

Arsprototo

Das Magazin der
Kulturstiftung der Länder
1/2026



Ausstellen

Aus den Ländern



Thema



In der Neuen Nationalgalerie Berlin: Raumsicht der Ausstellung „Brancusi“ (noch bis 9. August 2026)

Ausstellen

Ausstellungen zeigen nicht einfach Objekte. Sie stellen sie in Zusammenhänge, in denen sie anders gesehen und verstanden werden können. So eröffnen sie neue Möglichkeiten, die Welt zu verstehen.

Die in dieser Arsprouto-Ausgabe vorgestellten Ausstellungen zeigen, wie unterschiedlich solche Perspektivwechsel sein können. Marcel Duchamp (S. 24) thematisierte den Akt des Ausstellens selbst und stellte die Frage, wodurch ein Objekt zum Kunstwerk wird. Die Ausstellung über Müll (S. 80) lenkt den

Blick auf das oftmals Übersehene und macht deutlich, dass auch vermeintlich Wertloses kulturgeschichtlich aufschlussreich sein kann. „Rokoko under Construction“ (S. 94) eröffnet einen neuen Zugang zu Schloss Augustusburg, indem die Geschichte des Schlosses aus der Perspektive der Menschen erzählt wird, die an seinem Bau beteiligt waren – nicht aus der des Kurfürsten. Jedes dieser Beispiele zeigt, dass sich Kunst, Geschichte und Gegenwart durch neue Fragestellungen immer wieder anders erschließen.



Dorothea von Hantelmann

Welche gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung hat das Ausstellen – historisch wie gegenwärtig? Worin liegen seine ästhetischen, rituellen oder gouvernementalen Dimensionen, und worauf gründet sein Erfolg? Mit diesen und ähnlichen Fragen beschäftigt sich Dorothea von Hantelmann seit ihrem Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Ethnologie. Nach Stationen am Museum of Modern Art in New York und an der Freien Universität Berlin, wo sie zur Performativität und gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst forschte, übernahm sie von 2013 bis 2015 die erste Gastprofessur zur Geschichte und Bedeutung der documenta an der Universität Kassel. Heute lehrt die Kunsthistorikerin, die auch als Kuratorin arbeitet, am Bard College Berlin. Dort widmet sie sich theoretischen Fragestellungen zur Kunst und Ausstellungskultur der Gegenwart. Für Arsprototo analysiert sie, wie Museen heute Kunst und Kultur auswählen und präsentieren. „Der White Cube ist so 20. Jahrhundert“, dieses häufige Label ihrer Studierenden bringt Dorothea von Hantelmann zur Frage: Welche neue Relevanz haben Kunstorte in einer kreativen, wissensbasierten Marktgesellschaft? Damit beschäftigt sie sich auch in ihrer demnächst erscheinenden Publikation mit dem Arbeitstitel „A Liberal Ritual – A Genealogy of the Exhibition Format and What Might Succeed It“. **Seite 20**



Jochen Sander

Die Pracht gotischer Hochaltäre wie dem der Klosterkirche Altenberg an der Lahn fasziniert Jochen Sander seit seiner Studienzeit.

Autoren

Seiner Leidenschaft für die Kunst des Mittelalters folgend, studierte er Kunstgeschichte, Christliche Archäologie und Geschichte in Bonn, Wien und Bochum, wo er mit einer Arbeit über den niederländischen Meister Hugo van der Goes promovierte. Bereits 1988 begann seine Tätigkeit am Städel Museum in Frankfurt am Main. Nach seiner Habilitation an der Universität Freiburg im Jahr 2003 über Hans Holbein den Jüngeren wurde er 2007 stellvertretender Direktor des Städel Museums sowie Leiter der Sammlung deutscher, holländischer und flämischer Malerei vor 1800. Von 2008 bis 2024 war er zudem Kooperationsprofessor am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt. Als Sander 2016 für die Ausstellung „Schaufenster des Himmels“ die seit 1925 im Städel Museum bewahrten Flügel des Altenberger Altars erstmals wieder mit dem Schreinkasten und der Madonnenfigur als Leihgaben vereinigen konnte, grenzte dies für ihn an ein kleines Wunder. Nun hat die Altenberger Madonna durch ihren Erwerb dauerhaft im Städel Museum ihren Platz gefunden. **Seite 62**



Loel Zwecker

Loel Zwecker ist als freier Autor und Redakteur tätig, unter anderem für die Zeitschrift Kulturaustausch des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa) in Berlin und für die Süddeutsche Zeitung. Ansonsten schreibt er historische Sachbücher, zuletzt „Die Macht der Machtlosen. Eine Geschichte von unten“ (2024). Mit Picasso, um den es in seinem Beitrag für diese Ausgabe von Arsprototo geht, hat sich der promovierte Kunsthistoriker, der Dozent an der Ludwig-Maximilians-Universität in München war, erstmals eingehender beschäftigt, als er in Paris studierte. Damals

recherchierte er im Archiv des Musée National Picasso über das politische Engagement des Spaniers im Frankreich der Nachkriegszeit. Insofern war es für Zwecker ein spannender Perspektivwechsel, nun mit Blick auf das kubistische Gemälde „Femme au violon“ von 1911, das sich heute in der Pinakothek der Moderne in München befindet, zu fragen, inwiefern das Werk ein Kulturgut von nationalem Rang in Deutschland ist. **Seite 56**

Daniela Kummle

Marcel Duchamp und sein Einfluss auf die Kunst des 20. Jahrhunderts begleiten Daniela Kummle seit ihrer Studienzeit. Die stellvertretende Leiterin des Fachbereichs Kommunikation und Medien der Kulturstiftung der Länder studierte im Master Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg mit Schwerpunkten in Kunst- und Bildwissenschaften sowie Kulturvermittlung. Ihr Interesse gilt besonders den historischen Avantgarden, konzeptuellen Kunstströmungen und der Kunstfotografie. Nach beruflichen Stationen im Hochschulbereich und in der Wissenschaftskommunikation wechselte sie 2023 zur Kulturstiftung der Länder. In Arsprototo schreibt sie am liebsten über die Geschichten, Kontexte und Netzwerke, in denen Kunst Bedeutung gewinnt. Für diese Ausgabe besuchte sie die neu gestaltete Duchamp-Präsentation im Staatlichen Museum Schwerin und ging der Frage nach, wie sich die Ideen eines der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts heute ausstellen und vermitteln lassen. **Seite 24**



Editorial



Dr. Christine Regus, Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder

Freie Sicht

Liebe Leserinnen und Leser,

können Sie sich erinnern, wann Ihnen zum letzten Mal eine Ausstellung so richtig gut gefallen hat? Hat Sie ein Objekt beeindruckt oder eine neue Perspektive auf ein vertrautes Thema? Vielleicht war die Gestaltung besonders gelungen und die Art und Weise, wie Dinge miteinander in Beziehung gesetzt wurden?

Unter anderem um die Frage, was gute Ausstellungen ausmacht, was sie ermöglicht und gelingen lässt, geht es in dieser Ausgabe von Arsprototo. Ich selbst bin immer wieder überrascht, wie viele unterschiedliche Möglichkeiten es gibt, Ausstellungen zu machen und wie oft ich anders hinausgehe als ich hineingegangen bin – obwohl ich, wie Sie sich denken können, sehr viele zu sehen bekomme.

Die Kulturstiftung der Länder fördert Ausstellungen dann, wenn von ihnen eine herausragende, überregionale Ausstrahlung zu erwarten ist. Damit meinen wir nicht unbedingt Blockbuster. Wichtig ist, dass das Projekt konzeptionell überzeugt, zur jeweiligen Institution und ihrer Sammlung passt und die Vermittlung zeitgemäß konzipiert wird. Zu unseren Förderkriterien gehören eine hohe kunst- oder kulturhistorische Relevanz und die zu erwartende Wirkung wissenschaftlicher Begleitforschung. Wir fördern kleine und große Ausstellungen, die unser kulturelles Erbe neu, anders und nachhaltig erfahrbar und möglichst auch verständlich machen.

Doch wer entscheidet eigentlich bei uns, was gefördert werden soll? Anträge prüfen wir mit großer Sorgfalt und lassen sie von unabhängigen Fachgutachterinnen oder -gutachtern bewerten, bevor unser Kuratorium sie diskutiert. Das ist unser Fachgremium, in dem viele Perspektiven und langjährige Erfahrung aus Museen, Wissenschaft und Kulturmanagement zusammenkommen.

Am Ende entscheidet der Stiftungsrat über die Förderung einer Ausstellung – die Kulturministerinnen und -minister der Länder. Dieses Verfahren haben die 16 Länder in ihrer Kulturstiftung geschaffen, um fachliche Begutachtung, unabhängige Beratung und demokratische Legitimation zu verbinden. Schließlich geht es um öffentliche Gelder – bereitgestellt von allen, die in diesem Land Steuern zahlen.

Die Kulturstiftung der Länder ist bei alledem Ermöglicherin, sie bestimmt nicht die Inhalte von Ausstellungen. Was gezeigt, welche Fragen gestellt und welche Deutungen angeboten werden, liegt in der Verantwortung der Museen, Bibliotheken und Archive sowie ihrer Kuratorinnen und Kuratoren. Das ist keine Frage höflicher Zurückhaltung, sondern Ausdruck eines verfassungsrechtlichen Grundsatzes: Die Freiheit von Kunst und Wissenschaft setzt der Kulturpolitik und öffentlichen Förderung klare Grenzen.

Und das ist ein hohes Gut, denn nur so können sich Perspektiven, Fragestellungen oder Formen entfalten, die über das Erwartbare hinausgehen und neue Impulse setzen. Genau diese Freiheit ermöglicht jene Ausstellungen, die Kolja Reichert (S. 48) als herausragend beschreibt: solche, die unsere Vorstellungen davon verändern, was eine Ausstellung leisten kann. Sie ermöglicht zugleich, auf gesellschaftliche Veränderungen und neue Formen kultureller Aufmerksamkeit zu reagieren, auf die Dorothea von Hantelmann (S. 20) hinweist. Und sie schafft die Voraussetzungen für jenes Ausstellen, das Jochen Volz (S. 40) als Zuhören und Übersetzen und das Einbeziehen neuer, anderer Stimmen versteht.

Solche Ausstellungen können den Horizont dessen erweitern, was eine Gesellschaft über sich selbst wissen, erinnern und diskutieren kann. Darin liegen Aufgabe und Legitimation öffentlicher Kulturförderung in einem freiheitlichen Gemeinwesen: Sie ermöglicht ästhetische Erfahrung und neue Erkenntnisse, sie formuliert Maßstäbe für Qualität, ohne Inhalte und Ergebnisse festzulegen. Sie hält den Raum offen für das, was wir heute noch nicht kennen und morgen nicht mehr wegdenken können.

Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen beim Lesen dieser Arsprototo-Ausgabe.

Ihre *Christine Regus*



Blick in die legendäre Sonderbundausstellung von 1912 in Köln, die mit ihrer innovativen Präsentation moderner Kunst die Ausstellungskultur des 20. Jahrhunderts prägen sollte



Die Artikel dieser Ausgabe gibt es auch zum Hören auf unserer Webseite. Die Vertonung wurde von einer KI generiert.

Inhalt

Erwerbungen

- 9 **Fécondité I**
von Bernhard Hoetger
- 10 **Leder-Kabinettschrank**
aus dem ehemaligen Besitz König Wilhelms II. von Württemberg
- 12 **Aussicht vom Bahnhofsturm auf die nächtliche Königstraße und Umgebung**
von Reinhold Nägele
- 14 **Zwei Hochreliefs**
von Jörg Lederer
- 16 **Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers**
- 56 **Picasso und die Deutschen**
Das kubistische Gemälde „Femme au violon“ von Pablo Picasso bleibt in München von *Loel Zwecker*
- 62 **Das Herzstück**
Das Städel Museum in Frankfurt am Main konnte die Altenberger Madonna erwerben von *Jochen Sander*

40 Ernesto Neto, Rauminstallation „Cura Bra Cura Té“ für das Octogon der Pinacoteca de São Paulo, 2019



Thema Ausstellen

- 20 **Kunst ausstellen**
Eine Standortbestimmung in Zeiten des Wandels von *Dorothea von Hantelmann*
- 24 **Paris – New York – Schwerin**
Das Staatliche Museum Schwerin präsentiert seine Sammlung zu Marcel Duchamp nach dem Umbau neu von *Daniela Kummle*
- 32 **Kongeniale Kooperationen**
Ein übergreifendes Ausstellungsprojekt zeigt die Zusammenarbeit von Max Slevogt und seinem Verleger Bruno Cassirer von *Oliver Jungen*
- 40 **Im Zeichen des Zuhörens**
Ein Plädoyer für eine verantwortungsvolle und vielstimmige Praxis des Ausstellens von *Jochen Volz*
- 42 **Ausstellen gestalten**
Ein Gespräch mit den Museums-Szenografen Detlef Weitz und Sonja Beeck von *Gunda Bartels*
- 48 **Was ist eine gute Ausstellung?**
Eine Krieriensuche anhand von drei aktuellen Beispielen von *Kolja Reichert*

Aktuelles

- 50 **„Das Kulturerbe gehört uns allen“**
Was sind die Aufgaben und Herausforderungen in der Arbeit der Kulturstiftung der Länder? Die Generalsekretärin Dr. Christine Regus im Interview von *Hans-Georg Moek und Johannes Fellmann*

Operative Projekte

- 66 **Museum 5.0**
Künstliche Intelligenz und Museum: Sinnvolle Kooperation oder gefährliche Allianz? von *Marc Widmer*



48 Installationsansicht der Grant-Mooney-Ausstellung „sum“ im Museum Abteiberg, Mönchengladbach (29. März – 20. September 2026)

Ausstellungen

- 80 **Wasteland des Westens**
Müll im Museum? Eine Dortmunder Ausstellung macht das Thema Abfall sehenswert von *Johannes Fellmann*
- 88 **Dem Himmlischen nah**
Die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden feiert Correggio mit einer großen Retrospektive von *Andreas Plackinger*
- 94 **In Vielfalt erbaut**
Die Ausstellung „Rokoko under Construction“ beleuchtet die Entstehungsgeschichte der UNESCO-Welterbestätte Schloss Augustusburg in Brühl von *Matthias Hannemann*
- 100 **Kunst und Kultur in den Ländern**
Aktuelle Ausstellungsempfehlungen aus den 16 Ländern

Restaurierungen

- 108 **Jugendstil und Symbolismus**
Im Museum Wiesbaden konnte der Ateliernachlass des Malers Georg Lühlig gerettet werden von *Peter Forster*

Partner der KSL

- 70 Ernst von Siemens Kunststiftung
- 74 Museumsverband Rheinland-Pfalz

Rubriken

- 54 **Helfen Sie mit**
Das Landesmuseum Mainz möchte eine historische Standuhr mit Musikspielwerk restaurieren von *Gernot Frankhäuser*
- 98 **Neue Bücher**
- 99 **Freundeskreis/Service**
- Zahlen und Fakten zur Kulturstiftung der Länder 2025**
- 112 **Impressum/Social Media/Bildnachweis**
- 113 **Förderer der Erwerbungen, Ausstellungen und Restaurierungen in diesem Heft**



62 Der Altenberger Altar mit Thronender Muttergottes, um 1320/1330, 153,7 × 243,8 × 6,3 cm; Städel Museum, Frankfurt am Main

Erwerbungen

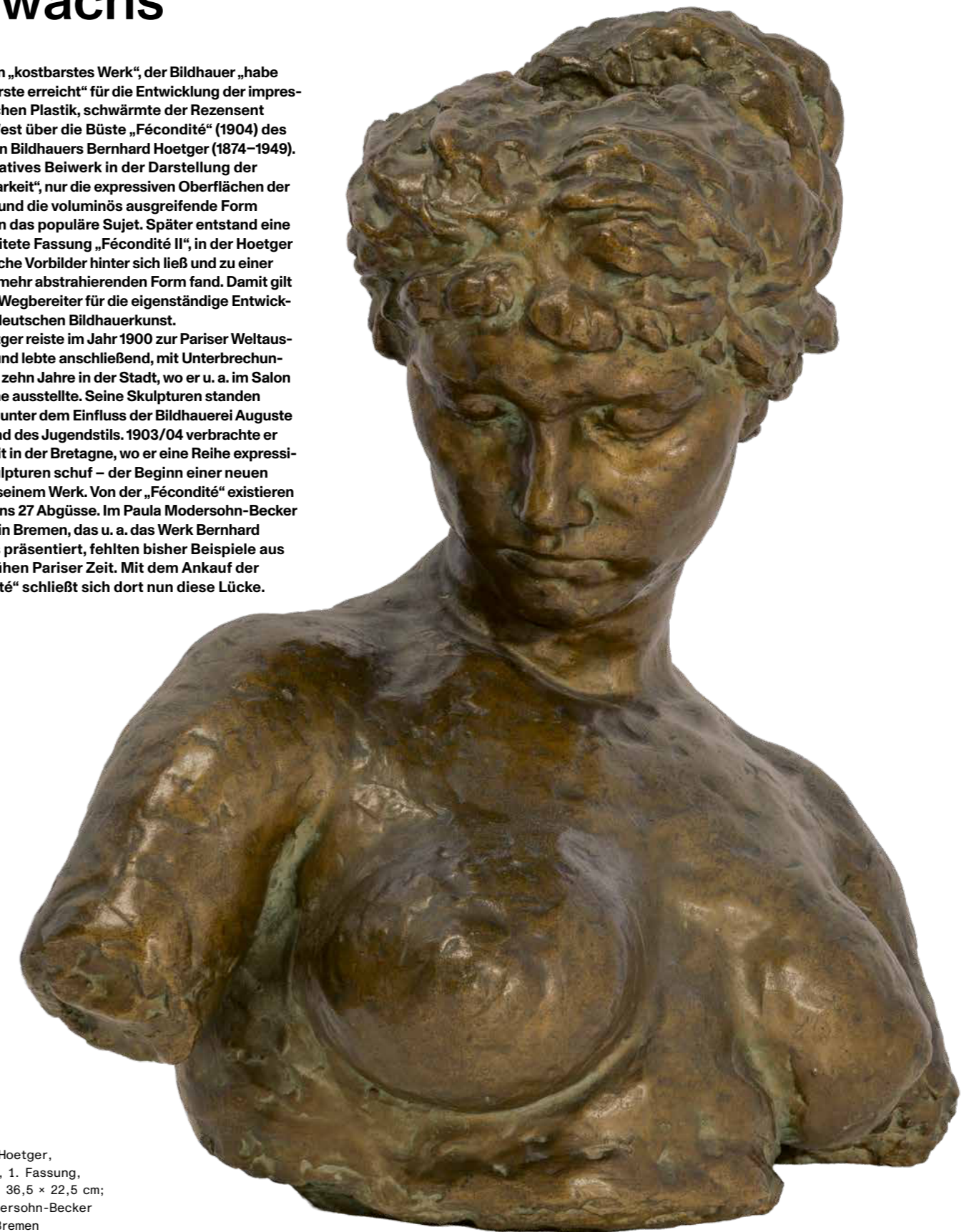
Erwerbung/Bremen

1904

Fruchtbarer Zuwachs

Es sei sein „kostbarstes Werk“, der Bildhauer „habe das Äußerste erreicht“ für die Entwicklung der impressionistischen Plastik, schwärmte der Rezensent Robert West über die Büste „Fécondité“ (1904) des deutschen Bildhauers Bernhard Hoetger (1874–1949). Kein narratives Beiwerk in der Darstellung der „Fruchtbarkeit“, nur die expressiven Oberflächen der Skulptur und die voluminös ausgreifende Form vermitteln das populäre Sujet. Später entstand eine überarbeitete Fassung „Fécondité II“, in der Hoetger französische Vorbilder hinter sich ließ und zu einer eigenen, mehr abstrahierenden Form fand. Damit gilt er als ein Wegbereiter für die eigenständige Entwicklung der deutschen Bildhauerkunst.

Hoetger reiste im Jahr 1900 zur Pariser Weltausstellung und lebte anschließend, mit Unterbrechungen, rund zehn Jahre in der Stadt, wo er u. a. im Salon d'Automne ausstellte. Seine Skulpturen standen zunächst unter dem Einfluss der Bildhauerei Auguste Rodins und des Jugendstils. 1903/04 verbrachte er einige Zeit in der Bretagne, wo er eine Reihe expressiverer Skulpturen schuf – der Beginn einer neuen Phase in seinem Werk. Von der „Fécondité“ existieren mindestens 27 Abgüsse. Im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen, das u. a. das Werk Bernhard Hoetgers präsentiert, fehlten bisher Beispiele aus seiner frühen Pariser Zeit. Mit dem Ankauf der „Fécondité“ schließt sich dort nun diese Lücke.



Bernhard Hoetger,
Fécondité, 1. Fassung,
1904, 46 × 36,5 × 22,5 cm;
Paula Modersohn-Becker
Museum, Bremen

Erwerbung/
Baden-Württemberg



Spätes 19. Jh.

Kabinettsstück

Schlicht wollte König Wilhelm II. von Württemberg (1838–1921) das Ambiente des frisch renovierten Wilhelmspalais halten – sein Rückzugsort vor dem Prunk des nahen Stuttgarter Residenzschlosses. Den doch ziemlich kuriosen Kasten, den ihm sein Onkel Karl vererbt hatte, nahm er dennoch mit in sein neues Domizil. Außen mit Mauresken geprägtes Leder und Messing-Zierbeschläge, innen, in Samt gekleidet, die filigrane Säulenarchitektur einer Ädikula aus geschwärztem Birnenholz. Der Kasten ruht auf einem gedrechselten Ebenholzunterbau. Auf den ersten Blick erinnert er an einen spanischen Vargueño – einen Reiseschreibtisch des 17. Jahrhunderts. Doch der Schein trügt: Gefertigt um 1880 in Stuttgart, kombiniert das Möbelstück maurische Ornamentik mit der Tradition Augsburger Kabinettschränke, ohne konkreten Stilvorbildern zu folgen. Die renommiertesten Werkstätten der Württembergischen Hauptstadt, damals ein internationales Zentrum der Möbelindustrie, beauftragte man zur Anfertigung des luxuriösen Möbels. Auf große Reise ging es jedoch nie, denn der Kabinettschrank diente vor allem zur Aufbewahrung von Schmuck, Orden und Münzen – die sich in den zahlreichen Schubladen und Geheimfächern sicher verstauen ließen. Mit Förderung der Kulturstiftung der Länder ist das Möbelstück nun zurück im Wilhelmspalais, in dem heute das Stadtmuseum StadtPalais Stuttgart beheimatet ist.



Leder-Kabinettschrank, vor 1892, 136 × 74 × 60 cm; StadtPalais – Museum für Stuttgart

Hinter der Säulenfassade aus geschwärztem Birnenholz verbirgt der Kabinettschrank ein Geheimfach zur Aufbewahrung kostbarer Objekte

Das geprägte Leder und die Messingbeschläge verleihen dem Lederschrank einen maurisch-orientalischen Charakter

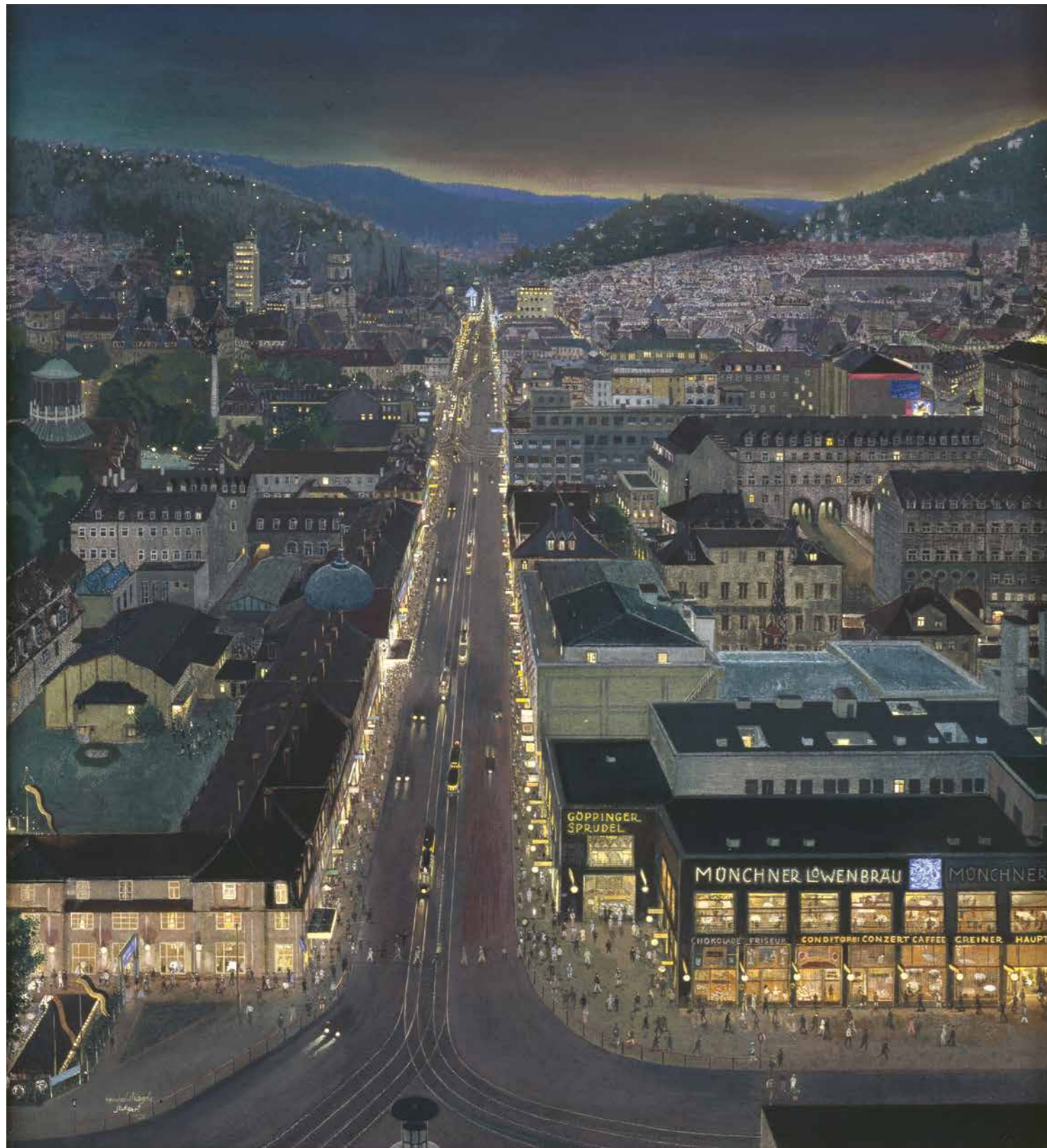


1930

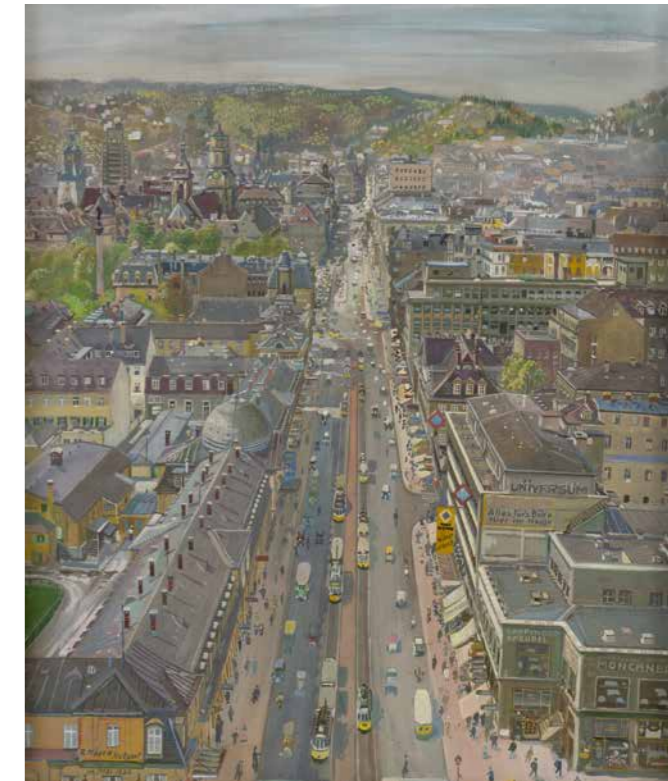
Urbane Poesie

Der Stuttgarter Maler Reinhold Nägele (1884–1972) war ein präziser Beobachter, der in den 1920er- und 1930er-Jahren die architektonischen und technischen Entwicklungen seiner Heimatstadt bis ins kleinste Detail festhielt. Vorzugsweise begab er sich dafür auf erhöhten Posten. Für die abendlich beleuchtete Königstraße wählte er die Perspektive vom damals neu errichteten Turm des Hauptbahnhofs, die eine hervorragende Sicht auf die von Menschen und Autos im Miniaturformat bevölkerte Innenstadt im Talkessel und die Hügel am Horizont bietet. Das Gemälde konnte 2025 mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder vom Kunstmuseum Stuttgart erworben werden. Oben links im Bild ist der 1928 eröffnete Tagblatt-Turm zu sehen. Das weltweit erste aus Sichtbeton errichtete Hochhaus muss auf

Nägele eine große Faszination ausgeübt haben; es gibt mehrere Gemälde mit diesem Motiv und sogar eines von der Baustelle. Rechts ist am Hang die 1927 fertiggestellte Weissenhofsiedlung zu erahnen. Als begeisterter Chronist des modernen Städtebaus hat Nägele das Bauensemble nicht nur mehrfach gemalt, sondern spielte auch mit dem Gedanken, selbst dort hinzuziehen. Von seiner Heimat musste der Künstler 1939 gezwungenermaßen Abschied nehmen. Seine Ehefrau, die Ärztin Alice Nördlinger, wurde im Nationalsozialismus als Jüdin verfolgt, er selbst erhielt ein Berufsverbot. Mit den zwei Söhnen gelangte das Paar über Umwege nach New York. Nach Alices Tod kehrte Reinhold Nägele schließlich 1963 nach Deutschland zurück und ließ sich in seinem Geburtsort Murrhardt nordöstlich von Stuttgart nieder.



Reinhold Nägele, Aussicht vom Bahnhofsturm auf die nächtliche Königstraße und Umgebung, 1930, 68 × 62 cm; Kunstmuseum Stuttgart



Reinhold Nägele, Königstraße in Stuttgart, 1932, 76 × 61 cm; Stadtarchiv Stuttgart (Leihgabe)



Blick auf die Stuttgarter Königstraße, Fotografie von 1930

Erwerbung/
Bayern

um 1520

Allgäuer Andacht

Das Stadtmuseum Kaufbeuren erweitert seine Sammlung um zwei Lindenholzreliefs des Bildschnitzers Jörg Lederer (um 1470–1550). Der vermutlich aus Füssen stammende Künstler prägte die spätgotische Figurenkunst im Allgäu und in Tirol an der Schwelle zur Renaissance. Ab 1507 lebte er als Bürger in Kaufbeuren, wo er nicht nur als Stadtmann wirkte, sondern auch eine große Werkstatt mit mehreren Gesellen führte. Diese entwickelte sich zu einem der wichtigsten Produktionszentren für Schnitzaltäre in Süddeutschland. Lederers Einfluss war überregional, da er Aufträge bis nach Südtirol lieferte.

Die beiden etwa 42 Zentimeter hohen Reliefs entstanden um 1520 und gehörten ursprünglich zum Sockel eines Altars im Vinschgau. Sie stellen den Apostel Petrus und Maria Magdalena dar. Die Arbeiten sind als Hochreliefs ausgeführt, treten stark aus dem Hintergrund hervor und erzeugen eine große räumliche Tiefe. Sie veranschaulichen Lederers charakteristische Bildsprache: Die Figuren haben proportional kleine Köpfe und tragen Gewänder, die durch einen scharf gebrochenen, knittrigen Faltenwurf auffallen.

Mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder kehren nun die beiden regionalgeschichtlich bedeutsamen Zeugnisse, die zum kulturellen Erbe von Lederers Heimatstadt gehören, an ihren Ursprungsort zurück und stehen der Öffentlichkeit und der Forschung dauerhaft zur Verfügung.

Jörg Lederer, Frontal- und Seitenansicht der Hochreliefs des Heiligen Petrus und der Heiligen Maria Magdalena, um 1520, 42 × 20 × ca. 8 cm sowie 41 × 18 × ca. 5 cm; Stadtmuseum Kaufbeuren



1968–1973

Fernseh=Kunst

Ende der 1960er-Jahre konnte man Revolutionäres in deutschen Flimmerkisten sehen: Kunst! Die Sendungen LAND ART (1969) und IDENTIFICATIONS (1970) waren als sogenannte Fernsehausstellungen extra für das populär gewordene Medium konzipiert worden. Auf 16-mm-Film gedreht, wurden unkommentierte Kunstwerke der Avantgarde über die ARD ausgestrahlt. Das war damals spektakulär – und wäre es vermutlich noch heute. Die Fernseh-Kunst-Pioniere hießen Gerry Schum (1938–1973) und Ursula Wevers (*1943). Der Sender Freies Berlin und der Südwestfunk gaben dem jungen Paar eine Plattform für die Idee einer „Fernsehausstellung“. Berühmte Künstler wie Joseph Beuys, Richard Serra oder Mario Merz ließen sich für die Sendungen filmen. In einem kurzen Zeitfenster wurden Bildende Kunst und Massenmedium zu Komplizen. Das Künstlerpaar

entdeckte nach dem Ausflug ins Fernsehen auch im Medium Video ein ästhetisches und kommunikatives Potential. Die international ausgerichtete „videogalerie schum“ eröffneten sie 1971, sie wurde ein elementarer Bestandteil der lebendigen Kunstszene Düsseldorfs. Gerry Schums Witwe Ursula Wevers, die über 40 Jahre u. a. als Professorin an der Bergischen Universität Wuppertal ganze Generationen von Medienkünstlerinnen und -künstlern prägte, übergab das umfangreiche und herausragend dokumentierte Archiv der Zusammenarbeit nun dem ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, dem nationalen Kompetenzzentrum für elektronische und digitale Kunst.

Das Konvolut ist bis zum 10. Januar 2027 in der Ausstellung „Der Fernseher als Galerie: Das Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers“ im ZKM zu sehen.

① Aus dem Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe: 1-Zoll-Open-Reel-Videobänder

② Bei den Dreharbeiten zu Ger van Elks Beitrag für IDENTIFICATIONS (II. Fernsehausstellung der Fernseh-galerie Gerry Schum), Schwarzweiß-fotografie von Ursula Wevers, 1970, 45 x 65 cm

③ Bei den Dreharbeiten zu Mario Merz' Beitrag für IDENTIFICATIONS (II. Fernseh-ausstellung der Fernseh-galerie Gerry Schum), Schwarzweiß-fotografie von Gerry Schum, 1970, 45 x 65 cm

④ Bei den Dreharbeiten in Hamburg zu Franz Erhard Walthers Beitrag für IDENTIFICATIONS (II. Fernseh-ausstellung der Fernseh-galerie Gerry Schum), Schwarzweiß-fotografie von Gerry Schum, 1970, 45 x 65 cm

⑤ Bei den Dreharbeiten zu Jan Dibbets' „12 Hours Tide Object with Correction of Perspective“ (Beitrag zur Fernsehausstellung LAND ART, Fernseh-galerie Gerry Schum), Holländische Küste, Februar 1969, Schwarzweiß-fotografie von Ursula Wevers, 1969, 26,9 x 40 cm

⑥ Plakat zur ersten Fernseh-ausstellung „Fernseh-galerie Berlin Gerry Schum. LAND ART“, 1969, 59 x 42 cm

⑦ Gerry Schum und Ulrich Rückriem bei den Dreharbeiten zu „Kreise“, Nörvenich, 1971, Schwarzweiß-fotografie von Ursula Wevers, 1971, 26,7 x 40 cm

⑧ Gerry Schum und Ursula Wevers mit Gilbert & George bei der Eröffnung der Ausstellung „The Paintings“ von Gilbert & George im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1971

Alle: Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe



Thema Ausstellen

Behind the Scenes: Aufbau des Textilraums in der Ausstellung „Kunst Hand Werk Brücke“ im Brücke-Museum, Berlin (6.3.–21.6.2026). Zu sehen sind u. a. Ernst Ludwig Kirchners zweiteiliger Bühnenvorhang für die Tänzerin Nina Hard (1921, je 300 × 275 cm; Kirchner Museum Davos) sowie Lise Gujers Blumenvase mit Katze nach einer Arbeitsvorlage Kirchners (1935–38, 150 × 68,5 cm; Brücke-Museum, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung)



Kunst ausstellen

Eine Standortbestimmung in Zeiten des Wandels von Dorothea von Hantelmann



Ausstellungen haben nichts von ihrer Anziehungskraft verloren: Lange Besucherschlangen warten vor der Marina Abramović-Ausstellung im Berliner Gropius Bau

Als vor wenigen Wochen im Berliner Gropius Bau die Ausstellung von Marina Abramović eröffnet wurde, machten Bilder wartender Menschengruppen, die sich durch mehrere Straßen zogen, die Runde. Die Sonderausstellung „Brancusi“ in der Neuen Nationalgalerie verzeichnet, Stand heute und zwei Monate nach ihrer Eröffnung, bereits 100.000 Besucherinnen und Besucher. Auch andernorts bewegen sich die Besucherzahlen von Museen und Kunstausstellungen nach den pandemiebedingten Schwankungen wieder auf einem stabilen Niveau, wie Statistiken des Instituts für Museumsforschung zeigen. Mein Eindruck ist, dass die Lust auf verkörperte, Offline-Kunsterfahrungen derzeit besonders groß ist. Vielleicht, weil der Winter lang war und alle zu viel Zeit vor Bildschirmen verbringen. Budgetkürzungen und Debatten um Kulturkämpfe zum Trotz begegnen einem in Kunstmuseen und Ausstellungshäusern zahlreiche neugierige, interessierte und engagierte Besucherinnen und Besucher. Alles gut also?

Es gibt auch gegenläufige Tendenzen. Ein bekannter Museumsdirektor sagte neulich im Gespräch, „Kunst“ – und damit meinte er ein Verständnis von Hochkunst, wie es sich im 19. Jahrhundert herausgebildet und im 20. institutionalisiert hat – befände sich heute in der Auflösung. Tatsächlich ist auf unterschiedlichen Ebenen des Betriebs ein Problem- oder sogar Krisenbewusstsein spürbar. Die Herausforderungen, denen sich Kunstinstitutionen heute stellen müssen, sind erheblich. Im 20. Jahrhundert war der Kunstbetrieb, allgemein gesprochen, eine vergleichsweise überschaubare und exklusive Angelegenheit. Es gab eine begrenzte Zahl an beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, Kritikerinnen und Kritikern und Kuratorinnen und Kuratoren sowie ein interessiertes Bildungsbürgertum, das – in unterschiedlichem Maße – ein gemeinsames Wissen über kunstgeschichtliche Bezüge teilte. Heute hat die Idee eines Kanons deutlich an Geltung verloren. Wir sind mit einer solchen Vielfalt an künstlerischen und kulturellen Informationen konfrontiert, dass sich diese kaum noch in einen allgemeinverbindlichen Kanon zusammenfassen lassen. In vielen Kunstausstellungen begegnet uns ein touristisches, sozial und kulturell heterogenes Massenpublikum, bei dem sich gemeinsame Referenzen nicht mehr ohne Weiteres voraussetzen lassen. Einige Kunstmuseen reagieren auf diesen Strukturwandel der Kunst und ihrer Öffentlichkeit mit einer kritischen Reflexion des eigenen Selbstverständnisses. Dies zeigt sich in Symposien und Publikationen – vor allem aber im Experimentieren mit neuen Vermittlungsformen: Für wen werden Ausstellungen gemacht? Wer fühlt sich repräsentiert? Wie lassen sich Sammlungen diversifizieren und kuratorische Narrative pluralisieren? Viele erweitern ihr Programm um Workshops, Konzerte bis hin zu Yoga-Klassen, um die unterschiedlichen Publika anzusprechen. Viele dieser kollektiven, auf Begegnung und Miteinander ausgerichteten Events, zu denen ja insbesondere die Ausstellungseröffnung zählt, sind sehr erfolgreich. Daraus ließe sich allerdings auch schließen, dass die bestehenden Ausstellungs- und Sammlungsformate als

irgendwie unzureichend wahrgenommen werden, wenn es darum geht, ein heterogenes Massenpublikum anzusprechen, zu erreichen und einzubinden. Wenn ich heute meinen aus aller Welt kommenden Studierenden vorschlage, Museen moderner Kunst zu besuchen, hält sich die Begeisterung jedenfalls – verglichen mit der Reaktion vor 10 oder 15 Jahren – spürbar in Grenzen. „Der White Cube ist so 20. Jahrhundert“, sagen sie.

Die gegenwärtige Situation von Kunstmuseen und Ausstellungen der Gegenwart ist zugleich von Erfolg und Krisenaspekten geprägt. Dies mag paradox erscheinen, erklärt sich jedoch ein Stück weit, wenn man den größeren gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang betrachtet. Empirisch gesehen, ist der Erfolg von Kunstmuseen und -ausstellungen in der Moderne beachtlich: Um 1800 gab es in Europa nicht einmal ein Dutzend öffentlicher Museen – heute existieren weltweit einer Schätzung der UNESCO zufolge etwa 104.000. Vor 20 Jahren lag diese Zahl übrigens noch bei circa 23.000. Gerade die letzten Jahrzehnte verzeichnen also einen nahezu explosionsartigen Anstieg. Ähnliches gilt für Biennalen und andere periodisch stattfindende Kunstausstellungen. Lange Zeit war die 1895 gegründete Biennale von Venedig die einzige regelmäßig stattfindende Kunstausstellung von internationalem Rang. Erst 1951 kam die Biennale von São Paulo hinzu, 1959 folgte die Biennale von Paris. Heute existieren weltweit über 300 periodisch stattfindende Großausstellungen – von Sydney bis Havanna, von Shanghai bis Istanbul, von Berlin bis Dakar –, jede mit ihrer eigenen geopolitischen Spezifität und Identität.

Die Kunstwelt und ihre Institutionen wachsen weiterhin, nicht zuletzt, weil kulturelle Einrichtungen zu zentralen Standortfaktoren in der Entwicklung einer kreativen, wissensbasierten Marktgesellschaft geworden sind. Dieses Wachstum spiegelt sich in Besucherzahlen, in der Zunahme von Ausstellungen und der Gründung neuer Kunstinstitutionen wider – sowohl in westlichen Ländern als auch in Regionen, in denen solche Einrichtungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts kaum vorhanden waren, wie beispielsweise in China oder auf der Arabischen Halbinsel. Gleichzeitig jedoch geht diese quantitative Expansion mit einer qualitativen Abwertung einher: Obwohl weltweit weiterhin Museen eröffnet werden, die oft auch ein großes Publikum anziehen, wird es für diese immer schwieriger, ihre Leitfunktion in der kulturellen öffentlichen Sphäre zu behaupten. Woran liegt das? Verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen spielen hier eine Rolle, die – teils von der Kunst mit angestoßen und von ihr begleitet, teils ihr aber auch fremd – es heute irgendwie zu integrieren gilt.

Zunächst einmal hat sich die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und Kreativität verändert. In seinem einflussreichen Buch „Die Erfindung der Kreativität“ erkennt der Kultursoziologe Andreas Reckwitz ein Spezifikum spätmoderner Gesellschaften darin, dass Kreativität zu einem zentralen Wert avanciert, der nahezu alle Lebensbereiche durchdringt: Arbeitspraktiken, Organisationen ebenso wie Freizeitformate

und die private Lebensführung. Kreativität ist für viele Menschen eine erstrebenswerte Eigenschaft, in vielen Berufen ein erwartetes Talent und sogar zur Norm für Selbstverwirklichung geworden. Auch ökonomisch betrachtet, lässt sich Kreativität inzwischen als ein zentraler Produktionsfaktor einordnen, der wirtschaftliches Wachstum anregt. Zugleich rücken die ästhetisch-kreativen Aspekte der meisten Güter immer stärker in den Vordergrund, für deren Entwurf, Vermarktung und Konsum es wiederum spezifische Formen der ästhetischen Kompetenz bedarf. Diese mag der *homo faber* der klassischen Industriegesellschaft im Einzelfall besessen haben, jedoch war sie für seine Tätigkeit nicht gefragt. Im Regime des kulturell-kognitiven Kapitalismus werden diese Kompetenzen nun zu einem konstitutiven ökonomischen und damit auch gesellschaftlichen Faktor.

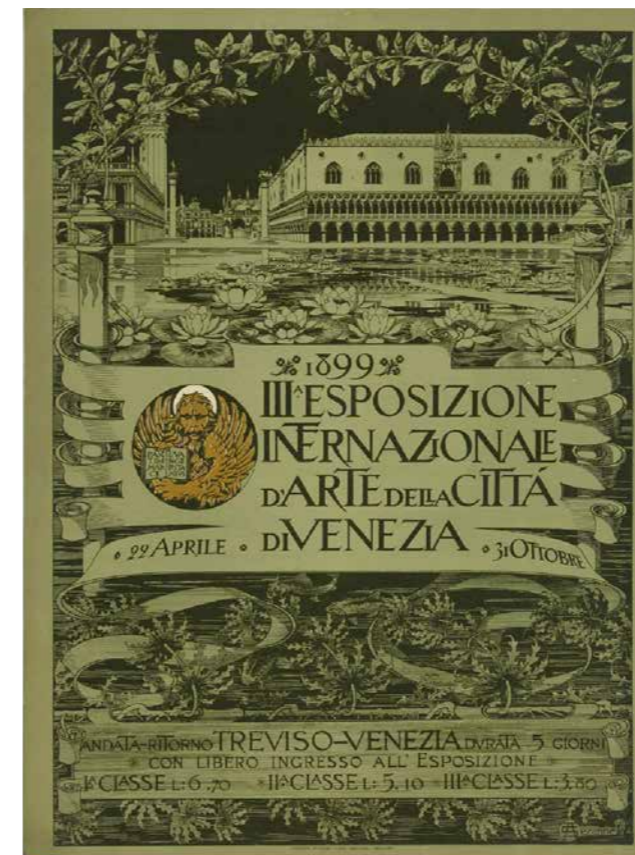
Was bedeutet es für die Kunst, wenn die Orientierung am Kreativen nicht mehr außergewöhnlich, sondern systemisch und damit konstituierend für das gesellschaftliche Gefüge geworden ist? Wenn der Künstler nicht mehr die Ausnahme darstellt? Wenn das Ästhetische allgegenwärtig und zu einer Grundvoraussetzung der Ökonomie wird, verliert die klassische Trennung an Plausibilität: hier die Industriegesellschaft mit ihrem Fokus auf Rationalität, dort die Kunst als antagonistische Sphäre des Sinnlichen, der Ästhetik, des Widerspruchs und der Kritik. Vom Ideal individueller Selbstrealisierung durch Kreativität bis hin zu der Ausrichtung neuerer Ökonomien auf das Ästhetische ist der Kunstbereich Reckwitz zufolge für die spätmoderne Gesellschaft sogar modellhaft geworden.

In diesem historischen Entwicklungsprozess erfährt der Bereich der Kunst zunächst eine deutliche Aufwertung. Als ich in den 1990er-Jahren in den Kunstbetrieb kam, war diese Aufwertung der Kunst und das damit verbundene Selbstbewusstsein ihrer Akteurinnen und Akteure allgegenwärtig. Eine Zeit lang nahm die Bildende Kunst innerhalb der Ökologie öffentlicher Meinungsbildung die Rolle einer Leitkultur ein. Große Museen wie das MoMA in New York fungierten als mit kultureller Autorität ausgestattete Tempel, internationale Künstlerinnen und Künstler wurden gefeiert, Ausstellungen wie die documenta tra-

ten mit einem ausgeprägten theoretisch-diskursiven Setzungsanspruch auf, und ihre Kuratorinnen und Kuratoren avancierten zu Public Intellectuals. Diese Phase scheint vorbei zu sein. Das Kunstfeld mitsamt seinen Institutionen nimmt in absoluten Zahlen gesehen weiterhin zu, doch parallel erfährt der Bereich der „Hochkunst“ eine relative Abwertung im Sinne eines Bedeutungsverlustes. Denn wenn jeder angehalten ist, kreativ zu sein, verliert die Kunst ihre Sonderstellung. Wobei der Verlust an kultureller Autorität und Setzungskraft auch damit zusammenhängt, dass parallel zur quantitativen Ausweitung des Kunstbereichs das Spektrum populärer Kultur in noch weit stärkerem Maße expandiert ist. Durch das Internet und die sozialen Medien – durch Posts, Videos, also die neuen öffentlich sichtbaren medialen Kleinformaten – kann heute jede und jeder Kultur produzieren. Auch dieser explosionsartige Anstieg kultureller Äußerungen im Netz trägt dazu bei, dass einzelne hochkulturelle Produktionen – trotz des absoluten Zuwachses an Museen, Ausstellungen und Besucherzahlen – relativ an Bedeutung verlieren bzw. ihre Sonderstellung einbüßen.

Mit dem Internet als wesentlichem Ort der Produktion und Rezeption von Kultur hat sich zudem die Art und Weise der Veröffentlichung und Sichtbarmachung kultureller Äußerungen verändert. Der Kunstbereich wie er sich im 19. Jahrhundert herausbildete und im 20. Jahrhundert etablierte, war klar hierarchisch organisiert: An der Basis stand eine breite Schicht von Künstlerinnen und Künstlern, die im Privaten kreativ tätig waren, ohne Anspruch auf oder Möglichkeit zur Sichtbarkeit. Eine Stufe darüber folgten jene, die gelegentlich in kleineren Kunstvereinen ausstellten, vielleicht von einer kleinen Galerie vertreten wurden und über die hin und wieder in lokalen Medien bzw. Kunstzeitschriften berichtet wurde. Noch weiter oben waren diejenigen positioniert, die in größeren, auch international bedeutenden Ausstellungshäusern präsent waren und über die namhafte KritikerInnen oder KunsthistorikerInnen schrieben. Ein Platz an der Spitze dieser Pyramide war jenen Künstlern und Künstlerinnen vorbehalten, denen Einzelausstellungen in den großen Institutionen der Welt gewidmet wurden. Mit dieser hart erkämpften Position ging ein exklusiver Anspruch auf weitreichende Sichtbarkeit, öffentliche Aufmerksamkeit, eine tonangebende Rolle im Kunstdiskurs sowie ein Platz im Kanon der Kunstgeschichte einher. Eine Gerhard-Richter-Retrospektive im MoMA wäre ein typisches Beispiel dafür. Auch Ausstellungsformate selbst konnten einen solchen Sonderstatus beanspruchen. Eine Zeitlang galt die documenta als jene Ausstellungsinstitution weltweit, die den Anspruch erhob, nicht nur alle fünf Jahre die wichtigsten Kunstwerke ihrer Zeit zu zeigen, sondern auch den jeweiligen „state of the arts“ oder mehr noch: den „state of thinking“ zu formulieren.

Die Dynamik dieser ganzen Pyramide wurde von Gatekeepern reguliert, denen in diesem Modell eine zentrale und vergleichsweise machtvolle Rolle zukam: KuratorInnen, KritikerInnen, GaleristInnen sowie einzelne KunsthistorikerInnen, die



Die Biennale in Venedig war lange Zeit die einzige bedeutende internationale Kunstausstellung. Plakat der 3. Biennale von 1899

mitunter sogar KünstlerInnen in den Kanon hinein- oder herauszuschreiben konnten. Relevanz und Erfolg bemaßen sich in diesem alten Modell an einem schillernden „Qualitätsbegriff“. Es handelte sich um einen leistungsbezogenen Wettstreit, der sich daran entschied, möglichst viele und möglichst hochrangige Gatekeeper zu passieren – von der Aufnahme an einer Kunsthochschule bis hin zum Senior Curator eines jener „legacy art museums“ an der Spitze der Pyramide. Diese durch die Gatekeeper legitimierten Auswahlprozesse sollten Qualität garantieren – oder zumindest eine Form von „Qualitätskonsens“ erzeugen –, der sich wiederum unmittelbar in quantitativer Sichtbarkeit niederschlagen sollte. „Relevanz“ entstand aus diesem Zusammenspiel von Qualität und Quantität, wobei Letztere stets von Ersterer abhängig blieb.

Dieses Modell besteht weiterhin und entfaltet nach wie vor seine Begehrlichkeiten. Zugleich verliert es jedoch an Bedeutung, weil sich im 21. Jahrhundert parallel ein anderes, quantitativ weit aus größeres und damit gesellschaftlich wirkmächtigeres Modell herausgebildet hat, in dessen Zentrum das Internet und die sozialen Medien stehen. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass durch das Internet und die sozialen Medien der Zugang zur Öffentlichkeit nicht länger exklusiv und von Gatekeepern gesteuert ist. Im Netz kann heute grundsätzlich jede und jeder veröffentlichen und sich am kulturellen Austausch beteiligen. Es müssen

keine Gatekeeper mehr passiert werden. Damit bricht die alte Pyramidenstruktur zwar nicht unmittelbar zusammen, doch ihre Akteure, Mechanismen und Bedeutungsfunktionen verlieren zunehmend an Relevanz. Das New Yorker MoMA erscheint heute nurmehr als eine Institution unter vielen anderen. Eine Ausstellung dort übersetzt sich nicht mehr unmittelbar in Relevanz und Reichweite. Entsprechend besitzt es auch für Künstlerinnen und Künstler nicht mehr dieselbe Bedeutung, an diesen Orten auszustellen. Das alte System der institutionalisierten Machtzentren der Kunst hat dadurch ein Stück weit an Wirksamkeit verloren. Damit fällt es Kunstinstitutionen zunehmend schwer, ihre diskurs- und gesellschaftsprägende Rolle zu behaupten.

Ein weiterer Faktor schließlich ist der allgemeine Wettbewerb um Aufmerksamkeit. Während im pyramidalen Modell der tradierten „Hochkultur“ die Gatekeeper anhand qualitativer Kriterien entschieden, was Öffentlichkeit erlangte, folgt ein Großteil kultureller Produktion heute den quantitativen Logiken der Aufmerksamkeitsökonomie. Im neuen, auf digitalen Plattformen basierenden Modell bemessen sich „Relevanz“, Erfolg und kulturelle Bedeutung zunächst vor allem quantitativ – über Likes, Views oder Streams. Der Druck dieser Aufmerksamkeitsökonomie ist kein kunstspezifisches, sondern ein allgemeines gesellschaftliches und ökonomisches Phänomen. Er betrifft alle gesellschaftlichen Bereiche und Akteure – unabhängig von ihrer politischen Ausrichtung. Wo immer mehr Akteurinnen und Akteure um die Aufmerksamkeit eines Publikums konkurrieren, geht es in erster Linie darum, Sichtbarkeit zu erzeugen. Alles, was Sichtbarkeit beansprucht, muss sich bis zu einem gewissen Grad diesem Diktat der Aufmerksamkeitsgenerierung beugen. Die enorme Ausweitung kultureller Produktion führt zwangsläufig zu einem Wettbewerb um Aufmerksamkeit, der auch vor der Kunst nicht haltmacht. Unter den Bedingungen begrenzter Aufmerksamkeit werden Inhalte vereinfacht, verdichtet und zugespitzt, um überhaupt noch wahrgenommen zu werden. Dies entspricht jedoch nicht unbedingt dem genuinen Modus der Kunst, der eher von Vielschichtigkeit und Ambiguität geprägt ist, als von schneller Konsumierbarkeit. Auch daraus speist sich ein Teil des Drucks, unter dem das Format der Ausstellung heute steht.

Gleichzeitig – und damit kehren wir zur eingangs erwähnten, derzeit spürbaren Lust auf Museums- und Ausstellungsbesuche zurück – könnte gerade in dieser Situation eine Chance liegen: die eigene Kernkompetenz neu zu entdecken und dem Ausstellungsformat dadurch neue Relevanz zu verleihen. Als Ort verkörperter, nicht bildschirmgebundener Erfahrungen ermöglicht die Ausstellung eine Form entschleunigter Wahrnehmung, die Offenheit und Komplexität zulässt, ohne unmittelbar zur Erklärung oder Positionierung drängen zu müssen. Erfolg und Krisensymptome widersprechen sich daher nicht. Beide sind Ausdruck eines kulturellen Formats, das sich stets entlang gesellschaftlicher Bewegungen verändert hat und sich auch heute erneut transformiert. Welche Gestalt es künftig annehmen wird, bleibt eine offene und spannende Frage. ■

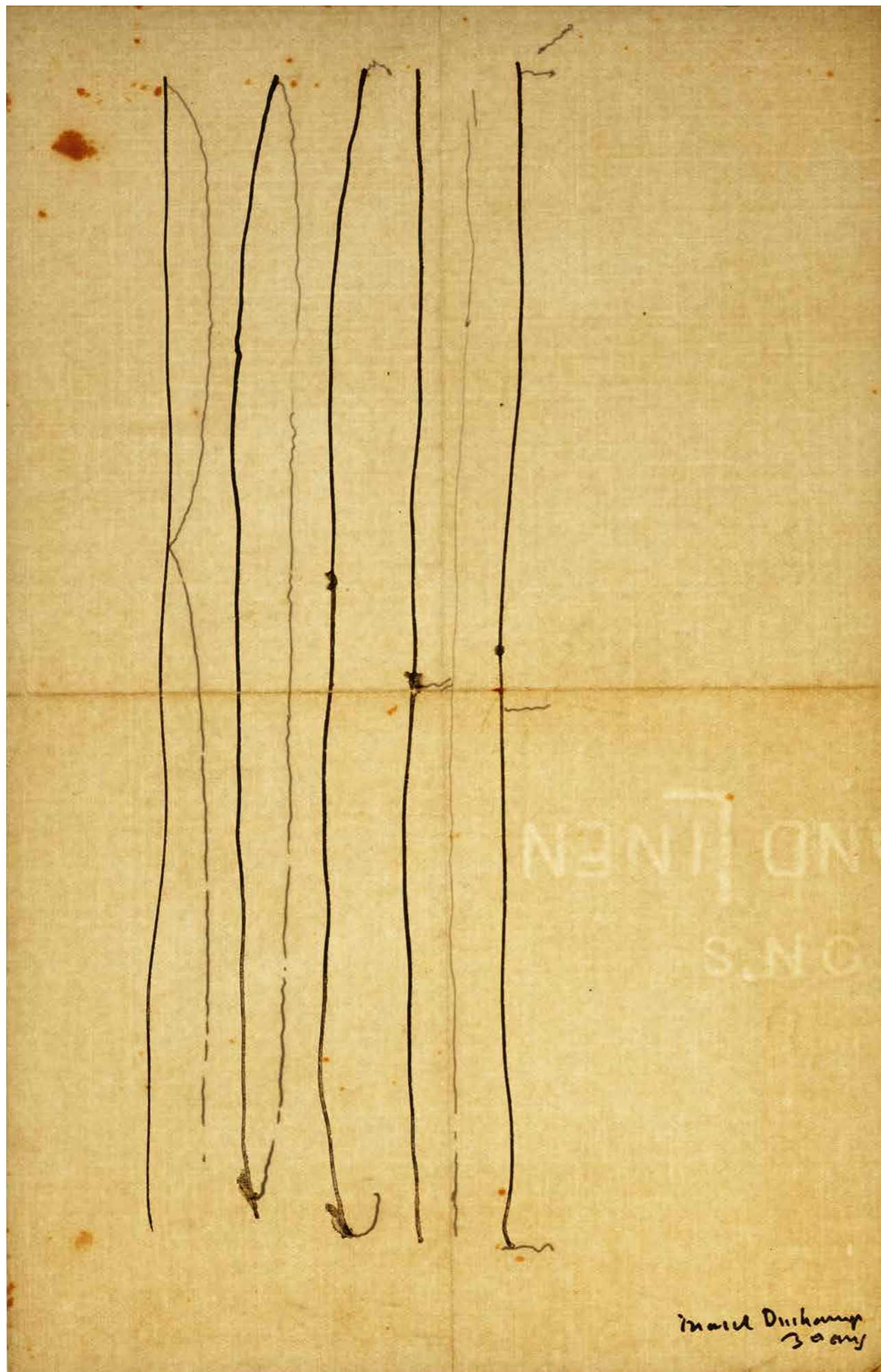
Als Ort verkörperter, nicht bildschirmgebundener Erfahrungen ermöglicht die Ausstellung eine Form entschleunigter Wahrnehmung

Paris – New York – Schwerin

Ein wichtiger Teil des Werks des „Urvaters der Konzeptkunst“ Marcel Duchamp befindet sich in der Landeshauptstadt Mecklenburg-Vorpommerns und wird dort nach dem Museumsumbau neu präsentiert
von Daniela Kummle

Marcel Duchamp, Roché, 1917, 22,5 × 12,7 cm; Staatliches Museum Schwerin

Der neugestaltete Marcel-Duchamp-Raum im Staatlichen Museum Schwerin mit Irving Penns Fotografie von Marcel Duchamp in New York am 30. April 1949





Marcel Duchamp (1887–1968) war nie in Schwerin. Doch dort, in dem 1882 im Stil des Historismus fertiggestellten Bau gegenüber dem Schloss, befinden sich heute über 90 Werke des Künstlers, der die Kunst des 20. Jahrhunderts so nachhaltig geprägt hat wie kaum ein anderer. Das Staatliche Museum Schwerin, das ursprünglich für die Sammlung holländischer und flämischer Meister des Großherzogs Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin (1823–1883) errichtet wurde, ist seit 2024 als Teil des Residenzensembles Schwerin UNESCO-Weltkulturerbe. Dass das hochherrschaftliche Haus heute auch eine wichtige Adresse für die Avantgarde ist, ist der ehemaligen Direktorin Kornelia von Berswordt-Wallrabe zu verdanken. 1997 nutzte sie die Gelegenheit, die Duchamp-Sammlung des belgischen Galeristen und Kunsthändlers Ronny van de Velde (*1953) zu erwerben. Vor ihrem Eintritt in den Ruhestand sorgte sie noch für die Gründung des Duchamp-Forschungszentrums, das sich seit 2009 der Erforschung der Sammlung widmet, u. a. ein Symposium zu Duchamp als Erfinder der Gegenwartskunst veranstaltete und mit Stipendien den Nachwuchs gefördert hat, zwei Schriftenreihen herausgibt und Anlaufstelle für Duchamp-Forscherinnen und -Forscher aus aller Welt ist.

Nach einer vierjährigen Umbauphase präsentiert sich das Museum seit Oktober 2025 grundlegend neu. Es wurde großer Wert darauf gelegt, die historische Innenarchitektur möglichst authentisch wiederherzustellen: Einbauten wurden entfernt, der Marmorboden aus der DDR-Zeit ist einem Betonboden mit Ornamentbändern gewichen. Das Depot ist umgezogen – in den 2026 eröffneten, etwa drei Fußballfelder großen Gebäudekomplex, in dem die Bestände mehrerer Landeseinrichtungen Platz finden. Damit stehen im Erdgeschoss 400 Quadratmeter mehr Ausstellungsfläche für Moderne und Gegenwart zur Verfügung. Erstmals in der Museumsgeschichte wird die Nachkriegskunst aus beiden deutschen Staaten gemeinsam gezeigt; hier treffen die West-Künstler Sigmar Polke und Günther Uecker auf Cornelia Schleime und Wolfgang Mattheuer aus der DDR. Auch der Raum für Duchamp wurde neu konzipiert.

„Marcel Duchamp als Impulsgeber für das 20. Jahrhundert“ steht über dem Einführungstext. „Uns ging es erst einmal darum, die Kernideen von Duchamp sichtbar zu machen. Dass jeder versteht, warum man ihn für den Kunsterneuerer und den Revolutionär des 20. Jahrhunderts hält“, sagt Kuratorin Kerstin Krautwig, die seit 2022 das Duchamp-Forschungszentrum und die Sammlung betreut. Marcel Duchamp ist der Prototyp dessen, was man einen „Artist’s Artist“ nennt: Sein Werk ist für ein breites Publikum schwer zugänglich, weil es sich visuell allein nicht erfassen lässt. Stattdessen war er wegweisend für seine Zeitgenossen

Florine Stettheimer, La Fête à Duchamp, 1917, 88,9 × 115,5 cm; Privatsammlung. Szenen der Feier des 30. Geburtstags von Marcel Duchamp: Gemeinsam mit dem Dada-Künstler Francis Picabia trifft Duchamp in dessen Sportwagen bei der Party ein (o. l.). Über die lange Tafel hinweg prostern sich Duchamp (links) und Florine Stettheimer (rechts) zu

ebenso wie für nachfolgende Künstlergenerationen. Als extrem gut vernetzter Einzelkämpfer bewegte er sich zwischen den Avantgarden und war ihnen dabei wohl stets einen Schritt voraus. Die kubistische Malerei gab er schnell auf, für die Dada-Bewegung war er Schlüsselfigur, assoziiert war er mit dem Surrealismus. „Duchamp macht Kunst über Kunst und das macht es schwierig, sie zu vermitteln. Aber natürlich kann man auch die komplexeste Kunst unseren Besucherinnen und Besuchern erklären, das ist unsere Aufgabe und darauf haben wir uns zur Wiedereröffnung konzentriert“, so Krautwig. Duchamp stellte grundlegend in Frage, was ein Kunstwerk ist, die Idee war für ihn wichtiger als das sichtbare Werk. Der Konzeptkünstler Joseph Kosuth (*1945) spitzte es 1969 zu: „All art (after Duchamp) is conceptual.“

Bei der Präsentation des Schweriner Duchamp-Bestands hat sich die Kuratorin gegen den White Cube entschieden, den typischen weißen, quasi-sakralen Raum, der seit der Moderne die „erhabene“ Kunst dem möglichst ehrfürchtigen Publikum darbietet. Stattdessen schlängeln sich dunkelgraue Wände durch die Ausstellung, hinter jeder Kurve wartet ein weiteres, mit Spotlight in Szene gesetztes Kunstwerk auf seine Entdeckung. Die Innenarchitektur erinnert eher an ein historisches oder naturkundliches Museum. Die Wände bestehen aus Modulen, die immer wieder neu arrangiert werden können. Statt einer Dauerausstellung, die irgendwann jeder gesehen hat, den es interessiert, bekommt das Publikum in der flexiblen Sammlungspräsentation jedes Jahr andere Exponate vermittelt.

An einer Station sind vier Blätter Papier zu sehen, die mit scheinbar zufälligen oder abstrakten Linien versehen sind. Betätigt man einen Lichtschalter, lassen sich dort plötzlich die Namen von Personen aus Duchamps New Yorker Freundeskreis lesen: Carlo (Carl Van Vechten), Fania (Marinoff), (Francis) Picabia und (Henri-Pierre) Roché. Die Zeichnung für Roché (1879–1959), enger Freund des Künstlers und Autor der Romanvorlage von François Truffauts Film „Jules und Jim“, wurde 2024 mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder erworben. Weltweit sind bisher keine weiteren Arbeiten dieser Art bekannt. Die Blätter sind auf Vorder- und Rückseite so gestaltet, dass sich die Namen erst im Zusammenspiel der Linien vor einer Lichtquelle offenbaren. Diese Pointe des Künstlers stellt für die Kuratorin eine Herausforderung dar: Denn Papier ist lichtempfindlich. Üblicherweise werden Papierarbeiten in Museen immer nur wenige Monate gezeigt, danach müssen sie abgedunkelt im Depot eine Ruhepause einlegen, um Alterungsprozesse wie Vergilbung oder Verblassung aufzuhalten. Die eigens für Schwerin entwickelte Station könnte Schule machen, wenn es darum geht, Ausstellen und Vermitteln mit dem Anspruch des Bewahrens zu vereinbaren. Die Beleuchtung erfolgt über LEDs, deren Lichttemperatur und -intensität mithilfe einer App feinjustiert werden können. Schaltet man das Licht ein, erlischt es automatisch nach einer Minute. Ansonsten ist der Raum in ein Dämmerlicht von 50 Lux getaucht. Der Wandtext bringt die Blätter mit Duchamps theoretischem Kon-

Marcel Duchamp, Koffer mit Miniaturreproduktionen seiner Schlüsselwerke: Die Edition trägt den Titel „De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy / La Boîte-en-Valise [Von oder durch Marcel Duchamp oder Rose Sélavy/ Die Schachtel im Koffer]“, konzipiert 1935–41, zusammengestellt in Paris 1966, aus der Serie F, 80 Teile; Staatliches Museum Schwerin. In der Mitte ist eine Miniatur des „Großen Glases“ zu sehen

strukt des Inframince („Infradünn“) in Zusammenhang. „Das Inframince ist ein Unterschied, oder vielmehr eine Differenzbeziehung, die nicht messbar ist“, hielt er in seinen Notizen fest. Als Beispiel nennt er Tabakrauch, dessen Geruch sich mit dem des ihn ausatmenden Mundes vermischt. Hier ist es der Moment des Sichtbarwerdens der Namen. Wie das funktioniert, können die Besucherinnen und Besucher an einer Mitmachstation erproben: Stifte, Buchstabenschablonen und Transparentpapier laden dazu ein, an einem Leuchttisch selbst doppelseitige Schriftbilder zu entwerfen.

Für die ersten zwölf Monate ist der Raum in drei Themen gegliedert, die unterschiedliche Anknüpfungspunkte zu Duchamps Werk anbieten und sich an der Rezeption in Deutschland, den USA und Frankreich orientieren: „Was macht ein Kunstwerk aus?“, „Was ist ein Readymade?“ und „Sprache als unsichtbare Farbe“.



In Deutschland werde Duchamp vor allem in Bezug zur Nachkriegsavantgarde betrachtet, erläutert Krautwig. Nach der Zäsur des Nationalsozialismus, der die Moderne als „entartet“ diffamiert hatte, strebten Künstlerinnen und Künstler nach einer radikalen Erneuerung. In der noch jungen Bundesrepublik war es vor allem die Fluxus-Bewegung, die sich ab den 1960er-Jahren im Rückgriff auf Dada und Duchamp gegen einen traditionellen Werkbegriff wandte, die Idee ins Zentrum stellte und ihren Ausdruck in Performances, das Publikum einbeziehenden Aktionen oder der Verwendung von Alltagsgegenständen und -materialien fand. In der aktuellen Duchamp-Präsentation werden daher neben seinen Werken auch solche aus der Fluxus-Sammlung des Ehepaars Kelter gezeigt, die 2023 mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder angekauft wurde.

Die Entwicklung der amerikanischen Kunst beeinflusste Duchamp vor allem mit seinen sogenannten Readymades. Unabhängig von ästhetischen Kriterien wählte er Alltagsgegenstände aus und erklärte sie zu Kunstwerken. 1917 reichte er für die Ausstellung der Society of Independent Artists in New York ein Urinal ein, dem er den Titel „Fountain“ gab. Da er selbst Mitglied im Komitee der Vereinigung war und sich nicht zu erkennen geben wollte, signierte er die Arbeit mit einem Pseudonym – „R. Mutt“.

Es gab keine Jury, theoretisch hätte jeder, der die Teilnahmegebühr bezahlte, ausstellen dürfen. „Fountain“ wurde zwar nicht offiziell abgelehnt, aber in einem unzugänglichen Bereich platziert und damit dem Publikum vorenthalten. Das Objekt sei keine Kunst und moralisch anstößig, lautete das mehrheitliche Urteil der Verantwortlichen. Zur Ikone der modernen Kunst wurde es trotzdem: Alfred Stieglitz (1864–1946), Pionier der Kunstfotografie und erster Galerist der europäischen Avantgarde in Amerika, lichtete das Urinal für die Dada-Zeitschrift „The Blind Man“ ab. Der begleitende Kommentar, bei dem vermutet wird, Duchamp habe daran mitgewirkt, sollte für dessen Kunstverständnis und die ihm nachfolgende Konzeptkunst programmatisch werden: „Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it“, heißt es darin. Auch bei der amerikanischen Pop Art, die sich ab den 1960er-Jahren die Massen- und Konsumkultur zu eigen machte, ist dieser Einfluss erkennbar. Statt der originären Schöpfung des Malers wurden Comics oder Suppendosen zur Kunst erhoben.

In Schwerin gibt es zwar kein Urinal, dafür aber eine Schneeschaukel zu sehen. „In Advance of the Broken Arm“ ist die Arbeit betitelt. „Readymades sind immer ein Thema“, erzählt die Museumspädagogin Birgit Baumgart, denn einer Schulklasse könne

Thema Ausstellen

Präsentation der Zeichnungen von Marcel Duchamp für Personen aus seinem Freundeskreis, v. l. n. r.: Carlo, Fania, Picabia, Roché, 1917; Staatliches Museum Schwerin. Die Zeichnungen sind dem Fotograf und Autor Carl Van Vechten (1880–1964), der Schauspielerin Fania Marinoff (1890–1971), dem Maler und Schriftsteller Francis Picabia (hier fehlt die untere Hälfte des Blattes) und dem Schriftsteller Henri-Pierre Roché gewidmet

sie immer nur wenige Werke vermitteln. Baumgart arbeitet auch viel mit Menschen mit Behinderungen und erlebt dabei so manche Überraschung: Eine Gruppe aus einer Werkstatt für Menschen mit Lernschwierigkeiten habe ihr zu den Readymades „Löcher in den Bauch gefragt“. Sie habe sich zunächst gewundert, aber „die Leute staunen eben, wenn ihnen alltägliche Gebrauchsgegenstände auf einmal im Museum begegnen.“ Auch sei eine Schneeschaukel blinden Personen weitaus einfacher mit Worten zu beschreiben als ein komplexes Gemälde. Duchamp selbst wollte die Kunst „in den Dienst des Geistes stellen“, denn er lehnte eine Malerei ab, die „sich nur an das Auge richtet“.

In Duchamps Herkunftsland Frankreich hingegen beschäftigte sich die Forschung vor allem mit den sprachlichen Aspekten und Wortspielen in seinem Werk, erzählt Kerstin Krautwig. Zwar verbrachte der als Sohn eines Notars in der Normandie geborene Künstler einen Großteil seines Lebens in den USA und nahm 1955 auch die Staatsbürgerschaft an, blieb bei seinen Werktiteln und Schriften aber überwiegend bei der französischen Sprache. Im Falle der vier Duchamps Freunden gewidmeten Zeichnungen wird die Sprache ganz unmittelbarer zur „unsichtbaren Farbe“. Das Gesamtbild ergibt sich erst im Gegenlicht. Krautwig ordnet die Arbeiten in die Tradition dadaistischer Sprachporträts ein, wie sie auch bei Duchamps Künstlerfreund Francis Picabia (1879–1953) zu finden sind. Außer bei Roché seien die Namen immer im oberen Drittel angeordnet, also da, wo bei einem klassischen Porträt der Kopf sei.

Die Zeichnungen sind bislang kaum erforscht. Kerstin Krautwig hat die jüngste Erwerbung zum Anlass genommen, weiter zu recherchieren. Ihre für 2026 angekündigte Publikation sorgt schon jetzt für Anfragen, denn es kursiert seit Jahrzehnten die Theorie, dass die in New York entstandenen Blätter Platzkarten zur Feier von Duchamps 30. Geburtstag seien. Die internationale Duchamp-Forschung ist uneinig.

Marcel Duchamp erreichte am 15. Juni 1915 den Hafen von Manhattan. Desillusioniert angesichts des Krieges und Paris überdrüssig, hatte er sich entschlossen zu gehen, auch weil er das Glück hatte, dass man ihn aus gesundheitlichen Gründen nicht zum Militärdienst einzog. In New York eilte ihm sein Ruhm bereits voraus. Für die Armory Show, die die europäische Avantgarde erstmals dem amerikanischen Publikum präsentierte und heute als Meilenstein der Kunstgeschichte gilt, hatte er 1913 das Gemälde „Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2“ (1912, Philadelphia Museum of Art) eingereicht und damit einen Skandal provoziert. Was heute niemanden mehr irritiert, war für die Pariser Kubistenkollegen ein Affront gegen ihre Kunstauffassung. Die

Darstellung von Bewegung, die sie an die Ästhetik der technik-begeisterten Futuristen aus Italien erinnerte, widersprach ihrem Verständnis von Form. Vulgär, geradezu lächerlich erschien ihnen der Titel, denn ein Akt sollte ruhen, keinesfalls „herabsteigen“. Sie forderten ihn auf, das Werk aus der Ausstellung zurück-zuziehen. Der Disput führte zu Duchamps Bruch mit der Gruppe und zum Bruch mit der Malerei überhaupt. In New York war man indes neugierig auf den Künstler-Rebellen. Duchamp fand rasch Anschluss an die Kunstszene und traf einige Freunde aus Paris wieder. In jenen Jahren flohen viele Künstler und Künstlerinnen vor den Schrecken des Ersten Weltkriegs und fanden in New York Zuflucht. Diese Avantgarde traf sich regelmäßig bei den Stettheimer-Schwestern: Dieses in vielerlei Hinsicht außergewöhnliche Trio residierte gemeinsam mit der Mutter in einer Wohnung in der Upper West Side, wo die unverheirateten Frauen mittleren Alters eine Salonkultur nach europäischer Tradition pflegten und die junge internationale Kunstszene um sich scharten. Selbst deutsch-jüdischer Herkunft, waren auch sie gerade erst nach einigen Jahren in Europa in die USA zurückgekehrt – die jüngste, Henrietta „Ettie“ (1875–1955), die zu Duchamps enger Freundin werden sollte, mit einem Dokortitel in Philosophie von der Universität Freiburg. Die älteste Schwester Carrie (1867–1944) war die Hausherrin und betätigte sich neben ihrer Rolle als Salonnière auch kreativ. Ihr über zwei Jahrzehnte liebevoll ausgestattetes Puppenhaus steht heute als kurioses Zeugnis der Avantgardeszene im Museum of the City of New York. Man kann darin zahlreiche Werke ihrer Künstlerfreunde entdecken, die sie eigens für die Gastgeberin im Miniaturformat schufen; Duchamp steuerte seinen herabsteigenden Akt bei. Die mittlere Schwester Florine (1871–1944) war die „Hofmalerin der Avantgarde“ – so nennt sie der Kunst- und Kulturhistoriker Steven Watson (*1947). In ihren naiv anmutenden Gemälden verewigte sie die Zusammenkünfte im Hause Stettheimer – so auch jene Feier, die die „Stetties“ zu Marcel Duchamps 30. Geburtstag am 28. Juli 1917 ausgerichtet hatten.

Heute ist einigermaßen sicher belegt, wer damals dabei war: Zu den etwa ein Dutzend Gästen gehörten neben Van Vechten, Marinoff, Picabia und Roché auch der Kunstkritiker Leo Stein (der gemeinsam mit seiner berühmteren Schwester Gertrude Stein zu den frühen Sammlern der Avantgarde zählte), der Broadway-Autor Avery Hopwood und der Kubist Albert Gleizes. Deshalb sind Zweifel an der Platzkarten-Hypothese angebracht: Wäre es nicht unhöflich, gar absurd gewesen, wenn Duchamp die anderen Anwesenden nicht ebenfalls mit Tischkarten bedacht hätte? Außer den vier Schweriner Zeichnungen sind bisher keine weiteren wieder aufgetaucht, auch auf Florine Stettheimers detailreich komponiertem Gemälde „La Fête à Duchamp“ sind sie nicht auszumachen. Keine der Schwestern hat in ihrem Tagebuch etwas dazu vermerkt. Ungewöhnlich ist, dass die Zeichnungen mit „Marcel Duchamp 30 ans“, nicht etwa mit einem Datum signiert sind. Obwohl die Blätter dem amerikanischen Briefformat entsprechen, enthalten sie doch zu wenige Informationen, als



dass sie stattdessen als Einladungskarten hätten dienen können. Es scheint, als habe Duchamp hier, wie so oft, der Nachwelt – absichtlich oder unabsichtlich – ein Rätsel aufgegeben.

Am Ende des Rundgangs durch den Schweriner Duchamp-Raum steht ein Exemplar der als Edition erschienenen roten „Schachtel im Koffer“. In dem tragbaren „Koffermuseum“ befinden sich Miniaturen von Duchamps Arbeiten, darunter sein Hauptwerk „La mariée mise à nu par ses célibataires, même“ („Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar“, Philadelphia Museum of Art), auch bekannt als „Großes Glas“, Duchamps enigmatische Darstellung von Liebe und Begehren, die an eine Maschine erinnert. Datiert hat der Künstler die Arbeit mit „1915 bis 1923“ und sie als „endgültig unvollendet“ bezeichnet. Nachdem das Glas beschädigt worden war, reparierte er es 1936 und erklärte die Brüche kurzum zum Teil des Werks. Noch mehr Stunden mit dem „Großen Glas“ verbracht haben wohl nur die unzähligen Kunstwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler, die sich seit Jahrzehnten mit seiner Interpretation beschäftigen. „Das Interessante bei Duchamp ist, er hat eine Idee und die taucht dann nach zehn, nach zwanzig, nach dreißig Jahren wieder auf – und zwar immer mit einer neuen Fragestellung“, sagt Krautwig. „Und diese Querbezüge im Werk selbst sichtbar zu

machen, das ist unser Ziel.“ Nach der überblickshaften Präsentation der Duchamp-Sammlung zur Wiedereröffnung kann sich die Kuratorin vorstellen, als nächstes eine Ausstellung zum „Großen Glas“ zu zeigen.

In Schwerin lässt sich in Echtzeit beobachten, was im Rest der deutschen Museumslandschaft zwar immer wieder diskutiert wird, angesichts knapper Kassen aber wie eine Utopie erscheint: Ein freier Eintritt sorgt für ein volles Haus. Ermöglicht wird das für vier Jahre durch das Land Mecklenburg-Vorpommern und die Hamburger Dorit & Alexander Otto Stiftung, die auch im Schulterchluss den Umbau des Staatlichen Museums finanziert haben. „Es kommen mehr und es kommen andere Leute“, freut sich Kerstin Krautwig. Im Vergleich zum Herbst 2019, also vor der Pandemie und vor dem Umbau, sind es tatsächlich drei- bis viermal so viele Besucherinnen und Besucher pro Monat. ■

Staatliches Museum Schwerin
Alter Garten 3, 19055 Schwerin
www.museum-schwerin.de



Im Interview auf MAKURA, dem Portal für kulturelle Bildung und Teilhabe der Kulturstiftung der Länder, spricht Birgit Baumgart über die Kunstvermittlung im Staatlichen Museum Schwerin.

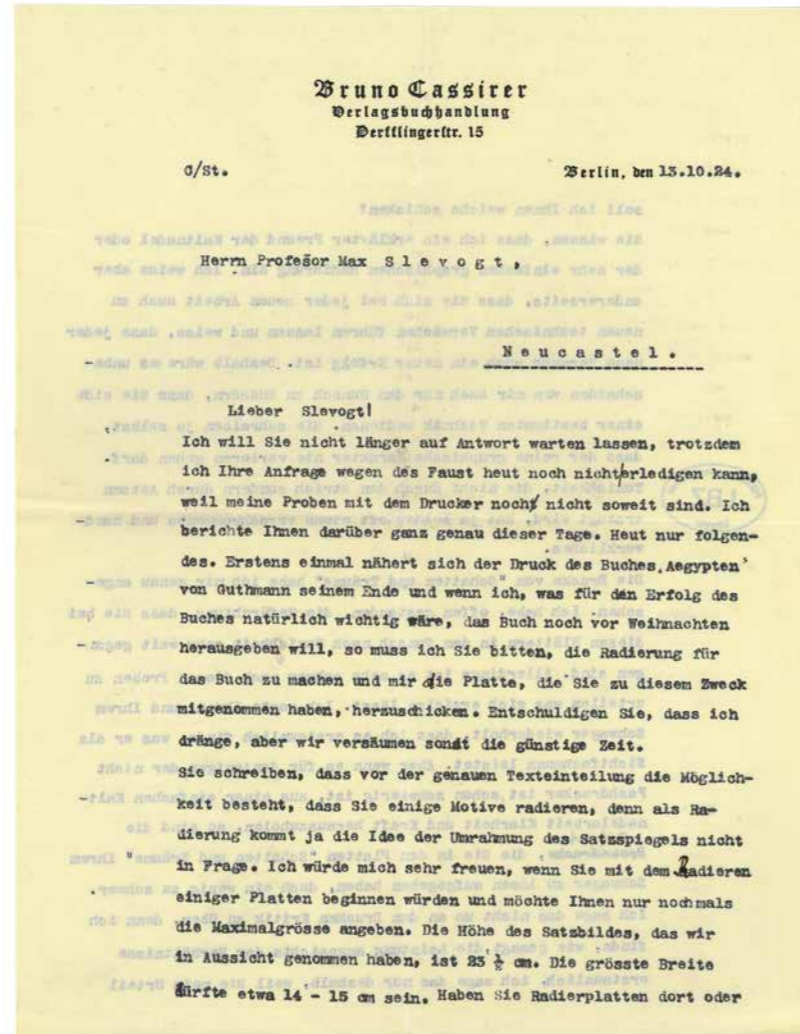
Kongeniiale Kooperationen

- ① Max Slevogt, Porträt des Verlegers Bruno Cassirer, 1911, 41 × 31,5 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
- ② Brief von Bruno Cassirer an Max Slevogt vom 13.10.1924, 28,8 × 22,4 cm; Pfälzische Landesbibliothek Speyer
- ③ Max Slevogt, Titelbild der Zeitschrift „Kunst und Künstler“, verwendet von 1910 bis 1931, hier: Heft 9, 1926; Landesmuseum Mainz
- ④ Max Slevogt, Selbstbildnis auf der Terrasse von Neucastel, 1918/19, 95,5 × 75,5 cm; Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken
- ⑤ Postkarte von Max Slevogt an Bruno Cassirer vom 18.11.1911, die Zeichnung zeigt Bruno Cassirer hinter seinem Schreibtisch, Slevogt davor auf Knien; Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken

①



②

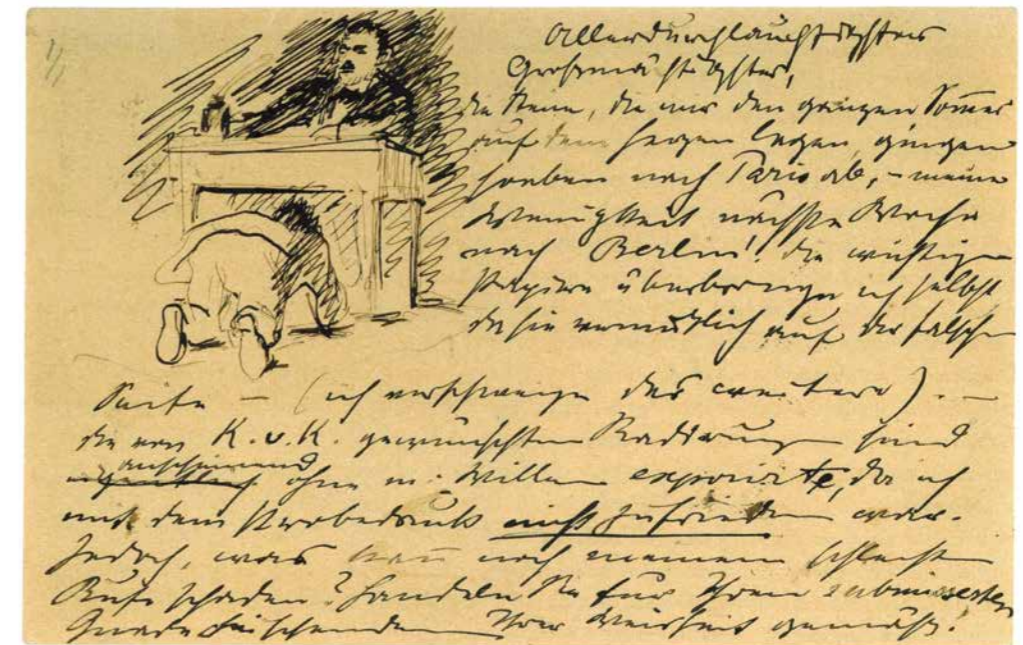


③

④



⑤



Wie macht man ein Netzwerk sichtbar? Ein kooperatives Ausstellungsprojekt zur Zusammenarbeit von Max Slevogt und dem Verleger Bruno Cassirer, zu dem sogar eine Briefedition gehört, setzt Maßstäbe von Oliver Jungen

Thema Ausstellen

Im Sommer 1931 gehen gekränkte Briefe hin und her zwischen der Bruno Cassirer Verlagsbuchhandlung und dem Atelier des impressionistischen Malers und Grafikers Max Slevogt (1868–1932). Der Verleger bedauert, dass der Künstler ihm aus dem Weg gehe, sogar eine Einladung zur Hochzeit von Cassirers Tochter habe Slevogt abgelehnt mit allgemeinem Hinweis auf sein „Einsamkeitsbedürfnis“. Der konkrete Anlass für das Zerwürfnis, das sogar eine juristische Komponente hatte, war Slevogts Enttäuschung über den Verkauf ausgerechnet des Hauptwerks der drei Jahrzehnte währenden, hochproduktiven Zusammenarbeit mit dem Berliner Kunstbuchverleger: der mehr als 500 Illustrationen umfassenden Sammler-Ausgabe von Goethes „Faust II“ aus dem Jahr 1927. Dabei hatte Slevogt, wie eine Abrechnung vom Juli 1927 belegt, dafür über dreißigtausend Mark erhalten; freilich steckten in dem Projekt auch drei Jahre mühevoller Arbeit. Dass Cassirer nicht gleich die komplette Auflage druckte, wie Slevogt monierte, lag daran, dass der Markt für teure Originalgrafik sich verändert hatte. „Das ist aber doch gewiß nicht meine Schuld“, schreibt der Verleger. Er vermutet zudem tieferliegende Gründe für die Abwendung des Künstlers, der inzwischen die meiste Zeit auf seinem paradiesischen Pfälzer Landgut verbringt, nicht mehr in Berlin, das im Griff der neu-sachlichen Moderne ist. Es schein bei Slevogt, den Cassirer als Vertreter „der deutschen Kunst der älteren Generation“ bezeichnet, der Eindruck vorzuherrschen, „daß ich nicht mehr mit meiner ganzen Überzeugung hinter Ihnen stehe“. Unter Beschwörung der alten Freundschaft („ein unersetzliches Plus in meinem Leben“) streicht er sodann heraus, dass just das Gegenteil zutreffe und „gerade der Faust der Stolz meines Verlages ist“.

Selbst unter Streitbedingungen zu einer solchen Volte bereit zu sein, sagt viel aus über das psychologische und rhetorische Feingefühl Bruno Cassirers (1872–1941). Und Slevogt ist nicht ganz unempfindlich. Zwar immer noch beleidigt, macht er im Oktober – es ist der letzte er-

haltene Brief an Cassirer – einen kleinen Schritt auf seinen Verleger zu: „Im übrigen hoffe ich, von Ihnen und Ihrer Familie Gutes zu hören.“ In Bezug auf die Verwertung des „Faust“, den Slevogt „das gemeinsame Resultat [von] fast 30 Jahre[n] Pionierarbeit“ nennt, wird noch eine Weile gestritten, bis der für beide Seiten belastende Streit im Januar 1932, ein halbes Jahr vor Slevogts Tod, beigelegt werden kann.

Nicht der Dissens ist bemerkenswert, der drohte in Geschäftsbeziehungen immer, wie Cassirer nur zu gut wusste; die Beendigung desselben ist das eigentliche Ereignis. Die Mischung aus Klartext, Besonnenheit, Treue und weitreichender Rücksichtnahme, das war die Zauberformel, mit der es Bruno Cassirer gelang, den sprunghaften, impulsiven, vor Kreativität sprühenden Künstler Max Slevogt jahrzehntelang an den eigenen Verlag zu binden. Das konnte nur funktionieren, weil die beiden Männer sich charakterlich ideal ergänzten. Seinem wichtigsten Zeichner räumte der Verleger völlige Themen- und Gestaltungsfreiheit ein. Dieser einzigartigen Kollaboration von zwei für die Berliner Kunst- und Verlagslandschaft in der späten Kaiserzeit und in der Weimarer Republik prägenden Persönlichkeiten sind knapp fünfzig Illustrationsprojekte zu verdanken, die die Gattung des illustrierten Kunstbuchs auf ein neues Niveau hoben.

Wie diese Geschäftsfreundschaft mit Blick auf Kunstmarkt und Umsatz aber genau aussah, wie eng Slevogt und sein Verleger künstlerisch zusammenarbeiteten (viele Gestaltungsvorschläge kamen von Cassirer), wie hoch die gegenseitige Wertschätzung war und wie groß manche Kränkung – etwa dadurch, dass Slevogt weiterhin auch mit Bruno Cassirers Cousin Paul (1871–1926) in Geschäftsbeziehung stand, dem Kunsthändler und Verleger, mit dem sich Bruno 1901 überworfen hatte –, das alles lässt sich erst jetzt wirklich ermessen. Die Grundlage dafür bildet die Erschließung des schriftlichen Nachlasses von Max Slevogt, der im Jahr 2011 mit Hilfe der Kulturstiftung der Länder durch das Landesbibliotheks-

zentrum Rheinland-Pfalz erworben werden konnte.

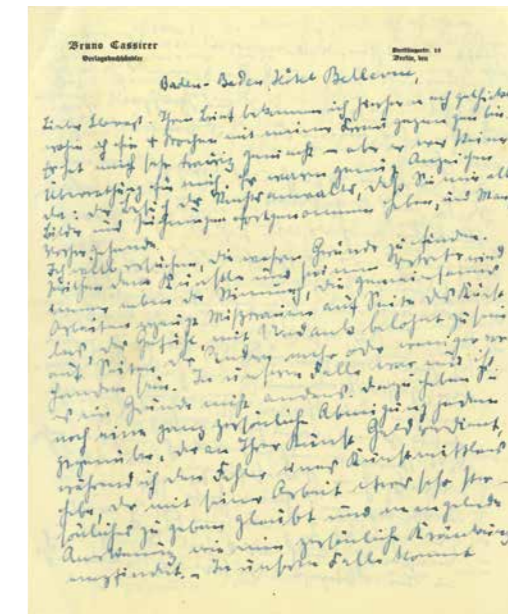
Anhand der Briefe lässt sich nachvollziehen, wie Slevogt, geboren im bayerischen Landshut und aufgewachsen als Sohn einer früh verwitweten Mutter in Würzburg, zum Teil des hochagilen Berliner Netzwerks aus Künstlern (allen voran das Impressionisten-Trio Lovis Corinth, Max Liebermann und Max Slevogt), Kunsthändlern, Verlegern und Kritikern wurde. Schon dass er nach einem Malerei-Studium in München und ersten dortigen Erfolgen im Jahr 1901 nach Berlin übersiedelte, hatte viel mit dem energischen Werben der damals noch gemeinsam als Händler, Verleger und Sekretäre der 1898 gegründeten Berliner Secession agierenden Cassirers zu tun. Paul Cassirer wurde schließlich zu seinem wichtigsten Galeristen, Bruno Cassirer zu seinem wichtigsten Verleger. Wie Corinth und Liebermann trat Slevogt der Berliner Secession bei und machte sich einen Namen durch einen lebhaften, persönlichen Stil. Viele Zeitgenossen nahmen ihn vor allem als Zeichner wahr, als „König der Illustrationen“. In der Pfalz, die er seit der Kindheit kannte, kaufte Slevogt 1914 das Landgut Neukastel bei Landau, kehrte Berlin aber keineswegs den Rücken, sondern wurde im selben Jahr Mitglied der Akademie der Bildenden Künste, wo er ab 1917 ein Meisteratelier leitete.

Wie kann all dies für die Öffentlichkeit sichtbar gemacht werden? Wie stellt man ein Netzwerk aus? In geradezu vorbildlicher Weise demonstriert dies eine kooperative Initiative unter der Federführung des Landesmuseums Mainz, an der drei einander ideal ergänzende Institutionen mit bedeutenden Slevogt-Beständen beteiligt sind. Das Landesmuseum Mainz (Max Slevogt-Galerie) ist bereits seit 1971 im Besitz von 121 direkt von den Erben Slevogts erworbenen Gemälden, wobei dieser Kernbestand durch Zukäufe über die Jahre erweitert wurde. In diesem Zusammenhang entscheidend ist jedoch der Ankauf des grafischen Nachlasses (das ehemalige Slevogt-Archiv Neukastel: rund 2.000 Handzeich-

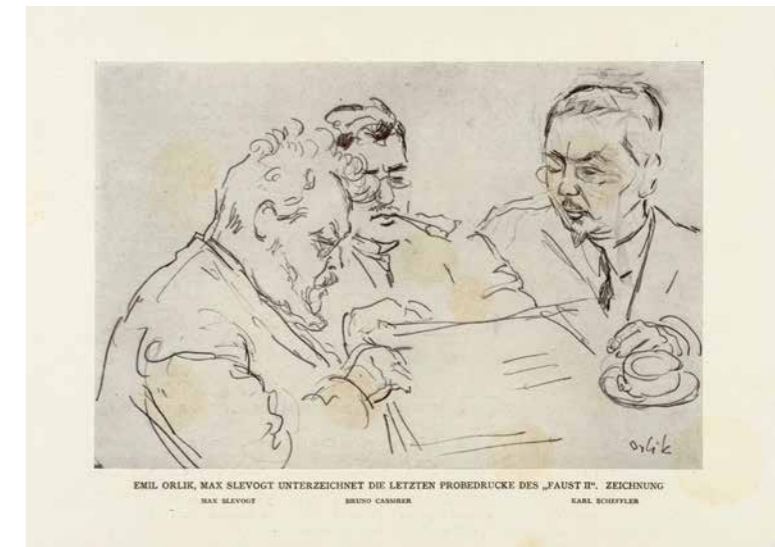
- ① Brief von Max Slevogt an Bruno Cassirer vom 18.8.1924, die Randzeichnung zeigt den von einer Faust verfolgten Slevogt, 14 × 9 cm; Saarländermuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken
- ② Brief von Bruno Cassirer an Max Slevogt vom Juli 1931; Pfälzische Landesbibliothek Speyer
- ③ Emil Orlik, Slevogt unterzeichnet die letzten Probedrucke des „Faust II“, aus Kunst und Künstler, Heft 9, 1926; Landesmuseum Mainz



①



②



③

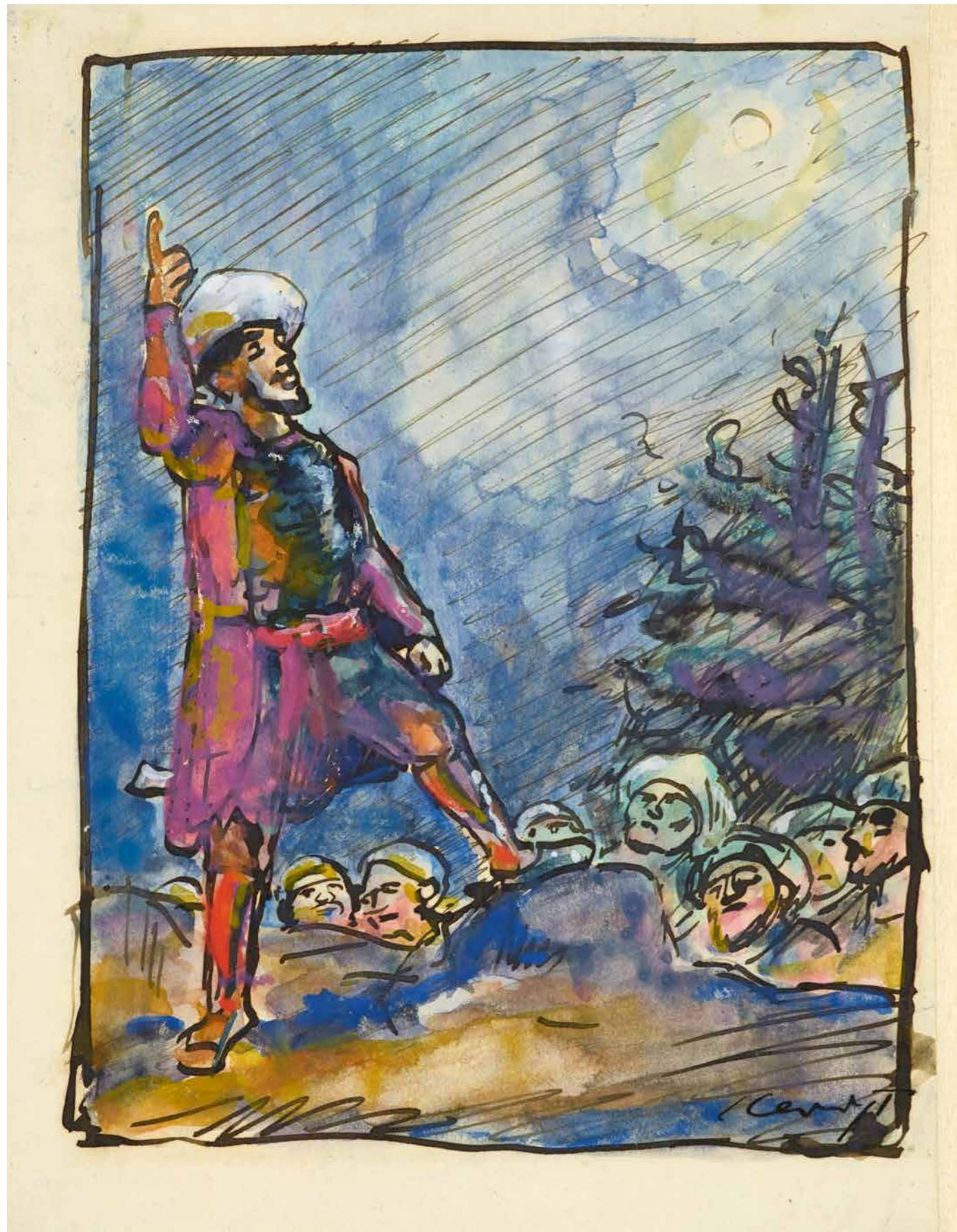
nungen und 4.000 Druckgrafiken) im Jahr 2014 durch das Land Rheinland-Pfalz mit Unterstützung auch der Kulturstiftung der Länder. Das zweite Museum mit großen Slevogt-Beständen ist seit der Übernahme der Sammlung Franz Josef Kohl-Weigand im Jahr 1982 die Moderne Galerie des Saarländermuseums in Saarbrücken. Neben 54 Gemälden sind hier etwa 2.800 Arbeiten auf Papier vorhanden. Ebenfalls beteiligt ist das erwähnte Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz mit der Pfälzischen Landesbibliothek in Speyer. Die Zusammenarbeit der Institutionen ist über eine Reihe von Ausstellungen (2014, 2018, 2021) hinweg gewachsen.

Zu dem am Landesmuseum Mainz angesiedelten Max Slevogt Forschungszentrum gehört außerdem noch das Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Am gegenwärtigen Projekt ist die Universität jedoch nicht beteiligt.

Nicht eine, sondern gleich drei aufeinanderfolgende Ausstellungen im Landesmuseum Mainz (Kuratorin Karoline Feulner), im Saarländermuseum Saarbrücken (Kuratorin Eva Wolf) und in der Berliner Liebermann-Villa am Wannsee (Kuratorin Viktoria Bernadette Krieger) kreisen das Thema – die gemeinsame „Pionierarbeit“ an neuartigen Illustrati-

onswerken – aus drei verschiedenen Perspektiven ein. Dabei werden großenteils unterschiedliche Exponate gezeigt. Die Stationen in Mainz und Saarbrücken wurden von der Kulturstiftung der Länder gefördert. In einem gemeinsamen Katalog werden die Ergebnisse in zahlreichen Aufsätzen und einem breiten Bildteil umfassend dokumentiert, ergänzt um ein erstmals vollständiges, auch grafische Einzelblätter dokumentierendes Verzeichnis der gemeinsamen Projekte von Slevogt und Cassirer. Innovativ ist es, dass zum Gesamtprojekt auch die Aufarbeitung und Edition der erwähnten Korrespondenz gehört.

①



②



③



① Max Slevogt, Der Hauptmann spricht zu den Räubern, Vorzeichnung für das orientalische Märchen „Ali Baba und die vierzig Räuber“, um 1898-1903; Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken

② Max Slevogt, Layoutbuch zu „Ali Baba und die vierzig Räuber“, um 1903, 30,5 x 21 cm; Landesmuseum Mainz

③ Max Slevogt, Cover der Erstausgabe des Märchenbuchs „Ali Baba und die vierzig Räuber“, 1903; Landesmuseum Mainz

④ Max Slevogt, Ali Baba findet in der Höhle die gevierteilte Leiche seines Bruders, um 1898-1903, 30,3 x 20,8 cm; Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken

④





Max Slevogt, Buchcover von „Die Eroberung Mexikos von Ferdinand Cortez“, 1918, 28,5 x 22 cm; Landesmuseum Mainz

In allen drei Ausstellungen wird der Bogen geschlagen von der ersten Kunstbuch-Zusammenarbeit im Jahr 1903, der Buchausgabe „Ali Baba und die vierzig Räuber“ mit 42 „Improvisationen“ Slevogts, über diverse Bände zu Märchen, Mythen und Abenteuern bis hin zum künstlerischen und gestalterischen Höhepunkt der Kooperation, dem voluminösen „Faust II“ (1927). In Mainz bildeten die teils humorvollen Märchenillustrationen einen der Schwerpunkte, ebenso die Werke rund um den Trabrennsport, eine gemeinsame Leidenschaft von Cassirer und Slevogt. Das Romanische Café in Berlin, in dem Slevogt regelrecht Hof hielt, wurde als VR-Rekonstruktion vorgestellt. In Saarbrücken stehen die düsteren Seiten des Werks ein wenig mehr im Vordergrund, denn harmlos waren Slevogts Illustrationen keineswegs. Die Bebilderung der bluttriefenden Autobiographie des Bildhauers Benvenuto Cellini in der Goethe-Übersetzung etwa zeigt Kämpfe in voller Brutalität. Durch den skizzenhaften Stil entsteht der Eindruck eines Schnappschusses, dem alle verfälschende Idealisierung fehlt. Wie sehr sich auch Slevogts Märchenillustrationen von den idyllischen Bebilderungen im Stil des 19. Jahrhunderts unterscheiden (Ludwig Richter, Ernst Kreidolf), kann in Saarbrücken direkt verglichen werden. Die Liebermann-Villa zeigt als Partnerinstitution ebenfalls zahlreiche Illustrationen Slevogts aus dem Cassirer-Verlag, rückt daneben aber die Verbindung von Kunst und Unternehmertum in den Mittelpunkt. Auch die Beziehung Slevogts und Cassirers zu Liebermann ist in dieser Schau von besonderem Interesse.

Alle drei Ausstellungen arbeiten damit weiter an der Neujustierung des Blicks auf Max Slevogt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde er vor allem als Maler geschätzt, genauer: als Pfälzer Maler. Das mag auch der Grund dafür sein, dass seine Prominenz ein wenig hinter der Corinths und Liebermanns zurückblieb. Doch bei allem Stolz der Pfalz auf Slevogt lag sein Wirkungszentrum klar in Berlin, das führt der Ausstellungsreigen ebenso

nachdrücklich vor Augen wie die noch wichtigere Erkenntnis, dass sich die Innovationskraft dieses Impressionisten ganz besonders in den fantasievollen und mitunter satirischen Zeichnungen zeigt.

„Das immense grafische Werk Slevogts ist meiner Meinung nach unbedingt gleichbedeutend mit dem malerischen“, sagt Karoline Feulner, bei der alle Fäden des Forschungszentrums zusammenlaufen. Seit dem Jahr 2013 ist sie als Leiterin der Gemälde- und Skulpturenabteilung am Landesmuseum Mainz tätig, arbeitet an einem Werkverzeichnis der mehr als 1.300 Gemälde Slevogts und ist seit dem Ankauf des grafischen Nachlasses im Jahr 2014 auch mit dessen Erforschung und Präsentation befasst. Aus Kapazitätsgründen habe man sich für eine sukzessive Aufarbeitung des großen Slevogt-Bestands in Einzelprojekten entschieden. Mit der Slevogt-Cassirer-Kooperation wurde nun einer der herausragenden Werkkomplexe wissenschaftlich er-

schlossen. Zahlreiche Skizzen und Vorzeichnungen konnten dabei erstmals identifiziert und den Buchprojekten zugeordnet werden. Dass die Grafiken im Nachlass in verschiedenen Bearbeitungsstufen vorhanden sind, von Probeabzügen und Blindbänden bis zu Autorenexemplaren, erlaubt neue Einblicke in den komplexen Herstellungsprozess der Bände, bei denen die verschiedenen Druckvorgänge für den Text und die Illustrationen aufeinander abgestimmt werden mussten. Das führte zu zahlreichen Korrekturen. Schwere Lithografiesteine wurden übers Land geschickt, vieles mit der Handpresse eingedruckt. Die finalen Drucke mussten einzeln geprüft werden; zuletzt war jedes Buch, bei Mappenwerken jedes Blatt zu signieren.

Man müsse die Zeichnungen als „etwas ganz Eigenständiges“ sehen, sagt Feulner, nicht als Vorstufen, sondern als eigene Ausdrucksweise: „Für Pfälzer Landschaften waren Gemälde ideal, für

Schatten, Träume und düstere Visionen die Grafiken.“ Slevogt habe übrigens ständig gezeichnet: in Skizzenbüchern, auf Rückseiten von Theaterkarten oder am Rand von Briefen. „Man kann wohl sagen: Slevogt hat in Bildern gedacht.“ Die Spontaneität seines schnellen Strichs habe er sich auch in den Illustrationen für Cassirers Kunstbücher bewahrt. Freilich sei zeichnerische Genialität nur die eine Seite. Um Wirkung zu entfalten, brauche es immer auch die Transmission in den Kunstmarkt: „Ein Künstler muss im Gespräch sein, und das konnte Cassirer gewährleisten.“ Er brachte mit großer Konstanz ein grafisches Werk Slevogts nach dem anderen heraus und erregte damit Aufmerksamkeit. Dazu diene ihm nicht zuletzt die ab 1902 im eigenen Verlag erscheinende Zeitschrift „Kunst und Künstler“, ein wichtiges Periodikum für die neue Kunst. Dort erschien 1924 auch Slevogts Illustrations-Manifest „Pro domo“, das zuvor bereits im „Almanach 1920“ des Verlags erschienen war und auch in den Briefen (1919) zu finden ist. Slevogt wendet sich darin gegen die Auffassung einer dienenden Funktion der Zeichnung. Sie müsse „aus dem Prokustesbette des Buches befreit werden“. Statt simpler Veranschaulichung soll die Illustration eine der Literatur mindestens ebenbürtige künstlerische Ausdrucksform sein: „Auch ein Michelangelo wäre als Illustrator nicht zu groß.“ Die Art, wie Cassirer Slevogts Zeichnungen ins Layout einplante, nämlich niemals dienend, sondern den Text rahmend, überwuchernd und mitunter zurückdrängend, trug dieser Auffassung Rechnung.

Bei der Aufarbeitung der kongenialen Zusammenarbeit von Slevogt und Cassirer hätten sich die Partner ideal ergänzt, erzählt Feulner. Sie selbst ordnete etwa die in der Korrespondenz erwähnten Gemälde zu. Der Germanist und Historiker Armin Schlechter, Leiter der Abteilung Sammlungen im Landesbibliothekszentrum, brachte seine Netzwerkperspektive ein. Die von der Provenienzforschung und Archivarbeit kommende Eva Wolf wiederum sei die einzige Person, die Slevogts chaotisches Sütterlin lesen könne. Viele

neue Erkenntnisse hätten sich aufgrund der ausführlichen Verständigungen über das Ökonomische ergeben. So sei zuvor nicht klar gewesen, wie geschickt Slevogt beide Werkbereiche – Gemälde und Druckgrafik – zu vermarkten wusste. Zu seinen lukrativsten Aufträgen gehörten die großen Porträtmalereien, die nicht erst auf Ausstellungen mussten. Da wurden auf einen Schlag mehrere Tausend Mark verdient. Daneben aber gab es das kontinuierliche Einkommen durch die Grafiken für Cassirer. Ohne auf den Pfennig genau nachgerechnet zu haben, würde Feulner sagen, dass sich Slevogts Einkünfte auf beide Bereiche etwa gleich verteilten.

Deutlich geworden sei dem Team aber auch, welch ein genialer Geschäftsmann Cassirer war. Mit grafischen Einzelblättern testete er häufig den Markt, bevor er ein ganzes Buch herausbrachte. Die Idee, neben der Buchausgabe mit eingedruckten Originalen noch viel hochwertigere Mappenausgaben mit einzeln signierten Blättern anzubieten (teils ohne Text), sei damals höchst innovativ gewesen. Beim „Faust II“ gab es ebenfalls eine nummerierte Buchausgabe in rotem Leder für stattliche 1.400 Mark, damals fast ein durchschnittliches Monatseinkommen, und daneben eine Einzelblattausgabe auf edelstem Chinapapier im Schmuckkasten für 3.600 Mark (die Ausstellung zeigt das originale Verkaufsprospekt). Auch was schließlich zum Bruch führte, Cassirers Entscheidung, unter veränderten Marktbedingungen nur zu drucken, wofür es einen Abnehmer gab, sei als Vorwegnahme des Print-on-Demand-Verfahrens eigentlich sehr modern gewesen.

Von dieser doppelten Modernität, künstlerisch und verlegerisch, handeln die drei Ausstellungen in Mainz, Saarbrücken und Berlin. Von Ideenskizzen und Klebelayouts über Lithografiesteine und Drucke in diversen Zuständen bis zum fertigen Exemplar wird der aufwendige Produktionsprozess der Kunstbücher erklärt. Faszinierend sind aber nicht zuletzt die aufregenden Illustrationen selbst. All das lässt sich auch weiterhin nachvollziehen in den begleitenden Publikationen.

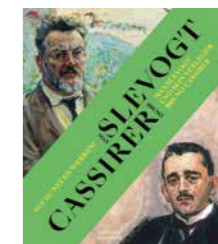
Neue Projekte sind bereits angedacht. Dabei geht der Blick Feulner vor allem auf das Jahr 2032, das hundertste Todesjahr Slevogts, das sich anbietet für eine weitere große Slevogt-Ausstellung – möglichst im nun bewährten Kooperationsverbund. ■

Oliver Jungen ist Kulturjournalist in Köln und schreibt u. a. für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und den Deutschlandfunk.

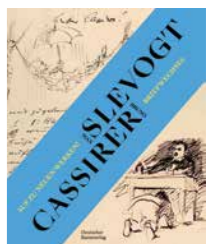
Landesmuseum Mainz
Große Bleiche 49–51, 55116 Mainz
www.landmuseum-mainz.de

Auf zu neuen Werken! Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer
Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken
Bismarckstraße 11–15, 66111 Saarbrücken
bis 5.7.2026
www.kulturbesitz.de

Liebermann-Villa am Wannsee
Colomierstraße 3, 14109 Berlin
3.10.2026–18.1.2027
www.liebermann-villa.de



Auf zu neuen Werken! Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer, hg. von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz unter der Redaktion von Karoline Feulner, Deutscher Kunstverlag, 256 S., 50 Euro



Auf zu neuen Werken! Der Briefwechsel zwischen Max Slevogt und seinem Verleger Bruno Cassirer 1899–1932, hg. von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz unter der Redaktion von Eva Wolf und Armin Schlechter, Deutscher Kunstverlag, 300 S., 94 Euro



Zum schriftlichen Nachlass Max Slevogts in der Pfälzischen Landesbibliothek ist ein Band der Schriftenreihe PATRIMONIA der Kulturstiftung der Länder erschienen, 118 Seiten, 21 Euro



Erfahren Sie mehr über die Ausstellung im Podcast „Ausstellungstipps der Kulturstiftung der Länder“. Den Podcast der Kulturstiftung der Länder können Sie auf allen einschlägigen Podcast-Plattformen und auf YouTube abonnieren.

Im Zeichen des Zuhörens

Der international erfahrene Kurator und Museumsdirektor Jochen Volz plädiert dafür, „Ausstellen“ als eine verantwortungsvolle und vielstimmige Praxis einer pluralen Gesellschaft zu verstehen

Eine Ausstellung zu organisieren bedeutet vor allem, eine öffentliche Verantwortung zu übernehmen: nämlich Begegnungen zwischen Werken, Künstler:innen und unterschiedlichen Publika zu vermitteln. Im Laufe meiner beruflichen Laufbahn habe ich das Ausstellen nicht als einen Akt kuratorischer Autorität verstanden, sondern als eine fortwährende Praxis des Zuhörens, Übersetzens und der Erweiterung von Stimmen.

Historisch gesehen haben Museen und Kunstinstitutionen häufig als Filter fungiert, die hegemoniale Narrative verstärkten und dabei Praktiken, Territorien und Subjekte ausschlossen. Heute erscheint es dringend notwendig, diese Mechanismen neu zu denken. Eine Ausstellung sollte die Künstler:innen nicht unter einem übermäßig selbstreferenziellen kuratorischen Konzept verschwinden lassen, sondern Bedingungen schaffen, unter denen sich ihre Forschung und Praxis mit Klarheit, Komplexität und Kraft entfalten können. Das bedeutet, Methoden zu überdenken, Sichtbarkeiten neu zu verteilen und anzuerkennen, dass jedes Werk einen Kontext in sich trägt, der nicht neutralisiert werden kann.

Sichtbarkeit zu schaffen bedeutet nicht lediglich, mehr Werke zu zeigen oder die Zahl der ausgestellten Künstler:innen zu erhöhen. Es geht vielmehr darum, nachhaltige Strukturen der Sichtbarkeit aufzubauen, die Produktionszeiten, kulturelle Besonderheiten und unterschiedliche Wissensformen respektieren. Es bedeutet ebenso, sicherzustellen, dass historisch marginalisierte Künstler:innen nicht nur als Ausnahme erscheinen, sondern als konstitutiver Bestandteil des institutionellen Diskurses.

In diesem Prozess übernimmt das Kuratieren eine Rolle kritischer Vermittlung. Ihre Aufgabe besteht darin, offene Narrative zu schaffen, die die Bedeutung der Werke nicht abschließen, son-

dern das Publikum zu einer aktiven Auseinandersetzung einladen. Die Ausstellung wird dadurch nicht länger zu einem Raum der Behauptung von Gewissheiten, sondern zu einem Feld von Möglichkeiten – einem Territorium, in dem multiple Lesarten nebeneinander bestehen und sich gegenseitig herausfordern.

Ein weiterer grundlegender Aspekt ist die Beziehung zum Publikum. Sichtbar zu machen bedeutet auch, zugänglich zu machen. Dies reduziert sich nicht auf physische oder pädagogische Zugänglichkeit, sondern umfasst ebenso die Frage, wie unterschiedliche Publika sich in den präsentierten Werken und Geschichten wiederfinden können. Wenn Besucher:innen sich durch eine Ausstellung gespiegelt, irritiert oder herausgefordert fühlen, entsteht eine Beziehung, die über reine Kontemplation hinausgeht und sich einer wirklichen Erfahrung annähert.

Schließlich ist es wichtig, anzuerkennen, dass Sichtbarkeit auch Verantwortung bedeutet. Wenn wir Künstler:innen in den institutionellen Raum bringen, tragen wir zur Konstruktion ihrer Laufbahn und zur Zirkulation ihrer Werke bei. Dies verlangt ein Engagement für die Integrität ihrer Praxis und für die Weise, in der diese präsentiert und kontextualisiert wird.

Ausstellungen zu machen ist daher eine Praxis der Fürsorge und des Zuhörens. Es bedeutet, Bedingungen dafür zu schaffen, dass Künstler:innen in ihrer Pluralität existieren können und dass ihre Arbeiten Resonanz in der Welt finden. Es geht weniger darum, Werke zu beleuchten, als vielmehr darum, Wege zu eröffnen – Wege, die Geschichten, Wissensformen und Sensibilitäten miteinander verbinden und den Horizont dessen erweitern, was gesehen, gesagt und imaginiert werden kann.

In den vergangenen Jahren hat die Pinacoteca de São Paulo einen tiefgreifenden Prozess der Revision ihrer Sammlungspolitik, Sammlungspraxis und ihrer Formen öffentlicher Präsentation durchlaufen. Das Museum wird dabei nicht länger als ein Ort der Bestätigung eindeutiger Narrative verstanden, sondern als ein Organismus in permanenter Transformation, durchlässig für die Dringlichkeiten der Gegenwart und für die Erinnerungskonflikte, die die brasilianische Gesellschaft prägen. Dieser Wandel bedeutete eine Verschiebung weg von einer Kunstgeschichte, die auf hegemonialen Zentren und rigiden Kategorien beruhte, hin zu einem relationaleren Ansatz, der unterschiedliche Zeitläufte, Territorien, Kosmologien und soziale Erfahrungen aufnehmen kann.

Die Erweiterung der Sammlung erfolgte in den letzten Jahrzehnten nicht nur quantitativ, sondern vor allem konzeptionell. Wir begannen, indigene, afrobrasilianische, sogenannte arte popular und zeitgenössische Produktionen konsequenter einzubeziehen, die historisch am Rand institutioneller Sammlungen verblieben waren, und erkannten dabei an, dass die Idee des kulturellen Erbes fortlaufend neu verhandelt werden muss. Es geht nicht allein darum, Lücken zu schließen, sondern vielmehr darum, jene Kriterien zu hinterfragen, die über lange Zeit bestimmten, was bewahrt, gezeigt und erforscht werden sollte. In diesem Sinne wird die Sammlung nicht länger als ein fixes

Ensemble exemplarischer Werke verstanden, sondern als ein lebendiges Feld von Beziehungen, Spannungen und Möglichkeiten des Zuhörens.

Dieser Wandel wirkt sich auch unmittelbar auf die Weise aus, wie die Sammlung dem Publikum präsentiert wird. Die Dauerausstellungen der Pinacoteca privilegieren heute weniger lineare, sondern eher experimentellere Annäherungen, indem sie Dialoge zwischen unterschiedlichen historischen Perioden, Sprachen und kulturellen Kontexten ermöglichen. Anstatt ein kontinuierliches und totalisierendes chronologisches Narrativ brasilianischer Kunst zu bekräftigen, versuchen wir Räume des Zusammenlebens zwischen Werken zu schaffen, die Reibungen, Gegensätze und geteilte Imaginationen sichtbar machen. Die Sammlung fungiert dadurch nicht länger als Illustration einer bereits bekannten Geschichte, sondern wird zu einem kritischen Instrument der Reflexion über das Land, seine sozialen Strukturen sowie seine Prozesse von Ausschluss und Zugehörigkeit.

Gleichzeitig hoffen wir, dass diese Veränderungen nicht nur den Inhalt des Museums betreffen, sondern die Institutionsstruktur selbst. Die Sammlungspolitik zu überdenken bedeutet auch, Formen des Erwerbs, der Forschung, der Konservierung und der Vermittlung neu zu betrachten und den Austausch mit Künstler:innen, Forscher:innen, Gemeinschaften und unterschiedlichen Publika zu erweitern. Die Pinacoteca versucht sich zunehmend als ein Raum kultureller Begegnung und Vermittlung zu behaupten, in dem die Komplexität brasilianischer Erfahrungen ohne die Notwendigkeit versöhnender Synthesen hervortreten kann.

In diesem Prozess nimmt das Museum die Unabgeschlossenheit als konstitutive Bedingung an. Eine Sammlung ist kein transparenter Spiegel der Geschichte, sondern eine situierte Konstruktion, geprägt von Entscheidungen, Abwesenheiten

und Konflikten. Diese Schichten sichtbar zu machen, gehört heute vielleicht zu den wichtigsten Aufgaben kultureller Institutionen: nicht stabile Gewissheiten über die Vergangenheit anzubieten, sondern Möglichkeiten dafür zu eröffnen, dass neue Lesarten und Formen der Zugehörigkeit kontinuierlich entstehen können. Nur so wird es möglich sein, sich die Zukunft einer pluralen Gesellschaft vorzustellen.

Ein besonders bedeutendes Beispiel dieser institutionellen Transformation ist das Projekt zur Erarbeitung kommentierter Wandtexte für Werke indigener Künstler:innen in der Ausstellung der Sammlung der Pinacoteca. Es geht dabei um weit mehr als die bloße Erweiterung der Präsenz dieser Produktionen in den Räumen des Museums; sondern vielmehr darum, anzuerkennen, dass Inklusion sich nicht auf den Akt beschränken darf, zuvor abwesende Werke öffentlich zu zeigen. Sie bedeutet auch, interpretative Autorität zu teilen und Raum dafür zu schaffen, dass indigene Künstler:innen und Forscher:innen aktiv an der Konstruktion jener Diskurse teilnehmen, die das Museum durchziehen. Diese Texte sind Vermittlungsinstrumente, die historisch verfestigte Perspektiven verschieben können, indem sie Erzählungen in der ersten Person, kosmologische Referenzen, territoriale Erinnerungen und Wissensformen einbeziehen, die sich häufig den traditionellen Rahmen westlicher Kunstgeschichte entziehen. Indem unterschiedliche Stimmen innerhalb der Institution koexistieren können, versucht die Pinacoteca, die Erfahrung der Sammlung selbst in einen Raum des Zuhörens und der kulturellen Verhandlung zu transformieren – einen Raum, in dem das Museum nicht länger nur über andere spricht, sondern beginnt, tatsächlich mit ihnen zu sprechen. ■

Pinacoteca do Estado de São Paulo
Praça da Luz, 2 – Luz, São Paulo – SP
01120-010, Brasilien
pinacoteca.org.br



Jochen Volz (*1971 in Braunschweig) ist ein deutscher Kunsthistoriker, Ausstellungsmacher und eine der prägendsten kuratorischen Stimmen an der Schnittstelle zwischen der europäischen und lateinamerikanischen Kunstwelt. Seit 2017 leitet er als Generaldirektor die Pinacoteca de São Paulo, das älteste und eines der bedeutendsten Kunstmuseen Brasiliens. Nach dem Studium der Kunstgeschichte begann er seine Laufbahn Anfang der 2000er-Jahre am Portikus in Frankfurt am Main (2001–2004). Bereits 2004 zog es ihn nach Brasilien. Dort war er als künstlerischer Direktor maßgeblich am Aufbau des Instituto Inhotim (2004–2013) beteiligt, das sich unter seiner Mitwirkung zu einem der spektakulärsten Zentren für zeitgenössische Kunst und Botanik weltweit entwickelte. Im Anschluss wechselte er nach London, wo er von 2012 bis 2015 als Head of Programmes an den Serpentine Galleries wirkte. Gemeinsam mit Daniel Birnbaum war Volz 2009 Co-Kurator von „Fare Mondi“, der internationalen Ausstellung der 53. Biennale di Venezia. 2016 kuratierte Volz „Incerteza Viva“, die 32. Biennale von São Paulo, die für ihren visionären Fokus auf Ökologie und indigene Perspektiven weltweit gefeiert wurde. Im Jahr 2017 war er Kurator des brasilianischen Pavillons der 57. Biennale di Venezia, wo er „Cynthia Marcelle – Hunting Ground“ präsentierte. Volz war Teil der Findungskommission der Documenta 15. 2017 wurde Volz von Independent Curators International, New York, mit dem Agnes Gund Curatorial Award ausgezeichnet.

Blick in die Ausstellung
„Schiffswelten – Der
Ozean und wir“ im Deut-
schen Schiffahrtsmuseum
in Bremerhaven

Ausstellen

gestalten



Innenansichten aus einem Berufsfeld, das zwar meist im Hintergrund arbeitet, aber großen Einfluss auf den Erfolg von Ausstellungen hat: ein Gespräch mit den Museums-Szenografen Detlef Weitz und Sonja Beeck von Gunda Bartels



Arsprototo: Herr Weitz, Sie haben das Szenografiebüro chezweitz 2002 gegründet. Hand aufs Herz: Welche Ausstellungsgestaltung ist Ihnen seither misslungen?

Detlef Weitz (lacht): Wenn man ehrlich ist, dann merkt man, dass man nicht für jedes Ausstellungsthema der richtige Szenograf ist. Wir haben große Leidenschaften für historische Themen, deutsche Geschichte, die Vergangenheitsbewältigung, aber auch für Kunst und für queere Themen. Wenn wir ein Projekt übernehmen, sind wir aber dafür verantwortlich, dass es gelingt. Was wir schon öfter getan haben in unserer Laufbahn ist wirklich, uns ganz bewusst gegen Projekte zu entscheiden. Bereiche wie Messen und Image-Schauen sind nicht unsere Sache.

Welches Ihrer Ausstellungsdesigns halten Sie für besonders gelungen?

Sonja Beeck: Das Jüdische Museum hier in Berlin ist ein Flaggschiff der Museumskultur, weil es auf besondere Art und Weise das ausnutzt, was Ausstellungen tun können, nämlich im Raum, mit Objekten, in der Bewegung ganz andere Zugänge zu bauen und dadurch eine valide Alternative zu Texten entstehen zu lassen. 2.000 Jahre jüdische Geschichte kann man sich auch per Lektüre erschließen, aber die Sinnlichkeit und die Möglichkeit, sie in einer Ausstellung an ein breites und internationales Publikum zu bringen, ist dort didaktisch hervorragend und szenografisch zugänglich gelungen.

Was ist im Sinne Ihrer Auftraggeber eine geglückte Schau?

Weitz: Da gibt es verschiedene Parameter. Sehr wichtig ist heute die Erschließung neuer Besuchergruppen. Alle Häuser träumen davon, sich stärker zu öffnen. Sie wünschen sich ein diverseres Publikum, wollen junge Leute anziehen und wenn das gelingt, ist es ein Erfolg. Manchmal sind es innerhalb einer Ausstellung einzelne Räume, die das tun. Bei der Homosexualitäten-Ausstellung im Deutschen Historischen Museum und im LWL-Museum, da gab es am Ende den „What's Next?“-Raum. Er war wie eine Lounge eingerichtet mit Zeichnungen eines Künstlers und Videos. Die Leute sind teils über eine Stunde dortgeblieben. Das war für das Museum der Hit.

Die Architekten Detlef Weitz, 59, und Sonja Beeck, 60, leiten das Berliner Büro für Szenografie chezweitz. Detlef Weitz hat es 2002 gegründet, Sonja Beeck kam 2013 hinzu. Anders als andere Büros in der deutschen Szenografie-Szene, die rund ein Dutzend Top-Büros umfasst, ist chezweitz nur im Kulturbereich unterwegs. Das Büro gestaltet zehn bis zwölf Ausstellungen pro Jahr und arbeitet auch international.

Das Berufsbild des Szenografen für Ausstellungen gibt es in Deutschland erst seit gut zwanzig Jahren. Er geht auf den französischen Architekten François Confino zurück, der die Expo in Hannover im Jahr 2000 als Themenpark gestaltete. Szenografen übersetzen Ausstellungsthemen in räumliche Gestaltung, im Zusammenspiel von Architektur, Exponaten, Grafik, Kunst und Medien.

Auch Besucherzahlen sind ein Faktor und die Art und Weise, wie sich das Haus im Diskurs verhält, welche Themen man setzt. Heute ist es auch ein Erfolg, wenn man besonders nachhaltig agiert hat. Unser Hobby ist es, auf die Dachböden der Museen zu klettern und zu gucken, was es da noch gibt. Also Re-Use, alte Dinge einfach weiter zu benutzen, durch kleine Maßnahmen zu verändern, zu integrieren. Unsere Schlüsselfrage ist auch immer die der Reduktion. Die größte Nachhaltigkeit sehe ich darin, dass man nichts Überflüssiges baut. Deswegen arbeiten wir schon länger mit sehr leichten Materialien.

Wo haben Sie es als Szenografen leichter: in weißen Museumsräumen oder in verwinkelten Gebäuden mit historischer Aura?

Beeck: Unsere Strategie ist, dass wir nie gegen Räume arbeiten, sondern, dass wir uns bestmöglich adaptieren. Der White Cube ist uns da genauso recht wie aktuell das Goethe-Wohnhaus in Weimar, wo man sich nur mit feinen Eingriffen hineinfraßen darf. Ziel ist, dass die Dimensionen von Goethes Leben, Wirken, Arbeiten, Sammeln, Schreiben, Feste feiern, also all das, was in diesem Haushalt gelebt wurde, wieder lesbarer wird. In der letzten musealen Fassung war es das Staging eines Wohnhauses, wo man sich je nach Vorbildung mit eigener Fantasie das Leben Goethes vorstellen konnte. Unsere Aufgabe ist es nun, die anderen Dimensionen wieder in das Haus hineinzubringen und in sehr unterschiedlichen Räumen die Sammlung wieder auszustellen, aber auch Goethes Strategien der Repräsentation zu zeigen: mit Dinners im Gelben Saal, den Musiksoirées im Juno-Zimmer und dem Netzwerk, mit dem er korrespondiert hat – als Ergänzung der Ausstattung des Hauses, die mehr über Goethe erklärt. Das ist eine diffizile Aufgabe am lebendigen Denkmal.

Wie wichtig ist die Architektur eines Museums generell?

Weitz: Ein Museum ist ein Ort, den wir, egal in welcher Ausformung, extrem ernst nehmen. Zum Beispiel den temporären Sitz der Deutschen Kinemathek im E-Werk in Berlin-Mitte. Im Filmhaus am Potsdamer Platz war das eine Transformation von lauter kleinen Zimmerchen. Nun sind wir plötzlich in einer historischen Halle aus den 1920er-Jahren, die voller Substruktionen, Tragwerken, Kränen und sonstigen Spuren ist. Wir haben diesen Pitch auch deshalb gewonnen, weil wir mit dem vorhandenen Gefüge arbeiten. Insofern ist ein starker Raum immer ein guter Raum. Das wird oft von Seiten der Museen gar nicht so betrachtet. Beim Libeskind-Bau des Jüdischen Museums hieß es immer: Das Zickzack ist eigentlich unbespielbar. Wir mit unserer Leidenschaft für komplexe Räume haben dann die Aufgabe zu zeigen, dass es total gut bespielbar ist. Eine andere Frage bei der Qualität von Architekturen ist: Wie sehr öffnen oder verschließen sie sich? Wir alle kennen das Desaster des Berliner Kulturforums, wo man nie weiß, wo man hinlaufen soll. Da hat die Mies-Glashalle der Neuen Nationalgalerie eine ganz andere Geste. Die heutige Aufgabe von Museen ist, offen zu sein und alle einzuladen.

In Ihre mit dem German Design Award 2026 ausgezeichnete Ausstellung des Deutschen Schifffahrtsmuseums Bremerhaven haben Sie die abstrakte Installation eines Forschungsschiffs eingebaut, inszenieren aber auch traditionelle maritime Objekte wie ein Segelschiffmodell oder ein Pottwal-Skelett. Womit kommen die Besuchenden besser klar?

Beeck: In Bremerhaven gibt es ein sehr heterogenes Publikum. Da sind zum einen die Schiffsauskenner. Denen würde das Herz brechen, wenn bestimmte Segelschiffmodelle nicht in ihrem Museum sind. Das Deutsche Schifffahrtsmuseum hat uns aber mit dem überkuppelnden Thema „Der Ozean und wir“ betraut, also mit einer gesellschafts- und kulturpolitischen Ausstellung, die sich grundsätzlich mit dem Meer und dessen Erschließung und auch Zerstörung auseinandersetzt. Deshalb ist die Ausstellung von der Forschungsinstallation bis zu dem Segelschiffobjekt sehr breit gefächert. Zu den Schiffsenthusiasten gesellt sich die zweite Gruppe, die Touristen, die an der Nordsee Urlaub machen. Das sind oft die, die sich stark für die Forschung interessieren und gerne auf die Installation gehen, wo man an Hands-on-Stationen in die Tiefen der Polarforschung eindringen oder sich darüber informieren kann, wie ein Forschungsschiff arbeitet.

Die Jury des German Design Awards attestiert Ihnen ein „harmonisch integriertes Leitsystem“. Wie funktioniert das?

Weitz: Es ist kein Schilderwald, wie man ihn auf Bahnhöfen sieht. Wir haben das ganze Gebäude zu einer großen, sich verbindenden Fläche gemacht, in der die Besucher frei sind. Die einzelnen Themenbereiche sind so signifikant unterschiedlich, dass die Adressierung klar ist. Dafür gibt es im ersten Terrain ein ganz großes Modell, über das ich mich orientieren kann. Das ist inklusiv und für alle Besucher geeignet. Hier erkenne ich schnell über die Struktur der Ausstellungsszenografie, dass es vier verschiedene Teile gibt. Wenn ich in der „Werft“ bin, ist das Lichtsystem Teil der Inszenierung: Riesige leuchtende Schriften in rostigem Metall gliedern die Abläufe. Es wird viel Sozialgeschichte vermittelt – das funktioniert ganz anders als die Forschungsschiffsinstallation, die als Raumobjekt zweigeschossig die Haupthalle bespielt. Das Leitsystem arbeitet auch stark über Materialfamilien – Rostmetall, Stahlseile bei der „Werft“. Die „Physik“ ist orange wie ein Energiestrahler. Der „Umweltteil“ ist ein Unterwasserszenario. Alles ist bläulich, durchsichtig, in Bewegung. „Forschung“ besteht aus Hightech-Materialien, Kunststoffen und Aluminium im Gegensatz zum rostigen Metall der „Werft“.

In der Brancusi-Schau der Neuen Nationalgalerie schirmen Sie die Kunst fast abweisend vom Foyer durch ein eingebautes Halbrund ab.

Weitz: Ganz und gar nicht. Der Mies van der Rohe-Bau selbst definiert eine Foyerzone, die durch die hölzernen Garderoben-Einbauten gesetzt wird. Darin gibt es eine Lücke, die man als offen

Thema Ausstellen

betrachten oder sie füllen kann. Was Sie im Foyer als verschließend beschreiben, hat die Wirkung eines Theatervorhangs. Das macht neugierig. Da steht groß „Brancusi“ drauf. Es hat eine ungewöhnliche Form, fast wie ein Ei. Man ist ein bisschen irritiert, geht die Rundung entlang in die Ausstellungslandschaft, begegnet Brancusis Biografie und in der Mitte des Eis steht seine Werkstatt. Das ist eine große theatralische Geste, die mit Hineinführen zu tun hat, nicht mit Zumachen.

Das Leitsystem dort sind die Themengruppen der Skulpturen: Tiere, Köpfe, Porträts, oft kombiniert mit Filmen. Die Szenografie selbst ist horizontal konzipiert. Wir haben wenig Wände, außergewöhnlich für die Neue Nationalgalerie, die sonst gern hohe Wände baut. Wir versuchen, die Skulpturen zu starken Playern im Mies-Bau zu machen, sie bilden die allseitig wirksamen Vertikalen in der horizontalen Raumkonzeption. Die Skulpturen stehen zudem im Dialog mit den Materialien des Baus, mit dem Marmor, dem Granit, der dunklen Decke, den Vorhängen.

Welche Konzessionen mussten Sie gegenüber Kuratoren und Haus machen?

Weitz: Es gibt immer die restauratorischen Forderungen. Ein Künstler wie Brancusi wird fast nie ausgeliehen. Das ist seit 50 Jahren die erste Ausstellung außerhalb Frankreichs. Um überhaupt die Exponate zu kriegen, muss man alle Leihgeberanforderungen erfüllen. Das ist Teil unserer Arbeit, darüber verhandeln aber in der Regel die Häuser. Licht war eins der Themen. Sicherheitsvorschriften wie Griffschutz erledigen wir in diesem Fall durch den Entwurf, weil wir große Flächen haben, auf denen die Skulpturen stehen und jede weit genug vom Publikum weg ist. Das ist eine sehr einfache Methode, Sicherheit zu schaffen, die oft unterschätzt wird. Viele Leute bauen regelrechte Kunstgefängnisse. Das versuchen wir zu verhindern. Die Objekte müssen möglichst frei bleiben. Wenn Leihgeber es vorschreiben, dann muss eine Haube drüber, da braucht man nicht zu diskutieren.

Welche Wege der Kommunikation mit den Besuchenden funktionieren Ihrer Erfahrung nach?

Beeck: Man muss Vertrauen haben in die Aura der gezeigten Objekte. Das ist zunächst die allererste Ansprache. Auf der klassischen Textebene werden auch andere Ansprachen immer wichtiger wie die Einfache Sprache. Die ist etwa im Deutschen Historischen Museum oder in der Topographie des Terrors längst Standard. Viele wollen nicht mehr so viel lesen oder leh-

nen akademische Sprache ab. Komplexe Sachverhalte können auch anders sehr gut ausgedrückt werden. Umgekehrt gesprochen sind wir immer etwas enttäuscht, wenn erst zum Schluss einer Konzeption die Vermittlungsebene entwickelt wird. Das gelingt viel besser, wenn von Beginn an der Anspruch besteht, dass man sich Inhalte auf vielfältigere Weise als nur lesend erschließen kann.

Weitz: Die Digitalmedien bieten Vorteile, was Vielsprachigkeit angeht, da bekommt man den passenden Audioguide und braucht keine Textwüste an die Wand zu kleben. Wichtig sind auch die partizipativen Mitmach-Möglichkeiten, die oft schon bei der Erstellung der Ausstellung anfangen. Museen suchen Exponate durch Dialogformate. Das sind wichtige Schritte der Veränderung.

Sie sagen, dass Sie mit Ausstellungsdesign Haltung zeigen wollen. Wie greift das bei Ihrem Projekt im Sowjetischen Speziallager der Gedenkstätte Buchenwald?

Weitz: Gedenkstätten stehen gerade vor großen Herausforderungen und werden oft angegriffen. Die Besucher agieren heute anders in den Gedenkstätten. Oft herrscht Voraussetzungslosigkeit, also man weiß eigentlich nichts, aber es gibt auch offensiv geäußerte Polemiken. Insofern müssen Ausstellungen jetzt anders funktionieren. Hier unternehmen wir den Versuch, in einer Gedenkstätte einen anderen Typus zu entwickeln, der stärker in die Vermittlung und in den Dialog mit den Besuchern geht.

Wie funktioniert dieser Dialog?

Weitz: Allein dadurch, eine ganz grundsätzliche Frage nach Recht und Unrecht zu stellen, oder zu fragen: Waren die Inhaftierten alle Nazis? Wie geht man mit der Isolationshaft um, die dort durchgeführt und von der DDR komplett unter Verschluss gehalten wurde? Die Aufarbeitung begann erst 1989. Da ist die Gedenkstätte dann bewundernswert offensiv in die wissenschaftliche Erforschung gegangen. Wir müssen nun den Mut haben, die genannten Fragen zu stellen. Es reicht nicht mehr aus, alles, was man gefunden und erforscht hat, auszustellen. Es ist für die Demokratiefähigkeit heute wichtig, den Unterschied zu sehen, wie politische Systeme wirken, wie Recht und Unrecht formuliert wird, welche Auswirkungen Rechtslosigkeit hat. Das ist enorm komplex für einen Entwurfsprozess.

In ethnologischen Sammlungen müssen Objekte heute kontextualisiert werden. Das haben Sie auch im Humboldt Forum gemacht, wo Sie Dinge aus dem Palast der Republik über das Haus verteilt haben. Wie gehen Sie mit historisch sensiblen Objekten um?

Weitz: In das Humboldt Forum so eine interventionistische Strecke zu legen, die egal wo man sich aufhält, immer sagt, was vorher hier war, ist klug. Die Leute, die sich darauf einlassen, haben großen Spaß. Was das Ausstellen von sensiblen Materialien angeht – Antisemitika etwa oder Fälschungen, die entlarvt worden sind – da ist der Diskurs riesig.

Die heutige Aufgabe von Museen ist, offen zu sein und alle einzuladen



In der Ausstellung „Brancusi“ in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, 2026 mit u. a. Constantin Brancusi, *Le coq*, 1935, 18 × 13 cm, und Constantin Brancusi, *Phoque II*, 1943, 110,5 × 121,5 × 34 cm; beide Centre Pompidou, Paris

Beeck: Soll man religiöse oder spirituelle Objekte, die eigentlich nicht zum Anschauen und Ausstellen gedacht sind, überdecken oder gar nicht zeigen? Wenn doch, wie? Das sind klassische Fragen beim Ausstellen von Ethnografika.

Weitz: Darf man Bilder von Opfern ausstellen? Es gibt mittlerweile Diskurse über Retraumatisierung durch Ausstellungen. Die sehen wir mit Skepsis, weil ich nicht glaube, dass es mit pauschalen Verboten getan ist. Im Konzentrationslager Sachsenhausen haben wir eine Ausstellung über russische Kriegsgefangene gemacht, in der wir ein Fotokonvolut von 65 Bildern Überlebender so in den Raum installiert haben, dass man vor den Menschen stand. Aber diese Menschen wollten nicht so fotografiert werden, es war Propagandamaterial. Gleichzeitig ha-

ben die Gefangenen selbst die Fotos gerettet, um ein Dokument zu haben. Darüber hat sich eine Debatte entwickelt. Dennoch haben die meisten Besucher es so empfunden, dass man den Leuten die Würde zurückgegeben hat. Es ist leicht, zu sagen, so was darf man nicht zeigen, aber eigentlich muss man überlegen: Für wen sind diese Tabus gemacht?

Sie sagen, dass Originale immer mehr Aura haben als digitale Surrogate. Glauben Sie das angesichts des Vormarschs von KI immer noch?

Weitz: Das glaube ich mehr denn je. Bei unserem Projekt im Wien Museum etwa gab es zuerst einen digitalen Überfokus. Letztlich hat sich das Haus recht spät dazu entschieden, das alles zu streichen und sich zum Beispiel in der Halle vor allem auf die Wirkmächtigkeit der Exponate zu verlassen, darunter große Objekte wie den Donnerbrunnen, das Waldheim-Pferd, den Praterwal und die Lueger-Kutsche. Jetzt ist das Haus in Kombination mit einer guten Vermittlungsarbeit sehr erfolgreich. In medienaffinen Ausstellungen sind digitale Mittel wunderbar, aber der Kern des Museums sind nach wie vor Sammlungen und Objekte.

Welche Rolle spielt KI in der Szenografie?

Beeck: Wie in anderen Gestaltungsbereichen kann man mit KI bei Visualisierungen, Bildmanipulationen und Bildaufbauten viel ausprobieren. Sie taugt in der visuellen Kommunikation als effizientes Werkzeug.

Weitz: Wenn wir mit Kuratoren im Dialog stehen, ist es oftmals ein Nebensatz oder ein Detail, das im Nachhall ganz besonders wichtig wird. Das zu bemerken, daraus ein neues Gefüge zu erschaffen – das kann KI nicht. Auch beim Ausstellen von Originalen sind die Auswirkungen nicht so groß.

Beeck: Ich kann mir gut vorstellen, dass man in Zukunft einen KI-Begleiter als „Personal Guide“ auf einem Rundgang durch ein Kunstmuseum hat. Der antwortet dann auf die Frage, wer zum Beispiel die Frau im blauen Kleid auf einem Bild ist: „Maria“. In Sachen Vermittlung wird KI eine riesige Rolle spielen.

Sie arbeiten international: Kennen ausländische Museen innovativere Konzepte als deutsche?

Beeck: Was die Ausstellungspraxis angeht, muss man sich in Deutschland nicht schämen, da gibt es viel Engagement, Experiment und Know-how. Was uns besorgt, ist die Zeit, die es dauert, bis Vorhaben in den Häusern überhaupt ins Leben kommen. Auf der Hochbau-Seite der musealen Entwicklungen hat man das Gefühl, dass die Prozesse unfassbar komplex, langsam und teuer sind. Da blickt man neidisch in die Niederlande, wo in einer ganz anderen Geschwindigkeit Museen mit aktuellen Themen, zum Beispiel ein Migrationsmuseum oder das geplante Slavery-Museum, entstehen. Die Architekturen scheinen frischer und sind markante Zeichen in der Stadtlandschaft. ■

Gunda Bartels ist Kulturredakteurin beim Berliner Tagesspiegel.

Was ist eine gute Ausstellung?

Eine Krieriensuche anhand von drei aktuellen Beispielen von Kolja Reichert

Gelungene Ausstellungen von weniger gelungenen zu unterscheiden, gehörte während meiner Zeit als hauptberuflicher Kunstkritiker zu den Quellen meines Glücks und meines Einkommens. Seit ich Kurator bin, ist auch das Herstellen gelungener Ausstellungen hinzugekommen. Woran das Gelingen einer Ausstellung zu messen sei, darüber nachzudenken bin ich hier erstmals eingeladen. Danke für die Gelegenheit. Lassen Sie mich sehen, ob es mir gelingen sollte, allgemeingültige Kriterien aufzudecken, die über die naheliegenden hinausgehen. Ich denke, es wird nicht leicht. Denn, so die erste These: Gelungene Ausstellungen bringen, wie auch gelungene Kunstwerke, die Kriterien ihres Gelingens zu einem guten Teil selbst mit hervor. Deshalb lässt sich ihr Gelingen nur anhand konkreter Beispiele messen. Ich habe dafür drei Ausstellungen gewählt, die bei Erscheinen dieses Essays noch zu sehen sind:

- „Helter Skelter“ in der Fondazione Prada in Venedig, in der Kuratorin Nancy Spector die Werke von Richard Prince und Arthur Jafa in Dialog bringt (bis 23. November 2026)
- Grant Mooneys Einzelausstellung „sum“ im Museum Abteiberg in Mönchengladbach, die zugleich eine Gruppenausstellung ist, kuratiert von Alke Heykes (bis 20. September 2026)
- den Deutschen Pavillon auf der Kunstbiennale von Venedig 2026 mit Werken von Henrike Naumann und Sung Tieu, kuratiert von Kathleen Reinhardt (bis 22. November 2026)

Keines der Werke in diesen Ausstellungen ist älter als von 1962, alle sind Beiträge zum Diskurs der sogenannten zeitgenössischen Kunst. Es ist keine historische Ausstellung dabei und keine Einzelausstellung im engen Sinne. Bei historischen Ausstellungen liegen viele Kriterien auf der Hand: Ist die Ausstellung vollständig? Blendet sie gewisse Aspekte (eines Lebenswerks, einer Bewegung, einer Tendenz) aus? Wenn Werke erstmals ausgestellt werden, eigens für den Ort entstehen oder verwegene Nachbarschaften eingehen, sind die Einsätze höher. So hoffe ich, am Beispiel dreier je aus eigenen Gründen besonderer Ausstellungen zu Kriterien zu gelangen, die ebenso für historische und Einzelausstellungen gelten können.

Im von der Fondazione Prada bespielten Palazzo Ca' Corner della Regina hat Nancy Spector die Spannung eines sich über 16 Räume in zwei Etagen entfaltenden Schusswaffen-Duells entfesselt. Je für sich sind die grellwachen Fotografien und Skulpturen

von Richard Prince und Arthur Jafa von einer Schockwirkung, der man sich schwer entziehen kann. Beider Werke beruhen auf der Aneignung und Bearbeitung existierender Bilder. Richard Prince hat in den 1980er-Jahren in scheinbar unbeteiligter Coolness Medienbilder nach Kategorien sortiert neu abfotografiert. Seine „Bitches and Bastards“ (1985–1986), „Criminals and Celebrities“ (1986) und Fotografien der Sonne in „Two or Three Worlds“ (1986) treffen auf eine wandfüllende Projektion von Arthur Jafas Film „SLOPEX“ (2022), in dem gleichfalls Medienbilder von Kriminellen, Popstars und der Sonne aufeinanderfolgen. „SLOPEX“ ist eine verlangsamte Version von Jafas vielgezeigtem, 841 Bilder aus 100 Jahren Mediengeschichte umfassenden Film „APEX“ (2013). Jafa hat hier also seine Cut-Up-Technik auf sein eigenes Werk angewandt. Der hypnotische Soundtrack des Detroit-er Techno-Pioniers Robert Hood füllt die Hallen mit minimalen Variationen eines Loops. Die Repetition betont akustisch das Brachiale, latent Traumatische des Schnitts, der das formale Grundprinzip beider Werke darstellt: die Plötzlichkeit des Kamerabildes, die Plötzlichkeit der Reproduktion, die Plötzlichkeit der Enteignung und Aneignung wie des Kontextwechsels – und die Gewalt in dieser Plötzlichkeit, welche in Jafas Motiven aus der Jim-Crow-Zeit mit ihrer strikten Segregation und aus der Bürgerrechtsbewegung mit der Todesgefahr verknüpft wird, in der Schwarze US-Bürgerinnen und -Bürger lebten und leben.

In diesem Duell gewinnen beide: Jafas Werk erhält den kunsthistorischen Sockel des von Prince mitgeprägten Erbes der Appropriation Art.¹ Und Princes Werk wird in seiner sozialen Positioniertheit scharf gestellt.

Denn in der Gegenüberstellung werden grundlegende Unterschiede schlagartig konkret. Der Reiz von Richard Princes Werk besteht in der Anmaßung der Extraktion: zwischen Betrachtenden und Medienbilder schiebt sich ein Künstler, der die Verfügungsmacht der Massenmedien für sich als Einzelmensch beansprucht. Jafas Kombinationen von Lynchmorden, Schwarzen Popstars und Sportlern oder Kinomomenten wie aus „Alien“ fügen dem Reiz der Dekontextualisierung den der Rekontextualisierung hinzu. Seine Werke legen strukturelle rassistische Gewalt offen und handeln immer auch von den Lücken, die Verstorbene hinterlassen. Princes Kunst wird unmittelbar als weiße erkennbar: Er nimmt. Jafas Kunst wird als Schwarze erkennbar: Er nimmt und widmet um, denkt dabei aber immer andere mit, Lebende wie Tote. Das Frappierende ist, dass diese Erkenntnis nicht von einer kuratorischen Autorität verordnet wird, sondern schlicht auf der Hand liegt. Sie entsteht allein aus der Anord-

- 1 Der Begriff wurde 1977 von Douglas Crimp für seine Ausstellung „Pictures“ im New Yorker Artists Space mit Werken von Sherrie Levine, Jack Goldstein, Phillip Smith, Troy Brauntuch und Robert Longo geprägt.
- 2 In einer Zeit, in der KI-Systeme den Blick auf die Materialität von Sprache richten, lässt sich sogar darüber streiten, inwiefern überhaupt Sprache auf Sprache reduzierbar ist
- 3 In „Produktion“ war Renzo Martens Film „Enjoy Poverty (Episode 3)“ 2008 über die Ausbeutung von Armut im Kongo auf ein aus rosa Dämmstoffplatte gefrästes „R“ (2015) von Heinrich Dunst projiziert. Aus Harun Farockis „Nicht lösbares Feuer“ (1969) war die letzte, formal abweichende, Sequenz herausgelöst und lief im Loop.

nung der Werke. Zwar werden die Räume von schlüssigen akademischen Wandtexten begleitet. Doch nie werden hier ein Konzept oder eine Leseweise auferlegt. Dies wäre ein Kriterium für eine gelungene Ausstellung: Sie lässt nicht nur die Werke selber sprechen. Sie lässt sie miteinander sprechen – und mit allen Werken, die nicht da sind, allen, die je gemacht wurden, und allen, die noch gemacht werden werden. Wie sie das macht, das ist von Fall zu Fall zu beweisen.

Wie aber lässt man Werke sprechen? Durch das Herstellen von Nachbarschaften und Verhältnissen – Verhältnissen, die sich der Fassbarkeit durch Sprache entziehen. Denn Kunst, darin liegt ein Grund ihrer Unverzichtbarkeit, ist nicht auf Sprache reduzierbar.² Nur Ausstellungen, welche die Eigenlogiken der Werke über die Sprache der Wissenschaft stellen, können gelingen.

Auch der Ausstellung des gelernten Silberschmieds Grant Mooney im Museum Abteiberg gelingen solch überraschende Gespräche zwischen Werken, in diesem Fall von 17 Künstlerinnen und Künstlern dreier Generationen. Nur sechs sind Mooneys eigene. Ein frühes spätsurrealistisches Wandobjekt von Robert Morris aus der Museumssammlung, in dem der gipsene Negativabdruck einer zeigenden Hand gerahmt an einer Federwaage hängt, wird zum Gesprächspartner von Mooneys delikaten Assemblagen aus geklopftem und gefaltetem Silber und weiteren Materialien. Joseph Beuys' Honigpumpen-Ableger „Aus dem Maschinenraum“ trifft auf von Mooney präparierte Aluminiumabgüsse von drei Meter langen Rotorblättern mit präparierten Motoren von Industrieventilatoren.

So überlagert Mooney Beuys' alchimistischen Kunstbegriff mit seinem eigenen, der ebenfalls den Blick vom Einzelobjekt auf Materialprozesse und Infrastrukturen verlegt: vom Metallschmieden bis zum Wetter, das durch seine mit Winona Sloane Odette konzipierte Windharfe auf dem Museumsgiebel in Klang und ein Live-Video übersetzt wird.

Mooney trifft die Älteren nicht nur im Interesse an offenen Prozessen als künstlerisches Material. Zwischen Hanne Darbovens Zahlenreihen, Olga Balemas PVC-Matten, in denen Materialien zergehen, und Wisrah C. V. da R. Celestinos Kanistern, die Wasser vom Gewicht des eigenen Körpers enthalten, wird qua weitgehender Abwesenheit jeder Figuration der Körper selbst zum Thema, seine Versehrtheit, sein Fehlen, seine Konditioniertheit durch gebaute Räume und technische Infrastrukturen.

Neben den Rotorblättern ist eine lange Wand freigelassen bis auf den weit nach links gerückten „Fettwinkel“ von Beuys, eine sich gegen den rechten Winkel stemmende Raute aus Gips und Fett vor galvanisiertem Metall. Diese fast leere Wand gehört zu den Gesten, welche die Ausstellung zusammenhalten. Denn wie bei einem Werk kommt es bei einer Ausstellung entscheidend darauf an, was man nicht macht. Zum Beispiel: nicht die Wand vollhängen.

Die besondere Beschaffenheit von Werken gerade dadurch hervorzukehren, dass man sie nicht als singular präsentiert, sondern mit anderen kollidieren lässt, hat mich immer fasziniert, und dieses Interesse prägt auch meine Gruppenausstellungen, von



Kolja Reichert ist leitender Kurator am K21 der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Zuvor war er Kurator für Diskurs an der Bundeskunsthalle in Bonn und Redakteur für Kunst der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung. Von 2023 bis 2026 leitete er die deutsche Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbands AICA. Er ist Autor der Bücher „Kann ich das auch? 50 Fragen an die Kunst“ (Klett Cotta) und „Krypto-Kunst: NFTs und Digitales Eigentum“ (Wagenbach).

„Produktion“ (2015 in der Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder)³, „Alles auf einmal. Die Postmoderne, 1967–1992“ (2023 in der Bundeskunsthalle, mit Eva Kraus) und „Grund und Boden. Wie wir miteinander leben“ (2025 im K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen). Wenn solche Kollisionen misslingen, hängen die Werke stumm da, weil sie einander weniger zu sagen haben als es an der Oberfläche schien. Wenn sie gelingen, treffen sie einander in ihrer Tiefenstruktur, auf Code-Ebene. Sie treten aus den fixierenden Zuschreibungen der Rezeption und behaupten sich in Begegnungen mit offenem Ausgang. Jedes Detail sitzt dann unter Spannung, und alles steht auf dem Spiel.

Im Deutschen Pavillon hält Kuratorin Kathleen Reinhardt die Werke von Sung Tieu und der kürzlich verstorbenen Henrike Naumann säuberlich getrennt: Naumann ist die zentrale Halle überlassen, Sung Tieu die Fassade und die Nebenhallen. Und doch gehen die Bezüge über die oft erwähnte ostdeutsche Herkunft der drei Beteiligten hinaus. Tieus Indienstnahme des Minimalismus für die Belichtung systemischer Gewalt und Naumanns Maximalismus, der Radikalisierung anhand real existierender Inneneinrichtungen untersucht, treffen sich in vielen Belangen: in der Genauigkeit der historischen Recherche; in der Würdigung des Einzelfalls, seien es Menschen oder die Dinge, mit denen sie sich umgeben, oder auch jeder der vier mal vier Zentimeter kleinen drei Millionen Mosaiksteine, mit denen Sung Tieu die Fassade bekleidet und noch die Graffiti auf dem Plattenbau ihrer Kindheit modelliert hat. Die Werke treffen sich in einem unerschrockenen Realismus, in dem das Erstarken des Rechtsradikalismus konstatiert wird und das, was in einem Wandtext neue „Vorkriegszeit“ genannt ist; und im Verzicht auf Generalisierungen, etwa auch der Kunst als überlegener moralischer Instanz. Im feinen Raumgeben für beide Werke lässt Kuratorin Kathleen Reinhardt eine neue Sensibilität auftreten: eine Sensibilität der Hochauflösung; eine Granulation von Abstraktion ins je Konkrete, ein Zurücknehmen des Selbst und des utopischen Programms zugunsten unbedingter Aufmerksamkeit, unbedingten Beiwohnens, unbedingter Fürsorge.

Gute Ausstellungen zeigen, wie es weiter geht. Herausragende Ausstellungen markieren einen Paradigmenwechsel, nach dem es kein Zurück mehr gibt. Sie verschieben die Kriterien für das Gelingen für immer. Damit wir sie erkennen, müssen wir über Kriterien streiten. ■

„Das Kulturerbe gehört uns allen“

Was sind die Aufgaben und Herausforderungen in der Arbeit der Kulturstiftung der Länder? Die Generalsekretärin Dr. Christine Regus im Gespräch

Arsprototo: Liebe Frau Dr. Regus, vor einem Jahr wurden Sie zur Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder berufen und am 1. November 2025 haben Sie Ihr Amt angetreten. Was hat Sie seither überrascht und was haben Sie gelernt?

Christine Regus: Was mich schon mal nicht überrascht hat: Dass in der Stiftung ein hochkompetentes, sehr engagiertes Team arbeitet, das mit großer Leidenschaft für unser Kunst- und Kulturerbe im Einsatz ist. Denn ich kenne die Stiftung schon lange, aus diversen Zusammenhängen. Ich lerne aber trotzdem jeden Tag viel Neues. Zu den schönsten und vielleicht auch ein bisschen überraschenden Lernerfahrungen zählt, wie gut die Länder zusammenarbeiten. Man stellt sich föderale Zusammenarbeit ja etwas umständlich vor. Ich erlebe eine große Diskussionsfreude, viel Fachkompetenz, aber vor allem auch den Willen, effektiv zusammenzuarbeiten und die Dinge schnell vorwärts zu bringen. Unser oberstes Entscheidungsgremium ist der Stiftungsrat, der aus den Kulturministerinnen und Kulturministern der 16 Länder besteht.

Sie tragen die Amtsbezeichnung Generalsekretärin. Das ist eine Bezeichnung, die man üblicherweise eher aus dem Bereich internationaler Or-

ganisationen, der NATO oder den UN, kennt. Können Sie uns erklären: Was macht denn eine Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder?

Generalsekretärin heißt, dass ich zusammen mit dem stellvertretenden Generalsekretär die Geschäftsführung der Stiftung verantworte. Wir vertreten als Vorstand die Stiftung nach innen und nach außen und sind dafür verantwortlich, dass der Stiftungszweck mit den Mitteln, die die Länder einzahlen, erfüllt wird. Dazu gehört meines Erachtens – und das ist ein großer Teil meiner Arbeit – dass wir die Stiftung nicht einfach nur verwalten, sondern kontinuierlich weiterentwickeln. Sie soll zeitgemäß aufgestellt sein, sodass unser Geld wirklich in den Bedarf fließt, den die Kulturgutbewahrenden Einrichtungen haben. Wichtig ist mir eine resiliente Stiftung, damit sie auch in Zukunft ihren Zweck angemessen erfüllen kann. Denn der ist auf Dauer ausgerichtet. Es ist eine Generationenaufgabe, Kulturerbe zu bewahren und zu vermitteln.

Um das genauer zu verstehen: Was macht eigentlich die Kulturstiftung der Länder? Angesichts der verschiedenen Förderlinien ist das für Außenstehende oft gar nicht so einfach zu erfassen.

Die Kulturstiftung der Länder ist die ein-

zige gemeinsame Fördereinrichtung der 16 Länder. Sie fördert Projekte und Initiativen, die gesamtstaatlich, also über die Grenzen der Bundesländer hinweg, bedeutsam sind. Der Fokus liegt dabei auf dem materiellen, mobilen Kulturerbe – das war der Stifterwille vor fast 40 Jahren und so ist es bis heute. Ganz konkret heißt das, dass unsere Stiftung insbesondere Museen, Bibliotheken und Archive dabei unterstützt, Kunst- und Kulturgüter für die Öffentlichkeit zu erwerben, zu bewahren und zu vermitteln – und zwar solche, die für die Geschichte oder das kulturelle Selbstverständnis der Menschen in Deutschland eine herausragende Bedeutung haben. In der Satzung heißt es: „von nationalem Rang“. Wir haben aber auch gezielte, befristete Förderprogramme, die Impulse setzen sollen oder auf einen aktuellen Bedarf reagieren. Ein Beispiel ist unser Aktionsfonds der Notfallallianz Kultur, bei dem Kulturgut bewahrende Einrichtungen Gelder für Notfallvorsorge beantragen können. Aber noch ein weiterer Bereich prägt unsere Arbeit: In der Satzung ist die Aufgabe verankert, dass die Länder in kulturpolitischen Belangen mit gesamtstaatlicher Bedeutung unterstützt werden sollen. Daher waren Koordinations- und Beratungsaufgaben schon immer in unserer Stiftungsarbeit präsent. Wir arbeiten da-

bei grundsätzlich nicht allein, sondern mit vielen Kooperationspartnern und Mitförderern. Und wir haben einen engagierten Freundeskreis, was sehr wertvoll ist, da Kulturförderung in der Gesellschaft verankert sein sollte.

In der Stiftungssatzung ist der Zweck definiert als „Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationalen Ranges“. Blickt man auf die Förderungen, stellt man jedoch fest, dass damit nicht etwa nur „deutsche Kunst und Kultur gemeint ist.

Ja, das sehen Sie ganz richtig. Kunst- und Kulturgeschichte ist ja ohnehin immer eine Geschichte der kulturellen Verflechtung. Mit „Kunst und Kultur nationalen Ranges“ ist nicht „deutsche Kunst und Kultur“ im Sinne der Herkunft gemeint. Gemeint sind Kunstwerke oder Kulturgüter, die für unser kulturelles Erbe in

Deutschland von herausragender, nicht nur regionaler Bedeutung sind. Dazu können auch immer Werke aus anderen Ländern oder kulturellen Kontexten gehören, wenn sie für unsere Sammlungen, die hiesige Kunst- und Kulturgeschichte oder das kulturelle Leben besonders relevant sind. Lassen Sie mich das an einem Beispiel aus diesem Heft verdeutlichen: Die Stiftung hat 2024 die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei der Erwerbung des Gemäldes „Femme au violon“ von Pablo Picasso unterstützt. Picasso war Spanier, das Werk entstand in Frankreich. Man kann sich also fragen: Was ist daran nationales Kulturerbe? Die Antwort ist: Das Werk gelangte bereits ein Jahr nach seiner Entstehung über den in Paris ansässigen deutschen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler nach Deutschland und blieb hier. Es war 1912 in der legendären Sonderbund-Ausstellung in Köln zu se-

hen und 1913 in der ersten internationalen Picasso-Retrospektive in München. Das Werk prägte Künstlerinnen und Künstler in Deutschland sehr nachhaltig in ihrem Schaffen. Es ist damit von großer Bedeutung für die Kunst-, Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte in Deutschland.

Wie haben sich die Rolle und die Tätigkeit der Kulturstiftung der Länder in den vergangenen Jahren verändert?

Es gab bei uns neben der klassischen Förderung schon immer Koordinationsaufgaben, zum Beispiel das Auswahlverfahren für die Kulturhauptstadt Europas, oder eigene Projekte, etwa im Bereich der kulturellen Bildung wie „Kinder zum Olymp“. Auch bei kulturpolitischen Fragestellungen im Umgang mit Sammlungen waren wir früh aktiv, so mit der Arbeitsstelle Provenienzforschung, aus der

Dr. Christine Regus, Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder



das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste hervorging, oder bei der Koordinierungsstelle zum Erhalt schriftlichen Kulturguts. Seit der Gründung der Kulturministerkonferenz im Jahr 2018 hat mein Vorgänger Markus Hilgert die Stiftung in diesem Bereich erfolgreich weiterentwickelt, ein Beispiel ist die Kontaktstelle für Kulturgüter und menschliche Überreste aus kolonialen Kontexten. Hier werden wir uns auch weiter engagieren, denn die Herausforderungen im zeitgemäßen Umgang mit unserer Kulturerbe sind ja nicht weniger geworden: Wir reden über kulturelle Bildung und Teilhabe in einer hoch diversifizierten Gesellschaft, über Katastrophenschutz für Kulturgut, komplexe und sensible Fragen rund um Sammlungsgut aus Unrechtskontexten und nicht zuletzt die weiterhin hoch dynamische digitale Transformation.

Knapper werdende öffentliche Haushalte bedrohen vielerorts die Kulturstats, die Steuereinnahmen schrumpfen. Wie beobachten Sie das aus Sicht der Kulturstiftung?

Mit Sorge. Viele Kulturministerinnen und -minister mussten ja bereits empfindlich kürzen. Kultur ist überwiegend eine freiwillige Aufgabe der Kommunen, und 85 Prozent der Städte rechnen damit, dass für 2026 kein ausgeglichener Haushalt mehr aufgestellt werden kann. Für die Museen, Bibliotheken und Archive ist die Situation sehr anspruchsvoll: Der administrative Aufwand steigt, hinzu kommen Inflation, höhere Löhne und Energiekosten. Die Fixkosten wachsen also immer weiter, während die flexiblen Mittel für Projekte schrumpfen. Viele Einrichtungen stehen zusätzlich Herausforderungen durch Investitionsstaus und komplexe Bauprojekte. Ich sehe aber auch Positives: Alle setzen sich mittlerweile sehr ernsthaft mit der Frage der Nachhaltigkeit auseinander, rücken und arbeiten zusammen.

Wie kann die Kulturstiftung der Länder mit ihren Förderungen in dieser zugespitzten Situation stabilisierend wirken?

Wir konnten noch nie Haushaltslöcher schließen, und das ist auch nicht unsere Aufgabe. Wir stehen aber im intensiven Austausch mit den Kulturinstitutionen über ihre Bedarfe. Die Museen überlegen, inwieweit sie sich große Blockbuster-Ausstellungen oder internationalen Leihverkehr im großen Stil noch leisten wollen und können. Das führt bei uns wiederum zu Überlegungen, die Förderung anzupassen, etwa neben Wechselausstellungen künftig auch stärker die Arbeit mit den Dauerausstellungen zu unterstützen. Zudem fördern wir gezielt länder- und institutionenübergreifende Kooperationen und Erwerbungen, bei denen sich zwei oder drei Einrichtungen zusammenschließen, um gemeinsam etwas für die Nachwelt zu sichern. Mit Programmen wie „PRISMA“ unterstützen wir Museen zudem dabei, sich besser zu vernetzen, vielfältiger zu werden und Teilhabe zu ermöglichen. Wir begreifen uns als Fürsprecherin des kulturellen Erbes. Wir wollen vermitteln, dass es uns allen gehört und wie wichtig die Auseinandersetzung damit ist, um etwas über unser Gewordensein und unseren Platz in der Welt zu erfahren.

In Deutschland liegt die Kulturhoheit bei den Ländern, gleichzeitig greift der Bund mit wachsenden Etats zunehmend strukturierend ein. Wo knirscht es im Föderalismus und wo läuft die Kooperation vorbildlich?

Die Kulturhoheit der Länder beschreibt mittlerweile nur noch einen Teil der Realität. Die Ländergemeinschaft arbeitet an vielen Stellen sehr konstruktiv mit dem Bund zusammen. Wir gelten selbst als erfolgreiches Beispiel für diesen kooperativen Föderalismus, die Kontaktstelle für Kulturgüter und menschliche Überreste aus kolonialen Kontexten wird beispielsweise vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Auswärtigen Amt hälftig mitfinanziert. Das gibt es auch oft bei Erwerbungen: Die Länder bündeln ihre Ressourcen bei uns, Bundesmittel kommen hinzu und nationales Kulturgut wird gemeinsam gesichert. Auch beim Programm „Kultur-

gemeinschaften“ während der Corona-Krise oder Institutionen wie dem Deutschen Zentrum Kulturgutverluste wird deutlich, dass größere Aufgaben oft besser gemeinsam bewältigt werden können. Sicher, die Strukturen sind komplex und es gilt immer, die Interessen und Kompetenzen auszubalancieren. Deshalb ist mir wichtig zu betonen: Die Kulturhoheit der Länder ist eine Lehre aus der deutschen Geschichte. Es ist ein hohes Gut, dass Kulturpolitik in Deutschland auf Vielfalt und demokratischen Aushandlungsprozessen beruht.

Ein Dauerthema ist die überbordende Bürokratie. Wie stellen Sie sicher, dass Förderprozesse für die Einrichtungen trotzdem agil und zugänglich bleiben?

Als privatrechtliche Stiftung sind wir deutlich unbürokratischer als Ministerien oder Behörden. Wir agieren trotzdem mit Steuermitteln und unterliegen gesetzlichen Vorgaben, weshalb wir im Fördergeschäft größte Sorgfalt walten lassen müssen. Formale und inhaltliche Prüfungen anhand unserer Förderrichtlinien, externe Gutachten und die Empfehlungen unseres sorgfältig abwägenden Kuratoriums sind die Grundlage von Förderentscheidungen. Das müssen und wollen wir so machen, um unserer Verantwortung gegenüber der Gesellschaft gerecht zu werden. Wir schauen aber ganz genau hin, wie wir Abläufe durch serviceorientierte Technik, gute Beratung und die Optimierung unserer Verfahren vereinfachen können und tun dies auch fortwährend.

Kulturelles Erbe spricht selten für sich selbst. Welche neuen Wege müssen in der Kulturvermittlung gegangen werden, um das Publikum aktiver mitgestalten zu lassen?

Museen sind nicht nur Orte der Wissensvermittlung und kulturellen Bildung, sondern auch Orte der Begegnung und des gesellschaftlichen Dialogs. Um relevant zu bleiben, müssen sie unterschiedliche Lebensrealitäten und Rezeptionsgewohnheiten ernst nehmen, sodass sich

Menschen mit ihren Erfahrungen dort wiederfinden. Es passiert in der Szene bereits sehr viel, es gibt wunderbare Vermittlungs- und Outreach-Projekte, die natürlich noch ausgebaut werden können. Die meisten Häuser haben aber längst erkannt, dass wissenschaftliche Fachlichkeit und ein hoher Qualitätsanspruch nicht im Widerspruch zu einer echten Offenheit für unterschiedliche Menschen stehen. Unser Programm „PRISMA“ geht genau dieser Frage nach: Wie können wir heterogene Gruppen einbinden und begeistern? In meinem Verständnis gehört unser Kulturerbe allen, und daher muss auch allen der Zugang gewährt werden. Zeitgemäße, gelungene Ausstellungen verbinden Fachexpertise oft mit partizipativen Ansätzen und denken Digitalität, Gestaltung und Kommunikation als konstitutiv von Anfang an mit.

Die Depots der Museen platzen vielerorts aus allen Nähten. Gleichzeitig entsteht permanent neue, digitale oder hybride Kultur. Was müssen und sollen wir heute bewahren, um künftigen Generationen ein vielstimmiges Bild unserer Zeit zu hinterlassen?

Die vollen Depots sind ein Relikt aus vergangenen Zeiten, in denen jede Schenkung angenommen und beim Sammeln auf Quantität gesetzt wurde. Heute setzt kein Haus mehr auf schiere Fülle; stattdessen verfügen die Institutionen über ausgefeilte Sammlungskonzeptionen, fokussieren sich auf Qualität und haben spezielle Sammlungsprofile. Unsere Förderung wird niemals dazu führen, dass die Häuser weiter überquellen. Es ist aber richtig: Neben den klassischen Objekten rücken ephemere Kunstformen, digitale Zeugnisse und bislang wenig berücksichtigte Perspektiven zunehmend in den Blick. Ziel beim Sammeln kann nicht Vollständigkeit sein, sondern es wird immer eine bewusst getroffene Auswahl sein. Wir vertrauen darauf, dass die Häuser genau wissen, was sie benötigen, um auch künftigen Generationen ein aussagekräftiges und vielstimmiges Bild von unserer Zeit zu vermitteln und wir sehen nicht zu-

letzt an der Antragslage, wie sich der Kanon stetig erweitert. Ob wir eine Erwerbung fördern, entscheidet am Ende die Frage, ob sie ins Haus passt, plausibel begründet und qualitativ überzeugend ist.

Wie muss man angesichts eines historisch eher westlich und eurozentristisch geprägten Kanons an die Bewertung herantreten, was „national wertvolles Kulturgut“ ist?

Der Kanon war noch nie etwas Starres, er hat sich schon immer verändert. Jede Generation stellt andere Fragen an die Kunst- und Kulturgeschichte, neue wissenschaftliche Erkenntnisse erweitern den Blick. Es ist notwendig, dass bestehende Sammlungen und Erzählungen immer wieder überprüft werden. Es geht dabei nicht darum, einen Kanon durch einen anderen zu ersetzen, sondern darum, ihn um andere Perspektiven zu ergänzen, um unser Verständnis zu vertiefen. Die Frage lautet nicht, was verschwinden soll, sondern wie die Sammlungen sich so weiterentwickeln lassen, dass sie die Vielfalt historischer und kultureller Erfahrungen umfassend widerspiegeln.

Wo stehen die deutschen Museen heute beim Thema Provenienzforschung und dem Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, und welche Rolle übernimmt die Stiftung?

Bei der direkten Finanzierung von Provenienzforschung haben wir keine Rolle, das macht das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg. Aber wir setzen Provenienzforschung bei unseren Erwerbungsförderungen zwingend voraus. Die deutschen Museen haben in den vergangenen Jahren in dem Feld große Fortschritte gemacht. Die Auseinandersetzung mit Beständen, die im Kontext von Unrecht in die Sammlungen gekommen sind, vor allem der NS-Zeit, aber auch der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR sowie der Kolonialzeit – steht fest auf der Agenda. Gleichzeitig ist klar, dass dies eine Daueraufgabe ist. Unsere Rolle besteht vor allem in der Koordination und

Vernetzung: Mit der Kontaktstelle für Kulturgüter und menschliche Überreste aus kolonialen Kontexten bieten wir Menschen aus den Herkunftsgesellschaften eine erste Anlaufstelle. Solche Prozesse gelingen nur in partnerschaftlichem Miteinander.

Denken wir zum Abschluss in einer Perspektive von zehn Jahren. Wo soll die Kulturstiftung der Länder dann stehen?

Mein Ziel ist, dass die Kulturstiftung der Länder in zehn Jahren organisatorisch, finanziell und strategisch so aufgestellt ist, dass sie ihren Stiftungszweck weiterhin optimal erfüllt. Dieser lautet: Kunst und Kulturgut von nationaler Bedeutung zu bewahren und zu vermitteln sowie die sammlungsführenden Institutionen und die Länder dabei bestmöglich zu unterstützen. Wir kennen viele Herausforderungen, die auf uns zukommen werden. Aber angesichts unserer dynamischen Zeit viele auch noch nicht. Ich habe den Anspruch, die Stiftung agil und fit dafür zu machen, auf neue Entwicklungen kompetent und flexibel zu reagieren.

Liebe Frau Regus, vielen Dank für das Gespräch! ■

Das Interview führten Hans-Georg Moek, Leiter des Fachbereichs Kommunikation und Medien, und Johannes Fellmann, Redakteur von Arsprototo.



Hören Sie das Interview mit Dr. Christine Regus in voller Länge.

Helfen Sie mit! Wem die Stunde schlägt

Pierre (Peter) Schmid(t), Standuhr mit Musikspielwerk, verschiedene Hölzer (Korpus Mahagoni-Furnier) und Metalle; Saitenwerk Holz und Metall; Flötenwerk Holz, Leder, Metall, Mainz, um 1790. Höhe: 223 cm, Breite: 75 cm, Tiefe: 39 cm. Signatur auf dem Uhrwerk: „Pierre Schmid / Mayence N° 110“

Das Landesmuseum Mainz möchte eine historische Standuhr mit Musikspielwerk restaurieren

Diese Uhr ist eines der wenigen, sicher Mainzer Kunsthandwerkern zuzuschreibenden Objekte aus den letzten Jahren des Kurstaats in der einstigen Residenzstadt Mainz. Seiner Erscheinung nach mag man es in die Nachfolge der Neuwieder Roentgen-Werkstatt stellen, die auch für den Mainzer Hof Möbel lieferte (heute im Schloss Aschaffenburg). Der Qualität und dem Stil der berühmten Uhren-Möbel von David Roentgen und Peter Kinzing kommt dieses Mainzer Stück ganz nah.

Die Uhr besteht aus einem hohen Kasten und dem aufgesetzten eigentlichen Uhrgehäuse mit dem Zifferblatt. Im Inneren wird die Mechanik nicht nur vom eigentlichen Uhrwerk angetrieben, sondern auch durch ein von einer Walze gesteuertes Musikwerk, das aus einem mit Hämmerchen geschlagenen Saiteninstrument und einer kleinen Orgel mit 38 Holzpfifen besteht.

Während das Räderwerk durch die Signatur Pierre Schmid(t) sicher zuzuweisen ist, konnte bislang keine Werkstatt für das exquisite Gehäuse benannt werden. Das Zusammenspiel von Mahagoni und Messing ist einerseits zeittypisch, erinnert aber an den prägenden Einfluss der Roentgen-Werkstatt auf viele jüngere Kunstschreiner. Hier ist an den aus Riga stammenden Johann Kroll zu denken, der 1779 seine Ausbildung in Neuwied abschloss und anschließend eine eigene Werkstatt in Mainz führte.

Für das Landesmuseum Mainz ist diese Uhr also auch als Möbel von ganz besonderem Interesse. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert bildete sich hier eine über Generationen blühende Handwerkskunst insbesondere auf dem Gebiet der Kunstschreinerei heraus. Sogenannte Mainzer Cantourgen, aufwendige

Helfen Sie mit/Rheinland-Pfalz

Schreibschränke mit raffiniertem Innenleben, sind bis heute der Inbegriff spätbarocker Luxusmöbel.

Nachdem die museumseigene Sammlung der barocken Möbel im Zweiten Weltkrieg verloren ging, konnten Ende des 20. Jahrhunderts durch die Unterstützung der Kulturstiftung der Länder zwei bedeutende Vertreter dieser Gattung aus der Hochzeit des Rokokos für Mainz erworben werden.

Die Uhr von Pierre Schmid (und Johann Kroll?) als ein Musterbeispiel klassizistischer Kunstschreinerei belegt den Stilwandel vom Rokoko zum Klassizismus, der sich in Mainz erst seit den späten 1760er-Jahren abzeichnet, aufs Beste. In der Schausammlung des Landesmuseums Mainz schließt das Stück an eine Standuhr des Mainzer Meisters Ludwig Dietler von etwa 1760 an und weist

Das gut erhaltene Gehäuse ist ein Musterbeispiel für das hohe Niveau der Mainzer Kunstschreinerei Ende des 18. Jahrhunderts. Appliken aus vergoldetem Messing setzen Akzente auf dem Mahagoni-Furnier



auf eine mit „Mayence 1836“ bezeichnete biedermeierliche Uhr mit Spielwerk voraus. Solche technisch aufwendigen Bodenstanduhren, die schon zu ihrer Entstehungszeit sehr teuer gewesen sind, müssen eine große Faszination auf eine Gesellschaft ausgeübt haben, die auf Neuheiten im Bereich der Mechanik und Physik geradezu versessen war.

Der Zustand der einzelnen Teile (Gehäuse, Zifferblatt, Uhrwerk, Walze, Saitenwerk, Orgelwerk) ist gut, aber nach einer begonnenen Zerlegung wurden die einzelnen Teile aus konservatorischen Gründen getrennt voneinander deponiert.

Die zu treffenden Maßnahmen sind: Instandsetzung des Uhrwerks und der Musikwerke, Zusammenbau der Teile, Reinigung und gegebenenfalls Festigung des Furniers. Die Herausforderung besteht dabei, wie schon zur Entstehungszeit, im Zusammenspiel der verschiedenen Gewerke.

Liebe Leserinnen und Leser von Arspototo, wir bitten Sie herzlich um Ihre Unterstützung, durch die über die Wiedergewinnung hinaus ein lebendiges Stück Musikgeschichte wieder erlebbar gemacht wird, denn im Unterschied zu etlichen vergleichbaren Objekten haben sich hier sowohl die Walze wie eben auch das Saitenwerk samt dem Orgelwerk erhalten. Welche Musik zu hören sein wird – Mozart etwa konzertierte 1790 zum zweiten Mal in Mainz und das Theater spielte seine und Glucks Opern –, das wird eine mit Spannung erwartete Überraschung sein. ■

Gernot Frankhäuser ist Museologe im Landesmuseum Mainz.

**Landesmuseum Mainz, GDKE
Große Bleiche 49–51, 55116 Mainz
Telefon: 06131 2857 – 0
www.landmuseum-mainz.de**

Wir bitten Sie, liebe Leserin und lieber Leser, um Unterstützung für das Landesmuseum Mainz. Spenden Sie für die Restaurierung der historischen Standuhr mit Musikspielwerk und überweisen Sie unter dem Stichwort „Musikspieluhr“ auf das Konto des Museums. Überweisungsträger finden Sie im Heft nach der Seite 114. Wünschen Sie eine Spendenbescheinigung, dann wenden Sie sich bitte direkt an das Museum. Vielen Dank!

Picasso und die Deutschen

Das kubistische Gemälde „Femme au violon“
von Pablo Picasso bleibt in
München: ein Werk nationalen Ranges?
von Loel Zwecker

Als vom 1. Oktober bis 8. November 1912 im Pariser Herbstsalon, der großen jährlichen Schau, im Grand Palais kubistische Werke gezeigt werden, reagieren Teile der Kritik heftig: Diese Kunst sei „anti-national“, heißt es. Von einer „corporation judéo-allemande“ ist sogar die Rede, einer „jüdisch-deutschen Zunft“, die den französischen Geist schwächen wolle. Dass derart über moderne Kunst fabuliert wird, hat mit der aufgeladenen Stimmung zwei Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zu tun, aber auch mit der älteren französischen Tradition, ästhetische Vorstellungen recht direkt mit politischen zu verbinden.

Anders läuft es bei der großen Ausstellung in Deutschland, die beinahe zeitgleich mit dem Pariser Salon stattfindet: In der „Sonderbund“-Schau in Köln vom 25. Mai bis 30. September 1912 sind mehrere hundert Werke von Cézanne über Kandinsky bis Georges Braque und Pablo Picasso zu sehen. Dank der Präsentation findet moderne Kunst in Deutschland breitere Anerkennung. Zu den spektakuläreren Exponaten zählt Picassos kubistisches „Femme au violon“ von 1911, das heute in der Pinakothek

der Moderne in München hängt. Das Bild wurde dann, erklärt Oliver Kase, Sammlungsdirektor des Museums, auf der Homepage des Hauses, „1913 erstmals in München in der weltweit ersten Picasso-Retrospektive in der ‚Modernen Galerie Heinrich Thannhauser‘ gezeigt. Damals sorgte die Ausstellung für großes Aufsehen und trug maßgeblich zur Erfolgsgeschichte des französischen Kubismus in Deutschland bei“.

Die „Femme au violon“ sollte bleiben. Zunächst kauft das Bild der Münsteraner Sammler Franz Kluxen, von ihm ersteht es der in Hamburg ansässige Max Leon Flemming, und 1927 erwirbt es der Krefelder Seidenfabrikant Hermann Lange. Aus dessen Erbfolge gelangt es 1994 als Leihgabe in die Neue Nationalgalerie in Berlin und 2014 in die Pinakothek der Moderne in München. Wegen seiner Sammlungs- und Ausstellungshistorie und da es sich um ein zentrales Werk des analytischen Kubismus handelt, hat die Kulturstiftung der Länder das Bild 2024 als für die deutsche Kultur besonders wichtig und bewahrungswürdig eingestuft und den Ankauf für die Bayerischen Staatsgemaldesammlungen mit 1.350.000 Euro unterstützt.



Schon beim schlaglichtartigen Vergleich der beiden erwähnten großen Schauen von 1912 zeigt sich, wie sehr es vom Kontext abhängt, ob Werken und Künstlern Bedeutung von nationalem Rang zugesprochen wird – und ob dies mit positiver oder negativer Wertung geschieht. Das trifft besonders auf Pablo Picasso (1881–1973) zu, den Spanier, der die meiste Zeit in Frankreich lebte. Er wird gleich dreimal zum nationalen Kulturgut, nämlich außer zum deutschen auch zum spanischen und französischen, und das Ganze auf ziemlich verschlungenen Wegen. So kann man anlässlich des Erwerbs von „Femme au violon“ fragen, welche Faktoren außer den genannten es gibt, die den Künstler und sein Werk zum wichtigen Kulturgut machen, und was daraus für dessen Betrachtung folgt.

Die Gründe dafür, dass Picasso den Status über die Jahrzehnte in drei Ländern erlangt, lassen sich besonders prägnant anhand zweier entscheidender Momente in seiner Karriere veranschaulichen. Und bei beiden sind Strategien zentral, wie er sie zuvor mit Werken wie „Femme au violon“ erarbeitet hat. Zu nennen ist zum einen „Guernica“ von 1937; zum anderen die – heute weniger bekannte – politisch motivierte, medienwirksame Inszenierung Picassos als Résistance-Kämpfer in Frankreich ab 1944. Beide Fälle haben mit Deutschland zu tun. In beiden bringt er Prinzipien des Kubismus zur Anwendung wie die Überwindung des traditionellen Bilderrahmens und die Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven; es geht um die Frage, wie Visuelles, Worte, Wissen, Imaginiertes und Projektionen bei der Kunst ineinandergreifen, Werke im Kopf weitergesponnen und ausgestaltet werden. Das alles heute bei der Betrachtung des nahezu ungegenständlichen „Femme au violon“, das einiges an Raum für Assoziationen lässt, mit zu bedenken, entspricht durchaus dem Geist des Werkes von 1911.

Zunächst einmal fällt auf, dass die drei Händler und Galeristen, die das Bild nach Deutschland brachten, nämlich Daniel-Henry Kahnweiler, Alfred Flechtheim und Heinrich Thannhauser, deutsche bzw. deutschstämmige Juden waren. Alle drei sollten in den Dreißigerjahren von den Nazis verfolgt werden.



Pablo Picasso,
Femme au violon,
1911, 92 × 65 cm;
Pinakothek der
Moderne, München

Als Mahnung gegen
den Krieg ließ
Bertolt Brecht auf
den Theatervorhang
des nach dem Krieg
neugegründeten
Berliner Ensembles
Pablo Picassos
weltberühmte Frie-
denstaube malen

Pablo Picasso,
Guernica, 1937,
349,3 × 776,6 cm;
Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofia, Madrid



Thannhauser stirbt 1934 auf der Flucht in die Schweiz. Kahnweiler muss während der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen untertauchen. Flechtheim, der das Werk direkt nach der Sonderbund-Ausstellung von 1912 gekauft hat, wird von den Nazis enteignet, ins Exil und in den Ruin getrieben. Er stirbt am 9. März 1937 in London.

Sechs Wochen später, am 26. April 1937, bombardieren deutsche Kampfflugzeuge die Stadt Guernica im Baskenland, um dem rechtsextremen General Franco im Spanischen Bürgerkrieg zum Sieg zu verhelfen. Hunderte, manchen Quellen zufolge mehr als tausend Menschen werden getötet. Als Reaktion malt Picasso „Guernica“; die (noch) republikanische Regierung zeigt das kubistisch inspirierte Gemälde im spanischen Pavillon auf der Weltausstellung 1937 in Paris. Das Leid der Zivilbevölkerung ist drastisch wie mythisierend verbildlicht, Bomber etwa sind nicht zu erkennen. Anfang 1938 geht das Gemälde, das auf Anordnung des Künstlers erst nach dem Ende der Diktatur in Spanien gezeigt werden darf (wo es sich seit 1981 befindet), auf Tournee. Die Schauen unter anderem in Stockholm, Oslo, Kopenhagen, London, Manchester und New York dienen auch als politische Solidaritätsbekundung und gehen teils mit Spendenaufrufen zugunsten von Opfern der Diktatur, Geflüchteten aus Picassos Heimatland, einher.

Mit „Guernica“ macht sich der Künstler – gegen den Willen des Franco-Regimes – zum spanischen Kulturgut. Doch seinen höchsten Bekanntheitsgrad erlangt Picasso ab 1944 nach der Libération von der deutschen Besetzung in seiner Wahlheimat Frankreich. Dort wird er wegen Kontakten zu Résistance-Mitgliedern wie Albert Camus und Paul Eluard zum Freiheitskämpfer stilisiert. Dazu tragen Anekdoten wie folgende bei, die über ihn kursieren: Als während der Okkupation deutsche Offiziere Picassos Atelier in der Rue des Grands-Augustins Nr. 7 in Paris betreten, droht dem Maler Gefahr. Schließlich verdächtigen die Nazis den „entarteten“ Künstler, den Widerstand zu unterstützen. Die Soldaten schauen sich um. Dabei fällt einem eine Reproduktion von „Guernica“ auf. Der Offizier deutet darauf und fragt Picasso: „Haben Sie das gemacht?“ „Nein“, antwortet der, „das waren Sie.“

Schlagfertig beweist Picasso, während er einen kubistischen Perspektivenwechsel einfordert, Tapferkeit vor dem Feind. Dass solche Anekdoten eine breitere Öffentlichkeit erreichen, verdankt sich einem besonderen Umstand: Ab 1944 wird Genosse Picasso von der KPF, der größten Partei Frankreichs, die wegen des kommunistischen Engagements in der Résistance hohes Ansehen genießt, zum Symbol der Freiheit aufgebaut. Die KPF betraut den Avantgardisten mit Aufgaben der Propaganda und verschafft ihm so eine historisch einzigartige Breitenwirkung. Am

5. Oktober 1944 titelt „L' Humanité“, Parteiorgan und auflagenstärkste Zeitung des Landes: „Der größte lebende Maler, Picasso, erklärt seinen Beitritt in die Partei der Renaissance française.“ Das Schlagwort von der Wiedergeburt Frankreichs bezeichnet eine Kampagne, mit der sich die KPF als nationaler Hoffnungsträger nach den schlimmen Jahren der Besetzung präsentiert. Passend dazu sagt Picasso im Interview über seinen Parteieintritt: „Nun habe ich endlich mein wahres Vaterland gefunden.“

So richtig zum Kulturgut der Grande Nation wird der Spanier beim Herbstsalon von 1944, der auf sämtlichen Titelseiten „Salon de la Libération“ heißt: Die Hauptattraktion ist eine Picasso-Retrospektive mit 79 Werken. Es ist seine erste große Schau in Frankreich – 31 Jahre nach der Picasso-Retrospektive in München von 1913 mit der „Femme au violon“.

Zwar gibt es auch beim Salon 1944, wie 1912, noch ein paar reaktionäre Kritiker, doch mehrheitlich schreibt man der modernen Kunst nun, gerade weil sie durch die Nazi-Besatzer verunglimpft wurde, eine positive gesellschaftliche Bedeutung zu. Auf Seite eins der Tageszeitung „L' Aurore“ (5.10.1944) tritt Picasso direkt gegen Hitler an: Der habe, wie es schnippisch heißt, Picassos Malerei aus „Neid unter Malern“ verboten – weil sein Jugendtraum vom Künstlerleben an der Aufnahmeprüfung der Wiener Kunstakademie zerbrach. „Le Parisien libéré“ (6.10.1944)

vergleicht Picassos „Stierkopf“, sein Kunstobjekt aus Fahrradsitz und -lenker, das 1942 als Titelbild der Résistance-Publikation „La Main à Plume“ diente, mit dem wohl berühmtesten Revolutionsgemälde der Kunstgeschichte, Eugène Delacroix' „Die Freiheit führt das Volk“ (1830).

Beim Herbstsalon von 1944 wird, wie schon 1912, klar, dass Werke, um mit politischer Bedeutung aufgeladen zu werden, keinen entsprechenden Inhalt haben müssen. Außer dem „Stierkopf“ sind Stilleben zu sehen; die einzigen Bilder, die man halbwegs direkt mit dem Leid unter der deutschen Besatzung in Verbindung bringen könnte, sind Picassos deformierte Frauenporträts wie „Tête de femme à deux profiles“ (1939). Diese hat er allerdings vorher gemalt.

Doch es geht nicht so sehr um die Motive an sich, relevant als Botschaft ist der Kubismus als Stil. Passend dazu publiziert Jean Effel am 3. Februar 1945 eine Karikatur in der einflussreichen Wochenzeitung „Les Lettres françaises“. Sie zeigt Charles de Gaulle, Chef der provisorischen Regierung, und René Capitant, seinen Erziehungsminister. Der General ist kubistisch mit zwei Profilen gegeben, er sitzt regelrecht in einem SS-Helm und hat zugleich einen russischen Bären am Hals. Auf dem Kopf trägt

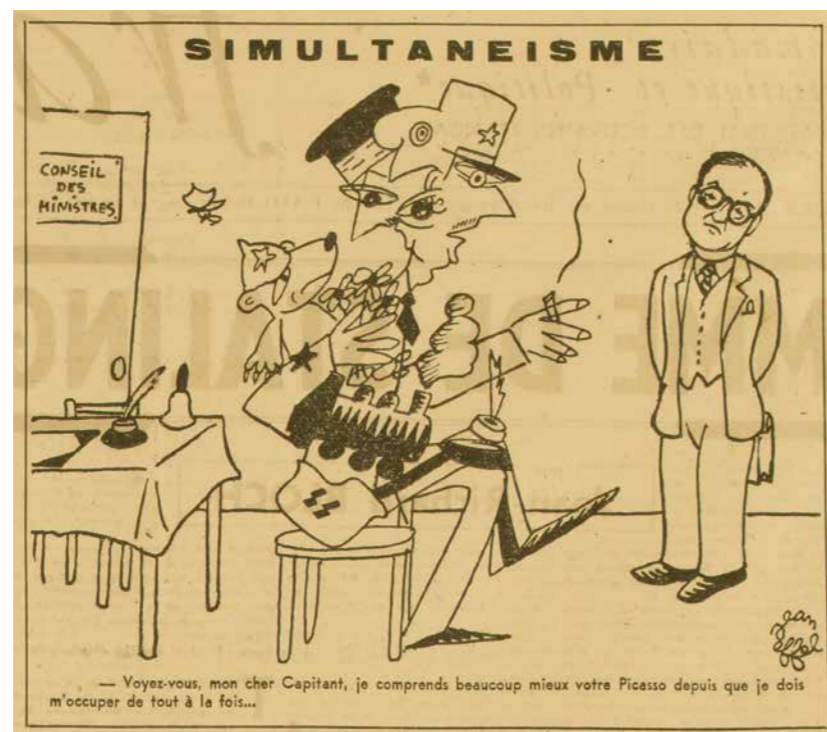


Georges Braque, *Femme à la mandoline*, 1910, 91,5 x 72,5 cm; Pinakothek der Moderne, München

Jean Effel, Karikatur „Simultanéisme“ aus der Zeitschrift „Les Lettres françaises“, 3.2.1945; Bibliothèque nationale de France

er neben zwei Schirmmützen eine phrygische Mütze, Symbol der Revolution. Auf dem Bild verkörpert de Gaulle die widersprüchliche Situation, in der sich Frankreich befindet: Einerseits klebt die Schmach der Kollaboration noch an der Nation; andererseits gilt Frankreich als Siegermacht. Angestrengt sucht man nach einer nationalen Identität. Passend dazu sagt der General zu seinem Erziehungsminister: „Wissen Sie, mein lieber Capitant, seitdem ich mich um alles gleichzeitig kümmern muss, verstehe ich auch Ihren Picasso besser.“

Damit nicht genug, sogar Eingang in die französische Sprache findet der Maler: „C'est du Picasso“ bedeutet so viel wie „das ist verwirrend, verunsichernd, merkwürdig“, und „faszinierend“. Dieses Image des Künstlers wird wiederum zum Teil seines Werkes. Das gilt auch für sein wohl breitenwirksamstes: die „Friedenstaube“. Sie wird beim „Internationalen Kongress der Friedensaktivisten“ vom 20. bis 25. April 1949 in Paris zum Plakat und Logo der Friedensbewegung. Die Medienresonanz der Taube ist schon deshalb so groß, weil der von Kommunisten organisierte Kongress politisch umstritten ist: Steht er für eine echte pazifistische Initiative in Zeiten des Kalten Krieges – oder soll die Weltöffentlichkeit von Stalins Staatsterrorismus und



Aufrüstungspolitik abgelenkt werden? Der antikommunistische „Figaro“ (21.4.1949) greift mit einer Karikatur auf der Titelseite nicht nur Picassos „Friedenstaube“ an, sondern gleich dessen Deformationskunst insgesamt. Zu sehen ist eine Kongressbesucherin, deren Kopf – wegen intensiver Hirnwäsche – so verformt ist, wie man es von Picassos kubistischen Gemälden kennt.

Die Ambivalenz der Taube, die Picasso in Interviews stets betont, kommt bei deren Rezeption über die Grenzen Frankreichs hinaus zum Tragen. Besonders im geteilten Deutschland. Während das Tier in der Bundesrepublik vielen als gefährliche rote Propaganda gilt, lässt Bertolt Brecht es auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs auf den Bühnenvorhang des Berliner Ensembles aufnähen. Das Motiv prangt an Schals von DDR-Jugendorganisationen, Künstler fügen es als Siegeszeichen in ihre Gemälde ein. Aber das ist nicht das Ende der Geschichte. Über die Jahre dreht sich die Wahrnehmung des janusköpfigen Tieres: So gelten Picasso und sein Werk in der DDR zunehmend als westlich „dekadent“; in den 1980ern kann die Taube sogar für „Wehrkraftzersetzung“ stehen. Im Gegenzug mausert sie sich in Westdeutschland zum allgemeinen Ausdruck von Frieden und Freiheit.

So erweist sich die Wirkung eines scheinbar harmlosen, simplen Motives als komplex. Gibt es ein Werk Picassos (außer „Guernica“), das sich aufgrund eines deutlich inhaltlichen Bezugs als Kulturgut nationalen Ranges für Deutschland eignen würde? Infrage käme eins aus dem Jahr 1955: „Kopf eines Auschwitz-Häftlings“, eine Lithografie, angefertigt zum zehnten Jahrestag der Befreiung des KZs. Das Porträt ist düster. Aber ohne Vorwissen sieht man ihm ebenso wenig an, dass es um ein Vernichtungslager geht, wie sich in „Femme au violon“ sicher erkennen lässt, dass die Frau ein Instrument in den Händen hält und nicht etwa ein Weinglas.

Man kann darüber spekulieren, welches seiner Werke sich Picasso als deutsches Kulturgut gewünscht hätte. Er hat prinzipiell sehr darauf geachtet, wo und wie seine Kunst gezeigt wird. Vielleicht hätte er mit Blick auf den aktuellen globalen wie nationalen Vormarsch des Rechtsextremismus gewollt, dass man dieser Situation bei der Präsentation von „Femme au violon“ Rechnung trägt, etwa mit einer Dokumentation über die Wege und Wandlungen, auch der Wahrnehmung, die sein Kubismus im politischen Kontext über die Jahrzehnte genommen hat. Oder über das Schicksal derer, die „Femme au violon“ 1912 nach Deutschland brachten. Die Frage, wie sich Picasso heute genau mit seiner Kunst politisch positionieren würde, muss offen bleiben. Aber vielleicht lohnt es sich im Jahr 2026, vor seinem Gemälde, das in der Pinakothek der Moderne im Kubismus-Saal neben der „Frau mit Mandoline“ von Georges Braque hängt, auch über solche Aspekte des Werkes zu meditieren. ■

Neue Pinakothek
Barer Straße 29, 80799 München
www.pinakothek-der-moderne.de



„Femme au violon“: ein Werk und sein Weg

Erst der Titel verrät, dass es sich in Pablo Picassos „Femme au violon“ (1911) um die Darstellung einer Frau mit Violine handelt. Das Gemälde markiert den Endpunkt von Picassos analytischem Kubismus, geprägt von extremer Abstraktion und radikaler Auflösung der Form. In diesem Werk treibt Picasso sein künstlerisches Experiment der Zerlegung in geometrische Strukturen und der Monochromie auf die Spitze. Figur und Hintergrund verschmelzen zu einer einheitlichen Bildstruktur, die Grenzen zwischen Körper und Instrument sind nahezu aufgehoben. Das Werk, dessen Farbpalette auf gedämpfte Grau-, Braun- und Ockertöne reduziert ist, wird dabei von einer Gitterstruktur aus unterschiedlich geformten Flächen bestimmt. Rechtecke, Halbkreise und Diagonalen verdichten sich im Zentrum des Bildes und lassen dort – nur angedeutet – die sitzende Figur mit der Violine erahnen. Ein feiner, strichelnd-pointillistischer Farbauftrag in Hell-Dunkel-Abstufungen verleiht Bewegung und Tiefe.

Nicht nur durch den künstlerischen Stellenwert zeichnet sich „Femme au violon“ aus, es hat auch eine bemerkenswerte Provenienz. Bereits kurz nach seiner Entstehung wurde das Werk 1912 auf der legendären „Sonderbund“-Ausstellung in Köln präsentiert – als Leihgabe des in Paris tätigen Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler. Dass der frühe Kubismus dort erstmals in diesem Umfang in Deutschland präsentiert wurde, war außergewöhnlich, zumal seine streng monochrome, spröde Bildsprache selbst für begeisterte Picasso-Sammler wie Sergei Schtschukin oder Leo Stein eine Herausforderung darstellte.

Nach dem unmittelbaren Erwerb des Gemäldes durch den Kunsthändler Alfred Flechtheim wurde es bereits 1913 in der weltweit ersten Picasso-Retrospektive in München gezeigt, die Heinrich Thannhauser in seiner Modernen Galerie ausrichtete. In den folgenden Jahren bleibt das Gemälde in Deutschland präsent und zwar in drei wichtigen Privatsammlungen der Zeit vor 1933. Über die Sammlung des jungen Münsteraners Franz Kluxen gelangte es in den Besitz des Hamburger Sammlers Max Leon Flemming, dessen hochkarätige Picasso-Gruppe 1922 in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift Cicerone besonders hervorgehoben wurde. Ende der 1920er-Jahre sah sich Flemming gezwungen, große Teile seiner Sammlung zu veräußern, worauf 1927 das Werk schließlich in die Sammlung des Krefelder Seidenfabrikanten und Kunstsammlers Hermann Lange kam, der damals eine der bedeutendsten deutschen Privatsammlungen der modernen Avantgarde zusammentrug.

Seitdem befand sich „Femme au violon“ im Besitz der Familie Lange, war jedoch bereits seit 1994 öffentlich zugänglich – zunächst als Dauerleihgabe in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, dann seit 2014 in der Münchner Pinakothek der Moderne. 2024 gelang es schließlich den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gemeinsam mit der Ernst von Siemens Kunststiftung und mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, das Gemälde dauerhaft für die Sammlung der Pinakothek der Moderne zu erwerben. Text: Marc Widmer, Historiker und Volontär bei der Kulturstiftung der Länder

Das Herzstück

Das Städel Museum in Frankfurt am Main konnte ein herausragendes Zeugnis mittelalterlicher Kunst in Deutschland erwerben: die Altenberger Madonna von Jochen Sander



Mit der „Altenberger Madonna“, einer der mit ihrer Originalfassung besterhaltenen Madonnenfiguren der Kölner Kunst des frühen 14. Jahrhunderts, ist dem Städel Museum zum Jahresbeginn 2026 einer der wichtigsten Skulpturenankäufe in seiner über 200-jährigen Geschichte gelungen.

Die Altenberger Muttergottes gehört zu einer Gruppe Thronender Madonnenfiguren, die in Köln im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in großer Zahl produziert wurden. Sie zählt zu den ältesten Beispielen dieser Art. Ihr Typus, der in nur wenig

variieren Ausprägungen französische Vorbilder aufgreift, war nicht nur seinerzeit überregional erfolgreich, sondern prägt bis heute unsere Vorstellung von der Kölner Bildhauerkunst entscheidend.

Im Schreinkasten des Hochaltarretabels nahm die Altenberger Madonnen- skulptur ab etwa 1330 als Patronin von Kirche und Kloster die zentrale Nische des bedeutendsten paraliturgischen Ausstattungstücks des Prämonstratenserinnenklosters Altenberg an der Lahn (etwa 10 km westlich von Wetzlar gelegen) ein. Damals war sie bei der feiertäg-

Der Altenberger Altar mit der Thronenden Muttergottes, ca. 1330, Madonna: 132 x 60 x 33 cm, Retabel: 153,7 x 243,8 x 6,3 cm; Städel Museum, Frankfurt am Main

lichen Öffnung des Altars umgeben von prachtvollen, optisch mit ihr konkurrierenden Reliquiengefäßen. Der durch die Farbfassung der Madonnenskulptur erzielte Charakter eines teilgefassten und mit Edelsteinen geschmückten figürlichen Goldreliquiars war hierbei gewiss von Nutzen.

Technologische Indizien legen allerdings nahe, dass die Figur ursprünglich gar nicht für den Altaraufsatz gedacht war. So wurde der Thron zu beiden Seiten gekürzt und die oberste Kreuzblume der Thronrückwand entfernt, damit sie in Zweitverwendung in die Mittelnische des Altarschreins eingestellt werden konnte. Für eine ursprünglich beabsichtigte freie, allsichtige Aufstellung spricht auch die Bemalung der Thronrückwand, die eine geschliffene Porphyrrplatte simuliert. Mehrere formale, ikonografische und motivische Bezüge zu den Gemälden auf den Flügelinnenseiten machen indes deutlich, dass die Madonna von Anfang an Teil der Retabelplanungen war. Dies wird besonders an der Darstellung der Königsanbetung augenfällig: Das von den Heiligen Drei Königen verehrte Gegenüber erscheint nicht innerhalb des Gemäldes, sondern in der dreidimensionalen Skulpturengruppe im Zentrum des Altarschreins.

Seit 1330 schmückte das Retabel den Hochaltar des Altenberger Klosters, das für die hessen-thüringische Landgrafenfamilie und den südhessischen Hochadel von besonderer Bedeutung war. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hatte dort Gertrud, die jüngste Tochter der Heiligen Elisabeth von Thüringen, dem Konvent über viele Jahre als Magistra vorgestanden. Im 15. Jahrhundert musste das Retabel einem neuen Hochaltar weichen und fand auf der Nonnenempore der Kirche Platz. Im Zuge der Säkularisation des Klosters unter napoleonischer Herrschaft

gelangte es in den Besitz der Fürsten zu Solms-Braunfels. Im frühen 20. Jahrhundert wurde das Retabel zerlegt, woraufhin die abgetrennten Flügel und die Madonna schließlich in den Kunsthandel wanderten.

Die Flügelbilder befinden sich seither in der Sammlung des Städel Museums, wo sie seit 2012 mit dem Schreinkasten als Dauerleihgabe des Schlossmuseums Braunfels wiedervereint sind. Die Schreinsmadonna wurde von der Münchner Kunsthändlerdynastie Böhler erworben, die sie nun ans Städel Museum verkauft hat.

Der nun durch die von der Kulturstiftung der Länder, der Ernst von Siemens Kunststiftung und dem Städel Museum-Verein unterstützte Erwerbung der thronenden Madonna vervollständigte „Altenberger Altar“ ist eines der wichtigsten und frühesten Beispiele für die um 1300 einsetzende Entwicklung des Altarretabels im deutschsprachigen Raum. Das Retabel war zu dieser Zeit ein vollkommen neues, das Aussehen der Kirchen im lateinischen Europa aber fortan prägendes, zentrales Ausstattungstück auf den Altären. Im ersten Jahrtausend christlicher Kultbauten hatte der Zelebrant zumindest an den freistehenden Hochaltären die Messe *versus populum*, d. h. der Gemeinde zugewandt und damit hinter dem Altartisch stehend, gefeiert. Bildwerke wurden daher auf die Altartische nur zu besonderen Anlässen und für kurze Zeit aufgestellt. Das sollte sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts grundsätzlich ändern.

In der frühen Phase dieser Entwicklung gab es noch keine allgemein verbindlichen Regeln für die Gestaltung dieser neuen Bildaufgabe. Es wurden noch unterschiedliche Möglichkeiten erprobt. Beim „Altenberger Altar“ ist dies zum einen an der Integration des Reliquienschatzes des Klosters in den Schreinkasten zu Seiten der zentralen Madonnenfigur zu erkennen. Zum anderen weist das Retabel bereits eine doppelte Wandelbarkeit auf, wie sie erst im 15. Jahrhundert mit zwei Flügelpaaren zur Norm großer Altarretabel wurde. Die zweifache Wandelbarkeit wird durch in sich faltbare Flügel erreicht. An gewöhnlichen Sonntagen

waren nur die beiden unmittelbar neben der Madonnenfigur liegenden Reliquiengefäße sichtbar; allein an den höchsten Feiertagen wurde der vollständige Reliquienschatz im Schrein dem Blick der Gläubigen enthüllt. Der „Altenberger Altar“ steht damit am Anfang einer Entwicklung, in deren Verlauf allein im deutschsprachigen Raum bis zur Reformation Tausende und Abertausende von vergleichbaren Gemeinschaftsarbeiten von Malern, Bildhauern und Schreibern entstehen sollten. Sie beeinflussten damit die Entwicklung von Malerei und Bildhauerkunst in ganz entscheidender Weise: Altaraufsätze wurden für Jahrhunderte zur Leitwährung der Kunstproduktion in lateinischen Europa.

Durch die enge Verbindung des Altenberger Klosters mit der Landgrafenfamilie von Hessen-Thüringen und durch den Besitz der Armreliquie der Heiligen Elisabeth (heute in Schloss Sayn, Bendorf-Sayn), die in ihrem kostbaren „sprechenden Reliquiar“ in Gestalt eines Armes im Schreinkasten an Sonn- und Feiertagen ausgesetzt wurde, verband sich auch mit dem Retabel die Aura der Heiligen. Dies führte dazu, dass nach der Säkularisation und Auflösung des Klosters der gesamte damals noch erhaltene liturgische und paraliturgische Ausstattungszusammenhang zwar zerstreut wurde, seine Herkunft und Zugehörigkeit zu Altenberg und seinem Hochaltarretabel aber bekannt blieb und weiter überliefert wurde.

2016 konnte das Städel Museum in der Sonderausstellung „Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung“ eines der frühesten Beispiele dieser Altarentwicklung im deutschsprachigen Raum vorübergehend wieder in seinem ursprünglichen Zusammenhang präsentieren. Neben dem Retabel selbst wurden dabei auch erhaltene Bestandteile seiner zeitgenössischen Ausstattung gezeigt, darunter drei um 1330 entstandene Altardecken (heute in Eisenach, New York und St. Petersburg), die mit ihrem figürlichen Bildprogramm dasjenige des doppelt wandelbaren Altarretabels ergänzen.

Doch das „Altenberger Altarretabel“ entging dem Geschmackswandel der Jahrhunderte nicht. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurde es „modernisiert“, indem die geschlossenen Flügel mit – heute wieder entfernten, aber im Schlossmuseum Braunfels erhalten gebliebenen – Leinwandbildern mit Passionsszenen überklebt wurden und die Seitenwände und die Rückwand des Schreinkastens mit einer Grau in Grau gehaltenen ornamentalen Malerei überdeckt wurden. Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Schaufenster des Himmels“ wurde zudem entdeckt, dass auch die Rückseite und die Seitenwände des Schreins ursprünglich bemalt waren. Die Malereien zeigten Heilige, deren Reliquien im Schrein aufbewahrt wurden, und verliehen ihnen so konkrete Gestalt. Auch dies ist ein bedeutendes Alleinstellungsmerkmal des „Altenberger Altars“: Figürliche Rückseitenbemalungen waren bei Altarretabeln bisher erst aus dem 15. Jahrhundert bekannt. Seinerzeit konnte ein Teil der übermalten Originalfassung mithilfe einer Röntgenfluoreszenz-Untersuchung dokumentiert werden. Die Ergebnisse waren Anlass für die 2015 im Städel Museum veranstaltete internationale Tagung „Aus der Nähe betrachtet. Bilder am Hochaltar und ihre Funktionen im Mittelalter“. Die zugehörige Publikation ist im Deutschen Kunstverlag erschienen.

Die Erwerbung der zentralen Schreinsmadonna ist nun Anstoß für ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zum „Altenberger Altarretabel“. Im Mittelpunkt stehen dabei sowohl bislang unbeantwortete ältere Fragen als auch zahlreiche neue Fragestellungen, die sich erst durch die nun dauerhaft vollzogene Wiedervereinigung aller Retabelteile im Städel Museum ergeben und erstmals umfassend untersuchen lassen. ■

Städel Museum
Schaumainkai 63, 60596 Frankfurt am Main
www.staedelmuseum.de

Entdecken Sie die Altenberger Madonna aus nächster Nähe im Video zur Präsentation der Erwerbung im Städel Museum.



Museum 5.0

Künstliche Intelligenz und Museum: Sinnvolle Kooperation oder gefährliche Allianz? von Marc Widmer

Eine eigene Museums-KI – genau wie der Bordcomputer des Raumschiffs „Enterprise“ aus Star Trek –, das wäre es doch, dachte sich Jens Kraus, Leiter des Fränkische Schweiz-Museum, eines Tages auf seiner morgendlichen Fahrt zur Arbeit. „Ich bin ein Kind der 1970er-Jahre und sitze seit 1985 an PCs – dementsprechend bin ich neuen technischen Entwicklungen gegenüber recht aufgeschlossen“, erzählt der Museumsleiter. Keine zwei Jahre sind seit der Idee vergangen: „Wir wollen mithilfe von KI das Besuchserlebnis im Fränkische Schweiz-Museum individualisieren“, sagt Kraus. Besucherinnen und Besucher des fränkischen Regionalmuseums in Tüchersfeld Pottenstein können künftig direkt mit ihrem Smartphone Fragen zu Ausstellungsobjekten an die KI stellen und die Inhalte entsprechend ihren Interessen vertiefen. „Und das mehrsprachig und mit unterschiedlicher Informationstiefe.“ So lässt sich der KI-Chat an die eigenen Bedürfnisse anpassen: von einer kindgerechten Erklärung bis hin zu ausführlichen Informationen für besonders Interessierte. Nach über einem Jahr Entwicklung befindet sich die vom bayerischen Finanz- und Heimatministerium geförderte Mu-

seums-KI nun in der Testphase und soll, wenn alles nach Plan verläuft, noch diesen Herbst in Betrieb genommen werden. Da ChatGPT und Co. innerhalb kürzester Zeit Einzug in viele Lebensbereiche gehalten haben, ist es nicht verwunderlich, dass auch Museen diese neue Technologie für sich entdecken. KI eröffnet allerdings nicht nur neue Möglichkeiten in der musealen Vermittlung, sondern stellt die Institutionen auch vor essenzielle Fragen. Denn Museen werden als unvoreingenommene Orte wahrgenommen, deren Wissen fakten- und forschungsbasiert ist. So genießen sie laut einer Studie des Instituts für Museumsforschung aus dem Jahr 2024 ein überdurchschnittlich hohes Vertrauen in der Bevölkerung – noch vor Wissenschaft und Medien.

Im Gegensatz dazu wecken generative KIs, die völlig neue, eigene Inhalte erzeugen können, allein aufgrund ihrer Struktur und Funktionsweise erhebliche Zweifel an ihrer Zuverlässigkeit. Weil das Training der Modelle mit gigantischen Datenmengen extrem ressourcenintensiv ist, konzentriert sich deren Entwicklung in den Händen einiger weniger Techunternehmen mit der notwendigen Rechenleistung und finanziellen Mitteln. Wie diese allerdings ihre KI trainieren, ist für Außenstehende nicht nachvollziehbar. Gleichzeitig besteht die Gefahr, dass wirtschaftliche oder politische Interessen die erzeugten Inhalte beeinflussen. Hinzu kommt ein weiteres grundlegendes Pro-

blem: Generative KIs neigen zum sogenannten Halluzinieren, sie erzeugen plausibel wirkende, aber völlig falsche bzw. frei erfundene Informationen. Die Ursache liegt darin, dass die Modelle lediglich die statistisch wahrscheinlichste Antwort „vorhersagen“ (siehe Infokasten). Somit klingt eine KI zwar meist äußerst überzeugend, kann aber inhaltlich kompletten Unsinn von sich geben. Dies wirft wiederum die Frage auf, wie Museen die Nutzung von KI mit dem Anspruch vereinbaren können, verlässliche und faktenbasierte Informationen zu vermitteln?

Das Fränkische Schweiz-Museum möchte daher sicherstellen, dass ihre KI den Gästen auch wirklich die Wahrheit erzählt. Zu diesem Zweck hat sich das Museum in Pottenstein zunächst einen eigenen Server besorgt – einen HPE ProLiant DL385, eines der leistungsstärksten Modelle auf dem Markt. Somit läuft die KI, basierend auf der Technologie der französischen Firma Mistral, lokal und vollständig unter eigener Kontrolle. Noch wichtiger ist jedoch die Datenbasis, mit der die KI arbeitet: Sind die Trainingsdaten bereits unvollständig, widersprüchlich oder mehrdeutig, erhöht das auch die Wahrscheinlichkeit fehlerhafter Ergebnisse – ganz nach dem Prinzip „Müll rein, Müll raus“, wie es Museumsleiter Jens Kraus ausdrückt. Deshalb übernahm die Mitarbeiterin Jana Hickmann den Aufbau einer fundierten Wissensdatenbank. Sie recherchiert zu den jeweiligen Objekten



**MAGDALENA
SCHERER**

Prompt: a fat and (ugly) 30 year old woman, wearing a ((apricot)D(lace jacket)), a ((long silk skirt)), a (medieval)black (beret)), ((standing)) 8k uhd, dslr, soft lighting, high quality, film grain, RAW photo, realistic,

Negative prompt: (nsfw), (((leg))), (cleavage), (asian), (nude), deformed, noisy, blurry, distorted, out of focus, bad anatomy, extra limbs, poorly drawn face, poorly drawn hands, missing fingers, make up, background, group, ugly feet

Steps: 20, Sampler: DPM++ SDE Karras, CFG scale: 7, Seed: 2958875378, Size: 1024x2048, Model hash: 15012c538f, Model: realisticVisionV51_v51V7E, Denoising strength: 0.650 Mask blur: 4, Lora hashes: "ShinobiTech-20: 3fc4e50029b6, CyberWo0ld_v1.1: 804b617e7718", Version: v1.6.0

**Eine tätowierte Rebellin im Bauernkrieg:
Der Weg zur KI-generierten Darstellung von
Magdalena Scherer erwies sich für das
Landesmuseum Württemberg als anspruchs-
voller als erwartet – Einblicke in den Prozess
gibt der veröffentlichte Prompt**

Was ist eine „künstliche Intelligenz“? Im Grunde handelt es sich dabei um jegliche Computersysteme, die Aufgaben lösen können, für die normalerweise menschliches Denken erforderlich wäre. Während frühe KIs – etwa Schachcomputer aus den Siebzigerjahren – noch auf festen Regeln basierten, arbeiten neuere KI-Modelle mit Statistiken, Wahrscheinlichkeiten und großen Datenmengen. Grundlage dafür ist das sogenannte maschinelle Lernen, bei dem Regeln nicht mehr vollständig vom Menschen vorgegeben werden; stattdessen lernt das System selbstständig, Muster in Daten zu erkennen und daraus Entscheidungen abzuleiten. Ein klassisches Beispiel dafür ist der Spamfilter im E-Mail-Postfach, der typische Merkmale von Spam-Nachrichten erkennt und E-Mails entsprechend sortiert. Doch sind diese „klassischen“ KI-Systeme auf bestimmte Anwendungsfälle beschränkt – anders als ChatGPT und Co. Das Geheimnis hinter diesen generativen KIs heißt „Deep Learning“. Das heißt, dass sogenannte neuronale Netzwerke (Systeme aus vielen miteinander verbundenen Recheneinheiten) die Informationen über mehrere Ebenen hinweg verarbeiten. Dadurch sind diese KIs nicht nur in der Lage, Muster in großen Datenmengen zu erkennen, sondern auch neue Inhalte zu erzeugen. Die Art der Daten ist dabei irrelevant. Ob Text, Bild, Ton oder Video – letztendlich wird alles in numerische Vektoren in einem mehrdimensionalen Raum umgewandelt. Und spätestens hier entziehen sich die Abläufe auch weitgehend der menschlichen Kontrolle. Denn wie genau diese „künstlichen Neuronen“ Daten verarbeiten, Wahrscheinlichkeiten berechnen und schließlich Entscheidungen treffen, ist aufgrund der Komplexität kaum nachvollziehbar.

in Bibliotheken, digitalisiert relevante Literatur und führt die Informationen anschließend in Textdateien zusammen. Dabei werden die spezifischen Objekttexte von allgemeinen Hintergrundinformationen getrennt, damit mehrere Objekte auf die gleichen weiterführenden Informationen verweisen können. Diese lassen sich später dann bei Bedarf einfach aktualisieren oder ergänzen.

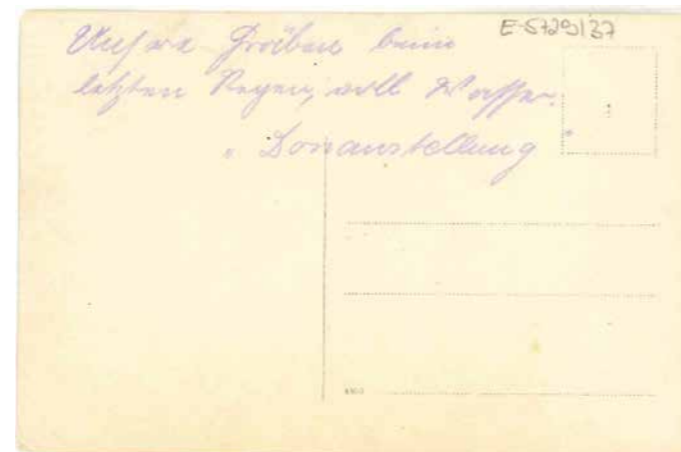
In diesem Schritt wird auch festgelegt, welche Begriffe nicht übersetzt oder genauer erläutert werden müssen, um Missverständnisse zu vermeiden. Ein Beispiel hierfür ist eine Kriegspostkarte im Museum, die ein geflutetes Grabensystem aus dem Ersten Weltkrieg in Flandern zeigt. Auf der Rückseite hat ein Soldat handschriftlich „Donauausstellung“ vermerkt. „Was von deutschsprachigen Lesern vermutlich als Donau-Stellung erkannt wird, übersetzt die KI für englischsprachige Besucher aber kurzerhand mit ‚Exhibition about River Don‘, eine Ausstellung über den Fluss Don“, erklärt Kraus. Im nächsten Schritt strukturiert und gruppiert eine „Zwischen-KI“ die verschiedenen Textstellen und entfernt Dopplungen. Die Ergebnisse werden anschließend sorgfältig von den Mitarbeitenden geprüft: „Ein sehr zeitaufwendiger, aber sehr wichtiger Schritt für das Projekt“, betont er. Die Informationen kommen in den Wissensspeicher der Museums-KI. Aus dieser Datenbank gene-

riert sie schließlich passende Antworten auf die Fragen der Besucherinnen und Besucher. Das hat den Vorteil, dass die KI ausschließlich auf verlässliche und geprüfte Quellen zurückgreift. Gleichzeitig wird sie jedoch nicht auf alle Fragen eine Antwort geben können – aber wenigstens so ehrlich sein, dies zuzugeben.

Ortswechsel: Magda ist wütend. Sie lebt in einer unglücklichen Ehe, die Arbeit im Badehaus ist hart, und die hohen Abgaben an die Obrigkeit machen das Leben zusätzlich schwer. Als aufständische Bauern ihre Heimatstadt Stuttgart belagern, zögert sie deshalb nicht lange und schließt sich ihnen an. Dass die heute etwa 528-jährige Magda (Iena) Scherer im Rahmen der Großen Landesausstellung „500 Jahre Bauernkrieg“ des Landesmuseums Württemberg (2024/25) von ihren Erlebnissen im Bauernkrieg berichten konnte, war ebenfalls einer KI zu verdanken. Die Grundidee bestand laut den beiden Kuratorinnen Ingrid-Sibylle Hoffmann und Vivien Schiefer darin, den historischen Exponaten der Ausstellung „UFRUR! Utopie und Widerstand im Bauernkrieg

Donau-Stellung oder Don-Ausstellung? Bei der Übersetzung der Postkarte aus dem Ersten Weltkrieg hatte die KI im Fränkische Schweiz-Museum ihre Mühe

Künftig können die Besucher und Besucherinnen des Fränkische Schweiz-Museums mit den Ausstellungsstücken in Dialog treten – mithilfe einer KI



1524/25“, die 2025 im oberschwäbischen Kloster Schussenried gezeigt wurde, „eine zusätzliche emotionale, persönliche Erzählebene zu verleihen. Wir haben dann acht Protagonistinnen und Protagonisten ausgewählt, die verschiedene gesellschaftliche Gruppen abdecken sollten – also unterschiedliche Akteurinnen und Akteure des Konflikts, nicht nur die Aufständischen, sondern natürlich auch die Herrschenden.“ Dies war jedoch keineswegs einfach, erzählt Ingrid-Sibylle Hoffmann, da „über den Bauernkrieg fast ausschließlich Quellen der Herrschenden bekannt sind“. Bei anderen ist die Überlieferungslage deutlich dünner – so auch im Fall der aufständischen Magdalena Scherer, von der nur eine einzige Quelle existiert. Entsprechend mussten biografische Leerstellen und Charakterzüge anhand historischer Plausibilität sowie vergleichbarer Lebensrealitäten konstruiert werden. Bei der Visualisierung der historischen Personen dachten die Kuratorinnen ursprünglich an Marionetten oder Schauspieler. Der Vorschlag der Ausstellungsgestalter, virtuelle Avatare für die Ausstellung wie auch eine Bildergeschichte aus der Sicht Magdas für das begleitende Social-Media-Projekt #LAUTseit1525 auf Instagram mithilfe von KI-Bildgeneratoren zu erstellen, überzeugte das Kuratenteam schließlich.

Die beiden Kuratorinnen lernten jedoch recht schnell, dass das Kuratieren

mit KI nicht unbedingt eine Arbeitserleichterung sein muss. Zwar bot die KI den großen Vorteil, dass sie schnell eine Vielzahl unterschiedlicher und teils überraschender Vorschläge für die Gestaltung der Figuren generierte, sodass „dann doch noch der eine oder andere Aspekt dazukam, auf den wir selbst wahrscheinlich so nicht gekommen wären“. Auch die eher moderne Ästhetik – teilweise sogar mit Science-Fiction-Elementen, wie bei der Rüstung des Ritters Götz von Berlichingen – passte gut zum Konzept, da die Figuren trotz realer historischer Vorbilder bewusst als „Kunstfiguren“ erkennbar bleiben sollten. Einiges an Kopfzerbrechen bereitete jedoch die Tatsache, dass die Bildgeneratoren häufig heutige Schönheitsideale und stereotype Darstellungen reproduzierten. Um dies zu vermeiden, mussten die Anweisungen aufwendig angepasst und viele Ergebnisse händisch nachbearbeitet werden. So berichtet Vivien Schiefer, dass für die Darstellung von Magda im sogenannten Prompt, den Anweisungen an die KI, Formulierungen wie „fat and ugly 30-year-old woman“ verwendet werden mussten, „damit sie nicht super schlank und extrem sexualisiert dargestellt wird“. Eine große Herausforderung war, dass sich die Avatare bei jeder neuen Generierung veränderten. „Wir hatten endlich die gewünschte Version des Götz von Berlichingen gestaltet, dachten, das ist genau der

Typ, den wir wollen. Und beim nächsten Mal sah er aber schon wieder ganz anders aus. Die Figuren zu fixieren war wesentlich schwieriger, als wir dachten“, so die beiden Kuratorinnen.

Der Einsatz von KI und die damit verbundenen Hürden wurden am Ende selbst Teil der Ausstellung: Eine Medienstation erklärte den Entstehungsprozess der Avatare, zusätzlich wurden die verwendeten Prompts offengelegt und die Figuren bewusst verfremdet, um ihre Konstruiertheit zu verdeutlichen. Im Nachgang des Ausstellungsbesuchs hatten die Besucherinnen und Besucher die Möglichkeit, ihre Eindrücke und Meinungen festzuhalten. Dabei zeigte sich, dass insbesondere die KI-Figuren bei vielen einen bleibenden Eindruck hinterlassen hatten: „Bei den Gründen für die Zufriedenheit wurden sehr oft die KI-Figuren genannt. Gleichzeitig aber auch bei den Gründen für die Unzufriedenheit.“ Doch insgesamt überwogen die positiven Rückmeldungen.

Fazit: Es gibt viele Bereiche im Museum, in denen KI sinnvoll eingesetzt werden kann, etwa bei der Katalogisierung von Sammlungen, der Verarbeitung großer Datenmengen oder der Optimierung von Verwaltungsprozessen. In der Vermittlung kann KI helfen, Barrieren abzubauen und neue Zugänge zu schaffen. Doch wie die oben genannten Beispiele zeigen, erleichtert sie die kuratorische Arbeit nicht zwangsläufig. Gerade die Entwicklung verlässlicher Anwendungen ist oft mit einem erheblichen Arbeitsaufwand verbunden – insbesondere, wenn Museen ihren Anspruch als vertrauenswürdige Informationsquelle bewahren wollen. ■ *Marc Widmer ist Historiker und Volontär der Kulturstiftung der Länder.*

Fränkische Schweiz-Museum
Am Museum 5, 91278 Pottenstein
www.fsmt.de

Landesmuseum Württemberg
Altes Schloss, Schillerplatz 6, 70173 Stuttgart
www.landmuseum-stuttgart.de



Mehr über die Anwendung von KI im Museum und wie sie Kultur zugänglicher machen kann, erfahren Sie im Themenschwerpunkt „Zwischen Bytes und Begegnung“ auf MAKURA.

Partner der KSL: Ernst von Siemens Kunststiftung

Hugo Meisel, Skunk,
1921, 80 cm; Thüringer
Landesmuseum
Heidecksburg,
Rudolstadt

Hans Poelzig, Skizze
für Entwürfe für
Wandkonsolen der
Ältesten Volkstedter
Porzellanfabrik AG,
um 1920, 28,5 x 22,5
cm; Kunsthalle
Mannheim



Meisels Menagerie

Partner der KSL/Ernst von Siemens Kunststiftung

Hugo Meisels Porzellangroß- plastik „Skunk“ konnte für das Thüringer Landesmuseum Heidecksburg erworben werden von *Christoph Schmälzle*

Aufmerksam und abwehrbereit steht der Skunk auf dem steilen Sockel, der ebenso felsig wie ornamental wirkt. Mit gefletschten Zähnen schaut er nach hinten, den gebauschten Schwanz wachsend erhoben. Der After mit den Drüsen, denen das Stinktier seinen Namen verdankt, ist plakativ exponiert. Der Skunk scheint jeden Moment bereit, sein übelriechendes Wehrsekret in Richtung eines unsichtbaren Gegners zu verspritzen. Dabei liegen die Bewegung der Figur und erst recht ihr Geruch allein in der Vorstellungskraft des Betrachters.

Die treffende Charakterisierung des für Europäer exotischen Tieres und die angenehm moderne Formensprache sind beachtlich. Wirklich sensationell aber wird die Figur durch ihr Format: Sie ist 80 cm hoch und wiegt mehr als 17 kg. Es ist diese (Über-)Größe, die wesentlich zur Wirkung der Plastik beiträgt und die ihre Herstellung zugleich zum technischen Bravourstück macht. In der direkten körperlichen Begegnung entwickelt der Skunk eine enorme Präsenz, die bei einer kleineren, deutlich unterlebensgroßen Ausformung so nicht gegeben wäre.

Dank der großzügigen Unterstützung durch die Ernst von Siemens Kunststiftung konnte das Thüringer Landesmuseum Heidecksburg in Rudolstadt, das bereits über bedeutende Bestände zur Porzellangroßplastik der Moderne verfügt, diesen „sehr besonderen Ankauf“, so der Generalsekretär der Kunststiftung Martin Hoernes, realisieren. Die Heidecksburg ist um eine Attraktion reicher – und gewinnt mit dem Skunk einen Botschafter für das vermeintlich spröde Thema der figürlichen Porzellanplastik.

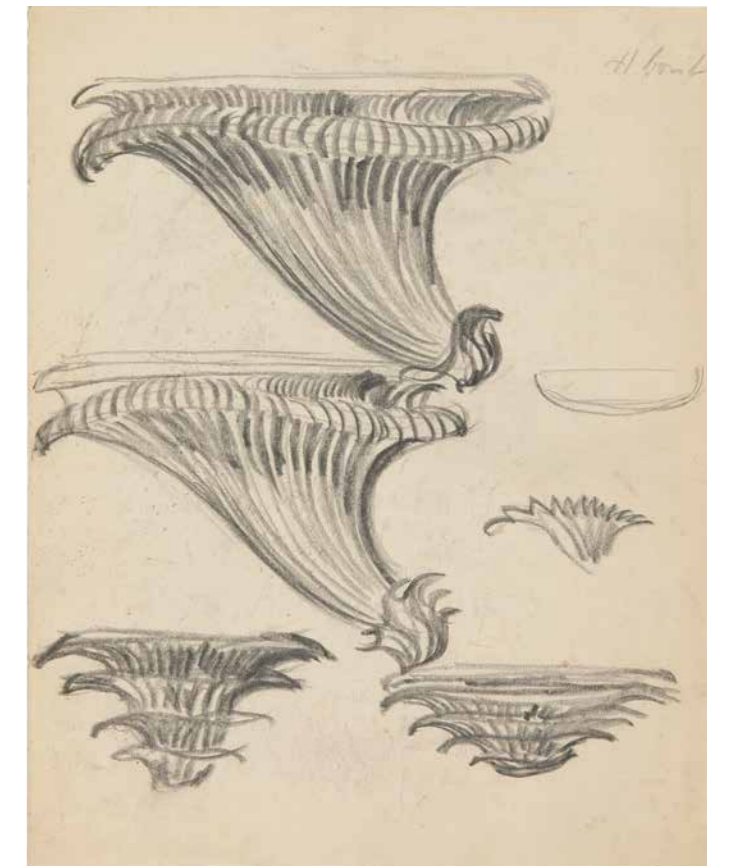
Wie die Meißner Großporzellane des 18. Jahrhunderts entstand auch der Volkstedter Skunk nicht ohne spezifischen Kontext, sondern war Teil der Ausstattung des Porzellan-Palais in Leipzig, das 1921 zur Frühjahrsmesse eröffnete. Bis 1933 diente es als Branchenmessehaus für die Firmen des Arnhold-Konzerns, darunter C. M. Hutschenreuther, die Älteste Volkstedter Porzellanfabrik, die Schwarzburger Werkstätten für Porzellan Kunst und die Max Roesler Feinsteingutfabrik in Rodach.

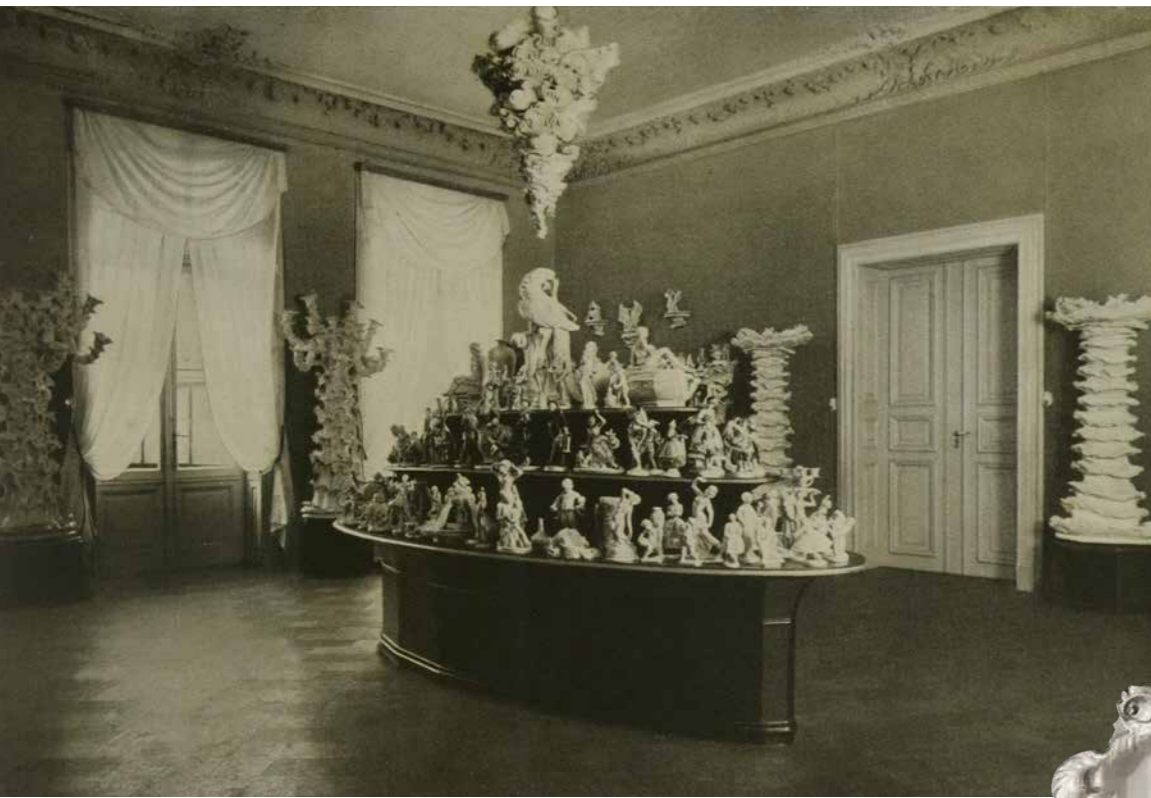
Bereits 1920 hatte die Bank für keramische Industrie, eine Abteilung der jüdischen Privatbank Gebrüder Arnhold, das königliche Palais in der Leipziger Ritterstraße 26 angemietet. Mit dem repräsentativen Innenausbau des Messehauses wurde der Berliner Architekt Hans Poelzig beauftragt. Zusammen mit seiner späteren Frau Marlene Moeschke entwarf er Wandkonsolen und Beleuchtungskörper in phantastischen Formen und von gewaltigen Ausmaßen. Vor allem die „baumkuchenartigen Porzellan-kandelaber“ von bis zu 2,5 m Höhe erschienen „wie in höchst-

ter Bewegung erstarrte Lavamasse, lodernde Flamme, schaumige Welle zugleich“.

Die eigentliche Attraktion aber waren die Großtiere, die von der Fachwelt sofort als eine seit der Zeit Augusts des Starken nicht mehr dagewesene Leistung anerkannt wurden: Innerhalb weniger Monate schufen die Bildhauer Hugo Meisel (1887–1966) und Arthur Storch (1870–1947) 16 Tierplastiken für das Porzellan-Palais, von denen jeweils nur zehn bis zwölf Exemplare ausgeformt wurden, sowie einen von einem Hirsch bekrönten Brunnen. Storch hatte sich nach Erfolgen in München und Hamburg 1917 in Volkstedt niedergelassen. Meisel studierte nochmals, nachdem er im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte – und zwar an der Kunstgewerbeschule München, bevor er 1920 in seine Thüringer Heimat zurückkehrte.

Die Bandbreite der Plastiken reicht von eher naturalistisch aufgefassten Tieren wie dem Skunk oder dem sich plusternden Hahn bis hin zu asiatisch inspirierten Fabelwesen, die als Paare die Türen flankierten – so wie die beiden Drachen „Gute Zeiten“ und „Schlechte Zeiten“ den Eingang zum ersten Stock des Messehauses. Ihre Wirkung entfalten sie gleichermaßen in der expressiv-bunten Staffierung nach Entwürfen von Johann Drobek wie in der undekorierten Form, die besonders die zwischen Barock und Art déco changierende Ornamentik betont.





Ausstellungsraum der Ältesten Volkstedter Porzellanfabrik AG mit Figuren der Schwarzburger Werkstätten, 1921

Hugo Meisel, Schlechte Zeiten (Untergang), 1921, 96 cm; Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt

Hugo Meisel, Wächterlöwen, 1924, 68 cm; Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt

Der Bezug zur Porzellanmenagerie im Japanischen Palais in Dresden ist mehr als naheliegend: In den frühen 1730er-Jahren erarbeiteten die Meißner Modelleure Johann Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler für den Kurfürsten zahlreiche lebensgroß-realistische Tierplastiken als keramischen Zoo – eine einsame Meisterleistung der Porzellankunst, an deren Erneuerung sich seit Storch und Meisel niemand mehr gewagt hat. Es ist kein Zufall, dass sich in der Sammlung Arnhold seit 1935 eine fast 84 cm hohe „Großstrappe“ von Kirchner befand. Wie viele andere der ins New Yorker Exil geretteten Meißner Porzellane der Familie gelangte sie als Schenkung des noch in Dresden geborenen Bankiers Henry H. Arnhold in die Frick Collection.

Der Paragone mit der absolutistischen Prachtentfaltung legt in der jungen Weimarer Republik eine politische Deutung nahe, die aus heutiger Sicht vielleicht irritiert. So nennt Bankdirektor Dr. Heinrich Arnhold das Porzellan-Palais in seiner Eröffnungsrede einen Baustein „beim Wiederaufbau unseres Vaterlandes“ und betont die Not der Exportindustrie: „Künstlerische Kultur und Qualitätsarbeit sind die beiden Faktoren, die, nachdem wir durch den Krieg unsere alten Auslandsverbindungen zum großen Teile verloren haben, uns neue Absatzgebiete schaffen können und schaffen müssen [...]“. Eine einschlägige Zeitschrift erklärt Meisels Großplastiken zum Sinnbild persönlicher und nationaler Resilienz: „[...] kriegsbeschädigt wie dieser Künstler mit einem Arme höchste Kunst zu entfalten weiß, so schuf das kriegsbeschädigte Deutschland [...] die Frühjahrsmesse 1921 als einen Ausdruck seiner unerschöpflichen Kraft.“



Die exemplarische Geltung der Volkstedter Großporzellane weit über das Porzellan-Palais hinaus war von Anfang an unstrittig: Sie wurden bereits 1921 in der Mannheimer Kunsthalle und 1922 erneut auf der „Deutschen Gewerbeschau“ in München ausgestellt. Während die Konsolen und Beleuchtungskörper nach der endgültigen Schließung des Messehauses – aufgrund dramatisch veränderter Zeitumstände – verramscht wurden, gelangten Ausformungen der Tierplastiken früh in Museumssammlungen. Neben der Heidecksburg befinden sich bedeutende Bestände etwa im Grassi-Museum in Leipzig, im Museum für Angewandte Kunst in Gera, im Hetjens-Museum in Düsseldorf sowie im St. Annen-Museum in Lübeck. Die Mannheimer Kunsthalle orderte 1921 zwar eine Auswahl an Tierplastiken, nahm aber nur Poelzigs Entwurfszeichnungen in die Sammlung auf.

Die verschiedenen Leistungsschauen des deutschen Kunstgewerbes in den 1920er- und 1930er-Jahren machen deutlich, mit welchem Erfolg die etablierten Porzellanfabriken in Thüringen und Oberfranken mit ihren Kunstabteilungen in die Domäne der vormals fürstlichen Manufakturen eindringen und neue gestalterische Impulse setzen – allen voran die Volkstedter Porzellanfabrik und die Schwarzburger Werkstätten.

Nach einer langen künstlerischen Karriere wirkte Hugo Meisel am Ende seines Berufslebens von 1952 bis 1958 als Direktor

der Staatlichen Museen Heidecksburg. In dieser Zeit erfuhr nicht nur die Porzellansammlung besondere Aufmerksamkeit, sondern das Museum erhielt wertvolle Schenkungen des Direktors, darunter die einzige bekannte Ausformung der zwei monumentalen Wächterlöwen aus dem Jahr 1924. Mit Meisels Nachlass kam zudem eine große Zahl seiner Entwürfe und Zeichnungen in den Bestand der Heidecksburg.

2010 feierte die Verbundausstellung „Porzellanland Thüringen“ mit einem von Meisels Drachen auf dem Katalogumschlag „250 Jahre Porzellan aus Thüringen“ – und damit auch die Älteste Volkstedter Porzellanfabrik. Trotz des rasanten Strukturwandels der Branche wird in der Region um Rudolstadt weiterhin Porzellan produziert. Von den Großtieren aus dem Porzellan-Palais ist indes nur ein Teil der hergestellten Exemplare heute noch nachweisbar.

Die Erwerbung des Skunks verdankt sich kollegialen Netzwerken: Das Rudolstädter Auktionshaus Wendl, bekannt durch Anke Wendl als Expertin der Sendung „Kunst & Krempel“, verzichtete auf sein Aufgeld und vermittelte das seltene Tier in sein angestammtes Habitat, wo es auf acht weitere große Tierplastiken und vier Großfiguren von Meisel trifft. ■

Dr. Christoph Schmälzle ist Fachreferent für Kunstgeschichte am LVR-Landesmuseum Bonn.



Ernst von Siemens Kunststiftung

Erwerbungen, Ausstellungen, Restaurierungen und Bestandskataloge fördert die EvSK. Bei Auktionen oder Verhandlungen sind es die kurzfristige Reaktionszeit des fachkundigen Stiftungsrates und die Möglichkeit von zinslosen Vorfinanzierungen, die prominente Ankäufe ermöglichen: zuletzt etwa bei der wunderbaren Altenberger Madonna für das Frankfurter Stadel Museum oder bei Franz Franckens Allegorie des Krieges für die Dresdner Gemäldegalerie.



Interview im Podcast

„Was macht die Ernst von Siemens Kunststiftung?“ Hören Sie das Interview mit dem Generalsekretär Dr. Martin Hoernes: www.youtube.com/watch?v=fBtuHoZyfro



Partner der KSL: Museumsverband Rheinland-Pfalz

Anlässlich ihres 150-jährigen Jubiläums im Jahr 2025 präsentiert die Pfalzgalerie in Kaiserslautern ihre Kunstsammlung komplett neu

Ein Blick in die Sammlung des mpk, die nun thematisch organisiert ist statt nach Kunstepochen

mpk-Direktor Steffen Egle



Orte von Relevanz

Partner der KSL/Museumsverband Rheinland-Pfalz

Rund 500 nichtstaatliche Museen werden vom Museumsverband Rheinland-Pfalz betreut und beraten, an dessen Spitze jetzt mpk-Direktor Steffen Egle steht von Markus Clauer

An der Wand lehnen in Luftpolsterfolie verpackte Bilder. Wilde Schwünge, Informel. Eine Plane verdeckt unweit ein raumgroßes Architekturmodell. Ausstellungswechsel im Erdgeschoss des Museums Pfalzgalerie Kaiserslautern (mpk).

Die von einer Galerie betreute Verkaufsausstellung mit Werken des Mannheimer Unternehmers, Sammlers, Mäzens und eben auch Künstlers Manfred Fuchs ist gerade zu Ende gegangen. Demnächst öffnet die Schau der irischen Designerin Eileen Gray (1878-1976), einer Pionierin der modernen Gestaltung – die mit dem verstellbaren Chrom-Glas-Beistelltisch. Anna Viebrock, die am meisten ausgezeichnete Bühnen- und Kostümbildnerin des deutschsprachigen Theaterbetriebs, wird dazu für die Retrospektive eine Raummontage von Grays spektakulär schöner Riviera-Villa E. 1027 inszenieren.

Der Umbau ist typisch für Steffen Egle, den mpk-Direktor, der seit seinem Amtsantritt vor vier Jahren den Umbruch probt. Frischluft für den Neo-Renaissancebau, der hoch oben liegt, dem Stadion des 1. FC Kaiserslautern gegenüber. Fenster auf für verschiedene Welten. Vom malenden Mäzen, von dem sich



das Museum einiges erhofft, bis zu Gray, die im Ausstellungstitel als „Golden Girl No. 3“ firmiert. Die Schau ist Teil einer Reihe, mit der der Kunsthistoriker aus dem bayerischen Illertissen Künstlerinnen feiert.

So war im mpk bis vor Kurzem die – von der Kulturstiftung der Länder geförderte – Retrospektive einer oft unterschätzten österreichischen Impressionistin zu sehen: Tina Blau (1845-1916). Eine Zusammenarbeit mit dem Wiener Belvedere.

Im Spätherbst dann zeigt die 72-jährige Madeleine Dietz großformatige Plastiken und Installationen aus Erde, Stahl und Licht. Die Bildhauerin lebt im pfälzischen Landau. Direktor Egle, ein Aktivist der ihr Publikum „aufsuchenden Museumsarbeit“, der nicht ohne Grund seit Januar den Museumsverband Rheinland-Pfalz als Vorstandsvorsitzender leitet, findet Anschläge überall.

Die Pfalzgalerie, die sich jetzt mpk nennt und zum Bezirksverband Pfalz gehört, einem Zusammenschluss kreisfreier Städte und Landkreise der Region, wurde 1874 gegründet – aus bürgerlichem Engagement. Angeschlossen war eine Baugewerkschule, das heißt, eigentlich geht die Geschichte genau andersherum. Kein Wunder, dass dem Museum für die Kunsthandwerker vorbildhafte trauernde Engel, Renaissance-Büsten, feinstes Frankenthaler Porzellan und prunkende Humpen gehören.

Dazu kam 1903 die Sammlung des Münchner Hofrats Joseph Benzino: Werke von Anselm Feuerbach, Carl Spitzweg oder Johann Wilhelm Schirmer. Inzwischen hat das Museum rund 900 Arbeiten im Bestand: Fotografie, Malerei, Skulpturen, Installationen. Neben der angewandten Kunst: Slevogt (siehe Seite 32), Dix und Beckmann bis hin zur Minimalistin Carmen Herrera (1915-2022).

Egles Vorgängerin Britta Buhlmann hat die kubanische Hard-Edge-Malerin mit der Ausstellung im mpk für Europa entdeckt. Steffen Egles Coup bisher ist – neben der virulenten Verortung des Museums in der Stadtgesellschaft – die Ausstellung mit den farbmagischen Werken von Rudolf Levy (1875-1944). Ein Künstler mit dramatischer Biografie.

Levy wurde in Florenz von der Gestapo verhaftet, per Lastwagen und Zug deportiert und noch am Tag seiner Ankunft, am 6. Februar 1944, in Auschwitz ermordet. Die erfolgreichste Schau in der Geschichte des Museums entstand in Kooperation mit den weltberühmten Florentiner Uffizien. Jetzt hängt Levys sorgenzerfurchtes „Selbstbildnis IV“ (1943), auf dem der Künstler im braunroten Sakko vor moosigem Hintergrund den Betrachter durchdringend anschaut, in der Neupräsentation der Sammlung zum 150. Geburtstag des Museums – allein an einer Wand.

Zu der auratischen Installation sind Edmund de Waals (*1964, „Der Hase mit den Bernsteinaugen“) Keramiken arrangiert. Die Schau, die unter anderem die Geschichte des Hauses anhand des Bestands erzählt, ist paradigmatisch für Steffen Egle, den Kunstvermittler aus Leidenschaft, der in Freiburg, Glasgow, Basel und Heidelberg studiert hat und nach

Stationen in Paris und New Haven (USA) an der Stuttgarter Staatsgalerie für den Transit von Kunstinhalten ins Publikum verantwortlich war.

Egle sagt, ihm gehe es bei seinen Ausstellungen nicht um das Abarbeiten einer „Ich-Liste“ seiner Vorlieben. Stattdessen will er möglichst viele Menschen erreichen. „Wie Museen angenommen werden, als eine Art gesellschaftlicher Resonanzraum, ist für mich entscheidend“, sagt er. Alles ist licht und bunt in seiner Kaiserslauterner Jubiläumsschau, die Wände salsarot, apfelgrün, preußisch- und kornblau. Der große Kuppelsaal, der spektakulärste Raum, ist tiefschwarz gestrichen. Auf einem Riesenbildschirm an einer Wand wabert Hurrikan Irma in Superzeitlupe und schwarz-weiß durch Florida – seltsam poetisch und furchteinflößend ästhetisch. Der Künstler Julius von Bismarck (*1983) hat das Rohmaterial des Videos am 30. August 2017 unter Höchstgefahr aufgenommen. Sinnfällig, wie Direktor Egle als Kurator die Sammlung unter ergebnisoffenen Übertiteln wie „Was ist Kunst?“ verwirbelt.

Arbeiten des Bauhaus-Lehrers Josef Albers sind also unhierarchisch mit einem Spielbrett aus dem Jahr 1557 kombiniert. Eine typische, von Lucio Fontana aufgeschlitzte Leinwand hängt unweit des schiefbeinigen Tisches von Timm Ulrichs, den Kants Klassiker „Kritik der reinen Vernunft“ stützt. Oder eine „Winterlandschaft bei Neukastel“ des Pfälzers Max Slevogt steht gleichberechtigt neben einer konzeptionell verpixelten „Landschaft im Wandel“ mit dem Titel „Net-Scape 6“ der Pfalzpreisträgerin des Jahres 2018, Heike Negenborn.

Museumsmann Egle hat sich im Vorfeld von einem Bürgerbeirat über das Rezeptionsempfinden der Besuchenden beraten lassen – ohne Berührungängste. Jetzt lässt sich Selbstwirksamkeit in immersiven Installationen erfahren. Sogar die eiserne Regel des „Hände weg“ hat der forsche Neuerer Egle suspendiert – und wer will kann, behandschuht etwa über Henri Laurens' Bronze „La Grande Nuit“ („Die große Nacht“, 1950) streichen. Oder im „Auszeit“-Raum im Kuppelsaal unter den blütenweißen und -artigen Papierstaffelungen der Mainzer Künstlerin Angela Glajcar chillen.

Egle spricht in dem Zusammenhang von einem Beitrag zur „Healing Culture im Museum“, die „Kunstinstitution als Sanatorium der Sinne“, meint er, „warum auch nicht?“. Mit entsprechend vernetztem Personal kann er sich auch vorstellen, Sprechstunden abzuhalten. An anderer Stelle hat der Kunsthistoriker die Idee eingebracht, dass Ausstellungshäuser in harten Wintern als „Wärmestuben“ fungieren könnten.

Die Institution Museum, sagt er, sei ihm genauso wichtig wie die Kunst. Woher kommt sie? Wo wollen wir hin? „Wir können“, lautet einer seiner Grundsätze, „der Raum sein, der einen Anlass dazu bietet, tatsächlich sich selbst zu reflektieren.“ Oder er sagt: „Als Museen sind wir demokratische, neutrale Orte, in denen wirkliche Aushandlung stattfindet, Gesellschaftsprozesse sichtbar und unterschiedliche Communities zusammengeführt werden.“ Egle ist, wenn es um seine Berufung geht, von

einiger Eloquenz. Wie gut für den in Ludwigshafen am Rhein ansässigen Museumsverband Rheinland-Pfalz, in den der neue Vorstandsvorsitzende jetzt seine praktisch-philosophische Expertise einbringt.

Der Museumsverband, eine Art Beratungs-, Fortbildungs- und Allzeithilfeunternehmung, ist 1992 gegründet worden. Seit 2001 fördert die Landesregierung den multifunktionalen Überbau von rund 500 nichtstaatlichen Museen. Häuser wie das Pfälzer Musikantenland-Museum auf der Burg Thallichtenberg, das die Geschichte der Wandermusikanten erzählt: 2.500 bis 3.000 dieser Saisonarbeiter in Sachen Musik zogen um 1900 durchs Land. Oder das Museum für Zeit in Rockenhausen, das Wand- und Sand-, Präzisions-, Garten- und Reisesonnenuhren versammelt.

In Mainz gehört ein Fastnachtmuseum zur Klientel. In Cochem der Bundesbank-Bunker, ein inzwischen denkmalgeschützter Atombunker, der getarnt unter Familienhäusern Geheimplatz für 15 Milliarden D-Mark einer Notstandswährung war.

„So gut wie jedes Thema lässt sich aufbereiten“, sagt Egle. Zurzeit reist er ausgiebig durchs Land, dessen kleinstes Museum, die wArtehalle in Welchenhausen in der Eifel, aus einem umfunktionierten Bushäuschen besteht. mpk-Direktor Egle ist sich dabei ohne Attitüde der Wirksamkeit bewusst, die sein Verband entfaltet. So wie bei der koordinierten Rettung von Kulturgütern samt ihrer Restaurierung nach dem verheerenden Hochwasser im Ahrtal 2021. Die Katastrophe, ein Grund für den Verband, ein landesweites Kulturgüterkataster und die Digitalisierung voranzubringen.

Steffen Egle indes treibt vor allem auch der Umgang mit Geschichte um. Das Thema Provenienzforschung habe ihn sehr stark bewegt, sich beim Verband zu engagieren. Dessen zweijähriges Pilotprojekt inklusive eines „Erstchecks NS-Raubgut“ jedenfalls fand er wegweisend.

86 Prozent der 500 rheinland-pfälzischen Museen sind, so stellte sich dabei heraus, in dieser Hinsicht unerforscht. Hauptgrund: ein Mangel an Mitteln und Personal. Das Pilotprojekt wurde vom rheinland-pfälzischen Landeskulturministerium und dem Magdeburger Deutschen Zentrum Kulturgutverluste unterstützt.

Mit dem Roentgen-Museum Neuwied, dem Stadtmuseum Bad Dürkheim, dem Eifelmuseum Mayen und dem Erkenbert-Museum im pfälzischen Frankenthal wurden mittelgroße Museen ausgewählt. Mit greifbaren Ergebnissen. Etliche Exponate stehen jetzt unter Verdacht. Zinnobjekte im Roentgen-Museum, in Frankenthal sind Waffen, ein „Daumenklavier“ und Schmuck im Kontext kolonialen Unrechts prekär, die 2004 aus Privatbesitz erworben wurden. In Bad Dürkheim wird ein blutbefleckter Stoffrest eines Kleidungsstücks mit dem jüdischen Metzger Ferdinand Scheuer in Verbindung gebracht und gilt als Zeugnis der lokalen Verfolgungsgeschichte. Der Familie Scheuer gelang die Flucht nach Luxemburg. Nachdem die Wehrmacht 1940 in Luxemburg einmarschierte, nahm sich

Das Pilotprojekt „Erstcheck NS-Raubgut“ erfasst zum ersten Mal NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut in kleinen und mittelgroßen Museen des Landes, hier im Stadtmuseum Bad Dürkheim

Restaurierungsarbeiten im Temporären Museumsdepot Ahrweiler, das nach der Hochwasserkatastrophe 2021 im Ahrtal errichtet wurde

Ob der 1940 vom Kreismuseum Neuwied erworbene Aufsatzschreibtisch aus dem Besitz des im KZ Sachsenhausen verstorbenen jüdischen Kunsthändlers Heinrich Überall stammte, müssen nun weitere Nachforschungen klären



Ferdinand Scheuer das Leben. Der Stoffrest wurde nach Abschluss des Erstchecks im Rahmen einer jüdischen Zeremonie beigelegt.

Auch Egle selbst laboriert in seinem Haus an dem Thema. Unbedingt soll die mpk-Provenienzforscherin entfristet werden. Fast naheliegend, dass in seiner 150-Jahr-Jubiläumsausstellung eine Schau in der Schau zum NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgut zu sehen ist. Darin geht es auch um einen Kustos, der Nazi war, unter den Nazis Karriere als Generaltreuhänder machte und an Kunstraubzügen in Lothringen beteiligt war. Nach dem Krieg kehrte er an das Museum zurück, als sei nichts geschehen. Dazu ist auch Max Slevogts „Selbstbildnis mit Schleife“ (1907) aus dem Eigentum des im Nationalsozialismus verfolgten marxistischen Schriftstellers Eduard Fuchs ausgestellt. Wie Egle sagt, sei der Bezirksverband Pfalz als sein Dienstherr gerade dabei, mit den Erben über einen kulantem Rückkauf des Gemäldes zu sprechen. Ihm ist der Fall sehr wichtig. „Museen“, beharrt er, „sind Orte von Relevanz.“ ■ Markus Clauer ist Kulturreporter der Tageszeitung Die Rheinpfalz.

Der Museumsverband Rheinland-Pfalz

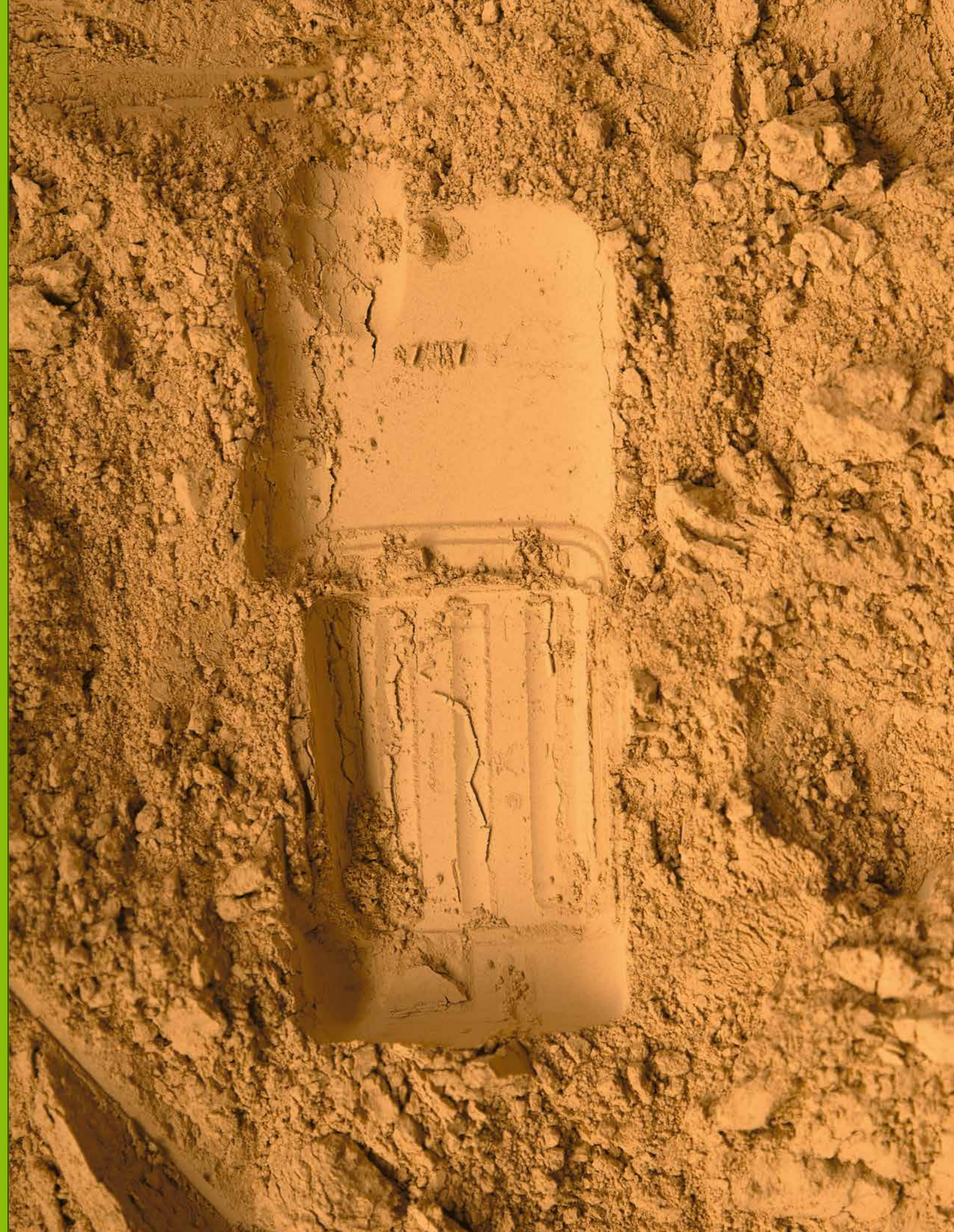
Der Museumsverband Rheinland-Pfalz mit Sitz in Ludwigshafen ist die landesweite Anlaufstelle für die rund 500 nichtstaatlichen Museen, Initiativen und Träger. Er bietet Museumsberatung bis hin zu individueller Beratung vor Ort an, veranstaltet Fortbildungen und Workshops. Schwerpunkt ist die Professionalisierung kleinerer Museen. Zukunftsthemen wie die Digitalisierung stehen dabei im Fokus. Institutionell gefördert wird der Museumsverband vom Land Rheinland-Pfalz, dessen Kulturministerium er berät.

Museumsverband Rheinland-Pfalz e. V.
Von-Weber-Straße 54, 67061 Ludwigshafen
Telefon: 0621-529 25 23
www.museumsverband-rlp.de

MUSEUMSVERBAND
RHEINLAND - PFALZ

Anna Alenso,
Obsolete Swing,
2026, Teil der
Serie „Mad Rush“,
2022–fortlaufend

Ausstellungen



Wasteland des Westens

Müll im Museum? Eine Dortmunder
Ausstellung macht das Thema Abfall sehenswert
von Johannes Fellmann

Die Berliner Künstlerin Ana Alenso thematisiert in ihrer Multimedia-Installation „Obsolete Swing“ (2026) den Goldabbau und dessen Folgen für Mensch und Umwelt

Was wird aus Terabytes an korrumpierten Daten? Was machen wir mit den alles erstickenden Massen von temporären Dateien? Gibt es kein Entrinnen vor dem „AI Slop“, dem KI-Schrott in Social Media? Wie wäre es also, wenn wir unseren digitalen Müll „re- oder upcyclen?“, fragte das Koproduktionslabor (KoLab) im Dortmunder U, dem großen Kulturzentrum der Stadt. Kommt und entdeckt die Schönheit von digitalem Müll! Diese Idee für diverse Workshops, aus vermeintlichem Datenabfall künstlerische Projekte zu machen, lockte viele Interessierte an: Sie wollten wissen, was es mit „sampling, found footage, circuit bending und data-moshing“ auf sich hat.

Erstmal schon überraschend, welche Angebote parallel zur Kunstaussstellung bei den „KoLab Days 2026“ laufen. Als Sonderausstellung des Museums Ostwall läuft „Müll. Eine Ausstellung über die glo-

balen Wege des Abfalls“ im Dortmunder U, das im siebenstöckigen Gebäude der ehemaligen Union-Brauerei nahe dem Hauptbahnhof angesiedelt ist. Hier, im Verbund mit diversen Partnern, gibt es neben dem klassischen Ausstellungsbesuch auch eine digitale Expedition zu den „Lost Places of the Internet“. Oder man schraubt analog-kreativ mit dem Künstler Akwasi Bediako Afrane aus Ghana eigene Skulpturen aus Elektroschrott, die danach in einer Ausstellung gezeigt werden; abends steigt dann eine „postdigitale Performance“. „Wir haben das große Glück, dass wir als Kooperationspartner ein interdisziplinäres Team aus Digital-Künstler:innen im Haus haben, die sich mit der Entwicklung digitaler Narrative und aktuellen digitalen Technologien beschäftigen. So gewinnen wir ein jüngeres Publikum durch interaktive Angebote“, sagt Christina Danick, Kuratorin des Museums

Ostwall. „Im gesamten Haus versuchen wir, über eine aktive, auch kreative Beteiligung unser Programm zu gestalten.“

Das Museum Ostwall im Dortmunder U, das zwei Etagen des Zentrums bespielt, ist aber zuerst einmal eine städtische Kunstsammlung mit einem großen Depot an Kunstwerken des 20. und 21. Jahrhunderts. „Expressionismus und Fluxus sind die Schwerpunkte unserer Sammlung und die bilden immer den Ausgangspunkt für unsere Ausstellungen, sie sind unser Leitfaden. Fluxus steht dabei auch für die Verbindung von Kunst und Leben. Wir suchen alltagsnahe Themen, die verschiedene Lebensrealitäten in der Stadtgesellschaft von Dortmund berühren“, sagt Danick. Eine feststehende Dauerausstellung gibt es nicht im Museum: Die Sammlung wird in zwei- bis dreijährigem Rhythmus statt nach kunsthistorischen Aspekten in wechsell-



den Themenausstellungen mit „lebensnahen Fragestellungen“ präsentiert. Zusätzlich steht eine weitere Etage für Sonderausstellungen zur Verfügung.

Die Ausstellung über die globalen Wege des Abfalls nimmt so eine für das Museum typische thematische Perspektive ein, will relevante Themen ansprechen, zum Handeln auffordern. „Müll“ geht alle etwas an: Ca. 2,3 Milliarden Tonnen Müll erzeugen die Menschen heute jährlich, bis zu 142 Millionen Tonnen Müll schwimmen in den Meeren, er versinkt zu großen Teilen oder wird angeschwemmt. Die UN prognostizieren bis zu 3,8 Milliarden Tonnen Müll, wenn kein Umlenken stattfindet.

Aber was hat der „Müll“ denn nun mit Kunst zu tun? „Am Anfang steht sicher eine wichtige Figur wie Marcel Duchamp mit seinem Readymade. Er stellt gefundene Objekte, man könnte überspitzt sagen ‚Müll‘, aus, präsentiert diese außerhalb ihrer eigentlichen Nutzung. Das wird wegweisend für Kunstströmungen wie den Nouveau Réalisme“, erklärt Kurator Michael Griff. Duchamps berühmtes Urinal oder sein erstes Readymade von 1913, das „Fahrrad-Rad“ landeten damals sogar nach den Ausstellungen buchstäblich auf dem Müll.

Publikationen wie „Silent Spring“ (1962) der Biologin Rachel Carson über die Bedrohung der Umwelt, der Bericht „Die Grenzen des Wachstums“ (1972) der Denkfabrik Club of Rome, die Gründung von Greenpeace sowie der Grünen-Partei in Deutschland hätten auch in der Kunstwelt sichtbare Spuren hinterlassen, erläutert Kurator Griff. Neue Kunstformen kommen auf. „Die Aktionskunst der späten 1960er-Jahre ist in dieser Fülle wirklich eine neue Kunstform. Wir porträtieren diese Entwicklung im Abschnitt ‚Aktivismus und Aktionen‘“, sagt Griff. Ein Höhepunkt der Komplizenschaft von Kunst und Aktivismus ist sicher Nicolás García Urriburu (1937–2016) Aktion gegen die industrielle Umweltverschmutzung „Basta de contaminar“ (1999). Im Video sieht man, wie der Künstler das Wasser des Canal Grande in Venedig mit

einer Flüssigkeit grün färbte, ein Beispiel für die aufsehenerregenden Kunstaktionen der Umweltorganisation Greenpeace.

In der eigenen Sammlung wurde das Kurator:innenteam Christina Danick und Michael Griff schnell fündig: zum Beispiel mit Siebdrucken der spektakulären Kunstaktion „Situation Schackstraße“ (1969/70) des Künstlers HA Schult (*1939), der auf eine Münchner Straße tonnenweise Müll ausleeren ließ. Polizei und Passanten mussten sich damals buchstäblich durch die Abfälle kämpfen. Die für ihre „Sauberkeit“ bekannte Stadt ertrank in Wohlstandsmüll. Auch Klaus Staack (*1938) griff die Thematik in Plakaten wie „Mit dem bisschen Müll werden wir schon fertig“ von 1985 auf. Im großen Modell „Bio-kinetische Olympia-Situation“ von 1972 hatte HA Schult ursprünglich sogar lebendige Mikroorganismen verwendet, die das Kunstwerk quasi mitformten. „Aber Entwarnung: Hier wachsen heute keine Bakterien mehr, das haben wir gecheckt“, scherzt Griff.

Auch wurden die Kuratoren bei einer der wenigen Künstlerinnen in der Sammlung fündig: Chris Reinecke (* 1936), die gerne mit Verpackungsmaterial arbeitet, wie in ihrer Arbeit „Golden Delicious“ mit den Aufklebern der von der Industrie herbeigezüchteten, populär gemachten Apfelsorte. Immer wieder, sagt Kuratorin Danick bedauernd, merkt sie beim Auswählen der Werke: „Unsere Sammlungen sind vor allem männlich, westeuropäisch geprägt. Die Diversifizierung ist eine Mammutaufgabe, die über Jahrzehnte weitergeführt werden muss.“

Nicht zuletzt wegen des immersiven Erlebnisses präsentiert die Ausstellung zentral die große begehbare Metallkonstruktion des französischen Installationskünstlers Kader Attia (*1970), „Los de Arriba y Los de Abajo“ von 2015, die auch von einer Empore betrachtet werden kann. Eine Referenz an eine städtische Situation in Hebron im Westjordanland, wo sich die palästinensischen Bewohner vor Müll versuchen zu schützen, der von israelischen Siedlern herabgeworfen wird. „Hier finden wir ganz zentral das Verhält-

nis oben/unten wieder, welches uns in vielen Werken mit Müll-Motiven wieder begegnet“, sagt Kurator Michael Griff. Unbedingt dabei haben wollten die Kuratoren die Video-Installation der Künstlerin Anna Zett (*1983): „Utopie Deponie“ porträtiert die Aktivitäten einer DDR-Umweltbewegung rund um die Deponie „Freiheit III“ in Bitterfeld-Wolfen, wo unter anderem westdeutscher Giftmüll entsorgt wurde. Die Künstlerin hat selbst den Aufbau ihrer Arbeit für die Dortmunder Ausstellung arrangiert.

Ein großer Abschnitt widmet sich den globalen Auswirkungen des Mülls und thematisiert u. a. koloniale Kontinuitäten, die sich heute in den Wegen und Verwertungen des Abfalls des sogenannten Globalen Nordens widerspiegeln. Installationen und Videoarbeiten thematisieren, dass etwa der Elektroschrott nach Afrika verschifft wird, dort in mühsamer Arbeit auf dem informellen Recyclingmarkt weiterverwertet wird. Das sichert zwar oftmals den Lebensunterhalt für die Menschen, ist gleichzeitig aber ein demütigender Akt. „Afrika als ein vom Westen gestaltetes Wasteland“, so kritisiert es der umfangreiche, lesenswerte Reader zur Ausstellung. Er beschreibt, wie die konsumgesteuerten Länder das Abfallproblem in den sogenannten Globalen Süden verlagern.

Neben aktuellen Werken beispielsweise des Afrofuturismus kommt eine weitere Ebene ins Spiel. Die Besucher begegnen „Critical Friends“ auf Videopaneln. In kurzen Filmen erzählen sie von ihrem Blick auf das Müll-Thema. Eine Strategie, den kuratorischen Blick zu erweitern und andere Perspektiven auf das Thema zu integrieren. Der Journalist und Umweltaktivist Peter Emorinken-Donatus weist beispielsweise darauf hin, dass der Kampf der Menschen in Afrika für ihre Umweltrechte untrennbar mit dem anticolonialen Kampf verbunden ist. Für ihn gehören Klimakrise und Kolonialismus zusammen.

Kann man „Müll“ eigentlich überhaupt definieren?, fragt der Historiker Roman Köster in einem anderen Film.

Die Videoarbeit „Brown Goods“ (2020) der in Hamburg lebenden Künstlerin Karimah Ashadu folgt dem Kreislauf gebrauchter Elektrogeräte zwischen Europa und Afrika

HA Schult, Situation Schackstraße, 1969/1970; Sammlung Museum Ostwall im Dortmunder U



When there is no job for you, you need to go into the labour market and see how to make money yourself



Kader Attia, Los
de Arriba y Los de
Abajo, 2015





Kurator Michael Griff wurde dadurch klar: „Im Grunde können wir sagen: Eine abschließende Definition von Müll kann es nicht geben. Gleichzeitig ist es trotzdem fruchtbar, die Frage nach einer Definition zu stellen. So zeigt sich auch, wie sich im Umgang mit Müll Machtverhältnisse – auf lokalen und globalen Ebenen – widerspiegeln. Diese Vielschichtigkeit wollen wir mit den Kunstwerken sichtbar machen.“

Zentrales Ausstellungsstück am Ende der Schau ist die monumentale Mixed-Media-Installation von Akwasi Bediako Afrane (*1990), eine Neuproduktion im Auftrag des Museums Ostwall extra für die Ausstellung. Das Museum sammelte monatelang im Auftrag des Künstlers Elektroschrott in Dortmund ein. Mit VR-Brillen können Besucher u. a. in kleinen mit Kameras ausgerüsteten Zügen durch die dystopischen Landschaften aus Relikten des digitalen Zeitalters reisen. Die scheinbar nutzlosen Platinen und anderen elektronischen Bauteile ermöglichen einen Blick in die Zukunft, wenn der Mensch dann nach der Vorstellung des Künstlers möglicherweise direkt eingebettet ist in die technologischen Neuschöpfungen. Einen eigenen Bereich in der Ausstellung hat das Klimabündnis Dortmund, es kann seine Initiativen präsentieren und eigene Workshops veranstalten. „Beteiligungsformate mit der Stadtgesellschaft“ seien bei Sonderausstellungen ein Must-have, findet Christina Danick. Samstags wird dann beispielsweise im Museum das „Repair-Café“ veranstaltet. Gemeinsam werden defekte Elektrogeräte wieder ans Laufen gebracht.

Ein großer Schwerpunkt liegt traditionell auf den Vermittlungsformaten. Mitten in der Ausstellung gibt es deswegen große Flächen für Kindergruppen. „Und wir konnten den Illustrator Erhard Dietl gewinnen, der für uns die ‚Olchis‘, die beliebten Kinderbuch-Stars, als Maskottchen beisteuerte“, freut sich Danick. Die Müll liebenden grünen Wesen bringen so den jungen Besucherinnen und Besuchern die Kunstwerke spielerisch näher.

Das Museum am Ostwall ist schon einige Jahre nicht mehr im ursprünglichen Haus „am Ostwall“ zu Hause, sondern im Verbund mit anderen Playern aus Kultur und Wissenschaft im Dortmunder U untergebracht. Das soll die Menschen direkt ansprechen und zusammenbringen, man will gesellschaftlich wirksam sein: Auf den weitläufigen Plätzen gibt es im Sommer mehrfach in der Woche Konzerte von Hip-Hop bis Jazz, DJ-Sets und Poetry-Slams, kuratiert von Akteuren aus der lokalen Kulturszene. Der Hardware Medienkunstverein zeigt gerade eine Ausstellung über die „dritte industrielle Revolution“ in der DDR, ein weitgehend unbekanntes Kapitel ostdeutscher Industriegeschichte rund um das Kombinat „Robotron“. Einen Stock weiter im Dortmunder U fragt die Technische Universität Dortmund: „Was ziehe ich an? Wie sehe ich dann aus? Und wie wirke ich auf andere? Bestimmt Mode mein Geschlecht? Wo kommt meine Hose eigentlich her?“ Mit kulturanthropologischen Überlegungen illustrieren Studierende, was Kleidung über Identität und Diversität, Gender und ökologische Verantwortung aussagt.

Ein lebendiger, zugewandter Ort: Tatsächlich hat das Museum am Ostwall darin selbst eine lange Tradition vorzuweisen. Denn die frühere Direktorin Leonie Reygers (1905–1985) machte beim Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem ursprünglichen eher konservativen Museum für Kunst und Kulturgeschichte eine offene und moderne Institution. In den USA hatte ihr das Selbstverständnis der Museen als Bildungseinrichtung imponiert. Und man wollte in Dortmund einen Ort schaffen für die im Nationalsozialismus diskreditierte Klassische Moderne. Prägend in der Sammlungsstrategie des Museums Ostwall war dann die revolutionäre Kunstbewegung Fluxus, die auch mal das Publikum miteinbezog. Mit Kollektionen von Privatsammlern kam die Moderne der 1950er- und 1960er-Jahre nach Dortmund. Reygers richtete einen Lesesaal mit aktuellen Zeitschriften zu Design und Kunst ein, die Ausstellungsräume hatten

eine wohnliche Atmosphäre. Konzerte, Puppentheater und Weihnachtsmärkte lockten ein breites Publikum zum Haus. Und Reygers sammelte und zeigte, höchst innovativ, Kunst von Autodidakten. Ab 1961 gab es mit der „Kindermalstube“ das deutschlandweit erste Angebot für das junge Publikum. Auch heute geht das Museum innovative Wege: Seit einigen Jahren begleitet ein Beirat, besetzt mit Menschen mit ganz verschiedenen Backgrounds, die Museumsarbeit. Sie diskutieren die Ausstellungsplanungen, haben aber auch schon mit einem eigenen Budget neue Ankäufe von Kunstwerken realisiert. „Die Mitglieder bringen andere Expertisen mit. Wir geben ein Stück weit die Deutungshoheit ab“, sagt Kuratorin Danick. „Für die Zukunft wünsche ich mir, dass sie auch bei übergreifenden Prozessen im Haus mitreden können.“

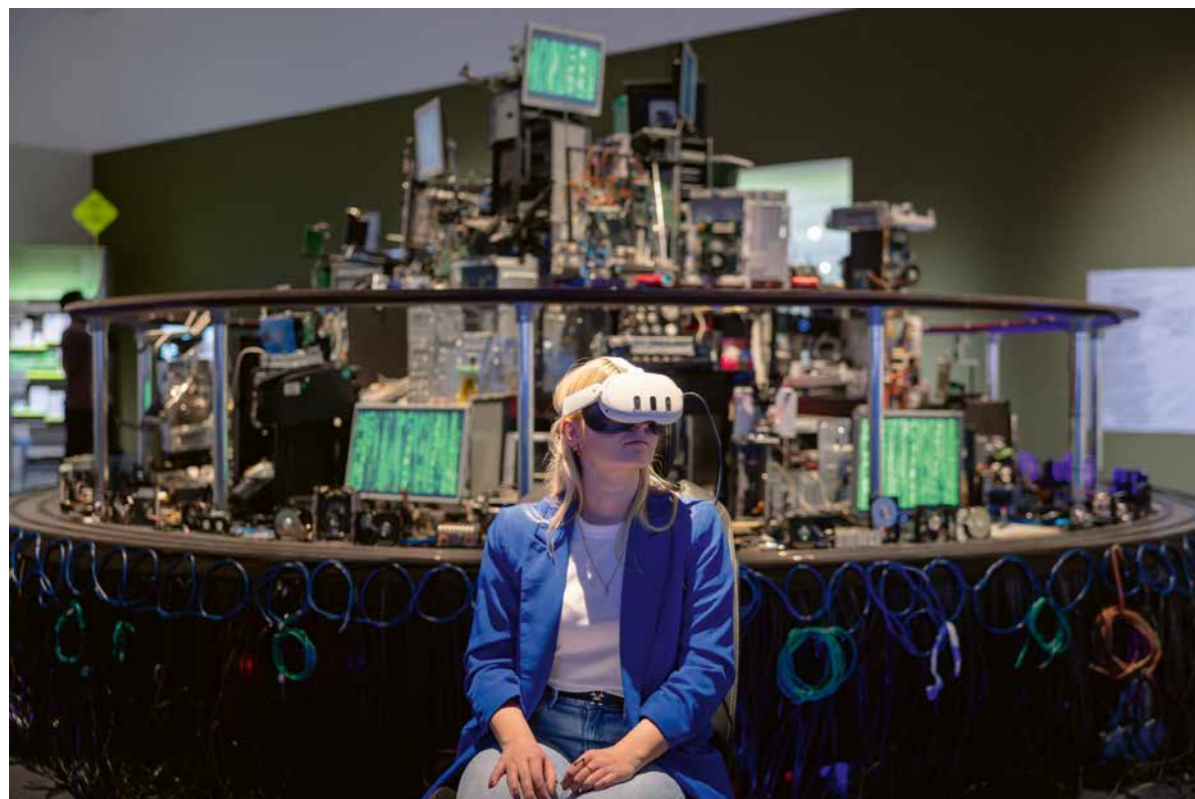
Auch die „Müll“-Ausstellung könnte die Prozesse des Museumsteams nachhaltig ändern. Denn sie wirke wie ein Sensibilisierungskurs, berichtet Christina Danick: „Wir wollen schon länger unseren Fußabdruck verringern, denn in der Ausstellungsproduktion wird einfach unglaublich viel Müll produziert. Ob es Verpackungen für Kunsttransporte sind oder Gestaltungselemente, die dann hinterher entsorgt werden. Wie nachhaltig ist der Strom produziert, den wir für die Klimatisierungen nutzen? Auf solche Dinge wollen wir zukünftig noch viel mehr achten.“ ■

Johannes Fellmann ist Redakteur von *Arsprototo*.

Müll. Eine Ausstellung über die globalen Wege des Abfalls
Museum Ostwall (MO)
im Dortmunder U
Leonie-Reygers-Terrasse
44137 Dortmund
bis 26.7.2026
www.dortmunder-u.de



Erfahren Sie mehr über die Ausstellung im Podcast „Ausstellungstipps der Kulturstiftung der Länder“. Den Podcast der Kulturstiftung der Länder können Sie auf allen einschlägigen Podcast-Plattformen und auf YouTube abonnieren.



Kristof Kintera lässt in seiner Installation „Postnaturalia“ (2016–2017) einen wuchernden Teppich aus Transistoren, Dioden, Leiterplatten, zerfallenen Motherboards, Steckern und Glühbirnen wachsen

Akwasi Bediako Afrane, TC 2000, 2026

Dem Himmmlischen nah

Correggio, „Die Heilige Nacht (La Notte)“, um 1528/1530, 258,5 × 188 cm; Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden feiert mit der ersten großen Correggio-Retrospektive außerhalb Italiens einen Künstler, dessen Malerei über Jahrhunderte zum Kern des kunsthistorischen Kanons zählte
von Andreas Plackinger

„[...] eine solche Beleuchtung hatte ich auf einigen Bildern gesehen, insbesondere auf einem Gemälde von Correggio [...]“. Diese Assoziation der Hauptfigur von Gaito Gasdanows „Die Rückkehr des Buddha“ (1947) bei einem melancholischen Streifzug durch die Straßen von Paris wirft ein Schlaglicht auf die einstige Berühmtheit der Malerei von Antonio Allegri, genannt Correggio (um 1489–1534): Für Gasdanow waren die Werke von Correggio noch Teil des eigenen Bildungshorizonts. Dies verband den russischen Exilschriftsteller mit Laurence Sterne, der in seinem „Tristram Shandy“ (1759–1767) sogar die Wortneuschöpfung der „Correggiosity“ prägte, mit Johann Joachim Winkelmann, Goethe, August Wilhelm Schlegel, Nikolai Karamsin, Madame de Staël, Balzac, Hans Christian Andersen, Henrik Ibsen und Samuel Beckett. Sie alle kommentierten Gemälde des Künstlers. Stendhal hielt Correggios Schöpfungen sogar für den Gipfelpunkt europäischer Malerei schlechthin, und Adam Oehlenschläger machte den italienischen Meister in „Correggio. Ein Trauerspiel“ (1816) zum Helden eines Dramas. Das Déjà-vu von Gasdanows Romanfigur zeugt jedoch nicht nur vom Ruhm des

Künstlers, sondern ebenso davon, dass dieser Ruhm um die Mitte des letzten Jahrhunderts verblasst war. Der nachdenkliche Erzähler kann sich nämlich nicht mehr daran erinnern, in welchem von Correggios Gemälden ihm eine besondere Lichtsituation begegnet war. Es ist davon auszugehen, dass er die „Heilige Nacht“ in Dresden im Sinn hatte, die unter dem Beinamen „La Notte“ als das berühmteste Gemälde Europas im 18. Jahrhundert galt. Bereits im 17. Jahrhundert war die „Notte“ in Bildunterschriften auf druckgrafischen Reproduktionen als „famosissima“ bezeichnet worden. Der Ankauf dieses Werkes durch den Kurfürsten von Sachsen im Jahr 1746 trug maßgeblich zu Dresdens Ruf als deutscher Kunstkapitale bei. Nach wie vor bezaubert Correggios „Notte“ durch ihre einzigartige Lichtstimmung sowie durch die Bandbreite von mimischen und gestischen Reaktionen der Bildfiguren auf das „Licht der Welt“, das leuchtende neugeborene Jesuskind. Correggios Hell-Dunkel und seine Schilderung intensiver Emotionen gehen der Gestaltungstechnik des Chiaroscuro und dem starken Affekt in Werken des heute wesentlich berühmteren Caravaggio um drei Generationen voraus.





Correggio, „Mystische Vermählung der heiligen Katharina“, um 1525/1527, 105 × 102 cm; Musée du Louvre, Paris

Correggio, „Entführung des Ganymed“, um 1530, 163,5 × 72 cm; Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum Wien

Ohne jede Übertreibung kann die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Ausstellung „Correggio. Berührend menschlich“ der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden (19.9.2026–10.1.2027) beanspruchen, eine außerordentliche Künstlerpersönlichkeit in den Blick zu nehmen, die aktuell zwar dem breiteren Publikum kaum mehr ein Begriff ist, aber jahrhundertlang zu den zentralen Figuren des künstlerischen Kanons gehörte. Aufgrund ihrer breiten Wirkungsgeschichte sind die Gemälde Correggios in einem Atemzug mit den Schöpfungen von Leonardo, Raffael, Michelangelo und Tizian zu nennen. Denn nicht allein Literaten, auch Maler mit solch unterschiedlichen Temperamenten wie Parmigianino, Annibale Carracci, Maratti, Rubens, Boucher oder Mengs setzten sich eingehend mit seinen Werken auseinander. Dass Correggio im Laufe des 20. Jahrhunderts aus dem Fokus der allgemeinen Wahrnehmung geriet, hat zweifellos mehrere Gründe: Der jung verstorbene Künstler war tatsächlich nie in den großen Kunstzentren und heutigen touristischen Hotspots Rom, Florenz oder Venedig tätig, sondern in Parma, Modena, Reggio und seinem für ihn namengebenden Geburtsort Correggio. Von seinen Hauptwerken, den Kuppelfresken von San Giovanni Evangelista und der Kathedrale von Parma, mit denen er zum Vorläufer der illusionistischen baro-

cken Deckenmalerei wurde, lässt sich durch Fotografien nur ein unvollständiger Eindruck vermitteln, was ihrem Eingang in ein kollektives *musée imaginaire* abträglich war. Und schließlich ist von der Person Correggio selbst nur wenig bekannt. Nicht einmal ein zeitgenössisches Porträt ist von ihm überliefert. Das erschwert es, sein Werk über mitreißende biografische Erzählungen zu vermitteln, während seine Bilder zwar formal innovativ sind, aber keine dramatischen Konflikte in den Mittelpunkt stellen. Größere Ausstellungen zu Correggio gab es bislang nur in Rom und Parma. Somit ist die große Dresdner Correggio-Ausstellung außerhalb Italiens die weltweit erste Retrospektive zum Gesamtwerk dieses herausragenden Malers.

Den Anlass für die Ausstellung bietet der Abschluss der vierjährigen Restaurierung und maltechnischen Untersuchung von Correggios um 1524 geschaffener Dresdner „Madonna des heiligen Sebastian“ (Seite 93). Das spektakuläre Resultat dieses langwierigen Projekts, das mit Hilfe der Ernst von Siemens Kunststiftung und der Schoof'schen Stiftung realisiert werden konnte, kann in der Correggio-Schau bewundert werden: Hatten zuvor bis zu 15 Schichten von nachgedunkelten Firnissen und Übermalungen einen Eindruck von Flachheit und farblicher Monotonie erzeugt, so entfaltet Correggios Gemälde nun eine erstaunliche Tiefe und eine

Ausstellung/Sachsen

ungeahnte koloristische Brillanz – man beachte insbesondere den Nimbus der Muttergottes. Das Werk vereint zahlreiche Charakteristika von Correggios Malerei: den Fokus auf die Begegnung der himmlischen mit der irdischen Sphäre in Verbindung mit komplex-eleganten Haltungsmotiven, die sich aus momenthaften Bewegungsimpulsen zu ergeben scheinen, sowie eine stark kommunikative Dimension. Hier lässt sich nachvollziehen, wie sehr sich Correggio einer simplen Einordnung in kunsthistorische Ordnungsraaster entzieht: Seine Bildästhetik ist zu unklassisch-verspielt, um sie mit dem Etikett „Renaissance“ zu versehen, zu emotional, um sie als „manieristisch“ zu labeln, zu früh, um sie als „barock“ zu bezeichnen, auch wenn Correggio für die auf Betrachtereffekte abzielenden Künstler des 17. Jahrhunderts eine wichtige Referenzgröße war. Die Sebastiansmadonna, die Correggio für eine religiöse Laienbruderschaft in Modena schuf, ist eine faszinierende Neuinterpretation des Themas der Muttergottes als visionärer Erscheinung, das Raffael ein Jahrzehnt zuvor mit seiner „Sixtinischen Madonna“ (um 1512/13, Gemäldegalerie Alte Meister) für die Kirche San Sisto im nahegelegenen Piacenza mustergültig formuliert hatte. Doch nicht allein wegen dieses Bezugs zum berühmtesten Gemälde Dresdens bietet sich die sächsische Hauptstadt als Ort für eine Correggio-Ausstellung an. Von den insgesamt nur etwa 60 erhaltenen Gemälden Correggios, von denen sich fünf in Deutschland befinden, besitzt die Gemäldegalerie Alte Meister vier – und bei ihnen handelt es sich um die vier größten beweglichen Werke, die der Künstler jemals geschaffen hat. In der Ausstellung, die insgesamt 130 Einzelobjekte umfasst, werden ein Drittel von Correggios malerischem Werk sowie zahlreiche seiner Zeichnungen zu sehen sein, flankiert von Werken seiner Zeitgenossen Mantegna und Parmigianino und zahlreicher Nachfolger. Mehr Correggio wird auf absehbare Zeit nicht mehr an einem Ort versammelt sein.

Unter anderem erwartet die „Mystische Vermählung der heiligen Katharina“ das Publikum der Dresdener Correggio-Retrospektive; ein Gemälde, das sowohl in Giorgio Vasaris Künstlerbiografien (1568) als auch im „Schilderboek“ (1604) des niederländischen Kunsthistoriografen Karel van Mander und der „Teutschen Academie“ (1675) Joachim von Sandrarts lobend erwähnt wird und bis ins 19. Jahrhundert zu den meistkopierten Kunstwerken Europas zählte. Das annähernd quadratische Andachtsbild Correggios ist seit seinem Eingang in den Louvre noch nie außerhalb des Pariser Museums gezeigt worden. Mit dem frisch restaurierten Dresdner Gemälde ist es vielfach verbunden: Die Züge der Muttergottes im Pariser Bild und der Maria in der „Madonna des heiligen Sebastian“ ähneln sich sehr. Sie entsprechen dem mädchenhaften Frauentyp, dem Correggio in zahlreichen seiner Bilder huldigte. Der Auftraggeber der „Mystischen Vermählung“, Francesco Grillenzoni, war aktives Mitglied eben jener Modeneser Bruderschaft, für die der Künstler – vielleicht auf Vermittlung Grillenzonis – seine Sebastiansmadonna schuf. Außerdem ist in beiden Bildern der heilige Sebastian präsent. Auf dem Tafelgemälde aus dem Louvre assistiert er der mystischen Vermählung, wobei er mit den Pfeilen in seiner

Hand und seinem schwer zu deutenden Lächeln an Darstellungen des Liebesgottes Amor erinnert. Das durch seine lyrische Anmut und Zartheit bezaubernde Bild befand sich einst im Besitz Ludwigs XIV. Es ist keineswegs das einzige Werk des Künstlers, das mit einer illustren Provenienz aufwarten kann. Eine Auflistung der Besitzer von Correggio-Gemälden liest sich wie ein Who's who der großen Sammlerpersönlichkeiten der Frühen Neuzeit, seien es nun Isabella d'Este, Federigo II. Gonzaga, Kaiser Karl V., Philipp II. und Philipp IV. von Spanien, Kaiser Rudolf



II., Karl I. von England, Kardinal Mazarin, Christina von Schweden oder Friedrich II. von Preußen, während Correggio-Zeichnungen, die in Dresden ausgestellt sein werden, durch die Hände des französischen Kunstsammlers Pierre-Jean Mariette oder des englischen Malers Joshua Reynolds gegangen sind. Correggios Schöpfungen waren im 17. und 18. Jahrhundert dermaßen gefragt, dass der Ankauf von vier Altartafeln des Meisters aus dem Besitz der Herzöge von Modena durch Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen alias August III. von Polen als der größte Kunstcoup seiner Zeit gelten kann. Die darin inbegriffene „Notte“ war ihrerseits 1640 im Auftrag Francescos I. d'Este, Herzog von Modena, durch Einbruch aus der Kirche San Prospero in Reggio gestohlen worden. Der Protest der Gemeinde gegen die bis zum Sakrileg reichende Skrupellosigkeit des Correggio-Sammlers blieb ohne Widerhall.

Einige von Correggios Gemälden waren nicht nur heiß begehrt, sondern verhandelten ihrerseits explizit das Thema Begehren. Dies trifft insbesondere auf seine wenigen Bilder profanen Inhalts zu, etwa seine schlafende „Venus mit Cupido und Satyr“ (Umschlagrückseite), die Balzac in „Cousin Pons“ (1847) „zu den herausragendsten Werken der Kunst“ zählte. Die Göttin der Schönheit erscheint hier dem Schlaf ebenso selbstvergessen hingegeben wie dem Blick des Betrachters. Mit diesem und anderen gleichfalls in Dresden ausgestellten erotischen Bildern hat sich Correggio unwiderruflich in die Geschichte der Aktmalerei eingeschrieben. Auch wer den voyeuristisch-lasziven Charakter von Correggios Darstellung weiblicher Nacktheit ablehnen mag, wird angesichts eines Bildes wie der „Schlafenden Venus“ die Einschätzung des Kunsthistoriografen Giorgio Vasari aus dem Jahr 1568 von den Fähigkeiten des Malers nicht von der Hand weisen können: „außerordentlich war die Weichheit des von ihm gemalten Fleisches und die Anmut, mit der er seine Arbeiten vollendete.“

Correggios virtuose Darstellung von zarter Haut, sein Interesse an anmutigen Figurenposes, die von Giorgio Vasari mit den Begriffen *morbidezza* und *grazia* gefasst wurden, lassen sich auch in der vierteiligen Gemäldeserie der „Liebschaften Jupiters“ (*Amori di Giove*) entdecken. Diese Folge entstand laut Vasari als Geschenk für Kaiser Karl V. im Auftrag Federigos II. Gonzaga, Herzog von Mantua. Eines der beiden Werke aus diesem Zyklus, die in Dresden ausgestellt sein werden, ist die „Entführung des Ganymed“ (um 1530) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Das Gemälde mit einem besonders reizvollen Farbklang von zartem Blau und Rosatönen zeigt Jupiter in Gestalt eines Adlers, der den Hirtenjungen Ganymed in die Lüfte entrückt. Auf dem Olymp sollte der Göttervater den schönen Jüngling zu seinem Geliebten und Mundschenk machen. Geschickt nutzt Correggio das steile Hochformat, um das Thema des Aufstiegens zu veranschaulichen. Durch den kleinen weißen Hund, der vom unteren Bildrand seine Schnauze zu seinem entschwindenden Herrchen reckt, wird die Bewegungsrichtung nachdrücklich betont. Die Prominenz des Adlers verknüpften die Zeitgenossen sicherlich mit heraldischem Vorwissen – der

göttliche Raubvogel war gleichermaßen das Wappentier der Gonzaga und des habsburgischen Kaisers, also des Auftraggebers und des Adressaten des Bildes. Die „queere“ Dimension des Gemäldes mit explizit homoerotischer Thematik war weder ein Einzelfall in Correggios Gesamtwerk noch auf dessen profane Malerei beschränkt, wie der Blick auf ein anderes Meisterwerk aus der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister belegen kann.

In der „Madonna des heiligen Georg“, einem der spätesten Altargemälde des Künstlers, begegnet uns im Kreise zahlreicher Heiliger und Putti links im Bildvordergrund ein äußerst androgyner Johannes der Täufer mit keckem Blick und freizügig enthülltem Bein, dem Marker schlechthin für körperliche Attraktivität von Männern in der Frühen Neuzeit (man denke nur an die Strumpfhosenmoden vom 15. bis zum 18. Jahrhundert oder das Phänomen der falschen Waden, die etwa Mephisto in Goethes „Faust“ erwähnt). Die französischen Literatenbrüder Edmond und Jules de Goncourt, die 1860 die Dresdner Galerie besuchten, faszinierte der ambivalente Charakter dieses religiösen Werkes, namentlich „diese rosigen Heiligen mit ihren duftenden Bärten, die wie galante Priester aussehen und mit den Händen wie Tänzer mit der Jungfrau sprechen, [...] diese kleinen Engel-Lustknaben, die mit allerlei Posen und verschleierte Einladungen ihren Hintern drehen, [...] dieser Johannes der Täufer mit dem schönen Oberschenkel, der wie ein Hermaphrodit wirkt [...]“. Die jüngere Forschung hat Correggios scherzhafte Behandlung des traditionellen Bildtypus der thronenden Muttergottes mit Heiligen (*Sacra conversazione*) in seiner „Madonna des heiligen Georg“ auf ihr theologisches Deutungspotenzial befragt und in diesem Zusammenhang hingewiesen auf die zu Correggios Lebzeiten nachweisbare Vorstellung von paradiesischem Lachen (*riso di paradiso*) als Ausdruck himmlischer Freude (*jubilatio*). Die ostentativ lebhaft-fröhliche (*allegria*) des Dresdner Bildes konnte auch auf den bürgerlichen Familiennamen des Antonio Allegri aus Correggio anspielen und somit als eine Art visuelle Signatur fungieren.

In Correggios Kunst jedenfalls sind das Sakrale und das Profane keine streng voneinander geschiedenen Bereiche, sondern über den Aspekt der Sinnlichkeit miteinander verbunden. Das Himmlische gewinnt in den Gemälden des emilianischen Meisters eine bis dahin ungeahnte Nahbarkeit. Correggio bleibt nichts Menschliches fremd, ob er nun christliche Heilige oder Götterliebchen ins Bild setzt. Gerade das macht seine virtuose Malerei besonders berührend, auch noch ein halbes Jahrtausend nach ihrer Entstehung. Die Wiederentdeckung lohnt sich. ■
Dr. Andreas Plackinger ist Konservator für italienische Malerei an der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Correggio. Berührend menschlich
Gemäldegalerie Alte Meister
Theaterplatz 1, 01067 Dresden
19.9.2026 bis 10.1.2027
www.skd.museum



Podcast

Erfahren Sie mehr über die Ausstellung im Podcast „Ausstellungstipps der Kulturstiftung der Länder“. Den Podcast der Kulturstiftung der Länder können Sie auf allen einschlägigen Podcast-Plattformen und auf YouTube abonnieren.



MAKURA

Im Interview auf MAKURA spricht die Vermittlerin Simone Seifert über die gemeinsam mit Jugendlichen gestaltete partizipative Ausstellung „Fühlst du's?“, die begleitend zur Correggio-Schau in der Gemäldegalerie zu sehen ist.

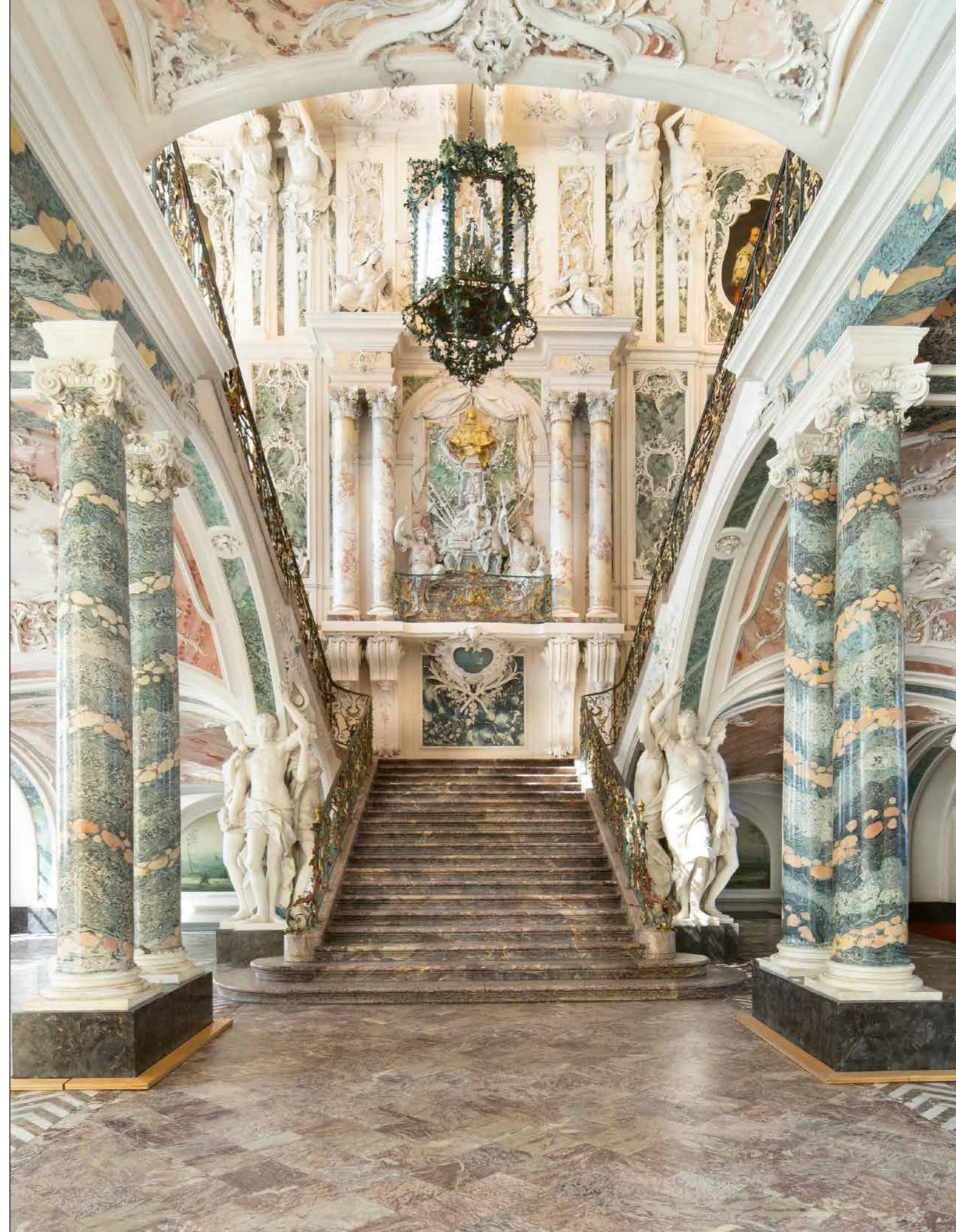


Correggio, „Madonna des heiligen Sebastian“, um 1524, 265 x 161 cm; Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

An der Gestaltung des prunkvollen Treppenhauses von Schloss Augustusburg wirkten mehrere bedeutende Künstler aus ganz Europa mit, u. a. Balthasar Neumann, Giuseppe Artario und Carlo Carlone

In Vielfalt erbaut

Die Ausstellung „Rokoko under Construction“ beschäftigt sich mit den Architekten, Handwerkern und Künstlern, denen das UNESCO-Welterbe Schloss Augustusburg in Brühl seine Strahlkraft verdankt
von Matthias Hannemann



Vernisseur Lier (Lackierung), Franz Reinaud (Vertäfelung), Joseph Heydeloff (Vergoldung): Lacktafel mit chinoisen Motiven aus der Sockelzone des ehemaligen Lackkabinetts von Schloss Augustusburg, um 1730, 95 x 54 x 4,7 cm; UNESCO-Welterbestätte Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl

Manche Leute inszenieren sich gern. Clemens August zum Beispiel. Er wurde im Sommer 1700 in die einflussreiche Familie der Wittelsbacher geboren, war von Herbst 1723 bis zu seinem Tod 1761 der Erzbischof und Kurfürst von Köln, außerdem Fürstbischof von Münster, Paderborn, Hildesheim und Osnabrück, und als sei diese Herrschaft über weite Teile des Rheinlands und Westfalens nicht erfüllend genug, diente er bald auch noch als Hochmeister des Deutschen Ordens.

Dem Sommersitz, den sich dieser Mann vor den Toren der freien Stadt Köln errichten ließ, Schloss Augustusburg in Brühl, sieht man diesen Machtanspruch an. Clemens August ließ ihn ab 1725 auf den Überresten der mittelalterlichen Wasserburg-Anlage erbauen, ein verschwenderisch großes Gebäude mit pompösem Treppenhaus, „Appartements“ im Rokostil und weitschweifendem Barock-Park samt Jagdschloss. Es geriet nicht ganz so prächtig wie

das Schloss des französischen „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. in Versailles. Doch das Vorbild ist unverkennbar.

Ab 1732 kam der Kurfürst jeden Sommer nach Brühl und lud zu selbstherrlichen Festen. Das übrige Jahr verbrachte Clemens August in seinem Residenzschloss in Bonn, in Westfalen oder bei der Verwandtschaft in Bayern. Was für die Handwerker nicht unpraktisch war. In Brühl stand lange nämlich kaum mehr als der Rohbau. Die Arbeiten zogen sich mit Unterbrechungen über vier- einhalb Jahrzehnte hin. Erst sieben Jahre nach dem Tod des Bauherrn galt Augustusburg als vollendet.

In der kurfürstlichen Wohnung von einst, dem „Gelben Appartement“, ist bis November nun eine Ausstellung über die vielen Köpfe hinter der Pracht des Schlosses zu sehen. Sie nennt sich forsch „Rokoko under Construction – the Making of Schloss Augustusburg“, wird von der Kulturstiftung der Länder mitfinanziert und zeigt in acht Räumen, dass der Schlossbau eine Teamleistung war.

Diesmal geht es also nicht um den Bauherrn wie im Jahr 2000 in der großen Ausstellung „Der Riss im Himmel“ über „Clemens August und seine Epoche“, sondern um seine Architekten, Maurer,

Schreiner, Freskenmaler und Stukkateure. Sie kamen zum Teil von weither, mit eigenen ästhetischen Vorstellungen und dem dazugehörigen Knowhow. Die Ausstellungsmacher Benedikt Bauer und Xenia Schürmann betonen deshalb den Wissenstransfer, ausdrücklich mit Parallelen ins Heute: „Die Handwerker aus der Ferne brachten ihren Geschmack und ihr Können ins Rheinland, was wir selbst bei der Auswahl des Streetfoods auf der bewirtschafteten Schlossterrasse anzudeuten versuchen.“

Im Schloss gezeigt werden rund hundertfünfzig Objekte. Das spektakulärste von ihnen ist zweifellos der aus der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe geliehene große Entwurf für das Deckenfresko im Treppenhaus. Vertraut machen können sich die Besucher aber auch etwa mit den Arbeitstechniken, sie erfahren aus Briefen von den Werkstatt-Rivalitäten während des Baus. Schilderungen von Reisenden, die das Schloss schon im 18. Jahrhundert bestaunten, werden an einer Hörstation als „O-Ton der Zeit“ lebendig. Eingesprochen haben diese Texte Schülerinnen und Schüler sowie Lehrerinnen und Lehrer der Erich-Kästner-Realschule in Brühl, die eine UNESCO-Projektschule ist.



Das Schloss Augustusburg in Brühl stellt nicht nur eine der bedeutendsten Schöpfungen des Rokostils in Deutschland dar, sondern auch ein europäisches Gemeinschaftskunstwerk

Zusätzlich gibt es Erklärvideos, Mitmachstationen und ein Begleitprogramm, das die Faszination Rokoko an Kinder weiterzureichen versucht: „Töpfen für Rokoko-Fans“ oder auch „Rokoko fürs Smartphone“, ein Event, bei dem ein kunstvoll geschmücktes Handy-Stühlchen entsteht.

Der Baugeschichte des Schlosses wird derzeit ein weiteres Kapitel hinzugefügt: Gerade läuft die Sanierung der Orangerien. Aber das ist auf der Postkartenseite mit Ehrenhof nicht zu bemerken. Der Weg in die Ausstellung führt über das Vestibül, in dem einst die Kutschen vorfahren, und das schmucke, in seinen Details auf den ersten Blick gar nicht zu fassende Treppenhaus aus den 1740er-Jahren. Maßgeblich geplant hat diese Treppe der Barock-Baumeister Balthasar Neumann (1687–1753), gerühmt auch als Schöpfer der Treppenhäuser in der Residenz Würzburg und Schloss Bruchsal.

Die Ausstellungsmacher wollen die Aufmerksamkeit aber vor allem auf Künstler lenken, die nicht sofort in einem Atemzug mit Brühl genannt werden – wie Giuseppe Artario (1697–1769)

aus dem Tessin, der jahrzehntelang im Dienst des Kurfürsten stand und etwa die Stuckarbeiten im Treppenhaus schuf, oder Carlo Carlone (1686–1775) aus der Lombardei, der einer Künstlerfamilie entstammte und bei der Arbeit am Deckengemälde, das man gleich in mehrfacher Hinsicht als himmlisch bezeichnen darf, ein vielerorts in Süddeutschland, Österreich und Oberitalien geschätzter Mann war.

Auch die Namen der Baumeister, auf die das Gemäuer zurückgeht, sind außerhalb kunsthistorischer Seminare kaum ein Begriff. Als die Arbeiten 1725 begannen, stammten die Pläne vom jungen Johann Conrad Schlaun (1695–1773), der parallel auch die Umgestaltung des „westfälischen Versailles“ in Nordkirchen vorantrieb, bald darauf vom Wallonen François Cuvillies (1695–1768), der an der Pariser Académie royale d’architecture ausgebildet worden war und prunkvoller als sein Vorgänger dachte.

Bei der Ausführung des Baus vertraute Cuvillies auf die Dienste von Michel Leveilly (ca. 1700–1762), der in Bonn in jenen Jahren auch das verspielte Rathaus entwarf. Die Ausführung der Muschelwerk-Verzierung an der Decke des Speisezimmers, die erste „Rocaille“ in Deutschland, legte er wiederum in die Hände der Familie Castelli, auch wieder aus dem Tessin.

Viele weitere Namen aus den archivalisch erhaltenen Rechnungs- und Planungsunterlagen des Schlossbaus könnte man nennen, entscheidender ist ein Blick auf die Karte: Aus der Umgebung stammten etwa die Maurer und Tagelöhner, die ihr Material vom Drachenfels und aus der Eifel bezogen, an der Kirche ihre Lehmziegel brannten oder später Kamine aus dem aufgegebenen Jagdschloss im Kottenforst herüberschafften. Aus der Ferne kamen die Spezialisten: niederländische Bildhauer, schwedische Maler, belgische Musterzeichner (Dessinateure), Vergolder aus Frankreich oder die bereits erwähnten Stukkateure und Freskenmaler aus dem Tessin und Oberitalien.

Am Ende erkennt man: Schloss Augustusburg ist ein europäisches Gemeinschaftskunstwerk. Schade ist allein, dass die Schau nicht langfristig im Schloss verbleiben wird. Wenn sie im November schließt, wird man Augustusburg nur wieder im Rahmen geführter Touren erleben können. Dabei hätte doch eine Dauerausstellung so viel zu erzählen, vom aufwendigen Bau über das Hofleben bis zur Besetzung durch Napoleons Truppen 1794 oder den Staatsempfängen der „Bonner Republik“, die in dem schillernden Ambiente, in dem sich einst der Kurfürst und „Monsieur des cinq églises“ repräsentiert wissen wollte, das Kontrastprogramm zur betont bescheidenen Architektur am Regierungssitz gewesen sind. ■

Dr. Matthias Hannemann ist Historiker und freier Journalist.

Rokoko under Construction – the Making of Schloss Augustusburg Schloss Augustusburg 50321 Brühl bis 1. November 2026 www.schlossbruehl.de



Erfahren Sie mehr über die Ausstellung im Podcast „Ausstellungstipps der Kulturstiftung der Länder“. Den Podcast der Kulturstiftung der Länder können Sie auf allen einschlägigen Podcast-Plattformen und auf YouTube abonnieren.

Neue Bücher



Noble Begierden

Kunst hat ihren Preis. Die wirtschaftlichen und kommerziellen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens fanden in der Kunstgeschichte trotzdem lange Zeit wenig Beachtung – Werke sollten ja nicht nach ihrem materiellen Wert beurteilt werden. Mit „Noble Begierden. Eine Geschichte des europäischen Kunstmarkts“ erscheint jetzt eine umfangreiche Untersuchung des europäischen Kunstmarkts von der Antike bis ins frühe 20. Jahrhundert. In sieben chronologischen Kapiteln bespricht der Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Wiener Gartenpalais Liechtenstein (30.1.-6.4.2026) nicht nur Gemälde. Schließlich wurden auch Wandteppiche, Skulpturen, Porzellan oder Möbel oft zu Höchstpreisen auf dem Kunstmarkt gehandelt. Anhand der „Schlüsselstädte“ Rom, Florenz, Antwerpen, Amsterdam, Paris, London und Wien zeigen die Beiträge von unterschiedlichen internationalen Fachleuten, wie sich Mäzenatentum, serielle Kunstproduktion, Kunsthandel und Ausstellungswesen über die Jahrhunderte hinweg entwickelten. Im Zentrum stehen dabei die Fragen: Welcher Markt existiert für wen? Wie arbeiteten Sammler, Händler und Kunstschaffende zusammen und wie beeinflussten sie sich gegenseitig? Wie zirkulierte Kunst, wer bewertete und vermarktete sie? Der Katalog eröffnet dadurch einen neuen Blick auf den Kunstmarkt als wesentlichen Bestandteil der Kunstproduktion und -rezeption und macht deutlich, dass Kunstwerke neben ihrer ästhetischen Dimension stets auch Zeugnisse sozialer, politischer und ökonomischer Prozesse sind.

Christian Huemer und Stephan Koja (Hrsg.), Noble Begierden. Eine Geschichte des europäischen Kunstmarkts. De Gruyter, Berlin, 448 Seiten mit 210 Abbildungen, 59 Euro

Unverbindlicher Eigensinn

In der Corona-Krise wurde es evident: Kunst und Kultur können geschlossen werden, wenn es darauf ankommt. Der Rechtswissenschaftler Christoph Möllers fragt in seinem Band „Unverbindlicher Eigensinn“, was wir heute für einen Begriff, welche Praxis – rechtlich, sozialtheoretisch, politisch, ästhetisch – wir in Bezug zur „Freiheit der Kunst“ haben, die das Grundgesetz vorsieht. Rundfunk und Wissenschaft seien schärfer geschützt, durch eine vom staatlichen Haushalt unabhängige Finanzierung oder durch Gerichte, analysiert der Jurist und Philosoph. Die Kunstfreiheit aber werde nicht als konstituierend für die Ordnung angesehen, Kulturinstitutionen seien ziemlich schutzlos. Kunst begründe wenig Verbindlichkeiten, sei aber dann in ihrem Eigensinn beschränkt, wenn sie auf andere wirkt. Da Kunst ihre abgeschlossene Sphäre verließ, sozial, politisch wurde, muss sie sich an anderen Freiheiten messen lassen. Möllers sieht die Kunst von Politik und von Märkten bedroht. Er plädiert in seinem hochaktuellen Essay für Räume der Freiheit, die sie vor beidem schützen. Eindrucksvoll konstatiert Möllers, deutlich bedrohlicher, eine Krise der ästhetischen Wahrnehmung.



Christoph Möllers, Unverbindlicher Eigensinn. Über Freiheiten und Unfreiheiten der Kunst. Reihe Themen, Band 111, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 96 Seiten. Kostenfrei über www.cfvs.de

Konjunktur und Kennerschaft

Warum beginnt der Bankier Benoit Oppenheim zur Jahrhundertwende mit immerhin schon fast 60 Jahren mit dem Sammeln mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Skulpturen? Wie gelingt es ihm, in nicht einmal zwei Jahrzehnten die bis dahin wohl bedeutendste Privatsammlung nordalpiner christlicher Plastik zusammenzutragen, die er dann 1918 schon wieder auflöst und verkauft? Matthias Weniger vom Bayrischen Nationalmuseum legt die bislang umfangreichste Publikation zum Leben, Wirken und Netzwerk des als eigenbrütlerisch geltenden Kunstsammlers vor. Sie enthält zuvor unveröffentlichte Dokumente. In enger Zusammenarbeit mit den Nachfahren konnte der Kunsthistoriker Oppenheims Familiengeschichte und Sammlertätigkeit rekonstruieren. Zwei Katalogbände zu seinem Bestand hatte

der Sammler selbst schon zu Lebzeiten veröffentlicht. Der 1842 in Königsberg geborene Benoit Oppenheim, dessen Familie mehrfach mit der Familie Mendelssohn verschwägert war, gehörte zu den prägenden Persönlichkeiten des kulturellen Lebens im historischen Berliner Tiergartenviertel, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Wilhelm von Bode, James Simon oder Eduard und Johanna Arnhold sind heute weithin bekannte Namen aus diesem Kosmos; dass Oppenheims Sammlung in alle Winde verstreut wurde, dürfte ein Grund sein, dass sein Name bis heute nicht die Bekanntheit anderer Berliner Sammlerpersönlichkeiten erlangt hat. Wenigers Buch könnte das ändern.



Matthias Weniger, Konjunktur und Kennerschaft – Benoit Oppenheim und der Hype des Skulpturensammelns um 1900. Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg, 496 Seiten mit 670 Abbildungen, 39 Euro

Sehnsucht nach dem Süden

Noch bis zum 23. August 2026 sind in der Schau „Sehnsucht nach dem Süden“ im Museo Castello San Materno in Ascona rund 40 bislang nicht öffentlich gezeigte Werke aus einer deutschen Privatsammlung zu sehen. Der zugehörige Katalog vertieft die Faszination, die Italien auf deutschsprachige Künstler ausübte. Die Werke aus den Jahren 1865 bis 1915 veranschaulichen die Beschäftigung mit antiker Architektur und Mythologie, der Renaissance sowie mit Land und Leuten. Der Maler der Romantik Carl Gustav Carus zeigt Michelangelo und Raffael beim Blick auf den Petersdom. Das Ölgemälde von 1831 verkörpert, was Künstler, auch späterer Generationen, über die Alpen zog: Rom galt als Inbegriff kulturellen Reichtums, Italienaufenthalte als Krönung der akademischen Ausbildung. Nicht selten fanden Künstler fern der Heimat den Mut, mit Traditionen zu brechen – so schuf der Bildhauer August Gaul statt christlicher oder antiker Skulpturen lieber Bronzegüsse römischer Ziegen.



Sehnsucht nach dem Süden. Deutsche Künstler in Italien 1865–1915, hrsg. von Harald Fiebig und Ilse Ruch im Auftrag der Kulturstiftung Kurt und Barbara Alten, Solothurn. Wienand Verlag, Köln, 304 Seiten mit 104 Farb- und 68 Schwarz-Weiß-Abbildungen, Deutsch und Italienisch, 34 Euro

Freunden Sie sich mit uns an!

Der Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder

Kommen Sie den bedeutenden Kunstschatzen unseres Landes in Museen und Sammlungen, Schlössern und Gärten näher: Seit 1999 begleitet ein Freundeskreis die Kulturstiftung der Länder, um die Ziele dieser länderübergreifenden Einrichtung nachhaltig zu unterstützen und ihr Fundament in der Gesellschaft weiter zu stärken. Mit ihrem Jahresbeitrag ab 500 Euro fördern die Mitglieder des Freundeskreises insbesondere in Ost- und Mitteldeutschland die Restaurierung von Kunst- und Kulturgütern und eröffnen dem Museumsnachwuchs mit jährlichen Reisebroschüren zur Kunstmesse TEFAF in Maastricht kostbare Einblicke in den Kunstmarkt. Der Junge Freundeskreis fördert mit seinem Beitrag ab 100 Euro insbesondere Museumsvolontärinnen und -volontäre z. B. mit der alljährlichen Reise zur Kunstmesse Art Basel oder der Vergabe des Volontärspreises für die Umsetzung künstlerischer Projekte an Museen. Auf gemeinsamen Reisen wandeln die Mitglieder beider Freundeskreise auf den Spuren unseres kulturellen Erbes und erhalten exklusiven Zugang zu privaten Sammlungen und zu den sammelnden Einrichtungen, die sich der Bewahrung dieses Erbes verschreiben.

Wenn Sie mehr über die Aktivitäten unserer Freundeskreise und ihre Fördertätigkeit erfahren möchten, informieren Sie sich gerne unter www.kulturstiftung.de/freundeskreis oder sprechen Sie uns direkt an: freundeskreis@kulturstiftung.de oder 030 – 893635 – 17

Die Kulturstiftung der Länder

Die Kulturstiftung der Länder wurde 1987 von den Ländern der Bundesrepublik Deutschland gegründet und nahm am 1. April 1988 in Berlin ihre Arbeit auf. Im Oktober 1991 traten die neuen Bundesländer bei. Als Stiftung bürgerlichen Rechts verfolgt sie ausschließlich gemeinnützige Zwecke. Sie hat die Berechtigung, steuerlich wirksame Spendenbescheinigungen auszustellen. Spenden an die Kulturstiftung der Länder sind steuerlich abzugsfähig. Die Kulturstiftung der Länder unterstützt und berät deutsche Museen, Bibliotheken und Archive bei der Erwerbung, Vermittlung und Bewahrung von national wertvollem Kulturgut.

Weitere Informationen zur Satzung und den Initiativen finden Sie in diesem Heft nach Seite 98 und unter www.kulturstiftung.de

Arsprototo

Arsprototo, das Magazin der Kulturstiftung der Länder, erscheint zweimal im Jahr und berichtet über die Tätigkeit der Stiftung, ihrer Freundeskreise und über die Kunst und Kultur in den Ländern. Das Abonnement ist kostenlos. Wir möchten Sie dennoch herzlich bitten, sich mit einem kleinen Beitrag an den Herstellungs- und Vertriebskosten zu beteiligen. Bitte überweisen Sie unter dem Stichwort „Arsprototo“ auf eines unserer Konten (beispielsweise 20 Euro). Vielen Dank! Leider können wir Ihnen für diesen Beitrag keine Spendenbescheinigung ausstellen.

Bestellen Sie Arsprototo: <https://www.kulturstiftung.de/publikationen/arsprototo-startseite> Per E-Mail: abo@kulturstiftung.de

Kunst und Kultur in den Ländern

von Carolin Hilker-Möll

BADEN-WÜRTTEMBERG



LZ 129 Hindenburg und LZ 127 Graf Zeppelin über dem Brandenburger Tor in Berlin während der Wahlpropagandafahrt, 1936

Gefühlte Wahrheiten. Zeppeline und Nationalsozialismus

Das Zeppelin Museum arbeitet die Geschichte der Zeppeline in der Zeit des Nationalsozialismus auf. Entgegen populären Narrativen war die Luftschiffahrt keinesfalls unpolitisch. Die gigantischen Zeppeline eigneten sich mit ihrer imposanten Wirkung besonders gut für Propagandazwecke, der Flug der „Hindenburg“ bei den Olympischen Spielen 1936 ist eines von vielen Beispielen, die anhand historischen Materials in der von der Kulturstiftung der Länder geförderten Schau präsentiert werden.

Zeppelin Museum Friedrichshafen
www.zeppelin-museum.de
bis 4.4.2027

BÄNG! Radikale Künstlerinnen aus dem Archiv Sohm

Die Künstlerinnen der 1960er- und 1970er-Jahre waren radikal in Botschaft und Ausdruck. Emanzipation, Friede, Freiheit und Selbstbestimmung verhandelten VALIE EXPORT, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Yvonne Rainer und Carolee Schneemann in aufsehenerregenden Performances und Happenings. Fotos bewahren die Spuren dieser ephemeren Kunst.

Staatgalerie Stuttgart
www.staatgalerie.de
10.10.2026 – 31.1.2027

BAYERN

Köpfe. Zeiten. Geschichte(n)

Michael Mathias Precht illustrierte literarische Klassiker und wurde vor allem für seine Porträts und Titelbilder für die New York Times und den SPIEGEL bekannt. Willy Brandt, Richard Nixon oder Günter Grass gehören zu den historischen Persönlichkeiten, die der in Amberg geborene Künstler verewigte. Seinen Nachlass konnte das Stadtmuseum mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder erwerben, zum 100. Geburtstag Prechtl sind die Arbeiten in einer Ausstellung zu sehen.

Stadtmuseum Amberg
stadtmuseum-amberg.de
bis 10.1.2027



Paul Klee, Schicksal-Stunde des Kaisers, 1922

Paul Klee. Der Poet des Blauen Reiter

Die Ausstellung beleuchtet Paul Klees enge Verbindung zum Blauen Reiter um Wassily Kandinsky und Franz Marc. Im Dialog mit den u. a. in Murnau entstandenen Werken des Künstlerkollektivs widmet sie sich Klees poetischen Bildwelten und fantasievollen Bildtiteln, die seine besondere Stellung im Umfeld des Blauen Reiter hervorheben.

Schloßmuseum Murnau
schloßmuseum-murnau.de
bis 26.11.2028



Fritz Winter, Triebkräfte der Erde, 1944

Fritz Winters Kosmos der 1930er- und 40er-Jahre

Zum 50. Todestag von Fritz Winter (1905–1976) beleuchtet die Ausstellung anhand seines neu erschlossenen Nachlasses eine zentrale Werkphase des Künstlers. Am Bauhaus Dessau bei Paul Klee und Wassily Kandinsky ausgebildet, verarbeitete Winter in abstrakten Naturbildern und Kriegszeichnungen Erfahrungen von Diktatur, Krieg und Zerstörung. Im Zentrum steht die Werkgruppe „Triebkräfte der Erde“ von 1944.

Pinakothek der Moderne, München
pinakothek.de
9.10.2026 – 21.2.2027

BERLIN



Tamara de Lempicka, Porträt, um 1931

Porträts! Überraschende Begegnungen von Botticelli bis Lempicka

Wie wollten und wie wollen Menschen gesehen werden? Gefördert von der Kulturstiftung der Länder, zeigt die Gemäldegalerie Porträtmalerei aus fünf Jahrhunderten. Die Gegenüberstellung von Werken unterschiedlichster Epochen offenbart verblüffende Gemeinsamkeiten. Die Schau zeigt, wie Porträts als Mittel der sozialen Repräsentation wirksam waren und sind.

Gemäldegalerie, Berlin
smb.museum
26.10.2026 – 14.3.2027

Horizontal – Das Krankenbett und die Welt im Liegen

Wer krankheitsbedingt liegen muss, nimmt die Welt anders wahr. Ausgehend von den Sammlungen der Charité wagt das Medizinhistorische Museum – gefördert von der Kulturstiftung der Länder – den Perspektivwechsel: Statt der Leistungen der Medizin stehen hier die Patientinnen und Patienten und ihr Erleben im Vordergrund. Künstlerisch-aktivistische Positionen geben Betroffenen eine Stimme.

Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, Berlin
bmm-charite.de
bis 30.5.2027



Elsa Thiemann, Funkturm, Berlin, 1930er-Jahre

Neue Frau, Neues Sehen. Die Bauhaus-Fotografinnen

Das Bauhaus-Archiv absolviert während der Neubauphase ein Gastspiel im Museum für Fotografie. Im Zentrum stehen die bisher zu Unrecht vernachlässigten Fotografinnen des Bauhauses. Anhand von rund 300 Fotografien wird gezeigt, wie sich Frauen als Künstlerinnen oder Berufsfotografinnen in der Weimarer Republik das Medium der Fotografie zu eigen machten, Lebenswirklichkeiten ihrer Zeit dokumentierten und dabei eine moderne Bildsprache und das Image und Selbstverständnis der „Neuen Frau“ mitprägten.

Museum für Fotografie, Berlin
smb.museum
bis 4.10.2026

BRANDENBURG



Paul Signac, Der Hafen bei Sonnenuntergang, Opus 236 (Saint-Tropez), 1892

Symphonie der Farben. Paul Signac und der Neoinpressionismus

Reine Farben, kurze Pinselstriche und maximale Leuchtkraft: Inspiriert von den Impressionisten entwickelte Paul Signac zusammen mit Georges Seurat Mitte der 1880er-Jahre den Neoinpressionismus. Die Ausstellung zeigt

Annemirl Bauer

Im Herbst 2026 widmet das Kunsthaus das Minsk in Potsdam der Künstlerin und Kritikerin des DDR-Regimes Annemirl Bauer (1939–1989) eine umfassende Retrospektive. Gezeigt werden unter anderem Gemälde, Arbeiten auf Papier, Collagen und Objekte der in Berlin und Brandenburg wirkenden Malerin und Grafikerin. Als kritische Stimme, die lange aus dem künstlerischen Kanon der DDR ausgeschlossen blieb, zeugen Annemirl Bauers Werke von ihrem Engagement für soziale Gerechtigkeit und ihrem Widerstand gegen die Repressionen der SED-Politik.

Das Minsk, Potsdam
dasminsk.de
5.9.2026 – 7.2.2027



Annemirl Bauer, Emma gewidmet, 1979

Signacs Werk – von frühen Hafenbildern bis zu den Landschaften der Côte d'Azur – und beleuchtet seine Bedeutung als Theoretiker, Sammler, Lehrer und Förderer der Moderne im Austausch mit bedeutenden Zeitgenossen.

Museum Barberini, Potsdam
museum-barberini.de
bis 11.10.2026

herzwärts wild. (Ost)deutsche und polnische Künstlerinnen der 1980er und 1990er Jahre

Die Ausstellung stellt Werke von Künstlerinnen aus der DDR und Polen gegenüber, die in den 1980er-Jahren politisch aktiv waren. Ihre Arbeiten verbindet Widerstand gegen soziale und politische Normen sowie der Wunsch nach Selbstbestimmung. Die Künstlerinnen kritisierten sozialistische Frauenbilder, hinterfragten traditionelle Rollen und erzählten offen von Diskriminierung und eigenen Wünschen.

Brandenburgisches Landesmuseum für Moderne Kunst, Frankfurt (Oder)
blmk.de
19.7. – 27.9.2026

BREMEN



Ylla (Camilla Henriette Koffler), Four Dachshunds, um 1948

Der Dackel. Eine Ikone geht Gassi

Haustier mit Kultstatus: Der Dackel verkörpert mehr als ein biederes deutsches Klischee. Ursprünglich für die Dachsjagd gezüchtet, hat der Kurzbeiner mit dem unwiderstehlichen Blick weltweit die Herzen erobert. Die Kunsthalle Bremen nähert sich dem Dackel aus künstlerischer Perspektive. Picasso hatte einen, David Hockney verewigte seine Dackel in der Gemälde Serie „Dog Days“. Donnerstags und sonntags dürfen Dackel und kleine Hunde ihre Menschen in die Schau begleiten (mit Online-Ticket)!

Kunsthalle Bremen
kunsthalle-bremen.de
31.10.2026 – 28.3.2027



Anys Reimann, MOIRA, 2023

Anys Reimann. Mirrorball

In Bremen ist erstmals eine museale Einzelausstellung der Künstlerin Anys Reimann (*1965) zu sehen. In ihren Arbeiten setzt sich die gebürtige Düsseldorferin mit Fragen von Identität, Körperlichkeit und kultureller Zugehörigkeit und Repräsentation insbesondere von schwarzen Frauen auseinander. Gezeigt werden dabei unter anderem großformatige Collagen, Skulpturen aus Leder,

Spiegelobjekte und Körperabformungen sowie eine begehbare Installation in Gestalt eines Archipels mit ausschließlich schwarzblühenden Pflanzen.

Weserburg Museum für Moderne Kunst, Bremen
weserburg.de
bis 4.10.2026

HAMBURG



Hans Hansen, o. T. (Selbstportrait), 2002

Foto: Hans Hansen

Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg widmet dem Fotografen Hans Hansen eine Retrospektive. Mit seiner minimalistischen Bildsprache prägte Hansen seit Mitte der 1960er-Jahre die Objektfotografie und realisierte unter anderem zahlreiche Aufträge für internationale Unternehmen, darunter Menükarten für die Lufthansa oder die ikonische Aufnahme eines in rund 7.000 Einzelteile zerlegten VW Golf. Ausgehend von Hansens umfangreichem Vorlass macht das Museum sein Werk nun – mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder – erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
mkg-hamburg.de
bis 1.11.2026

RADIKAL. REAL.

Die Künstlerinnen und Künstler des Nouveau Réalisme, der sich von Paris aus in den 1960er-Jahren in Europa, Lateinamerika und den USA ausbreitete, vertraten einen radikalen Realismus, indem sie vorgefundene Alltagsgegenstände und -materialien in ihre Werke integrierten. Die Kunsthalle Mannheim zeigt die größte und umfassendste Schau zu der Kunstbewegung und ihrem Umfeld seit über 15 Jahren in Deutschland. Zu sehen sind u. a. Werke von Arman, César, Yves Klein, Daniel Spoerri und Niki de Saint Phalle.

Kunsthalle Mannheim
kuma.art/de
3.7. – 11.10.2026



Niki de Saint Phalle, Schwarze schwangere Nana, 1968



Wladimir von Zabotin, Sonntagmorgen in Danzig, o. Dat.

Jüdische Kunstsammler:innen in Deutschland

Jüdische Kunstsammlerinnen und Kunstsammler spielten im frühen 20. Jh. eine entscheidende Rolle bei der Etablierung der Modernen Kunst. Die Schau macht die Leistungen und die Schicksale bedeutender Sammlerpersönlichkeiten sichtbar und rekonstruiert 15 Sammlungen, die in Folge der nationalsozialistischen Verfolgung zerschlagen wurden und heute in aller Welt verstreut sind. Zu sehen sind ikonische Werke der Moderne, u. a. von Monet, Cézanne, Marc oder Picasso.

Bucerius Kunstforum, Hamburg
buceriuskunstforum.de
11.9.2026 – 28.3.2027

HESSEN

Die Welt im Geld. Globale Ereignisse im Spiegel Frankfurter Finanzobjekte

1815 erschüttert ein gewaltiger Vulkanausbruch Indonesien – mit globalen Folgen. Das darauffolgende „Jahr ohne Sommer“ treibt in Europa nicht nur Getreidepreise in die Höhe, sondern beschleunigt die Verbreitung des Fahrrads und bringt Mary Shelley dazu, ihren Roman „Frankenstein“ zu schreiben. Solche Geschichten von globalen Verflechtungen erzählt die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt u. a. anhand von Münzen.

Historisches Museum Frankfurt
historisches-museum-frankfurt.de
bis 31.1.2027

MECKLENBURG-VORPOMMERN



Julius Wentscher, Abendstimmung am Haff, o. J.

Dürer. Für hessische Fürsten

Die hessischen Fürsten von Darmstadt und Kassel waren begeisterte Sammler von Albrecht Dürers Werken. Insbesondere seine Druckgrafiken brachten dem vor 555 Jahren geborenen Künstler zu Lebzeiten Ruhm und Anerkennung in ganz Europa ein. Die Tatsache, dass sein Werk vielfach kopiert und gefälscht wurde, belegt dies. Gezeigt werden über 130 Werke, darunter das ikonische Rhinoceros. Die Schau spürt der bis heute anhaltenden Faszination Dürer nach.

Schloss Wilhelmshöhe, Kassel
heritage-kassel.de
8.10.2026 – 17.1.2027



Albrecht Dürer, Hercules am Scheideweg (Die Eifersucht; Der große Satyr), um 1498

Marianne von Werefkin, Der Tänzer Sacharoff, 1909



Die Blauen Reiterinnen

„Der blauen Reiterreiterin Freundin“ – mit dieser eigentümlichen Bezeichnung unterschreibt die Dichterin Else Lasker-Schüler 1913 einen Brief an die Malerin Marianne von Werefkin, die zum Umfeld des Künstlerkreises des Blauen Reiter gehörte. Die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Kooperationsschau dreier Museen (nach Wiesbaden folgen Stationen im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen und im Münchner Lenbachhaus) betritt bisher kaum erforschtes Terrain und geht der Frage nach, welchen Anteil Künstlerinnen wie Werefkin, Sonia Delaunay-Terk, Maria Franck-Marc, Olga Meerson und – im Kontext des Blauen Reiter am bekanntesten – Gabriele Münter an der ästhetischen Entwicklung der modernen Kunst hatten und welche Rollen sie im Gefüge des Künstlernetzwerks spielten.

Museum Wiesbaden
museum-wiesbaden.de
23.10.2026 – 21.2.2027

Julius Wentscher. Landschaftsmaler Ostpreußens

Der 1842 geborene Julius Wentscher senior studierte an der Königsberger Akademie, die für ihre progressive Landschaftsmalerei en plein air bekannt war, was nicht zuletzt ein Einfluss des Impressionismus war. Ab den 1880er-Jahren zog es Wentscher nach Berlin, wo er bei den Großen Berliner Kunstausstellungen seine Landschaftsgemälde präsentieren konnte. In Schwaan sind über 60 dieser stimmungsvollen Naturansichten zu sehen, die u. a. an der mecklenburgischen Küste entstanden.

Kunstmuseum Schwaan
kunstmuseum-schwaan.de
25.7. – 18.10.2026



Hedwig Holtz-Sommer, o. T. (Porträt der Nichte der Künstlerin), 1946

Hedwig Holtz-Sommer

Im November 2025 ist eine umfangreiche Biografie zu Hedwig Holtz-Sommer (1901–1970) erschienen, die zur Ahrenshooper Künstlerkolonie gehörte und einen Großteil ihres

Lebens auf dem mecklenburgischen Fischland verbrachte. Ausgehend von neuen Erkenntnissen zum Leben und Werk der Malerin zeigt die Kunsthalle Rostock eine Retrospektive mit rund 80 Werken. Sie zeugen von unterschiedlichen Werkphasen: Zunächst wurde Holtz-Sommer für ihre eindringlichen Porträts bekannt. Später widmete sie sich der Landschaftsmalerei, Blumenstillleben und Menschengruppen. Auch Zeichnungen und Illustrationen gehören zu ihrem Œuvre.

Kunsthalle Rostock
kunsthallerostock.de
bis 22.11.2026

Die Künstlerkolonie Katwijk

Das Fischerdorf Katwijk an der niederländischen Nordseeküste inspirierte schon im 17. Jh. die Kunst. Mitte des 19. Jh. begründete der Maler und Grafiker Jozef Israëls dort die Kolonie, die auch über die Niederlande hinaus zahlreiche Künstler anzog. Max Liebermann ließ sich von Landschaft, Dorfleben und der harten Arbeit der Fischer zu impressionistischen Gemälden inspirieren. Auch für die „Haager Schule“ war Katwijk wichtig: Ihre Vertreter fanden dort stimmungsvolle Sujets des Alltags und entwickelten eine von Licht und Atmosphäre geprägte Malerei, die zu den wichtigen Vorläufern des Impressionismus zählt.

Kunstmuseum Ahrenshoop
kunstmuseum-ahrenshoop.de
26.9.2026 – 14.3.2027

NIEDERSACHSEN



Germanischer Helm (Spangenkappe)

Verlorene Krieger – Germanen zwischen Macht und Mythos

Rund 1.200 Funde aus den beiden Kriegsbeuteopferplätzen Thorsberg und Nydam gastieren während der Umbauarbeiten im Archäologischen Landesmuseum Schleswig im Varusschlacht Museum. Die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Ausstellung nimmt den Besuch aus dem hohen Norden zum Anlass, um sich den Opferpraktiken der Germanen zu widmen.

Varusschlacht Museum und Park Kalkriese, Bramsche-Kalkriese
kalkriese-varusschlacht.de
bis 30.4.2028



Urkunde zur Aufnahme von Herzog Friedrich Karl Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel in den dänischen Elefantorden

Kistenweise Kostbarkeiten. Handschriften und Bücher der Welfen kehren zurück

2023 kehrte die „Hofbibliothek“ der Marienburg nach Hannover zurück. Den Ankauf des Konvoluts von Manuskripten, Büchern, Zeichnungen und Drucken aus dem ehemaligen Besitz des Adelsgeschlechts der Welfen hat die Kulturstiftung der Länder gefördert. Nun sind ausgewählte Stücke erstmals in einer Ausstellung zu sehen.

Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Hannover
gwlb.de
bis 28.11.2026

Mein lieber Schwan! Die Sammlung

Zwanzig neue Räume für 400 Kunstwerke: Das Sprengel Museum Hannover präsentiert die hauseigene Sammlung des 20. und 21. Jahrhunderts grundlegend neu. Die Ausstellung orientiert sich an einer chronologischen Erzählung, ergänzt durch thematische Bezüge. So entstehen neue Blickwinkel auf die Kunstgeschichte und ungewohnte Verbindungen. Zu sehen sind u. a. Werke von Pablo Picasso, Isa Genzken, Georg Baselitz, Laure Prouvost oder Michel Majerus. Niki de Saint Phalle ist ein ganzer Raum gewidmet.

Sprengel Museum Hannover
sprengel-museum.de
Dauerausstellung

NORDRHEIN-WESTFALEN

Kunst Hand Werk Brücke

Dass sich die Künstler der „Brücke“ wie Ernst Ludwig Kircher, Karl Schmidt-Rottluff oder Max Pechstein nicht nur in Malerei und Grafik betätigten, sondern auch Gegenstände wie Möbel, Bilderrahmen oder Schmuck herstellten, ist heute kaum bekannt. Die Schau, die zuvor, unterstützt von der Kulturstiftung der Länder, im Berliner Brückemuseum zu sehen war, sollte das ändern. Auch die Frauen im Umfeld der Künstler, die textile Arbeiten umsetzten, werden gewürdigt.

Kunstmuseen Krefeld – Haus Lange
kunstmuseenkrefeld.de
4.10.2026 – 7.3.2027

Ich, Gustave Courbet. Maler und Rebel

Gustave Courbet (1819–1877) gilt als Schlüsselfigur auf dem Weg zur Moderne. Er brach mit den starren akademischen Kunsttraditionen seiner Zeit und etablierte den Realismus mit einer radikalen Bildsprache. Fernab der idealisierten Ästhetik von Klassizismus und Romantik wandte er sich gesellschaftskritischen Themen zu und sorgte vielfach für Provokation. Die große Retrospektive im Museum Folkwang widmet sich einer der prägendsten Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, in dessen Werk sich politisches Engagement und gesellschaftliche Umbrüche seiner Zeit widerspiegeln.

Museum Folkwang, Essen
museum-folkwang.de
17.7. – 8.11.2026

RHEINLAND-PFALZ



Josepe de Ribera, Hl. Hieronymus, 1636

Sprechende Bilder 1400–1800

Dreißig Meisterwerke aus dem Nationalmuseum Luxemburg treffen im Arp Museum auf Werke der Sammlung Rau für UNICEF, die sich dort als Dauerleihgabe befinden. Die

Ausstellung versammelt Kunst vom Spätmittelalter bis ins 18. Jahrhundert und zeigt, wie die Malerei über Jahrhunderte hinweg Geschichten erzählte – von biblischen Ereignissen und antiken Mythen bis zu Szenen des Alltags. Im Mittelpunkt stehen die Ausdruckskraft von Mimik, Gestik und Licht sowie die emotionale Wirkung der Kunst.

Arp Museum Bahnhof Rolandseck
arpmuseum.org
27.9.2026 – 21.3.2027



Markus Matthias Krüger, Zwei brennende Büsche, 2025

Weit draußen | Markus Matthias Krüger

Das Mittelrhein-Museum widmet dem Maler Markus Matthias Krüger (*1981) eine Einzelausstellung. Seine präzise komponierten Landschaften verbinden die Bildsprache von Caspar David Friedrich oder Claude Lorrain mit Impulsen der Neuen Leipziger Schule aus dem Umfeld der Hochschule für Grafik und Buchkunst, wo Krüger auch studierte. Geometrische Formen, menschenleere Szenarien und eine altmeisterlich genaue Malweise erzeugen Bilder, die gleichsam vertraut und befremdlich wirken. Hinter den scheinbar idyllischen Landschaften verbergen sich Bezüge zu aktuellen gesellschaftlichen Fragen und Veränderungen der Umwelt.

Mittelrhein Museum Koblenz
mittelrhein-museum.de
26.9.2026 – 28.2.2027

Along the Color Line – eine Transatlantische Moderne

Wie wurde die Kunst der europäischen Moderne von der Schwarzen Kunstszene in den USA rezipiert? Welche Einflüsse gab es? Im Mittelpunkt der von der Kulturstiftung der Länder geförderten Schau steht die Harlem Renaissance, eine künstlerische und intellektuelle Bewegung, die sich im New Yorker Stadtteil Harlem in den 1920er-Jahren entwickelte und eine selbstbewusste Schwarze Identität in Zeiten von Rassismus und Unterdrückung formulierte.

Museum Ludwig, Köln
museum-ludwig.de
3.10.2026 – 7.3.2027



Lubaina Himid, Le Rodeur: The Cabin, [Le Rodeur: Die Kajüte], 2017

Hans Purrmann als Sammler. Von Dürer bis Picasso

Dass der aus Speyer stammende Maler und Matisse-Schüler Hans Purrmann (1880–1966) selbst Kunstsammler war, ist bisher in der Öffentlichkeit wenig bekannt. Das Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern wirft erstmals einen Blick auf diesen Aspekt seines Lebens und bringt zahlreiche Kunstwerke und Artefakte aus der Sammlung Purrmann mit dessen farbgewaltigen Bildwelten zusammen. Purrmanns Sammelleidenschaft war vielfältig: Von ägyptischen Figuren und griechischen Vasen über Cranach-Grafiken bis zu grafischen Arbeiten von Cézanne und Picasso reichte sein Interesse.

Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern
mpk.de
24.10.26 – 31.1.27

SAARLAND



Otto Steinert, Maske einer Tänzerin, 1952

Ein Neubeginn für Europa. 75 Jahre subjektive fotografie

Zum 75-jährigen Jubiläum der Ausstellungsreihe „subjektive fotografie“ präsentiert die Moderne Galerie des Saarländmuseums über 150 Fotografien aus internationalen Sammlungen. Werke von Brassai, Henri Cartier-Bresson, Man Ray, László Moholy-Nagy und anderen geben Einblick in die Anfänge der Kunstfotografie der Nachkriegszeit. Zugleich erinnert sie an die kulturpolitische Bedeutung der erstmals 1951 in Saarbrücken gezeigten Schau als Signal für ein friedliches und geeintes Europa.

Saarländmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken
modernegalerie.org
7.11.2026 – 14.2.2027

SACHSEN



Wolfgang Mattheuer, Hemd im Wind II, 1991

Allegorien des Lebens

Motive aus der antiken Mythologie waren ab den 1970er-Jahren fester Bestandteil im Bildrepertoire der DDR-Kunst. Anlässlich des 100. Geburtstags von Ursula Mattheuer-Neustädt (1926–2021) und des bevorstehenden 100. Geburtstags von Wolfgang Mattheuer (1927–2004) setzen die Kunstsammlungen Chemnitz das Schaffen des Hauptvertreterers der sogenannten Leipziger Schule in Dialog mit dem grafischen Werk seiner Frau. Während Wolfgang Mattheuer mit „Die Flucht des Sisyphos“ einen Werkzyklus zu verschiedenen Mythen begründete, ließ sich Ursula Mattheuer-Neustädt vielfach von Literatur und Poesie inspirieren. Beiden gemeinsam ist die Beschäftigung mit den großen Themen des Lebens – der Rolle des Individuums, Freiheit und Liebe.

Kunstsammlungen Chemnitz
kunstsammlungen-chemnitz.de
3.10.2026 – 11.4.2027



Carl Graeb, Muskauer Aquarell-zyklus: Blick von der Moosgalerie, 1855–59

Poesie des Lichts – Der Landschaftsmaler Carl Graeb und seine Muskauer Aquarellserie

Die Ausgabe 2/2023 von Arsprototo zielt ein Aquarell des Malers Carl Graeb (1816–1884), der Mitte des 19. Jh. den Fürst-Pückler-Park Bad Muskau in einem Gemäldezyklus detailgetreu abbildete. Dieser wurde mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder von der Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ erworben und ist nun dort zu sehen.

Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ – Neues Schloss Muskauer-park.de
bis 16.8.2026

Jüdische Familien und ihre Sammlungen in Leipzig

Die Ausstellung würdigt erstmals den bedeutenden Beitrag jüdischer Familien zum kulturellen Leben Leipzigs im frühen 20. Jahrhundert und macht zugleich den durch

Verfolgung, Vertreibung und Ermordung während der NS-Zeit verursachten Verlust sichtbar. Anhand von Kunstwerken, Fotografien und Archivalien werden die Sammlungen, Netzwerke und Lebenswege von elf dieser Familien nachgezeichnet.

Museum der bildenden Künste Leipzig
mdbk.de
30.9.2026 – 31.1.2027

SACHSEN-ANHALT



Edmund Kesting: Ohne Titel [Bildbauwerk], 1926

Edmund Kesting. Avantgardist

Die Ausstellung stellt eine erste umfassende Retrospektive des aus Dresden stammenden Künstlers Edmund Kesting (1892–1970) dar. Ab 1933 als „entartet“ diffamiert und in der DDR erneut abgelehnt, blieb sein Werk lange Zeit unbeachtet. Die Ausstellung wird anschließend in Grenoble, Ahrenshoop und Hagen gezeigt.

Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)
kunstmuseum-moritzburg.de
2.8. – 25.10.2026



Lyonel Feininger, Glasscherbenbild, 1927

Mensch, Meister, Modernist | Feininger im Fokus

2026 feiert das Museum Lyonel Feininger sein 40-jähriges Jubiläum mit einer Neupräsentation seiner Sammlung. Die Ausstellung rückt den ehemaligen Karikaturisten und späteren Bauhaus-Meister Lyonel Feininger (1871–1956) in den Fokus und zeigt den Menschen hinter der Kunst. Zugleich würdigt das Museum auch Hermann Klumpp, dessen Engagement den Grundstein für die Sammlung im Jahr 1986 legte und dem Werk seines Künstlerfreundes ein dauerhaftes Zuhause gab.

Museum Lyonel Feininger, Quedlinburg
museum-feininger.de
bis 11.1.2027

SCHLESWIG-HOLSTEIN

Let's play Mittelalter

Premiere im Europäischen Hansemuseum: Mit „Let's play Mittelalter“ wird erstmals eine immersive Game-Ausstellung in Deutschland eröffnet. Anstelle klassischer Ausstellungsräume erstellen die Besucherinnen und Besucher eigene Avatare und suchen sich ihre Wege durch eine mittelalterliche Gaming-Welt mit Turnierplätzen, festlichen Banketts und sogar einer geheimnisvollen Drachenhöhle. Für die Umsetzung arbeitete das Museum eng mit Fachleuten aus den Bereichen Game Design, Szenografie, Medienkunst und Wissenschaft zusammen.

Europäisches Hansemuseum, Lübeck
hansemuseum.eu
9.10.2026 – 31.10.2027



Carl-Henning Pedersen, Storejette figure (Großäugige Figur), 1938

Dimensionen der Freiheit. Carl-Henning Pedersen und Else Alfelt

Die Kunsthalle St. Annen zeigt erstmals eine Retrospektive des dänischen Künstlerpaars Else Alfelt und Carl-Henning Pedersen. Im Fokus der Ausstellung stehen Dimensionen der Freiheit: von der künstlerischen Praxis über das politische und gesellschaftliche Engagement bis hin zu spirituellen Neuerungen. Beide wandten sich gegen akademische Traditionen, bezogen in der Besatzungszeit Stellung gegen die NS-Ideologie und solidarisierten sich mit den als „entartet“ verfeimten Positionen der Künstlerinnen und Künstler. 1948 schlossen sie sich der CoBra-Bewegung an, die nach dem Krieg eine Kunst jenseits normativer Zwänge vertrat. Pedersen prägte die Bewegung mit expressiv-mythologischen, folkloristischen und kindlich inspirierten Motiven. Alfelt entwickelte hingegen eine eigenständige, reduzierte Bildsprache mit Natur-, Berg- und Kosmosmotiven.

Kunsthalle St. Annen, Lübeck
kunsthalle-st-annen.de
bis 25.10.2026



Jan Toorop, Deichweg bei Westkapelle, 1910

Moderne trifft Küste

Das Kunstmuseum auf der Insel Föhr widmet sich den frühen Impulsen der Moderne im Norden Europas. An den Küsten zwischen den Niederlanden und Norwegen entwickelten Künstlerinnen und Künstler fernab



Flamingos an d. Wasserachse, Postkarte, 1961

iga*61. Die DDR durch die Blume

Anlässlich des 65-jährigen Jubiläums zeigt die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Sonderausstellung, wie politischer Anspruch, Architektur und Alltag auf der „Internationalen Gartenbauausstellung der sozialistischen Länder“ der DDR in Erfurt zusammenkamen. Im Mittelpunkt stehen die Entwicklung der iga*61, die politischen Rahmenbedingungen und der heutige Umgang mit ihrem Erbe. Ein Vergleich mit zeitgleichen Gartenbauausstellungen in Stuttgart und Hamburg erweitert die Perspektive.

Deutsches Gartenbaumuseum Erfurt
gartenbaumuseum.de
15.8.2026 – 13.6.2027

der großen Metropolen neue Sichtweisen auf Licht, Farbe und Natur. Die Ausstellung beleuchtet anhand von Werken von Max Beckmann, Jacoba van Heemskerck, Edvard Munch und weiteren, heute weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern individuelle Experimente ebenso wie die Rolle der Künstlerkolonien beim Entzünden des Funkens der Moderne im Norden. Themen sind neben technischen Neuerungen der Übergang vom Naturalismus zu freierer Farb- und Formgebung, die Reduktion als künstlerische Provokation sowie das Meer als Projektionsfläche existenzieller Erfahrungen.

Museum Kunst der Westküste, Alkersum
mkdw.de
bis 10.1.2027

THÜRINGEN



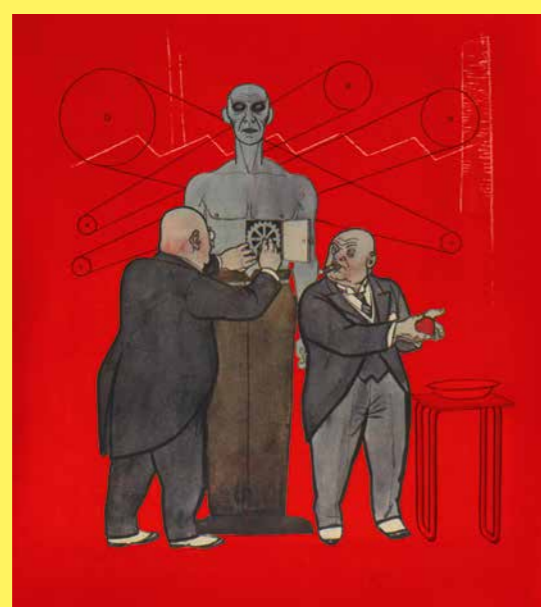
Gerhard Marcks, Die Eule, 1921

Gerhard Marcks. Frühe Holzschnitte

Der gebürtige Berliner Gerhard Marcks (1889–1981) war einer der ersten Meister des Bauhauses in Weimar und leitete bis 1925 die Keramikwerkstatt in Dornburg/Saale. Zugleich war er im Meisterrat eng mit anderen Künstlerinnen und Künstlern des Bauhauses vernetzt, besonders mit dem Deutschamerikaner Lyonel Feininger (1871–1956), der ab 1921 die Druckwerkstatt leitete. Es war auch Feininger, der Marcks zur Beschäftigung mit dem Holzschnitt inspirierte. Zum 30. Jahrestag der Ernennung der Weimarer Bauhausstätten zum UNESCO-Welterbe zeigen die Grafischen Sammlungen nun erstmals diese kürzlich durch eine Schenkung erworbenen frühen Holzschnitte von Marcks. Die umfangreiche Präsentation der Sammlung macht die wechselseitige Inspiration zwischen den Bauhausmeistern sichtbar.

Bauhaus-Museum Weimar
klassik-stiftung.de
21.8.2026 – 11.1.2027

Bitte informieren Sie sich auch auf den Webseiten der Museen, wenn Sie einen Besuch planen.



Der Wahre Jacob, 1928

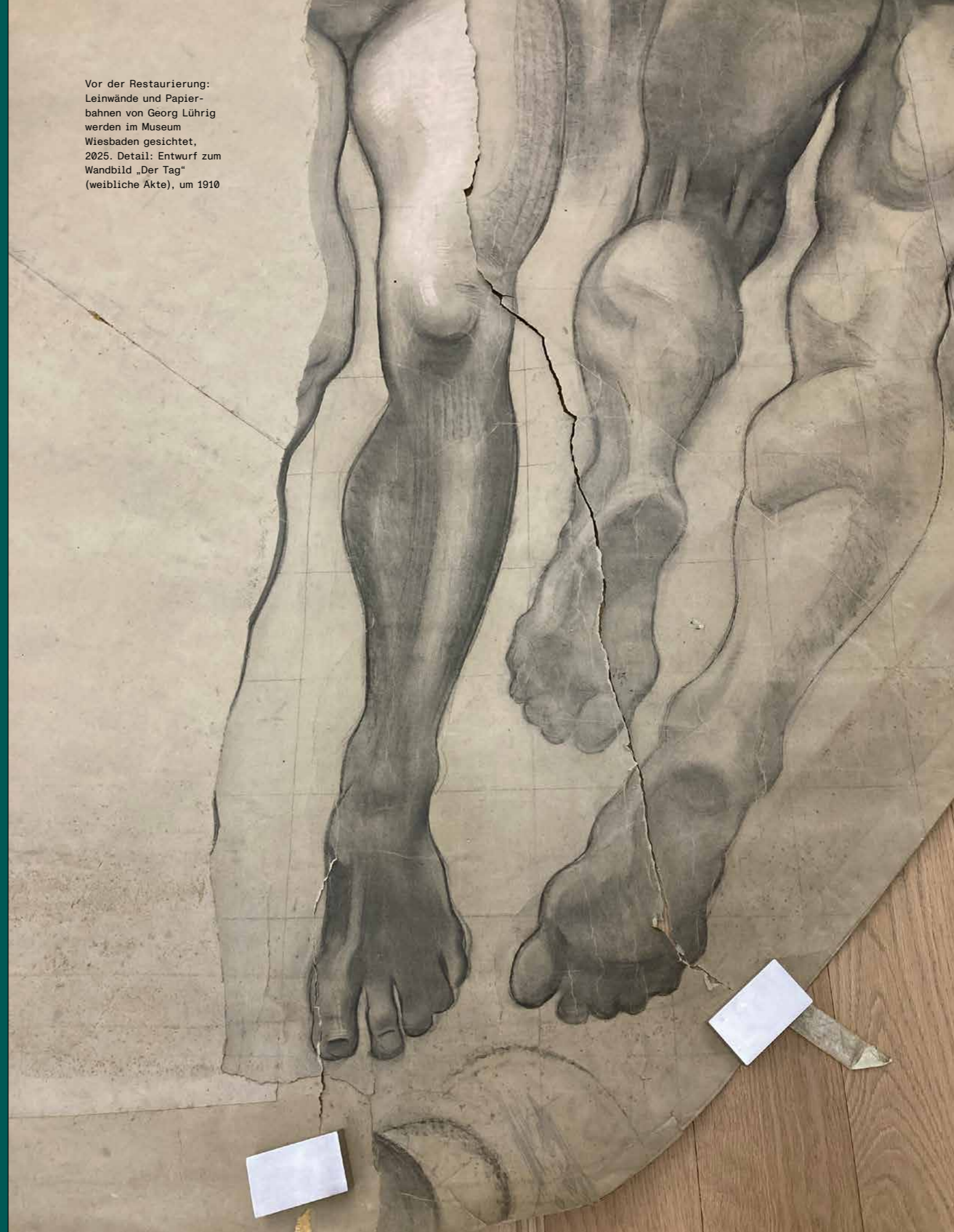
Das Stählerne Herz

Die Völklinger Hütte, das weltweit einzige vollständig erhaltene Eisenwerk aus dem 19. und 20. Jahrhundert, gilt als herausragendes Denkmal der Industriekultur und als Symbol für die industrielle Moderne Europas. Die von der Kulturstiftung der Länder geförderte Ausstellung verknüpft nun die Geschichte des Eisenwerks mit künstlerischen Perspektiven der Moderne und Gegenwart. Objekte, Fotografien und Dokumente treten dabei in einen kreativen Dialog mit Literatur, Musik, bildender Kunst sowie Rauminstallationen. Im Zentrum stehen die Arbeiterinnen und Arbeiter sowie ihre Familien, deren Leben eng mit den Produktionsabläufen und den gesellschaftlichen Veränderungen ihrer Zeit verbunden war.

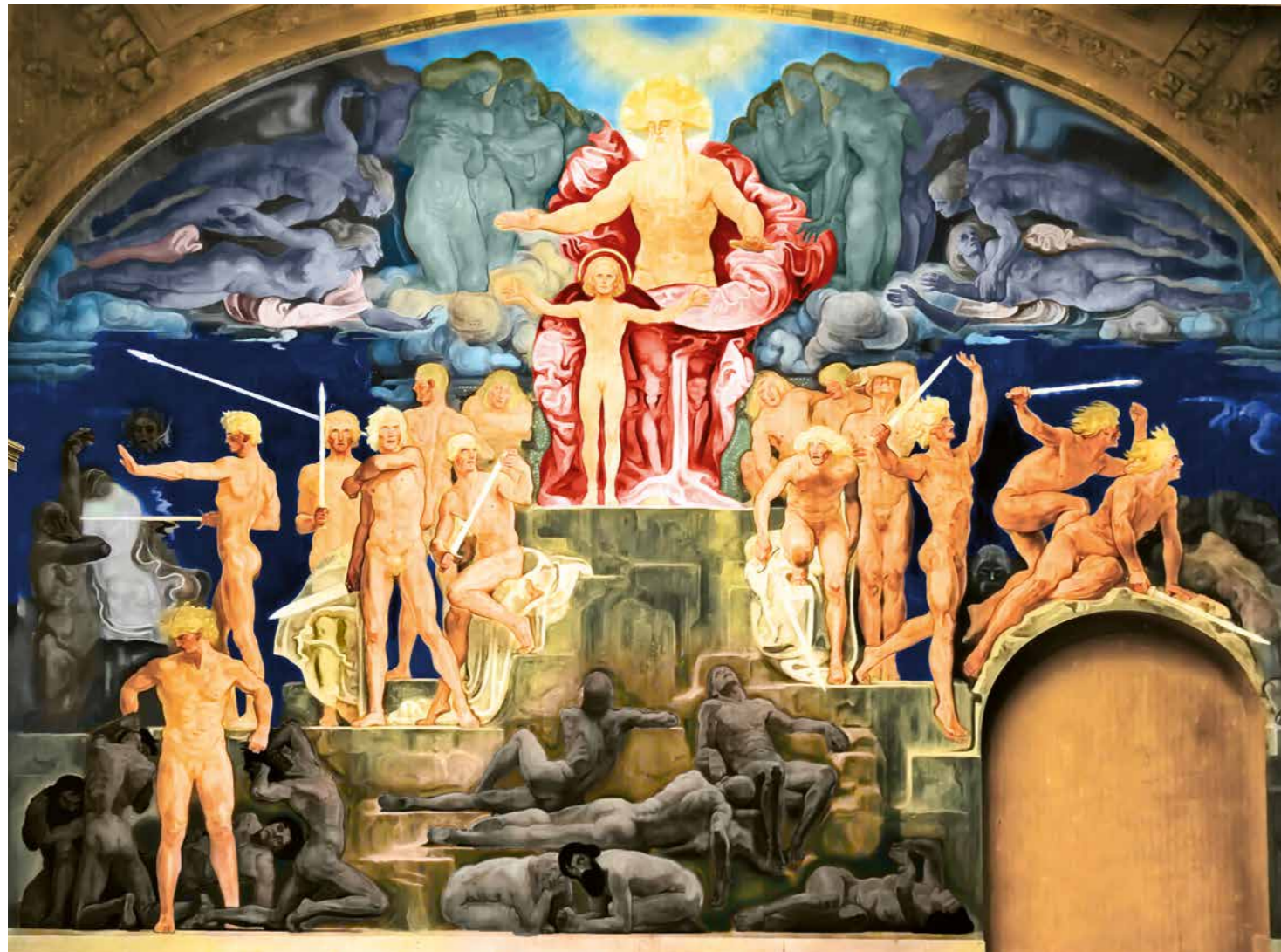
Weltkulturerbe Völklinger Hütte, Völklingen
voelklinger-huette.org
1.11.2026 – 8.8.2027

Restaurierungen

Vor der Restaurierung:
Leinwände und Papier-
bahnen von Georg Lührig
werden im Museum
Wiesbaden gesichtet,
2025. Detail: Entwurf zum
Wandbild „Der Tag“
(weibliche Akte), um 1910



Jugendstil und Symbolismus



Das Fresko „Der Tag“ von Georg Lührig wurde anhand einer historischen Fotografie mithilfe von KI-Kolorierung digital rekonstruiert



Transport der gerollten Entwürfe auf Papier und Leinwand

Im Museum Wiesbaden konnte der Ateliernachlass des Malers Georg Lührig gerettet werden von Peter Forster

Sichten von Leinwänden und Papierbahnen im Museum Wiesbaden vor der Restaurierung, 2025.
Detail: Georg Lührig, „Dürstende Erde“, um 1904





Sichten von Leinwänden und Papierbahnen im Museum Wiesbaden vor der Restaurierung, 2025. Links: Detail aus Georg Lührigs Entwurf zum Wandbild „Der Tag“ (weibliche Akte), um 1910

Diogenes (Detailansicht), um 1930, Deckfarben auf Leinwand, 161 x 150 cm



Viel zu lange zählte Georg Lührig (1868–1957) zu den vergessenen Dresdner Künstlern. In Göttingen geboren, lebte er fast fünf Jahrzehnte in der Stadt an der Elbe und wurde so zu einem „Meister in Dresden“. Zusammen mit Hans Unger, Sascha Schneider, Oskar Zwintscher und Richard Müller gehört er zu den Künstlern, welche die damals aktuellen Strömungen des Jugendstils und des Symbolismus in eine geheimnisvolle und faszinierende Bildsprache fassten, die es heute wieder zu entdecken und zu erforschen gilt. Für seine Landschaften, Tierdarstellungen und Porträtarbeiten experimentierte er mit unterschiedlichen Arbeitsmaterialien und Techniken, darunter Kohle, Bleistift, Aquarellfarbe sowie Lithografie. Zu Lührigs Hauptwerken zählen aber seine monumentalen Fresken und Wandbilder, die zwischen 1904 und 1932 im Rahmen von Auftragsarbeiten für öffentliche Gebäude entstanden und die 1945 in Flammen aufgingen.

Dank reger Ausstellungsaktivitäten war Lührig zwischen 1909 und 1916 auch in Wiesbaden sehr präsent. Dann folgte eine fast 100-jährige „Ruhepause“. Sie war sicherlich zum einen dem Umstand geschuldet, dass es nach dem Ersten Weltkrieg eine deutliche Abkehr der Publikumsgunst von jener Kunst des Jugendstils und Symbolismus gab, zu der man Lührigs bisheriges Werk im weitesten Sinne zählen darf. Zum anderen war der Künstler dank seines Professorengehalts – er trat 1916 die Nach-

folge Oskar Zwintschers (1870–1916) an – nicht mehr ausschließlich auf den Kunstmarkt angewiesen, sondern musste mehr Zeit in seine Lehrtätigkeit investieren. Und nicht zuletzt: Es gab im Museum Wiesbaden keine Werke Lührigs, an die sich in der Folge aus Sicht der Sammlung hätte anknüpfen lassen können. So blieb die Annäherung zwischen Künstler und Stadt nur eine kurze Episode.

Mittlerweile stellt sich die Situation für uns am Museum Wiesbaden gänzlich anders dar. Lührig ist nun mit einem beachtlichen Konvolut an Arbeiten ein wichtiger Künstler des Jugendstils Dresdner Prägung in unserer Sammlung. Wie kam es zu so einem radikalen Richtungswechsel nach so langer Zeit? Der entscheidende Wendepunkt war die öffentliche Präsentation der Jugendstilsammlung Ferdinand Wolfgang Neess im Jahr 2019. In der Schenkung befinden sich auch einige Werke mit direktem Dresdenbezug und aus Lührigs künstlerischem Umfeld, darunter zwei Porträts von Oskar Zwintscher. 2022/23 richteten dann im Zuge einer Kooperation das Albertinum in Dresden und das Museum Wiesbaden jeweils eine Ausstellung mit dem Ziel einer grundlegenden Neubewertung des Künstlers und des Dresdner Jugendstils aus. In der Wiesbadener Schau war auch Zwintschers engstes künstlerisches Dresdner Umfeld ein Thema, zu dem unter anderem Georg Lührig zählte. Von ihm zeigten wir ein Konvolut an grafischen Arbei-

ten und das Gemälde „Pelikan“ aus seiner rumänischen Zeit um 1900/01, das rasch zu einem Besucherliebling wurde. Angespornt durch diesen Erfolg, erwarb das Museum im Folgenden gleich fünf Werke.

Einige Zeit nach der Beendigung der Zwintscher-Ausstellung setzte sich Helmut Lührig, der Enkel Georg Lührigs, mit mir in Verbindung, um mitzuteilen, dass sich weite Teile des Nachlasses seines Großvaters noch im Familienbesitz befänden. Eine Fahrt nach Leverkusen war letztlich nicht nur der Auslöser für die aktuelle Ausstellung „Georg Lührig. Ein Meister aus Dresden“, sondern für alles, was vor der Schau erfolgt ist und was zukünftig geschehen wird. Gemeinsam mit Inge Knoblauch, einem Mitglied der Familie Lührig, die sich seit Jahren um die wissenschaftliche Aufarbeitung und Vermittlung von Georg Lührigs Werk kümmert, wurde der Nachlass vor Ort gesichtet. In Anbetracht der Tatsache, welche Irrungen und Wirrungen die Objekte überstanden hatten – in ihnen verbinden sich Familiengeschichte und deutsch-deutsche Geschichte –, muss erst einmal in Demut ihr bloßes Vorhandensein gewürdigt werden. Sie hatten vielen Extremen getrotzt, um zuletzt in einem Leverkusener Keller ihrem weiteren Schicksal entgegenzusehen.

Das sehr umfangreiche Konvolut aus dem Nachlass der Familie Lührig beinhaltete vor allem mehr als 60 Bahnen auf Papier und Leinwand, zumeist ausgearbeitete Entwürfe zu Lührigs beiden monumentalen Wandgemälden in Dresden, die im Krieg zerstört wurden. Dabei handelt es sich um die Fresken „Der Tag“ und „Die Nacht“ im Kultusministerium in Dresden (beauftragt 1904, vollendet 1912) sowie um das großformatige Gemälde „Feuer, Wasser, Erde, Luft und der Mensch als ihr Herr“ für die Aula der Dreikönigsschule von 1932. Sie sind als Herzstück seines Œuvres anzusehen und zeigen seine kunsthistorische Bedeutung als herausragender Freskenmaler in Dresden. Diese Meisterstücke der deutschen Monumentalmalerei sind im Original unwiederbringlich verloren, entsprechend kommt den erhaltenen Entwürfen eine große kulturhistorische Bedeutung zu. Als zentrale Zeugnisse einer versunkenen Epoche deutscher Kunst dokumentieren sie maßgebliche Entwicklungen des Jugendstils und Symbolismus in Dresden.

Der Zustand des Ateliernachlasses erwies sich jedoch als äußerst kritisch. Unter anderem hatte die ungeeignete Lagersituation zu bereits sichtbaren Schäden geführt. Insbesondere die Leinwände waren unsachgemäß und zu eng gerollt worden, was die Ablösung von Farbschollen und die Bildung von Fäulnisstellen zur Folge hatte. Die Papierarbeiten wiesen zudem Spuren von Schädlingsfraß durch Papierfischchen auf. Es war offensichtlich, dass die Objekte in ihrem derzeitigen Zustand nicht ausstellungsfähig waren. Uns wurde bewusst, dass der gesamte Bestand in hohem Maße gefährdet war, wenn kurzfristig keine Sicherung erfolgte. Deshalb verschoben sich gleich zu Beginn des Projekts die Prioritäten. Anstelle einer wissenschaftlichen Erschließung mit Katalog und Ausstellung musste zuerst das weitere Fortschreiten der Schädigung verhindert, das Material gerettet werden. Alle Ob-

jekte aus Papier wurden zunächst als Ersthilfe in eine Stickstoffkammer verbracht, entseucht, und die Lagerbedingungen wurden generell optimiert. Im Anschluss fand eine Objektauswahl statt, bei der Leinwände und Papierbahnen für weitere konservatorische Behandlungen bestimmt wurden. Dazu zählten Planierung der Deformationen, die sehr diffizile Festigung loser Teile, insbesondere der instabilen zerfressenen Randbereiche, Anstückungen und Schließen von Löchern, Festigung loser Malschichtteile und präsentationsfähiges Montieren.

Dank der Kulturstiftung der Länder und ihrem Freundeskreis war es möglich, diese umfangreichen und kostspieligen Aufträge an museumsexterne, auf Probleme dieser Art spezialisierte Restauratorinnen und Restauratoren vergeben zu können. Voraussetzung war, dass alle jene Objekte, die mit Fremdgeldern restauratorisch bearbeitet werden sollten, zuvor in den Besitz des Museums übergegangen waren. Dank des großzügigen Entgegenkommens der gesamten Familie Lührig war die Rettung dieses Kunstschatzes möglich. Sie alle stellten sich ausnahmslos (und die Familie ist nicht klein) in den Dienst der Sache: die stark geschädigten und nicht ausstellungsfähigen Kunstwerke von Georg Lührig zu sichern, sie zu erhalten und dauerhaft zu vermitteln. Auf diesem verschlungenen, letztlich aber auch konsequenten Weg ist das Museum Wiesbaden so zu einem umfangreichen Œuvre des Künstlers gekommen. Es hat eines gemeinsamen Kraftaktes bedurft, um nachzuholen, was in den 1910er-Jahren nicht stattgefunden hatte. Dass sich im Museum nun Lührigs Studien zu seinen verlorenen Fresken befinden, die zu seinen qualitativ spannendsten Werken gehören, hat natürlich auch Auswirkungen auf die Präsentation der aktuellen Ausstellung. Diese „Auferstehung“ des Künstlers über großformatige Vorzeichnungen und Ölstudien ist den Erben und dem Engagement der Kulturstiftung der Länder gemeinsam mit ihrem Freundeskreis zu verdanken, ohne deren finanzielle Unterstützung die aufwendige Restaurierung nicht hätte stattfinden können. Sie bilden die einzig verbliebene visuelle Quelle für Georg Lührigs monumentales Schaffen und ermöglichen eine Rekonstruktion seines künstlerischen Vermächtnisses. Als zentrale Zeugnisse, die eine versunkene Epoche deutscher Kunst dokumentieren, flankiert von einer digitalen Animation, dokumentieren sie maßgebliche Entwicklungen des Jugendstils und Symbolismus in Dresden, einer künstlerischen Hochburg um 1900. ■

Dr. Peter Forster ist Kustos Sammlungen 12. bis 19. Jahrhundert/Jugendstilsammlung und F. W. Neess Beauftragter für Provenienzforschung im Museum Wiesbaden.

Georg Lührig. Ein Meister aus Dresden bis 17.1.2027
Museum Wiesbaden. Hessisches Landesmuseum für Kunst und Natur
Friedrich-Ebert-Allee 2, 65185 Wiesbaden
www.museum-wiesbaden.de

Impressum

Arsprototo

Das Magazin der Kulturstiftung der Länder
Schloss Charlottenburg – Theaterbau
Spandauer Damm 10, 14059 Berlin
Telefon Redaktion 030-893635-27
E-Mail arsprото@kulturstiftung.de
Internet www.kulturstiftung.de

Herausgeberin Dr. Christine Regus,
Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder
Leiter Kommunikation & Medien
Hans-Georg Moek (V.i.S.d.P.)

Redaktionsleitung Carolin Hilker-Möll

Redakteur Johannes Fellmann

Wissenschaftliche Koordination

Dr. Stephanie Tasch

Redaktionelle Mitarbeit Daniela Kummle,
Marc Widmer

Senior Editor Dieter E. Beuermann

Gestaltung und Lithografie

ZEIT Weltkunst Verlag GmbH

Abonnements Arsprото - Abonnementsservice

c/o OML Direktmarketing GmbH

Holzhauser Straße 140i, 13509 Berlin

E-Mail abo@kulturstiftung.de

Telefon 030-893635-36

Erscheinungsweise zweimal jährlich

Erscheinungstermin dieser Ausgabe: 13.7.2026

Gedruckte Auflage dieser Ausgabe: 9.500

Nachdruck von Bildern und Artikeln,
auch auszugsweise, nur mit schriftlicher
Genehmigung der Redaktion.

Herstellung Buch- und Offsetdruckerei

H. Heenemann GmbH & Co., Berlin

Vertrieb OML KG, Berlin ISSN 1860-3327

Kulturstiftung der Länder

Stiftung bürgerlichen Rechts

Schloss Charlottenburg – Theaterbau

Spandauer Damm 10, 14059 Berlin

Telefon 030-893635-0

E-Mail kontakt@kulturstiftung.de

Internet www.kulturstiftung.de

Generalsekretärin Dr. Christine Regus

Stv. Generalsekretär Prof. Dr. Frank Druffner

Referentin des Vorstands

Linda Borrmann-Dücker (Elternzeitvertretung)

Referent des Vorstands/Büroleitung

Moritz Stange

Leiterin Fb 1 Förderung Dr. Stephanie Tasch

Leiterin Fb 2 Operative Projekte,

Entwicklung, Partnerschaften

María Leonor Pérez Ramírez

Leiter Fb 3 Verwaltung Ronny Günther

Bilanzbuchhalterin Jana Dziakowski

Sekretariat Monika Michalak

Leiter Fb 4 Kommunikation & Medien

Hans-Georg Moek

Stv. Leiterin Fb 4 Kommunikation & Medien

Daniela Kummle

Redaktionsleitung Arsprото

Carolin Hilker-Möll

*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser
Publikation zum Teil das generische Maskulinum in
der Form der Bezeichnung von Personen verwendet. Die
Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.*

Multimedia- Inhalte

In dieser Arsprото-Ausgabe finden Sie unter
einigen Artikeln QR-Codes. Diese können Sie
mithilfe Ihres Smartphones einlesen.

Alle multimedialen Inhalte finden Sie
übersichtlich aufgelistet auf der Webseite der
Kulturstiftung der Länder unter **www.
kulturstiftung.de/arsprototo-media-26-1/**
oder über den untenstehenden QR-Code:



Social-Media-Kanäle der Kulturstiftung der Länder

Sie finden alle Social-Media-Kanäle mit
Verlinkungen im Überblick unter
**www.kulturstiftung.de/social-media-
ueberblick/** oder über den QR-Code:



Instagram: @kulturstiftungderlaender

Facebook: Kulturstiftung der Länder

YouTube: Kulturstiftung der Länder

LinkedIn: Kulturstiftung der Länder

Bluesky: @laenderkultur.bsky.social

Die Podcasts der Kulturstiftung der Länder

Ausstellungen, Förderungen, Restaurierungen,
Initiativen, kulturpolitische Debatten und
Hintergründe im Überblick:
www.kulturstiftung.de/mediathek/



Hören, abonnieren, herunterladen!

Hier finden Sie alle Podcasts und Plattformen
im Überblick:

Podigee: Kulturstiftung der Länder

Spotify: Kulturstiftung der Länder

iTunes: Kulturstiftung der Länder

YouTube: Kulturstiftung der Länder
(Podcast-Playlist)

Bildnachweis

Titel: © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 3: © Foto: Alexander Butz/chezweitz; S. 4 o.: © Christian Werner; S. 4. u.l.: © Städel Museum, Frankfurt a. M.; S. 4 u.m.: © Tobias Lehmann; S. 4 u.r.: © Johannes Fellmann; S. 5 o., S. 5t: © Foto: Tobias Koch; S. 5 u.: © Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_032414, Köln; S. 6: © Pina-coteca de São Paulo, Foto Levi Fanan; S. 7 o.: © Courtesy der Künstler und Museum Abteiberg, Mönchengladbach. Foto: Studio Kukulies; S. 7 u., 62-64: © Städel Museum – Norbert Miguletz; S. 9: © Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen; S. 10/11: © StadtPalais – Museum für Stuttgart, Fotos: Volker Naumann; S. 12, 13 o.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Foto: Frank Kleinbach, Stuttgart; S.13 u.: © Landesmedienzentrum Baden-Württemberg / Robert Bothner; S. 14/15: © Foto: Kunsthandel Senger Bamberg; S. 16: © Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, © Foto: Jan Leven; S. 17 Nr. 2: © Ger van Elk © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © Foto: Ursula Wevers, Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM | Karlsruhe; S. 17 Nr. 3: © Mario Merz © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © Foto: Ursula Wevers, Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM | Karlsruhe; S. 17 Nr. 4: © Franz Erhard Walther © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © Foto: Gerry Schum, Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM | Karlsruhe; S. 17 Nr. 5: © Jan Dibbets © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © Foto: Ursula Wevers, Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM | Karlsruhe; S. 17 Nr. 6: © Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers; © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: Franz J. Wamhof; S. 17 Nr. 7: © Ursula Wevers © Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, ZKM | Karlsruhe; S. 17 Nr. 8: © Manfred Tischer; S. 19: © Brücke-Museum, Berlin; S. 20: © Michael Körner; S. 23: © Museo nazionale Collezione Salce; S. 24: © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 25: © Jörn Lehmann I SSGK-MV © The Irving Penn Foundation; S. 26/27: © Aus Francis M. Naumann: New York Dada 1915–1923, Abrams, New York 1994; S. 28/29: © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 31: © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2026, © Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2026, © Cindy Meinhardt I SSGK-MV; S. 32.1: © bpk/Nationalgalerie, SMB, Foto: Jörg P. Anders; S. 32.2, 35.2: © Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz, Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Foto: Ralf Niemyer; S. 33.3, 35.3, 37.2, 37.3, 38: © Landesmuseum Mainz, GDKE, Foto: A. Garth; S. 33.4, 35.1: © Saarländermuseum, Saarbrücken, Moderne Galerie, Foto: Raphael Maaß; S. 33.5, 36.1: © Saarländermuseum, Saarbrücken, Moderne Galerie, Foto: Tom Gundelwein; S. 39: © Deutscher Kunstverlag; S. 41: © Foto: Levi Fanan; S. 42/43: © Foto: Alexander Butz/chezweitz; S.44: © Matthias Hamann/chezweitz; S. 47: © Foto: Neue Nationalgalerie – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin / David von Becker, © Succession Brancusi – All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 49: © Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; S. 54/55: © Landesmuseum Mainz, GDKE; S. 56: © Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Haydar Koyupinar © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 58: © Foto Moritz Haase/Berliner Ensemble © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 58/59: © bpk / Alfredo Dagli Orti © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 60 l.: © Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Haydar Koyupinar © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 60. r: Bibliothèque nationale de France © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 61: © Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Haydar Koyupinar © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 66: © Landesmuseum Württemberg, KI-generiert mit Stable Diffusion, KI-Bild (Public Domain Mark 1.0); S. 67, 68: © Fränkische Schweiz-Museum; S. 70, 72 u., 73: © Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt; S. 71: © Kunsthalle Mannheim / Cem Yucetas; S. 72 o.: © Aus Georg Heinrich Emmerich: Porzellan-Palais Leipzig, München 1921 © SLUB Dresden / Digitale Sammlungen; S. 74: © mpk, © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 (Max Uhlig); S. 75: © mpk, Foto: Benjamin Hörle; S. 77 l.: © Kathrin Luber; S. 77 r.o.: © Stadtverwaltung Bad Neuenahr-Ahrweiler; S. 77 r.u.: © Roentgen-Museum, Neuwied; S. 79, 80: © Ana Alenso; S. 83 o.: © Karimah Ashadu and Sadie Coles HQ, London; S. 83 u.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 84/85.: © Kader Attia. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers sowie Galerie Nagel Draxler Berlin/Köln/Meseberg; S. 86 o.: © Kristof Kintera; S. 86 u.: © Akwasi Bediako Afrane; S. 88: © Gemädegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut; S. 90: © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda; S. 91: © KHM-Museumsverband; S. 93: © Gemädegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Laura Princzes, Steffi Bodechtel, Jacob Franke; S. 95: © Foto: Schlösser Brühl, Horst Gummersbach; S. 96: © Foto: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Vanessa Lang; S. 97: © Foto: Schlösser Brühl, Verena Meier; S. 96: © Bei den Verlagen; S. 100 o.: © Zeppelin Museum Friedrichshafen; © KK-Privatsammlung; © Tamara de Lempicka Estate, LLC / VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © Foto: Jochen Littkemann; S. 100 m.: © Fritz-Winter-Stiftung, Bayerische Staatsgemaldesammlungen; VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 100 u.: © Niki Charitable Art Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 101 o.: © Foto: Baushaus-Archiv Berlin / Margot Schmidt; Annemiri Bauer Archiv © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 101 m.: © Sammlung Hasso Plattner; © Foto: J. Bendzulla; © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; S. 101 u.: © 2025 Pryor Dodge, Grafische Bearbeitung: Bernd Grether; S. 102 o.: © Sammlung Emma Zabotin © Foto: Kunsthalle Mannheim; © Fondazione Werrefkin, Ascona; S. 102 m.: © Kupferstich Hessen Kassel Heritage, Graphische Sammlung, Foto Ute Brunzel; S. 102 u.: © Kunstmuseum Schwaan; © Nachlass der Künstlerin; S. 103 o.: © Museum für Archäologie Schloss Gottorf, Landesmuseen Schleswig-Holstein; © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 | Foto: Galerie Schwind, Leipzig; S. 103 m.: Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek (GWLb); © Arp Museum Bahnhof Rolandseck/Sammlung Rau für UNICEF, Foto: Mick Vincenz; S. 103 u.: © Historisches Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv; S. 104 o.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Kunstsammlungen Chemnitz/Jürgen Seidel; © Ostdeutsche Sparkassenstiftung gemeinsam mit der Stiftung der Sparkasse Oberlausitz-Niederschlesien / Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien / Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“; S. 104 m.: © Nachlass Otto Steinert, Museum Folkwang Essen, 2025. Foto: Raphael Maaß; Foto: Andreas Kämper, © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; S. 104 u.: © Weltkulturerbe Völklinger Hütte; S. 105 o.: © Privatsammlung c/o Moeller Fine Art, New York, © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; © Carl-Henning Pedersen & Else Alfelts Museum, Foto: Ralf T. Søndergaard, © VG Bild-Kunst, Bonn 2026; © Sammlung DGM, Deutsches Gartenbaumuseum; S. 105 u.: © Museum Kunst der Westküste; © Klassik Stiftung Weimar; S. 107, 110: © Museum Wiesbaden / Elias Bittner; S. 108: © Performance Strategies; S. 109 o.: © Museum Wiesbaden / Caren Jones; S. 109 u.: © Museum Wiesbaden / Anne-Sophie Bennke; S. 114: © Fotos: Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder, Titelseite: © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Rau

Erwerbungen deutscher Museen, Bibliotheken und Archive in diesem Heft und ihre Förderer

ERWERBUNGEN



S. 9: Bernhard Hoetger, Fécondité I, 1904

Kulturstiftung der Länder, Waldemar Koch Stiftung, private Förderer



S. 10/11: Leder-Kabinettschrank, spätes 19. Jh.

Kulturstiftung der Länder, Ernst von Siemens Kunststiftung



S. 12: Reinhold Nägele, Aussicht vom Bahnhofsturm auf die nächtliche Königstraße und Umgebung, 1930

Kulturstiftung der Länder, Wüstenrot Stiftung, Peter Linder Stiftung



S. 14/15: Jörg Lederer, Zwei Hochreliefs, 1520

Kulturstiftung der Länder, Freundeskreis des Kaufbeurer Stadtmuseums, Heimatverein Kaufbeuren



S. 16/17: Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, 1968–1973

Kulturstiftung der Länder, Stadt Karlsruhe, Land Baden-Württemberg



S. 24: Marcel Duchamp, Roché, 1917

Kulturstiftung der Länder



S. 32: Max Slevogt, Schriftlicher Nachlass, 19. und 20. Jh.

Kulturstiftung der Länder, Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur, Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz



S. 33: Max Slevogt, Grafischer Nachlass, 19. und 20. Jh.

Kulturstiftung der Länder, Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Sparkassenstiftung Südliche Weinstraße



S. 56: Pablo Picasso, Femme au violon, 1911

Kulturstiftung der Länder, Freistaat Bayern, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, Würth-Gruppe, Fritz Schäfer (Schweinfurt)



S. 63: Thronende Muttergottes aus dem Altenberger Altar, um 1320/1330

Kulturstiftung der Länder, Ernst von Siemens Kunststiftung, Städtischer Museums-Verein

AUSSTELLUNGEN



S. 32: Auf zu neuen Werken! – Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer

Kulturstiftung der Länder

Förderer



S. 81: Müll. Eine Ausstellung über die globalen Wege des Abfalls

Kulturstiftung der Länder



S. 88: Correggio, Berührend menschlich

Kulturstiftung der Länder, Sparkassen-Finanzgruppe, Ernst von Siemens Kunststiftung, Fontana Stiftung, Schoof'sche Stiftung, Hele Avus Stiftung, Kythera Kultur-Stiftung Düsseldorf, ama



S. 94: Rokoko under Construction – the Making of Schloss Augustsburg

Kulturstiftung der Länder, Rudolf-August Oetker-Stiftung, Freundeskreis Brühler Schlösser und Gärten e. V.

RESTAURIERUNGEN



S. 106: Georg Lühig, Werkentwürfe, frühes 20. Jh.

Kulturstiftung der Länder, Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder

Freundeskreis

Der Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder zu Gast in Wiesbaden

Ein exklusives Kulturwochenende in Wiesbaden bot dem Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder Kunst und Kulinarik auf höchstem Niveau. Die Reise begann im Museum Wiesbaden, wo Kurator Dr. Peter Forster und Volontärin Helene Kokenbrink die Gruppe herzlich empfingen und u. a. Einblicke in die Sonderausstellung „Jugendstil und Symbolismus – Georg Lühlig. Ein Meister aus Dresden“ gaben. Die Kulturstiftung der Länder und der Freundeskreis ermöglichten die Restaurierung maßgeblicher Objekte für die Schau. Lühligs meisterhafte Werke boten den idealen Einstieg in die reiche Kultur der hessischen Landeshauptstadt. Am Nachmittag ging es in die nahegelegene Weltregion Rheingau zum Kloster Eberbach. Stiftungsdirektor Julius Wagner empfing die kulturbegeisterten Gäste zu einer exklusiven Führung mit Weinverkostung durch die beeindruckende ehemalige Zisterzienserabtei, die als eine der am besten erhaltenen Europas gilt.

Der zweite Tag widmete sich ganz der zeitgenössischen Kunst. Direktorin Lotte Dinse hieß die Gruppe im Nassauischen Kunstverein willkommen. Sie gab einen fundierten Einblick in die Vernetzung der Wiesbadener Kulturszene und stellte aktuelle, innovative Positionen der Gegenwartskunst der Künstlerin Barbara Proschak vor. Anschließend folgte ein weiteres architektonisches und künstlerisches Highlight: der Besuch im neu erbauten Museum Reinhard Ernst. Direktor Dr. Oliver Kornhoff führte die Mitglieder des Freundeskreises persönlich durch das Haus und präsentierte die aktuelle Ausstellung „Wolfgang Hollegga. Denk nicht, schau!“

Für die interessanten Führungen und die großzügige Gastfreundschaft aller beteiligten Akteure danken wir sehr herzlich – uns wurde ein beeindruckendes Panorama der hessischen Kulturlandschaft geboten!

Mehr über die Aktivitäten und Fördertätigkeiten unseres Freundeskreises finden Sie unter www.kulturstiftung.de/freundeskreis und auf Seite 99 in diesem Heft.

Mehr über die Aktivitäten und Fördertätigkeiten unseres Freundeskreises finden Sie unter www.kulturstiftung.de/freundeskreis und auf Seite 99 in diesem Heft.



Sichtbar und nah

Wie kulturelle Bildung neue Zugänge zu Museumssammlungen schafft

Wie entstehen neue Zugänge zu Kunst, Kultur und Geschichte? Was lässt Museumssammlungen sichtbar und Ausstellungen erlebbar werden? Der Themenschwerpunkt in der Reihe INSPIRE auf MAKURA, dem Portal für kulturelle Bildung und Teilhabe der Kulturstiftung der Länder, versammelt Geschichten und Ideen aus der kulturellen Bildung: von Aha-Momenten mit Kindern und Jugendlichen über die Arbeit mit Originalen im Schaudapot bis hin zu Outreach-Projekten und Kooperationen mit Schulen. Entdecken Sie, wie kulturelle Bildung neue Perspektiven auf Sammlungen eröffnet und junge Menschen den alten Meistern neu begegnen.

Jetzt online auf MAKURA.



Ausstellungstipps zum Anhören

Im Podcast „Ausstellungstipps der Kulturstiftung der Länder“ kommen die Macherinnen und Macher der geförderten Ausstellungen zu Wort. Sie erlauben Blicke hinter die Kulissen und erzählen spannende Geschichten, überraschende Anekdoten und Hintergründe, die in der Ausstellung selbst bisweilen verborgen bleiben.

Den Podcast der Kulturstiftung der Länder können Sie auf allen einschlägigen Podcast-Plattformen und auf YouTube abonnieren.

www.kulturstiftung.de

Correggio, Venus und Cupido mit einem Satyr, um 1526/1528, 188 x 125 cm;
Musée du Louvre, Paris

Cover: De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy / La Boîte-en-Vallise
[Von oder durch Marcel Duchamp oder Rose Sélavy/ Die Schachtel im
Koffer], konzipiert 1935-41, zusammengestellt in Paris 1966, aus der Serie F,
80 Teile; Staatliches Museum Schwerin



Zahlen und Fakten zur Kulturstiftung der Länder

1. Juli — 31. Dezember 2025

Inhalt

- 2 Projekte der Kulturstiftung der Länder
 - Förderprojekte
- 4 Operative Projekte
 - Initiativen der Kulturstiftung der Länder
 - Institutionelle Förderungen
 - Mitglieder des Stiftungsrats
- 5 Mitglieder des Kuratoriums
- 6 Geschäftsstelle der Kulturstiftung der Länder
- 7 Medienresonanz 2025
- 8 Satzung

Projekte der Kulturstiftung der Länder

Gemäß ihrem Satzungszweck bewahrt und fördert die Kulturstiftung der Länder Kunst und Kultur von nationaler Bedeutung – dazu zählen Erwerbungen, Ausstellungen, Restaurierungen, die Förderung von Institutionen und weitere Aktivitäten. Darüber hinaus führt die Kulturstiftung der Länder operative Projekte durch. Alle folgenden Angaben beziehen sich auf die vom 1. Juli bis 31. Dezember 2025 ausgezahlten Mittel.

Gezahlte Fördermittel 1. Juli bis 31. Dezember 2025

Auszahlungen für Erwerbungsförderungen und weitere Aktivitäten 3.140.127,71 Euro

Auszahlungen für Ausstellungsförderungen 606.013,33 Euro

Auszahlungen für Restaurierungsförderungen 78.804,28 Euro

Auszahlungen für Förderungen von Institutionen 872.158,00 Euro

Summe 4.697.103,32 Euro

¹ Satzung siehe Seite 8

Erwerbungs-förderungen und weitere Projekt-förderungen

Auszahlungen vom 1. Juli bis 31. Dezember 2025

Baden-Württemberg

Deutsches Literaturarchiv Marbach
Franz Kafka, Brief an den Vater, 1919
400.000,00 Euro (Teilauszahlung)

Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe
Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, 20. Jh.
100.000,00 Euro

Bayern

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Piusaltar von Luigi Valadier, 1786
700.000,00 Euro

Stadtmuseum Amberg
Nachlass von Michael Mathias Prechtl, 20. Jh.
99.231,00 Euro

Berlin

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen
Werner-Herzog-Archiv, 20. Jh.
41.666,00 Euro

Bremen

Museen Böttcherstraße
Aufbruch der Heiligen Ursula, 16. Jh.
7.778,00 Euro

Hessen

Städel Museum, Frankfurt am Main
Thronende Muttergottes des Altenberger Altars, 14. Jh.
833.333,34 Euro (Teilauszahlung)

Mecklenburg-Vorpommern

Kunstmuseum Schwaan
Rudolf Bartels, Laternenkinder, 1938
8.000,00 Euro

Niedersachsen

Sprengel Museum Hannover
Silbergelatine-Prints von Walter Ballhause, 20. Jh.
100.000,00 Euro

Nordrhein-Westfalen

Droste-Forum e. V., Münster
Autographensammlung Annette von Droste-Hülshoff, 19. Jh.
25.333,00 Euro

Max-Bruch-Archiv, Universität zu Köln
Briefkonvolut Max Bruch/ Ernst Rudorff, 1865-1915
30.000,00 Euro

Siegerlandmuseum, Siegen
Renaissance-Deckelpokal, um 1581
75.000,00 Euro

Von der Heydt-Museum Wuppertal
Karl Schmidt-Rottluff, Zwei Frauen, 1914
225.000,00 Euro

Weitere Projektförderungen

Aktion Tanz – Bundesverband Tanz in Bildung und Gesellschaft e. V.
Tandem Tanz NRW: Zertifikatskurs für Tanz in Schule und Ganztage
22.632,00 Euro

DAKU Dachverband der Kulturfördervereine in Deutschland e. V.
Ausbau und Konsolidierung der Ländernetzwerke der Kulturfördervereine
133.566,54 Euro (Teilauszahlung)

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt
75. Herbsttagung
10.000,00 Euro

Deutscher Künstlerbund e. V.
Publikation „Our Voices. Auf den Spuren Bildender Künstlerinnen“
9.627,40 Euro

Deutsches Zentrum des Internationalen Theaterinstituts (ITI)
70 Jahre ITI – Jubiläumstagung
10.000,00 Euro

Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Cultural Leadership – Programm für junge Führungskräfte
10.000,00 Euro (Teilauszahlung)

Industriemuseum Chemnitz
Audiowalk zur Ausstellung „Tales of Transformation“
84.600,00 Euro (Teilauszahlung)

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster
Projektstelle Sammlungsübernahme Lackkunst
93.000,00 Euro

LWL-Museum in der Kaiserpfalz, Paderborn
Katalog zur Ausstellung „775 – Westfalen“
60.000,00 Euro

Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum
Digitale Installation „Objektstimmen“
56.000,00 Euro (Teilauszahlung)

Vereinigung Schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte e. V.
Schwäbisch-alemannische Fastnacht – Immaterielles Kulturerbe als Auftrag für die Zukunft
5.360,43 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel im Bereich Erwerbungsförderungen und weitere Projektförderungen 3.140.127,71 Euro

Ausstellungsförderungen

Auszahlungen vom 1. Juli bis 31. Dezember 2025

Baden-Württemberg

Kunsthalle Mannheim
Die Neue Sachlichkeit – Ein Jahrhundertjubiläum
40.780,00 Euro

Bayern

Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
Lovis Corinth. Bildrausch
46.750,00 Euro

Niedersachsen

Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg
Münstermann
70.000,00 Euro

Nordrhein-Westfalen

Kunstmuseen Krefeld – Haus Lange und Haus Esters
Teilweise möbliert, exzellente Aussicht
83.333,33 Euro

Museum Folkwang, Essen
Grow it, show it! – Haare im Blick von Diane Arbus bis TikTok
75.000,00 Euro

Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen
Praymobil – Mittelalterliche Kunst in Bewegung
35.150,00 Euro

Lehmbruck Museum, Duisburg
Mechanik und Menschlichkeit: Eva Aeppli und Jean Tinguely
90.000,00 Euro

Saarland

Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken
RADIKAL! Künstlerinnen und Moderne 1910-1950
75.000,00 Euro

Sachsen

Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser
European Realities. Realismusbewegungen der 1920er und 1930er Jahre in Europa
90.000,00 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel für Ausstellungen 606.013,33 Euro

Restaurierungsförderungen

Auszahlungen vom 1. Juli bis 31. Dezember 2025

Baden-Württemberg

Staatliches Museum für Naturkunde, Karlsruhe
Historische Algensammlung, 19. und 20. Jh.
50.911,46 Euro

Hessen

Museum Wiesbaden
Georg Lührig, Entwürfe auf Papier und Leinwand, um 1900
23.730,00 Euro

Nordrhein-Westfalen

Bibelmuseum der Universität Münster
Zwei Urkunden, 15. Jh.
4.162,82 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel für Restaurierungen 78.804,28 Euro

Operative Projekte

1. Juli bis
31. Dezember 2025

Kontaktstelle für Kulturgüter und menschliche Überreste aus kolonialen Kontexten in Deutschland

KULTURLICHTER – Deutscher Preis für kulturelle Bildung

Aktionsfonds und Sonderfonds der Notfallallianz Kultur

PRISMA – Programm zur Stärkung der Diversität und kulturellen Teilhabe an Museen

MAKURA – Online-Portal für kulturelle Bildung

Initiativen der Kulturstiftung der Länder

1. Juli bis
31. Dezember 2025

Notfallallianz Kultur

Stipendienprogramme

1. Juli bis
31. Dezember 2025

Bund-Länder-Stipendienprogramm: Koordination und Betreuung der jährlichen Bewerbungsrunde (1. November – 15. Januar) sowie der sich anschließenden Auswahlarbeit der Bundesjury für die Villa Massimo in Rom, die Deutsche Akademie Rom Casa Baldi, das Deutsche Studienzentrum Venedig und die Cité Internationale des Arts Paris

Publikationen der Kulturstiftung der Länder

Schriftenreihe Patrimonia

Magazin Arsprototo und Tätigkeitsbericht

Institutionelle Förderungen

Auszahlungen vom 1. Juli bis
31. Dezember 2025

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung e. V.
140.000,00 Euro

Deutscher Bühnenverein e. V., Theaterpreis DER FAUST
120.000,00 Euro

Deutscher Musikrat
212.015,00 Euro

Deutscher Übersetzerfonds e. V.
28.800,00 Euro

Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e. V.
39.535,00 Euro

KEK – Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts
125.000,00 Euro

Stiftung Tanz – Transition Zentrum Deutschland
45.000,00 Euro

Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V.
161.808,00 Euro

Gesamtsumme der gezahlten Fördermittel für Förderungen von Institutionen
872.158,00 Euro

Mitglieder des Stiftungsrats

Stand:
31. Dezember 2025

Der Stiftungsrat entscheidet über alle Förderungen, die die beantragte Summe von 100.000 Euro überschreiten. Außerdem beschließt er die Ausstellungsförderungen der Kulturstiftung der Länder und diskutiert alle wichtigen Projekte der Stiftung. Er besteht aus jeweils einem Mitglied der Landesregierungen der an der Stiftung beteiligten Länder sowie ein bis zwei Mitgliedern der Bundesregierung. Den Vorsitz des Stiftungsrats hat die Regierungschefin oder der Regierungschef des Landes inne, das jeweils den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz führt (kursiv hervorgehoben). Der Stiftungsrat tritt zweimal im Jahr zusammen.

Baden-Württemberg
Ministerin Petra Olschowski

Bayern
Staatsminister Markus Blume

Berlin
Senatorin Sarah Wedl-Wilson

Brandenburg
Ministerin Dr. Manja Schüle

Bremen
Präsident des Senats und Bürgermeister Dr. Andreas Bovenschulte

Hamburg
Senator Dr. Carsten Brosda

Hessen
Staatsminister Timon Gremmels

Mecklenburg-Vorpommern
Ministerin Bettina Martin

Niedersachsen
Minister Falko Mohrs

Nordrhein-Westfalen
Ministerin Ina Brandes

Rheinland-Pfalz
Ministerpräsident Alexander Schweitzer

Saarland
Ministerin Christine Streichert-Clivot

Sachsen
Staatsministerin Barbara Klepsch

Sachsen-Anhalt
Staatsminister Rainer Robra

Schleswig-Holstein
Ministerin Dr. Dorit Stenke

Thüringen
Minister Christian Tischner

Auswärtiges Amt
AL Ralf Beste

Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien
Staatsminister Dr. Wolfram Weimer

Mitglieder des Kuratoriums

Stand:
31. Dezember 2025

Der Kulturstiftung der Länder steht ein Gremium aus Sachverständigen und Förderern zur Seite, das alle Anträge mit einer Fördersumme von über 100.000 Euro und die Ausstellungsförderungen der Kulturstiftung der Länder diskutiert: Anschließend gibt das Kuratorium seine Empfehlungen an den Stiftungsrat für eine positive Entscheidung oder die Ablehnung ab.

Dr. Pia Müller-Tamm
Baden-Württemberg
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Gerald Maier
Baden-Württemberg

Dr. Ulrike Groos
Baden-Württemberg

Dr. Frank Matthias Kammel
Bayern

Prof. Dr. Hartmut Dorgerloh
Berlin
(Stv. Vorsitzender)

Florian Illies
Berlin

Prof. Dr. Christoph Vogtherr
Brandenburg

Prof. Dr. Elena Zanichelli
Bremen

Prof. Dr. Sabine Schulze
Hamburg

Dr. Eva Raabe
Hessen

Sylvia von Metzler
Hessen

Dr. Katrin Arrieta
Mecklenburg-Vorpommern

Kirsten Gerberding
Niedersachsen

Prof. Dr. Michael von der Goltz
Niedersachsen

Prof. Dr. Eva-Maria Seng
Nordrhein-Westfalen

Prof. Dr. Dr. Thomas Sternberg
Nordrhein-Westfalen

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
Rheinland-Pfalz

Dr. Andreas Bayer
Saarland

Dr. Marius Winzeler
Sachsen

Dr. Ulrike Wendland
Sachsen-Anhalt

Dr. Anette Hüsich
Schleswig-Holstein

Dr. Thorsten Sadowsky
Schleswig-Holstein

Julia Marie Wendl
Thüringen

Dr. Martin Hoernes
Ernst von Siemens Kunststiftung

Katarzyna Wielga-Skolimowska
Kulturstiftung des Bundes

Geschäftsstelle der Kulturstiftung der Länder

1. Juli bis
31. Dezember 2025

Vorstand

Dr. Christine Regus
(ab 11/2025)
Generalsekretärin

Prof. Dr. Frank Druffner
kommissarischer, ab 11/2025
stellvertretender Generalsekretär

Büro des Vorstands

Jenny Berg
Referentin des Vorstands
(in Elternzeit)

Linda Borrmann Dücker
(ab 11/2025)
Referentin des Vorstands
(Elternzeitvertretung)

Moritz Stange
Referent des Vorstands / Büroleitung

Bernd Jünger
Projektkoordinator Digitalität und
digitale Infrastrukturen

Monika Michalak
Sekretärin des Vorstands

Fachbereich 1 Förderung

Dr. Stephanie Tasch
Leiterin Fachbereich 1 Förderung
Kunst und Kulturgüter des 17. bis
19. Jahrhunderts, Wissenschaftliche
Koordination Arsprototo

Dr. Josephine Karg
Stellvertretende Leiterin
Fachbereich 1 Förderung
Kunst und Kulturgüter des 20. bis
21. Jahrhunderts

Christine Unsinn
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Fachbereich 1 Förderung
Kunst und Kulturgüter bis 1600

Lena Greinert (bis 7/2025)
Studentische Mitarbeiterin Pflege
der Stiftungsbibliothek

Künstlerstipendien

Dr. Jörg Rosenfeld
Projektkoordination – Künstler-
stipendien des Bundes und der
Länder

Fachbereich 2 Operative Projekte, Entwicklung, Partnerschaften

María Leonor Pérez Ramírez
Leiterin Fachbereich 2
Operative Projekte, Entwicklung,
Partnerschaften

Linda Borrmann-Dücker
(bis 10/2025)
Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Franziska Kirst (bis 12/2025)
Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Kontaktstelle für Kulturgüter und menschliche Überreste aus kolonialen Kontexten in Deutschland

Leandra Bitahwa
Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Elke Kühns (bis 10/2025)
Projektassistentin

Kimberly Tanzius
(ab 10/2025)
Projektassistentin

Dr. Mai Lin Tjoa-Bonatz
(bis 9/2025)
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Projekt zum Umgang mit
menschlichen Überresten

Ammar Awanyi
Projektassistent Projekt zum Umgang
mit menschlichen Überresten

Kulturelle Bildung

Ina von Kunowski
Stellvertretende Leiterin Fachbereich
2 Operative Projekte, Entwicklung,
Partnerschaften, Redaktionsleiterin
MAKURA

Anna Muradyan
Projektmitarbeiterin MAKURA

PRISMA – Programm zur Stärkung der Diversität und kulturellen Teilhabe an Museen

Josefina Trittel
Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Lara Abul-Ella
Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Anna Reinöhl
Projektassistentin

Fachbereich 3 Verwaltung

Ronny Günther
Leiter Fachbereich 3 Verwaltung

Jana Dziakowski
Stellvertretende Leiterin Fachbereich 3
Verwaltung, Bilanzbuchhalterin

Stefanie Altenkirch
Mitarbeiterin innerer Dienst /
Personal

Katja Helm
Mitarbeiterin Verwaltung

Bettina de Bloeme-Knop
Mitarbeiterin Verwaltung

Marianne Tyras
Mitarbeiterin Verwaltung

Florian Herda
Studentischer Mitarbeiter

Fachbereich 4 Kommunikation und Medien

Hans-Georg Moek
Leiter Fachbereich 4
Kommunikation und Medien

Daniela Kummle
Stellvertretende Leiterin Fachbereich 4
Kommunikation und Medien

Carolin Hilker-Möll
Redaktionsleiterin Arsprototo

Dela Mießen (bis 8/2025)
Studentische Mitarbeiterin

Marc Widmer (9/2025 bis 12/2025)
Praktikant

Medienresonanz 2025

Neben der klassischen Presse- und Medienarbeit kommuniziert die Kulturstiftung der Länder im Wesentlichen über folgende Kommunikationskanäle: Webseite, das Stiftungsmagazin Arsprototo, Soziale Medien (Instagram, Facebook, Bluesky, LinkedIn, YouTube), Newsletter sowie die Podcast-Plattformen Spotify, Apple Podcasts, iTunes und Podigee. Publiziert wurden diverse Formate wie Pressemitteilungen, Web-Artikel, Posts, Videos und Podcasts. 2025 veröffentlichte die Kulturstiftung der Länder insgesamt 44 Pressemitteilungen. Die Pressearbeit erzielte insgesamt eine potenzielle Reichweite von rund 2,2 Milliarden. In die Reichweitenanalyse aufgenommen sind analoge und digitale Presseartikel, die eindeutig „Kulturstiftung der Länder“, den Generalsekretär, Prof. Dr. Markus Hilgert (bis 31.3.2025), die Generalsekretärin, Dr. Christine Regus, den stellvertretenden Generalsekretär, Prof. Dr. Frank Druffner, oder die Publikationen Arsprototo oder Patrimonia in Verbindung mit Kulturstiftung der Länder benennen. Die potenzielle Reichweite ist ein Schätzwert über die Anzahl der Personen, die die Beiträge in der Presseberichterstattung tatsächlich gesehen haben könnten. Daraus ergibt sich ein geschätzter Werbeäquivalenzwert von ca. 20,67 Mio. Euro, der den Kosten entspricht, die mit der Schaltung von Anzeigen bzw. Werbespots in den jeweiligen Medien entstanden wären. Der quartalsweise erscheinende Newsletter wurde 2025 jeweils an rund 1.800 Abonnentinnen und Abonnenten versandt. Zwei Ausgaben des Stiftungsmagazins Arsprototo, das

die Tätigkeit der Kulturstiftung der Länder abbildet, wurden 2025 veröffentlicht, jeweils mit einer gedruckten Auflage von 9.200. Beide Ausgaben erhielten rund 1.200 Digitalabonnentinnen und -abonnenten als PDF per E-Mail. In der Schriftenreihe Patrimonia, die wissenschaftlich fundierte Einzelbetrachtungen ausgewählter Erwerbungs-förderungen liefert, erschien 2025 ein Band. Die Reihe erscheint seit Herbst 2025 im Deutschen Kunstverlag. Die Kommunikationsabteilung veröffentlichte 2025 begleitend zur Arsprototo-Ausgabe 1/2025 eine Podcast-Folge. Seit Sommer 2025 gibt es die Podcast-Reihe „Ausstellungstipps der Kulturstiftung der Länder“. Im Jahr 2025 wurden darin insgesamt 7 Folgen veröffentlicht. Über Podcast-Plattformen wurden alle bisher erschienenen Podcast-Folgen der Kulturstiftung der Länder im Jahr 2025 2.559-mal gestreamt oder heruntergeladen und über den YouTube-Kanal der Kulturstiftung der Länder im Jahr 2025 rund 4.452 mal aufgerufen. 2025 wurden auf dem YouTube-Kanal 16 Videos veröffentlicht. Alle jemals veröffentlichten Videos der Kulturstiftung der Länder (inklusive Podcasts) wurden auf YouTube 2025 insgesamt 11.901-mal angeschaut. Die Abspieldauer der Videos betrug 628 Stunden. 86 neue Nutzerinnen und Nutzer abonnierten den Kanal 2025. Die Kulturstiftung der Länder bespielte 2025 folgende Social-Media-Kanäle: Instagram – 6.220 Follower, Facebook – 1.226 Follower, Bluesky – 1.587 Follower, LinkedIn – 5.178 Follower.

Satzung der Kulturstiftung der Länder

Stand:
Dezember 2024

Abkommen zur Errichtung der Kulturstiftung der Länder

vom 4. Juni 1987, in der Fassung vom 25. Oktober 1991*)

I.

Die Länder Baden-Württemberg, Bayern, Berlin, Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland und Schleswig-Holstein errichten zur Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationalen Ranges mit Wirkung vom 1. Januar 1988 die „Kulturstiftung der Länder“.

Die vertragschließenden Länder verpflichten sich zur Beteiligung an der Kulturstiftung der Länder nach Maßgabe der in Abschnitt II vereinbarten Satzung. Die Länder Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen sind bis zum 31. Dezember 1994 von der Zahlung von Mitteln für die Stiftung befreit. Die übrigen Länder entrichten nach Maßgabe der jeweils geltenden Haushaltsgesetze an die Kulturstiftung der Länder die Mittel der gemeinsamen Finanzierungen (vgl. Teil II der Liste der Vorhaben gem. § 2 Abs. 2 Nr. 4 der Stiftungssatzung) und jährlich mindestens 10 Millionen DM für die Durchführung laufender Aufgaben. Die Anteile der einzelnen Länder werden nach dem Königsteiner

Schlüssel ermittelt. Die Länder können auch das Stiftungsvermögen durch Zustiftungen aufstocken. Für die Zeit ab 1. Januar 1995 sind die Mittel und die jeweiligen Anteile der Länder neu festzulegen; die Zahlungsverpflichtung der an der Errichtung der Stiftung beteiligten Länder von insgesamt mindestens 10 Millionen DM bleibt erhalten.

Das Abkommen kann von jedem Land durch schriftliche Erklärung gegenüber den übrigen Ländern zum Schluss eines Kalenderjahres mit einer Frist von 2 Jahren gekündigt werden, erstmals zum 31. Dezember 1997. Zum Zeitpunkt der Aufhebung der Stiftung bestehende vertragliche Verpflichtungen zur Versorgung von Mitgliedern des Vorstandes der Stiftung werden von den Ländern nach dem Königsteiner Schlüssel getragen.

Die Bundesrepublik Deutschland (Bund) kann nach Maßgabe eines mit den Ländern zu schließenden Abkommens an der Stiftung mitwirken.

II.

Die Stiftung erhält folgende Satzung:

§ 1 Name, Rechtsform, Sitz

(1) Die Stiftung führt die Bezeichnung „Kulturstiftung der Länder“.

(2) Sie ist eine rechtsfähige Stiftung des bürgerlichen Rechts und hat ihren Sitz in Berlin.

§ 2 Stiftungszweck

(1) Zweck der Stiftung ist die Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationalen Ranges. Im Rahmen der Verwirklichung des Stiftungszwecks

bleiben Kunst- und Kulturprojekte, denen antisemitische oder rassistische Konzepte zugrunde liegen oder die entsprechende Inhalte transportieren oder deren Zweck erkennbar in der Verbreitung solcher Konzepte oder Inhalte besteht, nach Maßgabe der Förderrichtlinien grundsätzlich unberücksichtigt.

(2) Der Stiftungszweck wird insbesondere verwirklicht durch

1. die Förderung des Erwerbs für die deutsche Kultur besonders wichtiger und bewahrungswürdiger Kulturgüter, vor allem wenn deren Abwanderung ins Ausland verhindert werden soll oder wenn sie aus dem Ausland zurückerworben werden sollen; z. B. durch finanzielle und/oder ideelle Unterstützung öffentlich zugänglicher, auch ehrenamtlich geführter, kultureller Einrichtungen, die gemeinnützig oder Körperschaften des öffentlichen Rechts sind und als kulturgutbewahrende Einrichtungen gemäß § 2 Kulturgutschutzgesetz gelten sowie gemeinnütziger Projektträger mit eindeutig kultureller Ausrichtung;
2. die Förderung von und die Mitwirkung bei Vorhaben der Dokumentation und Präsentation deutscher Kunst und Kultur, z. B. durch die Unterstützung von Ausstellungsvorhaben, Restaurierungsprojekten, die Herausgabe von Publikationen eigener Förderungen; unterstützt werden nur Projekte öffentlich zugänglicher, auch ehrenamtlich geführter, kultureller Einrichtungen, die gemeinnützig oder Körperschaften des öffentlichen Rechts sind und als kulturgutbewahrende Einrichtungen gemäß § 2 KGSG gelten sowie gemeinnütziger Projektträger mit eindeutig kultureller Ausrichtung sowie derartige Einrichtungen selbst;
3. die Förderung zeitgenössischer Formen und Entwicklungen von besonderer Bedeutung auf dem

Gebiet von Kunst und Kultur und ihrer Vermittlung, z. B. durch die Unterstützung von Preisvergaben;

4. die Förderung von überregional und international bedeutsamen Kunst- und Kulturvorhaben, z. B. durch die Unterstützung von den Ländern ausgewählter kultureller Einrichtungen; unterstützt werden nur Projekte öffentlich zugänglicher, auch ehrenamtlich geführter, kultureller Einrichtungen, die gemeinnützig oder Körperschaften des öffentlichen Rechts sind und als kulturgutbewahrende Einrichtungen gemäß § 2 des Kulturgutschutzgesetzes gelten sowie gemeinnütziger Projektträger mit eindeutig kultureller Ausrichtung sowie derartige Einrichtungen selbst.

5. Beratung der Länder, insbesondere der von der Kultusministerkonferenz eingesetzten Kulturministerkonferenz, in kulturpolitischen Belangen mit gesamtstaatlicher Bedeutung und Wahrnehmung von sich daraus ergebenden Beratungs- und Koordinierungsaufgaben, z. B. auf den Gebieten kulturelle Bildung, digitale Transformation.

(3) Die Kulturstiftung verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts „Steuerbegünstigte Zwecke“ der Abgabenordnung. Sie ist selbstlos tätig und verfolgt nicht in erster Linie eigenwirtschaftliche Zwecke.

§ 3 Ausgewogenheit zwischen den Ländern

Bei Förderungen durch die Stiftung soll eine Ausgewogenheit zwischen den Ländern angestrebt werden.

§ 4 Mittel der Stiftung

(1) Das Grundstockvermögen besteht nach dem Stande vom 1. Oktober 1991 aus Wertpapieren und Barmitteln im Gesamtwert von rd. 500.000 DM (entspricht € 255.645,94) sowie aus der Geschäftsausstattung. Zusätzlich zum Grundstockvermögen kann ein sonstiges Vermögen und ein Sondervermögen gebildet werden, das ausschließlich für die Vergabe von Darlehen zur Erfüllung satzungsgemäßer Aufgaben genutzt werden darf. Über die Bildung und die Auflösung dieses Sondervermögens entscheidet der Stiftungsrat.

(2) Die Stiftung erhält zur Erfüllung ihrer Aufgaben Mittel der Länder nach Maßgabe des Abkommens zur Errichtung der Kulturstiftung der Länder in der jeweils geltenden Fassung.

(3) Die Stiftung kann Zuwendungen des Bundes erhalten.

(4) Die Stiftung soll sich um einmalige und laufende Zuwendungen Dritter bemühen.

(5) Die Stiftung kann durch einen Förderverein unterstützt werden.

(6) Zur Erfüllung des Stiftungszweckes dürfen nur die Nutzungen des Stiftungsvermögens sowie die jährlichen Mittel der Länder und Spenden Dritter herangezogen werden, soweit die Mittel nicht als Zustiftungen zur Vermehrung des Grundstockvermögens bestimmt sind.

(7) Die Mittel der Stiftung dürfen nur für satzungsgemäße Zwecke verwendet werden. Es darf keine Person durch Ausgaben, die dem Stiftungszweck fremd sind, oder durch unverhältnismäßig hohe Vergütungen begünstigt werden.

(8) Den durch die Stiftung Begünstigten steht aufgrund dieser

Satzung ein Rechtsanspruch auf Leistungen nicht zu.

§ 5 Stiftungsorgane

Organe der Kulturstiftung sind

1. der Stiftungsrat,
 2. der Vorstand,
- Daneben hat die Stiftung ein Kuratorium als rein beratendes Organ.

§ 6 Stiftungsrat

(1) Der Stiftungsrat besteht aus jeweils einem Mitglied der Landesregierungen der an der Stiftung beteiligten Länder sowie ein bis zwei Mitgliedern der Bundesregierung. Diese kann auch Staatssekretäre/ Staatssekretärinnen als Mitglieder bestellen. Vertretung ist zulässig. Das Stimmrecht der Mitglieder der Bundesregierung beschränkt sich auf Beschlüsse gemäß § 2 (2) 4; sie führen ansonsten eine beratende Stimme.

(2) An den analog bzw. in Ausnahmefällen digital durchgeführten Sitzungen des Stiftungsrates nehmen die Mitglieder des Vorstandes mit Rederecht teil, sofern der Stiftungsrat nichts anderes beschließt. Beratend können an den Sitzungen die oder der Kuratoriumsvorsitzende und deren oder dessen Stellvertreterin oder Stellvertreter sowie eine Vertreterin oder ein Vertreter der kommunalen Spitzenverbände teilnehmen. Auf Beschluss des Stiftungsrats können weitere Gäste mit beratender Stimme teilnehmen. Der Vorstand ist berechtigt, Anträge zu stellen.

(3) Den Vorsitz des Stiftungsrates hat die Regierungschefin oder der Regierungschef des Landes inne, das den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz führt; sie oder er kann sich durch ein anderes Mitglied der Landesregierung

vertreten lassen. Die Stellvertretung hat das von der Landesregierung des Landes bestellte Mitglied, das den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz in dem vergangenen Jahr geführt hat. Sofern diese Länder nicht an der Stiftung beteiligt sind, verlängert sich die Amtszeit der oder des bisherigen Vorsitzenden und der oder des stellvertretenden Vorsitzenden des Stiftungsrates um den entsprechenden Zeitraum.

(4) Die Mitglieder des Stiftungsrates und deren Vertreter/Vertreterinnen werden von den jeweiligen Ländern bzw. der Bundesregierung bestellt.

(5) Der Stiftungsrat berät und entscheidet über alle Fragen, die zum Aufgabenbereich der Stiftung gehören, soweit es sich nicht um die Führung der laufenden Geschäfte handelt.

(6) Der Stiftungsrat entscheidet über die Aufstellung des Wirtschaftsplanes.

(7) Der Stiftungsrat erlässt eine Geschäftsordnung für die Stiftung

§ 7 Beschlussfassung des Stiftungsrates

(1) Bei Beschlüssen des Stiftungsrats hat jedes stimmberechtigte Mitglied eine Stimme. Stimmrechtsübertragung auf ein anderes Mitglied des Stiftungsrates ist zulässig, wobei neben der eigenen Stimme höchstens eine weitere geführt werden darf. Beschlüsse werden mit Zustimmung von mindestens 13 der stimmberechtigten Mitglieder gefasst. Davon ausgenommen sind Beschlüsse über Änderungen der Satzung und die Geschäftsordnung der Kulturstiftung der Länder. Hier entscheidet der Stiftungsrat einstimmig.

(2) Beschlüsse können auch außerhalb von Sitzungen im

schriftlichen, fernschriftlichen oder Umlaufverfahren in Textform gefasst werden, wenn sich alle stimmberechtigten Mitglieder daran beteiligen. Einem Beschluss müssen mindestens 13 der stimmberechtigten Mitglieder zustimmen. Bei mehr als drei Stimmenthaltungen kommt kein Beschluss zustande.

§ 8 Vorstand

(1) Der Stiftungsrat bestellt den Vorstand. Dieser besteht aus zwei Personen: der Generalsekretärin oder dem Generalsekretär und deren oder dessen Stellvertreterin oder Stellvertreter. Die Mitglieder des Vorstands werden jeweils für 5 Jahre bestellt. Die erneute Bestellung, auch mehrfach, ist zulässig. Nach einer ununterbrochenen Amtszeit von 10 Jahren kann die Berufung der Mitglieder des Vorstands auch für eine weitere verkürzte Amtszeit bis zum Erreichen der Altersgrenze für den gesetzlichen Ruhestand von Tarifbeschäftigten im öffentlichen Dienst erfolgen.

(2) Die Generalsekretärin oder der Generalsekretär führt die laufenden Geschäfte der Stiftung; unter Beachtung der durch den Stiftungsrat erlassenen Geschäftsordnung bereitet sie oder er die Beschlüsse des Stiftungsrates vor und führt sie aus.

(3) Jedes Mitglied des Vorstands vertritt die Stiftung gerichtlich und außergerichtlich allein. Im Innenverhältnis ist das stellvertretende Mitglied gehalten, nur im Falle der Verhinderung der Generalsekretärin oder des Generalsekretärs tätig zu werden.

(4) Die Mitglieder des Vorstandes erhalten nach Maßgabe ausreichend vorhandener Mittel eine angemessene Vergütung, die vom Stiftungsrat festgelegt wird. Sie

haben darüber hinaus Anspruch auf Ersatz der aus dienstlicher Veranlassung entstandenen notwendigen Ausgaben.

§ 9 Kuratorium

(1) Das Kuratorium besteht aus bis zu 25 Mitgliedern.

(2) Je ein Mitglied des Kuratoriums wird auf Vorschlag der Kulturstiftung des Bundes und der Ernst von Siemens Kunststiftung, die übrigen Mitglieder werden auf Vorschlag des Vorstands unter Berücksichtigung von Vorschlägen aus den Ländern vom Stiftungsrat auf 4 Jahre berufen und sollen die Bereiche Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Kulturpolitik, Kulturförderung und Zivilgesellschaft abbilden. Bei der Besetzung des Kuratoriums wird die gleichmäßige Vertretung der Geschlechter angestrebt. Die einmalige Wiederberufung in Folge ist zulässig. Die Mitglieder des Kuratoriums können aus wichtigem Grunde vom Stiftungsrat abberufen werden.

(3) Das Kuratorium kann zur Erfüllung einzelner Aufgaben auch Nichtmitglieder beratend hinzuziehen.

(4) Das Kuratorium wählt die Vorsitzende oder den Vorsitzenden sowie zwei stellvertretende Vorsitzende.

(5) Das Kuratorium fasst seine Beschlüsse mit der Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Es ist beschlussfähig, wenn die Hälfte der Mitglieder anwesend oder aufgrund schriftlicher Vollmacht durch andere Kuratoriumsmitglieder vertreten ist. Neben der eigenen Stimme darf höchstens eine weitere Stimme geführt werden.

(6) Die Mitglieder des Kuratoriums werden ehrenamtlich tätig.

§ 10 Aufgaben des Kuratoriums

(1) Das Kuratorium berät den Stiftungsrat bei der Erfüllung seiner Aufgaben, insbesondere bei der Festlegung von Förderungsschwerpunkten für die Arbeit der Stiftung.

(2) Die Mitglieder des Stiftungsrates und der Vorstand sind berechtigt, an den Sitzungen des Kuratoriums ohne Stimmrecht teilzunehmen. Auf Beschluss des Kuratoriums können weitere Gäste mit beratender Stimme teilnehmen.

§ 11 Ausgleich der Zuwendungen

Soweit Mittel der Stiftung für den Erwerb besonders wichtiger und bewahrungswürdiger Zeugnisse deutscher Kultur aufgewendet werden, ist ein angemessener Ausgleich zwischen den Ländern durch den Einsatz von Erwerbsmitteln anzustreben.

§ 12 Aufhebung der Stiftung

(1) Die Kulturstiftung soll vom Stiftungsrat nach Maßgabe der gesetzlichen Bestimmungen des § 87 Abs. 1 BGB aufgelöst werden, wenn die Kulturstiftung ihren Zweck endgültig nicht mehr dauernd und nachhaltig erfüllen kann.

(2) Bei Auflösung oder Aufhebung der Stiftung oder bei Wegfall steuerbegünstigter Zwecke fällt das Grundstockvermögen an die Länder Baden-Württemberg, Bayern, Berlin, Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland und Schleswig-Holstein in dem Verhältnis, in dem sie zu seiner Bildung beigetragen haben.

Sie haben es ausschließlich und unmittelbar für ähnliche gemeinnützige Zwecke im Sinne dieser Satzung zu verwenden. Sonstiges Vermögen der Stiftung wird an die 16 Bundesländer nach dem Königsteiner Schlüssel verteilt.

§ 13 Rechnungslegung und Prüfung

(1) Der Rechnungshof des Landes Berlin prüft die Haushalts- und Wirtschaftsführung der Stiftung.

(2) Die Generalsekretärin oder der Generalsekretär hat unbeschadet der Prüfung nach Abs. (1) die zum Ende eines jeden Geschäftsjahres (Kalenderjahres) zu fertigenden Aufstellungen über die Einnahmen und Ausgaben der Stiftung und über ihr Vermögen durch einen vom Stiftungsrat benannten, öffentlich bestellten Wirtschaftsprüfer oder eine anerkannte Wirtschaftsprüfungsgesellschaft prüfen zu lassen.

§ 14 Ruhe des Stimmrechts und des Vorsitzes im Stiftungsrat

Solange ein Land mit Ausnahme der von der Ländergemeinschaft institutionell geförderten Einrichtungen gemäß § 2 (2) Nr. 4 seiner Pflicht zur finanziellen Beteiligung an der Kulturstiftung der Länder nicht nachkommt, ruht das Stimmrecht des von diesem Land bestellten Mitgliedes des Stiftungsrates im Stiftungsrat. Führt dieses Land während dieser Zeit den Vorsitz in der Ministerpräsidentenkonferenz, verlängert sich die Amtszeit der oder des bisherigen Vorsitzenden und der oder des stellvertretenden Vorsitzenden des Stiftungsrates (§ 6 (3)) um den entsprechenden Zeitraum.

**) Satzung vom 4. Juni 1987, genehmigt am 17. November 1987; geändert am 12. Juni 1992 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderungen in §§ 4, 7 und 14 –, genehmigt am 28. August 1992; geändert am 24. Juni 1994 durch Beschluss des Stiftungsrates – Ergänzung des § 4 –, genehmigt am 7. September 1994; geändert am 5. Dezember 1997 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderung in § 11, genehmigt am 23. Juli 1998; geändert am 11. Dezember 1998 durch Beschluss des Stiftungsrates, genehmigt am 9. April 1999; geändert am 16. Juni 2000 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderung des § 9 Abs. 1, genehmigt am 18. September 2000; geändert am 25. Juni 2007 durch Beschluss des Stiftungsrates, genehmigt am 2. November 2007; geändert am 26. November 2014 durch Beschluss des Stiftungsrates – Ergänzung des § 8 Abs. 4, genehmigt am 11. Juni 2015; geändert am 04. Dezember 2015 durch Beschluss des Stiftungsrates – Änderung der §§ 2 Abs. 2 sowie 12 Abs. 2, genehmigt am 28. Februar 2017; geändert 22. Juni 2016 durch Beschluss des Stiftungsrates, genehmigt am 19. April 2017; neugefasst am 19. Dezember 2024 durch Beschluss des Stiftungsrates, Änderungen in den §§ 2 Abs. 1, 4 Abs. 6, 7 Abs. 1 und 2, 12 Abs. 1 und 2 – insbesondere Änderung der Beschlussfassung des Stiftungsrates im § 7 –, genehmigt am 21. Februar 2025*

www.kulturstiftung.de