

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

**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, Dr. Léa Kuhn,

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.2024.8>

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

Gattungsforschung

Kunsthistorische Gattungsgeschichten:
Neue Fragen an ein traditionelles
Forschungsfeld

Dominik Brabant | 519

Linguistic und Pictorial Turn

Alle Macht den Zeichen. Von der Semiotik
zum Poststrukturalismus

Regine Prange | 531

Connoisseurship

„Wahrlich, ich sage Euch: Das ist ein echter
Rembrandt!“ Kritisches zur Kennerschaft
und Stilgeschichte

Christine Tauber | 543

Queer und Gender

Salmacis umgekehrt – Gender
und Queer Studies als Methoden
der Kunstwissenschaft

Lisa Hecht | 556

Body Turn

Body Turn mit Haut und Haar

Julia Saviello | 564

Global Turn

Global, Postcolonial, or Transcultural?
Perspectives for a Critical Art History

Monica Juneja | 574

Ecocriticism

Kunst und Klimapolitik

Linn Burchert | 583

Presentism und Wordings

Kritik der absoluten Gegenwart.

Zwei Szenarien

Peter Geimer | 590

Neuerscheinungen | 597

Neues aus dem Netz | 598

Zuschrift | 599

Ausstellungskalender | 600

Gattungsforschung

Kunsthistorische Gattungsgeschichten: Neue Fragen an ein traditionelles Forschungsfeld

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

Kunsthistorische Gattungsgeschichten: Neue Fragen an ein traditionelles Forschungsfeld

Dominik Brabant

Die Gattungen der Künste zählen so selbstverständlich zu den fundamentalen Kategorien der Disziplin Kunstgeschichte, dass sie in der Vergangenheit – und bis in die jüngere Gegenwart hinein – selten zum Gegenstand methodischer Reflexionen geworden sind. Dies betrifft sowohl ihre Stellung als historisch gewachsenes Ordnungsschema der Künste im Spannungsfeld von künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion wie auch die Problematisierung von Gattungssystematiken insgesamt. Darüber hinaus vermisst man bislang Studien, die das Phänomen der historischen Entfaltung von Gattungen, ihre Genese, Ausdifferenzierung, Hybridisierung, Auflösung oder Neukonstitution auch jenseits von Fallstudien, die auf einzelne Künstlerinnen und Künstler bzw. auf spezifische Epochen oder Kunstgeographien fokussieren, eingehend untersuchen.

Wolfgang Kemp hat eine terminologische Ausdifferenzierung skizziert, bei der zwischen der Architektur, in der sich eher der Begriff des ‚Typus‘ durchgesetzt hat, und den Bildkünsten unterschieden wird. Diese sind wiederum nach unterschiedlichen Kriterien unterteilt, so etwa durch die Unterscheidung nach medialen bzw. technischen Gattungen (z. B. Freskomalerei und Tafelbild), nach Funktionen (etwa Altar- oder Andachtsbilder) oder nach Inhalten (beispielsweise die Bildgattungen Historien-, Genre-, Porträt-, Landschafts- und Stillebenmalerei, auf die sich die folgenden Ausführungen aus Platzgründen beschränken werden; Kemp 2003).

In der aktuellen kunsthistorischen Diskussion hat sich weitgehend der Konsens ausgebildet, dass man un-

ter Gattungen die Ergebnisse eines zeitlich oft langen Aushandlungsprozesses zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen im Feld der Kunst verstehen kann. Durch Strategien der visuellen Nachahmung sowie der Abgrenzung bzw. der Innovation werden bildkünstlerische Darstellungskonventionen ausdifferenziert und dann eingeübt. Über einzelne Künstlerindividuen, Milieus oder Kunstgeographien hinaus entstehen so ähnliche Motivkomplexe und Bildsprachen mit vergleichbaren Rezeptionsgewohnheiten. Ulrich Pfisterer hat nicht nur darauf verwiesen, dass „in bestimmten historischen Konstellationen [...] Gattungseinteilungen durch gesellschaftliche, institutionelle und ökonomische Rahmenbedingungen langanhaltend festgeschrieben wurden“, etwa durch die Ordnung von Sammlungen (Pfisterer 2010, 274). Zudem hat er die Geschichte der kunsttheoretischen, kunstkritischen und kunsthistorischen Reflexion von Gattungsordnungen skizziert, zu der Autoren wie Leon Battista Alberti, Francisco de Holanda, Vincenzo Giustiniani der Jüngere, Roger de Piles, der Abbé du Bos, Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Waetzoldt u. a. grundlegend beigetragen haben.

Vereinfacht gesagt lässt sich von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert – mit einem Höhepunkt in der Akademiesdiskussion im Frankreich des 17. Jahrhunderts (insbesondere bei André Félibien) – ein Streben nach Systematisierung und Hierarchisierung der Bildgattungen feststellen, wobei in einer sich zunehmend intellektualisierenden Bildproduktion und -rezeption der Historienmalerei die Rolle der ‚Königsklasse‘ zugewiesen wurde. Neue Kriterien

der Wirkungsästhetik führten in der französischen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts, etwa bei Denis Diderot, zu einer Erneuerung der Gattungsdiskussion. Beispiele einst als niedrig geltender Gattungen – so Jean Siméon Chardins chromatisch raffinierte Stillleben oder Jean-Baptiste Greuzes sentimentale Genreszenen – ermöglichten im Zuge neuer kunstkritischer, ästhetischer und ethischer Bildkonzepte eine deutliche Aufwertung der jeweiligen Genres. Mit dem Vordringen der akademischen Disziplin der Kunstgeschichte, so etwa in Jacob Burckhardts Vorlesungen oder in seinem nicht vollendeten Manuskript zu einer Kunstgeschichte nach „Inhalt und Aufgaben“, wurden Gattungen dann vermehrt in ihrer Kontinuität wie in ihrer Wandelbarkeit und allgemeiner noch in ihrer grundsätzlichen Historizität wahrgenommen (Pfisterer 2010).

Gerade die Bildgattungen werden aber auch außerhalb des Fachdiskurses als Grundbestand der künstlerischen Produktion angesehen. So zählen Ausstellungen etwa zur Historien-, Landschafts- oder Porträtmalerei weiterhin zu den Publikumsmagneten. Ebenso sind reich illustrierte Überblickswerke zur Entwicklung einzelner Bildgattungen oftmals prominent in den Sortimenten der großen Kunstverlage platziert. Vor diesem Hintergrund fällt auf, dass eine tiefergehende Reflexion der theoretischen Fragen, die mit der Gattungsproblematik einhergehen, nur sporadisch unternommen wurde. Die Aufsätze in der einschlägigen Einführungsliteratur verzeichnen häufig keine gesonderten Beiträge zu den Gattungen und ihrer Erforschung. Dies dürfte nicht zuletzt auch damit zusammenhängen, dass es sich hierbei in der Wahrnehmung des Fachs eher um einen Gegenstandsbereich als um durch besondere methodische Zugänge erschlossene Felder (wie etwa die Ikonographie/Ikonologie oder die *Postcolonial Studies*) handelt (vgl. hierzu den Beitrag von Monica Juneja in diesem *Special Issue*, 574ff. ↗). Zwar findet sich beispielsweise in der *Einführung in die Malerei* von Frank Büttner und Andrea Gott dang ein Abschnitt zu den klassischen Bildgattungen (Büttner/Gott dang 2012, 143–194). Aber in eher methodologisch ori-

entierten Einführungsbüchern von Sergiusz Michalski (*Einführung in die Kunstgeschichte*, 2015), Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (*Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2008 [EA 1985]), Hubertus Kohle und Wolfgang Brassat (*Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaften*, 2003) oder Ulrich Pfisterer (*Kunstgeschichte. Zur Einführung*, 2020) bleibt die Gattungsforschung eine auffällige Leerstelle.

Anders stellt sich die Lage in literaturwissenschaftlichen Einführungen dar, die in der Regel auch eigene Kapitel zu Gattungen und ihrer Untersuchung aufweisen (exemplarisch: Meyer 1995). Selbst das umfangreiche und für die Forschung wegweisende *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste* (2017), herausgegeben von Wolfgang Brassat, macht die Gattungsfrage nicht zum expliziten Gegenstand einzelner Aufsätze, auch wenn sie in zahlreichen Beiträgen des Bandes eine mehr oder minder prominente Rolle spielt. Dies ist umso überraschender, als die Reflexion über Bildgattungen in den Kunsttheorien spätestens seit der Renaissance (Alberti, Vasari, Bellori etc.) durch konzeptuelle Rückbindung an die antike Rhetorik und Kunsttheorie (etwa Aristoteles, Cicero oder Vitruv) fundiert wurde. Schließlich finden sich nur vereinzelt Lexikonbeiträge oder Überblicksaufsätze zu den Gattungen der Künste, die auf knappem Raum eher konzise Problemaufrisse liefern und Forschungsdesiderata benennen, als das Phänomen ausführlich zu analysieren.

Zur Aktualität von Gattungsfragen in der Gegenwartskunst ...

Doch seit einigen Jahren lässt sich in der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung und, mit einer gewissen Zurückhaltung, auch in der Kunstgeschichte, eine Renaissance der Untersuchung von Gattungsfragen erkennen. Für diese Entwicklung können unterschiedliche Gründe angeführt werden. Schon ein Blick in die aktuelle Kunstszene lässt erkennen, dass klassische Bildgattungen wie etwa die Historien- oder die Landschaftsmalerei, das Porträt oder das Stillleben durchaus noch relevant sind, wenngleich

häufig in gebrochener Form. Zu denken wäre hier an Künstler*innen wie Thomas Ruff und dessen großformatige Porträtfotografien, an Anselm Kiefer und dessen Wiederbelebung einer pathosbeladenen Historien- und Landschaftsmalerei, Sam Taylor-Wood und ihre Reflexion der Stillebentradition in einem Slow-Motion-Video, Cindy Sherman und das postmodern überformte Porträt, des weiteren Gerhard Richter, David Hockney, Wolfgang Tillmans, Roni Horn und viele weitere. Sie alle knüpfen in jeweils unterschiedlichen Formen – mal affirmierend, mal dekonstruierend, mal parodierend, dann wieder melancholisch-reflektierend – an Gattungstraditionen an und aktualisieren diese für gegenwärtige Problemlagen.

Über die genannten Fälle hinaus ließen sich im Bereich der Gegenwartskunst zahlreiche neuere Gattungen ausmachen: Was spräche dagegen, politisch engagierte Videos mit dokumentarischem Charakter wie etwa jene von Harun Farocki und Chantal Ackerman oder Installationen wie diejenigen von Carsten Höller oder James Turrell, deren Ziel eine Destabilisierung von eingeübten Wahrnehmungsformen ist, als Bildgattung eigenen Rechts zu bezeichnen? Ebenso könnte man Kunstwerke, die ökologisch drängende Fragen des Verhältnisses der Natur-Kultur-Grenze ins Zentrum stellen (z. B. von Hans Haacke oder Pierre Huyghe), unter dem Oberbegriff einer eigenständigen Gattung zusammenfassen. Und auch zu Arbeiten von Künstler*innen wie Natascha Sadr Haghghian, die Erfahrungen von globaler Migration und Fremdheitsdiskurse in unterschiedlichen Formen und Medien thematisieren, ließe sich argumentieren, dass hier bereits eine neuartige Gattung im Entstehen begriffen ist.

Zwar stehen solche Kategorisierungen aufgrund gemeinsamer Anliegen in Spannung zu einer weiterhin dominierenden Einschätzung der Kunstwelt, die einer Ausweitung und Entgrenzung der Bildsprachen, der Materialien und Medien sowie allgemeiner noch der Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten seit der Moderne das Wort redet. Dennoch muss, wie die folgenden Ausführungen darlegen möchten, eine Rückkehr zu einer Untersuchung von Gattungsfra-

gen nicht zwangsläufig als *backlash* im kunsthistorischen Diskurs verstanden werden.

... und in der Kunstgeschichte sowie in den Geistes- und Kulturwissenschaften

Richtig ist allerdings, dass dieser Forschungsbereich seit den Impulsen diverser *Cultural Turns* sowie – im engeren Gebiet der Kunstgeschichte – der Bildwissenschaften tendenziell als allzu traditionalistisch empfunden und daher vielfach marginalisiert wurde. Ein neues Ansetzen bei dieser Problematik scheint umso dringlicher, als, wie Paul Keckeis und Werner Michler in der Einführung zu einer neueren Anthologie zur Gattungstheorie hervorgehoben haben, Gattungen in der gegenwärtigen Kultur eine enorme „Wirkungsmacht [...] entfalten und daher keine bloße Täuschung oder kein bloßes ex-post-Konstrukt der Kulturwissenschaften sein können.“ (Keckeis/Michler 2020, 43) Vielmehr seien brisante Konfliktfelder des aktuellen Diskurses, etwa Verhandlungen über die Bedeutung von Kategorien wie *race*, *class* und *gender*, erst vor dem Hintergrund eines vertieften Verständnisses von Gattungskonventionen zu begreifen (ebd., 43f.).

In der Kunstgeschichte wurde der Beschäftigung mit Gattungstheorie immer wieder mit heuristisch begründeter Skepsis begegnet. Häufig wurde das nicht tragfähige Argument ins Feld geführt, dass Gattungsbegriffe wie etwa Stilleben oder Genremalerei nachträgliche Kategorisierungsversuche von Seiten der Kunsttheoretiker, Kunstkritiker oder Kunsthistoriker*innen für Erscheinungen seien, die zum Zeitpunkt der Begriffsfindung in der künstlerischen Praxis längst etabliert waren und nur noch retrospektiv kategorisiert und dadurch sanktioniert werden sollten. Doch spricht allein die Tatsache, dass ein künstlerisches Phänomen erst spät in eine konzeptuell und nicht nur visuell diskursive Form gebracht wurde, dafür, dessen Existenz als lediglich nachträgliche Konstruktion zu bewerten? Hieße dies nicht umgekehrt, die Eigenständigkeit einer genuin visuellen Bildpraxis zu leugnen?

Die Herausgeber*innen der für die Erforschung kunsthistorischer Gattungstheorie zentralen fünfbandigen Reihe zur *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, erschienen 1996 bis 2002, haben in ihren jeweiligen Einführungen hervorgehoben, dass die in den Einzelbänden vertretenen Autor*innen von der Antike bis zur Zeit um 1900, also kurz vor dem Beginn der historischen Avantgarden mit ihrer radikalen Hinterfragung des Gattungsgefüges, in der Regel auf bereits etablierte Gattungsnormen eher reflektierend reagiert hätten. Nur in wenigen Fällen, etwa bei Alberti oder Félibien, der eine strenge Hierarchisierung der Gattungen im Kontext der Akademiedoktrin vorgenommen hatte, scheint die Einschätzung zutreffend, dass die jeweiligen Überlegungen auch aktiv die künstlerische Produktion ihrer Zeit gelenkt haben. So wird z. B. im von Barbara Gaehtgens herausgegebenen Band zur Genremalerei in der Einführung betont (und im Quellenteil durch Textausschnitte von Autor*innen wie Denis Diderot, Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy oder Claude-Henri Watelet belegt), dass der Begriff *peinture de genre* für Bildwerke, die Alltagsszenen mit anonymen und meist sozial kodierten Figuren zeigen, erst im Frankreich des 18. Jahrhunderts entstanden ist, auch wenn sich Tafelgemälde mit Genreszenen bereits seit dem 16. Jahrhundert beim Käuferpublikum etablieren konnten (Gaehtgens 2001, 13–44). Im Einklang mit der zeitlichen Festlegung der Quellentexte vom 15. Jahrhundert bis zur vorletzten Jahrhundertwende haben die Autor*innen der Einführungstexte im Wesentlichen darauf verzichtet, die kunsthistorische Gattungsreflexion nach 1900 mit Nachdruck zu verfolgen oder durch Textbeispiele zu unterfüttern.

Ohne explizit auf die genannte Reihe zu rekurrieren, erkennen auch Keckeis und Michler in der Gattungsforschung eine spürbare Zurückhaltung gegenüber einer avancierten Theoriebildung: „In merkwürdigem Kontrast“ zur Allgegenwart von Gattungen in der Lebenswelt – von Verlagsprogrammen bis hin zur Klassifizierung von Streaming-Diensten – sei ein „verschämte[r], ausweichende[r] und auf Komplika-

tion einfacher Sachverhalte setzende[r] Gestus“ zu diagnostizieren, „mit dem sich die Literatur- und Kulturwissenschaften den Gattungen nähern.“ (Keckeis/Michler 2020, 7) Aber schon ein Blick in das Literaturverzeichnis ihrer Textsammlung belegt das anregende Potenzial für eine Reflexion der Gattungsproblematik aus interdisziplinärer Perspektive: Die Beiträge stammen von so unterschiedlichen wie auch einflussreichen Autor*innen wie Michael M. Bachtin (über Sprechgattungen), Jonathan Culler (über literarische Kompetenz), Gérard Genette (über den ‚Architext‘), Jacques Derrida (über das Gesetz der Gattung), Carolyn R. Miller (über Gattungen als soziale Handlungen), Linda Williamson (über das Verhältnis von Geschlecht, Gattung und Exzess in Filmen) oder Gilles Deleuze und Félix Guattari (über Gattungen als „Orte konfligierender Ordnungen und ihrer Durchkreuzung“). Schon diese Auflistung lässt erahnen, dass die kunsthistorische Forschung mit ihrer bisherigen Orientierung an den Klassikern des Fachs (so etwa Alois Riegl und dessen Studie über das holländische Gruppenporträt oder Max J. Friedländer mit seinen Aufsätzen zu den unterschiedlichen Gattungen) nur eingeschränkt die Anregungen dieser ebenso vielseitigen wie anregenden Diskurse für ihre eigenen Untersuchungsgegenstände aufgenommen hat.

Dennoch sind auch in der Kunstgeschichte bereits Grundlagen für eine Erneuerung der Debatte über Gattungen gelegt worden, nicht nur durch Quelleneditionen und -übersetzungen von Schlüsseltexten. Darüber hinaus liegen Untersuchungen vor, die mit methodisch reflektierten Überlegungen das Problemfeld neu bearbeitet haben. Es lohnt sich, an diese produktiv anzuschließen. Zwar wäre es überzogen, mit Blick auf die Gattungsfrage bereits von einem neuen *turn* zu sprechen (auch wenn dieser wie so viele andere Spielarten der *Cultural Turns* bereits ausgerufen worden ist). Aber es zeichnet sich eine zunehmend intensiviertere und vernetzte Diskussion ab, auch über die einzelnen Spezialgebiete hinaus. Zwei (miteinander eng verflochtene) Fragestellungen und die mit ihnen einhergehenden Problemhorizonte seien hier umrissen.

Bilder im Blick der Gattungen: Repräsentationen von „Seinsbereichen“ oder Serien mit „Familienähnlichkeit“?

In dem erwähnten Lexikonartikel zu den Gattungen, aber auch in einem anregenden Aufsatz mit dem Titel *Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff* hat Wolfgang Kemp den Gedanken entfaltet, dass Gattungen als „historische Strukturen“ eine „Klasse von Gegenständen zu einem Seinsbereich, zu einer Weise des ‚In-der-Welt-Seins‘“ umformen: „Historisch verdanken sich die G[attungen] einem grundstürzenden Prozess der Kunstgeschichte: der vollständigen Aufteilung der Welt in die den Menschen angehenden Seinsbereiche.“ (Kemp 2003, 110) So wie die Historienmalerei das Verhältnis einer Gesellschaft zur Geschichte repräsentiere, so seien Landschaftsgemälde Reflexionsmedien für das Verhältnis des Menschen zur Natur oder die Stillebenmalerei ein Aushandlungsort für dessen Verhältnis zur Dingwelt. Weitere Bestätigung für die Macht der Gattungen, systematisch Bezugsweisen zwischen Kunstproduzierenden bzw. -rezipierenden und unterschiedlichen Bereichen des Lebens herzustellen, sieht Kemp in dem historischen Prozess einer „Einziehung“ der Dimension der Transzendenz in die Immanenz. Gemeint ist damit eine seit der Frühen Neuzeit und insbesondere seit der Schlüsselepoche um 1600 zu beobachtende Tendenz, dass Motive und Sinndimension der religiösen Malerei in verwandelter Form in die nicht unmittelbar religiösen Themen gewidmeten Bildgattungen integriert werden – etwa wenn in Stilleben Vanitas-Motive verwendet werden, die jenseits der weltlichen Freuden, die mit Objekten verbunden werden oder mit ihrem ökonomischen Wert, ihren Farben und ihren Materialqualitäten an eine sakrale Dimension erinnern.

Eine implizite Rechtfertigung für Kempes Entscheidung, diese ‚starke‘ These zur Erklärung von Gattungen zu vertreten (die in letzter Konsequenz wohl auf eine allerdings nicht überhistorische Ontologisierung von Gattungen hinauslaufen dürfte), liefert der Kunsthistoriker in dem bereits genannten Aufsatz von

2002. In diesem sieht er die Literaturwissenschaften als diejenigen Disziplinen, die für kulturwissenschaftliche Debatten tonangebend waren, in ihrer damaligen Situation vom Versuch geprägt, einen „bemühten Anti-Substanzialismus“ zu überwinden (Kemp 2002, 294). Dieser sei eine Reaktion einerseits auf betont klassisch modernistische Entwürfe à la Benedetto Croce, der Gattungskonventionen im Namen eines für ihn stets traditionssprengenden und zutiefst individualistischen Kunstwerks zu überwinden suchte, und andererseits auf poststrukturalistische Abwehrgesten gegenüber jeglichen Kategorisierungs- und Normierungsversuchen – Derridas berühmte Denkfigur einer unhintergehbaren [Inter-]Textualität der Wirklichkeitsaneignung wäre hier nur das prominenteste Beispiel eines Denkens, das zu einer rigorosen Ablehnung von Gattungsmodellen führen kann (vgl. hierzu den Beitrag von Regine Prange in diesem *Special Issue*, 531ff. ↗).

Demgegenüber sei zum Zeitpunkt der Entstehung des Aufsatzes ein weitgehender Konsens darüber erreicht worden, dass Gattungen als soziale Normengefüge verstanden werden müssten, die zudem meist in institutionellen Strukturen verankert seien – man denke an das System der akademischen Kunst mit ihren mehr oder minder strengen Hierarchien und den mit den Gattungen verbundenen Grad an künstlerischem Prestige (zu einer rezenten Definition von Gattungen, die eine vergleichbare Charakterisierung am Beispiel der Genrebilder liefert, vgl. DiFuria 2016, 19). Trotz dieser Tribute an die kulturelle Relativität der Funktionen von Gattungen sowie an ihre ästhetische Formbarkeit liegt für Kemp das eigentliche Faszinosum des kunsthistorischen Prozesses der Gattungsetablierung offenbar darin, dass die einzelnen Gattungen Bereiche des menschlichen Lebens eingrenzen und dann in Form von „ganzen Teilen“ doch wieder den Anspruch erheben, eine Totalität der Welt – nun mit den Bildmitteln der Einzelgattungen – abzubilden. Schon Kempes Entscheidung, Gattungen als Modi des „In-der-Welt-Seins“ zu definieren, lässt sich als bewusst provokative Formulierung gegenüber vorherrschenden, eher relativierenden bzw.

sozialkonstruktivistischen Denkweisen verstehen, in denen Gattungen als Resultat von Diskursszenarien oder Machtstrukturen erscheinen.

Das andere Ende des Spektrums der theoretischen Zugriffe auf Gattungen lässt sich in Norman Brysons bekanntem Buch über die Stillebenmalerei (*Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, 1990) verorten. Darin hat der Kunsthistoriker versucht, das Problem der Gattungsgeschichte auf nicht weniger methodisch reflektierte Art anzugehen, wengleich auch mit anderen Prämissen, die zu Ergebnissen führen, welche von Kempes Überlegungen gravierend abweichen. Zwar scheut auch Bryson davor zurück, Gattungen lediglich als nachträglich konstruierte Phänomene eines Kunstdiskurses zu begreifen, welcher der künstlerischen Produktion immer schon hinterherhinkt: So äußert er entschieden seine „objection“ gegenüber der Vorstellung, „that still life has no unity outside of modern critical discourse“ (Bryson 1990, 10). Das Gegenteil sei der Fall: „Still life painters designed their individual works to appear as still life and to take their place in series of works of the same kind.“ (Ebd., 10) Aber er unternimmt, wie bereits die Kursivsetzung des Wortes „series“ markiert, den Versuch, das Nachdenken über Gattungen von jeglichem Telos eines der Gattung inhärenten Zieles oder einer dieser von einem bestimmten historischen Moment an eingeschriebenen Aufgabe zu befreien. Zu diesem Zweck führt er auf methodisch subtile Weise das Wittgenstein'sche Konzept der ‚Familienähnlichkeit‘ ein, das es ihm erlaubt, offensichtliche Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Werken oder gar einer Jahrhunderte und verschiedene Kunstgeographien überspannenden Serie von Werken anzuerkennen, ohne diese auf eine gemeinsame Aufgabe oder einen allen einzelnen Artefakten inhärenten Wesenskern zu verpflichten: „[S]till life paintings were made to enter the still life series. That series has no essence, only a variety of family resemblances.“ (Bryson 1990, 11) In der jüngeren Diskussion der Wissenschaftstheorie ließe sich in den Begriffen Hans-Jörg Rheinbergers dieser Gedanke vielleicht so umformulieren, dass Gattungen für Bryson Experimentalsysteme sind, bei

denen jedes neue Artefakt, also jede Hinzufügung zur bestehenden Serie an Werken, die Gattungsgeschichte fortsetzt und zugleich die Fähigkeit hat, diese rückwirkend umzuschreiben. Rheinberger hat für eine solche Vorstellung von Geschichtlichkeit, die der Kontingenz und Wandelbarkeit des Entfaltungsprozesses von jeweils neuem Wissen Rechnung zu tragen sucht, den von Derrida stammenden Begriff der ‚Historialität‘ eingeführt, der wiederum konzeptuell eng an dessen Vorstellung einer grundlegenden *dif-férance* – im Sinne einer Doppelbewegung von Verschiebung und von zeitlichem Aufschub – angelehnt ist. Eine solche Auffassung der Gattungsentwicklung hätte den Vorteil, den Prozess der Entfaltung von Darstellungskonventionen und ihrer Durchbrechung beschreibbar zu machen, ohne ‚der Gattung‘ von vornherein schon eine innere (kunst-)historische Zielrichtung einzuschreiben.

Autonomisierung und Hybridisierung, Selbstbezüglichkeit und Kontextualisierung

Brysons Studie ist auch über die Entfaltung der Problemstellung hinaus ein Beispiel für eine weitere Differenzierung im kunsthistorischen Umgang mit Gattungsfragen. Blickt man auf jüngere Studien, die sich diesen dezidiert widmen, so lassen sich zwei divergierende Tendenzen unterscheiden, die in konkreten Untersuchungen einander jedoch keineswegs ausschließen müssen und die sich auch im konzeptuellen Aufbau von Brysons Studie widerspiegeln. Einerseits trägt der U.S.-amerikanische Kunsthistoriker der „coherence of the category ‚still life‘“ durchaus Rechnung, wenn er dafür plädiert, das Fundament dieser Werke unter anderem in einer motivischen Kontinuität zu sehen: „Behind the images there stands the culture of artefacts, with its own, independent history“ (Bryson 1990, 13), nämlich die immer wieder auftauchenden Motivelemente aus einem im weitesten Sinne häuslichen Lebensbereich, etwa Schüsseln, Vasen oder Lebensmittel. Auf der anderen Seite zielt seine Untersuchung darauf ab, die Werke in unterschiedlichen kulturellen Kontexten zu verorten: „[P]ainting

interacts with cultural symbolism outside painting, the economics of the studio interact with wider economic life, the culture of the domestic interior is woven at every point into the public world which surrounds it.“ (Ebd., 14) In den einzelnen Aufsätzen wird sodann beispielsweise analysiert, inwiefern – vermittelt über Stilleben – *gender*-Fragen im Sinne der impliziten Darstellung einer weiblich konnotierten Sphäre des häuslichen Lebens verhandelt werden.

Diese Doppelperspektive auf Gattungen und ihre kunsthistorische Entwicklung im Wechselspiel von künstlerischen Praktiken, Rezeptionsweisen und dem begleitenden Kunstdiskurs spiegelt sich nicht nur in der Aufmerksamkeit für Prozesse der Autonomisierung oder der Hybridisierung von Gattungen, sondern auch im analytischen Gestus, der stärker auf die Eigendynamik der Gattung bzw. ihre Selbstbezüglichkeit (etwa im Sinne einer motivischen Eingrenzung oder einer inhärenten Selbstreflexivität im Sinne Victor Stoichităs) zielt und zudem auf deren Dialoge mit außerkünstlerischen Sphären fokussiert. Auf der einen Seite lassen sich Zugangsweisen ausmachen, deren Aufmerksamkeit primär denjenigen Aspekten gilt, die eine historisch zunehmende Kohärenz der Einzelgattung beziehungsweise des Gattungsgefüges sichtbar machen. Auf der anderen Seite wären zu diesen Forschungen Arbeiten zu zählen, die nach Krisenmomenten innerhalb der Gattungsentwicklung, nach Momenten der Auflösung oder Sprengung von Gattungsnormen oder der Überwindung von Gattungsgrenzen bzw. deren Hybridisierung im Sinne von Gattungsmischungen fragen.

Schon der frühe Versuch einer Gesamtschau der Entwicklung der Bildgattung von Max J. Friedländer, der in essayistischer Form *Aufstieg, Blüte und Verfall* bzw. *Auflösung einzelner Gattungen* nachgezeichnet hat, war von der freilich nur impliziten Unterstellung geprägt, dass Gattungen im Laufe der Geschichte eine Art Lebenszyklus aufweisen. Insbesondere anhand der Genremalerei, welcher der längste Aufsatz gewidmet ist, versucht Friedländer, die ‚Geburt‘ dieser Gattung aus unterschiedlichen Bildtypen (beispielsweise religiöser Malerei oder Reproduktionsgraphik)

nachzuzeichnen und ihre Glanzepoche insbesondere im holländischen 17. Jahrhundert als einen Prozess der Autonomisierung zu beschreiben. Folgt man Friedländer, so sind dann im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert erste künstlerische Dekadenphänomene zu erkennen, die er z. B. in einer zunehmenden Sentimentalisierung der Motive und der Bildnarration zu erkennen meinte (Friedländer 1947, 191–286).

In der jüngeren kunsthistorischen Forschung spielen solche im weitesten Sinne an biologistischen Lebenszyklen orientierte oder kulturpessimistische Narrative kaum mehr eine Rolle. Dennoch haben sich Kunsthistoriker*innen in den letzten Jahren gerade den Anfängen einzelner Bildgattungen zugewandt, um den Prozess von deren Etablierung rekonstruieren zu können. In einer Reihe von Publikationen hat Jürgen Müller Forschungsprojekte und Publikationen lanciert, die die Ursprünge der Genremalerei aus einer christlich-moralisierenden Historienmalerei wie aus anderen Motivquellen rekonstruiert (Müller/Münch 2015; Braune/Müller 2020). Die grundlegende Intention solcher Studien lag darin, die Herausbildung der zunehmend eigenständigen Gattungskonventionen im Transformationsprozess von religiösen zu (vermeintlich) weltlich orientierten Bildsprachen nachzuvollziehen, wobei ein besonderes Augenmerk auf der Langlebigkeit christlich-moralisierender Botschaften und somit auch Deutungsweisen gerichtet wurde. Dabei wurde mit einem meist ikonographischen Methodenrahmen auf Strategien der Sinn-Inversion bzw. der Ironisierung oder Subversion tradierter Bildsprachen geschaut. In vergleichbarer Form, wenn auch mit einem Fokus auf eine andere Epoche und einen anderen Untersuchungsgegenstand, hat Werner Busch in seiner bekannten Studie über das *Sentimentalische Bild* die Krise des Gattungsgefüges im 18. Jahrhundert analysiert (Busch 1993). Vor dem Hintergrund einer Auffassung der Moderne als Epoche der tiefgreifenden Sinnerschütterungen und des Verlusts tradierter Gewissheiten zeichnete er nach, wie Künstler mit dem Zerfall des klassischen Gattungsgefüges sowie der tradierten Aufgaben der einzelnen Gattungen umgegangen sind.

Eine dritte Variante der Konzentration auf Gattungen in ihrer jeweiligen Eigendynamik lässt sich in einer jüngeren Publikation über *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen* (2022) erkennen, die von Valeska von Rosen und David Nelting herausgegeben worden ist. Mit einem interdisziplinär erweiterten Blick auf Bilder, Texte und Musik des Barock werden die „Destabilisierung, ja Auflösung überlieferter Gattungs- und Bezugssysteme mit ihren einschlägig tradierten Normen, Regeln und epistemischen wie ästhetischen Sicherheiten“ in den Blick genommen (Nelting/Rosen 2022, 8). Allerdings bildet hier nicht das Narrativ einer teils krisenhaften Modernisierung das Grundgerüst der Analyse, sondern das weitaus zuversichtlichere Moment der künstlerischen Novation bzw. Innovation. Darüber hinaus hat von Rosen in einer Reihe von Beiträgen unter anderem zu Caravaggio und seinem Umkreis den oftmals radikalen, zugleich aber spielerischen Umgang mit den gerade erst etablierten Gattungskonventionen ausgelotet (Rosen ³2021). Ihr geht es vor allem um das rezeptionsästhetische Potenzial von Bildwerken des italienischen Künstlers und seiner Nachfolger, die ihr Publikum (und auch uns heute) dazu angeregt haben, die ästhetischen Normdurchbrechungen von vielfach ungeschriebenen, gleichwohl durch den Kunstgenuss eingeübten Gattungsregeln zu erkennen und daraus ästhetischen und intellektuellen Gewinn zu ziehen. Gemeinsam mit Britta Hochkirchen habe ich selbst einen Tagungsband herausgegeben, der Werke der europäischen Genremalerei vom Mittelalter bis zur Moderne mit bildwissenschaftlichen Akzenten auf darin verfolgte Strategien der Temporalisierung sowie Ambiguisierung von Bildsinn befragt und nach Strukturen der Latenz sucht (Brabant/Hochkirchen 2023).

Während solche Studien also tendenziell darauf abzielen, die Etablierung von Gattungskonventionen und ihre Auflösung bzw. Durchbrechung nachzuverfolgen, verstehen andere Untersuchungen Gattungen eher als zeitlich relativ stabile kulturelle Phänomene, die dazu einladen, diese mit außerkünstlerischen Wissensbereichen zu verknüpfen bzw. ihren Dialog mit

anderen kulturellen, sozialen oder politischen Diskursen zu untersuchen. Wolfgang Brassat und Thomas Kirchner haben mit unterschiedlichen Akzentsetzungen die Formierung der Historienmalerei verfolgt, der eine mit einem Schwerpunkt auf der Wirkmacht rhetorischer Prinzipien für die Bildproduktion von Raffael bis Charles Le Brun, der andere mit einem Fokus auf das Wechselverhältnis von Kunst und (Kunst-)Politik im Frankreich des 17. Jahrhunderts (Brassat 2003; Kirchner 2001).

Karin Leonhard hat in einer Untersuchung der barocken Stillebenmalerei den Dialog dieser Darstellungen mit den naturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Diskursen der Zeit analysiert. Zugleich hat sie eine Rehabilitation des für diese Gattung so grundlegenden, jedoch in der kunsthistorischen Diskussion lange mit dem Verdikt einer bloßen Wirklichkeitsverdoppelung belegten Mimesis-Konzepts unternommen (Leonhard 2013). Tanja Michalsky und Nils Büttner haben nach den vielfachen Wechselwirkungen zwischen Landschaftsgemälden und Wissenschaften wie der Geographie oder der Kosmographie gefragt (Michalsky 2011; Büttner 2000). In einem von Arthur DiFuria herausgegebenen Band zu *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe* wurde die Genremalerei als künstlerischer Knotenpunkt für ganz unterschiedliche soziale und kulturelle Verhandlungen verstanden. So wurden darin beispielsweise Aspekte des Ökonomischen in Darstellungen von Antwerpener Marktplätzen untersucht oder Adriaen van der Vennes parodistischer Umgang mit Stereotypen von Maskulinität beleuchtet (DiFuria 2016). Angela Ho hat in einer Dissertation, die der Genremalerei von Gerard Dou, Gerard ter Borch und Frans van Mieris gewidmet ist, die Strategien von Wiederholung und Innovation im Rahmen einer umfassenden Ökonomisierung der künstlerischen Sphäre verfolgt (Ho 2017).

Beispiele wie diese belegen, dass ein erneuter Fokus auf die einzelnen Gattungen oder das Gattungsgefüge insgesamt kaum im Sinne eines kunsthistorischen *retour à l'ordre* zu verstehen ist. Vielmehr birgt sie das Potenzial in sich, in einer durchaus anspruchsvollen Debatte, die kulturwissenschaftliche, medien-

theoretische und bildwissenschaftliche Akzente oder andere Anregungen aus den verschiedenen *Cultural Turns* aufnimmt, neue Erkenntnisse über das Verhältnis von Produktion, Rezeption und die Diskursivierung von Kunst hervorzubringen.

Literatur

- Altmann 1999:** Rick Altmann, *Film/Genre*, London 1999.
- Baader 2015:** Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*, Paderborn 2015.
- Bann 2021:** Stephen Bann, *Historical Genre. Negotiating a Hybrid Concept in and Outside of Nineteenth-Century France*, in: Robert Brennan u. a. (Hg.), *Art History Before English. Negotiating a European Lingua Franca from Vasari to the Present*, Rom 2021, 141–160.
- Baradel 2021:** Lacey Baradel, *Mobility and Identity in US Genre Painting. Painting at the Threshold*, New York/London 2021.
- Boehm 1985:** Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- Brabant/Hochkirchen 2023:** Dominik Brabant und Britta Hochkirchen (Hg.), *Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes. Temporalität, Ambiguität, Latenz*, Bielefeld 2023.
- Brassat 2003:** Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun (Studien aus dem Warburg-Haus; Bd. 6)*, Berlin 2003.
- Braune 2023:** Sandra Braune, *Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit*, Berlin/München 2023.
- Braune/Müller 2020:** Sandra Braune und Jürgen Müller (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020.
- Brilliant 1991:** Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1991.
- Bryson 1990:** Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.
- Bryson 2003:** Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, München 2003.
- Burckhardt 2006:** Jakob Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance Band 1. Geschichte der Renaissance in Italien, Die Malerei nach Inhalt und Aufgabe, Randglossen zur Sculptur der Renaissance (Reihe Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe Band 16)*, München 2006.
- Busch 1993:** Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Busch 1997:** Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3)*, Berlin 1997.
- Büttner/Gott dang 2012:** Frank Büttner und Andrea Gott dang, *Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte*, München 2012.
- Büttner 2000:** Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.
- Deckert 1926:** Hermann Deckert, *Zum Begriff des Porträts*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5, 1926, 261–282.
- DiFuria 2016:** Arthur J. DiFuria, *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe. New Perspectives*, London/New York 2016.
- Erben 2019:** Dietrich Erben (Hg.), *Das Buch als Entwurf: Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie: ein Handbuch (Schriftenreihe für Architektur und Kulturtheorie; Bd. 4)*, Paderborn 2019.
- Fagg 2023:** John Fagg, *Re-Envisioning the Everyday. American Genre Scenes, 1905–1945*, Pennsylvania 2023.
- Fried 1980:** Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkely u. a. 1980.
- Friedländer 1947:** Max Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947.
- Gaetgens 2001:** Barbara Gaetgens (Hg.), *Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd. 4)*, Berlin 2001.
- Gaetgens/Fleckner 1996:** Thomas Gaetgens und Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd. 1)*, Berlin 1996.
- Gombrich 1958:** Ernst Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in: *Gazette des Beaux-Art* 41, 1958, 335–360.

Guest 2009: Clare Estelle Lapraik Guest (Hg.), *The Formation of the Genera in Early Modern Culture*, Pisa/Rom 2009.

Hasselt 2023: Bianca van Hasselt, *Die Düsseldorfer Genremalerei in der Kaiserzeit (1871–1918)*, Bonn 2023.

Ho 2017: Angela K. Ho, *Creating Distinctions in Dutch Genre Painting. Repetition and Invention*, Amsterdam 2017.

Kauffmann 1982: Georg Kauffmann, »Über die Gattungen in der Bildenden Kunst«, in: Norbert Kamp und Joachim Wollasch (Hg.), *Tradition als historische Kraft*, Berlin/New York 1982, 412–429.

Keckeis/Michler 2020: Paul Keckeis und Werner Michler (Hg.), *Gattungstheorie*, Berlin 2020.

Kemp 2002: Wolfgang Kemp, *Ganze Teile*. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76, 2002, 294–299.

Kemp 2003: Wolfgang Kemp, *Gattung*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstgeschichte. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, 108–110.

Kirchner 2001: Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001.

Klütsch 2022: Margot Klütsch, *Zwischen den Gattungen. Tierdarstellungen in Landschaft und Genrebildern der Düsseldorfer Malerschule*, in: Christiane Pickartz (Hg.), *Tierbilder der Düsseldorfer Malerschule*, Petersberg 2022, 14–33.

Koerner 1993: Joseph Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance*, Chicago 1993.

König/Schön 1996: Eberhard König und Christiane Schön (Hg.), *Stilleben (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd. 5)*, Berlin 1996.

Leonhard 2013: Karin Leonhard, *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013.

Lohmann-Siems 1972: Isa Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur. Die begriffliche Bestimmung des Porträts in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts; ein Beitrag zum methodischen Problem der Bildnis-Interpretation*, Hamburg 1972.

Lübbren 2023: Nina Lübbren, *Narrative Painting in Nineteenth-Century Europe*, Manchester 2023.

Mauser 2005: Siegfried Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005.

Metzger 2023: Christof Metzger u. a. (Hg.), *Götter, Helden und Verräter. Das Historienbild um 1800*, Berlin 2023.

Meyer 1995: Holt Meyer, *Gattung*, in: Miltos Pechlibanos (Hg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995, 66–78.

Michalsky 2011: Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München 2011.

Müller/Münch 2015: Jürgen Müller und Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.

Nelting/Rosen 2022: David Nelting und Valeska von Rosen (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Merzhausen 2022.

Nowotny/Reidy 2022: Joanna Nowotny und Julian Reidy, *Memes – Formen und Folgen eines Internetphänomens*, Bielefeld 2022.

Osnabrugge 2021: Marije Osnabrugge (Hg.), *Questioning Pictorial Genres in Dutch Seventeenth-Century Art. Definitions, Artistic Practices, Market & Society*, Turnhout 2021.

Perkinson 2009: Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago/London 2009.

Pfisterer 2010: Ulrich Pfisterer, *Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung*, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, 274–277.

Preimesberger 1998: Rudolf Preimesberger u. a. (Hg.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd. 2)*, Berlin 1998.

Preimesberger 2011: Rudolf Preimesberger, *Giovanni Benedetto Castigliones „Anbetung der Hirten“ in Genua. Gattungsfragen*, in: Andreas Blühm und Anja Ebert (Hg.), *Welt–Bild–Museum. Topographien der Kreativität*, Wien 2011, 137–162.

Riegl 1997: Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1997 [EA 1902].

Robels 1992: Hella Robels, *Entwicklungsphasen der Antwerpener Stillebenmalerei von 1550–1650*, in: Ekkehard Mai und Hans Vlieghe (Hg.), *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Köln 1992, 203–214.

Rosen ³2021: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin ³2021.

Scheffler 2000: Felix Scheffler, Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung, Frankfurt a.M. 2000.

Schulze 1998: Sabine Schulze (Hg.), Innenleben. Die Kunst des Interieurs, Ostfildern-Ruit 1998.

Silver 2006: Larry Silver, Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market, Philadelphia 2006.

Stechow/Comer 1975/76: Wolfgang Stechow und Christopher Comer, The History of the Term „Genre“, in: Bulletin of the Allen Memorial Art Museum 33, 1975–76, 89–94.

Stoichiță 1998: Victor I. Stoichiță, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998 [EA 1993].

Stolwijk 2008: Chris Stolwijk, Van Gogh and the Pictorial Genre of Evening and Night Scenes, in: Sjaar van Heugten u. a. (Hg.), Van Gogh and the Colours of the Night, Brüssel 2008, 14–41.

Ullrich 2019: Wolfgang Ullrich, Selfies: die Rückkehr des öffentlichen Lebens (Digitale Bildkulturen), Berlin 2019.

Waetzoldt 1908: Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.

Wind/Anderson 1986: Edgar Wind und Jaynie Anderson (Hg.), Hume and the Heroic Portrait. Studies in the Eighteenth-Century Imagery, Oxford 1986.

Wood 1993: Christopher Wood, Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape, Chicago 1993.

Zimmermann 2019: Michael F. Zimmermann, Fetisch und Entfremdung: Van Gogh und das Ende des Stillebens, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.), Van Gogh, Stilleben, München/London/New York 2019.

Linguistic und Pictorial Turn

Alle Macht den Zeichen. Von der Semiotik zum Poststrukturalismus

Prof. Dr. Regine Prange
Kunstgeschichtliches Institut
Goethe-Universität Frankfurt a. M.
r.prange@kunst.uni-frankfurt.de

Alle Macht den Zeichen. Von der Semiotik zum Poststrukturalismus

Regine Prange

Der *linguistic turn*, schon im frühen 20. Jahrhundert angebahnt, hat durch seine strukturalistisch-semiotischen Analysemethoden seit den 1960er Jahren einen Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften herbeigeführt, der sich, ausgehend von Frankreich, auch in der deutschsprachigen Kunstgeschichte in prominenten Positionen explizit wie implizit manifestiert. Die poststrukturalistische Entgrenzung der semiotischen Methodik hat die klassische Hermeneutik und ihr historisch-kritisches Verfahren radikal in Frage gestellt. Darzulegen sind hier Grundlinien und Probleme dieser bis in die Gegenwart wirkenden Entwicklung.

Grundlagen: Saussure, Peirce, Morris

Der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure widersprach in seinem 1916 von Schülern herausgegebenen *Cours de linguistique générale* der Auffassung, dass die Sprache ein System von Bezeichnungen für feststehende Bedeutungen sei, und führte das Konzept des Sprachzeichens als einer ‚arbiträren‘ Einheit von Lautzeichen und Vorstellungsbild ein. Die Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat ist demnach nicht als sprachlicher Zugriff auf eine außersprachliche Wesenheit zu verstehen, sondern als eine auf Konvention beruhende subjektive Verknüpfungsleistung. Bedeutung entsteht, wenn die Klänge der gesprochenen Sprache (*parole*) in Beziehung gesetzt werden zum System der Sprache (*langue*). Durch Ähnlichkeit und Differenz gegenüber anderen Elementen des Systems Sprache wird es dem Adressaten einer Botschaft möglich, diese zu entschlüsseln.

Der zweite Protagonist der Semiotik ist der amerikanische Logiker Charles Sanders Peirce, dessen

Zeichenmodell nicht wie das Saussures binär, sondern dreigliedrig angelegt ist (Kloesel/Pape 2000). Als dritten Aspekt neben dem Zeichen und dem bezeichneten Objekt (*denotatum*) führt Peirce den Prozess der Rezeption ein, den er Interpretant nennt. Er unterscheidet ferner drei grundsätzliche Arten von Zeichen: Ikonen, die dem Objekt ähneln (wie Porträts oder Landkarten), Indices, die substanziiell auf das Denotatum verweisen bzw. kausal aus ihm ableitbar sind wie Fußabdrücke im Sand, Wegweiser oder das Pfeifen eines Zugs, und schließlich Symbole, deren Bedeutung auf festen Konventionen basieren wie Flaggen, Verkehrszeichen, Notenschrift oder Sprachzeichen. Alle Zeichen funktionieren nach Peirce jeweils innerhalb eines bestimmten Kontextes (*ground*), der abhängig von der Gattung der Zeichen etwa durch Gesetze, die Grammatik oder Etikette bestimmt ist. Peirce hat auch, was in letzteren Bestimmungen zum Ausdruck kommt, den Pragmatismus begründet.

Peirces Modell, das die Sprache nur als eines von vielen menschlichen Zeichensystemen versteht, hat sich für die Übertragung auf kunst- und kulturgeschichtliche Forschungen besonders angeboten und wird Saussures Konzept heute vielfach vorgezogen (z. B. Nöth 2005, Wyss 2006). Sein aktives Verständnis des Interpretanten als einer neuen, vom Zeichenempfänger generierten und insofern unabschließbaren Zeichenproduktion sollte für den Poststrukturalismus von größter Bedeutung sein. Aber auch Saussures binäres Modell eröffnete die Verflüssigung der Semiose in Derridas Modell der *différance*.

Weder Saussure noch Peirce haben sich ausführlicher zum Thema Kunst geäußert; an späteren Versuchen, einen Zeichencharakter des Kunstwerks bzw.

des Bildes nachzuweisen und zu diesem Zweck die vorliegenden semiotischen Theorien zu erweitern, hat es freilich nicht gefehlt. Charles W. Morris hat bereits 1939, also im selben Jahr, in dem Panofsky sein revidiertes Ikonologiemodell vorlegte, den Aufsatz „*Esthetics and the Theory of Signs*“ veröffentlicht. Der von Morris zum Einsatz gebrachte Kunstbegriff ist am Pragmatismus des Peirce-Schülers John Dewey orientiert, der die Kunst als ein Mittel zur Erfahrung deutete (*Art as experience*, 1934), ausgehend von der anthropologischen Grundannahme, dass die künstlerische Produktion und die analog zu ihr verstandene Kunstbetrachtung in einer Hemmung des Handlungsvollzuges wurzeln. Verkürzt gesagt, ist Kunst demnach eine Ersatzhandlung, die es den Individuen erlaubt, ihren Interessen im Schutzraum der ästhetischen Erfahrung nachzugehen.

Selbstreferenz des ästhetischen Zeichens

Morris betont auf dieser Grundlage den Wert des Kunstwerks als Besonderheit seines Zeichencharakters. Das spezifische Moment der Kunsterfahrung sei, so Morris, darin zu sehen, dass „das Bezeichnete in dem Werk selbst verkörpert zu sein“ scheine (Morris 1972, 98), die Bedeutung sich also nicht, wie bei einem Verkehrszeichen, vom Zeichenträger ablösen lässt. Diese Immanenz des Kunstwerks ist es, die seine Komplexität ausmacht. Morris postuliert auch die grundsätzliche Möglichkeit eines Zeichens ohne Denotat. Ein Pfeifgeräusch, das auf das Nahen eines Zuges zurückgeführt werde, habe ein Designat, unabhängig davon, ob ein Zug kommt oder nicht. Im letzteren Fall „designiert der vernommene Laut, aber er denotiert nicht“ (Morris 1972, 93).

Morris diene das Exempel dazu, auch abstrakte Kunst dem Zeichenbegriff subsumieren zu können. Da allein entscheidend ist, dass der Zeichenempfänger ein Vorstellungsbild entwickelt – ob dieses nun zutrifft oder nicht –, kann er erklären: „Von der Zeichentheorie aus gesehen ist abstrakte Kunst lediglich ein Beispiel für Zeichen von großer Allgemeinheit.“ (Morris 1972, 103)

Erwin Panofsky, der noch auf der Richtigkeit und dem Nachweis der Zeichenbedeutungen von Motiven bestand, konnte der abstrakten Kunst bekanntlich keinen Gehalt abringen. Die Semiotik verschafft ihr einen solchen, indem sie den Betrachter zum selbstständigen Zeichenproduzenten ermächtigt. Umberto Eco leitete daraus das Konzept des ‚offenen Kunstwerks‘ ab, das noch zum theoretischen Fundament der Gegenwartskunst bestimmt worden ist (Rebentisch 2014, 27–40). Die Leistung der semiotischen Ästhetik wird hier deutlich. Untergliedert in Syntaktik, Semantik und Pragmatik, stellt sie einerseits, besonders im letzteren Aspekt, die Brücke zur Rhetorik her (Morris 1972, 53); andererseits kann sie, indem sie den Wert der Kunst gänzlich an die Rezeptionssphäre bindet, auch sujetlose Kunst in ihre Systematik eingliedern, ohne einen Bruch konstatieren zu müssen. Das Konzept einer systemischen Autoreflexivität der Kunst fängt solche Verstöße gegen die klassischen rhetorischen Konventionen auf: Der Rahmen eines Bildes oder die sichtbar gelassene Leinwand in einem Gemälde rücken, so Morris, den Artefaktcharakter eines Werks ins Bewusstsein, den Zeichenträger selbst. Das Kunstwerk müsse sogar jene gänzliche Illusion vermeiden, die den Zeichenträger mit den Denotaten identifiziert. Neben Morris, der als Philosoph und Psychologe die Zeichenlehre verallgemeinert und zugänglich gemacht hat, sind auch die ihm vorausgehenden strukturalistischen Linguisten der Prager Schule seit den 60er Jahren in Philosophie, Soziologie, Psychoanalyse, Literatur-, Film- und Kunstwissenschaft rezipiert worden. Roman Ossipowitsch Jakobson und Jan Mukařovský haben im Rahmen der 1926 gegründeten Prager Schule bereits die ästhetische Funktion der poetischen Sprache in ihrer Selbstbezüglichkeit bestimmt (vgl. Prange 1998). Zahlreiche verschiedene Formulierungen für die innere Spannung des Kunstwerks, das sowohl denotiert als auch nicht denotiert bzw. nur den Zeichenträger denotiert, sind seither vorgeschlagen worden. Besonders bekannt geworden ist Louis Marins Gegenüberstellung von Transparenz und Opazität der Malerei (Marin 2004; vgl. Locher 2007, 193–201).

Semiotische Kunstanalyse: Das Beispiel Felix Thürlemann

Felix Thürlemann hat in den 1980er Jahren systematisch die Traditionen der Semiotik für die deutschsprachige Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht. In einer Untersuchung zur *Mannalese* greift er Marins Beobachtung auf, dass Poussins Bild in einem doppelten Bezug zur dargestellten biblischen Geschichte steht, insofern sie theatralisch aufgeführt und zugleich für den Repräsentationsraum des Bildes ‚modalisiert‘ wurde. Dabei konzentriert er sich auf die Gruppe der *Caritas Romana* und die ihr beigegebene Betrachterfigur. In dieser Dreiergruppe werde eine Handlung – ein Akt außergewöhnlicher Nächstenliebe – mit einer Gemütsbewegung, nämlich dem Ausdruck andächtigen Staunens, verknüpft. Hierdurch sei der doppelte Sinnbezug artikuliert. Die Caritas-Romana-Gruppe stelle nicht nur einen metonymischen Bezug zum Ganzen her, indem sie gewissermaßen den abgekürzten Ausdruck der Gnade gibt. Zusammen mit der stehenden männlichen Figur ergebe sich auch ein metaphorischer Bezug zum Ganzen des Bildes: „Dies bedeutet gleichzeitig, dass die männliche Figur, die die Szene der ‚Caritas Romana‘ staunend betrachtet, als ein im Gemälde dargestellter *exemplarischer Vertreter des Rezipienten des Gemäldes* aufgefasst werden kann. Die Reaktion des Beobachters kommt einer *integrierten Spiegelung des Äußerungsaktes* (*mise en abyme de l'énociation*) gleich, während die Handlung der beiden Frauen einer *integrierten Spiegelung der Äußerung* (*mise en abyme de l'énoncé*) entspricht.“ (Thürlemann 1990, 114f., mit Bezug auf Lucien Dällenbach 1977)

Die Begriffe Metonymie und Metapher übernahm Thürlemann von Jakobson, der durch sie zwei grundsätzliche Aspekte der Sprache bezeichnete. Die Unterscheidung von Äußerungsakt und Äußerung geht auf den französischen Semiotiker Algirdas Julien Greimas zurück und meint den Unterschied zwischen den formalen und inhaltlichen Dimensionen einer kommunikativen Mitteilung einerseits und ihren rezeptiven wie produktiven Bedingungen und Trägermedien andererseits. Der Äußerungsakt, der in der

Mannalese durch den staunenden Mann im Bild gespiegelt wird, entspricht überdies in der Diktion Wolfgang Kempes, dessen einflussreiche rezeptionsästhetische Forschung maßgeblich durch semiotische Ansätze geprägt ist, dem ‚impliziten Betrachter‘ (vgl. hierzu den Beitrag von Johannes Grave in Teil I dieses *Special Issue, Kunstchronik* 77/7, 486ff. [↗](#)). Die männliche Figur zeigt „wie das Bild zu lesen ist“, während die beiden Frauen zeigen, „was man darin zu lesen hat“ (Thürlemann 1990, 115). Durch den Nachweis einer doppelten visuellen Strategie konstatiert die semiotische Analyse also, dass das Bild nicht als bloße Illustration eines zu entschlüsselnden Textes zu verstehen ist, sondern selbst als ein autonomer Text verstanden werden muss, insofern die Darstellung sich selbst reflektiert (vgl. Damisch 1975, 6). Auch Max Imdahls Thesen zur Zeitstruktur des Gemäldes weiß Thürlemann in seine Deutung zu integrieren, was den immer noch hermeneutisch ausgerichteten Charakter seiner semiotischen Kunstanalyse zeigt. So kann er zeigen, wie Poussins Gemälde, unter das Signum des Staunens gestellt, eine „Rhetorik der Manipulation“ hervorbringt, deren Ziel es ist, den Rezipienten von dem „wunderbaren Ereignis der ‚Caritas Romana‘, über das *Wunder* des Mannaregens zu einer dritten, geistigen Sinnebene zu führen, dem [durch das Manna präfigurierten] *Mysterium* der Eucharistie.“ (Thürlemann 1990, 129)

Auch im Rahmen ikonologischer Methoden war die Erschließung mehrerer Sinnschichten oder typologischer Entsprechungen bereits möglich. Was leistet der Hinweis auf die integrierte Spiegelung des Äußerungsaktes in der Figur des staunenden Manns, zumal diese Albertis bekannte Rezeptur realisiert, eine Vermittlerfigur in die *historia* zu integrieren, um Blick und Affekt des Betrachters zu lenken? Tatsächlich bezieht Thürlemann, indem er jene rhetorische Figur auf eine grundsätzliche Syntax des Bildes zurückführt, einen neuen Gesichtspunkt ein. Die Dechiffrierung der theologischen Inhalte wird weitergeführt in eine Reflexion über ihre Repräsentation. Allerdings wird diese nicht in ihrer historischen Veränderung thematisiert.

Genau wie die Ikonologie stößt auch die Semiotik in der Konfrontation mit moderner, potentiell repräsentationskritischer Kunst an Grenzen. Thürlemanns semiotische Analyse eines Werks von Paul Klee, der im Übrigen mehrfach semiotische Studien inspiriert hat (vgl. Marin 2006, Crone 1998) macht die begrenzte Reichweite des sprachwissenschaftlichen Theorems deutlich. Die Fokussierung des Repräsentationsmodus dient nunmehr auf der Basis der Künstlertheorie dazu, eine kohärente, widerspruchsfreie Lektüre des Werks zu begründen, die der ikonographischen Textauslegung nicht viel Neues hinzufügt, wenngleich sie mit einem ungleich rationaleren Impetus auftritt (dazu Prange 2010, 36f.).

Thürlemann ist sich der Problematik bewusst und versucht ihr zu begegnen, indem er sich an der Kritik Ecos am Icon-Begriff Peirces orientiert (vgl. auch Belling 2005, 33) und dem Konzept des dem Kunstwerk eigenen „Idiolekts“ folgt (Eco 1993, 410–414). Dieser Begriff, den Eco in der Auseinandersetzung mit der Stuttgarter Schule der Semiotik von Max Bense entwickelte, versucht eine Lösung jenes Problems anzubieten, dass sich die ästhetische Botschaft, komplexer und uneindeutiger als andere Zeichensysteme, ja ausdrücklich im Verstoß gegen den Code agierend, der Deutung entzieht, zwischen Information und Redundanz oszilliert. In der notwendig prozesshaft gedehnten Rezeption kann, so Eco, der „Ideolekt des Werks“, d. h. der „*private und individuelle Code eines einzigen Sprechers*“, als normverletzende Regel erkannt und somit wiederum als potentiell normbildend verstanden werden (ebd., 411).

Das „endlose Zurückweichen des Signifikats“. Poststrukturalistische Wende

Die poststrukturalistische Deutung der semiotischen Traditionen, deren für die Kunstgeschichte relevante Protagonisten v. a. Roland Barthes, Michel Foucault und Jacques Derrida sind, hat den „Idiolekt des Werks“ gewissermaßen auch für den Interpreten geltend gemacht und damit den Rahmen der klassischen Bedeutungsforschung verlassen. Schon in

Ecos Öffnung des Kunstwerks auf „zahlreiche interpretative Wahlen“ (Eco 1993, 405) deutet sich diese Konsequenz an. Besonders prägnant und wirksam hat der zunächst als Strukturalist hervorgetretene Roland Barthes die Weichen für eine poststrukturalistische Ästhetik gestellt. Der Werkbegriff wird von ihm 1971 durch einen Begriff des Textes ersetzt, der das autorschaftlich verantwortete Gebilde zugunsten der Unbestimmtheit eines „methodischen Feld[s]“, auf dem sich das „endlose Zurückweichen des Signifikats“ abspielt, hinter sich lässt (Barthes 2021, 67). Die Erweiterung des Textbegriffs bringt nicht nur eine „Destabilisierung der semiotischen Analyse“ (Held/Schneider 2007, 372) hervor; sie postuliert in kapitalismuskritischer Absicht die Vereinigung von Schreiben und Lesen, von künstlerischer Tätigkeit und ihrer Rezeption. Der entfremdende „Konsum“ des Textes soll durch das „Spiel“ mit ihm ersetzt werden (Barthes 2021, 70f.).

Basis dieses Konzepts ist weniger die von Barthes angeführte Lehre von Karl Marx als das neoromantische Erbe modernistischer Künstlertheorien. So spricht schon Kandinsky von der nötigen „Heranbildung des Zuschauers auf den [erhöhten] Standpunkt des Künstlers“ (Thürlemann 1986, 53). Auch die Orientierung von Barthes' Textmetapher an der modernen Biologie des Geflechts, das an die Stelle des Organismus tritt und ein Geschichtsdenken ablöst, das den Autor und seine Epoche als Ursprung bestimmt, knüpft an die naturphilosophische Kunstreligion der Moderne an, wie sie etwa in Klees Metaphern der Selbst-Kristallisation und der „Genesis des Werks“ manifest ist (Prange 1991, 257–343).

Der erweiterte, eine unabschließbare Lektüre generierende Textbegriff motiviert Intertextualität als eigentliche Sphäre der produktiven wie der rezeptiven Tätigkeit. Ideologiekritik, an der sich Barthes' frühe Essaysammlung *Mythologies* (Barthes 1964) noch orientierte, wird durch Diskursanalyse abgelöst. Insbesondere Michel Foucault hat einen alternativen machtkritischen Ansatz entwickelt, der nicht Klassenverhältnisse, sondern die strukturelle Gewalt von Institutionen und Diskursen sowie eine diesen letz-

teren implizite Gegenkraft zum Thema macht – was auch noch für die aktuell vielrezipierte Position eines Jacques Rancière zutrifft. Während er die politische Ökonomie ausklammert, gewinnt der Poststrukturalismus sein sozialkritisches Profil nicht zuletzt vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit Louis Althussers Marx-Rezeption (Hall 2004, 34–65) und durch die Aufnahme von Jacques Lacans linguistischer Transformation der Psychoanalyse (Lacan 1966).

Der vernunftkritische Impetus des Poststrukturalismus gewinnt in Jacques Derridas Verfahren der Dekonstruktion, das er in Auseinandersetzung mit Husserls und Heideggers Metaphysikkritik entwickelte, seine bekannteste, wenngleich meist nur oberflächlich rezipierte Gestalt. Gegen Saussures phonozentrischen Sprachbegriff, in dem Derrida den Logozentrismus des Abendlands manifestiert sieht, postuliert er in seiner 1967 publizierten Schrift *De la grammatologie* den Vorrang der Schrift, in der Absicht, das im Primat der Tonsprache verkörperte metaphysische Dogma der Präsenz, Korrelat der Idee vom Autor als Urheber, zu unterminieren. Seine dekonstruktivistische Lektüre von Saussures Zeichentheorie zentriert sich im Spiel mit den homophonen Ausdrücken *différence* und dem Neologismus *différance*, der gewissermaßen aus Saussures Text entgegen seiner manifesten Aussage die Priorität der Schrift herauschält. Gemeint ist damit in Bezug auf Kunst gerade nicht die Vorstellung ihrer klaren Lesbarkeit. In *La vérité en peinture* rügt Derrida die „unglaubliche Einfältigkeit“ Meyer Schapiros, das von Vincent van Gogh dargestellte Paar alter Stiefel mit Schnürbändern dem Künstler als Eigentümer zuzuschreiben; er tadelt aber auch Heidegger, dessen Deutung Meyer Schapiro korrigieren wollte, für das „konsumatorische Losstürzen auf den Inhalt einer Repräsentation“ (Derrida 1992, 328, 343). Anstelle synthetisierender Sinn-Projektionen reklamiert er eine unaufhebbare Vershobenheit von Signifikanten und Signifikat, die er in einem ungebärdigen, von Abschweifungen, Exkursen und ethymologischen Einwüfen durchkreuzten theatralen Schreiben zur Geltung bringt.

Der Oktober der Kunstgeschichte?

Im Jahr 1976 begründeten Rosalind E. Krauss und Annette Michelson, anspielend auf Sergej Eisensteins Film zur Oktoberrevolution von 1929, die Zeitschrift *October*. Dieser Titel bekundet somit im Sinne der *New Art History* eine linkspolitische Ambition ebenso, wie er den Fokus auf die Kunst des 20. Jahrhunderts als deren Trägerin mit dem kunstkritischen und -wissenschaftlichen Reflexionsprozess parallelisiert. In der Anrufung des „October“ werden die Theorien des Poststrukturalismus, die von der Zeitschrift primär ausgewertet werden, gleichsam als Erben des Historischen Materialismus definiert oder in seine Nähe gerückt. Die Reverenz an Walter Benjamin festigt häufig diese Brücke. Materialismus wird ansonsten postmarxistisch an Georges Batailles literarisch-philosophischem Werk ausgerichtet. Nachdem schon Foucault und Derrida sich an seinem Konzept der *Heterologie* orientiert hatten, wird Batailles in der Zusammenarbeit mit den Surrealisten für die Zeitschrift *Documents* (1929–31) entwickelte und in seiner Manet-Monographie 1955 präsentierte Moderne-Deutung für Krauss und Yve-Alain Bois zur wichtigsten Referenz der 1996 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Centre Pompidou erschienenen Buchpublikation *L'Informe. Mode d'emploi* (Bois/Krauss 1997).

In Krauss' frühen *October*-Beiträgen, die teilweise auch in deutscher Übersetzung vorliegen (Krauss 2000a), lässt sich die kunsthistorische Umsetzung der Theoreme Saussures, Peirces, Foucaults und Derridas exemplarisch verfolgen. Sie gelten vor allem einem Kernargument – dem Widerstand gegen den Glauben an das Original, dem sowohl die Kunst der Moderne wie die Disziplin Kunstgeschichte diene. Ein wichtiger Gegenstand ist in diesem Argumentationszusammenhang die Fotografie als ‚theoretisches Objekt‘. In *Notes on the Index* (1977), Beiträgen zur surrealistischen Fotografie, zur Bedeutung der Guss-technik für Rodins Skulpturen oder zum Raster als dem „Modell für das Anti-Entwicklungshafte“ der Moderne untersucht Krauss den Modus der Reproduktion als Paradigma der künstlerischen Absage an

den Illusionismus der Präsenz. Ausdrücklich wehrt sie sich gegen den Vorwurf des Formalismus und verteidigt die poststrukturalistische Versöhnung von Literatur und Wissenschaft. Auch der „Herzschlag des Humanismus“ werde nicht wiederbelebt (Krauss 2000c, 352). In ihrem Buch *The Optical Unconscious* verknüpft sie Derridas Dekonstruktion mit Lacans und Benjamins Konzeptionen des Unbewussten (Prange 2003)

Der westdeutsche Aufbruch der Kunstgeschichte nach 1968, ebenfalls gegen die formalistischen Traditionen des Faches gerichtet, fand zunächst unter den Vorzeichen einer rein sozialgeschichtlichen Reform statt, die sich an Warburgs und Panofskys Ikonologie sowie klassischen marxistischen Ästhetiken orientierte. Erst seit dem Ende der 1980er Jahre, kaum zufällig zusammenfallend mit dem Ende des real existierenden Sozialismus, zündete auch hier der Funke poststrukturalistischer Wissenschaftskritik. Stefan Germer und Isabelle Graw haben in der 1990 gegründeten Zeitschrift *Texte zur Kunst* dem Poststrukturalismus mit seinen institutionskritischen, medienwissenschaftlichen, feministischen und postkolonialen Themenfeldern eine Plattform eröffnet. Die Anreicherung des semiotischen Modells um sozialpolitische Gehalte motivierte eine spezifische Anpassung materialistischer Theorie, die exemplarisch in Graws Parallelisierung von künstlerischem und ökonomischem Wertbegriff zu beobachten ist (Graw 2012).

Das „Unbehagen an der akademischen Kunstgeschichte“ und die Wende zum Bild

Die poststrukturalistische Absage an Geschichte, sofern sie als ein Denken des Ursprungs und der Kausalität verstanden wird, und insbesondere Derridas Kritik des ikonographischen „Logozentrismus“ (Kemp 1985, 13) fördern auch jenseits einer expliziten Auseinandersetzung mit den französischen Philosophen den *iconic turn*. Gottfried Boehm verwies bereits 1978 in einem Beitrag zur „Hermeneutik des Bildes“, noch in strenger Abgrenzung gegen die klassische Semiotik, auf Derridas Begriff der Spur, um die

spezifische Unbestimmtheit des Bildes zu fassen. Parallel zu Hans Beltings Diagnose vom *Ende der Kunstgeschichte* (1983) wurden diverse Entwürfe zu einer Wissenschaft vom Bild entwickelt, deren jeweils universalistische Zuschnitte Rückversicherung im erweiterten Zeichenbegriff des Poststrukturalismus fanden.

Eine wichtige Vermittlerrolle für die deutsche Fachöffentlichkeit spielte neben den französischen Theoretikern Svetlana Alpers dekonstruktivistische Herausforderung ikonologischer Deutungspraxis am Gegenstand der niederländischen Genremalerei. Wie schon Belting plädiert auch Kemp 1986 unter Bezug auf Alpers für das Konzept der Intertextualität, das Kunst als eine Praxis versteht, die im unmittelbaren Zusammenhang mit anderen Praktiken Bedeutung erst hervorbringt und nicht, wie die Ikonologie voraussetzt, vorab feststehende Sinngehalte intentional herstellt. Kemp zeigt entsprechend an Masaccios Trinitätsfresko die von der szientistischen Kunstgeschichte unterschlagene „wilde“ Struktur von dessen historischer Entstehung, der Genese des aus dem Freskenverband isolierten, zentralperspektivisch auf die Betrachterposition hin justierten Kunstbildes (Kemp 2006, 46). Im Sinne Derridas bringt der Kontext den Text erst hervor (dazu Held/Schneider 2007, 388–390). Georges Didi-Huberman exemplifiziert in *Devant l'image* ebenfalls an einem Freskenverband die Dehierarchisierung von Denotation und Konnotation. Ausgehend von Fra Angelicos rätselvoll ‚abstrakter‘ Malerei heilt er das „Unbehagen an der akademischen Kunstgeschichte“ durch eine phänomenologisch und psychoanalytisch inspirierte Sichtung dessen, was der auf exakte Entschlüsselung konzentrierten Deutungspraxis entgangen sei – des (immerhin von Warburg bereits beachteten) rahmennden Beiwerks (Didi-Huberman 2000, 17; vgl. auch Locher 2007, 202–213). Auch Victor Stoichiță hat seine Geschichte der Metamalerei in *L'instauration du tableau* als einen intertextuellen Prozess entwickelt, indem er z. B. die Geburt des Stillebens aus seiner Rolle als Parergon nachvollzog (Stoichiță 1998, 39). In neueren Studien hat Boehm die „Wende zum Bild“

generell als eine „Konsequenz der Wende zur Sprache“ (Boehm 2007, 29) gedeutet. Die Überleitung des *linguistic turn* in den *iconic turn* (im Unterschied zu Tom Mitchells *pictorial turn*) gründe in Ludwig Wittgensteins Erkenntnis, dass „die Welt der Begriffe von ihrem metaphorischen bzw. rhetorischen Boden nicht abgetrennt werden kann“, die Sprache selbst also nicht ohne das Bild auskommt (Boehm 1994a, 14). Einer Integration poststrukturalistischer Theorien in den *iconic turn* widmete sich *eikones* durch die Herausgabe einer Anthologie und eines Kommentarbandes zu *Bildtheorien aus Frankreich* (Alloa 2011; Busch/Därmann 2011), wenngleich in den Einzelbeiträgen immer wieder konstatiert werden muss, dass geschlossene Theorien des Bildes nicht vorgelegt wurden.

Das Operieren mit einem umfassenden Textbegriff schien im Übrigen die einstige fachgeschichtliche Lagerbildung in ‚konservative‘ perzeptive und ‚aufgeklärte‘ textorientierte Ansätze obsolet zu machen, können doch sowohl das Sehen als auch der Akt des Lesens als Dekodierung und Produktion von Zeichen verstanden werden, was z. B. Michael Diers zum Terminus der „Schlagbilder“ veranlasste. Ein Teil der nach 1968 formierten Sozialgeschichte hat sich im Zeichen des Poststrukturalismus neu definiert (vgl. den Beitrag von Andreas Zeising in Teil I dieses *Special Issue, Kunstchronik 77/7, 443ff.* ↗). T. J. Clark bekannte sich 1991 in einer auf Wunsch der *Texte zur Kunst* formulierten Revision seiner *Social History of Art* (1974) zur Dekonstruktion eines Paul de Man. Horst Bredekamp, der Anfang der 1970er Jahre zur Gruppe der marxistisch orientierten Sozialhistoriker gehörte, hat eine Wissenschaft des nicht-künstlerischen Bildes ins Leben gerufen, die sich explizit auf das (nach Klees Formulierung so genannte) „bildnerische Denken“ von Peirce beruft (Engel/Queisner/Tullio 2012). Dies geschah in der Absicht, gegenüber vorherrschenden Rezeptionsweisen den dynamischen pragmatistischen Charakter seiner Auffassung der Semiosis zu betonen, die ihm als Vorbereitung seiner Konzeption des (dem Sprechakt nachgebildeten) Bildakts gilt. Letztere gab der sozialhistorischen

Frage nach dem handlungsstiftenden Sinn der Kunst eine neue universale Gestalt.

Humanität im Verschwinden?

Die Befreiung der Kunstgeschichte vom „Joch einer überholten Geschichtsauffassung“ (Germer 1995, 147) sollte insbesondere einer angemesseneren Wahrnehmung der Moderne und der Gegenwartskunst dienen. Sie warf jedoch Probleme auf, die am Thema der künstlerischen Normverletzung schon angesprochen wurden. Zwar erlaubt die poststrukturalistische Öffnung der Semiose die Wahrnehmung des Zusammenbruchs klassischer Repräsentation. Die dekonstruktivistische Lektüre macht diese aber nicht zum Gegenstand, sondern schmiegt sich ihr mimetisch an. Wie Jürgen Habermas ausgeführt hat, gibt Derrida die strukturalistische Unterscheidung von ästhetischer (selbstbezüglicher) und alltäglicher (kommunikativer) Sprache auf (1985, 191–247), so dass das Problem des ästhetischen Scheins und seiner ikonoklastischen Befragung nicht in den Blick kommt. Die Diskursivität von Bedeutung gleicht einem perpetuum mobile, denn weder ein Ausgangspunkt der Semiose noch ein abschließendes Moment, an dem die Bedeutung der Zeichen völlig ‚angekommen‘ wäre, ist bestimmbar (vgl. Bal/Bryson 1991). Foucaults poetisch-linguistischer ‚Traktat‘ über Magrittes *Verrat der Bilder* kann als exemplarische ‚Feier‘ des Zusammenbruchs der Repräsentationsbehauptung angeführt werden. Grundiert durch Bataille und Nietzsche wird dieser nicht als eine Arbeit der Negation, sondern als energetische Verausgabung, als Transgression verstanden und spielerisch, in einem genuin surrealistischen Impuls, wiederaufgeführt (vgl. Bürger 2014, 61).

Foucault nimmt die Spur eines ganz anderen Weltzustandes auf, in dem Bild und Zeichen wie in einem Kalligramm, dessen zersplitterte Gestalt Magritte zeige, nicht mehr getrennt wären (Prange 2001b). Das utopische Moment der Kunst wird also in der Annäherung an ein archaisch Anderes entwickelt. Dies gilt auch für Derridas Studie zur Ökonomie der Gabe (Derrida 1993), die als marktkritisches Paradigma aufgenom-

men wurde (z. B. Wittmann 2005). Auf die Erreichung eines vorhistorischen Standorts deutet auch Michael Lüthy, der Manets ‚Umbau‘ der klassischen Bildordnung mit Foucault als „Humanität [...] in den Formen ihres Verschwindens“ angezeigt findet (Lüthy 2003, 205). Den der modernen Kunst eingeschriebenen Hang zum Ikonoklasmus versteht Beat Wyss in seiner Peirces Semiotik mit Luhmanns Systemtheorie kombinierenden Geschichte der Kunstautonomie als deren primitivistische Selbstnegation. In Abwandlung von Krauss' Thesen sieht er die Moderne vom Index beherrscht, präsentiere sie doch Fragmente, die „auf ein Früher“ verweisen (Wyss 2006, 263).

Inwieweit die „Postmoderne als kritisches Prinzip“ (Scheer 1992) gelten darf, wird zurecht kontrovers diskutiert. Derridas Dekonstruktion inauguriert eine Kunstgeschichte der Kontexte (Kemp 1991), der eine hohe Komplexität und Ergründung bisher gesehener Phänomene und Zusammenhänge nicht abgesprochen werden kann, deren struktureller Immanentismus jedoch nicht zu einer Bestimmung gesellschaftlicher Praxis vordringt. Das von Morris definierte nicht-repräsentierende Zeichen mündet in den Prozess einer Lektüre, die aus ihrer Nicht-Abschließbarkeit ein postfundamentalistisches Selbstbewusstsein bezieht, das bei näherer Hinsicht ertümliche religiöse Haltungen erneuert, indem es „primären, vorideologischen Impulsen auf die Spur zu kommen“ glaubt (Held 1990, 23). Derridas Metaphysikkritik berührt, wie Habermas herausstellte, Vorstellungen der jüdischen Mystik, die sich in der implizit praktizierten Annäherung an eine ‚Urschrift‘ markieren. Seine berechtigte Kritik an der poststrukturalistischen Poetisierung des wissenschaftlichen Schreibens lässt sich hier zuspitzen zu der Frage, ob nicht schon Saussures ausschließlich formale Bestimmung der Sprache, an der auch Derrida trotz aller Entgrenzungen nichts änderte, das Rüstzeug zu einer akademisch wirksamen grundsätzlichen Vereinnahmung und Entwertung materialistischer Aufklärungsarbeit geliefert hat, denn auf der Basis einer Nihilierung des Subjekts kann jeder historisch-kritischen Position unter Hinweis auf einen vermeintlich subjektstolzen

‚Objektivismus‘ die Berechtigung abgesprochen werden.

Der sprachwissenschaftlich inspirierte *iconic turn* hat dem Medium Bild zweifellos eine ganz neue interdisziplinäre Aufmerksamkeit beschert (Sachs-Hombach 2005); die „radikalen dekonstruktivistischen Denkbewegungen“ konnten jedoch in der Praxis nicht sehr viel mehr als die Ikonologie leisten (Held/Schneider 2007, 375). Die Diskursanalyse hat den begrenzten Logos der Ikonologie entgegen ihrer kritischen Ambition idealistisch überholt, indem sie seine Tendenz, das Werk auf den Text hin transparent zu machen, radikalisiert hat. Im Namen einer unendlichen, auf ein Numinoses ausgerichteten Semiose wird Adornos Diktum „Einzig subjektiver Reflexion, und der aufs Subjekt, ist der Vorrang des Objekts erreichbar“ (Adorno 1990, 186) als naiver Essentialismus diskreditiert, die auf Deutung ausgehende Konfrontation mit dem künstlerischen Produkt als autoritäre Geste tabuisierbar. Peirce, wichtiger Referenzautor poststrukturalistischer Kunstliteratur, lässt sich für diesen posthumanistischen Liberalismus nicht gewinnen. Seine pragmatische Maxime lautet: „Gedanken in Aktion haben das einzig mögliche Motiv, Gedanken wieder zur Ruhe zu bringen; und was sich nicht auf eine Überzeugung bezieht, ist nicht Teil des Gedankens selbst“ (1878, Peirce, Collected Papers, 5.396)

Literatur

Adorno 1990: Theodor W. Adorno, Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit (Gesammelte Schriften, Bd. 6), Frankfurt a. M. 1990.

Alloa 2011: Emmanuel Alloa (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich (eikones Publikationsreihe, hg. v. Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel), Frankfurt a. M. 2011.

Alpers 1985: Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort v. Wolfgang Kemp, Köln 1985.

Bal 1991: Mieke Bal, Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge 1991.

Bal/Bryson 1991: Mieke Bal und Norman Bryson, Semiotics and Art History, in: The Art Bulletin 73/2, June 1991, 174–208.

- Barthes 1964:** Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964.
- Barthes 1990:** Roland Barthes, *Ist die Malerei eine Sprache?* [1969], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, 157–159.
- Barthes 2021:** Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2021.
- Barthes 2021a:** Roland Barthes, *Der Tod des Autors* [1968], in: *Barthes 2021*, 57–63.
- Barthes 2021b:** Roland Barthes, *Vom Werk zum Text* [1971], in: *Barthes 2021*, 72–77.
- Bataille 1955:** Georges Bataille, *Manet*, Genf 1955.
- Belting 2005:** Hans Belting, *Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen. Aus der Vorgeschichte der Semiotik*, in: *Majetschak 2005*, 31–47.
- Boehm 1978:** Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1978, 444–471.
- Boehm 1994:** Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Boehm 1994a:** Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Boehm 1994*, 11–38.
- Boehm 2007:** Gottfried Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: *Ders. (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, 27–36.
- Bois/Krauss 1997:** Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997.
- Brassat/Kohle:** Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, *Die semiotische Kunstwissenschaft*, in: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2002, 148–164.
- Bredenkamp 2024:** Horst Bredenkamp, *Der Bildakt*, Berlin 2016, 2024.
- Bürger 2000:** Peter Bürger, *Der Weg Foucaults vom Denken der Literatur zur Diskursanalyse*, in: *Ders., Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist 2000, 115–131.
- Bürger 2014:** Peter Bürger, *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne*, in: *Ders., Nach der Avantgarde*, Weilerswist 2014, 55–67.
- Busch/Därmann 2011:** Kathrin Busch und Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch (eikones Publikationsreihe, hg. v. Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel)*, München 2011.
- Clark 1991:** T. J. Clark, *„On the Social History of Art“ wiedergelesen*, in: *Texte zur Kunst 2/2, Frühjahr 1991*, 52–53.
- Crone 1998:** Rainer Crone, *Paul Klee und die Natur des Zeichens* (1991), in: *Ders. und Joseph Leo Koerner (Hg.), Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, Regensburg 1998, 25–88.
- Damisch 1975:** Hubert Damisch, *Semiotics and Iconography*, Berlin/Boston 1975.
- Dällenbach 1977:** Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
- Derrida 1991a:** Jacques Derrida, *Die différance*, in: *Engelmann 1990*, 76–113.
- Derrida 1991b:** Jacques Derrida, *Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva*, in: *Engelmann 1991*, 140–164.
- Derrida 1991c:** Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I* [frz. EA 1991]. Aus dem Franz. v. Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1993.
- Derrida 1992:** Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* [frz. EA Paris 1979]. Aus dem Franz. v. Michael Wetzel, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1992.
- Derrida 1993:** Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I*. Aus dem Franz. v. Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1993.
- Derrida 1997:** Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen. Anlässlich der Ausstellung im Musée du Louvre* [frz. EA 1990], hg. u. m. einem Nachw. vers. v. Michael Wetzel. Aus dem Franz. von Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1997.
- Derrida 2021:** Jacques Derrida, *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 2021.
- Dewey 1934:** John Dewey, *Art as experience*, New York 1934.
- Diers 1997:** Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.
- Didi-Huberman 2000:** Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild* [frz. EA 1990]. Aus dem Franz. v. Reinold Werner, München/Wien 2000.
- Eco 1977:** Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M. 1977.
- Eco 1993:** Umberto Eco: *Die ästhetische Botschaft* (1968), in: *Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hg.), Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 1993, 404–428.

Engel/Queisner/Tullio 2012: Franz Engel, Moritz Queisner und Viola Tullio (Hg.), *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce* (Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, hg. v. Horst Bredekamp, Bd. V), Berlin 2012.

Engelmann 1990: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990.

Foucault 1992: Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

Foucault 1995: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1995.

Gelderblom 1995: Arie Jan Gelderblom, *Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik*, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 219–250.

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

Graw 2012: Isabelle Graw, *Der Wert der Ware Kunst. Zwölf Thesen zu menschlicher Arbeit, mimetischem Begehren und Lebendigkeit*, in: *Texte zur Kunst* 22/11, Dezember 2012, 31–59.

Habermas 1985: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985.

Hall 2004: Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merckens, Hamburg 2004.

Held 1990: Jutta Held, *Von der Ideologiekritik zur Akklamation der freien Marktwirtschaft*, in: *kritische berichte* 18/3, 1990, 21–26.

Held/Schneider 2007: Jutta Held und Norbert Schneider, *Das ästhetische Objekt als Zeichensystem*, in: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, 363–400.

Imdahl 1989: Max Imdahl, *Die Zeitstruktur in Poussins *Mannaese*: Fiktion und Referenz*, in: Clemens Fruh u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin 1989, 47–61.

Kemp 1983: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

Kemp 1985: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

Kemp 1991: Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst* 2/2, Frühjahr 1991, 89–101.

Kemp 2006: Wolfgang Kemp, *Masaccios ‚Trinität‘ im Kontext* (1986), in: Kilian Heck und Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München/Berlin 2006, 43–76.

Kloesel/Pape 2000: Christian Kloesel und Helmut Pape (Hg.), *Charles S. Peirce. Semiotische Schriften*. 3 Bde., Frankfurt a. M. 2000.

Krauss 1993: Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge/London 1993.

Krauss 2000a: Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, (Geschichte und Theorie der Fotografie, hg. v. Herta Wolf, Bd.2), Amsterdam/Dresden 2000.

Krauss 2000b: Rosalind Krauss, *Anmerkungen zum Index*, Teil 1 und 2, in: *Krauss 2000a*, 249–276.

Krauss 2000c: Rosalind Krauss, *Poststrukturalismus und das Paraliterarische*, in: *Krauss 2000a*, 347–352.

Lacan 1966: Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*, in: Ders., *Schriften II. ausgewählt und hg. v. Norbert Haas*, übers. v. Chantal Creusot, Wolfgang Fietkau, Norbert Haas, Hans-Jörg Rheinberger und Samuel M. Weber [frz. EA 1966], Weinheim/Berlin, 3. korrr. Aufl. 1991, 15–59.

Locher 2007: Hubert Locher (Hg.), *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie (Quellen zur Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte, hg. v. dems.)*, Darmstadt 2007.

Lüthy 2003: Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003.

Majetschak 2005: Stefan Majetschak, *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005.

Marin 2004: Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*. Aus dem Franz. v. Heinz Jatho, Berlin 2004.

Marin 2006: Louis Marin, *Klee oder die Rückkehr zum Ursprung*, in: Till Bardoux und Michael Heitz (Hg.), *Louis Marin. Texturen des Bildlichen*. Aus dem Franz. v. Till Bardoux, Zürich/Berlin 2006.

Mitchell 2008: W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.

Morris 1972: Charles William Morris, *Ästhetik und Zeichentheorie* (1939), in: Ders., *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, München 1972, 91–118.

Mukařovský 1970: Jan Mukařovský, Die Kunst als semiologisches Faktum (1936), in: Ders., Kapitel aus der Ästhetik, übers. v. Walter Schamschula, Frankfurt a. M. 1970, 138–147.

Mukařovský 1989: Jan Mukařovský, Kunst, in: Ders., Kunst, Poetik, Semiotik, hg. und mit einem Vorwort v. Květoslav Chvatík. Übers. v. Erika Annuss und Walter Annuss, Frankfurt a. M. 1989, 76–108.

Nöth 2005: Winfried Nöth, Warum Bilder Zeichen sind, in: Majetschak 2005, 49–62.

October, 1976–1986: Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (Hg.), October. The First Decade, 1976–1986, London ²1988.

Panofsky 1979: Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie (1939/1955), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1979, 207–225.

Peirce, Collected Papers: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vols. 1–6, hg. v. Charles Hartshorne und Paul Weiss; Vols. 7–8, hg. v. Arthur W. Burks, Cambridge Mass. 1931–1935, 1958.

Pfisterer 2020: Ulrich Pfisterer, Kunstgeschichte zur Einführung, Hamburg 2020.

Prange 1991: Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim/ Zürich/New York 1991.

Prange 1998: Regine Prange, Roman Ossipowitsch Jakobson (* 1896 in Moskau, † 1982 in Boston), in: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, 429–435.

Prange 2001a: Regine Prange, Das utopische Kalligramm: Klees ‚Zeichen‘ und der Surrealismus, in: Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein (Hg.), Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000, 204–225.

Prange 2001b: Regine Prange, Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte, Freiburg i. Br. 2001.

Prange 2003: Regine Prange, Das strukturelle Unbewusste als postmodernes Sujet. Zur Lacan-Rezeption von Rosalind Krauss, in: Peter J. Schneemann und Thomas Schmutz (Hg.), Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten, Bern 2003.

Prange 2010: Regine Prange, Die Legende vom Künstler. Klees Bedeutung in der deutschsprachigen Kunsthistoriographie, in: Gregor Wedekind (Hg.), Polyphone Resonanzen. Paul Klee und Frankreich, München 2010, 21–44.

Prange 2011: Regine Prange, Struktur, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart, 2. erw. und akt. Aufl. 2011, 419–425.

Rancière 2015: Jacques Rancière, Die Paradoxa der politischen Kunst, in: Ders., Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2015, 63–100.

Rebentisch 2014: Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg, 2. korr. Aufl. 2014.

Sachs-Hombach 2005: Klaus Sachs-Hombach, Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M. 2005.

Saussure 1967: Ferdinand de Saussure, Grundfragen der Sprachwissenschaft, hg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitw. v. Albert Riedlinger, übers. v. Hermann Lommel, Berlin ²1967.

Schapiro 1969: Meyer Schapiro, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sign, in: Semiotica I, 1969, 223–242.

Scheer 1992: Thorsten Scheer, Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992.

Schiwy 1969: Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus. Mode – Methode – Ideologie, Reinbek bei Hamburg 1969.

Schiwy 1985: Günther Schiwy, Poststrukturalismus und „Neue Philosophen“, überarbeitete Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1985.

Stoichiță 1998: Victor I. Stoichiță, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. Aus dem Franz. v. Heinz Jatho, München 1998.

Tauber 2018: Christine Tauber, Autobiographie als Trauerarbeit. roland BARTHES par roland barthes, in: Dietrich Erben und Tobias Zervosen (Hg.), Das eigene Leben als ästhetische Fiktion, Bielefeld 2018, 117–151.

Thürlemann 1986: Felix Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke (Schriftenreihe der Stiftung von Schnyder von Wartensee, Bd. 54), Bern 1986.

Thürlemann 1990: Felix Thürleman, Nicolas Poussin – *Die Mannalese*. Staunen als Leidenschaft des Sehens, in: Ders., Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, 111–137.

Wittmann 2005: Barbara Wittmann, Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits, München 2005.

Wyss 2006: Beat Wyss, Vom Bild zum Kunstsystem, 2 Bde., Köln 2006.

Connoisseurship

**„Wahrlich, ich sage Euch:
Das ist ein echter Rembrandt!“
Kritisches zur Kennerschaft
und Stilgeschichte**

**Prof. Dr. Christine Tauber
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Institut für Kunstgeschichte der LMU München
c.tauber@zikg.eu**

„Wahrlich, ich sage Euch: Das ist ein echter Rembrandt!“ Kritisches zur Kennerschaft und Stilgeschichte

Christine Tauber

Ein Connoisseur und Gentleman

Max J. Friedländer charakterisierte in seinem Text *Von Kunst und Kennerschaft* (1946) den Kenner erfrischend selbstkritisch: „Der Kenner erscheint dem Laien als Zauberer und Wundertäter. Er gefällt sich in dieser Rolle und gewöhnt sich Taschenspielergesten an. Er neigt dazu, durch emphatische Redeweise sich zu behaupten, etwa ausrufend: dafür lege ich meine Hand ins Feuer – oder: wer dies nicht sieht, muß blind sein. Zuweilen sucht er seine Autorität zu gründen und zu kräftigen durch den Anschein schwerer geistigen Arbeit und mühsamer Forschung, da man sich seines Fleißes rühmen darf, nicht aber seiner Begabung, und manche Herren sich gern rühmen. Freilich – seien wir milde gegen menschliche Schwächen – Befriedigung der Eitelkeit, das erhebende Bewußtsein von Autorität und damit verbundener Macht muß den Kenner entschädigen für manche Mißhelligkeit seines fragwürdigen Berufes.“ (Friedländer 1946 [1955], 119f.) Eine Physiologie des Kenners würde dem Normkanon des Typus noch die folgenden konstitutiven Eigenschaften hinzufügen: ein distinguiertes und geistreicher Gentleman zu sein, in seiner *sprezzatura* Castigliones *Cortegiano* vergleichbar; eine unhintergehbare Autorität mit unbestechlichem Urteil, das auf Evidenz beruht und unbewusst und blitzschnell – David Freedberg spricht von der „snap-decision of the best connoisseurs“ (2006, 234) – gefällt wird; ein begnadeter Kunstaugur und divinatischer Zeichendeuter, der unparteiisch zwischen wahr/echt und falsch/gefälscht zu unterscheiden weiß, der – unkorruptierbar von finanziellen oder anderen materiellen Interessen – autoritative Entscheidungen und Quali-

tätsurteile trifft und dessen Intuition eine dem künstlerischen Genie analoge und damit unbezweifelbare Hochbegabung darstellt (zur Kennerschaft als Kunst vgl. Locatelli 2014).

„Das Auge“ ist fehlerlos, denn der Kenner verfügt über hohe Sensibilität im Umgang mit Kunst und über langjährige Erfahrung (Kennerschaft setzt „un certain âge“ voraus). Er ist zumeist männlich, zivilisiert, hochgebildet und verfügt virtuos über ein immenses, unbestechliches Bildgedächtnis. Der Terminus „Connoisseur“ entstammt nicht von Ungefähr dem französisch-raffinierten Sprachraum, wie Edgar Wind schon 1960 in seinen *Reith Lectures* leicht ironisch anmerkte: „The connoisseur is still what he was in the eighteenth century, a character set apart by virtue of certain refinements of taste for which a French word seemed the right designation.“ (Wind 1963, 32) Wenn Kenner über Kennerschaft sprechen, beziehen sie das zumeist auf sich selbst. In diesem Sinne hat sich David Freedberg in seinem Festschriftbeitrag zu den *Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe* als später „Schüler“ Friedländers erwiesen: Dort stilisiert er den Jubilär Vlieghe zum Ober-Kenner-Gentleman, der die ideale „old school“-Kennerschaft inkarniert und damit schlagend unter Beweis stelle, „Why connoisseurship matters“ – und das auch noch im Jahr 2006 (Freedberg 2006).

Die Forschung zum Connoisseurship hat sich bis etwa um das Jahr 2000 vor allem mit der Geschichte der Kennerschaft vom 17. bis ins frühe 20. Jahrhundert und mit Altmeistern wie Richardson, Berenson, Bode, Crowe/Cavalcaselle, Longhi oder Morelli be-

schäftigt (vgl. die Literaturliste) oder Einzelfälle strittiger Zuschreibungen quasi anekdotisch diskutiert – eine selbstreflexive System- oder Methodenkritik sucht man hingegen (fast) vergeblich. Noch in den 2010er Jahren findet man kennerschaftliche Rezensionen, die im erstarrten Immanentismus der Stilkritik verharren und sich des leerlaufenden Klapperatismus des zirkulären Formenvergleichs bedienen (z. B. Miller 2011). Dieses Procedere basiert auf dem „circulus vitiosus“ (Perrig 1976, 9) eines Stilbegriffs, dessen Evidenz die Kenner durch Zu- und Abschreibungen und Datierungen selbst allererst als Personalstil, als individuelle Handschrift, intronisiert haben.

Goethes Unsagbarkeitstopos im Konflikt mit dem Stilbegriff

Bereits Goethe hatte immer wieder auf die Gefahren einer die organische Geschlossenheit des klassischen Kunstwerks zersetzenden Analyse hingewiesen. Will der Kunstfreund und Kenner den Kanon des Großen und Würdigen nicht zerstören, muss er sich jeglichen Urteils enthalten und auf der Nichtkommunizierbarkeit der Idee des Kunstschönen bestehen: „Ich halte die Augen nur immer offen, und drücke mir die Gegenstände recht ein. Urteilen möchte ich gar nicht, wenn es nur möglich wäre.“ (Goethe 1992, 141) Goethes Bemerkungen in der Sixtinischen Kapelle fassen seine Angst vor der analytischen Durchdringung des Schönen und seine harmonistische Ästhetik prägnant zusammen: „Wir ergetzten uns als genießende Menschen, an der Größe und der Pracht, ohne durch allzueklen und zu verständigen Geschmack uns diesmal irre machen zu lassen, und unterdrückten jedes schärfere Urteil. Wir erfreuten uns des Erfreulichen.“ (Ebd., 167)

Kennerschaftliche Stilkritik basiert auf der Annahme einer linear-teleologisch und kontinuierlich-bruchlos verlaufenden Entwicklungsgeschichte der Kunst, in der sich das Kunstwerk in den chronologisch aufeinander aufbauenden „Schaffensphasen“ und unter dem „Einfluss“ der den Künstler umgebenden lokalen „Schulen“ zum „Meisterwerk“ perfektioniert (Tauber 2018). Schon in Franz Kuglers stark von Vorstellun-

gen von Organizität geprägter Konzeption vom zyklischen „Entwicklungsgang“ der Kunst, welche die Vorstellung einer metamorphotischen Stilgenese im Sinne von Goethes Morphologie impliziert, hatte die Kunst an sich ein Eigenleben – sie agierte autonom, sie ließ den Künstler als Erzeuger bei ihrer Entfaltung hinter sich. Auch Heinrich Wölfflin entindividualisiert in seiner „Kunstgeschichte ohne Künstler“ die Kunst (Wölfflin 1920; dagegen: Voss 1920) und erhebt die morphologische Stilentwicklung zum grundlegenden Prinzip der Formgebung (hierzu Sauerländer 1986b, 134ff.). Die sich eigengesetzlich weiterentwickelnden Stile werden dem Zugriff des Künstlerindividuums entzogen. Dem Kenner kam diese Unterstellung einer immanenten und autonomen Formentwicklung, wie sie grundsätzlich in Jacob Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ auch schon angelegt ist, gerade recht, um dem Künstler jegliche Verfügungsgewalt über seine Kunst abzusprechen und sich selbst der alleinigen Deutungshoheit zu bemächtigen. So konnte er problemlos an der neoklassizistischen Genieästhetik mit ihren kanonischen Meisterwerken und ihrem Fetisch des Originals und des großen Namens festhalten (vgl. hierzu die aufschlussreichen Äußerungen von Charlotte Guichard und Peter Parshall in Bordes 2009).

Gelingt es den Kennern nicht, den Künstler stillzustellen, wird dieser stattdessen zum Genie hypostasiert. Der geniale „Meister“ galt der Stilkritik alter Schule, die sich qua unhintergebar (und somit auch schwer zu objektivierender) Kennerschaft dazu berufen fühlte zu beurteilen, ob man bei der Gestaltung des Faltenwurfs die Hand des Meisters entdeckt oder ob man nur einen Schüler am Werke sieht, als höchste Manifestation des Künstler-Schöpfers. Das kommt einer Selbstermächtigung des Stilkritikers zum obersten Kunstrichter gleich, der Hierarchien etabliert und über Wert und Unwert zu richten hat. Der Schüler kann und darf sich in den Augen des Kenners dem Einfluss des Meisters nicht entziehen. Nur so lässt sich eine nach unten offene Hierarchisierung im kunsthistorischen Kanon festschreiben, deren apothetische Spitze auf alle Zeiten vom Meister

besetzt wird – die Schüler können in einem solchen Modell per se nur zweit-, dritt- oder nt-klassig sein.

Eine der vorrangigen Aufgaben des Kenners ist es daher, „die Scheidelinien zu erkennen, die das Werk der Schüler und Nachahmer von den Schöpfungen des Meisters trennen“ und „die persönliche Handschrift, die Spur des Genies“ aus den trüben Gewässern der Schülerkrakeleien zu destillieren (Sauerländer 1986b, 135; kritisch zum Konzept des künstlerischen Genies: Ketelsen 2021). Diese kennerschaftliche Form der Zuschreibung agiert zirkelschlüssig und etabliert so ein selbsterhaltendes System der Kanonisierung: „[I]ch besitze hundert und aber hundert Photogramme von niederländischen Bildern aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die ich nicht bestimmen kann und von denen kaum je zwei von derselben Hand zu sein scheinen. Zumeist sind diese namenlosen Dinge wert- und charakterlos. Daraus darf wohl gefolgert werden, daß die vielen Maler, die uns unbekannt sind, zumeist Unerhebliches hervorgebracht haben, daß das höhere Kunstgut, mit dem sich die Autorbestimmung beschäftigt, von relativ wenigen herrührt.“ (Friedländer 1946 [1955], 106f.) Demgemäß bleiben die wertlosen Klein- und Kleinstmeister also zu Recht namenlos. Denn der Kenner erkennt (gut goetheanisch) nur das (wieder), was er bereits kennt.

Aus einer solchen, durch Nacht zum Licht führenden Stilentwicklungsgeschichte der Kunst muss der potentiell störende autonome Künstler weitestmöglich marginalisiert, wenn nicht eliminiert werden, operiert er doch unschön transgressiv und selbstbewusst und nimmt sich – wie beispielsweise der manieristische Künstler, allen voran Rosso Fiorentino – heraus, jedes neue Bild in einem anderen, innovativen Stil zu malen, so dass der „Attributzler“ bei seinem Œuvre schier verzweifeln muss. Bisweilen gewinnt man in stilgeschichtlichen und -kritischen Untersuchungen den Eindruck, als habe der Künstler nichts Besseres zu tun gehabt, als seinen Stil im Hinblick auf Wiedererkennbarkeit und eindeutige Klassifizierbarkeit durch den nachgeborenen Kenner bzw. Kunsthistoriker zu perfektionieren. Dieser kann dann „Antizipationen und Verspätungen“ oder das „Überleben

älterer Stile an bestimmten Zentren, in Entsprechung zu besonderen Geschmacksvorlieben“ (Sauerländer 1986b, 119) konstatieren – auf die Idee, es könne sich um bewusst eingesetzte Archaismen handeln, kommt der Autor nicht, denn das Meisterwerk hat der Entwicklung des vom Kunsthistoriker entwickelten Idealstils in Reinform zu entsprechen. Während der „Großmeister“ einen reinen und stets wiedererkennbaren Stil perpetuiert, arbeiten die vielen „Kleinmeister“ in „an eclectic mixture of styles“ (Carrier 2003, 166, in seiner Ehrenrettung der Kennerschaft; dagegen kritisch auf „The Penalty of Ahistoricism“ hinweisend: Schwartz 1988). Eine Deutung von Eklektizismus als einer modernen Wahlfreiheit zwischen den der Aussageabsicht angemessenen Stilen und Stillagen wird hier nicht in Betracht gezogen.

Mit Hilfe eines „Entwicklungsgerüst[es]“ soll „eine Vielzahl von undatierten Werken in eine kohärente Chronologie“ eingespannt „und dort still[gestellt]“ werden (Sauerländer 1986b, 121). Generell ist ein Konzept von Stil als autonome künstlerische Setzung, die durchaus auch politisch sein kann und will (Erben/Tauber 2016), dieser Art von Kennerschaft fremd. Auch für die strukturell aufzuzeigende Transformationslogik von Künstler:innen im Umgang mit Vorbildern interessiert sie sich nicht, wie schon Ernst van der Wetering, der Herausgeber mehrerer Bände des *Corpus of Rembrandt Paintings*, 2005 selbstkritisch konstatierte: „In addition, the fact that a set of unconscious *a priori* assumptions implicitly and significantly affected our considerations was for a long time not fully understood. These assumptions concerned the limits of variability of personal style, the gradual nature and regularity of an artist's development, and the (assumed limited) degree to which – in the case of Rembrandt – more than one hand would have worked on a painting.“ (Wetering 2005, XII)

Immanente Vergleiche zur Rettung einer harmonistischen Ästhetik

Der vergleichende Blick, Hauptinstrument des Kenners (vgl. u. a. Thürlemann 2005a; Geimer 2010; Grave/Heyder/Hochkirchen 2010; Rees 2012) – schaut auf

Identitäten und Ähnlichkeiten, nicht auf Differenzen, Kontraste, Inversionen, Brüche oder gar Parodien und Ironisierungen in Überbietungsabsicht. Rezeptions- und Transformationsphänomene sind damit dem Kennerauge per se verschlossen. Zumeist bewegt sich der Vergleich allein innerhalb eines Œuvres, das wie eine Monade gegenüber Eindringlingen abgeschlossen werden muss. Das einzelne Kunstwerk wird subsumtionslogisch in ein durch vorgängige Zuschreibungen selbstgeschaffenes Kategorienraster integriert und wirkt systemstabilisierend, weil es die autoritativ postulierten Kategorien exemplarisch stützt: „Jedes Attribuierte“ in dieser „zufällig noch ungebrochenen Tradition der Bejahung“ wird so „zur Berufungsinstanz für weitere Attributionen“, wie Alexander Perrig die Selbstreferentialität des Verfahrens kritisch beschreibt (Perrig 1976, 9f.). Denn der Gegenstand der Kennerschaft ist „der ‚Stil‘ oder derjenige Eigenschaftskomplex, der das Einzelne als Glied einer bestimmten Art oder Gattung [...] auszuweisen scheint. Er gilt als das dem Kenner jeweils Bekannte, dessen intuitive Vergegenwärtigung von Fall zu Fall erlaubt, noch Unklassifiziertes zu klassifizieren oder bereits vollzogene Taufen ungültig zu erklären und durch frische zu ersetzen.“ (Ebd., 9)

Das hinter diesem System wirkende Kunstkonzept zielt harmonistisch auf Geschlossenheit und Organizität ab, Brüche und Fehlstellen werden überspielt oder geglättet, sofern sie überhaupt vom „geübten Auge“ zur Kenntnis genommen werden, denn dieses „schweift über die Fläche, genießt die ununterbrochene Harmonie“ (Friedländer 1946 [1955], 127). Daher hält sich die Kennerschaft auch wohlweislich von den systemsprengenden Methodenansätzen einer kritischen Kunstwissenschaft fern (vgl. den Beitrag von Dietrich Erben im ersten Teil dieses *Special Issue*, *Kunstchronik* 77/7, 2024, 433ff. ↗). Edgar Wind hat unter dem Titel *Art and Anarchy* eine erste „Critique of Connoisseurship“ formuliert, in der er darauf hinwies, dass die großen Kenner des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zugleich auch die größten Feinde der Psychoanalyse waren (Wind 1963) – ja, eigentlich jeglicher analytischen Durchdringung des

Kunstwerks (vgl. Ebitz 1988, 208f., der den Unsagbarkeitstypus – „tacit knowledge and nonverbal skill“ – als Ausrede für die Unmöglichkeit einer adäquaten sprachlichen Begründung des Kennerurteils bemüht und die Kennerschaft zu einer religiösen Geheimwissenschaft stilisiert, in die der „Novize“ eingeweiht werden muss).

Von diesem Impetus der Bewahrung der bürgerlich-idealistischen Ästhetik, die allein im goetheanisch-genießenden Schauen bzw. im Wiedererkennen von bereits Bekanntem adäquat vollzogen werden kann, ist auch Friedländers *Von Kunst und Kennerschaft* getragen. Kunst wird hier – 1946 – zum Sedativum gegenüber den humanen Katastrophen, deren Metaphorik freilich perpetuiert wird: „Wir sind dem Künstler dankbar dafür, daß er uns aus der argen Welt entführt hat. Handelnd im Leben oder duldend, sind wir Geschöpfe, angekettet und beherrscht, betrachtend fühlen wir uns als Herren und Meister.“ (Friedländer 1946 [1955], 15; vgl. Ridderbos 2005 und – gänzlich sprachunkritisch – Borchert 2004/05) Nur das Genie, der Auserwählte, „von seltenen Gaben, von einem Können, das nicht durch Fleiß und Übung erworben wird“, ist zu „naiv originalem Schöpferum“ (ebd., 91) berufen. Dieses quasi-göttliche Talent, das allein der „Seelengröße und Geistesstärke“ dieser Ausnahmeindividuen entspringt, lässt das Meisterwerk zu einer unbegreiflichen und unnahbaren „genialen Schöpfung“ werden (ebd., 93). Diese offenbart sich wiederum nur demjenigen, der über „die Waffe des Kenners“ verfügt: hinlänglich „visuelle Phantasie, erobert bei genießender Betrachtung und bewahrt durch ein kräftiges Bildgedächtnis“ (ebd., 116). Denn der „Kenner verhält sich zum Genie als gläubiger Jünger“ (ebd., 135). Selbst bei anonymen Werken, die – dem ungehinderten Drang nach Sicherheit folgend – mit Notnamen belegt werden, tut man es nicht unter einem Meister, sei es der „Jungfrauen-Meister“, der „Meister mit der Nelke“ oder der „Meister der weiblichen Halbfiguren“ (Sauerländer 1986b, 135).

Aby Warburg hat die Kenner und „Attributzler“ scharfzünftig als „Heroenverehrer“ und „Gourmands“ charakterisiert, die „ohne Adjektiv“ bewunderten, „indem

sie die Eigenart ihres Helden abgrenzend zu schützen oder zu erweitern suchen, um ihn als einheitlich logischen Organismus zu begreifen“ (zit. n. Thürlemann 2005b, 225). Noch 2018 perpetuiert der reißerische Werbetext auf Amazon für die englische Ausgabe (2018) von Philippe Costamagnas 2016 in Paris erschienener *Histoire d'œils* den Heldenmythos des „Eye“ (auf Englisch jetzt im Singular): „It's a rare and secret profession, comprising a few dozen people around the world equipped with a mysterious mixture of knowledge and innate sensibility. Summoned to Swiss bank vaults, Fifth Avenue apartments, and Tokyo storerooms, they are entrusted by collectors, dealers, and museums to decide if a coveted picture is real or fake and to determine if it was painted by Leonardo da Vinci or Raphael. The Eye lifts the veil on the rarified world of connoisseurs devoted to the authentication and discovery of Old Master artworks. This is an art adventure story and a memoir all in one, written by a leading expert on the Renaissance whose *métier* is a high-stakes detective game involving massive amounts of money and frenetic activity in the service of the art market and scholarship alike.“

Denn Kennerschaft fungiert nicht allein als intuitives Erkenntnisinstrument, sondern immer zugleich auch als Evaluierungssystem. Sie handelt die Bedingungen von Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit für das Kunstwerk aus (Griener 2005, 74). Den Tatbestand, dass formale bzw. stilkritische Beschreibungskriterien in kunsthistorischen (und in besonderem Maße in kennerschaftlichen) Texten dazu tendieren, augenblicklich in normative Bewertungskriterien umzuschlagen, hat Ernst Gombrich in „Norm and Form“ scharfsinnig analysiert (Gombrich 1966, 84). Nach Gombrich lassen sich sämtliche Stilklassifikationen auf die Grundpolarität von klassisch versus unklassisch/nicht-klassisch/antiklassisch reduzieren (ebd., 83). Im organisch-geschlossenen Kunstwerk tritt an die Stelle der Koordination der formalen Elemente deren Subordination: Die Teile sind „nicht allein verknüpft, nach einer gewissen Reihe bestimmt und geordnet“, sondern auch „einander subordiniert“. Durch die Etablierung dieser Hierarchien bekommen die einzelnen

Elemente ihren „bestimmten, unverrückbaren Platz“ im normierten Evaluierungssystem angewiesen. Zudem halten sie sich, „eingespannt in einen strengen Gesamtverband“ (Wölfflin 1941, 33), innerhalb des Ordnungsgefüges in ihrer dichotomischen Entgegensetzung selbst in Schach. Dieses fast diktatorisch zu nennende System der Kennerschaft garantiert die Aufrechterhaltung der notwendigen Ordnung und Sicherheit, die Beibehaltung des status quo, das Zementieren des Ist-Zustandes.

Kennerschaft als Ordnungsmacht und ihre Kritiker

Bereits 1976 hat Alexander Perrig in der Einleitung zu seinen *Michelangelo-Studien* auf nur drei Seiten eine schneidend scharfe und intellektuell glasklare inhaltliche und sprachliche Kritik an der Stilkritik alter Schule formuliert, die (erwartbarer Weise) zu einem Aufschrei im Fach führte und die Museumswelt erschütterte (insbesondere diejenigen Häuser mit Michelangelo-Zeichnungen in ihren Beständen): „Der überwiegende Teil dessen, was von Kennern über (historisch ungesicherte) Autorschaft geäußert wird, besteht seiner logischen Form nach aus Konklusionen, deren Prämissen gar nicht oder nur unvollständig expliziert sind (Zeichnung x stammt unzweifelhaft von Michelangelo‘). Solche ‚Kennerurteile‘ teilen nicht so sehr den subjektiven Erkenntnisvorgang als solchen denn vielmehr dessen schlichtes Fazit mit. Sie sind Behauptungen und können als solche nur entweder geglaubt oder verworfen, aber niemals unmittelbare Grundlage eines erkenntnismäßigen Fortschritts werden.“ (Perrig 1976, 9) Doch Perrigs Kritik war schnell vergessen bzw. wurde systematisch totgeschwiegen, er selbst zum skurrilen Outlaw und nicht ernst zu nehmenden Sonderling abgestempelt. Die kunsthistorische Stilkritik ist primär von einem rigorosen Ordnungsbedürfnis motiviert – Ruhe und Ordnung sind erste Kennerpflichten. Die Kennerschaft ist eine zuschreibungspolizeiliche „letzte Ordnungsinstanz“, die Connoisseure „gelten als wissenschaftliche Autoritäten sui generis“ (Perrig 1976, 9), entscheiden sie doch letztinstanzlich über Sein oder

Nicht-Sein von Autorschaft und beanspruchen damit absolute Deutungsmacht. Schon bei Wölfflin wurde der Kunsthistoriker zum Ordnungsstifter, der die potentiell überschießende Autonomie der Formengeneese fest im Griff hält. Die tendenziell chaotische Formenvielfalt soll durch die klassifikatorische Einordnung (Zuschreibung, Datierung, geographische Verortung in einer Schule oder Kunstlandschaft) bezwungen werden. Das gilt ebenso für das Kunstwerk selbst. Erst dessen dauerhaft abgeschlossene Endgestalt garantiert „gewisse objektive Endgültigkeitserlebnisse – wie Ruhe, Ordnung, Symmetrie“ (Hofmann 1972 [1979], 76). Gegen ein solches Konzept von beruhigend abgesicherten Kenntnissen durch die Sicherheitsmechanismen „Alterssicherung“, „Ortssicherung“ und „Individualsicherung“, wie Willibald Sauerländer 1986 in dem vielgelesenen Band *Kunstgeschichte. Eine Einführung* schreibt, hatten die Künstler-Kuratoren Bogomir Ecker und Thomas Huber 2002 ihre Neupräsentation der Sammlung des Düsseldorfer Museums Kunstpalast gesetzt. Dieses „Künstlermuseum“ öffnete den Hochsicherheitstrakt des durchklassifizierten Museums, indem es – gänzlich etikettenlos – die mündige Besucherin zwang, sich sozusagen „objektiv-hermeneutisch“ (Ulrich Oevermann), also ohne Projektion von Kontextwissen, mit den einzelnen Kunstwerken auseinanderzusetzen. Dies geschah auch auf die Gefahr einer Krisenerfahrung der ästhetischen Verunsicherung hin und stellte damit ein kategoriales Gegenmodell zur von Sauerländer postulierten Autorität einer „gesicherten“ Kunsterfahrung (mit vollkasko-rückversicherndem Impetus) dar.

Die Metaphorik, in der Sauerländer sein ordnungspolizeiliches Konzept der „Sicherungen“ entwickelt, lässt die von Perrig angemahnte Sprachkritik bis heute als ein zentrales Anliegen erscheinen. Sie reicht von der Hundezucht („das Pedigree des Bildes“, 127) über Hygiene- und Reinheitsmetaphern (da wird der „Bestand gesichtet, erweitert und auch wieder gereinigt“, vgl. hierzu auch Friedländer 1946 [1955], 115: „Hat man sich geirrt, was auch dem begabten Kenner gelegentlich zustößt, so muß man das falsch beur-

teilte Kunstwerk radikal und entschlossen aus dem Gedächtnis ausscheiden und sich einer Reinigungskur durch Betrachtung unzweifelhafter Schöpfungen unterwerfen“) bis hin zu nationalistisch-völkischem Vokabular („Lokalpatriotismus“, „Volksgeist“, „Nationalstolz“, 130; der „Charakter einer Kunstlandschaft oder eines Stammes“, 132).

Erschwerend kommt hinzu, dass Kunstkenner sich häufig in ihren Texten einer hochgradig potenzierten Metaphorik bedienen. Ständig wird hier in „das Wesen des einzelnen Werkes eingedrungen“ (Friedländer, 105, den Frédéric Elsig noch 2009 völlig unreflektiert-positiv zitiert; Bordes 2009, 345) oder gar die Distanz zwischen dem Kenner und dem Künstler dadurch überwunden, dass das Werk von ersterem noch einmal neu gezeugt wird: „In an intimate relation with the sensuous substance of the work, the most intimate intercourse since that of the artist making it, the connoisseur re-creates the work“ (Ebitz 1988, 208). Friedländer geht so weit zu behaupten, dass man der „stilkritischen Bestimmung“ nicht ansehen könne, „ob sie zutreffend sei oder nicht. Mit der Zeit aber offenbart sich ihre Gesundheit in Zeugungsfähigkeit.“ (Ebd., 117) Und Konrad Oberhuber definiert die Aufgabe der Kennerschaft wie folgt: „to penetrate the work of an artist“ (Oberhuber 1987, 285). Solche Omnipotenzphantasien der Deutungsmacht lassen sich laut Sauerländer „nicht durch subjektive Einfühlung befriedigen, sondern nur durch strenge und asketische Sicherungsarbeit. Indem sie ihre Gegenstände auf diese Weise sichert, sichert sie ihre eigene Wissenschaft gegen die falsche und billige Evidenz einer unmittelbaren Anschaulichkeit.“ (Sauerländer 1986b, 142) Wenn selbst der Triebverzicht versagt, (v)erklären sich eben große alte Männer kurzerhand gegenseitig zu bedeutenden „Museums-männern“ und Experten, deren Autorität anzuzweifeln Gotteslästerung gleichkommt – oder zumindest einem unentschuldbaren *Crimen laesae maiestatis*. Der Kenner beansprucht nicht nur die Deutungshoheit über das von ihm nach den Kriterien einer normativen klassizistischen Ästhetik bewertete Kunstwerk, sondern er ist auch als Einziger in der Lage,

den Authentizitätsbeweis zu erbringen und damit ökonomisch wertschöpfend zu agieren. Hieraus resultiert die häufig geäußerte Kritik an den Verquickungen der Kennerschaft mit dem Kunstmarkt (vgl. u. a. Tummers/Jonckheere 2008; Huemer 2014; Krzyżagórska-Pisarek 2016), am taktischen Agieren im Sinne der Ankaufspolitik für die eigene Institution oder Sammlung, die seit Bernard Berenson und Wilhelm von Bode Tradition hat, schließlich an der Bereicherung mit Hilfe von „fake“ Expertisen wie im Falle von Werner Spies (vgl. Pfisterer 2020, 157ff.).

Lichtblicke seit der Jahrtausendwende: Rembrandt und kein Ende

Rembrandts Œuvre war wie kein anderes in den letzten Jahrzehnten Prüfstein für die Tragfähigkeit kennerschaftlicher Methoden. 1968 wurde das niederländische Rembrandt Research Project (RRP) gegründet, dessen zentrale Aufgabe in der Erstellung eines *Corpus of Rembrandt Paintings* bestand. Zwischen 1982 und 2015 erschienen bislang sechs Bände des Corpus, wobei die Geschichte des RRP die methodischen Entwicklungen im Bereich von Stilkritik und Connoisseurship spiegelt. Der von Ernst van de Wetering, Josua Bruyn und Lideke Peese Binkhorst bearbeitete Bd. VI ist in Gänze einer Revision der Bände I–V unter dem sprechenden Titel *Rembrandt's paintings revisited. A complete survey* gewidmet. Im Vorwort zu Bd. IV (2005) geht Wetering ausführlich auf die inhaltlichen Schwerpunktverlagerungen und „Strukturen“ in den letzten 50 Jahren der Projektarbeit ein. Neue Fragestellungen zeichneten sich schon seit Mitte der 1970er Jahre ab: In Abwendung von einer rein kennerschaftlichen Zu- und Abschreibepaxis alten Stils ging es jetzt im Zuge des sozialhistorischen und des *material turn* (vgl. die Beiträge von Andreas Zeising [↗] sowie Beate Fricke und Ann-Sophie Lehmann [↗] im ersten Teil des *Special Issue, Kunstchronik* 77/7, 2024, 443ff. u. 460ff.) vermehrt um die Produktionsbedingungen von Kunst im 17. Jahrhundert, Materialuntersuchungen (Bindemittel, Grundierung), Vor- und Unterzeichnungen, Farben, Feinmalerei sowie Eigenhändigkeit der Signatur.

In den 80ern und 90ern kamen dann Untersuchungen von Sammlerwünschen und Sammlungsvorlieben, der Käuferschicht in sozialhistorischer Hinsicht, des Kunstmarkts, wahrnehmungs-, geschmacks- und ästhetikgeschichtliche Aspekte (Komposition, illusionistische Raumkonstruktion, Figurenverteilung im Raum), Überlegungen zur Authentizität und zum Begriff des „Originals“ in Abgrenzung zu Kopien, Varianten sowie Fälschungen und deren Stellenwert in der Sammlergunst bzw. auf dem Kunstmarkt hinzu. Die Kostümforschung wurde im Zuge des vestimentären *turn* (der allerdings nach seiner Proklamierung nur wenige Umdrehungen machte) stärker in den Blick genommen, ebenso Gattungsspezifika (Tronies vs. [Selbst-]Porträts), durch die zeitgenössische Ästhetiktheorie geprägte Konzepte von Stil, Arbeitsabläufe und Organisationsformen im Atelier u. v. a. m. (Wetering 2005, XIVff.) Ein entscheidender Perspektivwechsel fand dadurch statt, dass das Projekt sich zunehmend mehr für die nicht-autographen Werke aus der Rembrandt-Werkstatt zu interessieren begann, ohne hier wieder primär nach Namen zu fragen, sondern stattdessen nach den „conventions of seventeenth-century training and workshop practices“ (Wetering 2005, IX). Der 2005 für Band V (2015) angekündigte „methodological essay“ wurde nicht nur von Publikationen wie Tummers 2001 und Wetering 2008, sondern auch von den innovativen methodischen Entwicklungen in den *Cognitive Sciences* und den *Digital Humanities* überholt und daher ad acta gelegt. (Wetering, Preface zu Bd. V, 2015, XIIff.) Anna Tummers und Robert G. Erdmann haben in ihrem klugen Beitrag „The Eye versus Chemistry. From Twentieth to Twenty-First Century Connoisseurship“ auf die Problematik hingewiesen, dass nicht nur die stilistische Konsistenz und Homogenität eines künstlerischen Werkes zu hinterfragen sei, sondern auch „how much consistency to expect in an artist's brushwork, painting technique and choice of materials“ (Tummers/Erdmann 2022, 3). Und Felix Thürlemann, der in den letzten Jahren die Meister von Flémalle-, die Rogier van der Weyden- und jüngst die Heemskerck-Forschung mit seinen spektakulären

Zu- und Abschreibungen in Aufruhr gebracht hat, verwies in seinen dreizehn Thesen zur Praxis der Kennerschaft unter dem provokanten Titel „Händescheidung ohne Köpfe?“ auf verschiedene methodologische Probleme, die sich aus dem Einsatz technischer Bildgebungsverfahren und Neuerungen in den Möglichkeiten kunsttechnologischer Untersuchungen wie Dendrochronologie, Infrarot- oder Ultravioletreflektographie, Röntgenfluoreszenzspektroskopie, Multispektralanalyse ergeben – z. B. darauf, dass mit Hilfe von kunsttechnologischen Untersuchungen nur Abschreibungen mit Sicherheit durchzuführen sind, nicht aber Zuschreibungen. Seine neunte These lautet daher: *„Es gibt nur sichere kennerschaftliche Urteile ex negativo“* (Thürlemann 2005b, 230). Auch bedürfen die vermeintlich objektiven Untersuchungsergebnisse selbst der notwendig subjektiv bleibenden Interpretation, um überhaupt lesbar zu werden. Durch die Hoffnungen, die Kennerschaft mit Hilfe der Kunsttechnologie endlich in den Rang einer exakten Wissenschaft zu befördern, seien „Fragen nach übergreifenden künstlerischen Konzepten, Fragen nach den Köpfen, die hinter den jeweiligen Werken oder einer Werkgruppe stehen, [...] Überlegungen zur künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung der Bilder“ in den Hintergrund getreten (ebd., 225). These 2 verweist auf den Umstand, dass mit einer bloßen Namensgebung für den Kunsthistoriker wenig gewonnen ist, es sei denn, dieser verfolge primär ökonomische Interessen – denn: „Künstlernamen sind wie alle Eigennamen grundsätzlich semantisch leer“ (ebd., 228). Stattdessen plädiert Thürlemann für eine umfassende kulturelle, funktionale, soziale und politische Kontextualisierung und fordert den Primat der „Köpfescheidung“ vor jeglicher „Händescheidung“ ein (ebd., 231).

Innovationen der Zeichnungsforschung

Ein jüngst durch das interdisziplinäre Team um Thomas Ketelsen und Oliver Hahn in Weimar unternommener Versuch der „Neuformierung von Kennerschaft“ schließt explizit an die methodologischen

und inhaltlichen Vorleistungen des RRP an (und auch an deren Organisationsform des Teamwork versus „The unique Eye“), überträgt sie aber von der Malerei auf die sich in den letzten Jahren immer stärker nicht nur mit interessanten Fragestellungen, sondern auch mit fundierten methodologischen Reflexionen profilierende Zeichnungsforschung, in der auch vermehrt Nachwuchswissenschaftlerinnen tätig sind (dagegen ungebrochen unreflektiert und an den Friedländer'schen Duktus anknüpfend: Damm 2021). Ausgehend von Wittgensteins Theorem der „Familienähnlichkeiten“, in dem kennerschaftliche Praxis methodologisch reflektiert wird – wobei man glücklicherweise von einem allzu strengen Vaterschaftstest absieht –, versucht das Team, die Kennerschaft neu zu justieren und zugleich die Autorität des Kenners neu zu verhandeln. Das Kriterium der Familienähnlichkeit wird hierbei auch auf Materialien angewandt (z. B. Tinten, Papiere und deren Wasserzeichen), ohne dass das untersuchte Material vorab einer stilistischen Auswahl unterzogen worden wäre.

Das ideale Fernziel ist hierbei „die Erfassung all jener 2000 oder 2500 Rembrandt-Zeichnungen“, die „ursprünglich einmal in der Werkstatt Rembrandts vereint waren, ohne dabei anzunehmen, dass diese Zeichnungen auch alle von der Hand Rembrandts stammten“ (Ketelsen/Hahn 2022, 292), was zu einer plausiblen Rekonstruktion der Zeichenpraxis sowie der Lehr- und Lernmethoden in der Rembrandt-Werkstatt führen könnte. Durch den internen Vergleich von Stadien der Werkgenese (Pentimenti, Übermalungen) und die Differenzierung von funktionalen Stadien (Skizze, Vorzeichnung, autonome Zeichnung) können Transformationsprozesse nachvollzogen werden, die Aufschluss über den kreativen Prozess geben. Indem man „better insights into the act of drawing, irrespective of who created it“, gewinnt, mag auch der Namensfetischismus der Kennerschaft ausgedient haben, denn die Frage nach der Autorschaft könnte „in the foreseeable future, be only one among many, and perhaps no longer the most important one“ (Ketelsen 2021, 8). Vielleicht sollte man das Konzept „nationaler Schulen“ bzw. Kunstlandschaften, dem das Hand-

buch *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar* (das explizit kein Bestandskatalog sein will) weiterhin folgt, im Zuge dieser begrüßenswerten methodologischen Revision ebenfalls einer kritischen Hinterfragung unterziehen.

Diese zukunftsweisende Form der Kennerschaft, die sich vor allem für die strukturelle Analyse von Gestaltungsprinzipien einzelner Zeichnungen interessiert, basiert auf der computergestützten Materialanalyse, mit deren Hilfe der individuelle „Fingerabdruck“ (statt der Scheidung der beteiligten Hände) jedes Werks bestimmt und dieses als schadensfrei technologisch zu durchleuchtendes, dreidimensionales Objekt präsentiert wird (exemplarisch haben das Ketelsen/Wintermann/Melzer/Dietz/Golle/Hahn 2021 an vier Rembrandt-Zeichnungen aus der Weimarer Sammlung vorgeführt). Mit Spannung darf man daher nicht nur die Freischaltung der bislang nur projektintern zugänglichen Online-Datenbank erwarten, sondern auch den von Oliver Hahn herausgegebenen Band *Die Rembrandt-Zeichnungen in Weimar. Stilkritik und Materialanalyse* (in Ketelsen/Hahn 2022, 293, für 2023 angekündigt, aber bislang noch nicht erschienen).

Zum Schluss: Vergebliche Hoffnungen auf den „Digital Connoisseur“

Ulrich Pfisterer hat die beiden großen Verheißungen des Digitalen auf den Punkt gebracht: zum einen „die absolute Verfügbarkeit des Materials“, zum anderen „die scheinbar nicht minder absolute [...] rein quantifizierende Wissenschaftlichkeit der Analyse“, die endlich die Kennerschaft zu einer objektiven Wissenschaft jenseits des subjektiven und/oder interessegeleiteten Bauchgefühls zu nobilitieren scheint (Pfisterer 2020, 203f.). Diese Versprechen der Materialverfügbarkeit und Objektivität dispensieren den Kenner oder die Kennerin allerdings nicht von der quellenkritischen Hinterfragung der Daten – denn zu einer „intelligenten“ Evaluierung ist die KI nicht in der Lage und kann es von ihren strukturellen Voraussetzungen her auch nicht sein. Wie der Kenner alter

Schule erkennt sie nur das wieder, was ihrem Text- und Bild-„Gedächtnis“ einmal eingefüttert wurde und kann es reproduzieren, nicht aber kreativ oder kritisch transformieren. Künstler:innen mit radikalem Avantgardeanspruch oder mit autonom wechselnden Stilen dürfte sie daher kaum gerecht werden. Auch ist sie zu keiner kritischen Abwägung des Stellenwerts divergierender Forschungsmeinungen in der Lage.

Nach wie vor ist es die „menschliche Intelligenz“, die der KI die Kategorien und Parameter „antrainiert“, nach denen sie ihre automatisierten Vergleiche vornimmt (Bell/Ommer 2016; Bell/Offert 2021; vgl. auch den Beitrag von Julian Stalter im ersten Teil des *Special Issue, Kunstchronik 77/7, 2024, 479ff.* ↗). Allein die „KI“ kann hermeneutisch interessante Fragestellungen und Theoriemodelle entwickeln sowie Texte inhaltlich wie methodisch in einem „kritisch-distanzierten und historisch bewussten Denkraum“ durchleuchten (Pfisterer 2020, 207), den sie sich unter allen Umständen bewahren muss. Auch die derzeitige Mittelvergabepraxis sollte sich fragen lassen, wie sinnvoll sündhaft teure, mehrere Millionen verschlingende Forschungsprojekte wie Farbspektrumsanalysen einzelner Künstler sind, an deren Ende ein Ergebnis steht, das man auch mit „unbewaffnetem Auge“ auf den ersten Blick hätte erkennen können: Rembrandts Œuvre tendiert zu Brauntönen (vgl. hierzu Hubert Lochers Beitrag in Teil I dieses *Special Issue, Kunstchronik 77/7, 2024, 468ff.* ↗, v. a. 476ff.).

Literatur

Albl/Aggujaro 2016: Stefan Albl und Alina Aggujaro (Hg.), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive. Connoisseurship nel XXI secolo*, Rom 2016.

Bell/Ommer 2016: Peter Bell und Björn Ommer, *Digital connoisseur? How computer vision supports art history*, in: Albl/Aggujaro 2016, 187–200.

Bell/Offert 2021: Peter Bell und Fabian Offert, *Reflections on connoisseurship and computer vision*, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Bojilova 2021: Elvira Bojilova, *The “value of drawing” and the “method of vision”*. How formalism and

connoisseurship shaped the aesthetic of the sketch, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Borchert 2004/05: Till-Holger Borchert, From intuition to intellect: Max J. Friedländer and the verbalisation of connoisseurship, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2004/05*, 9–18.

Bordes 2009: Débat: Le ‚connoisseurship‘ et ses révisions méthodologiques. Un entretien de Philippe Bordes avec Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall et Philippe Sénéchal, in: *Perspective* 3, 2009, 344–356. ↗

Brown 2007: Christopher Brown, The Rembrandt Year, in: *Burlington Magazine* 149, 2007, 104–108.

Caglioti/De Marchi/Nova 2018: Francesco Caglioti, Andrea De Marchi und Alessandro Nova, I conoscitori tedeschi tra otto e novecento, Mailand 2018.

Carrier 2003: David Carrier, In praise of connoisseurship, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61/2, 2003, 159–169.

Costamagna 2018: Philippe Costamagna, *The Eye: An Insider's Memoir of Masterpieces, Money, and the Magnetism of Art*, New York 2018 [frz. EA 2016].

Damm 2021: Heiko Damm, Erinnern und Erfinden. Versuch über das Zuschreiben von Zeichnungen, in: Ralf Bormann (Hg.), *Passepartoutnotizen. Unbekannte italienische Zeichnungen aus eigenem Bestand*, Berlin 2021, 45–66.

De Marchi 2016: Andrea G. De Marchi, Il conoscitore prima star, poi bandito, ora estinto, in: *Albi/Aggujaro* 2016, 18–26.

Ebitz 1988: David Ebitz, Connoisseurship as Practice, in: *artibus et historiae* 9/18, 1988, 207–212.

Erben/Tauber 2016: Dietrich Erben und Christine Tauber (Hg.), *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau 2016.

Freedberg 2006: David Freedberg, Prologue: Why Connoisseurship Matters, in: *Katlijne van der Stighelen, Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe, Turnhout 2006*, 29–43.

Friedländer 1946 [1955]: Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Berlin 1955 [EA Oxford u. a. 1946].

Geimer 2010: Peter Geimer, Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, in: Lena Bader, Martin Gaier und Wolf Falk (Hg.), *Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, München 2010, 45–69.

Ginzburg 1983: Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983.

Goethe 1992: Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. v. Norbert Miller und Andreas Beyer (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 15), München 1992.

Gombrich 1966: Ernst Gombrich, Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals, in: Ders., *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, 81–98 und 149.

Grave/Heyder/Hochkirchen 2020: Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen*, Bielefeld 2020.

Griener 2005: Pascal Griener, Connoisseur, Kunstkenner ou Kunstrichter? Johann Georg Sulzer, l'instance de jugement esthétique et la littérature artistique européenne, in: Bernard Deloche (Hg.), *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720–1779)*, Lyon 2005, 69–80.

Heyder 2017: Joris Corin Heyder, Same, similar, semblable – languages of connoisseurship, in: *Journal of Art Historiography* 16, 2017. ↗

Heyder 2020a: Joris Corin Heyder, Farbe und Kennerschaft, in: *Grave/Heyder/Hochkirchen 2020*, 27–50.

Heyder 2020b: Joris Corin Heyder, „Goût de Comparaison“. Practices of Comparative Viewing in Eighteenth-Century Connoisseurship, in: Angelika Epple, Walter Erhart und Johannes Grave (Hg.), *Practices of Comparing. Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice*, Bielefeld 2020, 257–294. ↗

Heyder 2021: Joris Corin Heyder, Doing connoisseurship. Yesterday, today, tomorrow. Introductory remarks, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Heyder 2023: Joris Corin Heyder, Does Comparing Equal Judging? Aesthetic Judgment in Early Connoisseurship, in: Elisabeth Heymer, Hubert Locher, Stephanie Marchal, Melanie Sachs-Resch und Beate Söntgen (Hg.), *Judgment practices in the artistic field*, München 2023, 364–389.

Hofmann 1972 [1979]: Werner Hofmann, Fragen der Strukturanalyse, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 17, 1972, 143–169 [erneut in: Ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, 70–89].

Huemer 2014: Christian Huemer, *Mascarades de désintéressement: le ‚Connoisseurship‘ et les instruments de la salle des ventes*, in: Michel 2014, 103–115.

Ketelsen 2021: Thomas Ketelsen in cooperation with Uwe Golle, *Digital images and art historical knowledge: Connoisseurship today between ‚top-down design‘ and ‚bottom-up‘ capabilities*, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Ketelsen/Hahn 2022: Thomas Ketelsen und Oliver Hahn (Hg.), *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Georg Dietz, Charles Dumas, Uwe Golle, Christien Melzer, Hermann Mildenerberger, Christoph Orth, Christian Tico Seifert und Carsten Wintermann*, Dresden 2022.

Ketelsen/Wintermann/Melzer/Dietz/Golle/Hahn 2021: Thomas Ketelsen, Carsten Wintermann, Christien Melzer, Georg Dietz, Uwe Golle und Oliver Hahn, *Connoisseurship and the Investigation of Materiality: Four „Rembrandt“ Drawings in Weimar*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 84, 2021, 483–518. ↗

Krzyżagórska-Pisarek 2016: Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek, *Rembrandt and Problems of Connoisseurship. The Art Market and Certificates of Authenticity*, in: *Barok. Historia – Literatura – Sztuka* 23/1–2, 2016, 85–100.

Lindemann 2011: Bernd Wolfgang Lindemann, *Kenntnis und Zuschreibung*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Handbuch Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 216–219.

Locatelli 2014: Valentina Locatelli, *„Es sey das Sehen eine Kunst“*. *Sull'arte della connoisseurship e i suoi strumenti*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 27.01.2014. ↗

Mensger 2013: Ariane Mensger, *Kenntnis heute? – Impulsreferat*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 08.08.2013. ↗

Michel 2014: Patrick Michel (Hg.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque [...] octobre 2011, Paris 2014*.

Miller 2011: Albrecht Miller, *Stilkritisches zu Daniel Mauch*, in: *Kunstchronik* 64/5, 2011, 247–253.

Minardi 2015: Mauro Minardi, Morelli, Berenson, Proust. *„The art of connoisseurship“*, in: *Studi di Memofonte* 14, 2015, 211–226. ↗

Neer 2005: Richard Neer, *Connoisseurship and the Stakes of Style*, in: *Critical Inquiry* 32/1, 2005, 1–26.

Oberhuber 1987: Konrad Oberhuber, *Chapter Four: Connoisseurship*, in: Walter L. Strauss und Tracie Felker, *Drawings Defined*, New York 1987, 285–287.

Perrig 1976: Alexander Perrig, *Zur Problematik der sogenannten Kenntnis*, in: Ders., *Michelangelo-Studien I: Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch*, Frankfurt a. M. 1976, 9–11.

Pfisterer 2020: Ulrich Pfisterer, *Kunstgeschichte zur Einführung*, Hamburg 2020.

Rees 2012: Joachim Rees, *Vergleichende Verfahren – verfahrenre Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft*, in: *kritische berichte* 2, 2012, 32–47. ↗

Ridderbos 2005: Bernhard Ridderbos, *From Waagen to Friedländer*, in: Ders., Henk Th. van Veen und Anne H. van Buren (Hg.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Los Angeles, CA 2005, 218–251.

Sauerländer 1986a: Willibald Sauerländer, *Alterssicherung, Ortssicherung und Gegenstandssicherung*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 1986, 116–144.

Sauerländer 1986b: Willibald Sauerländer, *Die Gegenstandssicherung – allgemein*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 1986, 47–57.

Schwartz 1988: Gary Schwartz, *Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism*, in: *artibus et historiae* 9/18, 1988, 201–206.

Schwartz 2014: Gary Schwartz, *A Corpus of Rembrandt paintings as a test case for connoisseurship*, in: *Michel* 2014, 229–237.

Stefes 2023: Annemarie Stefes, *Rez. von Ketelsen/Hahn 2022*, in: *Master drawings* 61/4, Winter 2023, 536–548.

Tauber 2018: Christine Tauber, *Noch einmal: „Wider den Einfluss!“* *Statt einer Einleitung*, in: Ulrich Pfisterer und Dies. (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018, 9–25.

Thürlemann 2005a: Felix Thürlemann, *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens*, in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hg.), *Zwischen Literatur und Anthropologie – Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, 163–174.

Thürlemann 2005b: Felix Thürlemann, *Händescheidung ohne Köpfe? Dreizehn Thesen zur Praxis der*

Kennerschaft am Beispiel der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62, 2005, 225–232. ↗

Tummers 2011: Anna Tummers, *The eye of the connoisseur: Authenticating paintings by Rembrandt and his contemporaries*, Amsterdam 2011.

Tummers/Erdmann 2022: Anna Tummers und Robert G. Erdmann, *The Eye Versus Chemistry? From Twentieth to Twenty-First Century Connoisseurship*, in: Maria Perla Colombini, Ilaria Degano und Austin Nevin (Hg.), *Analytical Chemistry for the Study of Paintings and the Detection of Forgeries*, Cham 2022, 3–45. ↗

Tummers/Jonckheere 2008: Anna Tummers und Koenraad Jonckheere (Hg.), *Art market and connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam 2008.

Voss 1920: Hermann Voss, „Künstlertgeschichte“ oder „Kunstgeschichte ohne Namen“? Entgegnung an Heinrich Wölfflin, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* N. F. 31, Jg. 55, Nr. 22, 1919/20, 435–438. ↗

Wetering 2005: Ernst van de Wetering, *Preface. The Rembrandt Research Project: Past, Present, Future,*

in: A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. IV: The Self-portraits, Dordrecht 2005, IX–XXII.

Wetering 2008: Ernst van de Wetering, *Connoisseurship and Rembrandt's paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, in: *Burlington Magazine* 150, 2008, 83–90.

Wind 1963: Edgar Wind, *Critique of Connoisseurship*, in: Ders., *Art and Anarchy. The Reith Lectures 1960*, London 1963, 32–51.

Wölfflin 1920: Heinrich Wölfflin, *In eigener Sache. Zur vierten Auflage meiner „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* N. F. 31, Jg. 55, Nr. 20, 1919/20, 397–399. ↗

Wölfflin 1941: Heinrich Wölfflin, *Die Schönheit des Klassischen*, in: Ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1941, 28–48.

Wollheim 1973: Richard Wollheim, *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, London 1973, Chapter 9: *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, 177–201.

Zerner 1987: Henri Zerner, *What gave connoisseurship its bad name?*, in: Walter L. Strauss und Tracie Felker, *Drawings Defined*, New York 1987, 289–290.

Queer und Gender

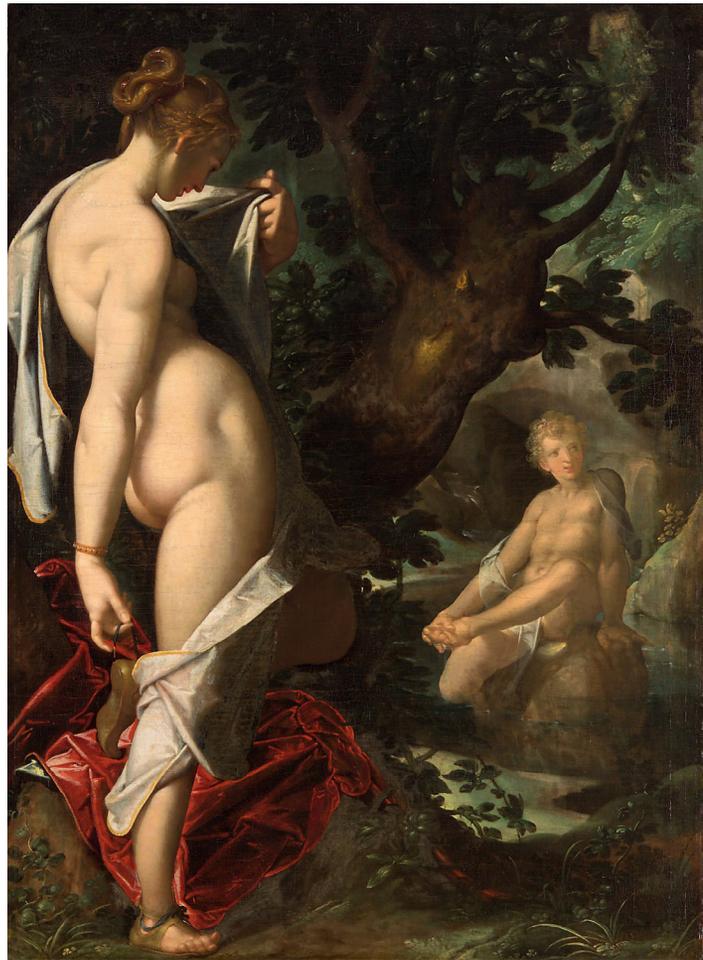
**Salmacis umgekehrt –
Gender und Queer Studies
als Methoden der
Kunstwissenschaft**

**Dr. Lisa Hecht
Kunstgeschichtliches Institut
Philipps-Universität Marburg
lisa.hecht@uni-marburg.de**

Salmacis umgekehrt – Gender und Queer Studies als Methoden der Kunstwissenschaft

Lisa Hecht

Bartholomäus Sprangers Gemälde *Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis* (1580/82) wurde über die Jahre mit sehr unterschiedlichen Lesarten in der kunsthistorischen Forschung bedacht. | **Abb. 1** | Das Werk, das ursprünglich für die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. bestimmt war, wird zumeist mit Hilfe tradierter Analyseparameter rein stilistisch in der manieristischen Kunst verortet. Thomas DaCosta Kaufmann und Jérôme Coignard etwa heben auf die ästhetische Funktion des Bildes als Pendant zu einem weiteren Werk Sprangers in der rudolfischen Sammlung ab. Die *figura serpentinata* der Nymphe Salmacis, die im Vordergrund gezeigt ist, wie sie den badenden Sohn von Hermes und Aphrodite beobachtet, verhält sich spiegelbildlich zu der Pose Scyllas, | **Abb. 2** | die im Pendantgemälde die Avancen des Wasserdämons Glaucus ausschlägt (DaCosta Kaufmann/Coignard 1985, 39). Die einfallsreiche Figurenerfindung ist ein ebenso oft wiederholter Topos in der Interpretation manieristischer Werke wie der einer alchemistischen Bedeutungsschicht, die dem Gemälde eingeschrieben sei (Metzler 2006, 132–135). Zu sehen ist die Geschlechterfusion in Sprangers Szenenauswahl indes nicht. Noch beobachtet Salmacis den Badenden aus sicherer Distanz. Die bei Ovid beschriebene Vereinigung hat noch nicht stattgefunden. Der römische Dichter schreibt, Hermaphroditus sei auf dem Weg nach Karien auf die Quellnymphe getroffen, die sich sofort in den jungen Gott verliebt habe. Dieser wies sie jedoch zurück, und erst als er zufällig in ihrer Quelle badete, konnte sie sich seiner bemächtigen und ihn in die Tiefe ziehen. Statt den unbeugsamen Geliebten zu töten, stößt sie im Kampf



| **Abb. 1** | Bartholomäus Spranger, *Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis*, um 1580/82. Öl/Lw., 110,5 × 81,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2614.
© KHM-Museumsverband [↗](#)



Abb. 2 | Bartholomäus Spranger, *Glaucus und Scylla*, um 1580/82. Öl/Lw., 110 × 81 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2615. © KHM-Museumsverband [↗](#)

den in der Übersetzung von Hermann Breitenbach besonders eindrücklich formulierten Wunsch nach unendlicher Vereinigung aus: „Du magst widerstreben, du Böser! / Dennoch entrinnst du mir nicht. So sollt ihr, o Götter, gebieten: Nie darf dieser von mir, nie darf ich von diesem mich trennen!“ (Ovid 4,369–373, 2005, 133) Da Salmacis vor lauter Liebe/Lust in seinem Körper aufgegangen war, lebte Hermaphroditus fortan (ungewollt) mit sowohl männlich als auch weiblich lesbaren Geschlechtsmerkmalen, die in der Kunst im Laufe der Zeit unterschiedlich dargestellt wurden (zum androgynen und gynandrischen Typus des Hermaphroditus Maniu 2023, 110).

Bei Spranger sind Salmacis und Hermaphroditus also noch in ein binäres Geschlechtersystem eingepasst, so scheint es. Der sinnlich instabil balancierende Kör-

per der Nymphe wird – Giambolognas *Badende Venus* (1572–84) sowie deren antike Vorbilder zitierend – im Vordergrund vor den Betrachtenden aufgebaut (Eenkel 2018, 108). Die ungleich kleiner wirkende Figur des göttlichen Jünglings sitzt in der Pose des Kapitolinischen Dornausziehers (Konečný 1989–90, 49f.) im Hintergrund und scheint vor sich hinzuträumen. Sehen und Gesehenwerden sind die Leitmotive des Bildes. Abseits der ikonographischen Lesart, die über den weiteren Verlauf der Erzählung informiert ist, lässt Sprangers Gemälde Fragen nach Blickhierarchien und deren möglichen Umkehrungen zu.

So konstatiert Daniela Hammer-Tugendhat in einem 1994 erschienenen Aufsatz für die Zeitschrift *L'homme*: „Die Geschichte hätte die Möglichkeit geboten, die Blickkonstellation umzudrehen: Weibliche Figur blickt auf nackten Mann. Diese Szene wurde kaum je als Bildvorwurf herangezogen; eine Ausnahme bildet ein Werk von Bartholomäus Spranger von 1580. Wirklich eine Ausnahme? Eine alternative Sichtweise? Groß im Vordergrund steht in lasziver, kunstvoller Drehung die fast nackte Salmacis. Sie ist es, die sich dem voyeuristischen Blick *des Betrachters* anbietet. [...] Das Licht fällt auf den Körper der Nymphe. Ihr Blick, leicht gesenkt, wird zusätzlich durch das Tuch, das sie abzulegen im Begriff ist, vom Objekt ihrer Begierde abgeschirmt. *Der Betrachter* blickt auf sie, die Nackte – aber sie blickt nicht auf den Jüngling, obwohl dies das Thema verlangt. Die Umkehrung wird also wieder umgekehrt; oder mit anderen Worten: Die Umkehrung findet nicht statt.“ (Hammer-Tugendhat 1994, 54, Hervorhebungen L.H.)

Blickregime und Perspektivwechsel

Hammer-Tugendhat – eine wichtige Vertreterin der feministischen Kunstgeschichte nicht nur in Österreich – zeigt genau jenes Problem auf, mit dem sich seit ihren Anfängen eine genderkritische und auch eine queere Perspektive in der Kunstwissenschaft auseinanderzusetzen hat. Unser Fach basiert zu weiten Teilen auf dem Seh sinn. Dass das Sehen allerdings nicht unschuldig ist, dürfte hinlänglich bekannt sein. Diagnostizierte John Berger in seinen einflussreichen

Ways of Seeing „[...] men act and women appear. Men look at women“ (Berger 1977, 47), stellten Daniela Mondini und Irene Müller im Rekurs auf die 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1995 in Trier folgende Fragen: „Wer betrachtet von welchem Standort aus wen oder was, welche Strukturen des Begehrens/Wissens determinieren, was gesehen/wahrgenommen werden kann?“ (Mondini/Müller 1996, 84) Sehen ist Macht. Und diese Blick-Macht wird und wurde zumeist mit einer männlich vergeschlechtlichten Dominanzkultur gleichgesetzt, die auf marginalisierte und minorisierte Gruppen schaut(e). Die kritische Analyse des Gaze bzw. des Blickregimes ist eine entscheidende Aufgabe der Visual Culture Studies geworden und beschäftigt auch die deutsche Kunstwissenschaft seit den 1980er Jahren. (Falkenhausen 2015, 121f.). Hammer-Tugendhats Beschreibung des hegemonialen Blickregimes in Bezug auf Sprangers Gemälde platziert Salmacis in einer Struktur des Ausgeliefertseins an einen ‚männlichen Blick‘. Dass dabei bewusst von ‚dem Betrachter‘ die Rede ist, dürfte nicht nur an dem zur Entstehungszeit des Textes gängigen generischen Maskulinum liegen, sondern dient auch der feministischen Argumentation.

Durch die kritische Rezeption anglo-amerikanischer Grundlagenpublikationen von Linda Nochlin (1971), Rozsika Parker und Griselda Pollock (1981) oder Nannette Salomon (1991) fragte auch die deutschsprachige Kunstgeschichte bald nach einem ‚Rahmenwechsel‘, der von der Grundannahme ausging, ‚daß die Geschlechterdifferenz den gesamten Bereich der Kunstproduktion und -rezeption, der Wahrnehmung und der Annahmen über Kunst prägt‘ (Söntgen 1996, 7). Geschlechterdifferenz meint hier die Unterscheidung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit – zwei Kategorien, an denen sich der feministische Ansatz abarbeitet, wobei es wiederholt zur Schlussfolgerung kommt, ‚Weiblichkeit‘ werde als ‚das Fremde‘, ‚Anderer‘ und Passive in Abgrenzung zu einer männlichen Norm und Aktivität inszeniert (Söll 2020, 610). So war es auch eines der zentralen Anliegen der feministischen Kunstgeschichte, Frauen als Akteurinnen innerhalb des etablierten Kanons sichtbar zu machen

(Nochlin 1971). Im Bemühen um eine Bestandssicherung von Werken weiblicher Künstlerinnen entstanden zahlreiche Biographien, Monographien und Ausstellungskonzepte, die sich einzelnen Künstlerinnen oder allgemein dem Phänomen der malenden ‚Frau‘ widmeten – zuweilen wurden dabei jedoch Narrative der Künstlerin als Ausnahmeerscheinung und Sonderfall der Kunstgeschichte reproduziert.

Parallel kam es schon in den 1980er Jahren – erneut ausgehend von anglo-amerikanischen Forschungen – zu innerfeministischer Kritik, von der auch die kunstwissenschaftlichen Ansätze nicht unberührt blieben. Schwarze und lesbische Wissenschaftlerinnen und Aktivistinnen wie bell hooks oder Adrienne Rich wiesen darauf hin, ‚dass auch der Feminismus keineswegs frei war von Rassismus und Heterosexismus und dass folglich nicht von einer weiblichen Unterdrückungserfahrung und einheitlichen patriarchalen Herrschaft ausgegangen werden kann.‘ (Heidel et al. 2001, 17) Dass Identität keine stabile Kategorie ist, sondern von Intersektionalität bestimmt und fluid ist, dass auch (patriarchale) Macht nicht eindimensional ist, haben zeitgleich die Schriften Michel Foucaults dargelegt und den Diskurs damit befeuert (u. a. Foucault 1983). Nicht zuletzt Judith Butler betonte, der Feminismus laufe Gefahr, hegemoniale Konzepte, Ausschlussmechanismen und Hierarchien des kritisierten Systems zu reproduzieren (Butler 1991, 15–22).

Auch wenn bereits die Frauenbewegung der 1960er Jahre im Sinne Simone de Beauvoirs die Naturalisierung der Kategorie Geschlecht in Frage stellte, wollten die neu entstehenden Gender Studies sowie die Gay and Lesbian Studies diese Überlegungen nicht allein auf die Dichotomie von Mann und Frau beziehen. Vielmehr geht es inzwischen darum, die der Konstruktion binär-hierarchisch gedachter Geschlechternormen zugrundeliegenden Ordnungen zu hinterfragen (Guth 2016, 229) und Sexualität als Analysekategorie ‚gegenüber einer suppressiven Heteronorm‘ (Huber/Berndt 2023, 69) einzubringen.

Whitney Davis’ grundlegende Ausführungen zu *Gay and Lesbian Studies in Art History* (New York u. a.

1994) wurden durch Übersetzungen seiner Texte (Davis 1996) vermehrt auch im deutschsprachigen Raum rezipiert. Seine Idee, dass Homosexualität die (deutsche) Kunstgeschichte grundlegend – und das schon seit J. J. Winckelmann – präge, legitimiert nicht zuletzt die starke Verbreitung von Ansätzen der Gay and Lesbian Studies sowie der Geschlechterforschung auch in der deutschen Kunstwissenschaft. In verschiedenen Ausgaben der den Diskurs bündelnden *kritischen berichte* (vgl. u. a. 4/2016 und 1/2023) und insbesondere der *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (bis 2007 *Frauen Kunst Wissenschaft*) bilden sich die unterschiedlichen Entwicklungen der kunstwissenschaftlichen Gender Studies ab.

Queerer Mehrwert

Als 2008 die von Sigrid Adorf und Kerstin Brandes herausgegebene Ausgabe zu *Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory* (Adorf/Brandes 2008) erschien, zeigte sich, dass auch die Auslassungen der Gay and Lesbian Studies durch eine queere Perspektive ergänzt werden sollten. Lediglich ein Jahr nach der *FKW*-Ausgabe erschien Barbara Pauls und Johanna Schaffers wegweisender Tagungsband *Mehr(wert) queer*, in dem die Autor*innen das ursprünglich homophobe und transphobe englische Schimpfwort ‚queer‘ auf ähnliche Weise umdeuteten und sich aneigneten, wie dies in den USA bereits seit den 1980er Jahren durch Aktivist*innen geschehen war. Ihnen ist bis heute zu folgen, wenn sie den produktiv offenen Begriff ‚queer‘ wie folgt definieren: „Umgangssprachlich gilt *queer* zunehmend als Identitätsbezeichnung all jener Menschen, deren sexuelle Lebensweisen nicht mit der heterosexuellen Norm übereinstimmen. Als theoretische Denkbewegung argumentiert *queer* jedoch grundsätzlich identitätskritisch und zielt, ausgehend von Sexualität als gesellschaftlicher Analyse-kategorie und als Raster der Privilegienvergabe, auf die Demontage normativer, normalisierender und identitätslogisch operierender Zwangsregime.“ (Paul/Schaffer 2009, 16, Kursivierungen im Original). Ohne an dieser Stelle einen vollständigen Forschungsüber-

blick geben zu können oder zu wollen, sei lediglich auf die Wirkung dieses in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft seit den 2000er Jahren vermehrt angewandten Ansatzes verwiesen. Als Methode unseres Faches hat ein Queer Reading schon länger stattgefunden, wenn auch möglicherweise nicht explizit unter diesem Label. Immer dann, wenn ein Perspektivwechsel vollzogen wird – vermeintlich marginalisierte ‚Objekte‘ zu Akteur*innen werden oder ästhetische Paradigmen auf ihre normierenden und/oder invertierenden Eigenschaften geprüft werden (Hentschel 2001) – ist auch (zumindest in Teilen) ein queerer Ansatz am Werk. Wechselwirkungen mit den Postcolonial und Disability Studies sind damit häufig verbunden.

Die Hinwendung zu queeren(den) Analyseansätzen bedeutet für die Kunstwissenschaft allerdings auch Herausforderungen, zum einen die Ausdifferenzierung der eigenen Methoden und Ordnungsmuster sowie das damit einhergehende Hinterfragen „stillschweigend vorausgesetzte[r] Annahmen im Denken und Schreiben über Kunst und visuelle Kultur“ (Baumhoff et al. 1996, 4). Zum anderen bringt es das Spezifikum des Visuellen mit sich, Bilder nicht lediglich als Quellen, Evidenzen und Illustrationen (historischer) Queerness aufzufassen (Adorf/Brandes 2008, 9). Dies gilt insbesondere dann, wenn Gender und Queer Theory sich nicht allein auf Werke des späteren 20. und 21. Jahrhunderts beziehen. Auch wenn die Mehrzahl der Publikationen in diesem Forschungsfeld ihren Blick auf die visuelle Kultur jener Zeit richten, da hier schließlich auch queere Intentionen und Identitäten bereits im Produktionsprozess der untersuchten Werke nachweislich eine Rolle spielen, ist der genderkritische und jüngst auch der explizit queere Ansatz ebenfalls für die Kunst und Bildkultur der Vormoderne erprobt worden (vgl. Hecht/Ziegler 2023; Mani 2023; Ausst.kat. Kassel 2023). Dabei ist vor allem der Perspektivwechsel der Forschenden selbst von Bedeutung. Die sogenannten Alten Meister zu queeren, entfaltet durchaus eine gewisse Sprengkraft, weil sich manche Argumente in diese Richtung angeblich durch eine gründliche historische Quellenkunde und

Kenntnisse der Motivtraditionen aushebeln lassen. Dass das eine das andere allerdings nicht ausschließen muss, gilt es immer wieder zu beweisen.

Salmacis' Blick

Um auch hier nicht in das Nacherzählen früherer Forschungsbeiträge zu verfallen, sei erneut ein Blick auf die übergreifige Quellnymphe bei Spranger gewagt, um das Queer Reading (in Bezug auf vormoderne Kunstwerke) zu verdeutlichen. Hammer-Tugendhats Analyse des Gemäldes verortet Salmacis in einer Opferposition – als ‚Opfer‘ eines männlich vergeschlechtlichten Blicks. Bewusst oder unbewusst spricht sie der Nymphe sogar ab, selbst eine lustvoll Schauende zu sein. Dass sich die Augen der Salmacis tatsächlich senken und so ‚dem Betrachter‘ einmal mehr die unausgesprochene Erlaubnis erteilen, sich an ihrem Körper zu ergötzen, erscheint bei genauerem Hinsehen fraglich. Eigentlich schaut sie doch verstohlen, zugleich eindringlich, über das weiße Tuch hinweg, das sie gerade über ihre Schulter zieht. Der feministische Ansatz zeigt also die Problematik des Male Gaze auf und kritisiert das tradierte Blickregime, in dem der weibliche Körper zum Objekt wird. Die queere Perspektive geht indes einen deutlichen Schritt weiter. Es geht darum, das Ausgrenzungsnarrativ zu durchbrechen und den vermeintlich marginalisierten Handlungsmacht zurückzugeben. Der Perspektivwechsel bzw. die Umkehrung ermöglicht es, Salmacis eben nicht in der hegemonialen Matrix des einstudierten männlichen Blicks zu betrachten, sondern ihre Position als die einer aktiven Betrachterin zu analysieren. Daraus ergeben sich einige Fragen, etwa wie Hermaphroditus schon vor seiner Verwandlung Teil eines genderfluiden Gefüges wird. Maskulinität, Femininität, Objekt und Subjekt der Betrachtung werden hier, wie auch in anderen Werken mit mythologischen ‚Liebespaaren‘ in Sprangers Œuvre (hierzu jüngst Tauber 2024), gleichermaßen auf die Probe gestellt. Ein Queer Reading oder Cross Viewing, wie Patricia Simons es längst eingefordert hat (Simons 1994, 83), arbeitet sich also nicht zwangsläufig an der nonbinären Erscheinung des Hermaphroditus ab,

sondern ist (auch jenseits der Körperbilder) interessiert am Aufbrechen etablierter Strukturen, um neue Erkenntnisse zu gewinnen. Das Queer Reading macht programmatische Ambiguitäten der rudolfinischen Kunst nicht nur sichtbar, sondern auch frühneuzeitliche Artefakte fruchtbar für eine zeitgemäße Auseinandersetzung.

Trend oder Turn? Theorie oder Methode?

Gerade hierin könnte indes auch ein Kritikpunkt an queeren(den) Ansätzen ausgemacht werden. Queer Readings öffnen ikonographisch schwer zu deutende Werke zwar einem breiteren Publikum, laufen aber auch Gefahr, (kunst)historisch informierte Forschung zu marginalisieren. Gerade die Offenheit des Begriffs ‚queer‘, der sich bewusst festen Definitionen entzieht und das für die wissenschaftliche Praxis so sachdienliche Denken in Kategorien auflösen will, befeuert den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit dieser Theorie (hierzu Maniu 2023, 29f.). Durch diverse Ausstellungen, Tagungen und Publikationen etablierten sich genderkritische und queere Blickwinkel (Söll 2020, 611) jedoch teilweise als (recht oberflächliche) Tenderscheinung des Kunstmarktes und/oder als kuratorische Hypes (hierzu Mader 2009). Das Label ‚queer‘ zieht die Aufmerksamkeit auf sich – und dies insbesondere in einer Zeit verstärkter Genderismus-Debatten (Söll/Hentschel 2016, 3). Zugleich bietet eben diese Aufmerksamkeit auch das Potenzial, neue Sichtbarkeiten für bisher Ungesehenes oder Übersehenes in der Kunstwissenschaft herzustellen und tradierte Blickwinkel zu hinterfragen. Dass Gender und Queer Theory im Forschungsdiskurs längst mehr sind als trendige Schlagwörter oder leere Worthüllen, dürfte hinlänglich belegt sein.

Ein Diffundieren dieser Forschungsperspektiven in die kunstwissenschaftliche Lehre und eine Ausweitung des Methodenspektrums unseres Faches zeichnen sich erst langsam ab. Die Frage ist allerdings auch, ob dies überhaupt gewollt sein kann. Doris Bachmann-Medick fragt zu Recht, wie es zu vermeiden sei, „dass die Kategorie Gender durch einen (blo-

ßen) *gender turn* zum kulturwissenschaftlichen Mainstream wird, eingemeindet und zugleich entschärft? In welcher Form bleibt sie weiterhin anstößig und ein widerborstiger Stachel?“ (Bachmann-Medick 2008, 139, Kursivierung im Original) Queer und Gender wollen als Analysebegriffe also nicht zwangsläufig eine diskursive Wende einleiten, vielmehr stellen sie ein Korrektiv zu eingefahrenen Ordnungs- und Denkmustern einer patriarchal geprägten Fachkultur dar.

Dieses Korrektiv bedeutet indes längst noch kein Allheilmittel für eine zeitgemäße Kunstgeschichte und ist auf andere Methoden und Theorien angewiesen. Zudem drohen selbst der differenziertesten Theorie Ausschlussmechanismen, wenn beispielsweise „Sexualität als ein spielerisch veränderbares, dynamisches Moment von Körperlichkeit und Subjektivität einer vermeintlichen Stabilität von *race*“ gegenübergestellt wird (Heidel et al. 2001, 24, Kursivierung im Original). Nichtsdestotrotz bieten Gender und Queer Studies als Methoden wichtige Schnittstellen der Kunstwissenschaft zu anderen Forschungsgebieten und verschaffen dem Fach so interdisziplinäre Relevanz. Feminismus, Gender Studies und Queer Studies waren von Beginn an interessiert am Visuellen als machtvolle und einflussreiche Instanz in der Bestätigung und Invertierung von Normen (Koos/Mondini 2002, 5, mit Bezug auf Schriften Jack Halberstams). Es ist die Fähigkeit der Kunstwissenschaft und der Visual Culture Studies, Ambivalenzen der Sichtbarkeit (Schaffer 2008; Saalfeld 2020) sowie Wirkmächte des Sehens und des Gesehenen zu analysieren und zu interpretieren. Salmacis zu queeren stellt zwar einen aktivistischen Störfaktor dar (zum Störmoment Miersch 2022; Klaassen et al. 2023), doch sind es genau diese Reibungspunkte, die den Diskurs vorantreiben. 2023 erhielten die kunstwissenschaftlichen Queer Studies durch zahlreiche Publikationen weiteren Aufschwung in der deutschsprachigen Forschung. Das Interesse insbesondere junger Wissenschaftler*innen und Studierender an diesen diversifizierten Perspektivierungen ist immens und dürfte auch in Zukunft neue Forschungsgegenstände erschließen.

Literatur

- Adorf/Brandes 2008:** Sigrid Adorf und Kerstin Brandes (Hg.), „Indem es sich weigert eine feste Form anzunehmen“. Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, in: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 45, 2008.
- Ausst.kat. Kassel 2023:** Alte Meister que(e)r gelesen, hg. v. Justus Lange und Malena Rotter, Petersberg 2023.
- Bachmann-Medick 2008:** Doris Bachmann-Medick, „Diebin in der Nacht“. Gender diesseits oder jenseits kulturwissenschaftlicher *turns*? Fragen und Antworten in einer kontroversen Debatte, in: L'homme 19/1, 2008, 131–142.
- Baumhoff 1996:** Anja Baumhoff et al., Schwulen- und Lesbenforschung in den Kunst- und Kulturwissenschaften, in: Frauen Kunst Wissenschaft 21, 1996, 4–7.
- Berger 1977:** John Berger, Ways of Seeing, New York 1977.
- Butler 1991:** Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991.
- DaCosta Kaufmann/Coignard 1985:** Thomas DaCosta Kaufmann und Jérôme Coignard, Éros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II., in: Revue de l'Art 69, 1985, 29–46.
- Davis 1996:** Whitney Davis, Schwulen- und Lesbenforschung in der Kunstgeschichte, in: Frauen Kunst Wissenschaft 21, 1996, 8–23. ↗
- Enenkel 2018:** Karl Enenkel, Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender. Allegorical Interpretations and Pictorial representations of an Ovidian Myth, ca. 1330–1770, in: Ders. und Anita Traninger (Hg.), The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/ Boston 2018, 53–148.
- Falkenhausen 2015:** Susanne von Falkenhausen, Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies, Paderborn 2015.
- Foucault 1983:** Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I., Frankfurt a. M. 1983.
- Guth 2016:** Doris Guth, Gender und Queer Studies, in: Elke Gaugele und Jens Kastner (Hg.), Critical Studies. Kultur- Sozialtheorie im Kunstfeld, Wiesbaden 2016, 225–240.
- Hammer-Tugendhat 1994:** Daniela Hammer-Tugendhat, Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen

Neuzeit, in: *L'homme*, Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 5, 1994/1, 45–58.

Hecht/Ziegler 2023: Lisa Hecht und Hendrik Ziegler (Hg.), *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?*, Köln 2023.

Heidel/Micheler/Tuider 2001: Ulf Heidel, Stefan Micheler und Elisabeth Tuider, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven der Queer Studies*, Hamburg 2001, 10–29.

Hentschel 2001: Linda Hentschel, Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg 2001.

Huber/Berndt 2023: Susanne Huber und Daniel Berndt, «A desire to create new contexts». Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 1, 2023, 66–78.

Klaassen 2023: Oliver Klaassen et al.: MEHR(wert) QUEERULIEREN. Denkanstöße fürs Stören, in: Ders. und Andrea Seier (Hg.), *Queerulieren. Störmomente in Kunst, Medien und Wissenschaft*, Berlin 2023, 53–100.

Konečný 1989–90: Lubomir Konečný, Sources and Significance of Two Mythological Paintings by Bartholomäus Spranger, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* 85/86, 1989–90, 47–56.

Koos/Mondini 2002: Marianne Koos und Daniela Mondini, Tomboys. Que(e)re Männlichkeitentwürfe, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 33, 2002, 3–8.

Mader 2009: Rachel Mader, Frau-Sein verkauft sich gut. Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 47, 2009, 53–67.

Maniu 2023: Nicholas Maniu, Queere Männlichkeiten. Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit, Bielefeld 2023.

Metzler 2006: Sally Metzler, Artists, Alchemists and Mannerists in Courtly Prague, in: Jacob Wamberg (Hg.), *Art & Alchemy*, Kopenhagen 2006, 129–148.

Miersch 2022: Beatrice Miersch, *Queer Curating*. Zum Moment kuratorischer Störung, Bielefeld 2022.

Mondini/Müller 1996: Daniela Mondini und Irene Müller, 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung. 1. Sektion „Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz“, 28. September–1. Oktober 1995, Trier, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 21, 1996, 83–86.

Nochlin 1971: Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, in: *ARTnews* 1971, 22–39 und 67–71.

Ovid 2005: Ovid, *Metamorphosen*. Übersetzt und hg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart 2005 (erste Auflage 1971).

Parker/Pollock 1981: Roszika Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981.

Paul/Schaffer 2009: Barbara Paul und Johanna Schaffer, Einleitung. Queer als visuelle politische Praxis, in: Dies. (Hg.), *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Bielefeld 2009, 7–19.

Saalfeld 2020: Robin K. Saalfeld, *Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm*, Bielefeld 2020.

Salomon 1991/1998: Nanette Salomon, The Art Historical Canon. Sins of Omission (1991), in: Donald Preziosi (Hg.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford 1998, 344–355.

Schaffer 2008: Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008.

Simons 1994: Patricia Simons, Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture. Diana and Other Cases of donna con donna, in: *Journal of Homosexuality* 27/1–2, 1994, 81–122.

Söll 2020: Änne Söll, *Kunstwissenschaft und Bildende Künste. Von männlicher Dominanz, feministischen Interventionen und queeren Perspektiven in der Visuellen Kultur*, in: Beate Kortendiek et al. (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2020, 609–618.

Söll/Hentschel 2016: Änne Söll und Linda Hentschel, *Gend_r*, in: *kritische berichte* 4, 2016, 3–6.

Söntgen 1996: Beate Söntgen, *Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft*, in: Dies. (Hg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, 7–23.

Tauber 2024: Christine Tauber, *Gepflückte Rosen und geheilte Wunden. Bartholomäus Spranger malt ein unkeusches Liebespaar*, in: *Kunstchronik* 77/1, 2024, 5–18. ↗

Body Turn

Body Turn mit Haut und Haar

Dr. Julia Saviello
Kunstgeschichtliches Institut
Goethe-Universität Frankfurt a. M.
Saviello@kunst.uni-frankfurt.de

Body Turn mit Haut und Haar

Julia Saviello

Der menschliche Körper ist seit prähistorischer Zeit ein zentraler Gegenstand von Kunst. Eine Fokussierung auf seine sich wandelnden historischen Konzeptionen und Perzeptionen erfolgte in der deutschsprachigen Kunstgeschichte allerdings verhältnismäßig spät (Schade 2006). Dabei war eine stärkere Hinwendung zur Körpergeschichte in den Sozial- und Literaturwissenschaften und in der Kulturanthropologie bereits seit Ende der 1960er Jahre zu verzeichnen, sodass Dietmar Kamper und Christoph Wulf zu Beginn der 1980er Jahre mit Recht von einer *Wiederkehr des Körpers* sprechen konnten (Kamper/Wulf 1982). Angeregt nicht zuletzt durch die zeitgenössische Kunst, namentlich die Body- und Performance Art, in denen der Körper und seine Teile selbst zum künstlerischen Material wurden (z. B. Jones 1998), traten Körperfragen zunächst in der feministischen Kunstgeschichte in den Vordergrund (Hammer-Tugendhat 1989, Nead 1992). Auch die Geschichtswissenschaften haben sich seit Barbara Dudens *Geschichte unter der Haut* (1987) zunehmend dem Körper und historischen Körpererfahrungen zugewandt (Lorenz 2000) – dies natürlich nicht nur im deutschsprachigen Raum (Feher/Naddaff/Tazi 1989; Bynum 1995; Corbin/Courtine/Vigarello 2005–2006; Kalof/Bynum 2010).

Der menschliche Körper und individuelle Körpererfahrungen in ihren jeweiligen historischen Kontexten wurden in der Kunstgeschichte inzwischen unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert. Der vorliegende Beitrag widmet sich allein der zunehmenden Fokussierung auf Haut und Haar. Wichtige Impulse hierfür kamen aus der französischen Philosophie und Kunstgeschichte mit Beiträgen von Georges Didi-Huberman und Jacqueline Lichtenstein. Sie deuteten das Inkarnat im Sinne einer Phänomenologie des Bildes als eine Verwandlung von Farbe in Fleisch (Didi-Huberman 1985) und analysierten die Metapho-

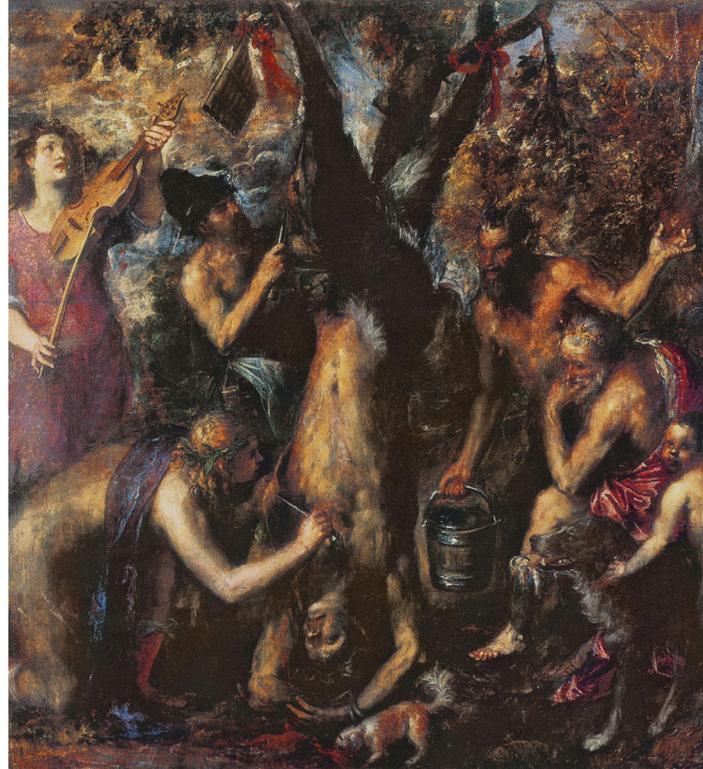


Abb. 1 | Tizian, Die Schindung des Marsyas, ca. 1570–76. Öl/Lw., 212 x 207 cm. Kroměříž, Erzbischöfliches Schloss. Wikimedia

rik des Schminkens in ihrer Bedeutung für die antike Rhetorik und die französische Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (Lichtenstein 1987 und 1989). Die Materialität von Farben und die Körperlichkeit des Bildes wurden so erstmals zusammengedacht und mit der Frage der Körperdarstellung enggeführt. Entscheidende theoretische Anregungen kamen zudem aus der Psychoanalyse, insbesondere aus der 1991 ins Deutsche übersetzten Studie von Didier Anzieu *Das Haut-Ich*. Daran knüpfte bereits die literaturwissenschaftliche Untersuchung der Haut von Claudia Benthien an, die auch in der Kunstgeschichte auf breites Interesse gestoßen ist (Benthien 1999).

Oberfläche, Hautfarbe, Schminke

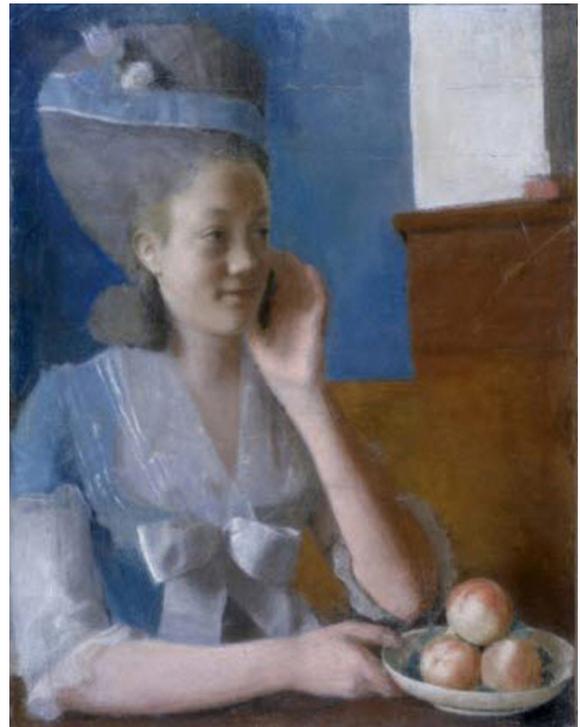
Die Darstellung und Gestaltung von Hautoberflächen standen dann im Zentrum der ersten Studien, die den *body turn* mit Haut und Haar in der deutschsprachigen Kunstgeschichte (im weitesten Sinne) anstießen. Wolfram Pichler widmete sich 1999 eingehend dem Zusammenhang von Malerei und Schminke und zog dazu Werke von Caravaggio und Goya heran, und auch das Inkarnat erfuhr im Rekurs auf zeitgenössische Traktatliteratur nicht nur eine bildtheoretische (Kruse 2000), sondern zugleich eine maltechnische Perspektivierung. So wurden am Beispiel der Ölmalerei die durch Farbschichtungen erzeugte Illusion lebendiger Haut als Prüfstein für die mimetischen Möglichkeiten eines Mediums dargelegt (Lehmann 2002) und in einer ersten Synopse die sich wandelnden Konzeptionen des Inkarnats als Farbe des Fleisches, des Leibes oder der Haut in Theorie und Praxis epochen- und gattungsübergreifend aufgezeigt (Bohde/Fend 2007).

Umfassende Verzahnungen von maltechnischen und kunsttheoretischen Fragen mit solchen der Körpergeschichte liegen in jenen Studien vor, die einem einzelnen Künstler oder einer spezifischen Kunstregion gewidmet sind. So geht Daniela Bohde Tizians Interesse für die Materialität des Körpers, für „die Weichheit des Fleisches und die Zartheit der Haut“ (Bohde 2002, 18) nach und korreliert es mit dessen Handhabung des Farbmaterials, das er sowohl als transparente Lasur als auch als pigmentreichen *impasto* einsetzte. | Abb. 1 | Dieser differenzierte Umgang des Künstlers mit dem Gegenstand und dem Mittel seiner Darstellung deutet Bohde vor dem Hintergrund des sozialhistorischen Kontextes im Venedig des 16. Jahrhunderts. Beleuchtet wird so nicht nur die religiöse Debatte um die Realpräsenz des Leibes Christi in der Eucharistie, sondern auch die Kultur der Kurtisanen und das steigende Interesse für anatomische Untersuchungen.

Mit Jean-Étienne Liotard | Abb. 2 | widmet sich Marianne Koos in ihrer Studie von 2014 einem Maler, der im Unterschied zu Tizian eine glatte Oberfläche ohne sichtbare Pinselspuren bevorzugte und auch in ande-

ren künstlerischen Techniken, wie der Pastell- oder Emailmalerei, sein Ideal umzusetzen und die unterschiedlichen Qualitäten des Trägermaterials (mit Seide bezogene Leinwände, Vellum und Glas) zu nutzen wusste. Koos' Argumentation stützt sich einerseits auf die Aussagen des Künstlers, seinen 1781 veröffentlichten *Traité des principes et des règles de la peinture*, andererseits auf den medizinischen Körperdiskurs des 18. Jahrhunderts, in dem die Anatomie und die Dermatologie gleichermaßen eine zentrale Rolle spielten. Liotards Ideal einer makellosen, wahrhaftigen und ‚ungeschminkten‘ Farbhaut wird so mit Maßnahmen zur Bekämpfung der Pocken in Verbindung gebracht.

Das wissenschaftliche Verständnis der Haut und seine Wechselbeziehungen zu Kunstpraxis und -theorie stehen auch im Fokus der Studien Mechthild Fends



| Abb. 2 | Jean-Étienne Liotard, Porträt der Marie Jeanne Liotard, spätere Madame François de Bassompierre (1761–1813) mit einem Teller Pfirsiche, 1779. Pastell auf Papier, auf Lw. aufgezogen, 69 × 55 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire, D 1998-0501 ↗



Abb. 3 | Jean-Honoré Fragonard, Porträt einer Frau (Marie-Anne-Éléonore, comtesse de Grave?), ca. 1769. Öl/Lw., 82 × 65 cm. Paris, Musée du Louvre, INV RF 1974 1 [↗](#)

zur französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, die 2017 in das Buch *Fleshing Out Surfaces* mündeten. Fend geht darin von zeitgenössischen medizinischen Positionen zur Haut aus, die diese als eine den Körper umschließende, heterogene Textur und als sensibles Medium physischer und psychischer Befindlichkeiten definierten, und verfolgt derartige Vorstellungen in Körperbildern von Jean-Honoré Fragonard **Abb. 3** |, Jacques-Louis David und Jean-Auguste Dominique Ingres. Zugleich hinterfragt sie am Beispiel von Porträts Schwarzer Menschen bei Anne-Louis Girodet und Marie-Guillemine Benoist **Abb. 4** | das vorherrschende Ideal von weißer Haut und parallelisiert es mit dem Diskurs über Hautfarben in den Rasseanthropologien der Aufklärung. Mit ihrem Interesse für Schminke und die Farben der Haut, für die Geschichte von Anatomie und Dermatologie beziehen die Studien von Bohde, Koos und Fend Themenfelder ein, die von ihnen und anderen Wissenschaftler*innen vertieft und weitergeführt

wurden. So waren Körperhäutungen und die in diesem Kontext vom Körper gelösten Hauthüllen bereits verschiedentlich Gegenstand von kunsthistorischen Untersuchungen, die entsprechende Narrative aus dem Bereich der antiken Mythologie (Apoll und Marsyas) und der christlichen Religion (Bartholomäus und Sisamnes) mit den Ecorchés der anatomischen Traktate engführen (Bohde 2005; Stoichita 2008; Hessler 2021). Darstellungen von Hautkrankheiten ging dagegen Fend weiter nach und bezog dazu auch dermatologische Wachsmoulagen ein, die aus einem Kontakt mit der erkrankten Haut hervorgingen und daher eine Reflexion über zeitgenössische Theorien zur Ansteckung erlauben (Fend 2022).

Auch das Schminken als eine mit dem Malen verglichene Tätigkeit, bei der die Haut selbst zum Träger



Abb. 4 | Marie-Guillemine Benoist, Porträt einer Frau, 1800. Öl/Lw., 81 × 65 cm. Paris, Musée du Louvre, INV 2508 [↗](#)

von Farbe wird, hat, nicht zuletzt im Anschluss an die umfassenden Studien von Melissa Hyde (2006) und Caroline Palmer (2008), weitere Vertiefung erfahren. In das Blickfeld gerieten so zum einen Künstler wie Edouard Manet (Koos 2015), zum anderen wurden weitere Schriften ausgewertet wie etwa Franco Sacchetti's *Trecentonovelle* (Löhr 2020), in denen eine kritische Einschätzung des Schminkens als Eingriff in die göttliche Schöpfung vorgebracht wird. Romana Sammern hat zudem an einer Reihe medizinischer Schriften des 16. Jahrhunderts gezeigt, dass Farben im Vergleich von Kunst und Kosmetik nicht nur im Sinne von Schminke zu verstehen sind, sondern gemäß der Humoralpathologie auch als Zeichen innerer (Gesundheits-)Zustände eingeordnet werden müssen (Sammern 2015).

Neben dem Inkarnat und seinen maltechnischen Besonderheiten, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen (Schmuhl/Wipfler 2017), wurden die unterschiedlichen Farben der Haut genaueren Untersuchungen unterzogen. Einen wichtigen Impuls lieferte diesbezüglich Angela Rosenthal in einem 2001 veröffentlichten Beitrag. Sie ging darin, an die anglo-amerikanischen Critical Whiteness Studies anknüpfend (Dyer 1997), von der „Kunst des Errötens“ aus und verfolgte dieses physiologische Phänomen durch die britische Bildnismalerei, in der die blasse, errötende Haut einer Dame im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert zu einem kulturell und rassisch begründeten Überlegenheitstopos wurde. Die Bedeutung der Hautfarbe in Porträts von Damen der oberen Gesellschaftsschicht und ihren Bediensteten mit dunklerem Hautton wurde dann von Katja Wolf und Marianne Koos eingehend behandelt (Wolf 2006; Koos 2010). Hieran anschließend hat Romana Sammern, ausgehend von den antiken Wurzeln für die Konstruktion von Weiß als idealer Hautfarbe, die Begründung von Hautfarben im Italien des 16. Jahrhunderts nachgezeichnet, in deren Zusammenhang zunächst die Mischung der Körpersäfte und erst in einem zweiten Schritt Merkmale der Haut problematisiert wurden (Sammern 2024a). Ein von Koos ediertes Themenheft der Zeitschrift *Frauen Kunst Wissen-*

schaft (2007) vereint dagegen Beiträge zu Positionen der Gegenwartskunst von Autorinnen wie Antje Krause-Wahl und Anja Zimmermann, die Werke von Kara Walker, Kerry James Marshall und Glenn Ligon u. a. nicht zuletzt im Hinblick auf den Anteil künstlerischer Techniken an der Semantisierung von Hautfarben befragen.

Haar, Bart, Frisur

Das Haar hat in der Kunstgeschichte deutlich weniger Aufmerksamkeit erfahren als die Haut. Rosenthal bezeichnet es in der Einleitung zu dem von ihr edierten Themenheft *Hair* der *Eighteenth-Century Studies* als ein Detail, das in der Erforschung des 18. Jahrhunderts eher übersehen worden sei (Rosenthal 2004). Dabei nehme das Haar aufgrund seiner engen Beziehung zur Haut, aus der es hervorstößt, und seiner Leblosgkeit eine ambivalente Stellung zum Körper ein, die es zu einem Mittler zwischen Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Selbst und Anderem werden lässt.

Um den Bezug des Haares zur Haut bzw. zur Körperoberfläche kreisen auch die Überlegungen von Ann-Sophie Lehmann, die in einer 1999 veröffentlichten Studie den Blick auf das Körperhaar und seine Abwesenheit in Werken der Antike und der Renaissance lenkte. Dabei interessierte sie sich hier und auch in späteren Studien zu den Aktbildern von Adam und Eva im Genter Altar nicht nur für den kulturhistorischen Kontext, etwa zeitgenössische Enthaarungspraktiken, und relevante ikonographische Kategorien, sondern auch für die mit einer haarlosen Oberfläche bzw. mit der Darstellung von Haaren verbundenen ästhetischen Ideale (Lehmann 2017a). Eine vergleichbare Verzahnung von Körpergeschichte und Kunstpraxis am Beispiel der Körperbehaarung wurde inzwischen für den Druckgraphiker Marcantonio Raimondi | **Abb. 5** | vorgelegt (Richter 2023).

Neben dem Körperhaar stieß in der deutschsprachigen Kunstgeschichte zunächst der Bart auf breites Interesse. Dabei wurde er als Zeichen von Männlichkeit (Schmidt-Linsenhoff 2004) und Ausdruck von Christofornitas diskutiert (Beyer 2010), seine Darstellung



| Abb. 5 | Marcantonio Raimondi, Venus wringt ihr Haar aus, 1506. Kupferstich, 215 × 150 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-11.950

im Bild als Ausweis des künstlerischen Anspruchs auf Detailgenauigkeit (Koons 2014, 25–74) und Mittel künstlerischer Selbstinszenierung vorgestellt (Wyss 2014). Neuere Überlegungen zum Bart als männlich kodiertem Geschlechtsmerkmal kommen aus den kunsthistorischen Queer Studies (Lange 2023). Gudrun Swoboda hat in einem richtungsweisenden Aufsatz 2000 am Beispiel von Johann Caspar Lavater die physiognomische Aussagekraft des Haares mit der kennerschaftlichen Analyse von Haarstrukturen kurzgeschlossen (Swoboda 2000). In meiner eigenen Forschung betrachte ich Haardarstellungen ebenfalls nicht nur als Spiegel historischer Konventionen rund um den Kopf, sondern als freie Nachschöpfungen von Haarlinien und -strukturen (Saviello 2017). Künstlerische Phantasie und Virtuosität, bildliche Vielfalt und

farbliche Einheit werden am Beispiel von Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer u. a. als maßgebliche Kategorien für die Erzeugung und Bewertung von Haarstrukturen vorgestellt. Zugleich erscheint die dem Haar beigemessene Mittlerrolle zwischen Natur und Kultur in neuem Licht, wenn der feine Körperteil aufgrund seiner linearen Form zur graphischen Erfassung von Wasserbewegungen herangezogen wird – oder eine Pflanze aufgrund ihrer fadengleichen Erscheinung als Bart und eine Traube als Bartträgerin | Abb. 6 | aufgefasst werden (Saviello 2022).

Haut und Haar als Material

Der Fokus richtet sich in den vorgestellten Studien auf die Darstellung von Haut und Haar sowie ihre vielfältigen Implikationen und historischen Bezüge. Doch können Haut und Haar auch als materielle Grundlage von Kunst (Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002), die Praktiken des Schminkens und Frisierens als künstlerische Tätigkeiten in Betracht gezogen werden. Der Blick weitet sich dann auf Formen der Körpergestaltung und Objekte jenseits der engeren Eingrenzung auf die Gattungen der freien Kunst.

Bereits früh wurde die Verwendung von Tierhäuten in der Buchmalerei thematisiert (Zeuch 2003) und die künstlerische Einschreibung in die menschliche Haut bei Tätowierungen als ein Vorgehen problematisiert (Fend 2003), das Fragen nach dem Status des Körpers zwischen Natur und Kultur, Selbst- und Fremdbestimmung aufwirft. Gerade zu Tattoos sind in der Folge weitere Studien erschienen (Daubenberger 2014; Kampmann 2015; Wittmann 2017), aber auch die spezifische Struktur der Haut, wie sie sich im einzigartigen Fingerabdruck einer Person artikuliert, wurde hinsichtlich ihrer Relevanz für die künstlerische Praxis hinterfragt (Lehmann 2018). Christian Janecke legte 2003 eine Studie zur Ausdruckskraft der Frisur vor, der 2004 eine mehrstimmige, kulturwissenschaftliche Annäherung an das Haar-Tragen und 2006 ein Sammelband folgte, der *Argumente zum Schminken* vereint. Darüber hinaus wurden die Gestaltungen von Haar und Haut unter dem Leitprin-

Body Turn

zip körperlicher Schönheit miteinander eingeführt (Sammern/Saviello 2019) und die dabei zum Einsatz kommenden Objekte wie Käämme (Saviello 2015) und Toilettenkäästchen (Sammern 2024b) eingehenden Untersuchungen unterzogen, durch die Körperpflege als zugleich intime und repräsentative Tätigkeit anschaulich wird. Haare als Material zu verstehen, führt außerdem zu einer Ausprägung von Memorial-schmuck, die seit dem 19. Jahrhundert weit verbreitet war (Holm 2004; Tiedemann 2007). Dabei ergibt sich aus der Kombination mit Miniaturporträts teils eine spannungsvolle Gegenüberstellung von realem und gemaltem Haar, seinen materialen und formalen Eigenschaften (Lehmann 2017a).

Fazit

Abschließend lässt sich sagen, dass der *body turn* „mit Haut und Haar“ in der deutschsprachigen Kunstgeschichte auf vielfältigen Ebenen eine verstärkte Reflexion über die Materialität des künstlerischen Bildes, über künstlerische Techniken und Vermögen angestoßen und dabei mit Fragen der Ikonographie, des kulturellen Kontextes und des historischen Körperverständnisses verzahnt hat. Medizinische, philosophische und literarische Vorstellungen von Haut und Haar wurden an künstlerische Erzeugnisse herangeführt, nicht um diese als eine Art Illustration derselben zu behandeln, sondern um sie auf deren farbliche und formale Eigenheiten bzw. deren ästhetische Gesamterscheinung zu beziehen. Diese breite Einbettung in historische Körperideale und Erkenntnisse über den menschlichen Körper führten zu einer Ausweitung des Forschungsgegenstandes, der nun auch eine Fülle von Schriften außerhalb des engeren Zirkels der Kunstliteratur umfasst, z. B. anatomische, dermatologische und physiologische Schriften, Rezeptbücher und philosophische Abhandlungen, und zugleich wissenschaftliche, gedruckte Bilder aus solchen Publikationen sowie Objekte aus medizinischen Lehrzusammenhängen (Präparate, Moulagen), aus dem Schmuckhandwerk und dem Bereich der Körperpflege einbezieht. Im Hinblick auf diese breite Einbindung von Artefakten unterschiedlicher Art und Nutzung ebenso wie im Hinblick auf die breite Auffächerung von verschiedensten Aspekten von Haut und Haar erweist sich die hier skizzierte Facette des *body turn* somit als ein Feld, das eine kunsthistorische Perspektive an der Schnittstelle von materieller und visueller Kultur eröffnet.

Literatur

- Anzieu 1991:** Didier Anzieu, Das Haut-Ich [franz. Original 1985], übers. v. Meinhard Korte und Marie-Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt a. M. 1991.
- Benthien 1999:** Claudia Benthien, Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg 1999.

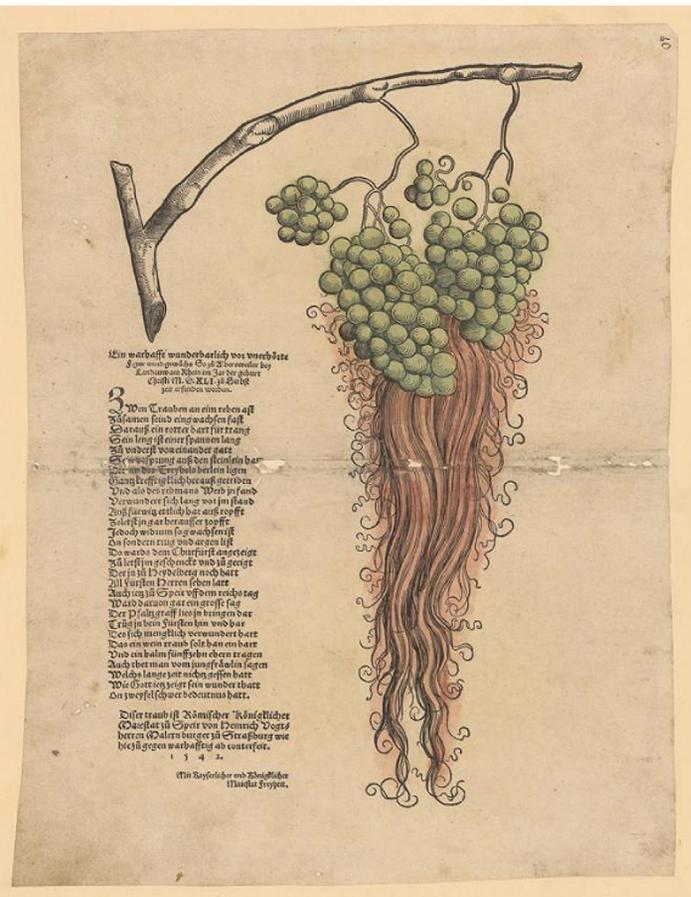


Abb. 6 | Heinrich Vogtherr d. Ä., Ein warhafft wunderbarlich von vnerhörte Figur vnnnd gewächs, 1542. Einblattdruck, 34,7 × 21,9 cm. Zürich, Zentralbibliothek [↗](#)

- Beyer 2010:** Andreas Beyer, Der Bart als ‚ex voto‘. Der Fetisch in der Pogonologie, in: Harmut Böhme und Johannes Endres (Hg.), Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, Paderborn 2010, 230–243.
- Bohde 2002:** Daniela Bohde, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians (Zephir, Bd. 3), Emsdetten/Berlin 2002.
- Bohde 2005:** Daniela Bohde, ‚Pellis Memoriae Peccatorum‘. Die Moralisierung der Haut in Frontispizien und Anatomietheatern der Niederlande im 17. Jahrhundert – ein blinder Fleck in der Medizingeschichte nach 1945, in: Zeitsprünge 9/1–2, 2005, 327–358.
- Bohde/Fend 2007:** Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 3), Berlin 2007.
- Bynum 1995:** Caroline Bynum, Why All the Fuss about the Body? A Medievalist’s Perspective, in: Critical Inquiry 22, 1995, 1–33.
- Corbin/Courtine/Vigarello 2005–2006:** Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine und Georges Vigarello (Hg.), Histoire du corps, 3 Bde., Paris 2005–2006.
- Daubenberg 2014:** Jennifer Daubenberg, Die Ambivalenz der Tätowierung. Verschleierung des Körperlichen, Betonung des Körperlichen, in: Philipp Stoellger (Hg.), Un/Sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen (Interpretation Interdisziplinär, Bd. 13), Würzburg 2014, 173–195.
- Didi-Huberman 1985:** Georges Didi-Huberman, La peinture incarnée suivi de le chef-d’œuvre inconnu par Honoré de Balzac, Paris 1985.
- Duden 1987:** Barbara Duden, Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987.
- Dyer 1997:** Richard Dyer, White, London/New York 1997.
- Feher/Naddaff/Tazi 1989:** Michel Feher, Ramona Naddaff und Nadia Tazi (Hg.), Fragments for a History of the Human Body, 3 Bde., Cambridge 1989.
- Fend 2003:** Mechthild Fend, Zeichen in der Oberfläche. Valie Export’s ‚body sign action‘, in: Psychoanalyse im Widerspruch 15/29, 2003, 51–59.
- Fend 2017:** Mechthild Fend, Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine, 1650–1850 (Rethinking Art’s Histories), Manchester 2017.
- Fend 2022:** Mechthild Fend, Images Made by Contagion. On Dermatological Wax Moulages, in: Body & Society 28/1–2, 2022, 24–59.
- Hammer-Tugendhat 1989:** Daniela Hammer-Tugendhat, Jan van Eyck. Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: Detlef Hoffmann (Hg.), Der nackte Mensch (Kritische Berichte, Bd. 17), Marburg 1989, 78–99.
- Hessler 2021:** Christiane J. Hessler, Haut – das inszenierte ‚Hüllorgan‘ in Marco d’Agrates Bartholomäus-Statue und Vesalius, in: Michael Stollberg (Hg.), Körper-Bilder in der Frühen Neuzeit. Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche Perspektiven (Schriften des Historischen Kollegs, Bd. 107), Berlin/Boston 2021, 55–78.
- Holm 2004:** Christiane Holm, Intime Erinnerungsgeflechte. Memorialschmuck aus Haaren um 1800, in: Kritische Berichte 32, 2004, 29–41.
- Hyde 2006:** Melissa Hyde, Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics, Los Angeles 2006.
- Janecke 2003:** Christian Janecke, Tragbare Stürme. Von spurtenden Haaren und Windstoßfrisuren, Marburg 2003.
- Janecke 2004:** Christian Janecke, Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung, Köln/Weimar/Wien 2004.
- Janecke 2006:** Christian Janecke (Hg.), Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken, Marburg 2006.
- Jones 1998:** Amelia Jones, Body Art. Performing the Subject, Minneapolis/London 1998.
- Kalof/Bynum 2010:** Linda Kalof und William Bynum (Hg.), A Cultural History of the Human Body, 6 Bde., Oxford 2010.
- Kamper/Wulf 1982:** Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a. M. 1982.
- Kampmann 2015:** Sabine Kampmann, Tattoo Art and Art Tattoos. Tattooing as an Artistic Medium since the 1970s, in: Caroline Rosenthal und Dirk Vanderbeke (Hg.), Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone, Newcastle upon Tyne 2015, 271–283.
- Koos 2007:** Marianne Koos (Hg.), Körperfarben – Hautdiskurse. Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst (Frauen Kunst Wissenschaft, Bd. 43/1), Marburg 2007.
- Koos 2010:** Marianne Koos, Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der ‚Laura Dianti mit schwarzem Pagen‘, in: Werner Busch u. a. (Hg.), Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, Berlin 2010, 15–34.

- Koos 2014:** Marianne Koos, Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789), Paderborn 2014.
- Koos 2015:** Marianne Koos, Sur/face. Manet malt Mlle. E. G., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 78/2, 2015, 239–276.
- Kruse 2000:** Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im ‚Libro dell’arte‘ von Cennino Cennini“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63/3, 2000, 305–325.
- Lange 2023:** Justus Lange, ‚Nature hath still Variety‘. Porträts bärtiger Frauen in der Frühen Neuzeit, in: Lisa Hecht und Hendrik Ziegler (Hg.), Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?, Wien/Köln 2023, 160–184.
- Lehmann 2002:** Ann-Sophie Lehmann, Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Christoph Geissmar-Brandt, Irmela Hijiya-Kirschner und Satô Naoki (Hg.), Gesichter der Haut, Frankfurt a. M./Basel 2002, 93–128.
- Lehmann 2017a:** Ann-Sophie Lehmann, Hair, in: Anika Reineke u. a. (Hg.), Textile Terms: A Glossary, Emsdetten/Berlin 2017, 135–139.
- Lehmann 2017b:** Ann-Sophie Lehmann, Small Hairs. Meaning and Material of Multiple Detail in the ‚Ghent Altarpiece’s‘ Adam and Eve Panels, in: Christina Currie u. a. (Hg.), Van Eyck Studies (Underdrawing and Technology in Painting, Bd. 18), Paris/Leuven/Bristol 2017, 106–118.
- Lehmann 2018:** Ann-Sophie Lehmann, Taking Fingerprints. The Indexical Affordances of Artworks’ Material Surfaces, in: Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hg.), Spur der Arbeit. Oberfläche und Werkprozess (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 3), Köln/Weimar/Wien 2018, 199–218.
- Lichtenstein 1987:** Jacqueline Lichtenstein, Making Up Representation. The Risks of Femininity, in: Representations 20, 1987, 77–87.
- Lichtenstein 1989:** Jacqueline Lichtenstein, La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique, Paris 1989.
- Löhr 2020:** Wolf-Dietrich Löhr, Korrekturen. Schöpfung und Schminke bei Franco Sacchetti, in: Annette Hoffmann, Lisa Jordan und Gerhard Wolf (Hg.), ‚Parlare dell’arte nel Trecento‘. Kunstgeschichten und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien (I Mandorli, Bd. 26), Berlin/München 2020, 103–119.
- Lorenz 2000:** Maren Lorenz, Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte, Tübingen 2000.
- Nead 1992:** Lynda Nead, The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality, London 1992.
- Palmer 2008:** Caroline Palmer, Brazen Cheek. Face-Painters in Late Eighteenth-Century England, in: Oxford Art Journal 31, 2008, 195–213.
- Pichler 1999a:** Wolfram Pichler, Schminke/Leinwand – Caravaggio/Goya. Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe, Dissertation, Universität Wien, 1999.
- Pichler 1999b:** Wolfram Pichler, Schmutz und Schminke. Über Goyas Malerei, in: Neue Rundschau 110/4, 1999, 112–130.
- Richter 2023:** Mandy Richter, To Show or Not to Show? Marcantonio Raimondi and the Representation of Female Public Hair, in: Fabian Jonietz, Mandy Richter und Alison Stewart (Hg.), Indecent Bodies in the Renaissance, Amsterdam 2023, 87–108.
- Rosenthal 2001:** Angela Rosenthal, Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz, in: Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001, 95–110.
- Rosenthal 2004:** Angela Rosenthal, Raising Hair, in: Eighteenth-Century Studies 38/1, 2004, 1–16.
- Sammern 2015:** Romana Sammern, Red, White and Black. Colors of Beauty, Tints of Health and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing, in: Early Science and Medicine 20, 2015, 397–427.
- Sammern 2024a:** Romana Sammern, Von der Fleischfarbe zur Hautfarbe. Firenzuola, Dolce, Mercuriale und Mancini zum Weißsein in den Künsten des 16. Jahrhunderts, in: WerkstattGeschichte 89, 2024, 17–35.
- Sammern 2024b:** Romana Sammern, Cosmetics, Art, and the Body. The Beauty Culture of Philippine Welsler at Ambras Castle, in: Christina Antenhofer (Hg.), Bäder, Innsbruck 2024, 1–20.
- Sammern/Saviello 2019:** Romana Sammern und Julia Saviello (Hg.), Schönheit – der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya, Berlin 2019.
- Saviello 2015:** Julia Saviello, ‚Purgat et ornat‘. Die zwei Seiten des Kamms, in: Thomas Pöpper (Hg.), Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin/München 2015, 133–144.

Saviello 2017: Julia Saviello, Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit (Zephir, Bd. 7), Emsdetten/Berlin 2017.

Saviello 2022: Julia Saviello, ‚Uvae barbatae‘. Deplatzierte Bärte und ihr Platz in der Kunstgeschichte, in: Martin Mulsow (Hg.), Das Haar als Argument. Zur Wissensgeschichte von Bärten, Frisuren und Perücken (Gothaer Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 21), Stuttgart 2022, 131–157.

Schade 2006: Sigrid Schade, Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, 61–72.

Schmidt-Linsenhoff 2004: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Liotards Bart. Transkulturelle Maskerade von Männlichkeit, in: Mechthild Fend und Marianne Koos (Hg.), Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Köln 2004, 161–180.

Schmuhl/Wipfler 2017: Yvonne Schmuhl und Esther Pia Wipfler (Hg.), Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 42), München 2017.

Stoichita 2008: Victor I. Stoichita, Michelangelos Haut, in: Hans-Georg von Arburg u. a. (Hg.), Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich/Berlin 2008, 34–51.

Stoichita 2019: Victor I. Stoichita, Des corps. Anatomies, défenses, fantasmes, Genf 2019.

Swoboda 2000: Gudrun Swoboda, ‚Federn, Haare und Bärte – alles verräth den Menschen, den Meister‘. Über Kennerschaft und Physiognomik, in: Achim Gnann und Heinz Widauer (Hg.), Festschrift für Konrad Oberhuber, Mailand 2000, 277–282.

Tiedemann 2007: Nicole Tiedemann, Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks, Köln 2007.

Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.

Wittmann 2017: Ole Wittmann, Tattoos in der Kunst. Materialität, Motive, Rezeption, Berlin 2017.

Wolf 2006: Katja Wolf, ‚Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr‘. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.), Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, 19–36.

Wyss 2014: Beat Wyss, Die kurze, aber wahrhaftige Kunstgeschichte als Bartgeschichte, in: Jörg Scheller und Alexander Schwinghammer (Hg.), Anything Grows. 15 Essays zur Geschichte, Ästhetik und Bedeutung des Bartes, Stuttgart 2014, 183–205.

Zeuch 2003: Ulrike Zeuch (Hg.), Verborgenen im Buch – Verborgenen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Ausst.kat. Wiesbaden 2003.

Global Turn

Global, Postcolonial, or Transcultural? Perspectives for a Critical Art History

Prof. Dr. Monica Juneja
Heidelberg Centre for
Transcultural Studies
Universität Heidelberg
juneja@hcts.uni-heidelberg.de

Global, Postcolonial, or Transcultural? Perspectives for a Critical Art History

Monica Juneja

Though art history is considered to have been a late-comer in the project to 'globalize' its subjects and frameworks, it is an established fact that today the discipline plays a constitutive role in the humanities and social sciences as they respond to the challenges of the so-called global turn. The subjects investigated by art historians – artists, objects, pictorial/artisanal practices and canons on the one hand, museal displays and exhibitions, curators, patrons, and collectors on the other – have all had mobile histories across the centuries. However, the disciplinary frameworks and institutional settings within which art history has been located have been those constituted according to fixed and stable units such as the nation state or civilizational entities that date to the nineteenth century, but which live on in the work of theorists such as Samuel Huntington, for whom civilizations comprise fixed geo-ethnic blocs. This paradox characterizes art history across continents: today the discipline can scarcely be viewed as purely 'Western' in that it no longer retains an exclusively 'originary' attachment to its parochial beginnings in Europe.

During its global journeys to other regions of the world, it has acquired new roots and undergone adaptations and reconfigurations responding to local and regional contingencies. Many of the young post-colonial nations of Asia and Africa, joined more recently by the younger post-cold war nations of Eastern Europe and Central Asia, all seek to define national identity through notions of unique civilizational achievement. Disciplines here have come to be closely tied to identity formations around the nation: this has meant that the nation is the unit of analysis; a narrative of its unique achievements, past and present, explained purely from within, is transmitted through its institu-

tions – the university, the museum, and the heritage industry. Negotiating the tension between national identity and such relationships that break out of national frames and inform memories and visions of so much artistic production has been the central task confronting an art history aspiring to be 'global'. Yet no single trajectory of development organizes the eclectic methods and understandings that have taken shelter under the expansive umbrella of the global turn. The ideas presented here have been developed fully and elaborated empirically in my recent monograph (Juneja 2023).

Defining the Global

One of the challenges of defining the global is the extreme slipperiness of the term itself, an attribute that derives in part from its etymological and iconic roots. Drawing its valence from the globe – at once an abstract form and an iconic object – the adjective 'global' frequently evokes a reassuring image of universal holism, a quality reaffirmed by circulating photographs of planet earth or 'blue planet' that attained the height of their popularity during the last decades of the previous century. The lack of cartographic specificity coupled with the absence of human presence characterizing images of a 'whole earth' made the global (and its cognate globalism) a fitting metaphor to represent phenomena such as transcontinental financial empires and communication networks that embodied a claim to untrammelled progress. Signifying an encompassing quality, the global therefore has come to be beset by the problem of any totalizing concept: the claim to an easy universalism that threatens to foreclose more nuanced explorations of the cultural field. Within art history, the epithet global has been used in multiple, often inconsistent, ways,

as for instance to characterize art history as a discipline to be practiced uniformly across the globe, one that would subsume 'local' art. Alternatively, it signals towards an inclusive discipline – also labelled world art history – that would encompass different world cultures and their canons, or one that searches for the lowest common denominator to hold together humans across time and space who have been making art for millennia 'because our biological nature has led us to do so' (Onians 2004, 11; a more extensive discussion of these positions, see Juneja 2011, 278–280). The term has been equated at times with conceptual imperialism, at others with multicultural eclecticism. A recent survey of the field undertaken by Béatrice Joyeux-Prunel in 2019 attempts to bring together innumerable strands under a single label, and in the process reveals the unwieldy, hold-all quality of the domain now designated as Global Art History. The problem is partly due to indiscriminate selection by the author who pays little attention to frameworks of enquiry.

During the years following the dramatic events of 1989, globality in art was increasingly conflated with the formation of a domain of contemporary art as a system incarnating the cultural logic of globalization together with its values of internationalism and multiculturalism. The proliferation of biennials, art fairs, and mega-exhibitions, accompanied by an expanding art viewing public, artists' residencies, and itinerant curators in and beyond Euro-America, and not least a feverish art market, brought forth a characterization of the 'global contemporary' as a freely circulating, ahistorical, non-situated and economically exploitable mass (Belting 2009; see also the catalogue of the exhibition curated by Belting and Buddensieg at the ZKM Karlsruhe from September 2011 to February 2012, Belting/Buddensieg/Weibel 2013). Hans Belting's definition of 'global art' to characterize those contemporary artistic productions emanating from the non-Western world, which become publicly accessible through exhibitions and mega-shows, has continued to inform most discussions on what could define the contours of a global art history, namely a

focus on artworlds post 1989. And yet the popularity of this definition overlooks not only its presentism, but also its Eurocentric premises: for art from 'elsewhere' to be recognized as global it must depend on the exclusive agency of Western curators, exhibition sites, and publics, who accord (or deny) it this status. The dependence, in turn, becomes a drive towards producing a kind of art that might then be considered global. Globality in this understanding, an attribute to be constituted within and transmitted by a work through an interlinked set of agencies, contributes to cementing a hierarchical division of the world between what Gerardo Mosquera aptly calls 'cultures that curate' and those which 'get curated' (Mosquera 1994, 133).

For more recent art histories, therefore, the challenge has been to formulate a paradigm of the global that does not collapse into hegemonic localisms, but remains plural and multi-sited. One of the key questions now being asked is: Must a global art history follow the logic of economic globalization, or does it call for an alternative conception of globality to be able to effectively theorize relationships of connectivity that encompass disparities as well as contradictions and negotiate multiple subjectivities of the actors involved? Further, what are the choices available to artistic producers to negotiate between complicity with or dependence on global capital and critical initiatives that foster transcultural modes of co-production and sustainability? How can art history enable us to view the historical present as a simultaneity of clashing and conjoining temporalities constituted by their pre-histories? The discussion of alternate temporalities as resources for resisting and subverting Western teleological time goes back to Dipesh Chakrabarty (2000). Bruno Latour refers to a temporality in which the contemporary is located "along a spiral rather than a line [...] the future takes the form of a circle expanding in all directions, and the past is not surpassed, but revisited, repeated, surrounded, protected, recombined, reinterpreted and reshuffled [...] Such a temporality does not oblige us to use the labels 'archaic' or 'advanced', since every

cohort of contemporary elements may bring together elements from all times". (Latour 1993, 75)

How does art history handle issues of commensurability or its absence among cultures? How can it translate intellectual resources and insights of regional experiences beyond Euro-America into globally intelligible analyses? Addressing these issues calls for a critical perspective that separates globality from the fact of globalization. While the latter constitutes a set of economic, political, and technological phenomena, the former can be described as a conceptual matrix governed by a logic not informed by a neoliberal globalism that then morphs into right-wing nationalism. Such a 'critical globality' spells a stringent, reflexive mode of interrogation, which has, among other things, moved beyond the macro-level analyses that had characterised approaches of the early phases of the global paradigm (on the notion of critical globality, coined by me, see Juneja 2018b).

Taking a cue from historians, art historical investigations too have begun to engage in a productive cross-fertilization with micro-historical perspectives, to develop methods with which to negotiate multiple scales (for discussion and references see Juneja 2023, 139–141).

In addition we witness a positional shift within investigations that now take as their starting point and primary focus regions that were once regarded a periphery of Euro-America, enabling the field to overcome the limitations of both a national framework as well as the provincialism of a single, sealed 'area'. At the same time, however, the prominent subjects of a global art history have remained rooted in the contemporary – biennials and nomadic curators, exhibition circuits, the art market, the digital revolution are among the themes with which a global art history continues to be largely identified, and which are fast acquiring the status of a new canon. There are however important exceptions to this trend (see Savoy 2017; Baader/Shalem/Wolf 2017; DaCosta Kaufmann/Dossin/Joyeux-Prunel 2015; Leibson/Peterson 2012). An exemplary collection, path-breaking for its time, is Farago 1995.

Postcolonial Discourses

In its programmatic commitment to questioning entrenched hierarchies, globally framed art histories build on postcolonial discourses of power and identity that have sought to destabilize systems of cultural and political hegemony bequeathed by colonialism. The cross-disciplinary field of postcolonial studies covers a vast terrain and has a history of some four and a half decades. During this time, it has brought forth an abundance of writings, both empirical investigations as well as theoretical reflections, whose import can barely be summarized in the space available here. In the course of its expansion, the domain of postcoloniality has intersected with several analytical approaches and thematic areas, notably gender studies, the linguistic-cum-cultural turn, museum studies, Indigenous and Black studies. At the risk of being exceedingly reductive, I will sketch out some of the key tendencies that characterize this vast and highly diverse intellectual terrain, and which have had a bearing on art historical writing in the wake of the global turn.

Going back to the 1980s, the thrust of postcolonial studies has been towards identifying blind spots in Euro-American literary and historical approaches to colonialism, towards questioning the centrality of 'Europe' as 'the sovereign, theoretical subject of all histories' (Chakrabarty 2000, 1). The move to question canonical knowledge systems can be traced to a foundational text of postcolonial studies, Edward W. Said's monograph, *Orientalism* (1978), which drew on Gramscian and Foucauldian analyses of knowledge production as being inextricably related to the exercise of imperial power. While referring to a cluster of scholarly and literary representations of North Africa, the Middle East, and Asia – all blandly labelled in the West as 'the Orient' – Said's theorization lent itself to widespread application across disciplines, to serve as a tool to deconstruct systems of discursive authority that were held to function as vehicles of colonial ideology and exploitation. Amongst its earliest and more direct applications in art history is Linda Nochlin's analysis of the production of colonial

stereotypes by French Salon paintings of the nineteenth century, a genre conventionally considered as untouched by political intent (Nochlin 1983).

Though the Saidian model of a colonial power-knowledge nexus was critiqued for its reduction of the colonized to the status of passive objects and its conception of knowledge production as a purely 'Western' enterprise, the paradigm has continued over several decades to inform, in more or less nuanced forms, investigations of discursive practices in colonial contexts, involving the study of archives, political and cultural institutions, the law, textual traditions. Said himself revised his position some years later in response to criticisms of one-sidedness (see Said 1993). More recent scholarship draws attention to the 'duress' of colonialism's historical practices beyond the attainment of independence by erstwhile colonies. According to this view, the 'post' in the postcolonial is not reducible to a temporal marker, in the light of continuing histories of violence and inequality built on 'imperial ruins' (Stoler 2016).

During the course of its expansion as a transdisciplinary paradigm, postcolonialism valorized both cultural difference as well as the porosity of cultures, which engagement with processes of colonization brought to the forefront of investigations. To analyse these phenomena scholarship generated a prolific vocabulary that served as tools to study border-crossings, mixed identities, as well as strategies on the part of the colonized to resist forms of colonial domination, which built on hierarchies of absolute difference. Terms such as hybridity, entanglement, métissage, creolization, fuzziness, in-between-ness are examples of concepts which were used to break open units of investigation structured around fixed entities. Amongst these hybridity, to take the most widely used example, originally a term from biology, was invested with the theoretical potential to uncover strategies adopted by the colonized to reverse hegemonic practices. In the writings of Homi Bhabha hybridity, together with its companion mimicry, serves to theorize such strategies that simulated resemblance to the colonizer's doctrines, but contained an

element of residual difference, which then had the power to expose and undermine the colonial order (Bhabha 1994). Many of these terms, conjoined with others such as flows, transfers, circulation, transfers, networks, have since been drawn into the vocabulary of global studies, to write about mobility and media connectivity. They have all become signature concepts of the global turn, most frequently deployed to undertake culturalist readings of economic and other phenomena. The terms are at once metaphors and methodological tools, a circumstance that has a bearing on their explanatory power. Most of them describe – rather than explain – macro-phenomena such as the movement of capital, or population, or commodities, ideas or events, by placing emphasis on mobility per se rather than enabling an analysis of processes. Moreover, they have undergone a dilution of their one-time potential owing to inflationary, often non-discriminating use. This is particularly true of hybridity, which was once viewed with reservations owing to its biologicistic associations with racial obsessions surrounding purity and miscegenation, and has today ended up, together with similar terms, all suggesting 'some kind of mix' (Burke 2009, 2), as a theoretical straightjacket into which a host of diverse experiences come to be accommodated.

Both postcolonial analyses and more recent theories of decoloniality have tended to frame their subjects of investigation along a colonizer-colonized divide, a binary perspective that does not allow us to view cultural phenomena as multi-sited interactions between units and places not all incarcerated within a single colonial relationship. In art history, studies of global modernism furnish one example of a movement that is multi-polar and non-linear, even as many modernist movements in Asia and Africa were driven by anti-colonial sentiments at a more general level (Kravagna 2017; Juneja 2023, chapter 3). Today's perspectives of decolonization stake a claim to a 'radical rethinking' of postcolonial positions, which, in the words of one of its advocates, continue to work with 'essentially Western instruments and assumptions' to 'inadvertently reproduce coloniality of knowledge' (see

for example Tlostanova 2020, 166–168). While an extensive critical engagement with decolonial perspectives is beyond the scope of this brief survey, it needs to be pointed out that the notion of decolonization and its various cognates are used in a wide range of contexts and in an eclectic manner, both as noun and verb: they could refer to a process of liberation from the colonial yoke, or designate an epochal condition and an epistemological frame, or serve as a shrill call to action, to dismantle existing power constellations in domains such as museums, pedagogies, curricula, memory cultures ... the list goes on. As a result, decolonial approaches mean different things, even as they all partake of a common polemical thrust. The founding texts of decolonial theory critique what they conceive of as an all-encompassing totalitarian idea of modernity; yet the project of liberation that seeks to delink coloniality from modernity replicates the same totalizing, binary structure between the so-called West – that is, Europe and the North Atlantic – and those it has excluded, by reducing a world of heterogeneous, unstable, transversal, and dynamic processes to a single, encompassing logic of coloniality (see Mignolo/Walsh 2018; Quijano 2000; Vázquez 2020).

A reductive conflation of modernity and coloniality comes across as a form of theoretical short-circuiting that ignores the long history of the former's migrations, mutations, re-enactments on sites across the globe, where subjects, not least the colonized, have redefined and re-enacted what it means to be modern. The totalizing opposition between 'Western' epistemologies and 'indigenous' languages ascribes a homogeneity or purity to each side, assuming that non-European epistemologies are innately egalitarian by virtue of being not from the West and by overlooking the hierarchies and modes of discrimination that structure the latter as well. In the absence of an outlook that engages with the future of disciplines, the solution proposed by theorists of decoloniality as an answer to the historical impact of global capitalism is a return to some earlier age of precolonial harmony and conviviality.

Theory of Transculturation

To be able to think the global as a critical perspective rather than a spatial temporal quality, and to be able to get past the limitations of postcolonialism while carrying forward its critical thrust, we need to pose the question of culture in its concatenation with our disciplines and institutions. Viewed in this perspective, I understand a critical globality as one informed by a theory of transculturation. The concept of transculturation designates the processes of transformation that unfold through extended contacts and relationships between cultures. The term and its cognates transculture/transcultural/transculturality are an explicit critique of the notion of culture, as it emerged in the humanities and the social sciences in tandem with the idea of the modern nation. The nationally framed understanding of culture continues to rest on the postulate that life-worlds of identifiable groups are ethnically bound, internally cohesive, and linguistically homogeneous spheres. Coined by the Cuban anthropologist Fernando Ortiz, the concept of transculturation undermines the stable nexus posited to exist between culture and the territorial container of the nation-state by drawing our attention to the processuality of cultural formations (Ortiz 1947/1995; for a discussion of Ortiz see Juneja 2023, 23–33).

Even as its genealogy goes back to Ortiz's writings of the 1940s on the history of Cuba, the notion of transculturation has only now matured to bring forth a distinct theoretical paradigm. By directing our attention to the complicity of disciplines and institutions with nation-building processes, it enables a critique of the epistemic foundations of disciplines such as art history and the values it transports. At the same time it provides a toolbox, which allows us to recover from the ground up the process-oriented dynamism of cultural phenomena in their concreteness. While transculturation pre-supposes for a large part spatial mobility, it is neither synonymous with nor reducible to it. Rather, its focus on developments through which forms emerge within circuits of exchange make it a field constituted relationally. As a critical perspective for art history, such a reconceptualization of culture

shows the way to rethinking the terms of the global away from its condition as a naturalized given or as an ensemble of institutional demands, towards a set of relations between units in a continual state of transformation.

A transculturally framed history of art goes beyond the principle of inclusion or additive extension, and looks instead at the transformatory processes that constitute art practice through cultural encounters and long-term relationships, whose traces can be followed back to the beginnings of history. Unlike postcolonial approaches, it views differences, not as essential to cultures and therefore absolute, but as relationally produced and negotiable. It thus provides a precise terminological apparatus to describe the many kinds of interaction that constitute the core of transculturation, involving actors, practices, and temporalities in historically specific settings. Instead of placing such diverse processes under blanket concepts, for instance 'hybridity' or 'flow' or 'circulation', a transcultural approach investigates the morphologies of encounters, that is, the relationships that unfold on and across different scales – the local, regional, national, and global – with greater precision. It has developed a more differentiated vocabulary to capture the nature of the processes through which cultural difference is negotiated: through selective appropriation, mediation, translation, reconfiguration, re-historicizing and rereading of signs, alternatively through non-communication, friction, disconnection, rejection or resistance – or through a succession or coexistence of any of these. Exploring the possible range of transactions built into these dynamics works as a safeguard against polar conceptions of identity and alterity, equally against dichotomies between complete absorption and resistance that have characterised recent studies, even as they admirably seek to write a connected art history across Europe and Asia. One such example is Belting 2008.

A transculturally framed art history underlines the importance of studying concepts as migrant notions. It questions the assumptions, based on observations from the contemporary art world, that a global

circulation of key terms – art, image, vision, portrait, originals and copies, to name a few – used ubiquitously also stand for a shared universe of meaning across the globe. It also takes a more nuanced view of the phenomenon of epistemic violence espoused by postcolonial theory, held to be inflicted by imposing 'Western' analytical frames on 'non-Western' cultures. Instead, it argues that when concepts migrate – as for example they did from the Western world to Asian contexts – they disconnect from their original moorings while taking roots in new cultural settings. This is a process of transculturation where conceptual categories – like the notion of art itself – absorb other subterranean concepts, or become entangled with different practices and understandings, sometimes also producing conflicting positions within a single region. Studying these dynamics requires, first, taking a close look at the negotiation between different linguistic sources; secondly, it needs to extend the formation of a concept beyond purely lexical definitions – in particular for art history – to investigate the interaction between text and visual practice that is crucial to meaning making and the production of a society's conceptual knowledge. The transcultural trajectories of the term 'art' for instance bring to light once more a dynamic of absorption, accommodation, fragmentation, and friction, which can serve as a lens through which to make sense of conflicts that erupt, increasingly on a global scale, around images and objects and cannot be adequately explained, for example, by a discourse of secular enlightenment versus religious fundamentalism (see Flood 2002; Mahmood 2009; Juneja 2018a). In the final analysis, such a reconfiguring of conceptual categories through cultural plurality would be a step in the direction of theory-building itself as a transcultural exercise undertaken from beyond, though not excluding, Euro-American loci of narratives.

What does a critically global art history conceived as transcultural process make visible? Among the many things it does is to intensify the discipline's focus on objects and practices by reading them not as discrete phenomena, but themselves as a bundle of multiple

interlinked processes that unfold at varying speeds and intensities. It demands that the art historian tease out and describe the strands of this mutable assemblage. This approach can preclude the art historical impasse, we frequently come up against, between a formalism that engages objects in a closed semantic circle of the present and a contextualism that privileges the singular moment and location of a work's production, all circumscribed within a fixed spatial and temporal unit. Its potential lies in bringing unasked questions about the past that were suppressed or elided to the forefront of art historical narratives. Such elisions have often been a result of unasked questions following from the different parochialisms within which the discipline has remained trapped – Eurocentrism, but also methodological nationalism and the segregation of regions through 'area studies'. Investigating the dynamics of art making from different regions and bringing these experiences onto a shared matrix, together with understanding concepts as transcultured, can help create a more plausible theoretical scaffolding for the discipline to respond to the challenge of cultural plurality.

Bibliography

- Baader/Shalem/Wolf 2017:** Hannah Baader, Avinoam Shalem and Gerhard Wolf, *Art, Space, Mobility in Early Ages of Globalization: A Project, Multiple Dialogue, and Research Program*, in: *Art in Translation* 9 (1), 2017, 7–33.
- Belting 2008:** Hans Belting, *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich 2008.
- Belting 2009:** Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, in: Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern 2009, 38–73.
- Belting/Buddensieg/Weibel 2013:** Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, Mass. 2013.
- Bhabha 1994:** Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.
- Burke 2009:** Peter Burke, *Cultural Hybridity*, London 2009.
- Chakrabarty 2000:** Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*, New Delhi 2000.
- DaCosta Kaufmann/Dossin/Joyeux-Prunel 2015:** Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin and Beatrice Joyeux-Prunel (eds.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham 2015.
- Farago 1995:** Claire J. Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*, New Haven 1995.
- Flood 2002:** Finbarr B. Flood, *Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum*, in: *The Art Bulletin* 84 (2), 2002, 641–659.
- Joyeux-Prunel 2019:** Béatrice Joyeux-Prunel, *Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative*, in: *Journal of Global History* 14 (3), 2019, 413–435.
- Juneja 2011:** Monica Juneja, *Global Art History and the "Burden of Representation"*, in: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg and Peter Weibel (eds.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern 2011, 274–297.
- Juneja 2018a:** Monica Juneja, *From the Religious to the Aesthetic Image – Or the Struggle over Art that Offends*, in: Christiane Kruse, Birgit Meyer and Anne-Marie Korte (eds.), *Taking Offense. Religion, Art, and Visual Culture in Plural Configurations*, Munich 2018, 161–189.
- Juneja 2018b:** Monica Juneja, *"A very civil idea" ... Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (4), 2018, 461–485.
- Juneja 2023:** Monica Juneja, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin 2023.
- Kravagna 2017:** Christian Kravagna, *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017.
- Latour 1993:** Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, New York 1993.
- Leibsohn/Peterson 2012:** Dana Leibsohn and Jeanette F. Peterson (eds.), *Seeing Across Cultures in the Early Modern World*, Farnham 2012.
- Mahmood 2009:** Saba Mahmood, *Religious Reason and Secular Affect: An Incommensurable Divide?*, in: *Critical Inquiry* 35 (Summer), 2009, 836–862.

Mignolo/Walsh 2018: Walter D. Mignolo and Catherine Walsh (eds.), *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham 2018.

Mosquera 1994: Gerardo Mosquera, *Some Problems in Transcultural Curating*, in: Jean Fisher (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London 1994, 133–139.

Nochlin 1983: Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*, in: *Art in America* 71 (5), 1983, 118–131, 187–191.

Onians 2004: John Onians, *Introduction*, in: id. (ed.), *Atlas of World Art*, London 2004, 10–13.

Ortiz 1947/1995: Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, transl. by Harriet Onís, New York 1947. Reprinted with an Introduction by Fernando Coronil, Durham 1995.

Quijano 2000: Anibal Quijano, *Coloniality of Power, Knowledge and Latin America*, vol. 1, *Nepantla* 2000, 533–580.

Said 1978: Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978.

Said 1993: Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York 1993.

Savoy 2017: Daniel Savoy (ed.), *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*, Leiden 2017.

Stoler 2016: Laura Ann Stoler, *Duress: Imperial Durabilities in Our Times*, Durham 2016.

Tlostanova 2020: Madina Tlostanova, *The postcolonial condition, the decolonial option, and the post-socialist intervention*, in: Monika Albrecht (ed.), *Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present*, London 2020, 165–178.

Vázquez 2020: Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam 2020.

Ecocriticism

Kunst und Klimapolitik

Dr. Linn Burchert
Institut für Kunst- und Bildgeschichte der
Humboldt-Universität zu Berlin
linn.burchert@hu-berlin.de

Kunst und Klimapolitik

Linn Burchert

Beim Komplex „Kunst und Klimapolitik“ handelt es sich mitnichten um ein etabliertes Forschungsfeld der Kunstgeschichte, das bereits eine Theoretisierung, Historisierung oder Kritik erfahren hätte. Insbesondere mit Blick auf die vergangenen drei Jahrzehnte lässt sich allerdings feststellen, dass Künstler:innen und Kunstwerke sich klimapolitisch positioniert haben, in Kommunikationsstrategien oder gar in die Implementierung von Klimapolitik eingebunden wurden und dass Institutionen und Akteur:innen aus dem Kunst- und Kulturbereich auf klimapolitische Maßnahmen reagierten. Da das Thema darüber hinaus hochgradig moralisch aufgeladen ist, erscheint es angebracht, die kunstkritische wie auch wissenschaftliche Arbeit in diesem Feld selbstkritisch zu reflektieren.

Mit den Versuchen einer ‚ökokritischen Wende‘ in der Kunstgeschichte vor allem in den späteren 2010er Jahren und ausgehend von den USA gingen Überlegungen über die Relevanz des Faches einher – wenn etwa Andrew Patrizio in *The Ecological Eye* den Versuch der Etablierung dieses Trends vom Wunsch getragen sieht, dass die Kunstgeschichte bzw. die Kunst selbst angesichts von Veränderungen in planetarem Maßstab einen Beitrag leisten könne (Patrizio 2019, 1). Eine spezifisch deutschsprachige Theoretisierung zum Themenfeld Kunst und Ökologie bzw. Klimawandel hat sich nicht herausgebildet. Vielmehr ist dieses von postmodernen, anglo-amerikanischen und französischen Denkschulen geprägt: Unter anderen Donna Haraway, Gilles Deleuze und Félix Guattari sowie Bruno Latour repräsentieren hier den Kanon, der seit mehreren Jahrzehnten zitiert wird. Eine Emphase für unentwirrbares *Entanglement*, Posthumanismus und einen vielfach schwammigen ‚Decolonise everything‘-Impetus (vgl. Larsen 2023) dominiert die aktuellen Diskurse.

Peter Schneemann identifizierte jüngst mit Blick auf die Gegenwartskunst sowie auf die Anforderungen an das Fach Kunstgeschichte einen „ökologischen Imperativ“ und eine „Ästhetik des Engagements“ (Schneemann 2022, 433). Angesichts von Moralisierungen und Handlungsimperativen regt er die kritische Reflexion von „Rhetoriken“ und „Wertesystemen“ im Fach an, nicht zuletzt mit Blick auf Fragen von „Nähe und Distanz“. Eben eine solche Kritik hat sich allerdings bislang nicht etabliert und scheint auch in einem von Schneemann mitgeleiteten Schweizer Forschungsprojekt nur andeutungsweise auf. Welche Themen hier in den Blick rücken könnten und welche Probleme die bisherige Kritiklosigkeit bzw. einseitige Kritiken mit sich gebracht haben, soll im Folgenden an wenigen Beispielen skizziert werden. Die Rolle der Kunst angesichts des Klimawandels und ökologischer Krisen wird zumeist in ihrem Potenzial der Bewusstseinsbildung gesehen und in dem daraus vermeintlich resultierenden Anstoß zur Aktivierung, also: zum Handeln. Beides, so werde ich argumentieren, ist mit äußerster Vorsicht und als Teil der laufenden Debatten zur ‚ethischen Wende‘ im Kunstfeld zu verhandeln.

Kritiklosigkeit und Advokatenrum

In ihrer Rezension von Tomás Saracenos Ausstellung *Web(s) of Life* in der Londoner Serpentine Gallery 2023 heben Maja und Reuben Fowkes besonders positiv hervor, dass sich Saraceno durch seine künstlerische Praxis ebenso wie in Vorträgen und Schriften gegen ‚falsche Lösungen‘ der sogenannten Grünen Technologien gerade mit Blick auf den Lithium-Abbau für Batterien ausspricht. Sie stilisieren Saracenos Position zu einer Quelle der Hoffnung auf ein planetares Erwachen – „for [...] a counter-modern,

cosmopolitical, and socially-just ecological transition“ (Fowkes/Fowkes 2023, 113). Beide haben jüngst die Monographie *Art and Climate Change* (2022) vorgelegt, die im selben Duktus verfasst ist. Besonders auffallend und typisch nicht nur für die heutige Kunstkritik, sondern auch für Texte, die sich als wissenschaftlich ausweisen, ist die geradezu zirkuläre Kongruenz von (1) künstlerischer Selbstbeschreibung, (2) Inhalt der Analyse und (3) Bewertung. Die Kunsthistorikerin Anne-Marie Bonnet hat schon Anfang der 2000er Jahre für eine „wache Zeitgenossenschaft“ geworben, die sich nicht nur von Selbstdeutungen der Gegenwartskünstler:innen, sondern auch von „Denk- und Deutungsmoden“ der Kunstkritik distanzieren, „ohne freilich die Befriedigungsmechanismen des Marktes oder der Tagespolitik zu bedienen“ (2004, 34). Damit ist das zweite Problem dieses Advokatenums angesprochen, nämlich die Dominanz und das Unhinterfragtbleiben bestimmter Ideologien im Ökodiskurs, welche auf künstlerische Praktiken heute einwirken und von den Geisteswissenschaften nur begrenzt kritisch reflektiert werden.

Saracenos Ansatz, seine Videoinstallationen mit Solarenergie und fahrradfahrenden Freiwilligen zu bestromen, wird etwa von Fowkes und Fowkes als vorbildliche Geste interpretiert, hinsichtlich der Ökobilanz der Ausstellung wie auch der darin erkennbaren Haltung, dass angesichts der Klimakrise die Betriebsformen von Kunstinstitutionen zu hinterfragen seien. Jüngere fachliche Diskussionen dazu, wie sich aus solchen vermeintlich kapitalismuskritischen Positionen paradoxer Weise sowohl für die Institution als auch für die Künstler:innen besonders gut Kapital schlagen lässt (Ehninger/Nieslony 2018), finden in solchen Besprechungen keinen Platz. Die Art und Weise, wie durch Saraceno die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Mediums reflektiert werden, kann außerdem als Ausdruck einer neoliberalen Austeritätslogik sowie einer vollkommen irrelevanten Mikropolitik interpretiert werden, welche den Fokus auf Konsum und Verbrauch in einem ganz bestimmten Bereich statt auf die ökonomischen Dynamiken industrieller Produktion überhaupt richtet (dazu z. B.

Gunderson/Stuart/Peterson 2018) – ganz abgesehen vom darin enthaltenen Do It Yourself- und Arbeitsethos. Die als ‚moralisch gut‘ wahrgenommene, vermeintlich kapitalismuskritische Position von Saraceno ist also dringend auf ihre Konsistenz zu befragen, entsprechend Magdalena Nieslonys Plädoyer für eine Selbstreflexion normativer, heteronomer Ansprüche an die Kunst (Nieslony 2022). Das bedeutet, dass letztlich alle Positionen bzw. Ideologien im Öko- und Klimabereich durch die Kunstgeschichte kritisch zu analysieren sind.

Ein notorisches Beispiel für die bloße Übernahme von etablierten Öko-Ideologien ist etwa der Überbevölkerungsdiskurs seit den 1960er Jahren, der die Produktionsbedingungen und krisenhaften Dynamiken des Kapitalismus als Problem kaschierte und im Wortsinne eine fatale Politik der Bevölkerungskontrolle (wie z. B. erzwungene Sterilisationen und überdosierte Kontrazeptiva-Medikation) nach dem Zweiten Weltkrieg in Gang setzte, vor allem im sogenannten Globalen Süden (Connelly 2008). Ausstellungen wie *Erdsicht* (1992) in der Bundeskunsthalle Bonn sowie zahlreiche Texte von Kunsthistoriker:innen in den 2000er Jahren behandelten die Hypothese der „Überbevölkerung“ wie ein objektives Faktum; auch heute stößt man hier und da noch auf diese Tatsachenkonstruktion. Gerade Saracenos von Richard Buckminster Fullers Entwürfen inspiriertes *Aerocene*-Konzept für ein zukünftiges Leben in der Luft basiert auf der Annahme, dass es auf dem Planeten zu viele Menschen gebe, und wird in der Literatur zum Künstler immer wieder reproduziert.

Seine Arbeit wäre dementsprechend, da sie sich als Vorschlag für eine ‚nachhaltige‘ Zukunft begreift, als Modell für eine technische Lösung auf Basis einer bestimmten Vorstellung planetarer Grenzen ideologiekritisch zu problematisieren. Eben eine solche kritische Reflexion der Diskurse wie auch der konkreten Quellen künstlerischer und fachlicher Positionierung fehlt heute. Sie könnte sichtbar machen, dass vieles, was als ‚Aufklärung‘ und ‚Bewusstseinsbildung‘ beschrieben wird, ganz im Gegenteil eine mystifizierende Funktion erfüllt.

Klimapolitik und Aktivismus

Das Verständnis von Kunst als ‚Awareness-raising‘ geht vielfach mit der Vorstellung einher, dass von Kunst konkrete Handlungsimpulse ausgehen könnten – eine Annahme, die z. B. vom Philosophen Jacques Rancière prominent zurückgewiesen wurde (2008, 103). Doch selbst dort, wo an diesem Impetus festgehalten wird, erscheint die Kategorie des ‚Handelns‘ vage und strittig. Oft geht es darum, dass individuelle Handlungsoptionen eröffnet werden. Während dieser Ansatz mittlerweile vielfach kritisiert wird, gilt die Unterstützung oder gar Umsetzung klimapolitischer Maßnahmen zunehmend als weiteres Handlungsfeld und Potenzial der Kunst. Dabei geht es nicht nur darum, das Publikum zu mobilisieren. Chris Fremantle, Anne Douglas und Dave Pritchard haben unlängst am Beispiel von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison nach den ‚Überschneidungen‘ von Kunst und Öko-Politik gefragt und problematisieren nicht nur die Abwesenheit von Kunst als Sektor in offiziellen *Policy*-Dokumenten, sondern auch die fehlende Einbeziehung von Künstler:innen in die Entwicklung von *Policies* (2020, 300).

Abgesehen davon, dass sich die Begründungen für solche Forderungen stets schwammig lesen, stimmt der Blick auf erfolgreiche Gegenwartskünstler:innen im Klima- und Ökofeld eher wenig optimistisch, dass von diesen neue, progressive Ideen ausgehen könnten. Nicht nur Saraceno, auch dessen ehemaliger Lehrer Ólafur Elíasson, sowie beispielsweise Tue Greenfort und Agnes Denes, die schon lange erfolgreich auf dem Parkett der Klimapolitik der Vereinten Nationen und in Ökoausstellungen tummeln, verfolgen kompensatorische Ansätze, welche an die neoliberale Politik der *Carbon Offsets* erinnern bzw. sogar in Zusammenarbeit mit NGOs oder in Form von ‚Kunst als NGO‘ (Yarto 2017) solche Praktiken ganz im Sinne der bestehenden Klimapolitik durchführen. Damit unterstützen sie eine neoliberale Klimagovernance, welche in den vergangenen drei Jahrzehnten nicht einmal ihre selbst gesetzten Ziele einzuhalten vermocht hat (dazu Spash 2016). Aus politikwissenschaftlicher Sicht wird hinsichtlich der Prozesse rund

um die UN-Klimaverhandlungen mittlerweile von einer „Politik der Beschwörung“ gesprochen. Bezeichnet wird damit eine Form der Politik, die vor allem über Rhetorik wirken soll, nicht über eine sozial und politisch emanzipatorische Strategie, sondern über freiwillige Willensbekundungen, die aufwendig inszeniert werden (Aykut 2021; Burchert 2024). Eine These, der diesbezüglich nachzugehen wäre, lautet, ob nicht der gegenwärtige Aktivismus ebenfalls im Gestus von Forderungen und Bekundungen, also in der Performance von Jargon verharrt. Zu fragen ist, wie sich der vermeintlich nonkonformistische ‚Artivism‘ zur offiziellen Klimapolitik verhält.

Während die bislang angeführten künstlerischen Positionen von vielen Kolleg:innen als vernachlässigbar und ohnehin als nicht ernstzunehmend aus der eigenen Arbeit ausgeklammert werden (ein weiteres Indiz für die Vorherrschaft des Advokaten­tums im Fach), begrüßt eine Reihe prominenter Wissenschaftler:innen, gerade aus den USA und dem UK, die Verbindung von Kunst und Aktivismus emphatisch. Blicken wir z. B. auf die Proteste anlässlich der Klimakonferenz COP21 in Paris 2015 von der *Coalition 21*, einem Netzwerk von rund 100 sozialen Bewegungen, welches sich unter dem Motto „Red Lines are not for crossing“ zusammenschloss. Daran beteiligt war etwa das sich als kunstaktivistisch definierende Kollektiv Tools for Action, mit seinen silbernen, mit je einem roten Streifen versehenen, überlebensgroßen *Inflatables*. Diese an die Revolutionsikonographie des Pflastersteins erinnernden Quader wurden während den Demonstrationen allerdings eher spielerisch eingesetzt, obwohl ihre offizielle Botschaft durchaus entschieden war: „The red line entails a drastic and immediate reduction of greenhouse emissions and a recognition of the historical responsibility of industrialized countries. It also demands the installation of a monitoring system with the authority to penalize transgressors, and sufficient financing from more economically developed countries for a global transition to clean energy, including compensation for the suffering and loss that climate change has caused“, heißt es dazu auf der Webseite der Gruppe (Tools for

Action 2015). Es scheint schwer, heute solche Forderungen zu hinterfragen.

Allerdings lässt sich beobachten, dass diese Koalition, die sich auf die Barrikaden während der Französischen Revolution beruft, sich letztlich nur eine ‚bessere Governance‘ angesichts der Krise wünscht – also Politik als eine Form des Managements, das Neoliberalismus und Kapitalismus zu stabilisieren sucht (Brand 2004, 116). Tools for Action und deren Mitstreiter:innen folgen dabei der Logik der UN-Klimakonferenzen, wo der vermeintlich klar definierbare Dualismus von Globalem Norden und Globalem Süden immer wieder vorgetragen wird, während wirklich zielführende Einigungen strukturell und geopolitisch nicht möglich erscheinen. Es sollte die Aufgabe von Wissenschaft sein, die Gründe für diese Pattsituation umfassend und differenziert zu eruieren. Das Verhältnis von Kunst und Klimapolitik in unserem Fach zu verhandeln, könnte etwa bedeuten, detailgenau und mit scharfem analytischem Blick die Logik kunstaktivistischer Praktiken zu untersuchen, mit Augenmerk auf ihre Einbettung in einen problematischen Status quo und ihre inneren Widersprüche – und nicht nur hinsichtlich ihrer vermeintlichen Potenziale, wie bislang geschehen.

Re-Enchantment

Dasselbe gilt für die vielfältigen gegenwärtigen Tendenzen zur ‚(Wieder-)Verzauberung‘, die sowohl im Bereich der Klimagovernance als auch in der Kunst Emphase wie auch Kritik hervorgerufen haben. Hier wird deutlich, was an dem oben genannten Dualismus von Globalem Norden und Globalem Süden problematisch ist. Im Bereich der UN-Klimapolitik ist unter „re-enchantment“ vor allem die Einbindung von indigenem Wissen in *Policy*-Texte sowie in die Inszenierung politischer Veranstaltungen wie z. B. der UN-Klimakonferenzen zu verstehen. Den Sozialwissenschaftlern Jean Foyer und David Dumoulin Kervran zufolge wird dieses Wissen dabei deutlich in eine neoliberale, kapitalistische Governance inkorporiert und dadurch objektiviert (Foyer/Dumoulin Kervran 2017, 154). Der Bezug auf indigene Traditionen diene

dabei nicht zuletzt „Außenseiterstaaten“ dazu, vorzugeben, gegen den Kapitalismus zu kämpfen (161) und, so wäre zu ergänzen, zum Projekt der Dekolonisierung beizutragen. Diese politische Instrumentalisierung, aber auch die ideologischen Schwierigkeiten der Auseinandersetzung mit Fragen rund um Dekolonisierung und Indigenität spielen in aktuellen Diskursen so gut wie keine Rolle – ein Umstand, den Angela Harutyunyan unlängst in einem ganz anderen Kontext so erklärt hat: „[D]ecoloniality attempts to recover indigenous forms of knowing and being that are untainted by Western reason. The promise of this epistemological project is to undo centuries of colonization and subjugation by recovering precolonial pasts. Because the claims of the ‚decolonial option‘ are largely moral, any critique of decolonial theory comes to be counter-critiqued as part of the colonial enterprise“ (Harutyunyan 2019, 13). Tatsächlich sind kulturessentialisierende Tendenzen und andere identitätspolitische Setzungen, die mit diesen Diskursen einhergehen, vorsichtig kritisiert worden. Im Kunstfeld boomt allerdings der Bezug auf Indigenität und Spiritualität – man denke an die letzte *documenta* und die Venedig-Biennale 2024 (Buurman 2022; Fargo 2024). Die damit zusammenhängenden, von den UN im Rahmen der Klimakonferenzen ebenso wie von Künstler:innen und gegenwärtigen Ausstellungen immer wieder bemühten Metaphern rund um ‚Mutter Erde‘ naturalisieren dabei das ‚Weibliche‘ als nährend und dem *Care*-Bereich zugeordnet, und: sie essentialisieren soziale und ökonomische Umstände, die historisch spezifisch und veränderlich sind (Cochrane 2014, 587).

Die Konjunktur der Verzauberung ist aktuell überall zu spüren und rückt sogenannte Indigene und Frauen in mythisierte und ahistorische Zusammenhänge, die vollkommen entgegen den realpolitischen Vorgehensweisen vor Ort zur rhetorischen Selbstinszenierung des Globalen Südens verwendet werden, eigentlich aber viel mit westlichen Orientalismen zu tun haben. Der Kunsthistoriker Malcolm Miles argumentiert mit Blick auf Suzi Gablicks *The Reenchantment of Art* (1992) demgegenüber für eine positive

Betrachtung der Entzauberung als Eröffnung von Handlungsmöglichkeiten: „Gablik’s references to disenchantment [...] misunderstand the basis of modern critical thought; she sets a return to consciousness found in myth and the realm of ancestors against a modern sense of self which, far from arising in anomie, is produced – as Hannah Arendt argues – amid the perceptions of others. Disenchantment was a *liberation* from blind forces of control (mysterious Fate) and expressed a claim to agency (intervention in the conditions which condition human subjects), which is a more likely path to social well-being and environmental healing“ (Miles 2014, 95). Es ist wichtig, dass diese sehr unterschiedlichen Positionen diskutierbar bleiben. Denn aktuell dominieren ideologische Setzungen, die sich zu den ihnen inhärenten Widersprüchen gar nicht mehr zu verhalten meinen müssen – z. B. denen einer dekolonialen Bewegung, die auf Befreiung abzuheben vorgibt, aber tatsächlich deterministisch argumentiert oder in Mystifizierungen umschlägt, die früher einmal zurecht als grundlegendes Problem kolonialen Denkens identifiziert wurden. Wie oben angedeutet, lässt sich auch mit der in den Ökocodebatten seit den 1960er Jahren dominanten Rhetorik der ‚objektiven Grenzen‘ eine gänzlich unemanzipatorische, um nicht zu sagen: menschenfeindliche Politik rechtfertigen. Gegen dieses Narrativ hat etwa Giorgos Kallis in *Limits: Why Malthus Was Wrong and Why Environmentalists Should Care* (2019) argumentiert. Darin verdeutlicht er auch, dass Thomas Robert Malthus (1766–1834), auf den sich die Überbevölkerungsdebatte stets implizit bezieht, Bevölkerungswachstum gerade nicht als Problem betrachtet hat, sondern als antirevolutionäres Argument für die Notwendigkeit sozialer Ungleichheit instrumentalisierte (12). In kunsthistorischen Texten werden allerdings bis heute stets die ‚neomalthusianischen‘ Publikationen von Paul R. Ehrlich (*The Population Bomb*, 1968) und des Club of Rome (*Limits to Growth*, 1972) zitiert, und das, ohne deren Naturalisierung von Austerität und deren Gesellschaftsvorstellungen einer Kritik zu unterziehen.

Fazit

Wie also verhalten wir uns zur aktuellen Klimapolitik? Welche möglicherweise problematischen ökotheoretischen Ideologien übernehmen wir unbewusst bzw. oberflächlich-entstellend? Verhält sich der Kunst- und Kulturbereich aktuell komplizenhaft zu einer neoliberalen, internationalen Klimapolitik? Nimmt er eine kritisch-distanzierte Rolle ein oder agiert er als Advokat eines problematischen Status quo? Das Verhältnis von Kunst und Klimapolitik zu erforschen, bedeutet, Texte aus den verschiedensten Disziplinen kritisch zu rezipieren, Argumente und Gegenargumente abzuwägen, aber auch, einen Blick für die Spezifik der Kunst zu behalten. Reines Advokamentum, bloße Übernahme von Topoi, die sich schon durchgesetzt haben oder moralisch gut erscheinen, werden dafür nicht dienlich sein.

Da es sich allerdings gerade (noch) nicht um ein etabliertes Forschungsfeld handelt, erscheint es wichtig, einige Probleme zu benennen, die sich hier abzeichnen: Kunst(geschichte) und Politik zusammenzudenken, legt einen gewissen Instrumentalismus nahe, der kritisch hinterfragt werden sollte. Derselbe Instrumentalismus ist auch der Gegenwartskunst selbst vielfach inhärent, wenn z. B. Kunst zur politischen Kampagne wird und sich anmaßt, als mikropolitische Intervention zugleich für eine progressive politische Zukunft stehen zu wollen. In jedem Fall benötigt die Auseinandersetzung mit dem Feld Kunst und Klimapolitik eine interdisziplinäre Erweiterung des Theoriekorpus, das über Latour, Haraway & Co hinausgeht, und welche es erlaubt, die aktuellen Tendenzen der post-kritischen ‚Verzauberung‘ und Mythisierung kritisch zu reflektieren.

Literatur

Aykut 2021: Stefan Chihan Aykut, Politik der Beschwörung. Kommunikation als Instrument globaler Klimapolitik, in: GAIA 30/3, 2021, 168–173.

Bonnet 2004: Anne-Marie Bonnet, Willkommen in der Jetzt-Zeit ... Gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart, in: Hans-Jörg

Heusser und Kornelia Imesch (Hg.), *Visions of a future: Art and art history in changing contexts*, Zürich 2004, 31–42.

Brand 2004: Ulrich Brand, *Governance*, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krassmann und Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2004, 111–116.

Burchert 2024: Linn Burchert, *Concealing, Naming, or Tackling Inequalities? Art, Culture and (In)Justice at COP27*, in: *Injustice within Global Climate Governance Arenas (= Climate and Development)*, January 2024, 1–15. ↗

Buurman 2022: Nanne Buurman, *Im Hirtenstall geboren? Nanne Buurman über kuratorische Governmentalität bei der „documenta fifteen“*, in: *Texte zur Kunst*, 26. Dezember 2022. ↗

Cochrane 2014: Regina Cochrane, *Climate Change, ‚Buen Vivir‘, and the Dialectic of Enlightenment: Toward a Feminist Critical Philosophy of Climate Justice*, in: *Hypathia* 29/3, 2014 (Themenschwerpunkt: Climate Change), 576–598.

Connelly 2008: Matthew Connelly, *Fatal Misconception: The Struggle to Control World Population*, Cambridge/London 2008.

Ehninger/Nieslony 2018: Eva Ehninger und Magdalena Nieslony, *Einleitung: Der Marktwert der Kapitalismuskritik. Ein Dilemma der Gegenwartskunst*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 2018 (Themenschwerpunkt: Ökonomien des Sozialen), 486–498.

Farago 2024: Jason Farago, *The Venice Biennale and the Art of Turning Backward*, in: *The New Yorker*, 24.4.2024. ↗

Fowkes/Fowkes 2022: Maja Fowkes und Reuben Fowkes, *Art and Climate Change*, London 2022.

Fowkes/Fowkes 2023: Maja Fowkes und Reuben Fowkes, *Art Criticism at 422 ppm: Maja and Reuben Fowkes on Kent Chan at Gasworks and Tomás Saraceno at the Serpentine Gallery*, London, in: *Texte zur Kunst* 131, September 2023, 112–115.

Foyer/Dumoulin Kervran 2017: Jean Foyer und David Dumoulin Kervran, *Objectifying traditional knowledge, re-enchanting the struggle against climate change*, in: Stefan C. Aykut, Jean Foyer und Edouard Morena (Hg.), *Globalising the Climate: COP21 and the Climatisation of Global Debates*, London u. a. 2017, 153–172.

Fremantle/Douglas/Pritchard 2020: Chris Fremantle, Anne Douglas und Dave Pritchard, *In the Time of Art with Policy: The Practice of Helen Mayer Harrison*

and Newton Harrison alongside *Global Environmental Policy* since the 1970s, in: Cameron Cartiere und Leon Tan (Hg.), *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, London/New York 2020, 300–314.

Gunderson/Stuart/Peterson 2018: Ryan Gunderson, Diana Stuart und Brian Peterson, *Ideological obstacles to effective climate policy: The greening of markets, technology, and growth*, in: *Capital & Class* 42/1, 2018, 133–160.

Harutyunyan 2019: Angela Harutyunyan, *Opting for Decoloniality: A Politics of Non-Politics (Review)*, in: *Art History* 42/5, 2019, 996–1000. ↗

Huber 2022: Matthew T. Huber, *Climate Change as Class War: Building Socialism on a Warming Planet*, London/New York 2022.

Larsen 2023: Neil Larsen, *The Reactionary Jargon of Decoloniality*, in: *Jacobin*, 29.12.2023. ↗

Kallis 2019: Giorgos Kallis, *Limits: Why Malthus Was Wrong and Why Environmentalists Should Care*, Stanford 2019.

Miles 2014: Malcolm Miles, *Eco-aesthetics: Art, literature and architecture in a period of climate change*, London u. a. 2015.

Nieslony 2022: Magdalena Nieslony, *Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses*, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 2, 2022, 343–381. ↗

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

Rancière 2008: Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2008.

Schneemann 2022: Peter Schneemann, *Der ökologische Imperativ als Paradigma einer engagierten Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 85/4, 2022, 433–439.

Spash 2016: Clive L. Spash, *This Changes Nothing: The Paris Agreement to Ignore Reality*, in: *Globalizations* 13/6, 2016, 928–933.

Tools for Action 2015: <https://www.toolsforaction.net/2015/12> ↗

Yarto 2017: Ana Bilbao Yarto, *Rethinking the Social Turn: The Social Function of Art as Functionless and Anti-Social*, in: Charlotte Bonham-Carter und Nicola Mann (Hg.), *Rhetoric, Social Value and the Arts. But How Does it Work?*, Cham 2017, 51–66.

Presentism und Wordings

Kritik der absoluten Gegenwart. Zwei Szenarien

Prof. Dr. Peter Geimer
Deutsches Forum für Kunstgeschichte |
Centre allemand d'histoire de l'art Paris
pgeimer@dfk-paris.org

Kritik der absoluten Gegenwart. Zwei Szenarien

Peter Geimer

I. Der Blick der Gegenwart auf sich selbst

Das Verhältnis der Kunstgeschichte zu einer ihrer zentralen Orientierungsgrößen hat sich grundlegend geändert – ihr Verhältnis zur Zeit, genauer: zur Relation von historischer Forschung und Gegenwart. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein dominierte die Vorstellung, die Disziplin müsse eine Art Sicherheitsabstand zur Kunstproduktion ihrer eigenen Zeit wahren. Noch in den 1980er Jahren konnte Stefan Germer eine „merkwürdige Scheu der Kunsthistoriker vor der zeitgenössischen Kunst“ beobachten (Germer 1999, 215), eine Erfahrung, die Wolfgang Kemp bereits in den Jahrzehnten zuvor gemacht hatte: „Nach dem Krieg kümmerten sich ‚solide‘ Universitätskunsthistoriker weiterhin nicht direkt um Moderne und Gegenwartskunst. Wir ärgerten unseren Lehrer einmal mit der Frage, was er von Andy Warhols Motto ‚Dreizehnmal ist mehr als einmal‘ halte. Vermutlich ohne Warhols Kunst zu kennen, sagte er, Bilder müssten abhängen.“ (Kemp 2012, 59) Hier dominierte noch die alte Vorstellung vom historischen Reifungsprozess der Kunst, die wie ein gutes Stück Fleisch zuerst im Vorraum der Kunstgeschichte abhängen musste, bevor man sich aus der sicheren Entfernung ein Urteil über sie zutrauen konnte. Dahinter stand die Fiktion einer neutralen Wissenschaft, die sich einer Kritik des Zeitgenössischen zu enthalten habe.

Die heutige Situation ist eine völlig andere, und folgt man der (bereits vor über zehn Jahren formulierten) Bestandsaufnahme Kemps, so hat sie sich geradezu in ihr Gegenteil verkehrt: „Das Fach Kunstgeschichte ist dabei, zu kippen: von der historischen Wissenschaft zur Zeitgeschichte“. (Ebd.) Von einer „Scheu

der Kunsthistoriker vor zeitgenössischer Kunst“ kann heute in der Tat keine Rede mehr sein – weder unter den Studierenden des Fachs noch unter den Lehrenden. Zweifellos ist das zunächst eine gute Nachricht. Wohl niemand will die Aufnahme zeitgenössischer Kunst in den Kanon der Kunstgeschichte wieder rückgängig machen und zur Fiktion einer Wissenschaft zurückkehren, die durch das bloße Verstreichenlassen von Zeit zu einer vermeintlich neutralen Betrachtung ihrer historischen Gegenstände finden möchte. Seitdem die akademische Kunstgeschichte auch die Gegenwartskunst als selbstverständlichen Bestandteil in ihren Kanon integriert hat, ist das heuristische Ideal eines weitgehenden Verzichts auf Zeitgenossenschaft, wie es 1915 beispielhaft Albert Dresdner formuliert hat, endgültig obsolet geworden. „Beide“, so Dresdner, „der Kunsthistoriker und der Kunstkritiker, haben denselben Stoff: das künstlerische Schaffen. Aber jener befasst sich mit dem Gewordenen, dieser mit dem Werdenden; ja man sagt vielleicht noch besser: mit dem Werden selbst. In den Forschungskreis des Kunsthistorikers rückt die künstlerische Produktion erst nach dem Ablaufe einer zeitlichen Mindestdistanz, durch die ihr Anschluß an die Vergangenheit und ihre innere Ordnung übersehbar zu werden beginnen; nicht in der vollen Körperhaftigkeit der Gegenwart, sondern erst in der Flächendarstellung der Vergangenheit werden die künstlerischen Persönlichkeiten und Leistungen der streng historischen Betrachtung fähig“ (Dresdner 1915, 9). Die traditionelle Unterscheidung zwischen einer Wissenschaft der *Kunstgeschichte*, die ihren Forschungsgegenstand historisch relativiert, und einer *Kunstkritik*, die auf ästhetische Werturteile und Zeit-

genossenschaft setzt, hat sich nicht halten lassen. Vertreter:innen von Kunstkritik und Kunstgeschichte teilen heute nicht nur *dieselben* Gegenstände, sondern schreiben darüber oftmals auch *dasselbe* und in *denselben* Zeitschriften oder Katalogen. Hier zeigen sich dann auch die methodischen Herausforderungen der genannten Verschiebung. So wenig nämlich wie der zeitliche Abstand zur Kunst bereits von sich aus ein besseres Urteil verschaffte, so wenig bedeutet die Nähe des Fachs zur Kunst der Gegenwart per se einen Reflexionsgewinn. Aus unmittelbarer Nähe sieht man nicht unbedingt genauer. „Diejenigen“, so Giorgio Agamben, „die restlos in einer Epoche aufgehen, die in jedem Punkt mit ihr übereinstimmen, sind nicht zeitgenössisch, weil sie gerade deshalb nicht sehen, nicht beobachten können.“ (Agamben 2010, 22) Ausgehend von dieser Beobachtung formuliert Agamben eine Idee von Zeitgenossenschaft, die den Blick auf die Gegenwart gerade an die Erfahrung von Differenz und Alterität bindet: „Der Gegenwart zeitgenössisch, ihr wahrhaft zugehörig ist derjenige, der weder vollkommen in ihr aufgeht noch sich ihren Erfordernissen anzupassen versucht. Insofern ist er unzeitgemäß; aber ebendiese Abweichung, dieser Anachronismus erlauben es ihm, seine Zeit wahrzunehmen und zu erfassen.“ (Ebd.)

Übertragen auf das Schreiben über zeitgenössische Kunst lässt sich hier etwa an das Phänomen denken, das Isabelle Graw als „Networking-Imperativ“ (Graw 2004; vgl. Geimer 2015) beschrieben hat: eine Verpflichtung zum Networking, die zum unausgesetzten Kooperieren animiert (vgl. Graw 2010a und 2010b). Tatsächlich ist analytische Distanz eine ungünstige Währung in Systemen, die auf das reibungslose Funktionieren sozialer Netzwerke ausgerichtet sind. Graw denkt in ihren Überlegungen vor allem an die Praxis der Kunstkritik. Ihr Befund lässt sich aber mühelos auf das kunsthistorische Schreiben über zeitgenössische Kunst übertragen, zumal, wie bereits angedeutet, die Trennlinien sich hier zunehmend auflösen. Ein Beispiel wäre etwa das Format des Katalogbeitrags zu Retrospektiven zeitgenössischer Kunst – ein Genre, das Kritik und analytische Distanz in der Regel

systematisch ausschließt, da Schreiben über Kunst hier vornehmlich als Dienstleistung und Partizipation am Kunstsystem verstanden wird. Nebenbei sei bemerkt, dass der Wille zur Negation von Distanz sich auch in der Kunstproduktion selbst und ihrer kuratorischen Begleitung artikuliert, nämlich im anhaltenden Trend zu Immersion und Partizipation. Der reflektierte Abstand des Betrachters zum Werk – lange Zeit als notwendige Bedingung der Kunstbetrachtung verstanden – gilt nun als Hindernis auf dem Weg zum unmittelbaren Erleben. Mit der Beseitigung ästhetischer Distanz geht aber auch die Möglichkeit der eigenen Positionierung – und mit ihr die Bedeutung von Kritik – verloren (hierzu Geimer 2018).

Mit der erfolgreich etablierten Einbeziehung der Gegenwartskunst in die Forschungsfelder der Kunstgeschichte könnte aber gerade ein Nachdenken über die gesamte Geschichtskonstruktion des Fachs eingehen. Wenn der Begriff der ‚Gegenwartskunst‘ nicht durch eine historiographische Reflexion begleitet wird, umfasst er nicht viel mehr als die zufällige Summe all desjenigen, was *gerade jetzt* an Kunst produziert wird. Eine solche neutrale Bestimmung greift zu kurz, denn mit ihr wäre, wie Juliane Rebentisch zurecht bemerkt, „alles gestern Produzierte bereits keine Gegenwartskunst mehr. Erschwerend kommt hinzu, dass jeder Versuch, der Gegenwart dadurch habhaft zu werden, dass man sie auf einen Jetztpunkt zusammenzieht, ohnehin durch sich selbst unterlaufen würde; sie springt just in dem Moment, in dem man sie sich auf diese Weise gegenwärtig zu machen versucht, weg“ (Rebentisch 2013, 10). Rebentischs Einführung in *Theorien der Gegenwartskunst* beginnt dementsprechend mit einer historischen Herleitung ihres Gegenstands und verfährt zudem bewusst normativ. Ein solches Verständnis der Gegenwartskunst kann sich „nicht mit dem empiristischen Registrieren von vermeintlich Gegebenem zufriedengeben, es muss sogar dezidiert anti-empiristisch sein“ (ebd., 13). Eine Beschäftigung mit Gegenwartskunst, die kein historisch informiertes Konzept von Gegenwart entwickelt, sondern einfach die Werke der Gegenwart akkumuliert, unterläge einer ähnlichen Fiktion

wissenschaftlicher Neutralität wie ihr eingangs beschriebenes Gegenstück: das Absehen von zeitgenössischer Kunst, in dem Glauben, nur durch die Abstinenz von Gegenwärtigem könne die Wahrheit der Kunst zum Vorschein kommen.

II. Der Blick der Gegenwart auf die Vergangenheit

Die Verabsolutierung der Gegenwart verändert aber nicht nur das Schreiben über zeitgenössische Kunst. Unter ihrem Eindruck werden auch die Kunst der Vergangenheit und die Prämissen, Methoden und Ideale, mit denen man sie beschrieben hat, zum Gegenstand einer nachträglichen Umdeutung. Bis zu einem gewissen Grad ist das unvermeidlich: Die Vergangenheit wird immer aus der Gegenwart heraus beschrieben, wie könnte es anders sein? Dementsprechend haben wir, wie Valentin Groebner bemerkt, „nicht immer dieselbe Vergangenheit gehabt; sondern die Vergangenheit ändert sich“ (Groebner 2008, 165). Dieser Umstand bezeichnet kein Defizit, sondern ist im Gegenteil eine positive Bedingung jeder Geschichtsschreibung. Mit Georges Didi-Huberman lässt sich daraus folgern, dass (Kunst-)Geschichtsschreibung per se anachronistisch ist. „Kann man, *praktisch*, die Realität der Vergangenheit mit den Kategorien der Vergangenheit interpretieren – derselben Vergangenheit, versteht sich? Und was wäre dann der Tenor von *dieselbe*?“ (Didi-Huberman 1990, 45) Eine solche, rein aus der Vergangenheit heraus, d. h. mit ihren identischen Begriffen, Prämissen und Kategorien erfolgende Rekonstruktion wäre, wenn sie nicht ohnehin unmöglich wäre, zudem auch noch tautologisch. „Der Anachronismus“, so folgert Didi-Huberman, „ist in der Geschichte nicht etwas, dessen man sich zu entledigen hätte [...], sondern mit dem man umzugehen, sich auseinanderzusetzen hat und aus dem man vielleicht Nutzen ziehen kann.“ (Ebd., 50)

Auch wenn sich Geschichte demnach nicht *als solche* rekonstruieren lässt, macht es sehr wohl einen entscheidenden Unterschied, ob man ihre Alterität, ihre Distanz und ihre Differenz zu den Normen und Idealen der Gegenwart anerkennt oder ob man die

Gegenwart zur absoluten Norm erhebt, nach der auch das Vergangene beurteilt werden muss. Eine solche Sichtweise verabsolutiert die Gegenwart, um von ihr aus Aussagen darüber zu treffen, wie die Geschichte eigentlich hätte verlaufen sollen – nämlich so, wie es den Normen, Werten und Idealen der Gegenwart entspricht. Der französische Historiker François Hartog hat diese Geschichtsauffassung als „Präsentismus“ beschrieben. In seinen Überlegungen zu wechselnden „Regimen der Historizität“ unterscheidet Hartog verschiedene Verfahren zur Konstruktion von Geschichtlichkeit. In pointierter Form lässt sich sein historiographisches Modell folgendermaßen zusammenfassen: Während man bis zur Französischen Revolution die eigene Gegenwart vor allem durch Ereignisse der Vergangenheit bestimmt sah, richteten die Jahrhunderte danach ihre Vorstellung der Geschichte vornehmlich am Bild der Zukunft aus – eine Einsicht, die Reinhart Koselleck bereits in *Vergangene Zukunft* (1979) formuliert hat, wo er das Scheitern des Konzepts „*Historia magistra vitae*“ im Revolutionszeitalter diagnostizierte. Seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts, so Hartog, dominiert hingegen ein „Präsentismus“, der die Gegenwart zur maßgeblichen Instanz der chronologischen Ordnung erhebt. In seiner äußersten Form kultiviert er eine „Tyrannei der Unmittelbarkeit“, in der alles verfügbar sein soll und nichts vergehen darf (Hartog 2012, 270). Laut Hartog kennzeichnet diese Haltung einen generellen gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit Geschichte, dessen Erscheinungsformen man dementsprechend auch in der medialen Darstellung von Geschichte, in Geschichtsmuseen und Gedenkstätten findet. Ich möchte die Frage des Präsentismus hier aber abschließend anhand von zwei konkreten Beispielen diskutieren, die noch einmal zur Praxis des akademischen Schreibens zurückführen. Sie betreffen nicht ausschließlich das Terrain der Kunstgeschichte, sind in ihrer allgemeinen Reichweite aber auch für das Selbstverständnis des Fachs entscheidend.

Das erste Beispiel entnehme ich dem vorliegenden Text. Im dritten Satz dieses Beitrags habe ich Stefan Germer zitiert, der in den 80er Jahren des ver-

gangenen Jahrhunderts eine „merkwürdige Scheu der Kunsthistoriker vor der zeitgenössischen Kunst“ feststellen konnte. Wäre der Text vor wenigen Jahren erschienen, hätte Germer mit großer Wahrscheinlichkeit von einer „Scheu der Kunsthistoriker:innen“, einer „Scheu der Kunsthistoriker*innen“, einer „Scheu der KunsthistorikerInnen“ oder einer „Scheu der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker“ gesprochen. Vor 40 Jahren jedoch war keine dieser Varianten etablierter Bestandteil der geschriebenen oder gesprochenen Sprache. Hier schließt sich also die Frage an: Soll man den inzwischen historisch gewordenen Text Stefan Germers (wie ich es getan habe) in seiner überlieferten Sprachgestalt zitieren, da dieser Wortlaut dem historischen Erscheinungskontext des Beitrags entspricht? Oder soll man ihn der heute von vielen als angemessener erachteten Sprachkonvention anpassen, da seine historische Gestalt der heutigen Auffassung von Inklusion widerspricht? Soll man also historisch relativieren und die Formulierung in ihrer überlieferten Form belassen? Oder soll man eine heutige Auffassung als absoluten Wert begreifen, an dem folglich auch ein historischer Text ausgerichtet sein muss und ihn dementsprechend korrigieren? Noch pointierter formuliert: Soll man im Umgang mit historischen Texten zitieren oder variieren?

Die erste (von mir gewählte Praxis) ist kein Plädoyer für sprachlichen Purismus. Es gibt keine Reinheit der Sprache. Schon ein einfaches Zitat kontaminiert das Zitierte, allein dadurch, dass es seinen Wortlaut in eine neue Umgebung versetzt – „Ab-Wendung und Wiederkehr zugleich“ (Menke 1991, 74). Der Satz von Stefan Germer, auch wenn sein Wortlaut hier unverändert wiedergegeben wurde, erscheint in neuem inhaltlichen Zusammenhang, insofern variiert auch seine Bedeutung. Daraus folgt aber nicht, dass es keinerlei Integrität einer historischen Aussage gäbe: Es macht einen Unterschied, ob man den überlieferten Wortlaut eines Zitats beibehält oder diesen dem Sprachgebrauch der Jetztzeit assimiliert. Im einen Fall votiert man für die Wahrung historischer Alterität und Differenz, im anderen für die absolute Gültigkeit einer Norm, die man rückwirkend auch auf eine Zeit

ausdehnt, die diese Norm noch gar nicht kannte. Das sind zwei sehr unterschiedliche Auffassungen vom Umgang mit historischen Texten.

Auch das zweite Beispiel eröffnet eine solche Alternative. Es geht auf ein gemeinsam mit einem Kollegen unterrichtetes Methodenseminar zurück, das Grundlagentexte der transkulturellen Kunstgeschichte zum Gegenstand hatte. Im Verlaufe ihres Referats erwähnte eine Studentin das Buch Carl Einsteins, das 1915 unter dem historischen Titel *Negerplastik* erschienen ist. Die Vortragende wies darauf hin, dass der im Titel des Buches verwendete Begriff aufgrund seiner rassistischen Konnotation heute nicht länger akzeptabel sei und von ihr selbst folglich auch nicht verwendet werde. Trotzdem hatte sie sich entschieden, den 1915 in Umlauf gebrachten und seither wirkungsmächtigen Titel des Buchs im Rahmen ihrer Darstellung zu nennen. Ich erkenne darin keinen Widerspruch: man kann den Gebrauch eines Begriffs – und damit die ideologische Doktrin, für die er steht – aus politischen Überzeugungen ablehnen, muss dabei aber nicht zugleich auch die Tatsache seiner historischen Existenz annullieren. Eine solche Annullierung erscheint sogar kontraproduktiv, weil sie der Kritik ihre historische Quellengrundlage entzieht. Im Anschluss an das Referat entspann sich eine Grundsatzdiskussion. Das Stimmungsbild war geteilt: Während einige dem Vorgehen der Studentin zustimmten, vertraten andere die Ansicht, der historische Titel des Buches solle in der kunsthistorischen Lehre nicht länger genannt werden. Rückfragen ergaben, dass diese Skepsis bei einem Teil der Studierenden mit der noch sehr viel radikaleren Forderung einherging, nicht nur den Titel, sondern auch die historische Existenz des Buches aus dem kunsthistorischen Curriculum zu streichen. Würde das in letzter Konsequenz aber nicht bedeuten, zusammen mit Einsteins Buch auch die Stimmen all jener Autor:innen zu tilgen, die über es geschrieben haben? (Z. B. Stavrinaki 2018 oder Fleckner 2006) Nebenbei sei daran erinnert, dass die Forderung nach der Tilgung des Buches im konkreten Fall keinen Vertreter einer menschenverachtenden Ideologie betrifft, sondern einen Autor, dessen Schrif-

ten antisemitischer Polemik ausgesetzt waren und der sich 1940 auf der Flucht vor der deutschen Armee nahe der spanischen Grenze das Leben genommen hat. Wie sähe nun eine Beschäftigung mit der Geschichte aus, die alle Quellentexte, in denen vom heutigen Verständnis Abweichendes, Verstörendes, auch Grausames und Unerträgliches enthalten ist, aus der Überlieferung tilgen würde? Anders gefragt: Wie ließe sich auf dem avancierten Stand heutiger politischer Debatten überhaupt fundiert Kritik betreiben, wenn man diesen Stand verabsolutiert und enthistorisiert, wenn man alles ihm Widersprechende annulliert und sich auf diese Weise der Quellen der eigenen Kritik beraubt? Wie lässt sich kritisieren, was man zugleich aus dem Gedächtnis entfernen will?

Die beiden genannten Beispiele sind unterschiedlicher Natur. Das erste betrifft eine Sprachkorrektur, deren Folgen vergleichsweise harmlos erscheinen. Das zweite nähert sich (in seiner radikalen Auslegung) der äußersten Form von Präsentismus – einer von allen Zumutungen der Differenz befreiten Gegenwart, die sich im Bewusstsein ihrer eigenen Prämissen spiegelt. „Die Idee, etwas historisch zu sehen“, heißt aber: „etwas in der Distanz sehen zu können.“ (Koch 2015, 123) Die Distanz, die uns von der Vergangenheit trennt, ist kein Hindernis ihrer Erkennbarkeit, sondern im Gegenteil deren Bedingung.

Literatur

Agamben 2010: Giorgio Agamben, Was ist Zeitgenossenschaft?, in: Ders., Nacktheiten, Frankfurt a. M. 2010, 21–34.

Didi-Huberman 1990: Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München 1990.

Dresdner 1915: Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915.

Fleckner 2006: Uwe Fleckner, Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006.

Geimer 2015: Peter Geimer, Jenseits der turns. Zwei Beobachtungen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 78, 3/4, 2015, 336–340.

Geimer 2018: Peter Geimer, Der Trend zum Bildersturm. Überall setzen Museen auf ‚Immersion‘. Aber muss man Bilder und Betrachter animieren, damit sie sich finden?, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 23. Juli 2018, 42. ↗

Germer 1999: Stefan Germer, Thesen für Bonn, in: Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, hg. v. Julia Bernard, Köln 1999, 215–217.

Graw 2004: Isabelle Graw, Im Griff des Kunstmarkts, in: taz vom 14.4.2004. ↗

Graw 2010a: Isabelle Graw, Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik, in: Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, hg. v. Sighard Neckel, Frankfurt a. M. 2010, 73–89.

Graw 2010b: Isabelle Graw, Judging – Yes, but How? Response to Christoph Menke, in: The Power of Judgement. A Debate on Aesthetic Critique, hg. v. Daniel Birnbaum und ders., Berlin/New York 2010, 37–42.

Groeber 2008: Valentin Groeber, Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008.

Hartog 2012: François Hartog, Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps, Paris 2012.

Kemp 2012: Wolfgang Kemp, Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 752, 2012, 58–62.

Koch 2015: Gertrud Koch, Kracauers Theorie der Geschichte und des Films, in: Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton, hg. v. Delia González de Reufels, Rasmus Greiner und Winfried Pauleit, Berlin 2015, 117–126.

Menke 1991: Bettine Menke, Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte, in: Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik, hg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt a. M. 1991, 74–110.

Rebentisch 2013: Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.

Stavriniaki 2018: Maria Stavriniaki, Contraindre à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire, Dijon/Paris 2018.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.105837>

Neues aus dem Netz

Online-Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen zum Zentrum für Kunstaustellungen der DDR

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.106023>

Zuschrift

Hinweise zu Richard Paling gesucht

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.106024>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.105838>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Burgen und Schlösser in Sachsen-Anhalt. Mitteilungen der Landesgruppe Sachsen-Anhalt der Deutschen Burgenvereinigung e. V. Heft 32, Halle/Saale 2023. Beitr. Björn Dittrich, Thomas Bienert, Friedrich Schütte, Reinhard Schmitt, Klaus-Peter Wittwar, Bernd Voigt, Eberhard Eigendorf †, Carolin Zacharias. Halle/Saale, Eigenverlag 2023. 423 S., zahlr. Farbbabb. ISSN 0944-4157.

Das Cranach-Triegel-Retabel im Westchor des Naumburger Doms. Geschichte – Deutung – Wirkung. Hg. Karin von Welck und Andreas Ranft. Beitr. Roland Bernecker, Richard Hüttel, Regine Hartkopf, Holger Kunde, Matthias Ludwig, Georg Habenicht, Markus Hörsch, Christoph Stiegemann, Barbara Schock-Werner, Horst Bredekamp, Johann Schneider. (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bd. 12). Petersberg, Michael Imhof Verlag 2024. 189 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-731-91359-7.

Ewa Partum. Lovis-Corinth-Preis 2024. Ausst.kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2024. Hg. Agnes Tieze. Beitr. Karolina Majewska-Güde. Regensburg, Eigenverlag 2024. 110 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-89188-147-7.

Giovanni Battista Piranesi. Vedute di Roma. Ausst.kat. Augustinermuseum Freiburg 2024. Hg. Felix Reuße, Hans W. Hubert. Mitarb. Viktoria Gont. Beitr. Hans W. Hubert, Stefan Morét, Felix Reuße. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2024. 143 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7319-1426-6.

Hier klebt noch Zucker dran. Lebensmittel in der Gegenwartskunst, Materialität und multisensorische Erfahrung. Hg. Fabiana Senkpiel, Bruna Casagrande, Celia und Nathalie Sidler. Beitr. Fabiana Senkpiel, Christian Sauer, Bruna Casagrande, Nathalie Sidler, Karin Borer, Ina Jessen, Celia Sidler, Rachel Mader. Zürich, Scheidegger & Spiess 2024. 175 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-03942-177-0. ↗

Horace Vernet (1789–1863). Ausst.kat. Château de Versailles 2023/24. Hg. Valérie Bajou. Beitr. Lionel Arzac, Valérie Bajou, Daniella Berman, Bruno Chenique, Clémentine Cuinet, Yuriko Jackall, Sidonie Lemeux-Fraitot, Gilles Malandain, Alin Messaoudi, Pierre Mollier, Mary Morton, Lyne Penet, Christophe Pincemaille, Alain Pougetoux, Margot Renard, Jennifer Sessions, Valérie Sueur-Hermel, Élise Tandeau de Marsac, Jean-Noël Tardy, Françoise Tétart-Vittu, Ariane Varela Braga. Dijon, Éditions Faton 2023. 447 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-2-87844-344-8.

Jenny Körber: **Innere Bilder – äußere Schau. Studien zum Mediendispositiv des frühneuzeitlichen Jesuitenordens.** (Kulturen des Christentums – Neue Zugänge zur Frühen Neuzeit, Bd. 2). Köln, Böhlau Verlag 2024. 369 S., 17 Farbbabb. ISBN 978-3-412-52668-9.

Konrad Krčal: **Das französische Thesenblatt im 17. Jahrhundert. Drei Studien zur allegorischen Gattungsgenese.** (Ars et Scientia, Bd. 27). Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2024. 286 S., 54 Farbbabb. ISBN 978-3-11-110062-3.

Klaus Krüger: **Figura als Bild. Streiflichter zu Dürer und zum Mediendiskurs in Mittelalter und früher Neuzeit.** Göttingen, Wallstein Verlag 2024. 223 S., 114 meist farb. Abb. ISBN 978-3-8353-5406-7.

Kunstfiguren. Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten. Hg. Fabiana Senkpiel, Sibylle Heim, Mira Kandathil. Beitr. Sibylle Heim, Mira Kandathil, Katarina Kleinschmidt, Stefan Krankenhagen, Fabiana Senkpiel, Simon Dickel, Vivian Braga dos Santos, Grit Köppen, Daniel Inäbnit. Berlin, De Gruyter Verlag 2023. 152 S., 9 Farbbabb. ISBN 978-3-1107-7913-4. ↗

Kunstgeschichte, Kunsttechnologie und Restaurierung: Neue Perspektiven der Zusammenarbeit. Eine Einführung. Dt./Engl. Hg. Aviva Burnstock, Tanja Klemm, Tilly Laaser, Karin Leonhard, Wibke Neugebauer, Anna von Reden. Übers. Lee Holt, Bram Opstelten, Katherine Schmidt. Beitr. Mareike Gerken, Stephan Knobloch, Jochen Sander, Iris Schaefer, Veronica Peselmann, Rebecca Chipkin, Helen Kohn, Carolin Bohlmann, Regina Urbanek, Anupam Sah, Clare Richardson, Kate Stonor, Christoph Herm, Christoph Schölzel, Beth Boyce, Heidi Swierenga, Henry Keazor, Lawrence Hendra, Philip Mould, Petra Mandt, Maria Kokkori, Julleen Nadolny, Jessica David, Richard Hark, Edward Town. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2024. 622 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-496-01696-5.

Franziska Lampe: **Splendid Material. Fotografische Praxis und Bildgenese im Werk von Lyonel Feininger.** Bielefeld, Transcript Verlag 2024. 329 S., 110 teils farb. Abb. ISBN 978-3-8376-5797-5.

Barbara Lange: **Nachkriegsgefüge. Europa und die Kunst in den späten 1940er und den 1950er Jahren.** Köln, Böhlau Verlag 2023. 181 S., 27 Farbbabb. ISBN 978-3-412-52923-9.

Online-Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen zum Zentrum für Kunstausstellungen der DDR

Das 1973 als staatliche Einrichtung gegründete Zentrum für Kunstausstellungen (ZfK) unterstand dem Ministerium für Kultur der DDR. Mit rund 80 Mitarbeiter:innen in Abteilungen zur bildenden Kunst, dem Kunsthandwerk, der Plakatkunst und dem Bühnenbild war das ZfK interdisziplinär aufgestellt. Die Aufgaben des Zentrums ähnelten denen des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa) – beide Institutionen organisierten Kulturaustausch anhand von Ausstellungen im Ausland und luden internationale Kunst und Künstler:innen in die DDR bzw. BRD ein. Für die Entwicklung und Umsetzung seiner Ausstellungen, die nicht nur in sozialistischen „Bruderländern“, sondern auch im sogenannten „westlichen Ausland“ gezeigt wurden, arbeitete das ZfK eng mit dem Verband Bildender Künstler (VBK) der DDR zusammen.

Mit dem Ende der DDR wurde das ZfK trotz öffentlicher Kritik und kontroverser Diskussionen aufgelöst. Es stellte seine Tätigkeit zum 31.12.1990 ein. Das ifa mit Sitz in Stuttgart führte diesen Teil der auswärtigen Kulturpolitik der wiedervereinigten Bundesrepublik Deutschland weiter. Außerdem übernahm das ifa den graphischen Bestand des ZfK. Die weiteren Teile der Sammlung wurden vom ZfK an ostdeutsche Museen, wie z. B. an das heutige Brandenburgische Landesmuseum für moderne Kunst in Cottbus und Frankfurt (Oder) vermittelt.

Die neue Online-Ausstellung [zum ZfK](#) gibt Einblick in ein Konvolut, das rund 10.000 Werke von 630 Künstler:innen umfasst. Die Sammlung beinhaltet Druckgraphiken, Mappenwerke, Kleinplastiken, Aquarelle, Zeichnungen sowie Künstlerbücher. Die Ausstellung verbindet Lebens- und künstlerische Traditionslinien mit Werken aus der Zeit von 1919 bis 1988. Die Auswahl präsentiert Künstler:innen, die eine signifikante Rolle am Rande der etablierten Szene spielten, aber auch jene, die großen Erfolg als Teil des Kunstbetriebs der DDR hatten, bis hin zu Vertreter:innen der nonkonformen Kunstszene. Das Gros der Positionen – deren Werke in Ausstellungen des ZfK im In- und Ausland zu sehen waren – war Teil einer

Künstler:innenszene, die minimalistische, abstrakte, kritisch-realistische, neo-expressive, experimentelle und subversive Haltungen und Methoden entwickelte und anwandte. Aber auch realistische, figurative, eher volksnahe Sujets finden sich in den Arbeiten wieder. Damit führt die für die digitale Ausstellung getroffene Auswahl vor Augen, dass Kunst in der DDR auf gemeinsamen Traditionen fußte, vielschichtig in die Gesellschaft hineinwirkte und mit systemübergreifenden Stilen verbunden sowie international vernetzt war. Die für die Ausstellung verfassten Werkbiographien nehmen die Widersprüche und Werdegänge sowie die Zäsur von 1989 in den Blick.

Hinweise zu Richard Paling gesucht

Für ein derzeit im Entstehen begriffenes Werkverzeichnis des Wuppertaler Malers, Radierers und Keramikers Richard Paling (* 23.7.1901, † 30.1.1955) werden Hinweise zu dessen Werken in öffentlichen Sammlungen und in Privatbesitz erbeten. Paling arbeitete in den 1920er Jahren vornehmlich expressionistisch. Im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ der Nationalsozialisten wurden 1937 etwa 30 Werke Palings beschlagnahmt.

Kontakt: Dr. Gerald Dobler, Wasserburg a. Inn, Tel. +49 (0)170 8650239, Mail: info@ddkd.de

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. 12.9.–19.1.25: Omar Victor Diop.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthhaus.** –25.8.: Schau, wie der Gletscher schwindet. Slg. im Fokus. –27.10.: Pauline Julier. (K). 30.8.–27.10.: Re-MIX. Projekt mit Fantoche, Internationales Festival für Animationsfilm. 14.9.–12.1.25: Johannes Robert Schürch. (K).

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

Ahlen. **Kunst-Museum.** –22.9.: Monika Bartholomé.

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

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

Musée du Vieil-Aix. –5.1.25: Aix au Grand Siècle.

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.

Alessandria (I). **Pal. Monferrato.** –6.10.: Alessandria preziosa. Un laboratorio internazionale al tramonto del Cinquecento.

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

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

Amersfoort (NL). **Kunsthall KAdE.** 24.8.–5.1.25: Sleep!

Amsterdam (NL). **H'Art Museum.** –10.11.: Kandinsky. **Holocaust Museum und Jüdisch-historisches Museum.** –27.10.: Beraubt.

Stedelijk Museum. –1.9.: Wilhelm Sasnal; Stanley Brouwn. –15.9.: Ana Lupas. 14.9.–5.1.25: Unravel.

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

Antwerpen (B). **KMSKA.** –18.8.: Jef Verheyen. 28.9.–18.1.25: Ensors kühnste Träume. Jenseits des Impressionismus.

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

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

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

Apolda. **Kunsthhaus.** 1.9.–15.12.: Der rote Schirm. Liebe und Heirat bei Carl Spitzweg. (K).

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

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

Arco (I). **Galleria Civica G. Segantini.** –24.10.: Giovanni Segantini. Il poema universale.

Arezzo (I). **Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Casa Vasari, Archivio di Stato.** 7.9.–2.2.25: Arezzo. La città di Vasari.

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

Aschaffenburg. **Jesuitenkirche.** –18.8.: Greser & Lenz. Homo sapiens raus! 28.9.–9.2.25: Biotop Art Brut. Werke aus der Slg. Hannah Rieger.

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

Aubusson (F). **Musée.** –12.12.: Aubusson tisse Tolkien. L'aventure tissée.

Augsburg. **Glaspalast.** –5.9.: Underwater Disobedience. Das Gedächtnis des Atlantiks. –12.1.25: Philipp Goldbach.

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. 20.9.–22.11.: Franziska Kastner.

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

Autun (F). **Musée Rolin.** –30.9.: Merveilles choisies.

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.

Ausstellungskalender

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

Bad Frankenhausen. **Panorama Museum.** –3.11.: Werner Tübke. Anfang und Ende. Zeichnungen und Aquarelle.

Bad Homburg. **Sinclair-Haus.** 15.9.–9.2.25: Pilze – Verflochtene Welten.

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

Baden-Baden. **Kunsthalle.** –20.10.: Grada Kilomba. **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.** –8.12.: Agnès Varda. **Fundació Miró.** –24.9.: Tuan Andrew Nguyen. –29.9.: That Time When Calder's Circus Arrived in Mont-Roig. –20.10.: Danielle Brathwaite-Shirley. –15.12.: Portrait of Miró.

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

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

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

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

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

Kunstmuseum. –18.8.: Dan Flavin. Widmungen aus Licht. –15.9.: Anri Sala – inmitten alter Meister. 28.9.–2.2.25: Paula Rego. Machtspiele.

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

Museum Jean Tinguely. –3.11.: Mika Rottenberg.

Bayreuth. **Kunstmuseum.** –13.10.: Francisco de Goya / George Grosz. Traum und Wirklichkeit.

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.

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. –10.11.: Jenny Michel: Soft Ruins. Ab 22.9.: Paper / Elements. Kunst aus Papier und die vier Elemente.

Berlin. **Akademie der Künste.** –25.8.: Käthe-Kollwitz-Preis 2023: Sandra Vásquez de la Horra. (K). 14.9.–24.11.: Käthe-Kollwitz-Preis 2024: Candida Höfer.

Alte Nationalgalerie. 27.9.–26.1.25: Monet und die impressionistische Stadt. (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 Raum.

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. 13.9.–31.3.25: Mariechen Danz. GASAG Kunstpreis.

Bode-Museum. –20.10.: Goldene Passion. Georg Petel und das Rätsel seiner Kreuzigungsgruppe.

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

Gemäldegalerie. –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. –13.10.: Hoda Tawakol. 13.9.–16.3.25: Gisèle Vienne und die Puppen der Avantgarde.

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. 6.9.–26.1.25: Mark Bradford. (K).

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.: Elephantine. 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.

Kunstgewerbemuseum. –25.8.: Matter of South.

Ausstellungskalender

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.

Kunsthhaus Dahlem. –6.10.: Andreas Mühle. Bunker. Realer Raum der Geschichte.

Kupferstichkabinett. –25.8.: (Un)seen Stories. Suchen, Sehen, Sichtbarmachen. 25.9.–12.1.25: Der andere Impressionismus. Internationale Druckgraphik von Manet bis Whistler. (K).

KW Institute for Contemporary Art. –20.10.: Luiz Roque; Pia Arke.

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

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

Museum Europäischer Kulturen. 15.8.–7.1.25: Áimmuin. Sámisches Kulturerbe wieder-verbinden.

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.

Bern (CH). Kunstmuseum. 16.8.–1.12.: Chaïm Soutine. Gegen den Strom. 20.9.–2.2.25: Amy Sillman. Oh Clock!

Zentrum Paul Klee. –13.10.: Architektur mit Klee. Von Mies van der Rohe bis Lisbeth Sachs. 7.9.–5.1.25: Brasil! Brasil! Aufbruch in die Moderne.

Bernried. Buchheim Museum. –3.10.: 14 Schubladenwerke. –12.1.25: Slg. Buchheim – Inside Out? 100 Gemälde, Zeichnungen und Drucke. 28.9.–12.1.25: Wiederentdeckt & wiedervereint. Rahmen und Bilder von Ernst Ludwig Kirchner.

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). Kunsthhaus 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). 29.9.–30.3.25: Cornelius Völker.

Kunsthalle. –10.11.: Zwischen Pixel und Pigment. Hybride Malerei in postdigitalen Zeiten.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –22.9.: Reiner Pfisterer. –6.10.: Timm Ulrichs.

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). Ikon 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.

Pal. Pallavicini. 26.9.–16.2.25: Tina Modotti.

Bonn. August Macke Haus. –8.9.: Zwei Menschen. Das Künstlerpaar Franz M. Jansen und Fifi Kreuzer. Ab 25.9.: Der Rhein. Bilder vom Strom und Fluss des Lebens Rheinischer Expressionisten.

Bundeskunsthalle. –1.9.: Kengo Kuma. Onomatopoeia Architecture. –13.10.: Für alle! Demokratie neu gestalten. 8.9.–5.1.25: Mark Dion: Delirious Toys. 27.9.–16.2.25: Tanzwelten.

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. 19.9.–19.1.25: Bruno Goller. Retrospektive 1920–90.

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. 23.8.–10.11.: Element of Life. Vol. 1: Mythen des Wassers.

Museum für Photographie. –15.9.: Erinnerungsbilder. **Städt. Museum.** –10.11.: Siegfried Neuenhausen. Bruchstück Mensch. (K).

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

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

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. 1.9.–17.11.: Hanswerner Kirschmann.

Kunsthalle. 24.8.–13.10.: Pauli-Preis (ehemals Kunstpreis der Böttcherstraße). 31.8.–15.9.24: Spektrum / Raum. Máté Mészáros mit Unusual Symptoms. 4.9.–5.1.25: Jenseits der Mitte. Skizzen am Rande.

Museen Böttcherstraße. –15.9.: Vivian Greven.

Ausstellungskalender

Neues Museum Weserburg. –22.9.: Martin Reichmann. –24.11.: Yael Bartana. 7.9.–3.8.25: Monochromie. Zur Ästhetik publizierter Kunst.

Brescia (I). **S. Giulia.** –1.9.: Gabriele Micalizzi. Legacy. Materia-Storia-Identità. –1.12.: Giuseppe Bergomi. Sculture 1982/2024. 24.9.–2.3.25: Massimo Sestini.

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

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

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

Gruthusemuseum. –1.9.: Rebel Garden.

Brühl. **Max Ernst Museum.** –3.11.: Nando Nkrumah. 1.9.–15.1.25: Alberto Giacometti. Surrealistische Entdeckungen.

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

Musées royaux des Beaux-Arts. –24.9.: Léon Spilliaert. The Early Years.

Palais des Beaux-Arts. 20.9.–19.1.25: Hans (Jean) Arp & Sophie Taeuber-Arp. Friends, Lovers, Partners.

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

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. 21.9.–2.3.25: Louisiana Visits Franz Gertsch. Post-War and Contemporary Art in Dialogue. 21.9.–1.12.: Nature morte. Die KWS-Slg. zu Gast.

Cambridge (GB). **Fitzwilliam Museum.** –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. –18.8.: Imagine Me and You: Dutch and Flemish Encounters with the Islamic World, 1450–1750. 13.9.–5.1.25: Made in Germany? Art and Identity in a Global Nation.

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 Fouréz. 28.9.–5.1.25: Alain Séchas; Juliette Vanwaterloo.

Chemnitz. **Kunstsammlungen.** –20.10.: Hanna Bekker vom Rath. –27.10.: Welt anschauen. Positionen aktueller Postfotografie und digitaler Bildkultur.

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.

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). 24.8.–17.11.: Lise Gujer. 14.9.–24.11.: HR Giger – die Churer Jahre. (K).

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.

Commercy (F). **Musée de la Céramique et de l'Ivoire.** –31.10.: Adrien Recouvreur. Sur les traces d'un des derniers impressionists lorrains.

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).

Ausstellungskalender

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

Dessau. **Bauhaus.** –2.2.25: Clément Cogitore.

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.

Pal. San Francesco. –12.1.25: I tempo del bello. Tra mondo classico, Guido Reni e Magritte.

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.** –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. 24.8.–5.1.25: Caspar David Friedrich. Wo alles begann.

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).

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); Artist's Conquest: Über die Natur.

Kupferstich-Kabinett. 24.8.–17.11.: Caspar David Friedrich. Wo alles begann.

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. –10.11.: Just Paper. Papierkunst aus der Slg.

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.

Kunstpalast. 29.8.–5.1.25: Too Much Future. Schenkung Florian Peters-Messer. 5.9.–2.2.25: Gerhard Richter. Verborgene Schätze. Werke aus rheinischen Privatslgen.

K 20. Seit 6.7: Visionen von morgen: Geschichten der Abstraktion. 28.9.–16.3.25: Yoko Ono. (K).

K 21. –8.9.: Mike Kelley. Ghost and Spirit. 21.8.–26.1.24: Lars Eiding. O Mensch.

NRW-Forum. 13.9.–11.5.25: Superheroes. 13.9.–27.10.: Licht und Schatten. Made in Düsseldorf #6.

Duisburg. **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.** –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.

Emden. **Kunsthalle.** –18.8.: Lotte Wieringa. –3.11.: Die Schönheit der Dinge. Stillleben von 1900 bis heute. 30.8.–19.1.25: Katherine Bradford.

Erlangen. **Kunstpalais.** –6.10.: Juergen Teller.

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.

Ausstellungskalender

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

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

Evian (F). Palais Lumière. –5.1.25: Henri Martin – Henri Le Sidaner, deux talents fraternels.

Fermo (I). Pal. dei Priori. –3.11.: Nello studio di Adolfo di Carolis.

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. 27.9.–26.1.25: Helen Frankenthaler.

Uffizien. –30.9.: Divina Simulacra. Capolavori di scultura classica della Galleria.

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

Frankfurt/M. Caricatura Museum. –1.9.: Polo. Die komische Kunst des André Poloczek.

Goethe-Museum. 29.8.–20.11.: Herr Friedrich wird zornig. Caspar David Friedrich zum 250. Geburtstag.

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. –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. –5.1.25: Gustav Metzger.

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

Schirn. –15.9.: Selma Selman. –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. Ab 21.9.: Bernhard Schobinger.

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

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

Genf (CH). MAMCO. 3.9.–22.12.: From Memory.

Gent (B). Museum voor Schone Kunsten. 20.9.–26.1.25: Alternative Narrative.

S.M.A.K. –25.8.: Tarek Atoui. –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.

Göttingen. Kunsthhaus. –10.11.: Togetherness. Comics and Graphic Novels: Nino Bulling, Lina Ehrentraut, Marijpol und Tommi Parrish.

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

Graz (A). Kunsthhaus. –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. 18.8.–6.10.: Caspar David Friedrich. Sehnsuchtsorte.

Haarlem (NL). Frans-Hals-Museum. –13.10.: The Art of Drag. 27.9.–19.1.25: Maarten van Heemskerck.

Hagen. Emil Schumacher Museum. –27.10.: Utz Brocksieper. Skulpturen. Zeichen und Eingriffe; Jean Fautrier. Genie und Rebell.

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

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

Hamburg. Bucerius Kunst Forum. –22.9.: Watch, Watch, Watch! Henri Cartier-Bresson. Photographies 1932–75.

Deichtorhallen. –15.9.: Jakob Lena Knebl und Ashley Hans Scheirl. Passage. –5.11.: Survival in the 21st

Ausstellungskalender

Century. 7.9.–26.1.25: Viral Hallucinations: Andrea Orejarena & Caleb Stein.

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

Kunsthalle. –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. 13.9.–2.2.25: Albert Oehlen. Computerbilder.

Museum für Kunst und Gewerbe. –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. –19.1.25: Feste feiern! –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. 25.8.–6.10.: Dusan Jovanovic. Retrospektive Epoche von 1970–2024. 1.9.–23.2.25: Strahlender Untergang. Zwischen Zorn und Zuversicht.

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.

Museum August Kestner. –19.1.25: Bartmann, Bier und Tafelzier. Steinzeug in der niederländischen Malerei. Ab 19.9.: Städtetrip. Stadtbilder Europas.

Museum Wilhelm Busch. –17.11.: Die lieben Nachbarn. Deutschland und Österreich – eine Freundschaft; Nicolas Mahler.

Sprengel Museum. –20.10.: Martina Kresta. –24.11.: Zbyněk Sekal. 21.8.–17.11.: Das Bild ist, was es tut. Fotoarbeiten von Ann Collier, Dörte Eißfeldt, Seiichi Furuya, Christina Glanz, Rodney Graham, Annette Kelm, Andrzej Steinbach, Raphaela Vogel und Ian Wiblin. 28.9.–5.1.24: Kurt Schwitters Preis 2024: Joar Nango.

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

Hartford (USA). Wadsworth Atheneum. –3.11.: Figures from the Fire. J. Pierpont Morgan's Ancient Bronzes. –11.5.25: Mass of Pope Gregory Panels.

Heerlen (NL). Schunck. –1.9.: Alevtina Kakhidze. 15.9.–16.3.25: Andy Warhol: Vanitas.

Heidenheim. Kunstmuseum. –1.9.: Ignacio Iturriz. Fotografien.

Heilbronn. Kunsthalle Vogelmann. 31.8.–5.1.25: Surrealismus – Welten im Dialog.

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

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

Herford. MARTa. –10.11.: Zwischen Pixel und Pigment. Hybride Malerei in postdigitalen Zeiten. –12.1.25: Kathrin Sonntag und Gabriele Münter: Das reisende Auge.

Hildesheim. Dom-Museum. 16.8.–26.1.25: Oh my Gold. Die Große Goldene Madonna im Wandel. (K).

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

Ingelheim. Altes Rathaus. 14.9.–10.11.: Frösche, Feuer, Finsternis. Aktuelle zeichnerische Positionen zu Jan Luyken (1649–1712).

Ingolstadt. Lechner Museum. –9.3.25: Lisa Seebach. (K).

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

L'Isle-Adam (F). Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senleçq. –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.

Stadt. Galerie. –25.8.: Leni Hoffmann. Un pezzolino da cielo. –8.9.: Hydromedia. Seeing with Water. –3.11.: Gute Aussichten. Fokus: Mexiko – Deutschland. 21.9.–26.1.25: Eliott Erwitt. Vintages. 21.9.–17.11.: Vera Gärtner. Stadt als Palimpsest; Leonie Mühlen. Est-ce que tu me vois?

Ausstellungskalender

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

Kassel. Fridericianum. 31.8.–12.1.25: Melvin Edwards. **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). 22.9.–24.11.: Arne Quinze. Secret Nature.

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

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

Museum Ludwig. –13.10.: Hier und jetzt und gestern und morgen. (K). –10.11.: Chargesheimer. Fotografie.

SK Stiftung Kultur. 6.9.–2.2.25: Karl Blossfeldt. Photographie im Licht 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. 14.9.–12.1.25: Hans Thoma (1839–1924). Beseelte Natur.

Kopenhagen (DK). Arken Museum. –20.10.: Anish Kapoor. Unseen.

Hirschsprungske Samling. 28.8.–12.1.25: Women Visualizing the Modern.

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

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

Statens Museum for Kunst. 31.8.–8.12.: Against All Odds. Historical Women and New Algorithms.

Krakau (PL). Nationalmuseum. –15.9.: Das goldene Vlies. Die Kunst Georgiens.

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. –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; Thomas J Price. (K).

Landesgalerie Niederösterreich. –25.8.: Herwig Zens. –10.11.: Monocolor. Screen, Space. –16.2.25: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. (K). –2.3.25: Claire Morgan.

Museum. 22.9.–17.11.: Paper Unlimited. Ausstellung zum Erich Grabner Preis für künstlerische Grafik der Stadt Krems.

Künzelsau. Museum Würth. –27.10.: Sculptors & Spaces: Anthony Caro and Eduardo Chillida. 6.9.–23.3.25: Arnulf Rainer; Ugo Rondinone.

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.

–25.8.: Surrealismus. Le Grand Jeu. (K). –1.9.: Gina Proenza. Prix Culturel Manor Vaud 2024. (K). 6.9.–5.1.25: André Tommasini. Une vie à sculpter. 27.9.–5.1.25: Uriel Orlow. Forest Futurism.

Musée de l'Élysée. –12.1.25: Sabine Weiss × 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). Princessehof. –1.9.: Porcelain Fever.

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

Ausstellungskalender

Leiden (NL). **De Lakenhal.** 21.9.–2.3.25: 450 Year's Worth of Festive Processions.

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.** –15.9.: BMW Photo Award Leipzig: Margit Emmrich/Susanne Keichel/Stephan Takkides. (K). –29.9.: Katharina Immekus. **Stadtgeschichtl. Museum.** –1.9.: R.I.P. – Die letzte Adresse. Tod und Bestattungskultur in Leipzig.

Lens (F). **Musée du Louvre-Lens.** 25.9.–20.1.25: Exils.

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. 15.9.–23.2.25: Jef Verheyen – Johanna von Monkiewitsch.

Lille (F). **LaM.** –22.9.: Marisa Merz.

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

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –6.10.: Autochrome. Faszination Farbe: Ein Blick in die Pionierzeit der Farbfotografie. 30.8.–12.1.25: Therese Eisenmann. Island: Das Wilde, Chaotische und Unberechenbare, Sigurdur Gudjónsson.

Lentos. –18.8.: Margit Palme. –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. –23.10.: Nina Hollein.

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.** –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. 27.9.–19.1.25: Monet and London: Views of the Thames.

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

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

National Gallery. –1.9.: Discover Degas and Miss La La. 14.9.–19.1.25: Van Gogh: Poets and Lovers.

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

Royal Academy. –13.10.: In the Eye of the Storm. Modernism in Ukraine, 1900–30s. 21.9.–10.12.: Michael Craig-Martin.

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. –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. 12.9.–7.12.: Katrin Hornek und Brody Albert.

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

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –1.9.: Kentridge; Roni Horn. –10.11.: Franz Gertsch.

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

Fondazione Ragghianti. 21.9.–3.11.: Burma. L'arte di Sawangwongse Yawnghe fra Birmania ed Europa.

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

Wilhelm-Hack-Museum. 7.9.–5.1.25: Kabinettstücke: Sehnsuchtslandschaften.

Lübeck. **Kunsthalle St. Annen.** –25.8.: Like a Prayer. Mark Morris, Belia Zanna Geetha Brückner, Ngozi Schommers, Juan Ricaurte-Riveros, Daiki Kimoto.

Lüdinghausen. **Burg Vischering.** –13.10.: Zwei Seiten. Arztmann / Stutte.

Lugano (CH). **MASI.** –18.8.: Shahryar Nashat. Streams of Spleen. –6.10.: Calder. Sculpting Time. 8.9.–12.1.25: Luigi Ghirri. Il viaggio. Fotografie 1970–91.

Luxembourg. **Casino.** –8.9.: My Last Will.

Musée d'Art Moderne. –8.9.: A Model: Gruppenschau. 20.9.–2.2.25: Radical Software. Women, Art & Computing 1960–91.

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

Ausstellungskalender

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

Maastricht (NL). **Bonnefanten Museum.** –16.2.25: Małgorzata Mirga-Tas.

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). –23.2.25: Ecce Homo. El Caravaggio perdido.

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –6.10.: Sergiy Bratkov. Fotografie. 15.9.–12.1.25: Hans-Hendrik Grimmling. Malerei 1978 bis 2024.

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

HangarBicocca. 12.9.–12.1.25: Saodat Ismailova.

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

Pal. Reale. –1.9.: Philippe Halsman. –22.9.: Valerio Adami. Painter of Ideas. 14.9.–29.1.24: Edvard Munch. 20.9.–2.2.25: Picasso. Lo Straniero.

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

Mainz. **Kunsthalle.** –20.10.: Ari Benjamin Meyers. Always Rehearsing.

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

Manchester (GB). **Whitworth.** –25.8.: John Lyons.

Mannheim. **Kunsthalle.** –25.8.: Zwischen einer Linie. Monika Grzymala und Katharina Hinsberg. (K). –20.10.: Sarah Lucas. Sense of Human. –24.11.: Tino Zimmermann. 20.9.–12.1.25: hart & direct. Zeichnung und Graphik der Neuen Sachlichkeit.

Reiss-Engelhorn-Museen. 22.9.–26.5.25: Sachlich neu. Fotografien von August Sander, Albert Renger-Patzsch & Robert Häusser.

Mantua (I). **Pal. del Te.** 5.9.–6.1.25: The Labyrinth of Picasso. Poetry, salvation and metamorphosis.

Massa Marittima (I). **Musei di San Pietro all'Orto.** –15.9.: Il Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo sull'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). **Centro Culturale Candiani.** 28.9.–4.3.25: Matisse e la luce del Mediterraneo.

Museo del Novecento. –12.1.25: Burtynsky. Extraction/ Abstraction.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –2.9.: André Masson. –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.

Meudon (F). **Musée d'Art et d'Histoire.** 14.9.–26.1.25: Jean Constant Pape, la banlieue post-impressionniste.

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

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

Montpellier (F). **MO.CO.** –22.9.: Kader Attia. Descent into Paradise.

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

Moulins (F). **Musée Anne-de-Beaujeu.** –5.1.25: Trésors du Baroque. La peinture en Bourbonnais au XVIIe siècle.

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

Antikensammlung. –20.10.: Wein & Sinnlichkeit. Der Fotograf Johann Willsberger entdeckt das griechische Symposium. (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.

Ausstellungskalender

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 enttrümmert 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 Slawomir 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. 20.9.–2.2.25: Otto Mueller und das „Ursprüngliche“. Eine kritische Neubetrachtung. (K).

Murnau. **Schlossmuseum.** –10.11.: Drucken ist ein Abenteuer. HAP Grieshaber (1909–81). Handdrucke der 1950er-Jahre.

Napel (I). **Complesso monumentale di Santa Chiara.** –19.1.25: Artemisia Gentileschi. Un grande ritorno a Napoli dopo 400 anni.

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. 21.9.–12.1.25: Gustav Seitz zu Gast bei Edwin Scharff.

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

Metropolitan Museum. –2.9.: Sleeping Beauties: Reawakening Fashion. –20.10.: Collecting Inspiration: Edward C. Moore at Tiffany & Co. –27.10.: Petrit Halilaj. 12.9.–27.5.25: Lee Bul.

MoMA. –25.8.: Life Cycles. The Materials of Contemporary Design. –7.9.: Latoya Ruby Frazier. Monuments of Solidarity. –8.9.: Alex Katz. Seasons. –22.9.: Crafting Modernity Design in Latin America, 1940–80. –28.9.: Isaac Julien. 15.9.–11.1.25: Life

Dances on Robert Frank in Dialogue. 29.9.–18.1.24: Thomas Schütte.

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.

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.** –18.11.: Léger et les Nouveaux Réalismes.

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

Musée Matisse. –28.9.: MiróMatisse. Au-delà des images.

Nogent-sur-Seine (F). **Musée Camille Claudel.** 14.9.–12.1.25: Camille Claudel: autour de Sakountala.

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

Germanisches Nationalmuseum. –7.1.25: Die letzte Fahrt. Das Wagengrab von Essenbach. Ein Schatz der Bronzezeit. –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. –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.

Offenbach. **Klingspor Museum.** –24.11.: Same Bold Stories? Schriftgestaltung von Frauen und Queers im 20. und 21. Jh.

Oldenburg. **Edith-Russ-Haus.** –29.9.: Karolina Breguła. 7.9.–27.10.: Tenzin Phuntsog.

Horst-Janssen-Museum. –20.10.: Miron Schmückle. (K).

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. –18.8.: Katja Liebmann und Jub Mönster. –20.9.: Nausika Raes. Keramik. –29.9.: Perspektivwechsel. 28.9.–12.1.25: Thomas Kellner.

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

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

Ausstellungskalender

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.

Oxford (GB). **Ashmolean Museum.** –8.9.: Pio Abad. 'To Those Sitting in Darkness'.

Paderborn. **Diözesanmuseum.** 21.9.–26.1.25: Corvey und das Erbe der Antike. (K).

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

Paris (F). **Centre Georges Pompidou.** –26.8.: Vera Molnár. Parler à l'œil. –4.11: Comics, 1964–2024. 4.9.–13.1.25: Surréalisme.

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

Fondation Louis Vuitton. –9.9.: Matisse. The Red Studio; Ellsworth Kelly. Formes et couleurs, 1949–2015. (K).

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 (VIIIe–XVIIIe siècle). (K).

Musée Jacquemart-André. 6.9.–5.1.25: Chefs-d'œuvre de la Galerie Borghèse.

Musée Marmottan. –1.9.: En jeu! Les artistes et le sport (1870–1930).

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 d'Orsay. 24.9.–12.1.25: Harriet Backer (1845–1932): La musique des couleurs; Céline Laguarde (1873–1961).

Musée Picasso. –15.9.: Picasso. Iconophage.

Musée de la Vie romantique. –15.9.: Les chevaux de Géricault.

Parma (I). **Fondazione Magnani-Rocca.** 14.9.–15.12.: Il surrealismo e l'Italia.

Monastero di San Giovanni e sedi varie. 9.9.–31.1.25: Correggio 500.

Pal. dalla Rosa Prati. 7.9.–12.1.25: Henri de Toulouse Lautrec. Il mondo del circo e di Montmartre.

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –29.9.: Alwin Stützer & Otto Sammer. –27.10.: Christian Ludwig Attersee. Aus der Slg. Klawan.

Penzberg. **Museum.** –17.11.: Corita Kent.

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. 31.8.–26.5.25: Firing the Imagination: Japanese Influence on French Ceramics, 1860–1910.

Piazzola sul Brenta (I). **Villa Contarini.** –27.10.: L'impronta di Andrea Mantegna. Un dipinto riscoperto del Museo Correr di Venezia.

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

Orangerie im Neuen Garten. 24.8.–25.9.: Die Macht der Aufklärung – Walking With Kant. Von Saskia Boddeke und Peter Greenaway.

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. –18.8.: Karl Foerster. Neue Wege – Neue Gärten. (K).

Schloss Sacrow. 17.8.–20.10.: Gegen den Strich. Die Generation Z in der Kunst.

Ausstellungskalender

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.

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.

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. –17.11.: Aus der Slg.: Skulptur und Druckgrafik. 31.8.–26.1.25: Gude Schaal. Mein Weg in die Malerei.

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

Riehen (CH). Fondation Beyeler. 22.9.–26.1.25: Matisse. Eine Einladung zur Reise.

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

Riva del Garda (I). Museo Alto Garda. –20.10.: Rinascimento sul Garda.

Rom (I). Casa di Goethe. –1.9.: The Uncanny House. 20.9.–9.2.25: Max Liebermann. Ein Impressionist aus Berlin.

Chiostro del Bramante. –31.8.: Emotion. L'arte contemporanea racconta le emozioni.

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

Galleria Corsini. –27.10.: Sant'Onofrio di Battistello Caracciolo e Tributo della moneta di Luca Giordano.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –1.9.: Luigi Bartolini. Incisore. –3.11.: Keith Haring. Deleted. –2.2.25: 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 Hendrik C. Andersen. –15.9.: Giuseppe Modica. **Pal. Bonaparte.** –25.8.: Vincent Peters; Mario Testino. A Beautiful World.

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. –8.9.: Der große Schwof. Feste feiern im Osten. (K); Tim Eitel. Vorschläge für Nachbilder 2015–24. –17.11.: Jørgen Buch. Black & White. 22.9.–5.1.25: Christin Wilcken; Inge Jastram.

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.

Rovigo (I). Pal. Roverella. 28.9.–26.1.25: Henri Cartier-Bresson e l'Italia.

Rüsselsheim. Opelvillen. 15.9.–19.1.25: Deep Distance Tender Touch.

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. –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.

St. Gallen (CH). Kunsthalle. –18.8.: Reto Pulfer. **Kunstmuseum.** –8.9.: Burning Down the House:

Ausstellungskalender

Rethinking Family. –24.11.: Experimental Ecology. 24.8.–10.11.: RM. 28.9.–2.2.25: Anne Marie Jehle.

Salzburg (A). **DomQuartier.** –27.10.: Valie Export. Herstory! –3.2.25: Hubert Sattler. Heilige Orte.

Galerie im Traklhaus. –31.8.: Philipp Gufler.

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).

Residenzgalerie. –6.1.25: Die Farben der Serenissima. Venezianische Meisterwerke von Tizian bis Canaletto.

Rupertinum. –31.8.: School of Listening: (Im)possible Conversations. –15.9.: Come & See! Die Film- und Videoslg. der Generali Foundation; Poesie des Alltäglichen. Fotografien von Elfriede Mejchar.

San Francisco (USA). **Museum of Modern Art.** –7.9.: Yayoi Kusama. Infinite Love.

Santa Fe (USA). **New Mexico Museum of Art.** –12.1.25: Saints & Santos: Picturing the Holy in New Spain.

Schaffhausen (CH). **Museum zu Allerheiligen.** –20.10.: Generation im Aufbruch. Geboren in den 40er Jahren.

Schleswig. **Schloss Gottorf.** –25.8.: Matthias Mansen. –6.10.: Anja Schindler. –27.10.: Ingo Günther. –3.11.: Joana Vasconcelos.

Schwaan. **Kunstmuseum.** –29.9.: Theo von Brockhusen. Visionen von Landschaft.

Schwäbisch Gmünd. **Museum im Prediger.** –13.10.: Mike Kraus. –20.10.: Peter Jacobi. 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.

Siegburg. **Stadtmuseum.** –1.9.: Zeitgenössische Keramik aus Frankreich. Laurent Petit & Benoît Pouplard. 15.9.–10.11.: Rita Rohlfing. Malerei, Objekt, Installation.

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.

Sindelfingen. **Schauwerk.** –10.8.25: Neon, LED & Co. Lichtkunst aus der Slg. Schaufler.

Singen. **Kunstmuseum.** –15.9.: Marcus Schwier.

Siracusa (I). **Pal. Bellomo.** –31.10.: Davide Bramante.

Solothurn (CH). **Kunstmuseum.** –6.10.: Dunja Herzog. (K).

Sorrento (I). **Villa Fiorentino.** –16.11.: Antonio Ligabue.

Speyer. **Historisches Museum.** –1.9.: König Ludwig I. Sehnsucht Pfalz.

Stade. **Kunsthaus.** –8.9.: Marinella Senatore.

Stockholm (S). **Moderna Museet.** –13.10.: Vaginal Davis: Magnificent Product.

Nationalmuseum. –18.8.: Design = Memory. Akira Minagawa & Minä Perhonen; Harriet Backer. (K).

Prince Eugen's Waldemarsudd. 21.9.–26.1.25: Lars Hertvig and Carl Fredrik Hill.

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. –9.3.25: Ein gut Theil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen.

Staatsgalerie. –8.9.: Fotosommer Stuttgart 2024: Transformation. –29.9.: Vorsicht Kunst! Das politische Plakat von Klaus Staeck. –26.1.25: Sommer der Künste. Villa Massimo zu Gast in Stuttgart.

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.

Tartu (Estl.). **Estonian National Museum.** –8.9.: Surrealism 100. Prague, Tartu and Other Stories...

Thun (CH). **Kunstmuseum.** 17.8.–1.12.: Gunta Stözl und Johannes Itten. Textile Universen; Sophie Taeuber. Textile Reformen. (K).

Ausstellungskalender

Toronto (CAN). **Art Gallery of Ontario.** –4.9.: Cassatt–McNicoll: Impressionists Between Worlds. –1.2.26: Painted Presence: Rembrandt and his Peers.

Toulouse (F). **Les Abattoirs.** –25.8.: Artiste et paysans. Battre la campagne.

Couvent des Jacobins. –5.1.25: Cathares. Toulouse dans la croisade.

Fondation Bemberg. –3.11. Les paradis latins: étoiles sud-américaines.

Trieste (I). **Museo Nazionale Coll. Salce.** –6.10.: Arte del vedere. Manifesti e occhiali dalle Coll. Salce e Stramare.

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.

Troyes (F). **Musée d'art modern.** –20.10.: Italia veloce: arts et design.

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.

Ulm. **HfG-Archiv.** –19.1.25: Al dente. Pasta & Design.

Stadthaus. –22.9.: Klaus Pichler: Das Petunien-Gemetzel; Hans-Christian Schink: Unter Wasser. Fotografie.

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. (K). –27.10.: Die ganze Palette. Werke aus der Hilti Art Foundation.

Landesmuseum. –18.8.: Bis an der Welt Ende. Die Prottens – 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 civilisation.

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.

Vizille (F). **Musée de la Révolution française.** –10.11.: Comment m'habillerai-je?

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.

Warschau (PL). **Muzeum Narodowe.** 26.9.–26.1.25: Józef Chelmoński (1849–1914).

Warth (CH). **Kunstmuseum Thurgau.** –März 25: Eva Wipf. Seismograf in Nacht und Licht. (K).

Washington (USA). **National Gallery.** 8.9.–19.1.25: Paris 1874: The Impressionist Moment.

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.

Ausstellungskalender

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. 29.9.–6.7.25: Osgemeos. Endless Story.

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. 21.9.–3.3.25: Nike Designs: Form Follows Motion.

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 Bockstiegel.** –15.9.: Nolde/Bockstiegel. Ein Dialog in Grafik und Gemälden.

Wien (A). **Albertina.** –8.9.: Gregory Crewdson. (K). –15.9.: Eva Beresin. Thick Air. (K). –13.10.: Franz Grabmayr. (K). 4.9.–2.2.25: Robert Longo. 28.9.–9.2.25: Chagall.

Albertina modern. –18.8.: The Beauty of Diversity. –6.1.25: Kubin. Ästhetik des Bösen. 13.9.–23.2.25: Erwin Wurm.

Architektur Zentrum. –9.9.: Über Tourismus. (K).

Belvedere 21. –15.9.: Angelika Loderer. –6.10.: Visionäre Räume. Walter Pichler trifft Friedrich Kiesler in einem Display von Sonia Leimer. 12.9.–19.1.25: Kazuko Miyamoto.

Dommuseum. –25.8.: Sterblich sein. Ab 26.9.: In aller Freundschaft.

Jüdisches Museum. –27.10.: Raub.

Kunsthalle. –1.9.: Genossin Sonne.

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.

Möbelmuseum. –1.9.: Frauen im Design 1900–heute.

MAK. –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). 18.9.–

18.5.25: Aut Now. 100 × Österreichisches Design für das 21. Jh.

Museum Moderner Kunst. –22.9.: Avant Garde und Befreiung: Zeitgenössische Kunst und dekoloniale Moderne. –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen.

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. 27.9.–2.2.25: Akseli Gallen-Kallela.

Secession. –8.9.: Simone Fattal.

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; Brotlos. Leben ohne Sicherheit. –13.10.: Secessionen: Klimt, Stuck, Liebermann. (K).

Wiesbaden. **Kunsthau.** 15.9.–11.11.: sounds like ...? looks like ...? Peter Roehr – eine klangkünstlerische Hommage.

Museum. –25.8.: Günter Fruhtrunk. Retrospektive 1952–82. 20.9.–26.1.25: Alison Knowles. Retrospektive.

Williamstown (USA). **Clark Art Institute.** –22.9.: Kathia St. Hilaire. –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. (K). –22.9.: Low Land, New Heights. Holländische Landschaftsmalerei aus der Slg. 7.9.–17.11.: Form Matters, Matter Forms. From the Readymade to Commodity Fetish.

Museum Lindengut. –17.11.: Painted Love. Porträtmminiaturen 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.** –13.10.: Firelei Báez.

Städt. Galerie. 24.8.–6.10.: Wasser. Werke aus der Slg.

Wolverhampton (GB). **Art Gallery.** –24.8.: Drawing Attention: Emerging Artists in Dialogue.

Ausstellungskalender

Worpswede. Museen. –3.11.: Bernhard Hoetger.

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. –1.1.25: Berta Fischer; Eduardo Paolozzi.

Von der Heydt-Museum. –1.9.: Nicht viel zu sehen. Wege der Abstraktion 1920 bis heute; Lothar Baumgarten. Werke aus der Slg. Lothar Schirmer. (K).

York (GB). Art Gallery. –24.8.: Drawing attention: emerging artists in dialogue.

Yorkshire (GB). Sculpture Park. –23.2.25: Elisabeth Frink: Natural Connection.

Zürich (CH). Haus Konstruktiv. –8.9.: Olaf Holzapfel.

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.

Museum für Gestaltung. –15.9.: Oliveira 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. 23.8.–16.2.25: Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution. (K). 20.9.–19.1.25: Ragamala. Bilder für alle Sinne.

Pavillon Le Corbusier. –24.11.: Lucien Hervé. Gebautes Licht.

Schweizerisches Landesmuseum. –10.11.: Das zweite Leben der Dinge. Stein, Metall, Plastik. –6.4.25: Glänzendes Kunsthandwerk. Bossard Goldschmiede Luzern. 13.9.–19.1.25: Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz. (K).

Zug (CH). Kunsthaus. –6.10.: Kiesler heute. Werkdialoge mit Zeitgenoss:innen.

Zwickledt (A). Kubin-Haus. –18.8.: Peter Köppl.