

Methodische Turns, Hypes und
Trends in der Kunstwissenschaft
seit den 1960er Jahren
Teil I

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 Ausgaben pro Jahr (Ausgabe 9/10 als Doppelnummer)



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

Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbedingungen.



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.7>

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

Editorial

Turns und Theoriebedarf

Dietrich Erben und Christine Tauber | 431

Politische Ikonographie

Die Sichtbarkeit der Gesellschaft. Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte

Dietrich Erben | 433

Sozialgeschichte der Kunst

Die Kunstgeschichte des Publikums und das Publikum der Kunstgeschichte

Andreas Zeising | 443

Populäre Kunstgeschichte

Zur Genese populärer Kunstgeschichte

Joseph Imorde | 453

Material Turn

Materials Matter

Ann-Sophie Lehmann und Beate Fricke | 460

Diagrammatik

Eine Wissenschaft der Schaubilder? Vom anarchischen Potenzial der Diagrammatik

Hubert Locher | 468

Digital Humanities

Digitale Modalitäten – drei Phasen computationaler Bildbeschreibung

Julian Stalter | 479

Rezeptionsästhetik

Rezeptionsästhetik – Turn, Methode oder Theorie mit Potenzial?

Johannes Grave | 486

State of the Art

Kunstgeschichte: „Scheue Wissenschaft“ oder Krisengewinnlerin?

Hans C. Hönes | 493

Neuerscheinungen | 500

Neues aus dem Netz | 501

Ausstellungskalender | 502

Turns und Theoriebedarf

Dietrich Erben und Christine Tauber

Lange galt in der Kunstgeschichte, wie in anderen Geisteswissenschaften, die vermeintliche Pragmatik der Gegenstandserforschung. „Meine wissenschaftliche Arbeit hat durch die äusseren Geschehnisse keinen Wandel oder Bruch erfahren können.“ So lautet der letzte Satz der von dem Kunsthistoriker Herbert von Einem (1905–1983) gegen Ende seines Lebens verfassten Gelehrtenautobiographie, die in Deutschland mit der Weimarer Republik, der NS-Diktatur und der Bundesrepublik immerhin drei Epochen und Regime umfasst (*Erinnerungen*, hg. v. Roland Kanz. Mit einem Nachwort v. Thomas W. Gaehtgens, Berlin/München 2020, 84f.). Solche Autonomiebehauptungen sind den Wissenschaften mittlerweile fern gerückt.

Wissenschaft hat sich in den letzten fünf Jahrzehnten deutlicher zu begründen – in den Autor:innenpositionen, in den Gegenwartsbezügen, in den methodischen Standortbestimmungen, in den Theorieorientierungen. Diese Positionierungen setzen einerseits pluralistische Methodenangebote voraus, die andererseits stets auf's Neue weitere Differenzierungsimpulse und methodische Wenden erzeugen. Eine solche wissenschaftliche Entwicklungsdynamik wird als deutliches Zeichen der Internationalisierung in der Forschung seit etwa 1980 mit dem Begriff des „turn“ („Wende“) umschrieben. Er nimmt gegenüber dem älteren Begriff des Paradigmenwechsels, der eine prinzipielle Wendung und einen Bruch mit geltenden epistemischen Systemen bezeichnet, und dem Begriff des Trends, der eine Anpassung an zeitgenössische Bedarfslagen benennt, eine Mittelstellung ein. „Turns“ sind, mit einem Wort, weder ganz grundsätzlich noch ausschließlich methodisch.

Bei „turns“ handelt es sich um Verschiebungen der Aufmerksamkeit im Rahmen von Theorien, Methoden und medialen Veränderungen. Sie sind daher

im Spannungsfeld von bestehender Theoriebildung und Methodik angesiedelt, auf die sie sich in all ihren Ausformungen beziehen. Erweiterungen der Fragestellungen, der theoretischen Ansätze und der methodischen Zugriffe bewirken evolutionäre Veränderungen im Wissenssystem und machen es für eine Aktualisierung zugänglich. Jedoch wird zugleich der Forschungsprozess nun selbst ausdrücklich als „eine mäandrierende Tätigkeit von turns“ im wörtlichen Sinn von Wendungen und Richtungswechseln verstanden: „als aktives Abwenden von alten und ein Hinwenden zu neuen Erklärungsmustern“ (Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, 23). In den beiden im Juli und August erscheinenden *Special Issues* der *Kunstchronik* ist es nicht die Absicht, „turns“, Trends, Methoden und Theorien strikt voneinander zu trennen; diese Unterscheidungen werden bisweilen in den einzelnen Beiträgen vorgenommen. Vielmehr geht es darum, die geradezu unglaubliche methodische Entwicklungsdynamik der vergangenen Jahrzehnte, von der auch die Kunstgeschichte geprägt war, abzubilden, sie auf der einen Seite vorläufig zu bilanzieren und sie auf der anderen Seite kritisch zu kommentieren.

Die Gründe für die methodische Ausdifferenzierung im Reigen der „turns“ sind äußerst vielfältig und disparat. Sie liegen auf der Ebene der Wissenschaftsorganisation und Forschungsfinanzierung ebenso wie auf Seiten der Erkenntnisinteressen. Zunächst einmal gehorchen auch die Wissenschaften Aufmerksamkeitsökonomien, somit dienen „turns“ der Produktdifferenzierung: Die tendenziell unbegrenzte Nachfrage nach den unterschiedlichen, mittels „turns“ ausgepreisten Interpretationsangeboten steht dem tendenziell begrenzten Angebot einer abgeschlossenen Vergangenheit und einer noch unzugänglichen

Gegenwart und Zukunft gegenüber. Eine solche Einschätzung ist nicht falsch, aber sie ist keinesfalls hinreichend.

Auf der Ebene der Wissenschaftsorganisation schlagen vor allem die Imperative der interdisziplinären Verbundforschung zu Buche, deren wichtigste gemeinschaftlich organisierte Institutionen Forschungsanträge stellen und wissenschaftliche Tagungen organisieren. Hier besteht naturgemäß ein stärker interdisziplinärer ausgerichteter Begründungsbedarf, der nicht mehr auf der Gegenstandsebene, sondern nur in ausdifferenzierten, dem Forschungsfeld angepassten und aktualisierten Methoden geleistet werden kann. Man tut sich notwendigerweise über gemeinsame methodische Verabredungen zusammen. Das Gebot der Tagungsökonomie hat dann auch Folgen für die Anpassung der Publikationsstrategien: Der in seinem Erkenntnisgewinn und Innovationsgehalt häufig recht überschaubar gehaltene Tagungsbeitrag im fast obligatorisch gewordenen Sammelband hat sich schon längst gegenüber dem Zeitschriftenaufsatz den Platz in der ersten Reihe verschafft. Die Verbundforschung folgt nicht nur dem Gebot der Interdisziplinarität, sondern auch demjenigen der Internationalität. Hieraus resultierte ein weiterer Strukturwandel: War die Internationalität des Fachs ehemals vor allem über die Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte und über entsprechende Kontakte zwischen Institutionen und Kolleg:innen mit ihren jeweiligen am Thema orientierten Sprachkompetenzen begründet, so wurde sie nun zu einer methodischen Internationalisierung mit dem mehr oder weniger gut beherrschten Englisch als *lingua franca*.

Schließlich dokumentieren die vorliegenden Essays auch die erkenntnistheoretischen Perspektiven der „turns“. Sie basieren generell auch in der Kunstgeschichte auf der Institutionenkritik und dem Hinterfragungsanspruch der Methoden „nach '68“. Die sich seit den 1970er Jahren anbahnenden Methodenumbrüche verdeutlichen darüber hinaus auch für die Kunstgeschichte die Verlagerung von der Geschichtswissenschaft zu den Medien- und Kulturwissen-

schaften als Anschlussdisziplinen. Die damit einhergehende Methodenpluralität wird beispielhaft an den zahllosen Methoden- und Fachlexika anschaulich, die in den letzten Jahren publiziert wurden und in der Unübersichtlichkeit der „turn“-Angebote Orientierung bieten sollen. Alles in allem hat sich, auch das zeigt sich in den „turns“, das Erkenntnisinteresse auf einen Wissenschaftskonstruktivismus ausgerichtet, der von einer prinzipiellen Konstruiertheit historischen Wissens ausgeht und für den die Vorstellung des auffindbaren Wissens obsolet geworden ist. Der Osteuropahistoriker Karl Schlögel, einer der Initiatoren des „spatial turn“, stellt nicht ohne Euphorie fest, dass es „gar nicht genug turns geben“ könne, „wenn es um die Entfaltung einer komplexen und der geschichtlichen Realität angemesseneren Wahrnehmung geht“ (*Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München 2003, 68).

Die Beiträge dieses *Special Issue* sind unbestreitbar auf das universitäre Milieu ausgerichtet. Damit soll nicht verkannt werden, dass andere kunsthistorische Institutionen wie die Denkmalpflege, Museen und Kunsthallen, Restaurator:innen und auch der Kunsthandel ebenfalls höchst fundierte Beiträge zum Fach leisten, wobei jedoch die Theoriebildung und Methodenreflexion primär im akademischen Milieu der Universitäten und Kunsthochschulen stattfinden – und das insbesondere im Hinblick auf interdisziplinär ausgerichtete Diskurse. Häufig konfigurieren Ausstellungen Themen neu; in der theoretischen Reflexion, u. a. in den Katalogen, bleiben die Ausstellungsinstitutionen aber – was häufig beklagt wird – aus zunehmendem Zeitmangel und anderen strukturellen Gründen administrativer und museumspolitischer Art auf die universitäre Forschung angewiesen.

Dies ist der erste Teil des zu Zeiten des Drucks „Themenheft“ titulierten *Special Issue*, im August folgt Teil II mit Beiträgen u. a. zur Klimapolitik und zur Gattungsforschung, zu den Queer und Gender Studies, zum Global, Postcolonial oder Transcultural Turn, schließlich mit kritischen Einlassungen zur Semiotik sowie zum Poststrukturalismus und nicht zuletzt zur Kennerschaft und Stilgeschichte.

Politische Ikonographie

Die Sichtbarkeit der Gesellschaft. Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte

Prof. Dr. Dietrich Erben
Technische Universität München
Lehrstuhl für Theorie und Geschichte
von Architektur, Kunst und Design
erben@tum.de

Die Sichtbarkeit der Gesellschaft. Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte

Dietrich Erben

Sowohl die politische Ikonographie als auch die kritische Kunstgeschichte führen eine Auseinandersetzung mit dem Begriff und den Realitäten der Gesellschaft. Dabei verschränken sich bei diesen methodischen Anliegen der Kunstgeschichte Politik und Gesellschaft. Wie alle historisch eminent aufgeladenen Elementarbegriffe sind auch Politik und Gesellschaft kaum definierbar, und genau mit dieser Offenheit sehen sich auch die kunsthistorischen Methoden konfrontiert. Beim Begriff des Politischen besteht für die politische Ikonographie eine von Anfang an gegebene und bis heute nicht bearbeitete methodische Problematik in der Gleichzeitigkeit von Politik als Organisation von Entscheidungshandeln, als Struktur der öffentlichen Kommunikation und als Sphäre der Fiktion. Beim Politischen geht es, mit anderen Worten, sowohl um Regieren und Verwalten als auch um die öffentliche Aushandlung im Modus von Narrationen. In denjenigen Bildern, die sich die politische Ikonographie vornimmt, sind diese Spannungsverhältnisse in höchst komplizierter Weise reflektiert. In Bezug auf den Gesellschaftsbegriff ist sowohl für die politische Ikonographie als auch für die kritische Kunstgeschichte die Frage nach der Sichtbarkeit des Gesellschaftlichen grundlegend. Dabei stellt sich das Problem der Sichtbarkeit auch in Bezug auf den Gesellschaftsbegriff selbst: Denn bei gesellschaftlichen Ressourcen handelt es sich nur zum geringen Teil um visuelle Gegebenheiten. Zwar gibt es, wie gerade neuerdings wieder in der Soziologie betont wird (Steets 2015; Schroer 2022), die Gesellschaft als vielfältige visuelle Realität, zu ihr zählen etwa Menschen und andere Lebewesen, Versorgungsgüter wie Lebens-

mittel und Kleidung, materielle Räume und Artefakte wie z. B. Bilder. Hingegen bleibt die Gesellschaft in der Mehrzahl ihrer Ressourcen und vor allem in ihrer Totalität gänzlich unsichtbar. Der Soziologe Armin Nassehi hat diesen Zwiespalt jüngst so formuliert: „Das Problem des Gesellschaftsbegriffs ist es, dass dieser eine Adresse formuliert, die stets abstrakt bleiben muss, die also nicht wirklich positiv vorliegt und deren Sichtbarkeit stets eine vermittelte Sichtbarkeit ist – eine begrifflich vermittelte Sichtbarkeit.“ (Nassehi 2023, 86) Diese Begriffsvermittlung, die Gesellschaft überhaupt erst denk- und vorstellbar macht, ist gerade bei komplexen sozialen Interaktionen unabdingbar, das gilt für Standes- und Klassenhierarchien, für Gruppen- und Geschlechterdifferenzen, für zeitlich ausgedehnte Handlungsroutinen und Lebensformen oder für gesellschaftliche Kommunikation in allen Spielarten.

Auf all diese für sich genommen unsichtbaren Gesellschafts- und Politikbedingungen richten sich auch die zentralen Fragen der einschlägig gesellschaftlich interessierten Kunstgeschichte. So dürfte es sich bei der von Nassehi angesprochenen „begrifflich vermittelten Sichtbarkeit“ um eine letztlich semantische Nachfrage handeln, welche die Verstehbarkeit und die Geltung des Gesellschaftsbegriffs umschreibt, nicht jedoch auf das Tatsächliche der Visualität von Gesellschaftsphänomenen zielt. Aber gerade dies ist die generelle Erkenntnisabsicht der Kunstgeschichte in ihrer methodischen Ausformulierung als politische Ikonographie und Gesellschaftskritik – die Vermittlung zwischen der Gesellschaft in ihrer grundsätzlichen Unsichtbarkeit und der Gesellschaft in ihrer

partiellen visuellen Evidenz. Aus der Perspektive der Kunst ist die Frage der Sichtbarkeit stets auch die der Darstellbarkeit.

Es begründet sich wohl aus diesem ebenso fundamentalen wie auch schwierigen Vermittlungsanspruch, dass es eine umfassend ausgearbeitete und wie auch immer konzipierte Methodik der politischen Ikonographie und der gesellschaftskritischen Kunstgeschichte bislang nicht gibt. Das ist vor dem Hintergrund des Gesagten erklärbar – und es ist durchaus kein Nachteil. Denn was sehr wohl vorliegt, sind mittlerweile unzählige Fallstudien zur politischen Ikonographie sowie überzeugende Vermessungen der Gegenstandsfelder und der Methodenansätze. Man beharrt in den seit etwa den späten 1960er Jahren vorgelegten Studien also weniger auf dem, was man programmatisch intendiert, als auf dem, was man tut.

Programmatische Absichten

Bei der politischen Ikonographie handelt es sich um eine speziell gekennzeichnete inhaltliche Ausrichtung innerhalb der allgemeinen, maßgeblich von Warburg und Panofsky, teilweise auch von der historischen Realienkunde geprägten ikonographischen Forschung. Die Großschreibung des Adjektivs „politisch“ signalisiert terminologische Verbindlichkeit, und ihre maßgebliche Institutionalisierung erfolgte in der deutschen Kunstgeschichte durch Martin Warnke am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Im Jahr 1990 wurde die „Forschungsstelle Politische Ikonographie“ mit dem dort angesiedelten „Bildindex zur Politischen Ikonographie“ eingerichtet (vgl. Bildindex 1993); gleichzeitig nahm das Graduiertenkolleg „Politische Ikonographie“ (1990–99) die Arbeit auf (vgl. Michels 2023, 115–122). Das von Warnke mitherausgegebene Handbuch *Politische Ikonographie* (2011) steckt im Rahmen eines zweibändigen Begriffsnachschlagewerks die Motivbereiche des Forschungsfeldes ab. Aktionsbegriffe (z. B. „Abdankung“, „Bündnis“, „Folter“), Bildtypen (z. B. „Allegorie“, „Bildnis“) und Gegenstände (z. B. „Landkarte“, „Pflasterstein“) sowie Organisations- und Institutionenbegriffe („Demokratie“, „Partei“, „Polizei“)

wechseln sich bei den 141 alphabetisch sortierten Stichworten ab. Einleitend angesprochen werden einige zentrale Strukturprobleme der Erkenntnisinteressen: Erstens geht es unter dem Stichwort der „performativen Einsätze künstlerischer Produktion“ um eine mediale Wirklichkeitserzeugung von Politik. Zweitens handelt es sich bei Bildproduktionen grundsätzlich um Anpassungsleistungen und „Ausgleichsprodukte“ (Aby Warburg), indem sie auf der einen Seite Auftraggeberinteressen unterliegen und auf der anderen Seite normativ gefassten Publikumserwartungen folgen. Drittens ist bei Bildern mit einem „gattungsspezifischen Eigenleben bildmedialer Vermittlung“ zu rechnen; dies betrifft, wiederum in deutlicher Rezeption von Warburgs Ideen der Mnemosyne, der Pathosformel und der „Bilderfahrzeuge“ vor allem „kontinuierlich erscheinende Motivketten“, welche dem politischen Bild Prägnanz, Wiederholbarkeit im Rahmen entsprechender Kontexteinpassungen und Wiedererkennbarkeit sichern (Politische Ikonographie 2011, Bd. I, 9–12).

Schlagwortartig zugespitzt lässt sich das Programm der politischen Ikonographie mit den Begriffen von Interesse, Institution und Image umschreiben: Kunstproduktion beruht auf mehr oder minder explizit formulierten und politisch relevanten Strategien; sie ist über die personalen Konstellationen von Auftraggeber:innen, Künstler:innen und Rezipient:innen hinaus in anonymisierte institutionelle Strukturen eingebunden – dazu gehören etwa repräsentative Zwänge, Beauftragungsketten und Kunstmarktstrukturen und nicht zuletzt epochentypische Geschmackskonventionen; schließlich sind Kunstwerke in einem umfassenden Sinn in eine Intentionalität der Imagebildung einbezogen, d. h. sie folgen normativen Erwartungen des Kunstgebrauchs, der Künstler:innen, Besteller und Publikum gleichermaßen betrifft. Man kann dabei an die normativen Images von Genie, Mäzen, Connoisseur oder Kunstsammler denken.

Eruiert werden im Rahmen der politischen Ikonographie programmatische Inhalte von visuellen Mitteilungen. Dabei wird der Begriff des Politischen in

zweifacher Weise kritisch reflektiert: Bei der Auseinandersetzung mit den Herrschaftsverhältnissen geht es nicht nur um faktisches – und erst recht nicht um stets erfolgreiches – Herrschaftshandeln, sondern zugleich um das Inszenatorische und um den proklamatorischen, letztlich fiktionalen Charakter der politischen Repräsentation (Politikstile 2016). Darüber hinaus sollen die zahllosen Konfliktfelder der politischen Proklamation untersucht werden. Relevant sind damit Fragen von gesellschaftlichem Dissens und Widerstand gegen die Staatsgewalt und vom Vermögen der Kunst, diese Konflikte in einer den künstlerischen Medien eigenen Souveränität zu artikulieren. Der Widerstand artikuliert sich allerdings nicht nur in der Kunst selbst. Er kann sich auch gegen die Kunstwerke selbst richten, wie dies vielfach von der Bildersturmforschung, die mit dem berühmten, von Martin Warnke herausgegebenen Band *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks* (1973) initiiert worden war, dargelegt wurde (Tauber 2009). All dies berührt den Sachverhalt, dass die politische Wirklichkeit durch eine ästhetische, historisch fassbare Normativität und einen kulturellen Habitus geprägt ist.

Begrifflichkeiten und Intentionen

Der Begriff der politischen Ikonographie wurde im außerdeutschen Sprachraum offenbar nur als direkte Übersetzung aus dem Deutschen vereinzelt aufgenommen. Im angelsächsischen Sprachraum wird für die Benennung ähnlicher Erkenntnisinteressen der Machtbegriff weiterhin bevorzugt, die Rede ist dann von „images of power“ und von „power and imagination“. Es spricht viel dafür, die politische Ikonographie zunächst als einen strikt funktionalistischen und zugleich einen gegenüber dem Politischen skeptisch eingestellten methodischen Ansatz zu beschreiben, bei dem das Politische vor allem als ein System von Herrschaft und daraus resultierender Machtungleichheit verstanden wird. Doch eine solche machtfixierte und damit die Realität sozusagen homogenisierende Charakterisierung wäre vereinfacht, denn die politische Ikonographie dringt als Methode stets auf die Herausarbeitung kritischer Potenziale.

Zum einen werden Kunstwerke weniger befragt als affirmative Dokumente gesicherter Herrschaftsverhältnisse, denn als Indikatoren für Interessens- und Herrschaftskonflikte. Mit der gesellschaftsbildenden Kraft politischer Konflikte richtet sich auch der Blick auf den Status der Kunst als kritisches Medium. Zum anderen bleibt die Erschließung der ästhetischen Sphäre ein zentrales Anliegen der Interpretation. In diesen beiden methodischen Aspekten des Konflikts und der Kritik trifft sich die politische Ikonographie mit der kritischen Kunstgeschichte.

Der Begriff der kritischen Kunstgeschichte ist ein Sammelbegriff für die Anwendung sehr spezieller unterschiedlicher Zugriffe und findet sich in methodischen Vorworten von Publikationen eher im Sinne einer synthetisierenden Umschreibung. Begriffsgeschichtlicher Anknüpfungspunkt war, neben den nur sporadisch und kurzzeitig erschienenen *Kritische[n] Berichte[n] zur kunsthistorischen Literatur* (1927/29–1938), deren Titulatur in der Zeitschrift des 1970 gegründeten Ulmer Vereins als *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* (seit 1973) aufgenommen wurde, sozusagen historisch folgerichtig die Kritische Theorie. Mit diesem Bezugsrahmen der Gesellschaftsanalyse verband sich auch für die kritische Kunstgeschichte der Anspruch, Gesellschaftsreflexion und politisches Engagement aufeinander zu beziehen oder – wie es im öffentlichen Jargon der 1970er Jahre hieß – der wissenschaftlichen Theorie die politische Praxis auf den Fuß folgen zu lassen. Konkret hieß das, die institutionellen und ideologischen Bedingungen der Kunstproduktion zu untersuchen und auf dieser Grundlage insbesondere die kunsthistorische Methodik, die Curricula in der Lehre, die Museumspraxis und die Publikationsstrategien (v. a. mit Beiträgen in der Tagespresse, in Ausstellungskatalogen und eigenen Zeitschriften) zu reformieren.

Deutlicher als offenbar im deutschsprachigen Bereich fand die kritische Kunstgeschichte in Großbritannien und den USA eine verbindliche terminologische und inhaltliche Festlegung. Ein früher Beleg ist der mit „Critical Art History, or a Transformation of

Values“ übertitelte Beitrag von Kurt W. Forster für die Zeitschrift *New Literary History* (Bd. 3, 1972, 459–470). Mit dem Publikationsort deutet sich auch an, dass sich die New Art History an der Neuausrichtung der Literaturwissenschaften zu orientieren suchte. In dem Band *The New Art History. A Critical Introduction* konnte von Jonathan Harris nach etwa drei Jahrzehnten eine reichhaltige Bilanz der einschlägigen Forschungspraxis gezogen werden (Harris 2004). Die weit gefassten Themenfelder werden ausführlich mit Literaturangaben dokumentiert: Terminologisch werden gegenüber der New Art History die Bezeichnungen „critical, social, or radical art history“ favorisiert; erkennbar werden damit auch die Kontinuitäten mit den seit den frühen 1970er Jahren aktuellen sozial-historisch orientierten Milieustudien, beispielsweise von Michael Baxandall, Timothy J. Clark, Rosalind E. Krauss, Linda Nochlin, Claire Farago oder Griselda Pollock. Im deutschsprachigen Raum haben einzelne Autor:innen eine explizit marxistische Kunstgeschichte konzipiert, die sich maßgeblich auf Carl Einstein, Max Raphael, Meyer Schapiro und Theodor W. Adorno bezieht; genannt seien beispielhaft Hanna Deinhard, Jutta Held, Otto Karl Werckmeister und Regine Prange.

Das etwa gleichzeitig zur methodischen Übersicht von Harris erschienene lexikalische Handbuch der *Critical Terms For Art History* (zuerst 1996, erweitert 2003) signalisiert, dass sich die kritische Kunstgeschichte methodisch stabilisiert hat (Critical Terms 2003). Sortiert sind die insgesamt 31 Einträge (in der Erstaufl. noch 22 Artikel) in fünf Sektionen („Operations“, „Communication“, „Histories“, „Social Relations“, „Societies“). Diese offenen Überschriften deuten an, dass es sowohl um geschichtliche Kontexte und Konstruktionen (z. B. „Modernism“, „Avant-Garde“, „Collecting/Museums“) als auch um systematisch-diachrone Phänomene (z. B. „Representation“, „Sign“, „Narrative“, „Gender“) geht. Ein paralleles Projekt wurde für die Architektur unter den Vorzeichen von *Critical Approaches to Architecture* initiiert; Themenfelder sind in diesem umfangreichen Reader unter anderen Informelle Siedlungen, Archi-

tektur im Anthropozän, Grenz- und Lagerarchitekturen, resiliente Bauten oder aktuelle Phänomene der architektonischen Aufmerksamkeitsökonomie wie Stararchitekt:innen oder Signature Buildings (Critical Approaches 2020)

Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte verbinden als Methodenkonzepte einerseits ähnliche Erkenntnisinteressen, andererseits bestehen aber auch erhebliche Differenzen. Beide teilen eine grundlegende Orientierung auf die politisch-gesellschaftlichen Bedingungsverhältnisse, die jedoch bei der kritischen Kunstgeschichte deutlich markanter im Hinblick auf identitätspolitische Überlegungen hin personalisiert sind. Beide machen sich zwar die Analyse einer gesellschaftlichen Wirklichkeit und deren Anschlussfähigkeit an politische Gegenwartsdiagnosen zur Aufgabe, doch während hier die politische Ikonographie weiterhin für das Verfahren einer historisch-kritischen Rekonstruktion der Vergangenheit plädiert, folgt die kritische Kunstgeschichte einem konstruktivistischen Geschichtsverständnis, das von der grundsätzlich narrativen Herstellung von Vergangenheit ausgeht. Wenn man es zugespitzt formulieren will, so stehen sich hier ein modern-rationalistischer und ein postmodern-konstruktivistischer Ansatz gegenüber.

Patronageforschung

Die umfassende gesellschaftshistorische Erforschung der Bedingungskontexte der Kunstproduktion im hermeneutischen Gesamtrahmen der ästhetischen Trias von Herstellen (Auftrag und Werk-erfindung), Darstellen (Form und Inhalt) und Betrachten (Werküberlieferung und Rezeption) bringt es mit sich, dass die Analyse der Auftragsverhältnisse und -situationen eine nachdrückliche Aufwertung erfuhr. Unter den Vorzeichen von Interessensbildungen und Programmabsichten, die sich im Kunstwerk manifestieren, zogen die Auftraggeber mit den Künstlern und dem Publikum gleich, und so etablierte sich neben den im engeren Sinn ikonographischen Untersuchungen zu Bildprogrammen und Motivketten, wie sie im genannten Bildhandbuch rubriziert sind (Politi-

sche Ikonographie 2011), die kunsthistorische Patronageforschung als zentrales Untersuchungsfeld.

Die Erforschung von Auftraggebern und Auftraggeberinnen gehörte schon seit der Konstituierung des Fachs zu den Fragestellungen der Kunstgeschichte. Bedeutende methodische Vorleistungen erbrachte Jacob Burckhardt, der sie unter den Vorzeichen einer „Erforschung der Bedingtheiten“ und einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ erörterte; für die Papstmonarchie hatte bereits Ludwig von Pastor in seiner *Geschichte der Päpste* (1879–1928) dem Mäzenatentum der einzelnen Päpste materialreiche Abschnitte gewidmet; spezielle Pionierleistungen wie das dreibändige Werk von Norbert Lieb über *Die Fugger und die Kunst* (1952, 1958, 1980) blieben hingegen vereinzelt. Erst mit Francis Haskells Buch *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963) kam die Patronageforschung zu regelrechter Popularität (Haskell 1980). Der Erfolg des Buches verdankt sich mehreren Faktoren: der auflagenstarken Erstpublikation bei Yale und den späteren Paperback-Wiederauflagen; der Bedeutung des Themas der italienischen Barockmalerei in ihrer europäischen Rezeption durch Künstler, Reisende und den Kunstmarkt; die Untersuchung heterogener Auftraggebergruppen in exemplarischer Breite; die allgemein formulierte Fragestellung in Bezug auf die „relations between art and society“, die sich, so die These des Autors, tatsächlich nur als Beziehungen, nicht aber als mechanische Gesetzmäßigkeiten („underlying laws“) fassen lassen (Haskell 1980, VIII).

Nach *Patrons and Painters* beteiligten sich an der Patronagedebatte nicht nur die Kunstgeschichte, sondern gleichermaßen Archäologie, Literatur- und Musikgeschichte sowie die historische Forschung. So sind der klassischen Künstler- und Architekten-monographie in einem biographischen Modus der Parallelvitzen zahlreiche Auftraggeberbiographien an die Seite gerückt. Selbstverständlich wurde die gesellschaftliche Elite der Monarchen, Dynastien und Adeligen damit bedacht; bei den kirchlichen Auftraggebern differenziert sich das Spektrum in Kirchen-

fürsten, Konfessionsgruppen, Orden und Klöster. Hinzu treten Fallstudien zu Ministern, Favoriten und Kurtisanen, zu Kommunen und Korporationen, zu patrizischen und bürgerlichen Familien und zu Militärunternehmern – kaum ein gesellschaftlicher Funktionsträger, der oder die nicht aus der Perspektive der Kunstpatronage in den Blick genommen worden wäre. Ich selbst habe mich mit der administrativ organisierten und daher nurmehr vermittelt an individuelle Entscheidungen gebundenen Kunstpatronage des frühmodernen Staates in einer transnational vergleichenden Perspektive auseinandergesetzt (Erben 1996; Erben 2004).

Im „kubikat“ sind unter der Verschlagwortung „Mäzenatentum“ aktuell (Mai 2024) über 2.500 Titel verzeichnet. Wenn unter dem Schlagwort „Patronage“ mit wenigen Ausnahmen nur fremdsprachige Titel (250 Nachweise) aufgeführt sind, so dokumentiert dies die weiterhin volatile Begrifflichkeit in den verschiedenen Fachsprachen, bestätigt aber alles in allem die Konjunktur des Forschungsprogramms der Patronagestudien in der internationalen Forschung. Das Interesse richtet sich in der Patronageforschung darauf, die politisch-gesellschaftlichen Funktionsträger – heißen sie nun Patron, Stifter, Mäzen oder Auftraggeber – aus der Perspektive ihrer Aktivitäten als Besteller von Kunstwerken und Bauten in den Blick zu nehmen. Der traditionelle Mäzen, den man ganz im Sinn des Taufpaten Gaius Maecenas und der alten Dekorumslehre vor allem nach seinem für die Kulturentwicklung maßgeblichen Bedürfnis nach Prachtentfaltung und seiner Magnifizenz („magnanimitas“ und „magnificentia“) beurteilte, wurde konzeptionell durch den Patron ersetzt. Ihn betrachtet man im sozialgeschichtlichen Gefüge von Patron-Klientel-Beziehungen und man suchte ihn nun vorrangig in seinen für die Politik relevanten, mit den Mitteln der Kunst betriebenen manifesten gesellschaftlichen Machtinteressen zu verstehen. Es ist evident und beabsichtigt, dass die Patronageforschung, die ihre Gegenstände explizit von der Akteursgruppe der Auftraggeber konfiguriert, Ergebnisse der historischen Forschung und soziologische Fragestellungen

integriert (Oevermann 2007, Kunst der Mächtigen 2007). Doch ist zugleich das Anliegen deutlich, dass die mit der Patronageforschung befassten Autorinnen und Autoren eine Kunstsoziologie der Produktionsbedingungen stets nur als Ausgangspunkt sehen wollen, um von den historischen Entstehungsbedingungen her die ästhetische Sphäre zu erschließen. Bereits Martin Warnke stellte das Schlusskapitel seines Buches *Bau und Überbau* unter die Überschrift „Die Überleitung zur Form“ (Warnke 1984).

Politische Form

Der Formbegriff ist der Kunstgeschichtsschreibung ferngerückt. Wolfgang Kemp hat mit guten Gründen festgestellt, dass der Formbegriff anscheinend vor allem durch die *turns* seit den 1970er Jahren obsolet geworden ist, dass er bisweilen durch den Strukturbegriff ersetzt wurde und dass „Material“ zum Gegenbegriff aufstieg. Im genannten Handbuch der *Critical Terms For Art History* (2003) fehlt der Formbegriff symptomatisch, während er hingegen, wie Kemp weiter beobachtet, in der Soziologie und insbesondere in der Systemtheorie geradezu unverzichtbar ist (Kemp 2019). Im Grunde bestätigte sich die Distanz zu einem im Kunstwerk selbst zu analysierenden Formbegriff zuletzt noch – dies ist ein zugegeben ebenso ausschnittsweiser wie persönlicher Eindruck – auf dem 36. Deutschen Kunsthistorikertag 2022 in Stuttgart. Die Verbandstagung hatte sich zwar „Form Fragen“ als Kongressthema gestellt, doch sie betrieb primär die Historisierung des Formbegriffs. So war viel die Rede von der historischen Rekonstruktion von Formdebatten und von den Entwicklungssträngen kunsthistorischer Formanalyse sowie von der normativen Exegese des Formbegriffs im Sinne von ästhetischer Validierung der „idealen“ oder „guten Form“.

Für die politische Ikonographie und die kritische Kunstgeschichte wäre daher nicht nur der Formbegriff wiederzugewinnen, sondern auch ein politischer Formbegriff auszuarbeiten. Dazu wurden herausfordernde Vorschläge von anderen Disziplinen, vor allem den Literaturwissenschaften, gemacht. Franco Moretti kommt unumwunden zu der Feststellung,

dass es sich bei Formen um „Grundrisse sozialer Verhältnisse“ handle, weshalb „Formanalysen stets Machtanalysen“ seien (Moretti 2016, 59). Beispiele sind unter anderen hegemoniale Textgattungen wie der europäische Roman oder die Tragödie und marktrelevante literarische Kanonbildungen. Die Analogien zu den kunsttheoretischen und kunsthistorischen Gattungstypologien sind offensichtlich.

Caroline Levine fasst den Formbegriff unter vier Hauptkategorien, in denen sich sowohl formale Arrangements und Muster als auch elementare soziale Hierarchien und verordnete Zeitstrukturen abbilden (Levine 2017). Die Hauptbegriffe sind bereits im Untertitel von Levines Buch angekündigt: Während im Begriff des „whole“ Phänomene der Inklusion und Segregation erfasst werden, zeigen sich in den „hierarchies“ von Oben und Unten und von Vorder- und Hintergrund jeweils auch konkrete gesellschaftliche Positionierungen analog etwa zu einer zentralen oder marginalisierten sozialen Stellung; „networks“ umschreiben sowohl spezifische Formen von formalem Rapport als auch von sozialer Kommunikation; „rhythms“ bezeichnen formalisierte räumliche Taktungen und meist von oben angeordnete, unfreiwillige zeitliche Handlungsroutrinen, insbesondere in der gewaltförmig erzwungenen Sklavenarbeit und in industriellen Arbeitsabläufen.

Elaine Scarry schließlich setzt Schönheit ins Verhältnis zur Gerechtigkeit. Konkret geht es bei ihr um die Idee der „fairness“, und sie bezieht sich auf die Etymologie von „fay“ („sich verbinden“) und den ästhetischen Ursprungssinn des Wortes aus dem niederländischen Lehnwort „vegen“ („fegen, [auf]putzen, schmücken“). Fairness fungiert in der sozialen Wirklichkeit nicht nur als zentrales Prinzip der Verteilungsgerechtigkeit, sondern bedeutet im ursprünglichen ästhetischen Sinn des Begriffs auch die ausgeglichene Anordnung von formalen Elementen (Scarry 1999). Blickt man auf diese Texte, so zielen die dort formulierten Vorschläge der Ausarbeitung eines politischen Formbegriffs darauf ab, ihn gleichermaßen als ästhetische wie als gesellschaftlich relevante Kategorie handhabbar zu machen und über die Form

zugleich zentrale gesellschaftliche Konfliktfelder zu ermitteln. Damit richtet sich der Blick abschließend auf die aktuelle Erweiterung der Ansätze.

Forschungsperspektiven und Forderungen des Tages

Für die politische Ikonographie und die kritische Kunstgeschichte ist mit dem Gegenwartsbezug der Fragestellungen eine erhebliche Ausweitung der Gegenstandsbereiche und zugleich ein damit verbundenes, gesteigertes interdisziplinäres Interesse zu verzeichnen. Über die aktuellen Gegenstandsfelder geben zwei Sammelbände, die als Würdigungen von Martin Warnke erschienen sind, Auskunft: Das Heft der *kritischen berichte zu Politische Ikonographie heute* (Politische Ikonographie 2022) und der Band *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke* (Politische Ikonologie 2022). Schwerpunkte mehrerer Aufsatzstudien bilden die zahlreichen weltweiten Protestbewegungen (u. a. Occupy Wall Street, Black Lives Matter, Me Too, Fridays For Future, Mouvement des Gilets jaunes, rechtspopulistische Querdenker). Einzelne in den vergangenen Jahren erschienene Bücher setzen sich mit der Bildlichkeit des Terrorismus (Klonk 2017), der Klimakrise (Schneider 2018) und des Versinkens der Erde im Müll (Krieger 2024) auseinander. Angesprochen wird in vielen dieser neueren Beiträge immer wieder die Frage einer Bildethik, die sich insbesondere für die digital hergestellten und verbreiteten Gewaltbilder als eines der drängenden Probleme der politischen Ikonographie der Gegenwart erweist.

Ein breites Spektrum von neueren in die politische Ikonographie eingeführten interdisziplinären Aspekten erschließt der Band *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Reinhart Koselleck 2013). Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dem Historiker, der sich bekanntermaßen während vieler Jahrzehnte der Denkmalkultur und dem „politischen Totenkult“ gewidmet hat, ist dessen „Bildpraxis“, im Zuge derer ein umfangreiches Archiv von eigenen Fotografien entstanden ist. Zwischen dieser Praxis und einer maßgeblich aus der Begriffsgeschichte begrün-

deten Theorie vermittelt bei Koselleck ein Projekt, das er „politische Sinnlichkeit“ betitelt hat und das sich mit dem Vorhaben verbindet, die Dimensionen von Erfahrung und Erleben als Aneignungsformen politischer Bilder in die Analyse mit einzubinden (vgl. bereits Politische Inszenierung 1998, Politische Emotionen 2021, den Beitrag von Kerstin Maria Pahl in: Politische Ikonographie 2022, zuletzt Feeling Political 2022).

Angesprochen ist hier ein interdisziplinär offener Politikbegriff, der von einer „logozentrischen“ und einer „ikonozentrischen“ Politik ausgeht. Einen Meilenstein, der diese Perspektiverweiterung markiert, stellt das Werk von Murray Edelman dar, in dem anhand von Kunstbildern, Filmen, Theater- und Musikstücken und Erzählungen ausgearbeitet wird, in welcher Weise das Politische durch bildhaft strukturierte Imaginationen präformiert wird (zuletzt Edelman 1995). Dies bezieht sich sowohl auf Vorstellungsbilder von politischen Großereignissen wie Kriege oder Revolutionen, als auch auf elementare gesellschaftliche Realitäten wie „Kindheit“, „Arbeit“, „Stadt und Land“, „Protest“ oder „Krise“. Für die deutschsprachige kulturgeschichtlich orientierte Politikwissenschaft ist in diesem Zusammenhang auf die Studien von Herfried Münkler und Klaus von Beyme zu verweisen (Münkler 1994; Beyme 1998). In der Rezeption dieser Arbeiten wurde mehrfach die Verbindung von Politik und Bild erörtert (Sichtbarkeit der Macht 1999; Landfried 1999; Müller 2004). Demnach sind beide, Bilder und Politik, kommunikative Medien, und es gelingt wohl erst, der gesellschaftlichen Rationalität auf die Spur zu kommen, wenn man Bilder und Politik in ihrem wechselseitigen Bezug versteht. Einiges spricht dafür, dass sich die gesellschaftskritische Kunstgeschichte und die kulturwissenschaftlich arbeitende Politikwissenschaft und Soziologie aufeinander zubewegen. Einerseits sollten die zahlreichen, auch in diesem Heft der *Kunstchronik* kommentierten, kultur- und bildwissenschaftlichen *turns*, die allzu oft einer immanentistischen Kunstgeschichte Vorschub geleistet haben, nicht vergessen lassen, dass Kunstwerke auch eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlich

vorhandenen Wirklichkeiten führen. Andererseits ist die Sichtbarkeit der Gesellschaft kein Problem der Illustration. Denn gesellschaftliche Wirklichkeiten und Begriffe sind offenbar nicht umstandslos vorgängig und werden in den Bildern abgebildet, vielmehr gewährleistet erst die Öffentlichkeitsarbeit der Bilder, dass Gesellschaft überhaupt erfahren werden kann.

Literatur

- Beyme 1998:** Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a. M. 1998.
- Bildindex 1993:** Bildindex zur Politischen Ikonographie, hg. v. der Forschungsstelle Politische Ikonographie, Hamburg 1993.
- Critical Approaches 2020:** *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture*, hg. v. Swati Chattopadhyay und Jeremy White, New York 2020.
- Critical Terms 2003:** *Critical Terms For Art History (1996)*, hg. v. Robert S. Nelson und Richard Schiff, Chicago und London 2003.
- Edelman 1995:** Murray Edelman, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago u. a. 1995.
- Erben 1996:** Dietrich Erben, Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento (Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, Studi 15), Sigmaringen 1996.
- Erben 2004:** Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. (Studien aus dem Warburg-Haus 9)*, Berlin 2004.
- Feeling Political 2022:** *Feeling Political. Emotions and Institutions Since 1789*, hg. v. Ute Frevert, Kerstin Maria Pahl u. a., Cham 2022.
- Harris 2004:** Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction (2001)*, London und New York 2004.
- Haskell 1980:** Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque (1963)*, New York 1980.
- Kemp 2019:** Wolfgang Kemp, *Kein Formbegriff in Sichtweite. Kann uns die Systemtheorie helfen?*, in: Merkur Nr. 842, Juli 2019, 31–44.
- Klonk 2017:** Charlotte Klonk, *Terror: Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017.
- Krieger 2024:** Peter Krieger, *Müll in der Natur. Eine Mikrostudie zur politischen Ikonographie, Ideengeschichte und Forensik des Anthropozäns*, Baden-Baden 2024.
- Kunst der Mächtigen 2007:** *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hg. v. Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Berlin 2007.
- Landfried 1999:** Christine Landfried, *Warum es eine Kunstpolitik geben sollte*, in: *Demokratie in Ost und West. Für Klaus von Beyme*, hg. v. Wolfgang Merkel und Andreas Busch, Frankfurt a. M. 1999, 122–154.
- Levine 2017:** Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network (2015)*, Princeton und Oxford 2017.
- Michels 2023:** Karen Michels, *Neues Sehen. Wie Martin Warnke die Freiheit der Kunst entdeckte*, Göttingen 2023.
- Moretti 2016:** Franco Moretti, *Distant Reading (engl. 2013)*, Konstanz 2016.
- Müller 2004:** Marion G. Müller, *Politologie und Ikonologie. Visuelle Interpretation als politologisches Verfahren*, in: *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, hg. v. Birgit Schwalling, Wiesbaden 2004, 335–349.
- Münkler 1994:** Herfried Münkler, *Politische Bilder, Politik der Metaphern*. Frankfurt a. M. 1995.
- Nassehi 2023:** Armin Nassehi, *Gesellschaftliche Grundbegriffe. Ein Glossar der öffentlichen Rede*, München 2023.
- Oevermann 2007:** Ulrich Oevermann, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, in: *Kunst der Mächtigen 2007*, 1–11.
- Politikstile 2016:** *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Dietrich Erben und Christine Tauber (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 39), Passau 2016.
- Politische Emotionen 2021:** *Politische Emotionen in den Künsten*, hg. v. Philipp Ekardt, Frank Fehrenbach und Cornelia Zumbusch (Mnemosyne, Bd. 7), Berlin und Boston 2021.
- Politische Ikonographie 2011:** *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, hg. v. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, München 2011.

Politische Ikonographie

Politische Ikonographie 2022: Politische Ikonographie heute, hg. v. Henry Kaap (kritische berichte 50, Heft 3, 2022).

Politische Ikonologie 2022: Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Mit einem Originalbeitrag von Martin Warnke, hg. v. Jörg Probst, Berlin 2022.

Politische Inszenierung 1998: Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht, hg. v. Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller, Wien 1998.

Reinhart Koselleck 2013: Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie, hg. v. Hubert Locher und Adriana Markantonatos (Transformationen des Visuellen 1), Berlin 2013.

Scarry 1999: Elaine Scarry, On Beauty and On Being Just, Princeton und Oxford 1999.

Schneider 2018: Birgit Schneider, Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel, Berlin 2018.

Schroer 2022: Markus Schroer, Geozozoologie. Die Erde als Raum des Lebens, Berlin 2022.

Sichtbarkeit der Macht 1999: Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1999.

Steets 2015: Silke Steets, Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt. Eine Architektursoziologie, Berlin 2015.

Tauber 2009: Christine Tauber, Bilderstürme der französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire, Freiburg i. Br. 2009.

Warnke 1984: Martin Warnke, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen (1976), Frankfurt a. M. 1984.

Sozialgeschichte der Kunst

Die Kunstgeschichte des Publikums und das Publikum der Kunstgeschichte

Prof. Dr. Andreas Zeising
Seminar für Kunst und
Kunstwissenschaft
TU Dortmund
andreas.zeising@tu-dortmund.de

Die Kunstgeschichte des Publikums und das Publikum der Kunstgeschichte

Andreas Zeising

I. Als Rudolf Zeitler sich 1982 auf dem 18. Deutschen Kunsthistorikertag in Kassel zu sozialgeschichtlichen Betrachtungsweisen in der Kunstwissenschaft äußerte, geschah dies im Wesentlichen aus einer Skepsis heraus. „Wir müssen es den Soziologen anvertrauen, Kunstsoziologien nach den Regeln ihrer Wissenschaft aufzustellen“, äußerte sich Zeitler mahnend: „Als Kunsthistoriker sollten wir immer von den Kunstwerken ausgehen und an ihnen Individuelles und Gesellschaftliches ablesen.“ (Zeitler 1983, 53). Für Zeitler war es ein spätes Resümee, denn 1968 hatte der 6. Internationale Kongress für Ästhetik an der Universität Uppsala, wo er seit 1964 eine Professur bekleidete, das Thema „Kunst und Gesellschaft“ ausführlich thematisiert. Bei dieser Gelegenheit hatten Theoretiker und Historiker jedweder Couleur die Fragestellung aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln und in verwirrender Vielgestaltigkeit behandelt (Actes 1972). Zur selben Zeit stellte in der DDR, wo die Dritte Hochschulreform die Wissenschaft auf das Programm des Sozialismus verpflichtet hatte, die marxistische Perspektive und damit die Frage nach der „gesellschaftlichen Bedingtheit“ von Kunst und ihrem „Bestimmtwerden [...] durch ein Kräfteverhältnis von Klassen“ das alternativlose Ethos der Kunstwissenschaft dar (Feist 1978, 11; vgl. Feist 2006, 23). Rund eine Dekade später, zu Beginn der 1980er Jahre, war der sozialgeschichtliche Ansatz, der unter anderem mit der materialistisch orientierten, 1953 auf Deutsch erschienenen und mehrfach aufgelegten *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von Arnold Hauser breite Resonanz erlangt hatte (Hauser 1953; vgl. Hohendahl 2002), in der Bundesrepublik etabliert.

Stand die Disziplin in den frühen 1970er Jahren, nach der Befreiung aus dem konservativen Klammergriff, auch im Westen noch deutlich unter dem Einfluss der marxistischen Gesellschaftstheorie und ihrer Vorstellung vom Klassenkampf, so hatte man sich des revolutionären Impetus inzwischen weitgehend entledigt und durch den wechselseitigen Austausch mit den damals tonangebenden sozialhistorischen Richtungen und Schulen der Geschichtswissenschaft neue Perspektiven eingenommen. Gleichwohl sah Zeitler nach wie vor Positionierungsbedarf: Zu dringen war darauf, den wissenschaftlichen Standpunkt der Kunstgeschichte nicht zu verlassen. Das bedeutete nicht nur, so der Vortragende, „strikt von den Kunstwerken“ auszugehen (Zeitler 1983, 53), sondern in der Auseinandersetzung der individuellen künstlerischen Hervorbringung auch ein Potential gesellschaftlicher Veränderung zuzugestehen, statt Kunst als lediglich determiniert durch die bestehenden Verhältnisse zu betrachten.

Zeitlers Bemühen um eine Grenzbefestigung zur soziologischen Wissenschaft einerseits und zum historischen Materialismus andererseits mag als Indiz gewertet werden, wie schwer es mitunter im Fach fiel, die Sozialgeschichte als eine genuin kunsthistorische Zugangsweise zu akzeptieren. Im Kanon fachwissenschaftlicher Methoden nahm sie eine Sonderstellung ein, weil sie genau genommen keine Methode, sondern eine erweiterte Betrachtungsweise war (Roesler-Friedenthal 2003, 218; Danko 2012, 40–43; Aulinger 1992). Wo Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Ikonik oder Semiotik primär werkorientiert verfahren, wollte die Sozialgeschichte dem Fach Wege eröffnen,

kritisch hinter ihren Gegenstand zu blicken. Ein altlinker Kunsthistoriker wie Norbert Schneider, der das einschlägige Kapitel für die vielbenutzte *Einführung* in die Kunstgeschichte des Reimer-Verlags verfasste, hob noch 1985 die Distanz zu idealistischen Überhöhungen im Fach mit Nachdruck hervor. Mit geschliffener Rhetorik wandte Schneider sich ebenso gegen die positivistische „Faktografie“ der Stilgeschichte wie gegen einen kunsthistorischen Ästhetizismus, der im „reinen Sehen“ sein Ziel fand oder das Kunstwerk als ein Numinosum feierte und damit zuletzt nur „metaphysische Erklärungen und divinatorische Weiheformeln“ anzubieten habe (Schneider 2008, 273 u. 268f.). Kunst wollte Schneider nicht als autonome Schöpfung verstanden wissen, sondern als eine gesellschaftliche Sphäre, die ökonomischen Verflechtungen unterworfen war oder als privilegierter Besitzstand daran beteiligt sein konnte, Machtverhältnisse zu legitimieren und soziale Widersprüche und Konflikte zu verschleiern.

Wenn Schneider dabei noch einmal marxistische Kernvokabeln wie „Spätkapitalismus“ oder „Basis und Überbau“ aufrief, schien das im Lichte der postmodernen Maxime vom Ende der großen Erzählungen schon nicht mehr ganz zeitgemäß. Eine politische Agenda kam der Kunstgeschichte denn auch spätestens nach 1989 weitgehend abhanden. Mit der Resignation (vgl. Kritische Berichte 1990) ging das Fach insgesamt in einer diffusen Bürgerlichkeit auf und verabschiedete sich von Versuchen der Einmischung in gesellschaftspolitische Belange. Inzwischen, da eine jüngere Generation die Felder Postkolonialismus, Feminismus und Klassismus, die Sozialgeschichte und Social Art History dem Fach eröffneten, noch einmal aufröht, scheint sich das Blatt zu wenden. „Die Frage nach den historischen und sozialen Bedingungen von Kunst verlangt heute, so meinen wir, ergänzt zu werden um diejenige nach den historischen und gesellschaftlichen Bedingungen – und dem Selbstverständnis – von Kunstgeschichte als Wissenschaft“. Kein Statement aus den 1960ern, sondern unlängst formuliert von Autorinnen, nach deren Überzeugung die Einbindung von Kunst „in die sie umgebenden und

bedingenden gesellschaftlichen Verhältnisse, noch immer als zentrales Problem sozialgeschichtlicher Ansätze oder, allgemeiner gesprochen, jeder Kunstgeschichte gelten [kann], die sich als historische Wissenschaft versteht.“ (Kuhn/Rottmann 2022, 2f.).

II. Zu einem angestammten Thema der Sozialgeschichte der Kunst, der Sphäre der Rezipienten, hat nun Oskar Bätschmann eine neue Studie vorlegt (Bätschmann 2023a). Die ‚klassische‘ Kunstsoziologie hatte zur Kategorie des Publikums ein durchaus angespanntes Verhältnis. Arnold Hauser hielt den Begriff für wenig prägnant und riet mit Nachdruck davon ab, das Publikum „als kollektiv rezipierendes Subjekt“ zu betrachten. Zugleich war er nicht frei von konservativen Vorbehalten, wenn er die Schöpfungen „authentischer, qualitativ hochwertiger Kunst“ nur einer genussfähigen Minorität für zugänglich hielt, während der moderne Künstler sich mit jenem „ungeheuren, unbekanntem und unberechenbarem Koloß [...], der ‚Kunstpublikum‘ heißt“ und seinen Ansichten herumzuplagen habe (Hauser 1983, 479, 481 u. 490). Gänzlich frei von solchen Vorbehalten hat Bätschmann 1997 in seinem maßgeblichen Buch zum *Ausstellungskünstler* aufgezeigt, wie das Publikum im 19. Jahrhundert als „neuer sozialer Körper“ und „Gegenautorität“ in das Gefüge des Kunstsystems einbrach (Bätschmann 1997, 14). Anknüpfend an Martin Warnkes Untersuchung zum Hofkünstler, zeichnete Bätschmann nach, welchen Einfluss Publikumserwartungen und Adressatenorientierung seither auf das Agieren und den Habitus künstlerischer Akteure gewannen. Weitaus weniger gewichtig, doch mit nicht minder weit gestecktem Anspruch lässt Bätschmann nun die Studie zum Kunstpublikum folgen, mit der er die Analyse in die gegenläufige Richtung zu vertiefen sucht.

Das Thema erscheint zeitgemäß, hat dieser Teil des Betriebssystems Kunst doch durch die Stay-at-home Order der Coronazeit an Aufmerksamkeit gewonnen, als das Ausbleiben von Besucherinnen und Besuchern nicht nur in den Fußballstadien, sondern auch in Museen und Ausstellungen eine Leerstelle hinter-



| Abb. 1 |
Besucherandrang
in der Ausstellung
„Making Van Gogh“,
Städel Museum,
Frankfurt a. M.,
aufgenommen am
8. Februar 2020.
Foto: Andreas Zeising

ließ. **| Abb. 1 |** Die im Rückblick oftmals rührend anmutenden Versuche, die angestammte Klientel durch digitale Formate zu erreichen („Allein im Museum“ nannten etwa die Berliner Museen ihre digitalen Kuratorenführungen), zeigt bei näherem Hinsehen, wie schwierig und komplex die Rede vom Kunstpublikum ist. Denn jenseits solcher mehr oder weniger amateurhafter Versuche haben sich ja Popularisierung und Vermittlung von Kunst und Kunstgeschichte tatsächlich zu großen Teilen in die Weiten digitaler Kanäle verflüchtigt. Auf TikTok, Instagram und YouTube adressieren professionalisierte Influencer und selbsternannte Kunstvermittlerinnen eine vollständig verstreute, lediglich durch die Algorithmen der Konzerne evaluierte Öffentlichkeit von Viewern und Followern. Doch auch in Präsenzformaten zeichnen sich Verschiebungen ab. Während im Museums- und Ausstellungsbetrieb die pandemiebedingten Einbrüche der Besucherzahlen nur mühsam kompensiert werden, ziehen kommerzielle Unterhaltungsangebote wie die digitalen Multimedia-Schauen des französischen Unternehmens Culturespaces [↗](#), **| Abb. 2 |** die sich auch ohne Originale freiherzig als Kunstaustellungen

bezeichnen und die altbekannte Maxime „Kultur für alle“ zitieren, Hunderttausende an. Kein Wunder, dass inzwischen eine Nicht-Besucherforschung im Kulturmanagement Fuß fasst (Nicht-Besucherforschung 2019).

Angesichts des breitgefächerten Nebeneinanders von Öffentlichkeiten und Interessenssphären, das bei Bättschmann nur gestreift wird, erscheint das Buch wie eine Rückschau auf ein vordigitales Zeitalter. Der Autor gibt sich bescheiden und spricht vom Resultat einer unsystematischen Recherche in der Hoffnung, mit ihr „ein Forschungsgebiet für die Kunstgeschichte weiter geöffnet zu haben“ (Bättschmann 2023a, 165). Das macht den zentralen Terminus des Kunstpublikums allerdings nicht weniger problematisch. Gehört die Frage, was darunter zu verstehen ist, doch zweifellos zu den komplexesten der Forschung (vgl. Öffentlichkeit/Publikum 2010): Meint Publikum die Masse der Besucher, die (gebildete) Öffentlichkeit, die Adressatenschaft, die Konsumenten, den Normalbürger, das Volk bzw. ‚die Leute‘ (*plebs, peuple*), oder ist es eher soziologisch zu charakterisieren, etwa als Multiplikator, Zielgruppe oder zahlende Klientel? Was

will das Publikum: Sucht es Genuss, Erbauung, Belehrung, Unterhaltung, Sensation oder Zerstreuung? Ist es durch spezifische Interessen, Einstellungen, Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen charakterisiert, wie sie Museumsgänger, Kunstliebhaber und Touristen an den Tag legen, oder ist darunter schlicht die große Zahl der irgendwie an Kunst partizipierenden Laien zu verstehen? Schon angesichts dieser Vielschichtigkeit möchte man zweifeln, ob es Sinn hat, den Gegenstand auf kaum 200 Seiten abzuhandeln. Bättschmann nennt in einem Gespräch das Kunstpublikum einen „blinden Fleck“ der Forschung (Bättschmann 2023b, 561). Dies mag überraschen, hat die Kunstsoziologie diesem Thema doch nicht erst seit Pierre Bourdieu dezidierte Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Held/Schneider 2007, 166 u. 230–241). Im Spannungsfeld der sozialen Trias von Produktion, Distribution und Rezeption fragt sie nach Einstellungen, Habitus und Wahrnehmungsweisen von Statusgruppen und Rezipienten, die nicht in abstrahierender Verallgemeinerung, sondern in ihrer jeweiligen durch Sozialisation erworbenen Spezifik Untersuchungsgegenstand sind. Bättschmann bekräftigt eingefleischte

Vorbehalte, wenn er – freilich nicht ganz zu Unrecht – das Überwiegen einer positivistischen, auf sozialwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden gestützten Zugangsweise moniert, die häufig auf die Gegenwart bezogen bleibt (vgl. exemplarisch Klein 1997). Im Gegensatz dazu habe die kunsthistorische Rezeptionsforschung zumeist einen idealisierten Betrachter im Kollektivsingular konstruiert, kaum aber das Publikum als einen gesellschaftlichen Akteur wahrgenommen. Beiden methodischen Defiziten will seine Darstellung beikommen.

III. Seiner Intention nach geht es Bättschmann um eine kunstgeschichtliche Perspektivierung, welche die adressierte oder partizipierende Öffentlichkeit sichtbar macht, indem der „Anteil des Publikums“ (Bättschmann 2023a, 15ff.) an der bildenden Kunst, verstanden als historisch unterschiedliche Art und Weise ihrer Zurschaustellung, Hervorbringung oder performativen Aufführung, zu rekonstruieren ist. Das Buch verfolgt sein Thema im Wesentlichen am Leitfaden der Chronologie, die einen Bogen spannt von Plinius dem Älteren bis zu Marina Abramović, wobei

Abb. 2 |
Berichterstattung
der Lokalpresse
über die immersive
Kunstaussstellung
„Phoenix des
Lumières“ in
Dortmund.
Ruhrnachrichten
vom 4.10.2023 ↗



zwangsläufig vieles angeschnitten, wenig vertieft wird. Die Kapitelabfolge fokussiert auf Praktiken der öffentlichen Ausstellung und Rezeption von Kunst, angefangen bei anekdotisch überlieferten Begebenheiten zur Zeit der Renaissance und literarisch überformten Berichten über die aufsehenerregende Präsentation von Werken eines Bernini oder Jacques-Louis David, bis zur Geschichte des modernen Museums- und Ausstellungsbetriebs, die in mehreren Etappen aufgefächert wird. Was Bättschmann dabei in den Blick zu nehmen sucht, ist einerseits die konstitutive Rolle und zunehmend gewichtigere Meinungsmacht der Laienöffentlichkeit, die mit den Urhebern und professionalisierten Sachverwaltern von Kunst in eine „Urteilkonkurrenz“ (Bättschmann 2023a, 26) tritt, andererseits die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Adressierungen des Publikums im Kunstbetrieb, die zwischen den Polen Wertschätzung und Verachtung pendelt.

Bättschmann konsultiert eine Vielzahl höchst unterschiedlicher schriftlicher und bildlicher Quellen, bei denen Äußerungen der Akteure, sprich des Publikums selbst, erstaunlicherweise keine Rolle spielen. Bereits die auf den ersten Seiten zusammengetragenen Zitate sind ausnahmslos Aussagen *über* das Publikum. Ins Blickfeld geraten so vor allem die Stimmen, Sichtweisen und Wertungen von Künstlern, Kunsttheoretikern, Kritikern und Literaten, die aus ihrer jeweiligen Position heraus der Öffentlichkeit einen Platz zuweisen und Ansprüche an die Adressaten von Kunst formulieren. Was im Gesamtbild entsteht, ist keine Rezeptionsgeschichte, die den „Anteil des Publikums“ als soziale Realität spiegelt, erst recht keine Kunstgeschichte ‚von unten‘, sondern vielmehr eine Geschichte von Vorstellungskomplexen, Vereinnahmungen, Fremdzuschreibungen und Rollenzuweisungen, mit der man der Rezipientenschaft entgegentrat – ob nun aus künstlerischem Eigennutz, mit sozialer Empathie, patriarchalem Wohlwollen oder aus wissenschaftlichem Interesse (wie im Falle des Dresdner Holbein-Plebiszits von 1871). Problematisch ist das vor allem dort, wo über das Publikum mit Herablassung geurteilt oder es als Störfaktor betrachtet

wurde. Spottkarikaturen des 19. Jahrhunderts, die das Galeriepublikum als hohnlachende Menge zeigen, bleiben unwidersprochen: „Das Auslachen von Künstlern und ihren Werken ist die spontanste und eindeutigste Äußerung der Feindschaft des Publikums“ (ebd., 106). Ungewollt reproduziert wird damit eine von Künstlern und der zeitgenössischen Kritik forcierte Sichtweise, die über die realen Verhältnisse wenig aussagt.

Deutlich wird das auch im Kapitel „Die Massen“, in dem Bättschmann demographische Zahlen zum Bevölkerungswachstum, denen bildliche Darstellungen großstädtischer Menschenansammlungen in illustrativer Weise beigesellt sind, mit Sentenzen aus Gustave Le Bons Erfolgsbuch *Psychologie des foules* von 1895 kommentiert. Dies verdeutlicht zwar die angstbesetzten Vorbehalte, die man von bürgerlicher Warte aus gegenüber dem Phänomen der „ästhetischen Massen“ hegte, wie Gabriel Tarde sie 1901 nannte, liefert aber keine gegenläufige Sichtweise, die Einblicke oder Aufschlüsse über die wirklichen, womöglich devianten Einstellungen geben könnte, um solche kulturkonservativen Stereotype zu konterkarieren. In Bättschmanns Darstellung erhält das Publikum selbst schlicht keine Stimme. Hier wie auch an anderen Stellen stößt man sich zudem am Umgang mit künstlerischen Werken, die wie sozialgeschichtliche Zeitdokumente eingeblendet werden. Camille Pissarros Gemälde einer Menschenmenge auf dem Boulevard Montmartre etwa dient als vermeintlicher bildlicher Beleg einer Ära der „Masse“ – mit dem Thema des Buches hat es jedoch nichts zu tun.

IV. Diskussionswürdig erscheint, dass Bättschmann den Begriff des Publikums in recht weitläufiger und nicht durchweg konsistenter Weise konzeptualisiert. Trifft es wirklich zu, dass ein Leon Battista Alberti „unübersehbar vom Publikum“ spricht (Bättschmann 2023b, 561), wenn er Termini wie *multitudine* und *spectatores* gebraucht, um die Empfehlung auszusprechen, Künstler mögen die intendierte Wirkung ihrer Werke am unbefangenen Laienurteil überprüfen? Kann von einem Publikum die Rede sein, wenn

Leonardo da Vinci, so die Legende, den Karton der *Anna Selbdritt* der Florentiner Bürgerschaft zur Begutachtung überließ, was, wie Vasari zu wissen meinte, „all dies Volk zum Staunen brachte“ (Bätschmann 2023a, 35). War die gaffende Menge, die sich bei der Präsentation von Berninis *Apoll und Daphne* einfand, wirklich ein Kunstpublikum, oder nicht eher eine zufällige anonyme Öffentlichkeit? Man mag das so sehen, doch hält die Ausweitung einer sozialgeschichtlichen Theoretisierung kaum stand. Wenngleich der Begriff *publico* von seinem Ursprung her die Herstellung einer Öffentlichkeit meint, hat doch nicht alle Kunst, die öffentlich ist, auch bereits ein Publikum (zum Problemfeld vgl. Kunst und Öffentlichkeit 2015). Anschaulich zeigt dies der Fall der Kunst im öffentlichen Raum, die nicht selten auf Gleichgültigkeit, Nichtbeachtung und Desinteresse stößt, während sie von Kunstinteressierten – etwa den Besucherinnen und Besuchern der Münsteraner Skulptur Projekte – weithin in die Arme geschlossen wird. Sinnvollerweise lässt sich von Publikum dort sprechen, wo Kunst nicht lediglich einer anonymen Öffentlichkeit ausgesetzt ist, sondern im Akt des Ausstellens ein geteiltes Interesse hergestellt wird – eine Kommunikation und Interaktion, an der die Adressatenschaft als Akteur beteiligt ist, wo Kunst und Öffentlichkeit konvergieren „und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen, usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten“ (Kammerer 2012, 8). Bätschmann selbst stellt eine lexikalische Definition an den Anfang seiner Untersuchung, die in diese Richtung zielt – sie stammt bezeichnenderweise aus dem *Lexikon zur Soziologie* (Rammstedt 2020; Bätschmann 2023a, 22). Wo der Beachtung ein geteiltes Interesse fehlt, ist die Begegnung mit Kunst eine zufällige Konfrontation, die indifferente Reaktionen wie Staunen, Ärger oder Achselzucken hervorrufen mag, die nicht mit dem Urteil eines Publikums zu verwechseln sind.

Überhaupt ist zu fragen, wie begrifflich scharf und tragfähig die Rede vom Kunstpublikum in kunstwissenschaftlicher Hinsicht eigentlich ist. Dass in Nachbardisziplinen wie der Literatur- und Musikwissenschaft meist nicht pauschal vom Literatur- oder

Musikpublikum, sondern vom Lese-, Theater- oder Konzertpublikum die Rede ist, zeigt, dass diese Sozialfigur erst dort greifbare Gestalt gewinnt, wo die Partizipation der Öffentlichkeit im institutionellen, publizistischen oder pädagogischen Feld als Teil des Kunstsystems verankert ist. Für Arnold Hauser zählte zum Konzept des Kunstpublikums „die Mobilität der tonangebenden Schichten, die verringerte Sekurität der einzelnen Künstler, doch auch die steigenden Chancen der Künstlerschaft im ganzen und die Beteiligung beider Parteien, der produktiven wie der konsumtiven, an der fluktuierenden Konjunktur des Marktes“ (Hauser 1983, 484). Tatsächlich gewinnt Bätschmanns Darstellung dort sozial- und kunstgeschichtlich konkrete Züge, wo mit der Herausbildung des bürgerlichen Ausstellungsbetriebs in der Zeit um 1800 ein Ausstellungs-, Museums- und Lesepublikum als soziale Figuration ins Leben tritt – mithin in jenem Zeitraum, auf den bereits das Buch über den *Ausstellungskünstler* fokussierte.

Letztlich erliegt das Buch jener Schwäche, die Bätschmann eingangs der Rezeptionsforschung ansetzt: Über weite Strecken ist vom „Publikum“ als einer nicht weiter differenzierten oder lediglich klassistisch grob umrissenen Öffentlichkeit von Adressaten und Rezipienten die Rede, nicht aber von einer komplexen sozialen Wirklichkeit, die als je epochenspezifische Figuration handelnder Subjekte mit bestimmten rezeptiven Kompetenzen, ästhetischen Erwartungen und sozialen Einstellungen zu analysieren wäre, die höchst unterschiedliche Umgangs- und Interaktionsweisen mit Kunst und Formen der Kunstkommunikation ausmachen. Von dieser Linie weicht auch das abschließende Kapitel nicht ab, in dem Bätschmann mit spürbarem Missbehagen die „Korruption des Kunstmarkts“ (Bätschmann 2023a, 157) unter den Bedingungen seiner globalen Kommerzialisierung umreißt. Der gesamte kulturelle Sektor erscheint hier wie eine heißgelaufene Vermarktungsmaschinerie, in der Kunst nur noch ein beliebiger Anlass ist, eine zerstreungssüchtige und eifrig umworbene Masse bestmöglich zu unterhalten. Die Tatsache, dass etwa in der Museumsarbeit heute allerorten Anstrengungen

unternommen werden, das Publikum im Sinne einer gegenhegemonialen Praxis von passiven Konsumierenden zu aktiv Mitgestaltenden zu emanzipieren (exemplarisch Sternfeld 2018) wird in dieser Grobzeichnung ebenso ausgespart wie die in Bildungskontexten weithin kritisch diskutierten Fragen nach Experten-Laien-Dichotomien, Citizen Science oder partizipativer Ermächtigung. Am Ende bleibt der Eindruck einer überaus klugen und unterhaltsam zu lesenden Sammlung episodischer Betrachtungen, die sich indessen nicht zu einem Netz von Bedeutungen zusammenzieht, sondern den Begriff des Kunstpublikums, um den es geht, in alle Winde zerstreut.

V. „Zunehmende Sorgen erweckt die Studiensituation an den Universitäten in einem Fach, das seiner Struktur nach nicht auf große Mengen oder gar Massen abgestimmt werden kann“, hieß es 1982 in der Eröffnungsansprache von Georg Friedrich Koch auf dem Kasseler Kunsthistorikertag, von dem bereits die Rede war (Koch 1983, 15). Nach der Bildungsreform und dem beginnenden Zustrom geburtenstarker Jahrgänge an die Universitäten verzeichnete das Studienfach Kunstgeschichte regen Zulauf. Führte die *Kunstchronik* 1979 noch 42 eingereichte Magisterarbeiten und 95 abgeschlossene Promotionen an, so waren es 1982 bereits doppelt so viele (Koch 1983, 15). Stetes Wachstum verzeichnete zum selben Zeitpunkt auch ein anderer Sektor, derjenige der Museen, der im genannten Jahr die „ungeheure Zahl“ von 54 Millionen Besuchern verbuchte (Koch 1983, 16).

Im Rückblick scheint es, als sei die Wirksamkeit, die der sozialgeschichtliche Ansatz im Fach entfaltet hat, auch ein Reflex auf den gewandelten Stellenwert und die zunehmende Reichweite, die Kunst und Kunstgeschichte in der Gesellschaft erlangt hatten. Wo es nicht mehr nur um Formprobleme und Stildebatten ging, sondern darum, Funktion und Relevanz von Kunst in der Gesellschaft aufzuzeigen, konnte auch die Kunstgeschichte selbst auf populäre Resonanz stoßen: In den 1980er Jahren verzeichneten die von Werner Busch und Monika Wagner im Medienverbund konzipierten Funkkollegs *Kunst* und

Moderne Kunst, die den sozialgeschichtlichen Ansatz methodisch konsequent verfolgten, zehntausende Teilnehmer (Funkkolleg Kunst 1987; *Moderne Kunst* 1992; zur Methodik Busch 1984; zur kritischen Diskussion Böhm 1984; Sauerländer 1985; Below 1986; zum bildungsgeschichtlichen Kontext Zeising 2018). Beide Sendereihen folgten dem bildungspolitischen Anspruch, wissenschaftlich-akademische Inhalte in gemeinverständlicher Form zu vermitteln und dabei den aktuellen Methodendiskussionen des Faches Rechnung zu tragen. Auf diesem Niveau und mit dieser Publikumsresonanz hat das Fach Kunstgeschichte seither nie wieder eine ähnliche Breitenwirkung erreicht oder auch nur angestrebt.

In der DDR bestimmte sich das fachliche und methodische Selbstverständnis vor der Folie der ‚gesellschaftlichen Legitimation‘, die man der Kunstgeschichte als Beitrag einer Erziehung zum Sozialismus antrug. Anders als im Westen ging das Bestreben dahin, historische Wissenschaft und Kunsterziehung eng zu verklammern (vgl. Klemm 2012, 46–58). An die ‚Kunstwissenschaft‘ erging der bildungspolitische Auftrag, ihre Erkenntnisse im Sinne der dialektischen Einheit von Geschichte, Theorie und Kritik breitenwirksam zu vermitteln, um so die gesellschaftsbezogene Analyse in die Gegenwart hinein zu verlängern. 1978 zog der Wissenschaftliche Rat für marxistisch-leninistische Kultur- und Kunstwissenschaften der DDR eine zufriedene Bilanz: „Gestiegen ist die Effektivität der Kunstwissenschaft für den Bereich der Volksbildung. Forschungsergebnisse sind in die Lehrplangestaltung eingeflossen. Sie wurden wirksam für die wissenschaftliche Fundierung und ästhetische Spezialisierung des Unterrichts in den musischen Fächern“ (zit. n. Klemm 2012, 71). Das war freilich vielleicht auch nur eine Illusion.

In sehr unterschiedlicher Weise, so lässt sich jedenfalls sagen, bemühte sich die akademische Wissenschaft um breite Resonanz und darum, ein ‚Publikum‘ zu erreichen. Wie sich die Situation seither gewandelt hat, verdeutlicht wiederum Oskar Bätschmann, der kürzlich im Interview gefragt wurde, welches Publikum die akademische Kunstgeschichte heute noch

erreichen könne. Seine Antwort fiel skeptisch aus. Im Kunst- und Medienbetrieb richte sich das Interesse der Leute inzwischen vornehmlich auf Sensationen oder leichte Kost, kaum noch auf seriöse wissenschaftliche Information. Auch wenn es hier und da gelingt, so Bättschmann sinngemäß, sich mit gelehrtem Wissen einzubringen, sei das „Schwinden des kunsthistorischen Publikums“ doch ein Fakt: „Der wissenschaftliche Diskurs bleibt so innerhalb des Faches.“ (Bättschmann 2023b, 563). Die Skepsis erscheint symptomatisch für die selbstgewählte Isolation der universitären Disziplin und die Grenzziehung zu Phänomenen der Popularisierung und Vermittlung. Vom Anspruch, weite Kreise zu erreichen, hat sich das Fach weitgehend verabschiedet. Hoffen wir, dass es nicht dabei bleibt.

Literatur

- Actes 1972:** Actes du sixième congrès international d'esthétique. Uppsala 1968 / Proceedings of the Sixth International Congress of Aesthetics, Uppsala 1968, hg. v. Rudolf Zeitler, Uppsala 1972.
- Aulinger 1992:** Barbara Aulinger, Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung, Berlin 1992.
- Bättschmann 1997:** Oskar Bättschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Bättschmann 2023a:** Oskar Bättschmann: Das Kunstpublikum. Eine kurze Geschichte, Berlin 2023.
- Bättschmann 2023b:** Im Gespräch mit Oskar Bättschmann, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 86, 2023, 549–564.
- Below 1986:** Irene Below, The Blind Man – Nachlese zum Funkkolleg Kunst, in: kritische berichte 14, Heft 3, 1986, 56–70.
- Böhm 1984:** Gottfried Böhm, Geschichte ohne Kunst. Anmerkungen zum Funkkolleg „Kunstgeschichte“, in: Merkur 38, Heft 430, 1984, 959–963.
- Busch 1984:** Werner Busch, Funkkolleg Kunst, in: BDK-Mitteilungen 20/1, 1984, 13–17.
- Danko 2012:** Dagmar Danko, Kunstsoziologie, Bielefeld 2012.
- Feist 1978:** Peter H. Feist, Künstler und Gesellschaft. Ein methodologisches Problem der Kunstwissenschaft (1972), in: Ders., Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft, Dresden 1978, 6–17.
- Feist 2006:** Peter H. Feist, Die Kunstwissenschaft in der DDR, in: Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit, hg. v. Martin Papenbrock (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 8, 2006), 13–49.
- Funkkolleg Kunst 1987:** Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hg. v. Werner Busch, 2 Bde., München 1987.
- Hauser 1953:** Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 Bde., München 1953.
- Hauser 1983:** Arnold Hauser, Soziologie der Kunst (1974), München 1983.
- Held/Schneider 2007:** Jutta Held und Norbert Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.
- Hohendahl 2002:** Peter Uwe Hohendahl, Das Projekt Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Arnold Hauser, in: Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der frühen Neuzeit, hg. v. Klaus Garber, München 2002, 245–262.
- Kammerer 2012:** Dietmar Kammerer, Vorwort, in: Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst, hg. v. Dietmar Kammerer, Bielefeld 2012, 7–11.
- Klein 1997:** Hans Joachim Klein, Kunstpublikum und Kunstrezeption, in: Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, hg. v. Jürgen Gerhards, Opladen 1997, 337–356.
- Klemm 2012:** Thomas Klemm, Kein Tag ohne Linie? Die kunst- und gestaltungstheoretische Forschung in der DDR zwischen Professionalisierung und Politisierung (1960er bis 1980er Jahre), München 2012.
- Koch 1983:** Achtzehnter Deutscher Kunsthistorikertag, Kassel, 20. bis 24. September 1982. Eröffnungsansprache des Ersten Vorsitzenden Georg Friedrich Koch, in: Kunstchronik 36/1, 1983, 12–18.
- Kritische Berichte 1990:** Kritische Berichte, 18/3, 1990 (Thema: „Zwanzig Jahre danach – Kritische Kunstwissenschaft heute“).
- Kuhn/Rottmann 2022:** Léa Kuhn und Kathrin Rottmann, Soziale Fragen und Kunstwissenschaft heute. Editorial, in: Kritische Berichte, 50/2, 2022, 2–7.

Kunst und Öffentlichkeit 2015: Kunst und Öffentlichkeit, hg. v. Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher, Wiesbaden 2015.

Moderne Kunst 1992: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, hg. v. Monika Wagner, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1992.

Nicht-Besuchersforschung 2019: Nicht-Besuchersforschung. Audience Development für Kulturinstitutionen, hg. v. Martin Tröndle, Wiesbaden 2019.

Öffentlichkeit/Publikum 2010: Peter Uwe Hohendahl, Karen J. Kenkel, Russell A. Berman und Arthur Sturm, Öffentlichkeit/Publikum, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2010, 583–637.

Rammstedt 2020: Otthein Rammstedt, Publikum, in: Lexikon zur Soziologie, hg. v. Daniela Klimke u. a., Wiesbaden 2020, 621.

Röhl 2018: Boris Röhl, Marxistische Philosophie und Kunstgeschichte. Einführung, Entwicklung, Terminologie, Münster 2018.

Roesler-Friedenthal 2003: Antoinette Roesler-Friedenthal, Kunstsoziologie, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, 217–222.

Sauerländer 1985: Willibald Sauerländer, Kunst ohne Geschichte?, in: kritische berichte 13, Heft 4, 1985, 61–65.

Schneider 2008: Norbert Schneider, Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung (1985), hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 2008, 267–295.

Sternfeld 2018: Nora Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, Berlin 2018.

Zeising 2018: Andreas Zeising, Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre, Köln 2018.

Zeitler 1983: Rudolf Zeitler, Zum Problem „Kunst und Gesellschaft“, von der Kunstgeschichte her gesehen, in: Kunstchronik 36/1, 1983, 52–54.

Populäre Kunstgeschichte

Zur Genese populärer Kunstgeschichte

Prof. Dr. Joseph Imorde
weissensee kunsthochschule berlin
kunstgeschichte / kunstwissenschaft
imorde@kh-berlin.de

Zur Genese populärer Kunstgeschichte

Joseph Imorde

Was, so ließe sich zu Beginn fragen, ist eigentlich das Gegenteil von populärer Kunstgeschichte? Eine Karikatur aus dem Jahr 1904 mag Hinweise geben.

Abb. 1 | Rudolf Wilke nimmt im *Simplicissimus* die knochentrockene Pedanterie akademischen Fachgelehrtentums aufs Korn und macht sich über den Leipziger Ordinarius August Schmarsow lustig, dem attestiert werden konnte, dass er „mit mathematischen Formeln den verschiedenen Künsten zu Leibe ging, multiplizierte, subtrahierte und Wurzel zog“ (Weisbach 1937, 158). Die verballhornte Trockenheit der so genannten „Kunstphilologen“ (Ihringer 1910, 57) stand in größtmöglicher Opposition zur sprachlichen Gewandtheit von Schriftstellern und Literaten, die wiederum von selbsternannten Verwesern reiner Wissenschaft mit Hass und Häme verfolgt wurden. Aby Warburgs Urteil über den ersten Band von Ernst Steinmanns *Sixtina*-Werk ist ein gutes Beispiel, weil von größtmöglicher Verachtung getragen: Das Buch sei „ohne Phantasie und Enthusiasmus in lauwarmer koketten Wimmerton für ältere Jungfrauen der besten Stände hingegossen und dabei von einer geradezu brutalen Oberflächlichkeit im Einzelnen“ (zit. nach Roeck 2001, 79; vgl. Sears 2020, 122). Mit Herablassung blickte Warburg auf den kultivierten Dilettantismus der römischen Salonkultur um Henriette Hertz. In dieser figurierte Steinmann als „polyglotter Nachtportier [...], der im Gewühl des internationalen Fremdenverkehrs auf fette Trinkgelder“ rechnete (zit. nach Imorde 2009, 206).

Zugänglichkeit

Die Popularisierung der Kunstgeschichte zielte um 1900 nicht zuerst auf die Vielen und damit auf ein gesellschaftliches Unten, sondern adressierte vornehmlich die Wohlhabenden und Gutbetuchten, die hohen und höchsten Kreise. Die Beschäftigung mit Kunst

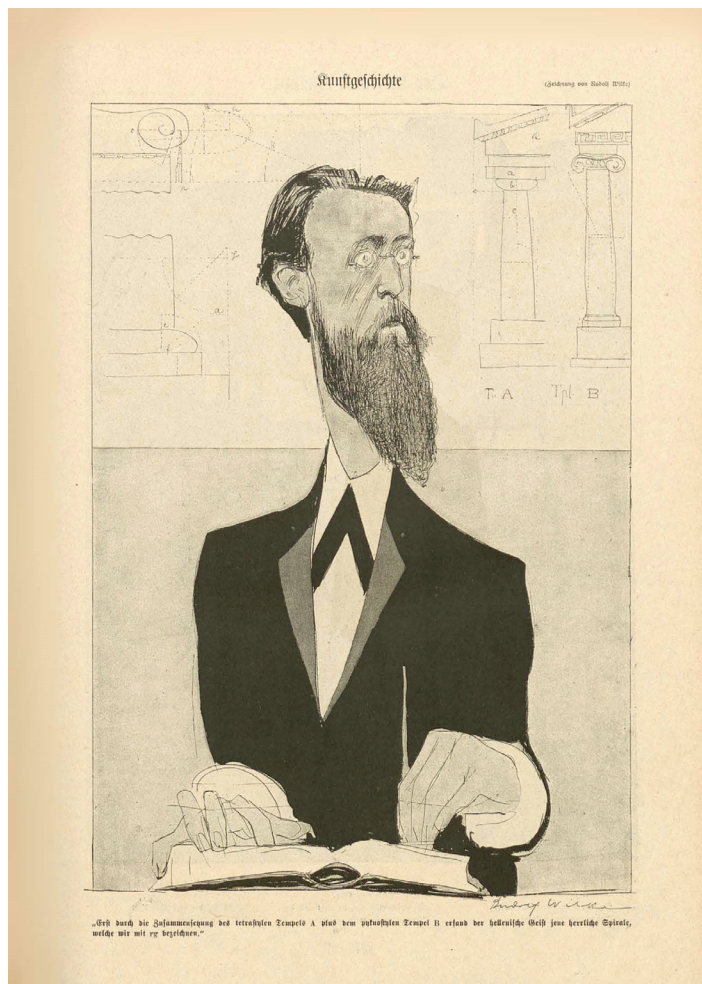


Abb. 1 | Rudolf Wilke, Kunstgeschichte, in: *Simplicissimus* 9, 1904/05, Heft 27, S. 263. Archiv des Autors

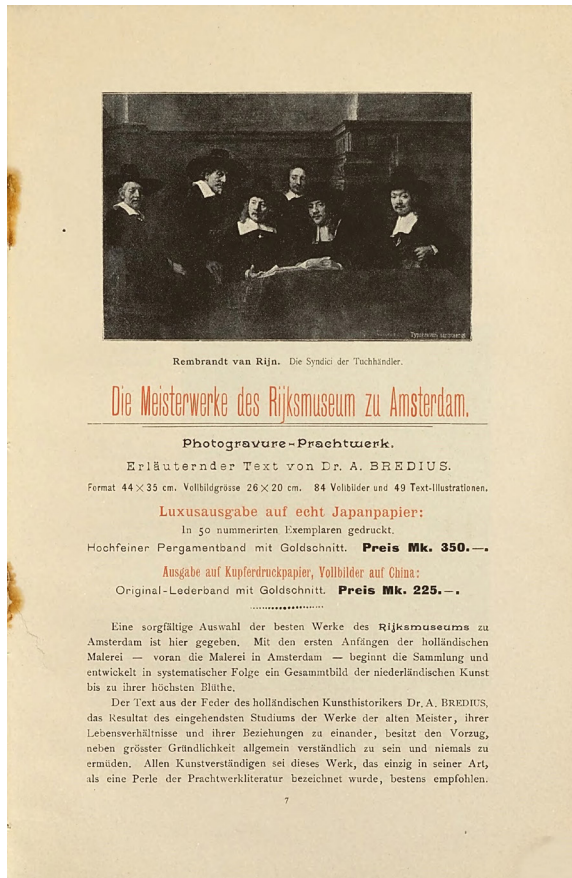
war diesen Klassen Zeitvertreib und Distinktionsmerkmal, die Vermittlung und Popularisierung ihrer Geschichte Aufgabe von Lakaien und Staatsdienern. Das „Photogravure-Prachtwerk“ des Verlages Franz Hanfstaengl, das 1895 *Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam* in 84 Vollbildern versammel-

te, kostete in der nummerierten Luxusausgabe, die der Verlag im Format 44 × 35 cm auslieferte, inklusive hochfeinem Pergamentband und Goldschnitt, 350 Mark. | **Abb. 2** | Bei solch einem Preis durfte der Text den Kundenkreis keinesfalls abschrecken, keinesfalls „ermüden“, sondern musste „allgemein verständlich sein“ (Pracht-Werke 1895, 7).

Zugänglichkeit war das A und O populärer Kunstvermittlung. Das betraf vor allem auch die Museen. Über deren Wandlung hin zu „tätig wirkenden Bildungsstätten“ (Osborn 1905, 1255) konnte vehement gestritten werden. 1891 stellte Herman Grimm die Exklusivität der Institution dadurch in Frage, dass er zur „Belehrung des Volkes“ ein „Museum für vaterländische

Kunstgeschichte“ in Vorschlag brachte. Gedacht war an eine Sammlung von Abgüssen und Gemäldekopien nach den Werken der größten Meister. Die Darbietung kulturellen Heroentums in Reproduktionen galt Grimm als Königsweg, „das Volk im höchsten Sinne dem Staate nutzbar zu machen“ (Grimm 1891, 413). Die Proliferation von Künstlern wie Dürer, Michelangelo, Raffael oder Tizian reichte dann schnell hinein in eine sich als Volksbildung tarnende Bilddidaktik, mit der ein auf Distinktion zielender Idealismus in Schule und Haus implementiert wurde. Das war nicht zuerst „Ausdruck des demokratischen Geistes“ (Lichtwark 1904, 6), sondern Instrument zur Verfestigung gesellschaftlicher Unterschiede und nationaler Vorurteile. Mit der Popularisierung des übermenschlichen Einzelwesens wurde das gesellschaftliche Leben der Gründerzeit gegenüber revolutionären Energien symbolisch abgesichert (Prange 2004, 162). Bezeichnend ist die Tatsache, dass in den monographischen Kunstbuchserien stets „das singuläre Künstlerindividuum im Zentrum“ stand (Kitschen 2021, 17). Die starke Persönlichkeit hinter dem Werk sollte die Form verständlich werden lassen und das Publikum dazu bringen, während der Betrachtung selbst der schlechtesten Reproduktion „die gleiche Stimmung und Empfindungsweise“ in sich nachbilden zu können (Lasson 1890, 323f.). Man sprach vom ästhetischen Genuss der Künstlerpersönlichkeit – und eben da lagen die ideologischen wie ökonomischen Potentiale billiger Bilder.

Die Popularisierung von Kunst kannte nach 1900 sehr differenzierte Formen und bediente sich der unterschiedlichsten Medien. Neben Abbildungen in Zeitschriften und illustrierten Kunstbüchern trat ein breites Angebot an Fotografien und Reproduktionsdrucken, das Firmen wie Franz Hanfstaengl, E. A. Seemann oder Friedrich Bruckmann in den verschiedensten Formaten, Druckqualitäten und Ausstattungen vorhielten. „Gemälde, Miniaturen, Flachdekorationen“ wurden zwar „in den Kompendien und Monographien meist direkt nach photographischen Negativen autotypisch oder durch irgend ein Lichtdruckverfahren wiedergegeben“, aber eine vielleicht noch größere



| **Abb. 2** | Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam, in: Pracht-Werke aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt in München. München 1895, S. 7. Archiv des Autors



Abb. 3 | Rudolf Dührkoop, Heinrich Wölfflin, ca. 1913. Fotografie. Humboldt-Universität, Universitätsbibliothek. Archiv des Autors

„Wirkung für die Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse und Interessen“ hatten „die photographischen oder nach Photographien hergestellten Einzelblätter, wie sie [...] in allen Kunststädten und in den meisten Museen verkauft und als ‚Andenken‘ oft auch von Leuten mitgenommen“ wurden, „die sonst keinen Pfennig für Kunst“ ausgaben (Krumbacher 1906, 6; Hensel 2012, 43). Für sehr wenig Geld ließ sich eine kunsthistorische Ansichtskarte erstellen, für ein paar Mark kaufte man „wahre Kunstschatze“. Ohne Probleme konnten sich Interessierte Bilder aller Art in „besseren Kunsthandlungen“ vorblättern lassen, oder sie wählten aus den reich illustrierten Katalogen der Reproduktionsanstalten das für sie Passende (Scheffler 1907, 251). Das Sortiment an Bilderbüchern und künstlerischem Wandschmuck wuchs auch deshalb ins Unüberschaubare, weil sich mit der Liebe zur reproduzierten Kunst ein gesellschaftlicher Bildungs- und Aufstiegsanspruch verband. Der Bilderhaushalt repräsentierte nun auch den „Bildungshaushalt“ (Kitschen 2021, 80).

Populäre Kunsthistoriker

Mit der Popularisierung kunsthistorischer Inhalte kamen mehr und mehr die Kunsthistoriker selbst in Mode, so etwa Heinrich Wölfflin, der sich 1912 oder 1913 von Rudolf Dührkoop fotografieren ließ. **Abb. 3** | Das Porträt führt paradigmatisch vor Augen, was die Zeit sich unter populärer Kunstgeschichte vorstellte – einfühlsame Versenkung. Dührkoop bemühte die

vertraute Ikonographie des Connoisseurs, wie sie sich zum Beispiel in Bildnissen Wilhelm Bodes fand.

Abb. 4 | Doch während sich der Berliner Museumsdirektor darin gefiel, am Schreibtisch mit Originalen zu posieren, sieht man den nach München berufenen Professor damit beschäftigt, in seinem Wohnzimmer eine Reproduktion zu betrachten. Das Atmosphärische der Aufnahme lässt nicht an Arbeit denken, sondern beschwört andere Zusammenhänge und Begriffe, Freizeit, Entspannung, Muße. Die Dinge auf dem „coffee-table“ verstärken den Eindruck: Die weibliche Kontrapoststudie verkörpert ganz buchstäblich das Klassische, während die Tulpen in der Vase die Stimmung von Frühling und Neuanfang verbreiten.

Wölfflin hält eine Reproduktion des Gemäldes *Junge Frau bei der Toilette* aus dem Kunsthistorischen Museum Wien in Händen, ein Bild, das heute Giovanni Bellini zugeschrieben wird, um 1900 aber für eine Arbeit des Pier Francesco Bissolo gehalten wurde.



Abb. 4 | Wilhelm Bode, um 1900. Aus: Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul, 2 Bde, Bd. 1, Berlin 1997, nach S. 44. Archiv des Autors

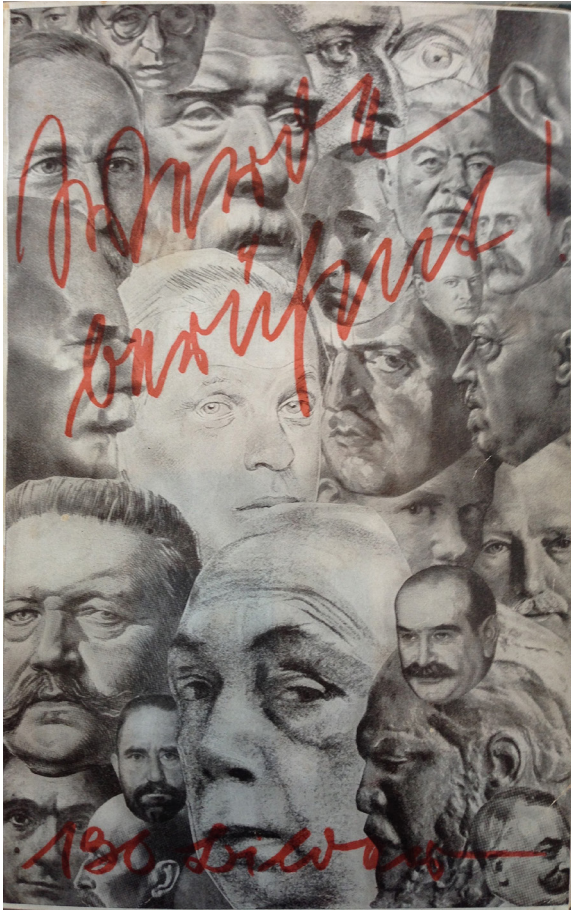
Der Verlag Friedrich Bruckmann hatte die Fotografie im Angebot: im Gesamtkatalog der Pigmentdrucke von 1905 noch unter dem Namen Bissolo, im Verzeichnis des Jahres 1913 dann als Werk Bellinis. Es ist von einiger Aussagekraft, dass der Kunsthistoriker sich hier in einer effeminierten Salonatmosphäre bei der Betrachtung einer preiswerten „Zimmerzierde“ fotografieren lässt. Die ausgestellte Pose der Kenner-schaft und die vermeintliche Tiefe des analytischen Blicks werden zuerst fragwürdig und erscheinen dann aufgesetzt. Die piktoralistische Unschärfe der Dührkoop'schen Inszenierung tut ein Übriges. Der weichgezeichnete Experte verkörpert als *testimonial* das Versprechen der populären Kunstgeschichte auf empfindsamen privaten Kunstgenuss und bewirbt beispielgebend die Produkte eben der Münchner Verlagsanstalt, mit der der Porträtierte in enger Verbindung stand.

Dem Affirmierenden von Wölfflins Habitus konnte bisweilen auch mit beißender Kritik begegnet werden, so vom elitären Walter Benjamin, der im Wintersemester 1915/16 an der Münchner Universität studierte und seinem Freund Fritz Radt in zwei Briefen aus dem „Colleg“ berichtete. Am 21. November sprach er mit starken Worten die Unfähigkeit Wölfflins an, dem im Seminar behandelten Gegenstand, frühmittelalterlichen Miniaturen, gerecht zu werden. Den Vortrag fand er „von künstlicher manirierter Gehaltenheit“. Es habe sich der Eindruck aufgedrängt, Wölfflin spiele eine Rolle, nur „um auf diese Weise seinem Ruf zu genügen“ (Scholem 1983, 81). Im zweiten Brief, vom 4. Dezember, wurde Benjamin noch deutlicher. Einziger Zugang zum Werk seien Exaltation und sittliches Verpflichtungsgefühl. Mit seinem unfundierten, erschlichenen Begriff von Vornehmheit und Distanz richte Wölfflin jede natürliche Begabung seines Auditoriums zu Grunde. Benjamin konstatierte ein krasses Auseinandertreten von kunsthistorischem Wissen und ausgestellter Persönlichkeit, eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von den Gegenständen hin zur vorgetäuschten Bedeutung des Kunsthistorikers (Scholem 1983, 84f.).

Public Intellectuals?

Die weite gesellschaftliche Beachtung und Akzeptanz kunsthistorischer Inhalte, die durch die Errungenschaften der Reproduktionsindustrie ermöglicht worden waren, ließen es für Wissenschaftler nach 1900 immer attraktiver erscheinen, mit den einschlägigen Verlagen zusammenzuarbeiten. Die drohenden Reputationsverluste wurden buchstäblich in Kauf genommen. Spätestens mit dem Dürer-Buch, das 1905 bei Bruckmann erschien, stieg Wölfflin zum populärsten Kunstforscher Deutschlands auf (Weisbach 1956, 53). 1925 schaffte er den Sprung in das *Schaubuch berühmter deutscher Zeitgenossen*, 1929 selbst auf den Umschlag zur zweiten Auflage, die den Titel trug *Werde berühmt!* Das Wort „berühmt“ verbindet die kantige Porträtbüste Wölfflins von Edwin Scharff auf der linken mit dem Bildnis Wilhelm Bodes auf der rechten Seite (Heimeran 1929). | **Abb. 5** | Ziel dieses „Volksbuches“ war es, „Deutsche Kultur in ihren ersten Vertretern einer breiten Öffentlichkeit zu Bewusstsein zu bringen“, das heißt die wichtigsten Persönlichkeiten der Gegenwart zu popularisieren (Heimeran 1925, 5).

Vielleicht darf man Wölfflin oder auch Bode aus heutiger Perspektive als *public intellectuals* ansprechen. Trotz ihrer jeweiligen Stellung an Universität oder Museum, trotz ihres ausgewiesenen Spezialwissens waren sie gewollt oder ungewollt Figuren des öffentlichen Lebens, setzten sich als solche mit aktuellen Themen auseinander, betrieben eine Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart (Prange 2016) – und standen dabei unter ständiger Beobachtung. Beide konnten mit sehr unterschiedlichen Stimmen sprechen, beide publizierten auf verschiedensten Ebenen, in Zeitungen und Zeitschriften, in Fachbüchern oder populären Reihen. Kunstgeschichte stellte sich auch damals schon als ein komplexes und unzusammenhängendes Gefüge aus unendlich vielen Aufmerksamkeitsangeboten unterschiedlichsten Niveaus dar. In diesem Gefüge gehörten Auseinandersetzungen zwischen Wissenschaftlern und Volksaufklärern, zwischen Stilhistorikern und Einfühlungstheoretikern, zwischen vermeintlichen Experten und so genannten



| Abb. 5 | Ernst Heimeran, *Werde berühmt! Ein Buch der Vorbilder*, 1929. Buchumschlag. Archiv des Autors

Dilettanten zum Alltag und zum vertrauten Umgangston, bildeten gleichsam den chorischen Hintergrund zu der sich schnell wandelnden visuellen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts.

Jürgen Habermas hat, um den Gedanken auf die Gegenwart hin zu öffnen, für sich und sein Schreiben auf eine Differenzierung der jeweils eingenommenen Rolle bestanden. Er verlangte seinen Kritikern die Aufgabe ab, zwischen wissenschaftlicher und öffentlicher Persona zu unterscheiden und die Texte und Beiträge, die Fachveröffentlichungen und öffentlichen Reden in ihren jeweiligen Kontexten zu sehen und auch aus diesen heraus zu beurteilen (Felsch 2024, 120f.). Das wäre ohne Probleme auf die Produzenten und Pro-

dukte der Kunstgeschichtsschreibung zu übertragen. Den selbsternannten Grenzwächtern wäre wieder einmal zu raten, sich bei der Beurteilung populärer „Oberflächenäußerungen“ (Kracauer 1977, 50) des Instrumentariums der Diskursanalyse zu bedienen, um den eigenen Standpunkt, den eigenen Zugang zur Kunst in die Reflexionen einfließen zu lassen. Denn eine provokante Ansicht Herman Grimms scheint bis heute richtig, dass es in der Kunstgeschichte nie eine valide Methode oder Methodologie gegeben habe, sondern immer nur mehr oder weniger bedeutende Gelehrte, die eine aus ihrer persönlichen Entwicklung stammende Art, die Dinge anzufassen, Anderen für eine bestimmte Zeit aufzudrängen verstanden (Jekel 1948, 35). Natürlich wäre diese Meinung selbst zu problematisieren, doch hat, um mit Stefan Germer zu sprechen, das Paradigma „Objektivität“ zuerst dazu Anlass gegeben, den subjektiven Anteil der nur zu oft politischen und nicht selten auch sehr persönlichen Voraussetzungen zur Interpretation und Popularisierung von Kunst und ihrer Geschichte zu camouflieren, statt sie zu thematisieren, offenzulegen und damit produktiv zu machen (Germer 1995, 150).

In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich die Forschung verstärkt diesem subjektiven Anteil kunsthistorischer Produktion zugewandt und auch dank des Anwachsens digitaler Repositorien (Bärninghausen et al. 2020) damit begonnen, die vielen Formen und Formate populärer Kunstgeschichte auf ihre ideologischen Restbestände hin zu untersuchen (Imorde/Zeising 2018; Zeising 2018; Imorde/Zeising 2019). Das betrifft sowohl die technikgeschichtlichen Voraussetzungen kunsthistorischer Heuristiken wie besonders auch die sozialhistorisch geschärfte Perspektive auf die mediale Proliferation kunsthistorischer Inhalte. Allerdings scheint die aktuelle Fachhistoriographie (Wood 2019) trotz ihrer Insistenz auf Meinungs- und Ausdrucksvielfalt nicht davor gefeit, Muster tradierter Heldenverehrung fortzuschreiben und damit weite Bereiche populärer Kunstgeschichtsschreibung zu übersehen sowie das historische Gewicht und die soziale Wirkung reproduzierter Bilder weiter unbedacht zu lassen. Dem wäre entgegenzuarbeiten.

Literatur

Bärninghausen et. al. 2020: Julia Bärninghausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider und Petra Wodtke (Hg.), Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnographischen und kunsthistorischen Archiven. Bielefeld 2020.

Felsch 2024: Philipp Felsch, Der Philosoph. Habermas und wir, Berlin 2024.

Germer 1995: Stefan Germer, Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire, in: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, hg. v. Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, 140–151.

Grimm 1891: Herman Grimm, Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte, in: Deutsche Rundschau 66, 1891, 390–413.

Heimeran 1925: Ernst Heimeran, Schaubuch berühmter deutscher Zeitgenossen in Werken bildender Kunst. Einhundertdreißig Tafeln, München 1925.

Heimeran 1929: Ernst Heimeran, Werde berühmt! Ein Buch der Vorbilder. Einhundertdreißig Tafeln. Zweite Auflage des: Schaubuch berühmter Zeitgenossen, München 1929.

Hensel 2012: Thomas Hensel, Die Medialität der Kunstwissenschaft: Aby Warburg und die Fotografie, in: Eva Schmidt und Ines Rüttinger (Hg.), Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material, Heidelberg 2012, 36–54.

Ihringer 1910: Bernhard Ihringer, Kunstphilologen, in: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur 4, 1910, Bd. 3, 54–58.

Imorde 2009: Joseph Imorde, Michelangelo Deutsch!, München 2009.

Imorde/Zeising 2018: Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), Lehrgut. Kunstgeschichte in Schulbüchern und Unterrichtsmedien um 1900, Siegen 2018.

Imorde/Zeising 2019: Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer, Berlin 2019.

Jekel 1948: Gertrud Jenkel, Herman Grimm als Essayist, Diss. Hamburg 1948.

Kitschen 2021: Friederike Kitschen, Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst, Berlin 2021.

Kracauer 1977: Siegfried Kracauer, Ornament und Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1977.

Krumbacher 1906: Karl Krumbacher, Die Fotografie im Dienste der Geisteswissenschaft, Leipzig 1906.

Lasson 1890: Adolf Lasson, Stilvoll. Eine Studie, in: Preußische Jahrbücher 66, 1890, 315–344.

Lichtwark 1904: Alfred Lichtwark, Museen als Bildungsstätten, in: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter Wohlfahrtseinrichtungen, Berlin 1904, 6–12.

Osborn 1905: Max Osborn, Museen, in: Die neue Rundschau 16/2, 1905, 1248–1257.

Pracht-Werke 1895: Pracht-Werke aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt in München. (München 1895).

Prange 2004: Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004.

Prange 2016: Regine Prange, Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart? Wölfflin und die Avantgarde, in: Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft, hg. v. Hans Aurenhammer und ders. (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 18). München 2016, 87–108.

Roeck 2001: Bernd Roeck, Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien, München 2001.

Scheffler 1907: Karl Scheffler, Kultur und Geschmack des Wohnens, in: Eduard Heyck et al. (Hg.), Moderne Kultur: Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks, Bd. 2.1, Die Persönlichkeit und ihr Kreis, Stuttgart/Leipzig 1907, 149–267.

Scholem 1983: Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1983.

Sears 2020: Betsy Sears, Warburg and Steinmann as Forschertypen, in: La rivista di Engramma 176, 2020, 115–133.

Weisbach 1937: Werner Weisbach, „Und Alles ist zerstoßen“. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende. Wien/Leipzig/Zürich 1937.

Weisbach 1956: Werner Weisbach, Geist und Gewalt. Wien/München 1956, 53.

Wood 2019: Christopher Wood, A History of Art History, Oxford/Princeton 2019.

Zeising 2018: Andreas Zeising, Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre, Köln/Weimar 2018.

Material Turn

Materials Matter

Prof. Dr. Beate Fricke
Institut für Kunstgeschichte
Universität Bern
beate.fricke@unibe.ch

Prof. Dr. Ann-Sophie Lehmann
Department of History of Art,
Architecture & Landscapes
Rijksuniversiteit Groningen
a.s.lehmann@rug.nl

Materials Matter

Beate Fricke und Ann-Sophie Lehmann

Material Turn als Tautologie

Von einem „Material Turn“ in der Kunstgeschichte zu sprechen, ist eigentlich eine Tautologie. Kaum ein geisteswissenschaftliches Fach, ausgenommen die Archäologie, ist so material- und objektorientiert wie die Kunstgeschichte. Setzt man ihre Anfänge bei Plinius d. Ä. an, so ist sie schon immer auch eine Geschichte der Materialien gewesen. Als geisteswissenschaftliche Disziplin entwickelte sich die Kunstgeschichte aber aus einer Abwendung von ihren materiellen Ursprüngen in der Künstlerwerkstatt, in der Künstlerhagiographie, im Museum, im Restaurationsatelier oder der archäologischen Ausgrabung, da diese Orte und die in ihnen stattfindenden Praktiken als Gegensatz zu den geisteswissenschaftlichen Tätigkeiten des Forschens und Interpretierens konstruiert wurden. Die Kunsthistoriographie nicht nur, aber auch und vor allem des 19. Jahrhunderts entwarf eine nahezu materialfreie Kunstgeschichte, die sich über den Staub des Depots, den Dreck der Archäologen, den Farbgeruch der Palette hinweghob und ein ‚Zeitalter der Kunst‘ in Abgrenzung zu Kunsthandwerk und angewandten Techniken wie Fotografie und Film etablierte. Sie berief sich dabei auf das in den Künsten besonders stark zum Ausdruck kommende aristotelische Prinzip des Hylomorphismus, nach dem jedes Ding aus Form und Materie entsteht (Mörschel/Schmitz 1989; Whiting 2023), schrieb diesem aber eine Hierarchie ein. Ihr zufolge drückt sich das aktive Denken im passiven Material aus und *mind* regiert *above matter*. Eine Wende (wieder) hin zum Material in der Kunstgeschichte führt darum nicht nur, wie es bei anderen *turns* der Fall war und ist, zu produktiven Dialogen mit und zur Inkorporation von Methoden anderer Disziplinen, sondern zeigt auch fehlende Verbindungen zwischen verschiedenen Ansätzen

und Diskursen im Fach auf. Der wichtigste Effekt des *material turn* ist aber vielleicht das *coming to terms* des Faches mit seiner Historiographie, weil dieses paradoxerweise sein Zentrum zugunsten einer Anerkennung als ‚echte‘ Wissenschaft ausgrenzte. Für die Kunstgeschichte ist der *material turn* damit eine Aufforderung, die eigene Geschichte in Augenschein zu nehmen.

Die wenigen Ausnahmen bestätigen zunächst die Materialferne des Faches. So thematisiert Gottfried Semper im 19. Jahrhundert Fragen der Materialität in seinem Entwurf einer praktischen Ästhetik und den Studien zur Textilität. In ihnen lösen sich die Grenzen zwischen Kunst, Handwerk und Architektur auf, jene Gattungen, die die Kunstgeschichte fortwährend auseinanderdividiert (Semper 1856; Lehmann 2012; Chestnova 2022). Eine weitere Ausnahme ist Julius von Schlosser, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Bedeutung und Verwendung von Wachs als Material der Kunstproduktion am Beispiel von angewandten Porträts auseinandergesetzt hat (Schlosser 1910/11). Dass das Material in der Phase der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin in den Hintergrund trat, ist auch dem Methodenkanon geschuldet, der in diesem Kontext eingeführt wurde. Zentrale Begriffe wie Schulbildung, Händescheidung, Epochen und die eingeführten Kategorien ihrer Abgrenzung – Stil und Formalismus bzw. der Fokus auf „Kunst“ – propagieren, wie Belting schrieb, ein „Zeitalter der Kunst“, schließen „Material“ und große Teile der Weltkulturen und ihre künstlerischen Erzeugnisse aus und privilegieren die Moderne gegenüber der Vormoderne (Belting 1990). Die Beschäftigung mit Materialität als theoretischer Frage setzt genau an der Schnittstelle dieser Entwicklungen an.

Material Turns verwandeln – nicht nur die Kunstgeschichte

In einem Aufsatz von 1969 zur Materialikonographie hinterfragte Günther Bandmann die methodischen Prämissen prägender Kunsthistoriker wie Ernst Gombrich und Erwin Panofsky und entwickelte eine materialorientierte methodische Perspektive, die Anfang der 1990er Jahre von Thomas Raff weitergeführt wurde (Raff 1994). Am Warburg Institute entdeckte

Michael Baxandall das implizite und explizite Materialwissen der Künstler in seiner Studie zu deutschen Lindenholzkulpturen der Renaissance (1980). Bereits vier Jahre später ins Deutsche übersetzt, stellte das Buch bis dahin nicht im Fokus des Faches befindliche Werkgruppen wieder ins Zentrum kunsthistorischer Forschung. Bis heute kann Baxandalls Buch als einer der Ursprungstexte betrachtet werden für die nun wachsende Bedeutung des Materials in der Kunstgeschichte. Seither zeichnet sich die soziale, politische und kulturelle Einbettung des scheinbar objektiv-hermeneutischen Methodenapparates in der Kunstgeschichte (stilistische und technische Analyse) ab. Im deutschsprachigen Raum konzentrieren sich seitdem zahlreiche Frühneuzeitler:innen und Mediävist:innen auf Materialien, den Herstellungsprozess, die technischen Voraussetzungen, die sozialen und intellektuellen Kontexte wie zum Beispiel aristotelisch geprägte Schöpfungsdiskurse (*prima materia*, Quintessenz, hylomorphes Schöpfungsmodell) oder die Rezeption von Ovid, und zeigen, wie sich vor diesem Hintergrund Materialhierarchien und Materialikonographien entwickelt haben (Mende 1983; Grammacini 1987; Oltrogge 1993; Claussen 1996; Reudenbach 2002; Meier 2003). In diesem Kontext entstand auch eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Restaurator:innen und Kunsthistoriker:innen, die sich später als „technische Kunstgeschichte“ etablieren wird.

Für den *material turn* in der modernen und zeitgenössischen Kunst sind vor allem die Arbeiten Monika Wagners im deutschsprachigen Raum hervorzuheben (2001a; 2001b; 2018; diverse Aufsätze zum Thema in den letzten 20 Jahren). Ihre Publikationen zur Bedeutung individuell eingesetzter Materialien und die von ihr gemeinsam mit Schüler:innen betriebene historiographische Aufarbeitung der Ablehnung des Materials im Fach und ihre Untersuchungen zur Materialästhetik sind von unschätzbarem Wert (Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002; Rübel/Wagner/Wolff 2017). Wagner sammelte außerdem Quellen und Belege zum Thema, woraus das sog. Materialarchiv am Hamburger Institut für Kunstgeschichte wurde.➔



Abb. 1 | Unbekannte/r Hersteller:in, Kupfer, Messing, Zinn, Blei. Zeugbuch Kaiser Maximilians I., Innsbruck, um 1502. Buchmalerei auf Pergament, 42 × 28,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 222, fol. 10r➔

Kennzeichnend für ihre Forschung ist die Hervorhebung der unterschiedlichen Bedeutungen verschiedener Materialien – der verallgemeinernde Begriff der Materialität taucht in ihren Publikationen dementsprechend kaum auf. Sie kontextualisiert Materialien, eine Situierung, die sich ähnlich wie bei Baxandall einer sozial und politisch orientierten Kunstgeschichte der 1970er Jahre verdankt.

Im anglo-amerikanischen Raum entwickelte sich eine vom Material aus denkende Kunstgeschichte zum einen aus der *Global Art History*. Hier gingen erste Impulse von denjenigen Kulturen und deren kunsthistorischer Erforschung aus, für die eurozentristische Narrative und Methoden nicht oder nur zum Teil anwendbar waren. Diese Perspektive wurde maßgeblich von dem Präkolumbisten George Kubler entwickelt: „[...] let us suppose the idea of art can be expanded to embrace the whole range of man-made things, including all tools and writing in addition to the useless, beautiful, and poetic things of the world“ (1962, 1). Kubler war ein Schüler des französischen Mediävisten Henri Focillon, der bereits 1934 einen Schlüsseltext für eine kunsthistorische Materialtheorie verfasst hatte (Focillon 1934; Ducci 2021). Im anglo-amerikanischen Kontext, in dem Kubler arbeitete, ist die Archäologie an Instituten für Kunstgeschichte oft disziplinär eingebunden (vgl. den Beitrag von Hans Christian Hönes in dieser Ausgabe, 493ff.). Für die *Arts of the Americas* und alle antiken Kulturen, deren Zeugnisse überwiegend als Grabfunde erhalten sind, braucht es die Archäologie und den Dialog zwischen Kunsthistoriker:innen, die graben und solchen, die nicht graben.

Zum anderen entstand ein Interesse am Material vermittelt durch die sogenannten *Material Culture Studies* (MCS) und die aus den Literaturwissenschaften entwickelte *Thing Theory* (Brown 2001). Die *Material Culture Studies* entwickelten sich, vergleichbar mit den *Visual Studies* oder den *Cultural Studies*, in Abgrenzung zu den als etabliert und elitär empfundenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen der Kunstgeschichte, Musik- oder Literaturwissenschaften, denen eine selektive, exklusive Auseinandersetzung mit

ihren Objekten vorgeworfen wurde. Gleichzeitig verbindet sie eine lange Tradition mit der Ethnographie und der Archäologie, die ähnlich wie die MCS eine weniger strenge Unterscheidung zwischen Kunst- und Alltagsobjekten vornehmen (vgl. Hicks 2010). Zu den Protagonist:innen, die den *material turn* vorantreiben, gehören Anthropologen (A. Gell, D. Miller, T. Ingold), Soziologen (B. Latour, A. Appadurai), Archäologen (K. Knappet, L. Malafouris) und Philosoph:innen (Bennett 2009).

Aufgrund dieser Interdisziplinarität ist der *material turn* in der anglo-amerikanischen Kunstgeschichte in Anlehnung an den *new materialism* stärker von einem theoretischen Diskurs geprägt. So beklagt Tim Ingold in seinem Aufsatz „Materials against Materiality“, dass das Material manchmal hinter der Theoretisierung der Materialität zu verschwinden drohe (Ingold 2007). Er fordert darum eine direkte Auseinandersetzung mit einzelnen Materialien und ihren diversen kulturellen und geographischen Entwicklungen. Eine solche fand in der deutschen Kunstgeschichte zu diesem Zeitpunkt bereits statt, wie u. a. Wagners Arbeiten zeigen. Orte, an denen Kunstgeschichte und *Material Culture Studies* produktiv aufeinandertreffen, sind u. a. das Bard Graduate Center in New York (1993 gegründet) und die dort herausgegebene Zeitschrift *West 86th* (Yonan 2011) sowie das *Center for Material Culture Studies* der University of Delaware (2000 gegründet). Eine weitere Schnittstelle bildet sich durch die Emanzipation der *Craft Studies* (Adamson 2007). In Deutschland konsolidiert sich ab den 2010er Jahren ein Forschungsfeld, das von Autor:innen wie Magdalena Bushart mit der von ihr und Henrike Haug herausgegebenen Reihe *Interdependenzen. Die Kunst und ihre Techniken* (2015ff.), Christine Göttler (Burghartz/Burkart/Göttler/Rublack 2021) und einer Folgegeneration geprägt wird, der sich auch die beiden Autorinnen zuordnen (u. a. Haug 2021; Krüger 2007; Löhr/Weppelmann 2008; Wolff 2015; Lange-Berndt 2015). Für aktuelle kunsthistorische Fragen nach *care*, *extraction*, Nachhaltigkeit, Ökologie oder KI-gesteuerter Digitalisierung ist Wissen um die materiellen Beschaffenheiten von Kunstwerken und der

ihr innewohnenden Bedeutungsdimensionen mittlerweile eine selbstverständliche Voraussetzung, wie das Programm des 2024 unter dem Thema *Matter & Materiality* ausgerichteten CIHA Kongresses belegt.

Das Gewicht der Wende: Material als Kommunikationszone

Die Frage, was die Wende zum Material für die Kunstgeschichte bedeutet hat, also warum *Materials Matter*, fassen wir hier kurz thematisch zusammen und zeigen, dass eine materialorientierte kunsthistorische Forschung Öffnungen und Dialoge über Grenzen, Gräben und Disziplinen hinweg ermöglicht.

1. Aufarbeitung einer Materialtheorie: Neben der theoretischen und historischen Kontextualisierung verschiedener Materialien, für die sie sich erfolgreich der *toolbox* des *material turn* bedient, hat die Kunstgeschichte begonnen, ihre eigene verschriftlichte Materialgeschichte und -theorie aufzuarbeiten, und damit einen Dialog mit der eigenen Geschichte eröffnet. Dieser reicht exemplarisch von Plinius' (*Anguissola/Grüner 2020*) und Vasaris technischer Einleitung zu den Viten über das anonyme *Mustard Seed Garden Manual* aus China bis zu einer Wiederentdeckung der Materialaffinität der Kunstgeschichtsschreibung um und nach 1900. Dazu gehören etwa die Material-Phänomenologien August Schmarsows und Vernon Lees (*Ventrella 2018*), die Materialsensibilität Heinrich Wölfflins (*Teutenberg 2019*), Alois Riegls *Spätromische Kunstindustrie*, die kunst- und materialtheoretische Diskurse verzahnt (*Riegl 1901*), sowie die Schriften von John Dewey, Henri Focillon, Rudolf Arnheim oder Tanizaki Jun'ichirō.

2. Transhistorisch und global: Eine materialorientierte Kunstgeschichte ist per se transhistorisch orientiert. So kann sie Gräben überwinden, die dem Fach durch seine Einteilung in Epochen eingeschrieben sind. Das gleiche gilt für die geopolitischen Ursprünge und Trajekte künstlerischer Materialien, deren Erforschung eine global orientierte Kunstgeschichte stimuliert.

3. Intra- und interdisziplinär: Das gemeinsame Interesse an Materialien führt zu interdisziplinärem Austausch und Kooperationen, z. B. mit der Archäo-



Abb. 2 | Unbekannte/r Hersteller:in, Behälter mit Blattgold. Teil einer *Object Lesson Box*, England, ca. 1850. 2,5 × 4 cm. Berlin, Werkbundarchiv – Museum der Dinge. Foto: Armin Herrmann

logie, der Technikgeschichte, der Wirtschafts- oder der Wissenschaftsgeschichte (besonders am Max-Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin). Im anglo-amerikanischen Raum hat die Wissenschaftshistorikerin Pamela H. Smith mit dem *Making & Knowing Project* auf der Basis der Traktatliteratur des 16. Jahrhunderts historische Herstellungstechniken und Materialpraktiken rekonstruiert. Jennifer Roberts hat ähnliche Projekte für die Geschichte der Druckkunst der Moderne verfolgt (*Smith 2022; Roberts 2024*). Eine weitere Brücke hat die materialaffine Kunstgeschichte zu den Restaurierungs- und Konservierungswissenschaften gebaut, die lange auf „Hilfswissenschaften“ der Kunstgeschichte reduziert worden waren und die sich über ihre naturwissenschaftlichen Methoden selbst von der Kunst-

geschichte abgrenzen. Wenn diese Zusammenarbeit sich international mittlerweile als *Technical Art History* etabliert hat (vgl. Voices 2022), sind es in Deutschland vorrangig individuelle Kooperationen zwischen Kunsthistoriker:innen an Universitäten und Kunsthochschulen und Restaurierungs- und Konservierungswissenschaftler:innen (z. B. Doerner Institut, München; Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, TH Köln; Studiengänge für Konservierung und Restaurierung an den Akademien der bildenden Künste in Stuttgart und Wien) sowie die von der DFG finanzierten Projekte wie *Dimensionen der technē in den Künsten*⁷ oder *Matters of Activity*⁸, die einer technischen Kunstgeschichte den Weg ebnen. Auch hier eröffnet das Denken mit *Material* global eine kritische Perspektive: In einer die Konservierung inkludierenden Kunstgeschichte begegnen sich mit Blick auf die Materialfrage zwei sehr gegensätzliche Vorstellungen. In Asien bedeutet, etwas zu „bewahren“, bisweilen aus einer europäischen oder eurozentrischen Sicht heraus, einen Akt der „Zerstörung“ zu vollziehen, während vice versa der Versuch, die letzten Reste originaler Materialität zu bewahren, zu einer totalen Zerstörung des „Originals“ führen kann, weil nur noch das Fragment, aber nicht mehr das Ganze wahrnehmbar und benutzbar ist (Miller/Kai Poh 2022). Insgesamt hat der *material turn* in den Restaurierungs- und Konservierungswissenschaften zu einer stärkeren Theorieorientierung geführt und der Kunstgeschichte gezeigt, dass es sich auszahlt, die eigene naturwissenschaftliche Seite ernst zu nehmen (Huth/Stahlbuhk 2019; Leonhard/Burnstock 2024). Die institutionelle Verankerung einer technischen Kunstgeschichte in Deutschland gestaltet sich mit wenigen Lehrstühlen, die sich explizit mit dem Material der Kunst beschäftigen (z. B. TU Berlin, Universität Bamberg), noch zögerlich. Die Öffnung gegenüber anderen Disziplinen hat auch neue Methoden eröffnet, etwa die teilnehmende Observation, Rekonstruktion und Re-Enactment (vgl. Dupré et al. 2021), die sich nicht nur in der Forschung sondern auch in der Lehre auswirken, wo objekt- und materialbasierte Ansätze in der Zusammenarbeit mit

Kunsthochschulen und der Lehrer:innenausbildung erprobt werden und Eingang in kunsthistorische Studiengänge finden: zum Beispiel im Menzel-Dach der Humboldt-Universität, wo Kunsthistoriker:innen wieder *hands-on* Materialwissen vermittelt wird. Zusammenfassend kann man als den Gewinn einer materialbewussten Kunstgeschichte die Fähigkeit bezeichnen, theoretische und kulturwissenschaftliche Perspektiven mit Erkenntnissen aus Praktiken der Herstellung, technischen Analyse und Konservierung zu verbinden. Eine materialbewusste Kunstgeschichte ist nicht nur offen, sie ist *future proof*.

Literatur

- Adamson 2007:** Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, New York 2007.
- Anguissola/Grüner 2020:** Anna Anguissola und Andreas Grüner (Hg.), *The Nature of Art: Pliny the Elder on Materials*, Turnhout 2020.
- Bandmann 1969:** Günther Bandmann, *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, in: *Städel-Jahrbuch NF 2*, 1969, 75–100.
- Baxandall 1980:** Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/London 1980.
- Belting 1990:** Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Bennett 2009:** Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London 2009.
- Brown 2001:** Bill Brown, *Thing Theory*, in: *Critical Inquiry* 28/1, 2001, 1–16.
- Burghartz/Burkart/Göttler/Rublack 2021:** Susanna Burghartz, Lucas Burkart, Christine Göttler und Ulinka Rublack (Hg.), *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450–1750. Objects, Affects, Effects*, Amsterdam 2021.
- Bushart/Haug 2015:** Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hg.), *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit. (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, 1)*, Köln/Weimar 2015.
- Chestnova 2022:** Elena Chestnova, *Material theories. Locating artefacts and people in Gottfried Semper's writings*, London/New York 2022.

Material Turn

Claussen 1996: Peter Cornelius Claussen, *Materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in: Victoria von Flemming und Sebastian Schütze (Hg.), *Ars naturam adiuuans*, Mainz 1996, 40–49.

Cooke 2022: Edward S. Cooke, Jr., *Global Objects: Toward a Connected Art History*, New Jersey 2022.

Ducci 2021: Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, übers. v. Sara Longo, überarb. v. Elise Koering, Straßburg 2021.

Dupré et al. 2021: Sven Dupré, Anna Harris, Julia Kursell, Patricia Lulof und Maartje Stols-Witlox (Hg.), *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam 2021.

Focillon 1934: Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris 1934.

Fricke 2012: Beate Fricke, *Matter and Meaning of Mother-of-Pearl. The Origins of Allegory in the Spheres of Things*, in: *Gesta* 51, 2012, 35–53.

Fricke 2018: Beate Fricke, *Making Marvels, Faking Matter. Mediating „Virtus“ between the Bezoar and Goa stones and their Containers*, in: Christine Göttler und Mia Mochizuki (Hg.), *The Nomadic Object*, Leiden 2018, 342–367.

Fuhrmeister 2001: Christian Fuhrmeister, *Beton, Klinker, Granit. Material, Macht, Politik. Eine Materialikonographie*, Berlin 2001.

Gramaccini 1987: Norberto Gramaccini, *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel Jahrbuch NF* 11, 1987, 147–170.

Gramaccini/Raff 2003: Norberto Gramaccini und Thomas Raff, *Iconologia delle materie*, in: *Arti e storia nel medioevo*, Bd. II: *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Turin 2003, 395–416.

Haug 2021: Henrike Haug, *Imitatio/artificium. Goldschmiedekunst und Naturforschung im 16. Jahrhundert (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, 7)*, Köln 2021.

Haus/Hofmann/Söll 2000: Andreas Haus, Franck Hofmann und Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000.

Hicks 2010: Dan Hicks, *The Material-Cultural Turn: Event and Effect*, in: Ders. und Mary C. Beaudry (Hg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010, 25–98.

Huth/Stahlbuhk 2019: Andreas Huth und Katharine Stahlbuhk, *Awareness of Materiality in Time and Condition. Thoughts on the Relation between Art History and Conservation*, in: *Protection of cultural heritage* 8, 2019, 123–138. DOI [↗](#)

Ingold 2007: Tim Ingold, *Materials against Materiality*, in: *Archaeological Dialogues* 14/1, 2007, 1–6. [↗](#)

Krüger 2007: Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–890*, München 2007.

Kubler 1962: George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962.

Lange-Berndt 2015: Petra Lange-Berndt (Hg.), *Materiality*, Cambridge 2015.

Lehmann 2012: Ann-Sophie Lehmann, *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für Öl(bilder)*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57, 2012, 69–88.

Lehmann 2013: Ann Sophie Lehmann, *How Materials Makes Meaning*, in: *Netherlandish Yearbook for History of Art* 62, 2013, 7–27.

Leonhard/Burnstock 2024: Karin Leonhard, Aviva Burnstock u.a. (Hg.), *A Matter of Teamwork. Art History, Art Technology and Conservation: A Critical Introduction*, Berlin 2024.

Löhr/Weppelmann 2008: Wolf-Dietrich Löhr und Stefan Weppelmann (Hg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. *Ausst.kat.*, München 2008.

Meier 2003: Hans-Rudolf Meier, *Ton, Stein und Stuck: Materialaspekte in der Bilderfrage des Früh- und Hochmittelalters*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, 35–52.

Mende 1983: Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1983.

Miller/Kai Poh 2022: Peter N. Miller und Soon Kai Poh (Hg.), *Conserving Active Matter*, New York 2022.

Mörschel/Schmitz 1989: Ulrike Mörschel und Rolf P. Schmitz, *Form/Materie*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, München/Zürich 1989, Sp. 636–645.

Oltrogge 1993: Doris Oltrogge, *„Materia“ und „Ingenium“: Beobachtungen zu Herstellung des Egbertcodex*, in: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*. Beiheft 18: *Egbert Erzbischoff von Trier*, Bd. 2: *Aufsätze*, Trier 1993, 123–152.

Raff 1994: Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.

Reudenbach 2002: Bruno Reudenbach, *Gold ist Schlamm: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter*, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. v. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, 1–12.

Riegl 1901: Alois Riegl, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 2 Bde., Wien 1901/1923.

Roberts 2024: Jennifer L. Roberts, Contact: Art and the Pull of Print, Princeton N.J. 2024.

Rübel/Wagner/Wolff 2017: Dietrich Rübel, Monika Wagner und Vera Wolff (Hg.), Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2017.

Schlosser 1910/11: Julius von Schlosser, Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 29, 1910/11, 171–258.

Semper 1856: Gottfried Semper, Kunstformenlehre, Zürich 1856.

Semper 1860–1863: Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1860–1863.

Smith 2022: Pamela H. Smith, From Lived Experience to the Written Word: Reconstructing Practical Knowledge in the Early Modern World, Chicago 2022.

Söntgen 2001: Beate Söntgen, Arbeit am Material: Kunstgeschichtliche Erkundungen des Handfesten, in: kritische berichte 29/4, 2001, 86–89.

Teutenberg 2019: Tobias Teutenberg, Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert, Bielefeld 2019.

Ventrella 2018: Francesco Ventrella, Encountering the Niobe's Children: Vernon Lee's Queer Formalism and the Empathy of Sculpture, in: Sculpture, Sexuality, and History: Encounters in Literature, Culture and the Arts from the Eighteenth Century to the Present, hg. v. Jana Funke und Jen Grove, Basingstoke 2018, 195–219.

Voices 2022: Voices from the Field: Technical Art History Today, in: Materia: Journal of Technical Art History 3, Los Angeles 2022. [↗](#)

Wagner 1994: Monika Wagner, Konstruktionen der Moderne: Von der Farbe zum Material oder: der Zehrenturm auf der IX, in: Im Blickfeld 1, 1994, 111–124.

Wagner 1997: Monika Wagner, Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997.

Wagner 1998: Monika Wagner, Farbe als Material: Authentizitätsvorstellungen in der zeitgenössischen Kunst, in: Who's afraid of, hg. v. Anne Hoormann und Karl Schawelka, Weimar 1998, 194–214.

Wagner 2001a: Monika Wagner, Das Material in der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Wagner 2001b: Monika Wagner, Material, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, 866–882.

Wagner 2018: Monika Wagner, Marmor und Asphalt: Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts, Berlin 2018.

Wagner/Rübel/Hackenschmid 2010: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmid, Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010.

Whiting 2023: Jennifer Whiting, Body and soul. Essays on Aristotle's hylomorphism, Oxford/New York 2023.

Wolff 2015: Vera Wolff, Die Rache des Materials. Eine andere Geschichte des Japonismus, Zürich 2015.

Yonan 2011: Michael Yonan, Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies, in: West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture 18/2, 2011, 232–248.

Diagrammatik

Eine Wissenschaft der Schaubilder? Vom anarchischen Potenzial der Diagrammatik

Prof. Dr. Hubert Locher
Deutsches Dokumentationszentrum für
Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg
Professur für Geschichte und Theorie der Bildmedien
Philipps-Universität Marburg
locher@fotomarburg.de

Eine Wissenschaft der Schaubilder? Vom anarchischen Potenzial der Diagrammatik

Hubert Locher

„Diagrammatik“ ist kein Zweig der Kunstgeschichte. Unter diesem Begriff hat sich vielmehr in jüngerer Zeit ein interdisziplinäres Forschungsfeld herausgebildet, das sich mit der Untersuchung jener Denkinstrumente befasst, die unter den weit gefassten Begriff des Diagramms fallen. Studien zur Diagrammatik sind im Umfeld der Erforschung von „Aufschreibesystemen“, wie dies Friedrich Kittler in medienhistorischer Erweiterung von Michel Foucaults Untersuchungen des Diskurses schon 1985 genannt hat, zu verorten. Hierzu gehören neben der Schrift weitere Notationssysteme, die eigenen Regeln folgen, insbesondere Tabellen, Graphen, Karten und eben auch Diagramme. Dergleichen Untersuchungen erfolgen in der Einsicht, dass wir gezwungen sind, unsere Vorstellungen in Ausdrücke zu fassen, wobei unversehens und unvermeidlich jene Medien, in denen wir unsere Gedanken formulieren, ihre Eigenlogik entwickeln, uns Einsichten ermöglichen oder aufdrängen, die uns ansonsten verborgen geblieben wären, oder aber in die Irre führen. Ein genaueres Studium dieser nicht begrifflichen, figuralen Werkzeuge des anschauenden Denkens ist daher im Sinn einer Kritik der eigenen Erkenntnismöglichkeiten dringend angebracht.

Das Interesse an einem vertieften Studium dieses Bereichs verdichtete sich seit den 1980er Jahren. Wann genau die Idee einer Diagrammatik ins Spiel kam, ist schwer zu sagen. Immerhin lässt sich feststellen, dass William J. T. Mitchell, von Hause aus Literaturwissenschaftler, der an der Wort-Bild-Relation interessiert war und bald zu einem trendsetzenden Medien- und Bildwissenschaftler wurde, schon 1981 in einer Replik auf eine Kritik seiner literaturwissen-

schaftlichen Argumentation eine „Diagrammatologie“ angemahnt hatte. Die folgende Konjunktur einschlägiger Forschungen ist denn auch im Umfeld jenes verstärkten Interesses am Anteil des Bildes am wissenschaftlichen Diskurs zu sehen, der zu Beginn der 1990er Jahre, wiederum von W. J. T. Mitchell, als „pictorial turn“ oder – ins Spiel kommt hier der Kunsthistoriker Gottfried Boehm – „ikonische Wende“ angezeigt wurde. Was in der Philosophie und Wissenschaftsgeschichte länger vorbereitet war, wurde in der Kunstgeschichte aufgegriffen und zu einer fruchtbaren Entgrenzung des Gegenstandsfeldes über den engeren Bereich der zur ästhetischen Betrachtung hergestellten Artefakte hinaus genutzt. Damit öffnete sich auch die Kunstgeschichte für die Untersuchung der Verwendung von Bildern als Instrumenten des Denkens, Argumentierens und Gestaltens im weiteren Rahmen einer kritischen Bildwissenschaft, an welcher ebenso die einschlägig interessierte Medienwissenschaft, Philosophie und Wissenschaftsgeschichte ihren Anteil hat.

Diagrammatologie

In diesem Spannungsfeld von Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, Philosophie und Wissenschaftsgeschichte sind im Verlauf von etwas mehr als zwei Jahrzehnten eine Reihe grundlegender Forschungsbeiträge, Aufsatzbände und monographische Arbeiten vorgelegt worden, teils mit erkennbarer fachlicher Zuordnung, teils im Versuch eines synthetisierenden Blicks auf ein mögliches, als Diagrammatik zu bezeichnendes Gebiet, das eine eigentliche Diagrammatologie mit einschließt. Mit kultur- und medienwis-

senschaftlicher Orientierung stellten Matthias Bauer und Christoph Ernst 2010 in Form einer Einführung das Forschungsfeld der Diagrammatik als solches vor. Es geht den Autoren darum, jenen interdisziplinären Diskursraum zu umreißen, in dem historische Positionen wie auch exemplarisch unterschiedliche Aspekte der analytischen Auseinandersetzung mit diagrammatischen Figurationen zusammenfinden. Diagrammatik wird dabei weniger als die historische Forschung zur konkreten Verwendung von Diagrammen verstanden, sondern vielmehr als die Auseinandersetzung mit einer Form des Erkenntnisgewinns.

Als Ankerposition wird die Semiotik von Charles Sanders Peirce vorgestellt, aus dessen Arbeiten sich Ansätze zu einer Diagrammatik im genannten philosophischen Sinne gewinnen lassen. Peirce nimmt eine grundlegende Bestimmung des Diagramms als einer Unterklasse des auf Ähnlichkeit basierenden „Ikon“ vor, das nicht phänomenale, sondern strukturelle Ähnlichkeit mit einem Gegenstand oder Sachverhalt aufweist, auf den verwiesen wird. Der Beitrag von Peirce zu einer systematischen Bestimmung des Diagramms im Sinne einer so genannten „Diagrammatology“ ist erst in der jüngeren Forschung herausgearbeitet und weitergedacht worden, maßgeblich vom dänischen Semiotiker Frederik Stjernfelt (2007). Im zweiten Teil des Bandes von Bauer und Ernst werden die Anwendungsfelder einer Diagrammatik angesprochen: von der Linguistik und Literaturtheorie über die Kultur- und Spieltheorie zur Medientheorie, Film-, Bildwissenschaft und Kunstgeschichte. Im dritten Teil werden die philosophischen und diskurskritischen Positionen nachgeschoben, Phänomenologie, Poststrukturalismus und Systemtheorie, mit den einschlägigen Namen.

Komplementär zu diesem eher pragmatisch angelegten Einführungsband ist die systematisch und zugleich historisch angelegte Arbeit von Sybille Krämer, die eine verschiedentlich benannte Lücke, das Fehlen einer allgemeinen Theorie der Diagrammatik, zu schließen sucht (Krämer 2016). Nicht weniger bezweckt sie als eine grundlegende Bestimmung des Zusammenhanges von „Figuration, Anschau-

ung, Erkenntnis“ im Sinne der Grundlegung einer Diagrammatologie. In philosophischer Absicht wird das diagrammatische Denken, jenes Denken, das sich maßgeblich in Figurationen ereignet, auf seine Grundlagen hin untersucht und als eine in der westlichen Tradition stetig präsente Denkweise bestimmt, die im „Bereich unserer symbolischen Artefakte [...] als eine Kulturtechnik der Verflachung“ (15) wirksam wird. Der schwungvolle Entwurf gliedert sich in zwei Teile, beginnend mit einer „Diagrammatik“, die mit einem Album von „Diagramm-Miniaturen“ einsetzt. Dies ist die Vorstellung einer Folge von charakteristischen diagrammatischen Figurationen, in denen ebenso skizzenhaft wie konkret das Spektrum möglicher Formen aufscheint, woran sich der mit Fragezeichen als solcher markierte Versuch einer „Grammatik‘ der Diagrammatik“ anschließt, gemeint als eine „Zusammenstellung von Merkmalen, welche sich in unterschiedlichen Formen des Diagrammgebrauchs durchgängig“ zeigten (59). Die immerhin zwölf „Attribute“ reichen von Bild-Text-Verbindung, über Materialität, Flächigkeit, Graphismus, Relationalität, Gerichtetheit, Simultaneität/Synopsis, Schematismus, Referenzialität, Sozialität, Operativität bis zur Medialität. Der zweite Teil des Buches ist der historisch-analytischen Darstellung einer „Diagrammatologie“ gewidmet anhand von Untersuchungen zu Platon, Descartes und Kant, bis zu Wittgenstein.

Diesen beiden Arbeiten ist ein sehr nützlicher Sammelband an die Seite zu stellen, in dem in der bewährten Form der Anthologie anhand von Textauszügen jene Positionen zusammengestellt sind, in denen sich das diagrammatische Denken bzw. dessen Reflexion entfaltet (Schneider/Ernst/Wöpking 2016). Herausgegeben, kritisch eingeleitet und kommentiert wurde er von Birgit Schneider, die sich bereits im Rahmen der Berliner Forschungsgruppe „Das Technische Bild“ mit dem Diagramm befasst hatte, in Zusammenarbeit mit Christoph Ernst und Jan Wöpking. Das Spektrum ist denkbar weit; enthalten sind vielerlei Texte, auf die in den genannten Publikationen Bezug genommen wird, von Platon über Leibniz bis Kant, einschlägige Passagen von Peirce, von Nelson

Goodman, aber auch eine Auswahl poststrukturalistischer Positionen, von Foucault bis Latour, schließlich Überlegungen methodisch-operativer Art, darunter von William Playfair, Etienne-Jules Marey und schließlich dem Spezialisten für Informationsvisualisierung Edward Tufte.

Konkretionen

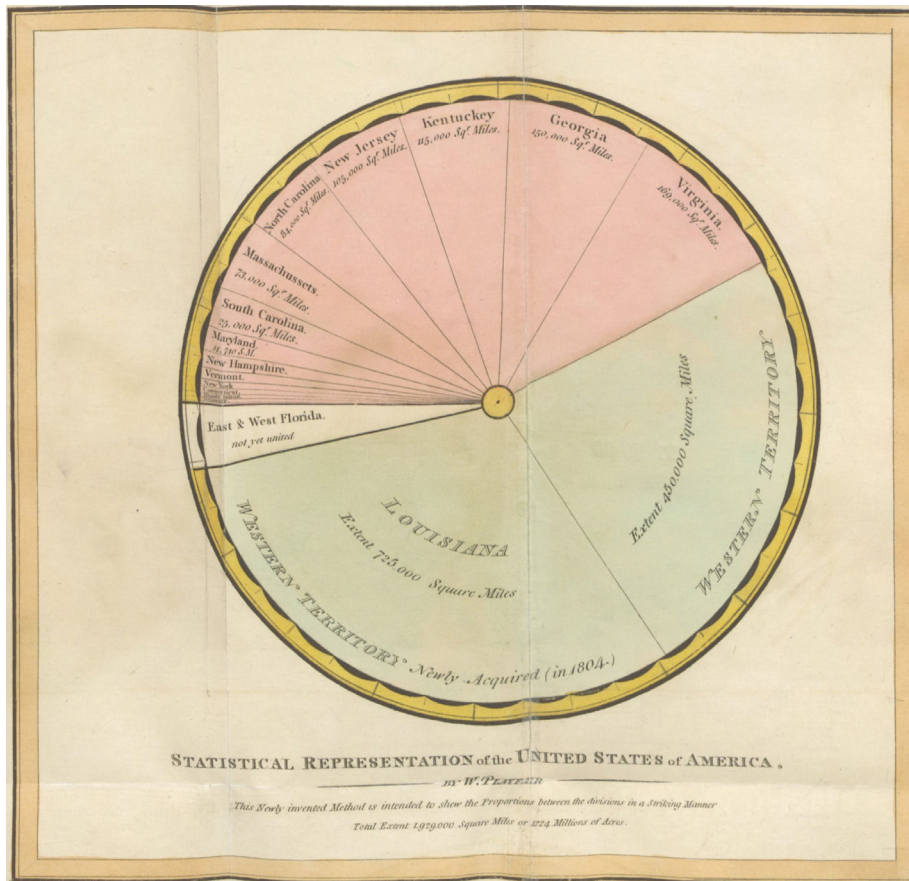
Die genannten Publikationen und der in ihnen aufbereitete Stoff sind symptomatisch für das breite wissenschaftliche Interesse an dem lange Zeit in der Philosophie und Wissenschaftsgeschichte unterbewerteten und unterbelichteten gebliebenen manifesten Anteil von Anschauung und Figuration zur Gewinnung von Erkenntnis. Dass dieses Defizit allmählich kompensiert wird, belegt auch die nachgewiesene, inzwischen reichlich verfügbare Forschungsliteratur zu Einzelaspekten. Es mag sein, dass dieses Interesse zu einem „diagrammatischen Hype“ geführt hat (Schmidt-Burkhardt 2009, 163), aber ein *diagrammatic turn* scheint dennoch kaum absehbar (Bogen/Thürlemann 2003, 3). Ob die Diagrammatik sich nun tatsächlich als ein Forschungsfeld eigenen Rechts darstellt, mag dahingestellt bleiben, doch wird gewiss ein spezifischer Forschungsgegenstand konturiert, der weitere Erkundungen in philosophischer Hinsicht, aber gerade auch im spezifisch fachlichen Umfeld verdient: der Einsatz von graphischen Darstellungsformen besonderer Art im Kontext der Wissenschaft. Die jeweilige Konkretion genauer zu untersuchen, scheint schon aufgrund der Natur des Gegenstandes angemessen. Was ein Diagramm ist, zeigt sich in seinem Einsatz.

Verlässt man die übergeordnete Ebene einer allgemeinen Theorie der Diagrammatik, wird ein Teilkapitel dessen berührt, was die jüngere Kunstgeschichte vielfältig bewegt: die Argumentation mit Bildern, hier genauer die Argumentation mit visuellen Figurationen, die zwischen Bild und Text vermitteln, mit Figuren, die ohne Text nicht denkbar sind, die aber auch ohne einen Gegenstand, auf den sie verweisen, nicht zu denken sind und die doch notwendig über eine eigene Gestalt verfügen, in der unvermeidlich mehr an-

gelegt ist als das, worauf sie der Intention ihres Urhebers nach nur verweisen. Das Diagramm gehört dazu. Der Begriff ist allgemein geläufig, der Umgang damit aber selten besonders scharf. Dies hat auch mit der großen Leistungsfähigkeit dessen zu tun, was man damit eher pauschal bezeichnet. Dem allgemeinen Verständnis entspricht die Bestimmung als graphische Figur, die dem wissenschaftlichen Diskurs zuzuordnen ist und in aller Regel Text integriert bzw. von Text begleitet wird. Die *Brockhaus Enzyklopädie* bringt als deutsches Begriffsäquivalent den Ausdruck „Schaubild“ und präzisiert dieses als „graf[ische] Veranschaulichung von Zahlen, (statist[ischen]) Daten sowie log[ischen] Beziehungen und Größenbeziehungen zwischen Objekten“ (Brockhaus ²⁰2001, Bd. 5, 455). Es folgt eine Ausbreitung der Varianten, geradezu eine Typologie, wonach Stab-, Balken-, Säulen-, Kreis-, Funktions-, Kurven-, Baum-, Relations- und Ablaufdiagramme unterschieden werden können. Im Artikel wird nicht kommentiert, dass hier drei Gruppen zu unterscheiden wären, zum einen Veranschaulichungen von Zuständen, zum zweiten von Beziehungen, schließlich von Prozessen. Bemerkenswert ist, dass die Figuren mitunter metaphorisch benannt sind (Stab, Balken, Säule), was vielleicht im Fall des „Baumdiagramms“ besonders signifikant ist: Es beinhaltet eine Verästelung, die man sich, folgt man der durch die Bezeichnung ausgelösten Assoziation, auch im Sinne eines Wachstumsvorgangs vorstellen kann.

Tortendiagramme

Die bildhafte Bezeichnung der Figur ist in den genannten und weiteren Varianten geläufig, dabei keineswegs immer sinnträchtig, wie das Beispiel des „Tortendiagramms“ belegt. Die im Englischen „pie chart“ genannte Form ist eine der Hauptfiguren diagrammatischer Darstellung statistischer Daten. Ihre Erfindung wird dem „Vater der statistischen Grafik“ William Playfair zugeschrieben (Bellhouse 2022: zuerst eingeführt um 1801, in der voll entwickelten Form 1805; vgl. Bellhouse 2023). Ähnlichkeit mit einer Torte ist hier kaum gegeben – die Figur bei Playfair ist



| Abb. 1 | William Playfair, Divided Circle, Representing the Proportional Extent of the different States, the Eastern Country, and the newly acquired Territory of Louisiana, by a new method engraved and illuminated, in: D. F. Donnant, Statistical Representation of the United States of America. Translated from the French by W. Playfair, London 1805

schlicht ein Kreisdiagramm. | Abb. 1 | Die dreidimensionale Form ist heute weit verbreitet; wann sie aufkam, ist schwer zu sagen. Die Gründe dafür sind unklar. Die dreidimensionale Darstellung bringt keinen zusätzlichen Informationswert mit sich, allerdings lässt sich immerhin durch das Anschneiden der Torte und Extrahieren eines Segments der gemeinte Anteil einer so bestimmt bezeichneten Teilmenge im Verhältnis zum Ganzen betonen. Ob die Bezeichnung als Torte oder „pie“ nun passend ist oder nicht, die Figur ist mit dieser Bezeichnung insofern passend charakterisiert, als immer ein Ganzes vorausgesetzt ist (einen Kuchen bäckt man nicht in Teilen), das aufgeteilt werden kann – und die Bezeichnung bleibt bestens im Gedächtnis haften, weil sie bildhaft ist und, wie stets bei Metaphern, die Inkongruenz von Bezeichnung und Gegenstand das Gesamtbild belebt. Das Tortendiagramm ist denn auch in der ironischen Verwendung durch die Zeit-Kolumnistin und Autorin Katja Berlin in der Wochenzeitschrift *Die ZEIT* zu

einiger medialer Prominenz gelangt. Die seit 2015 wöchentlich präsentierten „Torten der Wahrheit“ erscheinen im Unterhaltungsteil als zweifelhaftes Symbol von Wissenschaftlichkeit schlechthin, sofern diese nämlich, was impliziert ist, prinzipiell auf der Grundlage von „Daten“ operieren. Jedes einzelne Beispiel dieser Serie von Karikaturen ironisiert sowohl die Form des Sichtbarmachens von Daten wie generell die Auffassung, dass sich auf der Grundlage von Datenerhebungen Wahrheit ermitteln lasse. Der Witz entsteht aus der leicht durchschaubaren Vorspiegelung einer seriösen Versuchsanordnung, deren Resultate sich als Zahlenreihen oder eben in anschaulicher Form als graphische Figur darstellen ließen. | Abb. 2 | Ein Diagramm lediglich als „Veranschaulichung von Daten“ zu verstehen, wie dies in der *Brockhaus-Enzyklopädie* tatsächlich erfolgt, greift indessen bei weitem zu kurz. Präziser in aller Kürze ist die Bestimmung von Birgit Schneider in ihrem kurzen Beitrag zum Kompendium wissenschaftlicher Bilder, das in

Diagrammatik

der Forschungsgruppe „Das Technische Bild“ erarbeitet wurde (für eine andere Umschreibung vgl. Beck/Wöpking 2014): Diagramme „erklären oder klären auf, machen sichtbar und veranschaulichen, erzeugen einen prägnanten Überblick, korrelieren Aussagen, ordnen Inhalte. Ihnen vorgängig sind oftmals Messreihen oder Datenerhebungen, die mittels graphischer Methoden visualisiert werden“. Die entscheidende Erweiterung folgt in zwei Teilen: „Diagramme können aber auch zu Papier gebrachte Ideen, Vorstellungen und Gedanken“ sein, oder zum dritten „so konkrete Dinge wie den Aufbau von Maschinen oder Architektur zeigen. Ihre Erkenntnisleistung resultiert aus einem Prozess der Abstraktion bei gleichzeitiger Konkretion des Dargestellten“ (Schneider 2008, 192). Im Kern beinhalten Diagramme demnach vor allem einen Gedanken, ohne den Daten gar nicht veranschaulicht werden könnten. Daten werden schon im Blick auf ihre Auswertung erhoben; in der Umfragedisposition oder der Versuchsanordnung ist demnach schon deren Auslegung antizipiert. Die Visualisierung veranschaulicht nicht allein verschiedene Datenmengen, sondern deren Relation und damit den hinter der Anordnung liegenden Gedanken, wobei oft auch Hintergedanken im Spiel sind. Diagrammatische Darstellungen beruhen zudem auf Abstraktion, indem ein Aspekt als Teil eines Ganzen herausgehoben wird. Das Diagramm bezweckt schließlich die Konkretion dieses Teilaspekts, dessen Bedeutung für eine Fragestellung in geeigneter Weise markiert wird. Diese Vergegenständlichung erfolgt durch die sichtbare Gestalt des Diagramms, die Figur.

Evidenz

Indem das Diagramm etwas materiell konkretisiert, unterstellt es Faktizität. Was im Diagramm dargestellt wird, ist evident; das Diagramm, so könnte man sogar sagen, ist die Figur des Evidenten schlechthin, denn Evidenz bezieht sich als „Klarheit und Deutlichkeit“ nicht nur auf den sinnlichen Augenschein, sondern auch auf die „Gewissheit [...] des notwendig zu Denkenden“ (Eisler 1904, 318). Aus einem Diagramm können Aussagen über Sachverhalte abgeleitet werden,

Torten der Wahrheit

VON KATJA BERLIN

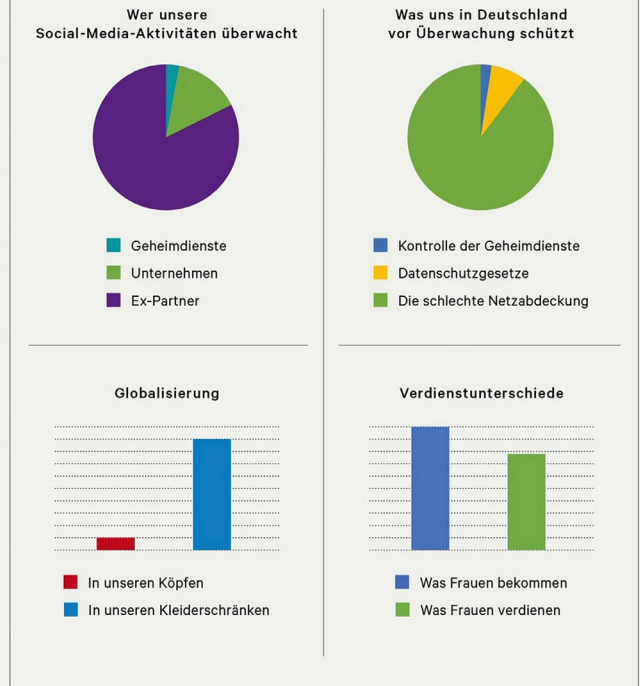


Abb. 2 | Katja Berlin, Torten der Wahrheit, in: Die ZEIT, Nr. 12, 2017. Geteilt auf Twitter, 16.3.2017 [↗](#)

die nun „in a striking manner“ wie Playfair im Kommentar zu einem seiner ersten Tortendiagramme vgl. Abb. 1 schrieb, vor Augen geführt werden können, beispielsweise diese: Die Western Territories der Vereinigten Staaten umfassen um 1805 insgesamt mehr Fläche als die übrigen Staaten zusammen. Durch seine Konkretheit und figürliche Evidenz unterscheidet sich das Diagramm von der Formel. Auch Formeln zielen darauf ab, Informationen symbolisch auszudrücken. Doch anders als etwa mathematische oder chemische Formeln sind Diagramme tatsächlich kaum jemals in einem konventionalisierten System symbolischer Ausdrücke und Operationen aufgehoben. Mit Formeln kann man rechnen; Diagramme muss man betrachten. Selbst wenn man damit auch operieren und aus ihnen Schlüsse ziehen kann, sind Diagramme prinzipiell Formen der Anschauung. Obwohl gelegentlich postuliert wird, dass Diagramme regelbasiert argumentieren, dass sie einem solchen Denken folgen und entsprechen, haben sie wie

THE WARBURG INSTITUTE



| Abb. 3 | Isidor von Sevilla, Diagramm „Die vier Elemente“. The Warburg Institute, University of London, Eingang ↗

alle Bilder ein anarchisches Potenzial: Sie können Einsichten, mit denen der Autor zunächst nicht gerechnet hat, hervorbringen. Das Diagramm als Bild sagt dabei mehr und oft anderes, als zunächst gemeint scheint – es ist zum einen eine Denkfigur, zum anderen kann es auch eine rhetorische Geste sein, die ein Argument unterstützt und akzentuiert. So stehen Diagramme stets innerhalb einer diskursiven Argumentation, in der sie in Bezug auf den von ihnen bezeichneten Gegenstand als Figur überzeugen müssen. Sie haben demnach oft, fast immer im alltäglichen Gebrauch, eine didaktische, affirmative Funktion, die sie als illustratives „Bild“ übernehmen. Obwohl man darüber nachdenken kann, ist es wohl kaum sinnvoll, zu bestreiten, dass es sich bei Diagrammen um Bilder handelt. Beck und Wöpking sprechen 2014 von einer Klasse „epistemischer Bilder“ (346), erwähnen aber auch die Diskussionsvarianten. Es kommt darauf an, was man unter Bild verstehen möchte.

Gestalt

Diagramme sind heute als Darstellungsform wissenschaftlicher Forschungsergebnisse in vielerlei Bereichen, besonders in der Statistik, der Soziologie, der Geographie, der Kartographie usw. unverzichtbar und allgegenwärtig. Ihre Verwendung ist in zahlreichen weiteren Fächern geläufig, oft zum Zweck der Über-

sichtlichkeit oder der „Reduktion des kognitiven Aufwandes“. Sie entsprechen damit einem besonders verbreiteten zeitgenössischen Verständnis von Wissenschaft als einer auf Daten gründenden Erkenntnis, als Einsichten, die aus der Analyse von oft großen und unübersichtlichen Datenmengen hervorgehen.

Aber die Verwendung von Diagrammen im weiteren Sinn des Begriffs ist weit älter als die Wissenschaft der Statistik, die am Beginn der Konjunktur des Diagramms in der Moderne steht. Diagramme werden seit jeher und keineswegs nur in der europäischen Kultur zur Veranschaulichung des schlechthin Unanschaulichen verwendet: der kosmischen Ordnung, des Zusammenhanges der Welt. Besonders eindrücklich ist dies im buddhistisch-hinduistischen Mandala, dessen Kontext die religiöse meditative Praxis ist. Vielfältig ist die Diagrammatik auch in der christlichen Kultur des Mittelalters ausgeprägt. In der Kunstgeschichte wohl am bekanntesten sind die Diagramme des Isidor von Sevilla in seiner Abhandlung *De natura rerum*, deren eines, den Zusammenhang der vier Elemente darstellend, bekanntlich in seiner gedruckten Fassung von 1472 als Emblem über dem Eingang des Londoner Warburg Instituts **| Abb. 3 |** und in den Publikationen erscheint (Wallis 2015).

Die Untersuchung des konkreten Einsatzes von Diagrammen in den Wissenschaften (vgl. z. B. Moretti

2009), besonders auch in der Kunstgeschichte und der Geschichte der Kunst (Schmidt-Burkhardt 2005; Schmidt-Burkhardt 2017; Leeb 2012; Boschung/Jachmann 2013; Cortjaens/Heck 2014; Locher 2014) hat sich als fruchtbares, erkenntnisträchtiges Gebiet erwiesen. Diese Forschungen verdienen weitergeführt und ausgeweitet zu werden. Bei vertiefter, auch kulturübergreifender Analyse ließen sich im Feld der konkreten Diagrammatik figürliche Topoi ausmachen, die mit der Denkfigur und den figurativen Möglichkeiten ebenso viel zu tun haben wie mit den Glaubensvorstellungen, die von den figürlichen Vorstellungsmöglichkeiten mit bedingt sein mögen. Hierzu gehören Aspekte der Symmetrie, Regelmäßigkeit der Bezugnahme, Verbindungen in regelgerechten Kurven, der Kreis und seine Teile, das Quadrat, Polygone, zentralisierende Figuren wie der fünfzackige Stern (Pentagramm) usw., denen als Figur regelmäßig magische Kraft zugeschrieben wird.

Kritik

Dieser Aspekt der genuinen Ausdruckskraft des Bildes ist auch im Blick auf die aktuelle Verwendung von Diagrammen und die Geltung diagrammatischer Argumentation innerhalb der Wissenschaft von Belang und verlangt nach einer Kritik. Vielleicht erlebt die Diagrammatik als wissenschaftlicher Gegenstand im Kontext des *pictorial turn* heute erst jene Beachtung, die sie verdient. Weit signifikanter scheint aber der breite Trend der Verwendung von Diagrammen als wissenschaftliche oder als wissenschaftlich geltende Argumentationshilfen und als Illustrationsmittel in den verschiedensten Wissenschaftsbereichen. Hier ist wohl tatsächlich ein „Hype“ zu konstatieren, der allerdings noch nachzuweisen wäre (was mit statistischen Mitteln gewiss umgesetzt werden könnte und sich auch wiederum in Diagrammen veranschaulichen ließe). Grund für diese Konjunktur ist kaum die Rehabilitierung des Denkens in Bildern, sondern die Tatsache, dass in vielen Disziplinen die durch die Digitalisierung wesentlich erleichterte Möglichkeit des Umgangs mit sehr großen Datenmengen neue Herausforderungen an die Darstellung und Kommu-

nikation der Ergebnisse stellt – das Diagramm steht hier bereit und kommt zum Einsatz; die Datenvisualisierung wird in der Folge zu einem eigenen Aufgabefeld.

Der interessante Punkt hierbei ist nun, dass die Geltungskraft des Diagramms als Form wissenschaftlicher Argumentation und die diagrammatische Darstellung generell an Prestige gewonnen haben, und zwar wohl jenseits der tatsächlichen Erkenntnisträchtigkeit einer solchen Gestalt, so zumindest die Vermutung. Das Diagramm ist zum wissenschaftlichen Bild schlechthin geworden. Im Umkehrschluss zeigt sich die Problematik des Vorgangs: Eine Aussage gilt als wissenschaftlich, wenn sie sich in Form eines Diagramms fassen lässt, wobei allerdings nur eine besondere Spielart gemeint ist, jenes Diagramm, das auf empirisch erhobenen Daten basiert.

Was aber sind wissenschaftliche Daten? Gemäß ISO/IEC 2382-1 für Informationstechnik (seit 1993) sind Daten eine „reinterpretable representation of information in a formalized manner, suitable for communication, interpretation, or processing“. Hätte man diese Frage vor 80 oder 100 Jahren einem Kunsthistoriker gestellt, wäre die erste Antwort klar gewesen: das bezeugte oder weit öfter hypothetisch ermittelte Datum eines Kunstwerks als Grundlage der Konstruktion einer Chronologie von Werken als jenen historischen Ereignissen, deren Abfolge schließlich als Geschichte der Kunst zu interpretieren wäre. Dieser Auffassung der Kunstgeschichte als einer Art Datierungswissenschaft ist die Zuschreibungswissenschaft an die Seite zu stellen; beide haben sich über Generationen als besonders strenge Form einer Kunstgeschichte verstanden, die nicht oder nicht mehr über Geschmacksfragen streitet, sondern sich wenigstens der Absicht und eigenen Überzeugung nach auf nackte Fakten stützt. Inzwischen würde die Antwort komplexer ausfallen müssen. Seit den 1970er Jahren ist auch die Kunstgeschichte mit den Sozialwissenschaften in Kontakt getreten, in denen sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die empirische Forschung gegenüber den historisch-qualitativen Methoden durchsetzt. Trotz einer zeitweise starken

current, partly crowd-sourced FB and the expert-curated AKL and ULAN.

There was sufficient data density for historical studies: In each data set, the number of notable individuals with birth and death locations provides substantially more data points over time than the commonly used estimates of the world population before the 20th century (Fig. 1A and

fig. S2). Even though death locations are under-reported (e.g., 153,000 out of 1.1 million in AKL), the data density was sufficient to construct heat maps or Lexis surfaces (10), as used in demography, to reveal death age (ir)regularities during more than five centuries, which enables us to highlight the impact of wars and varying longevity (compare Fig. 1B and fig. S3 for details).

We next added a spatial dimension by plotting the number of deaths versus births in each location (Fig. 1C and fig. S4). The plot distinguishes locations where notable people tended to be born (birth sources) from locations where they tended to die (death attractors). Both long-lived and short-lived death locations were observed, with the short-lived locations representing plane crash

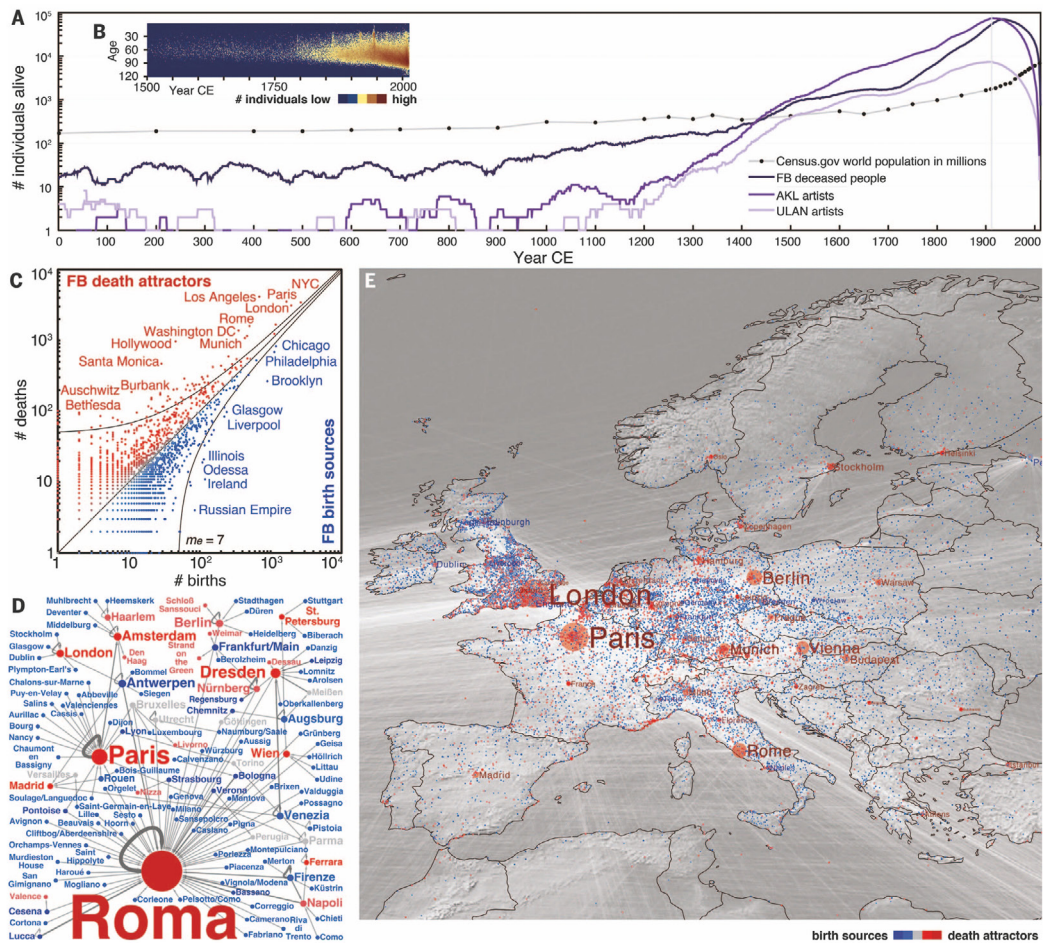


Fig. 1. Birth and death data of notable individuals reveal interactions between culturally relevant locations over two millennia. (A) Notable individuals with birth and death locations, alive in a given year from 1 to 2012 CE, for the FB, AKL, and ULAN databases shown together with the estimated world population (in millions, i.e., divided by 10⁶ to compare the slope, compare fig. S2). As the data sets grow by orders of magnitude, fluctuations smooth out, allowing for quantification to complement qualitative inquiry. AKL and ULAN grow exponentially with the emancipation of artists around 1200. The decrease after the gray line is due to the fact that we only record individuals with known birth and death dates, and at recent times, more

individuals are not yet dead or recorded (details on known biases are in the SM). (B) Demographic life table for FB indicating death age frequency from 1500 to 2012 CE (compare fig. S3 for detail). (C) Birth-death scatter plot for locations in FB, cumulated over all time with outliers colored as birth sources (blue) and death attractors (red) (see figs. S4 and S13 for dynamics, significance, and further data sets). (D) Illustration of birth-death flows of antiquarians in the 18th century, based on the Winkelmann Corpus (11), using the color scheme of the scatter plot above. (E) Migration in Europe based on FB, with node size corresponding to PageRank (compare figs. S5 to S7 for detail, further regions, and data sets).

Abb. 4 | Maximilian Schich et al., A network framework of cultural history. Diagrammabbildung „Birth and death data of notable individuals reveal interactions between culturally relevant locations over two millennia“, in: Science 345, issue 6196, 1st August 2014, p. 559, Fig. 1

Orientierung an den Sozialwissenschaften hat sich die Kunstgeschichte gegenüber den Tendenzen zur empirischen Forschung robust gezeigt. Nicht zuletzt aufgrund einer nach wie vor stark einzelfallbezogenen, interpretierenden Methodik auf historischer Grundlage sind statistische Verfahren nur selten zur Anwendung gekommen.

Ob dies so bleibt, ist schwer zu sagen; allerdings ist absehbar, dass auch die Kunstgeschichte sich stärker in die Richtung einer datengetriebenen Wissenschaft bewegen könnte, nicht etwa, weil das Paradigma der interpretierenden historischen Forschung ausgedient hätte, sondern weil die zunehmende Digitalisierung kunsthistorisch als relevant betrachteten Materials in immer komplexeren Formen über kurz oder lang zu dem führen wird, was man heute in Anlehnung an den englischen Ursprungsbegriff „Datafizierung“ nennt (vgl. Schneider/Fuchs/Mayer 2021 und den Beitrag von Julian Stalter in der vorliegenden Ausgabe, 479ff.). Der Umgang mit großen Datenmengen, mit riesigen Mengen von Bildern, die in digitaler Form vorliegen, ermöglicht ganz neue Sichtweisen auf das Material der Kunstgeschichte. Dieses Material, das in „analoger“ Form immer schon da, aber nur schwer auszuwerten war, kann nun verarbeitet werden. Der Aufwand zur Aufbereitung des Materials ist allerdings beträchtlich; es sind vielerlei Kenntnisse erforderlich, was dazu führt, dass die einschlägige technische Kompetenz noch vielerorts im Vordergrund steht. So werden hier und da Explorationen im Zeichen der Digital Humanities unternommen, die noch sehr den Charakter von Experimenten haben. Dass in der potenziell verfügbaren Datenmenge ein enormes Erkenntnispotenzial liegt, darf man annehmen. Gleichwohl drängt sich oftmals der vielleicht vorübergehende Eindruck auf, dass die Forschungen weniger von genuinen Erkenntnisinteressen getrieben sind, als von der Herausforderung, die Fülle der Daten irgendwie zu nutzen (für einen selbstkritischen Rückblick auf die Hoffnungen und Leistungen der Digital Humanities vgl. Moretti 2022, darin besonders der Aufsatz [mit Oleg Sobchuk], Gut sichtbar verborgen. Datenvisualisierung in den Humanwissenschaften,

111–152 und ebenso interessant [mit Leonardo Impett], Die Operationalisierung von Aby Warburgs „Pathosformeln“, 71–109).

Ein Instrument, um diese Verlegenheit zu kaschieren, ist die Verwendung von Diagrammen, von Graphen, die in sensationeller Weise ungeheure Daten- und Bildmengen visualisieren können, deren Konkretheit, Differenziertheit, Vielfalt und Genauigkeit bestechend ist – ob der Gedanke, der hinter solchen Diagrammen steht, besonders tief gründet, scheint demgegenüber nebensächlich. | **Abb. 4** | Das Diagramm als Bild ist schon interessant genug.

Literatur

Bauer/Ernst 2010: Matthias Bauer und Christoph Ernst, Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld, Bielefeld 2010.

Beck/Wöpking 2014: Martin Beck und Jan Wöpking, 12. Diagrammatik – Graphen – Modelle, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.), unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2014, 346–353.

Bellhouse 2022: David Bellhouse, William Playfair's Statistical Graphs, in: CSHPM Notes 54/1, Febr. 2022. ↗

Bellhouse 2023: David Bellhouse, The Flawed Genius of William Playfair. The Story of the Father of Statistical Graphics, Toronto 2023.

Bogen/Thürlemann 2003: Steffen Bogen und Felix Thürlemann, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hg.), Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern/Ruit 2003, 1–22.

Boschung/Jachmann 2013: Dietrich Boschung und Julian Jachmann (Hg.), Diagrammatik in der Architektur (Morphomata 6), München 2013.

Cortjaens/Heck 2014: Wolfgang Cortjaens und Karsten Heck (Hg.), Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte, Berlin 2014.

Eisler 1904: Rudolf Eisler, Evidenz, in: Ders., Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, 2. Aufl., Berlin 1904, 318–319. ↗

Kittler 1985: Friedrich Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985.

Krämer 2016: Sybille Krämer, Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie, Berlin 2016.

Leeb 2012: Susanne Leeb (Hg.), Materialität der Diagramme, Berlin 2012.

Locher 2014: Hubert Locher, Diagrammatische Abstraktion als Grundlage der Stilbestimmung. Erwin Panofsky und Rudolf Wittkower, in: Wolfgang Cortjaens und Karsten Heck (Hg.), Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte, Berlin 2014, 212–231.

Mitchell 1981: William J. T. Mitchell, Diagrammatology, in: *Critical Inquiry* 7/3, 1981, 622–633.

Moretti 2009: Franco Moretti, Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte, Frankfurt a. M. 2009.

Moretti 2022: Franco Moretti, Falsche Bewegung. Die digitale Wende in den Literatur- und Kulturwissenschaften, Konstanz 2022.

Schmidt-Burkhardt 2005: Astrit Schmidt-Burkhardt, Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.

Schmidt-Burkhardt 2009: Astrit Schmidt-Burkhardt, Wissen als Bild. Zur diagrammatischen Kunstgeschichte, in: Martina Heßler und Dieter Mersch (Hg.), Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld 2009, 163–167.

Schmidt-Burkhardt 2017: Astrit Schmidt-Burkhardt, Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas (2012). Überarb. Neuaufl., Bielefeld 2017.

Schneider 2008: Birgit Schneider, Diagrammatik, in: Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel (Hg.), Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, 192–197.

Schneider/Ernst/Wöpking 2016: Birgit Schneider, Christoph Ernst und Jan Wöpking (Hg.), Diagrammatik-Reader. Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte, Berlin/Boston 2016.

Schneider/Fuchs/Mayer 2021: Tanja Schneider, Klaus Fuchs und Simon Mayer, Science and Technology Studies: Die Datafizierung von Alltagspraktiken. Datenaktivismus als neue Verantwortung?, in: Anna Henkel (Hg.), 10 Minuten Soziologie: Verantwortung, Bielefeld 2021, 183–196.

Stjernfelt 2007: Frederik Stjernfelt, Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics, Dordrecht 2007.

Wallis 2015: Faith Wallis, What a Medieval Diagram Shows. A Case Study of "Computus", in: *Studies in Iconography* 36, 2015, 1–40.

Digital Humanities

Digitale Modalitäten – drei Phasen computationaler Bildbeschreibung

Julian Stalter, M.A.

Doktorand am Institut für Kunstgeschichte und
Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt
„Reflexionsbasierte künstliche Intelligenz in der
Kunstgeschichte – erklärbare hybride Modelle für die
Bildersuche und -analyse“

Ludwig-Maximilians-Universität München

julian.stalter@kunstgeschichte.uni-muenchen.de

Digitale Modalitäten – drei Phasen computationaler Bildbeschreibung

Julian Stalter

Ein Arbeitsplatz, aufgenommen aus der Vogelperspektive – eine Hand schiebt von unten einen gelben Post-It-Block ins Bild des Videos. Aus dem Off ist eine menschliche Stimme zu hören, die enthusiastisch fragt: „There we go – tell me what you see,“ woraufhin eine roboterartige Stimme beginnt, das Setup zu beschreiben. Als die Hand anfängt, Linien auf den Block zu zeichnen, die schließlich in einer abstrakten Form münden, kommentiert die maschinelle Stimme: „The contour lines are smooth and flowing, with no sharp angles or jagged edges.“ Nun fügt die Hand der Form Füßchen und einen Schnabel hinzu, was mit „It looks like a bird to me“ analysiert wird. Es werden wellenförmige Kurven in den Hintergrund gezeichnet, woraufhin die Stimme schlussfolgert: „The bird is swimming in the water [...] It is a duck.“ In dem Video wird die Interaktion von Googles Gemini AI mit Bildern sowie die visuelle Wahrnehmung von Formen und Objekten inszeniert. Der Vorgang demonstriert, wie für Gemini aus der formalen Beschreibung von Linien durch das Hinzufügen von bestimmten Merkmalen ein visuelles Konzept entsteht – die Füße und der Schnabel machen aus den runden Linien einen Vogel. Schließlich wird ein weiteres Bildelement hinzugefügt, das in Relation zu der ersten Form steht – Wellen lassen eine Ente im Wasser schwimmen.

Auch wenn sich dieses Video nachträglich als Zusammenschnitt entpuppt, entsprechen die darin gezeigten visuellen Analysen durch ein multimodales Modell doch dem „state of the art“ der computationalen Bilderkennung. Multimodalität wird hier so definiert, dass Datentypen wie Bild, Text und Video gleichzeitig verarbeitet werden können, dass das künstliche neuronale Netz also beispielsweise ein Bild mit Sprache

beschreibt. Auch andere Modelle wie BLIP-2 oder GPT-4 erkennen nicht nur bei Zeichnungen, sondern auch, wenn ihnen ein Kunstwerk vorgelegt wird, dessen Komposition, Aufbau und Inhalt und liefern Deskriptionen, die ikonographische und ikonologische Aspekte mit einbeziehen. Es sind Beschreibungen, die nicht als tiefgreifende kunsthistorische Erkenntnis verstanden werden sollten, aber doch als algorithmische Verarbeitung eines visuellen „Inputs“, an dessen Ende die Produktion eines Textes steht. „Erst in der Sprache gewinnt der Wissenschaftler eine Instanz, die zur Kontrolle und Kritik seiner Einsichten geeignet ist“, sagte Gottfried Boehm über die erkenntniskritische Rolle der Bildbeschreibung (Boehm 1995, 24). Die Sprache, die einer Bildbeschreibung zugrunde liegt, ist kein leicht operationalisierbarer Prozess, sondern abhängig vom Kontext und der Interpretation des Betrachters. Und so mag auch das Ergebnis dieser Modelle vielleicht trivial erscheinen, es eröffnet aber doch ein Feld für die kritische Auseinandersetzung mit den zugrundeliegenden Prämissen dieses „Outputs“.

Der Kunsthistoriker und der Computer

Etwa 60 Jahre bevor das erwähnte Video entstand, beschrieb der Kunsthistoriker Jules Prown in seinem Aufsatz „The Art Historian and the Computer“ verschiedene Methoden und Fähigkeiten von Forscher:innen im Vergleich zu denen von Computern. Ihm zufolge widmen sich Kunsthistoriker:innen den qualitativen Differenzierungen, die nur mittels eines geschulten Verstandes und eines sensiblen Auges möglich seien. Der Computer operiere hinge-

gen mit quantitativen Berechnungen und einer beeindruckenden Geschwindigkeit, die jedoch nach Prown durch ihre monotone und unreflektierte Effizienz jedem anständigen Kunsthistoriker einen Schauer über den Rücken jage (Prown 1966). Dies verstand Prown aber nicht als Ausschlusskriterium, sondern er nutzte den Computer ausgiebig für die eigene Forschung.

Seit Prows Zeiten, als erste Rasterungsalgorithmen genutzt wurden, hat sich die digitale Bildanalyse weiterentwickelt. Fortschritte im Bereich der Computertechnik und neue Zielsetzungen haben zu einer Vielzahl von Ansätzen in der digitalen Bildanalyse geführt, bei denen jeweils spezifische Methoden zum Einsatz kommen. Im Folgenden werden drei Phasen der computergestützten Bildbeschreibung vorgestellt. Dabei wird erörtert, wie sie unter den jeweiligen technischen und methodischen Gegebenheiten definiert werden, welche Paradigmen sich daraus ergeben und welche Kritikpunkte auftreten. Denn die von Prown behauptete Trennung zwischen qualitativen Differenzierungen und quantitativen Berechnungen hat über die Jahrzehnte nicht Bestand gehabt. Vielmehr haben sich Verbindungen entwickelt, welche die vermeintlich strikt getrennten Charakteristika ineinander übergehen und in beide Richtungen wirken lassen. Abschließend gilt es zu erörtern, welche Auswirkungen die vorgestellten Methoden der Bildbeschreibung auf die Prozesse kunsthistorischer Forschung haben und welche neuen Herausforderungen sowie mögliche Forschungsgebiete sich daraus ergeben.

Elektronische Kunstbotanik? Digitale Dokumentationssysteme

Bevor größere kunsthistorische Bildbestände systematisch digitalisiert wurden, lag der Fokus auf textbasierten Informationssystemen, die eine schnelle Abfrage von Daten und Schlagworten ermöglichten. Erstmals 1983 auf dem Kunsthistorikertag in Wien vorgestellt, wurden die neuen digitalen Systeme ambitioniert präsentiert, aber auch skeptisch aufgenommen. Lutz Heusinger, damals Leiter von Foto Marburg und Initiator des Dokumentationssystems MIDAS,

diskutierte die Entwicklungen und veröffentlichte kurz darauf acht Thesen zu Kunstgeschichte und elektronischer Datenverarbeitung in den *kritischen berichten* (Heusinger 1983, 67). Darin stellt er die Beschreibung von Kunstwerken mittels eines durch digitale Datenbanken angereicherten Forschungsprozesses vor, der es ermöglichen soll, kunsthistorische Sachverhalte elektronisch zu ordnen und zu verarbeiten. So sollen Daten zu Kunstwerken, Künstler:innen, Ereignissen, Textquellen, aber auch Bildinhalten erfasst werden. Letzteres mit Hilfe von Iconclass, einem Klassifikationssystem für deren Erschließung (vgl. hierzu den Beitrag von Berthold Kreß in: *Kunstchronik* 77/2, 2024, 128–140, DOI [↗](#)).

Dieses Dokumentationssystem wirft jedoch, wie Heusinger selbst bemerkt, spezifische Probleme auf. So würden wir am Ende dieser Entwicklung zwar jedes Werk in Sekundenschnelle finden, aber die Objekte werden uns aus ihrem Überlieferungskontext gerissen gegenüberstehen. Damit formuliert Heusinger eine Kritik, mit der sich die digitale Kunstgeschichte auch in der Folge häufig konfrontiert sah und sieht: Der Entstehungskontext der Forschungsliteratur mit ihren gesellschaftlichen Prämissen werde zu wenig berücksichtigt – eine Kritik, die auch in Reaktion auf Heusingers Vortrag geäußert wurde. Karl Clausberg veröffentlichte eine Glosse mit dem Titel „1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegel? Von der Wiener Formengeschichte zur elektronischen Kunstbotanik“. Er verstand die formalisierte Verarbeitung als „erkennungsdienstliche Behandlung“ der Kunstgeschichte und sah in der digitalen Klassifikation einen disziplingefährdenden Katarakt (Clausberg 1983, 71). Die Idee der Beschreibung des Werkes in Form der formalen Verschlagwortung, obgleich in Bibliothekskatalogen längst üblich, führte bei der digitalen Bildanalyse zu Alarmismus, zumal in einem Umfeld, das damals Kunstwerke sozialgeschichtlich kontextualisierte. So prophezeite Clausberg, wie am Titel seiner Glosse ablesbar, einen Rückfall hinter die Protagonisten der Wiener Schule und soziologisch-kulturhistorische Denkmodelle in eine morphologische Beschreibung und Kategorisierung (Pratschke 2016, 60).

Arrays auslesen: Computergestützte Bildanalyse

Die extrinsische Beschreibung eines Werkes mit Hilfe von Datierung, Schriftquellen oder ikonographischer Codierung wurde in den 1990er Jahren durch intrinsische Beschreibungen nach formalen Kriterien ergänzt. Da Bilder in digitaler Form in erster Linie Aneinanderreichungen von Zahlenfeldern sind, die vom Computer gelesen und in Pixel übersetzt werden, ermöglichen neue Methoden das Auslesen dieser Arrays. Dieser Prozess bietet für die Kunstgeschichte nun die Möglichkeit, mit den Inhalten, wenn auch auf abstrakter Ebene, zu interagieren. Durch computergestützte Bildanalyse kann so auf formale Eigenheiten von Kunstwerken zugegriffen werden. In der Linguistik hatten sich ähnliche Methoden bereits früher etabliert, die Kunstgeschichte sah sich jedoch vor größere Herausforderungen gestellt. Wie William Vaughan beschreibt, bestehen Bilder eben nicht aus diskreten und leicht identifizierbaren Elementen wie etwa Sätzen (Vaughan 1997, 97). Durch technische Fortschritte bot der computergestützte formalanalytische Ansatz nun jedoch die Möglichkeit, visuelle Eigenschaften wie die Länge und Richtung einer Linie, die Dichte eines Farbtons und dessen Deckung sowie

die Farbe als solche zu bestimmen. In ersten Anwendungen sind Programme wie Morelli in der Lage, verschiedene Reproduktionen eines identischen Kunstwerkes zu erkennen. Der Name des Programms ist eine Hommage an Giovanni Morelli, der im 19. Jahrhundert anhand nebensächlicher Details wie Händen und Ohren kennerschaftliche Zuschreibungen vornahm. Vaughan, der der klassischen Formanalyse aus ihrer Abseitsstellung heraushelfen wollte, stellte mit dem Programm zumindest theoretisch eine Möglichkeit zur Verfügung, Kopien, Fälschungen oder Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Bildern zu rekonstruieren (Kohle 2013, 49). Das geschulte Auge der Kunsthistoriker:innen als genuin menschliche Kompetenz, von dem noch Prown ausging, wird nun vor allem unter dem Aspekt der Kennerschaft, die sich auf den Computer bezieht, herausgefordert (vgl. den Beitrag von Christine Tauber in Teil II dies *Special Issue*). Seit 2015 verbessern künstliche neuronale Netze die Bildanalyse am Computer durch Techniken wie Objekterkennung und Bildsegmentierung. Häufig kommen Deep Convolutional Neural Networks (CNNs) zum Einsatz und „lernen“, Objekte und Personen in Bildern zu klassifizieren. **Abb. 1** | Bei der „Feature Extraction“ werden visuelle Merkmale extrahiert und



Abb. 1 | Personen- und Objekterkennung in Jacopo Tintoretto's „Christus am See Tiberias“ mit DetectionTRansformer. Graphik: Julian Stalter

anschließend das Modell mithilfe von Menschen annotierter Bilder trainiert. So können Objekte und Figuren klassifiziert werden. Dies ermöglicht das Durchsuchen und Ordnen großer kunsthistorischer Datensätze, beispielsweise nach dargestellten Posen (Schneider 2024).

Amanda Wasielewski, die diese Entwicklungen unter dem Stichwort des „computational formalism“ behandelt, konstatiert hierbei eine Rückkehr formalistischer Methoden. Die Analyse der Merkmale, die nunmehr verschärfte Ausklammerung des Kontextes, der Vergleich mit anderen Werken und die Klassifizierung von Kunstwerken seien einer rein formalen Herangehensweise sehr ähnlich. Dennoch unterscheidet sie zwei neue Ausprägungen des „computational formalism“ von der traditionellen Methodik. Zum einen werde der Computer nun zur Analyse großer Datenmengen eingesetzt, zum anderen nehme ein neuronales Netz Merkmale anders wahr als ein Kunsthistoriker (Wasielewski 2023, 32ff.). Die Wahrnehmung durch ein Modell stellt kein ‚Sehen‘ im menschlichen Sinne von Objekten und Relationen im Bild dar, sondern ist innerhalb der Black-Box des neuronalen Netzes schwer nachvollziehbar und muss kritisch reflektiert werden. Diesen *Perceptual Bias* gilt es bei der Anwendung dieser Methoden zu berücksichtigen und auch die Visualisierung von extrahierten Merkmalen, um beispielsweise Modellklassifikationen nachzuvollziehen, sollte als *technical metapicture* verstanden werden (Bell/Offert 2021, 1133).

Text-Bild-Paare: Multimodale Modelle

Das Beispiel von Googles Gemini AI, bei dem eine Stimme visuellen Input beschreibt, verdeutlicht die Fähigkeiten neuer multimodaler Modelle zur gemeinsamen Verarbeitung von Text, Video und Bild. Während CNNs mit Bildern und annotierten Kategorien trainiert wurden, werden multimodale Modelle mit Bild-Text-Paaren gespeist. **| Abb. 2 |** Dies sind zumeist Bilder und Bildbeschreibungen aus dem Internet. Das bekannteste Modell, CLIP, erschien 2021 und wurde mit 400 Millionen Bild-Text-Paaren trainiert.

In dem multimodalen Modell werden diese Paare zunächst codiert und anschließend als Vektoren in einem gemeinsamen Merkmalsraum abgebildet („embedded“). Dieser kann mehrere hundert Dimensionen umfassen – wobei dort gemeinsame Merkmale beider Modalitäten räumlich repräsentiert werden – und ermöglicht es, komplexe Zusammenhänge und Ähnlichkeiten zwischen den Paaren zu erkennen. Während des Trainingsprozesses werden die Merkmale so angelegt, dass sich ähnliche Bild-Text-Elemente in räumlicher Nähe zueinander befinden. Dies ermöglicht es dem Modell, relevante Verknüpfungen zwischen Bildern und Texten effizient zu erkennen und abzufragen.

Für die Kunstgeschichte stellt diese Verschränkung von Bild und Text eine interessante Entwicklung dar. Die Objekte der Kunstgeschichte sind durchgängig von Texten geprägt: Die Bilder werden von der Verfasstheit unserer Texte konzeptualisiert, und die Texte der Kunstgeschichte sind entlang von Bildern konzipiertes Wissen (vgl. Pias 2003, 23). Durch die multimodale Art des Trainings tritt in den genannten Modellen der (Kon-)Text stärker hervor. In eine Suchmaschine implementiert, kann CLIP nicht nur Objekte erkennen, sondern findet beispielsweise auch abstrakte visuelle Konzepte zu komplexen Anfragen wie „Sommer“ oder „Rhythmus“ (Impett/Offert 2023, 7). Grundlegend für die Qualität dieser Modelle sind die Trainingsdaten, und hier bietet sich für die Kunstgeschichte die Chance, die Entwicklung aktiv zu verbessern und mitzugestalten. Ähnlichkeitssuchen, die Suche nach Bildern mit natürlichsprachigem Text und das Generieren von Bildbeschreibungen werden durch diese Modelle ermöglicht – und optimiert, wenn entsprechend hochwertige Datensätze aus der Kunstgeschichte als Texte oder Wissensgraphen bereitgestellt werden (Stalter/Springstein 2024). Durch die reflexive Betrachtung der Auswirkungen des Trainings und des Einsatzes von multimodalen Modellen könnten interessante Forschungsfragen entstehen, die nun nicht mehr nur auf Materialelektion zielen, sondern ihrerseits Methoden und Quellen reflektieren: Wie unterscheiden sich Bildbeschreibungen

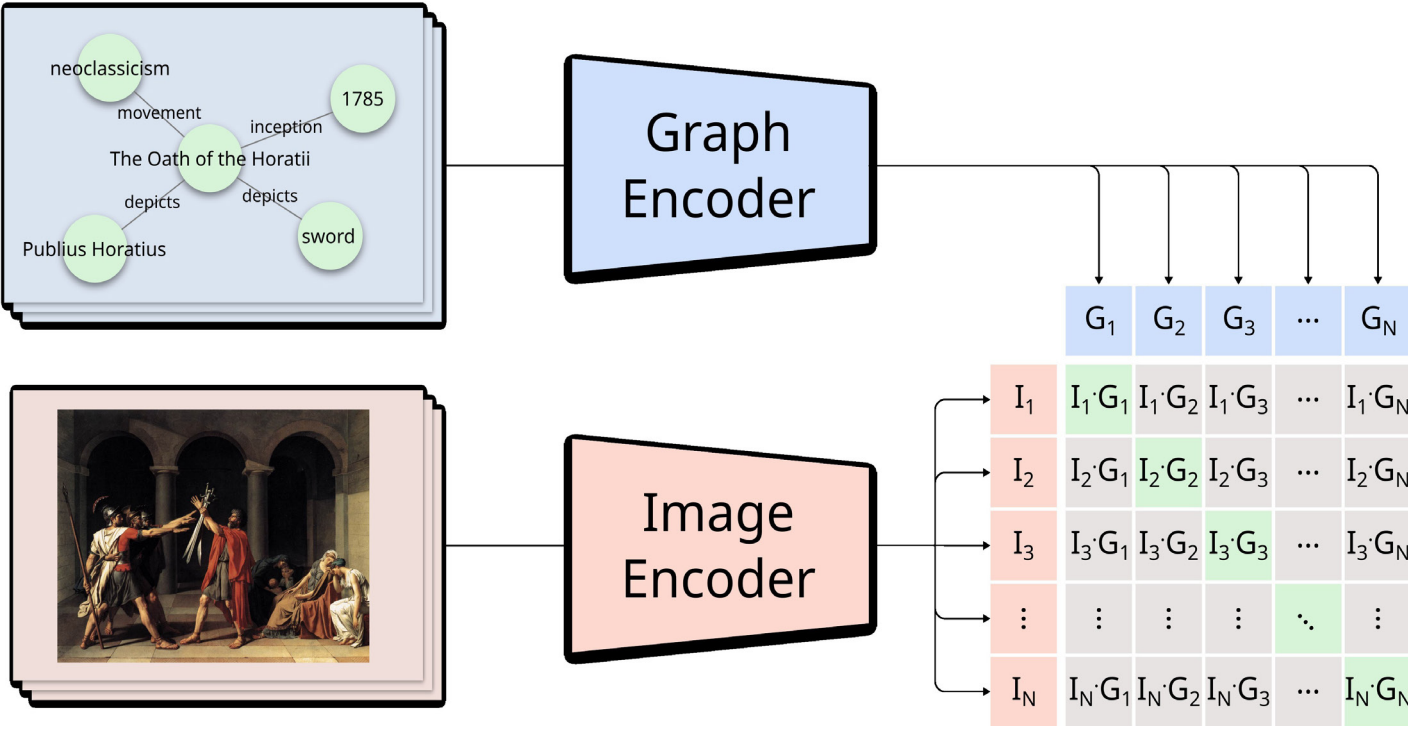


Abb. 2 | Training eines multimodalen Modells mit Informationen aus einem kunsthistorischen Wissensgraphen. Graphik: Matthias Springstein

eines Modells, das mit Texten der Kunstkritik aus dem 19. Jahrhundert trainiert wurde, von einem Modell, das Aufsätze des 21. Jahrhunderts verarbeitet hat? Dies ermöglicht nicht nur die Analyse der epistemologischen Prämissen und Charakteristika der Forschungsdaten, sondern erlaubt auch eine methodische Reflexion darüber, wie die Modelle diese Informationen verarbeiten. Die Kunsthistoriker:innen operieren hierbei in einer kuratorischen Position: Sie stellen die Trainingsdaten zusammen und analysieren kritisch die Ergebnisse. Sie sollten nicht, wie Prown es dem Computer vorwirft, in gedankenloser Effizienz möglichst viel Material sammeln, sondern je nach Forschungsfrage und Methodik anhand ihrer Expertise auswählen.

Perspektiven

Eingangs wurde Gottfried Boehm zitiert, der die Bildbeschreibung als Instanz zur Kontrolle und Kritik der wissenschaftlichen Einsichten betrachtet. Wie anhand der drei Entwicklungsphasen gezeigt, bringen die verschiedenen Methoden je eigene Modi hervor, die mit Limitationen, aber auch neuen Möglichkeiten der Analyse des Kunstwerks und von dessen Kontext verbunden sind. Gerade wegen dieser Fortschritte bleiben die Kunsthistoriker:innen

unverzichtbar: Sie müssen mit ihrer Expertise diese Prozesse begleiten und formen. Das Ordnen und Maschinenlesbarmachen von Trainingsdaten mag auf den ersten Blick mühsam und wenig anspruchsvoll erscheinen, stellt jedoch sowohl technisch als auch intellektuell eine erhebliche Herausforderung dar. Es gilt, eine gewisse Komplexität zu bewahren, während gleichzeitig eine notwendige Formalisierung erfolgt. Auch die Ergebnisse dieser Prozesse müssen kritisch analysiert und evaluiert werden. Es ist wichtig, über alternative Formen der qualitativen Bewertung und ihrer Kriterien nachzudenken, die sich von den häufig quantitativ ausgerichteten Methoden in der Informatik abheben. Heat Maps ausschlaggebender Bildbereiche und die Berechnung von Bild-Text-Ähnlichkeiten bieten Anhaltspunkte für Klassifikationen und Retrieval-Ergebnisse der Modelle und können von Kunsthistoriker:innen fallspezifisch analysiert werden. Auch eine qualitative Analyse der extrahierten Trainingsdaten, beispielsweise in einem Wissensgraph, bietet mehr Transparenz bei der Anwendung neuronaler Netze. Diese Überlegungen böten auch die Möglichkeit, Skeptiker:innen stärker einzubinden und digitale Methoden als selbstverständlichen Bestandteil in die kunsthistorische Disziplin zu integrieren.

Literatur

Bell/Offert 2021: Peter Bell und Fabian Offert, Perceptual bias and technical metapictures: critical machine vision as a humanities challenge, in: *AI & Society* 36, 2021, 1133–1144.

Bell/Ommer 2016: Peter Bell und Björn Ommer, Digital connoisseur? How computer vision supports art history, in: Stefan Albl und Alina Aggujaro (Hg.), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive. Connoisseurship nel XXI secolo*, Rom 2016, 187–200.

Boehm 1995: Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, 23–40.

Clausberg 1983: Karl Clausberg, 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl? Von der Wiener Formengeschichte zur elektronischen Kunstbotanik, in: *kritische Berichte* 11/3, 1983, 71–74.

Heusinger 1983: Lutz Heusinger, Kunstgeschichte und EDV: 8 Thesen, in: *kritische Berichte* 11/4, 1983, 67–70. ↗

Impett/Offert 2023: Leonardo Impett und Fabian Offert, There is a Digital Art History, Arxiv 2023. ↗

Kohle 2013: Hubertus Kohle, *Digitale Bildwissenschaft*, Glückstadt 2013.

Lang/Ommer 2021: Sabine Lang und Björn Ommer, Transforming Information Into Knowledge: How Computational Methods Reshape Art History, in: *Digital Humanities Quarterly (DHQ)* 15/3, 2021. ↗

Pias 2003: Claus Pias, Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion, in: *zeitenblicke* 2/1, 2003.

Pratschke 2016: Margarete Pratschke, Wie Erwin Panofsky die Digital Humanities erfand. Für eine Geschichte und Kritik digitaler Kunst- und Bildgeschichte, in: *kritische Berichte* 44/3, 2016, 56–66.

Prown 1966: Jules Prown, The Art Historian and the Computer. An Analysis of Copley's Patronage, 1753–1774, Yale Archive 1966.

Raspe/Schelbert 2024: Martin Raspe und Georg Schelbert, Bilder ohne Worte? Kunstgeschichte auf dem Weg in die praktische Digitalität, in: Lisa Dieckmann u. a. (Hg.), *4D: Dimensionen | Disziplinen | Digitalität | Daten (Computing in Art and Architecture, 6)*, Heidelberg: arthistoricum.net-ART-Books, 2022 (2024). ↗

Schneider 2024: Stefanie Schneider, My Body is a Cage. Human Pose Estimation und Retrieval in kunsthistorischen Inventaren, *DHd* 2024, *Quo Vadis DH?*, 231–236. ↗

Stalter/Springstein 2024: Julian Stalter, Matthias Springstein u. a., ReflectAI: Reflexionsbasierte künstliche Intelligenz in der Kunstgeschichte, *DHd* 2024. *Quo Vadis DH?*, 414–417. ↗

Vaughan 1997: William Vaughan, Computergestützte Bildrecherche und Bildanalyse, in: Hubertus Kohle (Hg.), *Kunstgeschichte digital*, Berlin 1997, 97–105.

Wasielewski 2023: Amanda Wasielewski, *Computational Formalism. Art History and Machine Learning*, Cambridge/London 2023.

Rezeptionsästhetik

Rezeptionsästhetik – Turn, Methode oder Theorie mit Potenzial?

Prof. Dr. Johannes Grave
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Seminar für Kunstgeschichte und
Filmwissenschaft
johannes.grave@uni-jena.de

Rezeptionsästhetik – Turn, Methode oder Theorie mit Potenzial?

Johannes Grave

Die zur Methode reduzierte Theorie

Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik bietet ein bemerkenswertes Beispiel für eine Theorie oder Methode, deren Geschichte fast zeitgleich mit ihrer Einführung und Etablierung geschrieben wurde. Kurz nachdem Wolfgang Kemp im Jahr 1983 sein Buch *Der Anteil des Betrachters* vorgelegt hatte, das am Beispiel von Bildern des 19. Jahrhunderts die Rezeptionsästhetik und ihren methodischen Einsatz in der Kunstgeschichte vorstellt, publizierte er 1985 die Anthologie *Der Betrachter ist im Bild*, mit der er eine Vorgeschichte des Ansatzes rekonstruierte (Kemp 1992b), die bis zu Alois Riegl und Wilhelm Pinder zurückreicht (vgl. auch die Erweiterungen bei Kemp 2015). Diese grundlegenden Bücher flankierte er mit weiteren Veröffentlichungen, die zur Kanonisierung beitrugen: Zu denken ist vor allem an Aufsätze in dem vermutlich erfolgreichsten deutschsprachigen Studienbuch *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Kemp 1985) und den *Kunsthistorischen Arbeitsblättern* (Kemp 2003) sowie an den einschlägigen Artikel im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (Kemp 2011). Auf diese Weise war dafür Sorge getragen, dass es kein Problem bereitete, sich rasch und verlässlich über die wichtigsten Leitfragen und Grundgedanken der Rezeptionsästhetik zu orientieren. Man könnte meinen, dass mit dieser Publikationsstrategie beste Bedingungen geschaffen wären, damit sich auch aus der Rückschau ein klares Bild über den Ansatz und seine weitere Entwicklung darbietet. Allerdings ist es heute, gut 40 Jahre nach dem Einzug der Rezeptionsästhetik in den kunsthistorischen Diskurs, keineswegs einfach, über ihren Erfolg zu urteilen. Diese

Schwierigkeit äußert sich schon im Verlegenheitsbegriff des ‚Ansatzes‘. Denn wie ist die Rezeptionsästhetik eigentlich zu charakterisieren: als Theorie, als Methode, als Erkenntnisinteresse oder als alltägliches Werkzeug?

Der „implizite Betrachter“, „Leerstellen“, Fragen nach inneren und äußeren Rezeptionsbedingungen: Grundbegriffe und Leitgedanken der Rezeptionsästhetik sind rasch und fortdauernd in das Methodenrepertoire der Kunstgeschichtsschreibung eingegangen. Der Erfolg scheint allerdings seinen Preis gehabt zu haben. Denn der Ansatz ist inzwischen eher zu einer beinahe schon trivialen Selbstverständlichkeit geworden, als dass programmatisch und emphatisch auf die Rezeptionsästhetik Bezug genommen würde. Natürlich wird in vielen Bildanalysen danach gefragt, welche räumliche Position ein Bild seinen Betrachterinnen und Betrachtern nahelegt, welche Rolle dem Rezipienten oder der Rezipientin im Rahmen einer Bildhandlung zugewiesen wird, ob wir Teil des dargestellten Raumes sind oder ausgeschlossen bleiben und wie Bild- und Realraum zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.

Faktoren wie Rahmen, Präsentationsformen und räumliche Kontexte kommen ebenso in den Blick wie bewegte Betrachter:innen oder ein handgreiflicher Umgang mit Bildern. Doch bleiben solche Überlegungen auffällig häufig ohne Bezugnahme auf die Rezeptionsästhetik. Die rasche Verankerung in der kunsthistorischen Lehre hat, so scheint es, den Ansatz zu einem Teil des disziplinären Werkzeugkoffers gemacht, den man nutzt, ohne weiter darüber nachzudenken.

Internationale Zurückhaltung und Missverständnisse

Lässt sich also tatsächlich von einem Turn oder gar einem „Paradigmenwechsel“ sprechen, wie Kemp mit Blick auf die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik vermutet hatte (Kemp 1992a, 8)? Während ein Paradigmenwechsel für eine nicht-paradigmatische Wissenschaft, wie sie die Kunstgeschichte – hoffentlich – noch immer ist, kaum in Reichweite ist, käme ein Turn immerhin in Frage. „Von einem *turn*“, so hat Doris Bachmann-Medick vorgeschlagen, „kann man erst sprechen, wenn der neue Forschungsfokus von der Gegenstandsebene neuartiger Untersuchungsfelder auf die Ebene von Analysekatégorien und Konzepten ‚umschlägt‘, wenn er also nicht mehr nur neue Erkenntnisobjekte ausweist, sondern selbst zum Erkenntnismittel und -medium wird“ (Bachmann-Medick 2010, 26). Dass sich die Rezeptionsästhetik darauf beschränkt hätte, neue Untersuchungsgegenstände in den Blick zu nehmen, wird man kaum behaupten können. Aber angesichts der eindrucksvollen Vorgeschichte, die Kemp mit der Anthologie *Der Betrachter ist im Bild* erschlossen hat, fällt es schwer, von einer entschiedenen Neuorientierung des Fachdiskurses zu sprechen. Es ist eben nicht zwangsläufig der Rezeptionsästhetik zuzuschreiben, wenn danach gefragt wird, wie in einem Bild und mittels seiner Rahmenbedingungen Möglichkeiten der Betrachtung eröffnet oder auch eingeschränkt werden. Obwohl Kemp den rezeptionsästhetischen Ansatz auch im anglophonen Sprachraum bekannt gemacht hat (Kemp 1998), blieb die Rezeption außerhalb von Deutschland verhalten. Michael Ann Holly zählt zu den wenigen amerikanischen Kunsthistoriker:innen, die Impulse der Rezeptionsästhetik produktiv aufgriffen und weiterentwickelten. Doch musste Holly feststellen, dass die englischsprachige Kunsthistoriographie allenfalls punktuell Notiz von dem Ansatz nahm (Holly 1996, 204f.; Holly 2002). Zu einem richtungsweisenden Turn oder einer intellektuellen ‚Marke‘ hat sich die Rezeptionsästhetik in der tonangebenden anglophonen Kunstgeschichte offenbar nie entwickeln können. So ist es nur folgerichtig, wenn bis-

weilen in prominenten Publikationen Argumente mit einem hohen Grad an Affinität zur Rezeptionsästhetik zu finden sind, ohne dass auf diesen Ansatz verwiesen würde (Holly 1999; Holly 2019, 137). Und es fügt sich in dieses Bild, dass Thomas Frangenberg und Robert Williams in der Einleitung zu ihrem Sammelband mit dem vielversprechenden Titel *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe* (Frangenberg/Williams 2006, v. a. 1–3) die Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk zum Betrachter zwar als eine der wichtigsten jüngeren Entwicklungen im Fach würdigen, aber statt der Rezeptionsästhetik Arbeiten von Ernst H. Gombrich, Michael Baxandall, John Shearman, Hans Belting und David Freedberg anführen.

Der zuletzt genannte Sammelband deutet auf eine mögliche Ursache für die Zurückhaltung in der Rezeption durch die internationale Forschung hin: Parallel zur Etablierung der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik hatten Fragen des Verhältnisses zwischen Betrachter:innen und Bildern auch in anderen Zusammenhängen vermehrt Interesse geweckt. Kemp reagierte darauf, indem er Beiträge u. a. von Svetlana Alpers, Louis Marin und Michael Fried in seine erstmals 1985 publizierte Anthologie *Der Betrachter ist im Bild* (Kemp 1992b) aufnahm. Doch wurde darüber hinaus nicht vertiefend geklärt, in welchem Verhältnis diese Positionen zueinander stehen. Das gilt umso mehr für Ansätze wie Baxandalls ‚period eye‘ und Freedbergs Geschichte der Haltungen zu Bildern im Spannungsfeld von „response and repression“, die Kemp – vermutlich mit guten Gründen – nicht berücksichtigt hat, obwohl sie sich durch ein hohes Interesse an Praktiken und Kontexten der Bildwahrnehmung auszeichnen.

Insbesondere der nicht-deutschsprachigen Forschung, für die sich der Zugang zur Rezeptionsästhetik ohnehin schwieriger gestaltete, dürfte es daher schwergefallen sein, die Verwandtschaften und Differenzen der unterschiedlichen Positionen zu durchdringen. Unweigerlich kam es auch zu Missverständnissen, wie John Shearman's Buch *Only connect...* zeigt. Shearman grenzte sich darin – bei aller

Anerkennung – von einer Forschung ab, die danach frage, welche Vorstellung Künstler von ihren Rezipienten ausgebildet hätten, und identifizierte einen solchen Ansatz in der „Reception Theory, or *Rezeptionsgeschichte* (for it has, after all, been codified in Germany)“ (Shearman 1992, 8). Offenkundig zielte Shearman auf die kunsthistorische oder literaturwissenschaftliche Rezeptionsforschung, wobei er sie jedoch reichlich verzerrt charakterisierte. Zumindest die programmatischen Publikationen Kempes waren damit in keiner Weise erfasst. Kemp reagierte darauf, indem er in seine Rezension von Shearman's Buch begriffliche und theoretische Erläuterungen zum Anliegen der „Reception Theory“ einflocht (Kemp 1994, v. a. 365f.).

Als ein regelrechtes Einfallstor für Missverständnisse erweist sich bis heute die eigentlich ungewöhnlich produktive Situation, aus der die Rezeptionsästhetik hervorgegangen ist: die sogenannte Konstanzer Schule mit ihren Hauptvertretern Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser. Kemp hat keinen Zweifel daran gelassen, dass wesentliche Begriffe und Fragestellungen der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik aus den literaturwissenschaftlichen Theorien von Jauß und Iser abgeleitet worden sind. Dabei hat er von Beginn an darauf hingewiesen, dass die beiden Literaturwissenschaftler unterschiedliche, wenngleich komplementäre Ansätze entwickelt hatten: Jauß interessierte sich für eine theoretisch reflektierte Rezeptionsgeschichte, die in Rechnung stellt, dass literarische Werke zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich rezipiert werden und dass die Geschichte dieser Rezeptionen ihrerseits in spätere Lektüren eingeht. Der lang gehegte Glaube an eine überzeitliche Identität und Geltung literarischer Werke wurde ebenso wie die Praxis der werkimmanenten Interpretation von Jauß mit dem Hinweis durchkreuzt, dass die Leser und ihre im Laufe der Geschichte sich wandelnden Erwartungshorizonte an der Herausbildung von Sinn teilhaben (Jauß 1970). Iser hingegen konzentrierte sich auf die Frage, wie die Interaktion zwischen Leser und literarischem Werk durch den Text und dessen Gestaltung mitbestimmt wird. Seine

besondere Aufmerksamkeit galt – in Weiterführung von Überlegungen Roman Ingardens – den Leer- oder Unbestimmtheitsstellen, die nach Füllung oder ‚Konkretisation‘ durch die Leser verlangen und die Rezipienten am Prozess der Bedeutungskonstitution teilhaben lassen (Iser 1984). Während der Ansatz von Jauß den Blick auch auf sich wandelnde Rezeptions-situationen und konkrete Leser:innen lenkte, stand bei Iser weiterhin der Text im Zentrum, nun allerdings als Ausgangspunkt eines dynamischen und offenen Prozesses.

Nach meinem Eindruck hat Iser's Ansatz – und damit auch die ihm besonders nahestehende Rezeptions-ästhetik Kempes – keineswegs immer davon profitiert, dass er unter das Label Konstanzer Schule rubriziert und auf diese Weise bisweilen mit der Rezeptions-theorie von Jauß konfundiert wurde. Die Nähe zu Jauß scheint auch Iser und in der Folge Kemp den Vorwurf eingetragen zu haben, dass das Interesse allein bei den Rezipientinnen und Rezipienten liege und das literarische Werk zu deren Spielball werde. Beschäftigt man sich näher mit den Arbeiten Iser's und Kempes, so erweist sich eine solche Wahrnehmung als Zerrbild. Denn Gegenstand der Analyse sind in beiden Fällen vor allem die Texte bzw. Bilder mit ihren konkreten Eigenschaften, insofern sie für die Interaktion von Rezipient:in und Werk von Belang sind. Aber nur dieses Zerrbild einer vermeintlichen Fokussierung auf beliebig agierende Betrachter:innen dürfte erklären, warum die Rezeptionsästhetik in späteren Diskussionen über die ‚Macht‘ der Bilder (Gottfried Boehm) oder den ‚Bildakt‘ (Horst Bredekamp) so konsequent ausgeblendet wurde, dass eine Entscheidung gegen sie nicht einmal mehr einer Begründung zu bedürfen schien.

Neue Perspektiven

Die Bilanz der Rezeptionsästhetik erweist sich mithin als durchwachsen. Zweifellos hat sie dazu beigetragen, in der kunsthistorischen Forschungspraxis die Sensibilität für Fragen der Rezeption zu erhöhen. Und vieles spricht dafür, dass Grundanliegen der Rezeptionsästhetik auf methodischer Ebene erfolgreich im-

plementiert wurden. Doch wurde diese Integration in das methodische Instrumentarium der Disziplin, die sich exemplarisch an der Aufnahme in Handbücher, Studienliteratur und Curricula zeigt, offenbar damit erkaufte, dass lange Zeit weitgehend auf eine theoretische Weiterentwicklung verzichtet wurde. In dieser Hinsicht fand der Staffelstab, den Wolfgang Kemp hätte weiterreichen können, kaum jemanden, der bereit gewesen wäre, ihn zu übernehmen.

Soweit ich sehe, ist zum Beispiel nie dezidiert versucht worden, die Rezeptionsästhetik in ein produktives Verhältnis zur *critical theory* und der an ihr orientierten New Art History zu setzen. Steht sie mit ihrem „impliziten Betrachter“ in einer Spannung oder gar im Widerspruch zu einer kritischen Kunstgeschichte, die u. a. sozialhistorische und feministische Perspektiven gestärkt hat, oder könnte sie deren Anliegen sogar unterstützen (skeptisch dazu Falkenhausen 2020, 74–89)? Ähnliche Fragen stellen sich mit Blick auf die *Visual Culture Studies*. Auch der Diskurs über ästhetische Erfahrung, der zwischenzeitlich Teile der philosophischen Ästhetik (etwa bei Rüdiger Bubner, Martin Seel, Christoph Menke und Juliane Rebentisch) prägte, scheint kaum an die kunsthistorische Rezeptionsästhetik angeknüpft zu haben, während Jauß und Iser hier immerhin Bezugspunkte blieben. Und auf die Beliebtheit der empirischen Rezeptionsforschung hätte die Rezeptionsästhetik selbstbewusster mit Argumenten antworten können, warum Blickbewegungsstudien sie keineswegs obsolet machen.

Vielleicht schert die kunsthistorische Rezeptionsästhetik aber einfach aus unserem ‚Erwartungshorizont‘ im Hinblick auf Konjunkturen der Rezeption und Weiterentwicklung von Theorien aus. Denn während sie im theoretischen Diskurs lange Zeit auf wenig Interesse stieß, hat sich das Bild in den letzten Jahren auf bemerkenswerte Weise gewandelt. Unabhängig voneinander sind jüngst mehrere Aktualisierungen der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik vorgelegt worden, in denen sich nicht nur ihre bleibende Relevanz, sondern auch neue Potenziale andeuten. So hat Janneke Wesseling erneut danach gefragt, wie sich

die Begegnung zwischen Bild und Betrachter:in vollzieht, und dabei die Rezeptionsästhetik mit einem breiten Spektrum hermeneutischer und phänomenologischer Theorien sowie mit Erfahrungen aus der zeitgenössischen Kunst verknüpft. Wesseling betont, dass konkrete, verkörperte Betrachter:innen mit dem Bild oder Kunstwerk in Interaktion treten. Zugleich hebt sie aber die eigenständige Rolle des Werks stärker hervor, wobei ihre teilweise spekulative Theoriebildung dazu neigt, dem Gegenstand der Betrachtung ein Selbstbewusstsein zuzuschreiben (Wesseling 2017). Von der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst profitiert auch das Buch von Ken Wilder, das sich auf Werke konzentriert, die für bestimmte Orte und Umstände geschaffen wurden. Wilder erschließt unterschiedliche Situationen und Rollen von Rezipient:innen und strukturiert sie in einer offenen, erweiterbaren Typologie: „the beholder as witness“, „the melancholic beholder“, „the artist as beholder“, „theatricality and the beholder“, „the complicit beholder“, „the dislocated beholder“ etc. (Wilder 2020). Kerr Houston hat Kems Intuition aufgegriffen, dass eine Sensibilität für die Fragen der Rezeptionsästhetik schon weit vor deren begrifflicher Ausformulierung fassbar ist. Seine Studie legt dar, wie stark das verkörperte, situierte und auch bewegte Sehen die Praxis und Theorie der Disziplin seit ihren Anfängen beschäftigt hat (Houston 2019). Wie sich die Rezeptionsästhetik in Auseinandersetzung mit neuen Gegenständen weiterentwickeln lässt, deutet sich ebenfalls in Nina Eckhoff-Heindls Arbeiten zur Comicforschung an (2022; 2023). Und ich selbst habe – zunächst in Aufsätzen und dann in einem Buch – eine Theorie des Bildbetrachtens zu entwerfen versucht, die zu einer Revitalisierung der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik beitragen soll. Mein Ziel war es, sie aus der Reduktion auf ein methodisches Instrumentarium zu befreien und zum Gegenstand theoretischen Nachdenkens zu machen. Zu diesem Zweck habe ich einerseits Einsichten der jüngeren Bildtheorie genutzt, um die Spezifik einer kunsthistorischen Rezeptionsästhetik zu schärfen, und andererseits die phänomenologischen Grundlagen des Ansatzes

wieder stärker zur Geltung gebracht. Im Zentrum dieser Arbeiten steht der zeitliche Prozess des Bildbetrachtens, dessen besseres Verständnis auch dazu dienen soll, einen alternativen Erklärungsansatz für die sog. ‚Macht‘ der Bilder oder den ‚Bildakt‘ zu erarbeiten (Grave 2022; vgl. *Kunstchronik* 76, 2023, H. 11, 533–537).

Einiges spricht dafür, dass sich das zuletzt gestiegene Interesse an der Rezeptionsästhetik nicht nur einem Zufall verdankt. Disziplinenübergreifend widmet sich ein gewichtiger Teil aktueller theoretischer Bemühungen in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften dem Anliegen, traditionelle binäre Oppositionen zu hinterfragen und stattdessen Formen von Vernetzungen, Verkettungen und Verflechtungen zu denken, die eine problematische Fixierung auf allein einen Akteur oder eine Instanz, etwa das menschliche Subjekt, überwinden. Ansätzen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie, der Kulturtechnikforschung und der Praxistheorie, aber auch der Renaissance des Affordanzbegriffs liegen sehr unterschiedliche Genealogien zugrunde, sie divergieren in ihren Erkenntnisinteressen und den mit ihnen einhergehenden Voraussetzungen. Sie konvergieren allerdings in dem Anliegen, das komplexe Zusammenspiel vielfältiger Akteure, Instanzen und Faktoren zu erfassen. Das gilt in besonderem Maße für das Verständnis von Handlungen und Praktiken, die verstärkt in ihrer Situiertheit gesehen und im Sinne einer *distributed agency* konzipiert werden.

In dieser Situation könnte die Rezeptionsästhetik neue Relevanz erlangen – freilich nur, wenn sie sich theoretisch beträchtlich weiterentwickelt (Vorschläge dazu bei Grave/Heyder/Hochkirchen 2022). Mit der Relation von Betrachter:in und Bild bzw. Kunstwerk nimmt sie eine exemplarische Konstellation in den Blick, für die es sich geradezu aufdrängt, nicht allein einen einzigen Akteur am Werk zu sehen und die Frontstellung zwischen Positionen zu überwinden, die die Handlungsmacht ausschließlich beim Bild oder bei seinem Gegenüber sehen. Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik könnte aus einer präzisen Analyse ihrer Gegenstände heraus erschließen,

warum bestimmte Eigenschaften von Bildern oder Kunstwerken für den Prozess der Rezeption erhebliche Unterschiede machen können. Indem sie Potenziale (!) aufzeigt, die sich aus der spezifischen Beschaffenheit ihrer Gegenstände ergeben, könnte sie einen wichtigen, allerdings kaum erschöpfenden Beitrag für die Annäherung an die Frage liefern, was geschieht, wenn ein Bild betrachtet wird. Dass damit nur ein Mosaikstein eines größeren Zusammenhangs gewonnen wäre, liegt auf der Hand. Die Produktivität der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik wird erst dann vollauf hervortreten können, wenn sie eng mit anderen Ansätzen zusammenarbeitet, die zum Beispiel die je individuelle, historisch, kulturell und politisch bedingte Verkörperung der Rezipientinnen und Rezipienten in den Blick rücken. Dazu aber wäre sie endlich als Theorie ernst zu nehmen und weiter auszuarbeiten.

Ob sich die Rezeptionsästhetik dabei noch zum vollgültigen Turn mausert, bleibt abzuwarten. Aus meiner Sicht wäre das allerdings vielleicht gar nicht wünschenswert – nicht, weil ich vermute, dass sie nicht Grundlegendes beizutragen hätte, sondern weil mir die Fokussierung auf Turns eher irreführend zu sein scheint. Eine produktive und in der Sache weiterführende Theoriebildung vollzieht sich in den nicht-paradigmatischen Geistes- und Kulturwissenschaften weniger durch das programmatische Ausrufen grundlegender Neuorientierungen als in einer beharrlichen Arbeit daran, verschiedene Ansätze mit ihren voneinander abweichenden genealogischen, begrifflichen und gedanklichen Voraussetzungen zueinander in Bezug zu setzen, um klarer zu erfassen, wo sie sich sinnvoll ergänzen oder aber auch, wo sie miteinander unvereinbar sind. Die Partikularisierung, die sich in den Geistes- und Kulturwissenschaften auf der Ebene ihrer Gegenstandsfelder vollzieht, hat längst auch ihre Theoriearbeit erfasst. Es mangelt nicht an neuen Positionen; vielmehr droht, dass bereits halbwegs laufende Räder wiederholt neu erfunden werden. Um diesem Problem zu begegnen, bedarf es nicht so sehr weiterer Turns als des vertieften, durchaus spannungsvollen Dialogs zwischen theoretischen Positionen.

Literatur

- Bachmann-Medick 2010:** Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006), 4. Aufl., Reinbek 2010.
- Eckhoff-Heindl 2022:** Nina Eckhoff-Heindl, *Aesthetics of Reception. Uncovering the Modes of Interaction in Comics*, in: Maggie Gray und Ian Horton (Hg.), *Seeing Comics Through Art History: Alternative Approaches to the Form*, London 2022, 97–119.
- Eckhoff-Heindl 2023:** Nina Eckhoff-Heindl, *Comics begreifen. Ästhetische Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen in Chris Ware's Building Stories*, Berlin 2023.
- Falkenhausen 2020:** Susanne von Falkenhausen, *Beyond the Mirror. Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Bielefeld 2020.
- Frangenberg/Williams 2006:** Thomas Frangenberg und Robert Williams (Hg.), *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*, Burlington 2006.
- Grave 2022:** Johannes Grave, *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022.
- Grave/Heyder/Hochkirchen 2022:** Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen (Hg.), *Vor dem Blick. Zurichtung des Betrachtens von Bildern*, Bielefeld 2022.
- Holly 1996:** Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca 1996.
- Holly 1999:** Michael Ann Holly, Rezension zu: Michael Podro, *Depiction* (1998), in: *CAA.Reviews* 21. April 1999. ↗
- Holly 2002:** Michael Ann Holly, *Reciprocity and Reception Theory*, in: Paul Smith und Carolyn White (Hg.), *A Companion to Art Theory*, Oxford 2002, 448–457.
- Holly 2019:** Michael Ann Holly, Rezension zu: Mitchell B. Merback, *Perfection's Therapy. An Essay on Albrecht's Dürer's Melencolia I* (2017), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, 2019, 134–137.
- Houston 2019:** Kerr Houston, *The Place of the Viewer. The Embodied Beholder in the History of Art, 1764–1968*, Leiden 2019.
- Iser 1984:** Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), 2., verb. Aufl., München 1984.
- Jauß 1970:** Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, 144–207.
- Kemp 1983:** Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- Kemp 1985:** Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 1985, 203–221.
- Kemp 1992a:** Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985), Neuausg. Berlin 1992, 7–27.
- Kemp 1992b:** Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985), Neuausg. Berlin 1992.
- Kemp 1994:** Wolfgang Kemp, Rezension zu: John Shearman, *Only connect.... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (1992), in: *The Art Bulletin* 76, 1994, 364–367.
- Kemp 1998:** Wolfgang Kemp, *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception*, in: Mark A. Cheetham (Hg.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, 180–196.
- Kemp 2003:** Wolfgang Kemp: *Rezeptionsästhetik*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 2003, H. 12, 51–60.
- Kemp 2011:** Wolfgang Kemp, *Rezeptionsästhetik*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (2003), hg. v. Ulrich Pfisterer, 2. erw. Aufl., Stuttgart 2011, 388–391.
- Kemp 2015:** Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015.
- Shearman 1992:** John Shearman, *Only connect.... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- Wesseling 2017:** Janneke Wesseling, *The Perfect Spectator. The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*, Amsterdam 2017.
- Wilder 2020:** Ken Wilder, *Beholding. Situated Art and the Aesthetics of Reception*, London 2020.

State of the Art

Kunstgeschichte: „Scheue Wissenschaft“ oder Krisengewinnlerin?

Dr. Hans C. Hönes
University of Aberdeen
Aberdeen / Schottland
hans.hones@abdn.ac.uk

Kunstgeschichte: „Scheue Wissenschaft“ oder Krisengewinnlerin?

Hans C. Hönes

Die akademische Kunstgeschichte scheint seit mindestens 50 Jahren in einer permanenten Krise zu stecken – einer Krise, die, in den Augen vieler Kollegen, so schwerwiegend ist, dass die Existenz des Faches selbst in Frage zu stellen ist. Bereits 1974 konstatierte T. J. Clark, dass sich die Disziplin in einem „Zustand sanfter Auflösung“ befinde (Clark 1974). Über die Jahre scheint sich in dieser Hinsicht kaum Besserung eingestellt zu haben. 1982 widmete sich ein einflussreiches Sonderheft des *Art Journal* explizit der „Krise der Disziplin“. Ein Jahr später fragte dann Hans Belting, ob das „Ende der Kunstgeschichte“ gekommen sei, um zehn Jahre später eine Neuauflage seiner Philippika ohne das tentative Fragezeichen zu veröffentlichen (Belting 1983). Dem Fach unterstellte Belting hier eine tiefsitzende Ignoranz gegenüber der Moderne, eine unablässige „konservative Fixierung“ auf den Kanon der Hochkunst und eine Unfähigkeit, das Fach breiter aufzustellen (13). In den Augen progressiver Fachvertreter wie Donald Preziosi erschien die Kunstgeschichte als „scheue Wissenschaft“, ängstlich an Pfründen festhaltend, um den bildungsbürgerlichen *status quo* zu konservieren. Seine Aufforderung an das Fach war daher, sich „neu zu denken“ (Preziosi 1989).

Die Kritik am Fach war zweifellos nicht unberechtigt. In den Jahren vor und nach '68 hat die Verteidigung abgesteckter Claims von Seiten eines innovations-scheuen Establishments sicher nicht zur Deeskalation der Debatten beigetragen (Tauber 2022). Doch auch nachdem diese hochpolitischen Schlachten weitgehend geschlagen waren, blieben dieselben Argumentationsmuster verbreitet. Gerade in den

letzten Jahren mehrten sich wieder Stimmen, welche der Kunstgeschichte attestieren, neue Entwicklungen wie *ecocriticism* oder die digitale Wende zu verschlafen – und damit gegenüber benachbarten Disziplinen an intellektueller Relevanz zu verlieren (Kohle 2013; Patrizio 2019). Dabei ist es bemerkenswert, dass es sich bei diesen Kassandrarufern um eine Selbstdiagnose handelt. Es sind die Kunsthistoriker selbst, die über eigene intellektuelle Schwächen klagen. Natürlich hat es über die Jahrzehnte hinweg immer mal wieder Vertreter anderer Fachrichtungen gegeben, die etwas herablassend über das Fach urteilten (Ernst Robert Curtius erklärte etwa, die „Bilderverwissenschaft“ sei „müheles“, vgl. Pfisterer 2003) – doch alles in allem scheint man in den philosophischen Fakultäten den kunsthistorischen Kollegen nicht prinzipiell abgeneigt.

Sind die Kunsthistoriker also schlicht von der Veranlagung her sich selbst geißelnde Zauderer mit mangelndem Selbstbewusstsein? Dies darf man getrost zurückweisen – der kunsthistorische Ordinarius an sich ist nicht durchgängig bescheidener und selbstkritischer disponiert als die Vertreter benachbarter Disziplinen. Vielmehr scheint es, als hätte die Kunstgeschichte im permanenten Reden von der eigenen Krise eine relativ einträgliche Strategie gefunden. Die wiederholte Selbstkritik und Forderung nach permanenter (oder zumindest: permanent deklarerter) intellektueller Metamorphose scheint zentral als Vehikel der hochschulpolitischen Expansion genutzt worden zu sein, wie im Folgenden aus der Perspektive eines deutschen Kunsthistorikers mit britischem Erfahrungshintergrund gezeigt werden soll.

Auf Expansionskurs

In seinem Essay *The Shape of Time* (1962) hatte der amerikanische Kunsthistoriker George Kubler das Fach zur vertieften Methodenreflexion aufgerufen. Die Zeit dafür sei gekommen, da die Geschichte der Kunst als Gegenstand schlichtweg „ausgeforscht“ sei. Große Neuentdeckungen (die fortschreitende zeitgenössische Kunst ausgenommen) seien nicht mehr zu erwarten, und so sei man nun gut beraten, darüber zu reflektieren, wie man das existierende Material präsentiere und systematisiere (12). Kubler hat in den letzten Jahren eine ungeahnte Prominenz als methodologischer Anreger gewonnen. Seiner Diagnose einer abgeschlossenen Gegenstandssicherung des Faches hat sich jedoch praktisch niemand angeschlossen. Stattdessen wurde Kubler zum Kronzeugen für eine substantielle Ausweitung des Faches und zum Stichwortgeber für neue Forschungen zu „Weltkunst“ und materieller Kultur erklärt.

Was sich hier andeutet ist ein wiederholtes Motiv der Krisendebatten in der Kunstgeschichte. Keine Frage, hier geht es oft um Methodenreflexion. Viel häufiger geht es aber um den Zuschnitt des Faches und um dessen Grenzen. Der *basso continuo* der Krisendebatten widmet sich der Ausweitung des kunsthistorischen Gegenstandsbereiches. Sukzessive forderten die Kritiker eine Öffnung des Faches: zur Kunst der Moderne, zu nicht-künstlerischen Bildern (motiviert sowohl durch sozialhistorische Ausrichtungen wie durch interdisziplinäre Ansätze an der Schnittstelle zur Wissenschafts- und nicht zuletzt Mediengeschichte) und – jüngst und besonders einschneidend – zu globalen visuellen Kulturen. Es ist sicher kein Zufall, dass Aby Warburgs viel zitiertes Diktum von der „grenzpolizeilichen Befangenheit“ der Kunstgeschichte weithin Zuspruch gefunden hat und man sich damit einer programmatischen wissenschaftspolitischen Intervention gegen disziplinäre Selbstbeschränkung angeschlossen hat.

Das Resultat dieser Forderungen ist, dass sich die Kunstgeschichte über die letzten Jahrzehnte weniger als eine Wissenschaft in der Krise, vielmehr als ein Fach auf Expansionskurs präsentiert. Die Forderung,

sich neue Forschungsgebiete zu erschließen, hat sich auch personell niedergeschlagen. Die LMU München kann als Beispiel dienen: Hier wurden in den letzten 20 Jahren etwa Professuren für islamische Kunstgeschichte, für Werte von Kulturgütern und Provenienzforschung und für digitale Bildkulturen etabliert. Zwar sind/waren dies teils befristete Stellen, sie deuten aber eine signifikante Ausweitung an: Das Münchner Professorium ist in den letzten 20 Jahren um ca. 30 % angewachsen. Anderswo deutet sich ein ähnliches Bild an: So wurde in Berlin der Schwerpunktbereich „Das technische Bild“ in eine entfristete Forschungsstelle umgewandelt. Auf kleinerer Grundfläche hat Göttingen vor nicht allzu langer Zeit eine dritte Professur für „Materialität des Wissens“ eingerichtet. Bezeichnenderweise sind all diese neuen Stellen bezogen auf jene Gebiete, an denen es der Kunstgeschichte bis dato mangelte. Zugleich ging dies jedoch nicht auf Kosten existierender Planstellen: Mediävisten und Frühneuzeitler sitzen weiterhin fest im Sattel. Auch an Universitäten, wo Kunstgeschichte keine lange Tradition hatte, war diese Erweiterung des Gegenstandsbereichs von Nutzen. In Bielefeld etwa hat sich eine Professur für „Historische Bildwissenschaft“ zunächst als Anhängsel zu einem großen Seminar für Geschichtswissenschaft etabliert, um sich dann sukzessive zu einer Abteilung zu entwickeln, die Kunstgeschichte im Namen trägt, einen eigenen BA-Studiengang anbietet und eine zweite Juniorprofessur erhalten hat. Die Ausweitung zur „historischen Bildwissenschaft“ hat in diesem Fall also nicht zu einer Ausfransung existierender Institute geführt oder gar zu einer Einverleibung durch größere Nachbarfächer, sondern zur Etablierung neuer Programme. Zumindest von außen betrachtet scheint es der Kunstgeschichte jedenfalls in Deutschland ziemlich gut zu gehen, wobei ich mich hier nicht weiter auf die strukturellen Probleme des deutschen Hochschulwesens einlassen möchte (Stichwort: WissZeitVG). Natürlich hat es in den letzten Jahren einige schmerzhafte Restrukturierungen gegeben, so die Schließung des Instituts in Osnabrück, doch dies ist kaum vergleichbar mit den dramatischen Kürzungen, die z. B.

in Großbritannien oder Dänemark in den letzten Jahren vollzogen wurden. Alles in allem kann das Fach in Deutschland über die letzten Jahrzehnte auf ein beständiges Wachstum zurückblicken. Neue Institutsgründungen sind vielleicht nicht in übergroßer Zahl zu verzeichnen, doch das hat auch mit einer gewissen Marktsättigung zu tun: Es gibt nicht viele Volluniversitäten, an denen Kunstgeschichte nicht unterrichtet wird. Die Neugründungen dürften jedenfalls die Zahl der Institutsschließungen klar übertreffen. Seit dem Beginn der Hochzeit disziplinärer Identitätskrisen entstanden neue kunsthistorische Institute in Witten/Herdecke (1983) sowie an der Uni Bielefeld (2010), in Eichstätt ein neuer Lehrstuhl (seit 1980), in Österreich ein neues Institut an der KU Linz (1995). Hierbei handelt es sich größtenteils um relativ junge und kleine Institutionen, teils auch mit kirchlichen/weltanschaulichen Fundierungen. Im Umkehrschluss lässt dies eines nochmal umso stärker hervortreten: Wer eine Universität mit mehr als einer Fächersparte gründet, entscheidet sich häufig auch dafür, dort Kunstgeschichte anzusiedeln. Aus seiner permanenten Selbstkritik ging das Fach also bisher gestärkt hervor. Kunstgeschichte: eine Krisengewinnlerin.

Grenzerweiterungen und Grenzziehungen

Die selbstdiagnostizierte Krise des Faches hat also nicht nur zu Erneuerung und Erhaltung geführt, sondern zu einem institutionellen Wachstum, das auf die neu eroberten Arbeitsgebiete der Disziplin reagiert. Interessant ist dabei jedoch, dass die Ausweitung des kunsthistorischen Kompetenzbereiches in Deutschland nicht programmatisch auf das Terrain benachbarter Disziplinen vorgedrungen ist. Im deutschsprachigen Raum wurde allein in der DDR Kunstgeschichte von Vorgeschichte über die Klassik bis zur Gegenwart gelehrt. Gelegentlich publizieren Kunsthistoriker zwar zur materiellen Kultur der Ur- und Frühgeschichte, doch institutionell verankert sind solche neuen Schwerpunkte bisher nicht. Die neuen Subdisziplinen widmen sich stattdessen Bereichen wie technischen und digitalen Bildwelten,

materieller Kultur oder auch globalen Bildkulturen, die nicht bereits von existierenden „area studies“ abgedeckt sind.

Benachbarte Disziplinen wie klassische Archäologie, Ägyptologie oder europäische Ethnologie haben bisher zumindest nicht unter dem Expansionsdrang der Kunstgeschichte gelitten. Das ist durchaus überraschend, haben diese Fächer doch häufig im Zuge der Bologna-Reform ihre grundständigen Studiengänge verloren und sind nun in breitere Curricula von „Altertumswissenschaften“ bis zu „Regionalwissenschaften“ eingebunden (inwieweit es in Deutschland eine Korrelation zwischen Studierendenzahlen und Institutsgößen gibt, ist ein Thema, das eingehenderer statistischer Analyse bedürfte). Das ist bemerkenswert, da dies deutlich von internationalen – konkreter: anglo-amerikanischen – Entwicklungen abweicht. Hier wurden in den letzten Jahrzehnten Fächer wie die Ägyptologie weitgehend aufgegeben und die verbleibenden Lehr- und Forschungsschwerpunkte in größere Einheiten wie *Classics* oder eben Kunstgeschichte integriert (vgl. Hönes 2022). Die Konkurrenz um Pfründen scheint auf diesem Markt, der von Studiengebühren stabilisiert wird, stärker ausgeprägt (wobei dies wohl auch auf einige *top-down* ministerial gelenkte Universitätssysteme wie z. B. das in Dänemark zutrifft).

Bereiche wie präkolumbianische Kunst oder klassische Archäologie haben hier oft keine „natürliche“ Heimat, sondern sind von verschiedenen Fachgruppen wie der Kunstgeschichte, Archäologie oder der Anthropologie beansprucht. In dieser Dynamik kann Kunstgeschichte dann eben auch einmal Kompetenzen verlieren. In Großbritannien schien es bis in die 1970er Jahre nicht unwahrscheinlich, dass die „klassische Archäologie“ eine Teildisziplin der Kunstgeschichte werden könnte – wie es in den USA häufig der Fall ist. 1939 veranstaltete das Warburg Institute eine Ausstellung, die einen „Visual Approach to the Classics“ versprach. Es war dezidiert intendiert, durch Bildgeschichte einen Zugriff auf Kulturen zu schaffen, der ansonsten durch sprachliche Hürden verstellt gewesen wäre: „Greek without Tears“, wie es

der Altphilologe John Harrower einmal genannt hat. Die Lehre in den *Classics* hat sich seitdem jedoch der Textlektüre in Übersetzung geöffnet. Die Geschichte der antiken Kunst ist in diesem Kontext als niederschwelliges Angebot, das keine Sprachkompetenz benötigt (im Sinne von Curtius' vorgeblich müheloser Bilderwissenschaft!), wieder fest im Fach etabliert. Diese Entwicklung ist noch deutlicher in verschiedenen Philologien abzulesen: Kaum ein britisches Institut für französische oder deutsche Philologie, an dem nicht zumindest Film und Fotografie in die Lehre eingebunden wären. Teils beschäftigen diese Institute (etwa die Queen Mary University of London) dann sogar promovierte Kunsthistoriker*innen.

Grenzen des Wachstums?

Wie schon angedeutet, gibt es angesichts der deutschen Hochschulfinanzierung wohl keine direkte Korrelation zwischen Studierendenzahlen und akademischen Stellen. Dennoch ist es interessant, die Zahlen zumindest grob durchzuspielen. Die Studierendenzahlen scheinen zunächst einmal relativ konstant. Seit den 1990ern hat das Fach laut Statistischem Bundesamt durchgängig über 10.000 immatrikulierte Studierende. Anfang der 2000er Jahre gab es einen Höhepunkt mit über 20.000 angehenden Kunsthistoriker*innen. In jüngster Zeit (2021) sind es wieder nur knapp über 10.000 Studierende. Dieser Rückgang scheint durch größere demographische Entwicklungen bedingt und stellt sich in Fächern wie Germanistik oder Geschichte ähnlich dar. Die Kurve deckt sich auch ungefähr mit den Zahlen der Studienabschlüsse, die in der Datenbank ARTthesen⁷ verzeichnet sind. Promotionen in den frühen 1990ern bewegten sich zwischen 339 im Jahr 1992 und 521 im Jahr 1994. Die 2000er verzeichneten – wie die allgemeinen Studierendenzahlen – einen Ausschlag nach oben, wobei 2009 mit 668 abgeschlossenen Dissertationen einen Höhepunkt bildet. Von der internationalen Warte aus gesehen sind diese Zahlen, die fast unglaublich erscheinen. In den USA werden gerade einmal knapp über 200 PhDs pro Jahr abgeschlossen (Um/Hagen 2021).

Deutschland – Land der Kunstgeschichte!

Allerdings verzeichnen die Statistiken der letzten Jahre eben auch eine Reduktion der Studierendenzahlen. 2020 wurden nur 169 Kunsthistoriker*innen promoviert, 2022 sogar nur 156. Zugleich ist eine Zunahme von Masterarbeiten zu verzeichnen, die vor Covid fast die 1000er-Grenze erreichten (883 Abschlüsse 2018, 920 im Jahr 2019). Ob diese Entwicklungen und die Halbierung der Studierendenzahl zwischen 2002 und 2022 ein Grund zur Besorgnis sind (oder vielleicht umgekehrt eine willkommene Entlastung), ist wiederum eine Frage an die deutschen Kolleg*innen. Einerseits scheint Kunstgeschichte prozentual zu deutlich größeren Fächern wie den Geschichtswissenschaften (ca. 40.000 Studenten 2022) aufgeschlossen zu haben, doch umgekehrt haben neuere Fächer wie die Medienwissenschaft (die in den Statistiken Anfang der 2000er noch gar nicht separat aufgeführt wurde) unsere Disziplin in der Studierendengunst in den Geisteswissenschaften mittlerweile überholt. International haben diese Abwanderungsbewegungen der Kunstgeschichte (abseits von ein paar Dutzend florierender, international renommierter und exponentiell wachsender Institute) zunehmend zugesetzt.

Der Druck auf das Fach erhöht sich zusätzlich, weil Stimmen, die eine transdisziplinäre, problemorientierte Organisation der (Geistes-)Wissenschaft fordern, stetig lauter werden. Statt Instituten für Kunstgeschichte oder Anglistik, so der Gedanke, sollten sich neue, dynamische Einheiten bilden, die thematisch – etwa als Institute für „environmental humanities“ oder „health humanities“ – strukturiert sind. Deutschland hat solche „problemorientierte“ interdisziplinäre Forschung in der jüngeren Vergangenheit ziemlich effizient in SFBs und vergleichbare Drittmittelprojekte ausgelagert, ohne die traditionellen Strukturen der verschiedenen Disziplinen über Bord zu werfen. International sieht das jedoch häufig anders aus, was sich auch zunehmend in den Methodendiskussionen des Faches widerspiegelt. Angesichts der potentiellen Restrukturierung traditioneller Fachgrenzen haben prominente Kollegen wie Christopher Wood (2019)

oder Michael Ann Holly (2021) – wenn auch eher leise – eine Rückbesinnung der Kunstgeschichte auf Fragen der ästhetischen Erfahrung und auf die Kunst selbst propagiert. Man kann darüber streiten, ob das eine gute Idee ist. Eines ist jedoch bemerkenswert: Zum ersten Mal seit langem scheinen auch progressive Kunsthistoriker der permanenten „Krise“ ihres Faches nicht mit Forderungen nach Ausweitung, sondern nach Rückbesinnung auf Kernkompetenzen zu begegnen.

Literatur

Belting 1983: Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983.

Clark 1974: T. J. Clark, *On the Conditions of Artistic Creation*, in: *Times Literary Supplement*, 24 May 1974.

Hönes 2022: Hans Christian Hönes, *British art history and the history of British art*, in: *Kunstchronik* 75/7, 2022. Themenheft I: Nationale Kunstgeschichten und ihre Institutionen, 343–348. ↗

Holly 2021: Michael Ann Holly, *Iconology's Shadow*, in: *Folia Historiae Artium* 19, 2021, 93–97.

Kohle 2013: Hubertus Kohle, *Digitale Bildwissenschaft*, Glückstadt 2013.

Kubler 1962: George Kubler, *The Shape of Time. Essays on the History of Things*, London/New Haven, 1962.

Patrizio 2019: Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester 2019.

Pfisterer 2003: Ulrich Pfisterer, „Die Bilderwissenschaft ist mühelos“: Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte, in: *Visuelle Topoi*, hg. v. Dems. und Max Seidel, München 2003, 21–47.

Preziosi 1989: Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London 1989.

Tauber 2022: Christine Tauber, *Relektüren: Der Kunsthistorikertag 1970 in Köln und seine Weltanschauungen*, in: *Kunstchronik* 75/8, 2022. Themenheft II: Kunstgeschichten und ihre Akteure, 398–401. ↗

Um/Hagen 2021: Nancy Um und Emily Hagen, *What Do We Know about the Future of Art History? Part 2*, *caareviews.org*, 28. Juni 2021 ↗

Wood 2019: Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton/NJ 2019.

Zerner 1982: Henri Zerner (Hg.), *The Crisis in the Discipline*. Special issue von *Art Journal* 42/4, 1982.

Neuerscheinungen

**Bei der Redaktion eingegangene
Neuerscheinungen**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.7.105334>

Neues aus dem Netz

**Digital Story über die Techniken
der Malerei vom Mittelalter bis zur
Moderne**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.7.105752>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.7.105335>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Alessandra Russo: **A New Antiquity. Art and Humanity as Universal, 1400–1600.** University Park, The Pennsylvania State University Press 2024. 272 S., 75 teils farb. Abb. ISBN 978-0-271-09569-1.

Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar. Ein Handbuch. Hg. Thomas Ketelsen, Oliver Hahn. Beitr. Georg Dietz, Charles Dumas, Uwe Golle, Christien Melzer, Hermann Mildenerberger, Christoph Orth, Christian Tico Seifert, Carsten Wintermann. Dresden, Sandstein Verlag 2022. 311 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-95498-715-5.

Sammlungsforschung im digitalen Zeitalter. Chancen, Herausforderungen und Grenzen. Hg. Katharina Günther, Stefan Alschner. Beitr. Joëlle Weis, Christof Schöch, Alona Dubova, Sarah Wagner, Dilan Canan Çakir, Ines Kolbe, Elisabeth Dietrich, Maximilian Görmar, Alina Volynskaya, Lynn Rother, Fabio Mariani, Max Koss, Stefanie Hundehege, Philip Haas, Sylvia Asmus, Friederike Berleskamp, Ursula Drahoss, Florian M. Müller, Kathrin Schuchter, Christoph Quinger, Michael Müller, Yong-Mi Rauch, Tim Geelhaar, Anna Högner, Reto Speck, Anna Ullrich, Marius Hug, Susanne Haaf. Göttingen, Wallstein Verlag 2024. 240 S., s/w Abb. ISBN 978-3-8353-5615-3. ↗

Ines Spazier: **Burgruine Henneberg in Südthüringen.** Beitr. Doris Fischer. Hg. Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten Rudolstadt. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2023. 79 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-422-80172-1.

Die Thüringische Residenzenlandschaft auf dem Weg zum Welterbe. Der erste Schritt zur deutschen Kandidatenliste. Beitr. Astrid Ackermann, Claudia Schönfeld, Heiko Laß, Thomas Büttner, Thomas Gunzelmann, Alexander Wiesneth, Marie-Theres Albert, Ulf Häder, Rainer Koch, Christian Pönitz. (Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 16). Regensburg, Verlag Schnell + Steiner 2023. 176 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-7954-3854-8.

Hanno Tiesbrummel: **Velázquez und die Mythologie. Zur Entstehung von Sinn in Form und Präsenz.** Berlin, Gebr. Mann Verlag 2024. 455 S., 145 meist farb. Abb. ISBN 978-3-7861-2902-8.

Tübke und Italien. Ausst.kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 2024. Hg. Stefan Weppelmann, Frank Zöllner. Beitr. Frank Zöllner, Laura Rosengarten, Annika Michalski, Elisabeth Lingthaler. Leipzig, E.A. Seemann Verlag 2024. 142 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-86502-529-3.

Kia Vahland: **Caspar David Friedrich und der weite Horizont.** (Insel-Bücherei Nr. 1535). Berlin, Insel Verlag 2024. 106 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-458-19535-1.

Venezia 500. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei. Ausst.kat. Alte Pinakothek München 2023/24. Hg. Andreas Schumacher. Beitr. Andreas Schumacher, Chricinda Henry, Johannes Grave, Catherine Whistler, Antonio Mazzotta, Johanna Pawis, Theresa Gatarski, Henry Kaap, Annette Kranz. München, Hirmer Verlag 2023. 256 S., 166 Farbbabb. ISBN 978-3-7774-4174-0.

„Verschwinden“. Vom Umgang mit materialen und medialen Verlusten in Archiv und Bibliothek. Hg. Madeleine Brook, Caroline Jessen und Stefanie Hundehege. Beitr. Stefan Höppner, Katharina Günther, Christine Rüth, Klaus-Peter Möller, Lothar Weigert †, Maximilian Görmar, Joëlle Weis, Lina Sophie Dolfen, Toni Bernhart, Lorenz Wesemann, Claus-Michael Schlesinger, Mona Ulrich, Steffen Fritz, Alex Holz, Heinz Werner Kramski, Elisabeth Geldmacher, Nadine Kulbe, Ute Haug, Emilia Krellmann. (Kulturen des Sammelns, Bd. 4). Göttingen, Wallstein Verlag 2024. 304 S., 8 Abb. ISBN 978-3-8353-3683-4. ↗

Wolfgang Welsch: **Wir sind schon immer transkulturell gewesen. Das Beispiel der Künste.** Basel, Schwabe Verlag 2024. 245 S., 97 meist farb. Abb. ISBN 978-3-7965-5054-6.

Whispering Bodies. Invited Artist V: Adrian Turner, London/Stuttgart. Ausst.kat. Museum der Universität Tübingen MUT 2024. Hg. Ernst Seidl. Tübingen, Eigenverlag 2024. Ca. 80 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-949680-10-6.

Bauhaus und Nationalsozialismus. Ausst.kat. Museum Neues Weimar, Bauhaus-Museum Weimar und Schiller Museum 2024. Hg. Anke Blümm, Elisabeth Otto und Patrick Rössler. Beitr. Ute Ackermann, Regina Bittner, Anke Blümm, Christian Fuhrmeister, Zsófia Kelm, Aya Soika, Wolfgang Thöner, Justus H. Ulbricht, Gerda Wendermann, Christoph Zuschlag. München, Hirmer Verlag 2024. 256 S., 250 Abb. ISBN 978-3-7774-4337-9.

Bernard Aubertin: Rouge et plus. Ausst.kat. Kunstmuseum Reutlingen | konkret 2024. Hg. Holger Kube Ventura. Beitr. Holger Kube Ventura, Steffen Schlichter, Stef Stagel, Gabriele Kübler, Bernard Aubertin. Bielefeld, Kerber Verlag 2024. 161 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7356-0960-1.

Burcu Dogramaci: **Exil London. Metropole, Moderne und künstlerische Emigration.** (Visual History: Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, Bd. 11). Göttingen, Wallstein Verlag 2024. 528 S., 332 Farbbabb. ISBN 978-3-8353-5656-6.

Digital Story über die Techniken der Malerei vom Mittelalter bis zur Moderne

Die Meisterwerke der Malerei, die wir heute in den Museen bewundern, sind vielschichtige Gebilde. Sie wurden in einem schrittweisen Arbeitsprozess unter Verwendung verschiedener Materialien und Techniken produziert. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln blickt in die Geschichte der künstlerischen Ausbildung und wirft Schlaglichter auf die Maltechniken der europäischen Staffeleimalerei vom späten Mittelalter bis zum frühen 20. Jahrhundert. Wir schauen den Malern und Malerinnen quasi über die Schulter.

Tatsächlich lässt sich Schritt für Schritt die Entstehung ihrer Bilder im Detail verfolgen. Dank moderner Methoden der Gemäldeuntersuchung wird Unsichtbares wieder sichtbar, werden erstaunliche Techniken aufgespürt, offenbart sich mancher Kunstgriff. Höchst aufschlussreich und unverzichtbar, will man die Kunstwerke im Ganzen begreifen. Mit anderen Worten: Die Maltechnik ist die Basis zum Verständnis eines jeden Gemäldes. Das Projekt entstand infolge der Sonderausstellung „Entdeckt! Maltechniken von Martini bis Monet“, die vom 8.10.2021 bis 13.2.2022 im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Köln zu sehen war. [↗](#) Anhand von 65 Gemälden, vorwiegend aus der eigenen Sammlung, beleuchtete die Schau die über 600-jährige Geschichte der europäischen Staffeleimalerei und stellte Materialien, Techniken und chronologische Entstehungsprozesse der Gemälde in den Mittelpunkt. Dabei konnten jahrelang gesammelte und eigens für die Ausstellung erhobene Untersuchungsergebnisse der hauseigenen Abteilung für Kunsttechnologie und Restaurierung der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Begleitend zur Ausstellung wurde eine Publikumsbefragung durchgeführt. Sie war Teil des Dissertationsprojekts von Verena Bergmann (vormals Wallner) im Zuge des Graduiertenkollegs „Rahmenwechsel. Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie im Austausch“ der Universität Konstanz und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, gefördert von der VolkswagenStiftung (2018–2022). Im Rahmen ihrer Auseinan-

dersetzung mit der Vermittlung kunsttechnologischer Inhalte in Museen wurden Daten zu Interessen, medialer Kommunikation, didaktischen Hilfsmitteln und gewünschten zukünftigen Formaten in Abhängigkeit von Geschlecht und Alter der Befragten erhoben.

Die Auswertung der Umfrage zeigt im Wesentlichen, dass in allen Alters- und Geschlechtsgruppen ein großes Interesse an maltechnischen Themen besteht. Obwohl die Mehrheit des Publikums zu den über 50-Jährigen gehört, ist das Interesse an maltechnischen Inhalten in Ausstellungen bei den 30- bis 50-Jährigen mit ca. 85 % am größten. Bei den unter 30-Jährigen bekunden 80 % ein starkes Interesse an maltechnischen Themen. Darüber hinaus wird deutlich, dass Informationen in Form von Texten und (bewegten) Bildern zu Malmaterialien, Techniken und künstlerischen Produktionsprozessen ein äußerst wirkungsvolles Instrument sind, um komplexe Zusammenhänge zu veranschaulichen und damit die Fachdisziplinen der klassischen Kunstgeschichte und der Kunsttechnologie auf überzeugende Weise zu verbinden.

Vor diesem Hintergrund und im Sinne einer publikumsorientierten Weiterentwicklung der Museumsangebote waren die Ergebnisse der Befragung wegweisend für die Entscheidung für und Entwicklung dieses digitalen Formats, das sich besonders für die inhaltliche Vermittlung größerer Wissenszusammenhänge eignet. Das neue Angebot ist in deutscher und englischer Sprache verfügbar: <https://www.maltechnik-wallraf.de/start> [↗](#)

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.** –29.10.: Melike Kara.

Aalborg (DK). **Kunsten Museum of Modern Art.** –18.8.: John Kørner. –15.9.: Polke, Kiefer & Baselitz. –22.9.: Vivian Maier.

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

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

Ahlen. **Kunst-Museum.** –22.9.: Monika Bartholomé. Aus freier Hand.

Aix-en-Provence (F). **Caumont Centre d'Art.** –6.10.: Bonnard et le Japon.

Musée Granet. –29.9.: Jean Daret, peintre baroque en Provence.

Ajaccio (F). **Musée Fesch.** –30.9.: Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre; Les Larmes du Ciel.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –3.10.: Interieur & Stillleben in Moderne und Gegenwart. (K). –20.10.: Abstraktion zwischen Enthüllen und Verbergen. Byeonghyeon Jeong.

Alksum/Föhr. **Museum Kunst der Westküste.** –3.11.: Frischer Wind. Impressionismus im Norden.

Altenburg. **Lindenau-Museum.** –25.8.: Feuer und Farbe. Walter Jacob. Gemälde und Grafiken.

Amsterdam (NL). **Holocaust Museum und Jüdisch-historisches Museum.** –27.10.: Beraubt.

Stedelijk Museum. –1.9.: Wilhelm Sasnal; Stanley Brouwn. –15.9.: Ana Lupas.

Angers (F). **Musée des Beaux-Arts.** –22.9.: L'étoffe des flamands. Mode et peinture au XVIIIe siècle.

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

Middelheim Museum. –29.9.: Come Closer. Encounters in Sculptures and Performance.

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

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

Ascona (CH). **Museo Castello San Materno.** –29.9.: Karl Hofer. Figuren, Stillleben, Landschaften. (K).

Aschaffenburg. **Pompejanum.** –27.10.: Was vom Ende bleibt. Tod und Erinnern in Griechenland.

Augsburg. **Glaspalast.** 19.7.–12.1.25: Philipp Goldbach. Training Images.

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

Maximilianmuseum. –3.11.: Tiny Houses by Brenner. –30.11.: Kostbarer als Gold. Silberschätze aus der Slg. Dennerlein. –31.5.25: Silbergewölbe. Edelschmiede-Arbeiten von der Renaissance bis zur Gegenwart.

Neue Galerie im Höhmannhaus. –8.9.: Jürgen Scriba. Außendienst.

Schaezlerpalais. –29.9.: Manfred Barnickel. Verdrehte Ansichten. 26.7.–20.10.: Der ältere Holbein. Augsburg an der Schwelle zur europäischen Kulturmetropole. (K).

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.

Bad Ischl (A). **Marmorschlossl.** –27.10.: Ai Weiwei. Transcending Borders. Dialog mit der Hallstattkultur.

Baden-Baden. **Museum Frieder Burda.** –3.11.: I Feel the Earth Whisper. Bianca Bondi, Julian Charrière, Sam Falls, Ernesto Neto. (K).

Museum LA8. –12.1.25: Heilende Kunst. Wege zu einem besseren Leben. (K).

Barcelona (E). **CCCB.** 18.7.–8.12.: Agnès Varda.

Fundació Miró. –24.9.: Tuan Andrew Nguyen. Our Ghosts Live in the Future. –29.9.: That Time When Calder's Circus Arrived in Mont-Roig. –15.12.: Portrait of Miró. 19.7.–20.10.: Danielle Brathwaite-Shirley.

Ausstellungskalender

Fundació Antoni Tàpies. –1.12.: Serge Attukwei Clottey. 20.7.–12.1.25: Antoni Tàpies. The Practice of Art.

MACBA. –24.9.: Jordi Colomer. –12.1.25: Unknown City Beneath the Mist. New Images from Barcelona's Peripheries. 20.7.–3.11.: Wu Tsang.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. –1.9.: Suzanne Valadon. A Modern Epic.

Bard (I). Forte di Bard. –3.11.: Marino Marini. Arcane fantasie.

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

Kunstmuseum. –21.7.: Made in Japan. Farbholzschnitte von Hiroshige, Kunisada und Hokusai. (K). –18.8.: Dan Flavin. Widmungen aus Licht.

Kunstmuseum Gegenwart. –27.10.: When We See Us. Hundert Jahre panafrikanische figurative Malerei.

Museum Jean Tinguely. –3.11.: Mika Rottenberg. Antimatter Factory.

Bayreuth. Kunstmuseum. –13.10.: Francisco de Goya / George Grosz gegen die Unvernunft.

Neues Rathaus. –28.8.: Zweckbau mit Platz für die schönen Künste. Bayreuther Kunst am Bau im Wandel. (K).

Bedburg-Hau. Schloss Moyland. –18.8.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022. –5.1.25: The Earth Does Not Need Us. The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys.

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

Bergen (N). KODE. Art Museum. –25.8.: Indigenous Histories.

Kunsthall. –11.8.: Toril Johanessen.

Bergisch Gladbach. Villa Zanders. –25.8.: Martin Noël – Otto Freundlich: Die Entdeckung der Moderne. (K). –27.10.: Honig für Kunst und Gesellschaft. Bienen und ihre Produkte in Werken von Joseph Beuys, Hede Bühl, Felix Droese u.a. 27.7.–10.11.: Jenny Michel: Soft Ruins.

Berlin. Akademie der Künste. –4.8.: Poesie der Zeit. Michael Ruetz. Timescapes 1966–2023. –25.8.: Käthe-Kollwitz-Preis 2023: Sandra Vásquez de la Horra. (K).

Altes Museum. –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 Raam.

Berlinische Galerie. –19.8.: Kader Attia. –9.9.: Iván Argote. –14.10.: Closer to Nature. Bauen mit Pilz, Baum, Lehm; Akinbode Akinbiyi. Hannah-Höch-Preis 2024; Özlem Altın. Hannah-Höch-Förderpreis 2024.

Bröhan-Museum. –1.9.: Geheimcodes. Hans Baluscheks Malerei neu lesen! –8.9.: PGH Glühende Zukunft. Zeichnungen, Plakate, Eigensinn. Berlin 1989–1995.

Gemäldegalerie. –28.7.: Norditalienische Malerei des 17. Jh.s. Die Schenkung Leidner. (K). –29.9.: Vom Canal Grande an die Spree. Die Streitsche Stiftung für das Graue Kloster. –3.11.: Frans Hals. Meister des Augenblicks. (K).

Georg-Kolbe-Museum. –25.8.: Noa Eshkol. No Time to Dance. –13.10.: Hoda Tawakol.

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

Haus am Waldsee. –18.8.: Josephine Pryde.

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

ifa Galerie. –1.9.: Joël Andrianomearisoa.

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

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

Das Kleine Grosz Museum. –25.11.: Was sind das für Zeiten? Brecht, Grosz und Piscator.

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

Kunstgewerbemuseum. –25.8.: Matter of South. Biomaterial Cultures from Latin America. –6.10.: Excess in Elegance. Dawid Tomaszewski: A Decade and a Half. –3.11.: Keramik als Kunst. Antje Brüggemann und die Gruppe 83.

Kunsthau Dahlem. –6.10.: Andreas Mühe. Bunker. Realer Raum der Geschichte.

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

KW Institute for Contemporary Art. –20.10.: Luiz Roque.

Liebermann-Villa am Wannsee. –2.9.: Auf nach Italien! Mit Liebermann in Venedig, Florenz und Rom. (K).

Martin-Gropius-Bau. –21.7.: Nancy Holt. Circles of Light; Pallavi Paul. How Love Moves.

Münzkabinett. –21.9.: Lange Finger – Falsche Münzen. Die dunkle Seite der Numismatik.

Museum für Fotografie. –1.9.: Michael Wesely. Berlin 1860–2023. (K); Renate von Mangoldt: Berlin Revisited. ZeitSprünge 1972–1987 / 2021–2023. (K).

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

Ausstellungskalender

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

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

Bernried. **Buchheim Museum.** –3.10.: 14 Schubladenwerke. –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). –29.9.: LIP.ologie. Une histoire horlogère.

Biel (CH). **Kunsthau Centre d'art.** –25.8.: Jim Shaw; Loretta Fahrenholz.

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

Bietigheim-Bissingen. **Städt. Galerie.** –22.9.: Reiner Pfisterer. From Voices to Images. –6.10.: Timm Ulrichs. Nichts als Theater.

Bilbao (E). **Guggenheim.** –15.9.: Signs and Objects. Pop Art from the Coll. –22.9.: Martha Jungwirth. –10.11.: Anthony McCall. –3.11.: Yoshitomo Nara.

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

Birmingham (GB). **Ikona Gallery.** –8.9.: Artemisia in Birmingham, Jesse Jones: Mirror Martyr Mirror Moon and Dion Kitson: Rue Britannia.

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

Museum unter Tage. –20.10.: Glückliche Tage.

Bologna (I). **Museo Civico Medievale.** –15.9.:

Conoscenza e Libertà: Arte Islamica.

Pal. d'Accursio. –22.9.: Ludovico e Annibale Carracci. Storie antiche per due camini bolognesi nella Coll. Michelangelo Poletti.

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. –13.10.: Für alle!

Demokratie neu gestalten.

Kunstmuseum. –25.8.: Dorothea von Stetten Kunstpreis 2024: Junge Kunst aus Österreich. –22.9.: Katharina Grosse. Studio Paintings 1988–2023. –12.1.25: Raum für Demokratie.

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

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

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. 11.8.–10.11.: Siegfried Neuenhausen. Bruchstück Mensch. (K).

Bregenz (A). **Kunsthau.** –22.9.: Anne Imhof. Wish You Were Gay.

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

Bremen. **Kunsthalle.** –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. –15.9.: Vivian Greven.

Neues Museum Weserburg. –22.9.: Martin Reichmann. –24.11.: Yael Bartana. Utopia Now!

Overbeck Museum. –4.8.: Tatort Natur.

Brescia (I). **S. Giulia.** –28.7.: Franco Fontana.

Colore. –1.9.: Gabriele Micalizzi. Legacy. Materia-Storia-Identità. –1.12.: Giuseppe Bergomi. Sculture 1982/2024.

Brest (F). **Musée des Beaux-Arts.** –15.12.: La fabrique des légendes. Tereza Lochmann.

Brioude (F). **Le Doyenné.** –13.10.: Hans Hartung. Une liberté salubre.

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

Gruuthusemuseum. –1.9.: Rebel Garden.

Brühl. **Max Ernst Museum.** –3.11.: Nando Nkrumah. Heute schon morgen.

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. –21.7.: Chantal Akerman. Traveling.

Buffalo (USA). **Art Museum.** –6.1.25: Marisol. A Retrospective.

Ausstellungskalender

Burgdorf (CH). **Museum Franz Gertsch.** –1.9.: Karin Kneffel. Face of a Woman, Head of a Child; Franz Gertsch. Rüscheegger Erde; Schnitt & Druck in Variation. Xylon Schweiz 80 Jahre.

Cambridge (GB). **Fitzwilliam Museum.** 19.7.–3.11.: Paris 1924: Sport, Art and the Body.

Cambridge (USA). **Carpenter Center.** –1.12.: Fragments of a Faith Forgotten: The Art of Harry Smith.

Harvard Art Museum. –21.7.: LaToya M. Hobbs: It's Time. –18.8.: Imagine Me and You: Dutch and Flemish Encounters with the Islamic World, 1450–1750.

Carrara (I). **CARMI.** –11.1.25: Romana Marmora. Storie di imperatori, dei e cavatori.

Pal. Cucchiari. –27.10.: Belle Époque. I pittori italiani della vita moderna. Da Lega e Fattori a Boldini e De Nittis a Nomellini e Balla.

Cassel (F). **Musée de Flandre.** –28.9.: Le monde fabuleux de Nicolas Eekman.

Chantilly (F). **Château de Chantilly.** –29.9.: Oudrymania: Fables, chasses, combats. –30.9.: In foliis Folia. Arbres et forêts du cabinet des livres. –6.10.: André-Charles Boulle.

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

Chemnitz. **Kunstsammlungen.** –20.10.: Hanna Bekker vom Rath.

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

Schlossbergmuseum. –29.9.: In Stein gemeißelt.

Cherbourg (F). **Musée Thomas Henry.** –16.10.: Prédications, les artistes face à l'avenir.

Chiasso (I). **m.a.x. museo.** –22.9.: Archivi Grafici. Franco Grignani, Lora Lamm, Giovanna Graf, Simonetta Ferrante, Heinz Waibl, Bruno Monguzzi, Orio Galli, Vito Noto.

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. –27.10.: Otto Dix und die Schweiz. (K).

Cleveland (USA). **CMA.** –21.7.: Africa & Byzantium.

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

Veste Coburg. –3.11.: Gold und Damaszenerstahl. Klingenkunst aus dem osmanischen Reich.

Cognac (F). **Musée d'art et d'histoire.** –1.12.: François ler, un roi cognaçais.

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

Como (I). **Pal. del Broletto.** –31.8.: Il catalogo del mondo: Plinio il Vecchio e la storia della natura.

Compiègne (F). **Château.** –24.9.: Fantastiques traîneaux. –6.1.25: Charles Coypel. Histoire de Don Quichotte.

Compton Verney (GB). **Gallery House.** –6.10.: Louise Bourgeois: Nature Study. –28.2.25: Reunited: The Lamentation Altarpiece.

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

Davos (CH). **Kirchner-Museum.** –22.9.: Zum Schein Architektur. Der unbekannt Kirchner. (K).

Den Haag (NL). **Kunstmuseum.** –1.9.: The Hague School in a Different Light.

Dessau. **Bauhaus.** –2.2.25: Clément Cogitore. Bodies in Sync.

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

Domodossola (I). **Casa de Rodis.** –26.10.: Lorenzo Peretti (1871–1953). Natura e mistero.

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.** –11.8.: Niklas Goldbach: The Paradise Machine. –25.8.: Kopfüber in die Kunst. –3.11.: MO_Schaufenster #37: Marcin Dudek.

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

Draguignan (F). **Musée Beaux-Arts.** –22.9.: Le vœu de Marguerite Maeght. Chagall, Giacometti, Bazaine, Ubac à la chapelle Sainte-Roseline. (K).

Dresden. **Albertinum.** –8.9.: Gerhard Richter. Serien | Variationen.

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.

Festung Königstein. –3.11.: Entlang der Elbe. Das alte Sachsen in Gemälden aus der Slg. Wolfgang Donath.

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

Ausstellungskalender

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. –3.11.: Pflanzenfieber. Botanik, Mensch, Design; Monumental! Der Maler Ludwig von Hofmann; Barbara Kahlen. 108 Teeschalen. (K).

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. –29.9.: Andreas Bräunsdorf. Malerei.

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

Neues Grünes Gewölbe. –20.10.: Schach! Fürstliche Spielwelten. (K).

Schloss Hubertusburg. –13.10.: WasserSchule. Eine Spekulation in vier Jahreszeiten.

Sempergalerie. –17.11.: Das Wunderbare in der Kunst und Art der Alten. Meisterwerke antiker Vasenkunst.

Dublin (IRL). National Gallery. –6.10.: Women Impressionists.

Düren. Leopold-Hoesch-Museum. –8.9.: Johanna von Monkiewitsch.

Düsseldorf. KIT. –15.9.: Der rote Faden – Follow the Thread. Mit Viki Berg, Erik Mikaia, Hyunjin Kim und Sofia Magdits Espinoza.

Kunsthalle. –8.9.: Heilung der Erde. 50 Jahre Deutsch-Mongolische Freundschaft.

K 20. –11.8.: Hilma af Klint und Wassily Kandinsky. Träume von der Zukunft. Seit 6.7.: Visionen von morgen: Geschichten der Abstraktion.

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

Duisburg. Cubus-Kunsthalle. –28.7.: Erdung. #until.exit. Udo Dzierisk, Juliane Hundertmark, Hartmut Kiewert, Heinz Josef Klaffen, Reiner Langer, Petra Lötschert, Katharina U. Middendorf, Günter Thorn, Yongbo Zhao.

Lehmbruck-Museum. –25.8.: Sculpture 21st: Shirin Neshat. –1.9.: Shape! Körper + Form begreifen. –6.10.: Courage. Lehmbruck und die Avantgarde.

Museum Küppersmühle. –1.9.: Karin Kneffel. Come in, Look out. (K).

Edinburgh (GB). The Royal Scottish Academy. 20.7.–27.10.: An Irish Impressionist: Lavery on Location.

Scottish National Gallery. –8.9.: National Treasures. Vermeer in Edinburgh.

Scottish National Gallery of Modern Art. –1.9.: Do Ho Suh: Tracing Time.

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

Talbot Rice Gallery. –29.9.: El Anatsui.

Eisenach. Thüringer Museum. –2.8.: Jost Heyder.

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

Erfurt. Angermuseum. –28.7.: Heinz Zander. Zeit und Traum.

Erlangen. Stadtmuseum. –1.9.: Joann Sfar. Zeichnen und Leben.

Espoo (FIN). Museum of Modern Art. –4.5.25: Tschabalala Self: 'Around the Way'.

Essen. Ruhr Museum. –12.1.25: Marga Kingler. Pressefotografin im Ruhrgebiet. –2.3.25: Glückauf – Film ab! Kino- und Filmgeschichte des Ruhrgebiets.

Ettlingen. Museum. –30.12.: Parallele Leben. Karl und Thilde Hofer, Karl und Helene Albiker.

Eupen (B). IKOB. –8.9.: Ragnar Kjartansson.

Fellbach. Galerie. –21.7.: Alois Nebel: Leben nach Fahrplan.

Ferrara (I). Pal. dei Diamanti. –21.7.: Escher; Mirabilia Estensi Wunderkammer.

Flensburg. Museumsberg. –3.11.: Die anderen 50er Jahre.

Florenz (I). Bargello. –13.10.: Teatro e musica per viaggiare nel tempo.

Museo Galileo. –15.9.: Circinus. Compassi di proporzione dal XV al XVIII secolo.

Museo Novecento. –15.9.: Ritorni. Da Modigliani a Morandi. –20.10.: Louise Bourgeois in Florence.

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

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

Uffizien. –4.8.: Gli autoritratti su carta di Maestri del Settecento e primo Ottocento.

Fort Worth (USA). Kimbell Art Museum. –15.9.: Art and War in the Renaissance. The Battle of Pavia Tapestries.

Frankfurt/M. Caricatura Museum. –4.8.: Hans Traxler. Die Dünen der Dänen; F. W. Bernstein. Postkarten vom Ich. –1.9.: Polo. Die komische Kunst des André Poloczek.

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

Ausstellungskalender

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

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

Museum für Angewandte Kunst. –28.7.: Conect Zones.
–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. –29.9.: There is no There There. –15.10.: Cameron Rowland. Ab 27.7.: Gustav Metzger.

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

Schirn. –15.9.: Selma Selman. Flowers of Life. –13.10.: Casablanca Art School. Eine postkoloniale Avantgarde 1962–87.

Städel. –27.10.: Städel / Frauen. Künstlerinnen zwischen Frankfurt und Paris um 1900. –1.12.: Muntean/Rosenblum. Mirror of Thoughts. (K).

Freiburg. Augustinermuseum. –29.9.: Giovanni Battista Piranesi. Vedute di Roma. (K).

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

Fribourg (CH). Kunsthalle. –28.7.: Sid Iandovka & Anya Tsyrlina with Leslie Thornton & Thomas Zummer.

Friedrichshafen. Zeppelin Museum. –27.4.25: Choose your player.

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

Gent (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; Together. Collaborative Art Practices. –5.1.25: Private Passion Public Duty: Jan Hoet and Matthys-Colle in Dialogue.

Genua (I). Pal. Ducale. –1.9.: Nostalgia. Modernità di un sentimento. Dal Rinascimento al Contemporaneo.

Wolfsoniana. –3.11.: Attraversando la storia. Il mondo artistico di Flavio Costantini.

Gießen. Kunsthalle. –13.10.: Rachel Maclean.

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

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

Göteborg (S). Konsthall. –15.9.: Jonatan Pihlgren.

Gorizia (I). Pal. Attems-Petzenstein. –27.10.: Italia Sessanta. Arte, moda e design. Dal Boom al Pop.

Graz (A). Kunsthaus. –6.10.: Azra Akšamija Sanctuary. –19.1.25: 24/7 Arbeit zwischen Sinnstiftung und Entgrenzung.

Neue Galerie. –6.10.: Günter Brus. Ein irrer Wisch. –27.10.: Janz Franz.

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; Jean Fautrier. Genie und Rebell.

Halle. Kunstverein Talstraße. 11.8.–3.11.: Sehnsucht – Romantik. Malerei, Grafik, Video.

Moritzburg. 21.7.–13.10.: Sandra del Pilar. Zeitenlöcher. Malerei. (K); Collectif Grapain. Gustav-Weidanz-Preis 2023.

Hamburg. Bucerius Kunst Forum. –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. –5.11.: Survival in the 21st Century.

Ernst-Barlach-Haus. –13.10.: Hans Platschek. Höllenstürze. Hahnenkämpfe. Nette Abende.

Kunsthalle. –11.8.: Kathleen Ryan. –8.9.: William Blakes Universum. (K). –27.10.: The Ephemeral Lake. Eine digitale Installation von Jakob Kudsk Steensen.

–19.1.25: Untranquil Now: Eine Konstellation aus Erzählungen und Resonanzen. Künstlerische Gesten, Konfigurationen, Performances und Projektionen.

Museum für Kunst und Gewerbe. –21.7.: Sandra Mawuto Dotou. Residenz Fonds für Junges Design. –25.8.: Feste feiern! –29.9.: Fragile Schönheiten. Spitze in Mode und Fotografie. –13.10.: Water Pressure. Gestaltung für die Zukunft. –20.10.: Anna Haifisch. –3.1.27: Inspiration China. –22.4.25: Innere Strukturen – Äußere Rhythmen. Zeitgenössisches arabisches und persisches Grafikdesign.

Hamm. Gustav-Lübcke-Museum. –22.9.: Erich Lütkenhaus. Über den Raum hinaus. –13.10.: Die Goldenen Zwanziger in der westfälischen Provinz. Werke aus dem Nachlass Theo Hölscher.

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

Hannover. Landesmuseum. –1.9.: Gründer Roms. Etruskische Schätze aus der Villa Giulia. –20.10.: Ich werde noch etwas. Paula Modersohn-Becker in Hannover; Echt jetzt?! Was ist original – authentisch – fake.

Ausstellungskalender

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. 26.7.–17.11.: Die lieben Nachbarn. Deutschland und Österreich – eine Freundschaft; Nicolas Mahler.

Sprengel Museum. –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. 18.7.–3.11.: Figures from the Fire. J. Pierpont Morgan's Ancient Bronzes.

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

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.

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

Hoorn (NL). Westfries Museum. –3.11.: Rembrandt the Photographer.

Hornu (B). Grand Hornu. –25.8.: Superpower Design. –3.11.: Orla Barry; Ariane Loze.

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

Museum of Fine Arts. –15.9.: Thomas Demand. The Stutter of History.

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

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

Jabbeke (B). Permekemuseum. –3.11.: Permeke im Gegenlicht.

Jouy-en-Josas (F). Musée de la Toile. –12.1.25: Le crin dans tout ses éclats.

Karlsruhe. Badisches Landesmuseum. –27.4.25: Spolia. Vom Gedächtnis der Dinge. Skulpturen von Myriam Schahabian.

Städt. Galerie. –25.8.: Leni Hoffmann. Un pezzolino da cielo. –3.11.: Gute Aussichten. Fokus: Mexiko –

Deutschland. 18.7.–8.9.: Hydromedia. Seeing with Water.

ZKM. –6.10.: Black Flags. Edith Dekyndt, William Forsythe, Santiago Serra. –24.11.: (A)I Tell You, You Tell Me. 19.7.–24.11.: Antennae: Frequences from the Archive. 3.8.–10.11.: Margret Eicher.

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

Neue Galerie. –31.12.: Der transparente Mondschein von Caspar David Friedrich. (K).

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

Kaufbeuren. Kunsthaus. –18.8.: Blickfang. Aktuelle Kunst im Allgäu: Heimat.

Kleve. Museum Kurhaus. –8.9.: Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. Die Edition Block 1966–2022.

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. –8.9.: Reflections. Positionen aus der National-Bank Slg. (K).

Kochel a. S. Franz Marc Museum. –15.9.: Rotwild. Franz Marcs Rehe.

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

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.

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. –5.1.25: Arbeitswelten 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. –20.10.: Anish Kapoor. Unseen.

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

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

Ausstellungskalender

Ny Carlsberg Glyptothek. –20.10.: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme.

Ordrupgaard Museum. –19.1.25: Ai Weiwei. Water Lilies #1.

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

Krefeld. **Kaiser Wilhelm Museum.** –6.10.: Sammlungssatellit #9: Die Bar. Liora Epstein im Dialog mit Jürgen Drescher und Reinhard Mucha; Standpunkte. Skulpturen aus der Slg. seit 1892.

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

Krems (A). **Dominikanerkirche.** –27.10.: Christian Gonzenbach.

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

Galerie. 19.7.–1.9.: Susanne Schober. Fragmentiert.

Karikaturmuseum. –2.2.25: I Love Deix.

Jubiläumsschau; Manfred Deix trifft Werner Berg; Deix-Archiv 2024. Originalwerke kommentiert und kuratiert. –29.6.25: Hier kommt Bart! Simpsons Cartoon Art aus der Slg. William Heeter und Kristi Correa; Gezeichnete Geschichte. Das AKW Zwentendorf in der Karikatur; Volle Energie voraus! Familienspezial.

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

Landesgalerie Niederösterreich. –25.8.: Herwig Zens. Keine Zeit. –10.11.: Monocolor. Screen, Space. –16.2.25: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. (K). –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).

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

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

Musée de l'Elysée. –12.1.25: Sabine Weiss x Nathalie Boutté. Hommage.

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

Lecco (I). **Pal. delle Paure.** –24.11.: Milano Anni '60. Da Lucio Fontana a Piero Manzoni, da Enrico Baj a Bruno Munari. (K).

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

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

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. –4.8.: Oleksiy Radynski/Philipp Goll/Hito Steyerl: Leak. Das Ende der Pipeline. –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 lieues sous la terre.

Leuven (B). **Museum.** –1.9.: Alias; Sarah Smolders. –27.10.: Open M.

Leverkusen. **Museum Morsbroich.** –25.8.: Es gibt kein Wort. Annäherungen an ein Gefühl. –6.10.: Marcel van Eeden, Art Today.

Lille (F). **LaM.** –22.9.: Marisa Merz. Listen to the Space.

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

OK. –20.10.: Rage. Nadya Tolokonnikova/Pussy Riot. –27.10.: Malcolm Poynter.

Schlossmuseum. –10.8.: Helmuth Gsöllpointner. Stahlstadt. –23.10.: Nina Hollein. Homecoming.

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

Łódź (PL). **Muzeum Sztuki.** –8.9.: Andrzej Marian Bartczak. –6.10.: Jan Kucz.

London (GB). **British Museum.** –28.7.: Michelangelo: the last decades. –18.8.: Admonitions of the Instructress to the Court Ladies.

Courtauld Gallery. –1.9.: Roger Mayne: Youth. –22.9.: Henry Moore: Shadows on the Wall. –6.10.: Vanessa Bell: A Pioneer of Modern Art.

Design Museum. –8.9.: Enzo Mari. –23.2.25: Barbie®: The Exhibition.

Hayward Gallery. –1.9.: Tavares Strachan: There is Light Somewhere.

National Gallery. –21.7.: The Last Caravaggio.

National Portrait Gallery. –8.9.: Six Lives: The Stories of Henry VIII's Queens.

Ausstellungskalender

Royal Academy. –13.10.: In the Eye of the Storm. Modernism in Ukraine, 1900–30s.

Tate Britain. –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. –26.1.25: Zanele Muholi.

V&A. –25.8.: Lucian Freud's Etchings: A Creative Collaboration. –22.9.: Tropical Modernism. Architecture and Independence. –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.** –6.10.: Ed Ruscha.

Getty Museum. –21.7.: Camille Claudel. –25.8.: The Book of Marvels: Wonder and Fear in the Middle Ages. –1.9.: On Thin Ice: Dutch Depictions of Extreme Weather.

MAK Center for Art and Architecture. –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. –10.11.: Franz Gertsch.

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

Ludwigshafen. **Rudolf-Scharpf-Galerie.** –15.9.: Wolfgang Sautermeister. Zeichnung. (K).

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.** –8.9.: My Last Will.

Musée d'Art Moderne. –8.9.: A Model: Gruppenschau.

Luzern (CH). **Kunstmuseum.** –20.10.: Ugo Rondinone.

Lyon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –1.9.: Connecter les mondes.

Macerata (I). **Pal. Buonaccorsi.** –12.1.25: Vis-à-vis, una riflessione inedita sulla ritrattistica settecentesca e contemporanea.

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

Museo Thyssen-Bornemisza. –15.9.: Rosario de Velasco. –20.10.: The De-Centred Gaze. Art and Colonialism in The Thyssen Coll.

Prado. –22.9.: Arte y transformaciones sociales en España (1885–1910).

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –6.10.: Sergiy Bratkov. Fotografie.

Mailand (I). **Castello Sforzesco.** –3.11.: Ballo&Ballo. Fotografia e design a Milano, 1956–2005.

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. –27.7.: Tatuaggio. Storie dal Mediterraneo.

Museo Diocesano. –13.10.: Robert Capa. L'opera 1932–54.

Pal. Reale. –28.7.: Piermarini a Milano. I disegni di Foligno. –31.7.: From the Heart to the Hands. Dolce & Gabbana. –1.9.: Philippe Halsman. –22.9.: Valerio Adami. Painter of Ideas.

Triennale. –13.10.: Io sono un drago. The true story of Alessandro Mendini. –12.1.25: Gae Aulenti (1927–2012).

Málaga (E). **Museo Picasso.** –29.9.: María Blanchard. A Painter in Spite of Cubism. –15.12.: Joel Meyerowitz. Europe 1966–67.

Mannheim. **Kunsthalle.** –25.8.: Zwischen einer Linie. Monika Grzymala und Katharina Hinsberg. (K). –20.10.: Sarah Lucas. Sense of Human. –24.11.: Tino Zimmermann.

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.

Meaux (F). **Musée Bossuet.** –22.9.: La peinture de paysage en Seine-et-Marne, au temps des impressionnistes.

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.

Mestre (I). **Museo del Novecento.** –12.1.25: Burtynsky. Extraction/Abstraction.

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

Metz (F). **Centre Pompidou.** –2.9.: André Masson. Il n'y a pas de monde achevé. –18.11.: Voir le temps en couleurs. Les défis de la photographie. –27.1.25: La Répétition. Œuvres phares du Centre Pompidou. –24.2.25: Katharina Grosse. Déplacer les étoiles.

Mönchengladbach. **Museum Abteiberg.** –6.10.: Schaumagazin Archiv Andersch: Feldversuch #3. Fine – Knowles.

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

Ausstellungskalender

Montreal (CAN). Musée des Beaux-Arts. –20.10.: Saints, Sinners, Lovers, and Fools: 200 Years of Flemish Masterworks.

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

München. Alte Pinakothek. –12.1.25: Rubens, Brueghel und die Blumenkranzmadonna.

Antikensammlung. –20.10.: Wein & Sinnlichkeit. Der Fotograf Johann Willinger entdeckt das griechische Symposion. (K).

Bayerisches Nationalmuseum. –1.9.: Traumschiffe der Renaissance. Schiffspokale und Seefahrt um 1600. (K).

Glyptothek. –1.9.: Luca Pignatelli. Muse.

Haus der Kunst. –22.9.: Liliane Lijn. Arise Alive. –13.10.: Rebecca Horn. (K). –27.10.: Martino Gamper. Sitzung. –15.12.: Luisa Baldhuber. Afterglow. –23.2.25: Archives in Residence. Glamour & Geschichte. 40 Jahre P1.

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

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

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

Lothringer 13. –11.8.: Parte Time Commitment Series. Chapter 1–4: Arbeit, Zeit, Ressourcen, Solidarität.

Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke. –27.9.: Mehr als nur Sport: GymnAsia in der Antike.

Museum Brandhorst. –26.1.25: Andy Warhol & Keith Haring. Party of Life. –16.2.25: Alex Katz: Porträts und Landschaften.

Museum Fünf Kontinente. –19.1.25: Betörend schön. Chinesische Hinterglasbilder aus der Slg. Mei-Lin.

NS-Dokumentationszentrum. –6.10.: Made in Germany. Naneci Yurdagül.

Pinakothek der Moderne. –8.9.: The Gift. Großzügigkeit und Gewalt in der Architektur. (K↗); Alfred Ehrhardt. Wind, Sand und Wasser; „Die Welt kann nur durch uns entrümmert werden“. Die Slg. van de Loo; Gutai. Slg. Goetz; Abstrakte Horizonte. Fotografien von Geraldine Frisch, Magdalena Jetelová und Hiroshi Sugimoto; Unruhe. Hans Hartung und Maria Vmier; Zen 49. Zum 75. Jubiläum. –15.9.: Case Studies on Rubens by Sławomir Elsner; Careers by Design. Hendrick Goltzius & Peter Paul Rubens. –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, Zizopho Poswa.

Rathausgalerie. –18.8.: Instrumentalized! Ein Projekt von Beate Engl, Justin Lieberman & Pnacho Schlehuber.

Münster. LWL-Museum für Kunst und Kultur. –8.12: Ali Eslami. Line of Sight.

Neumarkt i.d. OPf. Museum Lothar Fischer. –20.10.: Claudia Mann.

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

New York (USA). Guggenheim. –29.9.: Jenny Holzer. Light Line.

Metropolitan Museum. –28.7.: The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism. –4.8.: The Real Thing: Unpackaging Product Photography. –2.9.: Sleeping Beauties: Reawakening Fashion. –20.10.: Collecting Inspiration: Edward C. Moore at Tiffany & Co. –27.10.: Petrit Halilaj.

MoMA. –20.7.: Käthe Kollwitz. –7.9.: Latoya Ruby Frazier. Monuments of Solidarity. –22.9.: Crafting Modernity Design in Latin America, 1940–80. –28.9.: Isaac Julien.

Morgan Library. –22.9.: Far and Away. Drawings from the Clement C. Moore Coll.

Neue Galerie. –9.9.: Paula Modersohn-Becker: I Am Me. P.S.1. –2.9.: Pacita Abad. –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.

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

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

Musée Matisse. –29.9.: MiróMatisse. Au-delà des images.

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. (K).

Germanisches Nationalmuseum. –26.1.25: Mikrowelten Zinnfiguren.

Institut für moderne Kunst. –8.9.: Uğur Ulusoy.

Kunsthalle. –6.10.: Monika Michalko. Here in the Real World.

Kunstvilla. –22.9.: Auf den Weg gebracht. 10 Jahre Kunstvilla.

Neues Museum. –1.9.: TapetenWechsel.

Künstlertapeten aus der Slg. Goetz. –6.10.: Böhler & Orendt. Memory Movers. –17.11.: Testimony. Boris Lurie & zeitgenössische Kunst aus Osteuropa.

Nuoro (I). MAN. –10.11.: Diorama. Generation Earth.

Oberhausen. Ludwig Galerie. –15.9.: UK Women. Britische Fotografie zwischen Sozialkritik und Identität.

Oldenburg. Edith-Russ-Haus. –29.9.: Karolina Breguła.

Ausstellungskalender

Horst-Janssen-Museum. –20.10.: Miron Schmückle. *Flesh for Fantasy.* (K).

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. –21.7.: Blues. Jub Mönster und Katja Liebmann. –29.9.: Perspektivwechsel. 3.8.–22.9.: Nausika Raes. Keramik.

Olmütz (CZ). Kunstmuseum. –29.12.: SEFO Triennial 2024: Moments.

Oostende (B). Venezianische Galerien. –27.10.: Ostende, Ensors imaginäres Paradies.

Orléans (F). Musée des Beaux-Arts. –22.9.: Johan Creten. *Jouer avec le feu; Étoiles du Nord.* Quatre siècles de dessin sur les bords du Rhin.

Oslo (N). Astrup Fearnley Museet. –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.* –22.9.: Mark Rothko. *Paintings on Paper.* –24.11.: *Becoming Anna-Eva Bergman.*

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

Kulturgeschichtliches Museum. –20.10.: Barlach – Kollwitz. *Nie wieder Krieg.*

Kunsthalle. –20.10.: Sophie Süßmilch. –23.2.25: Julia Miorin; Wilhelm Klotzek; Ji Su Kang-Gatto, Eva Kot'átková, Liz Magic Laser, Marianna Simnett. *Video Corner.*

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

Pal. Zuckermann. –8.9.: Rosa Genoni. *L'artefice del Made in Italy. Vita, moda e arte.*

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

École des Arts Joailliers. –1.9.: *Bijoux de scène de la comédie française.*

Fondation Louis Vuitton. –9.9.: Matisse. *The Red Studio.*

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

Louvre. –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. –13.10.: *La naissance des grands magasins. Mode, design, jouet, publicité 1852–1925.*

Musée d'Art Moderne de la Ville. –18.8.: Jean Hélion. –25.8.: *Présences arabes. Art moderne et décolonisation, Paris 1908–88.*

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 Guimet. –16.9.: *Au cœur de la couleur, chef-d'œuvre de la porcelaine monochrome chinoise (VIII–XVIII siècle.)* (K).

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

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

Musée du Moyen-Âge. –20.10.: *Merveilleux trésor d'Oignies: éclats du XIIIe siècle.*

Musée Picasso. –15.9.: *Picasso. Iconophage.*

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

Passau. Museum Moderner Kunst. –29.9.: Alwin Stützer & Otto Sammer. 27.7.–27.10.: Christian Ludwig Attersee.

Perpignan (F). Musée des Beaux-Arts Hyacinthe Rigaud. –29.12.: Jean Lurçat. *La terre, le feu, l'eau, l'air.*

Perugia (I). Pal. Baldeschi. –3.11.: *Natura/Utopia: L'arte tra ecologia, riuso e futuro.*

Pesaro (I). Casa Bucci. –20.10.: *De Bestiarium Naturis. Disegni fantastici, racconti immaginari e piatti illustrati di Andrea Carlo Pedrazzini.*

Pforzheim. Reuchlinhaus. –29.9.: *Das Geheimnis von Luxus. Juwelierskunst von Wellendorff.*

Philadelphia (USA). Museum of Art. –8.9.: *Mary Cassatt at Work.*

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

Plymouth (GB). The Box. –29.9.: *The Time is Always Now: Artists Reframe the Black Figure.*

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 Hagemeyer. Die Natur ist groß.* –18.8.: *Karl Foerster. Neue Wege – Neue Gärten.* (K).

Prag (CZ). Kunsthalle. –28.10.: *Lucia Moholy. Exposures.* (K).

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.*

Quimper (F). Musée des Beaux-Arts. –30.9.: *Pierre de Belay (1890–1947). Le tourbillon de la couleur.*

Ausstellungskalender

Ravensburg. Kunstmuseum. –20.10.: Die Geschichte einer Sammlung. Peter Selinka zum 100. Geburtstag.
Schloss Achberg. –13.10.: Schwäbische Impressionistinnen. Malerinnen zwischen Neckar und Bodensee 1895–1925.

Recklinghausen. Kunsthalle. –4.8.: Søren Aagaard; Paola Siri Renard.

Regensburg. Haus der Bayerischen Geschichte. –22.12.: Ois anders: Großprojekte in Bayern 1945–2020.
Kunstforum Ostdeutsche Galerie. –8.9.: Ewa Partum. Lovis-Corinth-Preis 2024.

Remagen. Bahnhof Rolandseck. –20.10.: Kiki Smith. Verwobene Welten. (K). –12.1.25: Der Die DADA. Unordnung der Geschlechter. (K).

Reutlingen. Kunstmuseum/Galerie. –1.9.: Simone Eisele. 19. Stipendiatin der HAP Grieshaber Stiftung.
Kunstmuseum/konkret. –20.10.: Bernard Aubertin: Rouge et plus. (K).

Spendhaus. –28.7.: Florian Haas. Historienschnitte. 26.7.–17.11.: Aus der Slg.: Skulptur und Druckgrafik.

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

Riehen (CH). Fondation Beyeler. –11.8.: Cloud Chronicles.

Riga (LV). Latvian National Museum of Art. –28.7.: In the Name of Desire; Katrīna Neiburga. Sologamy.

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.

Rochester (USA). Art Center. –21.7.: Dreaming Our Futures: Ojibwe and Ochéthi Šakówiŋ Artists and Knowledge Keepers.

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

Galleria Borghese. –10.11.: Louise Bourgeois: Unconscious Memories.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –1.9.: Luigi Bartolini. Incisore. –3.11.: Keith Haring. Deleted. –1.1.25: Estetica della deformazione. Protagonisti dell'espressionismo Italiano.

MAXXI. –25.9.: Nuove avventure sotterranee. –29.9.: Grazzini Tonazzini Colombo; Italian Architecture Prize 2024. –6.10.: Giovanni Anselmo. –20.10.: Ambienti 1956–2010. Environments by Women Artists II. –3.11.: La visione astratta. Esperienza fisica del pensare astratto.

Museo dell' Ara Pacis. –3.11.: Theatrum. Attori e storie del teatro antico.

Museo d'Arte Contemporanea. –25.8.: Marcia Hafif. Roma 1961–69; Patrizia Cavalli.

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

Museo Hendrik C. Andersen. –15.9.: Giuseppe Modica.
Pal. Bonaparte. –25.8.: Vincent Peters; Mario Testino. A Beautiful World.

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

Pal. Merulana. –20.10.: Antonio Donghi. La magia del silenzio.

Villa Torlonia. –6.10.: Artiste a Roma. Percorsi tra Secessione, Futurismo e ritorno all'ordine.

Rostock. Kunsthalle. –28.7.: Johannes Hüppi. Bilder. –8.9.: Der große Schwof. Feste feiern im Osten. (K); Tim Eitel. Vorschläge für Nachbilder 2015–24. 4.8.–17.11.: Jørgen Buch. Black & White.

Rouen (F). Musée des Beaux-Arts. –22.9.: James Abbott McNeill Whistler, l'effet papillon.

Rovereto (I). Mart. –1.9.: Arte e fascismo; Pietro Gaudenzi. La virtù delle donne.

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

Saarbrücken. Histor. Museum. –23.2.25: Illegal. Street Art Graffiti 1960–95.

St Ives (GB). Tate. –September: Beatriz Milhazes.

Saint-Jean-Lespinasse (F). Château de Montal. –10.11.: Les Della Robbia: La terre et la couleur à la Renaissance.

Saint Louis (USA). Art Museum. –1.9.: Art and Imagination in Spanish America, 1500–1800: Highlights from LACMA's Coll. –20.10.: Shimmering Silks: Traditional Japanese Textiles, 18th–19th Centuries. 2.8.–16.2.25: The Work of Art: The Federal Art Project, 1935–1943.

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

St. Florian (A). Stift. –27.10.: Anton Bruckner 2024.

Sumerauerhof. –27.10.: Aufmöbeln! Bemalte Möbel aus Oberösterreich.

Ausstellungskalender

St. Gallen (CH). **Kunsthalle.** –18.8.: Reto Pulfer.
Kunstmuseum. –8.9.: Burning Down the House:
Rethinking Family. –24.11.: Experimental Ecology.

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. –15.9.: Paula
Strunden. Infra-thin Magick. –2.2.25: Rose English.
Performance, Präsenz, Spektakel. (K).

Rupertinum. –15.9.: Come & See! Die Film- und
Videoslg. der Generali Foundation; Poesie des
Alltäglichen. Fotografien von Elfriede Mejchar.

San Francisco (USA). **Fine Arts Museum.** –21.7.: Irving
Penn.

Museum of Modern Art. –11.8.: Zanele Muholi: Eye Me.
–7.9.: Yayoi Kusama. Infinite Love.

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

Schaffhausen (CH). **Museum zu Allerheiligen.** –20.10.:
Generation im Aufbruch. Geboren in den 40er Jahren.

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;
Guten Morgen, Vielliebchen. Emanuel Leutzes
Freundschaftsbilder. (K).

Schwäbisch Hall. **Hällisch-Fränkisches Museum.**
–20.10.: Yury Kharchenko. Welcome to Jewish
Museum.

Kunsthalle Würth. Seit 3.6.: Die dritte Dimension im
Bild. Hologramme und optische Illusionen in der Slg.
Würth.

Schweinfurt. **Museum Georg Schäfer.** –20.10.: Tod und
Teufel. Faszination des Horrors. (K).

Seebüll. **Nolde-Museum.** –31.10.: Emil Nolde.
Phantasien.

Selm. **Schloss Cappenberg.** –6.10.: Weltensichten.
Edgar Ende und Herbert Rolf Schlegel.

Sète (F). **Musée Paul-Valéry.** –13.10.: Jean Hugo. Entre
ciel et terre.

Siegburg. **Stadtmuseum.** –1.9.: Zeitgenössische
Keramik aus Frankreich. Laurent Petit & Benoît
Pouplard.

Siegen. **Museum für Gegenwartskunst.** –10.11.: Sung
Tieu. 9. Rubensförderpreis der Stadt Siegen.

Siena (I). **Santa Maria della Scala.** –22.9.: Nino Migliori.
Fonte Gaia. –29.9.: Sotto/sopra arte urbana: Dalla
Strada al Museo, andata e ritorno.

Singen. **Kunstmuseum.** –15.9.: Marcus Schwier.

Siracusa (I). **Pal. Bellomo.** –31.10.: Davide Bramante.
Pan_Estesia. Tutta la bellezza che ho negli occhi.

Solothurn (CH). **Kunstmuseum.** –6.10.: Dunja Herzog.
(K).

Speyer. **Historisches Museum.** –1.9.: König Ludwig I.
Sehnsucht Pfalz.

Stade. **Kunsthau.** –8.9.: Marinella Senatore.

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). **Museum Tomi Ungerer.** –3.11.: Julie
Doucet. Une retrospection.

Stuttgart. **Kunstmuseum.** –25.8.: Kubus. Sparda-
Kunstpreis. Thomas Müller, Gabriela Oberkofler, Jürgen
Palmtag.

Landesmuseum Württemberg. 19.7.–9.3.25: Ein gut
Theil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen.

Staatsgalerie. –26.1.25: Sommer der Künste. Villa
Massimo zu Gast in Stuttgart. 19.7.–29.9.: Vorsicht
Kunst! Das politische Plakat von Klaus Staeck. 20.7.–
8.9.: Fotosommer Stuttgart 2024: Transformation.

Sudbury (GB). **Gainsborough's House.** –3.11.: Revealing
Nature: The Art of Cedric Morris and Lett-Haines.

Tallinn (Estl.). **Kumu Art Museum.** –25.8.: Guardians
of Morality and Women of Passion: The Image of
Sex Work in Estonian Art in the First Half of the 20th
Century. –1.9.: Rinko Kawauchi. Photos. –5.1.25:
Jevgeni Zolotko: The Secret of Adam.

Tartu (Estl.). **Estonian National Museum.** –8.9.:
Surrealism 100. Prague, Tartu and Other Stories...

Tegernsee. **Gulbransson-Museum.** –28.7.: Gerhard
Richter. Werk im Plural. Aus der Slg. Olbricht.

Thun (CH). **Kunstmuseum.** –28.7.: Giacomo Santiago
Rogado.

Toronto (CAN). **Art Gallery of Ontario.** –4.9.: Cassatt-
McNicol: Impressionists Between Worlds. –1.2.26:
Painted Presence: Rembrandt and his Peers.

Toulouse (F). **Les Abattoirs.** –25.8.: Artiste et paysans.
Battre la campagne.

Ausstellungskalender

Couvent des Jacobins. –5.1.25: Cathares. Toulouse dans la croisade.

Fondation Bemberg. –3.11. Les paradis latins: étoiles sud-américaines.

Treviso (I). **Museo Bailo.** –18.7.: Moda e modernità tra '800 e '900. Boldini, Erler, Selvatico.

Museo Nazionale Coll. Salce. –6.10.: Arte del vedere. Manifesti e occhiali dalle Coll. Salce e Stramare.

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. –13.10.: Dürer e le origini del Rinascimento nel Trentino.

Trier. **Simeonstift.** –27.10.: Ausrangiert. Vergessene Alltagsgegenstände und ihre Geschichten.

Tübingen. **Kunsthalle.** –15.9.: Kunstschätze vom Barock bis zur Gegenwart aus Niederösterreich.

MUT, Schloss Hohentübingen. –8.9.:

Drucksachen. Inkunabeln und Einblattdrucke der Universitätsbibliothek Tübingen. (K).

Turin (I). **Centro Italiano per la Fotografia.** –6.10.: Margaret Bourke-White. L'opera 1930–60.

Galleria Sabauda. –10.11.: La scandalosa e la magnifica. 300 anni di ricerche su industria e sul culto di Iside in Piemonte.

Pal. Chiablese. –28.7.: Guercino. Il mestiere del pittore.

Ulm. **HfG-Archiv.** –19.1.25: Al dente. Pasta & Design.

Stadthaus. –22.9.: Klaus Pichler: Das Petunien-Gemetzelt.

Unna. **Zentrum für Internationale Lichtkunst.** –27.10.: Radiant.

Urbino (I). **Galleria Nazionale delle Marche.** –6.10.: Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna.

Utrecht (NL). **Catharijneconvent.** –22.9.: Christianity and Slavery.

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.

Landesmuseum. –18.8.: Bis an der Welt Ende. Die Protten – eine globale Familie im 18. Jh.

Valencia (E). **Institut Valencia Art Modern.** –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.

Fond. Cini. –29.9.: Alex Katz. Claire, Grass and Water. –13.10.: Eleonora Duse. Mito contemporaneo.

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. –15.9.: Willem de Kooning and Italy.

Guggenheim. –16.9.: Jean Cocteau: The Juggler's Revenge.

Museo Correr. –15.10.: La via della scrittura. Settecento anni di arte calligrafica tra Oriente e Occidente.

Pal. Ducale. –29.9.: I mondi di Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento.

Pal. Franchetti. –24.11.: Breasts.

Pal. Grassi. –6.1.25: Julie Mehretu. Ensemble.

Pal. Grimani. –24.11.: Rick Lowe.

Pal. Mocenigo. –24.11.: Carla Tolomeo.

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.** –22.9.: Sous le soleil des savoir-faire. Les Maîtres d'art à Versailles. –3.11.: Cheval en majesté au cœur d'une civilization.

Vevey (CH). **Musée Jenisch.** –18.8.: La main (et) le gant. Kokoschka à portée de main. (K).

Vilnius (LIT). **Museum of Applied Art.** –30.9.: Chagall. Picasso. Ernst. Ceramics and Tapestry.

MO Museum. –3.11.: Down the Rabbit Hole.

Völklingen. **Völklinger Hütte.** –18.8.: Der deutsche Film. Von 1895 bis heute. (K). –1.9.: Man & Mining. –10.11.: Urban Art Biennale.

Waldenbuch. **Museum Ritter.** –15.9.: Laurenz Theinert. Fehlende Dunkelheit; Hommage à la France. Werke aus der Slg. Marli Hoppe-Ritter.

Warth (CH). **Kunstmuseum Thurgau.** –März 25: Eva Wipf. Seismograf in Nacht und Licht. (K).

Washington (USA). **National Gallery.** –28.7.: Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction.

National Portrait Gallery. –23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39. –27.4.25: This Morning, This Evening, So Soon: James Baldwin and the Voices of Queer Resistance.

Phillips Coll. –22.9.: Multiplicity: Blackness in Contemporary American Collage.

Smithsonian American Art Museum. –8.9.: Fighters for Freedom. William H. Johnson Picturing Justice. –5.1.25: Star Power: Photographs from Hollywood's Golden Era by George Hurrell; Subversive, Skilled, Sublime. Fiber Art by Women. –23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39.

Ausstellungskalender

Wassenaar (NK). **Voorlinden Museum.** –17.11.: Ron Mueck.

Weil a. Rhein. **Vitra Design Museum.** –1.9.: Transform! Design und die Zukunft der Energie. –11.5.25: Science Fiction Design. Vom Space Age zum Metaverse.

Weimar. **Liszt-Haus und Schloss Belvedere.** –1.11.: Olaf Metzel. Deutschstunde. (K).

Museum Neues Weimar, Bauhaus-Museum und Schiller-Museum. –15.9.: Bauhaus und Nationalsozialismus. (K).

Werther. **Museum Peter August Böckstiegel.** –15.9.: Nolde/Böckstiegel. Ein Dialog in Grafik und Gemälden.

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.** –8.9.: Gregory Crewdson. (K). –15.9.: Eva Beresin. Thick Air. (K). –13.10.: Franz Grabmayr.

Albertina modern. –28.7.: Bruno Gironcoli – Toni Schmale. –18.8.: The Beauty of Diversity. 14.8.–6.1.25: Kubin. Ästhetik des Bösen.

Architektur Zentrum. –9.9.: Über Tourismus. (K).

Belvedere 21. –11.8.: Tamuna Sirbiladze. Not Cool but Compelling. –15.9.: Angelika Loderer. Soil Fictions. –6.10.: Visionäre Räume. Walter Pichler trifft Friedrich Kiesler in einem Display von Sonia Leimer.

Dommuseum. –25.8.: Sterblich sein.

Jüdisches Museum. –27.10.: Raub.

Kunsthalle. –28.7.: Rene Matić und Oscar Murillo. –1.9.: Genossin Sonne.

Kunsthau. –11.8.: Into the Woods. Annäherungen an das Ökosystem Wald.

Kunsthistorisches Museum. –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.

Leopoldmuseum. –29.9.: Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland.

MAK. –11.8.: Troika. Terminal Beach. –18.8.: William Forsythe. –25.8.: Protest/Architektur. Barrikaden, Camps, Sekundenkleber. (K). –1.9.: My Ullmann. Gelebter Kinetismus: Bilder, Bühne, Kunst am Bau; Proud to Be Pride. –8.9.: Critical Consumption.

–13.10.: Iconic Auböck. Eine Werkstätte formt den österreichischen Designbegriff. (K).

Museum Moderner Kunst. –22.9.: Avant Garde und Befreiung: Zeitgenössische Kunst und dekoloniale Moderne.

Oberes Belvedere. –22.9.: Dara Birnbaum. –29.9.: Franz Anton Maulbertsch. 300 Jahre exzentrischer Barock.

Unteres Belvedere. –6.10.: Hannah Höch. Montierte Welten. (K).

Orangerie. –8.9.: Broncia Koller-Pinell. Eine Künstlerin und ihr Netzwerk.

Theatermuseum. –19.8.: Staging Hofmannsthal. –9.9.: Showbiz Made in Vienna. Die Marischkas.

Weltmuseum. –21.4.25: (Un)Known Artists of the Amazon.

Wien Museum. –1.9.: Im Alleingang. Die Fotografin Elfriede Mejchar. –13.10.: Secessionen: Klimt, Stuck, Liebermann. (K).

Wiesbaden. Museum. –25.8.: Günter Fruhtrunk. Retrospektive 1952–82.

Stadtuseum. –21.7.: Nach dem Leben geformt. Hans Wewerka und das Westerwälder Steinzeug des Jugendstils. (K).

Williamstown (USA). **Clark Art Institute.** –22.9.: Kathia St. Hilaire: Invisible Empires. –6.10.: Edgar Degas. Multi-Media Artist in the Age of Impressionism. –14.10.: Guillaume Lethière. –27.10: Fragile Beauty. Treasures from the Corning Museum of Glass.

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. –18.8.: Silvia Bächli. They've Turned into Each Other. Which is Which? (K). –22.9.: Low Land, New Heights. Holländische Landschaftsmalerei aus der Slg.

Museum Lindengut. –17.11.: Painted Love. Porträtminiaturen als Liebespfand.

Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“. –15.9.: Von Größe und Grazie. Maillol und Sintenis.

Villa Flora. –5.1.25: Bienvenue! Meisterwerke von Cézanne, van Gogh und Manet zurück in Winterthur.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –4.8.: Welten in Bewegung. 30 Jahre Kunstmuseum Wolfsburg. –13.10.: Firelei Báez. Trust Memory Over History.

Städt. Galerie. –2.8.: Fabian Knecht. Der Weg des größten Widerstandes.

Wolverhampton (GB). **Art Gallery.** –24.8.: Drawing Attention: Emerging Artists in Dialogue.

Worpswede. Museen. –3.11.: Bernhard Hoetger. Zwischen den Welten.

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. –1.9.: Erinnern heißt verändern. Hanau 19. Februar 2020. –22.9.: 24! Fragen an die Konkrete Gegenwart. (K).

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. 27.7.–1.1.25: Berta Fischer; Eduardo Paolozzi, Skulpturen.

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).

Ausstellungskalender

York (GB). Art Gallery. –24.8.: Drawing attention: emerging artists in dialogue.

Yorkshire (GB). Sculpture Park. 20.7.–23.2.25: Elisabeth Frink: Natural Connection.

Zürich (CH). Kunsthalle. –15.9.: David Armstrong; Ana Jotta.

Kunsthhaus. –29.9.: Born Digital. Videokunst im neuen Millennium. (K).

Migros Museum für Gegenwartskunst. –8.9.: Dineo Seshee Raisibe Bopape: (Ka) Pheko Ye. The Dream to Come.

Museum für Gestaltung. –15.9.: Oliveiro Toscani. Fotografie und Provokation. –20.10.: Design für alle? Vielfalt als Norm. (K); Helmut Schmid. Typografie. –1.12.: Collection Insights. Sieben Perspektiven. –12.1.25: Japanische Grafik heute.

Museum Rietberg. –21.7.: Mehr als Gold. Glanz und Weltbild im indigenen Kolumbien.

Pavillon Le Corbusier. –24.11.: Lucien Hervé. Gebautes Licht.

Schweizerisches Landesmuseum. –10.11.: Das zweite Leben der Dinge. Stein, Metall, Plastik.

Zug (CH). Kunsthaus. –6.10.: Kiesler heute. Werkdialoge mit Zeitgenoss:innen.