



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. 134, Abb. 2



Diese Online-Publikation ist auf <https://ahnp.ub.uni-heidelberg.de/journals/kchronik>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.3>

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

Kunsttheorie

Von Künstlern und ihren Konflikten: Streit und Polemik im frühneuzeitlichen Bild

Doris H. Lehmann, Bildpolemischer Künstlerstreit:
Von Leonbruno bis Hogarth
Giuseppe Peterlini | 131

Visual Studies

**Archivarische Retrospektive: Ein „neuer“
Blick auf altes Material**

Natasha Ruiz-Gómez, Pathology and Visual Culture.
The Scientific Artworks of Dr. Jean-Martin Charcot
and the Salpêtrière School
Katharina Steidl | 139

Ausstellung

**Brennglas gesellschaftlicher Umbrüche:
Arbeit in der Kunst der Moderne**

Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der
Moderne. LVR-Landesmuseum Bonn, 13.11.2025–
12.4.2026. Katalog hg. von Christoph Schmälzle
und Thorsten Valk
Tonia Andresen | 147

Geschichte der Kunstgeschichte

**Georg Dehio und die deutsche Kunst
des Mittelalters. Eine ideologiekritische
Relektüre**

Esther P. Wipfler | 157

Genderforschung

**Eine Akademie für sich allein? Das
Symposium „Kunst und/von Frauen“ 1982**

Beniamino Foschini | 162

Neuerscheinungen | 180

Neues aus dem Netz | 181

Ausstellungskalender | 182

Kunsttheorie

Von Künstlern und ihren Konflikten: Streit und Polemik im frühneuzeitlichen Bild

Doris H. Lehmann

Bildpolemischer Künstlerstreit: Von Leonbruno bis Hogarth.

Merzhausen, ad picturam 2024. 398 S., 113 Farbabb. und
11 Farbtaf. ISBN 978-3-942919-05-0 (Hardcover). € 64,00

E-book: Heidelberg: arthistoricum.net, 2024.

e-ISBN 978-3-98501-273-2 (Open Access)[↗]

Dr. Giuseppe Peterlini

Institut für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
giuseppe.peterlini@uni-bamberg.de

Von Künstlern und ihren Konflikten: Streit und Polemik im frühneuzeitlichen Bild

Giuseppe Peterlini



„In Erinnerung [...] an die Gefahr, der er beinahe zum Opfer gefallen wäre, rächte sich Apelles für die Verleumdung durch das folgende Gemälde.“ (Lukian 2021, Bd. 1, 351) Mit diesem Satz leitete Lukian von Samosata (um 120 bis um 180/200) seine berühmte Ekphrasis von der *Verleumdung* des Apelles ein und erläuterte gleichzeitig den Grund, aus dem die von dem griechischen Künstler dargestellte Allegorie entstanden sei. Gemäß Lukian trug der Maler den von ihm erlebten Konflikt in einem Gemälde aus, das somit belegt, dass Bilder bereits in der Antike als Medien des Streits gedacht wurden. Diesem Thema widmet Doris H. Lehmann ihre umfassende Studie *Bildpolemischer Künstlerstreit. Von Leonbruno bis Hogarth*. In ihrer Untersuchung befasst sie sich mit der frühneuzeitlichen europäischen Kunst der breiten Zeitspanne von 1525 bis 1763. Das schön gestaltete

Buch versammelt die Ergebnisse des von der Autorin geleiteten DFG-Projekts *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit*. Im Rahmen dessen wurde 2017 bereits der Sammelband *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler* veröffentlicht (Lehmann 2017). Sowohl der Sammelband [↗](#) als auch die hier rezensierte Studie [↗](#) werden als E-Books kostenfrei zur Verfügung gestellt.

Das Kunstwerk als Streitmedium

In der kurzen, aber prägnanten Einführung erläutert Lehmann, wie frühneuzeitliche Künstler Kunstwerke als Streitmedien verwendeten, um ihre persönlichen Auseinandersetzungen darzustellen, zu reflektieren und zu propagieren. Die vielfältigen Kommunikationsebenen und -eigenschaften des Bildes dienten in dieser Hinsicht als Mittel der eigenen Positionierung sowie der Bildpolemik. Dazu konnten personenbezogene Attacken und Ehrkonflikte veranschaulicht sowie eine visuelle Persuasion zur Aktivierung und Mobilisierung der Rezipienten ausgeübt werden. In dieser Hinsicht ähnelten einige der Funktionen der Streitbilder jener der traditionellen Schmähbriefe und Schandbilder, die ebenfalls die frühneuzeitliche Konfliktsphäre bestimmten (hierzu: Lehmann 2025). Im Gegensatz zu den Schandbildern betont sie jedoch, dass Künstlerstreitbilder nicht nur ein Modus der eigenen Behauptung und Etablierung waren, sondern auch als Motor der künstlerischen Kreativität, des künstlerischen Debattierens und der Kunstkritik fungierten.

Wie die Variationen antiker Vorlagen und Vorbilder in der Frühen Neuzeit bestätigen | **Abb. 1** |, hat der Bildstreit seine Wurzeln in der Antike. Beispiele hierfür



| Abb. 1 | Lorenzo Leonbruno, Allegorie der Fortuna, um 1523. Öl/Lw., 76 × 100 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. 2126. Lehmann 2024, S. 18 [↗](#)

sind die legendären Überlieferungen der erwähnten *Verleumdung* des Apelles oder des Wettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios. In diesem Sinne liefert die Studie einen Überblick zum Thema des frühneuzeitlichen Bilderstreits. Ziel der Arbeit ist es, die ikonografischen Motive des Künstlerstreits zu bestimmen und zu katalogisieren, um sowohl die Kontinuität als auch die Variablen und Innovationen hervorzuheben, welche die Fortsetzung und Entwicklung der europäischen polemischen Bildtradition prägten. Lehmanns Arbeit erforscht den bildpolemischen Künstlerstreit daher aus der Perspektive der Ikonografie und präsentiert sie als Ergänzung zu den bereits vorgelegten Studien. Diese sind von anderen Forschungsansätzen bestimmt und behandeln Erscheinungsformen des frühneuzeitlichen Bildstreits wie die Phänomene der *imitatio artis* (vgl. etwa Tauber 2009; Bleuler/Jonietz/Müller/Pfisterer 2011; Hagedorn/Müller/Peterlini/Schmidt 2021; Peterlini 2023), des *paragone* (vgl. Hendler 2013) und des *agon* (vgl. Baader/Müller-Hofstede/Patz/Suthor 2007). Lehmanns Untersuchung konzentriert sich außerdem auf eine detaillierte Analyse der Strategien der Streitbilder. Die untersuchten Strategien umfassen eine breite Palette von *pittura infamante*, Schandbildern und Pamphleten bis hin

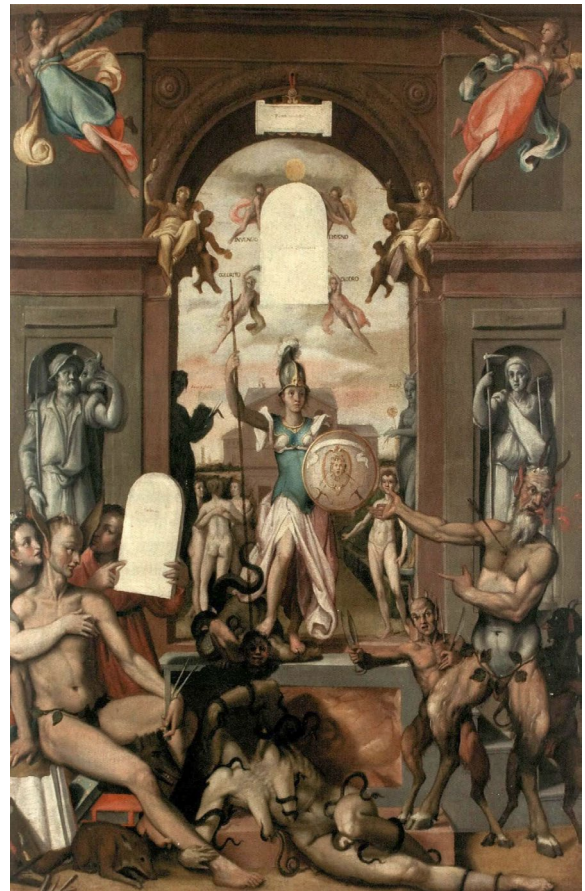
zu Bildsatire, Bildpolemik und Bildpasquinade. Diese werden immer bezüglich der kommunikativen, kontextbezogenen und expressiven Eigenschaften ihres Mediums und der damit verbundenen Öffentlichkeitsgrade sowie -wirkungen erforscht. Dabei wird das Kalkül des je unterschiedlichen adressierten Publikums und der vielfältigen Funktionen bildpolemischer Kunstwerke seitens der Künstler herausgearbeitet.

Die Gliederung des Werkes ist chronologisch und behandelt die folgenden Themenkomplexe: *Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600)*, *Bilderstreit zwischen exklusivem Anspruch und Metaebene (1600–1700)*, *Persönliche Angriffe (1700–1763)* und *Das kunstliterarisch geformte Bild vom streitenden Künstler*. Diese Strukturierung kann jedoch zu dem Missverständnis führen, dass zum Beispiel Bilder als Waffen und Äußerungsmittel zur eigenen Konfliktwahrnehmung ausschließlich in einer geografischen Zone und in einer bestimmten Zeitspanne strategisch zum Einsatz gekommen seien. Zwei Resümees spannen zusammen mit der Schlussbetrachtung einen Bogen über die untersuchten Fälle des Künstlerstreits und bringen die Ergebnisse der Untersuchung miteinander in Verbindung.

Erhellende Fälle, signifikante Motive und kunsthistorische Bedeutung

In der Einleitung konkretisiert die Autorin das Auswahlkriterium für ihre Fallbeispiele, nämlich die Neubetrachtung mehrerer europäischer Streitfälle, die durch schriftliche Quellen ausführlich belegt sind. Die Thematisierung und der Wiederhall dieser Streitfälle in Kunstwerken sind leicht nachvollziehbar. In der Studie werden bekannte und gut erforschte Meilensteine der europäischen Kunst aus dem betrachteten Forschungsgebiet behandelt, wie etwa Federico Zuccaris *Porta Virtutis* | Abb. 2 |, Alessandro Alloris *Titus Quinctius Flamininus redet vor den Achäern* | Abb. 3 |, Rembrandts *Satire auf die Kunstkritik* | Abb. 4 | und mehrere druckgrafische Streitbilder von Giovanni Battista Piranesi und William Hogarth. Diese traditionelle Materialauswahl wird allerdings von einigen Überraschungen begleitet: Zwei davon, Stradanus' *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* | Abb. 5 | und Willem van Nijmegens *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* | Abb. 6 |, sind besonders erwähnenswert.

Trotz der umfassenden Literatur, welche zum Thema vorliegt, gelingt es der Studie, neue Erkenntnisse zu liefern – zum einen durch die Präzisierung bereits vorgeschlagener Interpretationen, zum anderen durch die Entwicklung neuer Deutungen. Die Bedeutungserweiterung der behandelten, polemischen Bilder erfolgt einerseits dank einer sorgfältigen Rekonstruktion und bereichernden Ergänzung der betrachteten sozialhistorischen und künstlerischen Streitkontexte mit der Identifikation der Rollen der unterschiedlich involvierten Akteure. Andererseits erlaubt der Rückgriff auf die von Gerd Schwerhoff vertretene kriminalhistorische Forschung sowie der gewählte ikonografisch-pointierte Ansatz eine Fokussierung auf spezifische Motive. Diese erlangen durch den Vergleich unterschiedlicher Fallbeispiele semantische Bedeutung für die Ikonografie des Künstlerstreits. So wird das ikonografische Motiv des Satyrs anhand der Werke von Leonbruno, Daniele da Volterra, Leone Leoni und Federico Zuccari genauer erörtert, mit der Figur des Satirikers in Verbindung



| Abb. 2 | Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, 1585. Öl/Lw., 159 × 112 cm. Urbino, Galleria delle Marche.
Lehmann 2024, S. 143

gebracht und die formale sowie inhaltliche Entwicklung dieses Motivs im Laufe der Zeit untersucht. Der gewählte interdisziplinäre Ansatz zeichnet sich durch erhellende Beiträge aus, welche die frühneuzeitliche Visualisierung der Kriminaljustiz berücksichtigen. Exemplarisch seien hier die mögliche Schandbedeutung des Hundes sowie die Analyse von Arenen als agonale Orte und Modi bildnerischen Künstlerstreits anhand ritualisierter Duellpraktiken in Alloris Fresko vgl. Abb. 3 und in Lelio Orsis *Gigantenssturz* genannt. | Abb. 7 |

Aggressive Abwehr, respektlose dionysische Mischwesen, Schandfiguren, symbolische Tötungen, flammende Zungen, Eselsohren, Schlangen, Selbstspiegelungen, Tilgungen der Gönnernamen und Beschädigungen ihrer Wappen bilden ikonografische Hinweise auf einen im Bild thematisierten Künstlerstreit, welche in der Studie identifiziert und der Ikonografie zugeordnet werden. Dieses Unter-



| Abb. 3 | Alessandro Allori, Titus Quinctius Flaminius redet vor den Achäern, 1578–82. Fresko. Poggio a Caiano, Villa Medici, Sala Grande. Lehmann 2024, S. 163

suchungsergebnis bildet eine solide Grundlage, um weitere Beispiele bildpolemischen Künstlerstreits zu entschlüsseln. Die Entdeckung dieser Elemente im Bild reicht laut der Autorin allerdings nicht aus, um ein Kunstwerk als ein Produkt und Medium eines künstlerischen Streitfalls zu deuten. Vielmehr bedarf es einer genauen sozialhistorischen Verortung und Auslegung der Fakten anhand weiterer Quellen.

Die in der Untersuchung identifizierten ikonografischen Motive werden auf elf Tafeln am Ende des Buchs nach dem Vorbild von Aby Warburgs Bilderatlas präsentiert. Die Tafeln dienen der Veranschaulichung der semantischen und formalen Verbindungen sowie der Entwicklungen dieser Themen. Sie präsentieren eine Essenz der polemischen Bildsprache in visueller Form. Die versammelten Motive erscheinen in diesen Schemata allerdings ohne ihre dazugehörigen Bildunterschriften, was ihre Dekontextualisierung verstärkt. Die Autorin begründet diese Entscheidung mit dem unmittelbaren Sichtbarwerden der transnationalen und zeitentfernten Gemeinsamkeiten zwischen ikonografischen Elementen aus unterschiedlichen Kontexten. So betrachtet, steht dies aber im Widerspruch zu der gewünschten und für das Verständnis von Künstlerstreitfällen grundlegenden, angemessenen Kontextualisierung (15).

Gegensätzliche Kunstauffassungen, herabsetzende Kryptoporträts und problematische Gesetze

Die Identifizierung potenzieller Auslöser und Eskalationsfaktoren, die zur Entstehung und Entwicklung bildpolemischer *invenzioni* beigetragen haben, ist eine weitere Fragestellung, die der Untersuchung



| Abb. 4 | Rembrandt van Rijn, Satire auf die Kunstkritik, 1644. Federzeichnung, 15,5 × 20,1 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975, Nr. 1975.1.799



| Abb. 5 | Stradanus, Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert, um 1562. Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X. Lehmann 2024, S. 94

zugrunde liegt. Zu den signifikanten Gründen zählen Ehrverletzung, Verleumdung, soziale Benachteiligung und künstlerische Rivalität. Zusammen mit polemischen Antworten auf erlittene Herabsetzungen und den Kritiken vorweggenommenen, möglichen Stellungnahmen der Künstler werden daher insbesondere ökonomische, emotionale und rufschädigende Motive als Grund für die Streitfälle identifiziert. Obwohl jeder analysierte Streitfall in seiner kunsttheoretischen Dimension untersucht wird, scheint diese nur bedingt eine zentrale Rolle im Künstlerstreit gespielt zu haben. Die Fälle von Daniele da Volterra, Federico Zuccari und Willem van Nijmegen zeichnen sich dadurch aus, dass ihre kunsttheoretischen Implikationen, in denen sich die Konflikte scharf konturieren, besonders deutlich herausgearbeitet werden. Hinsichtlich der Kunstszene im Cinquecento in Nord- und Mittelitalien, die von unterschiedlichen und miteinander in Konkurrenz stehenden Kunstauffassungen geprägt war, stellt sich aber die Frage, ob und inwiefern auch kunsttheoretische Positionen eine wesentliche Rolle in der Entstehung, Konzeption und Herstellung bildpolemischer Kunstwerke gespielt haben. Skeptisch zeigt sich die Autorin bezüglich mehrerer in der Forschung identifizierter, herabsetzender Kryptoporträts. Obwohl der kritische Vorbehalt gegenüber dieser Bildnisgattung legitim ist, erweist sich das Argument, dass schriftliche Belege fehlten, welche die Existenz schmähernder und spöttischer Kryptoporträts bestätigen könnten, als nicht stichhaltig, da solche Zeugnisse strafbar gewesen wären. Daher verzichteten Künstler*innen darauf, direkte Spuren der Autorschaft bei ihren Bildattacken zu hinterlassen. Stattdessen nutzten sie die Ambivalenz der

Deutung als Abwehrstrategie zu ihrem Vorteil (vgl. Weigel 2007, 181; Peterlini 2023, 56). Ein Beispiel hierfür ist das mögliche schmähernde Kryptoporträt von Caravaggio, das Giovanni Baglione in seiner zweiten Fassung des Gemäldes *Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor* angefertigt haben soll. | Abb. 8 | Es steht zur Debatte, ob das Fehlen schriftlicher Belege die Ablehnung eines von der Forschung identifizierten, herabsetzenden Kryptoporträts motiviert hat oder ob die Bilder und die Bildkommunikation nicht vielmehr als primäre „fonti parlanti“ kunsthistorisch auszuwerten sind (vgl. Rohlmann 2011, 51). Auch die Rolle der juristischen Maßnahmen und der Gerichtsprozesse in der Verhinderung von schriftli-



| Abb. 6 | Willem van Nijmegen, Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text, befestigt auf einer Holzplatte, 1688. Öl/Lw., 91 × 114 cm. Privatsammlung. Lehmann 2024, S. 209



Abb. 7 | Anonym, Lelio Orsi Entwurf zur Dekoration der Fassade der Casa Orsi, 1570er Jahre. Tusche und Aquarell, 23,8 × 31,8 cm. Princeton University Art Museum, Gift of Frank Jewett Mather Jr. [↗](#)

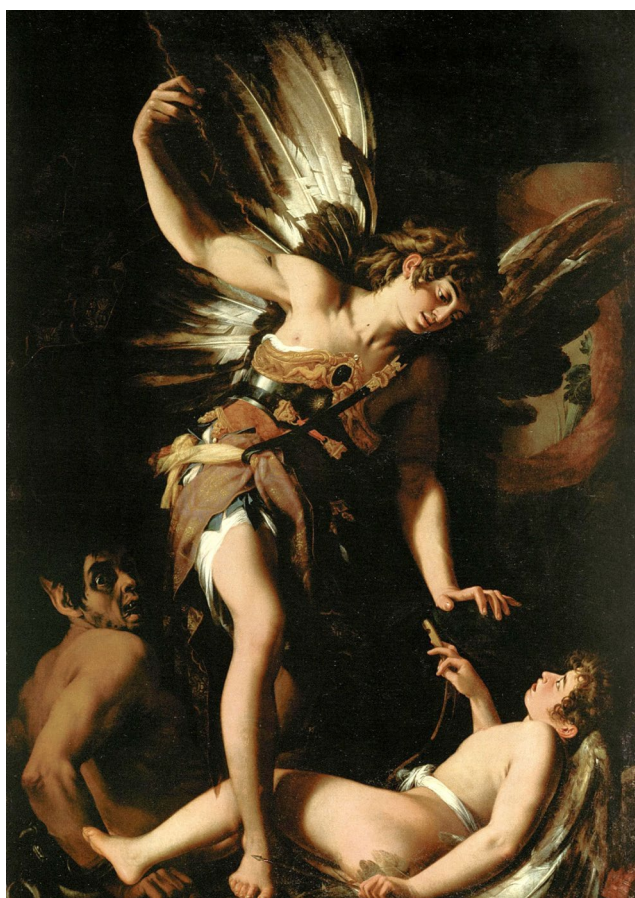


Abb. 8 | Giovanni Baglione, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, 1602–03. Öl/Lw., 240 × 143 cm. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio. Sehen, staunen, glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, S. 157

chen und bildnerischen Angriffen und Beleidigungen bleibt zu hinterfragen. Unter der Prämisse, dass bestimmte Gesetze solche Taten und ihre Verbreitung im Medium Bild beschränkt haben könnten, wäre ihr tatsächlicher Abschreckungseffekt mittels einer gezielten Untersuchung zu überprüfen. Dies gilt ebenfalls im Fall der Polemik gegenüber Verstorbenen. Obwohl Giorgio Vasari nicht mehr am Leben war, attackierten sowohl Annibale Carracci in seinem zwischen 1582 und 1583 entstandenen Gemälde *Die große Metzgerei* als auch Alessandro Lamo in seinem 1584 publizierten Traktat *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltvra, et pittvra* den Autor der *Vite* vehement und rücksichtslos wegen der von Vasari postulierten Vorrangstellung der toskanisch-römischen Kunst und Kunstauffassung (vgl. Peterlini 2023, 211–216; vgl. auch Gregory 2011, 185 und Brasat 2021, 216 u. Anm. 12).

Eine Einladung zur wissenschaftlichen Debatte

Diese kritischen Beobachtungen schmälern die Qualität der Studie keineswegs, sie zeigen vielmehr, dass bei dem Thema noch Diskussionsbedarf besteht. Positiv hervorzuheben ist die Aufmerksamkeit, mit der das breite Spektrum an Funktionen des Streits in Bildern herausgearbeitet wird und dass diese stets mit den verschiedenen bildlichen Streitstrategien und ihren diversen Streitarenen sowie deren Grad öffentlicher Resonanz verbunden und gedeutet werden. Im letzten Kapitel *Das kunstliterarisch geformte Bild vom streitenden Künstler* wird der Glaubwürdigkeit des „kunstliterarisch geprägten Images von Künstlerstreit mit Bildwerken“ (9) nachgegangen und die mögliche Wechselwirkung zwischen dem im Buch rekonstruierten Bild des streitenden Künstlers und dem in der Kunstliteratur durch Topoi und Anekdoten ausgeschmückten Bild untersucht. Impulsreich sind auch die Diskussion und Thematisierung der semantischen Grenzen sowie der Akzeptanz polemischer Darstellungen.

Der Überblick von Doris Lehmann über den frühneuzeitlichen bildpolemischen Künstlerstreit ist ein

Ausgangspunkt für künftige Forschung in diesem Bereich. Vor allem lädt die breit angelegte Untersuchung zur Diskussion ein und kann zu einer konstruktiven Debatte führen, die die unterschiedlichen Untersuchungsansätze dieses Forschungsfelds miteinander ins Gespräch bringt – gerne auch auf die Gefahr eines Streitgesprächs hin.

Literatur

Baader/Müller-Hofstede/Patz/Suthor 2007: Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor (Hg.), *Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007.

Bleuler/Jonietz/Müller/Pfisterer 2011: Anna Kathrin Bleuler, Fabian Jonietz, Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011.

Brassat 2021: Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 76/6, 2023, 270–274. ↗

Gregory 2011: Sharon Gregory, *Caravaggio and Vasari's Lives*, in: *artibus et historiae* 32, 2011, 167–191.

Hagedorn/Müller/Peterlini/Schmidt 2021: Lea Hagedorn, Jürgen Müller, Giuseppe Peterlini und Frank Schmidt (Hg.), *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*, Berlin/München 2021; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 75/2, 2022, 70–76. ↗

Hendler 2013: Sefy Hendler, *La guerre des arts. Le paragone peinture-sculpture en Italie XV^e–XVII^e siècle*, Rom 2013; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 67/6, 2014, 301–308. ↗

Lehmann 2017: Doris H. Lehmann (Hg.), *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*, Merzhausen 2017. ↗

Lehmann 2025: Doris H. Lehmann, *Nicht verschollen und doch wiederentdeckt: Zum Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg*, in: *Kunstchronik* 78/4, 2025, 203–209. ↗

Lukian 2021: Lukian. *Sämtliche Werke*, hg. und übers. v. Peter von Möllendorff, 3 Bde., Berlin/Boston 2021–23.

Peterlini 2023: Giuseppe Peterlini, *Gegen Michelangelo. Die Bildparodie in der nord- und mittelitalienischen Kunst des Cinquecento*, Berlin/München 2023; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 77/6, 2024, 373–380. ↗

Rohlmann 2011: Michael Rohlmann, *Conversio als Formproblem. Bildinterpretationen von Michelangelos Jona*, in: Ulrich Heinen, Wilhelm Kühlmann und Johann Anselm Steiger (Hg.), *Der problematische Prophet: Die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und Bildender Kunst*, Berlin/Boston 2011, 39–51.

Tauber 2009: Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009.

Weigel 2007: Thomas Weigel, *Ein Selbstbildnis Jacopo Tintoretto hoch zu Ross: Zur Identifikation und Funktion einiger Kryptoporträts auf der Kreuzigung Christi in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34, 2007, 163–198.

Visual Studies

Archivarische Retrospektive: Ein „neuer“ Blick auf altes Material

Natasha Ruiz-Gómez

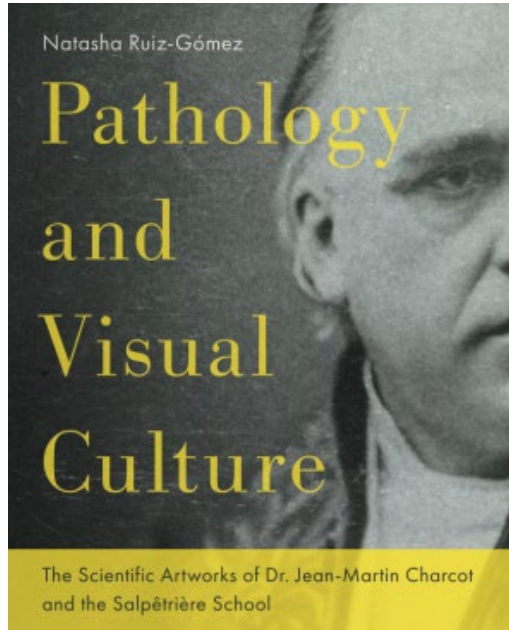
**Pathology and Visual Culture. The Scientific Artworks
of Dr. Jean-Martin Charcot and the Salpêtrière School.**

Pennsylvania, Penn State University Press 2024. 224 p.,
12 color and 78 b&w ill. ISBN 978-0-271-09680-3. \$ 99.95

Dr. Katharina Steidl
Akademie der bildenden Künste Wien
k.steidl@akbild.ac.at

Archivarische Retrospektive: Ein „neuer“ Blick auf altes Material

Katharina Steidl



Das grundsätzliche Forschungsinteresse der vorliegenden Studie zum wissenschaftlichen Werk Jean-Martin Charcots am Hôpital de la Salpêtrière kann mit einem zu Beginn des Buches angeführten Zitat von Arlette Farge verdeutlicht werden: „Archival research starts off slowly and steadily through banal manual tasks to which one rarely gives much thought. [...] As you work, you are taking the preexisting forms and readjusting them in different ways to make possible a different narration of reality. This is not a question of repetition, but of beginning anew, of dealing the cards over again.“

Archivarbeit kann als Begutachtungsprozess bereits bekannter Materialien unter einem neuen Blickwinkel betrachtet werden. Sie lässt sich aber auch als eine Aufarbeitung bis dato unerschlossener, weil als irre-

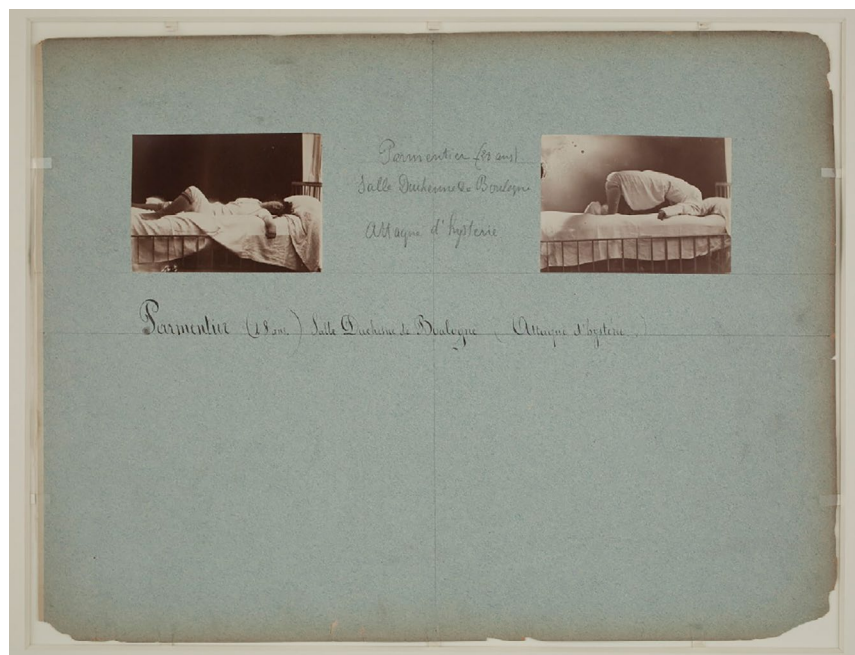
levant abgetaner Medien verstehen. Das Zitat kann somit bei potentiellen Leser:innen den Eindruck erwecken, sich anhand der Lektüre des Buches neue Zugangsweisen und innovative Forschungsansätze zur Geschichte der Salpêtrière zu erschließen. Das gesteckte Ziel ist also hoch, der erwartete Neuzugang zu unerschlossenen Archivalien lässt auf die Behebung von Forschungsdesideraten und neue Ergebnisse hoffen.

Das Terrain: vertraut

Forscher:innen, die sich seit geraumer Zeit im Feld der Fotografiegeschichte und -theorie bewegen, werden bei der Durchsicht des Buches jedoch zu Diskussionen, Publikationen und Forschungsschwerpunkten zurückgeführt, die im deutschsprachigen Raum bereits vor ungefähr 30 Jahren ihren Ausgangspunkt nahmen. Die klassische Kunstgeschichte mit Fokus auf kunsthistorisch bedeutende Referenzwerke aus der Malerei, Skulptur, Architektur, Grafik und Kunstgewerbe öffnete sich damals zunehmend für fachfremde Kontexte. So wurde bereits Ende des 20. Jahrhunderts der *iconic, pictorial* und *visual turn* ausgerufen, womit sich das von der Kunstgeschichte zu bearbeitende Feld um neues Quellenmaterial erweiterte. Die Analyse wissenschaftlich-technischer Bilder aus fachfremden Wissensgebieten stellte zum damaligen Zeitpunkt ein absolutes Novum dar und erweiterte somit den Untersuchungsgegenstand der Kunstgeschichte um wissenschaftliche Bildlichkeit im weitesten Sinne. Was als eine Facherweiterung und „bildwissenschaftliche Wende“ begann, markiert heute einen historisch zu betrachtenden Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstgeschichte.

Angetrieben von Theoretiker:innen wie Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell, Horst Bredekamp, Peter Gei-

**| Abb. 1 | Albert
Londe, Parmentier –
Attaque d'hystérie.
Albuminabzug auf
Karton. Charcot Album.
Paris, Musée de
l'Assistance Publique-
Hôpitaux**



mer, Lorraine Daston und Peter Galison rückte das Bild als epistemisches Objekt ins Zentrum – nicht nur als Trägermedium, sondern als aktiver Produzent von Wissen: in seiner technischen Konzeption, Bildherstellung und Bildadaptierung, Kontextualisierung und anschließenden Handhabung. Bildlichkeit wurde somit primär unter dem Aspekt ihrer eigenen Erkenntnispotenziale, ihrer Objektivierungsstrategien und medientechnischen Bedingungen analysiert.

Heute jedoch, ein gutes Vierteljahrhundert später, steht die Wissenschaft vom Bild an einem gänzlich anderen Punkt. Die Frage nach den epistemischen Funktionen von Bildern ist nicht obsolet, sie hat sich jedoch verschoben. Gegenwärtige Debatten kreisen stärker um Fragen der Bildpolitik, intersektionaler Machtverhältnisse als auch materieller und digitaler Infrastrukturen. Bilder werden nicht nur auf ihre epistemische Leistung hin befragt, sondern auch auf ihre soziale, politische und affektive Wirkung: Wer oder was darf unter welchen Umständen sichtbar sein? Welche institutionellen Praktiken strukturieren spezifische Formen des Zeigens? Welche ökonomischen und institutionellen Hintergründe spielen innerhalb der Bildproduktion, -distribution und des Bilderwerbs eine Rolle? Welche Körper, Identitäten oder Perspektiven gelten als darstellbar, legitim und „normgerecht“? Anhand welcher Methoden und unter welchen Sicht-

weisen werden diese als Minderheiten und krankhaft determinierte Personen visuell codiert?

Aus einer kunsthistorischen Forschungsperspektive, die durch bildwissenschaftliche und intersektionale Zugänge, insbesondere aus den *Critical Disability Studies*, erweitert wird, stellt sich eine Auseinandersetzung mit medizinischen Bildarchiven wie jenem des ehemaligen Hôpital de la Salpêtrière als besonders vielschichtig dar. Entsprechend richtet sich der analytische Blick nicht nur auf formale oder ikonografische Aspekte, sondern auf Bildpolitiken, Machtverhältnisse, Körperregime sowie visuelle Normierungsmechanismen.

Bildobjekt: Patient:in

In diesen erweiterten Horizont wäre Natasha Ruiz-Gómez' Studie *Pathology and Visual Culture* grundsätzlich zu situieren. Sie widmet sich einem historischen Bildkomplex – Fotografien und Illustrationen der Pariser Salpêtrière um 1850–90 – der nicht nur in der Medizingeschichte, sondern auch in der Bildwissenschaft als paradigmatisch für die Verschränkung von fotografischer Evidenz und der formativen Ordnung von Wissen gilt. Eines der markantesten Grundlagenwerke, das sich der fotografischen Objektivierung des Untersuchungsgegenstandes der „Hysterie“ in Paris widmet, ist Georges Didi-Hubermans 1982

publizierte Schrift *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Grundlegend ist hierbei die Erkenntnis, dass Hysterie nicht nur ein medizinisch beschreibbares Krankheitsbild ist; vielmehr erweist sich der damit verbundene Diagnostikkomplex als Ergebnis visueller, diskursiver und institutioneller Inszenierungspraktiken.

Ausgehend von diesen Thesen ist die wissenschaftliche Bildproduktion der Salpêtrière jener Zeit daher sowohl ästhetisch als auch machtpolitisch codiert zu lesen. Die fotografischen Aufnahmen zahlreicher „hysterischer“ Patient:innen folgen der Logik vergleichbarer Symptomatik und generieren daraus eine spezifische Typologisierung von Abweichung und Stigmatisierung. Medizinische Fotografie erscheint dabei nicht als neutrales Aufzeichnungsmedium, sondern als Teil eines machtvollen Dispositivs, das Körperwissen visuell normiert und affektiv auflädt. Unter der Regie Charcots werden Patient:innen zu Bildobjekten, deren performativ erzeugte Symptome in serielle Bildgebungen übersetzt werden | Abb. 1 |; der klinische Raum wird so zur Bühne visueller Evidenzproduktion. Damit verbindet Didi-Huberman Bildtheorie, Medizingeschichte und Machtkritik zu einer

grundlegenden Reflexion visueller Normierungsprozesse im 19. Jahrhundert.

Für aktuelle Fragestellungen der *Critical Disability Studies*, der Bildkritik und der Genderforschung ist Didi-Hubermans Studie weiterhin relevant. Das Werk legt offen, wie sehr medizinisches „Sehen“ durch normative Vorgaben strukturiert ist und wie Körper durch visuelle Ordnungssysteme analysierbar gemacht, zugleich aber auch objektiviert und ästhetisiert werden. Im Gegensatz dazu konzentriert sich Ruiz-Gómez beim archivarischen Bildmaterial der Salpêtrière auf den Aspekt „wissenschaftlicher Kunstwerke“ (scientific artworks), womit sie die Bildproduktion der an der Salpêtrière tätigen Wissenschaftler sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch intendiert analysiert. (Die Verwendung der maskulinen Form erfolgt hier übrigens nicht im Sinne eines generischen Maskulinums, sondern reflektiert die historisch belegbare Personalkonstellation: Zum betreffenden Zeitraum waren an der Salpêtrière ausschließlich der Geschlechtskategorie „männlich“ zugeschriebene Wissenschaftler institutionell beschäftigt.) Es folgt daher die grundsätzliche Frage, inwiefern sich das an der Salpêtrière verfolgte Ziel wissenschaftlicher



| Abb. 2 | Pierre-André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887. Öl/Lw., 290 × 430 cm. Paris, Musée d'Histoire de la Médecine. Wikimedia ↗

Objektivität mit dem Credo künstlerischer Freiheit kombinieren ließ bzw. inwiefern diese zweifache Zielsetzung den jeweiligen Anforderungen gerecht wurde. Ruiz-Gómez plädiert für eine kunsthistorische Analyse der an der Salpêtrière erstellten und in Alben gesammelten Fotografien, aber auch von Zeichnungen, Druckwerken, Skulpturen und Wachsfiguren, die bis dato kaum oder gar nicht publiziert wurden.

Ziel: Verobjektivierung

Als plakativer Einstieg dient ihr Pierre-André Brouillets Gemälde *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887), das in tableauhafter Komposition eine neurologische Vorführung im Hörsaal Charcots inszeniert.

| Abb. 2 | Auf der linken Bildhälfte gruppiert sich die schwarz gekleidete, ausschließlich männliche Studentenschaft, deren Blick kollektiv auf die zentrale Szene in der rechten Bildhälfte gerichtet ist. Im Blickpunkt befindet sich Jean-Martin Charcot, in einer gestisch kontrollierten Vortragssituation, gehüllt in formelle Montur und umgeben von medizinischem Fachpersonal. Ihm gegenüber, in körperlicher Schiefelage und zugleich exponiert, steht das „klinische Untersuchungsobjekt“ des voyeuristischen Spektakels: eine weibliche Patientin in einem weißen Unterhemd und bis zur Hüfte geöffneten dunklen Kleid, deren Haltung zwischen Ohnmacht und hypnotischer Ekstase changiert. Der Körper der Frau wird von einem Assistenzarzt gestützt, während eine Pflegerin mit offener Handgeste am rechten Bildrand das Arrangement stabilisiert. Die strenge Blicklenkung, die kleidungsbezogene Codierung und die theatralische Lichtregie verweisen auf das hierarchische Spannungsverhältnis zwischen medizinischem Wissen, männlicher Autorität und Instrumentalisierung von Weiblichkeit. Eine bildliche Inszenierung geschlechtlicher Machtasymmetrie wird hier also gemalt, in der die Darstellung des weiblichen Körpers nicht nur als medizinisches Betrachtungsobjekt, sondern als symbolische Grundlage einer männlich konnotierten Deutungshoheit fungiert. Ruiz-Gómez veranschaulicht anhand dieses bildlichen Einstiegs wie mediale Formate – Fotografien, Diagramme, Grafiken, Later-

na-magica Dias – ebenso wie reale Patient:innen im klinischen Kontext des 19. Jahrhunderts als visuelle Lehrmittel eingesetzt wurden. Dabei tritt diese, dem pathologischen Spektrum entsprechende Patientin, als Individuum vollständig in den Hintergrund: Nicht sie als Person steht im Zentrum der Darstellung, sondern die Krankheit, die anhand ihres Körpers exemplifiziert wird.

Ruiz-Gómez betont in ihrer Untersuchung Charcots generelle Kritik an künstlerischen Darstellungen von Krankheit, die als epistemisch unzureichend zu klassifizieren sind. Sie seien stilisiert, allegorisch überformt und entbehrten jeglicher diagnostischen Genauigkeit. In Abgrenzung zu einer symbolisch codierten Kunstästhetik verfolgte Charcot eine bildbasierte Methode der Krankheitsdarstellung, die auf strukturelle Systematisierung, Hervorhebung spezifischer Merkmale und einer vermeintlich objektiven Erfassung pathologischer Indikatoren beruhte. Ziel war es, Krankheitsbilder nicht idealisierend darzustellen, sondern sie durch visuelle Prägnanz, vergleichende Anordnung und typologische Ordnung in wissenschaftlich auswertbare Bildserien zu überführen – ein Ansatz, der von Ruiz-Gómez treffend als „Salpêtrière School“ bezeichnet wird. Diese „Lehranstalt“ hatte jedoch nicht nur eine dokumentierende, sondern auch eine epistemisch-produktive Funktion. Denn die Art und Weise, wie pathologische Phänomene visuell erfasst wurden, hatte entscheidende Auswirkungen auf ihre medizinische Einordnung. Ruiz-Gómez verortet diese visuelle Strategie zwar im Spannungsfeld zwischen „mechanischer Objektivität“ und „geschultem Urteil“ (Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007), weist jedoch zu Recht darauf hin, dass die Bildproduktion der Salpêtrière sich nicht eindeutig in diese dichotome Typologie einfügen lässt. Denn obwohl wissenschaftliche Fotografien das Ideal mechanischer Objektivität aufgrund vermeintlich menschlicher Nicht-Intervention beanspruchten, wurden sie – einer üblichen Praxis folgend – häufig retuschiert. Die Retusche kam hierbei als eine Praxis zum Einsatz, die sich bewusst zwischen objektiver Dokumentation

und manipulativ gesteuerter Bildproduktion bewegte. Um diesem hybriden Charakter gerecht zu werden, greift Ruiz-Gómez auf den Begriff des „scientific art-work“ zurück – eine konzeptuelle Setzung, die sich bewusst von Didi-Hubermans ikonografisch orientierter Lesart abgrenzt.

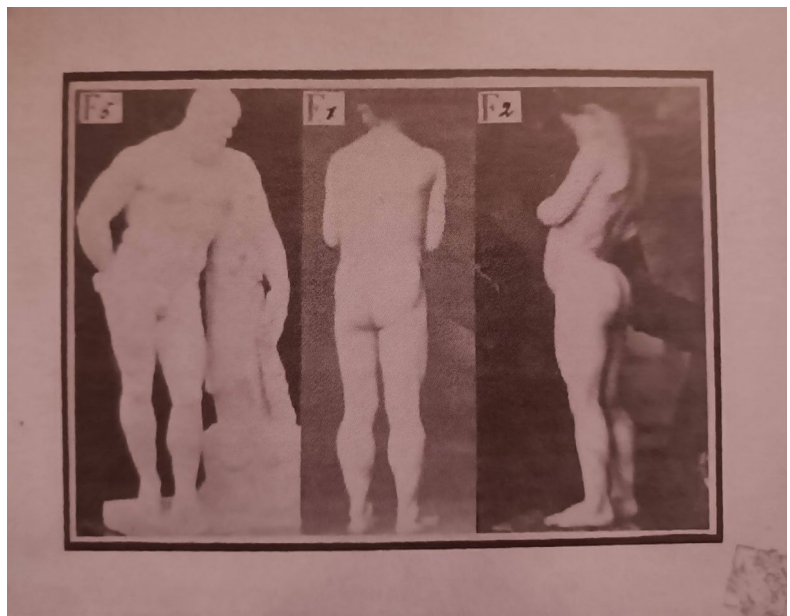
Aktenzeichen: unbekannt

Obwohl Ruiz-Gómez mit dem Versuch, die Namen und biografischen Details einzelner Patient:innen zu rekonstruieren, ein ethisches Korrektiv zur Anonymisierung klinischer Bildsubjekte anstrebt, bleibt ihr Zugriff inhaltlich bei einer schematischen Individualisierung stehen. Es gilt jedoch genau jene visuellen und epistemischen Machtstrukturen zu hinterfragen, die diese Körper überhaupt erst zu medizinischen Objekten machten. Aus der Perspektive der *Critical Disability Studies* erscheint dieser Ansatz verkürzt: Er blendet normative Sichtbarkeitsregime aus, in denen bestimmte Körper unter der Voraussetzung ihrer diagnostischen Verwertbarkeit abgebildet wurden. Damit verfehlt Ruiz-Gómez die Möglichkeit, die fotografischen Bilder nicht nur als historische Dokumente, sondern als Teil einer ableistischen Wissensordnung zu analysieren. | Abb. 3 |

Eine in diesem Sinne kritische Perspektive müsste die fotografischen Praktiken der Salpêtrières als Teil eines normierenden Wissensregimes begreifen. Hierbei wird deutlich, wie die Medizinerschaft nicht nur beobachtet und dokumentiert, sondern aktiv an der Konstruktion normativer Körperbilder beteiligt ist. Der ärztliche Blick stützt sich häufig auf eine implizite Vorstellung von der eigenen körperlichen, psychischen und kognitiven Integrität – ein als selbstverständlich gesetzter Normalzustand, von dem aus Abweichung definiert und klassifiziert wird. Dieser normalitätsaffirmierende Ausgangspunkt macht es möglich, Patient:innen nicht als regelkonforme Subjekte, sondern als Träger:innen medizinisch relevanter Abweichungen zu erfassen. Fotografische Aufnahmen werden damit zum Instrument einer diskriminierenden Wissensproduktion, in der das medizinische Fachpersonal die eigene Position als normative Referenzkategorie setzt und somit Menschen mit Behinderung auf ihre diagnostische Verwertbarkeit reduziert.

In Alben gesammelt und mit passender Bildunterschrift klassifiziert, werden Individuen allein hinsichtlich ihrer attestierten Krankheitskategorie gelesen und somit verobjektiviert. Das Medium der Fotogra-

| Abb. 3 | Anonym,
Postures d'hommes.
Salzpapierabzüge auf
Karton, Album 7. Paris,
Musée Charcot Anatomie
Pathologique, Musée de
l'Assistance Publique-
Hôpitaux





| Abb. 4 | Anonym,
Homme qui tire la langue.
Fotografie auf Karton,
16 × 13 cm, daneben: Paul
Richer, Zeichnung auf
Papier, Album 7, Pl. 24.
Paris, Musée Charcot
Anatomie Pathologique,
Musée de l'Assistance
Publique-Hôpitaux

fie ermöglicht damit den Foucault'schen „klinischen Blick“ – einen normierenden Zugriff, der körperliche Differenz als sichtbare Abweichung in ein medizinisches Ordnungssystem einschreibt (Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a. M. 1976). Aus einer ableismuskritischen und bildtheoretischen Perspektive wird deutlich, dass fotografisches Bildmaterial hier nicht als neutrales Dokumentationsmedium eingesetzt, sondern konsequent als Anschauungsmedium instrumentalisiert wurde.

Grundlegend für diese Perspektive ist Fiona Kumari Campbells Studie *Contours of Ableism. The Production of Disability and Abledness* (New York 2009), die herausstellt, dass Abweichung erst im Verhältnis zur wirkmächtigen Norm eines gesellschaftlich konstruierten Idealkörpers, des sogenannten *abled body-mind*, entsteht. Diese als selbstverständlich gesetzte Normalität fungiert als stillschweigender Maßstab, an dem andere Körper gemessen, klassifiziert und als defizitär markiert werden. Erst dadurch wird Differenz sichtbar gemacht, nicht als Eigenschaft eines Individuums, sondern als Effekt normierender Ordnungen. Die von Ruiz-Gómez analysierten Fotografien aus dem klinischen Feld der Salpêtrière lassen sich vor diesem Hintergrund als Ausdruck eben jener ableistischen Logik verstehen. Abgebildet werden somit keine Individuen, sondern Krankheitsbilder – sorgfältig inszeniert, klassifiziert und in ein visuelles Ordnungssystem überführt. Damit folgen die Bilder

einer medizinischen, aber auch einer kulturellen Praxis der Reduktion. Sie zeigen verkörperte Differenz ausschließlich in dem Maß, in dem sie sich als „Fall“ typisieren lässt. Eine kritische Analyse müsste daher über die historische Kontextualisierung hinaus auch die strukturellen Voraussetzungen solcher Sichtbarkeitsregime freilegen.

Fazit

Obwohl Ruiz-Gómez in *Pathology and Visual Culture* die visuelle Praxis der Salpêtrière differenziert analysiert und produktiv mit kunsthistorischen sowie medizinischen Kontexten verknüpft, bleibt ihre Studie in mehrfacher Hinsicht ambivalent. Zwar wird die Rolle von „scientific artworks“ als Schnittstellen zwischen Kunst, Wissenschaft und klinischer Methodologie herausgearbeitet, doch fehlt es an einer fundierten Auseinandersetzung mit der hinlänglich bekannten Entwicklungsgeschichte künstlerisch-bildgebender Verfahren in der Medizin. Die Analyse medizinischer Bildproduktion bleibt an der entscheidenden Stelle selektiv: Während sie fotografische Retuschen im Spannungsfeld von Ästhetisierung und Machtasymmetrie („power dynamics“) diskutiert, unterbleibt eine systematische Auseinandersetzung mit den diagnostischen Funktionen medizinischer Zeichnungen. Gerade aus der Perspektive von Daston und Galisons Konzept des „geschulten Urteils“ ließe sich zeigen, dass Zeichnungen nicht bloß illustrativ sind, sondern spezifische mediale Möglichkeiten bieten, etwa

durch das gezielte Hervorheben relevanter anatomischer oder pathologischer Dispositionen. | **Abb. 4** | Im Gegensatz zur Fotografie, die primär Sichtbares apparativ fixiert, erlauben Zeichnungen eine Form wissenschaftlich strukturierter Visualisierung, die diagnostische Erkenntnisse unter anderem durch konkrete Hervorhebungen, schematisierende Detailansichten und gezielte Typisierungen unterstützen kann. Zentrale Aspekte der wissenschaftlichen Zeichnung, wie sie etwa Barbara Wittmann herausgearbeitet hat, bleiben im Buch von Ruiz-Gómez unberücksichtigt (Wittmann, *Das Porträt der Spezies. Zeichnen im Naturkundemuseum*, in: Christoph Hoffmann [Hg.], *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Bd. 1, Zürich/Berlin 2008, 47–72). Weder werden medienspezifische Anforderungen an das Medium der Zeichnung thematisiert, um etwa relevante morphologische Merkmale durch selektive Betonung hervorzuheben, noch ihr erkenntnisgenerierendes Potenzial eines handwerklichen Prozesses der Verlangsamung, des induktiven Beobachtens und der materialspezifischen Möglichkeiten des Zeichenmaterials. Der manuelle Zeichenakt wird hier also nicht als produktiver Erkenntnisprozess verstanden, der – im Sinne einer Schulung des Blicks – wissenschaftliche Beobachtung selbst strukturiert und reflexiv macht (vgl. u. a. Tobias Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2019). Ebenso bleibt die epistemische Funktion der Zeichnung, die über bloße Illustration hinausgeht, bei der Typisierung von Krankheitsmerkmalen unerwähnt.

Ein weiterer unreflektierter Aspekt in Ruiz-Gómez' Analyse betrifft die mediale Struktur der fotografischen Alben der Salpêtrières selbst. Ihre Studie thematisiert weder die materielle Verfasstheit der Sammlungen noch deren spezifische visuelle Ordnungslogik. Dabei ließe sich gerade die Form des Albums (*scrapbook*) als epistemisches Medium begreifen, das nicht nur dokumentiert, sondern visuelles Wissen generiert, ordnet und normiert (vgl. hierzu z. B. Anke Kramer und Annegret Pelz [Hg.], *Album.*

Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013; Judith Blume, *Wissen und Konsum. Eine Geschichte des Sammelbildalbums: 1860–1952*, Göttingen 2019; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 75/5, 2022, 233ff. ⁷⁾). Die Anordnung der Bilder folgt dabei keiner rein linearen oder neutralen Logik, sondern produziert durch Reihenbildung, Wiederholung und Bildunterschriften spezifische Sehweisen, Bildvergleiche und Klassifikationsregime. Diese visuelle Organisation lässt Krankheitsbilder nicht als individuelle Zustände erscheinen, sondern bettet sie in eine taxonomische Bildordnung ein, die diagnostische Lesarten und normierende Bedeutungsrahmen intensiviert. Das Medium „Album“ fungiert somit als Erkenntnisinstrument. Bei Ruiz-Gómez bleibt dieses Potenzial der Albumstruktur, normierende und selektive Sehweisen systematisch zu reproduzieren, unbeachtet. Generell folgt die Fokussierung der Autorin auf zentrale Figuren wie Jean-Martin Charcot oder Paul Richer einer akteurszentrierten Perspektive; strukturelle Machtverhältnisse zwischen medizinischem Personal und Patient:innen werden dabei nur am Rande thematisiert. Insbesondere im Kapitel zur fotografischen Retusche bleiben wegweisende Konzepte wie Repräsentationskritik, Bildethik oder Affektanalyse außen vor. Zwar verweist Ruiz-Gómez auf ästhetisierende Tendenzen in der Bildproduktion, doch eine tiefergehende Analyse der medialen und institutionellen Rahmungen klinischer Bildpraktiken bleibt aus. Anstelle einer kritischen Reflexion dominieren über weite Strecken spekulative Annahmen zur Rolle von wissenschaftlicher Präzision und künstlerischer Kreativität – eine These, die ohne historische Kontextualisierung das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft eher verschleiert als differenziert nachvollziehbar macht. Zwar bietet die Arbeit eine kunsthistorisch fundierte und quellengestützte Analyse medizinischer Bildpraktiken des 19. Jahrhunderts, doch lässt sie die theoretischen und methodologischen Weiterentwicklungen weitgehend unberücksichtigt, die seit geraumer Zeit das Verständnis von Bildern als affektive, soziale und handlungswirksame Akteure prägen.

Ausstellung

Brennglas gesellschaftlicher Umbrüche: Arbeit in der Kunst der Moderne

Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne.

LVR-Landesmuseum Bonn, 13.11.2025–12.4.2026.

Katalog hg. von Christoph Schmälzle und Thorsten Valk.

München, Hirmer 2025. 256 S., 220 Farbbabb.

ISBN 978-3-7774-4624-0. € 50,00

Dr. des. Tonia Andresen
Institut für Kunstwissenschaft
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
t.andresen@hbk-bs.de

Brennglas gesellschaftlicher Umbrüche: Arbeit in der Kunst der Moderne

Tonia Andresen



Auf einem monumentalen, 2,5 auf 6 Meter messenden Gemälde ist aus erhöhter Perspektive eine Kleinstadt zu sehen: eine Vielzahl an Gebäuden und Häusern, mehrere von Bäumen gesäumte Straßen, auf der linken Bildseite ein Fluss, zur Rechten grüne Ländereien und Felder. | **Abb. 1** | Erst bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass es sich bei den zahlreichen Bauten um Industriegebäude handelt, deren lange Schornsteine in den Himmel ragen. Was wie eine Kleinstadt anmutet, ist das Bayer-Werk in Leverkusen, das Otto Bollhagen zwischen 1912 und 1921 akribisch und detailgetreu wiedergab. Er gehörte zu den angesehensten Industriemalern des frühen 20. Jahrhunderts und arbeitete für verschiedene Konzerne, u. a. auch Bayer, die das Bild für ihr 50. Firmenjubiläum und den Umzug von Elberfeld nach Leverkusen in Auftrag gegeben hatten.

Das Gemälde richtet den Fokus auf die schiere Größe und den Umfang des Fabrikareals, das sich, so wird suggeriert, harmonisch in die begrünte Umgebung einfügt. Es bildet den Auftakt zu der Ausstellung *Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne* im LVR-Landesmuseum Bonn, kuratiert von Alexandra Käss, Christoph Schmälzle und Thorsten Valk. Ziel der Ausstellung ist es, die Umbrüche in der Arbeitswelt der Moderne zwischen 1890 und 1940 und deren Behandlung in der Kunst sichtbar zu machen. Damit wollen die Kurator:innen einen „Beitrag zu den aktuellen Debatten über die Zukunft der Arbeit“ leisten (Valk 2025a, 7). Die Ausstellung gliedert sich in sechs zentrale Bereiche: Gesichter, Räume, Takte, Verheißungen, Kritik und Zukunft. An jeden Bereich schließt ein interaktiver Teil an, der eine Brücke in die Gegenwart schlägt. Im Zentrum steht ein kulturgeschichtliches Interesse. Dementsprechend werden künstlerische Arbeiten, Alltagsgegenstände und technikhistorische Objekte miteinander in einen Dialog gebracht, wobei die Zahl der Kunstwerke die der Objekte deutlich übersteigt.

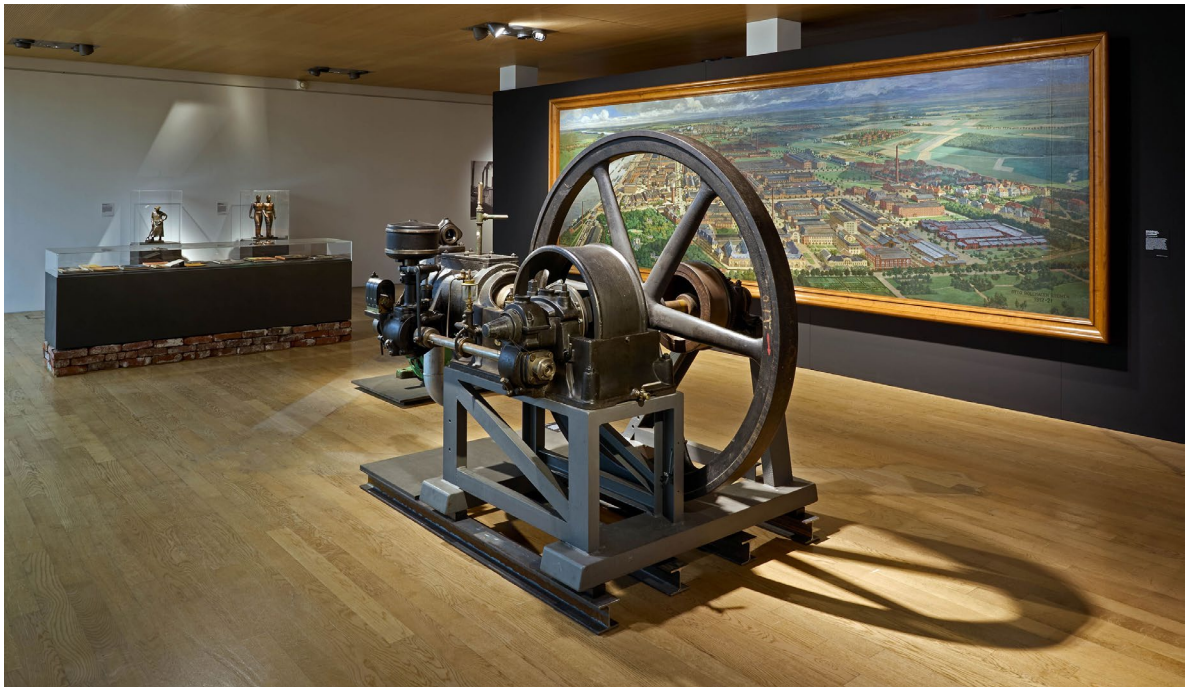
Sichtbar wird dies im Auftaktraum der Ausstellung: Neben Bollhagens Gemälde ist ein Ottomotor aus der Gasmotoren-Fabrik Deutz AG von 1906 platziert, dessen Erfindung die Grundlage für die moderne Automobiltechnik darstellte. Neben einer Vitrine mit mehreren Katalogen, wie dem zu der im Kunstmuseum Essen 1912 eröffneten Ausstellung *Die Industrie in der bildenden Kunst*, die den zeitgenössischen Stellenwert der Auseinandersetzung mit Industrie und Arbeit hervorhebt, befinden sich neben Bollhagens Gemälde zwei politische Plakate. Das erste zeigt eine Hand mit einem schweren Hammer, auf dessen Kopf

ein Hakenkreuz prangt, daneben steht in roten Buchstaben „Arbeit siegt“. Das von Hermann Grah 1935 produzierte Plakat wird von einem Wahlplakat der Sozialdemokraten von 1932 kommentiert, das einen ans Hakenkreuz gefesselten geknechteten Arbeiter zeigt. | **Abb. 2** | Karl Geiss warnt hier die Arbeiterschaft, sich nicht von den Nationalsozialisten vereinnahmen zu lassen. Anhand dieser Zusammenstellung zeigt sich bereits, dass Arbeit in der Ausstellung weniger als konkrete Tätigkeit konzipiert wird, vielmehr als eine politische, sozioökonomische und kulturelle Praxis, die entscheidend mit den Umbrüchen und Veränderungen der Weimarer Republik und dem seinen Aufstieg erlebenden Nationalsozialismus verknüpft war.

Arbeit als Repräsentationsproblem

Bollhagens Gemälde verweist auf ein Darstellungsproblem von Arbeit, insbesondere industrieller Arbeit, das in der kunsthistorischen Forschung mehr-

fach thematisiert worden ist (vgl. Ehninger 2018, 32f.; Sigler 2021, 15). Wie kann ein so komplexes Thema sichtbar gemacht und adäquat repräsentiert werden, für das ganz unterschiedliche visuelle Modi existieren? Dieses ‚Repräsentationsproblem‘ ist erstens verknüpft mit der Tatsache, dass die (konkrete) Arbeit hinterm Fabriktor verschlossen bleibt und zweitens schuftende Arbeiter:innen wenig über die Verhältnisse aussagen, unter denen die Arbeit stattfindet. Bollhagens Gemälde zeigt weder, wie die Arbeit in den Fabriken von Bayer konkret ablief, in welche gesellschaftlichen Verhältnisse sie eingebunden war, noch welche Folgen die Ansiedlung der Fabrikstadt für Umwelt und Menschen hatte. Um mit dem skizzierten Repräsentationsproblem umzugehen, setzten Künstler:innen zahlreiche Medien und Techniken ein, wie in der Ausstellung deutlich wird. So reicht das Spektrum von affirmativen Auftragsgemälden, wie dem von Bollhagen, über sozialkritische Interven-



| **Abb. 1** | Raumansicht „Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne“, vorne: Ottomotor, Gasmotoren-Fabrik Deutz AG, 1906. Mannheim, Technomuseum, Inv.-Nr. EVZ:1987/0869-001; dahinter: Otto Bollhagen, Das Bayer-Werk in Leverkusen, 1912–21. Öl/Lw., 2,50 × 6,00 m. Leverkusen, Sammlung Bayer AG, Inv.-Nr. 04460.

© Bonn, LVR-Landesmuseum, Foto: Jürgen Vogel



| Abb. 2 | Karl Geiss, Der Arbeiter im Reich des Hakenkreuzes!, 1932. Farblithografie, 107,6 × 77,8 cm. Bonn, Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Inv.-Nr. 6/PLKA003416. Kat., S. 25➤

tionen, wie denen der Gruppe *Kölner Progressive*, zu der auch August Sander gehörte, Pressefotografien sowie Bilder der Neuen Sachlichkeit bis hin zu Skulpturen und dadaistischen Collagen.

Auf Bollhagens menschenleere Fabrikstadtkulisse folgt die erste Sektion der Ausstellung, die „Gesichter“ der Arbeit und damit die im 20. Jahrhundert weit verbreitete Typologisierung von Berufsständen. Als bekanntestes Beispiel fungiert hier August Sanders Fotoband *Antlitz der Zeit* von 1929, der das Ziel verfolgte, einen soziologischen Querschnitt der arbeitenden Bevölkerung der Weimarer Republik abzubilden. Dass der Berufsstand oder die von den Portraitierten ausgeübte Arbeit zur Charakterisierung diene, zeigen auch Gemälde wie *Bildnis Dr. Erich Müller-Kamp* von Käte Hoch aus dem Jahr 1929, das den portraitierten Schriftsteller, Übersetzer und Lektor in seinem Büro am Telefon und im Anzug abbildet | Abb. 3 |, während das *Bildnis des Zahnarztes Dr. Richard Merz mit Blick auf die Gymnasiumstraße* von Hermann Fechenbach (1928/29) den Arzt im weißen Kittel in seinem Behandlungszimmer und neben seinen Instrumenten inszeniert. Im Unterschied hierzu wird *Der Kohlenmann* von Leo Breuer aus dem Jahr 1931, der einen schweren Holzkasten auf seinem Rück-

ken trägt, nicht namentlich ausgewiesen und so zu einem Typus, dem jede Individualität fehlt. | Abb. 4 | Während hier Arbeit, Kleidung und künstlerische Inszenierung Rückschlüsse auf die Klassenzugehörigkeit der Abgebildeten zulassen, fotografierte Erna Lendvai-Dircksen in ihrem 1938 erschienenen Buch *Arbeit formt das Gesicht* Gesichter in Nahaufnahme mit dem Ziel, „berufsspezifische Physiognomien“ (Valk 2025b, 75) nachzuweisen und zu klassifizieren. Diese Verbindung war Ausdruck der vom NS-Regime verbreiteten Ideologie, die klassenspezifische Unterschiede essentialisierte und zugunsten eines vermeintlichen „Volkstypus“ aufzulösen suchte.

Arbeitsverhältnisse als Lebensverhältnisse

Anschließend verhandelt die Sektion „Räume“ den Stadtraum als Ausdruck von Fortschritt, Freizeit und Konsum, aber auch von Klassenunterschieden und damit die neuen Arbeitsverhältnisse als Lebensver-



| Abb. 3 | Käte Hoch, Bildnis Dr. Erich Müller-Kamp, 1929. Öl/Lw., 95,5 × 100,6 cm. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Inv.-Nr. G 17296. Kat., S. 82. Wikimedia➤



| Abb. 4 | Leo Breuer, *Der Kohlenmann*, 1931. Öl/Lw., 150,5 × 86 cm. Bonn, LVR-Landesmuseum Bonn, Inv.-Nr. 1975.1674,0-1. Kat., S. 83. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026

hältnisse. Während die Fotografien von Albert Renger-Patzsch die für das Ruhrgebiet charakteristische Nähe von Fabriken und unbebauter Landschaft demonstrieren | Abb. 5 |, fokussierte Gerd Arntz in sei-

ner Holzschnittserie *Zwölf Häuser der Zeit* von 1927 den urbanen Raum in seinen divergierenden Ausprägungen: vom Wohnhaus zur Fabrik, vom Bordell zur Bank. | Abb. 6 | Auch der Weg zur Arbeit wird jetzt zum Thema in der Kunst, wie bei Karl Völkers *Bahnhof* (1924–26), in dem der Künstler eine Menschenmenge auf einer breiten Treppe in einer Bahnhofshalle in Szene setzt. Während im Katalog beschrieben wird, dass neben der Industriearbeit neue Dienstleistungsberufe entstanden (Käss 2025, 102), sind diese in der Kunst der Zeit erstaunlich selten sichtbar und treten lediglich in Stadtansichten zu Tage, wie beispielsweise bei Gustav Wunderwald, der in seinem Gemälde *Müllerstraße/Ecke Seestraße* in Berlin Wedding von 1927–28 einen Blumen- und einen Eisladen malt. Weibliche Arbeitskräfte, die das Gros an Schreibhilfen und gering entlohnerten Büroangestellten ausmachten, tauchen hingegen nur bei Arntz auf.

Unter der Überschrift „Takte“ geht es um Produktivkraftentwicklung und die mit der modernen Arbeit verbundene Effizienzsteigerung, vor allen um die angestrebte Beschleunigung der Planung von Arbeitsabläufen durch tayloristische Bewegungsstudien. Am Anfang steht eine Packmaschine für Rasierklin- gen, die die Arbeitslosigkeit zahlreicher weiblicher

| Abb. 5 | Albert Renger-Patzsch, *Kühe an der Ruhrmündung* in Duisburg, 1930. Silbergelatineabzug, 18 × 24 cm. Bonn, LVR-Landesmuseum Bonn, Inv.-Nr. 1988.59,0-1. Kat., S. 111. © Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann und Jürgen Wilde, Zül- pich / Bonn, VG Bild-Kunst 2026





| Abb. 6 | Gerd Arntz, Warenhaus, aus der Serie „12 Häuser der Zeit“, 1927 (1973). Kolorierter Druckstock, Holz, Farbe, 32 x 16 x 1,5 cm. Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1978.3111,8-1. Kat., S. 118. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026

Arbeiterinnen zur Folge hatte, die zuvor die Rasierklingen in Heimarbeit verpackt hatten. Besonders eindrücklich sind die Linolschnitte von Sella Hasse, die zwischen 1912 und 1916 eine Mappe mit dem Titel *Rhythmus der Arbeit* anfertigte. | Abb. 7 | Auf den vier ausgestellten Drucken sind Streckenarbeiterinnen, Schnitter, Korn- und Müllträger zu sehen, deren Handgriffe quasi choreographisch aufeinander abgestimmt erscheinen. Hier werden zum ersten Mal auch Frauen bei der Verrichtung von körperlicher Arbeit gezeigt. Die synchron tätigen Figuren machen die Beschleunigung der Arbeit sichtbar, die durch zahlreiche Uhren im Ausstellungsraum aufgegriffen wird. Das Ziel, die Arbeit effizienter und so kostengünstiger zu gestalten, war dabei nicht nur auf die Industrie- und Fließbandarbeit beschränkt, sondern wurde auch für die Büroarbeit postuliert. So zeigt Sasha Stones *Gedächtnisuhr* ‚Memor‘ von 1926 einen Angestellten

am Telefon, dessen Finger in Akten stecken. Der durchgetaktete Büroalltag wird mithilfe von Kreisen, in denen die Uhrzeiten und Aktivitäten über der Abbildung vermerkt worden sind, sichtbar.

Auch der Privatraum und mit ihm die von Frauen unentlohnt ausgeübte Care-Arbeit sollte rationalisiert und effizienter gestaltet werden. Um 1900 entstehen zahlreiche Haushaltsratgeber wie der von Erna Meyer, *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung*, 1928, die Vorschläge für eine zweckmäßige Verrichtung von Haus- und Reinigungsarbeiten machten. Die von Frauen unentlohnt verrichtete Care-Arbeit stellte die Kehrseite der männlich konnotierten industriellen Produktion dar und wird an dieser Stelle der Ausstellung zum ersten Mal thematisiert. Der Zusammenhang zwischen Industrialisierung, Rationalisierung und Hausarbeit sowie die dadurch bedingte geschlechtergetrennte Rollenzuweisung und Bewertung von Arbeit hätte stärker hervorgehoben werden können.

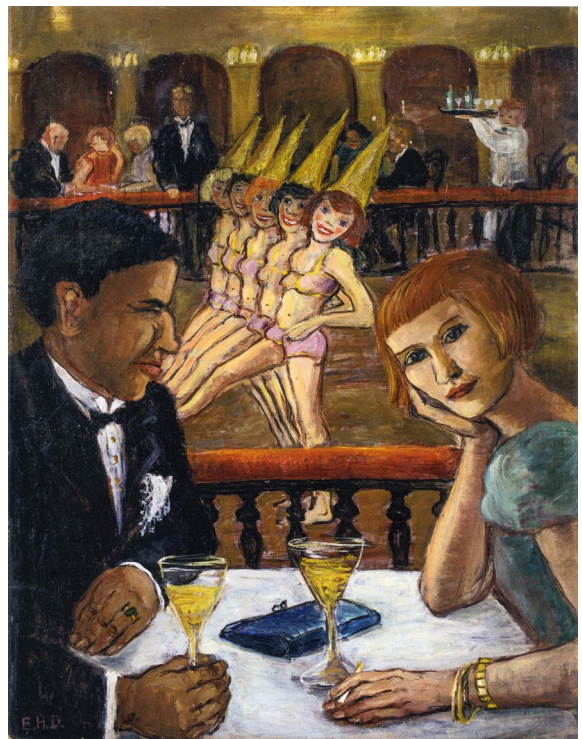


| Abb. 7 | Sella Hasse, Streckenarbeiterinnen, aus der Serie „Rhythmus der Arbeit“, 1912–16. Linolschnitt, 51,2 x 41,1 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. AM 88-1971. Kat., S. 149

Uneingelöste Verheißungen, Emanzipation, Klassenkampf

Der anschließende Raum zeigt, dass Arbeit in der Moderne mit bestimmten „Verheißungen“ verbunden war wie sozialer Aufstieg, soziales Prestige und Absicherung. Ende des 19. Jahrhunderts entstehen die ersten Arbeiter:innensiedlungen, um die zahlenmäßig rasant anwachsende Bevölkerung in den Städten mit Wohnraum zu versorgen, aber auch, um der hohen Fluktuation von Arbeitskräften entgegenzuwirken. Diese sozialen Neuerungen, zu denen auch die von Otto von Bismarck 1883 eingeführte Kranken- und Altersversicherung gehörte, beruhten weniger auf der Idee, dass Arbeit unter menschenwürdigen Bedingungen stattfinden sollte, sondern ging auf das Erstarben der Gewerkschaften und der Sozialdemokratie zurück. Freizeit als Gegensatz zur fremdbestimmten Lohnarbeit erhält in den 1920er und 1930er Jahren eine neue Bedeutung durch die Einführung eines freien Samstagsnachts und Sonntags. Arthur Segal verbildlicht dies auf seinem Gemälde *Spiel und Arbeit* von 1931, das Hammer und Maurerkelle neben einem Tennisschläger und drei Bällen zeigt. Neben Sport gehörte zur Freizeit auch das Ausgehen, wie in der Faszination für die Tiller-Girls deutlich wird, die Elsa Haensgen-Dingkuhn 1929 in *Tänzerinnen im Saal* als Teil der Barkulisse malt. | Abb. 8 |

Die Ausstellung thematisiert zudem die Emanzipation der Frau, die sich zunehmend in der Berufswelt etabliert und das Wahlrecht erstreitet, mit Gemälden von Lotte Prechner und Jeanne Mammen. Diese inszenieren die im kollektiven Gedächtnis eng mit den 1920er Jahren verbundene Figur der „Neuen Frau“, die vor allem in den urbanen Zentren zu einer Ikone wurde. Diese Bilder werden im darauffolgenden Teil „Kritik“ mit Sella Hasses *Industriearbeiterinnen* konfrontiert, die so die andere Seite der Lebens- und Arbeitsbedingungen von Frauen sichtbar machen. | Abb. 9 | Auf einer gezeichneten Collage sind drei Figuren an schweren Maschinen tätig, deren Gesichter ausgemergelt und müde wirken. Während Frauen aus dem bürgerlichen Milieu mehr Freiheiten erhielten, waren Arbeiterinnen meist doppelt belastet, weil



| Abb. 8 | Elsa Haensgen-Dingkuhn, *Tänzerinnen im Saal*, 1929. Öl auf Karton, 71 × 94 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-5751. Kat., S. 181



| Abb. 9 | Sella Hasse, *Industriearbeiterinnen*, um 1915. Collage, Gouache, 55,3 × 42,6 cm. Berlin, Akademie der Künste, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KS-Hasse-Sella E 66. Kat., S. 208

gleichzeitig in der Fabrik und als Care-Arbeiterinnen zuhause tätig.

Künstler:innen kritisierten Ausbeutung und Arbeitslosigkeit, die insbesondere in der Wirtschaftskrise nach dem Ersten Weltkrieg ungekannte Ausmaße annahmen, wie Fotografien aus dem Historischen Museum Berlin zeigen, auf denen sich verzweifelte Arbeiter:innen mit umgehängtem Werbeschild sich auf der Straße als Arbeitskräfte anpreisen. Die Politisierung von Arbeit manifestiert sich im Rahmen von Arbeitskämpfen wie dem *Ruhrkampf (Barrikade)* von Barthel Gilles (1930), der drei bewaffnete Arbeiter in Aktion zeigt | **Abb. 10** |, oder bei Georg Scholz, *Arbeit schändet (Zeitungsträger)*, 1921, der in der Nebeneinanderstellung vom fetten Kapitalisten und knochigen Arbeiter Klassengegensätze miteinander konfrontiert. Die „Zukunft“ der Arbeit bildet den Abschluss der Ausstellung und inszeniert kontrastierende und widersprüchliche Zukunftsvorstellungen der Moderne. Zentrales Thema ist die Automatisierung und die mit ihr verbundene Sorge sowie gleichzeitige Hoffnung, die mit der Übernahme schwerer körperlicher Tätigkeiten durch Maschinen verbunden ist. Zentral im Raum steht eine Nachbildung des Maschinenmenschen aus Fritz Langs Film *Metropolis*, der 1927 Segen und Fluch des technischen Fortschritts verhandelte. Hinterfangen wird er von zwei großen Gemälden, deren politische Stoßrichtung nicht unterschiedlicher sein könnte: Links Heinrich Voglers *Kulturarbeit der Studenten im Sommer* von 1924 | **Abb. 11** |, rechts Carl Theodor Protzens *Straßen des Führers* (Mittelteil des gleichnamigen Triptychons) von 1939. | **Abb. 12** | Schmälzle interpretiert in seinem Katalogbeitrag beide gleichermaßen als Teil von „Ideologie“ und als „Aufbauwerk[e]“ (2025, 230) in propagandistischer Absicht. Die Gleichsetzung von Kommunismus und Nationalsozialismus als „Ideologie“ und damit die Gleichmachung der in verschiedenen Kontexten entstandenen Gemälde – bei Vogler stehen das kollektive Arbeiten und die Tätigkeiten von Studierenden im Vordergrund, die, so suggeriert das Bild, die Arbeiter:innenschaft politisieren und zu einer selbstbestimmten Lebens- und Arbeitsweise



| **Abb. 10** | Barthel Gilles, *Ruhrkampf (Barrikade)*, 1930. Eitempera auf Holz, 100,5 × 69,5 cm. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.-Nr. GK 1354. Kat., S. 219. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026

beitragen; bei Protzen geht es um die Idealisierung einer riesigen Baustelle, auf der an Adolf Hitlers paradigmatisch für die „Errungenschaften“ des NS stehender Autobahn gearbeitet wird – unterstellt eine Vergleichbarkeit, die die Spezifik der Arbeiten sowohl inhaltlich als auch in Bezug auf die künstlerische Strategien unsichtbar macht.

Unscharfer Arbeitsbegriff

Die Ausstellung überzeugt durch das umfangreiche Material, das eindrucksvoll deutlich macht, welche zentrale Bedeutung das Thema für Künstler:innen in der Moderne besaß und dass eine Auseinandersetzung mit Arbeit immer untrennbar verbunden ist mit den politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit. Hier zeigt sich dann aber auch ein genel-



| Abb. 11 | Heinrich Vogeler, Kulturarbeit der Studenten im Sommer, 1924. Öl/Lw., 126 x 90 cm.
Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie,
Inv.-Nr. A III 271. Kat., S. 240 

les Problem der kuratorischen Kommentierung des Materials: Die Zusammenstellung wirkt durch ihre Fülle teilweise beliebig. Die künstlerischen Arbeiten stehen weniger für sich als künstlerische Praktiken,

sondern werden zu Anschauungsmaterial für die von den Kurator:innen vorgenommene Gliederung der Schau reduziert. Insbesondere die Brüche und Kontinuitäten, die sich zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus innerhalb künstlerischer Strategien und Darstellungsweisen auf tun, werden in der Ausstellung nur am Rande thematisiert. Eine Kontextualisierung bietet hier der Katalog, in dem Friedrich Lenger aufzeigt, dass die nach dem Ersten Weltkrieg einsetzende Rationalisierung von Arbeit(skraft) „grundsätzlich offen für eugenische Ansätze“ (Lenger 2025, 38) war, was die *Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen* verdeutlichte. Auch der Beitrag von Olaf Peters fokussiert auf die Diskrepanzen zwischen Sozialkritik und Techniküberhöhung, wie bei Carl Grossberg, der am Bauhaus studiert hatte und 1934 das Gemälde *Industriellandschaft* zur Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* beisteuerte und so dazu beitrug „Arbeit im neuen nationalsozialistischen Staat zu definieren“ (Peters 2025, 46).

Nichtsdestotrotz hätte das komplexe Vorhaben der Ausstellung von einer Schärfung des Arbeitsbegriffs profitiert. So entsteht der Eindruck, Arbeit werde hauptsächlich als Lohn- und Erwerbsarbeit gedacht, obwohl stellenweise auch Care-Arbeit mit einbezo-

| Abb. 12 | Rauman sicht „Schöne neue Arbeitswelt“, vorne: Walter Schulze-Mittendorf, Nachbau des Maschinenmenschen aus Fritz Langs Film „Metropolis“, 1972.
© Hamburg, WSM Art Metropolis; dahinter: Carl Theodor Protzen, Straßen des Führers (Mittelteil des gleichnamigen Triptychons), 1939. Öl/Lw., 169 x 257 cm.
Berlin, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. Gm 98/439.
© Bonn, LVR-Landesmuseum,
Foto: Jürgen Vogel



gen wird, so in einem der Aktivräume, in dem der Gender Pay Gap zumindest genannt wird. Das Verhältnis von sogenannter produktiver und unproduktiver Arbeit und seiner geschlechtlichen Verteilung, das im Rahmen einer feministisch motivierten kunsthistorischen Arbeitsforschung kritisiert und erweitert worden ist (vgl. Andresen/Sigler/Söll 2024; Sigler/Walther 2024; Sigler/Rottmann 2024; Molesworth 2000), stellte, wie Jutta Held deutlich gemacht hat, „das gängige Modell der produktiven Erwerbsarbeit als Parameter gesellschaftlicher Werte in Frage“ (Held 2005, 9). Mit der Moderne entstand ein Arbeitsparadigma, das die Unterscheidung von privat und öffentlich erst hervorbrachte, eine Kategorisierung, die bis heute wirksam ist und in der Ausstellung als Ausgangspunkt hätte fungieren können, um von dort aus die unterschiedlichen Ausprägungen von Arbeit zu thematisieren.

Wie in der kunsthistorischen Arbeitsforschung konstatiert worden ist, führte die Trennung von geistiger und manueller, produktiver und reproduktiver Arbeit dazu, dass die künstlerische Produktion weniger als „Arbeit“ und mehr als autonome Tätigkeit eines (männlichen) Genies verstanden wurde (Söll 2024). Diese Problematik wird im Katalog von Annelie Lütgens anhand der Lebensläufe von Hanna Höch und Jeanne Mammen angesprochen. So konnten Künstlerinnen nur erfolgreich sein, wenn sie das „traditionelle weibliche Lebensmodell als Ehefrau und Mutter“ (Lütgens 2025, 62) verweigerten, ein Problem, das spätestens von Künstlerinnen der 1960er und 1970er Jahre skandalisiert worden ist. Diese Zusammenhänge werden nicht deutlich genug hervorgehoben, und so bleibt die Ausstellung hinter den in den letzten zehn Jahren in der kunsthistorischen Forschung gewonnenen Erkenntnissen zurück. Auf inhaltlicher Ebene ist ersichtlich, wie fruchtbar eine solche Auseinandersetzung für die Gegenwart ist und wie viele der thematisierten Umbrüche – beispielsweise die Debatten um Automatisierung und soziale Gerechtigkeit – bis heute von Relevanz sind.

Literaturverzeichnis

Andresen/Sigler/Söll 2024: Tonia Andresen, Friederike Sigler und Änne Söll, Alles-Könnlerin: Care-Arbeit als Thema der zeitgenössischen Kunst und im Kunstbetrieb. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 87/4, 2024, 441–451.↗

Ehninger 2018: Eva Ehninger, Die Industrie der Fotografie. Arbeit als Bildproblem, in: kritische berichte 46/4, 2018, 32–41.↗

Held 2005: Jutta Held, Kunst und Arbeit, in: Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 7, 2005, 7–12.

Käss 2025: Alexandra Käss, Räume, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 100–105.

Lenger 2025: Friedrich Lenger, Arbeitswelten im Umbruch. Sozialhistorische Entwicklungen von 1890 bis 1940, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 31–40.

Lütgens 2025: Annelie Lütgens, Arbeiterinnen der Kunst. Karriere zwischen Emanzipation und sozialer Abhängigkeit, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 61–69.

Molesworth 2000: Helen Molesworth, House Work and Art Work, in: October 92, 2000, 71–97.

Peters 2025: Olaf Peters, Das Lied der Maschinen. Zur Ambivalenz von Technik, Industriearbeit und Sozialkritik in der ästhetischen Moderne, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 51–60.

Schmälzle 2025: Christoph Schmälzle, Zukunft, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 226–233.

Sigler 2021: Friederike Sigler, Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970, München 2021.

Sigler/Rottmann 2024: Friederike Sigler und Kathrin Rottmann, Kunst in Produktionsverhältnissen. Editorial, in: kritische berichte 52/4, 2024, 2–5.↗

Sigler/Walther 2024: Friederike Sigler und Linda Walther, Kochen Putzen Sorgen. Kunst und Care-Arbeit, in: Kochen, Putzen, Sorgen. Ausst.kat. Bottrop, Berlin 2024, 21–30.

Söll 2024: Änne Söll, Putzen im Museum oder wann ist Care-Arbeit (eine) Kunst?, in: Kochen, Putzen, Sorgen. Ausst.kat. Bottrop, Berlin 2024, 43–80.

Valk 2025a: Thorsten Valk, Vorwort, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 7–8.

Valk 2025b: Thorsten Valk, Gesichter, in: Kat. Schöne neue Arbeitswelt, 70–77.

Geschichte der Kunstgeschichte

Georg Dehio und die deutsche Kunst des Mittelalters. Eine ideologiekritische Relektüre

Dr. Esther P. Wipfler
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
München
e.wipfler@zikg.eu

Georg Dehio und die deutsche Kunst des Mittelalters. Eine ideologiekritische Relektüre

Esther P. Wipfler

I. 2025 wurde das von Georg Dehio (1850–1932) im Jahr 1905 begründete und durch zahlreiche weitere Wissenschaftler kontinuierlich fortgeführte Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler 120 Jahre alt. Mit seiner um äußerste Objektivität bemühten Beschreibung von Architektur und bildender Kunst gilt es als Referenzwerk. Dass es aber nur eine Art Vorarbeit und Nebenprodukt des Lebenswerks von Dehio war, wird deutlich, wenn man seine aufwendige, in jeweils vier Text- und Tafelbände gegliederte *Geschichte der deutschen Kunst* zur Hand nimmt. Schon einer der ersten Rezensenten des Werks, Kurt Gerstenberg (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 13/2, 1920, 316–319), hob Dehios Anliegen hervor: Dieser wollte keine Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst oder ihrer Ästhetik schreiben, sondern eine deutsche „Geschichte im Spiegel der Kunst“ vorstellen (so Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*. Text, Bd. 1, Berlin/Leipzig 11919, V – das Vorwort wurde in jeder der vier Auflagen des ersten Bandes unverändert abgedruckt). Dehio war von seiner Ausbildung her Historiker, genauer gesagt Mediävist, und er blieb es sichtlich auch. Dementsprechend knapp handelte er die Kunstgeschichte seit dem Barock ab und überließ das 19. Jahrhundert ganz seinem Kollegen Gustav Pauli. Was Dehio antrieb, war kurz nach der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch des deutschen Kaiserreichs eine nationale Identitätsbestimmung durch die Geschichte der Kunst und in ihr.

Die Herausforderungen der Nachkriegsgegenwart beantwortete er mit einer Rückbesinnung auf die künstlerischen Leistungen der Vergangenheit. So meinte Dehio, der stets „Historiker der Kunst“ ge-

nannt werden wollte, im Vorwort seines *opus magnum*: „Deutsche Kunst in uns aufnehmen heißt: in Kontakt mit dem Seelenleben unserer Vorfahren treten. Deutsche Kunst verstehen heißt: uns selbst verstehen [...] die Kunst als etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Lebensprozesses unseres Volkes unlöslich Verbundenes.“ (ebd.) Dabei stellte er als Leitfrage vor seine Erzählung „Was offenbart uns die Kunst vom Wesen der Deutschen?“ (ebd., 5). Er ging dabei von der irrigen Vorstellung eines über die Zeiten hinweg ethnisch relativ homogen zusammengesetzten deutschen Volkes aus, dessen Mentalität sich *mutatis mutandis* kaum geändert habe. So verstieg er sich sogar zur Abwandlung des ersten Verses des Johannesevangeliums „Die Kunstgeschichte zuletzt darf mit dem Satze beginnen: Am Anfang war der Logos der Rasse“ (ebd., 14). An anderer Stelle verwirft er gerade dieses Kriterium, wenn es um die Gotik als „französische Erfindung“ geht: „An und für sich schon ist die Rasse bei gleichzeitig begrenzten Erscheinungen ein recht fragwürdiges Erklärungsprinzip. Wie aber erst, wenn man es mit einem Mischvolk zu tun hat? Ist es das Gallische oder das Lateinische oder das Germanische in den Franzosen, das in der Gotik seinen Ausdruck gefunden hat? Es genügt, die Frage zu stellen, um zu erkennen, daß sie gar nicht gestellt werden darf. Die Gotik ist nicht aus der Tradition des Blutes zu erklären, sie ist die künstlerische Synthese der von den nordischen Menschen gemeinsam geschaffenen und erlebten Kultur in einer zeitlich begrenzten Entwicklungsphase.“ (ebd., 215). Mit Blick auf die Gesamtleistung des deutschen Volkes musste er das Schicksal bemühen, damit die Bilanz nicht allzu negativ ausfällt: „das Schicksal hat es

den Deutschen nicht leicht gemacht, nein, wahrlich sehr schwer, ein Kunstvolk zu werden“ (ebd., 21). Das Verhältnis des Individuums, des Künstlers, zum Volk sieht er geradezu als symbiotisch an, der Künstler sei Teil dieses Ganzen, seine Kunst somit auch Ausdruck deutscher Mentalität, selbst wenn er andernorts gelebt und gelernt hat. Angesichts solcher Prämissen müssten es Künstler wie Albrecht Dürer eigentlich „schwer gehabt“ haben, in diesem Weltbild Platz zu finden. Doch widmete Dehio ihm eine hymnische Würdigung in einem eigenen Kapitel (Bd. 3, Berlin ²1931, 36–89). Dies ist nicht der einzige Widerspruch in Dehios Perspektivierung. Die Periodisierung nach Herrschergeschlechtern und dann nach Stilen folgte zwar traditionellen Vorstellungen, der Autor betonte aber, dass erst unter den Staufern die „Sonderphysiognomie ihrer Stämme und Landschaften“ (Bd. 1, ¹1919, 213) stärker ausgeprägt worden sei. Das Volk bzw. seine Stämme wurden von Dehio demnach als menschliche Körper beschrieben, eine geradezu mittelalterliche Vorstellung, allerdings ordnete er dann die Geschichte der Kunst nach Kategorien des 19. Jahrhunderts in „romantisch“ und „klassisch“ ein. Letztere Eigenschaft habe die französische Kunst schon in der Stauferzeit gezeigt, die deutsche dagegen eine „romantische Gesinnung“ zum Ausdruck gebracht. Robert Suckale erwähnte diese Kategorisierung als eine anachronistische Herangehensweise der historischen Kunsthistoriographie, ohne jedoch Dehio explizit zu nennen (*Dumont Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln 1999, ²2005, 11).

II. Bekanntlich war Dehios Beziehung zu Frankreich nicht nur durch die von ihm als großen Verlust empfundene Übergabe Straßburgs an Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg, seiner ehemaligen Wirkungsstätte als Hochschullehrer, belastet, sondern auch dadurch, dass Emile Mâle Zitate aus der von Dehio mitverantworteten *Kirchlichen Baukunst des Abendlandes* (1887–1901; Ndr. 1969) gegen ihn verwendete (vgl. Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der Deutschen Kunst*, Köln 2004, 19). In seiner Geschich-

te der deutschen Kunst beschrieb Dehio stilistische Veränderungen häufig metaphorisch als Auswirkungen autonomer Kräfte, so z. B. bei der Skulptur des frühen 13. Jahrhunderts: „Es ist klar: die alte Freude an der bewegten Linie und ihrem Eigenwert hat hier neuen Wind in ihre Segel bekommen, die den byzantinischen, in letzter Instanz antiken, Vorbildern abgewonnenen Formeln wuchern selbständig weiter, werden gehäuft und vervielfältigt als Selbstzweck. Einfach unter den Begriff des Missverständnisses werden wir diese Abweichungen von dem wahren Sinn der Vorbilder nicht stellen dürfen, das Anderssein lag schon in der ersten Intention. Es wurde für das Eigenleben der Gewandung eine Selbständigkeit proklamiert, auf die die deutsch-mittelalterliche Plastik auch in ihren späteren Phasen nie verzichtet hat [...] Höchst interessant ist es nun zu beobachten, wie der im Spätromanismus latente, hie und da aber zutage tretende Zug zum Barocken – wir haben ihn schon in der Architektur kennen gelernt – gleichsam nur darauf gewartet hatte, mit der neuen Richtung des Gewandstils eine Verbindung einzugehen. Am schnellsten war dafür die Malerei gewonnen.“ (Bd. 1, Berlin/Leipzig ⁴1930, 323).

Erstaunlicherweise war Dehios Geschichte der deutschen Kunst trotz ihrer völkischen Fundierung den Nationalsozialisten dann doch zu differenziert, eine schon vorbereitete Neuauflage durfte jedenfalls nicht erscheinen (Gebhardt 2004, 20f.). Dehio hatte ja nicht das Primat der deutschen Kunst propagiert, sondern anhand der ihm bekannten Denkmäler deren Eigenheiten und die besonderen Leistungen im Gegensatz zu anderen Kunstregionen herausgearbeitet, nicht ohne deutlich zu machen, wo adaptiert und kopiert worden war, und das begann aus seiner Sicht bereits in der Spätantike: „Die Antike, die sich in der karolingischen Rezeption, unter Vermittlung der christlichen Kirche, den Germanen zum zweitenmal als Erzieherin anbieten sollte, war nicht mehr dieselbe, die ihnen einst in der Kaiserzeit an Rhein und Donau gegenübergestanden hatte. Sie war aus sich selbst heraus eine andere geworden. Das meiste von dem, wodurch sie für die Germanen unverständlich gewesen war,

hatte sie abgelegt. Sie dachte nicht mehr in plastischen Formen, sondern in Linien und Flächen. Selbst die menschliche Gestalt war zu einer Abstraktion geworden und dadurch der germanischen Formenphantasie faßbarer als die Wirklichkeit selbst. Diese antike Epigonenkunst war zu einer Entwicklung bereit, die sie noch weiter von ihrem Ursprung entfernen konnte. Der Prozeß der Aufsaugung und Angleichung durch den germanischen Geist konnte beginnen.“ (Bd. 1, Berlin/Leipzig 1930, 37)

Auch hier agieren der Geist und die Kunst angeblich nach einem unbekannten Plan, demgemäß scheint auch die Antike wie eine Personifikation als Erzieherin zu handeln. Hinter dieser bildhaften Allegorese und Metaphorik treten Fragen nach Auftraggebern, deren Beziehungsgeflecht, der Migration von Vorlagen und auch von Personal, kurz nach individuellen Gegebenheiten, zurück, sie werden einem solchen universalistischen, zur Mythenbildung neigenden Geschichtsbild untergeordnet.

III. Hier wird in der Tat eine „schwierige deutsche Geistesgeschichte“ sichtbar, wie Helmut Börsch-Supan es formulierte, die man aus Gründen der „Selbsterkenntnis“ aber nicht leugnen sollte, denn nach dem deutschen Wesen scheinen jetzt wieder politische Akteure zu suchen, die 2024 das Bauhaus als „Irrweg der Moderne“ proklamieren wollten⁷ und sich dabei offensichtlich am Wortschatz von Paul Schultze-Naumburgs (1869–1949) Machwerk *Kunst und Rasse* von 1928 bedient haben, der eine durchaus ähnliche Nomenklatur wie Dehio verwendete.

Noch 1981 plädierte Erich Hubala (1920–1994) für eine fünfte Auflage der Geschichte der deutschen Kunst, die er als Lehrbuch für eine erzählende Kunstgeschichtsschreibung betrachtete (Georg Dehio: *Geschichte der Deutschen Kunst: Überlegungen zu einer fünften Auflage*, in: Erich Böckler (Hg.), *Beiträge zu einer baltischen Kunstgeschichte*, Bad Homburg 1981, 171–185). Hätte man denn die Form, wenn man sie tatsächlich noch für zeitgemäß gehalten hätte, von solchen Inhalten trennen können? Auch Udo Kultermann (1927–2013) betonte damals Dehios di-

daktische Leistung, ohne jedoch auf dessen Weltbild einzugehen: „Dehios von der deutschen Architektur ausgehende strenge Begriffsbildung hat erzieherisch gewirkt. Er wandte sich gegen die ‚Kälte kunstgeschichtlicher Begriffe im luftleeren Raum, die auch dem Nichtberufenen erlernbar scheinen‘.“ (*Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1981, 247).

Die deutsche Kunstgeschichte nach 1945 entwickelte in Ost und West bekanntlich erst spät einen anderen Impetus (vgl. Julia Krings, Tagungsbericht: *Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, 1930–1950*, in: *h-soz-kult*, 5.1.2007⁸), wobei das Mittelalter unterschiedlich intensiv betrachtet wurde. In der DDR vermied man offenbar den Zeitabschnitt bis 1200 (vgl. *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1–6, Leipzig 1985–1990). Heinrich Klotz dagegen begann wagemutig mit der Zeit um 600 (*Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1, München 1998), wohingegen Robert Suckale 200 Jahre später einsetzte (*Dumont Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln 1999, ²2005). Auch die achtbändige *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* (München 2006–2009) behandelte in Band 1 die karolingische und ottonische Kunst.

IV. Die Neuauflage von Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* kam bekanntlich nicht zustande, aber dennoch bleibt die Frage: Warum muss uns dieses aus seiner Zeit heraus als eminent politisch zu verstehende Werk heute noch interessieren? Man könnte sich stattdessen weiterhin an Dehios Erbe der nützlichen Handbücher halten und sich an seine Verdienste um die Denkmalpflege, insbesondere hinsichtlich des Heidelberger Schlosses, dankbar erinnern, wenn seine Geschichte nicht eine solch immense Wirkung gehabt hätte – und zwar nicht nur auf die Fachkollegen, sondern auch auf eine breite Leserschaft, die Dehio mit seiner klaren und eingängigen Sprache durchaus ansprechen wollte: Dass die Bände rezipiert wurden, zeigt allein schon die Tatsache, dass die dritte Auflage des ersten Bandes von 1923 bereits 1926 vergriffen war. Kurt Gerstenberg behauptete schon 1920,

dass es sich um einen „Markstein in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung“ handle (Gerstenberg 1920, 319), auch wenn er einzelne Einschätzungen Dehios zu bestimmten Denkmälern kritisierte, die nicht mehr dem damaligen Forschungsstand entsprachen. Dazu ist zu ergänzen, dass Dehio ohnehin nur selten andere Meinungen diskutierte (besonders ausführlich geschah dies allerdings zur Kunst der späten Antike: Bd. 1, ⁴1930, 37f.).

Dennoch gibt es bislang nur zwei ausführlichere Auseinandersetzungen mit der Geschichte der deutschen Kunst, obwohl sicherlich jeder, der sich mit Kunst in und aus Deutschland beschäftigt, Dehios Bände in der Hand gehabt hat. Dies verrät zumindest der Kanon der ausgewählten Werke der bereits genannten historiographischen Bemühungen um die deutsche Kunst. Explizit hat sich Helmut Börsch-Supan anlässlich des 100jährigen Jubiläums mit Georg Dehios *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* im Jahr 2000 auseinandergesetzt (Georg Dehios Geschichte der deutschen Kunst als Dokument deutscher Geschichte, in: *Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, München/Berlin 2000, 35–48). Die Passagen in der Dehio-Biographie von Peter Betthausen von 2004 ordnen die Geschichte der deutschen Kunst eher relativierend in das Werk des Historikers ein (*Georg Dehio: ein deutscher Kunsthistoriker*, München 2004; dazu äußerst kritisch: Heinrich Dilly in seiner Rezension, in: *Die Denkmalpflege* 63/2, 2005, 126–128).

V. Sicherlich hatte die Dehio-Vereinigung keinen geringen Anteil daran, dass man das hier im Mittelpunkt stehende Geschichtswerk, das auch als „Volksbuch“ gedacht war und Dehio bis zu seinem Lebensende beschäftigt hat, offiziell nach 1945 zugunsten der Kunstdenkmäler-Bände weitgehend übergab. Offenbar hat man die Wirkung dieser Geschichtserzählung bislang unterschätzt, weil man immer nur den Denkmalpfleger und den Positivist in Dehio sehen wollte. Dass er in seinem Narrativ von der deutschen Kunst aber deutlich völkische Positionen vertat, wie die ausführlichen Zitate oben vor Augen geführt ha-

ben, kann nicht länger ignoriert werden. Die Untersuchung der Kunstgeschichtsschreibung Georg Dehios gibt auch eine Antwort auf die Frage, wer wann wie einen Kanon von Objekten, von Periodisierungen und „Einfluss“-Geschichten prägt. Denn das Paradoxon einer Periodisierung der Kunstgeschichte des Mittelalters nach Herrschergeschlechtern beherrscht die Kunstgeschichte noch heute. Schon dem Historiker Dehio war bekannt, dass im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation geistliche und weltliche Fürsten, aber auch Privatpersonen weitaus häufiger und vielfach markanter als Stifter in Erscheinung traten als die Könige bzw. der Kaiser. Hat Dehio mit seiner Periodisierung eine Zentralisierung suggeriert, die es erst seit 1871 gab, um Frankreich auch im historisch-politischen Feld etwas entgegenzusetzen? Warum sprechen wir aber immer noch von karolingischer, salischer und ottonischer Kunst?

Nicht nur mit seinen Texten, sondern auch durch die begleitenden Bildbände mit jeweils über 450 Seiten, die eine eigene visuelle Kunstgeschichte vorstellen, prägte Dehio die Sicht auf die Denkmäler. Die Menge an Bildmaterial hatte einen damals noch nicht dagewesenen Umfang; es waren nun vor allem Fotos, nicht mehr nur Zeichnungen, mit denen Architektur und Skulptur realistisch abgebildet wurden, obwohl Dehio selbst die Denkmäler gern im Aquarell darstellte und dabei vielfach einen vermeintlich mittelalterlichen Zustand rekonstruierte (vgl. *Augen unterwegs ..., Reisebilder – Aquarelle und Zeichnungen von Georg Dehio*. Ausst.kat. Stendal, Ruhpolding 2005). Sein Kanon, in die *Propyläen Kunstgeschichte* unhinterfragt übernommen, diente Generationen von Kunsthistorikern als Stoff für das Rigorosum. In Zeiten, in denen Neurechte Geschichtsumdeutung betreiben und nach Zeugen für ihre völkischen Anschauung suchen, sollte das Fach gewappnet sein mit der Kenntnis aller Facetten des Denkens der es prägenden Autoren.

Genderforschung

Eine Akademie für sich allein? Das Symposium „Kunst und/ von Frauen“ 1982

Dr. des. Beniamino Foschini
Bayerische Theaterakademie
August Everding München
beniamino.foschini@hmtm.de

Eine Akademie für sich allein? Das Symposium „Kunst und/von Frauen“ 1982

Beniamino Foschini

Vom 17. bis 28. Mai 1982 fand in der Historischen Aula der Akademie der Bildenden Künste München das Symposium *Kunst und/von Frauen* statt. | Abb. 1 | Es versammelte namhafte Künstlerinnen, Kritikerinnen, Kunsthistorikerinnen, Kuratorinnen und Theoretikerinnen, darunter Renate Berger, Miriam Cahn, Julia Dech, Margarethe Jochimsen, Gisliind Nabakowski, Erica Pedretti und VALIE EXPORT. Die Veranstaltungsreihe wurde von der Künstlerin und Bibliothekarin Heidrun Schimmel und der Malgruppe Weibsbilder (Lisa Endriß, Lilith Lichtenberg, Alrun Prünster Soares, Sara Rogenhofer und Ursula Strauch-Sachs) initiiert und konzipiert und mit Studentinnen mit-organisiert. Die Weibsbilder verließen im März 1982 die Organisation, nahmen aber an dem Symposium teil.

Obwohl es als „Symposium“ bezeichnet wurde, handelte es sich um weit mehr: eine Vielzahl an Veranstaltungsformaten, die sich über fast zwei Wochen erstreckten und der Frage nach Sichtbarkeit, Repräsentation und institutioneller Teilhabe von Künstlerinnen umfassend gerecht wurden. Ein dichtes Programm aus Workshops, Vorträgen, Filmvorführungen, Konzerten und Podiumsdiskussionen in der Aula adressierte zahlreiche Facetten der damaligen, stärker militant geprägten Sichtweisen auf Kunst aus Westdeutschland, Österreich und der Schweiz – von künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion über kunstpädagogische Ansätze und kritische Diskurse bis hin zu kuratorischer Tätigkeit. In den Foyers des Erdgeschosses und des ersten Obergeschosses

KUNST UND/VON FRAUEN KUNST UND/VON FRAUEN			
Mai 1982		vormittags/nachmittags	abends
Mo	17.	12.00 – 16.00 16.30 – 17.00	18.30
		Darstellung Malgruppe „Weibsbilder“, München (Gemeinschaftsbilder, Dokumentation, Diskussion) Film: „...und immer noch das Weibsbild“	Dr. Margarethe Jochimsen, Bonn: Reflexion der gesellschaftlichen Rolle der Frau in der Kunst von Frauen (Vortrag)
Di	18.	12.00 – 15.00 15.00 – 17.00	19.00
		Margarethe Jochimsen, Bonn: Reflexion der gesellschaftlichen Rolle der Frau in der Kunst von Frauen (Vortrag) Gespräch: Margarethe Jochimsen und „Weibsbilder“	Dr. Renate Berger, München: Deraktualisierung des Weiblichen – zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität (Vortrag)
Mi	19.	11.00 – 17.00	19.00
		Miriam Cahn/Maria Thier: Künstlerinnen aus Basel stellen ihre Arbeit vor (mit Dias, Texten, Originalen, Fotos, etc.) Dazu die Gruppenarbeit „Weibsbilder“	Dr. Heide Grottel-Abendroth, München: Manuskripte Aesthetik (Vortrag)
Do	20.		
Fr	21.	11.00 – 13.00 13.00 – 15.00 15.00 – 17.00	19.00
		Erica Pedretti, La Neuveville: Meine Flügel, Flugpläne und Schrauben (Plastik und Literatur) Ingeborg Meier-Bug, München: Bildhafter Kunststofftechnik Gespräch: Erica Pedretti und Ingeborg Meier-Bug	Georgia Elert, Heidi Kriestich, Mona Winter: Zur Wirklichkeit der weiblichen Aesthetik für die Moderne (Diskussion)
Sa	22.		20.00
			Neue Musik DUFANO aus London mit Electronic und Patricia Steen. Ballett von Gloria Coates, Opéra de la Merne, Ballett Köln, James Dizon, u.a.
So	23.		
Mo	24.	11.00 – 13.00 13.00 – 15.00 15.00 – 17.00	19.00
		Gisliind Nabakowski, Berlin: Frauen-Netzwerk, Künstlerinnen aus Mexico-Stadt, San Francisco, Berlin. (Vortrag mit Dias) Gisliind Nabakowski, München: Rhythmus, Struktur und Farbe meiner Malerei und Musik Gespräch: Gisliind Nabakowski und Gloria Coates	Heide Grottel-Abendroth, München: Avantgarde und Emanzipation – die Künstlerinnen und der russische Konstruktivismus (Vortrag)
Di	25.	11.00 – 13.00 13.00 – 15.00 15.00 – 17.00	19.00
		Ulrike Baumann, München: ...dieser Platz ist zu klein. Eine Video Installation Gespräch: Valie Export, Wien, zeigt ihren Film „Menschenfrauen“ (Vorführung und Diskussion)	Dr. Heide Grottel-Abendroth, München: Themen zur Frauenkunst in den neuen Medien (Vortrag und Performance (Mittagsgespräch))
Mi	26.	11.00 – 14.30 14.30 – 17.00	19.00
		Valie Export, München: Über Fotografie Gisliind Nabakowski, München: „Gisliind“ – Fotografien 1980–82 Lisa Ponger, Wien: Super 8 Experimentelle Filme	Valie Export, Wien, zeigt ihren Film „Unschöne Gegenstände“ (Vorführung und Diskussion)
Do	27.	11.00 – 13.30 13.30 – 17.00	19.00
		Ulrike Baumann, München: Kunst als bewusste Begegnung mit sich selbst – Workshop zur Einführung in die Gestaltungstechnik Gisliind Nabakowski, Frankfurt, Tiers und Theater	Gisliind Nabakowski und Peter Nitzky: „Die Gebrochene Skulptur“ – Die Matrien Frida Kahlo“ (Film, 30 min., Farbe, Vorführung und Diskussion)
Fr	28.	11.00	20.00
		Podiumsdiskussion: „Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen von Künstlerinnen“ Moderation: Gisliind Nabakowski, Wiesbaden	Fall: Musik mit zwei Frauenbänden
17.–28.		Ausstellung mit Arbeiten von Studentinnen im unteren und oberen Foyer des Hauses	17.–28. Ausstellung mit Arbeiten von Studentinnen im unteren und oberen Foyer des Hauses

| Abb. 1 |

Programmposter
„Kunst und/von
Frauen“, 1982.
Zweifarbiger Druck
auf Recyclingpapier,
29,7 × 42 cm. Kopie
im Besitz des
Verfassers

Akademie der Bildenden Künste, München 40, Akademiestr. 2, Aula

Eine Veranstaltungsreihe der Akademie mit Unterstützung des Kulturreferats der Landeshauptstadt München

sowie in den Treppengängen fand zudem eine Gruppenausstellung von Studentinnen und Alumnae statt. Auch wenn signifikante Studien zu Ausstellungen mit explizit feministischer Ausrichtung bereits einen ersten historischen Kanon festgelegt haben (Behrens 1991; Kaiser 2013), ist die Analyse besonderer Veranstaltungen wie des Münchner Symposiums bislang unzureichend geblieben. Zunächst ist zu fragen: Wie platziert sich das Symposium in der feministischen Debatte zum Jahreswechsel 1980, d. h. weg von Dekonstruktion, Bewusstseinsarbeit und Kritik der sozialen Verhältnisse und hin zu konstruktiven, utopischen Entwürfen? War das Symposium auf dem neuesten Stand oder kam es leicht verspätet? Welche konstruktiven Beiträge und Ergebnisse folgten im Rahmen des Kunstdiskurses? So fand wenig später, vom 22. bis zum 24. Oktober 1982, an der Universität Marburg die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung mit dem Titel *Frau – Kunst – Gesellschaft – kritische Wissenschaft* statt (vgl. Below 1991, 30ff.). Der Zeitpunkt scheint also passend. In Bezug auf eine stärker lokal orientierte Kunstpolitik stellt sich eine zweite Frage: Wie kam es, dass dieses so reichhaltige und vielfältige Event nicht durch die Initiative und das Agieren des Lehrkörpers der Akademie zustande kam? Die Antwort hierauf erscheint heute selbstverständlich, war es damals jedoch keineswegs: An der Akademie gab es zu der Zeit keine einzige Professorin. Die hier vorliegende Fallstudie untersucht die Herausforderungen, mit denen die Organisatorinnen bei Konzeption, Finanzierung, Planung und Durchführung des Symposiums innerhalb einer feindseligen Hochschule konfrontiert waren, und zeigt auf, wie eine solche Veranstaltung „von unten“ organisiert werden konnte. Sie kann in dieser Hinsicht noch heute als Vorbild dienen.

Dennoch ist das Symposium trotz der namhaften Beteiligten nahezu in Vergessenheit geraten. Neben sehr vereinzelt Erwähnungen (z. B. Behrens 1991, 40, 60, 63) wurde erst in einem Aufsatz aus dem Jahr 2017 das Thema explizit angesprochen (Frigo 2017, 90). Bemerkenswert ist, dass sich in der zum 200-jährigen Jubiläum der Akademie im Jahr 2008 vorgeleg-

ten Festschrift lediglich ein zweizeiliger Verweis in der Chronik im Appendix befindet (Grasskamp/Jooss 2008, 552).

Das Problem, dass Veranstaltungen oder Ausstellungen mit feministischem Hintergrund gerne in Vergessenheit gerieten, ist altbekannt und besteht weiterhin. Marie van Bömmel hat 2023 die Frage nach der Erinnerungskultur solcher Ereignisse am Beispiel der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* (9.3.–10.4.1977 in West-Berlin) aufgeworfen. Bis heute wird diese Schau nur von Kunsthistoriker*innen als von zentraler historisch-kultureller Bedeutung betrachtet, nicht jedoch von Ausstellungsmacher*innen und erst recht nicht von einem breiten Publikum (van Bömmel 2023, 48f.). Im Vergleich zu den 1970er Jahren ist die Figur der Künstlerin im Kunstbetrieb heute selbstverständlich anerkannt, wie die jüngste Ausstellungsgeschichte und zahlreiche Retrospektiven beweisen. Van Bömmel moniert jedoch, dass die Popularisierung feministischer Konzepte in der Kunst diese einerseits normalisiere und andererseits eine ahistorische Rezeption dieser Phänomene befördere (ebd., 51f.).

Skizze der Debatte in den 1970er Jahren

Die Ideen der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Emanzipation der Frauenbewegung spiegelten sich ab 1975 im deutschsprachigen Raum in neuen Formen künstlerischer Organisation und Vermittlung wider (vgl. Below 1991; Kaiser 2013, 83–111). In einer Konstellation aus Künstlerinnenvereinigungen, Fachveranstaltungen, theoretischen Texten, künstlerischen Aktionen und Ausstellungen wurde eine neue Generation von Künstlerinnen präsentiert, die der Frauenbewegung mehr oder weniger nahe stand und die institutionelle Exklusion der Frauen aus den zeitgenössischen Narrativen kritisierte. Als Chefredakteurin von *heute Kunst* machte Gisind Nabakowski als Erste die Situation in der Fachpresse publik, als sie die Sondernummer von Februar/März 1975 dem Thema *Feminismus & Kunst* widmete. In Zusammenarbeit mit VALIE EXPORT zeigte die Zeitschrift eine

lange Reihe zeitgenössischer Künstlerinnen und wollte einen möglichst objektiven Bericht darüber liefern, „in welchem Stadium der Selbstbefreiung sich die feministische Kunst heute befindet“, sowie die gemeinsamen Grundlagen in der Praxis aufzeigen: „[den] Abschied vom lähmenden, als zwanghaft empfundenen Weiblichkeitssyndrom und die Auseinandersetzung mit den Mythen des Mannes“. (Nabakowski 1976, 3) Die allererste Ausstellung in der BRD mit dem Titel *Frauen machen Kunst* wurde 1976 von Margarethe Jochimsen und Philomene Magers in der Bonner Galerie Magers kuratiert (Ausst.-Kat. Bonn 1976–1977). Im Katalog schrieb Jochimsen: „Feministisch ist Kunst von Frauen nur dann, wenn Künstlerinnen in ihr Gedanken zur Anschauung bringen, die sich im weitesten Sinne aus der diskriminierenden gesellschaftlichen Situation der Frau, aus dem gesellschaftlichen Diktat sogenannter weiblicher Funktionen, Eigenschaften, Verhaltensweisen usw. ableiten lassen, gegen die sich die Künstlerinnen in irgendeiner Form wenden.“ (Jochimsen 1976, o. S.) In anderen Beiträgen auf anderen Plattformen wurden weitere Fragen angesprochen: Einerseits die nach dem weiblichen Publikum der Kunst bzw. dem weiblichen Blick und andererseits die Frage, ob Künstlerinnen „weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen können“. (Gerhardt/Kuwertz/Schumann 1975, 76f.) Dies führte zum umstrittenen Thema der sogenannten „weiblichen Ästhetik“.

Gisind Nabakowski verneinte die Existenz einer „weiblichen Formensprache“ im ontologischen Sinn. Sie betonte jedoch den Aushandlungsprozess historischer und sozialer Bedingungen, durch den Frauen über Jahrhunderte hinweg von künstlerischer Arbeit und der Entwicklung eigener Erzähltraditionen ausgeschlossen worden seien (Nabakowski 1976, o. S.). Silvia Bovenschen stellte die Frage in Bezug auf Wahrnehmung und Ausdruck: „Gibt es eine weibliche Ästhetik? Ganz gewiss, wenn die Frage das ästhetische Sensorium und die Formen des sinnlichen Erkennens betrifft; sicher nicht, wenn darunter eine aparte Variante der Kunstproduktion oder eine ausgeklügelte Kunsttheorie verstanden wird.“ (Bovenschen 1976,

74) Ähnlich wie Nabakowski erkannte Jochimsen eine spezifisch feministische Kunst an, die sie jedoch als transitorisch bezeichnete. Zugleich wies sie auf formale Merkmale wie Wiederholung, Reihung und Endgültigkeit bei nicht explizit feministischen Kunstformen hin (Jochimsen 1976, o. S.). Cillie Rentmeister vertrat eine radikalere Position. Sie bejahte die Existenz einer weiblichen und zugleich feministischen Ästhetik, in deren Zentrum der Körper stehe. In dieser Perspektive wird der Körper zur Quelle künstlerischer Erkenntnis und zum Ort des Widerstands gegen die von Männern geprägte Kunsttradition. Rentmeisters Ansatz lehnt die Autorität des patriarchal geprägten Kanons ab und verbindet ästhetische Wahrnehmung und künstlerischen Ausdruck zu einem Akt der Selbstermächtigung (vgl. Rentmeister 1979).

Kunststandort München

In jenen Jahren verfügte München über eine lebendige Szene privater Galerien. Armin Zweite leitete das Lenbachhaus mit einem internationalen Sonderausstellungsprogramm, während die beiden Hauptvereine in der Stadt, der Kunstverein und der junge Kunstraum, die sogenannte progressive Kunstszene komplettierten. Gegen Ende des Jahrzehnts wurde jedoch behauptet, München sei das „Schlusslicht der europäischen Kunstszene“. In der gleichnamigen Podiumsdiskussion im Kunstverein am 10. Oktober 1978 wurde von einer Reihe Künstler*innen, Kritiker*innen und Galerist*innen zusammen mit dem städtischen Kulturreferenten Jürgen Kolbe Klage geführt „über die Provinzialität der Landeshauptstadt, über das Fehlen einer städtischen Kunsthalle, die den Anschluss an das internationale ‚Ausstellungs-Karussell‘ bringen könnte“, sowie die Forderung vorgebracht, „der Avantgarde hier endlich eine Chance zu geben [...]“. (Marschall 1979, 7) Obwohl diese Problematik nicht öffentlich diskutiert wurde, bemängelte man im Nachhinein die Rolle der Akademie. „Ausgespart blieben die im Bereich der staatlichen Kunstpolitik und der Akademie (Akademiepräsident [Jürgen] Reipka zog es vor, sich im Publikum zu verstecken) liegenden Gründe der Münchner Misere.“ (Morschel

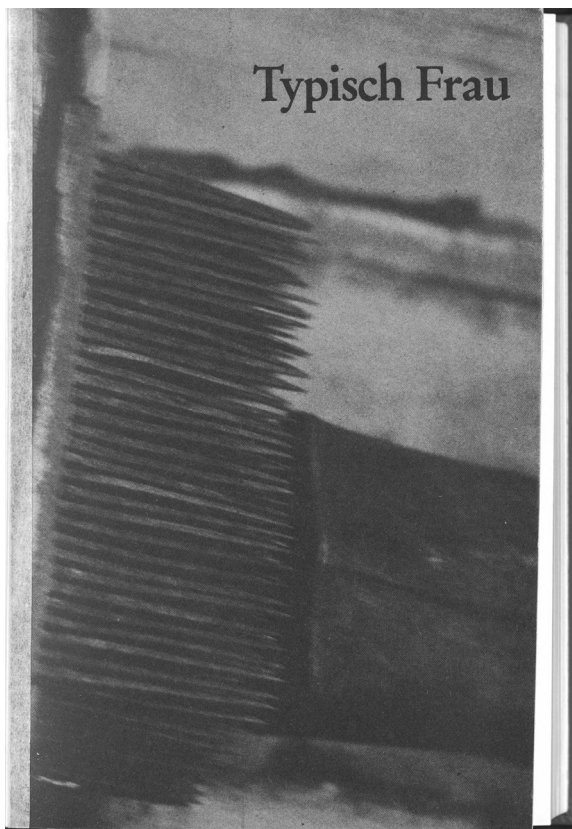


| Abb. 2 | Weibsbilder, Still aus dem Film „Und immer lockt das Weibsbild wie es uns gefällt“, 1980, in: Weibsbilder 2015, o. S.

1978) Anfang des Folgejahres fügte die Kunstkritikerin Doris Schmidt hinzu: „Die Münchner Akademie ist generell in einem wenig attraktiven Zustand, sie braucht dringend die Auseinandersetzung mit profilierten künstlerischen Positionen. Da ist einfach zu viel ‚Mitte‘, da entstehen an der Kunst zu wenig geistige Spannungen. Helfen könnte vielleicht eine Reihe von Gastprofessuren, jeweils ein Semester dauernd, von Künstlern, die in den Grenzzonen der Kunst arbeiten. Dies wären Wünsche für ein Haus, in dem viele Lehrer und Studenten nicht mehr verstehen, warum sie sich in künstlerischen Fragen sachfremd bevormunden lassen sollen.“ (Schmidt 1979)

Vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Unzufriedenheit mit den politischen Institutionen der Stadt manifestierte sich in der Münchner Ausstellungspolitik die Debatte um Frauen und Kunst spätestens 1979

mit der von Helmut Friedel kuratierten Veranstaltungsreihe *Performances 79* im Lenbachhaus (2.–18.2.1979), mit Aktionen von VALIE EXPORT, Hanna Frenzel und Ulrike Bauereis in Zusammenarbeit mit Ulrich Fuchs (Ausst.-Kat. München 1979). In der 1980 neu gegründeten Künstlerwerkstatt Lothringer Straße 13, die unter der Leitung von Michael Meuer stand, dem zuständigen Referenten für bildende Kunst im Kulturreferat, fanden Ausstellungen statt, die sich unmittelbar oder mittelbar dem feministischen Diskurs widmeten. Die Doppel-Ausstellung *Kollektiv Herzogstrasse – Begehbare Malerei und Weibsbilder. Kollektive Malaktion* (26.9.–5.10.1980) zeigte Gruppenarbeiten aus der Münchner Kunstlandschaft. Die Weibsbilder-Mitglieder Lisa Endriß, Lilith Lichtenberg, Alrun Prünster Soares, Sara Rogenhofer und Ursula Strauch-Sachs schlugen in diesen Jahren ein Modell feministischer künstlerischer Kollektivarbeit im Bereich der Malerei und Performance als programmatische Alternative zum vorherrschenden ‚männlichen‘ Modell vor (mehr in Weibsbilder 1981, 117, und Lichtenberg/Rogenhofer 2025). | Abb. 2 | Eine weitere hier relevante Gruppenausstellung war *faßbar-anfaßbar-unfaßbar* (4.–19.9.1981), die ursprünglich unter dem Stichwort „Faser“ von einer Gruppe an der Akademie, darunter Margrit Andres, Regine von Chossy und Heidrun Schimmel, konzipiert worden war (Ausst.-Kat. München 1981b). Das Projekt stellte die ästhetische Gleichrangigkeit von Bild- und Textilkunst und damit die Kritik an der akademischen Hierarchie der künstlerischen Medien in den Vordergrund (Schmidt 1981). Vom 23. bis zum 25. Oktober 1981 fand dann die (auch) von den Künstler*innen selbst kuratierte Gruppenausstellung *Video-Installation* mit Arbeiten u. a. von Barbara Hammann, Fridhelm Klein, Frenzel und Bauereis statt. Vom 3. bis zum 10. November desselben Jahres kuratierte Barbara Gross *Frauenbilder*, eine Auswahl aus den von ihr produzierten *Künstlerinneneditionen*, einer Reihe, die ausschließlich von Künstlerinnen für (potenzielle) Sammlerinnen gestaltet und als provokantes Widerspiel zum männlich dominierten Kunstmarkt verstanden wurde. Vertre-



| Abb. 3 | Cover des Katalogs „Typisch Frau“, Bonn 1981

ten waren VALIE EXPORT, Annalies Klophaus, Maria Lassnig, Ingeborg Lüscher, Ulrike Rosenbach, Annelore Soltan und die Weibsbilder. Dieses Projekt stieß auf große Aufmerksamkeit in der feministischen Presse, Gross selbst berichtete in der Berliner *Courage* darüber (Gross 1982; Gross 1983). Der Kunstverein ging das Thema eher vorsichtig an und setzte erst 1980 die 1975 initiierte Veranstaltung/Ausstellung *Kritik und Kunst* fort – Kunstkritiker*innen präsentieren Künstler*innen (Ausst.-Kat. München 1980). Die Eröffnung erregte durch die Performance von Hamann Aufsehen (vgl. *Neue Kunst in München* 1980; Tiemann 1980). Im Folgejahr präsentierte der Kunstverein in der Ausstellung *Künstlerinnen* hauptsächlich die bekannte bissig-satirische Karikaturistin Marie Marcks (Ausst.-Kat. München 1981a). Im zugehörigen Katalog merkte der Direktor des Kunstvereins, Wolfgang Jean Stock, noch einschränkend an, dass sich mit diesem Titel „kein programmatischer Anspruch im Sinne von ‚Frauenkunst‘ oder gar feministischer Kunstpraxis“ verbinde, sondern „nur“ die Sichtbarkeit von Frauen im Kunstbetrieb erhöht wer-

den sollte (ebd., 3). Stocks Zurückhaltung erweckt den Eindruck, dass sie einer breiteren institutionellen Unsicherheit in der Stadt gegenüber der neuen feministischen Sichtbarkeit geschuldet war. Ditta Behrens hat jedoch keine Bedenken, den ‚progressiven‘ Kunstverein in Bezug auf dieses Thema und diese Ausstellung „eher als konservativ zu bezeichnen.“ (Behrens 1991, 62) Es ist aufschlussreich, dass die wohl bedeutendste Ausstellung in Bayern zur Künstlerinnenschaft jener Jahre nicht in München, sondern in Regensburg stattfand – in der von Veit Loers geleiteten Städtischen Galerie (6.11.–6.12.1981). Die Gruppenausstellung mit dem ironischen Titel *Typisch Frau*, kuratiert von Jochimsen und Magers, war zuvor bereits in Bonn gezeigt worden (19.9.–1.11.1981, vgl. Ausst.-Kat. Bonn/Regensburg 1981). | Abb. 3 | Zu den Ausstellerinnen gehörten die Münchnerin Klophaus und die Münchner Akademie-Alumna Friederike Pezold.

In der Münchner Akademie der Bildenden Künste wurde diese Debatte hingegen ignoriert. Stattdessen dominierte die Diskussion über die Notwendigkeit einer allgemeinen Modernisierung der Lehre – relativ spät im Vergleich zu anderen westdeutschen Kunstakademien (*Neue Kunst in München* 1980). Im Juli 1980 wurde endlich mit dem ‚Rundgang‘ (heute besser bekannt als Jahresausstellung) am Ende des Sommersemesters ein lang erwartetes Format der öffentlichen Selbstdarstellung ins Leben gerufen. Die Akademie blieb für das breite Publikum mehrere Tage lang geöffnet und bot den Studierenden die Möglichkeit, ihre Arbeiten zu präsentieren. Dies gab zweifellos einen starken Impuls für eine größere Ausdrucksfreiheit der Studierenden, die sich in verschiedenen Ausstellungsprojekten niederschlug und die in der Historischen Aula oder in den Foyers im Erdgeschoss und im ersten Stock zu sehen waren. Drei Ausstellungen sind besonders hervorzuheben: *Faser, Faden, Fläche* (1980) – die *faßbar-anfaßbar-unfaßbar* vorausging, *Hensel und Nina* (10.–18.7.1981) und *Studienarbeiten Kunststoff* (Februar 1982). Im Wintersemester 1981/82 wurden Seminare und Abendvorlesungen zum Thema „Philosophie und bildende

Kunst“ von renommierten auswärtigen Kunstkritikern und -theoretikern (u. a. Klaus Honnef, Bazon Brock, Wieland Schmied, Hermann Kern) angeboten (Neue Kunst in München 1981/1982) – freilich durchweg von Männern.

Planungsphase und Konflikte im Vorfeld

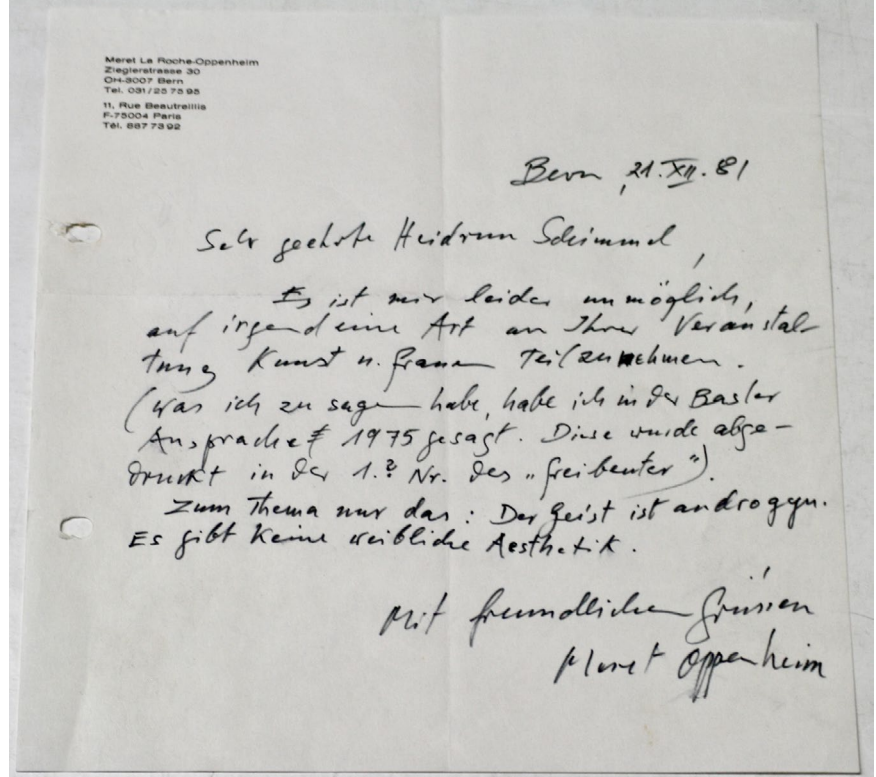
Für das Symposium wurden auf Vorschlag von Schimmel und den WeibsBildern an potentielle Mitwirkende Mitte Dezember die ersten Einladungsbriefe verschickt. Da das Original im Archiv nicht auffindbar ist, muss man sich auf eine Vorlage vom 12. Januar 1982 stützen, die einen guten Eindruck von den Absichten der ersten Stunde vermittelt: „Wir möchten die Chance einer traditionsbeladenen Akademie als Ort des Auf-Bruchs wahrnehmen: Dialoge und Gespräche, vermittelnde Selbstdarstellung sollen unser Bewusstsein als Suchende und Fordernde weiter entwickeln, assoziative Denkmöglichkeiten und Phantasie mitteilen, die Einbringung weiblicher Eigenschaften in die Gesellschaft und die Frage einer ‚weiblichen Ästhetik‘ untersuchen – auch und gerade des darin eventuell enthaltenen Utopischen (Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982c).“

Im Katalog zu *faßbar–anfaßbar–unfaßbar* hatte sich Schimmel im Rahmen ihres künstlerischen Statements auf Margarethe Jochimsens Aufsatz von 1973 über den Zeitbegriff in der Kunst bezogen (vgl. Schimmel 1981a). Der Briefwechsel im Dezember 1981 zwischen Schimmel und Jochimsen (Schimmel 1981b, Jochimsen 1981b) belegt ihre Verbundenheit. Tatsächlich tauchten einige Begriffe und Konzepte in der im Januar 1982 veröffentlichten Vorlage bereits in Jochimsens Katalogbeitrag von *Typisch Frau* auf. Der Kuratorin zufolge ist der Begriff „typisch Frau“ (oder „typisch weiblich“) ein „Kollektivstereotyp“, der sich in der Regel an ‚männlichen‘ Normen orientiert und Mitleid bis Verachtung impliziert. Daher werden diese Begriffe ironisierend verwendet, obwohl es „Eigenschaften und Verhaltensweisen“ gebe, die Männer und Frauen unterschieden, wenn auch nicht von ‚Typen‘ die Rede sein könne. „Weibliche Eigen-

schaften“ wie „Einfühlungsvermögen, die Fähigkeit zu verstehen, Emotionalität, die Entwicklung menschlicher Beziehungen, Geduld, Altruismus, Instinkt, Wahrnehmung nicht-verbaler Mitteilungen, Irrationalität“ seien als positiv und konstruktiv zu bewerten. Gerade aufgrund der Prägung der Gesellschaft von ‚männlichen‘ Eigenschaften sei es notwendig, weibliche Qualitäten strukturell in die Gesellschaft zu integrieren (Jochimsen 1981a, 10). „[Diese Qualitäten] zu ent-decken [sic], zu beleben, zu formulieren ist eines der zentralen Anliegen der Künstlerinnen“ (ebd., 12). Diesen Versuch der Integration weiblicher Stärken in die allgemeingesellschaftlichen Auseinandersetzungen versteht Jochimsen als utopisch. Die Utopie verwirklicht sich nicht nur durch den Prozess der Selbsterkenntnis, der in der Frauenbewegung seit längerem im Gange war, sondern auch durch einen Prozess der Selbsterforschung, der die Konstruktion von Modellen für die Zukunft einschließt: „*Die Zukunft ist jetzt!*“ (ebd., 11). Im Vergleich zu den Erfahrungen nordamerikanischer Künstlerinnen sieht die Autorin bei deutschen und europäischen Künstlerinnen noch Handlungsbedarf im Hinblick auf die gemeinsame Arbeit einerseits und die Überwindung von Konkurrenzverhältnissen andererseits. Ihre abschließende Botschaft lautet: „Vielleicht ein Anfang der *Solidarität* unter Frauen. [...] Ein Denken in ‚WIR‘ ist erkennbar“ (ebd., 18).

Utopische Ideen – oder das „utopische Imaginäre“ – von Gemeinschaft in der Kunst finden sich auch bei den WeibsBildern. Die Gruppe verfolgte seit 1977 eine programmatisch engagierte künstlerische Praxis und eine Partisaninnen-Ästhetik, in der „Aufklärung und Kunst [...] nun wieder zu vereinen“ seien (WeibsBilder 1981, 114). Eine weibliche Ästhetik entstehe auf der Basis des (malerischen) Prozesses sowie des gegenseitigen Austausches unter Künstlerinnen, wobei die Repräsentation des Objekts oder der narrative Inhalt eine untergeordnete Rolle spielten. Noch „fehlt die Ironie, das irre Lachen, die Revolte, das Unakademische und Unseriöse, vor allem aber die Erfindung anderer Perspektiven [...], Bilderräume, in denen sich das weibliche Problem darstellt, *im Malen* weiblich

| Abb. 4 | Meret Oppenheim
an Heidrun Schimmel.
Bern, 21.12.1981.
Schwarzer Füller auf
Papier, 20,8 x 20,8 cm,
in: Arbeitskreis „Kunst
und Frauen“ 1982a, Abs.
„Terminschwierigkeiten
oder Absagen“. Archiv der
Akademie der Bildenden
Künste



ist, im Pinselschwung, in der Farberfindung, in der Gegenstandserfindung, die nicht entgegensteht, in der Linie [...]. Weiblichkeit muss erst erfunden werden.“ (Ebd., 115) Vor diesem gedanklichen Hintergrund wurden die Fragen formuliert, die im Rahmen des Symposiums behandelt werden sollten. Sofort artikulierten sich kritische Einwände hinsichtlich der Konstruktion von „Weiblichkeit“ sowie der Frage, auf welche Weise die sogenannte „Frauenfrage“ angemessen und produktiv verhandelt werden könne. Bereits in einem ersten Schreiben vom 21. Dezember 1981 lehnt Meret Oppenheim ihre Teilnahme am Symposium in knapper Deutlichkeit ab: „Es ist mir leider unmöglich, auf irgendeine Art an Ihrer Veranstaltung Kunst u. Frauen teilzunehmen. [...] Zum Thema nur das: Der Geist ist androgyn. Es gibt keine weibliche Aesthetik“ (Oppenheim 1981; vgl. Oppenheim 1989). **| Abb. 4 |** Aus Oppenheims Perspektive sind die Herausforderungen weiblicher Selbstbehauptung in einem größeren entwicklungsgeschichtlichen Rahmen zu verorten: „Alle Schwierigkeiten der Frauen liegen darin, dass sie ihr Selbstbewusstsein noch nicht wiedergefunden haben. Bei mir war es ein jahrelanger Prozess. Sobald man über diese Krise hinweg ist, schmelzen alle Schwierigkeiten wie Schnee an der Sonne. [...] Ich bin überzeugt, dass die-

se Situation [...] zum Entwicklungsgang der Menschheit gehört, die, so wie ich es sehe, erst am Anfang ihrer Möglichkeit steht. [...] Die seit einiger Zeit (seit ca. 200 Jahren) einsetzende Auflehnung der Frauen, die in Übereinstimmung mit einem Teil der Männer geschieht, scheint mir doch ein Zeichen zu sein, dass der männliche *homo sapiens* es nicht mehr nötig hat, den weiblichen im archaischen Zustand zu halten“ (Oppenheim 1982, 1f.).

Barbara Hammann wandte sich gegen die opportunistische Kulturpolitik der Akademie: „[...] ich werde den Verdacht nicht los, dass jetzt so etwas möglich ist und Geld dazu zur Verfügung steht hat politische Gründe, hat mit Ruhigstellung zu tun, das System schluckt ja eh alles. Auf der einen Seite ein patriarchalischer Lehrkörper und Männerkunst und nun auf einmal der Anschluss an die von Feministinnen und einigen wenigen aktiven Künstlerinnen geleistete Arbeit. Dieser politische Aspekt muss bei der Veranstaltungsreihe unbedingt deutlich werden [...] Solange es keine qualifizierten Professorinnen gibt, d. h. für Künstlerinnen weibliche Identifikationsfiguren, solange wird sich weder im Bewusstsein noch in der Gesamtstruktur etwas ändern. [...] Ich würde [...] auch gerne die Stellungnahme des Präsidenten und Lehrkörpers zu dieser Problematik hören. [...] Umso

wichtiger ist, dass öffentlich ganz klar wird, dass wir unsere Unterdrückung als eine gesamtgesellschaftlich politische begreifen, um nicht mit ‚Frauenkram‘ lächelnd abgetan zu werden“ (Hammann 1982, 1).

Im Laufe des März 1982 kam es zwischen Schimmel und den WeibsBildern zu Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Struktur des Symposiums, woraufhin die Gruppe aus der Organisation austrat. Gerade weil die Auseinandersetzung nicht persönlicher Natur war, ist es interessant, den ‚Streit‘ zu skizzieren, um zu verdeutlichen, wie künstlerische Prozesse auch in organisatorische Belange eingreifen können. In einer im Archiv der Akademie aufbewahrten Schrift sprachen die WeibsBilder einige Kritikpunkte an, die sowohl die Abläufe als auch die Selbstdarstellung der Künstlerinnen betrafen: „Nach unserer Konzeption steht das Gespräch im Mittelpunkt, der Austausch der Künstlerinnen und der ‚Kommunikationsprozess‘ der Werke in ihrer Verschiedenheit“ (WeibsBilder 1982, 1). Die WeibsBilder setzten sich für das Prinzip des Vergleichs und des Austauschs unter den eingeladenen Künstlerinnen ein. Zu diesem Zweck sollte in der Aula eine gemeinsame Ausstellung realisiert werden, die während der gesamten Dauer des Symposiums zu sehen sein sollte. So sollten auch Gelegenheitsbesuchern Vergleichsmöglichkeiten geboten werden: „Deshalb halten wir es für notwendig, dass mehrere Künstlerinnen gleichzeitig ihre Arbeiten offenlegen, auch zur besseren gegenseitigen Verständigung, um die Wahrnehmung der Unterschiedlichkeiten und Verwandtschaften innerhalb einer Woche gleichzeitig zu ermöglichen. Das wäre eine Unterscheidung zum herkömmlichen Galeriebetrieb, der Einzelleistungen herausstreicht.“ (Ebd.)

Während Schimmel eher darauf bedacht war, bestehende Formate – die an der Akademie bereits stattfindenden Vortrags- und Seminarreihen zu ‚Philosophie und bildende Kunst‘ sowie die studentischen Ausstellungen – beizubehalten und für neue Zwecke zu adaptieren, hätten die WeibsBilder – ihrem prozessualen Kunstverständnis folgend – bereits auf der strukturellen Ebene eingreifen und die Parameter der Durchführung und Rezeption des Symposiums kreativ und

kritisch dekonstruieren wollen. Einerseits erschien es Schimmel nicht realisierbar, diese Vision auf das gesamte Symposium und alle Teilnehmer*innen zu übertragen, andererseits gab es praktische und technische Hindernisse bei der Realisierung einer umfassenden Gruppenausstellung in der Historischen Aula (Schimmel/Klein 1982). Schließlich nahmen die WeibsBilder an dem Symposium teil, gehörten aber nicht mehr offiziell zu den Organisatorinnen.

In der Zwischenzeit hatte sich das Projekt finanziell stabilisiert, und es wurden Mittel in Höhe von insgesamt 10.950 DM zugesagt, die sich auf die Akademie (5.300 DM), das Kulturreferat (4.000 DM), BMW (1.000 DM) und die Studentenvertretung (650 DM) verteilten (Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982d). Zwar genehmigte das Präsidium der Akademie die Veranstaltungsreihe Ende 1981 und stellte im Februar 1982 Fördergelder bereit (vgl. Seitz 1982), jedoch nicht aus reiner Gutmütigkeit, wie Hammann richtig vermutete. Erstens war die Unterstützung von Professor Fridhelm Klein notwendig, um eine gewisse Autorität gegenüber dem Präsidium zu erlangen. Zweitens waren Allianzen mit verschiedenen zentralen Akteuren in der Stadt erforderlich: Friedel, Kurator am Lenbachhaus, Hanne Weskott und Doris Schmidt, Kunstkritikerinnen, sowie Meuer vom Kulturreferat, die alle von Anfang an über das Konzept informiert wurden (Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1981/82 und Schimmel 2025). Die Galeristin Dany Keller erklärte sich bereit, Beitragende, die nicht aus München kamen, bei sich zu beherbergen. Die Akademie hätte also die Veranstaltungsreihe ohne massive Rufschädigung nicht mehr unterbinden können.

Durchführung des Symposiums

In dem begleitenden, selbstproduzierten Heft *Kunst und/von Frauen* findet sich das programmatische Gesamtkonzept der Veranstaltung: „Inhalt und Form des Symposiums sollen vielschichtig und offen sein. Entsprechend der Lehr- und Lernsituation der Akademie legte der Arbeitskreis bei seiner Entwicklung des Konzepts den Schwerpunkt auf eine prozessorientierte Vermittlung. D. h. es soll weder eine Kunstauss-

stellung noch eine Vortragsreihe im üblichen Sinne durchgeführt werden. Sondern im Vordergrund steht die persönliche Vermittlung der eigenen Arbeit im Gedankenaustausch, in Gespräch und Diskussion. Das kritische Überdenken übernommener Maßstäbe, das In-Frage-Stellen neuetablierter Klischee-Vorstellungen von ‚weiblicher Ästhetik‘, ‚Frauenkunst‘ u. a. sollen unser Bewusstsein als Suchende und Fordernde weiterentwickeln. Miteinbezogen wird immer auch die gesellschaftliche Betroffenheit der Frau und Künstlerin - mit dem Bestreben, Veränderungen zu bewirken“ (Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982b). Trotz der Vielzahl und Heterogenität der vertretenen Perspektiven, künstlerischen Praktiken und kritischen Ansätze lassen sich drei übergeordnete thematische Felder – im Sinne analytischer Makrokategorien – identifizieren, die der Veranstaltungsreihe zugrunde lagen. Erstens wurde die gesellschaftliche Rolle der Frau als grundlegende Kategorie der Analyse verhandelt. Zweitens rückten radikale Repräsentationen von Weiblichkeit in den Fokus, insbesondere im Spannungsfeld von Körperlichkeit und Ästhetik. Drittens wurde die strukturelle Marginalisierung nicht-tradi-

tioneller künstlerischer Techniken und Materialien im Kontext akademischer Lehre problematisiert.

Unstrittig war die Annahme, dass die zentrale Problematik der „Frauenfrage“ in der Kunst nicht von der gesellschaftlichen Position der Frau zu trennen war. In zahlreichen künstlerischen Arbeiten wurde dies explizit thematisiert – oftmals in Form einer institutionellen Kritik, die auf sozialen und symbolischen Konstruktionen beruhte, welche die weibliche Emanzipation innerhalb einer männlich geprägten Kulturordnung strukturell unterdrückten. Diese Kritik artikuliert sich häufig durch Verfahren der Verfremdung, Ironisierung und ästhetischen Brechung (vgl. Bovenschen 1976, 61f.; Jochimsen 1981a, 10).

Die Kunsthistorikerin Renate Berger und die Künstlerinnen Miriam Cahn und Monika Dillier stellten den weiblichen Körper im Kontext von Begehren und Sexualität vor. Berger, damals Stipendiatin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, hielt einen Vortrag über den Zusammenhang zwischen sexueller und künstlerischer Freiheit aus geschlechterproblematischer Perspektive: Wenn der Künstler den Formalisierungen sexueller Freiheit einen ästhetischen Wert



| Abb. 5 | Miriam Cahn
in der Historischen
Aula der Akademie
der Bildenden Künste
München am
19. Mai 1982, 1982.
Fotografie, 10,2 ×
15 cm. Courtesy
Lilith Lichtenberg

zuspricht, ist der Anspruch, dass dieser Wert absolut ist, fragwürdig. Denn die männliche Perspektive versteht sexuelle Freiheit gegenüber Frauen als die Freiheit, ihre Körper als Objekte zu begehren und dadurch – auch auf gewaltsame Weise – Lust zu empfinden. Die sexuelle Freiheit der Frau wird ausgeblendet oder mit der eigenen gleichgesetzt (vgl. Berger 1982). Aus der Perspektive der künstlerischen Praxis hingegen präsentierten Cahn | Abb. 5 | und Dillier ihre Gruppenarbeit aus dem Vorjahr (April–Mai 1981) zum Thema *Pornographie Frau/Körper/Pornografie* (zusammen mit Heidi Fischer, Marianne Kirchhofer und Anna Barbara Wiesendanger) die anschließend im Frauenzimmer in Basel gezeigt wurde (vgl. Ausst.-Kat. Berlin/Hannover 1988/89). Die künstlerische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlich anerkannten männlichen Form des sexuellen Begehrens erlaubte es den Künstlerinnen, sich mit etwas Fremdem und zugleich Vertrautem auseinanderzusetzen (Pornographie war eine Art Tabu in der Frauenbewegung) und damit die traditionelle Kategorie des ‚Figurativen‘ in Bezug auf das damals propagierte und somit normalisierte Körperbild in Frage zu stellen.

Während Berger, Cahn und Dillier die allgemeine Wahrnehmung von Begehren und Körperdarstellung kritisierten, indem sie eine Dialektik zwischen männlicher und weiblicher Sichtweise entwickelten, stellte Heide Göttner-Abendroth, damals Dozentin an der LMU, das Problem buchstäblich auf den Kopf und präsentierte ihre These vom essentiellen Unterschied zwischen einer patriarchalen und einer matriarchalen Ästhetik, die bereits Gegenstand zweier Bücher war (Göttner-Abendroth 1980; Göttner-Abendroth 1982). Georgia Eilert, Heidi Knetsch und Mona Winter machten weibliche Ästhetik zu einer Frage künstlerischer und gemeinschaftlicher Praxis (vgl. Winter 1983), die in der Arbeit der Malgruppe Weibsbilder, die das Symposium eröffnete, idealtypisch zum Ausdruck kam. Das zentrale Thema ihres Workshops war die kollektive künstlerische Prozesshaftigkeit, die sie durch das Medium der Malerei vermittelten. Sie lieferten den Studentinnen performative Beispiele, zeigten die verschiedenen Stadien und Arten der Konstruktion, Improvisation, Diskussion und Verhandlung vor der Leinwand und demonstrierten so die Aufhebung der ‚heroischen‘ Autorschaft des (per se männlichen) Genies. | Abb. 6 |

| Abb. 6 |

Weibsbilder in der Historischen Aula der Akademie der Bildenden Künste München am 17. Mai 1982, 1982. Fotografie, 10,2 × 15 cm. Courtesy Lilith Lichtenberg



Weiter wurden eher technische, wenngleich emanzipatorische Fragen zu den sogenannten nicht-traditionellen Medien diskutiert, die an der Akademie wenig Anerkennung fanden. Fotografie und Video verfügten bislang noch über keinen Lehrstuhl, eine Werkstatt für Fotografie war jedoch vorhanden und Klein leitete die übergreifende Klasse „Experimentelles Spiel und Medien in der bildenden Kunst“. Verena von Gagern und Regina Schmeken gaben feministischen Stellungnahmen zur Fotografie ab, Ulrike Bauereis, Lisl Ponger und VALIE EXPORT äußerten sich zum Video. Über Kunststofftechnik hielt Ingeborg Maier-Buss, Werkstattleiterin an der Akademie, einen Vortrag, in dem sie das Material aus seiner überkommenen Abwertung befreien und die Besonderheit seiner Vielfalt und Geschichte begreifbar machen wollte – wie in der erwähnten Ausstellung *Studienarbeiten Kunststoff* (vgl. Maier-Buss, in: Programmheft „Kunst und/von Frauen“ 1982). Fragen zu Gattungs- und Medienüberschneidungen fanden sich auch in den Arbeiten von Erica Pedretti (Literatur, visuelle Poesie und Bildhauerei), Gloria Coates (Musik) und Vivienne Newport (Tanz) sowie in den kunsttherapeutischen Forschungen von Gertraud Schottenloher behandelt, die 1992 als erste Professorin (Lehrstuhl für Bildnerisches Gestalten und Therapie) an die Akademie berufen wurde (Sternberg/Rudolph 2023, 2).

Rezeption

Das Symposium fand in der städtischen Presse ein bescheidenes Echo und wurde von der Fachpresse nur in geringem Maße beachtet. Die *Süddeutsche Zeitung* annoncierte allerdings die Veranstaltungen in ihrem täglichen Kulturkalender. Zu den wenig überzeugten Kritikerinnen gehörte Beate Monta vom *Münchner Merkur*, die eine gewisse thematische Erstarrung der Abendvorträge bemängelte, die in einigen Fällen, wie bei Friedel, sehr enttäuschend gewesen seien. Eine zu stark feministisch-ideologische Färbung habe zu einer Simplifizierung der Frage nach Frauen und Kunst geführt: „An den theoretisch-orientierten Abenden überwogen traditionell-inhaltliche, und individuell-mythologische Anschauungen, femi-

nistische Standpunkte, und vage Behauptungen. Wo Kunst auf Motivkunde gebracht, wo nicht systematisch Inhalt und Struktur untersucht und Fragen nach Innovation offen gestellt werden, da kommt es zu den simplifizierten Kategorien von Männer- oder Frauenkunst. Folge dieses zergliedernden Denkens ist das zwanghafte Vereinzeln von Aspekten. [...] So banal es klingt: Merret [sic] Oppenheims Anschauung, dass es weder Männer- oder Frauenkunst gäbe, bleibt zutreffend.“ (Monta 1982)

Doris Schmidt von der SZ berichtete dagegen über die von Gisind Nabakowski moderierte Podiumsdiskussion am 28. Mai, an der auch Politikerinnen wie Staatssekretärin Mathilde Berghofer-Weichner und Stadträtin Cornelia Schmalz-Jacobsen teilnahmen, über die oft (von Männern) zitierte ‚mangelnde Stärke‘ von Frauen, die eine Berufung als Professorin und Klassenleiterin an eine Akademie ohnehin verhindere: „Stärke zu beweisen, so wurde hinreichend deutlich, ist offenbar für eine Künstlerin in unserem Land auch heute noch nicht selbstverständlich; wenn von Frauen Stärke praktiziert werden soll, machen sie auch häufig bittere Erfahrungen. Der Mangel an Stärke ist offensichtlich ein allgemeines Problem und keines, das nur Künstlerinnen betrifft. So wandte sich denn die Diskussion bald allgemein-erzieherischen Mustern zu. In Schulen und Elternhäusern werden bei den Mädchen weibliche Tugenden als ‚Stärken‘ entwickelt, ohne dass zur bestehenden verfassungsmäßig anerkannten Gleichberechtigung auch das Gefühl der Gleichwertigkeit der Frau vermittelt wird. Für Künstlerinnen, die selbständig arbeiten und leben wollen, bringt das erhebliche Identitätsprobleme. So besteht die paradoxe Situation, dass ausgerechnet die Emanzipation, das Bemühen um das Selbstverständnis der Frau, die angehenden Künstlerinnen häufig zu neuer Verengung führt, dass sich ihre Beschäftigung mit dem Thema Mann-Frau massiv auf eine Darstellung von Sexualproblematik zu beschränken droht.“ (Schmidt 1982)

Hanne Weskott, die das Symposium als Kuratorin der Studentinnenausstellung betreute, stellte in ihrem Bericht für das *Kunstforum International* fest, dass

der intensivste und lebendigste Teil des Symposiums der Nachmittag war, an dem sowohl gemeinsame Diskussionen als auch Einzelgespräche mit den Tutorinnen stattfanden. Dies zeige, wie notwendig es sei, dass die Kunstakademien auch Professorinnen und Klassenleiterinnen berufen, um den Studentinnen nicht nur eine künstlerische Ausbildung, sondern auch ein Vorbild zu bieten: „Künstlerinnen wie Valie Export [sic], Miriam Cahn, Erica Pedretti, Lisi Ponger und viele andere versuchten, ihre Kunst in der Arbeitssituation vorzustellen. Hier gab es nicht nur handfeste Anknüpfungspunkte, sondern auch persönliche Gespräche. Vielleicht wurde so der einen oder anderen massiv bewusst, welchen Mangel es doch bedeutet, keine weibliche Professorin als Vorbild und Gegenpart zu haben. [...] Offensichtlich sind die Frauen über Reaktion und Faktensammeln weit hinaus. Sie haben einen eigenen Entwurf von Welt, dessen Verwirklichung mehr als bloße Utopie ist. They work.“ (Weskott 1982)

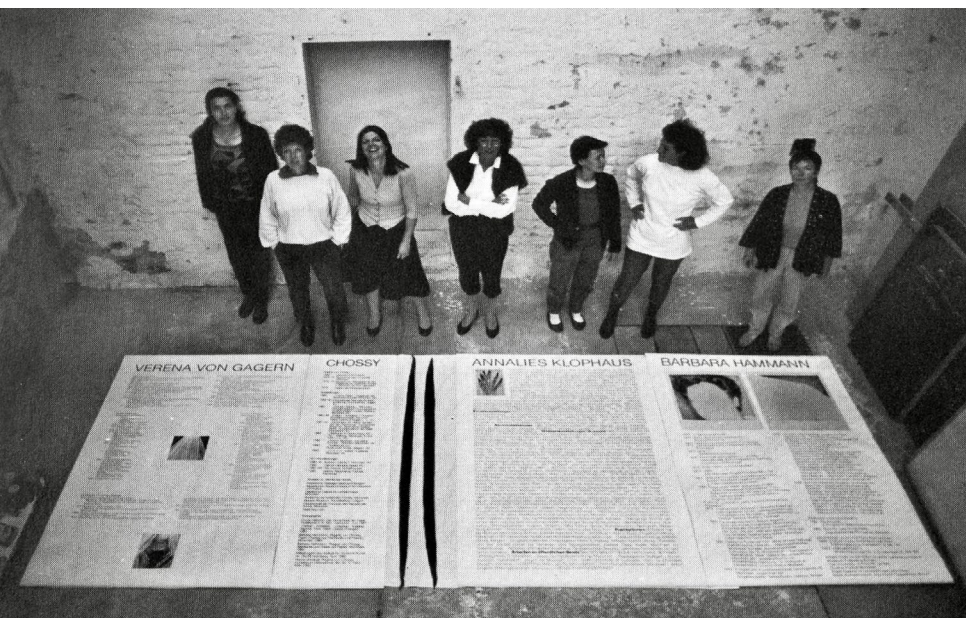
Allerdings scheint das Symposium nur geringe Auswirkungen gehabt zu haben, wie Heinz Herzer schon Ende 1982 konstatieren musste: „[Es] hat [...] den Anschein, als versinke die Akademie langsam wieder in ihren altgewohnten Dämmerzustand“ (Herzer 1982/83). Für die eingeladenen Künstlerinnen und Organisatorinnen ergaben sich Möglichkeiten, sich in der Lehre und in Ausstellungen zu präsentieren, so im Falle von von Gagern, die ab Dezember 1983 über die Semesterferien als Mit-Tutorin den von Klein geleiteten Workshop *Schrift + Fotografie* begleitete. VALIE EXPORT hatte eine Gastprofessur für das Winter- und Sommersemester 1983/84 mit dem Titel „Theorie und Praxis der Mediensprache in Film“ inne. Erica Pedretti leitete im Rahmen der Vortragsreihe „Kunst und Leben – Werk und Interpretation“ einen Workshop mit dem Titel „Ist es möglich, mit meiner Arbeit Macht zu denunzieren?“ (24.–26. Juli 1984). Cahn wurde im März 1983 von Schimmel gebeten, sich auf die Professur für Malerei und Grafik zu bewerben, eine Gelegenheit, die sie aus verschiedenen Gründen ablehnte (vgl. Cahn 2019, 24f.). Die Weibsbilder realisierten eine Sonderausstellung im Foyer des Asam-

saales während der Freisinger Frühjahrsausstellung (21.4.–5.5.1983), mit Lesungen von Mona Winter u. a. Schimmel, Klophaus, Dagmar Rhodius, Hammann und andere Protagonistinnen der Münchner Szene nahmen an Veranstaltungen im Ausland teil (*La femme et l'art*. 1. Triennale von Le Landeron '83, Schweiz, 6.6.–28.8.1983). Doch für die große Ausstellung im Lenbachhaus *aktuell '83. Kunst aus Mailand, München, Wien und Zürich* (21.9.–20.11.1983) wurde keine Münchner Künstlerin eingeladen (Ausst.-Kat. München 1983a), obwohl Rhodius bereits auf eine Einzelausstellung im Lenbachhaus zurückblicken konnte (*Dagmar Rhodius. Zeichnungen 1977–1980*. 2.4.–11.5.1980).

Als Reaktion darauf kuratierten Hammann und Klophaus eine parallele Ausstellung unter dem Titel *AKTUELL(e) '83* (mit von Chossy, von Gagern, Hammann, Klophaus, Rhodius und Barbara Gross) in der Galerie POL von Claudia Jaeckel-Göbel (22.9.–5.11.1983). In einer spielerischen und ironischen Aktion wurden die einzelnen Lebensläufe der Ausstellenden überdimensional ausgedruckt und in einen Raum gehängt (Ausst.-Kat. München 1983b).

Abb. 7 | Unter dem Titel *Mit Haut und Haar* fand 1984 im Kunstverein eine weitere Gruppenausstellung nur mit Künstlerinnen statt, die von Stock kuratiert wurde. Beteiligt waren Sabine Adam, Andres, von Chossy, Hammann, Rhodius und Schimmel (7.2.–25.3.1984).

Die Tatsache, dass sich für die Münchner Künstlerinnen nach dem Symposium nicht viel änderte, sollte jedoch nicht nur auf den konservativen Widerstand der Stadt oder die Angst vor einer ‚Umwertung der Werte‘ durch die Feministinnen zurückgeführt werden. Wie bereits erwähnt, erlitt die Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* ein ähnliches Schicksal. Vielleicht sollte man allgemeiner fragen: Leiden Großveranstaltungen, die verschiedene Sichtweisen abbilden wollen statt dialektisch eine einheitliche Botschaft zu senden, zwangsläufig unter mangelnder Kommunikationswirksamkeit? Die für die Sprache der Massenmedien charakteristische Tendenz zur Vereinfachung – die eher der Beruhigung des Publikums als dessen kritischer Reflexion dient – steht in einem



| Abb. 7 | Die Teilnehmerinnen der Ausstellung AKTUELL(e) '83, Galerie POL, München, vor ihren überdimensioniert gedruckten Lebensläufen, 1983, in: Ausst.-Kat. München 1983b, S. 23

grundlegenden Widerspruch zur emanzipatorischen Forderung nach gesellschaftlichem Wandel, wie sie von der Frauenbewegung erhoben wurde und in ihrer Tragweite epochalen Charakter beanspruchte. Nichtsdestotrotz bleibt die Frage offen, denn wie van Bömmel kritisch betont, mag es korrekt sein, dass der „Bewegungscharakter [der Frauenbewegung] in eine Vielzahl isolierter Aktivismen und Diskurse diffundiert“ ist und daher nur ein „bescheidenes Erbe“ hinterließ (van Bömmel 2023, 51).

Fazit

Trotz einer nur geringen öffentlichen Rezeption war das Symposium historisch bedeutsam, weil es zu einem Zeitpunkt stattfand, als gesellschaftliche und akademische Fragen in Bezug auf feministische Themen neu gestellt wurden. Das Münchner Symposium fand unmittelbaren Niederschlag in den künstlerisch-soziokulturellen Positionen, die beispielsweise Jochimsen 1981 in *Typisch Frau* zum Ausdruck brachte, ebenso wie in den unterschiedlichen Praktiken, die in den 1980er Jahren u. a. die Weibsbilder, Barbara Hammann oder Barbara Gross in München entwickelten. Die Dringlichkeit, die Frage nach Künstlerinnenschaft nicht nur kritisch-analytisch, sondern auch visionär zu behandeln, ergab sich auch aus der Begeisterung und Solidarität der Tutorinnen. Die Analyse des Symposiums *Kunst und/von Frauen* macht deutlich, dass sich die Münchner Akademie

gegenüber zeitgenössischen Fragestellungen öffnen musste und die Bedürfnisse der Studierenden nicht länger ignorieren konnte, sich von der oft tautologisch operierenden Kritik des männlich-professoralen Lehrkörpers zu emanzipieren. Das Symposium knüpfte dabei an vorhergehende Bestrebungen an, die hermetisch abgeschotteten Strukturen der Institution aufzubrechen; andererseits gelang es, das bis dahin weitgehend vorherrschende Schweigen – eine letztlich offene Geringschätzung – über die Frage nach der Rolle von Frauen in der Kunst zu brechen (Schimmel 2025). Dieses Schweigen spiegelte sich sowohl in der faktischen Abwesenheit von Frauen im Lehrkörper wider als auch in der daraus resultierenden strukturellen Leerstelle an weiblichen Vorbildern für die Studentinnen. Erst 1995 wurden mit Cristina Iglesias für Bildhauerei und 2003 mit Anke Doberauer für Malerei und Grafik erstmals Künstlerinnen auf unbefristete Professuren für Freie Kunst an der Akademie berufen.

Literatur

Die Details im vorliegenden Text, bei denen die Quellen nicht explizit erwähnt werden, stammen aus den folgenden Zeitschriften und Zeitungen: *heute Kunst*, *Kunstforum*, *magazin Kunst*, *Neue Kunst in München* und *Süddeutsche Zeitung* sowie aus den im Archiv der Akademie der Bildenden Künste München verwahren Briefwechseln.

AdBK 1981: Akademie der Bildenden Künste (Hg.), Studienführer 1981/1982, München 1981.

AdBK 1982: Akademie der Bildenden Künste (Hg.), Studienführer 1982/1983, München 1982.

Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1981/1982:

Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ an das Präsidium der Akademie, undatiert, 2 Seiten, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Beschwerde“.

Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ (Hg.), Leitz-Ordner „Kunst und/von Frauen“, ohne Inv.-Nr., Archiv Akademie der Bildenden Künste, München.

Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982b: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“, Kunst und/von Frauen, in: Programmheft Kunst und/von Frauen 1982, Abs. „Kunst und/von Frauen“.

Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982c: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“, Briefvorlage 12.1.1982, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Beschwerde“.

Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982d: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“, Veranstaltungsreihe „Kunst und/von Frauen“ 17.–28.5.1982 [Ausgabenbericht], 1.6.1982, 4 Seiten, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Beschwerde“.

Ausst.-Kat. Berlin/Hannover 1988/89: Miriam Cahn. Lesen in Staub, 17.9.–30.10.1988, Haus am Waldsee, Berlin; 4.12.1988–22.1.1989, Kunstverein Hannover, hg. v. Miriam Cahn, Berlin 1988.

Ausst.-Kat. Bonn 1976/77: Frauen machen Kunst, 8.12.1976–31.1.1977, Galerie Magers, Bonn, hg. v. Galerie Magers, Bonn 1976.

Ausst.-Kat. Bonn/Regensburg 1981: Typisch Frau, 19.9.–1.11.1981, Bonner Kunstverein und Galerie Magers; 6.11.–6.12.1981, Städtische Galerie Regensburg, hg. v. Margarethe Jochimsen und Philomene Magers, Bonn 1981.

Ausst.-Kat. München 1979: Performances 79, 2.–18.2.1979, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, hg. v. Helmut Friedel, München 1979.

Ausst.-Kat. München 1980: Kritik und Kunst. Münchner Kritiker präsentieren Münchner Künstler, 22.10.–16.11.1980, Kunstverein München, hg. v. Wolfgang Jean Stock, München 1980.

Ausst.-Kat. München 1981a: Künstlerinnen, 24.7.–6.9.1981, Kunstverein München, hg. v. Wolfgang Jean Stock, München 1981.

Ausst.-Kat. München 1981b: faßbar–anfaßbar–unfaßbar, 4.–19.9.1981, Künstlerwerkstatt Lothringer 13,

München, hg. v. Karl Manfred Fischer und Lisa Puyplat, München 1981.

Ausst.-Kat. München 1983a: aktuell '83. Kunst aus Mailand, München, Wien und Zürich, 21.9.–20.11.1983, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2 Bde., hg. v. Armin Zweite, München 1983.

Ausst.-Kat. München 1983b: AKTUELL(e) '83, 22.9.–5.11.1983, Galerie POL, München, hg. v. Barbara Hammann und Annalies Klophaus, München o. J. [1983].

Ausst.-Kat. München 1984: Mit Haut und Haar, 17.2.–25.3.1984, Kunstverein München, hg. v. Wolfgang Jean Stock, München 1984.

Behrens 1991: Ditta Behrens, Frauen-Kunstaussstellungen im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984, Diss. Universität Hamburg 1991.

Below 1991: Irene Below, Die Utopie der neuen Frau setzt die Archäologie der alten voraus. Frauenforschung in kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen, in: Frauen Kunst Wissenschaft // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 11, April 1991, 24–40.

Berger 1982: Renate Berger, Destruktion des Weiblichen: Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität. Eine Stellungnahme, in: kritische berichte 10/2, 1982, 23–37. ↗

Botterbusch 1982: Vera Botterbusch, Kunst von Frauen. Vorschau auf ein Symposium an der Münchner Kunstakademie, in: Süddeutsche Zeitung 112, 17. Mai 1982, 26.

Bovenschen 1976: Silvia Bovenschen, Zur Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?, in: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung 7/25, September 1976, 60–75.

Cahn 2019: Miriam Cahn, Das zornige Schreiben, Berlin 2019.

Frigo 2017: Dorothea Frigo, „Don't cry, work"? – Münchner Künstlerinnen in dem 1980er/1990er Jahren – ein Rückblick, in: Faktor X – Das Chromosom der Kunst. 3. Biennale der Künstler im Haus der Kunst, 29.7.–24.9.2017, Haus der Kunst, München, hg. v. Albert Coers und Alex de Vries, München/Berlin 2017, 88–92.

Gerhardt/Kuwertz/Schumann 1975: Renate Gerhardt, Evelyn Kuwertz und Sarah Schumann, Weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen. Frauenspezifisches in der Kunst, am Beispiel von sechs Künstlerinnen, in: Magazin KUNST 15/4, 1975, 76–86.

Göttner-Abendroth 1980: Heide Göttner-Abendroth, *Die Göttin und ihr Heros*, München 1980.

Göttner-Abendroth 1982: Heide Göttner-Abendroth, *Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik*, München 1982.

Grasskamp/Jooss 2008: Walter Grasskamp und Birgit Jooss, *Chronik der Akademie der Bildenden Künste München 1770–2008*, in: Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner (Hg.), „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, 532–555.

Gross 1982: Barbara Gross, *Frauenbilder, Weibsbilder*, *Kunstbilder*, in: *Courage: aktuelle Frauenzeitung* 7/6, 1982, 44–45.

Gross 1983: Barbara Gross, *Noch lebe ich vom eigenen Geld*, in: *Courage: aktuelle Frauenzeitung*, Sonderheft 8, 1983, 12–13.

Gruber 2020: Christine Gruber, *Weißer Faden – Schwarze Seide. Lebenslinien im Gespräch mit Heidrun Schimmel*, in: Heidrun Schimmel (Hg.), *Heidrun Schimmel. Textilobjekte 2012–2020*, Ebelsbach 2020, o. S.

Hammann 1982: Barbara Hammann an Heidrun Schimmel, München, 11.1.1982, 2 Seiten, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Video – Performance – Vortrag“.

Held 1985: Jutta Held, *Was bedeutet „weibliche Ästhetik“ in der Kunst der Moderne?*, in: *kritische berichte* 13/3, 1985, 29–41. ➔

Herzer 1982/83: Heinz Herzer, *Aus der Akademie der bildenden [sic] Künste*, in: *Neue Kunst in München* 14, Dezember 1982–Januar 1983, o. S.

Hiederer 1991: Christa Hiederer (Hg.), *10 Jahre Künstlerwerkstatt Lothringer Strasse 13: eine Dokumentation der Ausstellungen von 1980–1990*, München 1991.

Jehl/Sternberg 2014: Iska Jehl und Caroline Sternberg (Hg.), *Erste Frauen in der Lehre. Akademie der Bildenden Künste München, Kunstgewerbeschule München. Zur Entwicklung des Frauenanteils in der Lehre 1808–2014*, München 2014.

Jochimsen 1976: Margarethe Jochimsen, *Gegenüberstellungen: feministische und nicht-feministische Kunst von Frauen*, in: *Ausst.-Kat. Bonn* 1976/77, o. S.

Jochimsen 1981a: Margarethe Jochimsen, *Ein Denken in „WIR“ ist erkennbar. Zur Ausstellung notiert*, in: *Ausst.-Kat. Bonn/Regensburg* 1981, 10–18.

Jochimsen 1981b: Margarethe Jochimsen an Heidrun Schimmel, Bonn, 15.12.1981, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Jochimsen“.

Kaiser 2013: Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972–1987*, Bielefeld 2013.

Lichtenberg/Rogenhofer 2025: *Privatkommunikation mit Lilith Lichtenberg und Sara Rogenhofer*, 10.6.2025, München.

Marschall 1979: Werner Marschall, *Padua und Performance. Zu einem Streit um die Kunst – nicht nur in München*, in: *tendenzen* 20/124, März–April 1979, 6–7.

Monta 1982: Beate Monta, *Gibt es Frauen-Kunst?*, in: *Münchener Merkur*, 29.–30.–31. Mai 1982, 8.

Morschel 1978: Jürgen Morschel, *Öffentliche Hände sind langsam. Diskussion über „München, Schlusslicht der Kunstszene“*, in: *Süddeutsche Zeitung* 236, 13. Oktober 1978, 14.

Nabakowski 1976: Gisind Nabakowski, *„Ich finde es schlimm, dass man in diesem System jedes politische Engagement immer erst legitimieren muss...“*, Gisind Nabakowski antwortet auf Fragen von Margarethe Jochimsen, in: *Ausst.-Kat. Bonn* 1976/77, o. S.

Neue Kunst in München 1980: Redaktion *Neue Kunst in München*, *Notizen*, in: *Neue Kunst in München* 4, November–Dezember 1980, o. S.

Neue Kunst in München 1981/1982: Redaktion *Neue Kunst in München*, *Notizen*, in: *Neue Kunst in München* 9, November–Dezember 1981/Januar 1982, o. S.

Neue Kunst in München 1982: Redaktion *Neue Kunst in München*, *Notizen*, in: *Neue Kunst in München* 10, Februar–März 1982, o. S.

Oppenheim 1981: Meret Oppenheim an Heidrun Schimmel, Bern, 21.12.1981, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Terminschwierigkeiten oder Absagen“.

Oppenheim 1982: Meret Oppenheim an Heidrun Schimmel, Paris, 14.2.1982, 2 Seiten, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Terminschwierigkeiten oder Absagen“.

Oppenheim 1989: Meret Oppenheim, *Acceptance Speech for the 1974 Art Award of the City of Basel*, January 16, 1975, in: Bice Curiger (Hg.), *Meret Oppenheim. Defiance in the Face of Freedom*, Zürich u. a. 1989, 130–131.

Programmheft „Kunst und/von Frauen“ 1982: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ (Hg.), *Kunst und/*

von Frauen, Programmheft, München 1982. Inv.-Nr. NE-0016. Archiv Akademie der Bildenden Künste, München.

Rentmeister 1979: Cillie Rentmeister, Frauen, Körper, Kunst: Mikrophysik der patriarchalischen Macht, in: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung 10/37, Oktober 1979, 61–68.

Schimmel 1981a: Heidrun Schimmel, [Statement], in: Ausst.-Kat. München 1981b, Abs. „Heidrun Schimmel“.

Schimmel 1981b: Heidrun Schimmel an Margarethe Jochimsen, München, 9.12.1981, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Jochimsen“.

Schimmel 1982a: Heidrun Schimmel an Marianne Eigenheer, München, 3.5.1982, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Eigenheer“.

Schimmel 1982b: Heidrun Schimmel an Miriam Cahn, München, 3.5.1982, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Cahn/Dillier“.

Schimmel 1982c: Heidrun Schimmel an VALIE EXPORT, München, 3.5.1982, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „VALIE EXPORT“.

Schimmel/Klein 1981: Heidrun Schimmel und Fridhelm Klein an das Präsidium, München, November 1982 [1981], in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Beschwerden“.

Schimmel/Klein 1982: Heidrun Schimmel und Fridhelm Klein an die WeibsBilder, München, 30.3.1982, 2 Seiten, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „WeibsBilder“.

Schimmel 2025: Privatkommunikation mit Heidrun Schimmel, 28.6.2025, Bamberg.

Schottenloher 1983: Gertraud Schottenloher, Kunst und Gestaltungstherapie in der pädagogischen Praxis, München 1983.

Schmidt 1979: Doris Schmidt, Wie kam's, dass es kam. Der Fall Weißhaar vor dem kulturpolitischen Ausschuss, in: Süddeutsche Zeitung 31, 7. Februar 1979, 29.

Schmidt 1981: Doris Schmidt, Textilien als künstlerisches Ausdrucksmittel, in: Süddeutsche Zeitung 203, 5.–6. September 1981, 16.

Schmidt 1982: D[oris] S[chmidt], Nur Mangel an Stärke? Zu einer Veranstaltung der Münchner Akademie, in: Süddeutsche Zeitung 123, 1. Juni 1982, 17.

Schumann 2017: Sarah Schumann, in: Franziska Leuthäuser, [Gespräch mit] Sarah Schumann, in: Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD. ↗

Seitz 1982: Rudolf Seitz an Heidrun Schimmel und Fridhelm Klein, 6.5.1982, 1 Seite, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „Beschwerde“.

Sternberg/Rudolph 2023: Caroline Sternberg und Kathrina Rudolph (Hg.), Künstler*innen an der AdBK München. Eine Materialsammlung zum Thema Genderfragen, München 2023.

Tiemann 1980: Gabriele Tiemann, Barbara Hammann, in: Ausst.-Kat. München 1980, 85–87.

VALIE EXPORT 1981–1982: VALIE EXPORT an Heidrun Schimmel, Wien, undatiert, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „VALIE EXPORT“.

van Bömmel 2023: Marie van Bömmel, Vergessene Pionierinnen? Die Ausstellung Künstlerinnen international 1877–1977 als historiografische Intervention und Inspiration, in: GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 15/3, 2023, 40–54.

WeibsBilder 1981: Lisa Endrits [sic], Lilith Lichtenberg, Alrun Prünste-Soares [sic], Sara Rogenhofer und Ursula Strauch-Sachs [WeibsBilder], Ist der Traum schon ausgeträumt? Eine Ausstellung von Künstlerinnen über Künstlerinnen, in: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung 11/44, Juni 1981, 109–118.

WeibsBilder 1982: WeibsBilder, [Stellungnahme], undatiert, 4 Seiten, in: Arbeitskreis „Kunst und Frauen“ 1982a, Abs. „WeibsBilder“.

WeibsBilder 2015: Lisa Endriß, Lilith Lichtenberg, Alrun Prünster Soares und Sara Rogenhofer [WeibsBilder] (Hg.), kollektiv weibsBilder 1977–1988, München 2015.

Weskott 1982: Hanne Weskott, Kunst und/von Frauen. Akademie der Bildenden Künste, München, 17.–28.5.82, in: Kunstforum International 51, 1982, 175.

Weskott 1984: Hanne Weskott, Brief aus München. Gegenwärtige Vergangenheit, in: Kunstforum International 70, 1984, 182–187.

Winter 1983: Mona Winter (Hg.), Zitronenblau: Balanceakte ästhetischen Begreifens, München 1983.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.3.115066>

Neues aus dem Netz

Release der neuen digitalen Sammlungsdatenbank des Deutschen Architekturmuseums (DAM)

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.3.115175>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.3.115067>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Jean-Pierre Caillet und Fabienne Joubert: **À l'aube de la peinture moderne: vers un nouvel humanisme, de Byzance à l'Italie.** Turnhout, Brepols 2025. 309 S., 248 Farbbabb. ISBN 978-972-503-61568-4.

Hansdieter Erbsmehl: **Skatologisches in den (nicht immer) Schönen Künsten.** Künsnacht, Digibbo Verlag 2025. 150 S., 40 Farbbabb. ISBN 978-3-039-06068-9.

Fastnacht. Tanz und Spiele in Nürnberg. Ausst.kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2025/26. Hg. Johannes Pommeranz, Anne Sowodniok. Beitr. Kathrin Hesse, Werner Mezger, Christian Rümelin, Marie-Luise Kosan, Daniel Burger, Helge Weingärtner, Michael Diefenbacher, Christine Demele, Arnold Otto, Anne Sowodniok, Christine Sauer, Alexis Slater, Christopher Retsch, Jürgen Küster, Christiane Lauterbach, Johannes Pommeranz, Kerstin Kaiser-Reissing, Matthias Nuding, Beatrice von Lüpke, Horst Kaufmann. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2025. 393 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-946217-43-5. E-book im Open Access bei arthistoricum.net. ↗

Formen der Anpassung. Kunsthandwerk und Design im Nationalsozialismus. Ausst.kat. Grassi Museum für Angewandte Kunst Leipzig 2025/2026. Hg. Frank Werner. Beitr. Frank Werner, Thomas Andersch, Caroline-Sophie Ebeling, Andreas Rimkus, Stefanie Seeberg, Axel Atula, Ralf Schmidt, Christina Brinkmann, Nicolas Karpf, Jens-Uwe Fischer, Friedrich von Borries, Christianne Weber-Stöber, Sabine Epple, Julia Blume, Miriam Heckhoff. München, Hirmer Verlag 2025. 333 S., 331 meist farb. Abb. ISBN 978-3-777-44683-7.

Corinna Gannon: **Wirkmächtige Artefakte. Naturmagische Bildkonzepte und die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II.** Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2025. 702 S., 226 Farbbabb. ISBN 978-3-68924-217-6.

Mary Tavener Holmes und Christoph Maria Vogtherr: **In Conversation. Intention and Innovation in Eighteenth-Century-Display.** Leiden, Brill 2025. 434 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-90-04-73285-8.

Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 2025. 90. Folge. Hg. Peter Füssenich, Matthias Deml. Beitr. Albert Distelrath, Matthias Deml, Ruth Stinnesbeck, Stefan Bürger, Rolf Lauer, Jitka Ehlers, Johannes Bulitta, Tina Weber. Köln, Kölner Domverlag 2025. 309 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-9827007-3-1.

Jacques-Louis David. Ausst.kat. Louvre Paris 2025. Hg. Sébastien Allard. Beitr. Sébastien Allard, Côme Fabre, Aude Gobet, Morgane Weinling. Paris, Éditions Hazan 2025. 371 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-2-7541-1722-7.

Lovis Corinth. Bildrausch. Skizze wird Malerei. Ausst.-kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2025. Hg. Mona Stocker. Beitr. Christiane Adolf, Natascha Mazur, Mona Stocker. Dresden, Sandstein Kultur 2025. 189 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-95498-892-1.

Lovis Corinth. Bildrausch. Die Skizzenbücher im Kunstforum Ostdeutsche Galerie. Bestandskatalog. Hg. Sebastian Schmidt. Beitr. Sebastian Schmidt, Christiane Adolf, Patricia Bethlen, Mona Stocker. Dresden, Sandstein Kultur 2025. 319 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-95498-893-8.

The Menorah and the Seven-branched Candelabrum. Jewish and Christian Manifestations in the Medieval and Early Modern Periods. 2 Bde. Hg. Andrea Worm, Maria Streicher. Beitr. Matthias Morgenstern, Lutz Doering, Mary Carruthers, Gerd Blum, Katrin Kogman-Appel, Eva-Bettina Krems, Eleanor Goerss, Andrea Worm, Lesley Smith, Margit Krenn, Emma Abate, J.H. Chajes, Vera Henkelmann, Tobias J. Bidlingmaier, Jochen Hermann Vennebusch, Claudia Echinger-Maurach, Judith Utz, Maria Streicher, Jens Niebaum, Ilia Rodov. Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2025. Zs. 669 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-11-116411-3.

Moderner Sakralbau in Köln. Hg. Hiltrud Kier, Martin Struck. Beitr. Martin Bredenbeck, Philipp H. Huntscha, Hiltrud Kier, Kirsten Lange-Wittmann, Margit Ramus, Carsten Schmalstieg, Ludmila Siman, Martin Struck. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König 2025. 479 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-7533-0841-8.

Amy Newman: **Barnett Newman Here.** Princeton/Oxford, Princeton University Press 2025. 728 S., Abb. ISBN 978-0-6912-4918-6.

Nürnberg global 1300–1600. Ausst.kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2024. Hg. Benno Baumbauer, Marie-Therese Feist, Sven Jakstat. Beitr. Daniel Hess, Benno Baumbauer, Sven Jakstat, Meyrav Levy, Tina Asmussen, Heike Zech, Henry Kaap, Florian Abe, Stefan Hanß, Manuel Teget-Welz, Daniel Astorga Poblete, Monica Juneja, Elgidius E.B. Ichumbaki, Dominicus Z. Makukula. Berlin, Deutscher Kunstverlag 2025. 407 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-422-80321-3. E-book im Open Access bei arthistoricum.net. ↗

Release der neuen digitalen Sammlungsdatenbank des Deutschen Architekturmuseums (DAM)

Die neue Sammlungsdatenbank des DAM [↗](#) ist online: Neben zahlreichen Architekturmodellen sind ab jetzt auch Zeichnungen, Pläne und Fotografien in der rund 4.000 Objekte umfassenden Onlinepräsentation einsehbar. Die neue Online-Bilddatenbank ersetzt die 2012 im Rahmen der Architekturmodell-Ausstellung des Museums erstellte und mittlerweile technisch veraltete „Modellsammlung online“. Damit können Forschung und interessierte Öffentlichkeit nicht nur die Architekturmodellsammlung des DAM-Archivs in einer zeitgemäßen Qualität online recherchieren, sondern erstmals auch ausgewählte Architekturzeichnungen, Pläne und Fotografien einsehen.

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.

Aalborg (DK). Kunsten Museum of Modern Art. –6.4.: Elina Brotherus; Per Kirkeby. –18.10.: Sisters Hope x Kunsten.

Aarau (CH). Aargauer Kunsthhaus. –25.5.: Mehr Licht. Video in der Kunst. –21.6.: Mario Sala.

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

Ahrenschoop. Kunstmuseum. –12.4.: Hans Brass. Transformationen.

Ajaccio (F). Maison Bonaparte. 20.3.–30.6.: Talma et Napoléon.

Albi (F). Musée Toulouse-Lautrec. 4.4.–26.7.: H. G. Ibels, un nabi engagé.

Albstadt. Kunstmuseum. –12.4.: Intimität. Queere Kunst der Gegenwart. (K). –31.5.: Brigitte Wagner. Zeichnungen. –6.9.: Rainer Zerback.

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

Amsterdam (NL). Rijksmuseum. –25.5.: Fake!; Metamorphoses. Ovid and the Arts. (K).

Stedelijk Museum. –6.4.: Erwin Olaf.

Van Gogh Museum. –17.5.: Yellow. Beyond Van Gogh's Colour. (K); An Ode to Printmaking.

Annapolis (USA). Banneker-Douglass-Tubman Museum. –16.1.27: She Speaks: Black Women Artists and the Power of Historical Memory.

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

Aschaffenburg. Jesuitenkirche. 25.3.–12.7.: Stufen. Erklimmen – Wachsen. Kunstpreis der Stadt Aschaffenburg 2026.

Atlanta (USA). High Museum. –19.4.: The Lost World: The Art of Minnie Evans.

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

Schaezlerpalais. –22.3.: „Seht wie würdevoll!“.

Spanische Meistergrafik von Goya und Dalí. –12.4.:

Reichtum der Kunst. Jakob Fugger und sein Erbe.

–19.4.: Hermann Fischer. Zeichner und Aquarellist.

Baden-Baden. Kunsthalle. –10.5.: Katharina Wulff. Arabesken in Arabesken.

Museum Frieder Burda. –2.8.: Wettstreit mit der Wirklichkeit. 60 Jahre Fotorealismus. (K).

Barcelona (E). CaixaForum. 26.3.–16.8.: Chez Matisse. El Legado de una Nueva Pintura.

Fundació Miró. –6.4.: Painting the Sky: 50 Years of Fundació Miró Stories. –10.5.: Open the Archive 07. L'Antitète.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. 19.3.–28.6.: Sant Pere de Rodas and the Master of Cabestany: The Construction of a Myth.

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

Kunsthalle. –12.4.: Diembe. –17.5.: Dominique White.

Kunstmuseum. –2.8.: The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939.

Museum Jean Tinguely. –10.5.: Carl Cheng. –7.3.27: Nicolas Darrot. Fuzzy Logic. 18.3.–30.8.: Angelica Mesiti. Reverb.

Bayreuth. Kunstmuseum. –4.10.: AugenZeugen mit Stift und Kamera. Max Beckmann und Armand Besch.

Bedburg-Hau. Schloss Moyland. –19.4.: In the Picture. Porträtfotografie aus der Slg. 15.3.–6.9.: Daniele Formica. Im Dialog mit Joseph Beuys.

Bergamo (I). GAMeC. –6.9.: Ana Silva.

Bergisch Gladbach. Villa Zanders. –12.4.: Veronika Moos. (K). –16.8.: Zeichenräume. Monika Bartholomé, Claudia Busching, Kati Gausmann, Betina Kuntzsch, Angela Lubič, Katja Pudor, Kamilla Szij, Jolanta Wagner, Julia Ziegler. (K).

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

Alte Nationalgalerie. 22.3.–15.11.: Skandal! Mors Imperator – Hermione von Preuschen.

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

Berlinische Galerie. –16.3.: Raoul Hausmann. Vision, Provokation, Dada. (K). –1.6.: Stephanie Comilang. –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. –26.4.: Glamour und Geometrie. Art Déco in der Illustration. Blackbox #17; „Ich bin keine Keramikerin.“ Linde Burkhardt.

Brücke-Museum. –21.6.: Kunst Hand Werk Brücke. (K).

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

Gemäldegalerie. –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. 2.4.–26.7.: Räume schaffen. Die Konstruktivistin Marlow Moss. Mit Leonor Antunes, Tacita Dean, Florette Dijkstra und Ro Robertson. (K).

Hamburger Bahnhof. –3.5.: Annika Kahrs. (K).

–31.5.: Petrit Halilaj. (K). –13.9.: Saâdane Afif. (K); Giulia Andreani. 27.3.–31.12.: Shilpa Gupta. (K).

Haus der Kulturen der Welt. 21.3.–14.6.: Tirailleurs: Von Kanonenfutter zu Avantgarde. Die vergessenen Soldat*innen, die Europa befreit haben.

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.: Sich verwandt machen; An das wir uns festhalten.

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. –3.5.: Käthe Kollwitz und das Theater. (K).

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

Kunstgewerbemuseum. –3.5.: Jerszy Seymour: Mutuogenesis.

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

Liebermann-Villa am Wannsee. –25.5.: Alles für die Kunst! Max Liebermann zwischen Strategie und Kulturpolitik. (K).

Martin-Gropius-Bau. 19.3.–28.6.: Peter Hujar / Liz Deschenes: Persistence of Vision.

Museum Europäischer Kulturen. –24.5.: All Hands On: Flechten.

Neue Nationalgalerie. –31.12.: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 20.3.–9.8.: Constantin Brancusi. (K).

Neues Museum. 21.3.–10.1.27: Schicksal in den Sternen. Die Anfänge des Tierkreises. (K).

Slg. Scharf-Gerstenberg. –26.4.: Schluss mit den Meisterwerken. –3.5.: Möglichkeiten einer Insel. Denken in Bildern von Gerstenberg bis Scharf. (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. –3.5.: Fokus. Hans Fischli (1909–89). 20.3.–21.6.: Schwitters. Grenzgänger der Avantgarde. (K).

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

Biel (CH). Kunsthaus Centre d'art. –17.5.: Anita Muçolli; Nelson Schaub.

Bielefeld. Kunsthalle. 21.3.–14.6.: Duane Linklater. Cache.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –12.4.: Doris Graf – XPlacesToBe: Part II. 21.3.–21.6.: Unglaublich. Zeitgenössische Kunst in den Sphären der Religion.

Bilbao (E). Guggenheim. –12.4.: Mark Leckey. –3.5.: Arts of the Earth. 19.3.–13.9.: Ruth Asawa.

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

Bologna (I). 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. –19.7.: Ruth Orkin. The Illusion of Time; Saul Leiter.

Bonn. August Macke Haus. 2.4.–23.8.: Visionen der Moderne. August Macke und Max Ernst.

Bundeskunsthalle. –6.4.: Expedition Weltmeere. –9.8.: Amazônia. Indigene Welten. –23.8.: Peter Hujar. 2.4.–25.10.: Sex Work. Eine Kulturgeschichte der Sexarbeit.

Kunstmuseum. –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).

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.

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

Bregenz (A). Kunsthaus. –25.5.: Koo Jeong A.

Vorarlberg Museum. –6.1.27: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer.

Bremen. Kunsthalle. –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.** –10.5.: Julika Rudelius. –4.10.: Die tödliche Doris.

Brescia (I). Pal. Martinengo. –14.6.: Liberty. L'arte dell'Italia moderna.

S. Giulia. 27.3.–23.8.: Bruce Gilden.

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

Brüssel (B). Design Museum. 1.4.–20.9.: Designing Childhood. A History of Design for Children.

Musées royaux des Beaux-Arts. –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; Bellezza e Bruttezza. The Ideal, the Real and the Caricature in the Renaissance. –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. 21.3.–30.8.: Robert Zandvliet. The Painting is a Door; Franz Gertsch. Eisenbett und Trompete, Familie und Paare. 21.3.–7.6.: Leanne Picthall. Meaning So Well.

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

Cambridge (USA). Harvard Art Museum. –10.5.: Critical Printing. –2.8.: Celtic Art Across the Ages.

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

Castres (F). Musée Goya. 18.3.–24.5.: Entrez dans la couleur!

Chantilly (F). Château de Chantilly. –1.6.: Les trésors restaurés. Hommage aux mécènes bibliophiles. –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. –1.4.: Carlfriedrich Claus. –12.4.: Frank Maibier. 11.4.–16.8.: Utopia. Recht auf Hoffnung.

Museum Gunzenhauser. –31.5.: Plastik aus der Slg. Gunzenhauser; Otto Dix und die Neue Sachlichkeit. –14.6.: Mahlzeit! Feinkunsthalle.

Schlossbergmuseum. 29.3.–7.6.: Ganz rein! Jüdische Ritualbäder. Fotografien von Peter Seidel.

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

Chur (CH). Bündner Kunstmuseum. –22.3.: Daniel Spoerri; Fadri Cadonau. –5.7.: Im Atelier. Raum, Arbeit, Mythos; Daniela Keiser. –26.7.: Susan Hefuna. (K). 11.4.–2.8.: Heiner Kielholz.

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

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

Compton Verney (GB). Gallery House. –28.6.: Bruegel to Rembrandt: Drawing Life, Sketching Wonder.

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

Cottbus. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. –19.4.: Radikale Schönheit; Karoline Schneider. –17.5.: Gemachte Männer. Körper, Gestus, Habitus maskuliner Bildwelten. –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.

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

Deauville (F). Musée Les Franciscaines. –24.5.: André Hambourg. Œuvres de jeunesse.

Den Haag (NL). Kunstmuseum. 21.3.–6.9.: Can Love Be a Photograph. 40 Years of Inez & Vinoodh. (K).

Mauritshuis. –7.6.: Birds. The Goldfinch, Birds, Art and Us. (K).

Dessau. Bauhausgebäude Dessau-Roßlau. 28.3.–10.1.27: Glas – Beton – Metall.

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

Dordrecht (NL). Museum. –14.6.: Water & Light. Highlights by Yale Center for British Art.

Dortmund. Baukunstarchiv NRW. –22.3.: Mischa Kuball. Under Construction / Public Preposition.

Museum Ostwall. 27.3.–26.7.: Müll. Eine Ausstellung über die globalen Wege des Abfalls. (K).

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

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

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).

Leonhardi-Museum. 28.3.–21.6.: August Kotzsch 1836–1910. (K).

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. **Kunstpallast.** –22.3.: Das fünfte Element. Werke aus der Slg. Kemp; Die geheime Macht der Düfte. –3.5.: Only Murders in the Museum. –25.5.: Community. Fotografie und Gemeinschaft. –16.8.: Monet – Cézanne – Matisse. The Scharf Coll.

K 21. –18.4.: Thomas Schütte. –19.4.: Grund und Boden. Wie wir miteinander leben. 28.3.–2.8.: Anne Truitt. Pioneer of Minimal Art.

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

Erlangen. **Stadtmuseum.** –12.4.: Neu entdeckt: Georg Greve-Lindau.

Essen. **Museum Folkwang.** –7.6.: L is for Look. Fotobücher für Kinder und Jugendliche. –4.10.: Saâdane Afif. Plakate.

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

Esslingen. **Villa Merkel.** –7.6.: Ivana de Vivanco; Jakob Collection x Grischa Hyazinth Kaczmarek. Antiheroes.

Eupen (B). **IKOB.** –29.3.: Soul Flashes. Videokunst. 1. Zyklus: Wasser: Eva Claus, Jean Painlevé, Alice dos Reis, Roman Signer. –7.6.: Wolfgang Nestler.

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

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

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

Flensburg. **Museumsberg.** –25.10.: 150 Jahre Museumsberg Flensburg. Visionen und Utopien.

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

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

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

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

Forte dei Marmi (I). **Forte Leopoldo.** 27.3.–27.9.: Pittura a Napoli dopo Caravaggio. Il Seicento nella Coll. della Fondazione de Vito.

Frankfurt/M. **Caricatura Museum.** –7.6.: Das kann nur Perscheid. Das Beste aus Perscheids Abgründen. (K). **Deutsches Architekturmuseum.** –7.6.: Die Stadt ist der Sport. Städte in Bewegung: Beispiele aus ganz Europa. –28.6.: DAM PREIS 2026. Die 23 besten Bauten in/ aus Deutschland. 21.3.–2.8.: Suburbia. Träume vom Eigenheim. Wege aus der Wohnungskrise.

Historisches Museum. –24.5.: Ursula Edelmann. Stadtbilder – Ikonen des Stadtwandels.

Jüdisches Museum. –10.5.: 100 Jahre Neues Frankfurt. –29.11.: Follow the Function? 27.3.–3.1.27: Armin Stern. Maler und Zionist.

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. (K). –24.5.: Wolle, Seide, Widerstand. (K).

Museum Giersch. 28.3.–6.9.: Multispezies Members Club. Neue Allianzen zwischen lebendigen und künstlichen Systemen.

Museum für Moderne Kunst. –22.3.: Trisha Donnelly. –31.5.: Tohé Commaret: Pontopreis MMK 2026.

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. –12.4.: Asta Gröting. Videoarbeiten. 19.3.–5.7.: Monets Küste. Die Entdeckung von Étretat. (K).

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

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

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

Fribourg (CH). **Kunsthalle.** –17.5.: Passages. Nat Faulkner, Solomon Garçon, Keta Gavasheli, Gaylen Gerber mit Leah Ke Yi Zheng, Hervé Guibert, Nour Mobarak, Henrik Olesen, B. Ingrid Olson, Anastasia Pavlou, Matthew Peers, Cora Pongracz, Pope.L, Ariana Reines und Oscar Tuazon, Dieter Roth, Sava Sekulić.

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.

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

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

S.M.A.K. –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. 20.3.–19.7.: Van Dyck l'Europeo. Il viaggio di un genio da Anversa a Genova e Londra. (K).

Pal. della Meridiana. 19.3.–12.7.: Futurismo.

Giverny (F). **Musée des Impressionismes.** 27.3.–5.7.: Avant les nymphéas. Monet découvre Giverny 1883–90.

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

Graz (A). **Halle für Kunst.** –19.4.: Eva Ursprung; Susanne Wenger.

Kunsthau. –29.3.: Michael Gülzow. 21.3.–8.11.: 30% Löwenzahn; Hybrid Pleasures. Helen Chadwick Supported by Liesl Raff.

Neue Galerie. –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.** –11.10.: The Mystery of the Girl in Blue.

Hagen. **Emil Schumacher Museum.** –7.6.: Rupprecht Geiger: Farbe – Licht – Energie. (K).

K.E. Osthaus-Museum. –21.6.: Zuhause. Künstlerische Perspektiven auf Wohnen, Obdach und Unterkunft. (K).

Halle. Moritzburg. –25.5.: Farben des Lichts. Internationales Studioglas. 26.3.–28.6.: Wilhelm Lehmbruck. Ewig menschlich.

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.

Ernst-Barlach-Haus. –7.6.: Ulla von Brandenburg. Schüttelt Schattendramen aus dem Ärmel.

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). 27.3.–30.8.: Maria Lassnig und Edvard Munch.

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. **Kestnervesellschaft.** –22.3.: Cauleen Smith. The Volcano Manifesto.

Museum August Kestner. –7.6.: Fun Design/Circular Design.

Museum Wilhelm Busch. –14.6.: Anke Feuchtenberger, Ulli Lust, Katharina Greve und Michaela Konrad.

Sprengel Museum. –10.5.: Gabriela Jolowicz. Holzschnitte. (K). 11.4.–5.7.: Horst Antes zum 90. Geburtstag.

Hartford (USA). **Wadsworth Atheneum.** –22.3.: The Scenic Daguerreotype in America 1840–60. –20.12.: Mariel Capanna.

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.

Herford. **MARTa.** –25.5.: ars viva 2026: Ryan Cullen, Nazanin Noori, Prateek Vijan. –7.6.: Kartographien des Wachstums. Katinka Bock im Dialog mit Lois Weinberger.

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).

Hornu (B). **Grand Hornu.** –26.4.: Patricia Urquiola. –10.5.: Cristina Garrido; Honoré d'O. (K); Nedko Solakov.

Houston (USA). **Menil Coll.** 27.3.–9.8.: The Gift of Drawing: Cy Twombly.

Museum of Fine Arts. –17.5.: Frida. The Making of an Icon. –7.9.: Ernesto Neto.

Ingolstadt. **Lechner Museum.** –12.4.: A Matter of Perspective.

Istanbul (TK). **Museum of Modern Art.** –18.10.: Panorama: Dreams and Places.

Itzehoe. **Prinzeßhof.** –7.6.: Oskar Kokoschka. Menschen und Länder.

Jena. **Kunstsammlung.** 27.3.–7.6.: Jonathan Meese.

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

Karlsruhe. **Kunstmuseum.** –12.4.: Özlem Günyol & Mustafa Kunt.

Staatl. Kunsthalle in der Orangerie. –12.4.: Archistories. Architektur in der Kunst. (K).

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

Kassel. **Documenta.** –22.5.: Alte Heimat – neue Heimat: Dea Tcholakova. From Countless Sleepless Nights.

Fridericianum. –19.7.: Catherine Opie.

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

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

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

Kaufbeuren. **Kunsthau.** 15.3.–21.6.: long time no see. Maximilian Gutmair, Sebastian Mayrhofer, Nicola Reiter, Johannes Vogl, Ulrich Vogl, Sonja Wahler.

Klosterneuburg (A). **Albertina.** 26.3.–15.11.: Donated with Love.

Koblenz. **Ludwig Museum.** –24.5.: Marianne Aue; Markéta Othová, Michael Bielický, Kamila B. Richter.

Mittelrhein-Museum. –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. 21.3.–6.9.: Koblenz wird modern. Die Kunst der 1920er Jahre.

Köln. **Käthe Kollwitz Museum.** 27.3.–28.6.: Louise Stomps. Konturen des Inneren.

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

Kunst- und Museumsbibliothek. –19.4.: Zwischen Dekonstruktion und Montage. Von Collagen und Liebesaffären zu Köln.

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. –2.8.: Yayoi Kusama. (K). –8.11.: De/Collecting Memories from Turtle Island.

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

Wallraf-Richartz-Museum. –31.5.: B(l)ooming. Barocke Blütenpracht.

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

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

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

Krakau (PL). **Palast der Kunst.** 9.4.–3.5.: Marian Ruzamski. Die Kunst der Erinnerung.

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

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. –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. –3.5.: Iris Andraschek. –24.1.27: Inge Dick. Vom Licht berührt. 11.4.–17.1.27: Wiener Moderne. Weiblich. Widerständig. Fanny Harlfinger-Zakucka und die Wiener Frauenkunst. **Museum.** –3.5.: Christina Gschwantner. Colored Emotion.

Lausanne (CH). **Musée cantonal des Beaux-Arts.**

–2.8.: Marina Xenofontos. Play Life. –16.8.: Peintures françaises 1800–1945. Anatomie d'une collection. 3.4.–23.8.: Otobong Nkanga. I dreamt of you in colours.

Lecce (I). **Fondazione Biscozzi | Rimbaud.** –10.5.: Filippo de Pisis e les Italiens de Paris.

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

Leiden (NL). **De Lakenhal.** 2.4.–23.8.: At Home with Jan Steen.

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). 18.3.–8.4.: Aldus Manutius. Die Erneuerung der Buchkultur um 1500.

Museum der bildenden Künste. –22.3.: Katharina Schreiter. –12.4.: Welt aus Fäden. Bildteppiche der Moderne. –7.6.: Grafik im Fokus: Francisco de Goya. –28.6.: Sichtbarmachen. Spuren jüdischen Engagements im MdbK. –3.1.27: Rosa Barba. Under the Canopy. 29.3.–28.3.27: Roxana Rios. Ode to Eris.

Le Mans (F). **Musée Tessé.** 11.4.–27.9.: Albert Maignan. Un virtuose à la Belle Epoque.

Leuven (B). **Museum.** –30.8.: Valérie Mannaerts. –22.11.: Els Nouwen.

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

Leverkusen. **Museum Morsbroich.** –7.6.: Von Mensch und Natur. Chained to the Rhythm.

Lindau. **Kunstforum Hundertwasser.** 27.3.–11.1.27: Friedensreich Hundertwasser. Die Kunst der Vielfalt. Geheimnisse der Originalgrafik.

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –28.6.: Annegret Soltau. Unzensiert. Eine Retrospektive; Ewa Partum. Conceptual Exercises. –12.7.: Georg Petermichl; Some Secrets on Photography.

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

London (GB). **British Museum.** –4.5.: Samurai. –25.5.: Hawai'i: A Kingdom Crossing Oceans.

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

National Gallery. –10.5.: Wright of Derby: From the Shadows.

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

Royal Academy. –19.4.: Rose Wylie. 27.3.–21.6.: Michaelina Wautier.

Tate Britain. –12.4.: Turner and Constable. Rivals and Originals. 26.3.–23.8.: Hurvin Anderson.

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

V&A. –22.3.: Marie Antoinette Style. Shaped by the Most Fashionable Queen in History. Ab 28.3.: Schiaparelli. Fashion Becomes Art.

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

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

Hammer Museum. –17.5.: Five Centuries of Works on Paper: The Grunwald Center at 70. Part I.

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

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –17.5.: Memoryscapes; Basquiat. Headstrong. 26.3.–23.8.: Sophie Calle.

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.

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). –19.7.: K-NOW! Korean Video Art Today. –26.7.: Sentimento e osservazione. Arte in Ticino 1850–1950. 15.3.–9.8.: Jean-Frédéric Schnyder. La pittura 2024/25.

Madrid (E). **Museo Nacional Reina Sofia.** –16.3.: Maruja Mallo. –20.4.: Juan Usle; Oliver Laxe. –8.6.: Alberto Greco. –1.1.27: Andrea Canepa.

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

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –5.7.: Itamar Gov. The Rhinoceros in the Room, oder: Ein Märchen von Banalität und Bösem. –16.8.: Grace Weaver. Prélude.

Kulturhistorisches Museum. –17.5.: Erbauung (an) der Vergangenheit. Der Magdeburger Dom und die Wiederentdeckung des Mittelalters in Preußen. (K).

Mailand (I). **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.

GAM. –28.6.: Paul Troubetzkoy. Lo scultore della Belle Époque.

Museo delle Culture. –28.6.: Chiharu Shiota.

Museo Poldi Pezzoli. –4.5.: Meraviglie del Grand Tour.

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. (K). –27.9.: Anselm Kiefer. Le Alchimiste. (K).

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

Mainz. **Kunsthalle.** –26.6.: Britta Marakatt-Labba. Stitched Tracks.

Málaga (E). **Museo Picasso.** –12.4.: Picasso. Memory and Desire.

Malmaison (F). **Château.** 18.3.–6.7.: Lumière sur ... Le Premier Consul à Marengo d'Antoine-Jean Gros.

Malmö (S). **Moderna Museet.** –12.4.: Edi Hila.

Mannheim. **Kunsthalle.** –24.5.: Elisaveta Braslavskaja. (K). –31.5.: Kaari Upson. Dollhouse. Eine Retrospektive. 27.3.–5.7.: La vie moderne. Grafiken von Manet bis Picasso.

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).

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

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –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.** 28.3.–12.7.: L'âme artistique et urbaine de l'Ouest parisien. Coll. Courtois.

Minneapolis (USA). **Institute of Arts.** –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. 29.3.–20.9.: Grant Mooney. Mit Laura Aguilar, Olga Balema, Joseph Beuys, Wisrah C. V. da R. Celestino, Hanne Darboven, Yael Davids, Christian Jendreiko, Jannis Kounellis, Grant Mooney, Ulrich Rückriem u.a.m.

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. 24.3.–11.10.: Stoller Strauß und wütender Tiger. Tierbronzen des 19. Jh.s.

Haus der Kunst. –22.3.: Cyprien Gaillard. Wassermusik. –17.5.: Sandra Vásquez de la Horra. Soy Energía.

Kunsthalle. 20.3.–4.10.: Haar – Macht – Lust. (K).

Lenbachhaus. –12.4.: Iman Issa. (K). –5.9.27: Über die Welt hinaus. Der Blaue Reiter. 24.3.–19.7.: Franz Wanner.

Lothringer 13. –31.7.: Antifascism: Now.

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. –29.3.: Stay. Textile Sitzobjekte. –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.

Münster. **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. 26.3.–26.11.: Paul Klee. Der Poet des Blauen Reiter. (K).

Nancy (F). **Galleries Poirel.** –21.6.: Art Déco.

Nantes (F). **Château des Ducs de Bretagne.** –28.6.: Sorcières.

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. Banksy.

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). **Cooper Hewitt Design Museum.** –27.9.: Made in America: The Industrial Photography of Christopher Payne. –19.7.: Art of Noise.

Frick Collection. –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. –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. –26.7.: Lillian Bassman. Bazaar and Beyond. 16.3.–9.5.: Flip Sides. Seeing Korean Art Anew. 29.3.–28.6.: Raphael: Sublime Poetry.

MoMA. –11.4.: Wifredo Lam. –25.5.: Elizabeth Murray. –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. –4.10.: Peggy Weil. 21.3.–12.9.: Frida and Diego. The Last Dream. 28.3.–5.7.: Naufus Ramírez-Figueroa. 12.4.–22.8.: Marcel Duchamp.

Neue Galerie. 20.3.–9.8.: Constantin Brancusi.

Nogent-sur-Seine (F). **Musée Camille Claudel.** 11.4.–19.7.: Bartholdi, Champollion et le sphinx. Monuments publics en débat.

Nürnberg. **Albrecht Dürer Haus.** 25.3.–28.6.: Michael Mathias Precht. Mit Dürer im Herzen. Grafiken.

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

Institut für moderne Kunst. 15.3.–31.5.: Sebastian Jung. Marianne-Defet-Malerei-Stipendium.

Kunsthalle. 21.3.–7.6.: Colour Crush.

Kunstvilla. –28.6.: Constantin von Mitschke-Collande. Ein Künstlerleben zwischen Dresden und Nürnberg; Michael Mathias Precht. Mit Röntgenblick. Die Bildnisse.

Neues Museum. –30.8.: Marianna Castillo Deball.

Nuoro (I). **MAN.** –14.6.: Pellizza e Ballero. La divina luce.

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

Oldenburg. **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 Štřelec: 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.

Henie Onstad Kunstsenter. –19.4.: Ann Lislegaard.

Munch Museum. –17.5.: Kim Hankyul.

Nasjonalmuseet. –5.4.: Anawana Haloba. –7.6.:

Mastering the Copy. –9.8.: Boom! How did the baby boom change architecture?

Oxford (GB). **Ashmolean Museum.** 19.3.–16.8.: In Bloom. How Plants Changed Our World.

Museum of Modern Art. –12.4.: Suzanne Treister.

Padua (I). **Centro San Gaetano.** –19.7.: M. C. Escher. Tutti i capolavori.

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. 24.3.–24.5.: Après Michel-Ange.

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

École des Arts Joailliers. –29.3.: Réveries de pierres: Poésie et minéraux de Roger Caillols.

Grand Palais. –29.3.: Aux frontières du dessin, l'odyssée dessinée du Grand Palais. –5.4.: Mickalene Thomas. (K). 24.3.–26.7.: Henri Matisse 1941–54.

Hôtel de Ville. –30.5.: Hommage à Sebastião Salgado.

Jeu de Paume. –24.5.: Martin Parr. Global Warning.

Louvre. 8.4.–20.7.: Martin Schongauer. Le bel immortel.

15.4.–20.7.: Michel-Ange – Rodin. Corps vivants.

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

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

Musée des Arts décoratifs. 18.3.–28.6.: Le langage des murs. Estampes de la Chine à Notre Dame.

Musée Carnavalet. –26.4.: Les gens de Paris, 1926–36. Dans le miroir des recensements de population. 15.4.–23.8.: Marie de Sévigné, lettres d'une Parisienne.

Musée Cognacq-Jay. 25.3.–20.9.: Révéler le féminin.

Mode et apparence au 18 siècle.

Musée Henner. –22.6.: Salomé. Henner et Moreau face au mythe.

Musée Jacquemart-André. 26.3.–2.8.: Splendeur du Baroque.

Musée du Luxembourg. –19.7.: Leonora Carrington.

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

Musée de Montmartre. 20.3.–13.9.: Otto et Adya Van Rees.

Musée du Moyen-Âge. –12.7.: Licornes!

Musée d'Orsay. 17.3.–5.7.: Renoir dessinateur.

17.3.–19.7.: Renoir et l'amour. La modernité heureuse (1865–85).

Musée du Petit-Palais. 18.3.–19.7.: Visages d'artistes. De Gustave Courbet à Annette Messenger. 14.4.–6.9.: Károly Ferenczy. Modernité hongroise.

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

Parma (I). **Fondazione Magnani-Rocca.** –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.** –7.6.: Un:Real. Lena Schabus.

Pau (F). **Château.** 21.3.–14.6.: Gilles Clément. Jardins de papier.

Perugia (I). **Galleria Naz.** –6.4.: Mario Giacomelli. –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.** –26.4.: Noah Davis. 12.4.–5.7.: A Nation of Artists.

Pennsylvania Academy of the Fine Arts. 12.4.–5.9.: A Nation of Artists.

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

Pal. Gotico. –4.5.: Sguardi sull'Africa.

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. Buontalenti.** –26.7.: Ettore Sottsass. Io sono un architetto.

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

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

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

Museum Barberini. –7.6.: Avantgarde. Max Liebermann und der Impressionismus in Deutschland.

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

Quedlinburg. **Museum Lyonel Feininger.** 26.3.–13.7.: Vier machen Blau. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee. (K).

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –22.3.: Kathrin Sonntag und Gabriele Münter. Das reisende Auge; Gabriele Münter. Aufbruch in Form und Farbe. 11.4.–19.7.: It's All about Time.

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

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –14.6.: Günther Uecker. Die Verletzlichkeit der Welt. 29.3.–6.9.: Wirklich?! Kunst und Realität 1400 bis 1900.

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). **Galleria Nazionale d'Arte Moderna.** –3.5.: Bice Lazzari.

Istituto Centrale per la Grafica. –7.6.: Maarten van Heemskerck e il Fascino di Roma. Percorsi visivi della Città Eterna.

MAXXI. –6.4.: Roma nel mondo; Luigi Pellegrin. Prefigurazioni per Roma. –26.4.: Franco Battiato.

Mercati di Traiano. –19.7.: Costantin Brancusi. Le Origini dell'Infinito.

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

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

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

Museo della Fanteria. –7.6.: Caravaggio e i maestri della luce. –28.6.: L'ultimo Matisse. Morfologie di carta.

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

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

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.

Rotterdam (NL). **Kunsthall.** –12.4.: Kudzanai-Violet Hwami. 27.3.–30.8.: Flowers Forever.

Museum Boijmans Van Beuningen. –6.4.: Beyond Surrealism.

Roubaix (F). **La Piscine.** –5.7.: La Redoute, un temps d'avance. Mode, design, publicité.

Rouen (F). **Musée des Beaux-Arts.** –18.5.: Jamais trop Rococo! 11.4.–20.9.: Sous la pluie. Peindre, vivre et rêver.

Musée Flaubert. –18.5.: Dessiner Flaubert: Rochegrosse.

Rovereto (I). **Mart.** –21.3.: Le sfide del corpo. –22.3.: Vittorio Marella.

Rovigo (I). **Pal. Roverella.** –28.6.: Zandomenoghi e Degas. Impressionismo tra Firenze e Parigi.

Rüsselsheim. **Opelvillen.** –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. 27.3.–5.7.: Auf zu neuen Werken! Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer. (K).

St Ives (GB). **Tate.** –12.4.: Emilija Škarnulytė.

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

Lokremise. 21.3.–12.7.: Delcy Morelos.

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. –12.4.: Nika Neelova; Bewegt. Videokunst und ihre politischen und sozialen Dimensionen. Von VALIE EXPORT bis Martha Rosler. –7.6.: Rob Voerman. (K). 1.4.–18.10.: Baselitz jetzt. 3.4.–7.2.27: Stano Filko. 12 Chakras of Becoming. **Rupertinum.** –14.6.: Im Bann der Zaubrerflöte. Slevogt – Hutter – von Huene; Július Koller. U.F.O.-naut J.K.

San Francisco (USA). **M.H. de Young Museum.** –2.8.: Drawn to Venice. 21.3.–26.7.: Monet and Venice.

San Marino (USA). **Huntington Library.** –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.

Schaffhausen (CH). **Museum zu Allerheiligen.** –6.9.: Hoffnung als Krücke.

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

Schwäbisch Gmünd. **Museum im Prediger.** –26.7.: Drei Generationen Baumhauer. Eine Gmünder Künstlerfamilie des 20. & 21. Jh.s.

Schwäbisch Hall. **Hällisch-Fränkisches Museum.** –22.3.: Renate Gruber. Malerei.

Schweinfurt. **Museum Georg Schäfer.** –7.6.: Druckreif! Albrecht Dürers Erfolgsgeschichten. (K). –30.6.:

Dietrich Klinge. „Correspondentia assonare“. Über Zeit und Raum hinweg: Begegnungen mit dem Fremden.

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

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

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.

Singen. **Kunstmuseum.** –12.4.: Markus Weggenmann. Pure Gegenwart.

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

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

Stade. **Kunsthau.** –25.5.: Frauen machen Schule. Wegbereiterinnen der Moderne.

Stockholm (S). **Moderna Museet.** –5.4.: Pablo Picasso. 28.3.–4.10.: Brassäi. The Secret Signs of Paris.

Nationalmuseum. –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).

Tel Aviv (ISR). **Museum of Art.** –23.5.: The Day Is Gone: 100 Years of the New Objectivity.

Thun (CH). **Kunstmuseum.** 21.3.–2.8.: Fabrice Hyber; Lumpen Station.

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.

Triest (I). **Castello di Miramare.** 2.4.–12.10.: The Ancient Egypt in Miramare.

Trondheim (N). **PoMo.** –31.5.: Louise Bourgeois. Echo of the Morning.

Tulln (A). **Egon Schiele Museum.** 27.3.–1.11.: Egon Schiele und Oskar Kokoschka. Netzwerker und Rivalen. (K).

Turin (I). **Archivio di Stato.** –31.3.: Seeing Auschwitz. **Centro Italiano per la Fotografia.** –2.6.: Edward Weston. **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. –29.6.: Vermeer. Donna in blue che legge una lettera. Incontro con il capolavoro. –7.9.: Monumento. Torino Capitale. La forma della memoria.

Pal. Reale. –3.5.: Beato Angelico negli occhi di Bartholomäus Spranger. Giudizi universali a confronto. **Pinacoteca Agnelli.** –6.4.: Alice Neel, Piotr Uklański.

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

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –16.8.: Im Kontext der Slg.: Relax (chiarenza & hauser & co). What is wealth? 27.3.–27.9.: Eleanor Antin.

Valence (F). **Musée des Beaux-Arts.** –21.6.: Hubert Robert & Fragonard. Le sentiment de la nature.

Varese (I). **Villa Panza.** 9.4.–10.1.27: Josef Albers. Meditations.

Venedig (I). **Accademia di Belle Arti.** –4.4.: Luigi Ferrari (1810–1894), Scultore. Fotografie di Fabio Zonta.

Ca' Pesaro. 28.3.–22.11.: Jenny Saville.

Ca' Rezzonico. –8.6.: I guardi di Calouste Gulbenkian. **Gallerie dell'Accademia.** –7.6.: Tintoretto racconta la Genesi. Ricerca, analisi e restauro.

Pal. Ducale. –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.** –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.

Washington (USA). **Hirshhorn Museum.** –4.7.: Big Things for Big Rooms. –31.1.27: Carlotta Corpron. **National Gallery.** –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. 11.4.–20.9.: Dear America: Artists Explore the American Experience.

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

Phillips Coll. –3.5.: Peter Campus. 21.3.–5.7.: Miró and the United States: Exchanges.

Smithsonian American Art Museum. –29.5.: Clearly Indigenous: Native Visions Reimagined in Glass. –30.8.: American Portraiture Today. –31.27: Nick Cave: Mammoth.

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

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

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

Werther. **Museum Peter August Bockstiegel.** –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.** –22.3.: Faszination Papier. Rembrandt bis Kiefer. –6.4.: Leiko Ikemura. –25.5.: Honoré Daumier. Spiegel der Gesellschaft. –28.6.: Care Matters. Slg. Verbund.

Albertina modern. –7.6.: Tanzbild. 3.4.–27.9.: Kaws. Art & Comix. (K).

Belvedere 21. –31.5.: Sandra Mujinga. (K). –7.6.: Friedl Kubelka / vom Gröller. (K); Sue Williams. (K).

Domuseum. –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. –12.4.: Guglielmo Castelli.

Kunsthistorisches Museum. –6.9.: Kopf & Kragen. Münzen machen Mode. (K). 24.3.–6.9.: Canaletto

& Bellotto. Beobachtung und Erfindung in Venedig, London und Wien. (K).

Leopoldmuseum. –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. 18.3.–14.6.: Ursi Fürtler. Textil – Abstrakt. 15.4.–16.8.: Barbara Pflaum. Schaufenster des Alltags.

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.

Unteres Belvedere. –6.4.: Franz Xaver Messerschmidt. Mehr als Charakterköpfe. (K). –14.6.: Ferdinand Georg Waldmüller. Nach der Natur gemalt. (K).

Secession. –24.5.: Reba Maybury, Marianna Simnett und Nidi Dike.

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

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

Wiesbaden. Museum. –12.4.: Feininger, Münter, Modersohn-Becker. Oder wie Kunst ins Museum kommt. (K). –19.4.: Speerspitzen der Erinnerung. –28.6.: Bastian Muhr. –9.8.: Information. Manipulation. Provokation. Politische Plakate 1914–33. 20.3.–4.4.27: Gift.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –6.4.: High as a Kite. Luftschlösser in Kunst und Wirklichkeit.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –31.5.: Raffaella della Olga. Typescripts.

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

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

Reinhart am Stadtgarten. –14.6.: Claire Fontaine. –5.7.: Simon Starling. –2.8.: Momente der Zeit.

Villa Flora. 28.3.–30.8.: Tout est lumière. Cézanne, van Gogh, Matisse und die Maler des Südens.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –12.7.: Julian Charrière.

Worpswede. Museen. –1.11.: Impuls Paula.

Museum am Modersohn-Haus. 1.4.–1.11.: "Daß solch ein Künstler mich Ernst nimmt ...". Die Anfangszeit des Künstlerpaares.

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

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

Von der Heydt-Museum. 22.3.–30.8.: Carl Grossberg. Sachlich – magisch – visionär. (K).

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

Zürich (CH). ETH. –8.5.: Tendenzen at 50: Portrait of an Exhibition; Women Writing Architecture 1700–1900. 1.4.–5.7.: Gletscher und Stromschnellen. Gezeichnete Schweiz um 1800.

Haus Konstruktiv. –5.5.: Richard Paul Lohse. (K).

Kunsthau. –31.5.: Félicien Rops. Laboratorium der Lüste. (K). –16.8.: Kerry James Marshall. Geschicht(en). (K).

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

Museum für Gestaltung. –6.4.: Junge Grafik Schweiz. –10.5.: Demian Conrad. –31.5.: More than Human. Design mit der Natur. –19.7.: Civilization. Our Life in Focus.

Museum Rietberg. –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.