrahmen anspielen. Insofern fußt das Halteinteresse des Museums auf einem theoretischen Konzept und nicht auf einer intuitiven Überzeugung. Anders könnte es sich jedoch bei dem Interesse der

Antragsteller verhalten, die sich darauf berufen, dass das Werk ihre Familiengeschichte verkörpere. Folgt man dem Vortrag der Antragsteller, ergibt sich folgendes Bild: Diese waren weder mit Richard Semmel verwandt, noch hatten sie zu ihm oder dem streitgegenständlichen Werk jemals persönlich Kontakt und verbanden somit weder eine Erinnerung an die Person Semmel noch an das streitgegenständliche Werk. Vielmehr bestand allein eine Freundschaft zwischen Semmel und der Großmutter der Antragsteller. Die Kommission stellte dementsprechend fest: „Semmel’s undoubtedly major interest in the collection and the applicant’s interest in the work are two separate matters, given that, as far as the Committee is concerned, neither Semmel’s art collection nor this work embodied the special relationship between Semmel and the applicants’ grandmother Grete Gross-Eisenstädt.“ Für die Behauptung einer solchen identitätsstiftenden Bedeutung, wie sie das Museum seinerseits für sich in Anspruch nahm, fehlte es auf Seite der Antragsteller jedoch an einer hinreichenden Grundlage. Die Antragsteller waren demgegenüber offensichtlich der Auffassung, dass bereits die formale Erbenstellung das Werk zu einem integralen Bestandteil ihrer Familiengeschichte mache. Erbenstellung und Familiengeschichte sind aber nicht notwendigerweise miteinander verbunden. Die gegen-teilige, nicht näher begründete Annahme stellt sich somit als intuitive Überzeugung dar. Im Fall Semmel wurden somit zwei „artunverwandte“ Interessen gegenübergestellt, nämlich ein theoretischer Ansatz einer intuitiven Auffassung, was nach den Hübner’schen Maßgaben eine jener drei Abwägungskonstellationen darstellt, die das Rawls’sche *Reflective Equilibrium* zu Unrecht für sich in Anspruch nehmen.

Wäre das Interesse der Antragsteller aber durch eine enge Beziehung zu Semmel sowie zu dem streitgegenständlichen Werk substantiiert worden, hätte sich das Werk möglicherweise als Verkörperung der Familiengeschichte dargestellt. Infolgedessen hätten sich die Interessen der Parteien dann als normativ gleichwertig dargestellt, weil sie auf einer musealen beziehungsweise familiären Identität gefußt hätten.

Da die Antragsteller eine entsprechende Substantiierung ihres Interesses aber nicht vornahmen, sondern es lediglich mit einer formal-abstrakten Darlegung ihrer Erbenstellung begründeten, die aber keineswegs per se gleichbedeutend mit einer konkret-inhaltlichen familiären Verbindung mit dem Werk ist, hätte die Kommission feststellen können, dass das emotionale Interesse der Antragsteller als nicht dargelegt gilt und somit nur noch das Halteinteresse des Museums besteht. Eine Abwägung hätte es sodann nicht mehr gebraucht.

Die Relevanz der Interessenabwägung als gerechtigkeits-schaffendes Instrument

Wie gezeigt wurde, liegt auf der Hand, dass die Interessenabwägung zwar dem Wortlaut des Gründungsdekrets 2021 nach, aber keinesfalls der Sache nach entfällt: Vielmehr wird sie sich bei bindenden Entscheidungen künftig, sofern die Halter die Prüfung des gutgläubigen Erwerbs nicht konkret ausschließen, auf die Ebene der ‘mediatory solution’ verlagern. Da eine in diesem Sinne vermittelnde Lösung beinhaltet, beide Interessen gegenüberzustellen, ist absehbar, dass auch in Zukunft eine Interessenabwägung vorzunehmen ist und dafür konkrete Belange in die Abwägung eingestellt werden müssen. Die Interessenabwägung behält somit als gerechtigkeits-schaffendes Instrument – trotz ihrer Streichung aus dem Wortlaut – Relevanz. Nicht absehbar jedoch ist, welche Belange der ursprünglichen *Regulations for opinion procedure* die Kommission einstellen wird, naheliegend aber ist, dass sie zunächst auf ihre bisherige Spruchpraxis zurückgreifen wird (Polak 2021), obwohl die in dieser Praxis anerkannten Belange zuletzt ausdrücklich aus dem Bewertungsrahmen entfernt wurden.

Im Gegensatz zu der ersten Entscheidung im Fall Flersheim 2008 zeigt die Entscheidung im Fall Lewenstein 2018 eine Entwicklung der Prüfungspunkte durch die Kommission, die sich vom Rawls’schen Konzept entfernt: Bei der Entscheidung Flersheim war zu beobachten, dass bei einer Schwäche auf

Sachverhaltsebene dieser auf Rechtsfolgenebene Rechnung getragen wird und entsprechend die möglichen Formen gütlicher Einigungen durch eine Interessenabwägung justiert werden. Hieran werden die Interdependenzen von Sachverhalts- und Rechtsfolgenebene deutlich: Die Interessenabwägung kann auf Stärken und Schwächen eines Anspruchs wie eine Stellschraube reagieren. Während also in der Entscheidung Flersheim die Interessenabwägung – ganz im Sinne Rawls – für größtmögliche Transparenz in der Abwägung sorgte, wurde im Fall Lewenstein eine ungeklärte Sachverhaltsfrage durch die Interessenabwägung nachgerade verschleiert, zumindest überspielt. Durch diese Gegenüberstellung konnte die Gefahr einer misslichen Anwendung der Interessenabwägung vor der Folie des *Reflective Equilibrium* verdeutlicht werden.

Außerdem hat der Rekurs auf den Rawls'schen Ansatz in der Rezeption Hübners Maßstäbe aufgezeigt, welche Interessen sinnvoll in ein Verhältnis gesetzt werden können. Anhand der Entscheidungen Oppenheimer und Semmel wurde gezeigt, dass Parteiinteressen lediglich „artverwandt“ erscheinen können, es jedoch bei genauerer Analyse nicht notwendig sind. Im Fall Oppenheimer war die Kommission mit einer Konstellation konfrontiert, in der beide Parteien die Eigentümerstellung lediglich an einem finanziellen Wert maßen, weshalb beide Interessen der gleichen konzeptionellen Kategorie entsprangen. Aufgrund ihrer „Artverwandtschaft“ waren sie vergleichbar und

somit abwägbar. Im Fall Semmel hingegen schienen beide Interessen auf den ersten Blick gleichartig: Beide Parteien brachten die Bedeutung des Werkes für ihre jeweilige Identität und Geschichte in Anschlag, einmal als Verkörperung der Museumsgeschichte und einmal der Familiengeschichte. Zur Vergleichbarkeit von Interessen analysiert Hübner das Fundament, auf dem die Interessen fußen. Dies hat im Fall Semmel ergeben, dass das Interesse der Antragsteller auf einer intuitiven Überzeugung und nicht wie das des Museums auf einer theoretischen Konzeption basierte, weshalb sie sich als „artunverwandt“ darstellen. Um diese Interessen abzuwägen, hätten zunächst – durch einen entsprechenden Vortrag der Parteien – eine Angleichung ihrer argumentativen Fundamente stattfinden müssen, indem die Antragsteller eine adäquate Substantiierung ihres Punktes vornehmen.

Insgesamt hat die Anwendung des Rawls'schen Konzepts in der Rezeption Hübners gezeigt, dass dieser Ansatz es vermag, qualitativ unterschiedliche Arten von Interessen in ein systematisches Gefüge einzubinden. Hieraus ließe sich idealerweise ein belastbares Modell entwickeln, welches eine Interessenabwägung rational strukturiert, somit stärker voraussehbar macht und dadurch vor Willkürvorwürfen schützt. Jedenfalls hat das vorliegende Gedankenexperiment veranschaulicht, dass für belastbare Entscheidungen in der Zukunft die Tiefenstrukturen einer Interessenabwägung transparent zu machen sind.

Literatur

Campfens 2020: Evelien Campfens, Bridging the Gap between Ethics and Law: The Dutch Framework for Nazi-looted Art, in: Art Antiquity and Law (AAL) 25/1, 2020, 1–25.

Daniels 2020: Norman Daniels, Reflective Equilibrium, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2020.↗

Eizenstat 1998: Stuart E. Eizenstat, Under Secretary for Economic and Business Affairs, in: Support of Principles on Nazi-Confiscated Art, Presentation at the Washington Conference on Holocaust-Era Assets, Washington, DC, December 3, 1998.↗

Flersheim 2008: Fall Flersheim./Rotterdam Municipal Council, RC 3.48 vom 3. März 2008.↗

Gründungsdekret 2021: Decree issued by the Minister for Education, Culture and Science on 15 April 2021, no. WJZ/27740278, establishing an Advisory Committee on the Assessment of Restitution Applications for Items of Cultural Value and the Second World War and laying down the assessment framework to be used by that committee (Decree establishing a Restitutions Committee), 22. April 2021, Staatscourant 2021, 20304.↗ Das Gründungsdekret 2021 wurde am 24.01.2023 überarbeitet.↗

Herman 2021: Alexander Herman, Restitution – The Return of Cultural Artefacts, London 2021.

Hübner 2017: Dietmar Hübner, Three Remarks on “Reflective Equilibrium”, in: Philosophical Inquiry 41 (1), 2017, 11–40.

Kamerstuk 2001: Kamerstuk [Parlamentarisches Dokument], Brief van de Staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen aan de Voorzitter van de Tweede Kamer der Staten-Generaal, 29. Juni 2001, vergaderjaar 2000–2001, 25839 Nr. 26.↗

Kohnstamm-Bericht 2021: Committee for the Evaluation of the Restitution Policy for Cultural Heritage Objects from the Second World War („Kohnstamm-Kommission“), Striving for Justice, 7. Dezember 2020.↗

Lewenstein 2018: Restitutiecommissie, Lewenstein./Amsterdam City Council, RC 3.141 vom 22. Oktober 2018, Rz. 6.5.3.↗

Moynihn 2022: Colin Moynihn, Kandinsky Painting Returned to Jewish Heirs by Amsterdam Museum, in: The New York Times, 28. Februar 2022.↗

Oost 2021: Tabitha Oost, „From Leader to Pariah“? On the Dutch Restitutions Committee and the inclusion of the public interest in assessing Nazi-spoliated art claims, in: International Journal of Cultural Property 28 (1), 2021, 55–85.

Oppenheimer 2010: Fall Oppenheimer./Frau K., RC 3.95 vom 3. Mai 2010.↗

Polak 2021: Rob Polak, Bonner Gesprächskreis, Striving for justice? The evaluation of the Dutch restitution policy in an international context: A talk about the „Kohnstamm Report“, 2. Februar 2021.↗

Pressemitteilung RC 2021: Pressemitteilung der niederländischen Restitutionskommission „New Decree Establishing the Restitutions Committee and Restitutions Committee Regulations“, 22. April 2021.↗

Rawls 1971: John Rawls, A Theorie of Justice, Boston 1971.

Rawls 1985: John Rawls, Justice as Fairness: Political Not Metaphysical, in: Philosophy & Public Affairs 14 (3), 1985, 223–251.

Report SAP 2005: Report of the Spoliation Advisory Panel in respect of a 12th century Manuscript now in the possession of the British Library, 23. März 2005, Rz. 71.↗

Scheller 2024: Tessa Scheller, Die niederländische Restitutionskommission – Eine Vermessung der Spruchpraxis am Maßstab der Washingtoner Prinzipien, Berlin 2024.

Semmel 2013: Fall Semmel./Utrecht City Council (Centraal Museum), RC 3.131 vom 25. April 2013.↗

Verfahrensordnung 2021: Restitutions Committee Procedural Regulations 2021, 12. Juli 2021.↗ Die Verfahrensordnung 2021 wurde am 6.10.2023 überarbeitet.↗

Weber/Fisher 2007: Anne Weber und Wesley Fisher, Schande dat deze roofkunst in het museum mag blijven hangen, in: NRC Handelsblad, 7. Dezember 2007.

Weller/Dewey 2019: Matthias Weller und Anne Dewey, Warum ein “Restatement of Restitution Rules for Nazi-Confiscated Art”? Das Beispiel Fluchtgut, in: Zeitschrift für Kunst und Recht (KUR) 21 (6), 2019, 170–178.

Weller/Scheller 2021: Mathias Weller und Tessa Scheller, Why a “Restatement of Restitution Rules for Nazi-Confiscated Art”? Observations on the “weighing of interests” in light of the Kohnstamm Report, Network of European Restitution Committees, in: Network-Newsletter 12, Dezember 2021, 44–56.↗

Wenzel, im Erscheinen: Leva Wenzel, „Gerechte und faire Lösungen“ – Rechtstheoretische Grundlagen zur Restitution von NS-Raubkunst, im Erscheinen.

WP 1998: Washington Principles, Washington Conference on Holocaust-Era Assets, Washington D.C. 1998, Government Printing Office.↗

Neues aus dem Netz

Digitaler Schulterchluss der niedersächsischen Landesmuseen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.2.115015>

Zuschrift

Werke der Bonner Bildhauerin Ingeborg von Rath gesucht

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.2.115016>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.2.114899>

Digitaler Schulterschluss der niedersächsischen Landesmuseen

Mit dem Projekt DigiVerS – „Digitale Verantwortung und Sichtbarkeit: Die niedersächsischen Landesmuseen vernetzen Wissenschaft und Gesellschaft“ starten die sechs staatlichen Landesmuseen in Niedersachsen (Landesmuseum Hannover, Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg, Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweigisches Landesmuseum und Staatliches Naturhistorisches Museum) gemeinsam in eine neue Phase der digitalen Transformation. Ziel ist es, digitale Forschungsdateninfrastrukturen im Museumsbereich aufzubauen, innovative Vermittlungsformate zu entwickeln und den offenen Zugang zu musealem Wissen nachhaltig zu stärken.

In einem landesweit koordinierten Verbund entwickeln die Häuser gemeinsam Standards, Strategien und Werkzeuge für das digitale Forschungsdatenmanagement – im engen Austausch mit wissenschaftlichen Partnern wie der Verbundzentrale des Gemeinsamen Bibliotheksverbundes (GBV), der Gesellschaft für wissenschaftliche Datenverarbeitung mbH Göttingen (GWDG), dem Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, der Jade Hochschule Oldenburg – Institut für Angewandte Photogrammetrie und Geoinformatik (IAPG) sowie weiteren Fachinstitutionen. Das Ergebnis dieser Arbeit soll ein musealer Forschungsverbund sein, in dem erstmals die niedersächsischen Landesmuseen ihre Daten miteinander in Verbindung bringen sowie der Öffentlichkeit und Forschung an einer Stelle zugänglich machen können. Die gemeinsam erarbeitete Forschungsdateninfrastruktur der sechs Landesmuseen soll in die nationale Forschungsdateninfrastruktur (NFDI) ein-

gebunden und die kulturellen Datensätze Niedersachsens auch auf Bundesebene sichtbar gemacht werden.

Ein zentraler Bestandteil des Projekts ist die Arbeit von Digitalkurator:innen, die sowohl in der Verbundstruktur als auch direkt in den sechs beteiligten Landesmuseen agieren. Sie verbinden die museale Praxis mit übergeordneten Forschungs- und Infrastrukturfragen – und tragen maßgeblich zur Entwicklung von digitalen Strategien, Datenmodellen und Vermittlungsformaten bei.

Werke der Bonner Bildhauerin Ingeborg von Rath gesucht

Besitzen Sie eine Büste, eine Plakette, eine geschnitzte Figur oder eine Zeichnung von Ingeborg von Rath (1902–1984)? Oder kannten Sie die Künstlerin persönlich, weil Sie z. B. vor Jahrzehnten als Student*in an einem ihrer Zeichenkurse teilgenommen haben? Im Rahmen eines Dissertationsprojekts am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn erforscht Sarah Moll Leben und Werk der Bildhauerin. Ingeborg von Rath war seit 1927 freischaffend in Bonn tätig und von 1940 bis 1971 Lehrbeauftragte für Kunsterziehung an der Universität Bonn. Zu Lebzeiten fanden ihre Arbeiten im Raum Köln/Bonn große Beachtung; heute ist ihr umfangreiches Werk weitgehend in Vergessenheit geraten.

Ziel der Dissertation ist die Erforschung ihrer Lebensgeschichte, die Erschließung des Œuvres, die Analyse und Interpretation der Arbeiten sowie deren kunsthistorische Einordnung in die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts. Zur Erfassung der Werke entsteht derzeit ein digitales Werkverzeichnis bei heidICON. Zudem werden das soziale und berufliche Netzwerk der Künstlerin mit Gephi modelliert und analysiert.

Gesucht werden Hinweise auf Werke von Ingeborg von Rath – insbesondere aus Privatbesitz, von Institutionen oder aus dem Umfeld ehemaliger Weggefährten*innen. Auch scheinbar unwichtige Hinweise, Fotografien, Erinnerungen oder ungesicherte Zuschreibungen können von großer Bedeutung sein.

Wenn Sie glauben, eine bildhauerische oder graphische Arbeit von Ingeborg von Rath zu besitzen oder Informationen weitergeben zu können, freue ich mich sehr über Ihre Nachricht. Kontakt: Sarah Moll, M. A., e-Mail: vonrath.werkverzeichnis@gmail.com

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).

Couven Museum. –12.4.: Auf die Spitze getrieben. Kostüme aus dem Theater Aachen.

Ludwig-Forum. –15.3.: Shu Lea Cheang.

Suermondt-Ludwig-Museum. –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. –18.10.: Sisters Hope x Kunsten.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthau.** –9.3.: Blumen für die Kunst. –25.5.: More Light. Video in Art. –21.6.: Mario Sala.

Aarhus (DK). **Aros.** –29.3.: Leandro Erlich. –19.4.: Anna Boghiguan.

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

Albstadt. **Kunstmuseum.** –12.4.: Intimität. Queere Kunst der Gegenwart. (K).

Amersfoort (NL). **Kunsthal KAdE.** –10.5.: Stairway to ...?

Amstelveen (NL). **Cobra Museum.** –1.3.: Wi Sranan.

Amsterdam (NL). **Rijksmuseum.** –15.3.: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850. –25.5.: Fake!; Metamorphoses. Ovid and the Arts. (K).

Stedelijk Museum. –1.3.: Erwin Olaf. (K).

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

KMSKA. –22.2.: Magritte. La ligne de vie.

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).

Asti (I). **Pal. Mazzetti.** –1.3.: Paolo Conte.

Augsburg. **Kunsthalle im Glaspalast.** –21.6.: Symbiosis. Kunst zwischen Mensch und Natur.

Schaezlerpalais. –22.2.: „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.

Baden-Baden. **Museum Frieder Burda.** 28.2.–2.8.:

Wettstreit mit der Wirklichkeit. 60 Jahre Fotorealismus. (K).

Barcelona (E). **Fundació Miró.** –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. –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).

Kunsthalle. –12.4.: Diambe. 20.2.–17.5.: Dominique White.

Kunstmuseum. –8.3.: Geister. Dem Übernatürlichen auf der Spur. (K). 7.3.–2.8.: The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939.

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.** –19.4.: In the Picture. Porträtfotografie aus der Slg. 15.3.–6.9.: Daniele Formica. im Dialog mit Joseph Beuys.

Bergisch Gladbach. **Villa Zanders.** –12.4.: Veronika Moos. (K).

Berlin. **Akademie der Künste.** 13.3.–10.5.: Vessel & Voyager.

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

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-Verschörung. 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; „Ich bin keine Keramikerin.“ Linde Burkhardt.

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. –31.5.: Gallery Looks. Modeinszenierungen in der Gemäldegalerie; Fashion x Craft. Echoes of Tomorrow.

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

Hamburger Bahnhof. –3.5.: Annika Kahrs. (K). –31.5.: Petrit Halilaj. (K). –13.9.: Saädane Afif. (K). 27.2.–13.9.: Giulia Andreani.

Humboldt-Forum. –25.5.: Alles unter dem Himmel. Harmonie in der Familie und im Staat. –2.8.: Beziehungsweise Familie. Familiäre Beziehungsgeflechte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. (K). –3.8.: An das wir uns festhalten; Sich verwandt machen.

James-Simon-Galerie. –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. 21.2.–3.5.: Käthe Kollwitz und das Theater.

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

Kunstabibliothek. –1.3.: Schere–Stil–Papier. Lettegrafik x Johanna Beckmann.

Kunstgewerbemuseum. 26.2.–3.5.: Jerszy Seymour: Mutuogenesis.

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

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

Museum Europäischer Kulturen. –1.3.: Flucht. Fotografien aus Moldau, Armenien und Georgien von Frank Gaudlitz. (K). –24.5.: All Hands On: Flechten.

Neue Nationalgalerie. –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.

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. –27.9.: Das volle Leben. Alte Meister von Duccio bis Liotard.

Zentrum Paul Klee. –22.2.: Anni Albers. Constructing Textiles. (K). –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.

Besançon (F). Musée des Beaux-Arts. 27.2.–21.9.: Ceija Stojka. Garder les yeux ouverts.

Bielefeld. Kunsthalle. –1.3.: Alles Licht. Light and Space gestern und heute; Geschlecht – Herrschaft – Visualität. Pierre Bourdieus soziologischer Blick.

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

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

Bochum. Kunstmuseum. 7.3.–13.9.: Yuko Mohri und Ei Arakawa-Nash.

Bologna (I). Casa Morandi. –15.3.: Concetto Pozzati. Da e per Morandi.

Museo Archeologico. –6.4.: Graphic Japan. Da Hokusai al Manga.

Museo Civico Medievale. –22.3.: Alessandro Moreschini. L'ornamento non è più un delitto.

Pal. Pallavicini. 5.3.–19.7.: Ruth Orkin. The Illusion of Time.

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

Bundeskunsthalle. –6.4.: Expedition Weltmeere. 27.2.–23.8.: Peter Hujar. 13.3.–9.8.: Amazônia. Indigene Welten.

Kunstmuseum. –22.2.: Gregory Crewdson. Retrospektive. –22.3.: Ausgezeichnet #9: Felix Schramm. –12.4.: Kerstin Brätsch. (K). –17.5.: Douglas Swan.

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.** –1.12.: Reality and Imagination: Rembrandt and the Jews in the Dutch Republic. 15.3.–28.6.: Framing Nature: Gardens and Imagination.

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). **Kunsthau.** –25.5.: Koo Jeong A. **Vorarlberg Museum.** –22.2.: 1525 – Siegesssäule für eine Niederlage. –6.1.27: 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. –1.3.: Flirt und Fantasie. Griffelkunst von Max Klinger bis Peter Doig. Ab 25.2.: Remix. Photographie – Fiktion und Wahrheit. 14.3.–5.7.: Natur und Antike. Der Romantiker Friedrich Nerly in Rom. (K); Nerly in Venedig. Von Gondeln und Palästen.

Museen Böttcherstraße. –13.9.: Becoming Paula. **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.** –14.6.: Liberty. L'arte dell'Italia moderna.

Brühl. **Max Ernst Museum.** –5.7.: Marianna Simnett. (K).

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

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

Palais des Beaux-Arts. –14.6.: Ho Tzu Nyen. 20.2.–14.6.: Bellezza e Bruttezza. The Ideal, the Real and the Caricature in the Renaissance. 7.3.–16.8.: Picture Perfect. Beauty through a Contemporary Lens.

Budapest (HU). **Szépművészeti Múzeum.** –16.4.: The Mannerist Mind. Prints from the Georg Baselitz Coll. (K).

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.** –10.5.: Critical Painting. 6.3.–2.8.: Celtic Art Across the Ages.

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

Carrara (I). **MUDAC.** –30.8.: Mikayel Ohanjanyan.

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.** –1.6.: Les trésors restaurés. Hommage aux mécènes bibliophiles. 7.3.–14.6.: Seicento in Carta. L'Italie du XVIIe siècle dans les collections graphiques du musée Condé; Titien, Ecce Homo.

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

Chemnitz. **Kunstsammlungen.** –1.3.: Carlfriedrich Claus.

Chicago (USA). **Art Institute.** –6.4.: Japanese Prints from the Coll. of Bruce Goff. –1.6.: Carroll Dunham. Drawings, 1974–2024. –20.7.: Lucas Samaras: Sitting, Standing, Walking, Looking. 7.3.–1.6.: Matisse's Jazz: Rhythms in Color. 7.3.–5.7.: Korean National Treasures: 2,000 Years of Art.

Chur (CH). **Bündner Kunstmuseum.** –22.3.: Daniel Spoerri; Fadri Cadonau. –5.7.: Im Atelier. Raum, Arbeit, Mythos. 21.2.–26.7.: Susan Hefuna. 21.2.–5.7.: Daniela Keiser.

Cincinnati (USA). **Taft Museum of Art.** –17.5.: Rembrandt. Masterpieces in Black and White.

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

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

Compton Verney (GB). **Gallery House.** Ab 14.3.: Bruegel to Rembrandt: Drawing Life, Sketching Wonder.

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

Cottbus. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst.** 21.2.–19.4.: Radical Beauty Radikale Schönheit; Karoline Schneider. 28.2.–17.5.: Gemachte Männer. Körper, Gestus, Habitus maskuliner Bildwelten. 14.3.–31.5.: Merkwürdig? Merk würdig! Fotografien aus der Slg.

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.

Davos (CH). **Kirchner-Museum.** 15.2.–3.5.: Kirchner. Picasso.

Den Haag (NL). **Mauritshuis.** –7.6.: Birds. The Goldfinch, Birds, Art and Us. (K).

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

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

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

Dortmund. **Baukunstarchiv NRW.** –22.3.: Mischa Kuball. Under Construction / Public Preposition. **Schauraum: comic + cartoon.** –6.4.: Lucky Luke 80. Das Artwork.

Draguignan (F). **Hôtel départemental des expositions du Var.** –22.3.: Carnevalls d'ici et d'ailleurs. **Musée Beaux-Arts.** –14.3.: Le phare Rembrandt.

Dresden. **Albertinum.** –12.4.: Gerhard Richter Archiv. Werke, Materialien, Kuriosa. (K). –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.

Skulpturensammlung. –11.5.: Iman Issa. Das Spiel. (K). **Zwinger.** –28.6.: Herkules – Held und Antiheld. (K).

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

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

Kunstpallast. –8.3.: Die geheime Macht der Düfte. –22.3.: Das fünfte Element. Werke aus der Slg. Kemp. –3.5.: Only Murders in the Museum. –25.5.: Community. Fotografie und Gemeinschaft. 12.3.–9.8.: Monet – Cézanne – Matisse. The Scharf Coll.

K 21. –18.4.: Thomas Schütte. –19.4.: Grund und Boden. Wie wir miteinander leben.

NRW-Forum. –3.5.: Sex Now.

Duisburg. **Cubus-Kunsthalle.** –15.3.: Bunt. Frech. Wundersam. Weibliche Perspektiven. Ingrid Butschek, Heike Feddern, Lilly Hill, Juliane Hundertmark, Eva Kwasniewska, Bettina Moras, Petra Müller.

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

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

Erlangen. **Stadtmuseum.** –1.3.: Kinderzeichnungen vor 100 Jahren. –12.4.: Neu entdeckt: Georg Greve-Lindau.

Essen. **Museum Folkwang.** –15.3.: Germaine Krull: Chien fou. Autorin und Fotografin. 13.3.–4.10.: Saädane Afif. Plakate.

Ruhr Museum. –31.8.: Wie man lebt – wo man lebt. Dokumentar Fotografien von Brigitte Kraemer.

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

Evian (F). **Palais Lumière.** –17.5.: Modernité suisse, l'héritage de Hodler.

Ferrara (I). **Pal. dei Diamanti.** 14.3.–19.7.: Andy Warhol. Ladies and Gentlemen.

Fischerhude. –24.5.: Paula Modersohn-Becker. Landschaften.

Flensburg. **Museumsberg.** –8.3.: Unterschätzt! Starke Frauen der Künstlerkolonie Ekensund. 15.2.–25.10.: 150 Jahre Museumsberg Flensburg. Visionen und Utopien.

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.

Pal. Strozzi. 14.3.–23.8.: Rothko a Firenze.

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

Forlì (I). **Musei di San Domenico.** 21.2.–28.6.: Barocco. Il Gran Teatro delle idee.

Fort Worth (USA). **Kimbell Art Museum.** 15.3.–28.6.: The Holy Sepulcher Treasures from the Terra Sancta Museum Jerusalem.

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

Deutsches Architekturmuseum. –10.5.: DAM PREIS 2026. Die 23 besten Bauten in/aus Deutschland. 21.2.–7.6.: Die Stadt ist Sport. Städte in Bewegung: Beispiele aus ganz Europa.

Jüdisches Museum. –22.2.: What a Family! Ruthe Zuntz: 500 Jahre im Fokus. –15.3.: Léo Mailet: Der zerbrochene Spiegel. –10.5.: 100 Jahre Neues Frankfurt. –29.11.: Follow the Function?

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

Museum für Angewandte Kunst. –26.4.: AI-Worlding. Künstlerische Forschung zu KI-generierten Weltmodellen. –24.5.: Wolle, Seide, Widerstand.

Museum für Moderne Kunst. –22.3.: Trisha Donnelly.

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

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

Städel. –15.3.: Beckmann. Arbeiten auf Papier. (K).
–12.4.: Asta Gröting. Videoarbeiten.

Frankfurt/O. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathaushalle.** –12.4.: Schnitträume
Von der Druckgrafik bis zum Scherenschnitt.

Freiburg. **Augustinermuseum.** 28.2.–21.2.27:
Zukunfts(t)räume. Museum im Wandel.

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

Friedberg. **Museum im Wittelsbacher Schloss.** –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.

Gemona del Friuli. **Pal. Fantoni.** –21.6.: Architettura del
Novecento.

Gent (B). **Museum voor Schone Kunsten.** 20.2.–30.5.27:
Queer Belgian Art. Nouveaux points de vue sur l'art
dans les Pays-Bas du Sud (1400–1950). 7.3.–31.5.:
Inoubliables. Femmes artistes d'Anvers à Amsterdam
entre 1600 et 1750.

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

Genua (I). **Galleria d'Arte Moderna.** –29.3.: Artisti,
Mecenati e Collezionisti nella Genova dell'Ottocento.
Museo dell'Accademia Ligustica. –29.3.: L'Accademia
Ligustica di Belle Arti di Genova nell'Ottocento: i
protagonisti.

Pal. Ducale. –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.

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

Graz (A). **Kunsthau.** 20.2.–15.3.: Cemra Ziamliačka.
20.2.–29.3.: Michael Gülzow.

Neue Galerie. –1.3.: Jojo Gronostay. –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). **Frans-Hals-Museum.** –1.3.: Coba
Ritsema.

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.

Kunsthalle. –29.3.: Kunst um 1800. Eine Ausstellung
über Ausstellungen. –12.4.: Ho Tzu Nyen: Time &
the Tiger. –7.6.: For Your Eyes Only. Miniaturen der
Romantik. (K).

Museum für Kunst und Gewerbe. –29.3.: Künste,
Frauen, Netzwerk. 100 Jahre GEDOK. –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.Bët. 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. –1.3.: Sprengel Preis 2025.
Niedersachsen in Europa. Sven-Julien Kancierski. (K).
–10.5.: Gabriela Jolowicz. Holzschnitte. (K).

Hartford (USA). **Wadsworth Atheneum.** –8.3.: Gerald
Incandela. –15.3.: Peter Waite. –22.3.: The Scenic
Daguerreotype in America 1840–60. 5.3.–20.12.: Mariel
Capanna.

Heerlen (NL). **Schunck.** –1.3.: Rooted in Change. DSM
Art Collection from Meeting Room to Museum; Aad de
Haas.

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.

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.** –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). **AUT.** –21.2.: Geld, Macht, Raum. Über die Ökonomie des Wohnens.

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.** –25.5.: Tina Blau. Im Freien. (K).

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. –26.4.: Ulrich Bernhardt. –2.8.: Assembling Grounds. Praktiken der Koexistenz.

Kassel. **documenta archiv.** –20.2.: „Zwischen den Zeilen illustrieren“. Dem Grafiker Hans Hillmann zum Hundertsten. –8.3.: In Bewegung. Harry Kramer, Kassel und die documenta.

Fridericianum. –19.7.: Catherine Opie.

Hessisches Landesmuseum. –3.5.: Mit spitzer Feder. Schreibzeug und Schreiben im Wandel der Zeit.

Neue Galerie. 6.3.–24.1.27: Resonanzräume. documenta Kunst und weitere Neuerwerbungen.

Schloss Wilhelmshöhe. –6.9.: Verheißungsvoll. Bilder von Kosmos und Hoffnung.

Koblenz. **Mittelrhein-Museum.** –1.3.: Gestalten der Nacht. –17.5.: Bertha Falckenberg (1867–1951). Traum vom Malen. –1.11.: „Die Nebel zerreißen, der Himmel ist helle ...“. Naturbegeisterung in Kunst und Musik der Beethoven-Zeit.

Köln. **Käthe Kollwitz Museum.** –15.3.: Kollwitz neu sehen; Isaac Chong Wai: Die Mütter.

Kolumba. –14.8.: „make the secrets productive!“. Kunst in Zeiten der Unvernunft.

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

Museum Ludwig. –22.3.: Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam. 14.3.–2.8.: Yayoi Kusama. (K).

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.

Wallraf-Richartz-Museum. –15.3.: Expedition Zeichnung. Niederländische Meister unter der Lupe. –31.5.: B(I)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. –17.5.: Laboratorium. Foersom & Hiort-Lorentzen. –9.8.: Japan Modern Poster; Japanese Woodblock Prints: Hokusai.

Hirschsprungske Samling. 18.2.–16.8.: Hanna Hirsch Pauli. The Art of Being Free.

Statens Museum for Kunst. –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 Hörschele.

Karikaturmuseum. –5.7.: Sehnsucht Wald. Geschichten und Karikatur; Ulli Lust. Die Frau als Mensch. Exkurs #13; Grüffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler. 21.2.–31.1.27: Oliver Schopf. Nichts als die Wahrheit; Deix-Archiv 2026. Originalwerke kommentiert und kuratiert.

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

Landesgalerie Niederösterreich. –1.3.: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin; Regula Dettwiler. –3.5.: Iris Andraschek. 14.3.–24.1.27: Inge Dick. Vom Licht berührt.

Lausanne (CH). **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –2.8.: Marina Xenofontos. Play Life. 13.3.–16.8.: Peintures françaises 1800–1945. Anatomie d'une collection.

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.: Formen der Anpassung. Kunsthandwerk und Design im Nationalsozialismus. (K). –17.5.: Kriegsschrott im Haushalt. Industrieproduktion im Zeichen der Not 1945–49. –25.5.: Zauber der Revue. Art déco-Dosen. –4.10.: Gefäß / Skulptur 4. Deutsche und internationale Keramik seit 1946. (K).

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.

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

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

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

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –8.3.: Sophie Mercedes Köchert. 27.2.–28.6.: Annegret Soltau. Unzensiert. Eine Retrospektive; Ewa Partum. Conceptual Exercises.

Lentos. –6.4.: Mädchen* sein!? Vom Tafelbild zu Social Media. (K). –10.5.: The World Without Us.

OK. –22.2.: Wandala. Drama, dream, decolonized!; Judith Fegerl.

London (GB). **British Museum.** –4.5.: Samurai. –25.5.: Hawaii: 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. –10.5.: Wright of Derby: From the Shadows.

National Portrait Gallery. –4.5.: Lucian Freud. Drawing into Painting. 5.3.–31.5.: Catherine Opie.

Royal Academy. –24.2.: Mrinalini Mukherjee and her Circle. 28.2.–19.4.: Rose Wylie.

Tate Britain. –12.4.: Turner and Constable. Rivals and Originals.

Tate Modern. –6.4.: Måret Anne Sara. –12.4.: Theatre Picasso. –11.5.: Nigerian Modernism. 27.2.–31.8.: Tracey Emin.

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

Los Angeles (USA). **County Museum of Art.** –29.3.: Tavares Strachan.

Getty Museum. –12.4.: How to Be a Guerrilla Girl.

MAK Center for Art and Architecture. 25.2.–25.5.: Nancy Holt. Light and Shadow Poetics.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –22.2.: Marisol. –17.5.: Memoryscapes; Basquiat. Headstrong.

Lucca (I). **Cavallerizza.** –2.6.: Giovanni Boldini. La seduzione della pittura.

Museo Nazionale. –26.4.: Il pittore del re. Luigi Norfini nell'Italia del Risorgimento.

Ludwigshafen. **Rudolf-Scharpf-Galerie.** –26.4.: Valentina Jaffé. Dripping Folds and Melting States.

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.** –31.5.: Engelbert Reinekes Momentaufnahmen der Politik. Augen – Blick – Winkel.

Lüttich (B). **La Boverie.** –19.4.: Robert Doisneau. Instants Donnés à La Boverie.

Lugano (CH). **MASI.** –21.6.: Autoritratti dalla collezione (1928–2021). –26.7.: Sentimento e osservazione. Arte in Ticino 1850–1950. 8.3.–19.7.: K-NOW! Korean Video Art Today. 15.3.–9.8.: Jean-Frédéric Schnyder. La pittura 2024/25.

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). **Caixaforum.** –22.2.: Chez Matisse. El Legado de una Nueva Pintura.

Museo Nacional Reina Sofia. –16.3.: Maruja Mallo. –20.4.: Juan Uslé; Oliver Laxe. –8.6.: Alberto Greco. –1.1.27: Andrea Canepa.

Museo Thyssen-Bornemisza. –24.5.: Rauschenberg. Express. In + Out the Studio. 17.2.–31.5.: Hammershøi. The Eye that Listens. 23.2.–3.5.: Irma Álvarez-Laviada. Inside and Outside the Frame.

Prado. –1.3.: Anton Raphael Mengs. Der größte Maler des 18. Jh.s. –8.3.: Juan Muñoz.

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –5.7.: Itamar Gov. The Rhinoceros in the Room, oder: Ein Märchen von Banalität und Bösem.

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.

Fondazione Prada. –30.10.: Hito Steyerl. The Island. –9.11.: Mona Hatoum.

Galleria d'Italia. –6.4.: Metafisica/Metafisiche. Gianni Berengo Gardin. Lo studio di Giorgio Morandi; Eterno e visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo.

Museo delle Culture. –28.6.: Chiharu Shiota.

Museo del Novecento. –21.6.: Metafisica/Metafisiche.

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.

Pal. Citterio. –5.4.: Metafisica/Metafisiche. William Kentridge. Omaggio a Giorgio Morandi.

Pal. Reale. –17.5.: Robert Mapplethorpe. Le forme del desiderio. –14.6.: I Macchiaioli. –21.6.: Metafisica/Metafisiche. Modernità e malinconia. –27.9.: Anselm Kiefer. Le Alchimiste. (K).

Pinacoteca di Brera. –3.5.: Giorgio Armani. Milano, per amore.

Mainz. **Gutenbergmuseum.** –22.2.: Ich drucke! Signet, Marke und Druckerzeichen seit dem Zeitalter Gutenbergs. (K).

Kunsthalle. –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. –31.5.: Kaari Upson. Dollhouse. Eine Retrospektive.

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.

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 Détails. 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.

Meran (I). **Kunsthau.** 21.2.–24.5.: René Francisco.

Mestre (I). **Centro Culturale Candiani.** –1.3.: Munch e la rivoluzione espressionista.

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –22.2.: Magische Frauen. (K). –26.4.: Der Teufel. Mythos, Macht, Mysterium. (K).

Metz (F). **Centre Pompidou.** –31.8.: Louise Nevelson. Mrs. N's Palace. –2.2.27: Maurizio Cattelan et la coll.

Meudon (F). **Musée d'Art et d'Histoire.** –22.2.: Sarah Lipska (1882–1973). Sculptrice, peintre, styliste et décoratrice.

Minneapolis (USA). **Institute of Arts.** 7.3.–19.6.: Modern Art and Politics in Germany 1910–45.

Modena (I). **Pal. dei Musei.** –12.4.: Giorgio de Chirico. L'ultima metafisica.

Mönchengladbach. **Museum Abteiberg.** –22.11.: Sammlung/Archiv Andersch: Feldversuch #5: Saito – Ay-O.

Montpellier (F). **Musée Fabre.** –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. (K).

Haus der Kunst. –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. –12.4.: Iman Issa. (K).

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 Gedröhn. Eine Ausstellung zeitgenössischer Kunstwerke, die sich mit den Nachwirkungen von Kriegen innerhalb und außerhalb Europas seit 1945 beschäftigen.

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. –3.5.: Daniel Grüttner. Out of the Web. –31.5.: Reflexion. Licht, Spiegel, Transparenz. –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. **Kunstmuseum Pablo Picasso.** –8.3.: Barbara Hepworth. Art & Life.

LWL-Museum für Kunst und Kultur. –12.4.: Performance People. Eine Ausstellung aus dem Skulptur Projekte Archiv.

Murnau. **Schlossmuseum.** –12.4.: Seite an Seite: Erna und Carl Rabus. Die Fotografin und der Maler.

Nancy (F). *Galleries 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*. –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.

Gallerie d'Italia. –22.3.: Donne nella Napoli spagnola. Un altro Seicento.

Museo Pignatelli. –24.5.: Warhol vs. Bansky.

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.: Tricture 3D. Rein ins Bild!

New York (USA). *Brooklyn Museum*. –8.3.: Seydou Keita.

Cooper Hewitt Design Museum. –19.7.: Art of Noise. –4.10.: Made in America: The Industrial Photography of Christopher Payne.

Frick Collection. –9.3.: Flora Yukhnovich's Four Seasons. –25.5.: Gainsborough: The Fashion of Portraiture.

Guggenheim. –5.4.: Robert Rauschenberg. Life can't be stopped. –26.4.: Gabriele Münter. Contours of a World.

Metropolitan Museum. –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. –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.

Nizza (F). *Musée des Beaux-Arts*. –8.3.: Maurice Denis, années 1920. L'éclat du Midi.

Nürnberg. *Germanisches Nationalmuseum*. –22.3.: Nürnberg global 1300–1600. (K).

Kunsthalle. –22.2.: The Best Show Ever.

Kunstvilla. 28.2.–28.6.: Constantin von Mitschke-Collande. Ein Künstlerleben zwischen Dresden und Nürnberg.

Neues Museum. –22.2.: Grand Hotel Parr. Fotobücher von Martin Parr. –30.8.: Marianna Castillo Deball.

Nuoro (I). *MAN*. –1.3.: Franco Pinna. Sardegna a colori. Fotografie recuperate 1953–67. –8.3.: Franco Mazzucchelli; Alfredo Casali.

Oberhausen. *Ludwig Galerie*. –3.5.: German Pop Art. Zwischen Provokation und Mainstream. Die Slg. Heinz Beck zu Gast. (K).

Oldenburg. *Haus für Medienkunst*. –1.3.: Die Stifterin, der Nationalsozialismus und das Haus.

Horst-Janssen-Museum. –17.5.: Christoph Niemann.
Landesmuseum für Kunst und Kultur. –21.6.: Plakat-Kunst aus dem Landesmuseum.

Olmütz (CZ). *Kunstmuseum*. –12.4.: Quarks and Cracklings. –19.4.: Miroslav Štěpánek: 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*. –10.5.: Grammars of Light.

Munch Museum. –1.3.: Munch Triennale Almost Unreal. 27.2.–17.5.: Kim Hankyul.

Nasjonalmuseet. –15.3.: Deviant Ornaments. –5.4.: Anawana Haloba. –7.6.: Mastering the Copy. 7.3.–9.8.: Boom!

Oxford (GB). *Museum of Modern Art*. –12.4.: Suzanne Treister.

Padua (I). *Musei Eremitani*. –8.3.: Raccogliere bellezza. Opere della Collezione Centanini.

Museo Diocesano. –19.4.: La bibbia istoriata padovana. La città e i suoi affreschi.

Paris (F). *Académie des Beaux-Arts*. –6.4.: Pour le livre: dessins de Pierre Bonnard.

Cité de l'architecture et du patrimoine. –29.3.: Paris 1925: L'Art Déco et ses architectes.

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. –5.4.: Mickalene Thomas. (K).

Hôtel de la Monnaie. –1.3.: M.C. Escher.

Maison de Victor Hugo. –26.4.: Hugo décorateur.

Musée de l'Armée. –17.5.: Nicolas Daubanes.

Musée des Arts décoratifs. –22.2.: 1925–2025. Cent ans d'Art déco.

Musée d'Art Moderne de la Ville. –22.2.: Otobong Nkanga.

Musée Carnavalet. –26.4.: Les gens de Paris, 1926–36. Dans le miroir des recensements de population.

Musée Henner. 18.2.–22.6.: Salomé. Henner et moreau face au mythe.

Musée du Luxembourg. 18.2.–19.7.: Leonora Carrington.

Musée Marmottan. –1.3.: L'empire du sommeil.

Musée de la Mode. –18.10.: Weaving, Embroidering, Embellishing. The Crafts and Trades of Fashion.

Musée du Petit-Palais. –22.2.: Pekka Halonen. Un hymne à la Finlande.

Musée Picasso. –1.3.: Raymond Pettibon; Philip Guston.

Musée du quai Branly. –8.3.: Le fil voyageur raconté par Sheila Hicks et Monique Lévi-Strauss.

Musée de la Vie romantique. –31.8.: Face au ciel. Paul Huet en son temps.

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

Parma (I). **Fondazione Magnani-Rocca.** 14.3.–28.6.: Il Simbolismo in Italia. Origini e sviluppi di una nuova estetica 1883–1915.

Pal. Tarasconi. –31.5.: Impressionisti: 100 anni di riflessi. Gli Impressionisti da Monet a Bonnard.

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

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –8.3.: Michelle Berndt. en passant. –7.6.: Un:Real. Lena Schabus.

Perugia (I). **Galleria Naz.** –6.4.: Mario Giacomelli. 14.3.–14.6.: Giotto e San Francesco. Una rivoluzione nell'Umbria del Trecento.

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. –26.4.: Noah Davis.

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

Pieve di Cadore (I). **Pal. della Magnifica.** –29.3.: Tiziano e il Paesaggio. Dal Cadore alla Laguna: la Pala Gozzi e la Sommersione del Faraone.

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

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

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

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

Potsdam. **Minsk Kunsthau.** 14.3.–9.8.: Oscar Murillo. Kollektive Osmose. (K).

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. –22.3.: Theo von Brockhausen. 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.

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.

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

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –8.3.: Seelenlandschaften. James Ensor – Claude Monet – Paul Signac. –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. **Spendhaus.** –12.4.: What You Get Is What You See: atelierJAK.

Riehen (CH). **Fondation Beyeler.** –25.5.: Cézanne. (K).

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

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

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –1.3.: Maurizio Cannavacciuolo. –3.5.: Bice Lazzari.

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

Museo dell'Ara Pacis. –3.5.: Impressionismo e oltre. Capolavori dal Detroit Institute of Arts.

Musei Capitolini. –15.3.: Cartier e il mito. –12.4.: Antiche civiltà del Turkmenistan; La Grecia a Roma; Il non finito: fra poetica e tecnica esecutiva.

Museo del Corso. 5.3.–5.7.: Da Vienna a Roma. Meraviglie degli Asburgo dal Kunsthistorisches Museum.

Pal. Barberini. –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. Falconieri. –28.2.: Grandi maestri della fotografia: László Moholy Nagy.

Pal. Merulana. –15.3.: Cecilia Cocco e Daniela Flores. Contenuti per la cura.

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. –8.3.: Dirk Reinartz. Fotografie. –15.3.: 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. 7.3.–5.7.: La Redoute, un temps d'avance. Mode, design, publicité.

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. 27.2.–28.6.: Zandomenighi e Degas. Impressionismo tra Firenze e Parigi.

Rüsselsheim. Opelvielen. –6.4.: Hélène de Beauvoir. Mit anderen Augen sehen.

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.: Emilija Škarnulytė.

St. Gallen (CH). Kunstmuseum. –1.3.: Marce Norbert Hörler. –22.3.: Jacqueline de Jong. –30.4.: Hannah Villiger. Sculpting the Self. –3.1.27: Marie Schumann.

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. –15.3.: Maße der Wirklichkeit; Vibes & Vision: eine immersive Medienlounge. –14.6.: Im Bann der Zauberflöte. Slevogt – Hutter – von Huene; Jülius Koller. U.F.O.-naut J.K.

San Francisco (USA). Fine Arts Museum. –1.3.: Manet and Morisot.

M.H. de Young Museum. –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. –6.9.: Hoffnung als Krücke.

Schleswig. Schloss Gottorf. 27.2.–1.11.: Rebecca Louise Law.

Selm. Schloss Cappenberg. –26.4.: Konrad Klapheck. Nicht von Menschenhand.

Senftenberg. Kunstsammlung Lausitz. –15.3.: Kurt Hübner zum 100. Geburtstag. Aquarelle.

Senlis (F). Musée d'Art et d'Archéologie. –24.5.: Entre ciels et toiles. Peindre les nuages depuis le XVIe siècle.

Sète (F). Musée Paul-Valéry. –8.3.: Daniel Dezeuze.

Siegen. Museum für Gegenwartskunst. –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.

Solingen. Zentrum für verfolgte Künste. 12.3.–26.4.: Manya Gutman: Blickwechsel. Porträts jüdischer Künstlerinnen im Zeitalter der Extreme.

Solothurn (CH). Kunstmuseum. –17.5.: Mehr Licht. Video in der Kunst.

Stade. Kunsthaus. –25.5.: Frauen machen Schule. Wegbereiterinnen der Moderne.

Stockholm (S). **Moderna Museet.** –5.4.: Pablo Picasso. 28.3.–4.10.: Brassai. The Secret Signs of Paris.
Nationalmuseum. 19.2.–9.8.: Badin. Beyond Surface and Mask; Sergel. Fantasy and Reality.

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.

Staatsgalerie. –7.6.: Dokumentarfotografie Förderpreise 15 der Wüstenrot Stiftung. (K).

Tallinn (Estl.). **Kumu Art Museum.** –12.4.: Spiegel im Spiegel. Estnische und deutsche Kunst von Lucas Cranach bis Arvo Pärt und Gerhard Richter. (K).

Thun (CH). **Kunstmuseum.** –1.3.: Ortswechsel 2025: Sabine Hess im Atelier Berlin.

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.** –31.5.: Louise Bourgeois. Echo of the Morning.

Tübingen. **Kunsthalle.** –8.3.: Joseph Beuys. Bewohnte Mythen. (K).

Turin (I). **Archivio di Stato.** –31.3.: Seeing Auschwitz.
Galleria d'Italia. –1.3.: Riccardo Ghilardi.

Museo d'Arte Orientale. –28.6.: Chiharu Shiota.

Pal. Chiabrese. –3.5.: Orazio Gentileschi. Un pittore in viaggio.

Pal. Madama. –23.3.: Il castello ritrovato. Palazzo Madama dall'età romana al medioevo.

Pinacoteca Agnelli. –6.4.: Alice Neel, Piotr Uklański.

Utrecht (NL). **Centraal Museum.** –29.3.: Drawing from Nature.

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –1.3.: Tony Cokes. –16.8.: Im Kontext der Slg.: Relax (chiarenza & hauser & co). What is wealth?

Venedig (I). **Ca' Pesaro.** –1.3.: Terry Atkinson; Gastone Novelli.

Guggenheim. –2.3.: Manu-Facture. The Ceramics of Lucio Fontana.

Pal. Ducale. 6.3.–29.9.: Etruschi e Veneti. Acque, culti e santuari.

Pal. Fortuny. –6.4.: Antonio Scaccabarozzi.

Pal. Mocenigo. –4.4.: Il Kimono maschile. Trame di vita, racconti di stile.

Venlo (NL). **Limburgs Museum.** –31.5.: Goltzius Family. Masters from Venlo.

Versailles (F). **Schloss.** –3.5.: 1725. Des alliés amérindiens à la cour de Louis XV.

Vevey (CH). **Musée Jenisch.** –29.3.: Impressions du Japon. (K).

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).

Waiblingen. **Galerie Stihl.** 21.2.–17.5.: Die lieben Nachbarn! Deutschland und Österreich.

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. 27.2.–31.1.27: Carlotta Corpron.

National Gallery. –1.3.: The Stars We Do Not See: Australian Indigenous Art. –6.4.: The '70s Lens: Reimagining Documentary Photography. –31.5.: Women and the Index of American Design. –30.8.: Mary Cassatt: An American in Paris. –18.10.: Clifford Ross. Digital Waves.

National Portrait Gallery. –7.6.: From Shadow to Substance. Grand-Scale Portraits During Photography's Formative Years.

Phillips Coll. –3.5.: Peter Campus.

Smithsonian American Art Museum. –29.5.: Clearly Indigenous: Native Visions Reimagined in Glass. –30.8.: American Portraiture Today. –31.1.27: Nick Cave: Mammoth.

Waterstraat (NL). **Design Museum Den Bosch.** –12.4.: From Bauhaus to Mecca.

Weil a. Rhein. **Vitra Design Museum.** 14.3.–6.9.: Hella Jongerius. Whispering Things.

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

Werther. **Museum Peter August Bockstiegel.** 15.2.–17.5.: Bockstiegel. Akte und Blumenschicksale.

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. –25.5.: Honoré Daumier. Spiegel der Gesellschaft. 12.3.–28.6.: Care Matters. Slg. Verbund.

Albertina modern. –1.3.: Marina Abramović. (K). 3.3.–7.6.: Tanzbild.

Belvedere 21. –31.5.: Sandra Mujinga. –7.6.: Friedl Kubelka / vom Gröller. 20.2.–7.6.: Sue Williams.

Dommuseum. –30.8.: Alles in Arbeit.

Jüdisches Museum. –26.4.: Schwarze Juden, Weiße Juden? Über Hautfarben und Vorurteile.

Kunsthalle. –29.3.: Sophie von Hellermann. –6.4.: Richard Hawkins; Chalisée Naamani.

Kunsthau. –8.3.: Julius von Bismarck. Normale Katastrophe.

Kunsthistorisches Museum. –22.2.: Michaelina Wautier, Malerin. –1.3.: Zart geritzt, flott gepinselt, gut versteckt. Inschriften auf griechischen Vasen. –15.3.: Pieter Claesz: Stilleben. –6.9.: Kopf & Kragen. Münzen machen Mode. (K).

Leopoldmuseum. 19.2.–21.6.: Gustave Courbet. Realist und Rebell.

MAK. –22.3.: Turning Pages. Künstler*innenbücher der Gegenwart. –12.4.: Hito Steyerl. Der Menschheit ist die Kugel bei einem Ohr hinein und beim anderen herausgeflogen. –3.5.: Helmut Lang. Séance de Travail 1986–2005. –26.7.: Felix Lenz.

Museum Moderner Kunst. –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. –6.4.: Franz Xaver Messerschmidt. Mehr als Charakterköpfe. (K). 27.2.–14.6.: Ferdinand Georg Waldmüller. Nach der Natur gemalt.

Secession. –22.2.: Cevdet Ereğ.

Weltmuseum. –6.4.: Die Farben der Erde. Moderne Textilkunst in Mexiko. –25.5.: Kolonialismus am Fensterbrett; Indah Arsyad. 3.3.–16.8.: Superflux. Ethnographies of the Craftocene.

Wien Museum. –5.4.: Wissen für alle. Isotype – die Bildsprache aus Wien. (K).

Wiesbaden. Museum. –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. –9.8.: Information. Manipulation. Provokation. Politische Plakate 1914–33. 27.2.–28.6.: Bastian Muhr.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –8.3.: Shadow Visionaries. French Artists Against the Current, 1840–70. –31.5.: Raffaella della Olga. Typescripts.

Winterthur (CH). Fotomuseum. 28.2.–14.6.: Ester Vonplon; Paul Mpagi Sepuya.

Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –31.5.: Jack Goldstein. Pictures, Sounds and Movies.

Reinhart am Stadthaus. 28.2.–5.7.: Simon Starling. 28.2.–2.8.: Momente der Zeit. 14.3.–14.6.: Claire Fontaine.

Villa Flora. –1.3.: Nedko Solakov. Being Vallotton.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –15.3.: Małgorzata Mirga-Tas. Eine alternative Geschichte. 14.3.–12.7.: Julian Charrière.

Worpswede. Museen. –1.11.: Impuls Paula.

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. 28.2.–17.5.: Thomas Bayrle. Stadt, Land, alles im Fluss.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. 14.3.–30.8.: Rebecca Horn, Emotion in Motion.

Zierikzee (NL). Stadhuismuseum. –14.6.: Cornelius Jonson van Ceulen: An Anglo-Netherlandish Golden Age Painter.

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. –5.5.: Richard Paul Lohse. (K).

Kunsthau. –8.3.: Lygia Clark. 27.2.–16.8.: Kerry James Marshall. Geschichte(en). (K). 6.3.–31.5.: Félicien Rops. Laboratorium der Lüste. (K).

Migros Museum für Gegenwartskunst. –25.5.: Disobedience Archive.

Museum für Gestaltung. –6.4.: Junge Grafik Schweiz. –31.5.: More than Human. Design mit der Natur. 13.3.–19.7.: Civilization. Our Life in Focus.

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

Zug (CH). Kunsthau. –25.5.: Max von Moos. Die Aufschlüsselung. –28.6.: Ilya & Emilia Kabakov. The Tennis Game. Im Dialog mit Boris Groys.

Zwickau. Max-Pechstein-Museum im Zwischenraum. –19.4.: Leonie Nagel.