

Monatsschrift für Kunstwissenschaft
77. Jahrgang | Heft 5 | Mai 2024



KUNST CHRONIK

Kunstchronik

Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

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

kunstchronik@zikg.eu

Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

Redaktionsassistentz

Gabriele Strobel, M.A.

Weitere ständige Mitglieder der Redaktionskonferenz

Dr. Dominik Brabant, Prof. Dr. Dietrich Erben, Prof. Dr. Christian Fuhrmeister,

Prof. Dr. Iris Lauterbach, Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Dr. Georg Schelbert, Dr. Esther Wipfler

Erscheinungsweise

11 Hefte pro Jahr (Heft 9/10 als Doppelnummer)



Die Texte dieses Werkes stehen unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND.

Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbedingungen.

Coverabbildung s. S. 303, Abb. 14



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.5>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

eISSN 2510-7534

Inhalt

Neufund

Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters?
Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer
Domes neu gesehen

Diana Ecker | 290

Denkmalpflege

Zum „Bilderstreit“ im Naumburger Dom

Karin von Welck und Andreas Ranft (Hg.),
Das Cranach-Triegel-Retabel im Westchor des
Naumburger Doms. Geschichte – Deutung –
Wirkung

Gotthard Voß | 305

Ausstellung

Kunst in Zeiten der karolingischen
Reichsteilung

Trésors du royaume de Lotharingie. L'héritage de
Charlemagne. Hôtel départemental des expositions
du Var, Draguignan, 1.7.–8.10.2023. Katalog hg. v.
Isabelle Bardiès-Fronty
Aaron Jochim | 312

Design

Ritrovamenti. Casa Lana di Ettore Sottsass
alla Triennale di Milano

Donatella Cacciola | 320

Forschungsbericht

Raffaël post festum II

Sylvia Ferino-Pagden | 329

Neuerscheinungen | 354

Neues aus dem Netz | 355

Veranstaltung | 356

Ausstellungskalender | 357

Neufund

Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters? Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes neu gesehen

Diana Ecker, M.A.
Kirchliche Denkmalpflege Bistum Mainz
diana.ecker@bistum-mainz.de

Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters? Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes neu gesehen

Diana Ecker



| Abb. 1 | Naumburger Meister und Werkstatt, Atlant mit Kämpferstein, nach 1239. Roter Mainsandstein, 136 × 66 cm (Atlant), 46 × 139 cm (Kämpfer). Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. PS00170. © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Foto: Marcel Schawe

Zu den skulpturalen Überresten der zerstörten frühgotischen Chorschrankenanlagen des Mainzer Domes, die dem Naumburger Meister oder dessen Werkstatt zugeschrieben werden können, gehört auch die annähernd lebensgroße männliche Figur in der stützen-

den Haltung eines Atlanten. **| Abb. 1 |** Auf einer zwei Meter hohen Säule platziert, war diese Tragefigur einst vor dem östlichen Gegenchor des Domes, unter der südlichen Wandvorlage des Triumphbogens eingestellt und besaß als Pendant auf der Nordseite eine schlanke Säule mit virtuos gemeißeltem Laubkapitell. Auf beiden Stützegebilden lasteten breite Sattelkämpfer, die zur umgebenden Architektur des romanischen Ostchors vermittelten.

Die Atlantenfigur gibt einen stehenden, in Werkmannstracht mit Bundhaube und üppigem Wollmantel gekleideten Mann wieder, der sich in gebeugter Haltung und mit eingestemmtem rechten Arm gegen die Last des auf ihm ruhenden gewaltigen Kämpfersteins drückt, während er sich mit seiner Linken auf einen länglichen, gebogenen und zugleich in sich gedrehten vierkantigen Gegenstand stützt; zu seinen Füßen, die in gebundenen ‚Lederstiefeln‘ stecken, sind mehrere Erdhäufchen angedeutet. Die aus rotem Mainsandstein gefertigte Skulptur ist steinsichtig, und keinerlei Farbreste deuten darauf hin, dass sie jemals gefasst war. Von umso größerer Bedeutung erscheinen daher die mit verschiedenen Werkzeugen differenziert texturierten Oberflächen, die vorrangig dazu dienen, unterschiedliche Materialien zu suggerieren: Das weich gegerbte ‚Leder‘ der Stiefel, das feine ‚Leinen‘ des Untergewands mit seinen plissierten Ärmelbündchen, die grobe ‚Wolle‘ des gegürteten Leibbrocks und der Bundhaube sowie des voluminös fallenden Rechteckmantels wurden durch Schleifen und Glätten, bzw. mittels schraffurartig gesetzter Werkzeughiebe realitätsgetreu dargestellt. **| Abb. 2 |**

Hinsichtlich der Frage nach der Deutung des Mainzer Atlanten lässt sich in der Forschungsliteratur oft eine Beschränkung auf dessen bloße Benennung als Dar-

stellung eines Steinmetzen oder Baumeisters feststellen, ohne die Funktion einer solchen Darstellung im Kirchenraum näher zu beleuchten. Andere Ansätze gestehen der mutmaßlichen Baumeisterfigur lediglich einen sinnbildlichen, typenhaften oder eine Gruppe repräsentierenden Charakter zu. Schöpft man indes das Repertoire an kunsthistorischen Methoden aus, so verdichten sich, wie zu zeigen sein wird, die Hinweise auf ein individuelles Künstlerelbstbildnis.

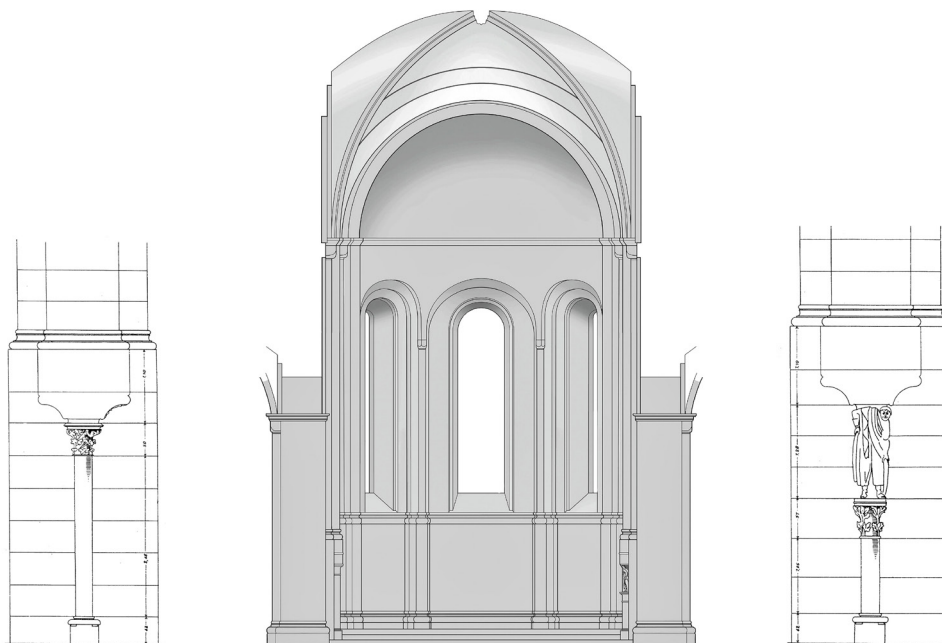
Der bauliche Kontext

1874 wurden der Atlant und die Säule während der Renovierung des Ostchors *in situ* hinter einem abgebrochenen Stützpfiler aufgefunden; zugleich gelangte man zu der damals neuen Erkenntnis, dass die Skulpturen Teile einer umfangreichen Umgestaltungskampagne des 13. Jahrhunderts waren, bei der man den romanischen Hochchor mit darunterliegender Krypta durch Abbruch derselben bis fast auf Langhausniveau abgesenkt hatte. Die beiden frühgotischen Stützengilde füllten die dabei am Triumphbogen entstandenen Lücken aus und fungierten (wenn auch nur dem Anschein nach) als Träger des Ostchors.



| Abb. 2 | Detail aus | Abb. 1 | Stiefel

| Abb. 3 | Weitere Funde, wie etwa zwei profilierte Architekturfragmente, deuteten darauf hin, dass die beiden Stützen aber lediglich die Endpunkte einer veritablen Chorabschränkung darstellten (Friedrich Schneider, *Die Gräberfunde im Ostchore des Domes zu Mainz*, Mainz 1874). Jüngsten Überlegungen zufolge dürfte es sich um einen mehrjochigen Hallenlett-



| Abb. 3 | Zeichnung der 1874 entdeckten, unter dem Triumphbogen des Ostchores eingemauerten Säulenstütze mit Zaurübenkapitell und der Atlantenfigur (nach Werner Noack 1914) sowie rekonstruierende Ansicht des Ostchors vom Mittelschiff aus gesehen. Von Bonifatius zum Naumburger Meister, Regensburg 2020, S. 394f., Abb. 279

ner gehandelt haben, in den auch der Heilig-Kreuzaltar des Domes integriert war (Diana Ecker, *Der Naumburger Meister in Mainz und die Folgen. Vom Westlettner des Domes bis zum Heilig Grab in Konstanz*, Diss. Univ. Heidelberg 2022, Druck in Vorb.). Friedrich Schneider, der Entdecker der Ostchorskulpturen, hob seinerzeit die künstlerische Qualität der Atlantenfigur hervor und äußerte die Vermutung, es könnte sich dabei um das Bildnis des leitenden Baumeisters handeln, der sich an einer statisch relevanten Stelle selbst ins Bild gesetzt habe. Zum Vergleich zog er verwandte Bau- und Werkmeisterdarstellungen heran, wie etwa den sog. Bonensack im Magdeburger Dom, den Baumeistermönch „Diemar“ in der Regensburger Dominikanerkirche oder das Bildnis Anton Pilgrams im Wiener Stephansdom (*Mainzer Journal*, Nr. 58, 11.3.1874).

Seit 1925 werden die skulptierten Wandstützen im Dom- und Diözesanmuseum museal präsentiert. Aufgrund der niedrigen Raumhöhe können sie dort allerdings nicht in ihrem originären Aufbau, sondern lediglich in Einzelteilen ausgestellt werden. Trotz graphischer Visualisierungen fällt es schwer, sich die Wirkung vorzustellen, die der Atlant und die Säule einst an der Schwelle zum Ostchor entfalteten; erschwerend kommt hinzu, dass dieser im 19. Jahrhundert in re-romanisierender Absicht wieder zu einem Hochchor mit Krypta umgebaut wurde und man dabei auch die letzten Spuren des gotischen Umbaus beseitigte. Schneiders unmittelbare Interpretation des Atlanten als individuelles Baumeisterbildnis dürfte wohl nicht zuletzt auch aus der Wahrnehmung der Figur in ihrem weitgehend ursprünglichen architektonischen Kontext resultieren.

Die frühe Sfortuna critica

Diese Deutung sollte sich nicht durchsetzen. Für den musealen Objekttyp werden bis heute neutrale Bezeichnungen wie „männliche Gestalt in der Art antiker Atlanten als Kämpferträger“ (Wilhelm Jung, *Mainz. Führer durch das Bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum*, Mainz 1971) oder „Atlant mit Kämpferstein“ bevorzugt (Diana Ecker, Kat. Nr. 12.6, in: *Von*

Bonifatius zum Naumburger Meister, hg. v. Winfried Wilhelmy, Regensburg 2020, 391–398). Dabei hatte man noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in diesem Atlanten die Darstellung einer „individuellen Persönlichkeit“, respektive „den Künstler selbst“ gesehen (Ernst Vetterlein, *Das Auftreten der Gotik am Dom zu Mainz*, Straßburg 1902, 17f.). Wilhelm Vöge sprach 1905 von einer „dienenden Architektenfigur“ und stellte diese den künstlerisch hervorragenden Fragmenten des Weltgerichts (vom Westlettner) gleich (Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts. Vortrag in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin, in: *Sitzungsbericht* 5, 1905, 29–32).

Doch seitdem Vöge auch erstmals einen stilistischen Zusammenhang zwischen den Mainzer Skulpturen und jenen im Westchor des Domes zu Naumburg erkannt hatte, lässt sich ein Wandel in der Beurteilung der Mainzer Tragefigur feststellen: Die kunstwissenschaftliche Forschung, die nun intensiv die Spuren des Naumburger Meisters und dessen Künstlerpersönlichkeit zu ergründen suchte, vertrat für das Mainzer Werk fast ausnahmslos eine „Zwei-Meister-These“: Nur die Westlettnerreliefs, d. h. die *Deesis* und der *Zug der Seligen und der Verdammten*, galten als ‚Schöpfungen‘ des Naumburger Meisters, während man die Skulpturen des Ostlettners einem anderen, ebenfalls in Reims geschulten Bildhauer zuschrieb (zu den Forschungspositionen vgl. Gerhard Straehle, *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989*. Online-Ressource UB Heidelberg 2009, 289f. ↗).

Das Interesse an der Baumeisterfigur, aber auch die Wahrnehmung ihrer bildhauerischen Qualität scheint im gleichen Maße abgenommen zu haben, in dem sich die anfangs vage Vorstellung von einem „Naumburger Meister“ nach und nach zu dem wirkmächtigen Bild des „schöpferischsten Genius unter den abendländischen Bildhauern“ (Hermann Beenken, *Der Meister von Naumburg*, Berlin 1939, 5) verdichtete. Diese Tendenz wurde insbesondere durch Otto Schmitts vergleichende Analyse des Ostchor-Atlanten mit dem *Kopf mit der Binde* befördert; letzterer war von ihm



| Abb. 4 | Naumburger Meister und Werkstatt, sog. Kopf mit der Binde, um 1239. Hellgrauer Nahe-Sandstein, 25 × 23 cm. Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. PS00096. © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Foto: Marcel Schawe



| Abb. 5 | Detail aus | Abb. 1 | Kopf

erstmal (und zurecht) dem Westlettner zugewiesen und überdies als eigenhändiges und bedeutendstes Werk des Naumburger Meisters aus dessen Mainzer Zeit erhoben worden. | Abb. 4 | (Der Kopf mit der Binde, in: *Oberrheinische Kunst* 5, 1932, 3–16) Schmitts Argumentation gründete auf der Beschaffenheit des Knochenbaus: Dem Jünglingskopf, dem ein „Knochengerüst von wunderbarer Bestimmtheit“ eignete, stellte er den Schädel des Atlanten gegenüber, dem er mangelnde „architektonische Stabilität“ bescheinigte und dessen „fleischige Brauenbögen“ nicht dazu berufen seien, „eine bedeutende Stirn zu tragen“. | Abb. 5 | Das Fatale an Schmitts Vergleich war dabei nicht die divergierende qualitative Bewertung der Skulpturen, sondern die Gleichsetzung der physischen mit den psychischen Eigenschaften

und deren Übertragung auf die jeweiligen Bildhauer. Damit war sowohl die Zuschreibung der Ostlettner-Skulpturen an den Naumburger Meister als auch die Deutung des Atlanten als mutmaßliches Selbstbildnis des in Mainz tätigen Baumeisters ausgeschlossen, denn das eine war nun mit dem anderen verknüpft: Wäre der Atlant ein Werk des ‚Naumburgers‘ und stellte er einen Baumeister/Bildhauer dar, dann führte diese Gleichung zu dem offenbar unhaltbaren Ergebnis, dass es sich dabei um ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters handeln musste. Der Logik von Schmitts Argumentation zufolge war es jedoch undenkbar, dass ein derart hässlicher Mann in der Lage war, Werke von größter Schönheit hervorzubringen. Als symptomatisch für diese Auffassung erscheint Wilhelm Pinders 1944 im Rahmen eines Vortrags

Neufund

geäußerte Vermutung, es handle sich bei der Figur des *Auferstehenden* vom Mainzer Westlettner, die sich durch eine „breite Stirn“ und „schwere Backenknochen“ auszeichne, um ein Kryptoporträt des Naumburger Meisters, während die werkmännisch gekleidete Atlantenfigur bei seinen Überlegungen offenkundig keine Berücksichtigung fand (Wolfram Hodermann, in: *Deutsche Zeitung in den Niederlanden*, Jg. 5, Nr. 58, 4.8.1944). Für die mit völkischer Ideologie aufgeladene Kunstgeschichte der NS-Zeit sah der Atlant nicht deutsch, nicht edel und nicht genial genug aus, um ein Bild des großen ‚Naumburgers‘ vorzustellen.

Ein unvoreingenommener Blick

Auch in der Literatur der Folgezeit fand die Mainzer Atlantenfigur kaum Beachtung und nicht einmal Eingang in Kurt Gerstenbergs 1966 erschienenes Compendium *Deutsche Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, obgleich die Skulptur durchaus immer wieder als „Werkmann in der Zeittracht“, „tragender Baumeister“ oder „Werkmeister“ bezeichnet worden war (vgl. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* IV, Berlin 1911, 237; Peter Metz, *Der Dom zu Mainz*, Köln/Augsburg/Wien 1927, 52; Otto Schmitt, *Das Mainzer Dommuseum und die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts*, in: *Aus Dom und Diözese Mainz. Festgabe Prof. Georg Lenhart*, Mainz 1939, 77). Erst 1971 widmete Richard Hamann-Mac Lean dem Mainzer Atlanten eine eigene Studie und reihte dabei die Figur wie selbstverständlich in das Werk des Naumburger Meisters ein – ganz so, als ob es die ablehnende Haltung der älteren Forschung hinsichtlich dieser Zuschreibung nie gegeben hätte (vgl. Straehle 2009, v. a. 875 u. 878). Auch er stellte Vergleiche zwischen dem Atlanten und dem *Kopf mit der Binde* an. Doch anders als Otto Schmitt zog Hamann-Mac Lean die Schönheit des Jünglingskopfs und die Hässlichkeit des Atlanten nicht zur Begründung eines qualitativen Abstands zwischen den beiden Bildwerken heran, sondern erkannte sie als Ausdruck unterschiedlicher Darstellungsmodi (Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims. Studien zum



| Abb. 6 | Seitenansicht von | Abb. 1 |

Problem des Naumburger Meisters III, in: *Jahrbuch der Vereinigung Freunde der Universität Mainz* 20, 1971, 22–43).

Die geänderte Sichtweise fand in den jüngeren Forschungsbeiträgen insofern ihren Niederschlag, als die bildhauerische Qualität des Atlanten wieder stärker gewürdigt und dieser nun in der Regel zum Kreis jener Bildwerke gezählt wurde, die die Naumburger Werkstatt in Mainz hinterlassen hatte. Hinsichtlich der Deutung als mutmaßliches Selbstbildnis des leitenden Baumeisters/Bildhauers lässt sich jedoch weiterhin äußerste Zurückhaltung feststellen: 1996 legten Christiane Kitzlinger und Stefan Gabelt eine Analyse der Mainzer Tragefigur vor, in der sie den gebogenen Vierkant, auf den sich der Atlant stützt, als „Virtuosstück der Steinmetzkunst“ interpretierten, das auf die „Möglichkeiten und Fähigkeiten der

Baukunst“ (und letztlich auch auf jene „der in Mainz tätigen Bauleute“) verweise. **| Abb. 6 |** Dennoch verwarfen sie eine Interpretation der Figur als konkrete Darstellung des an diesem Ort wirkenden „magister operis“ zugunsten „einer allgemeingültigen Versinnbildlichung der Dualität von Mühsal und Sinnfälligkeit des irdischen Lebens“, ergänzt um eine „Anspielung auf die Steinmetz- und Bauarbeit als formgestaltende Kunst“ (Die ehemalige Westletztneranlage im Dom zu Mainz, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung*, hg. v. Hartmut Krohm, Berlin 1996, 205–243). Auch für Matteo Burioli stellt der Mainzer Atlant lediglich ein Beispiel für die „typisierte Darstellung der Steinmetze als Tragefiguren am Bau“ dar (Das Antlitz der Baukunst – Gesicht, Hand und Körper des Architekten in der frühen Neuzeit (1200–1800), in: *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, hg. v. Winfried Nerdinger, München 2012, 429–445), und auch Philipp Kuroczik tendierte nach seiner Analyse des Atlanten zu einer „Zunftstiftung“, die „nicht auf einen einzelnen Werkmann, sondern auf das ganzheitliche, arbeitsteilige Wesen eines Bildhauerarchitekten-Ateliers anspielt.“ (Neue Überlegungen zum Stützenkomplex mit dem Atlanten des „Naumburger Meister“-Ateliers aus dem Mainzer Dom, in: *Saale-Unstrut-Jahrbuch* 17, 2012, 6–21)

Immerhin fand der Mainzer Atlant Eingang in Anton Legners Anthologie der Künstler-Selbstdarstellungen des Mittelalters und zwar unter der interessanten Fragestellung, ob solche Tragefiguren „vielleicht die von ihren Bauherren [...] ‚verschwiegenen‘ artifices verkörpern, die sich in bewusster Einhaltung ihrer Anonymität beim Bau der ‚Wunder Gottes‘ dargestellt hätten?“ (*Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, 349). Legner bezieht sich hier auf die Forschungen von Peter Cornelius Claussen zur Anonymität gotischer Baumeister der Île-de-France im Zeitraum von 1130–1250, die im Gegensatz zu ihren Berufskollegen davor und danach nirgends, weder in Bauinschriften noch mit Signaturen oder in Urkunden namentlich in Erscheinung getreten sind (Kathedralgotik und Ano-

nymität, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1, 1993/94, 141–161). Claussen führte das Phänomen unter anderem auf eine reformtheologisch motivierte, repressive Haltung der Bauherren in jener Zeit zurück, die die Leistung der Handwerker am Bau der gotischen Kathedralen gezielt zu verschweigen suchten, um diese als nicht von Menschenhand geschaffene, göttliche Wunderwerke zu präsentieren. Auch in Mainz überliefert keine Schriftquelle den Namen des aus Frankreich gekommenen, leitenden Baumeisters, und dennoch besteht die Möglichkeit, dass dessen Leistung mit einem Bildnis im Dom gewürdigt wurde. Als Fallbeispiel kann etwa die um 1200 datierte reliefierte Tafel aus dem Basler Münster herangezogen werden, auf der sowohl die Bildnisse



| Abb. 7 | Magdeburg, Dom, südwestlicher Vierungspfeiler, Konsolfigur. Heiko Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom*, Halle 2009, S. 97, Abb. 135

des Bau- und des Fabrikmeisters zu sehen sind als auch eine deren Verdienste um den Münsterbau preisende Inschrift, jedoch keine Namen (Dorothea Schwinn-Schürmann, Baumeistertafel, in: *Das Basler Münster*, hg. v. Hans-Rudolf Meier u. a., Bern 2019, 284–288). Die Identität der Dargestellten war für die Betrachter somit vor allem durch die Aussagekraft der Bildnisse zu erschließen.

Typus – Sinnbild – Standesbildnis?

Die Mainzer Tragefigur wird in der jüngeren Forschungsliteratur übereinstimmend als Darstellung eines Steinmetzen, Baumeisters oder sogar Bildhauer-Architekten beschrieben, obwohl ihr keine dementsprechenden Attribute wie Zirkel, Winkelmaß oder Meißel beigegeben sind. Während aber das Fehlen solcher Attribute andernorts, wie etwa bei dem sog. *Bonensack* | **Abb. 71** im Magdeburger Dom (um 1235), kein Ausschlusskriterium für eine Deutung als individuelles Baumeisterbildnis darstellt (Heiko Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom. Zu den Bildwerken der älteren und jüngeren Werkstatt*, Halle 2009, 97f.), wird diese für den Mainzer Atlanten durchgängig verworfen.

Bevorzugt werden Interpretationen als allgemeines Sinnbild, als typisierte Darstellung oder als Standesbildnis einer Korporation. Bei näherer Betrachtung erweisen sich diese Deutungsvorschläge jedoch als wenig belastbar, da sie – auf die Mainzer Tragefigur angewandt – ohne Vergleich wären: Als typisierte Handwerkerdarstellung, die nicht in einem größeren ikonographischen Zusammenhang (etwa einem Zyklus von Monatsarbeiten) stand, wäre die fast lebensgroße, an der Schwelle zwischen Kirchenschiff und Chorraum platzierte Tragefigur kaum etwas anderes als ein anachronistisches Genrebild, was recht unwahrscheinlich ist. Auch als sinnbildliche Darstellung der „formgestaltenden Kunst“ wäre sie nur im Kontext weiterer Sinnbilder, beispielsweise die *artes mechanicae* repräsentierend, verstanden worden. Ebenso wenig kommt eine Funktion als Standesbildnis einer Bruderschaft oder Handwerkerzunft, die vielleicht mit Stiftungen zum Dombau beitrug, in Frage, da zur

Kommemoration einer kollektiven Stiftungsleistung stets das Gruppen- und nicht das Einzelbild gewählt wurde (vgl. Hans-Rudolf Meier, *Selbstdarstellungen institutioneller Donatoren und Auftraggeber in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, hg. v. Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995, 183–202).

Die bislang gegen eine Deutung als konkretes Baumeisterbildnis ins Feld geführten Argumente (Größe und exponierter Aufstellungsort der Skulptur) stehen demzufolge den auf eine allgemeine oder gemeinschaftliche Darstellung zielenden Interpretationsvorschlägen im Wege. Hingegen kennt die Kunstgeschichte nicht nur zahlreiche mittelalterliche Künstlersignaturen sondern auch Selbstbildnisse von Künstlern, die nicht selten an besonders gut sichtbarer Stelle in oder auf dem von ihnen geschaffenen Werk platziert wurden. Die Parler-Büsten im Prager Veitsdom oder der Bildhauer Adam Kraft, der sich in der Nürnberger St. Lorenzkirche als Träger des von ihm verantworteten Sakramentshauses darstellte, sind prominente Beispiele künstlerischen Selbstbewusstseins. Es gehörte zu den weit verbreiteten, wenn auch immer wieder überraschenden Privilegien der im mittelalterlichen Ständesystem weit unten rangierenden bildenden Künstler, dass sie, obwohl sie für ihre Leistung bezahlt wurden, ihre Kunst als gottgefällige *donatio* einsetzen und sich das Recht auf ein Bildnis an oder in der Kirche erwerben konnten, wie es sonst nur einem Stifter gewährt wurde (vgl. Peter Cornelius Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, 19–54).

Augenfällige Deformierungen

In Ermangelung von Inschriften oder eindeutigen Attributen, die den Atlanten als Baumeisterbildnis kennzeichnen, muss den subtileren Hinweisen gefolgt werden, die aus der Betrachtung der Skulptur selbst und – soweit rekonstruierbar – deren Einbindung in



| Abb. 8 | Lanfrancus architector, artifices, operarii. Historia foundationis ecclesiae cathedralis mutinensis, zwischen 1106 und 1115. Modena, Biblioteca capitolare, Cod. O.II.11, 1v. Anton Legner, *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009, S. 361

die Architektur und die Sakraltopographie des Domes zu gewinnen sind. Hier ist zunächst die Kleidung des Dargestellten aufschlussreich, deren sorgfältige bildhauerische Ausformulierung sicherlich nicht absichtslos erfolgte. Zu bedenken ist, dass Kleidung im Mittelalter, mehr noch als die Physiognomie, „als einer der aufschlussreichsten Informanten über persönliche Identität“ galt und sogar noch mit der Einführung des Passwesens im 16. Jahrhundert zu den festen Persönlichkeitsmerkmalen gezählt wurde (vgl. Peter von Moos, *Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel*, in: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, hg. v. dems., Köln u. a. 2004, 123–146). Einem zeitgenössischen Betrachter wäre die tragende Männergestalt daher wohl auch ohne Epigraph nicht einfach als Anonymus erschienen. Mehrere Kleidungsstücke, wie die *Coiffe* oder der gegürtete Leibrock weisen den Atlanten als

einen Vertreter der *artes mechanicae* aus; die stilisierten Erdhäufchen lassen zudem auf das Umfeld einer Baustelle, zumindest aber auf eine bodenständige Tätigkeit schließen. Dagegen deuten das Untergewand, die feinen Stiefel, aber vor allem das diagonal um den Oberkörper geschlungene, voluminöse Manteltuch – ein Kleidungsstück, das sich nicht für körperlich anstrengende Arbeiten eignet – darauf hin, dass hier kein einfacher Werkmann zu sehen ist, sondern ein leitender Meister, der Anweisungen gibt und auf Augenhöhe mit den Bauherren parliert – ganz so, wie die Architekten, die in zahlreichen, den Baubetrieb illustrierenden Miniaturen des 12. bis 15. Jahrhunderts auftreten (vgl. Abb. bei Legner 2009, 360–362). **| Abb. 8 |**

Für die Identifizierung des seltsam gebogenen und gewundenen Kantstabs, auf den sich der Mainzer Atlant stützt, liefern die Bildvergleiche indes keinen Hinweis. Von der älteren Forschung zumeist als „unter der Last durchgeboogene Holzschwelle“ gedeutet, wird in jüngeren Beiträgen zwar zu Recht auf den an einer Kante vorhandenen Randschlag hingewiesen (Kuroczik 2012, 17), der das Objekt als bearbeiteten Werkstein ausweist. Doch die Annahme, es müsse sich deshalb um ein Virtuosenstück handeln, das der mutmaßliche Steinmetzmeister als Ausweis seines Könnens präsentiert, verfängt nicht. Der grob und unfertig wirkende Vierkant, der weder eine Profilierung noch eine anspruchsvoll ‚gefinishte‘ Oberfläche besitzt, dürfte trotz komplizierter Verdrehung kaum als Schaustück getaugt haben, mit dem die Öffentlichkeit (oder gar ein potentieller neuer Auftraggeber) von der Kunstfertigkeit des Bildhauers überzeugt werden konnte. Der Schlüssel zum Verständnis des eigentümlichen Attributs scheint vielmehr in dessen Wahrnehmung als „unter Druck deformierter“ Gegenstand (und nicht als handwerklich geformtes Objekt) zu liegen.

Unter dem Traufgesims am Chor der Marienkirche in Krakau stützt sich eine spätgotische Konsolfigur, die zuletzt als Steinmetzmeister interpretiert wurde, auf einen vergleichbar undefinierten, leicht gebogenen Vierkant (vgl. Tadeusz Jurkowlanec, *Ape, lion and*



| Abb. 9 | Krakau, Presbyterium der Marienkirche, Kragstein. Tadeusz Jurkowlaniec, Ape, lion and paralytic. A few remarks on sculptural decoration in the presbytery of the Saint Mary's church in Cracow, S. 90, Abb. 17

paralytic. A few remarks on sculptural decoration in the presbytery of the Saint Mary's church in Cracow, in: *Between allegory and symbole in the medieval art*, hg. v. Dariusz Tabor, Krakau 2013, 55–94 ⁷). **| Abb. 9 |** Im Limburger Diözesanmuseum weist eine um 1235 datierte, aus der Stiftskirche St. Georg stammende Tragefigur (Gabriel Hefele, *Diözesanmuseum Limburg: Texte der Dauerausstellung*, Limburg 2005, 14) trotz ihres schlechten Erhaltungszustands auffallende Ähnlichkeiten in Kleidung und Haltung mit dem Mainzer Atlanten auf, bis hin zum hier allerdings geraden Kantstab.

Allen drei Figuren ist gemein, dass sie die kantigen Attribute als Stützen verwenden, die das Motiv des

Lastentragens betonen, indem sie in Verlängerung des aufstützenden Arms die Ableitung der Kräfte durch den Körper bis in den Boden hinein veranschaulichen. Eine zusätzliche Biegung verstärkt die Wirkung, insbesondere wenn es wie bei der Konsolfigur in Krakau gilt, das Motiv in extremer Untersicht zu vermitteln. Auch bei der Mainzer Skulptur dürfte die Biegung und vor allem die Windung des Kantstabs vorrangig dem kalkulierten Betrachterblick geschuldet sein, denn erst letztere ermöglichte es, das „sich Durchbiegen“ aus den verschiedenen Blickwinkeln heraus wahrzunehmen, die sich bei der Annäherung an die Figur vom Mittelschiff zum Ostchor ergaben. Es scheint dem Bildhauer wichtig gewesen zu sein, dieses starke Verformungsmotiv nach allen Seiten hin zu präsentieren, denn es bildet das Gegenstück zu einer zweiten, unmissverständlich als solche erkennbaren Deformierung des Steins, die sich ebenfalls in der Seiten- wie in der Frontalansicht der Skulptur zeigt: Über den Schultern des Atlanten steigt die Platte des konsolartigen Architekturprofils, gegen das er sich stemmt, erkennbar schräg von außen zum Kopf der Figur hin an, wodurch sie in Konflikt mit der geraden Unterkante des aufliegenden Sattelkämpfers gerät.

Dabei entsteht der Eindruck, als habe der Mann die steinerne Rücklage aus eigener Kraft ein wenig nach oben gedrückt und das ganze bauliche Gefüge verschoben. Formal bewirken die gegensätzlichen Verformungsmotive ein ausgewogenes Kräfteverhältnis von Tragen und Lasten – inhaltlich bringen sie sowohl das Unterworfensein als auch die Handlungsfähigkeit des Dargestellten zum Ausdruck: Der mutmaßliche Baumeister trägt erkennbar schwer an seiner ungeheuren Last, doch ist er dieser erdrückenden Situation (kraft seiner *scientia*) nicht restlos ausgeliefert; denn mit der eindrucksvoll vorgeführten Steinverformung wird zugleich ein raffinierter Hinweis auf die bildhauerischen Fähigkeiten des Dargestellten gegeben, die es ihm ermöglichen, auch Unmögliches, wie einen sich unter Druck verbiegenden Steinblock, entstehen zu lassen.

Vergleichsfälle der Überbietung

Diese unkonventionelle Strategie des künstlerischen Selbstverweises besitzt eine beachtenswerte Parallele in der kleinen Tragefigur im Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel (1312), die als Selbstbildnis Giovanni Pisanos gedeutet wird (Herbert von Einem, *Das Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano*, Köln/Opladen 1962, Abb. 39). | Abb. 10 | Die Figur ist in vergleichbar gebeugter Atlantenhaltung gegeben, die nach christlicher Lesart auch als Büssermotiv aufgefasst wurde (vgl. Stefan Schweizer, *Exemplum servitutis? Zum Nachleben des antiken Atlasmotivs und zur Genese architektonischer Stützfiguren im Mittelalter*, in: *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland*, hg. v. Otto Gerhard Oexle und Michail A. Bojcov, Göttingen 2007, 119–185). Sie stützt mit ihren Schultern und dem linken Arm eine Engelkonsole, über der das Standbild Christi als Weltenrichter platziert ist. Meister Giovanni dreht mit erkennbarer Kraftanstrengung seinen Kopf nach oben, hin zu Christus, und deformiert dabei die im Wege stehende, steinerne Konsole allein durch den Druck seiner Hand! Der Bildhauer präsentierte sich demnach inmitten seines spektakulären Werks als demütig dienender Lastenträger und zugleich als selbstbewusster Künstler mit außergewöhnlichen Fähigkeiten.

Fast alle von Giovanni Pisano eingesetzten Mittel künstlerischer Selbstdarstellung sind bereits bei der mehrere Jahrzehnte älteren Mainzer Baumeister-/Bildhauerfigur zu finden; allen voran die Platzierung des Selbstbildnisses inmitten des eigenen (virtuosen) Werks. In Mainz befindet es sich, am Ort der abgebrochenen romanischen Krypta, eingefügt an einer statisch relevanten Stelle, was als Hinweis auf die Bauverantwortung des Dargestellten bei der Umgestaltung des Ostchors verstanden werden kann. Mit zu berücksichtigen ist aber auch die Einbindung der Skulptur in den heute nicht mehr existierenden Ostlettner, über dessen Aussehen zwar nichts Genaues überliefert ist, dessen architektonische Qualität aber anhand zweier noch erhaltener Bogenanläufer



| Abb. 10 | Pisa, Dom, Kanzel. Selbstbildnis von Giovanni Pisano. Herbert von Einem, *Das Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel*, Köln 1962, Abb. 39

zumindest erahnt werden kann: Die mit den Bogenfragmenten des Westlettners identische, opulente Profilierung weist auf eine gleichermaßen kunstvoll gebaute Chorabschränkung, wie sie im Westteil des Domes durch die Naumberger Werkstatt errichtet wurde. Inmitten des östlichen Lettnerbaus platziert, wäre die Baumeister-/Bildhauerfigur daher auch als deren Urheber zu erkennen gewesen.

Besondere Beachtung verdient zudem jene Säule, die auf der Nordseite des Ostchors als Pendant des Baumeister-Atlanten platziert war und so dessen dienende Funktion als quasi anthropomorphe Säule zusätzlich unterstrich. Das Kapitell dieser Säule mit Fug und Recht als „Virtuosenstück der Stein-



| Abb. 11 | Naumberger Meister und Werkstatt, Laubkapitell einer Wandstütze (Zaunrübenkapitell), nach 1239. Kalkstein, 50 × 50 cm. Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. PS00074. © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Foto: Marcel Schawe



| Abb. 12 | Naumberger Meister und Werkstatt, Kämpferstein, nach 1239. Roter Mainsandstein, 46 × 139 cm. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Depot, o. Inv. Nr. Foto: Marcel Schawe

metzkunst“ bezeichnet werden, denn es sticht unter all den elaborierten Mainzer Blattkapitellen, die der Naumberger Werkstatt zugeschrieben werden, heraus. **| Abb. 11 |** In dynamisch bewegter Anordnung überziehen äußerst filigran gearbeitete Blätter der Zaunrübe den Kalathos und überschreiten stellenweise mithilfe von Anstückungen sogar die Blockgrenze. Hier wurde eine Qualitätsstufe erreicht, die selbst in Frankreich nur an herausragenden zeitgenössischen Laubkapitellen zu finden ist und die erst von den nachfolgenden Kapitellen in Naumburg übertroffen wurde.

Die besondere Feinheit der Ausarbeitung lässt sich auch auf die Materialwahl zurückführen, denn im Gegensatz zu den Westlettnerkapitellen, die aus hellem Nahe-Sandstein gefertigt wurden, wählte man einzig für das Zaunrübenkapitell einen Kalkstein, der sich im frisch gebrochenen Zustand fast wie Holz schnitzen lässt. Mehrere Indizien deuten darauf hin, dass die Wirkung, die dieses filigrane Kapitell vor den Mauermassen des romanischen Ostchors entfaltete, als kalkulierter Kontrast zu verstehen ist, der dazu diente, innerhalb des altertümlichen Mainzer Domes die neue, französisch-gotische Baukunst triumphal zu inszenieren. So blieb etwa das Kalksteinkapitell (wie auch die Baumeisterfigur) ohne Farbfassung, sodass es im Umfeld der dunkelroten Sandsteinarchitektur

wie eine strahlend weiße Preziose gewirkt haben muss. Auf diesem Meisterstück lag der zur romanischen Wandvorlage vermittelnde Sattelkämpfer, dessen Schmalseite jedoch mit einem Blattmotiv von ganz anderer Art geziert war: In die Kehle des Werksteins schmiegt sich ein rustikal ausgeformtes, trilobes Blatt, übersät mit auffallend groben Zahneisen Spuren. **| Abb. 12 |** Schon am Kämpfer des Atlanten (der einen ebenso altertümlich wirkenden Akanthus zeigt) war eine derart grobe Oberflächenbearbeitung aufgefallen und als historisierendes Element interpretiert worden, das den Übergang zur romanischen Architektur zu „verschleiern“ suchte (Kitzlinger/Gabelt 1996, 230). Mit Blick auf das offensichtlich komponierte Zusammentreffen des beeindruckend naturalistischen Zaunrübenkapitells mit dem rauhen, pseudo-romanischen Kämpferstein dürfte hierbei allerdings weniger von einem Verschleiern als vielmehr von einer bewussten Betonung des Übergangs von der alten zur neuen Baukunst auszugehen sein – und zwar durch ostentative Überbietung der einen durch die andere.

Eine vergleichbar inszenierte bauliche Zäsur lässt sich im Südquerhaus des Straßburger Münsters beobachten, das noch in spätromanischer Bauweise begonnen und um 1225 im Stil der französischen Gotik weitergebaut, eingewölbt und mit spektakulärer



Abb. 13 | Straßburger Münster, Südquerhaus, Westwand, Atlant und Gewölbeanfänger. Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011, S. 77, Abb. 130

Bauskulptur vollendet wurde (vgl. Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011). Die im ganzen Südquerhaus festzustellende, kunstvolle bauliche Verschmelzung von ‚alt‘ und ‚neu‘ wurde an der dortigen Westwand aufgegeben, indem man demonstrativ die aufsteigenden romanischen Wandvorlagen abrupt im Leeren enden ließ (Hartmut Krohm, *Das Südquerhaus des Straßburger Münsters – Architektur und Bildwerke*, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung*, hg. v. dems., Berlin 1996, 185–203). Oberhalb dieser Stelle (und ein Stück zur Seite versetzt) befindet sich die prächtigste Laubkonsole des ganzen Raumes, von der die gotischen Gewölberippen ausgehen. Eine kleine Männergestalt, die mit ihren Händen auf sich selbst und auf das Gewölbe über ihr zeigt, schreitet selbstbewusst auf den auskragenden Blättern dieser Konsole empor und erscheint dort geradezu wie die Personifikation dieses baulichen Wechsels. **Abb. 13** | Bislang aufgrund ihrer vermeintlich

„negroiden Gesichtszüge“ als marginale Figur gedeutet (vgl. Cécile Dupeux, *Console à figure d’atlante*, in: *La révolution gothique – Strasbourg 1200–1230*. Ausst.kat., Strasbourg 2015, 268), wäre indes mit Blick auf Mainz in Erwägung zu ziehen, ob es sich nicht auch hierbei um das Selbstbildnis des leitenden gotischen Baumeisters handelt, der auf diese Weise die eigene Leistung dokumentierte. Es ist jedenfalls davon auszugehen, dass man in Mainz über die in Straßburg (einem Mainzer Suffraganbistum) bereits erfolgte ‚Modernisierung im Bestand‘ bestens informiert war. Der wenige Jahrzehnte später aus Frankreich kommende, im Mainzer Dom mit einer ähnlich gelagerten Aufgabenstellung konfrontierte Baumeister könnte sich durchaus die gewitzte künstlerische Selbstinszenierung seines Berufskollegen zum Vorbild genommen haben.

Ein zwischen Demut und Stolz changierendes Künstlerselbstbildnis

Hinsichtlich des eigenen Anspruchs auf irdischen Ruhm wie auch auf himmlischen Lohn für den Beitrag an einem gottgefälligen Werk stand der Mainzer Bildhauer-Architekt seinem mutmaßlichen Straßburger Vorgänger in nichts nach: Präsentierte dieser sein Bildnis in großer Höhe und quasi ins (Himmels-)Gewölbe steigend, so betrieb jener eine nicht weniger originelle Eigenpromotion, indem er sein Selbstbildnis auf eine zwei Meter hohe Säule mit Blattkapitell stellte. **Abb. 14** | Das ist für ein mittelalterliches Baumeisterbildnis exzeptionell (und blieb auch ohne Nachfolge), handelte es sich dabei doch um eine Würdeformel ersten Ranges, die an und in den Kirchen sonst nur Standbildern von Heiligen, Königen, Bischöfen oder – wie in Naumburg – allenfalls hochverehrten Stiftern zugestanden wurde. Doch auch hochqualifizierte *artifices* konnten bisweilen zu vergleichbaren Ehren gelangen, was sich etwa in den Schlussworten der panegyrischen, in die Pisaner Domfassade eingelassenen Grabinschrift des Baumeisters Busketus (1130) ausdrückt, die so auch als Titulus des emporgehobenen Mainzer ‚Säulen-Architekten‘ fungieren könnte: „Der Ruhm der Säulen von ungeheurer Masse,

die er aus der Tiefe des Meeres emporzog, hebt diesen Mann zu den Sternen“ (transkr. u. übers. von Albert Dietl, In Arte Peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische Historische Mitteilungen* 29, 1987, 75–125).

Um dem Vorwurf der Anmaßung zu entgehen, die dem Mainzer Baumeister ein derart exaltiertes, denkmalähnliches Bildnis unweigerlich eingebracht hätte, bedurfte es gleich mehrerer Demutsgesten, um die Selbsterhöhung wieder auf ein akzeptables, dem *decorum* des Kirchenraums entsprechendes Maß zu bringen. Dazu gehörte die bereits erwähnte, mit christlicher Büssersymbolik konnotierte Atlantenhaltung sowie die dienende Position der Baumeisterfigur als untergeordnetes Stützelement des Ostlettners und damit auch des dort vermutlich auf der Lettnerbrüstung aufgestellten Kreuzifixes.

Die Nähe zu einer Kreuzesdarstellung eröffnete mittelalterlichen Künstlern zudem einen weiteren Spielraum, um als Individuen aus der gebotenen Anonymität hervorzutreten: Die im Mittelalter geläufigen Worte des Apostels Paulus aus dem Galaterbrief (6,14): *Mihi absit gloriari nisi in cruce domini nostri Jesu Christi* („Mir sei ferne mich zu rühmen, denn allein im Kreuze unseres Herrn Jesu Christi“) wurden, wie Heinrich Klotz aufzeigen konnte, von zahlreichen Malern, Goldschmieden und Bildhauern aufgegriffen, um ihre an prominenter Stelle gesetzten Signaturen zu legitimieren (Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: *Gesta* 15, 1/2, 1976, 303–312). In der sich dem Mainzer Baumeister bietenden Möglichkeit, ein durch die Nähe zum Heilig-Kreuzaltar legitimes Selbstbildnis aufzustellen, dürfte vielleicht auch die Erklärung zu finden sein, warum er sich nicht an der ebenfalls von ihm verantworteten Westlettneranlage verewigte.

Anders als vor dem Ostchor, wo sich insbesondere die Laien am Altar versammelten, wäre die skulptierte Selbstdarstellung eines Handwerkers auf der Westseite, am exklusiven *chorus maior* des Domstifts, kaum gebilligt worden. Als eine weitere Demutsfor-

mel darf auch die intendierte ‚Fassungslosigkeit‘ der Baumeisterskulptur verstanden werden, denn dadurch erscheint das Bildnis sichtbar aus dem Kreis der hochrangigen polychromierten Bildwerke des Domes ausgeschlossen, die den Heiligen, Königen und Erzbischöfen vorbehalten waren. Die Steinsichtigkeit weist den Architekten dem Bereich der Architektur und der (an beiden Domlettnern nachweisbar ungefassten) Bauskulptur zu und marginalisiert ihn damit gewissermaßen. Zugleich macht erst der kalkulierte Farbverzicht auch die elaborierte Faktur des Bildwerks sichtbar. So evozieren die Spuren des Bild-



Abb. 14 | Naumburger Meister und Werkstatt, Atlant mit Kämpferstein und Tragesäule, nach 1239. Roter Mainsandstein, 380 × 139 cm, Inv. Nr. PS00170 u. PS00171. Foto und Fotosimulation des originalen Aufbaus: Marcel Schawe

hauers nicht nur andere Materialien (wodurch sie über sich selbst hinausweisen), sondern vermitteln auch selbstreferentiell den bildhauerischen Prozess. Der dargestellte Meister inszenierte sich auf diese Weise selbst als virtuos Artefakt.

Mehrfach wird also auf die Bildhauerei wie auf die Baukunst angespielt, sodass es naheliegt, von der Selbstdarstellung eines Bildhauer-Architekten zu sprechen. Folgt man darüber hinaus der Annahme, dass in Mainz ein solcher Bildhauer-Architekt für die Neugestaltung des West- wie auch des Ostchors verantwortlich war und derselbe anschließend zu einem neuen Auftraggeber nach Naumburg weiterzog, wird man in der Atlantenfigur ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters erkennen.

Wie eingangs dargelegt, wurde diese Deutung bislang noch nie explizit formuliert und ihre Akzeptanz dürfte angesichts der Hässlichkeit des Dargestellten nicht ganz leichtfallen – selbst dann nicht, wenn man (wie es geboten ist) dem mittelalterlichen Bildnis ohne moderne Erwartungen an Portraitähnlichkeit begegnet. Sehr wahrscheinlich ist die Derbheit des Künstlerantlitzes als intendierte Abgrenzung zu den idealisierten Gesichtern bischöflicher und anderer Repräsentationsbildnisse im Kirchenraum zu verstehen, und dennoch würde man den Naumburger Meister lieber als *doctor lathomorum* sehen – als einen „Reißbrett-Täter“ (Claussen 1993/94, 157) wie Pierre de Montreuil in Paris († 1267) oder wie Hugues Liberger († 1263) in Reims, der sich auf seiner Grabplatte selbstbewusst in Gelehrtenracht, umgeben von all seinen Architektenwerkzeugen und wie ein Stifter mit

einem Kirchenmodell in Händen präsentiert. Stattdessen trifft man in Mainz auf einen nicht besonders ansehnlichen, von körperlicher Anstrengung gezeichneten Mann, der mit seinen Stiefeln im Dreck steht. In diesem Bildwerk ist aber zugleich auch ein Mann zu sehen, der sichtlich um Würde und Anerkennung seiner Leistung ringt, der penibel Wert legt auf die korrekte Wiedergabe seiner vornehmen Kleidung und der sich gar nicht bescheiden auf eine Säule stellt, um sich dem Ruch des Niederen zu entheben, denn er selbst versteht sich offenbar nicht nur als Stütze der Kirche, sondern auch als einen Künstler, der die göttliche Fähigkeit besitzt, ‚Menschen‘ zu bilden und Stein wie Lehm in alle Richtungen zu verdrehen und zu verformen.

Einem Selbstbildnis des Naumburger Meisters stünde es gut an, wenn es sich vornehmlich durch künstlerische Virtuosität und raffinierte Anspielungen auszeichnete und sich gerade nicht durch die simple Beigabe der üblichen Attribute wie Zirkel und Winkelmaß oder Klüpfel und Meißel ikonographisch auf eine banal typisierte Baumeister- oder Bildhauerdarstellung reduzieren ließe. Sollte wider Erwarten doch noch in einer Mainzer Quelle der Name eines Magisters *Iohannes dictus dialectica* entdeckt werden, wie er 2011 von Holger Kunde in einer 1246 in der Naumburger Domkirche ausgestellten Urkunde gesichtet und für den Naumburger Meister in Vorschlag gebracht worden ist, so wäre jedenfalls mit der zwischen „halb Staubsack und halb Gott“ (Horst Bredekamp) changierenden Mainzer Baumeisterfigur eine treffende Verbildlichung dieses Namens gegeben.

Denkmalpflege

Zum „Bilderstreit“ im Naumburger Dom

Karin von Welck und Andreas Ranft (Hg.)
**Das Cranach-Triegel-Retabel im Westchor des
Naumburger Doms. Geschichte – Deutung –
Wirkung.** Petersberg, Michael Imhof Verlag 2024.
192 S., 140 Farb- u. 7 s/w Abb.
ISBN 978-3-7319-1359-7. € 29,95

Dipl.-Ing. Gotthard Voß
Landeskonservator i.R. für Sachsen-Anhalt

Zum „Bilderstreit“ im Naumburger Dom

Gotthard Voß



Im Naumburger Dom ist es wegen der Zutat einer Ausstattung im Westchor zum bedauerlichen und für das bedeutende Baudenkmal unwürdigen Streit gekommen. Was war geschehen?

Die Vorgeschichte

Im Juni 2022 wurde in dem 1250 erbauten Westchor auf die Mensa des Hauptaltars ein Retabel gestellt, als fiktive Rekonstruktion eines 1519 von Lukas Cranach geschaffenen, mehrflügeligen Marien-Retabels, wie es den Akten des Stiftsarchivs zu entnehmen sein soll. Nur 22 Jahre später, im Jahr 1541, wurde während einer reformatorischen Gewaltaktion Cranachs Mittelbild mutwillig entsorgt. Nach 500 Jahren meinten Akteure des Domstifts und der Kirchengemeinde, es habe sich hier um ein schwerwiegendes Vergehen

der damals noch jungen protestantischen Kirche gehandelt, das man sühnen wolle und womit man gleichzeitig ein Beispiel für ökumenisches Handeln geben könne. Völlig eigenmächtig – ohne jede denkmalrechtliche Abklärung – wurde das Retabel aufgestellt und am 3. Juli durch den katholischen und den evangelischen Bischof gesegnet, wohl, um die Aktion schnell auch geistlich zu festigen. Mit diesem erheblichen Eingriff in die geschlossene Gestalt des Westchors ließ der denkmalfachliche Konflikt nicht lange auf sich warten. | [Abb. 1](#) | [Abb. 2](#) |

Diese Rekonstruktionsidee wurde 2017 während des Reformationsjubiläums entwickelt und hat damals bei den Domstiftern und in der Domgemeinde große Begeisterung ausgelöst. Das Vorhaben wurde vorbereitet, bis hin zur Finanzierung, vielleicht sogar schon der Auftrag an den Leipziger Maler Michael Triegel erteilt, ohne – über den Kreis der Interessenvertreter hinaus – Informationen vor allem dem Denkmalschutz und der Denkmalpflege zu übermitteln. 2018 wurde dann der Naumburger Dom in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen, mit der ausdrücklichen Konzentration auf den Westchor in seinem bis heute erhaltenen Zustand und als bedeutendes Werk des Naumburger Meisters. Damit waren zusätzliche denkmalschützerische und denkmalpflegerische Entscheidungsvorbehalte wirksam geworden. Um diese wissend und die Einwände der Denkmalpflege vorausahnend, wurde das Vorhaben daher zunächst nicht publik gemacht.

Erst 2020 wurden die zuständigen Institutionen informiert: zuerst das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt; das eindeutig ablehnende Gutachten der Landeskonservatorin datiert vom 18. Mai 2020. Am 18. Juni 2020 kamen, nach einer Anfrage der Domstifter an die ICOMOS-Monitoring-



| Abb. 1 | Der Westchor des Naumburger Doms (Ausschnitt). Foto: Autor

Gruppe für das Welterbe Deutschland, die drei Berichterhalter für das Welterbe Naumburger Dom vor Ort zusammen. Sie wurden vor vollendete Tatsachen gestellt, da auf dem Hochaltar bereits ein Retabel-Phantom im Maßstab 1 : 1 stand. Der Entwurf Triegels für die Rückseite des Retabels war bis ins Detail schon ausgeführt; für die Vorderseite wurden zahlreiche Entwurfszeichnungen präsentiert. Nach langen Diskussionen brachten die Monitore ihre Bedenken zur beabsichtigten, auch temporären Aufstellung des Retabels unmissverständlich zum Ausdruck. Dafür hatten sie andere Standorte im Dom zur Disposition gestellt, an denen das Retabel ohne jedes Problem hätte aufgestellt werden können. Aber die Domstifter beharrten auf dem Platz im Westchor. Schließlich teilten Staatskanzlei und Kulturministerium am 10. Dezember 2020 der Monitoring-Gruppe mit, dass die Domstifter die dortige Wiederaufstellung des Retabels zukünftig nicht mehr verfolgen würden, mit dem Zusatz: „Diese Entscheidung der Domstifter erfolgt wesentlich auf die Beratung durch die ICOMOS-

Monitore im Sommer dieses Jahres hin“. In Wirklichkeit wurde das Projekt jedoch weiterhin – mit verdeckten Karten – fortgeführt, auf allen Ebenen, bis hin zu populistisch öffentlichkeitswirksamen Mitteln. Es wurde durchgesetzt und im Westchor genehmigungslos das alt-neue Retabel aufgestellt. Deutschlandweit brachen in den Feuilletons Jubelrufe aus – worüber eigentlich? – die auch vor Schmähungen der Denkmalpflege nicht zurückscheuten.

Die Tagung

Das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie legte in Heft 2 | 2022 seiner Zeitschrift *Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt* den kunstwissenschaftlichen Beitrag „Die Diskussion um die Aufstellung eines Altarretabels im Westchor des Naumburger Doms“ vor, von Achim Hubel, dem emeritierten Professor für Denkmalpflege an der Universität Bamberg. Während die Initiatoren behaupteten: „Mit diesem Altarretabel gewinnt der Westchor des Naumburger Doms temporär seinen liturgischen Mittelpunkt zurück“, weist der



| Abb. 2 | Das Cranach-Triangel-Retabel im Westchor des Naumburger Doms im geöffneten Zustand.
Foto: Autor. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Autor auf der Grundlage gründlicher Baubeobachtungen und seiner breiten Kenntnisse zur Architektur des Mittelalters nach, dass auf dem ursprünglichen Hochaltar des Westchors, der bis 1873 am alten Standort erhalten war, kein Retabel gestanden haben kann. Jeder Westchor verlangte nämlich – wie bei allen mittelalterlichen Doppelchoranlagen – eine Ausrichtung des Zelebranten nach Osten, d. h., er musste hinter dem Altar, im Westen, stehen. Der alte Hochaltar war ein Kastenaltar mit einer Reliquienkammer und stand direkt vor den Stufen des Sanktuariums, so dass der Priester schon vom Altarstandort her nicht in der Lage gewesen wäre, Richtung Westen zu zelebrieren. Damit war der zuständigen Landesdenkmalpflege ein wichtiger Gesichtspunkt im Abwägungsprozess gegeben, zu dem andere, nicht weniger bedeutende Argumente, z. B. zu den Proportionen einer jeden Zutat in Bezug zur Raumgestalt und vor allem auch theologische und liturgische Aspekte, hinzukommen. Nachdem das Cranach-Triangel-Retabel bereits aufgestellt **| Abb. 3 |** und eine Standzustimmung bis zum Sommer 2025 gegeben war, fand eine wissenschaftliche Fachtagung statt, gleichsam als Rechtfertigung

für das Handeln des Domstiftes und der Kirchengemeinde. Das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt hatte dem Kulturminister gegenüber dringend davon abgeraten. Die Tagung hatte das Thema: „Kirchliche Nutzung und Denkmalpflege im Welterbe – ein Gegensatz?“ Einen solchen hat es allerdings in der hiesigen Landeskirche und auch der Denkmalpflege während der zurückliegenden Jahrzehnte vor 1989 niemals, auch nicht in Denkmälern der Welterbeliste, gegeben, wie gelungene Beispiele im Dom selbst z. B. von den Künstlern Rudolf Koch und Heinrich Apel – man denke an dessen Handläufe am Treppenaufgang zum Ostchor – belegen. **| Abb. 4 |**

Inzwischen ist der hier zu besprechende Berichtsband zu dem Kolloquium erschienen, herausgegeben von Karin von Welck und Andreas Ranft. Allem voran fällt die das Buch prägende Stoßrichtung auf, nämlich die Denkmalpflege zu diffamieren, und die Art und Weise, wie die Wissenschaftler mit Kollegen umgehen, die anderer Meinung sind. Diese bedauerliche Situation wäre vermeidbar gewesen, wenn man ein vergleichbares Kolloquium vor Beginn der Planungen

durchgeführt hätte. Dann hätte die Herausgeberin und Dechantin in ihrem Vorwort nicht schreiben müssen: „Natürlich wurden auch Denkmalschützer“ – wer diese auch sein sollen – „in die Überlegungen einbezogen, dies allerdings erst, nachdem die Mitglieder des Domkapitels, die Domgemeinde, der Domprediger und der Gemeindegemeinderat ihr Einverständnis erklärt hatten und die Finanzierung des Vorhabens gesichert war. Doch die ausdrückliche Zustimmung der Denkmalschützer wurde von den Handelnden im Schwung ihrer darin wachsenden Begeisterung als Formsache angesehen“ (12). Wie sollten unter diesen Voraussetzungen ICOMOS-Vertreter und Denkmalschützer an der Tagung teilnehmen, deren Fehlen dann freilich bedauert wird. So waren die Befürworter ganz unter sich, während – außer einem – die Kenner der mittelalterlichen Architektur des 13. Jahrhunderts öffentlich schwiegen.

Widerstreitende Meinungen

Von den in den Tagungsband aufgenommenen Aufsätzen sind besonders die drei Beiträge von Holger Kunde/Matthias Ludwig, Georg Habenicht und Markus Hörsch heranzuziehen, da sie sich mit Geschichte, Liturgie und Bedeutung des Naumberger Westchors befassen, immer auch in Bezug zu den von Lukas Cranach gemalten Altarflügeln. Beim Lesen stellt man erstaunt fest, dass die Autoren sich nicht einig sind und in ihren Ausführungen zu Ergebnissen kommen, die nicht zusammenpassen bzw. sich teilweise sogar widersprechen. Beispielsweise wird die ursprüngliche Liturgie im Westchor und die Zelebrationsrichtung über den Altarblock hinweg nach Osten nur von Markus Hörsch übernommen (112–116), der sie als absolut sicher bestätigt. Kunde/Ludwig weisen dies dagegen zurück und halten auch eine Zelebration nach Westen für möglich (49–51), obwohl sie



| Abb. 3 | Das Cranach-Triegel-Retabel im Westchor des Naumberger Doms im geschlossenen Zustand.

Foto: Autor. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

dann doch wieder auf den Beitrag von Hörsch verweisen (72, Anm. 12). Habenicht dagegen behauptet definitiv, dass der Priester „nach Westen blickte anstatt nach Osten“ (83).

Genauso klaffen die Meinungen darüber auseinander, wie denn das Cranach-Retabel ursprünglich ausgesehen habe. Hörsch übernimmt die – allerdings umstrittenen – Thesen von Winfried Wilhelmy für den Westchor des Mainzer Doms und geht davon aus, das Retabel habe an der Ostkante des Altars gestanden, allerdings um 180° gedreht, so dass nur der Zelebrant dessen Schauseite sehen konnte, während das Domkapitel auf die Rückseite blickte (118f., 128–131). Hörsch rekonstruiert dabei einen bescheidenen Altar, für den Cranach nur die zwei Altarflügel geliefert hätte, während im Mittelschrein eine bereits vorhandene Marienskulptur gestanden habe (120). Kunde/Ludwig nehmen die gleiche Gestalt des Retabels an, ebenfalls mit einer Skulptur in der Mitte, nur stand es ihrer These nach über der Westkante des Altarblocks mit der Schauseite zum Domkapitel hin, und der Priester hätte – wie auch immer – auf den Stufen vor dem Altar stehend nach Westen zelebriert. Die gleiche Ausrichtung und Position des Retabels setzt Habenicht voraus, der aber stattdessen ein geradezu monumentales Retabel annimmt, nach einer späten Quelle von 1685 (!), die behauptet, das Retabel habe 500 Gulden gekostet: Es „war eine grandiose Schauwand von mindestens 60 Quadratmetern kunstreicher Malerei... Das Retabel war vermutlich ein Pentaptychon, das heißt, zweifach gestaffelt lagen die bemalten klappbaren Faltwände hintereinander“ (80). Als Mittelbild vermutet Habenicht ein Gemälde Cranachs mit dem Motiv der Strahlenkranzmadonna (80–83).

Den Brand des Naumberger Doms im Jahr 1532 und seine Auswirkungen auf den Westchor interpretieren die Autoren ebenfalls konträr. Kunde/Ludwig beschreiben ihn und die dabei entstandenen Schäden (58–60), nehmen aber an, dass nur das östliche Joch des Westchors betroffen gewesen sei, während im Chorpolygon die Schäden sehr viel geringer waren. Das Cranach-Retabel habe deshalb den Brand komplett unversehrt überstanden. Hörsch erwähnt den

Brand an einer Stelle, bei der Marienfigur über der Bühne des Westlettners (119), geht aber ansonsten nicht näher darauf ein. Habenicht behauptet: „Den verheerenden Brand hat es 1532 im Westchor nicht gegeben. Es war wohl eher ein ‚Glimm‘. Vielleicht hat man diesen ‚Glimm‘, also den denkbaren Vorfall eines kurzfristig außer Kontrolle geratenen kleinen Feuers, dazu benutzt, um im Widerschein der kleinen Flamme das wundertätige Marienbild ins rechte Licht zu stellen“ (97f.).

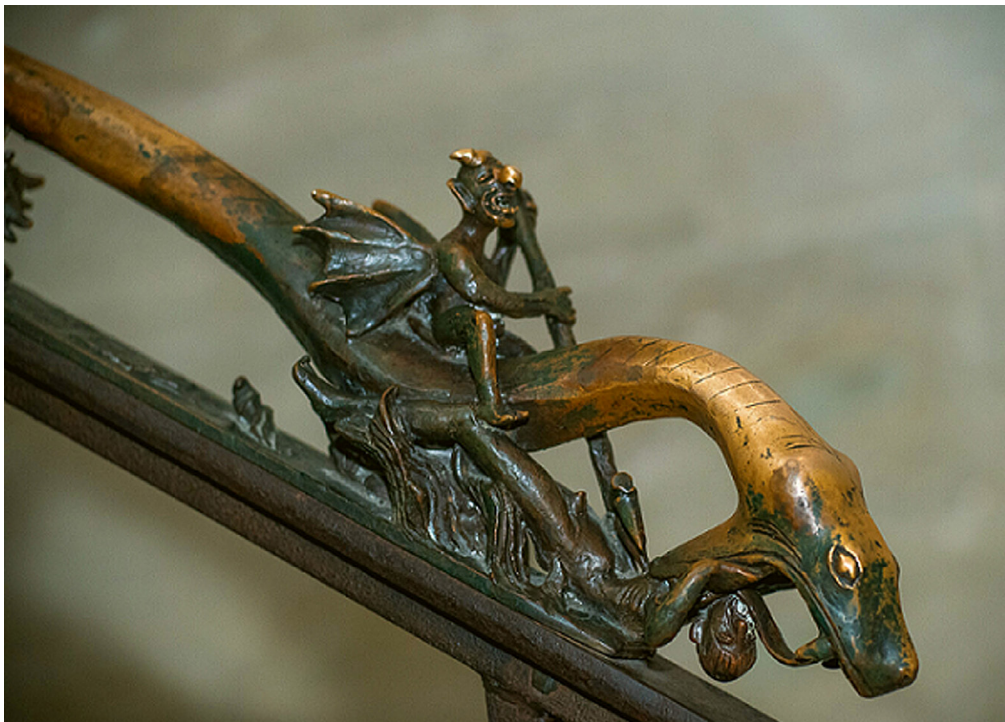
Durch die Untersuchungen von Dominik Jelschewski wissen wir aber sehr genau, was damals passiert ist (*Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumberger Westchors*, Regensburg 2015, 29–31). Das Feuer drang vom Dach her über Verbindungstüren und hölzerne Emporen in die seitlichen Wandnischen des Westchors ein und entzündete das Chorgestühl aus Eichenholz, das komplett verbrannte. Die dabei entstandene Hitze war so groß, dass alle steinernen Baldachine über den Gestühlen vernichtet wurden; sie waren entweder schon geborsten oder mussten nach dem Brand ganz abgeschlagen werden, weil sie abzustürzen drohten. Ich halte es nicht für möglich, dass ein auf dem Hochaltar in unmittelbarer Nachbarschaft zum Chorgestühl stehendes Retabel diesen Brand hätte überstehen können. Zumindest müsste die extreme Hitze Auswirkungen auf die bemalten Holztafeln der Altarflügel gehabt haben, die man bei den restauratorischen Untersuchungen hätte finden müssen.

Noch einmal von vorne beginnen

Die Autoren des Tagungsbandes liefern bei einer ganzen Reihe von Quellen (z. B. 1541 und 1544) höchst eigenwillige Deutungen, während Hubel in seinem Aufsatz genauere, am tatsächlichen Wortlaut der Quelle orientierte Auslegungen anbietet. Diese werden im Tagungsband selten erwähnt, geschweige denn kritisch überprüft. Insgesamt ist folglich mit diesem Band von 2024 die Diskussion noch lange nicht abgeschlossen; sie müsste eigentlich – mit objektiveren Argumenten – noch einmal von vorne beginnen.

Den Gipfel der üblen Nachrede erreicht der Regionalbischof Johann Schneider im abschließenden Beitrag, in dem eine Lektion schärfsten Inhalts zu lesen ist: „Sind die kirchliche Widmung und die Weihe in der ökumenischen Vesper und die evangelische Gemeinde in der aktuellen öffentlichen Auseinandersetzung irrelevant? Hört man auf Hüter des historischen Denkmals Naumburger Dom St. Peter und Paul und die entsprechenden Experten der UNESCO, dann trifft diese Schlussfolgerung zu: Denkmalschützer interessieren sich eo ipso nur für den Erhalt des Denkmals – für sie gibt es keine lebendige Gemeinde oder Menschen, die in eine Kirche gehen, z. B. um zu beten – sie ignorieren professionell den Grund, warum ein Gebäude aus Steinen ein Gotteshaus sein kann“ (173f.). Und dann postuliert er: „Es geht in diesem

Streit um nicht weniger, als der Kirchengemeinde zu ihrem Recht zu verhelfen bzw. das Recht auf freie Religionsausübung zu garantieren“ (175). Was soll diese Behauptung? Wäre denn die freie Religionsausübung im Naumburger Dom behindert, wenn das Cranach-Triegel-Retabel nicht auf dem Hochaltar des Westchors, sondern an einem anderen würdigen Ort, z. B. in der neoromanischen Marienkirche, stünde? Gibt es noch ein Zurück? Sicher, aber nur, wenn möglichst bald, und nicht erst im Sommer 2025, alle Beteiligten bereit sind, dem Naumburger Dom, einem in die Liste des Weltkulturerbes eingetragenen Denkmal, mit der Demut und der wissenschaftlichen Objektivität zu begegnen, die ihm gebührt. Sollte es nicht zu einem Einvernehmen kommen, würden Gottesdienste und Marienandachten vor dem Retabel zu einer Farce.



| Abb. 4 | Heinrich Apel, Der schmale Pfad ins Paradies, 1983. Handlauf im Treppenaufgang zum Ostchor des Naumburger Doms ➔

Ausstellung

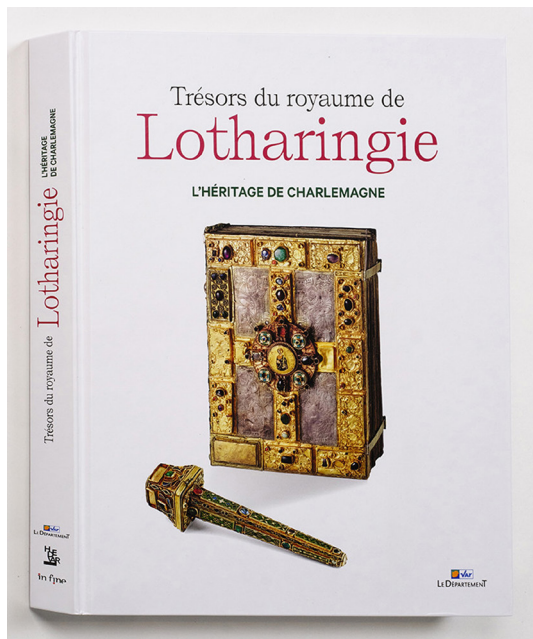
Kunst in Zeiten der karolingischen Reichsteilung

**Trésors du royaume de Lotharingie.
L'héritage de Charlemagne.** Hôtel
départemental des expositions du Var,
Draguignan, 1.7.–8.10.2023.
Katalog hg. v. Isabelle Bardiès-Fronty. Paris,
In Fine éditions d'art 2023. 199 S., 176 Abb.
ISBN 978-2-38203-121-6. € 25,00

Aaron Jochim, M.A.
Diözesanmuseum Paderborn
aaron.jochim@erzbistum-paderborn.de

Kunst in Zeiten der karolingischen Reichsteilung

Aaron Jochim



Als der karolingische Kaiser Ludwig der Fromme am 20. Juni 840 starb, fand er sein Grab in der Abtei St. Arnulf in Metz. Beigesetzt wurde er in einem Sarkophag aus dem späten 4. Jahrhundert, von dessen frontalen Reliefs sich heute nur noch Fragmente erhalten haben. | **Abb. 1** | Zu sehen ist eine Darstellung vom Zug der Israeliten durch das Rote Meer, die zahlreiche biblische Verweise enthält: Auf den rechten beiden Teilstücken fliehen die in Togen gekleideten Männer und Frauen des Volkes Israel, an deren Spitze Mirjam mit der Pauke, die den Lobgesang auf die Rettung durch Gottes Hilfe anstimmt. Ein Mann trägt auf den Schultern ein Kind, ein anderer in einen Mantel gewickelt das ungesäuerte Brot. Einzelne aus der Gruppe drehen sich um und blicken nach ihren Verfolgern, auch die letzte, halb zerstörte Figur aus

der Reihe, die Moses mit dem Stab dargestellt haben dürfte. In ihrem Rücken stürmt das Heer des Pharaos schwer gerüstet mit spätantiken Schuppenpanzern, Band- und Spangenhelmen zu Pferd oder auf Streitwagen heran. Bevor die Krieger das Volk Israel erreichen, werden sie auf dem mittleren Reliefstück durch das zurückflutende Wasser sogartig in die Tiefe gerissen – Menschen, Tiere und Kriegsgerät stürzen übereinander.

In der Ausstellung *Trésors du royaume de Lotharingie* bildete der Sarkophag des Herrschers den Abschluss des ersten Raums. Nach einer Einführung in die Herrschaftszeit Karls des Großen stand das eindruckliche Exponat in seinem fragmentarischen Zustand für das Ende des gewaltigen Reichs, das unter Karls Sohn Ludwig trotz schwerer politischer Krisen bis 840 weiterexistiert hatte. Mit dem Vertrag von Verdun kam es 843 zu einer Aufteilung in drei Teilreiche, die allerdings nur der Beginn einer weiteren Zersplitterung des Frankenreichs sein sollte. Voraus ging ein blutiger Bruderkrieg zwischen den Söhnen Ludwigs, der am 25. Juni 841 in der Schlacht von Fontenoy nahe Auxerre seinen Höhepunkt fand. Auch wenn das Bildthema von Ludwigs Sarkophag seit der christlichen Spätantike als Sinnbild des Triumphs über den Tod galt und Analogien zu Konstantins Sieg an der Milvischen Brücke hergestellt wurden (799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*. Ausst.kat. Mainz 1999, Bd. 2, Kat.nr. X.42), konnte es im Ausstellungszusammenhang nicht zuletzt mit Bezug auf jene kriegerischen Auseinandersetzungen gelesen werden, die mit dem Tod des Kaisers einsetzen.

Die Ausstellung, die von Isabelle Bardiès-Fronty, Conservatrice générale am Musée de Cluny in Paris, kuratiert wurde, widmete sich ganz dem mittleren Reich, das aus der Teilung des Vertrags von Verdun



Abb. 1 | Fragmente des Sarkophags Ludwigs des Frommen, Rom oder Arles, Ende 4. Jh. Marmor.
© Musée de La Cour d'Or, Eurométropole de Metz

hervorging. Es zog sich von der Küste Frieslands wie ein schmaler Schlauch durch Westeuropa bis nach Spoleto und umfasste an seiner breitesten Stelle die Mittelmeerküste von der Provence bis ins Friaul. Dort herrschte Ludwigs ältester Sohn Lothar (I.), der seit dem Tod des Vaters den alleinigen Kaisertitel führte. Nach Lothars Tod 855 erfolgte abermals eine Teilung: Dessen Sohn Ludwig erhielt den italienischen Reichsteil, der jüngere Sohn Karl die Provence und Burgund, der gleichnamige Sohn, Lothar (II.), die nördlichen Gebiete mit der Kernlandschaft zwischen Maas und Rhein. Für das letzte dieser drei fränkischen Reiche sollte im 10. Jahrhundert die Bezeichnung *regnum Lotharii* nach seinem ersten König aufkommen, aus der schließlich „Lotharingien“ wurde. Das größere und ältere Reich Lothars I., das von 843 bis 855 nur zwölf Jahre Bestand hatte, wird in der modernen Forschung in der Regel begrifflich davon unterschieden und als sogenanntes Mittelreich oder *Francia Media* bezeichnet.

Im raschen Zerfall des Reichs Lothars I., in dem die nationale europäische Geschichtsschreibung – im Gegensatz zum west- und ostfränkischen Reich – keinen Vorläufer eines späteren Nationalstaats gesehen hat, dürfte ein Hauptgrund dafür liegen, dass den karolingischen Herrschaftsgebilden in der Mitte Westeuropas von der breiteren Öffentlichkeit bis heute eher geringe Aufmerksamkeit zuteilwurde. Auch im Bereich der großen kunst- und kulturhistorischen Sonderausstellungen wurden sie nicht zum eigenständigen Thema. Ein großangelegtes belgisch-

luxemburgisches Forschungsprojekt plante für 2008/09 eine Ausstellung unter dem Titel *Francia Media (850–1050) – Un voyage culturel de la mer du Nord à la Méditerranée*, die an den Musées royaux d'Art et d'Histoire Brüssel und am Museo civico Verona stattfinden sollte, aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten aber letztlich nicht zustande kam (Alain Dierkens, Michèle Gaillard und Michel Margue, Avant-propos. *Francia Media, un projet international*, in: Dies., *De la mer du Nord à la Méditerranée. Francia Media, une région au cœur de l'Europe [c. 840–c. 1050]*, Luxemburg 2011, V–VIII).

Die Ausstellung am HDE Var wählte im Vergleich zu diesem Vorhaben einen etwas kürzeren Zeitraum bis etwa in die Amtszeit Bischof Gauzlin von Toul (amt. 922–962). Wenngleich sie im Titel statt der *Francia Media* das gewöhnlich mit Lothar II. verbundene kleinere Königreich Lotharingien hervorhob, war die Ausstellung geographisch breit angelegt: Einer Zusammenschau des mittleren karolingischen Herrschaftsraums mit den Nachbarkönigreichen Karls des Kahlen im Westen und Ludwigs des Deutschen im Osten folgte auf der zweiten Ausstellungsebene eine Einordnung in die frühmittelalterliche Welt jenseits der Grenzen des christlich-lateinischen Europas. Der fokussierte Blick auf Lotharingien, das 923/925 endgültig Teil des ostfränkischen bzw. späteren Heiligen Römischen Reichs wurde und seine Eigenständigkeit verlor, endete auf der dritten Ebene mit Formen des Erinnerns an die letzten karolingischen Herrscher im (west-)fränkischen Reich.

Zentren der Kunst

Im Mittelpunkt der Ausstellung standen das Mittelreich und Lotharingen als Raum herausragender Kunst und Kunstproduktion. Befördert wurde diese unter anderem dadurch, dass wichtige politisch-dynastische Zentren wie Aachen, das Kloster Prüm oder die mächtige Bischofsstadt Metz zum Herrschaftsgebiet Lothars I. und seiner Nachfolger zählten. An diesen Orten wirkten einflussreiche Akteure aus dem Umfeld und der Familie der Herrscher. Unter ihnen nimmt Drogo, Bischof von Metz, einen besonderen Rang ein. Drogo war ein Halbbruder Ludwigs des Frommen und zu dessen Lebensende ein enger Vertrauter des Kaisers. Er dürfte auch die eingangs erwähnte Bestattung seines Halbbruders in Metz geleitet, wahrscheinlich sogar veranlasst haben.

Drogo gilt als einer der bedeutendsten Auftraggeber von Kirchengeschmück in der Karolingerzeit. Von drei prachtvollen, für die Kathedrale Saint-Étienne in Metz entstandenen Handschriften zeigte die Ausstellung das sogenannte Metzger Evangeliar, das geschlossen, mit Blick auf den reich verzierten vorderen Einbanddeckel präsentiert wurde. | **Abb. 2** | Dessen Mittelstück bildet eine zwischen 860 und 870 geschnitzte Elfenbeintafel mit Kreuzigungsdarstellung, die der sogenannten lothringischen oder zweiten Metzger Schule zugerechnet wird. Die Goldschmiedearbeit des Einbandrahmens datiert später, möglicherweise in das 10. Jahrhundert. Sie weist zwei Edelsteinreihen, Einlagen aus Zellenschmelz und zwei goldene Inschriftentafeln auf.

Flankiert wurde die Handschrift von Pfeilern und Platten aus der Chorschrankenanlage der Kirche Saint-Pierre-aux-Nonnains aus Metz. | **Abb. 3** | Es handelt sich dabei um ein polystilistisches, auf den ersten Blick durchaus heterogen erscheinendes Ensemble, das nach Einschätzung von Katrin Roth-Rubi tatsächlich zusammenhängend und im selben Zeitraum, ca. in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, gefertigt wurde. Die Autorin geht in ihrem Katalogbeitrag (100–103) den Charakteristika der Architektur und Skulptur in der Karolingerzeit nach und macht bei einzelnen Beispielen darauf aufmerksam, wie sich

Architektur in Reliefdarstellungen oder Elementen der Buchausstattung widerspiegeln konnte (etwa die Cathedra der Metzger Kathedrale auf den jüngst restaurierten Elfenbeintafeln des Drogo-Sakramentars, wie das Metzger Evangeliar Teil der Bestände der BnF Paris). Sie akzentuiert auf diese Weise den Beziehungsreichtum zwischen Architektur, skulpturalen Bestandteilen der Kirchen und ihrer mobilen Ausstattung. Auch das Evangeliar aus Metz wird durch diese regionale und funktionale Kontextualisierung begrifflich als Teil der differenzierten, liturgisch bedingten Gliederung des Kirchenraums und seiner vielgestaltigen Text- und Bilderwelt.

Es erwies sich als ein wesentliches Anliegen der Ausstellung, solche wechselseitigen Abhängigkeiten



| **Abb. 2** | Vorderer Einbanddeckel des Metzger Evangeliers, Metz, 845–855. © Bibliothèque Nationale de France



| Abb. 3 | Platte einer Chorschranke, Metz, 8. Jh. Kalkstein.
© Musée de La Cour d'Or, Eurométropole de Metz

auch im Bereich der Gewerke und Materialien aufzuzeigen. Prachthandschriften wie das Metzger Evangeliar führen vor Augen, welche verschiedenen künstlerischen Techniken zusammenkommen und miteinander interagieren mussten, um derart komplexe, aufwendige Werke zu schaffen: Kalligraphie, Buchmalerei und Goldschmiedekunst, häufig auch die Elfenbeinschnitzerei, ganz zu schweigen von den vorausgehenden Prozessen in der Materialvorbereitung. Die reich ausgestatteten (liturgischen) Handschriften erscheinen damit geradezu als künstlerische Synthese dieser Epoche, zumal die Malerei im Frühmittelalter weitgehend nur noch auf Buchseiten überliefert ist.

Zugleich wird deutlich, dass die Herstellung der Werke nicht selten ein mehrstufiger Vorgang über einen längeren Zeitraum war. So wurde die Elfenbeintafel des Metzger Evangeliers, wie schon erwähnt, wohl erst im 10. Jahrhundert Teil des heutigen Buchdeckels. Für diese Datierung der Einbandarbeit sprechen vor allem die eingelegten Plättchen aus buntem Zellschmelz mit floralen Motiven. Die Technik des Email cloisonné erlebte im Lotharingen der ottonischen Zeit eine besondere Blüte, wie zum Ende der Ausstellung am Beispiel des Nagelreliquiars aus Trier studiert werden konnte. | Abb. 4 | Das Reliquiar führte das HDE Var mit dem sogenannten Schatz Gauzins von Toul zusammen, der mit den Goldschmiedearbeiten eines Kelchs und einer Patene zwei ebenfalls mutmaßlich Trierer Objekte des 10. Jahrhunderts bietet. Dass vier zentrale Stücke des Schatzes in Draguignan ausgestellt wurden, war umso willkommener, als er – als Teil des Kirchenschatzes der Kathedrale von Nancy – ansonsten derzeit nicht öffentlich zugänglich ist.

Impulse über die Grensräume

Obwohl die Kernregionen Lotharingens zwischen Maas und Rhein und vor allem die Stadt Metz mit ihrer bedeutenden kunsthandwerklichen Produktion in der Präsentation einen Schwerpunkt bildeten, öffnete sich die Ausstellung auf ihrer zweiten Ebene über die Grenzen des karolingischen Reichs. Die beiden Meere im Norden und Süden der Francia Media wurden da-



Abb. 4 | Reliquiar des Heiligen Nagels, Trier, 9. oder 10. Jh. (977–993?). © Museum am Dom Trier

bei als Räume vielfältigen kulturellen und wirtschaftlichen Austauschs aufgefasst. Von Handelskontakten zeugen unter anderem Vasen aus Keramik und weitere Gefäße aus einer Gruppe von Schiffswracks, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an der provenzalischen Küste, etwa bei Agay, unweit des Ausstellungsorts, gefunden wurden. Untersuchungen ergaben, dass die Keramik in Al-Andalus oder in Nordafrika hergestellt worden war und ursprünglich Handelsgüter wie Öl, Wein, Milch und Honig transportiert haben dürfte. Offenbar gehörten die Schiffe zu einer Handelsroute, die in der Zeit um 900 die Ostküste der iberischen Halbinsel, die Provence, Sizilien und Nordafrika miteinander verband.

Beziehungen zur islamischen Welt veranschaulichte zudem eine kleine Elefantenfigur aus Elfenbein.

Abb. 5 | Sie ist aus einem Stück geschnitzt, wobei die Züge des Tiers und sein Schmuck durch Einkerbungen, eingebohrte Löcher und Farbfüllungen wiedergegeben sind. Die Vorder- und Hinterläufe, die auf einem ovalen Piedestal stehen, erscheinen ebenso wie der Hals mit Perlenkettchen geschmückt. Das mit Blättern gefüllte Rankenornament, das den Körper des Elefanten bedeckt, dürfte eine Schabracke darstellen. In der Forschung wurden aus stilistischen Gründen sowohl Bagdad als auch Samarra in der Zeit des 9. bis 10. Jahrhunderts als Entstehungsort der Figur angenommen, die ursprünglich Teil eines Schachspiels war. Nach Danielle Gaborit-Chopin könnte sie, ebenso wie die jüngeren Figuren des sogenannten Schachspiels Karls des Großen, Teil

des Schatzes der Abtei Saint-Denis gewesen sein (Blaise de Montesquiou-Fezensac und Danielle Gaborit-Chopin, *Le trésor de Saint-Denis. Planches et notices*, Paris 1977, 131f.). Indem die Kuratorin dieser Einordnung folgte, gelang ihr eine beziehungsreiche Zusammenführung mit Spielsteinen (Tricktrack und Schach) aus dem westfränkischen Reich des 10. und 11. Jahrhunderts.

In Italien grenzte das Reich Lothars I. an den Besitz und den Einflussbereich des Papstes ebenso wie des byzantinischen Reichs, das mit den fränkischen Herrschern in einer spannungsreichen, aber produktiven Austausch- und Konkurrenzbeziehung stand und Gegenstand einer weiteren Ausstellungsabteilung war. Das Interesse galt hier vor allem Werken aus der Zeit der sogenannten Makedonischen Renaissance als Oberbegriff für die Blüte und verstärkte Rezeption antiker Stilformen in der byzantinischen Kunst des 9. und 10. Jahrhunderts. Verbunden ist diese Zeit mit der makedonischen Dynastie, deren Begründer,



Abb. 5 | Spielfigur aus Elfenbein in Form eines Elefanten, Bagdad oder Samarra, 9.–10. Jh. © Musei del Bargello. Foto: Barbara Bonora. Mit freundlicher Genehmigung des italienischen Kulturministeriums

Basileios I. (reg. 867–886), durch einen Siegelring in der Ausstellung vertreten war. | **Abb. 6** | Das Objekt, das um 865/866 datiert wird, stammt noch aus seiner Zeit als hoher Amtsträger (*parakoimómēnos*) am kaiserlichen Hof, bevor ihn ein politischer Umsturz selbst auf den Thron brachte.

Die Fassung aus massivem Gold trägt einen Smaragd, in den das Bildnis des Christus Pantokrator eingraviert ist. Auf dem äußeren Rand der Ringplatte befindet sich eine Inschrift, die auf den Träger und sein Amt verweist, während an den Ringschultern beiderseits ein kreuzförmiges Monogramm in Niello-technik angebracht ist. Der darunterliegende Bereich der äußeren Ringschiene ist mit Ranken- und Blattwerk verziert (ebenfalls in Niello). Die Symbole und Inschriften weisen Gemeinsamkeiten mit anderen Siegelringen byzantinischer Amtsträger dieser Zeit auf. Enge Übereinstimmungen bestehen mit der Goldschmiedearbeit eines Rings, der 2014 vor der Küste von Porto Cesareo (Lecce) gefunden wurde. Er gehörte Basileios, Eparch von Konstantinopel, der im Auftrag des Kaisers in Süditalien aktiv war und erneut auf die Nähe des byzantinischen Herrschaftsraums auf der Apenninhalbinsel hinweist (Paul Arthur, *A Signet Ring of Basileios, Eparch of Constantinople, from Porto Cesareo (LE), and the Photian Schism*, in: *Revue numismatique* 6. Ser., 177, 2020, 225–234).

Fazit

Die Ausstellung bot eine kenntnisreiche und anspruchsvolle Objektauswahl, die für die Besucherinnen und Besucher eine Zusammenführung exzeptioneller Werke bereithielt. Der Schwerpunkt lag auf der Kunst, ihren wechselseitigen Verbindungen und Herstellungstechniken. Die politisch-sozialen Entwicklungen der Reiche bildeten eher die Hintergrundfolie. Es erscheint daher konsequent, dass die Inszenierung darauf bedacht war, die künstlerische Qualität der rund 100 Exponate und ihre Strahlkraft zur Geltung zu bringen. Nur für die komplexe, von zahlreichen politischen Umbrüchen geprägte Geschichte Lotharingens in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts hätte man sich einen einführenden Film gewünscht. Der 200 Seiten umfassende, reich bebilderte Katalog informiert in kurzen Essays über die zentralen Ausstellungseinheiten und enthält eine Beschreibung aller Exponate.

Wenngleich sich in den ausgestellten Objekten nicht immer eine direkte Verbindung zum eigentlichen Thema herstellen ließ, bot die Einbettung Lotharingens in ein breites Panorama der frühmittelalterlichen Welt bereichernde neue Perspektiven. Als Herrschaftsraum „zwischen zwei Kulturen“ wurde das Königreich in der historischen Forschung der letzten Jahrzehnte unter anderem als „pays de contact“, „zone de rencontres“, „Übergangszone“, „région carrefour“ und nicht zuletzt deshalb als „Innovationslandschaft“ bezeichnet (vgl. u. a. Michel Parrisé, *La Lotharingie: naissance d'un espace politique*, in: *Lotharingia. Eine europäische Kernlandschaft um das Jahr 1000*, hg. v. Hans-Walter Herrmann und Reinhard Schneider, Saarbrücken 1995, 31–47; Michel Margue, *Lotharingien als Reformraum* [10. bis Anfang des 12. Jahrhunderts]. Einige einleitende Bemerkungen zum Gebrauch räumlicher und religiöser Kategorien, in: *Lotharingien und das Papsttum im Früh- und Hochmittelalter. Wechselwirkungen im Grenzraum zwischen Germania und Gallia*, hg. v. Klaus Herbers und Harald Müller, Berlin/Boston 2017, 12–38). Daran knüpfte die Ausstellung in gewisser Weise an, wenn sie von einem „creuset artistique“, einem künstlerischen Schmelztiegel spricht (Kat., 13).



| **Abb. 6** | Siegelring des Basileios, des späteren byzantinischen Kaisers Basileios I., Konstantinopel, um 865/866.
© Bibliothèque Nationale de France

Ausstellung

Die Ausweitung des Ausstellungsthemas auf die Francia Media und der Ausstellungsort nahe der französischen Mittelmeerküste begünstigten darüber hinaus einen Blick auf die Ränder des karolingischen Reichs und die Einbeziehung transkultureller Fragestellungen. Die Meere, das mediterrane und das nordische, erscheinen nicht nur als Grenze, sondern als kulturell verbindender Raum. Andeutungsweise wurde auf diese Weise auch die multiethnische Kultur innerhalb der Karolingerreiche deutlich. Für die Kunst bedeutete der Austausch zahlreiche Impulse, eine Stellung in einer „place charnière“ (Kat., 13).

Wo es möglich war, blickte die Kuratorin gleichsam hinter die Fassade der Objekte und fragte nach den Akteuren, die bei deren Entstehung am Werk waren. Ihre Interpretation des herausragenden lotharingischen Elfenbeinreliefs in der Kunstkammer des KHM | **Abb. 7** | steht beispielhaft für einen zentralen Aspekt der Ausstellung. Man sieht dort Gregor den Großen gebeugt über eine Handschrift beim Schreiben von Gebetstexten, die von den Schreibern im Stockwerk darunter kopiert werden. Mitsamt dem Motiv war das Relief dafür gedacht, den Buchdeckel eines Sakramentars zu schmücken. Der Ausstellungsrundgang machte sensibel dafür, wie man die Elfenbeinschnitzerei auch betrachten kann: als eine Art Hommage und Selbstdarstellung karolingischer Künstler bei der Arbeit.



| **Abb. 7** | Der hl. Gregor mit Schreibern, Ende 10. Jh. Elfenbeinschnitzerei, 20,5 cm × 12,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.nr. 8399. © KHM-Museumsverband [↗](#)

Design

**Ritrovamenti.
Casa Lana di
Ettore Sottsass alla
Triennale di Milano**

**Dr. Donatella Cacciola
Kunsthistorisches Institut
Universität Bonn
design@uni-bonn.de**

Ritrovamenti. Casa Lana di Ettore Sottsass alla Triennale di Milano

Donatella Cacciola

Non solo per la sua acquisizione come reperto firmato da un progettista, Ettore Sottsass (Innsbruck 1917–Milano 2007), che ha fatto la storia del design internazionale, ma anche architetto, artista, scrittore, fotografo, la cosiddetta Casa Lana, esposta dal 3 dicembre 2021 alla Triennale di Milano, è degna di diventare oggetto di indagine di storia del design e di museologia. Certo, il solo ritrovamento non è un motivo sufficiente per dichiarare l'importanza di un documento storico. Per questo l'articolo vuole mettere in evidenza la rilevanza della pubblicazione dell'interno Casa Lana per almeno tre motivi, al di là del fatto che è insolito trovare in un museo una porzione di appartamento, a suo tempo a malapena pubblicata (Ettore Sottsass, *Una stanza nella stanza*, in: *Domus* 457, dicembre 1967, 28sgg., si veda anche **fig. 1**).

Si tratta di un soggiorno corredato da ulteriori ambienti di vita e di lavoro situati in un corridoio perimetrale, trasferita pezzo a pezzo dal luogo originale e, in seguito alla collocazione permanente al primo piano del Palazzo dell'Arte Bernocchi, la Triennale di Milano, allestita come uno spazio curato. Un motivo per una disamina su Casa Lana è che a mio giudizio essa suggerisce una sorta di sintesi associativa fra altri due interni di Sottsass architetto realizzati prima e dopo di essa e oggi non più pubblicamente accessibili. Da quest'indagine si può cercare poi di evincere il ruolo che Casa Lana rappresenta nelle biografie e nell'opera del progettista. Infatti, complice la produzione sterminata di Sottsass progettista, unita alla sua attività di autore, a partire dal 1941 (Giampiero Bosoni, *La filosofia degli interni di Ettore Sottsass*, in: Francesca Zanella [ed.], *Ettore Sottsass, catalogo ragionato 1922–1978*, Cinisello Balsamo 2017, 51),

questa domanda ha potuto trovare finora solo una risposta frammentaria (ibid., 49–59). Infine, Casa Lana, pur tra molteplici contraddizioni, può avere un ruolo di apripista in questa tipologia di installazioni museali e nella tutela dei beni culturali, ancorché come – per il momento – esperienza unica.

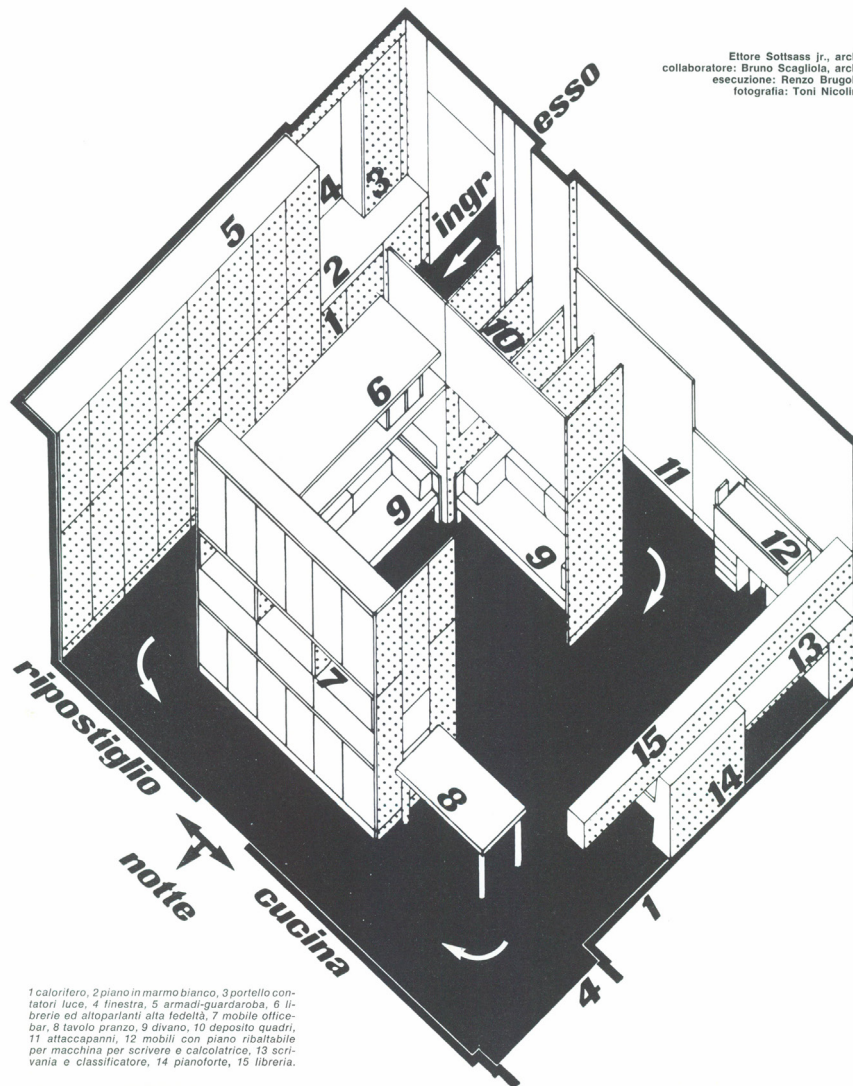
Storia della Casa

Casa Lana faceva parte in origine di un appartamento situato a Milano, il cui interno Sottsass iniziò a progettare nel 1963 e terminò nel 1967. Era destinato alla famiglia dello stampatore d'arte Giovanni Lana, in questa veste, tra l'altro, collaboratore della rivista sperimentale *Pianeta Fresco*, pubblicata da Sottsass a partire dal 1966. Fino alla morte di Giovanni Lana, nel 2019, la famiglia vi ha abitato. È stato a quel punto che la figlia, Donatella Lana, si è rivolta alla Fondazione Triennale di Milano per lanciare la proposta di acquisto dell'ambiente di soggiorno e addenda. L'acquisto è stato supportato infine dalla moglie Barbara Radice Sottsass che l'ha donata alla Triennale.

L'interno che oggi noi vediamo si snoda intorno al soggiorno a pianta centrale, denominato da Sottsass „piazetta“ (Sottsass 1967, 32), intorno al quale si sviluppano, di parete in parete, sfruttando il più possibile lo spazio a disposizione, diversi ambienti d'uso e di vita con armadi, **n. 5** in **fig. 1** scaffali per libri, il tavolo da pranzo con sedie, **n. 8** un pianoforte, **n. 14** e, di seguito, la scrivania della moglie di Giovanni Lana, **n. 13** che curava la contabilità della stamperia lavorando part-time da casa.

La piazzetta vera e propria si compone di tre divani, **fig. 2** | uno messo per traverso rispetto agli altri due, racchiusi tra pareti in legno che delimitano lo spazio

UNA STANZA NELLA STANZA A ROOM WITHIN A ROOM



Ettore Sottsass jr., arch.
collaboratore: Bruno Scaglia, arch.
esecuzione: Renzo Brugola
fotografia: Toni Nicolini

Fig. 1 | Domus 457,
dicembre 1967, p. 28.
Archivio Domus.
© Editoriale
Domus S.p.A.

immediatamente circostante, e, articolate in scaffalature, offrono spazio sia per libri sia per le opere d'arte che Giovanni Lana collezionava. **Fig. 3** | Si tratta di un soggiorno con mobili bar e impianto per ascoltare musica incluso. Una voluta gerarchia degli spazi è innegabile già in origine. Il disegno assonometrico pubblicato da Sottsass su *Domus* mostra di fatto solo la piazzetta con il sistema di corridoi (superficie: ca.

62 mq, intervista a Marco Sammiceli, direttore del Museo del Design Italiano alla Triennale di Milano e, alla Triennale, curatore di design, fashion and crafts, 25.3.2022) ed eclissa tutti gli altri ambienti che occupavano complessivamente 50 mq („ripostiglio – cucina – notte“ in **fig. 1**) – le due camere da letto sono fotografate con pochi dettagli alle pagine successive del servizio.

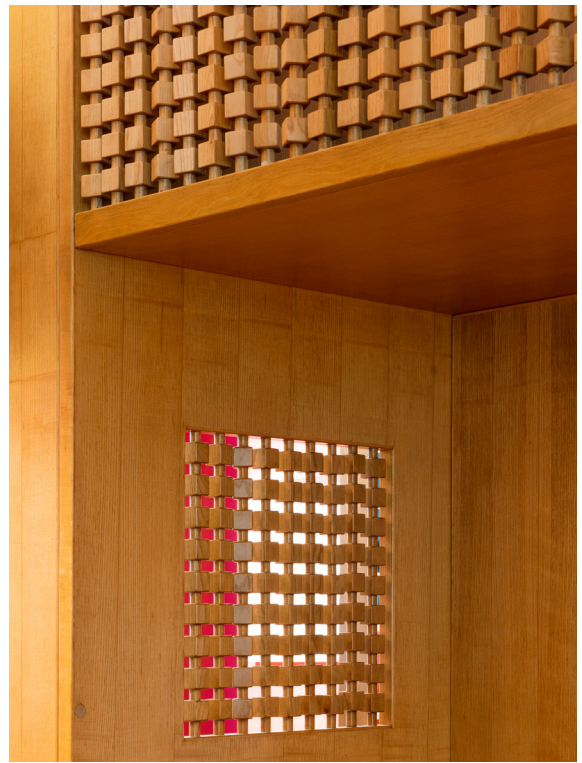


Fig. 2 | La „piazza“ in mezzo a Casa Lana. Casa_Lana_3. Tutte le immagini, salvo indicato diversamente © Triennale Milano: presentazione dicembre 2021. © Foto: Gianluca Di Ioia. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Tutte le parti in legno sono opera di Renzo Brugola, ebanista di Lissone, fidatissimo collaboratore di Sottsass. I colori sì accesi dei divani e i dettagli sobri parlano un linguaggio non certo tradizionale, ma nulla dell'arredamento fa pensare all'architettura radical o al radical design (con il gruppo Archizoom Sottsass aveva iniziato a lavorare proprio nel 1967) anzi: le sedute da pranzo sono classici dell'arredo che già troviamo in altri schizzi di Sottsass: Thonet B9 per il tavolo da pranzo | **fig. 3** | e Tulip Chair di Knoll per la scrivania (n. 13 in figura). Tuttavia i divani della „piazza“ e i tavolini Rocchetto, presenti in origine, sono realizzati da Poltronova, l'azienda di Agliana fondata nel 1957 dall'artista Sergio Cammilli con cui Sottsass aveva cominciato a collaborare nel 1959. Dal sodalizio con Poltronova nasceranno, pochi anni dopo, i modelli di design d'arredo più avveniristici di Sottsass, oltre ad altre numerose pietre miliari radical.

Ritratto di artista „nascosto“ nel progetto

Casa Lana funge quasi da cerniera cronologica nel contesto dell'opera di Sottsass architetto di interni, in sé vasta, ma intorno a metà degli anni '60 non fitta (intervista con Barbara Radice, 15.12.2023). Premesso che già nel 1957 Sottsass progetta un interno, non realizzato, previsto con l'inserimento di quadri degli artisti contemporanei Capogrossi, Burri e Scanavino (Zanella 2017, 219), Casa Lana è l'unico interno a essersi conservato rispetto all'appartamento privato creato per la famiglia dell'amico Mario Tchou (1960–1963, in: Hans Höger, *Ettore Sottsass, jun. Designer, Artist, Architect*, Tubinga/Berlino 1993, 77), ingegnere pioniera in Olivetti, e l'installazione Camera per l'amore (1965, *ibid.*, 86) presentata da Sottsass alla mostra *Abitare* oggi a Firenze, considerata ancora nel 2020 dalla ricerca un progetto „eccentrico e provocatorio.“ (Cf. Emanuela Ferretti e Lorenzo Mingardi, Dimen-



| Fig. 3 | (sinistra) Scorcio con vista del tavolo da pranzo. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

| Fig. 4 | (destra) Casa Lana, dettaglio. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

| Fig. 5 | (s.) Vista dell'ingresso uscendo da Casa Lana. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

| Fig. 6 | (d.) A destra: il cubo con entrata nell'interno di Casa Lana, a sinistra gli apparati in mostra; di fronte: ingresso al primo piano della Triennale di Milano. © Foto: Delfino Sisto Legnani e Alessandro Saletta DSL Studio. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



ticare Firenze. La mostra *La casa abitata* del 1965 a Palazzo Strozzi. | Forgetting Florence. The exhibition *La casa abitata* of 1965 at Palazzo Strozzi, in: *Firenze Architettura* 24/1–2, 2020, 158–165 ↗)

Casa Lana può dunque considerarsi quasi come, per certi aspetti, una reminiscenza, l'unica esperibile, di questi tre lavori? Nei tre progetti ricorrono aspetti formali, ad esempio i pannelli quadrangolari in legno | **fig. 4** | con i listelli a griglia: in Casa Tchou parte del mobile a torre – quest'ultimo un arredo molto pubblicato, e, in almeno una variante realizzata da Renzo Brugola, finito all'asta ↗ – negli altri due interni come elementi per alleggerire pareti divisorie massicce. In questo dettaglio, che Sottsass definisce „all'orientale“ in Casa Lana (*Domus* 1967, 32) è stato visto un riferimento all'India, che Sottsass visitò tra 1961 e il 1962 e di cui tematizzò i templi (E.S., *Adesso però*. Catalogo della mostra, Ostfildern/Stoccarda, 1993, 24–35) e la lezione così acquisita sull'organizzazione dello spazio (Ettore Sottsass, *Miljö för en Ny Planet*. Catalogo della mostra, Stoccolma 1969, 1). A me sembra si tratti anche di un'allusione ai più ampi e profani *jalis*, separatoie di case d'abitazione indiane che oscurano la vista da fuori, mentre non la impediscono da dentro (si veda anche Priya Gupta, *Jaalis in the Chandigarh Style: Shaping the Modern Indian Domestic*, Online Symposium, 7.10.2023 ↗). Una minima reminiscenza del mobile a torre si può intravedere nel listello in ceramica come decorazione stilizzata nell'ingresso di Casa Lana: qui in forma di inaspettato un incontro dei materiali legno e ceramica. | **fig. 5** | Ciò che unisce soprattutto Casa Tchou e Casa Lana è che esse fossero due case per committenti legati al mondo delle arti visive, fatto evidenziato da Sottsass stesso. Casa Tchou si trovava a Milano in Via Telesio, una zona molto più residenziale dell'appartamento Lana (Via Cola di Rienzo). Nondimeno, i microcosmi creati da Sottsass sono indipendenti dalla zona in cui si trova l'edificio ospitante. Casa Tchou venne terminata solo dopo la scomparsa improvvisa del committente (1961). Vi rimase la moglie Elisa Montessori, pittrice, con la figlia. Sottsass aveva pubblicato su *Domus* l'appartamento solo nel 1963, citandone un

dettaglio che rendesse „sempre presente che nella casa qualcuno dipinge.“ (Chiara Fauda Pichet cita Sottsass in: *Domus* 406, settembre 1963, La casa con la bambina cinese, 25; cf. Zanella 2017, 222).

Anche Casa Lana, soprattutto la piazzetta, suggerisce di essere stata ideata per ospitare cultura. Semplificando in questa sede, Sottsass vedeva la cultura non ultimo come un modo, per l'uomo, di sopportare la propria esistenza. Nel 1995 postulava che: „La ‚cultura‘ è la protezione più sottile [...]. La ‚cultura‘ è immaginata come via d'uscita totale, come il luogo più vicino alla verità, come il luogo che protegge più di tutti gli altri luoghi“ (*There is a planet. Texts and photographs*, Milano 2017, 262). Infatti „ci sono anche le protezioni della cosiddetta ‚cultura‘, le protezioni delle stanze piene di libri o forse piene di ‚opere d'arte‘“ (ibid.) – quale è appunto quantomeno il soggiorno di Casa Lana. Già nel 1962, ma in un contesto assolutamente diverso, negli Stati Uniti, Sottsass aveva scritto che si trovava „sempre meno in grado di distinguere le ‚cose‘ della ‚cultura‘ da storie personali“ (Gianni Pettena [ed.], *Sottsass. L'arte del progetto*. Catalogo della mostra, Firenze 1999, 20).

Non c'è forse da meravigliarsi, pertanto, del fatto che l'architetto, all'occasione, visitasse orgoglioso con amici Casa Lana e si intrattenesse nella piazzetta. Se anche le foto che corredano l'articolo su *Domus* 1967 fossero state fatte in posa (il servizio fotografico contava più riprese, si veda la mostra: *Ettore Sottsass. Struttura e colore*, Triennale di Milano, 3.12.2021–12.6.2022), vi si riconoscono, oltre a Sottsass stesso, Allen Ginsberg, che aveva certamente conosciuto tramite la prima moglie Fernanda Pivano. Forse vedeva nella presenza di personalità legate alle arti visive tra i committenti una sorta autoriflessione sul suo lavoro? Nonostante sia conclamato che Sottsass abbia realizzato oggetti – product design o mobili o ceramiche – simili ad architetture, le ricerche più recenti recuperano il profilo di Sottsass artista: in primis in quanto nella sua opera confluiscono arte e vita (François Burkhardt, *Wie ein Stil entsteht, am Beispiel Ettore Sottsass* (1987), ristampato in: id., *Gestalten*, Berlino 2023, 125). Ma soprattutto Sottsass



Fig. 7 | Casa Lana. © Foto Gianluca Di Iorio. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Fig. 8 | Casa Lana. © Foto: Delfino Sisto Legnani e Alessandro Saletta DSL Studio. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



già a metà degli anni '50 rifletteva sulla 'fluidità' della sua professione, tra architettura e pittura, secondo le tecniche utilizzate (Marco Scotti, Ettore Sottsass, consulente artistico per Redan | AIS/Design, in: *Storia e Ricerche* (aisdesign.org) 17, 2022, 108–110). Contestualmente a questo statement, Marco Scotti ha sottolineato come Sottsass avesse appreso la pratica nell'uso dei colori dal suo maestro, il pittore Luigi Spazzapan, negli anni '40. Questa domestichezza potrebbe essersi riflessa anche nella scelta dei colori per la progettazione d'interni, inclusa Casa Lana. Ecco dunque come quest'ultima potrebbe essere, in un certo modo, un suo 'ritratto d'artista'. Certo, nel 1966 Sottsass lavorava anche alla sua casa-studio in Via Manzoni (Bosoni in Zanella 2017, 56). Sembra però che vedesse questo ambiente come spazio di lavoro tout-court (intervista a Barbara Radice, 15.12.2023).

Il privato musealizzato. Casa Lana apripista nella conservazione dei beni culturali?

L'interno di Casa Lana è presentato al primo piano della Triennale in cubo creato appositamente. **Fig. 6** | Ciò che per tanto tempo si è conservato proprio grazie al suo anonimato, a detta di Marco Sammiceli, diventa pubblico per essere preservato in un contesto museale. Già lo stato di conservazione dell'insieme, nonostante il continuo utilizzo fino al 2019, sembra innaturale. Giovanni Lana ha cercato per oltre 50 anni di minimizzare consumo e logorio: familiari e ospiti dovevano utilizzare gli arredi con la massima attenzione. Al contempo impediva la miglioria e modernizzazione di qualsiasi dettaglio, fino ad attacchi e prese elettriche.

In occasione del trasferimento in Triennale la piazzetta e gli ambienti circostanti sono stati classificati e catalogati per la prima volta in ogni singola parte. Ogni pannello, ogni armadio, tutti i mobili e i complementi d'arredo sono stati smontati, imballati, trasportati, e, poi, in loco, restaurati e rimontati. Chi visita oggi Casa Lana vive una distopia: ingresso libero senza obbligo di visita guidata (ultima informazione: gennaio

2024), luci soffuse come in un'autentica casa abitata, tende che fanno immaginare la porta-finestra sul balcone un tempo esistente. **I fig. 7** | Il corridoio che prosegue dall'ingresso termina con la tela di Rodolfo Aricò **I fig. 8** | dietro alla quale si trovava il ripostiglio. È anche previsto che le opere d'arte in possesso di Giovanni Lana, di epoca posteriore al 1945, testimonianza del panorama vivissimo delle gallerie d'arte nella Milano dell'epoca, nell'allestimento in Triennale **I fig. 9** | cambino disposizione, così come previsto e avvenuto nell'appartamento Lana (nella collezione di Giovanni Lana si trova anche un dipinto di Sottsass, che, parallelamente, nel 1963, esponeva le sue Ceramiche delle Tenebre nella galleria Il Sestante).

Ben presto per il visitatore la musealizzazione si fa tangibile: in Casa Lana è concessa la permanenza di otto persone al massimo, mentre nel servizio su *Domus* del 1967 se ne contano undici; va da sé, non si può toccare nulla. I cuscini che si vedono nei filmati girati per la presentazione stampa del dicembre 2021 sono stati nascosti, come fossero accessori troppo personali della famiglia Lana – così Marco Sammiceli. Un'aggiunta rappresenta il televisore, che appartiene alla collezione Triennale Design Museum e in qualche modo sostituisce quello documentato nel 1967 **I fig. 10** | e che contribuisce a fare di Casa Lana uno spazio curato. Sarebbe però troppo facile definire Casa Lana un allestimento, o ancora, come un insieme in esposizione. Prima di tutto si tratta di una ri-costruzione filologica. I divani sono stati rivestiti a nuovo: Poltronova aveva ancora campioni del tessuto usato allora. La moquette è stata rifatta utilizzando, per riprodurne il colore, una sorta di carotaggio di quella originale. I libri e le riviste suggeriscono un'idea di autenticità (si pensi alla casa-atelier di Le Corbusier a Parigi, dove si vedono solo in foto d'epoca **I fig. 11** |).

Circostante fortuite si aggiungono al lavoro di trasposizione della Triennale: Casa Lana è un ambiente milanese in mostra nella stessa città. I 60 metri quadri in questione sono senz'altro quelli che il progettista aveva voluto mostrare. Se la piazzetta e addenda si sono conservati per il futuro, lo stesso non vale per



I Fig. 9 | Casa Lana. © Foto: Delfino Sisto Legnani e Alessandro Saletta DSL Studio. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



I Fig. 10 | Casa Lana: Sul tavolino a destra del pianoforte, a dicembre 2021 vuoto, nell'aprile 2022 si trova un televisore. © Foto: Donatella Cacciola, Bonn. © erede Ettore Sottsass / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

la camera da letto dei genitori, venduta all'asta il 2 novembre 2022 da Phillips a Londra. ↗

Se Casa Lana viene riproposta, nonostante tutto, con l'intento dell'effetto „macchina del tempo“ (Stefano Boeri, presidente della Triennale, comunicato stampa del 3.12.2021), intorno al cubo che la contiene sono previste almeno tre mostre tematiche con apparati. La prima è stata, appunto, „Struttura e colore“, che celebra ciò che, in prospettiva, sarà l'acquisizione del più vasto complesso di opere su carta di Sottsass.

In un contesto più ampio, Casa Lana si inserisce nell'idea della Triennale sotto aspetti differenti. „La Triennale“ – così Sammicheli – „aveva cominciato nel 1933 a ospitare nel Palazzo Bernocchi mostre internazionali alle quali venivano presentati anche case ed edifici modello, fino a trenta nel giardino esterno. Certamente Casa Lana è il contrario di una casa modello, non è fatta per essere riprodotta. [...] D'altro canto, le mostre che avevano avuto l'avvio nel 1923 alla Villa Reale di Monza, avevano come fine l'unità di tutte le arti – da quelle edili a quelle decorative, e poi, industriali.“ In linea con questa politica, l'interno Casa Lana di Ettore Sottsass mostra la sua visione unitaria del progetto (Scotti 2022, 110).

Il piano di „ritorno alle origini“ della Triennale comprende anche l'eliminazione delle superfetazioni architettoniche al primo piano, accumulate nei decenni, in atto dal 2019. La Triennale ha creato inoltre, nel 2021, un precedente nel recupero di un altro interno, il soggiorno di Casa Albonico a Torino di Carlo Mollino, del 1940. Con l'intervento dello Stato italiano, che ha acquisito gli arredi, ne è stata impedita la vendita all'estero. Gli arredi sono ora prestito permanente della Triennale. Casa Lana è in sintesi il risultato di una serie di circostanze fortuite e giunte a buon fine: troppe, e con troppo contributo privato per farne un modello che può fare scuola in un paese che, a parte poche eccezioni, non coltiva la tradizione delle period room o degli interni ricostruiti. Casa Lana non è, però, nemmeno una period room. Resta il fatto che un'azione veloce e congiunta può essere una via per incoraggiare azioni di recupero e di ri-costruzione simili.

Nel 1978 Ettore Sottsass pubblicava per la prima volta il saggio, più volte ristampato e tradotto in diverse lingue „Di chi sono le case vuote?“ (qui citato in: Ettore Sottsass, *C'est pas facile la vie (canzone africana)*, Genova 1987, 53–56). Con „vuote“ Sottsass intende le abitazioni senza abitanti, dei quali si può intuire la biografia. Non dà una risposta all'interrogativo, ma mette in relazione gli abitanti con la quantità di mobili e suppellettili presenti. L'autore considera anche le case degli artisti, che sono privilegiate fino a un certo punto: sono istanze esterne che decidono su ruolo e meriti degli artisti (55), scrive Sottsass, „questa è la ragione per cui le case degli artisti [...], dei pittori [...], a guardare bene, non sono affatto case di privilegiati, non sono vuote affatto [...]“ (56).

Casa vuota?

Dopo il 2019 Casa Lana non è stata più abitata, mobili e suppellettili sono rimasti nella loro interezza. Senza apparati né spiegazioni ulteriori sul contesto, sarebbe difficile, visitando la „piazzetta“, decifrare la biografia di chi vi ha abitato. Leggendo il saggio di Sottsass, non la si vede come una „casa vuota“, e, nella collocazione museale, oggi appartiene a tutti.



Fig. 11 | Casa-atelier Le Corbusier a Parigi.
© FLC/ADAGP/F. Betsch / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 ↗

Forschungsbericht

Raffael post festum II

Dr. Sylvia Ferino-Pagden
Wien
sylvia.ferino15@gmail.com

Raffael post festum II

Sylvia Ferino-Pagden

Hier wird nur vom Tod dieses feinen Mannes gesprochen, der am Ende seiner 33 Jahre sein erstes Leben beendet hat; aber das zweite, das des Ruhmes, das weder der Zeit, noch dem Tod unterworfen ist, wird ewig währen, sowohl was seine Werke als auch die Arbeiten der Gelehrten betrifft, die zu seinen Ehren schreiben werden, und denen es nicht an Stoff mangeln wird.

Brief von Pandolfo Pico am 7. April 1520 an Isabella d'Este; Shearman 2003, 575

Am Ende seiner 2019 erschienenen Rezension von Robert Williams Buch *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy* gab Alessandro Nova eine Art Vorausschau auf die zu erwartenden Manifestationen zu Ehren von Raffaels 500. Todestag: „2020 is approaching, and it is easy to predict that the market will be flooded with more or less interesting exhibitions, almost useless catalogues, and many more or less successful coffee-table books produced rapidly to celebrate the 500th anniversary of Raphael's death.“ (Nova 2019[↗]) Dies ist nicht gerade ein inspirierender Ausgangspunkt, um hier über die Publikationen zu Raffaels Todesjahr zu berichten. Und will man mit Nova den Sinn solcher Ehrungen zu den runden Geburts- und Todesjahren berühmter Künstler grundsätzlich bezweifeln, so hatten die Zelebrationen anlässlich Raffaels 500. Geburtsjahres 1983 sehr wohl vom Gegenteil überzeugen können (vgl. Sylvia Ferino-Pagden, Post festum: die Raffaelforschung seit 1983, in: *Kunstchronik* 41, 1988, 194–217[↗]): Denn sie lösten eine gewaltige Lawine von Publikationen aus, die Raffael auch neue Aktualität sicherten: Man denke nur an John Shearmans zweibändiges Werk aller Dokumente (2003), Jürg Meyer zur Capellens Corpus der Gemälde (2001–2015), an Kongresse und deren Akten, unzählige Ausstellungen und sie begleitende Kataloge, Restaurierungen und ihre Publikationen, ganz abgesehen von einzelne Aspekte analysierenden Studien (Di Macco 2024). Hatte man doch gerade im früheren 20. Jahrhundert Raffaels Kunst und ihre über

Jahrhunderte zuvor gepriesenen Qualitäten, seine Antiken-Emulation, seine Erzählkunst und die darin zu findende Grazie, Harmonie und Angemessenheit als hohl und unglaubwürdig erachtet. Jüngst wurde Raffael sogar als „Superstar“ gehandelt (Nelson 2018[↗]), und aufgrund dieses ununterbrochenen Stroms an Publikationen im Laufe der letzten 37 Jahre ist eigentlich kaum zu erwarten, dass die nun seinen Tod zelebrierenden Veranstaltungen mit revolutionären Neuigkeiten aufwarten.

I. Raffaels Todesjahr 2020 wollten viele Institutionen zuvorkommen: So wählten das Ashmolean Museum Oxford und die Albertina Wien das Jahr 2017 für ihre Ausstellungen (Ausst.-Kat. Oxford 2017; Ausst.-Kat. Wien 2017; vgl. die Rez. von Jacoby 2018 und Simon 2018[↗]). Auch die Accademia Carrara in Bergamo veranstaltete 2018 um den heiligen Sebastian, das Frühwerk der eigenen Sammlung, eine Ausstellung, wobei die Sektion zum Raphael-Mythos im 19. Jahrhundert besonders gelungen war (Ausst.-Kat. Bergamo 2018). Einen überwältigenden Eindruck bescherte im Frühjahr 2019 die Präsentation des restaurierten Kartons der Schule von Athen in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand (Ausst.-Kat. Mailand 2019). Die Galleria Nazionale delle Marche in Urbino eröffnete ebenfalls schon 2019 eine originelle, philologisch sehr differenzierte und anspruchsvolle Ausstellung über Raffael und seine urbinatischen Kollegen (Ausst.-Kat. Urbino 2019). Auch Buchpublikationen wollten Raffaels Todes-



| Abb. 1 | Raffael-Ausstellung in den Scuderie del Quirinale, Rom 2020. Blick in den ersten Saal mit einem Faksimile von Raffaels Grab im Pantheon. Foto: Alberto Novelli

jahr knapp vorausgehen, darunter Ulrich Pfisterers Monographie *Raffaël. Glaube, Liebe, Ruhm* (Pfisterer 2019).

Gerade für die für Frühjahr und Sommer 2020 angesagten Ausstellungen gestaltete sich die Realität aufgrund der plötzlich hereinbrechenden Pandemie dramatisch; und dies besonders für die zur Hauptausstellung in Italien deklarierte Präsentation *Raffaello 1520–1483* in den direkt dem Präsidenten der Republik Italien unterstellten Scuderie del Quirinale, einer Ausstellungen gewidmeten Institution ohne eigene Kunstsammlung unter der Leitung von Matteo Lafranconi (Ausst.-Kat. Rom 2020a). Die Schau wurde in Zusammenarbeit mit den Uffizien organisiert und am 5. März mit über 200 hochkarätigen Leihgaben wohl aufgemacht, aber nicht eröffnet, und musste nach wenigen Tagen schließen. Dank der großen Solidarität aller internationaler Museumskollegen durften die Werke die nächsten Monate in den geschlossenen und verdunkelten Scuderie verbleiben und dann in

den Monaten Juni, Juli und August unter strengem Reglement besichtigt werden. Als Präsidentin des wissenschaftlichen Komitees dieser Ausstellung setzte ich in meinem Konzept auf die volle Konzentration auf Rom, verdankte Raffael doch seinen Ruhm allein dieser Stadt mit ihren Päpsten, dem klerikalen Hofstaat, den aus ganz Italien heranströmenden Humanisten und Literaten. Da für die Scuderie nur eine monographische Gesamtschau in Frage kam, einigte man sich auf einen Kompromiss. Nach dem von Lafranconi erdachten fulminanten Auftakt mit einem leicht verkleinerten, doch überzeugend „echten“ Faksimile von Raffaels Grab im Pantheon, gab es nur den Weg zurück in sein Leben und Wirken und dies im Retourgang. **| Abb. 1 |** Das Faksimile wurde von der Firma Factum Arte Madrid hergestellt (Lowe in Ausst.-Kat. Bologna 2020b). Wichtig war weiters, in der Ausstellung Giorgio Vasaris Bezeichnung von Raffael als „ottimo universale“ besonders auf solche Bereiche zu lenken, die der Biograph fast zur Gänze aus-

geblendet hatte, wie Architektur, Antikenrezeption, die Rekonstruktion des antiken Rom. | **Abb. 2** | Eine derartige Dichte an Gemälden, Graphiken, Antiken, Wandteppichen, Dokumenten, Büchern, Schmuck und vor allem Zeichnungen wurde bisher noch weltweit in keiner Raffael-Ausstellung erzielt, wie Caterina Volpi (2020) ⁷ in ihrer Rezension anmerkte: „Dopo la mostra *L'idea del Bello*, curata da Evelina Borea nel 2000, non si vedeva un simile sforzo filologico per ricostruire le fonti e gli strumenti, il processo creativo di un artista, Raffaello, che fece della ricerca della bellezza, e dello strumento di tale ricerca, il disegno, il fulcro della sua poetica.“

Die zweite mit zahlreichen internationalen Leihgaben ausgestattete, hochkarätige Ausstellung in der National Gallery in London konnte um zwei Jahre verschoben, am 6. April 2022, eröffnen. Darin wurde der bedeutende eigene Bestand der National Gallery durch gut gewählte Leihgaben, besonders die des Duke of Sutherland, bereichert und überzeugte durch die zu-

rückhaltende Präsentation der Gemälde. Als Neuigkeit galt die Zeichnung einer hl. Familie in der Art der *Spinola Madonna*, die zwar seit der Versteigerung in Paris bei Drouot im Jahr 2019 als Giovanni Francesco Penni den Raffael-Forschern in Fotos bekannt, doch hier zum ersten Mal im Original zu sehen war, aber den Erwartungen doch nicht ganz entsprach (Ausst.-Kat. London 2022). Aufgrund der anhaltenden Corona-Krise eröffneten sogar im Jahr 2023 noch Ausstellungen, eine zu *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi* (Ausst.-Kat. Rom 2023), eine weitere mit dem Titel *Raffaello a Pescia. Un episodio rinascimentale, un territorio, una città*. Die *Madonna del Baldacchino*, eines der Werke, das Raffael unvollendet ließ und von seinem Testamentvollstrecker und Freund, Baldasare Turini, erworben wurde, zierte über 150 Jahre die von ihm geschaffene Grabkapelle in der Kathedrale von Pescia und war dort zusammen mit der von Dandini gemalten Kopie, die sie 1697 ersetzte, zu sehen (Ausst.-Kat. Pescia 2023). Auch Vicenza überraschte



| **Abb. 2** | Raffael-Ausstellung in den Scuderie del Quirinale, Rom 2020. Blick in Raum 3 der Ausstellung.
Foto: Alberto Novelli

im April dieses Jahres mit einer Architektur-Ausstellung mit dem zu Recht provokanten Titel *Raffaello. Nato Architetto* (Ausst.-Kat. Vicenza 2023). In Italien entschied ein *Comitato nazionale delle celebrazioni raffaellesche* über die realisierungswürdigen Projekte und damit über die Mittelvergabe. Die von öffentlichen Einrichtungen verwalteten Raffael-Bestände wurden dabei auch von Städten genutzt, in denen er selbst nie war, wie Neapel (Ausst.-Kat. Neapel 2021) oder Turin (Ausst.-Kat. Turin 2021). Auch unzählige ausländische Museen, Berlin, Dresden, Hamburg, St. Petersburg, London, Bayonne, Chantilly, um nur einige zu nennen, präsentierten ihre Raffael-Originale mehr oder weniger kontextualisiert (vgl. Bibliographie).

II. Überblickt man die Summe der zum Raffaeljahr erschienenen Publikationen, so überwiegt europaweit das Thema der Rezeption seiner Werke nach seinem Tod: Besonders zahlreich waren die der Druckgraphik gewidmeten Ausstellungen (in Bologna, Brescia, Urbino, und an anderen Orten; Ausst.-Kat. Bologna 2020a), besonders umfangreich dabei der 631 Seiten umfassende Katalog der Hamburger Kunsthalle mit dem Titel *Raffaello – Wirkung eines Genies* (Ausst.-Kat. Hamburg 2021). Einige Ausstellungen waren den zahlreichen Serien von Wandteppichen mit Darstellungen der Apostelakten gewidmet, die nach Raffaels Vorlagen für die namhaften Herrscher Italiens und Europas über die folgenden Jahrhunderte hinweg produziert wurden (Urbino und Mantua, Berlin und Dresden), eine weitere hat nun auch in Wien eröffnet (Enzensberger 2020; Ausst.-Kat. Dresden 2020; Mantua 2020; Wien 2023). Die Akten der 2017 an der Bibliotheca Hertziana abgehaltenen Tagung über *Collecting Raphael* sind nun ebenfalls erschienen, mit einer Anzahl interessanter Beiträge, darunter Catherine Whistlers und Furio Rinaldis Studien zum Sammeln von Raffaels Zeichnungen (La Malfa 2023; Rinaldi 2023; Whistler 2023). Eine Ausstellung zur *Fortuna Raphaelis in Umbrien* wurde in Perugia eröffnet (Ausst.-Kat. Perugia 2021).

Verschiedene Aspekte des Nachwirkens Raffaels in Italien, Frankreich und Deutschland wurden auch in

den publizierten Beiträgen der Tagungen in Florenz, Bologna, der Görres-Gesellschaft in Rom wie auch in Neapel und im Vatikan behandelt. Auf sie alle kann hier nicht eingegangen werden, ich verweise auf bereits veröffentlichte Rezensionen (Rohlmann 2022; Bloemacher 2022; Nesselrath 2023); auch habe ich versucht, solche Ausstellungen und Publikationen miteinzubeziehen, die in den Besprechungen noch nicht oder nicht ausreichend erwähnt wurden. Henry Keazors inspirierendes Buch (2021) zur Rezeption der Schule von Athen über die Jahrhunderte hinweg in all ihren Transformationen vom Philosophentreffen bis zum akademischen Klassenfoto und in die heutige digitale Welt wurde bereits von mehreren Seiten rezensiert.

Der eingefleischte Raffael-Forscher meines Alters setzt natürlich weniger auf die Rezeption seines Helden als auf neue Funde, Erkenntnisse und Interpretationen von Raffaels Kreativität als intellektuellem und gleichzeitig physischem Prozess und damit auch auf ein tieferes Verständnis seiner Person und seines Charakters, und nicht zuletzt seines frühen Todes und dessen Ursache. Barbara Jatta, die Leiterin der Vatikanischen Museen und damit des Ortes, an dem Raffael in Rom all seine künstlerischen Fähigkeiten entfaltete, veranstaltete keine eigene Großausstellung, sondern punktete mit einer Anzahl von nachhaltigen Maßnahmen: Im Februar 2020 wurde die Vollendung der großartigen Restaurierung der Wandteppiche der Apostelakten mit einer kurzfristigen Hängung der Originale in der Capella Sistina präsentiert, und im selben Jahr erschien auch das lang erwartete, monumentale, zweibändige Werk zur Geschichte, Rekonstruktion der Hängung und Restaurierung der einzelnen Stücke (De Strobel 2020; De Strobel/Nesselrath 2020). Zwar sind einige darin präsentierte Theorien, z. B. die der ursprünglichen Hängung der Teppiche in der Sistina, unnötig verkompliziert, wie man auch aus anderen Meinungen dazu entnehmen kann (Gnann 2020; Rohlmann in Rohlmann/Zöllner/Hiller von Gaertringen/Satzinger 2022, 672–673, aber dagegen auch Pfisterer 2020⁷); zudem ist die Annahme Giovanni da Udines als Entwerfer ganzer

Szenen unbegründet (Nesselrath 2020a), doch werden diese Monita wettgemacht durch die einzigartigen Einsichten in die Technik der Webkunst anhand der Restaurierung dieser im wahrsten Sinn des Wortes „kostbaren“ Objekte, die weit mehr des päpstlichen Budgets verschlungen haben als alle Fresken der Cappella Sistina.

Darüber hinaus wurde Raffaels frühes Altarwerk, die Oddi-Marienkronung, gereinigt: Vor allem der vergraute Lapislazuli-Mantel Mariens konnte in all seiner Leuchtkraft wiederhergestellt werden, wie überhaupt die perfekte Auswahl der Pigmente und ihrer Anwendung durch Raffael zu diesem frühen Zeitpunkt in Staunen versetzt (Cornini/Violini/Morresi 2023).

| Abb. 3 | Die technischen Untersuchungen der Predellentafeln vermitteln ebenfalls überraschende Einsichten besonders in Bezug auf die Kandelaber-Ornamente zwischen den einzelnen Szenen, die erst nach deren Einbettung in den Rahmen in Temperatechnik darüber gemalt wurden (Biferali 2022; Santamaria/Morresi/Aguzzi 2022). Eine weitere aufschlussreiche Restaurierung auf Basis wissenschaftlicher Untersuchungen galt den Gemälden der beiden Heiligen Petrus und Paulus, die Fra Bartolomeo für San Silvestro

am Quirinal malte, wobei der unfertig zurückgebliebene hl. Petrus von Raffael vollendet wurde (Ausst.-Kat. Vatikan 2021; Biferali 2021a).

Doch der bedeutendste Beitrag war und ist die nun bald fertiggestellte Restaurierung der Fresken der *Sala di Costantino* im Vatikan: In diesem größten Saal der päpstlichen Gemächer kommt man Raffaels letztem ehrgeizigen und mutigen Experiment, Ölmalerei zu verwenden, so nahe wie es nie zuvor möglich war (Cornini 2020; Cornini/Piacentini/Santamaria/Morresi 2023). Auch die Academia di San Luca in Rom, die sowohl originale Gemälde Raffaels als auch Interpretationen seiner Kunst und Huldigungen an ihn von Seiten der Mitglieder über Jahrhunderte hinweg vereint, würdigte unter der Leitung Francesco Moschinis Raffael durch eine angemessene Ausstellung (Ausst.-Kat. Rom 2020b). Die hervorragende Restaurierung des Putto durch Paolo Violini ist als eine der herausragenden Leistungen des Raffaeljahres zu bezeichnen (Rotili/Ventra/Moschini 2022; Ginzburg 2022; Violini 2022). Die Accademia Raffaello mit Sitz in Raffaels Geburtsstadt Urbino spielte bei den Feierlichkeiten unter ihrem Präsidenten Luigi Bravi ebenfalls eine führende Rolle. Abgesehen von



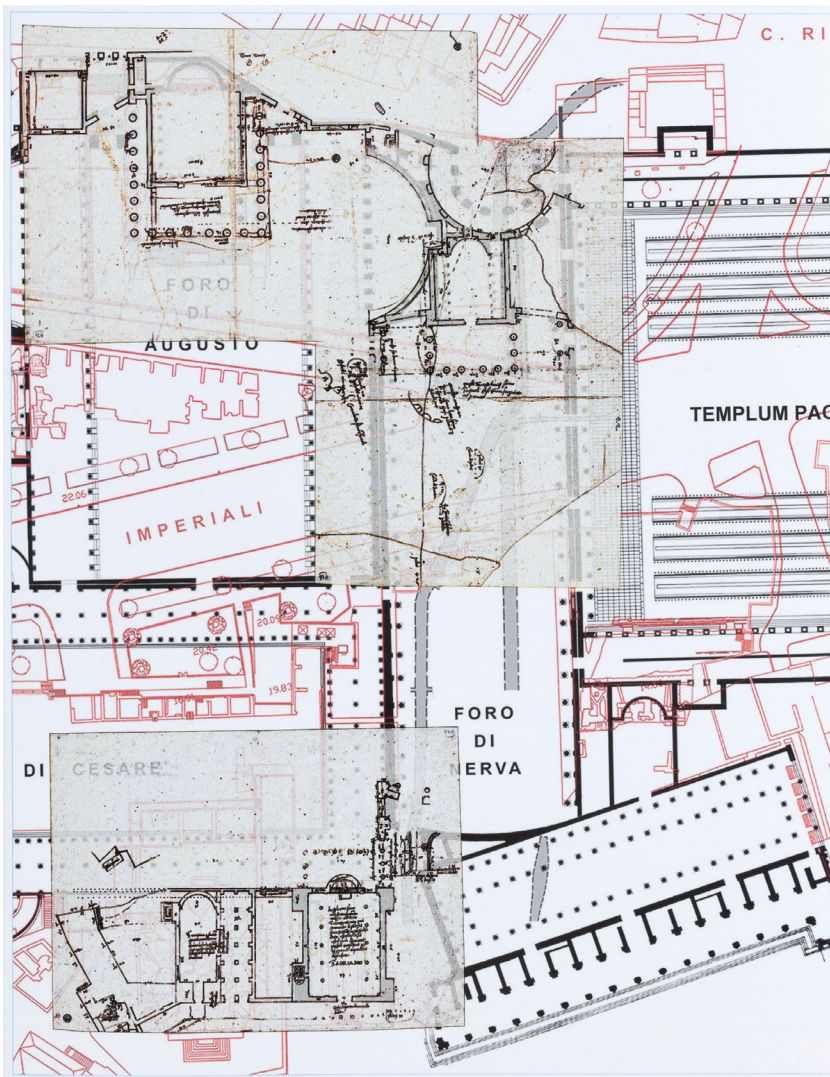
| Abb. 3 | Raffael, Krönung der Jungfrau Maria (Oddi-Pala), 1502–04. Zustand während der Restaurierung. Öltempera auf Holz, auf Lw. übertragen, 272 × 165 cm. Vatikanische Museen, Inv. 40334. Jatta/Cimino 2023, S. 224, Fig. 13 a–c

der Publikationsreihe „Atti e studi“ publizierte sie zusammen mit der Universität Urbino verschiedene relevante Tagungsbände, darunter *Raphael. Drawing and Eloquence*, mit den von Ben Thomas und Catherine Whistler herausgegebenen Akten mit einigen originellen Beiträgen (Thomas/Whistler 2020; Whistler 2020; Love 2020; Kleinbub 2020).

III. Mit seinem Wunsch, im Pantheon zur Ruhe gebettet zu werden, begründete Raffael eine außerordentliche Tradition: Wollten doch in Folge nicht nur Künstler an diesem Ort bestattet werden, sondern auch die Ehrenbürger Italiens (Genovese 2015; Marder 2015). In seiner Funktion als *Presidente della Pontificia Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* verfolgte Pio Baldi das Ziel, in einer Publikation der Todesursache Raffaels anhand der von seinen leiblichen Überresten entnommenen DNA-Proben näher zu kommen (Baldi/Militello 2021). Dafür vereinte er die Beiträge einer Gruppe von Wissenschaftlern aus unterschiedlichsten Bereichen, der Paläopathologie, Anthropologie, der forensischen Zahnmedizin und der Kunstgeschichte, und wies darauf hin, dass solche Untersuchungen bereits erfolgreich an verschiedenen berühmten Persönlichkeiten durchgeführt worden sind, wie z. B. an Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen, an Federico da Montefeltre, Lorenzo de' Medici und v. a. m. Raffael selbst hatte seine Grabstätte so geplant, dass unter dem antiken Tabernakel, in dem majestätisch die von Lorenzetto nach antiken Vorbildern gestaltete *Madonna del Sasso* steht, der Altar sichtbar sein sollte und dahinter, den Blicken der Betrachter entzogen, sein eigentliches Grab (Cantatore 2021a; Cantatore 2021b). Erst mit der Schenkung des antiken Sarkophags durch Papst Gregor XVI. anlässlich der gut dokumentierten Graböffnung 1833 (zuletzt Nerlich 2012; Militello 2021), wurde nach Entfernen des davor befindlichen Altars das Grab sichtbar gelassen, doch in dieser auffälligen Art erst seit 1933 präsentiert (Cantatore 2021a). Damit wurde Raffaels inhaltlich wie formal bestimmte Lösung im Sinne christlicher Demut zugunsten des inzwischen etablierten Raffael-Kultes verändert.

Dieser willkürlich vollzogene Eingriff an Raffaels Grab wiegt für manche Historiker ebenso schwer wie für andere die Vorstellung, durch moderne naturwissenschaftliche Untersuchungen der Überreste des zum Mythos enthobenen Künstlers mit dessen physischer Realität konfrontiert zu werden (Tiberia 2023, 60).

IV. Besondere Aufmerksamkeit galt im Jubiläumsjahr Raffaels visionärem Plan der Rekonstruktion des antiken Rom unter Berücksichtigung dessen, was damals sichtbar war. Folgt man Alessandro Viscogliosis Rekonstruktion von Antonio da Sangallos gezeichneten Vermessungen, war ein Bereich der Kaiserforen Cesars, Augustus und Nervas bereits 1519 erfasst (Viscogliosi 2020; Viscogliosi 2023). **Abb. 4** | Wie viele weitere Rioni damals noch so hätten vermessen werden können und ob ein Gesamtplan angestrebt war, darüber ist sich die Forschung nicht einig (La Rocca 2023). Die verschiedenen Fassungen des mit Hilfe seines Freundes, des Humanisten Baldassare Castiglione, aufgesetzten Briefes an Papst Leo X., von denen Francesco di Teodoro eine neue aufgespürt und 2020 mit rigoroser und gleichzeitig literarisch sensibler Analyse publiziert hat (Di Teodoro 2020a; Di Teodoro 2020b), wurden jüngst Gegenstand wissenschaftlicher Meinungsverschiedenheiten. In diesen Briefversionen erkannte man Raffaels profunde Kenntnis der antiken Monumente und ihrer unterschiedlichen Stile und sein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Vergangenheit und ihrer Erhaltung und Rekonstruktion, ganz abgesehen von seinen kenntnisreichen Vermessungsmethoden. Die geläufige Ansicht, Castiglione hätte seinen Freund darin unterstützt, dass er die für den päpstlichen Adressaten angemessene Sprachform wählte, wurde jüngst vom Literaturwissenschaftler Amadeo Quondam mit der Begründung abgelehnt, Raffael sei ein „illetterato conclamato“ gewesen, und ergo unfähig, einen solchen Brief inhaltlich zu konzipieren (Quondam 2021). Dieser sei daher allein Castigliones Werk. Gegen alle gerade in jüngerer Zeit angestellten Überlegungen zu Raffaels früher literarischer Bildung durch seinen Vater (Ginzburg 2019; Pfisterer 2019,



| Abb. 4 | Alessandro Viscogliosi, Rekonstruktion des antiken Rom mithilfe der Vermessungszeichnungen Antonio da Sangallos d. J. Firenze, GDSU: A 1139 recto, A 1123 recto und A 896 recto, montiert auf dem Rekonstruktionsplan der Stadt Rom. Jatta/Cimino 2023, S. 408

24–26; Farinella 2020c) und Sebastiano Serlio zufolge sogar durch Elisabetta Gonzaga persönlich (Shearman 2003, 1544/45, 936f.), beharrt Quondam auf Raffaels mangelnder Schreibfähigkeit, obwohl dieser apostolischer Brevenschreiber war (Shearman 2003, 1511/3, 150f.), und auf dessen Unkenntnis des Latein. Natürlich bediente sich Raffael immer wieder der „professionellen“ Hilfe von Literaten auch für Übersetzungen aus dem Latein, wie von Fabio Calvo für die Übersetzung des Vitruv, oder eben Castiglione für eine möglichst wirkungsvolle Formulierung des Briefes. Zuletzt kontextualisierten Salvatore Settis und Giulia Ammannati dessen Inhalt in ihrer aufschlussreichen Studie und widerlegten auch aufgrund neuer Vergleiche der verschiedenen Fassungen Quondams These (Settis/Ammannati 2022).

Vincenzo Farinella, der sich seit seiner Studienzeit mit der Antikenrezeption in der Renaissance beschäftigt, trug in mehreren Ausstellungskatalogen zu verschiedenen Aspekten des Themas „Raffael und die Antike“ bei (Farinella 2020a; Farinella 2020b) und veröffentlichte auch – seit Giovanni Becattis 1968 erschienenen Essays zu diesem Thema – das erste Buch mit dem Titel *Raffaello pittore archeologo. Eguagliare e superare gli antichi* (Farinella 2021). In seiner Analyse kombiniert der Autor subtil seine umfassenden Kenntnisse antiker Schriften mit den in der Renaissance bekannten archäologischen Objekten und bietet anhand der chronologischen Abfolge der Werke Raffaels eine neue synthetische Vertiefung in die Materie mit vielen neuen Impulsen. David Ekserdjian (2024) plädiert für eine Auflistung aller

antiken Monumente, die Raffael gekannt haben konnte, darunter auch Münzen und Medaillen. Dank seines wichtigsten privaten Auftraggebers Agostino Chigi sollte Raffaels unmittelbarer Umgang mit der Antike besonders in der von 2020 auf 2023 verschobenen Ausstellung *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi* in der Villa Farnesina gezeigt werden. Das Ursprungskonzept der Ausstellung kann man allerdings nur anhand des reichen Kataloges bewundern, da die Accademia dei Lincei viele der dafür vorgesehenen Leihgaben absagte (Ausst.-Kat. Rom 2023). Die aus der intensiven Archivarbeit Barbieris hervorgehende Rekonstruktion der Sammlung Chigis (2014) hätte man gerne auch visuell erlebt (zur Villa Farnesina allgemein vgl. Turner 2022).

V. Im Zuge der in jüngeren Jahren immer stärker werdenden Beschäftigung mit der Physis, dem dargestellten Körper (besonders, wenn nackt), mit der Sichtbarmachung von Eros (Turner 2017; Burke 2018; Ausst.-Kat. Los Angeles 2018), der physischen Befindlichkeit der Künstler selbst (Beyer 2022) und ihrem sexuell definierten Wesen, wurde auch Raffaels Kunst stärker unter diesen Gesichtspunkten untersucht. Dabei geht man meist von Vasaris Erzählung von Raffaels übermäßigem sexuellen Konsum aus, der ihm letztlich sogar das Leben gekostet habe. Auch hier gibt es unterschiedliche Auffassungen. Während auf der einen Seite stimmig argumentiert wurde, dass Vasari Raffael ja in vielen Punkten des Lebens und der Kunst als „Kontrastfolie“ zu Michelangelo verwendet habe (zuletzt Pfisterer 2019, 316), spielt auch der Kontrast in Bezug auf die vermeintlich unterschiedlichen sexuellen Vorlieben der beiden Künstlerheroen eine zentrale Rolle. Diese seien sogar auf die Benennung der Eigenschaften ihrer unterschiedlichen Stile übertragen worden: Die an Raffaels Stil gelobten Spezifika wie *grazia*, *leggiadria*, *vaghezza* galten in einem genderbewussten Diskurs durchweg als weiblich im Gegensatz zu Qualitäten wie *ardito*, *erculeo*, *fiero*, *forte* u.a., die Michelangelos männliche Kunst charakterisierten (Sohm 1995). Michelangelos platonische Liebe zu schönen und

schöngeistigen Jünglingen kontrastierte mit Raffaels physischer Lust auf Frauen, die er so sinnlich zu malen wusste.

Dass beides so kaum der Realität entspricht, lässt sich schon an den Werken selbst ablesen. So konnte im Fall Michelangelos Bredekamp (2021, 34–38) aufzeigen, dass zur Stärkung der homosexuellen Deutung gerade die den Frauen geltenden Liebespoesien Michelangelos vom Diskurs ausgeblendet wurden, ebenso wie man im Fall Raffaels immer nur die sinnlich schönen Frauen, nie die ebenso erotischen Jünglinge und Männer in Betracht zieht (Ferino-Pagden 2023, 218–223). Galt und gilt an Raffaels Kunst wie an seinem Verhalten stets die in allem wirkende Angemessenheit – das Zauberwort *decorum* – als das erfolgversprechende Rezept, das nie in Frage gestellt wurde (Williams 2017, 76–84), so schreibt man ihm nun selbst die skandalösen Grenzüberschreitungen von den antiken Themen erotischen Gehalts in die Welt der Pornographie zu. Ausgehend von den Feigen und Kürbissen in den Girlanden der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina wird er jetzt als eigentlicher *spiritus rector* der in diesem Geist von Giulio Romano entworfenen und Marcantonio Raimondi gestochenen *modi* erwogen. Weiters werden ihm auch die Vorlagen für andere erotisch-pornographische Stiche, wie etwa die einer sich sexuell befriedigenden Frau, zugeschrieben (Viljoen 2019; Bloemacher 2021, 151–177, 505–514).

Einige dieser originellen Vorschläge zielen darauf ab, an der von Vasari festgeschriebenen Persönlichkeit Raffaels als stets liebenswürdig und von besten Manieren, von allen geliebt und ohne Feinde, zu rütteln, und dies aus vielen sehr unterschiedlichen Richtungen (Ferino-Pagden 2019; Pfisterer 2019; Wolk Simon 2020; Nesselrath 2020b; Ferino-Pagden 2023). Für ausführliche Besprechungen der Monographien Arnold Nesselraths (2020b) und Ulrich Pfisterers (2019) verweise ich auf Rohlmann (2022) und Bloemacher (2022). Pfisterer vermied in seiner Monographie soweit wie möglich und eigentlich heroisch die Berufung auf Vasari wie auch auf Ludovico Dolce (Pfisterer 2019, 12f., 315–318). Damit reduzier-

te er notgedrungen den Fluss des Narrativs, das Öl im Getriebe der monographischen Darstellung, und man fragt sich überhaupt, wie die italienische Kunstgeschichte ohne Vasari verlaufen wäre. Pfisterer substituiert Vasaris emotional wie faktisch glaubwürdige Äußerungen durch mehr grundsätzliche kunsthistorische Fragen zu spezifischen Themen, holt damit weiter aus und unterbricht die biographische Erzählung, was den Leser zunächst irritieren mag. Doch ist diese Entscheidung zukunftssträftig, auch wenn man nie ganz ohne Vasari auskommen wird, und dies tut auch Pfisterer nicht. Selbst von Vasari gibt es noch andere Lesarten, wie Williams postulierte, daher lohnt es, bei jedem Zitat zu hinterfragen, in welchem Kontext man sich auf den Vitenschreiber beruft (Williams 2017, 2–7 und passim).

VI. Insgesamt verlagerte sich in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Forschung zunehmend auf die Vertiefung der thematischen Interpretationen mithilfe größerer Konzentration auf die zeitgenössische Literatur, wofür John Shearmans Dokumente und Quellen vielfach Anregungen boten. Silvia Ginzburg analysiert anschaulich die Fresken im Appartamento des Kardinal Bibbiena, in denen zum ersten Mal die *grotesche all'antica* in Reinkultur auftreten, im Zusammenhang mit der von Bibbiena selbst so geschätzten humoristischen Literatur *all'antica*, in der das Sinnwidrige, Paradoxe besondere Bedeutung erlangt und Ciceros geforderte Qualität des „peracutus et breve“ seinen visuellen Ausdruck in den *all'antica* gemalten Grottesken findet (Ginzburg 2023). Bei dieser Art von frischer, improvisierter Malerei wäre nach Ginzburg der ausführende Maler notgedrungen gleichzeitig der Erfinder und Giovanni da Udine damit von Raffael weitgehend unabhängig, was einiges für sich hat, aber zu differenzieren ist, spricht sich doch Farinella klar dagegen aus (zuletzt Farinella 2021, 157–177). Costanza Barbieris neu vorgestelltes Gesamtkonzept der bisher als unzusammenhängend gesehenen Dekorationsteile in der *Loggia di Galatea* in der Villa Farnesina verdient hier ebenfalls hervorgehoben zu werden: Auf der Basis neu hinzugezogener

Texte interpretiert Barbieri Baldassare Peruzzis mit dem Horoskop Chigis freskierte Decke, Sebastiano del Piombos Illustrationen der Passionen nach Ovids Metamorphosen in den Lünetten und die Darstellungen von Polyphem und Galathea an den Wänden als ein homogenes Ganzes (Barbieri 2023a; Barbieri 2023b). Auch Marzia Faietti beruft sich in ihren Beiträgen auf die zeitgenössische Literatur: Paradigmatisch dafür steht ihr Beitrag im Scuderie-Katalog, in dem sie Raffael als Poeten nachspürt (Faietti 2020). Farinella untersucht die Beziehungen zwischen Ariost und Raffael und findet in seinen *Cinque Canti*, in der Beschreibung der Schlacht Karls des Großen bei Prag, Raffaels Konstantinsschlacht rezipiert (Farinella 2024).



Abb. 5 | Raffael, Studie zur Markgräfin Mathilde von Canossa mit einem Hund, um 1514. Rote Kreide, 26,7 × 15,4 cm. Oxford, Ashmolean Museum, WA1956.21 [↗](#)



Abb. 6 | Giovanni da Udine, Studienblatt mit Kranichen und Adlern sowie einer Verkündigungsszene, um 1515. Feder, Tinte, Wasserfarbe, Unterzeichnung in schwarzer Kreide. 31,8 × 41,8 cm. Wien, Albertina, Inv.nr. 48641r

Den Stanzen, die gerade in den letzten Jahrzehnten Thema unzähliger inhaltlicher Interpretationen waren, wurde zu Raffaels Todesjahr relativ wenig Aufmerksamkeit zugestanden (zuletzt Frommel 2017; Frommel 2019). Eine Ausnahme bildet die vielseitige Aspekte aufgreifende Publikation *Revisiting Raphael's Vatican stanze* (Cosgriff/Wingfield 2021), in der einige neue Akzente gesetzt und Fragen gestellt werden. Aus ihrer eingehenden Beschäftigung mit den Büchern aus dem Besitz von Papst Julius II. leitet die Herausgeberin Tracy Cosgriff die Gerechtigkeit als dominierendes Thema in der *Stanza della Segnatura* ab (Cosgriff 2019, 59–91). Marcia Hall (2021) betont in ihren „reflections“ als gemeinsamen Nenner der intellektuellen wie der manuellen Arbeit an den Stanzen die überbordende Bedeutung der „Zusammenarbeit“. Besonders provokativ ist im selben Band Maria Ruvoldts Beitrag *Rethinking the Pensieroso*, in dem man die anregenden Überlegungen mitverfolgen kann, wie es dazu kam, dass der wahlweise sogenannte Heraklit, Michelangelo oder Vitruv (Winner 2010) zu einem späteren Zeitpunkt in das Fresko der *Schule von Athen* eingefügt wurde. Doch für die vorgeschlagene Lösung, Sebastiano del Piombo habe mit Erlaubnis des Papstes diese Änderung nach Raffaels Tod im Zug der Frage der Neuzuteilung der Aufträge für die *Sala di Costantino* eingefügt, fehlt



Abb. 7 | Raffael, Der wunderbare Fischzug, 1517–19. Tapiserie aus der Werkstatt von Pieter van Aelst, Brüssel. Vatikanische Museen, Inv. 43867. De Strobel 2020, Heft 2, S. 2

doch die dokumentarische Basis, noch dazu, wo er dann hätte Ölmalerei verwenden müssen, mit der er sich als Sachverständiger brüstete (Ruvoldt 2021). Überzeugend ist dagegen die unabhängig von dieser Publikation vorgeschlagene Interpretation von Konstantinos Gravanis, in der sogenannten *Allegorie der Fides* in einer Rötzelzeichnung des Ashmolean Museum in Oxford die christliche Herrscherin Mathilde von Tuszien zu sehen, deren Darstellung für die Sockelzone der *Stanza dell'Incendio* geplant und wohl auch ausgeführt worden ist, aber schon früh der Einfügung einer Tür zum Opfer fiel (Gravanis 2021). | Abb. 5 |

VII. Nur zu oft gesteht man den Schriftquellen größere Glaubwürdigkeit zu als dem visuellen Befund. Paradigmatisch dafür steht zuletzt Stefania Pasti Zweifel, dass die den ersten Entwurf zur *Transfiguration* reflektierende Zeichnung in der Albertina, in der die Heilungsszene noch nicht vorgesehen ist, etwas mit Raffaels Vorbereitung zu diesem Gemälde zu tun haben könnte, da die von ihr als schriftliche Vorlage postulierte *Apokalypsis Nova* die Transfiguration nur im Zusammenhang mit der Heilung vorsieht. Dabei geht sie so weit, die Zeichnung als Pastiche abzutun, selbst wenn darin bereits die Patrone der Kathedrale von Narbonne zu finden sind (Pasti 2023). Im Zusammenhang mit dem für Kardinal Bibbiena gemalten Madonnenbildchen mit prunkvollstem Deckel, auf dem eine stehende Venus in einer Nische umrahmt von bunter Marmorverkleidung mit der Aufschrift RAPHAEL URBINAS zu sehen ist, liest man bei Pfisterer folgenden Satz: „Zunächst verdeutlicht dieses Beispiel mit allem Nachdruck, dass ein Gemälde, bei dem die moderne Forschung Raffaels Beteiligung an der Ausführung weitgehend ausschließt und auf kleinere Schwächen in der Anatomie, dem Ausdruck usw. verweist, von den Zeitgenossen und sogar dem engsten Umkreis Raffaels ohne jeden Zweifel als dessen Werk anerkannt wurde.“ (Pfisterer 2019, 265) Vielleicht wäre es in diesem Sinne an der Zeit, den Zeitgenossen Raffaels wieder mehr Kennerschaft zuzusprechen? Denn auch Konrad Oberhuber hielt bereits 1999 die Madonna für eigenhändig (237),

und Vittoria Romani sprach sich ebenfalls jüngst für Raffaels Autorschaft aus (2017). Oberhuber hat die vielseitigen und ungelösten Probleme der modernen Raffael-Kennerschaft in späteren Jahren erkannt und seine eigenen früheren Zuschreibungen in den Jahren 1983 bis 1999 revidiert (Ausst.-Kat. Mantua/Wien 1999; Oberhuber 1999), was die Forschung verständlicherweise bis heute verunsichert. Diese Revision mag durch mein ihm zu Beginn des Raffael-Jahres 1983 gestandenes Unverständnis seiner wie auch Philip Pouncys und John Geres Zuschreibung der schönsten Blätter an Giovanni Francesco Penni beschleunigt worden sein (Pouncey/Gere 1962; Oberhuber 1972). Penni war, ohne irgendein gesichertes Werk im Bereich der Malerei oder Zeichnung, zum „alter Raffael“ erkoren worden (zuletzt Ferino-Pagden 2016). Paul Joannides wertete nun im Vorwort seiner 2022 erschienenen Raphael-Monographie Oberhubers „expansionism“ als Frucht von dessen „spiritual revelations“ ab (Joannides 2022). Seine eigenen Ansichten zu revidieren, zeigt allerdings Charakterstärke (Gnann 2021) und verdient nicht, postum als wissenschaftlich unzurechnungsfähig abgetan zu werden, noch dazu, wo Joannides auch für sich Kennerschaft beansprucht, aber selbst viel fragwürdigere Zuschreibungen vorschlägt (Auktion „Alte Meister“ im Dorotheum am 25. Oktober 2023). Generell tritt in vielen dieser jüngsten Publikationen ein Mangel an Kennerschaft zutage, wobei ohne analytisch beschreibende Begründungen Gemälde oder Zeichnungen willkürlich anderen Künstlern zugeschrieben werden. Wenn man z. B. allein aufgrund eines Zahlungsdokuments Lorenzo Lotto als ausführende Kraft im Justitia-Fresko der *Stanza della Segnatura* oder an der Decke der *Stanza di Eliodoro* oder im Fresko der Vertreibung Heliadors sehen kann (Nesselrath 2000; 2004; 2009), wofür es keinerlei visuelle Evidenz gibt (Dal Pozzolo 2021, 484f., V. 26, und Williams 2017, 218–220), oder die *Fornarina* als Werk Annibale Carraccis reklamiert (Nesselrath 2020b), könnte man ebenso willkürlich alle Werke Raffaels über die Jahrhunderte verteilen. Mit wenigen Ausnahmen sind es heute in erster



| Abb. 8 | Raffael, Kopf- und Handstudien für zwei Apostel der Transfiguration, 1518–20. Farbige Hervorhebung von Achim Gnann im Vergleich mit Detail in Abb. 9. Schwarze Kreide über Unterzeichnung mit Weißhöhung auf Büttenpapier, 49,9 × 36,4 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1846.209. Faietti/Gnann 2019, S. 180 [↗](#)



| Abb. 9 | Raffael-Werkstatt, Die Transfiguration mit den Figuren als Aktdarstellungen, 1518–20. Detail. Spolvero-Spuren auf den Hilfskartons der Transfiguration. Stift, über Stylus und schwarze Kreide im oberen Bereich, 53,4 × 37,6 cm. Wien, Albertina, Inv. 17544. Faietti/Gnann 2019, S. 181. Wikimedia [↗](#)

Linie italienische Universitäten, an denen das Kunstgeschichtsstudium noch visuelle Analyse der Objekte beinhaltet; beispielhaft hierfür steht Silvia Ginzburgs Arbeit (2024), zuletzt auch mit einer mutigen Neudatierung der *Madonna del Baldacchino* aufgrund einer akribischen visuellen Analyse. In einer Zukunft der von Algorithmen gefütterten künstlichen Intelligenz werden, wie man an wenigen bereits veröffentlichten Beispielen schon ermessen kann, diese eher „populistischen“ Zuschreibungen den Sieg davontragen.

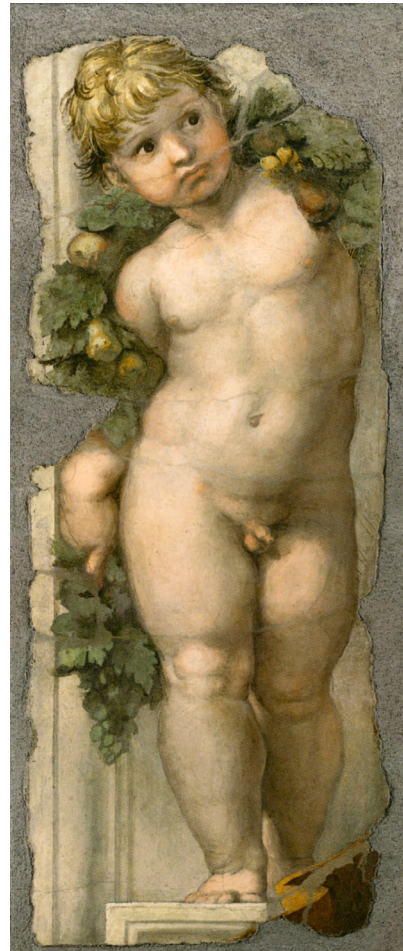
VIII. Mit der Aufteilung von Raffaels Zeichnungs-Œuvre unter seine Mitarbeiter, wie sie zwischen 1950 und 1980 festgeschrieben wurde, ist unsere Bewertung der Werkstatt Raffaels etwas aus dem Gleichgewicht geraten. Legten die Mitarbeiter einer jeden Werkstatt immer schon in unterschiedlichem Ausmaß Hand an die malerische Ausführung, war die Erstellung des

concetto und der dazu gehörenden Entwurfszeichnungen allein in der Hand des Meisters, wie Vasari immer wieder betont. Bereits 1949 erklärten Arthur Popham und Johannes Wilde: „We are often asked to believe that Raphael (and other capiscuola) were in the habit of providing their assistants with the slightest sketches (of which no convincing examples have ever been produced), and that these assistants could translate and expand these sketches into finished works indistinguishable from those of the master himself. [...] It seems to me, on general principles extremely doubtful whether such a practice has ever been usual or is indeed possible [...].“ (Popham/Wilde 1949, 315) Dennoch nahm die Unterteilung der figürlichen Zeichnungen an die Schüler ihren Lauf und man schrieb Raffael sogar zu, einen „managerial style“ entwickelt zu haben, allein, um die zeichnerische kreative Mitarbeit der „Schüler“ zu ermöglichen (Tal-

vacchia 2005). Erst in jüngerer Zeit (und vor allem in Italien) beginnt Oberhubers Revision Fuß zu fassen, und Raffael wird endlich wieder zum Autor der seine Aufträge vorbereitenden Zeichnungen und in größerem Maß auch seiner Gemälde (Ausst.-Kat. Rom 2020a). Allerdings wird es noch einige Zeit dauern bis man wirklich klar erkennt, dass Raffaels künstlerisches Talent nicht eins zu eins in seinen Mitarbeitern erwachte und mit seinem Tod versiegte. Die Fehleinschätzung der Werkstatt Raffaels als Frühform der Akademie ist eine weitere Folge dieser irrtümlichen Aufteilung seiner figürlichen Zeichnungen auf die Mitarbeiter. Dabei hatte Raffael sehr wohl eine Schar von Mitarbeitern, die in seinem Auftrag und für spezifische Projekte zeichnerisch tätig waren. Es waren Spezialisten, wie einige heute nicht mehr namentlich fassbare Zeichner antiker Monumente; oder Antonio da Sangallo, der neben den architektonischen Projekten auch die antiken Ruinen vermaß; oder Giovanni da Udine, der sich in den Bereichen der Grotteskenmalerei, des Stucks *all'antica* und der Naturstudien auszeichnete. Eine Zeichnung wie die mit den Kranichen im Teppichkarton des *Wunderbaren Fischzugs* wurde von Larissa Mohr neu entdeckt und inzwischen von der Albertina angekauft (Mohr 2021; Ausst.-Kat. Wien 2023, 20). 2021 wurde der Zeichner mit einer Ausstellung in Udine geehrt (Ausst.-Kat. Udine 2021). **| Abb. 6 | | Abb. 7 |**

In Bezug auf Raffaels Mitarbeiter an den Gemälden und Fresken war die Aufgabe der Händescheidung komplexer, beurteilt man die letzten Gemälde und besonders die an ihnen vollzogenen Infrarotreflektographien. Darin findet man ganz unterschiedliche Herangehensweisen, keineswegs klar nachvollziehbare, sich bei allen Werken wiederholende Arbeitsprozesse, wie man es sich von einer derart gut organisierten Produktionsstätte verspricht. Im Gegenteil, die Vorbereitung ist stets bis zum letzten Augenblick völlig unterschiedlich, mehr oder weniger experimentell und kreativ (Cerasuolo 2017; González Mozo 2017; zuletzt Ausst.-Kat. Neapel 2021; allgemein Ferino-Pagden 2020). Im Fall der *Transfiguration* konnte Achim Gnann auf äußerst ungewöhnliche Vorgänge

hinweisen: Im zweiten Gesamtentwurf, der nur von der Hand eines Werkstattgehilfen in der Albertina erhalten ist, wurden die einzelnen am Akt studierten Figuren in der Komposition zusammengefügt. Die darin sichtbaren Köpfe der Apostel mit ihren noch anders verlaufenden Frisuren wurden mittels Spolvero auf die erhaltenen Hilfskartons durchgedrückt. Dies bedeutet, dass Raffael den finalen Karton zur Übertragung anhand nackter Figuren ausführte, wie man es auch anhand der Röntgenaufnahmen vermuten konnte. Erst danach wurden die Figuren dann eingekleidet (zuletzt Gnann 2019; Gnann 2023). **| Abb. 8 | | Abb. 9 |**



| Abb. 10 | Raffael, Girlanden haltender Putto, 1513. Nach der Restaurierung. Fresko, 115 × 48 cm. Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Inv. 392. Foto: Paolo Violini. Rotili/Ventra/Moschini 2022, S. 32

IX. Es sind überhaupt in erster Linie die Restaurierungen und/oder die ihnen vorausgehenden technischen Untersuchungen, die wertvolle neue Erkenntnisse gebracht haben. Die gelungene Restaurierung des Papstbildnisses *Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi* wurde für die Ausstellung in den Scuderie in Angriff genommen, da die Spannung in Bereichen der Transversalbretter des Bildträgers eine Schollen- und Blasenbildung der Maloberfläche hervorrief. Ein möglicherweise erst in den 1990ern aufgetragener gefärbter Firnis, der in den Inkarnaten eine Art Sfumato bewirkt hatte, konnte entfernt und so dem Gemälde seine ursprüngliche Klarheit und Farbkraft zurückgegeben werden (Castelli/Ciatti/Ricciardi/Santacesaria/Sartiani 2020). Wie schon angedeutet, hat die Restaurierung des Freskofragments des Girlanden haltenden Putto in der Accademia di San Luca in Rom auf Basis vorausgehender Analysen eindeutig seine, von einigen immer schon akzeptierte, Eigenhändigkeit erwiesen. Violini zufolge zeigte das Fragment sogar am rechten Rand Spuren vom blauen Mantel des Isaias wohl der ersten Fassung. Raffael hatte diesen Propheten im Auftrag des Luxemburger Humanisten und Dichters Johann Goritz alias Janus Coricius auf einem Pfeiler in Sant'Agostino in Rom freskiert, doch die erste Version auf gewölbtem Grund verworfen. **Abb. 10** | Ginzburg hat dazu wertvolle Daten recherchiert, die das Fragment schon früh in Bologna belegen und glaubhaft machen, dass es sich tatsächlich um ein Teil dieser ersten Dekorations-Kampagne handelt, von der schon Vasari berichtete (Ginzburg 2022; Violini 2022). In Vorbereitung der von Marica Mercalli und Laura Teza kuratierten Ausstellung in Città di Castello (Ausst.-Kat. Città di Castello 2021) setzte man stark auf die Hilfe digitaler Technologien: So wurde z. B. das einzig dort verbliebene Werk, der *Gonfalone der Trinität*, der auf beiden Seiten zahlreiche Fehlstellen aufweist, zunächst in vier verschiedenen Stufen der Integration auf dem Bildschirm digital „restauriert“, ehe man entschied, bis zu welchem Grad man auch die originalen Gemälde in ihrem Erscheinungsbild „ergänzen“ würde (Mercalli 2021). Darüber hinaus wurde



Abb. 11 | Filippo Camerota und Francesco P. Di Teodoro, Digitale Rekonstruktion der Pala „Incoronazione di San Nicola di Tolentino“. Ausst.-Kat. Città di Castello 2021, S. 78

der Versuch unternommen, die *Pala des Heiligen Nikolaus von Tolentino* anhand der Fragmente, Kopien und Zeichnungen digital in Farbe zu rekonstruieren (Camerota/Di Teodoro 2021). **Abb. 11** | Vielleicht sollte man zwischen dem Kopf des Heiligen und der Zone darüber etwas mehr Abstand einfügen, doch insgesamt ist das Resultat sehr anschaulich. Wichtige Ergebnisse erzielten die technischen Untersuchungen der Gemälde im Museo Capodimonte und die danach vollzogenen Restaurierungen. Hatte es sich doch die Ausstellung zum Thema gemacht, die versäumte Mitarbeit an dem von Shearman 1983 veranstalteten, legendären Princeton Symposium (*Science in the Service of Art History*) mit nun gänzlich neuen, damals völlig undenkbaren technologischen Instrumenten „nachzuholen“ (Shearman 1990). Von größter Bedeutung ist die Klärung des Zustandes der *Madonna della Gatta*, deren Komposition schon



| Abb. 12 | Giulio Romano, *Madonna della Gatta*, Detail. MA-XRF Untersuchung, Blei, Pb_L. Ausst.-Kat. Neapel 2021, S. 152, Fig. 15



| Abb. 13 | Giulio Romano, *Madonna della Gatta*, Detail. MA-XRF Untersuchung, Blei, Pb_M. Ausst.-Kat. Neapel 2021, S. 153, Fig. 16

immer auf Raffael zurückgeführt wurde, besonders im Vergleich zur etwas stärker im Raum gedrehten Hauptgruppe in dessen *Madonna della Perla* im Prado. Die plump pastose Malweise der *Madonna della Gatta* schloss jedoch Raffael als Autor zugunsten Giulio Romanos aus. Bereits Vasari hatte das Gemälde sowohl als Raffaels wie als Giulios Werk oder als Raffaels mit der von Giulio gemalten Gatta bezeichnet. Nun gelang es durch technische Untersuchungen, eine erste Malschicht unter der heutigen zu differenzieren und abzubilden. | Abb. 12 | | Abb. 13 | So entspricht die tiefere Schicht Raffaels Malweise, die heute sichtbare zeigt dagegen Giulios Hand. Giulios Hand um 1521 oder um 1538? (Ausst.-Kat. Neapel 2021, 138–157; Cardinali/Cerasuolo/Romano/Zezza 2024).

X. Gerade im Zusammenhang mit der Frage nach Repliken bzw. unterschiedlichen Versionen von Erfindungen Raffaels und ihrer Wiederholung in der Werkstatt wurden anhand von Gemälden wie der *Madonna del Passeggio* interessante Überlegungen angestellt, ebenso wie im Fall der verschiedenen Versionen der

Madonna di Loreto (Biferali 2021b). Tom Henry hinterfragte erneut die allgemein akzeptierte Vorstellung, Raffael habe sich nie selbst wiederholt oder Kopien seiner eigenen Werke zugelassen, und suggeriert anhand der unzähligen Kopien und Versionen von dessen Erfindungen, dass der Künstler selbst auf spezielle Nachfrage Versionen oder Repliken genehmigte oder sogar selbst die Veränderungen am Original ausführte, während die Mitarbeiter diese dann auf ihren Versionen festhielten (Henry 2021). Dies entsprach der traditionellen Werkstattpraxis, wollte man doch den Wünschen der Auftraggeber nachkommen. Die Entdeckungen während der Voruntersuchungen zur Restaurierung der Fresken der *Sala di Costantino* sind von kolossaler Bedeutung (Cornini 2020). Zunächst wurden die beiden in Öl gemalten Allegorien der *Comitas* auf der *Adlocutio*-Wand und der *Justitia* auf der Wand der Konstantinsschlacht restauriert und als wahrscheinliche Werke Raffaels beurteilt. | Abb. 14 | Mit der Malerei in Öl versprach sich Raffael nicht nur, einen außerordentlichen, nie dagewesenen malerischen Effekt garantieren zu können, da ihm das Medium die Möglichkeit gab, zu jedem Zeitpunkt,



Abb. 14 | Raffael, *Justitia*, um 1520. Fresko. Vatikanische Museen, Sala di Costantino. Jatta/Cimino 2023, S. 372

selbst in der letzten Phase der malerischen Ausführung durch die Mitarbeiter, derart eingreifen zu können, dass er die Arbeit der Gehilfen – wo nötig – korrigieren und damit eine konstant hohe Qualität der Ausführung gewährleisten konnte (Cornini/Piacentini/Santamaria/Morresi 2023). Dies wäre im Fresko nicht möglich gewesen, und die sehr unterschiedliche Qualität der z. T. von Mitarbeitern geleisteten Arbeit in der *Stanza dell'Incendio* wurde bekanntlich schon von Zeitgenossen kritisiert (Shearman 2003, 1519/1, 385). Jüngsten pachometrischen Untersuchungsergebnissen der Wandfelder der Schlacht und der *Adlocutio* zufolge, war letztere bereits für die Bemalung in Öl präpariert: Um die dafür benötigte Koloophoniumschicht sicher an der Wand haften zu lassen, wurden Nägel in die Wand geschlagen, die sich heute noch unter der Freskoschicht befinden. Nicht so für die Längswand, auf der die Schlacht geplant war, mit Ausnahme der *Justitia*.

Raffael starb, als die beiden Allegorien schon gemalt und an der *Adlocutio*-Wand die Nägel und das Koloophonium angebracht waren. Danach wurde das Koloophonium wieder abgeschlagen, während Giulio Romano mit der Freskierung der Konstantinschlacht auf derjenigen Wand begann, an der noch keine Vorbereitung für die Ölmalerei unternommen worden war. Sicherlich fehlt es nicht an solchen Forschungsmeinungen, die mit Vasari darin bereits die Arbeit der Gehilfen sehen (Rohlmann 2022, 644; Quednau 2023). Doch scheint es undenkbar, dass einer von ihnen überhaupt gewagt hätte, eine Sala mit derart monumentalen Wandflächen in Öl auszumalen. Im Gegenteil, der Mut verließ sie, und sie kehrten zur bewährten Freskomalerei zurück. Dennoch ist



Abb. 15 | Giulio Romano, *Die Schlacht Konstantins*, Ausschnitt. Fresko. Vatikanische Museen, Sala di Costantino. Jatta/Cimino 2023, S. 118

in den von Giulio Romano unmittelbar nach Raffaels Tod mit grandioser Bravura ausgeführten Fresken, allen voran in der Schlacht Konstantins, Raffaels Geist noch präsent. | **Abb. 15** | Ganz anders verhält es sich dagegen mit der Wand der Taufe, an der wenig an Raffael gemahnt und auch Giulios malerisches Temperament gänzlich fehlt. Die kürzlich erschienenen Akten der von 27.–29. September 2021 von den Vatikanischen Museen veranstalteten Tagung *Raffaello in Vaticano* steuern weitere wichtige Erkenntnisse zur Restaurierung und zu vielen anderen Themen bei.

Von den zahlreichen Monographien in unterschiedlichen Sprachen abgesehen (Acidini Luchinat 2020; Bussagli 2020) ist *Raffael – das Gesamtwerk: Gemälde, Fresken, Teppiche, Architektur*, das Ende 2022 im Taschen Verlag erschienen ist, nicht nur physisch gewichtig. Mit Michael Rohlmann, Frank Zöllner, Rudolf Hiller von Gaertringen und Georg Satzinger als Verfassern ist es gelungen, ein primär für den populären Markt erzeugtes Produkt auf den neuesten Forschungsstand zu bringen und gleichzeitig prachtvoll und gut lesbar zu präsentieren (Rohlmann/Zöllner/Hiller von Gaertringen/Satzinger 2022). Der begleitende überarbeitete Zeichnungsband harret der Publikation.

XI. Heute scheint Raffaels wahre Größe anhand seiner unverwirklichten oder nur zum Teil realisierten Visionen leichter verständlich, denkt man an die Rekonstruktion des antiken Rom, den Bau einer Villa nach antiker Textvorlage, die *Sala di Costantino* in Öl und den einzig wirklich realisierten Plan, im Pantheon seine Grabstätte zu errichten. Mit einer wirklichen Erklärung von Raffaels außergewöhnlichem, assimilatorisch neugestalterischen Stil und künstlerischem Ansatz, der über Jahrhunderte wirkte, beschäftigt sich jedes Jahrhundert neu: Gerade in einem Zeitalter der digitalen Medien tauchen in der Analyse von Raffaels Kompositionsmethoden zunehmend Bezeichnungen wie etwa modulares Komponieren, Systematik, doppeltes Verweissystem, beziehungsreiches Bildernetzwerk usw. auf. Dazu gehört auch ein jüngst von verschiedenen Seiten detailliert

studiertes Phänomen: Raffaels Rezeption von Formen und Motiven anderer Künstler. Von schlüssigen Vergleichen bis zu immer vageren Ableitungen ist kaum noch ein vor Raffael entstandenes Werk übrig, das er nicht studiert oder zumindest vor Augen gehabt hätte. Diese fast schon zum Sport gewordene Suche nach Vorbildern für jede Art von Armhaltung, Kopfdrehung usw., die ja im Grunde Raffael eher zu einem Kopisten oder Eklektiker herabwürdigen, wurde jüngst als ein ganz bewusst gewähltes rhetorisches Instrument interpretiert, das des „Zitats“ (Rohlmann 2021). Vielleicht inspiriert von Williams Reflexionen über Raffaels „synthetic imitation“ im Kontext der Imitations-Theorien, spürt Rohlmann in den einzelnen Bildern Raffaels Geistesschärfe unter den unterschiedlichsten Aspekten nach. Diese sucht der Autor auch in einem Beitrag mit dem Titel „argutezza, spirito e umorismo“ zu vertiefen und erläutert sie anhand unterschiedlicher Phänomene – vom roten Kometen in der Landschaft der *Madonna di Foligno*, der der Stadt ihren Namen gegeben haben mochte (*fulgur fulginium*), bis zu den Engelchen in der *Madonna Sistina* (Rohlmann 2024). Schon Delacroix hatte Raffaels Emulation unübertrefflich formuliert: „Er ist nie eigener, als wo er Ideen entlehnt. Alles, was er anrührt, erhebt er und füllt es mit neuem Leben. Von ihm konnte man wirklich sagen, er nehme sein Eigentum. Die sterilen Keime, die er befruchtete, scheinen nur auf seine Hand gewartet zu haben, um ihre wahre Bestimmung zu erfüllen“ (zit. nach Quednau 2019, 368).

Kommt man zurück auf Novas „Voraussagen“ bezüglich des Raffaeljahrs, war er offensichtlich zu pessimistisch, was die Quantität und Qualität der in diesem verlängerten Jubiläum bewältigten Vorhaben und Beiträge betrifft. Doch in Bezug auf seine Einschätzung von Williams Buch muss man ihm Recht geben: „It seems to me easy to predict that Bob Williams’s study will remain unchallenged.“ Zwar bemaß er den Œuvre-Umfang Raffaels und seiner Werkstatt, ohne auf Oberhubers Revisionen einzugehen, doch davon abgesehen ist Williams’ Analyse von grundlegender Bedeutung. Darüber hinaus liest

Bibliographie

er nicht nur die *Viten* Vasaris auf einer höheren Ebene über die einzelnen Künstlerbiographien hinweg jenseits der *pettegolezze*; er impliziert in der Beschreibung Vasaris von Raffaels Charakter das Verständnis, dass es dessen *virtus* war, die ihn dazu bewegte, einen neuen Stil zu formen, der nicht zu allererst unverwechselbar sein eigener sein sollte, sondern ein aus dem Besten der bis zu seiner Zeit geschaffenen konstituiert war und damit allgemein gültig. Raffaels wesentliches Kriterium bei der Auswahl der zu wählenden Vorbilder war das *decorum*, die Angemessenheit, für die Williams die unterschiedlichsten Bezugsparameter aufführt. *Virtus* und *decorum* sind die konstituierenden Elemente der Kunst und sollten ebenso für Politik und Gesellschaft gelten. Über Vasaris Betonung der ethischen Grundlagen von Raffaels Kunst argumentiert Williams, dass im Verständnis der Renaissancekünstler Kunst und Tugend eigentlich synonym waren. Die Überlegungen des Autors gehen weit über Vasari und Raffael hinaus und machen dieses Buch zu einem Vermächtnis, das das 21. Jahrhundert noch weiter beschäftigen wird. Es ist bereits in italienischer Sprache erschienen, eine Übersetzung ins Deutsche wäre wünschenswert.

Bibliographie

- Acidini Luchinat 2020:** Cristina Acidini Luchinat, Raffaello, Pisa-Ospedaletto 2020.
- Ausst.-Kat. Bayonne 2020:** Raphaël à Bayonne. Le maître, ses élèves, ses copistes dans les collections du musée Bonnat-Helleu, hg. v. Benjamin Couilleaux, Gand 2020.
- Ausst.-Kat. Bergamo 2018:** Raffaello e l'eco del mito, hg. v. Maria Cristina Rodeschini Galati, Mailand 2018.
- Ausst.-Kat. Berlin 2020:** Raffael in Berlin. Die Madonnen der Gemäldegalerie, die Meisterwerke aus dem Kupferstichkabinett, hg. v. Dagmar Korbacher, Berlin 2020.
- Ausst.-Kat. Bologna 2020a:** La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo. Da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone, hg. v. Elena Rossoni, Rimini 2020.
- Ausst.-Kat. Bologna 2020b:** The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking preservation in the shadow of an uncertain future, hg. v. Adam Lowe u.a., Cinisello Balsamo 2020.
- Ausst.-Kat. Brescia 2020:** Raffaello. L'invenzione del „divino pittore“, hg. v. Roberta D'Adda, Mailand 2020.
- Ausst.-Kat. Chantilly 2020:** Raphaël à Chantilly. Le maître et ses élèves, hg. v. Mathieu Deldicque, Dijon 2020.
- Ausst.-Kat. Città di Castello 2021:** Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo, hg. v. Marica Mercalli und Laura Teza, Mailand 2021.
- Ausst.-Kat. Dresden 2020:** Raffael. Macht der Bilder – die Tapisserien und ihre Wirkung, hg. v. Stephan Kojas unter Mitarbeit von Larissa Mohr, Dresden 2020.
- Ausst.-Kat. Florenz 2021:** ...per fare notomia. Il Cristo anatomico di Raffaello nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, hg. v. Silvia Castelli und Piera Giovanna Tordella, Florenz 2021.
- Ausst.-Kat. Hamburg 2021:** Raffael – Wirkung eines Genies, hg. v. Andreas Stolzenburg und David Klemm, Petersberg 2021.
- Ausst.-Kat. London 2022:** Raphael, hg. v. David Ekserdjian, Tom Henry und Matthias Wivel, London/ New York 2022.
- Ausst.-Kat. Los Angeles 2018:** The Renaissance nude, hg. v. Thomas Kren, Jill Burke und Stephen John Campbell, Los Angeles 2018.
- Ausst.-Kat. Mailand 2019:** Il Raffaello dell'Ambrosiana. In principio il Cartone, hg. v. Alberto Rocca, Mailand 2019.
- Ausst.-Kat. Mailand 2022:** Raffaello. Annunciazione, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio: la predella della Pala Oddi, hg. v. Barbara Jatta und Nadia Righi, Cinisello Balsamo 2022.
- Ausst.-Kat. Mantua 2020:** Raffaello, trama e ordito. Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova, hg. v. Stefano L'Occaso, Luisa Onesta Tamassia und Michela Zurla, Mantua 2020.
- Ausst.-Kat. Mantua/Wien 1999:** Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515–1527, hg. v. Konrad Oberhuber und Achim Gnann, Mailand 1999.
- Ausst.-Kat. Neapel 2021:** Raffaello a Capodimonte. L'officina dell'artista, hg. v. Angela Cerasuolo, Rom/ Neapel 2021.
- Ausst.-Kat. Oxford 2017:** Raphael – the drawings, hg. v. Catherine Whistler und Ben Thomas mit Achim Gnann und Angelamaria Aceto, Oxford 2017.
- Ausst.-Kat. Perugia 2021:** Fortuna e mito di Raffaello in Umbria, hg. v. Francesco Federico Mancini, Perugia 2021.
- Ausst.-Kat. Pescia 2023:** Raffaello a Pescia. Un episodio rinascimentale, un territorio, una città, hg. v. Emanuele Barletti und Anna Bisceglia, Florenz 2023.

Bibliographie

- Ausst.-Kat. Rom 2020a:** Raffaello 1520–1483, hg. v. Marzia Faietti und Matteo Lafranconi mit Francesco P. Di Teodoro und Vincenzo Farinella, Mailand 2020.
- Ausst.-Kat. Rom 2020b:** Raffaello. L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate, hg. v. Francesco Moschini, Rom 2020.
- Ausst.-Kat. Rom 2021:** Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche, hg. v. Stefano Borghini, Alessandro D'Alessio, Vincenzo Farinella und Alfonsino Russo Tagliente, Mailand 2020.
- Ausst.-Kat. Rom 2023:** Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi, hg. v. Costanza Barbieri und Alessandro Zuccari, Rom 2023.
- Ausst.-Kat. Turin 2021:** Sulle tracce di Raffaello nelle collezioni sabaude, hg. v. Anna Maria Bava, Turin 2021.
- Ausst.-Kat. Udine 2021:** Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo. ZVAN DA VDENE FVRLANO, hg. v. Liliana Cargnelutti und Caterina Furlan, Udine 2020.
- Ausst.-Kat. Urbino 2019:** Raffaello e gli amici di Urbino, hg. v. Barbara Agosti und Silvia Ginzburg, Florenz 2019.
- Ausst.-Kat. Urbino 2020:** Castiglione e Raffaello. Volti e momenti della vita di corte, hg. v. Vittorio Sgarbi und Elisabetta Soletti, Santarcangelo di Romagna 2020.
- Ausst.-Kat. Urbino 2021:** Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo, hg. v. Anna Cerboni Baiardi, Cinisello Balsamo 2021.
- Ausst.-Kat. Urbino 2022:** Raffaello e l'incisione. Da Roma agli antichi Paesi Bassi e a Liegi. Stampe del Museo Wittert, hg. v. Dominique Allart und Antonio Geremicca, Urbino 2022.
- Ausst.-Kat. Vatikan 2021:** I Santi Pietro e Paolo di Raffaello e Fra Bartolomeo. Un omaggio ai Patroni di Roma, hg. v. Barbara Jatta, Vatikanstadt 2021.
- Ausst.-Kat. Vicenza 2023:** Raffaello. Nato architetto, hg. v. Guido Beltramini, Rom 2023.
- Ausst.-Kat. Wien 2017:** Raffael, hg. v. Achim Gnann, Wien 2017.
- Ausst.-Kat. Wien 2023:** Raffael. Revolution des Tapissieredesigns, hg. v. Katja Schmitz-von Ledebur, Wien 2023.
- Baldi/Militello 2021:** Pio Baldi und Alice Militello (Hg.), Enigma Raffaello. Fortuna, rivalità, contrasti: il mistero della morte del Sanzio, Mailand 2021.
- Barbieri 2014:** Costanza Barbieri, Le „Magnificenze“ di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, Rom 2014.
- Barbieri 2023a:** Costanza Barbieri, Polifemo e Galatea. Dell'amore e della bellezza (e una fonte dimenticata), in: Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023, 275–291.
- Barbieri 2023b:** Costanza Barbieri, Gli astri benigni di Agostino Chigi. Peruzzi, Sebastiano e Raffello nella Loggia della Galatea, Rom/Bristol 2023.
- Becatti 1968:** Giovanni Becatti, Raffaello e l'antico, in: Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna, hg. v. Maria Salmi und Luisa Becherucci, Novara 1968, Bd. II, 493–569.
- Beyer 2022:** Andreas Beyer, Künstler, Leib und Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst, Berlin 2022.
- Biferali 2021a:** Fabrizio Biferali, Raffaello e Fra Bartolomeo in dialogo, in: Ausst.-Kat. Vatikan 2021, 41–55.
- Biferali 2021b:** Fabrizio Biferali (Hg.), La Madonna di Loreto di Raffaello. Storia avventurosa e successo di un'opera, Cinisello Balsamo 2021.
- Biferali 2022:** Fabrizio Biferali, La „Pala Oddi“ e la sua predella. Vicende, stile, iconografia, in: Ausst.-Kat. Mailand 2022, 16–25.
- Bloemacher 2021:** Anne Bloemacher, Priapo e Pan. Rielaborazioni a stampa dell'immaginario erotico e dei testi antichi del circolo romano di Raffaello e Raimondi, in: Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello, hg. v. Anna Cerboni Baiardi und Marzia Faietti, Urbino 2021, 151–177 und 505–514.
- Bloemacher 2022:** Anne Bloemacher, „AA.VV., Ausstellungskataloge und Biographien über Raffael“, in: Göttingische gelehrte Anzeigen 274, 3–4, 2022, 233–255. ↗
- Bredenkamp 2021:** Horst Bredenkamp, Michelangelo, Berlin 2021.
- Burke 2018:** Jill Burke, The Italian Renaissance Nude, New Haven/London 2018.
- Bussagli 2020:** Marco Bussagli, Raffaello. Nella pittura, un dio mortale, Florenz/Mailand 2020.
- Camerota/Di Teodoro 2021:** Filippo Camerota und Francesco P. Di Teodoro, Architettura dipinta, scienza prospettica e un „inedito“. Raffaello per città di Castello: la pala dell'incoronazione di San Nicola da Tolentino e lo Sposalizio della Vergine, in: Ausst.-Kat. Città di Castello 2021, 75–87.
- Cantatore 2021a:** Flavia Cantatore, La tomba di Raffaello al Pantheon e l'altare della Madonna del Sasso, in: Annali di architettura 33, 2021, 49–64.
- Cantatore 2021b:** Flavia Cantatore, Modernamente antica. La tomba di Raffaello al Pantheon, in: Baldi/Militello 2021, 69–88.
- Cardinali/Cerasuolo/Romano/Zezza 2024:** Marco Cardinali, Angela Cerasuolo, Paolo Romano und Andrea

Zeza, Ancora su Raffaello a Capodimonte. Pratiche di bottega nella creazione di repliche e multipli: La Madonna del Passeggio e la Madonna della Gatta, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 191–204.

Castelli/Ciatti/Ricciardi/Santacesaria/Sartiani 2020: Ciro Castelli, Marco Ciatti, Luciano Ricciardi, Andrea Santacesaria und Oriana Sartiani, Il ritratto di papa Leone X con in cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 501–511.

Cerasuolo 2017: Angela Cerasuolo, Esperimenti di Raffaello intorno a un'invenzione leonardesca: dalla „Madonna del Divino Amore“ alla „Madonna della Gatta“, in: Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017, 64–77.

Cornini 2020: Guido Cornini, Il maestro e la bottega. Gli affreschi nella Sala di Costantino alla luce dell'ultimo restauro, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 269–281.

Cornini/Piacentini/Santamaria/Morresi 2023: Guido Cornini, Fabio Piacentini, Ulderico Santamaria und Fabio Morresi, Restauri in Vaticano. La Sala di Costantino ai tempi di Clemente VII, in: Jatta/Cimino 2023, 119–153.

Cornini/Violini/Morresi 2023: Guido Cornini, Paolo Violini und Fabio Morresi, La Pala Oddi restaurata. Indagini e approfondimenti storico-critici, in: Jatta/Cimino 2023, 215–237.

Cosgriff 2019: Tracy Cosgriff, The library of Julius II and Raphael's art of commentary, in: I Tatti 22, 1 (Spring 2019), 59–91.

Cosgriff/Wingfield 2021: Tracy Cosgriff und Kim Butler Wingfield (Hg.), Revisiting Raphael's Vatican stanze, London/Turnhout 2021.

Dal Pozzolo 2021: Enrico Maria Dal Pozzolo, Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti, Mailand 2021.

De Strobel 2020: Anna Maria De Strobel (Hg.), Leone X e Raffaello in Sistina. Gli arazzi degli Atti degli Apostoli, Vatikanstadt 2020.

De Strobel/Nesselrath 2020: Anna Maria De Strobel und Arnold Nesselrath, La commissione e l'allestimento, in: De Strobel 2020, 61–85.

Di Macco 2024: Michela di Macco, Le celebrazioni di Raffaello in Italia. Storia dell'arte e politica, di centenario in centenario, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 13–50.

Di Teodoro 2020a: Francesco P. Di Teodoro, La „Lettera a Leone X“: „non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana...“, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 69–75.

Di Teodoro 2020b: Francesco P. Di Teodoro, Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione, Florenz 2020.

Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023: Yvonne Dohna Schlobitten, Claudia Bertling Biaggini und Claudia Cieri Via (Hg.), Himmlische und irdische Liebe, Regensburg 2023.

Ekserdjian 2024: David Ekserdjian, Raffaello e la scultura antica, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 61–72.

Enzensberger 2020: Alexandra Enzensberger, Apostel in Preußen. Die Raffael-Tapisserien des Bode-Museums, Dresden 2020.

Faietti 2020: Marzia Faietti, Con studio e fantasia, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 19–41.

Faietti/Gnann 2019: Marzia Faietti und Achim Gnann (Hg.), Raffael als Zeichner, Florenz/Mailand 2019.

Farinella 2020a: Vincenzo Farinella, Raffaello (modernamente) antico: un viaggio nel tempo, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 139–151.

Farinella 2020b: Vincenzo Farinella, „Anche Raffaello dormì?“. La scoperta delle grottesche, la consacrazione raffaellesca (e qualche conseguenza)“, in: Ausst.-Kat. Rom 2021, 107–145.

Farinella 2020c: Vincenzo Farinella, Raffaello giovanissimo. Urbino, Città di Castello, Perugia, in: Ausst.-Kat. Rom 2020b, 463–471.

Farinella 2021: Vincenzo Farinella, Raffaello pittore archeologo. Equagliare e superare gli antichi, Rom 2021.

Farinella 2024: Vincenzo Farinella, Ariosto e Raffaello. Verifiche e nuove proposte, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 91–104.

Ferino-Pagden 1988: Sylvia Ferino-Pagden, Post festum: die Raffaelforschung seit 1983, in: Kunstchronik 41, 1988, 194–217. ↗

Ferino-Pagden 2016: Sylvia Ferino-Pagden, Raffael, Giovanni Francesco Penni und die „fortuna“ der Kennerschaft, in: Il metodo del conoscitore, hg. v. Stefan Albl mit Alina Aggujaro, Rom 2016, 201–223.

Ferino-Pagden 2019: Sylvia Ferino-Pagden, Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstätte, in: Faietti/Gnann 2019, 79–113.

Ferino-Pagden 2020: Sylvia Ferino-Pagden, Raffaello, Leone X e la sontuosità della pittura, in: Ausst.-Kat. Rom 2002, 181–201.

Ferino-Pagden 2023: Sylvia Ferino-Pagden, Raffaello e „diletti carnali“ alla loggia di Psiche, in: Ausst.-Kat. Rom 2023, 195–232.

Bibliographie

- Frommel 2017:** Christoph Luitpold Frommel, Raffael. Die Stenzen im Vatikan, Stuttgart 2017.
- Frommel 2019:** Christoph Luitpold Frommel, Ut poesis pictura: Raffael als Dichter und Deuter in der Genese der Stanza della Segnatura, in: Faietti/Gnann 2019, 269–297.
- Genovese 2015:** Anna Lisa Genovese, La tomba del divino Raffaello, Rom 2015.
- Ginzburg 2019:** Silvia Ginzburg, Sull'educazione di Raffaello, in: Ausst.-Kat. Urbino 2019, 18–19.
- Ginzburg 2022:** Silvia Ginzburg, Il putto tra l'antico e Michelangelo. Ipotesi sulla provenienza nel rapporto con l'Isaia, in: Rotili/Ventra/Moschini 2022, 31–43.
- Ginzburg 2023:** Silvia Ginzburg, Antico e moderno nell'appartamento del Cardinal Bibbiena, in: Jatta/Cimino 2023, 81–93.
- Ginzburg 2024:** Silvia Ginzburg, Raffaello e Fra Bartolomeo. La Madonna del baldacchino e la sua datazione, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 73–90.
- Gnann 2019:** Achim Gnann, Raffaels Kartons für die „Trasfiguration“, in: Faietti/Gnann 2019, 173–193.
- Gnann 2020:** Achim Gnann, Raffaels Entwürfe für die Bildteppiche der Sixtinischen Kapelle, in: Ausst.-Kat. Dresden 2020, [30]–51.
- Gnann 2021:** Achim Gnann, Il Raffaello di Konrad Oberhuber, in: Raffaello, hg. v. Daniele Benati u.a., Bologna 2021, 251–261.
- Gnann 2023:** Raffaels Vorzeichnungen für die Transfiguration, in: Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023, 177–196.
- González Mozo 2017:** Ana González Mozo, Riflessioni sul processocreativo di Raffaello attraverso lo studio dei dipinti del Museo del Prado, in: Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017, 87–97.
- Gravanis 2021:** Konstantinos Gravanis, Raphael's drawing of countess Matilda and the original dado in the Stanza dell'Incendio, in: Master Drawings 59, 3, 2021, 321–344.
- Hall 2021:** Marcia Hall, Reflections on Raphael, in: Cosgriff/Wingfield 2021, 269–273.
- Henry 2021:** Tom Henry, What does a replica by Raphael look like?, in: Biferali 2021b, 21–25.
- Jacoby 2018:** Joachim W. Jacoby, Drawings of Raphael, in: Master Drawings 56, 3, 2018, 369–384.
- Jatta/Cimino 2023:** Barbara Jatta und Vittoria Cimino (Hg.), Raffaello in Vaticano. Atti del Convegno per il V centenario della morte, Vatikanstadt 2023.
- Joannides 2022:** Paul Joannides, Raphael, London 2022.
- Keazor 2021:** Henry Keazor, Raffaels „Schule von Athen“. Von der Philosophenschule zur Hall of Fame, Berlin 2021.
- Kleinbub 2020:** Christian K. Kleinbub, Drawing the supernatural. Raphael's graphic approaches to the unseen, in: Thomas/Whistler 2020, 169–182 und 295–303.
- La Malfa 2023:** Claudia La Malfa (Hg.), Raffaello Sanzio da Urbino in art collections and in the history of collecting, Newcastle upon Tyne 2023.
- La Rocca 2023:** Eugenio La Rocca, La lettera di Raffaello a Leone X e la difesa delle rovine di Roma, in: Ausst.-Kat. Rom 2023, 329–356.
- Love 2020:** David Love, The power of rhetoric and the rhetoric of power. Raphael's pupils, Lucian's „Gallic Hercules“, and the art of persuasion, in: Thomas/Whistler 2020, 121–148 und 279–285.
- Marder 2015:** Tod A. Marder (Hg.), The Pantheon from antiquity to the present, New York 2015.
- Mercalli 2021:** Marica Mercalli, Il trattamento delle lacune. Un problema aperto: introduzione al restauro dello Stendardo della Santissima Trinità di Città di Castello, in: Ausst.-Kat. Città di Castello 2021, 141–147.
- Meyer zur Capellen 2001–2015:** Jürg Meyer zur Capellen, Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, 5 Bde., Landshut 2001–2015.
- Militello 2021:** Alice Militello, I virtuosi e l'apertura della tomba di Raffaello nel 1833. Cronache di un anno singolare, in: Baldi/Militello 2021, 89–106.
- Mohr 2021:** Larissa Mohr, A rediscovered drawing by Giovanni da Udine, in: Master Drawings 59, 3, 2021, 345–360.
- Nelson 2018:** Jonathan K. Nelson, Raphael, superstar, and his extraordinary prices, in: Source 38, 1, 2018, [15]–23. ↗
- Nerlich 2012:** France Nerlich, Raffaels heilige Reliquie. Überlegungen zu einem kunsthistorischen Ereignis, in: Raffael als Paradigma, hg. v. Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot, Berlin 2012, 47–81.
- Nesselrath 2000:** Arnold Nesselrath, Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura, in: Burlington Magazine 142, 1162, 2000, 4–12.
- Nesselrath 2004:** Arnold Nesselrath, Lotto as Raphael's collaborator in the Stanza di Eliodoro, in: Burlington Magazine 146, 1220, 2004, 732–741.

Bibliographie

- Nesselrath 2009:** Arnold Nesselrath, Il periodo romano del Lotto, in: Lorenzo Lotto e le Marche, hg. v. Loretta Mozzoni, Florenz 2009, 22–37.
- Nesselrath 2020a:** Arnold Nesselrath, Disegni e cartoni: i materiali preparatori per gli arazzi di Raffaello, in: De Strobel 2020, 87–115.
- Nesselrath 2020b:** Arnold Nesselrath, Raffaell!, Stuttgart 2020.
- Nesselrath 2023:** Arnold Nesselrath, The man who never was – almost, in: Burlington Magazine 165, 1438, 2023, 57–65.
- Nova 2019:** Alessandro Nova, Rezension von: Robert Williams, Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy, 2017, in: Journal of art historiography, Nr. 20, 2019, online (6 Seiten). ↗
- Oberhuber 1972:** Konrad Oberhuber, Raffael. Raffaels Zeichnungen. Bd. 9: Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972.
- Oberhuber 1999:** Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München 1999.
- Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017:** Antonio Paolucci, Barbara Agosti und Silvia Ginzburg, Raphael in Rome. Style, technique, conservation, Vatikanstadt 2017.
- Pasti 2023:** Stefania Pasti, Raffaello e Giulio de' Medici. La „Trasfigurazione“, l'„Apocalypsis Nova“ e l'impossibilità di una diversa „prima idea“, in: Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023, 125–142.
- Perini Folesani 2021:** Giovanna Perini Folesani, Raffaello „a“ Bologna, Raffaello „e“ Bologna. Una storia alternativa, in: Raffaello. Mito e percezione, hg. v. Daniele Benati, Sonia Cavicchioli, Sandra Costa und Marzia Faietti, Bologna 2021, 33–47.
- Pfisterer 2019:** Ulrich Pfisterer, Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm, München 2019.
- Pfisterer 2020:** Ulrich Pfisterer, Rätseln um Raffael. Zur Hängung der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle, in: Kunstchronik 73, 6, 2020, 293–309. ↗
- Popham/Wilde 1949:** Arthur E. Popham und Johannes Wilde, The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1949.
- Pouncey/Gere 1962:** Philip Pouncey und J.A. Gere, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Raphael and his circle, 2 Bde., London 1962.
- Quednau 2019:** Rolf Quednau, „Paragone“: Gleichkommen und übertreffen. Beobachtungen und Anmerkungen zu Raphaels wettstreitender Kreativität, in: Faietti/Gnann 2019, 359–383.
- Quednau 2023:** Rolf Quednau, Raffaello in Vaticano 1983–2021. Quarant'anni di studi, in: Jatta/Cimino 2023, 483–491.
- Quondam 2021:** Amedeo Quondam, Il letterato e il pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello, Rom 2021.
- Rinaldi 2023:** Furio Rinaldi, The Viti-Antaldi collection of Raphael's drawings, in: La Malfa 2023, 157–176.
- Rohlmann 2021:** Michael Rohlmann, Die Kunst des Zitats. Zu inhaltlicher Motivation und Bedeutung entlehnter Motive bei Raffael, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 82, 2021, 71–131.
- Rohlmann 2022:** Michael Rohlmann, Raffael, von fern und nah, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 2022, 271–284.
- Rohlmann 2024:** Michael Rohlmann, Raffaello: argutezza, spirito e umorismo, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 105–110.
- Rohlmann/Zöllner/Hiller von Gaertringen/Satzinger 2022:** Michael Rohlmann, Frank Zöllner, Rudolf Hiller von Gaertringen und Georg Satzinger, Raffael – das Gesamtwerk. Gemälde, Fresken, Teppiche, Architektur, Köln 2022.
- Romani 2017:** Vittoria Romani, La „Madonnina“ del cardinal Bibbiena, in: Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017, 79–85.
- Rotili/Ventra/Moschini 2022:** Valeria Rotili, Stefania Ventra und Francesco Moschini (Hg.), Il putto reggifestone di Raffaello, Genua 2022.
- Ruvoldt 2021:** Maria Ruvoldt, Rethinking the Pensieroso, in: Cosgriff/Wingfield 2021, 108–119.
- Santamaria/Morresi/Aguzzi 2022:** Ulderico Santamaria, Fabio Morresi und Claudia Aguzzi, Analisi scientifiche sulla predella della „Pala Oddi“, in: Ausst.-Kat. Mailand 2022, 56–67.
- Settis/Ammannati 2022:** Salvatore Settis und Giulia Ammannati, Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela, Mailand 2022.
- Simon 2018:** Anna Simon, Rezension von: Raffael, hg. v. Achim Gnann; mit einem Vorwort von Klaus Albrecht Schröder und Beiträgen von Achim Gnann, Ben Thomas und Catherine Whistler, in: Journal für Kunstgeschichte, 22, 1, 2018, 40–53. ↗
- Shearman 1990:** John Shearman, The Princeton Raphael Symposium. Science in the service of art history, Princeton 1990.
- Shearman 2003:** John Shearman, Raphael in Early Modern Sources (1483–1602), 2 Bde., New Haven CT/London 2003.

Bibliographie

Sohm 1995: Philip L. Sohm, Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, 759–808.

Talvacchia 2005: Bette Talvacchia, Raphael's workshop and the development of a managerial style, in: *The Cambridge companion to Raphael*, hg. v. Marcia B. Hall, Cambridge 2005, 167–185.

Tiberia 2023: Vitaliano Tiberia, Raffaello e i Virtuosi al Pantheon. Ricordi, equivoci, precisazioni e difesa del suo sepolcro, in: *Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via* 2023, 45–60.

Thomas/Whistler 2020: Ben Thomas und Catherine Whistler, Raphael: drawing and eloquence, Urbino 2020.

Turner 2017: James Grantham Turner, Eros visible. Art, sexuality, and antiquity in Renaissance Italy, New Haven/London 2017.

Turner 2022: James Grantham Turner, The Villa Farnesina. Palace of Venus in Renaissance Rome, Cambridge 2022.

Viljoen 2019: Madeleine Viljoen, Between the sheets: Raffaello, il nudo e l'erotizzazione delle incisioni, in: *Giulio Romano. Arte e desiderio*, Ausst.-Kat. Mantua, hg. v. Barbara Furlotti, Guido Rebecchini und Linda Wolk Simon, Mailand 2019, 68–77.

Violini 2022: Paolo Violini, Il restauro del putto reggifestone. La riscoperta dell'affresco, in: *Rotili/Ventra/Moschini* 2022, 73–89.

Viscogliosi 2020: Alessandro Viscogliosi, La Roma antica di Raffaello e i disegni di topografia dei Fori di Antonio da San Gallo il Giovane. Un'ipotesi di lavoro, *Ausst.-Kat. Rom* 2020a, 125–131.

Viscogliosi 2023: Alessandro Viscogliosi, La Roma antica di Raffaello, in: *Jatta/Cimino* 2023, 405–415.

Volpi 2020: Caterina Volpi, Recensione alla mostra: „Raffaello (1520–1483)“, Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo–2 giugno 2020, a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi, con Francesco P. Di Teodoro, Vincenzo Farinella, president Sylvia Ferino-Pagden, in: *ABside. Rivista di Storia dell'Arte*, 2, 2020, 5–11. ↗

Whistler 2020: Catherine Whistler, The eloquent child in Raphael's drawings, in: *Thomas/Whistler* 2020, 101–119 und 269–277.

Whistler 2023: Catherine Whistler, Raphael and the early reception and collecting of his drawings, in: *La Malfa* 2023, 132–156.

Williams 2017: Robert Williams, Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy, New York 2017.

Winner 2010: Matthias Winner, Vitruv in Raffaels ‚Schule von Athen‘, in: *Roma quanta fuit*, hg. v. Albert Dietl, Gerald Dobler, Stefan Paulus und Hans Schüller, Augsburg 2010, 469–494.

Wolk Simon 2020: Linda Wolk Simon, Remains of the deity. Resurrecting Raphael, in: *Apollo* 192, 688, 2020, 32–37.

Zeza/Cioffi/Lattuada 2024: Andrea Zeza, Rosanna Cioffi und Riccardo Lattuada (Hg.), Raffaello 1520–2020. Atti del convegno internazionale di studi, Rom 2024.

Neuerscheinungen

**Bei der Redaktion eingegangene
Neuerscheinungen**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.5.104345>

Neues aus dem Netz

Online-Werkverzeichnis Georg Kolbe

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.5.104764>

Veranstaltung

**Call for Papers:
Reisen ins Osmanische Reich.
Interdisziplinäre Perspektiven**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.5.104770>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.5.104346>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Pierre Sérié: **Résistances à l'idée d'art moderne dans la peinture. Paris, Londres, New York, 1848–1931.** Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme 2023. 450 S., 59 teils farb. Abb. ISBN 978-2-38377-222-4.

Staatsaffäre Architektur. Von der preußischen Hochbauverwaltung zur Reichsbauverwaltung 1770–1933. Hg. Hans-Dieter Nägelke und Christian Welzbacher. Beitr. Philipp Männle, Christian Welzbacher, Christiane Salge, Eva Maria Froschauer, Stefanie Fink, Peter Lemburg, Ruth Hanisch, Tobias Möllmer, Christiane Weber, Richard Kurdiovsky, Anna Stuhlpfarrer. (Schriften des Architekturmuseums der Technischen Universität Berlin, Bd. 11). Aachen/Berlin, Geymüller – Verlag für Architektur 2023. 264 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-943164-58-9.

Turner. Ein Lesebuch. Hg. Karin Althaus, Nicholas Maniu, Matthias Mühlhng. Beitr. Sam Smiles, Amy Concannon. München, Städt. Galerie im Lenbachhaus 2023. 401 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-88645-217-0.

We love Picasso. Ausst.kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2023. Hg. Agnes Tieze. Regensburg, Eigenverlag 2023. 111 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-89188-146-0.

Erik Wegerhoff: **Automobil und Architektur. Ein kreativer Konflikt.** Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2023. 237 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-8031-3733-3.

Wolfgang Folmer: an sich. Retrospektive. Ausst.kat. Kunstmuseum Reutlingen | Spendhaus und Galerie 2023/24. Hg. Ina Dinter. Beitr. Anna Katharina Thaler, Petra Wilhelmy. Dortmund, Verlag Kettler 2023. 135 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-98741-098-7.

Amplifications. Ausst.kat. Pavillon Le Corbusier Paris 2023. Hg. Marvin Altner, Andreas Bitschin, Francine Eggs. Beitr. Marvin Altner, Monica Corrado, Francine Eggs, Andreas Bitschin, Zsuzsanna Gahse. Biel, Edition Clandestin 2023. 175 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-907262-53-5.

annoRak. Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe. Heft 8, 2023. Beitr. Adam C. Oellers, Dirk Teuber, Joachim Heusinger von Waldegg, Claudia Petersen, Martin Schmitz, Michael Cornelius Zepter, Jan Phillip Wolters. Bonn, Eigenverlag 2023. 143 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-9813451-7-9.

Begehrnt – umsorgt – gemartert. Körper im Mittelalter. Ausst.kat. Schweizerisches Nationalmuseum Zürich 2024. Beitr. Valentin Groebner, Franz X. Eder, Christian Jaser, Cornel Dora, Christine Keller, Assaf Pinkus, Romedio Schmitz-Esser, Andrew Sears. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess 2024. 157 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-03942-187-9.

Gottfried Biedermann: **Über das Besondere in der Kunst. Zwerge, Gnome und Pygmäen als bildkünstlerische Motive.** Graz, Eigenverlag 2023. 348 S., 80 meist farb. Abb. ISBN 978-3-200-09321-8.

Helmut Börsch-Supan: **Caspar David Friedrich. Seine Gedankengänge.** Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2023. 283 S., 206 s/w Abb., 32 Farbtaf. ISBN 978-3-87157-264-7.

Elizabeth Bradford Smith: **Building Santa Maria Novella. Materials Tradition and Invention in Late Medieval Florence.** Rom, „L'Erma“ di Bretschneider 2022. 224 S., 116 meist farb. Abb. ISBN 978-88-913-2609-6.

Christa Bürger, Peter Bürger: **Luziferische Kunst.** Göttingen, Wallstein Verlag 2024. 208 S. ISBN 978-3-8353-5472-2.

Jean-François Corpataux: **Inner Affinity. Ovid, Titian, Philip of Spain.** (Studies in Iconology, 23). Leuven, Peeters 2023. 126 S., 27 meist farb. Abb. ISBN 978-90-429-5190-7.

Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer. Hg. Julia Saviello, Katharina Bedenbender. Beitr. Peter Seiler, Karin Gludovatz, Alessandro Nova, Ulrich Söding, Frank Fehrenbach, Katharina Bedenbender, Julia Saviello, Ulrich Pfisterer, Bastian Eclercy, Elisabeth Oy-Marra, Martin Sonnabend, Christine Ott, Richard Bösel, Jochen Sander, Andreas Nierhaus, Martina Frank, Regine Prange, Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Antje Krause-Wahl. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2024. 215 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-496-01691-5.

Frank Fehrenbach: **Giotto und die Physiker. Dynamiken des Bildes um 1300.** München, Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2023. 92 S., 19 Farbabb. ISBN 978-3-938593-38-7.

Juliane von Fircks: **Panni tartarici. Seidengewebe aus Asien im spätmittelalterlichen Europa.** Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft | Riggisberg, Abegg Stiftung 2024. 268 S., 184 Farbabb. ISBN 978-3-87157-263-0 bzw. 978-3-905014-78-5.

Online-Werkverzeichnis Georg Kolbe

Das nun erstmals vorliegende vollständige Werkverzeichnis bietet umfassenden Einblick in das plastische Gesamtwerk des Bildhauers und die aufschlussreichen Entwicklungsstadien von Motiven und Werkgruppen. Das bislang bekannte Œuvre Kolbes hat sich vergrößert, denn anhand von historischen Fotografien konnten zahlreiche unbekannte Werke entdeckt werden. Das digitale Werkverzeichnis erfasst nun 951 Plastiken Georg Kolbes und verknüpft sie mit ca. 1.200 Publikationen und 500 Ausstellungen von den Lebzeiten des Künstlers bis in die jüngste Zeit. Die digitale Form erlaubt es, neu gewonnene Erkenntnisse und ergänzende Inhalte zukünftig flexibel zu integrieren und die grundlegenden Angaben zu den Werken zu vertiefen. Eine Besonderheit ist die direkte Anbindung an die bereits seit Jahren bestehende online zugängliche Präsentation der Sammlung des Georg Kolbe Museums Kolbe Online [↗](#) mit über 9.600 Verlinkungen zu den Datensätzen der plastischen Werke, Zeichnungen, historischen Fotografien und Korrespondenzen. Kolbe Online [↗](#) ermöglicht Forschenden und allen Interessierten weltweit uneingeschränkten Zugang zur umfangreichsten Ressource zum Werk Georg Kolbes, einer wichtigen Quelle der Skulpturgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Call for Papers: Reisen ins Osmanische Reich. Interdisziplinäre Perspektiven

Die Tagung an der Schwabenakademie Irsee vom 4.–6. April 2025 widmet sich deutschsprachigen Reisen ins Osmanische Reich sowie den kulturellen Artefakten, die aus diesen hervorgegangen sind. Nicht ein imaginiertes Orient soll im Vordergrund stehen, sondern das Osmanische Reich als realer Erfahrungsraum. Das bedeutet auch, dass nicht allein Diskurse über die ‚Türken‘ analysiert, sondern konkrete Kulturkontakte behandelt werden. In den Blick genommen werden sollen dabei Praktiken des Austauschs und der Vernetzung, welche die Verflechtung der Kulturen vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert sichtbar machen.

Bitte schicken Sie Ihren Vorschlag (max. 2.000 Zeichen) zusammen mit einem CV (mit Angaben der einschlägigen Publikationen) bis zum 30. September 2024 an: Hainhofer-Kolloquium-7@t-online.de

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

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

Die angenommenen Beiträge werden in der Schriftenreihe Hainhoferiana der Schwabenakademie Irsee 2026 gedruckt; verbindlicher Abgabetermin für alle Manuskripte ist der 6. Oktober 2025.

Ausstellungskalender

Alle Angaben gelten nur unter Vorbehalt. Bitte informieren Sie sich vor einem Besuch bei den jeweiligen Institutionen über etwaige Programmänderungen. Ausstellungen, die online zu sehen sind, werden gesondert gekennzeichnet [↗]. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben. Hinter verlinkten Online-Katalogen erscheint [↗].

Aachen. **Ludwig-Forum.** –19.5.: Katalin Ladik.
Suermondt-Ludwig-Museum. –9.6.: Volker Hermes.
–30.6.: Hermann Josef Mispelbaum. Tiefgang der Linie.

Aalborg (DK). **Kunsten Museum of Modern Art.** –18.8.: John Kørner. –15.9.: Polke, Kiefer & Baselitz.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthaus.** –20.5.: Augusto Giacometti. –25.8.: Schau, wie der Gletscher schwindet. Slg. im Fokus. 8.6.–27.10.: Pauline Julier. A Single Universe.

Aarhus (DK). **Aros.** –1.9.: Richard Mortensen. Between Lines. 18.5.–20.10.: Sarah Sze. Metronome.

Abano Terme (I). **Museo Villa Bassi Rathgeb.** –16.6.: Backstage. Mimmo Cattarinich e la magia del fotografo di scena.

Aix-en-Provence (F). **Musée Granet.** 15.6.–29.9.: Jean Daret, peintre baroque en Provence.

Albi (F). **Musée Toulouse-Lautrec.** –30.6.: René Iché (1897–1954). L'art en lute.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –3.10.: Interieur & Stillleben in Moderne und Gegenwart. (K).

Alkersum/Föhr. **Museum Kunst der Westküste.** –26.5.: Slg. Rasmus. (K).

Altenburg. **Lindenau-Museum.** –19.5.: Oltenburg. Zeitgenössische Kunst aus Olten und Altenburg.

Amsterdam (NL). **Rembrandthuis.** –26.5.: Directed by Rembrandt.

Rijksmuseum. –9.6.: Frans Hals. Meister des Augenblicks.

Stedelijk Museum. –14.7.: Marina Abramović. –1.9.: Wilhelm Sasnal. –15.9.: Ana Lupas. 1.6.–1.9.: Stanley Brouwn.

Antwerpen (B). **KMSKA.** –18.8.: Jef Verheyen. Window on Infinity.

MoMu. –4.8.: Willy Vanderperre. Prints, Films, a Rave and more.

Museum van Hedendaagse Kunst. –19.5.: Jim Shaw: The Ties That Bind.

Snijders & Rockox House. –1.10.: Verbeelde Weelde. Topstukken uit het oeuvre van Jan Davidsz. de Heem.

Apeldoorn (NL). **Paleis Het Loo.** –1.9.: Bloom.

Appenzell (CH). **Kunsthalle.** –6.10.: Opportunity Architecture.

Kunstmuseum. –5.10.: Arp, Taeuber-Arp, Bill. Allianzen. (K).

Ascona (CH). **Museo comunale d'arte moderna.** –2.6.: Kandinsky, Klee, Marc, Münter e altri. Espressionisti dalla Fond. Werner Coninx.

Atlanta (USA). **High Museum.** –14.7.: Dutch Art in a Global Age: Masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston.

Augsburg. **Diözesanmuseum.** –14.7.: Ulrich. Genial, sozial, loyal, memorial.

Glaspalast. –14.7.: Parallel; André Butzer.

Grafisches Kabinett. 12.6.–22.9.: Reichsstädtische Macht in Kupfer: die Augsburger Stadtpfleger 1548–1806.

Maximilianmuseum. –30.11.: Kostbarer als Gold. Silberschätze aus der Slg. Dennerlein.

Neue Galerie im Höhmannhaus. –2.6.: Beauty on the Edge.

Schaezlerpalais. –16.6.: Zeitlang. Coco – Güthoff.

Auvers-sur-Oise (F). **Château.** –29.9.: Van Gogh, les derniers voyages.

Aylesbury (GB). **Waddesdon Manor.** –27.10.: Guercino at Waddesdon: King David and the Wise Women.

Bad Aussee (A). **Kammerhofmuseum.** –27.10.: Wolfgang Gurlitt. Kunsthändler und Profiteur in Bad Aussee.

Bad Homburg. **Sinclair-Haus.** –11.8.: Wälder. Von der Romantik in die Zukunft.

Baden-Baden. **Kunsthalle.** –9.6.: No other cure than words in talking.

Museum Frieder Burda. –26.5.: Impossible. (K). 15.6.–3.11.: Celebrating Creation!

Barcelona (E). **CaixaForum.** –16.6.: Veneradas y temidas. El poder femenino en el arte y las creencias.
Fundació Miró. –7.7.: Inari Sandell. –24.9.: Tuan Andrew Nguyen. Our Ghosts Live in the Future.

MACBA. –20.5.: Daniel Steegmann Mangrané. A Leaf Shapes the Eye. –26.5.: Visual Origin. Film, Video, Information. –24.9.: Jordi Colomer.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. –26.5.: The Lost Mirror: Jews and Conversos in Medieval Spain. –1.9.: Suzanne Valadon. A Modern Epic.

Bard (I). **Forte di Bard.** –2.6.: Martine Franck. Regarder les autres.

Basel (CH). **Architekturmuseum.** –25.8.: Tashkent Modernism.

Kunsthalle. –20.5.: Klára Hosnedlová. Growth.

Ausstellungskalender

Kunstmuseum. –30.6.: Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährtinnen. (K). –21.7.: Made in Japan. Farbholzschnitte von Hiroshige, Kunisada und Hokusai. (K). –18.8.: Dan Flavin. Widmungen aus Licht. **Kunstmuseum Gegenwart.** 25.5.–27.10.: When We See Us. Hundert Jahre panafrikanische figurative Malerei. **Museum Jean Tinguely.** –12.5.: Otto Piene. Wege zum Paradies. (K). 5.6.–3.11.: Mika Rottenberg. Antimatter Factory.

Bassano del Grappa (I). **Museo civico.** –2.6.: Rinascimento in bianco e nero. L'arte della stampa a Venezia (1494–1615).

Bayreuth. **Kunstmuseum.** –9.6.: Eduard Bargheer: Struktur und Licht; Donbass. Fotografische Erinnerungen ab 1994.

Neues Rathaus. 5.6.–28.8.: Die Berufsschule 1 und die Kunst im öffentlichen Raum in den 50er Jahren.

Bedburg-Hau. **Schloss Moyland.** –26.5.: Earth Fire Water Air. Lennart Lahuis & Joseph Beuys. –18.8.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022.

Belfast (GB). **Ulster Museum.** –9.6.: Lavery: On Location.

Bergamo (I). **Accademia Carrara.** –1.9.: Napoli a Bergamo. Uno sguardo sul '600 nella Collez. De Vito e in città.

Bergisch Gladbach. **Villa Zanders.** –2.6.: Oskar Holweck. Meister der Reproduktion. –25.8.: Martin Noël – Otto Freundlich: Die Entdeckung der Moderne. (K).

Berlin. **Akademie der Künste.** –19.5.: Oscillations. Kapstadt – Berlin. Sonische Forschung und Praxis. –4.8.: Poesie der Zeit. Michael Ruetz. Timescapes 1966–2023.

Alte Nationalgalerie. –4.8.: Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. (K).

Altes Museum. 24.5.–15.3.25: Göttinnen und Gattinnen. Frauen im antiken Mythos. (K).

Bauhaus-Archiv. **The Temporary.** –24.8.: Otti Berger. Stoffe für die Architektur der Moderne. Eine Installation von Judith Raum.

Berlinische Galerie. –17.6.: Tekla Aslanishvili. –19.8.: Kader Attia. –14.10.: Closer to Nature. Bauen mit Pflanz, Baum, Lehm.

Bode-Museum. 17.5.–21.9.: Lange Finger – Falsche Münzen. Die dunkle Seite der Numismatik.

Bröhan-Museum. –1.9.: Geheimcodes. Hans Baluscheks Malerei neu lesen!

Brücke-Museum. –16.6.: Hanna Bekker vom Rath. Eine Aufständische für die Moderne.

Centrum Judaicum. –31.5.: Zeiten des Umbruchs. Fotografien der Neuen Synagoge Berlin von Günter Krawutschke.

Gemäldegalerie. –28.7.: Norditalienische Malerei des 17. Jh.s. Die Schenkung Leidner. (K).

Georg-Kolbe-Museum. –25.8.: Noa Eshkol. No Time to Dance.

Hamburger Bahnhof. –22.9.: Naama Tsabar. (K). –6.10.: Alexandra Pirici. Attune. 17.5.–3.11.: Marianna Simnett. Winner. (K). 7.6.–5.1.25: Preis der Nationalgalerie 2024. Pan Daijing, Dan Lie, Hanne Lippard und James Richards.

Haus der Kulturen der Welt. –20.5.: Echos der Bruderländer. Was ist der Preis der Erinnerung und wie hoch sind die Kosten der Amnesie? Oder: Visionen und Illusionen antiimperialistischer Solidarität.

Humboldt-Forum. –26.1.25: Kunst als Beute. 10 Geschichten. 17.5.–16.2.25: Hin und weg – der Palast der Republik ist Gegenwart. (K).

James-Simon-Galerie. –27.10.: Elephantine. Insel der Jahrtausende.

Jüdisches Museum. 17.5.–6.10.: Sex. Jüdische Positionen.

Das Kleine Grosz Museum. –3.6.: George Grosz. A Piece of my World in a World without Peace. Die Collagen.

Kulturforum. –4.8.: Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt. (K).

Kunstgewerbemuseum. –26.5.: Past Intelligence: Givenchy. Uli Richter. Students; Next. Young European Design. –23.6.: Imagine Coral Reef. Regenerative Design.

Kunsthau Dahlem. –20.5.: Sofie Dawo. Eine textile Revolte. (K).

Kupferstichkabinett. 31.5.–25.8.: (Un)seen Stories. Suchen, Sehen, Sichtbarmachen.

KW Institute for Contemporary Art. –26.5.: Poetics of Encryption.

Martin-Gropius-Bau. –21.7.: Nancy Holt. Circles of Light.

Max Liebermann Haus. –9.6.: Jorinde Voigt.

Museum für Fotografie. –19.5.: Polaroids. –20.5.: Chronorama. Photographic Treasures of the 20th Century. –1.9.: Michael Wesely. Berlin 1860–2023. (K).

Neue Nationalgalerie. –28.9.25: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg. der Nationalgalerie. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 9.6.–6.10.: Andy Warhol. Velvet Rage and Beauty. (K).

Bern (CH). **Kunstmuseum.** –21.7.: Albert Anker. Lesende Mädchen. –11.8.: Tracey Rose. Shooting Down Babylon.

Zentrum Paul Klee. –26.5.: Hamed Abdalla (1917–1985). –4.8.: Sarah Morris. All Systems Fail. (K). 1.6.–13.10.: Architektur mit Klee. Von Mies van der Rohe bis Lisbeth Sachs.

Ausstellungskalender

Bernried. Buchheim Museum. –9.6.: Franz S. Gebhardt-Westerbuchberg (1895–1969). Porträt eines Malerlebens. –16.6.: Lothar-Günther Buchheim und der Kunstmarkt. –12.1.25: Slg. Buchheim – Inside Out? 100 Gemälde, Zeichnungen und Drucke.

Besançon (F). Musée des Beaux-Arts. –23.9.: Made in Germany. Peintures germaniques des collections françaises (1500–50).

Bielefeld. Kunstforum Hermann Stenner. –1.9.: Die Schrift ist weiblich. Bild und Text in der internationalen Kunst. (K).

Kunsthalle. –16.6.: Stellung beziehen: Käthe Kollwitz mit Interventionen von Mona Hatoum. (K).

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –16.6.: Reiche Ernte. Früchte in der Kunst des 20. und 21. Jh.s. –22.9.: Reiner Pfisterer. From Voices to Images.

Bilbao (E). Guggenheim. –19.5.: Giovanni Anselmo: Beyond The Horizon. –9.6.: Metahaven: Chaos Theory; June Crespo. Vascular. –15.9.: Signs and Objects. Pop Art from the Coll. 7.6.–22.9.: Martha Jungwirth.

Billerbeck. Kolvenburg. –30.6.: Kolvenburg konkret.

Biot (F). Musée national Fernand Léger. 15.6.–18.11.: Léger et les Nouveaux Réalismes.

Bochum. Kunstmuseum. –8.9.: Die Verhältnisse zum Tanzen bringen. 50 Jahre Kernnade International. 1.6.–13.10.: Theresa Weber: Chaosmos.

Museum unter Tage. 16.5.–20.10.: Glückliche Tage.

Bologna (I). MAMbo. –7.7.: Mary Ellen Bartley: Morandi's Books.

Museo Ottocento. –30.6.: Mario De Maria, "Marius Pictor" (1852–1924). Ombra cara.

Pal. Fava. –30.6.: Da Felice Giani a Luigi Serra. L'Ottocento nelle collez. della Fond. Cassa di Risparmio in Bologna.

Bonn. August Macke Haus. –8.9.: Zwei Menschen. Das Künstlerpaar Franz M. Jansen und Fifi Kreutzer.

Bundeskunsthalle. –28.7.: „Bilder im Kopf, Körper im Raum“. Franz Erhard Walther. –1.9.: Kengo Kuma. Onomatopoeia Architecture. 30.5.–13.10.: Macht mit! Demokratie gestalten.

Kunstmuseum. –16.6.: Bonner Kunstpreis: Louisa Clement. –25.8.: Dorothea von Stetten Kunstpreis 2024: Junge Kunst aus Österreich. –22.9.: Katharina Grosse. Studio Paintings 1988–2023.

LVR-Landesmuseum. 16.5.–15.9.: Dirk Reinartz. Fotografieren, was ist.

Boston (USA). Museum of Fine Arts. –3.11.: Thinking Small: Dutch Art to Scale.

Bottrop. Josef Albers Museum. –30.6.: Catherina Cramer. The Long Goodbye.

Bourg-en-Bresse (F). Monastère royal de Brou. –23.6.: Prédications, les artistes face à l'avenir.

Bozen (I). Museion. –1.9.: Renaissance & Ezio Gribaudo.

Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum. –4.8.: Goya. Im Labyrinth der Unvernunft. Der Zyklus „Los Disparates“.

Landesmuseum. –4.8.: New Realities. Wie Künstliche Intelligenz uns abbildet.

Städt. Museum. –19.5.: Galka Scheyer und die Blaue Vier. Kandinsky, Feininger, Klee, Jawlensky. (K).

Bregenz (A). Kunsthau. –20.5.: Günter Brus. 8.6.–22.9.: Anne Imhof.

Vorarlberg Museum. –6.1.25: Mythos Handwerk. Zwischen Ideal und Alltag.

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. –2.6.: Péri's People. Peter László Péri; Hans-J. Müller. Der Fremde neben mir; Nicht niedlich! Kleinplastik von Gerhard Marcks; Sabine van Lessen. Leise-radikal: Die unsichtbare Ausstellung.

Kunsthalle. –14.7.: Wild! Kinder – Träume – Tiere – Kunst. –28.7.: Three by Chance. Wolfgang Michael, Norbert Schwontkowski, Horst Müller. –4.8.: Lisa Seebach & Julia Charlotte Richter. Aren't you the one who can remember the future?

Museen Böttcherstraße. –9.6.: Faszination Höhle.

Neues Museum Weserburg. 25.5.–24.11.: Yael Bartana. Utopia Now!

Overbeck Museum. –4.8.: Tatort Natur.

Brescia (I). Pal. Martinengo. –9.6.: I Macchiaioli.

S. Giulia. –28.7.: Franco Fontana. Colore. –1.9.: Gabriele Micalizzi. Legacy. Materia-Storia-Identità.

Bristol (GB). Arnolfini. –26.5.: Acts of Creation: On Art and Motherhood.

Brügge (B). Adornes Estate. –4.1.25: 600 Years of Anselm Adornes.

Gruuthusemuseum. –1.9.: Rebel Garden.

Brühl. Max Ernst Museum. –26.5.: Katharina Keller. Mitternachtlinie. –30.6.: Nevin Aladağ.

Brüssel (B). Haus der Europäischen Geschichte. –12.1.25: Bellum et Artes. Europa und der Dreißigjährige Krieg.

Musée Magritte. –21.7.: Magritte-Folon. The Dream Factory.

Musées royaux des Beaux-Arts. –21.7.: Imagine! 100 Years of International Surrealism. –24.9.: Léon Spilliaert. The Early Years.

Palais des Beaux-Arts. –16.6.: Histoire de ne pas rire. Surrealism in Belgium. –23.6.: James Ensor. Maestro. –21.7.: Chantal Akerman. Traveling.

Ausstellungskalender

Burgdorf (CH). **Museum Franz Gertsch.** –2.6.: Esther Ernst. Verzeichnungen. –1.9.: Karin Kneffel. Face of a Woman, Head of a Child; Franz Gertsch. Rüschegger Erde. 8.6.–1.9.: Xylon Schweiz 80 Jahre.

Cambridge (GB). **Fitzwilliam Museum.** –19.5.: William Blake's Universe.

Cambridge (USA). **Harvard Art Museum.** –9.6.: Bosco Sodi. Origen. –21.7.: LaToya M. Hobbs: It's Time. 18.5.–18.8.: Imagine Me and You: Dutch and Flemish Encounters with the Islamic World, 1450–1750.

Carpì (I). **Musei di Pal. dei Pio.** –29.6.: Per Ugo da Carpì Intaiatore (1524–2024). La tavola del volto santo da San Pietro in Vaticano.

Carrara (I). **CARMI.** 25.5.–11.1.25: Romana Marmora. **MUDAC.** –2.6.: Antonello Ghezzi.

Catania (I). **Pal. della Cultura.** –7.7.: Miró. La gioia del colore.

Chantilly (F). **Château de Chantilly.** 8.6.–6.10.: Oudrymania: Fables, Chasses et Animalités.

Charleroi (B). **Musée d'art de Hainaut.** 1.6.–1.9.: Alain Bornain; Éric Fourez.

Chemnitz. **Kunstsammlungen.** –9.6.: Vier Frauen. Vier Lebensläufe. Fotografieren in der DDR.

Museum Gunzenhauser. –1.9.: Sieh Dir die Menschen an! Das neusachliche Typenporträt in der Weimarer Zeit. (K).

Schlossbergmuseum. 26.5.–29.9.: In Stein gemeißelt.

Chicago (USA). **Art Institute.** –11.8.: Christina Ramberg: A Retrospective.

Chichester (GB). **Pallant House.** –20.10.: The Shape of Things: Still Life in Britain.

Chur (CH). **Bündner Kunstmuseum.** –25.8.: Fragile. Die Kunstslg. der Post im Dialog.

Coburg. **Europ. Museum für Modernes Glas.** –3.11.: Die Glasklasse der Tomas Bata Universität Zlín. Junge Kunst aus der Tschechischen Republik.

Colmar (F). **Museum Unterlinden.** –23.9.: Couleur, Gloire et Beauté. Altdeutsche Malerei der Jahre 1420 bis 1540 in französischen Slgen.

Compton Verney (GB). **Gallery House.** –16.6.: Landscape and Imagination: From Gardens to Land Art. –28.2.25: Reunited: The Lamentation Altarpiece.

Coventry (GB). **Herbert Museum.** –16.6.: After the End of History: British Working Class Photography 1989–2024.

Darmstadt. **Kunstforum der TU.** –27.10.: Milli Bau. 5000 km bis Paris.

Den Haag (NL). **Kunstmuseum.** –20.5.: Universum Max Beckmann. –1.9.: The Hague School in a Different Light. **Mauritshuis.** –20.5.: Roelant Savery's Wondrous World. A versatile artist.

Museum Bredius. –30.6.: Between the Lines: Prints from Leiden University.

Dijon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –23.9.: Maîtres et merveilles. Peintures germaniques des collections françaises (1370–1530).

Musée Magnin. –23.6.: Claude Gillot. Comédies, fables et arabesques.

Dordrecht (NL). **Museum.** –1.9.: Gebroeders van Strij. Van schets tot schilderij. 250 jaar Pictura. –8.9.: Kunst voor de kost. Over de kunstenaar als ondernemer in de 19de eeuw.

Dortmund. **Dortmunder U.** –2.6.: Pixelfieber. –11.8.: Niklas Goldbach: The Paradise Machine. –25.8.: Kopfüber in die Kunst.

Schausraum: comic + cartoon. –27.10.: 35 Jahre The Simpsons – 70 Jahre Matt Groening.

Dresden. **Albertinum.** –2.6.: Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR.

Archiv der Avantgarden. –1.9.: Archiv der Träume. Ein surrealistischer Impuls. (K).

Burg Kriebstein. –31.10.: Inspiration Romantik. Zeitgenössische Kunst aus dem Kunstfonds; Landschaften. Fotografien von Matthias Löwe.

Gemäldegalerie Alte Meister. –1.9.: Zeitlose Schönheit. Eine Geschichte des Stillebens. (K).

Hygienemuseum. –31.12.: Museen als Orte der Demokratiebildung.

Japanisches Palais. –3.11.: Unter einem Himmel – von Mustern und anderen Wesen. Intervention in der Ausstellung „Dialog unter Gästen – Das Damaskuszimmer in Dresden lädt ein“.

Kunstgewerbemuseum/Schloss Pillnitz. –7.7.: PUR Visionen. Kunststoffmöbel zwischen Ost und West. –3.11.: Pflanzenfieber. Botanik, Mensch, Design; Monumental! Der Maler Ludwig von Hofmann.

Kunsthau. –28.7.: Techno Worlds. Zeitgenössische Kunst an der Schnittstelle von Musik, Kunst, Pop, Medien und Technologie.

Kupferstich-Kabinett. –21.7.: Candida Höfer: Kontexte. Eine Dresdner Reflexion. (K).

Leonhardi-Museum. –26.5.: Bernd Hahn. Agitation der Poesie.

Lipsiusbau. –8.9.: Fragmente der Erinnerung. Der Schatz des Prager Veitsdoms im Dialog mit Edmund de Waal, Josef Koudelka und Julian Rosefeldt.

Stadtmuseum. –7.7.: MenschenAnSchauen. Von Blicken zu Taten.

Ausstellungskalender

Dublin (IRL). **National Gallery.** –26.5.: Turning Heads: Rubens, Rembrandt and Vermeer.

Düren. **Leopold-Hoesch-Museum.** –19.5.: Ulrich Rückriem zeichnet.

Düsseldorf. **KIT.** –20.5.: Long Time, Lung Time Continuum (A Conver-Something).

Kunsthalle. –9.6.: Margarete Jakschik & Friedrich Kunath. Only Lovers Left.

Kunstpalastr. –20.5.: Size Matters. Größe in der Fotografie. –26.5.: Tony Cragg. Please touch!

K 20. –11.8.: Hilma af Klint und Wassily Kandinsky. Träume von der Zukunft.

K 21. –4.8.: Speculation in Urban Space. Walid Raad. –8.9.: Mike Kelley. Ghost and Spirit.

Duisburg. **Lehmbruck-Museum.** –1.9.: Shape! Körper + Form begreifen. 17.5.–25.8.: Sculpture 21st: Shirin Neshat.

Edinburgh (GB). **Scottish National Gallery.** –8.9.: National Treasures. Vermeer in Edinburgh.

Scottish National Portrait Gallery. –15.9.: Before and after Coal. Images and Voices from Scotland's Mining Communities.

Talbot Rice Gallery. –1.6.: Candice Lin.

Emden. **Kunsthalle.** –18.8.: Lotte Wieringa. 18.5.–3.11.: Die Schönheit der Dinge. Stilleben von 1900 bis heute.

Empoli (I). **Pinacoteca della Collegiata di San'Andrea.** –7.7.: Empoli 1424. Masolino e gli albori del Rinascimento.

Essen. **Museum Folkwang.** –26.5.: Wolf D. Harhammer. Zwei Wirklichkeiten. Fotografie. –16.6.: Sammlungsgeschichten: Willi Baumeister. Zeitzeichen. –7.7.: Ferne Länder, ferne Zeiten. Sehnsuchtsfläche Plakat. –14.7.: Andreas Slominski. Wohnorte gegen Geburtsorte.

Ruhr Museum. –12.1.25: Marga Kingler. Pressefotografie im Ruhrgebiet.

Eupen (B). **IKOB.** –9.6.: Yann Freichels.

Ferrara (I). **Castello Estense.** –3.6.: Nino Migliori. Una ricerca senza fine.

Pal. dei Diamanti. –21.7.: Escher; Mirabilia Estensi Wunderkammer.

Flensburg. **Museumsberg.** –2.6.: Kunst als Lebenswerk. Die Slg. Rüdiger Wolff.

Florenz (I). **Museo Novecento.** –9.6.: Jannis Kounellis. La Stanza Vede. Disegni 1973–90; André Butzer.

Pal. Medici-Riccardi. –26.5.: Roberto Innocenti. Illustrare il tempo. –8.9.: L'incanto di Orfeo nell'arte di ogni tempo, da Tiziano al contemporaneo.

Pal. Strozzi. –28.7.: Anselm Kiefer. Fallen Angels.

Uffizien. –30.6.: Divina Simulacra. Capolavori di scultura classica della Galleria.

Follonica (I). **Fonderia.** –30.6.: La Fabbrica del Bello. La manifattura di Follonica e la cultura artistica nella Toscana granducale.

Forlì (I). **Musei di San Domenico.** –30.6.: Preraffaelliti. Rinascimento moderno.

Frankfurt/M. **DAM Ostend.** –9.6.: Die 26 besten Bauten in/aus Deutschland.

Deutsches Romantik-Museum. –11.8.: Wälder. Von der Romantik in die Zukunft. (K).

Historisches Museum. 29.5.–22.9.: Stadt der Fotografinnen. Frankfurt 1844–2024. (K).

Jüdisches Museum. –1.9.: Natalia Romik. Architekturen des Überlebens. Geschichte, Kunst, Forensik. (K).

Museum für Angewandte Kunst. –1.9.: RAY. Triennale der Fotografie 2024: Echoes. Emotion. Jesper Just, Anton Kusters, Jyoti Mistry, Diego Moreno.

Museum Giersch. –25.8.: Louise Rösler (1907–93).

Museum für Kommunikation. –Herbst: Volker Reiche. Comic-Zeichner und Maler.

Museum für Moderne Kunst. –16.6.: Elizabeth Catlett. –23.6.: Christelle Oyiri. An Eye for an "I". Pontopreis MMK 2024. –29.9.: There is no There There. –15.10.: Cameron Rowland.

Museum der Weltkulturen. –1.9.: Klangquellen. Everything is Music!

Schirn. –26.5.: The Culture. Hip-Hop und zeitgenössische Kunst im 21. Jh. –9.6.: Cosima von Bonin. Feelings.

Städel. –9.6.: Ugo Rondinone. Sunrise. East; Kollwitz. (K). –1.12.: Muntean/Rosenblum. Mirror of Thoughts. (K).

Freising. **Diözesanmuseum.** –3.11.: Tassilo, Korbinian und der Bär. Bayern im frühen Mittelalter.

Gallarate (I). **Museo Arte.** –1.9.: Davide Maria Coltro. Astrazione mediale.

Genf (CH). **MAMCO.** –9.6.: Tishan Hsu.

Musée d'art et d'histoire. –16.6.: L'ordre des choses. Carte Blanche à Wim Delvoye. (K).

Genf (B). **S.M.A.K.** –25.8.: Tarek Atoui. The Shore. A Place I'd Like to Be. –8.9.: Sirah Foighel Brutmann & Eitan Efrat: Là. 25.5.–5.1.25: Private Passion Public Duty: Jan Hoet and Matthys-Colle in Dialogue.

Genua (I). **Pal. Ducale.** –30.6.: Franco Maria Ricci. –14.7.: Sebastião Salgado. Aqua Mater. –1.9.: Nostalgia. Modernità di un sentimento. Dal Rinascimento al Contemporaneo.

Wolfsoniana. –19.5.: Ponti e pontili. Intorno al progetto di Armando Brasini per il ponte sullo Stretto di Messina.

Ausstellungskalender

Gießen. Oberhessisches Museum. –20.10.: Moderne + Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen. (K).

Glasgow (GB). Hunterian Art Gallery. 31.5.–29.9.: Cathy Wilkes.

Goch. Museum. –9.6.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022.

Göttingen. Kunsthaus. –30.6.: Neven Allgeier. Fotografie.

Gotha. KunstForum Hannah Höch. –25.5.: Sebastian Pütz. Graues Licht. (K); Thomas Taube. Stream. (K).

Gravelines (F). Musée du dessin et de l'estampe originale. –26.5.: Les baigneurs de Daumier, la société mise à nue.

Graz (A). Halle für Kunst. –19.5.: Katherine Bradford. American Odyssey.

Kunsthaus. –9.6.: Sol LeWitt's Wall. Performed. Re-Imagine the Future. –19.1.25: 24/7 Arbeit zwischen Sinnstiftung und Entgrenzung.

Greifswald. Pommersches Landesmuseum. –4.8.: Caspar David Friedrich. Lebenslinien. Eine Wanderung in Zeichnungen & Bildern.

Haarlem (NL). Frans-Hals-Museum. –13.10.: The Art of Drag.

Hagen. Emil Schumacher Museum. –27.10.: Utz Brocksieper. Skulpturen. Zeichen und Eingriffe.

Halberstadt. Gleimhaus. –20.5.: Alexander Kluge. Enlightenment (=Aufklärung). Eine Ausstellung für meine Heimatstadt. 2.6.–28.6.: Profilum. Gemälde von Nina Hannah Kornatz zu Linck/Rosenstengel.

Halle. Kunstverein Talstraße. –30.6.: Patricia Piccinini. Fremde Berührung.

Moritzburg. –23.6.: It's all about collecting ... Expressionismus, Museum, Kolonialismus. Die Slg. Horn zu Gast in Halle (Saale).

Hamburg. Bucerius Kunst Forum. –26.5.: Mythos Spanien. Ignacio Zuloaga (1870–1945). (K). 15.6.–22.9.: Watch, Watch, Watch! Henri Cartier-Bresson. Photographies 1932–75.

Deichtorhallen. –11.8.: Claudia Andujar. –15.9.: Jakob Lena Knebl und Ashley Hans Scheirl. Passage. 18.5.–3.11.: Survival in the 21st Century.

Ernst-Barlach-Haus. –9.6.: Werner Scholz. Das Gewicht der Zeit. Menschenbilder 1927–37.

Kunsthalle. –27.10.: The Ephemeral Lake. Eine digitale Installation von Jakob Kudsk Steensen. 17.5.–11.8.: Kathleen Ryan. 31.5.–19.1.25: Untranquil Now: Eine Konstellation aus Erzählungen und Resonanzen. Künstlerische Gesten, Konfigurationen, Performances und Projektionen. 14.6.–8.9.: William Blakes Universum.

Museum für Kunst und Gewerbe. –20.5.: Inspiration Japan: Die Slg. Walter Gebhard. –25.8.: Feste feiern! –29.9.: Fragile Schönheiten. Spitze in Mode und Fotografie. –13.10.: Water Pressure. Gestaltung für die Zukunft. –22.4.25: Innere Strukturen – Äußere Rhythmen. Zeitgenössisches arabisches und persisches Grafikdesign.

Hamm. Gustav-Lübcke-Museum. –7.7.: Music! Feel the Beat. 17.5.–22.9.: Erich Lütkenhaus. Über den Raum hinaus.

Hanau. Deutsches Goldschmiedehaus. –25.8.: Elisabeth Holder. Vom Schmuck zur kontextuellen Kunst. (K).

Hannover. Kestnergesellschaft. –30.6.: Anna K.E.; Roger Hiorns; Nira Pereg; Alfredo Jaar.

Landesmuseum. –1.9.: Gründer Roms. Etruskische Schätze aus der Villa Giulia. –20.10.: Ich werde noch etwas. Paula Modersohn-Becker in Hannover.

Museum August Kestner. –11.8.: Starker Stoff für bunte Bilder. Textile Schätze aus Ägypten. –19.1.25: Bartmann, Bier und Tafelzier. Steinzeug in der niederländischen Malerei.

Museum Wilhelm Busch. –14.7.: Philip Waechter: Sehr berühmt!

Sprengel Museum. –16.6.: Pablo Picasso | Max Beckmann. Mensch, Mythos, Welt. –23.6.: Jean Leppien. Die Schenkung; Bastian Hoffmann. Radical Negation. –28.7.: Günter Haese zum 100. Geburtstag; Peter Tuma. Aufkommende Unruhe; Nordlichter. Dietrich Helms, Arnold Leissler, Siegfried Neuenhausen, Kai Sudeck.

Hanover (USA). Hood Museum of Art. –22.3.25: Living with Sculpture: Presence and Power in Europe, 1400–1750.

Hartford (USA). Wadsworth Atheneum. –11.8.: Yvonne Wells. Stitched Stories.

Heerlen (NL). Schunck. –1.9.: Alevtina Kakhidze.

Heidelberg. Kurpfälzisches Museum. –30.6.: Kunst und Fälschung. Aus dem Falschen das Richtige lernen.

Heilbronn. Kunsthalle Vogelmann. –28.7.: Mary Ellen Mark (1940–2015). The Lives of Women.

Helsinki (FIN). Amos Rex. –8.9.: I Feel, For Now; Josefina Nelimarkka: The Cloud of Un/Knowing. –20.10.: Kim Simonsson. Moss Giants.

Museum of Finnish Architecture and the Design Museum. –31.12. Fix: Care and Repair.

Herford. MARTa. –20.5.: Annem işçi. Wer näht die roten Fahnen?

Hohenberg a. d. Eger. Dt. Porzellan-Museum. –13.10.: Schach & Porzellan. Die Welt auf 64 Feldern.

Ausstellungskalender

Hornu (B). **Grand Hornu.** –25.8.: Superpower Design.

Houston (USA). **Menil Coll.** –21.7.: Ruth Asawa. Through Line. –11.8.: Janet Sobel: All-Over.

Ingelheim. **Altes Rathaus.** –30.6.: Home Sweet Home. Zuhause sein von 1900 bis heute. (K).

Ingolstadt. **Lechner Museum.** –16.6.: Marco Stanke, Alf Lechner.

Museum für konkrete Kunst. –22.9.: 24! Fragen an die Konkrete Gegenwart. (K).

Innsbruck (A). **AUT.** –22.6.: Geometrien des Lebens. Materialien zu Viktor Hufnagl (1922–2007).

L'Isle-Adam (F). **Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq.** –15.9.: Leonetto Cappiello (1875–1942). Caricaturiste du Tout-Paris artistique.

Issy-les-Moulineaux (F). **Musée Français de la Carte à Jouer.** –13.7.: Jean Constant Pape.

Kaiserslautern. **Museum Pfalzgalerie.** –14.7.: Some Like It Hot. Pop Art von Coca-Cola bis Marilyn Monroe.

Karlsruhe. **Städt. Galerie.** –23.6.: Katarina Baumann. 100 Jahre ohne Gedächtnis. Kunstpreis der Werner-Stober-Stiftung 2023. –25.8.: Leni Hoffmann. Un pezzetto di cielo. 18.5.–3.11.: Gute Aussichten. Fokus: Mexiko – Deutschland.

ZKM. –24.11.: (A)I Tell You, You Tell Me.

Kassel. **Fridericianum.** –28.7.: Ulla Wiggen. Outside / Inside.

Schloss Wilhelmshöhe. –31.12.: Potter, Paulus Potter! – ein Meisterwerk kehrt zurück. 23.5.–1.9.: Kassel zieht an. Mode aus zwei Jh.

Kaufbeuren. **Kunsthau.** –18.8.: Blickfang. Aktuelle Kunst im Allgäu: Heimat.

Klosterneuburg (A). **Albertina.** –3.11.: Pop Art. The Bright Side of Life; Von Hundertwasser zu Kiefer. Vom Symbol der Freiheit zu den Schatten der Vergangenheit; Die lädierte Welt.

Koblenz. **Ludwig Museum.** –16.6.: Sean Scully. Géographies. (K).

Kochel a. S. **Franz Marc Museum.** –30.6.: Mit anderen Augen. (K).

Köln. **Kolumba.** –14.8.: Wort, Schrift, Zeichen. Das Alphabet der Kunst.

Kunst- und Museumsbibliothek. –23.6.: Buchkunst und lateinamerikanische Literatur. Eine Begegnung. Künstlerbücher aus der Slg. Klaus Küpper.

Museum für Angewandte Kunst. –22.9.: Perfect Match. Ausgewählte Kunstkammerobjekte der Slg. Olbricht und des MAKK.

Museum Ludwig. –11.8.: Roni Horn. Give Me Paradox or Give Me Death. –13.10.: Hier und jetzt und gestern und morgen. (K). –10.11.: Chargesheimer. Fotografie.

SK Stiftung Kultur. –7.7.: Blick in die Zeit. Alter und Altern im photographischen Porträt.

Wallraf-Richartz-Museum. –24.7.: 1863 • Paris • 1874: Revolution in der Kunst. (K).

Konstanz. **Archäolog. Landesmuseum.** –20.10.: Welterbe des Mittelalters: 1300 Jahre Klosterinsel Reichenau.

Rosgartenmuseum. 18.5.–5.1.25: Abeitswelten in der Kunst am Bodensee.

Städt. Wessenberg-Galerie. –1.9.: Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774–1860). Kirchenfürst, Politiker, Sammler, Dichter.

Kopenhagen (DK). **Arken Museum.** –28.7.: Gruppentherapie. Neue zeitgenössische Kunst.

Hirschsprungske Samling. –28.7.: Soldiers. Art and The Danes at War 1848–64.

Kunsthall Charlottenborg. –11.8.: Thao Nguyen Phan. Reinkarnationen der Schatten.

Ordrupgaard Museum. –20.5.: Impressionismus und seine vergessenen Frauen. 31.5.–19.1.25: Ai Weiwei. Water Lilies #1.

Statens Museum for Kunst. –20.5.: Alberto Giacometti.

Krakau (PL). **Wawel Royal Castle.** 24.5.–29.9.: Magnificence of Rococo: Kaendler's Meissen Porcelain Figures.

Krefeld. **Kaiser Wilhelm Museum.** 28.5.–6.10.: Sammlungssatellit #9: Liora Epstein im Dialog mit Jürgen Drescher und Reinhard Mucha.

Haus Lange und Haus Esters. –8.9.: Museum grenzenlos. Kunst – Design / Dunkerque–Krefeld.

Krems (A). **Dominikanerkirche.** –2.6.: Günter Wolfsberger und BJ Nilsen. Am Ende Licht.

Forum Frohner. 25.5.–20.10.: Dialoge. Adolf Frohner und seine Schüler:innen I.

Galerie. 17.5.–7.7.: Johann Feilacher. Prints & Small Sculptures.

Karikaturmuseum. –30.6.: Erwin Moser. Fantastische Geschichten; Wolfgang Ammer. Dialog mit der Welt. –2.2.25: I Love Deix. Jubiläumsschau; Manfred Deix trifft Werner Berg; Deix-Archiv 2024. Originalwerke kommentiert und kuratiert.

Kunsthalle. –22.9.: Candice Breitz. Whiteface; Thomas J Price. Matter of Place. (K).

Landesgalerie Niederösterreich. –25.8.: Herwig Zens. Keine Zeit. –10.11.: Monocolor. –16.2.25: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. (K). 25.5.–2.3.25: Claire Morgan.

Künzelsau. **Museum Würth.** –27.10.: Sculptors & Spaces: Anthony Caro and Eduardo Chillida.

Langenargen. **Museum.** –3.11.: Vor, bei und nach Goya. Experimente auf Papier von 1765 bis heute. (K).

Ausstellungskalender

Lauffen (A). **Marktrichterhaus.** –1.9.: Das Leben der Dinge. Geraubt – verschleppt – gerettet.

Lausanne (CH). **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –2.6.: Camille Scherrer. –4.8.: Esther Shalev-GERZ. White Out – Entre l'écoute et la parole. –25.8.: Surrealismus. Le Grand Jeu. (K). 24.5.–1.9.: Gina Proenza. Prix Culturel Manor Vaud 2024.

Musée Historique. –29.9.: Glaciers. Un monde en mouvement.

Lecco (I). **Pal. delle Paure.** –30.6.: Informale. La pittura italiana degli anni cinquanta.

Leeuwarden (NL). **Princessehof.** –1.9.: Porcelain Fever.

Le Havre (F). **Musée Malraux.** 25.5.–1.9.: Photographier en Normandie 1840–90.

Leiden (NL). **De Lakenhal.** –16.6.: Rembrandt's Four Senses. His first paintings.

Leipzig. **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –6.10.: Beflügelndes Fieber. Jugendstil im Grassi; Metallobjekte. Art déco und Neue Sachlichkeit. Schenkung Jochen Voigt. (K); A Chair and You. Die Slg. Thierry Barbier-Mueller inszeniert von Robert Wilson. (K). –2.11.: Sehnsucht nach fernen Welten. Ostasiatische Motive auf Art déco-Porzellanen. **Museum der bildenden Künste.** –20.5.: Sandra Mujinga. Fleeting Home. –16.6.: Tübke und Italien. (K). –4.8.: Oleksiy Radynski/Philipp Goll/Hito Steyerl: Leak. Das Ende der Pipeline. 7.6.–15.9.: BMW Photo Award Leipzig: Margit Emmrich/Susanne Keichel/Stephan Takkides.

Stadtgeschichtl. Museum. –1.9.: R.I.P. – Die letzte Adresse. Tod und Bestattungskultur in Leipzig.

Lens (F). **Musée du Louvre-Lens.** –22.7.: Mondes souterrains. 20000 lieux sous la terre.

Leuven (B). **Museum.** –1.9.: Alias; Sarah Smolders.

Leverkusen. **Museum Morsbroich.** –25.8.: Es gibt kein Wort. Annäherungen an ein Gefühl.

Lindau. **Kunstmuseum.** –13.10.: Christo und Jeanne Claude. Ein Leben für die Kunst.

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –28.7.: Elfie Semotan; Adrian Sauer; Zofia Kulik. Rhythms of Power; Margaret Courtney-Clarke. Dust on the Wind. –8.9.: Autochrome. Faszination Farbe: Ein Blick in die Pionierzeit der Farbfotografie.

Lentos. –8.9.: Die Reise der Bilder. Hitlers Kulturpolitik, Kunsthandel und Einlagerungen in der NS-Zeit im Salzkammergut. 24.5.–18.8.: Margit Palme. The Gaze.

OK. –26.5.: Carola Dertnig. Dancing through Life; Esra Gülmen.

Schlossmuseum. –10.8.: Helmuth Gsöllpointner. Stahlstadt.

Loches (F). **Cité Royale.** –4.11.: Le roi voyager.

Łódź (PL). **Muzeum Sztuki.** –23.6.: Daniel Lergon, Maciej Olekszy. Flow. –8.9.: Andrzej Marian Bartczak.

Lörrach. **Dreiländermuseum.** –19.5.: Der Ruf nach Freiheit. Revolution 1848/49 und heute.

London (GB). **British Museum.** –28.7.: Michelangelo: the last decades.

Courtauld Gallery. –27.5.: Frank Auerbach: The Charcoal Heads; From the Baroque to Today: New Acquisitions of Works on Paper. 25.5.–6.10.: Vanessa Bell: A Pioneer of Modern Art. 8.6.–22.9.: Henry Moore: Shadows on the Wall. 14.6.–1.9.: Roger Mayne: Youth.

Design Museum. –8.9.: Enzo Mari.

National Gallery. –21.7.: The Last Caravaggio.

National Portrait Gallery. –19.5.: The Time is Always Now: Artists Reframe the Black Figure. –16.6.: Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In.

Royal Academy. –30.6.: Angelica Kauffman.

Tate Britain. –23.6.: Zeinab Saleh. –7.7.: Sargent and Fashion. 16.5.–13.10.: Women Artists in Britain 1520–1920.

Tate Modern. –1.9.: Yoko Ono: Music of the Mind. (K). –20.10.: Expressionists Kandinsky, Münter and the Blue Rider. 6.6.–26.1.25: Zanele Muholi.

V&A. –25.8.: Lucian Freud's Etchings: A Creative Collaboration. –22.9.: Tropical Modernism. Architecture and Independence. 18.5.–5.1.25: Fragile Beauty: Photographs from the Sir Elton John and David Furnish Coll.

Wallace Collection. –20.10.: Ranjit Singh: Sikh, Warrior, King.

Los Angeles (USA). **County Museum of Art.** –7.7.: Imagined Fronts: The Great War and Global Media. –6.10.: Ed Ruscha.

Getty Museum. –19.5.: Blood: Medieval/Modern. –7.7.: First Came a Friendship: Sidney B. Felsen and the Artists at Gemini G.E.L.; Nineteenth-Century Photography Now; A Persistent Pioneer: Hippolyte Bayard. –21.7.: Camille Claudel. 28.5.–1.9.: On Thin Ice: Dutch Depictions of Extreme Weather. 11.6.–25.8.: The Book of Marvels: Wonder and Fear in the Middle Ages.

MAK Center for Art and Architecture. –16.6.: Kathi Hofer und Tressa Prsbrey. 8.6.–3.9.: Entourage.

Wende Museum. –15.9.: Visions of Transcendence: Creating Space in East and West.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –1.9.: Kentridge. The Refusal of Time; Roni Horn.

Lucca (I). **Cavallerizza.** –29.9.: Antonio Canova e il Neoclassicismo a Lucca.

Ludwigshafen. **Wilhelm-Hack-Museum.** –14.7.: Kabinettstücke: Richter/Polke. Umwandlung.

Ausstellungskalender

Lüdinghausen. **Burg Vischering.** –26.5.: Mind and Motion. Isa Dahl und Daniel Wagenblast.

Lugano (CH). **MASI.** –21.7.: Faccia a faccia. Omaggio a Ernst Scheidegger. –18.8.: Shahryar Nashat. Streams of Spleen. –6.10.: Calder. Sculpting Time.

Luxembourg. **Casino.** 25.5.–8.9.: My Last Will. **Musée d'Art Moderne.** –8.9.: A Model: Gruppenschau.

Maastricht (NL). **Bonnefanten Museum.** –9.6.: Isaac Julien. What Freedom is to Me. (K).

Madrid (E). **Museo Nacional Reina Sofia.** –24.6.: Antoni Tàpies. The Practice of Art. –1.9.: James Lee Byars. Perfect is the Question. –10.10.: Ulises Carrión: Dear reader. Don't read.

Museo Thyssen-Bornemisza. –2.6.: Isabel Quintanilla's intimate realism. Retrospective. **Prado.** 21.5.–22.9.: Arte y transformaciones sociales en España (1885–1910).

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –30.6.: Unverschämt rebellisch. Sanja Iveković. Ulrike Rosenbach. Gabriele Stötzer. **Kulturhistorisches Museum.** –20.5.: Alwines Puppen. Kostümgeschichte en miniature. (K). –23.6.: Die Slg. Guischart. 60 neue Magdeburger Fayencen des Rokoko.

Mailand (I). **HangarBicocca.** –21.7.: Chiara Camoni. Call and Gather. Sisters. Moths and Flame Twisters. Lioness Bones, Snakes and Stones. –28.7.: Nari Ward. **Museo delle Culture.** –30.6.: Martin Parr. Short & Sweet; Picasso. La metamorfosi della figura. –27.7.: Tatuaggio. Storie dal Mediterraneo. **Museo Diocesano.** –13.10.: Robert Capa. L'opera 1932–54.

Museo Poldi Pezzoli. –24.6.: Piero della Francesca. Il polittico agostiniano riunito. **Pal. Reale.** –2.6.: Brassäi. L'occhio di Parigi. –30.6.: De Nittis. Pittore della vita moderna; Cézanne e Renoir. Dalle coll. del Musée d'Orsay e dell'Orangerie. –31.7.: From the Heart to the Hands. Dolce & Gabbana. **Triennale.** –13.10.: Io sono un drago. The true story of Alessandro Mendini.

Mainz. **Kunsthalle.** –16.6.: Melanie Bonajo. Schule der Liebenden & Philipp Gufler. Dis/Identification.

Málaga (E). **Museo Picasso.** –29.9.: María Blanchard. A Painter in Spite of Cubism.

Mannheim. **Kunsthalle.** –23.6.: Rana El Nemr. –25.8.: Zwischen einer Linie. Monika Grzymala und Katharina Hinsberg. (K). 7.6.–20.10.: Sarah Lucas. Sense of Human.

Reiss-Engelhorn-Museen. –30.6.: Ugo Dossi; Streifzüge durch die Natur. Gläserne Kostbarkeiten aus dem Jugendstil; Jean-Michel Landon: La vie des blocs.

Martigny (CH). **Fondation Pierre Gianadda.** –30.6.: Anker et l'enfance.

Massa Marittima (I). **Musei di San Pietro all'Orto.** –15.7.: Il Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo all'arte senese del primo Quattrocento.

Mechelen (B). **Museum Hof van Busleyden.** –2.6.: Knights of the Golden Fleece: a Brilliant Myth Unraveled.

Meissen. **Albrechtsburg.** –20.10.: Königsmacher. 1423 – Ein Wettiner wird Sachse. –4.5.25: Deep Fake! Medientapisserien im Dialog mit den Wandgemälden in der Albrechtsburg Meissen.

Meran (I). **Kunst Meran.** –19.5.: Imagine Worlds. Damals, später, heute.

Mestre (I). **Museo del Novecento.** –2.6.: Banksy. Painting Walls.

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –4.8.: Räume hautnah.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –27.5.: Lacan. Quand l'art rencontre la psychanalyse. –2.9.: André Masson. Il n'y a pas de monde achevé. –27.1.25: La Répétition. Œuvres phares du Centre Pompidou.

Middlesbrough (GB). **Institute of Modern Art.** –23.6.: Jacqueline Poncelet: In the Making.

Minneapolis (USA). **Walker Art Center.** –7.7.: Tetsuya Yamada: Listening.

Modena (I). **Ex Ospedale Estense.** –16.6.: Franco Fontana. Modena dentro.

Mönchengladbach. **Museum Abteiberg.** –23.6.: Ari Benjamin Meyers. Kunsthalle for Music. –6.10.: Schaumagazin Archiv Andersch: Feldversuch #3. Fine – Knowles.

Mons (B). **Musée des Beaux-Arts.** –18.8.: Rodin. Une Renaissance moderne.

Montreal (CAN). **Musée des Beaux-Arts.** –2.6.: Georgia O'Keeffe and Henry Moore: Giants of Modern Art.

Monza (I). **Villa Reale.** –28.7.: Ottocento Lombardo. Ribellione e conformismo, da Hayez a Segantini.

München. **Alte Pinakothek.** –2.6.: Aktmodell und Tugendheldin. Der Selbstmord der Lucretia bei Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä.

Antikensammlung. 12.6.–20.10.: Wein & Sinnlichkeit. **Bayerisches Nationalmuseum.** –30.6.: Goldene Passion. Georg Petel und das Rätsel seiner Kreuzigungsgruppe. (K). –1.9.: Traumschiffe der Renaissance. Schiffspokale und Seefahrt um 1600. (K). **Haus der Kunst.** –22.9.: Liliame Lijn. Arise Alive. –13.10.: Rebecca Horn. (K). –27.10.: Martino Gamper. Sitzung.

Ausstellungskalender

–15.12.: Luisa Baldhuber. Afterglow. 17.5.–14.7.: Samaneh Atef, Belén Sánchez, Desmond Tjonakoy. Euward 9.

Kunsthalle. –6.10.: Viktor & Rolf. Fashion Statements.

Jüdisches Museum. –29.9.: Sebastian Jung. Kafkas Schwestern. Eine Installation.

Lenbachhaus. –8.9.: Cao Fei. Meta-Mentary. 18.5.–13.10.: Orhan Pamuk. Der Trost der Dinge.

Museum Brandhorst. –16.2.25: Alex Katz: Porträts und Landschaften.

Museum Fünf Kontinente. –2.6.: Witches in Exile. Fotografien Ann-Christine Woehrl. Installation Senam Okudzeto.

Pinakothek der Moderne. –2.6.: Sigurd Bronger. Trag-Objekte. (K). –8.9.: The Gift. Großzügigkeit und Gewalt in der Architektur. (K?). –22.9.: Das Fahrrad. Kultobjekt, Designobjekt; Paula Scher. Type is Image. –6.10.: Neue afrikanische Keramik II. Slg. Herzog Franz von Bayern. Andile Dyalvane, Madoda Fani, Zizipho Poswa. **Zentralinstitut für Kunstgeschichte.** –28.6.: Wolfgang Ganter: Lokalinfection.

Neapel (I). **Museo Archeologico Nazionale.** –30.6.: Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano.

Pal. Ricca. –16.6.: Caravaggio. La presa di Cristo dalla Coll. Ruffo.

Neu-Ulm. **Edwin Scharff Museum.** –18.8.: Gemischtes Doppel. Die Molls und die Purrmanns. Zwei Künstlerpaare der Moderne.

Neuwied. **Stadtgalerie Mennonitenkirche.** –30.6.: Leidenschaft – Kunst – Textil.

New Haven (USA). **Yale Art Gallery.** –23.6.: Munch and Kirchner: Anxiety and Expression.

New York (USA). **Metropolitan Museum.** –11.6.: The Art of the Literary Poster: Works from the Leonard A. Lauder Coll. –16.6.: Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art. –7.7.: Hidden Faces: Covered Portraits of the Renaissance. –28.7.: The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism. –4.8.: The Real Thing: Unpackaging Product Photography. –2.9.: Sleeping Beauties: Reawakening Fashion. –27.10.: Petrit Halilaj. 9.6.–20.10.: Collecting Inspiration: Edward C. Moore at Tiffany & Co.

MoMA. –6.7.: Joan Jonas. Good Night Good Morning. –7.7.: Life Cycles. The Materials of Contemporary Design. –20.7.: Käthe Kollwitz. –7.9.: Latoya Ruby Frazier. Monuments of Solidarity. –22.9.: Crafting Modernity Design in Latin America, 1940–80. 19.5.–28.9.: Isaac Julien.

Neue Galerie. 6.6.–9.9.: Paula Modersohn-Becker: I Am Me.

New York Public Library. –13.7.: The Awe of the Arctic. A Visual History. (K).

P.S.1. –2.9.: Pacita Abad. 16.5.–9.9.: Reynaldo Rivera: Fistful of Love/También la Belleza.

Whitney Museum. –11.8.: Whitney Biennial 2024: Even Better Than the Real Thing.

Nîmes (F). **Musée de la Romanité.** –5.1.25: Achille et la guerre de Troie

Nivå (DK). **The Nivaagaard Coll.** –16.6.: The Joy of Everyday Life in the Netherlands and Denmark.

Nizza (F). **Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.** –21.7.: Niki de Saint Phalle: Rébellion et Joie. 15.6.–18.11.: Léger et les Nouveaux Réalismes.

Musée des Beaux-Arts. 7.6.–29.9.: Berthe Morisot à Nice, escales impressionnistes.

Nogent-sur-Seine (F). **Musée Camille Claudel.** –28.7.: Alfred Boucher, de l'atelier au musée.

Nürnberg. **Albrecht Dürer Haus.** –1.9.: Dürer under your skin: Tattoo art.

Germanisches Nationalmuseum. –26.5.: Papierarbeiten. Albers, Beuys, Ecker, Lenk, Ostermeyer, Penck, Polke, Richter, Rosenbach, Rückriem, Trockel. –26.1.25: Mikrowelten Zinnfiguren.

Institut für moderne Kunst. –23.6.: Inges Idee. Von Straßenhasen und tanzenden Strommasten. (K).

Kunsthalle. –9.6.: Sung Tieu. One Thousand Times.

Neues Museum. –16.6.: Grace Weaver. –1.9.: Tapeten-Wechsel. Künstlertapeten aus der Slg. Goetz. –6.10.: Böhler & Orendt. Memory Movers.

Nuoro (I). **MAN.** –16.6.: Giorgio Andreotta Calò.

Oldenburg. **Edith-Russ-Haus.** –9.6.: Robert Glas. Rooms of Muted Violence.

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. –21.7.: Blues. Jub Mönster und Katja Liebmann. 31.5.–14.7.: Rahel Goetsch. Double Sided Dreams.

Olmütz (CZ). **Kunstmuseum.** –19.5.: László Lakner.

Orléans (F). **Musée des Beaux-Arts.** –22.9.: Johan Creten. Jouer avec le feu.

Oslo (N). **Astrup Fearnley Museet.** –19.5.: Leonard Rickhard. 14.6.–15.9.: Cauleen Smith.

Munch Museum. –28.8.: Edvard Munch: Trembling Earth.

Nasjonalmuseet. –18.8.: Kandinsky. Into the Unknown. –25.8.: Britta Marakatt-Labba. Moving the Needle. 16.5.–22.9.: Mark Rothko. Paintings on Paper. 14.6.–24.11.: Becoming Anna-Eva Bergman.

Osnabrück. **Felix-Nussbaum-Haus.** –31.12.: Felka Platek. Eine Künstlerin im Exil.

Oxford (GB). **Ashmolean Museum.** –23.6.: Bruegel to Rubens: Great Flemish Drawings.

Padua (I). **Centro San Gaetano.** –4.8.: Monet. Capolavori dal Musée Marmottan Monet di Parigi.

Ausstellungskalender

Palermo (I). **Pal. Reale.** –3.6.: Jago. Look Down.

Pinacoteca di Villa Zito. –19.5.: Le estasi di Santa Rosalia. Antoon van Dyck, Pietro Novelli, Mattia Preti, Luca Giordano.

Paris (F). **Les Beaux-Arts.** –30.6.: Les Tiepolo, invention et virtuosité à Venise.

Centre Georges Pompidou. –1.7.: Brancusi. (K). –22.7.: Hannah Villiger. –12.8.: L'enfance du design. –26.8.: Vera Molnár. Parler à l'œil. 29.5.–4.11: Comics, 1964–2024.

Cité de l'architecture et du patrimoine. –2.6.: Paul Andreu. L'architecture est un art.

Fondation Custodia. –7.7.: A Passionate Eye. Twelve Years of Acquisitions by Ger Luijten.

Galerie des Gobelins. –28.7.: Les grands décors de Notre-Dame de Paris.

Louvre. –17.6.: A New Look on Van Eyck. Madonna of Chancellor Rolin. –16.9.: L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique.

Musée de l'Armée. –18.8.: Duels. L'art du combat.

Musée des Arts décoratifs. –26.5.: Henry Cros (1840–1907), sculpteur et dessinateur. –13.10.: La naissance des grands magasins. Mode, design, jouet, publicité 1852–1925.

Musée d'Art Moderne de la Ville. –18.8.: Jean Hélion.

Musée Carnavalet. –25.8.: La Fontaine des Innocents. Histoires d'un chef d'œuvre parisien.

Musée Cognacq-Jay. –29.9.: Luxe de poche. Petits objets précieux au siècle des Lumières.

Musée du Luxembourg. –11.8.: Match. Design et sport, une histoire tournée vers le future. (K).

Musée de la Mode. –14.7.: Paolo Roversi.

Musée de Montmartre. –15.9.: Auguste Herbin, le maître oublié.

Musée du Moyen-Âge. –16.6.: Les arts en France sous Charles VII (1422–61). (K). –20.10.: Merveilleux trésor d'Oignies: éclats du XIIIe siècle.

Musée de l'Orangerie. –1.7.: Robert Ryman. The Eye in Action. (K). –8.7.: Wolfgang Laib.

Musée d'Orsay. –30.6.: Nathanaëlle Herbelin. Être ici est une splendeur. –14.7.: Paris 1874. Inventer l'Impressionisme.

Musée du Petit-Palais. –7.7.: Théodore Rousseau. La Voix de la forêt. (K).

Musée Picasso. –19.5.: Dans l'appartement de Léonce Rosenberg. De Chirico, Ernst, Léger, Picabia...

Musée de la Vie romantique. 15.5.–15.9.: Les Chevaux de Géricault.

Parma (I). **Fondazione Magnani-Rocca.** –30.6.: Bruno Munari. Tutto.

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –14.7.: Maria Lassnig. Die Slg. Klewan. 18.5.–30.6.: Aus der ZF Kulturstiftung: Paula Deppe.

Penzberg. **Museum.** –23.6.: Heinz Kreutz: Frankfurt, Paris, Penzberg.

Perugia (I). **Galleria Naz.** –9.6.: L'enigma del Maestro di San Francesco. Lo stil nuovo del Duecento umbro.

Pforzheim. **Reuchlinhaus.** –26.5.: Gabi Dziuba & Friends. (K).

Philadelphia (USA). **Museum of Art.** –1.6.: Mythical Creatures: China and the World. –7.7.: Transformations: American Photographs from the 1970s. 18.5.–8.9.: Mary Cassatt at Work.

Phoenix (USA). **Art Museum.** –30.6.: William Herbert "Buck" Dunton. A Mainer Goes West.

Piacenza (I). **Galleria Alberoni.** –26.5.: Silenzio, l'enigma del verso. Il Cristo di spalle di Omar Galliani in dialogo con l'Ecce Homo di Antonello da Messina.

Pistoia (I). **Pal. Buontalenti.** –14.7.: '60 Pop Art Italia.

Pittsburgh (USA). **Carnegie Museum of Art.** –11.8.: Everlasting Plastics.

Pont-Aven (F). **Musée.** –26.5.: Anna Boch, un voyage impressionniste.

Portogruaro (I). **Pal. Vescovile.** –19.5.: La dogaressa tra storia e mito. Venezianità al femminile dal Medioevo al Novecento.

Possagno (I). **Museo Canova.** –29.9.: Canova Quattro Tempi. Fotografie di Luigi Spina.

Potsdam. **Minsk Kunsthau.** –11.8.: Soft Power. (K).

Museum Barberini. –18.8.: Modigliani. Moderne Blicke.

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. –28.7.: Karl Hagemeister. Die Natur ist groß.

Prato (I). **Museo del Tessuto.** –22.9.: Walter Albini. Il talento, lo stilista.

Québec (Can). **Musée National des Beaux-Arts.** –2.9.: Rembrandt. Etchings from the Museum Boijmans van Beuningen.

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –23.6.: Cobra. Traum, Spiel, Realität; Alberto Giacometti. Vis-à-Vis. Werke aus der Slg. Klewan.

Schloss Achberg. –13.10.: Schwäbische Impressionistinnen. Malerinnen zwischen Neckar und Bodensee 1895–1925.

Recklinghausen. **Kunsthalle.** –4.8.: Søren Aagaard.

Regensburg. **Haus der Bayerischen Geschichte.**

–22.12.: Ois anders: Großprojekte in Bayern 1945–2020.

Kunstforum Ostdeutsche Galerie. 17.5.–8.9.: Ewa Partum. Lovis-Corinth-Preis 2024.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –16.6.: Maestras. Malerinnen 1500 bis 1900. –20.10.: Kiki Smith. Verwobene Welten. (K).

Ausstellungskalender

Reutlingen. Kunstmuseum/Galerie. 2.6.–1.9.: Simone Eisele. 19. Stipendiatin der HAP Grieshaber Stiftung. **Kunstmuseum/konkret.** 18.5.–20.10.: Bernard Aubertin: Rouge et plus.

Spendhaus. –23.6.: Holz. Skulptur, Relief und Arbeiten auf Papier. –28.7.: Florian Haas. Historienschnitte.

Rheinsberg. Schloss. –14.7.: Bridget Riley. Circles and Discs (1961–2023).

Riccione (I). Villa Musolini. –3.11.: Vivian Maier. Il ritratto e il suo doppio.

Riggisberg (CH). Abegg-Stiftung. –10.11.: Augentäuschung. Textile Effekte und ihre Imitation.

Rimini (I). Biblioteca Gambalunga. –28.7.: Thayah. Il future presente; Le vie dei riti. L'Oceania sacra di Domeny de Rienzi; Grotte, cascate e fore. Il Grand Tour della natura dalla Calcografia Nazionale e dal Fondo Piancastelli.

Museo della Città. –28.7.: Il tesoro della Westmorland. I disegni predati del Grand Tour; Samuele Grassi. I disegni subacquei.

Rom (I). Casa di Goethe. –1.9.: The Uncanny House. **Chiostro del Bramante.** –31.8.: Emotion. L'arte contemporanea racconta le emozioni.

Galleria Borghese. –23.6.: Un Velázquez in Galleria.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. 25.5.–3.11.: Keith Haring. Deleted. 1.6.–1.1.25: Estetica della deformazione. Protagonisti dell'espressionismo Italiano.

Maxxi. –26.5.: Aalto. Aino Alvar Elissa. The Human Dimension of Design; Jannis Kounellis. Notte. –20.10.: Ambienti 1956–2010. Environments by Women Artists II.

Museo dell'Ara Pacis. –29.9.: Theatrum. Attori e storie del teatro antico.

Museo della Fanteria. –28.7.: Impressionisti. L'alba della modernità.

Museo di Roma. –23.6.: Il mondo fluttuante. Ukiyoe. Visioni dal Giappone.

Pal. Barberini. –30.6.: Raffaello, Tiziano, Rubens. Capolavori dalla Galleria Borghese. –14.7.: Effetto notte: Nuovo Realismo americano. Opere dalla Coll. di Tony e Elham Salamé.

Pal. Bonaparte. 18.5.–25.8.: Vincent Peters. 25.5.–25.8.: Mario Testino. A Beautiful World.

Pal. Braschi. –16.6.: Giacomo Matteotti. Vita e morte di un padre della democrazia.

Pal. Caffarelli. 15.5.–28.7.: Di padre in figlio. Filippo e Filippino Lippi pittori fiorentini del Quattrocento.

Pal. Merulana. –26.5.: Antonio Donghi. La magia del silenzio.

Scuderie del Quirinale. –16.6.: Napoli Ottocento. Degas, Fortuny, Gemito, Mancini, Morelli, Palizzi, Sargent, Turner.

Villa Medici. –19.5.: Da Ferdinando de' Medici a Manet: Il limone, oggetto di ogni passione.

Villa Torlonia. 30.5.–27.10.: L'arte delle donne a Roma. Secessione, futurismo e ritorno all'ordine.

Rostock. Kunsthalle. –20.5.: Rwandan Daughters. Fotografien von Olaf Heine. –9.6.: Clemens Krauss.

Rouen (F). Musée des Beaux-Arts. –2.6.: Le temps des collections XI: Céramiques au bord de l'eau; Le cours de la Seine par Raoul Dufy: Revoir Dufy. 24.5.–22.9.: James Abbott McNeill Whistler, l'effet papillon.

Rovereto (I). Mart. –23.6.: Felice Tosalli. Animali di un altro sogno. –1.9.: Arte e fascismo; Pietro Gaudenzi. La virtù delle donne.

Rovigo (I). Pal. Roncale. –7.7.: Giacomo Matteotti (1885–1924). Storia di un uomo libero.

Pal. Roverella. –30.6.: Henri de Toulouse-Lautrec.

Rüsselsheim. Opelvillen. –11.8.: Alice Springs. Retrospektive.

Saint Louis (USA). Art Museum. –20.10.: Shimmering Silks: Traditional Japanese Textiles, 18th-19th Centuries.

Saint-Omer (F). Musée de l'hôtel Sandelin. –1.9.: Princes, dragons et fleurs de lys. Pavements médiévaux.

St. Florian (A). Sumerauerhof. –27.10.: Aufmöbeln! Bemalte Möbel aus Oberösterreich.

St. Gallen (CH). Kunstmuseum. –7.7.: Arthur Simms. (K). –24.11.: Experimental Ecology. 1.6.–8.9.: Burning Down the House: Rethinking Family.

St Petersburg (USA). Museum of Fine Arts. –21.5.: Explore the Vaults. Images Private and Public, c. 1500–1800.

Salzburg (A). DomQuartier. –6.1.25: Hubert Sattler. Heilige Orte.

Museum Kunst der Verlorenen Generation. –28.9.: Beyond Beckmann. Von der Meisterklasse bis zur Slg. Böhme.

Museum der Moderne Mönchsberg. –12.6.: States of Matter. Maria Rodski mit Lee „Scratch“ Perry / Volker Schaner. –16.6.: Ilit Azoulay. Queendom. Navigating Future Codes.

Rupertinum. –7.7.: Absolute Beginners; Spannungsfeld Fotografie. 7 Versuche einer Standortbestimmung. –15.9.: Come & See! Die Film- und Videoslg. der Generali Foundation; Poesie des Alltäglichen. Fotografien von Elfriede Mejchar.

Ausstellungskalender

San Francisco (USA). **Fine Arts Museum.** –7.7.: Lee Mingwei: Rituals of Care. –21.7.: Irving Penn. **Museum of Modern Art.** –11.8.: Zanele Muholi: Eye Me. –7.9.: Yayoi Kusama. Infinite Love.

Saumur (F). **Château.** –23.6.: Buvons! La faïence raconte le vin.

Savona (I). **Museo della Ceramica.** –15.7.: Arturo Martini. La trama dei sogni. Tessuti, dipinti, ceramiche.

Schleswig. **Schloss Gottorf.** –25.8.: Matthias Mansen. Triest oder die Götter. Eine Retrospektive. –6.10.: Anja Schindler. Spiegel der Welt. –27.10.: Ingo Günther. Worldprocessor. –3.11.: Joana Vasconcelos. Le Château des Valkyries.

Schwäbisch Gmünd. **Museum im Prediger.** –13.10.: Mike Kraus. Unverblümt. –20.10.: Peter Jacobi. Erinnerung wird Form. Skulpturen, Reliefs, Fotografien.

Schwäbisch Hall. **Hällisch-Fränkisches Museum.** –2.6.: Felicitas Franck. Serien.

Kunsthalle Würth. Ab 3.6.: Die dritte Dimension im Bild. Hologramme und optische Illusionen in der Slg. Würth.

Schweinfurt. **Museum Georg Schäfer.** –16.6.: Der rote Schirm. Liebe und Heirat bei Carl Spitzweg. (K).

Seebüll. **Nolde-Museum.** –31.10.: Emil Nolde. Phantasien.

Senftenberg. **Kunstsammlung Lausitz.** –30.6.: Rudolf Sittner. Malerei und Druckgrafik.

Siegburg. **Stadtmuseum.** –7.7.: Ruth Baumgarte. I Believe in Woman. Frauenbilder 1940–2004.

Siegen. **Museum für Gegenwartskunst.** –2.6.: Museum der Schatten.

Sindelfingen. **Galerie der Stadt.** –16.6.: Decoding the Black Box.

Schauwerk. –16.6.: Doug Aitken. Return to the Real. (K).

Speyer. **Historisches Museum.** –1.9.: König Ludwig I. Sehnsucht Pfalz.

Stendal. **Winckelmann-Museum.** –26.5.: Ronald Paris. Ein Leben mit Mythen und Landschaften.

Stockholm (S). **Nationalmuseum.** –18.8.: Design = Memory. Akira Minagawa & Minä Perhonen; Harriet Backer. (K).

Stra (I). **Villa Pisani.** –27.10.: Federico Garolla. Gente d'Italia. Fotografie 1948–68.

Straßburg (F). **Musée de l'Œuvre Notre-Dame.** –19.5.: Strasbourg 1560–1600. Le renouveau des arts.

Museum Tomi Ungerer. –3.11.: Julie Doucet. Une retrospection.

Stuttgart. **Staatgalerie.** –16.6.: Florian Slotawa. Stuttgart sichten. Skulpturen der Staatgalerie. –23.6.:

Dokumentarfotografie Förderpreise 14 der Wüstenrot Stiftung mit Jana Bauch, Marc Botschen, Dudu Quintanilha, Ramona Schacht.

Suresnes (F). **Musée d'histoire urbaine et sociale.** –23.6.: Trésors de décors. Façades d'Île-de-France.

Susch (CH). **Muzeum.** –30.6.: Anu Pöder: Space for My Body.

Tegernsee. **Gulbransson-Museum.** –28.7.: Gerhard Richter. Werk im Plural. Aus der Slg. Olbricht.

Thun (CH). **Kunstmuseum.** –28.7.: Giacomo Santiago Rogado.

Toledo (USA). **Museum of Art.** –2.6.: Marisol: A Retrospective.

Toronto (CAN). **Art Gallery of Ontario.** –1.7.: Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400–1800. –1.2.26: Painted Presence: Rembrandt and his Peers. 31.5.–4.9.: Cassatt–McNicoll: Impressionists Between Worlds.

Toulouse (F). **Couvent des Jacobins.** –5.1.25: Cathares. Toulouse dans la croisade.

Tours (F). **Musée des Beaux-Arts.** –17.6.: Le Sceptre & la quenouille. Etre femme entre Moyen Age et Renaissance.

Treviso (I). **Museo Bailo.** –18.7.: Moda e modernità tra '800 e '900. Boldini, Erler, Selvatico.

Museo Nazionale Coll. Salce. –30.6.: Futurismo di carta. Immaginare l'universo con l'arte della pubblicità.

Museo di Santa Caterina. –28.7.: Donna in scena. Boldini, Selvatico, Martini.

Trient (I). **Castello del Buonconsiglio.** –20.10.: Con spada e croce. Longobardi a Civezzano.

Trier. **Simeonstift.** –2.6.: Tell Me More. Bilder erzählen Geschichten.

Triest (I). **Museo Revoltella.** –30.6.: Van Gogh.

Scuderie del Castello di Miramare. –16.6.: Kosmos. Il veliero della conoscenza.

Tübingen. **Kunsthalle.** –15.9.: Kunstschätze vom Barock bis zur Gegenwart aus Niederösterreich.

Turin (I). **Biblioteca Reale.** –30.6.: L'autoritratto di Leonardo. Storia e contemporaneità di un capolavoro.

Centro Italiano per la Fotografia. –2.6.: Robert Capa e Gerda Taro: La fotografia, l'amore, la guerra.

Galleria Sabauda. –10.11.: La scandalosa e la magnifica. 300 anni di ricerche su industria e sul culto di Iside in Piemonte.

GAM. –2.6.: Jacopo Benassi. Autoritratto criminale.

Pal. Barolo. –30.6.: Shinhanga. La nuova onda delle stampe giapponesi.

Ausstellungskalender

Pal. Chiablese. –28.7.: Guercino. Il mestiere del pittore.
Pal. Madama. –10.6.: Liberty. Torino Capitale.

Ulm. Stadthaus. –16.6.: Maziar Moradi: Ich werde deutsch. Fotografien; Fragile Träume. Fotografien aus dem Orient von Katharina Eglau; Paula Markert: Eine Reise durch Deutschland. Die Mordserie des NSU. Fotografien.

Unna. Zentrum für Internationale Lichtkunst. –27.10.: Radiant.

Urbino (I). Galleria Nazionale delle Marche. 2.6.–6.10.: Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna.

Vaduz (FL). Kunstmuseum. –1.9.: Bethan Huws. –29.9.: Barry Le Va. In a State of Flux. (K). –27.10.: Die ganze Palette. Werke aus der Hilti Art Foundation.

Valencia (E). Institut Valencia Art Modern. –9.6.: Sempere in Paris (1949–60). –8.9.: Josep Renau: Making Operational Art Designing the Future.

Venedig (I). Abbazia di San Giorgio Maggiore. –24.11.: Berlinde De Bruyckere. City of Refuge III.

Arsenale und Giardini. –24.11.: The Venice Biennale.

Ateneo Veneto. –22.9.: Walton Ford.

Ca' Foscari. –29.9.: Uzbekistan: l'Avanguardia nel deserto. La Forma e il Simbolo.

Ca' Pesaro. –15.9.: Armando Testa.

Casa di Tre Oci. –23.6.: Affinità Elettive. Picasso, Matisse, Klee e Giacometti.

Fond. Cini. –30.6.: Chu The-Chun in Nebula. –29.9.: Alex Katz. Claire, Grass and Water.

Fond. Querini Stampaglia. –24.11.: Yoo Youngkuk.

Fond. Prada. –24.11.: Christoph Büchel. Monte di Pietà.

Fond. Vedova. –24.11.: Eduard Angeli.

Gallerie dell'Accademia. –23.6.: Affinità elettive. Picasso, Matisse, Klee e Giacometti. –15.9.: Willem de Kooning and Italy.

Guggenheim. –16.9.: Jean Cocteau: The Juggler's Revenge.

Pal. Ducale. –29.9.: I mondi di Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento.

Pal. Grassi. –6.1.25: Julie Mehretu. Ensemble.

Pal. Grimani. –24.11.: Rick Lowe.

Punta della Dogana. –24.11.: Pierre Huyghe: Liminal.

Stanze del Vetro. –24.11.: 1912–30. Murano Glass and The Venice Biennale Curated by Marino Barovier.

Versailles (F). Schloss. –23.6.: Soieries impériales pour Versailles, collection du mobilier national. –30.6.: La Cité interdite et le château de Versailles, les échanges entre la Chine et la France aux XVIIIe et XVIIIe siècles.

Vicenza (I). Basilica Palladiana. –30.6.: Pop/Beat. Italia 1960–79. Liberi di sognare.

Völklingen. Völklinger Hütte. –18.8.: Der deutsche Film. Von 1895 bis heute. (K).

Waiblingen. Galerie Stihl. –2.6.: Volker Kriegel.

Waldenbuch. Museum Ritter. –15.9.: Laurenz Theinert. Fehlende Dunkelheit; Hommage à la France. Werke aus der Slg. Marli Hoppe-Ritter.

Warth (CH). Kunstmuseum Thurgau. –9.6.: Hans Krüsi. (K).

Washington (USA). National Gallery. –27.5.: The Anxious Eye: German Expressionism and Its Legacy. –28.7.: Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction.

National Portrait Gallery. –23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39. 7.6.–27.4.25: James Baldwin and the Voices of Queer Resistance.

Phillips Coll. –2.6.: Bonnard's Worlds. –14.7.: Up Close with Paul Cézanne.

Smithsonian American Art Museum. –2.6.: Alma Thomas. Composing Color. Paintings. –8.9.: Fighters for Freedom. William H. Johnson Picturing Justice. –5.1.25: Star Power: Photographs from Hollywood's Golden Era by George Hurrell. –23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39. 31.5.–5.1.24: Subversive, Skilled, Sublime. Fiber Art by Women.

Weil a. Rhein. Vitra Design Museum. –1.9.: Transform! Design und die Zukunft der Energie. 18.5.–11.5.25: Science Fiction Design. Vom Space Age zum Metaverse.

Weimar. Museum Neues Weimar, Bauhaus-Museum und Schiller-Museum. –15.9.: Bauhaus und Nationalsozialismus.

West Palm Beach (USA). Norton Museum of Art. –11.8.: The Paper Trail: 500 Years of Prints from the Jonathan "Jack" Frost Coll.

Wien (A). Albertina. –14.7.: Roy Lichtenstein. –15.9.: Eva Beresin. Thick Air. 17.5.–13.10.: Franz Grabmayr. 29.5.–8.9.: Gregory Crewdson.

Albertina modern. –28.7.: Bruno Gironcoli – Toni Schmale. –18.8.: The Beauty of Diversity.

Architektur Zentrum. –9.9.: Über Tourismus. (K).

Belvedere 21. –2.6.: Oliver Ressler. Dog Days Bite Back. –11.8.: Tamuna Sirbiladze. Not Cool but Compelling.

–15.9.: Angelika Loderer. Soil Fictions.

Dommuseum. –25.8.: Sterblich sein.

Künstlerhaus. –9.6.: Auf den Schultern von Riesinnen.

Kunstforum. –2.6.: Roberto Matta; Moments of Change. Künstlerinnen aus dem Mittleren und Nahen Osten. (K). 13.6.–30.6.: Aldo Giannotti – House of Constructs (in Kollaboration mit Karin Pauer).

Kunsthalle. –28.7.: Rene Matić und Oscar Murillo. 16.5.–1.9.: Genossin Sonne.

Ausstellungskalender

Kunsthhaus. –11.8.: Into the Woods. Annäherungen an das Ökosystem Wald.

Kunsthistorisches Museum. –23.6.: Vitrine Extra #4: Abgestaubt! Der Professor und der Kunsthandel. –30.6.: Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden. (K). –13.10.: Prunk & Prägung. Die Kaiser und ihre Hofkünstler. –12.1.25: Ansichtssache #28: Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis: ein Blick in die Rubens-Werkstatt.

MAK. –20.5.: Hard/Soft. Textil und Keramik in der zeitgenössischen Kunst. –26.5.: Nichts ist erledigt! Plakate für den Umweltschutz von Klaus Staeck seit 1973. –11.8.: Troika. Terminal Beach. –25.8.: Protest/ Architektur. Barrikaden, Camps, Sekundenkleber. (K). –1.9.: My Ullmann. Gelebter Kinetismus: Bilder, Bühne, Kunst am Bau. –8.9.: Critical Consumption. 15.5.–13.10.: Iconic Auböck. Eine Werkstätte formt den österreichischen Designbegriff. (K). 5.6.–1.9.: Proud to Be Pride.

Museum Moderner Kunst. 7.6.–22.9.: Avant-Garde and Liberation. Contemporary Art and Decolonial Modernism.

Oberes Belvedere. –19.6.: Nedko Solakov. A Cornered Solo Show #3 (with Charles Esche as my artistic conscience). –22.9.: Dara Birnbaum. –29.9.: Franz Anton Maulbertsch. 300 Jahre exzentrischer Barock.

Unteres Belvedere. –2.6.: In the Eye of the Storm. Modernism in der Ukraine.

Orangerie. –8.9.: Broncia Koller-Pinell. Eine Künstlerin und ihr Netzwerk.

Secession. –9.6.: Zach Blas.

Theatermuseum. –19.8.: Staging Hofmannsthal. –9.9.: Showbiz Made in Vienna. Die Marischkas.

Weltmuseum. –9.7.: Maximilian Prüfer. Fruits of Labour. –21.4.25: (Un)Known Artists of the Amazon.

Wien Museum. –1.9.: Im Alleingang. Die Fotografin Elfriede Mejchar. 23.5.–13.10.: Secessionen: Klimt, Stuck, Liebermann. (K).

Wiesbaden. Museum. –2.6.: Stephan Balkenhol trifft Alte Meister. (K). –30.6.: Max Pechstein. Die Sonne in Schwarzweiß. (K). –25.8.: Günter Fruhtrunk. Retrospektive 1952–82.

Stadtmuseum. –21.7.: Nach dem Leben geformt. Hans Wewerka und das Westerwälder Steinzeug des Jugendstils. (K).

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –26.5.: -162 °C, 450 kg/m³. Fossile Energie, fragile Zukunft.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –23.6.: Paper Cities.

Wingen-sur-Moder (F). Musée Lalique. –3.11.: René Lalique, l'inventeur du bijou modern.

Winterthur (CH). Fotomuseum. –17.8.: The Lure of the Image.

Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –2.6.: Burhan Doğançay. (K). 25.5.–18.8.: Silvia Bächli. They've Turned into Each Other. Which is Which?

Villa Flora. –5.1.25: Bienvenue! Meisterwerke von Cézanne, van Gogh und Manet zurück in Winterthur.

Villa Lindengut. 1.6.–17.11.: Painted Love. Porträtminiaturen als Liebespfand.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –26.5.: Paolo Pellegrin: Fragile Wonders. 25.5.–4.8.: Welten in Bewegung. 30 Jahre Kunstmuseum Wolfsburg.

Städt. Galerie. –16.6.: Malte Sartorius. –2.8.: Fabian Knecht. Der Weg des größten Widerstandes.

Worpswede. Museen. –3.11.: Bernhard Hoetger. Zwischen den Welten.

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. –22.9.: 24! Fragen an die Konkrete Gegenwart. (K). 18.5.–1.9.: Erinnern heißt verändern. Hanau 19. Februar 2020.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. –14.7.: Anthony Caro. Sculptures.

Von der Heydt-Museum. –1.9.: Nicht viel zu sehen. Wege der Abstraktion 1920 bis heute; Lothar Baumgarten. Land of the Spotted Eagle. Werke aus der Slg. Lothar Schirmer. (K).

Yorkshire (GB). Sculpture Park. –7.7.: Jonathan Baldock: Touch Wood.

Zürich (CH). ETH. –17.5.: Beverly Buchanan. I Broke the House; (No) Return. Survived Buildings and Lost Lives.

Kunsthhaus. –30.6.: Apropos Hodler. Aktuelle Blicke auf eine Ikone. –14.7.: Kiki Kogelnik. Retrospektive. 7.6.–29.9.: Born Digital Video Art in the New Millennium.

Migros Museum für Gegenwartskunst. –20.5.: Tarek Lakhrissi. Bliss; Material Memories. Aus der Slg. 8.6.–8.9.: Dineo Seshee Raisibe Bopape: (Ka) Pheko Ye. The Dream to Come.

Museum für Gestaltung. –2.6.: Tatiana Bilbao Estudio. Architektur für die Gemeinschaft. –15.9.: Oliveiro Toscani. Fotografie und Provokation. –1.12.: Collection Insights. Sieben Perspektiven. 31.5.–20.10.: Design für alle? Vielfalt als Norm.

Museum Rietberg. –21.7.: Mehr als Gold. Glanz und Weltbild im indigenen Kolumbien.

Pavillon Le Corbusier. –24.11.: Lucien Hervé. Gebautes Licht.

Schweizerisches Landesmuseum. –14.7.: Begehrt. Umsorgt. Gemartert. Körper im Mittelalter. (K).

Zug (CH). Kunsthhaus. –26.5.: Friedrich Kiesler. Us, You, Me.

Zwickledt (A). Kubin-Haus. –26.5.: Iris Christine Aue – Hannah Winkelbauer.