



Monatschrift für Kunstwissenschaft
77. Jahrgang | Heft 12 | Dezember 2024



KUNST CHRONIK

Kunstchronik

Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

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

kunstchronik@zikg.eu

Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

Redaktionsassistentz

Gabriele Strobel, M.A.

Weitere ständige Mitglieder der Redaktionskonferenz

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

Coverabbildung s. S. 801, Abb. 2



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.12>

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

Ausstellung und Rezension

**Maarten van Heemskerck oder
Cornelis Floris. Die Berliner Skizzenbücher
neu gedacht**

Felix Thürlemann, Der Blick des Pan. Cornelis Floris
und die ‚Heemskerck‘-Skizzenbücher;
Tatjana Bartsch und Christien Melzer (Hg.), Maarten
van Heemskerck. Das römische Zeichnungsbuch;
Christien Melzer und Tatjana Bartsch (Hg.),
Faszination Rom. Maarten van Heemskerck
zeichnet die Stadt. Kupferstichkabinett Berlin,
26.4.–4.8.2024
Caecilie Weissert | **765**

Frankreichforschung

**Palette und Degen. Horace Vernet
in Versailles**

Horace Vernet (1789–1863). Château de Versailles,
14.11.2023–17.3.2024. Katalog hg. v. Valérie Bajou
Klaus Heinrich Kohrs | **776**

Ästhetikgeschichte

Seelenmassage oder Antriebskraft?

**Rührung zwischen Ästhetik, historischer
Emotionsforschung und Kunstgeschichte**

Roger Fayet, Ästhetik der Rührung. Erkundungen
auf dem Gebiet eines wenig angesehenen Gefühls
Dominik Brabant | **788**

Global Art History

**Affaires de famille. Kreolische Identitäten
und neue Perspektiven auf Werke von
Chassériau, Manet und Degas**

Darcy Grimaldo Grigsby, Creole. Portraits of
France’s Foreign Relations During the
Long Nineteenth Century
Andreas Plackinger | **798**

**Why Tell Art Histories Transculturally –
Today and Tomorrow?**

Monica Juneja, Can Art History Be Made Global?
Meditations from the Periphery
Kitty Zijlmans | **807**

Erratum | **814**

Neues aus dem Netz | **815**

Zuschrift | **816**

Ausstellungskalender | **818**

Ausstellung und Rezension

Maarten van Heemskerck oder Cornelis Floris. Die Berliner Skizzenbücher neu gedacht

Felix Thürlemann

**Der Blick des Pan. Cornelis Floris und die
,Heemskerck'-Skizzenbücher.** Berlin, Edition Imorde
2024. 2 Bde. Textband: 248 S. mit 323 Farbabb.
Bildband: 218 S. mit 220 Farbabb., 2 Klapptafeln.
ISBN 978-3-942810-62-3. € 320,00

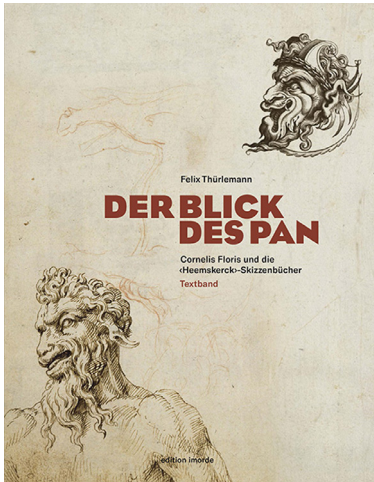
Tatjana Bartsch und Christien Melzer (Hg.)
**Maarten van Heemskerck. Das römische
Zeichnungsbuch.** Berlin, Hatje Cantz 2024. 184 S.,
134 Abb. ISBN 978-3-7757-5788-1. € 28,00

Christien Melzer und Tatjana Bartsch (Hg.)
**Faszination Rom. Maarten van Heemskerck
zeichnet die Stadt.** Ausst.kat. Kupferstichkabinett
Berlin 2024. München, Hirmer 2024. 352 S., 300
Farbabb. ISBN 978-3-7774-4343-0. € 49,90

Prof. Dr. Caecilie Weissert
Kunsthistorisches Institut
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
weissert@kunstgeschichte.uni-kiel.de

Maarten van Heemskerck oder Cornelis Floris. Die Berliner Skizzenbücher neu gedacht

Caecilie Weissert



Im Zentrum der drei hier besprochenen Publikationen stehen zwei Konvolute an Zeichnungen, die 1879 und 1890 vom damals königlichen Kupferstichkabinett in Berlin erworben wurden. Sie versammeln 211 Blätter mit mehr als 300 Zeichnungen auf den Vorder- und Rückseiten. Diese zeigen Denkmäler Roms, antike Skulpturen, römische Ruinen und Landschaften, Stadtpanoramen, Platzansichten sowie Antikensammlungen. Ergänzt werden sie durch Zeichnungen nach Werken der italienischen Renaissance und Tierstudien. Diesem Konvolut kommt seit seiner Erwerbung eine besondere Aufmerksamkeit zu, da es die umfangreichste bekannte Sammlung von Bildquellen Roms während des frühen 16. Jahrhunderts bildet (zu dieser Bewertung vgl. Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, ca. 1350–1527*, New Haven/London 2010). Bis vor Kurzem waren alle Zeichnungen in den sog. *Römischen Skizzenbüchern, Album I* (Inv. 79 D 2) und *Album II* (Inv. 79 D 2 a) des Berliner Kupferstichkabinetts eingeklebt.

Die Zeichnungen des antiken und modernen Roms in Berlin

Da kein Blatt signiert oder datiert ist, der ursprüngliche Bestand an Zeichnungen nicht vollständig überliefert und die originale Ordnung der Blätter durch mehrfaches Umbinden nicht bekannt ist, werfen die Zeichnungen und Skizzen Fragen zur Datierung und Autorschaft auf. Hinzu kommt die vielfältige Beschaffenheit des Materials, das von detaillierten Zeichnungen einzelner Skulpturen bis hin zu weiten Panoramaansichten reicht, durch welche die damals neuesten Baumaßnahmen auf der Baustelle von Sankt Peter dokumentiert sind. | [Abb. 1](#) | und | [Abb. 2](#) | Auch die



Abb. 1 | Römisches Zeichnungsbuch, Verschiedene Studien, ca. 1532–1537. Rötél in verschiedenen Farbnuancen, Feder, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

technische Ausführung der Werke, von sorgfältigen Zeichnungen in Rötél und schwarzer Kreide bis hin zu Skizzen mit Feder und Eisengallustinte, teilweise mit Pinsel laviert, stellen Fragen an die Einheitlichkeit des Konvoluts und dessen Urheber. **Abb. 3** | und **Abb. 4** | Eng damit verbunden sind Überlegungen zur Funktion dieser Skizzen und Zeichnungen. Konsens ist, dass sie, ergänzt durch weitere lose Zeichnungen, aus zwei aufgelösten und nicht vollständig überlieferten Skizzenbüchern stammen. Aufgrund stilistischer, quellenbasierter und motivhistorischer Überlegungen wurden drei Hände geschieden und die Zeichnungen dem Haarlemer Maler Maarten van Heemskerck (1498–1574) und zwei weiteren bisher namentlich nicht bekannten Meistern, dem Anonymus A und B, zugeordnet.

Faszination Rom

Diese Aspekte stehen auch im Mittelpunkt der neuesten Publikationen, wobei die jeweiligen Autorinnen und Autoren unterschiedliche Ansätze verfolgen und zu divergierenden Ergebnissen der Datierung und Zuschreibung gelangen. Diese Besprechung kann angesichts der Vielzahl an Argumenten nur Teilaspekte aufgreifen und konzentriert sich auf die wichtigsten Unterschiede und neuen Thesen.

Der Katalog *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt* zur gleichnamigen Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts baut auf dem Stand der Forschung zu den Berliner Zeichnungen auf. Der Katalog verbindet zwei unterschiedliche For-

schungsanliegen: Die Beiträge und Ergebnisse der Untersuchung und Analyse des Berliner Konvoluts an Romzeichnungen sind eingebettet in Aufsätze, die sich mit Maarten van Heemskerck und seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Rom beschäftigen, wodurch der Eindruck der engen Verwobenheit der Zeichnungen mit dem Œuvre van Heemskercks bekräftigt wird.

Tatjana Bartsch und Christien Melzer stellen in ihrem Beitrag zur künstlerischen Rezeption und dem sammlungshistorischen Nachleben der römischen Zeichnungen auch die Forschungsgeschichte zu dem Zeichnungskonvolut in Berlin vor (195–213). Als Urheber eines Großteils der Zeichnungen wird spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert Maarten van Heemskerck genannt (vgl. dazu Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019; Rez. in: *Kunstchronik* 73/2, 2020, 58ff.) Neben weiteren Zeichnungen aus dem Berliner Konvolut werden ihm 66 Blätter mit Feder- und Rötélzeichnungen auf den Vorder- und Rückseiten zugeordnet, die zu einem kleinen Zeichnungs- oder Skizzenbuch von queroblongem Oktavformat (13,5 × 21 cm) gehören. Von 1532 bis 1536, so die Annahme, habe van



Abb. 2 | Römisches Zeichnungsbuch, Nördliches Querhaus und Vierung von Neu-St. Peter, ca. 1532–1537. Feder, Pinsel braun und grau laviert, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

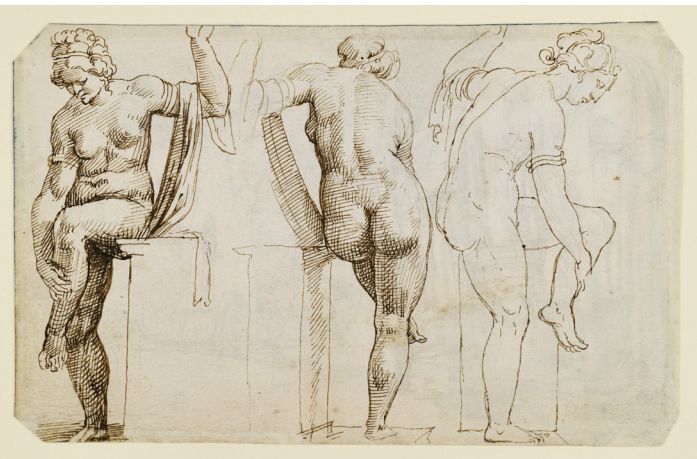


Abb. 3 | Römisches Zeichnungsbuch, Drei Ansichten einer Venus-Statuette, ca. 1532–1537. Vorzeichnung in Bleistiftgriffel, Feder, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)



Abb. 4 | Römisches Zeichnungsbuch, Studien nach dem Santacroce-Hercules und dem kapitolinischen Bronze-Hercules, ca. 1532–1537. Rötel in verschiedenen Farbnuancen, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

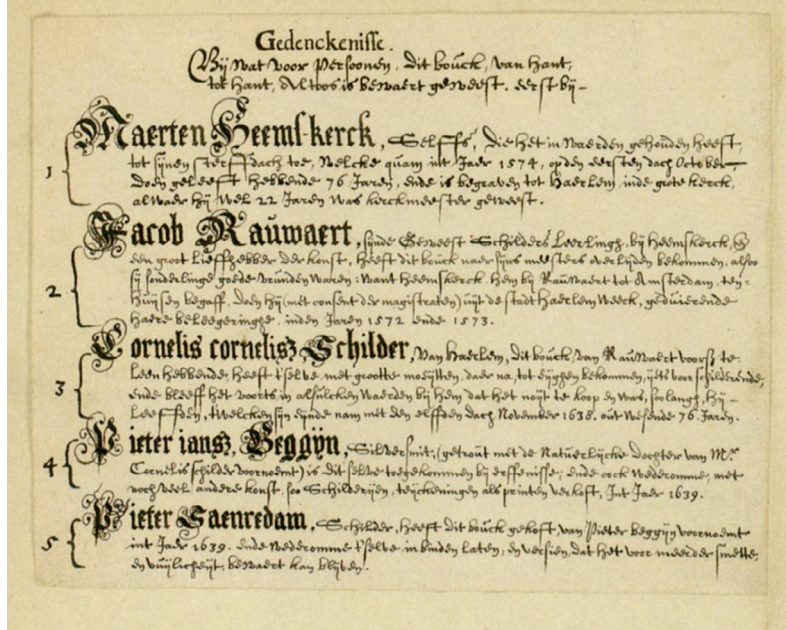
Heemskerck darin seine Romeindrücke festgehalten. Ergänzt wird das Berliner Zeichnungsbuch durch ein weiteres Blatt, das heute im Rijksprentenkabinet in Amsterdam aufbewahrt wird. Andere sind wohl im Laufe der Zeit verloren gegangen.

Für die seit 2021 geplante und vom Berliner Kupferstichkabinett durchgeführte phänomenologische Untersuchung dieses Zeichnungsbuchs wurde das *Album I* aufgelöst und die darin erhaltenen Blätter kunsttechnologisch untersucht. Sichtbar wurden dadurch die zuvor teilweise verdeckten Rückseiten. Sowohl die verwendeten Zeichenmaterialien und -mittel konnten genau bestimmt als auch der ehemalige Buchaufbau erforscht werden. Anhand der nun sichtbaren Gebrauchsspuren und der Unregelmäßigkeiten des indigoblauen Farbschnitts lassen sich insbesondere die Ausrichtung der Blätter im Buch und teilweise auch ihre Reihenfolge bestimmen. Der jetzt vorliegende Vorschlag zur Neuordnung des kleinen römischen Zeichnungsbuchs ist in dem sorgfältig edierten Faksimile *Maarten van Heemskerck. Das römische Zeichnungsbuch* umgesetzt. Der Weg und die Argumente für die Neuordnung werden im Katalog vorgestellt. Der Katalogbeitrag zu Material, Technik und Erhaltungszustand des kleinen Zeichnungsbuchs von der Restauratorin Antje Penz und den Restauratoren Georg Josef Dietz und Carsten Wintermann bildet das Herzstück der Publikation. Mit dem Berliner Corpus an Zeichnungen beschäftigt sich auch der Beitrag von Francesca Mattei. Weitere

37 hochformatige Blätter im *Album II* haben identische Maße (mindestens 198 × 148 mm) und konnten daher einem zweiten Skizzenbuch zugeordnet werden, dem sogenannten *Mantuaner Skizzenbuch*. Dieses versammelt überwiegend Zeichnungen von Ruinen und Veduten Roms, von dessen antiken und modernen Monumenten, Palästen, Reliefs und antikem Schuhwerk. Hinzu kommen Kopien von Werken Giulio Romanos und dessen Bauten in Mantua. Außerdem enthält es ephemere Apparate und Entwürfe für Silberarbeiten. Im Besonderen widmet die Autorin sich dem zeichnerischen Corpus des mit dem Notnamen Anonymus A bezeichneten Künstlers.

Die ergänzenden Aufsätze setzen ihren Schwerpunkt auf Maarten van Heemskerck. Sie stellen dessen Verankerung in der Haarlemer Malerei des 15. Jahrhunderts (Erik Eising) dar, seine Zeit vor Rom (Nine Miedema) sowie die Reisewege der niederländischen Künstler nach Rom (Nils Büttner). Van Heemskercks römische Werke stehen im Zentrum der Beiträge von Tatjana Bartsch, Vitale Zanchettin und Cecilia Mazzetti di Pietralata. Die nachrömischen Werke beleuchten Hans-Ulrich Kessler und Christien Melzer. Sie spüren van Heemskercks Romerfahrung in seinen Gemälden und Graphiken nach.

Die überlieferte und im Berliner Katalog nicht infrage stehende Zuschreibung der Zeichnungen an Maarten van Heemskerck wird durch die zeitgleich erscheinende Publikation *Der Blick des Pan. Cornelis Floris und die ‚Heemskerck‘-Skizzenbücher* von Felix Thürle-



| Abb. 5 | Pieter Saenredam, Exlibris für Maarten van Heemskercks römisches Zeichnungsbuch, zwischen 1639 und 1665. Feder in Braun, 151–155 × 195 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Bl-2008-4132

mann hinterfragt und mit einem Gegenvorschlag gekontert (vgl. die polemischen Rezensionen von Martin Raspe bei arthistoricum.net und Peter Seiler im *Journal für Kunstgeschichte* 28/3, 2024, 213–242). Die ansprechend, sorgfältig und vorzüglich ausgestattete zweibändige Publikation besteht aus einem Text- und einem Abbildungsband. In Letzterem präsentiert Thürlemann alle Berliner Zeichnungen und ordnet sie überwiegend drei von ihm „teilrekonstruierten“ Skizzenbüchern zu: dem *Römischen Skizzenbuch*, dem *Mantuaner Skizzenbuch* und einem neu von ihm zusammengestellten *Panoramaskizzenbuch*. Dazu nimmt er den gesamten Bestand in den Blick und erkennt nicht Maarten van Heemskerck und die beiden Anonymi, sondern den aus Antwerpen stammenden Cornelis Floris (1514–1575) als Autor aller in Berlin bewahrten Zeichnungen. Wie ist das möglich?

Der dokumentierte Nachweis der Provenienz der Zeichnungen und ihre Zuschreibung an Maarten van Heemskerck beginnt, wie Tatjana Bartsch 2019 dargelegt hat, im Jahr 1639, als die Zeichnungen des römischen Zeichnungsbuchs in den Besitz des niederländischen Malers und Sammlers Pieter Jansz. Saenredam gelangten (Bartsch 2019, 146–149). Dadurch klaffen in der dokumentierten Provenienz der Zeichnungen über 100 Jahre. Bartsch und Melzer legen im erwähnten Beitrag überzeugend dar, dass die van Heemskerck zugeschriebenen Zeichnungen vor allem im nördlichen Raum der Niederlande, in erster

Linie in Haarlem, intensiv rezipiert wurden. Seit circa 1611 können sie auf eine gemeinsame Rezeption des *Römischen* und des *Mantuaner Skizzenbuchs* verweisen. Offen bleibt, ob auch das *Mantuaner Skizzenbuch* damals im Besitz von Saenredam war. Dieser verfasste für das *Römische Skizzenbuch* eine Namensliste, zum Andenken an die Personen, die dieses Buch weitergereicht und aufbewahrt haben.

| Abb. 5 |

Zeichnungen Roms. Eine Frage der Provenienz

Auf dieser Liste, die Bartsch als *Exlibris*, Thürlemann hingegen als *Pedigree*, „ein durchnummeriertes Verzeichnis der sukzessiven Besitzer des Zeichnungskonvoluts“ (16) versteht, wird Maarten van Heemskerck als erster Name genannt: „1. Maarten van Heemskerck selbst, der es in Ehren hielt bis zu seinem Tod im Jahr 1574“. Je nachdem, wie die Autoren das Dokument verstehen, argumentieren sie für eine geschlossene Provenienz wie Bartsch und Melzer oder betrachten, wie Thürlemann, van Heemskerck nicht als Urheber, sondern lediglich als ersten Besitzer der Romzeichnungen. Unabhängig davon, ob das „selbst“ hinter dem Namen von van Heemskerck tatsächlich zu „selbst gezeichnet“ und damit als Signaturtopos, wie Bartsch und Melzer vorschlagen (205), verstanden werden darf, stellt sich doch bei einer Zuschreibung an Cornelis Floris die Frage, aus welchem Grund ein Zeichnungskonvolut eines Antwerpener

Künstlers ausgerechnet nach Haarlem gelangen sollte, zumal Floris ein Jahr nach van Heemskerck starb? Angesichts der unterschiedlichen künstlerischen Milieus scheint es nur schwer vorstellbar, dass Floris seine Zeichnungen zu Lebzeiten an van Heemskerck verschenkt oder verkauft haben könnte.

Cornelis Floris als Urheber

Bereits 2021 formulierte Thürlemann Zweifel an der Aufteilung des Konvoluts und an den Zuschreibungen der Skizzenbücher an Maarten van Heemskerck, den Anonymus A und den Anonymus B. Er argumentierte, dass der Berliner Zeichnungsbestand im Wesentlichen kohärent sei und, abgesehen von wenigen Ausnahmen, von einem einzigen Zeichner stamme. In seiner umfangreichen Untersuchung, die nun vorliegt, identifiziert Thürlemann den Antwerpener Künstler Cornelis Floris als den Schöpfer aller in *Album I* und *Album II* versammelten Zeichnungen. Thürlemann strebt eine umfassende Neubewertung des gesamten Berliner Zeichnungsbestands an und nimmt daher auch eine Korrektur der Datierung vor. Die von der Forschung zu van Heemskerck von 1531 bis 1536 angesetzte Reise verschiebt Thürlemann nach hinten und vermutet, dass sich Cornelis Floris von 1535 bis Sommer 1538 in Italien aufgehalten habe. Dadurch können die Zeichnungen, die bauli-

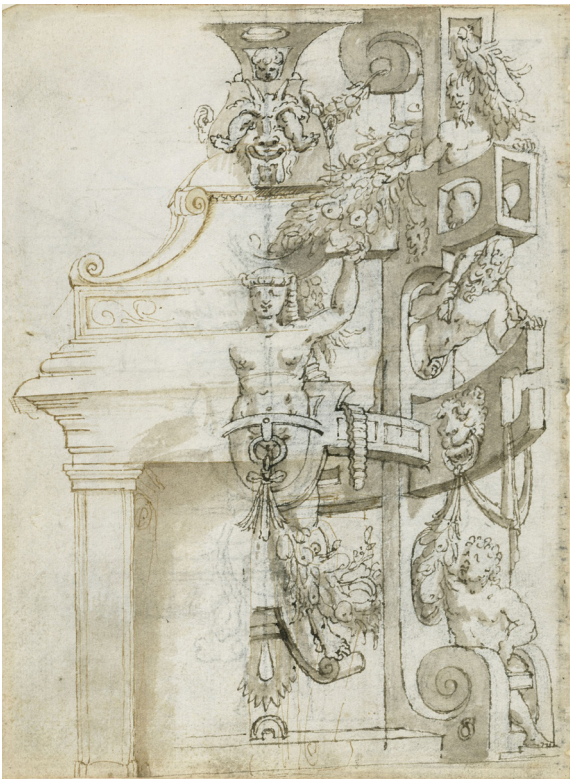
che Veränderungen Roms nach van Heemskercks Abreise 1536 dokumentieren, wieder einbezogen werden. | **Abb. 6** | Da über Cornelis Floris' Jugend, Ausbildung und seinen Aufenthalt in Rom so gut wie nichts bekannt ist, bietet sich hier ein Freiraum, der eine solche Zuschreibung möglich macht und ein bisher unbekanntes Frühwerk kreiert. Thürlemann stellt dem Haarlemer Maler Maarten van Heemskerck, der als etablierter und renommierter Künstler seiner Heimat nach Rom reiste, den jungen und unerfahrenen Antwerpener Künstler gegenüber, der später als bedeutender Ornamentfinder, Bildhauer und Architekt berühmt werden sollte. Die auffälligen stilistischen Unterschiede innerhalb des Zeichnungskonvoluts führt Thürlemann nicht auf verschiedene Künstler zurück, sondern auf die unterschiedlichen Interessen und Aufgaben, die ein einziger Künstler – in diesem Fall Floris – verfolgte.

So erkennt Thürlemann in der Überzahl der überlieferten Zeichnungen drei aufgelöste Skizzenbücher mit unterschiedlichen Funktionen: Das *Römische Skizzenbuch* (weitgehend identisch mit dem oben besprochenen *Römischen Zeichnungsbuch*) trug der Zeichner während seiner Streifzüge durch Rom, *outdoor*, bei sich. Es wurde schrittweise vor Ort mit Zeichnungen gefüllt, darunter Stadtansichten, Skizzen von Ruinen sowie Darstellungen antiker Skulptu-



| **Abb. 6** | Anonymus B, Das nördliche Querhaus und die Vierung von Neu-Sankt Peter, um 1538–1540. Feder in Braun, 129 × 201 mm. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 15 r. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0 [↗](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ren. Thürlemann nimmt in seine Rekonstruktion des Skizzenbuchs nur 42 Blätter auf. 23 doppelseitig bezeichnete Blätter sieht er als nicht integrierbar. Damit liegt ein zweiter Vorschlag der Rekonstruktion vor. Durch die Konzentration auf die Funktion der Skizzenbücher ist auch die Integration des *Mantuaner Skizzenbuchs* in das Œuvre möglich. Das *Mantuaner Skizzenbuch* hat für Thürlemann eine ergänzende Funktion. Es diente als *indoor*-Skizzenbuch und enthalte fast ausschließlich Kopien von fremden oder eigenen Vorlagen. Es wurde hauptsächlich in der Unterkunft genutzt – zunächst in Mantua, später in Rom – oft auf einer stabilen Unterlage, was den Einsatz von Zirkel, Lineal und die gleichmäßige Schrift der beigefügten Notizen erklärt. Das hier rekonstru-



| Abb. 7 | Mantuaner Skizzenbuch, Kamin; Grotteske. Feder in Braun, laviert, 197 × 148 mm. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. D 2 a, fol. 30r. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker-H. Schneider; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

ierte *Mantuaner Skizzenbuch* ist nach Thürlemann in erster Linie ein Kopierbuch, in dem vor allem dekorative und ornamentale Vorlagen von Giulio Romano nachgezeichnet wurden, die später von Floris durch eigene Erfindungen teils überzeichnet worden seien.

| Abb. 7 |

Ergänzt werden diese beiden Skizzenbücher durch ein drittes im Querformat von etwa 215 × 290 mm, zu dem auch das 360°-Panorama von Rom gehörte. Da diesem Buch weitere Panoramazeichnungen zugeordnet werden, wird es von Thürlemann *Panorama-Skizzenbuch* genannt. **| Abb. 8 |** Deutlich wird, dass Thürlemann die Ergebnisse der Berliner Restaurierung wohl nicht vollumfänglich kannte und hier das eine oder andere Argument seiner Rekonstruktionen überdacht werden wird. Es wäre umso wünschenswerter, wenn auch das *Album II* aufgelöst und die darin enthaltenen Blätter einer phänomenologischen und kunsttechnologischen Untersuchung unterzogen werden könnten.

Ferner verfolgt Thürlemann das Ziel, Cornelis Floris als einen der innovativsten Künstler unter den zahlreichen Romreisenden aus dem Norden hervorzuheben. Floris habe nicht nur ein neues Bild von Rom in den Norden gebracht, sondern sei auch der Begründer der Gattung der römischen Ruinenvedute, einen Ruhm, der bisher auf mehrere Schultern verteilt wurde. Der zweite Teil der Untersuchung widmet sich daher seiner nachrömischen Karriere. Thürlemanns Argumentation ist zu komplex und vielschichtig, um hier im Detail erörtert zu werden. Als Ergebnis versucht er plausibel zu machen, dass Floris nicht nur als Schöpfer der niederländischen Grotteske, die sich eindeutig als seine exklusive Erfindung erweise, sondern auch als *Inventor* aller Initialen für das Mitgliederverzeichnis der Gilde (die sogenannten *Liggeren*), der Bordüren für die großen Teppichserien des polnischen Königs Sigismund, von dessen Grotteskentalapissereien sowie als Urheber der temporären Bauten in Antwerpen anlässlich des Einzugs von Karl V. und Philipp II. im Jahr 1549 anzusehen sei – Letzteres eine Aufgabe, die bisher Pieter Coecke von Alst zugeschrieben wurde. In Bezug auf die Frage nach der



| Abb. 8 | Unbekannt, Panorama vom Monte Caprino. Feder in Braun, laviert. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. fol. II 91v–92r/P7-10. Felix Thürlemann, *Der Blick des Pan*, Berlin 2024, Abb. I.145

Nachhaltigkeit der Romerfahrung im Werk von Cornelis Floris ist es bemerkenswert, dass die von ihm aufgegriffenen Anregungen nach seiner Rückkehr größtenteils aus Frankreich oder Italien stammten und über Druckgraphiken vermittelt wurden. Bei keinem der untersuchten Beispiele greift Floris auf das *Römische Skizzenbuch* zurück. Hier zeigt sich eine ähnliche Gemengelage wie in der von Thürlemann scharf kritisierten Forschung zu van Heemskerck, denn auch im gesicherten Werk von Floris spielen die römischen Zeichnungen nicht die erwartete Rolle.

Der Blick des Pan

Für die Zuschreibung der Zeichnungen an Maarten van Heemskerck oder Cornelis Floris ist neben deren Provenienz der Nachweis von deren Rezeption im späteren Werk von großer Bedeutung. Und hier tun sich beide Seiten schwer. Nicht ganz von der Hand zu weisen ist Thürlemanns Beobachtung, dass sich nur wenige direkte Rückgriffe auf das *Römische Skizzenbuch* in van Heemskercks malerischem und graphischem Werk erkennen lassen. Die Frage, ob die ihm zugeschriebenen römischen Zeichnungen zwingend von ihm stammen müssen, scheint daher durchaus berechtigt. Thürlemanns Feststellung, dass die von der Forschung aufgerufenen Bezüge zu den Zeichnungen in van Heemskercks Werk so gut wie nie zwingend seien (z. B. 10, 20), steht jedoch das Faktum gegenüber, dass Rom, seine antiken Ruinen und die dort versammelten Kunstwerke – seien sie antik oder damals modern – eine entscheidende und stilprägende Rolle im Werk von van Heemskerck gespielt haben. Zudem ließe sich sein nachrömischer Umgang mit der Antike als kreative Aneignung beschreiben, eine Verarbeitung der Romerfahrung, die nicht sklavisch einer Vorlage folgen muss. Van Heemskercks Romrezeption steht auch insofern überhaupt nicht in Frage,

als es ausreichend von ihm signierte und damit zweifelsfrei von ihm stammende Zeichnungen gibt.

Fordert man als Nachweis der Eigenhändigkeit das wörtliche Zitat, dann sollte dieser Anspruch für beide Künstler gelten. Thürlemann sieht einen Beweis dafür, dass Cornelis Floris der Urheber der römischen Zeichnungen sei, in einer Darstellung des Kopfes eines lachenden Pans. **| Abb. 9 |** Dieser Kopf, der im Profil wiedergegeben wird und einen rückwärtsgewandten Blick zeigt, taucht in grotesker Übersteigerung in einem von Floris' Ornamentstichen auf. **| Abb. 10 |** Für Thürlemann ist dies der entscheidende Hinweis, Cornelis Floris als Urheber aller Zeichnungen anzunehmen und sein Œuvre dahingehend einer umfassenden Revision zu unterziehen. Im aktuellen Stand der Argumentation werfen die wenigen wörtlichen Zitate aus dem in Berlin aufbewahrten Zeichnungsbestand sowie die fehlende stilistische Übereinstimmung mit späteren Zeichnungen sowohl für die Zuschreibung an Maarten van Heemskerck als auch für die an Cornelis Floris Fragen und Zweifel auf.

Einzigartige Modernität

Wenn es um Objekte, Zeichnungen, Skizzen und Kunstwerke geht, sind die beiden Bände von Felix Thürlemann mit ihren herausragenden Beobachtungen, eindrucksvollen Beschreibungen und fundierten Analysen, die fachkundig in den historischen Kontext eingeordnet werden, eine spannende und lehrreiche Lektüre. Besonders erhellend und bereichernd sind Thürlemanns Analysen der einzelnen Blätter. Mit präzisen und exemplarischen Beobachtungen zeigt er nachvollziehbar, wie phantasievoll, kreativ und innovativ die Generation der im frühen 16. Jahrhundert nach Italien reisenden Niederländer war.

Thürlemann identifiziert vier zentrale Parameter für die bildhafte Verarbeitung der sichtbaren Welt im



Abb. 9 | Römisches Zeichnungsbuch, Angeschirrtes Rind; bärtiger Satyr, ca. 1532–1537. Rötels, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

Zeichnungsbestand: die Fokussierung des visuellen Sachverhalts in Bezug auf die gerahmte Bildfläche, als „Framing“ bezeichnet; die Perspektivierung durch die Wahl des Standorts und der Blickrichtung; die zeichnerische Kompetenz, die sich in einem geschulten Auge und einer geübten Hand zeigt; sowie das zur Verfügung stehende Zeichnungsmaterial, bestehend aus dem Bildträger und dem Zeichenwerkzeug. Die Unterschiede im zeichnerischen Stil erklärt er vorwiegend durch pragmatische Gründe und, wie bereits erwähnt, mit ihrer Funktion. So kommt der Rötels, seltener die schwarze Kreide, zur Anwendung, wenn es um ein objektbezogenes Erfassen geht, um Stand-

bilder und Fragmente, um Muskelbildungen und körperliche Qualitäten. Mit Rötels und Kreide lässt sich die Oberflächenwirkung des polierten Steins simulieren, weshalb sich deren Anwendung auf die Wiedergabe der nackten Körperteile beschränkt. Geht es um die szenische Erfassung, kommt verstärkt die Federzeichnung, die manchmal mit dem Metallstift oder mit schwarzer Kreide vorbereitet wurde, zum Einsatz. Überdies erkennt Thürlemann, nicht immer neu, in dem Zeichnungsbestand unterschiedliche Bildkonzepte. Neben dem melancholischen Blick auf Rom (hier wäre ein Verweis auf Joachim Du Bellays dichterische Verarbeitung Roms interessant gewesen, vgl. Barbara Vinken, *Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance*, Tübingen 2001) attestiert Thürlemann dem Zeichner einen archäologischen Blick *avant la lettre*. Diesen kritisch-analytischen Blick wertet er als



Abb. 10 | Frans Huys nach Cornelis Floris (?), Blatt aus der Serie „Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de masques“, Antwerpen, vor 1555. Felix Thürlemann, *Der Blick des Pan*, Berlin 2024, Abb. 0.18

einzigartig und modern. Die quasi-archäologische Haltung mache den Zeichner zu einem Kenner, der in der Lage gewesen sei, beispielsweise zwischen der Antike und der Nachahmung der Antike durch Michelangelo zu unterscheiden. Sein Zugriff auf die antike Skulptur sei ein formaler gewesen, dem Interesse an der Anatomie geschuldet, und verdichte sich zu einem Verfahren der visuellen Subtraktion. Daneben suche er durch besondere Blickwinkel eine Verlebendigung der Skulptur und einen Dialog zwischen dieser und den Betrachtenden zu suggerieren. Seine Kennerschaft der antiken Architektur gehe so weit, dass er „artifizielle, ahistorische Darstellungen“ (142) zeichnen könne, die weder den ursprünglich antiken noch den vom Zeichner gesehenen Zustand wiedergeben.

Modernität, Autorschaft und Kennerschaft

Es ist nicht die Suche nach dem *period eye*, die in der Untersuchung von Thürlemann den Blick auf das Material leitet, sondern die Moderne, Kriterien der beginnenden archäologischen Wissenschaft, der Erfindung der Fotografie und des Films. Thürlemann erkennt in dem Material deren kritisch-analytischen Blick, unterschiedliche Blickeinstellungen, die Suche nach originellen Seh- und Darstellungsformen, den fotografischen Schnappschuss sowie das filmische Prinzip von Schuss und Gegenschuss (84). Gar als einen prä-kinematischen Zugriff beschreibt Thürlemann die „koordinierte Mehrsichtigkeit“ der gezeichneten Antiken (76). So spricht er auch von einer Elastizität des Blicks (138). All dies seien Zeichen der Originalität des zeichnenden Künstlers.

Immer wieder greift Thürlemann auf den Begriff der Anmutung zurück. So gründe die unterschiedliche Anmutung der drei Skizzenbücher keineswegs auf unterschiedlichen Händen, sondern auf deren funktionaler Differenz (10). Insbesondere die Zeichnungen nach fremden Vorlagen hätten auf Grund des Zeicheninstrumentariums „eine ganz eigene Anmutung“ (32), die es ermögliche, Zeichnungen des *Römischen* und des *Mantuaner Skizzenbuchs* ein und demsel-

ben Autor zuzuschreiben (so z. B. die Zeichnungen 18 und 72 des *Römischen* und die Zeichnung 26 des *Mantuaner Skizzenbuchs* in der Rekonstruktion von Thürlemann). Die in ihrer Anmutung an „moderne fotografische Schnappschüsse“ (83) erinnernden, mit Feder und Tinte gezeichneten, spontanen, experimentellen und witzigen Veduten lassen für Thürlemann den Künstler klar erkennen.

Mit Anmutung wird ein Begriff der Ganzheitspsychologie und Gestalttheorie aufgerufen. Der Gestaltpsychologe Wolfgang Metzger spricht von Anmutungseigenschaften immer dann, wenn die Wirkung betroffen ist, also das Verhältnis zwischen dem Wahrgenommenen und dem Wahrnehmenden (*Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Wien 1940 [62001], 64). Ihren Ort hat die Anmutung im endothymen Grund. Dem Anspruch, die Anmutung als methodisches Instrumentarium für kunstwissenschaftliche Kennerschaft bei Zuschreibungsfragen mit weitreichenden Folgen aufzurufen, darf daher mit großem Zweifel begegnet werden.

Bei den Fragen der Kennerschaft, auf die sich Thürlemann methodologisch beruft, hat sich seit Roger de Piles kaum etwas verändert, denn noch immer geht es um Fragen der Qualität und Ergebnis einer kunsttechnologisch nicht gestützten kennerschaftlichen Analyse. Thürlemann betont, dass die Kriterien der Zuschreibung die „ästhetische Qualität“ und die „Originalität“ (171) seien. So erstrahlt nach der Lektüre der Studie Cornelis Floris als ein kluger, raffinierter, komplex denkender, kreativer, ästhetisch sensibler, mit Witz, ja Ironie begabter, einzigartiger Künstler, gegen den u. a. Maarten van Heemskerck tief abfällt, denn dieser arbeite formelhaft, zeige Tendenzen zum Bühnenhaften, und die ihm zugeschlagenen Zeichnungen seien ein „charakteristisches Produkt der heemskerckschen Phantasie“ (102). **| Abb. 11 |** Die Hervorhebung von Cornelis Floris auf Kosten seiner Zeitgenossen und die damit verbundene Abwertung derselben ist für die Leserin unerfreulich und unwissenschaftlich, zumal die vorgeschlagene Zuschreibung an den jungen Cornelis Floris und die darauf

Ausstellung und Rezension

basierende Neubewertung von Floris' Œuvre keineswegs unwidersprochen bleiben dürfte.

Die geäußerten Zweifel an der Datierung und an der Zuschreibung der Berliner Zeichnungen an Maarten van Heemskerck, an den Anonymus A wie auch an den Anonymus B – und hier lässt sich Cornelis Floris mühelos anfügen – regen dazu an, den Bestand und die wechselseitigen Abhängigkeiten kritisch zu hinterfragen. Möglicherweise sollte die Suche nach dem einen genialen Künstler fallen gelassen und die Überlegung einbezogen werden, ob es sich bei den

in Rom entstandenen Zeichnungen um ein kooperativ geschaffenes Konvolut handeln könnte. Wieso stellt dies für die Verfasser der auf den Zeichnungen angebrachten Beschriftungen und Annotationen eine Option dar (Mattei, 220), nicht aber für die Autoren der Zeichnungen?

Eine weiterführende Untersuchung des Bestands und der komplexen Zusammenhänge dürfte für zukünftige Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zweifellos eine ebenso anspruchsvolle wie faszinierende Aufgabe darstellen.



| Abb. 11 | Maarten van Heemskerck oder Cornelis van Poelenburch, Fantasielandschaft mit Ruinen. Feder in vitriolfreier Eisengallustinte, Einfassungslinie in Grafit, 173 × 269 mm. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 12306. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

Frankreichforschung

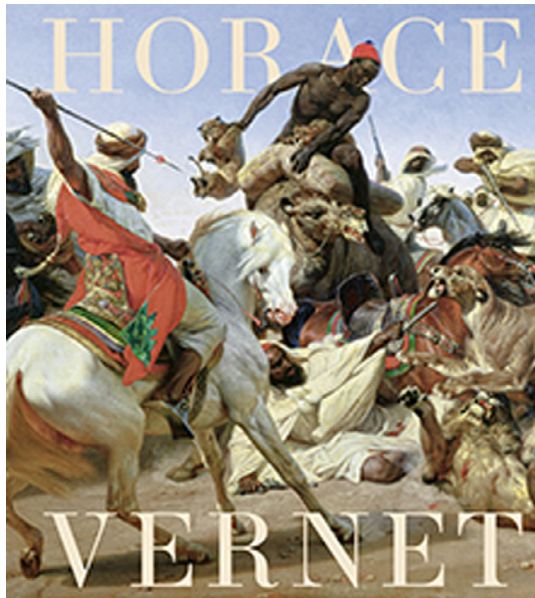
Palette und Degen. Horace Vernet in Versailles

Horace Vernet (1789–1863). Château de Versailles, 14.11.2023–17.3.2024. Katalog hg. von Valérie Bajou. Dijon, éditions Faton 2023. 448 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-87844-344-8. € 54,00

Dr. Klaus Heinrich Kohrs
München
k.kohrs@gmx.net

Palette und Degen. Horace Vernet in Versailles

Klaus Heinrich Kohrs



Aus einem Gespräch mit dem neun Jahre älteren Horace Vernet notiert Eugène Delacroix am 19. August 1824 in seinem *Journal*: „Appris un grand principe d’Horace Vernet: *finir une chose quand on la tient*. Seul moyen de faire beaucoup“ (Delacroix 2009, 174). Die Maxime des mit vorbereitenden Studien sich nicht lange aufhaltenden, als Schnellmaler bekannten und kritisierten Erfolgskünstlers, den gelungenen Augenblick als solchen festzuhalten, bleibt hier unkommentiert. Aber 35 Jahre später kommt Delacroix im Zuge von Reflexionen zu seinem Projekt eines *Dictionnaire des beaux-arts* auf Vernet zurück. Es geht um die präzise Erfassung des langen Wegs, des kreativen Prozesses von der ersten Skizze und vielen einzelnen Studien bis zum fertigen Bild und in der Folge um die Künstler, die diesen Weg erst gar nicht auf sich nehmen: „Sur la difficulté de conserver

l’impression du croquis primitif. De la nécessité des sacrifices. – *En suivant*, sur les artistes qui, comme Vernet, finissent tout de suite, et du mauvais effet qui en résulte“ (ebd., 1267).

Dass Schnelligkeit der Auffassung und Umsetzung der Feind des *grand genre*, der Historienmalerei, sei, war auch für Delacroix, der sich insoweit stets für einen Klassizisten hielt, noch eine Selbstverständlichkeit. 1865 repetierte das Charles Blanc im Vernet-Artikel seiner *Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, als er die genaue Arbeit vermisste, die erforderlich sei, um sich „du particulier au général, du relatif à l’absolu“ zu erheben (Blanc 1865, 2) – zum großen, Einheit durch Subordination stiftenden Moment oder Gedanken: „Le style! c’est là justement la qualité suprême“, zu der Vernet es nie gebracht habe (ebd., 15). Als der Bürgerkönig Louis-Philippe den Künstler 1838 mit den zum Teil riesigen Tableaus für die im Versailler Schloss neu eingerichtete Salle de Constantine, in der es um die militärischen Erfolge seiner fünf Söhne ging, beauftragte, da sei es ihm nicht um heroische Größe im Stil von Charles Le Brun für Louis XIV produzierten Alexander-Zyklus gegangen, sondern um „une gloire sans pompe et une peinture sans style“, um eine „vérité patriotiquement sentie, simplement rendue“ (ebd., 17).

Und was die kritischen Zeitgenossen als Reportage oder als bloße Illustration von offiziellen Militär-Bulletins abtaten, das findet in Charles Blanc doch (*contre cœur?*) einen Verteidiger, wenn er über die vom Maler dezidiert ergriffene Aufgabe spricht, nicht den Heerführer, sondern „le grand homme collectif, le régiment“ (ebd.) zu porträtieren. Ein solcher Ansatz zu einer neuen Sicht auf ein Repräsentationsgenre unter veränderten gesellschaftlichen und medialen Bedingungen ist nach fast einem Jahrhundert des Desin-



| Abb. 1 | Horace Vernet, *Siège de Constantine. Prise de la ville, 13 octobre 1837, 1838*. Öl/Lw., 5,12 × 5,18 m. Château de Versailles, MV 2023. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux

teresses an der ebenso facettenreichen wie merkwürdigen Gestalt Vernet erst in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts virulent geworden.

Zum Stand der Vernet-Forschung

Vorangegangen war 1980 eine monographische Ausstellung in Paris und in der Académie de France à Rome (Villa Medici), deren Direktor Vernet von 1829 bis 1835 gewesen war. Auf einer von Stefan Germer und Michael F. Zimmermann 1993 organisierten legendären Tagung „Bilder der Macht. Macht der Bilder“ trug dann Michael Marrinan eine wegweisende Neudeutung der Dreierfolge der sog. Salles d’Afrique und insbesondere der Salle de Constantine vor, mit denen Louis-Philippe im zeitlichen Anschluss an die „Galérie des Batailles“ sein Versailler „Musée historique“ komplettieren wollte (der dritte Raum blieb nach seiner Abdankung 1848 unvollendet). Das war eine doppelte Pioniertat, denn die Säle waren seit dem algerischen Unabhängigkeitskrieg geschlossen und standen seitdem voller Gerümpel.

Ein „Schauer der Eroberung“ sei die Wirkungsabsicht auf den Betrachter, der sich beim Eintritt in den Saal orientierungslos, wie in einer Vogelschau schwebend, vor dem riesigen Triptychon der Eroberung der nordafrikanischen Stadt Constantine wiederfindet (in Kategorien einer Ästhetik des Erhabenen vor allen postmodernen Deutungen würde man sagen, dass der Betrachter sich zum dargestellten Geschehen nicht ins Verhältnis zu setzen vermag). In zwei Schritten herangezoomtes, am Ende nur ausschnitthaft gegebenes Geschehen mehrerer Tage (explizit erscheinen die Daten in den Bildtiteln), in dem zunehmend das Kollektiv agiert, dessen Anführer man bei der „Prise de la ville, 13. Octobre 1837“ erst suchen muss | **Abb. 1** | – eine solche Bildstrategie etablierte mit der Auflösung der Einheit der Erzählung eine „radikale und subversive Dimension [...]“. Vernets Werk untergräbt eine wesentliche Prämisse der ‚hohen Kunst‘, indem es sich weigert, das Ereignis als die totalisierte Erfahrung eines alles sehenden, körperlich ins Geschehen integrierten Auges ‚darzustellen‘. Es fragmentiert vielmehr den Akt des Sehens [...], so

daß eine systemische, multimediale Form der historischen Simulation entsteht“ (Marrinan 1997, 283). Verweise auf die visuellen Strategien von Flugblättern und auf den Erfahrungsraum der so beliebten Panoramen ergänzen, bei allen Differenzen, triftig Marrinans Argumentation.

1999 legte dann Claudine Renaudeau mit einem leider nur als Microfiche vorhandenen Catalogue raisonné die Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit Vernets komplexem, weit über die Schlachtenmalerei hinausreichenden Œuvre – vom historischen Genre über biblische und orientalische Szenen, Porträt und (lithographiert verbreitete) Anekdote bis zur Landschaftsmalerei (Renaudeau 1999). Eine Gruppe von überwiegend US-amerikanischen Nachwuchswissenschaftlern veröffentlichte schließlich 2017 einen Sammelband, der in mancher Hinsicht an Marrinan anschließt. Ein „Schwellenkünstler“ sei Vernet gewesen (so die leitende These, die schon der Untertitel des Buchs ankündigt, wenn dort von den *Thresholds of Nineteenth Century Visual Culture* die Rede ist): „The critique that Vernet paints like a journalist is just one instance of how, over the course of his career, emerging markers of the modern [...] were associated with his works. Perhaps more than any other nineteenth-century artist, Vernet brought together modern categories otherwise believed to be incompatible, challenging distinctions between ‘high’ and ‘low’, avant-garde and academic, public and private, emergent and established media“, schreiben die Herausgeber Daniel Harkett und Katie Hornstein programmatisch in ihrer Einleitung (Harkett/Hornstein 2017, 5).

Dass dann nicht jeder der abgedruckten Beiträge sich in dieser grundsätzlichen Dimension bewegt, ist kein Einwand gegen einen frischen, zukunftsweisenden Ansatz. So analysiert die von den Veranstaltern erfreulicherweise gewonnene wohl beste Kennerin der ersten Hälfte des französischen 19. Jahrhunderts Nina Athanassoglou-Kallmyer in einem magistralen Beitrag Vernets strukturelle Nähe zum niederen Theatergenre des Vaudeville und sein ebenso neugierig-offenes wie pragmatisches Verhältnis zur



| Abb. 2 | Horace Vernet, *Allégorie de la Pologne vaincue*, 1831. Öl/Lw., 38,5 × 46,5 cm. Paris, Société historique et littéraire polonaise, Bibliothèque polonaise, M. 25. Kat., S. 311

Fotografie („Truth and Lies. Vernet, Vaudeville and Photography“, Harkett/Hornstein 2017, 207–227).

Nächster Versuch

Auf ihre große, panoramatisch angelegte Ausstellung „Louis-Philippe et Versailles“ im Jahr 2018, in der der Bürgerkönigs Großprojekt eines „Musée historique“ die zentrale Rolle spielte (hierzu schon umfassend Gaehtgens 1985), hat nun die Chefkonservatorin des Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon Valérie Bajou eine monographische Ausstellung von Louis-Philippes Lieblingsmaler folgen lassen, die räumlich um die Salles d’Afrique (die schon vor sechs Jahren im Katalog ausführlich gewürdigt wurden) gruppiert war: ein ideales Ambiente für das erste umfassende Porträt eines Malers von einzigartiger Versatilität, der sich nicht auf seine spektakulären Schlachtenbilder reduzieren lässt, auch wenn diese in der öffentlichen Wahrnehmung stets dominierten. Gerade aber der intendierte Facettenreichtum gerät dem begleitenden Katalog zum Verhängnis. 21 Autoren (im Louis-Philippe-Katalog waren es gar 42) liefern insgesamt 51 Aufsätze höchst unterschiedlichen Gewichts ab, darunter nur sehr wenige, die an den inzwi-

schon etablierten Forschungs- und Reflexionsstand anzuknüpfen vermögen – viele aber, die aus dem Zettelkasten gearbeitet sind, den Leser mit Fußnoten überschütten und, methodisch unsicher, nicht zwischen Ego-Dokumenten, Zeitzeugenberichten, zweifelhaften Anekdoten und späteren Drittmeinungen zu Person und Werk abzuwägen wissen. Auch hier, wie 2018, die Idee eines Panoramas, das sich selbst abgelegener Themen wie „Horace Vernet franc-maçon“ oder „Horace Vernet carbonaro“ anhand von wenigen greifbaren Fakten annimmt, dabei aber nicht wirklich klare Konturen gewinnt – weder wird daraus ein klassischer Katalog noch ein „Lesebuch“. Das Panoramakzept hat zudem die Redaktion offenbar völlig überfordert. Ein abschließender Arbeitsgang hätte inhaltliche Doppelungen und Ungenauigkeiten erkennen, beseitigen und zugleich Querverweise einführen müssen. Vollends benutzerunfreundlich wird der Katalog schließlich durch den Zwang zur frustrierenden Suche nach den über das ganze, mehr als 400-seitige Werk verstreuten Abbildungen, die in den einzelnen Texten nur mit Objekt-Nummer, nicht aber mit Seitenverweis erwähnt werden.

Konzentrieren wir uns in diesem Dschungel auf ein einzelnes, aber zentrales Thema, für das es auch so etwas wie einen roten Faden gibt: das des Staatsmalers, der sich unter vier Herrschaftssystemen zu behaupten und zu bewahren hatte. „[I]l fut bien en cours sous tous les régimes“, schrieb Charles Blanc (Blanc 1865, 20). War Vernet ein geschmeidiger Herrschaftsknecht, der 1831, nach dem Fall von Warschau, eine allerdings nie öffentlich gezeigte *Allégorie de la Pologne vaincue* malte, auf der vor der brennenden polnischen Hauptstadt ein durch den russischen Adler niedergestreckter Freiheitsheld liegt | Abb. 2 | – und der dann in den vierziger Jahren den Wunsch des autokratischen Zaren Nikolaus I. nach einer *Prise de la forteresse de Wala* erfüllte, die damals das Schicksal Warschaus besiegelt hatte? Das Bild von 1831 kam übrigens erst 1950 aus dem Nachlass der Vernet-Familie in die Pariser Bibliothèque polonaise (Valérie Bajou, „L’Ésprit de révolte“, 310–315). Oder vermochte er das Spannungsfeld zwischen Auftragskunst und



| Abb. 3 | Horace Vernet, *Le Soldat laboureur*, 1820. Öl/Lw., 55 × 46 cm. London, The Wallace Collection, Inv. P598 ↗

Autonomie pragmatisch und zugleich selbstbewusst auszuhalten? Die klischeehaft und nach dem Augenschein urteilenden Zeitgenossen hätten nicht verstanden, „qu’Horace aimait par-dessus tout la liberté et l’épopée, qu’il avait pour cette raison un fonds de révolte permanent, qu’il se moquait des régimes politiques pourvu qu’il en reçut des commandes, que sa proximité avec le pouvoir le flattait, mais qu’il ne croyait que dans l’aristocratie de sa famille“, so Valérie Bajou in ihrer Einleitung (27). Liberté, Épopée und Aristokratie sind die Stichworte.

Épopée der Bonapartisten

Aristokratie: Stolz auf die berühmte, ursprünglich royalistische Künstlerdynastie, als deren Erbe er auftrat und von deren Prestige er das Selbstkonzept eines Geistesaristokraten herleiten konnte (einer der ersten neben dem sieben Jahre jüngeren, tatsächlich adeligen Alfred de Vigny, der wie er militär-affin war). Épopée: die heroische Erzählung vom *grand*

homme Napoléon, unter der sich die Verlierer von 1815 – Bonapartisten und Liberale – in paradoxer Weise zusammenfinden konnten. Vernet, dessen erster Auftritt mit einem Schlachtensujet im Salon von 1812 noch ins Empire fiel, wird in der bourbonischen Restauration mit seinen napoleonischen Schlachten gemälden zum Sänger einer Vergangenheit, an dem die alten Offiziere der Grande Armée sich berauschen konnten, zugleich aber auch zum sentimental Genremaler und Produzenten weit verbreiteter Lithographien der desillusionierten, oft kriegsversehrten „Demi-soldes“ (Bruno Chenique, „Le soldat laboureur“, 77–82). | Abb. 3 | Der Duc d’Orléans, der Führer der liberalen Opposition und Protektor des Malers bis ans Ende seiner Bürgerkönigsherrschaft 1848, handelt mit Vernet vier Schlachtenbilder für seine geplante neue Galerie im Palais Royal (der Vorläuferin seines Versailler „Musée historique“) aus, und zwar mit einem „modernen“ Vertrag, der beiderseitige Verpflichtungen regelt: eine Fundgrube für die aktuelle Patronageforschung (Valérie Bajou, „Le Voltaire de la peinture“, 99–103, hier 100; Oevermann/Süßmann-Tauber 2007). Zwei Bilder stellen Schlachten aus den Revolutionskriegen dar, an denen der junge Louis-Philippe beteiligt war (Jemappes und Valmy, beide 1792), zwei zeigen napoleonische Schlachten (Hanau 1813, Montmirail 1814).

Ein kleinformatiges Bild von 1820, *L’Atelier de M. Horace Vernet* | Abb. 4 | bringt die skizzierte Konstellation auf den Punkt: die Künstlerdynastie mit der Büste des Großvaters Joseph, dem ein Witzbold einen polnischen Tschako aufgesetzt hat, und mit dem Akademie-Rezeptionsstück des Vaters Carle aus dem Revolutionsjahr und zugleich Geburtsjahr von Horace 1789, ein römisch-republikanisches Sujet (*Le Triomphe de Paul-Émile*, heute im Metropolitan Museum of Art, New York) – die Épopée mit den bonapartistischen Freunden, die mehrheitlich in der Grande Armée gedient haben und nun der liberalen Opposition angehören. Mehr oder weniger alle sind inzwischen als mühsam sich durchschlagende Künstler oder, gesetzt, als Kunstverwalter tätig. So die Schlüsselfigur des Comte de Forbin (unten links mit lässig überein-

| Abb. 4 | Horace Vernet, L'Atelier de M. Horace Vernet, 1820. Öl/Lw., 55 × 66 cm. Frankreich, Privatsammlung. Kat., S. 121



ander geschlagenen Beinen), die symbolträchtig zwischen Kriegstrommel und Vernets jüngstem Schüler Joseph Nicolas Robert-Fleury (der ein allzu braver Meister des *genre historique* werden sollte) platziert ist. War der David-Schüler Forbin, der den Sprung von Napoléon zu Louis XVIII elegant gemeistert hatte, als Direktor der *Musées Royaux* doch für Vernet eine wichtige Vermittlungsinstanz. Zentral im Raum steht dominant ein weißes Pferd, ein Geschenk des Duc d'Orléans, der ein häufiger Besucher von Vernets Atelier war. Der Name des Schimmels war „Regent“. Davor eine Fechtsszene, Vernet in spielerisch-dandyhafter Pose gegen seinen Schüler Ledieu, der vom Kriegshandwerk zur Kunst übergetreten war.

Man kann das Bild jenseits der bloßen Identifizierung des Personals und einer eindimensionalen Deutung als konspirativen Club der um ihre Hoffnungen Betrogenen *Demi-soldes* (so Athanassoglou-Kallmyer 1986) als ein Manifest der „Liberté“ des Künstlers deuten. Souverän versammelt er um sich die politischen und künstlerischen Tendenzen der Zeit und weiß virtuos mit ihnen zu spielen. Ringt er mit seinen Fechtkünsten den alten Haudegen gehörigen Respekt ab, so sind sie zugleich auch Signal der *facilité* seiner Kunst, die man so oft gerügt hat und die er hier in ein Bekenntnis zum schnellen, präzise treffen-

den Handeln, zum Virtuositentum in Kunst und Leben überführt. Palette und Degen schießen zu einem Emblem zusammen, die Zigarette gibt einen Schuss *désinvolture* hinzu. (Bruno Chenique, „L'Atelier de M. Horace Vernet“, 120–127, referiert im Katalog nur im Parlando-Ton ältere Deutungen und bietet keine eigene These.)

Vernet, ein bourbonentreuer Wendehals?

Zur Irritation seiner liberalen und bonapartistischen Freunde lieferte Vernet 1824 zwei auf den ersten Blick bourbonentreue Großformate in den Salon: ein Reiterporträt des ultraroyalistischen Duc d'Angoulême und – vom Comte de Forbin vier Tage nach dem Tod von Louis XVIII in Auftrag gegeben – ein Porträt von dessen Nachfolger Charles X und seiner Entourage bei der Abnahme einer Parade der Garnison von Paris und der Garde royale. Zwei Jahre zuvor war Vernet aus einer Auseinandersetzung mit der königlichen Zensur *de facto* als Sieger hervorgegangen. Zwei seiner Einsendungen in den Salon von 1822 wurden aus politischen Gründen abgelehnt: *La Bataille de Jemappes* aus dem Beginn der Revolutionskriege und *La Barrière de Clichy* vom Ende der großen Napoléon-Épopée. An der aussichtslosen Verteidigung der



| Abb. 5 | Horace Vernet, *Revue de la garnison de Paris et de la garde royale passée au Champ-de-Mars, dit aussi Charles X passant une revue au Champ-de-Mars le 30 septembre 1824.* Salon de 1824. Öl/Lw., 3,89 × 3,25 m. Château de Versailles, MV 1791. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Christophe Fouin ↗

Ledoux'schen Zollschranke am 30. März 1814 gegen die heranrückenden alliierten Truppen hatte Vernet selbst als Mitglied der Nationalgarde teilgenommen. Einen Kompromissvorschlag, die (völlig beiläufigen) Trikolore-Kokarden zu übermalen, lehnte der Künstler ab, zog bis auf eines alle Bilder zurück und veranstaltete in seinem Atelier eine private Schau auf persönliche Einladung, die – von der Polizei misstrauisch beäugt – zu einem großen Erfolg wurde (detailliert hierzu und insbesondere zu Vernets „self-fashioning“: Daniel Harkett, „Revisiting Horace Vernet's Studio Exhibition“, in Harkett/Hornstein 2017, 38–56). Die liberalen Schriftsteller und Kritiker Étienne de Jouy und Antoine Jay publizierten in *Windeseile* einen 180-seitigen Katalog der 50 Exponate und sparten nicht mit liberal-patriotischen Kommentaren (Jouy/Jay 1822). Dieser Erfolg des rapide an Popularität gewinnenden Künstlers gegen das Königshaus führte dort zu einem Strategiewechsel (Chaudonneret 1999, 105–108) und am Ende zum royalen Porträtauftrag. Aber ließ Vernet sich tatsächlich korrumpieren? Bruno Chenique („Salon de 1824: *Revue de la garnison de Paris*

et de la garde royale passée au Champ-de-Mars, ou les affres du Juste milieu“, 157–163) stellt die Frage, weicht aber dann in hier nicht primär zur Debatte stehende kunsttheoretische Scharmützel zwischen *Classicisme* und *Romantisme* aus, wobei er Vernet nur einen „Romantisme Juste-Milieu“ zugesteht – ein obsoletes ästhetisches Konstrukt, mit dem vor einem Jahrhundert Léon Rosenthal zu operieren versucht hat (Rosenthal 1914, 202–231; kritisch hierzu u. a. Marrinan 2009, 184–186). Besser, man schaut einmal aufs Bild. **| Abb. 5 |** Erstarrt steht eine schwarz-weiß-blaue royale Gruppe da, die doch gerade noch in heftigster Bewegung gewesen sein muß, denn dem überanstrengten, wie irre blickenden Pferd läuft der Schaum über die Nüstern ins Maul: Masken wie von Goya. Von einer Parade, dem Bildvorwand, keine Spur, stattdessen ein *Rencontre* mit dem oppositionellen Cousin Louis-Philippe in Husaren-Uniform, der zur verlebendigten Trikolore unter verhängnisvollem Himmel wird – eine eindeutig politische Farbregie. Kein Blickkontakt zwischen den Bourbonen und ihrer Orléans-Nebenlinie. Kann man virtuoser mit den

Tensionen der zwanziger Jahre spielen (und zugleich mit einiger Chuzpe an die Trikolore-Diskussion von 1822 erinnern)?

Monsieur le Directeur im Kampf mit dem Sekretär der Beaux-Arts

Acht Aufsätze unterschiedlichen Gewichts widmet der Katalog Vernets sechsjähriger Direktorszeit an der Villa Medici, während der sich der Künstler in permanenten Abwehrkämpfen mit der Académie des Beaux-Arts, genauer mit dessen *secrétaire perpétuel* Quatremère de Quincy, und später mit dem in wechselnden Ministerämtern agierenden Adolphe Thiers befand. Letzterer war 1822, als es um die Affäre von Vernets Saloneinsendungen ging, noch eine journalistische Stütze gewesen. Aus der jeweils heftig geführten Korrespondenz ragt ein merkwürdiger Brief

Quatremères vom 1.12.1832 heraus, der mit scharfen Attacken und wahlweise mit Verschleppungstaktik Vernets Reformvorschläge für die Académie de France à Rome verwässert hatte und der sich nun als Sieger fühlen durfte. Honigsüß attestiert er Vernet den Erfolg eines Konzepts, das er bis dahin bekämpft hatte, und mahnt zugleich moderates Verhalten an: „L'Académie voit avec plaisir s'effectuer ce qu'elle s'était promis de l'influence de votre talent sur les études de Rome, c'est-à-dire un peu plus de cette indépendance du génie de chacun, d'où l'on peut espérer dans les ouvrages l'union des bonnes traditions sans tomber dans les ornières de la routine, avec la liberté laissée à chacun d'obéir à ses dispositions naturelles.“ Diese „heureuse alliance“ habe Vernet dem Vernehmen nach beispielhaft seinen Schützlingen mit seiner Saloneinsendung



| Abb. 6 | Horace Vernet, Raphaël au Vatican, 1832, Salon de 1833. Öl/Lw., 3,92 × 3,00 m. Paris, musée du Louvre, inv. 8365 [↗](#)

vorgeführt, die er, Quatremère, allerdings noch nicht gesehen habe (Fossier/Chave/KuhnMunch 2010, 231f.). Gemeint ist Vernets Großformat *Raphaël au Vatican* von 1831/32. | **Abb. 6** |

Keine Kompromisse, kein „un peu du tout“ verlangte Vernet seit seinem Amtsantritt, sondern Respekt vor dem Weg jedes Einzelnen, damit *Liberté* möglich werde. Am 19.4.1829 schreibt er aus Rom an den David-Schüler François Gérard: „Le goût qui entraîne chaque individu dans une route différente doit rester libre pour laisser le génie atteindre le but vers lequel il aspire, et malheureusement, je ne vois autour de moi qu’une vile servitude d’école et je ne rencontre, chez les pensionnaires peintres surtout, que des esclaves n’ayant apporté à Rome que les brosses et les lunettes de leur maîtres. [...] Je pense que l’École de Rome n’est point instituée pour former des imitateurs pur et simples des grands maîtres qui nous ont précédés“ (Fossier/Chave/KuhnMunch 2010, 62).

Mitten in dieser Kontroverse begann Vernet 1831 sein im Damasushof des Vatikans situiertes Raffael-Bild, dem er aus Quatremères hagiographischer Monographie von 1824 *Histoire de la Vie et des Ouvrages de Raphaël* eine durch Roger de Piles überlieferte Anekdote von einem Dialog Michelangelos mit Raffael beigab. Michelangelo: Voi andate con un gran seguito, come un generale. Und Raffael darauf: E voi andate solo come un boia (Scharfrichter). Was ist die Botschaft des Bildes, das doch offensichtlich eine Polemik im Format des *grand style* vorführt (und damit zugleich die Kontroverse um Historie, historisches Genre und historische Anekdote auf die Spitze treibt)? Bruno Chenique zieht sich einmal mehr mit einer geistreichen Volte aus der Frage heraus: Fühlte sich der eitle Quatremère, der das Bild sicher gesehen hatte, durch das Zitat geschmeichelt und war deshalb zum Kompromiss bereit („Le directorat romain d’Horace Vernet 1829–1834: rébellion et réforme romantique à la Villa Médicis“, 186–201, hier 193f.)? Hielt er es gar für ein Versöhnungssignal Vernets, der Quatremères Hausgott Raffael einen solch prominenten Auftritt unter den Augen des Papstes gegeben hatte?



| **Abb. 7** | Horace Vernet, Esquisse pour *Raphaël au Vatican*, 1831. Öl/Lw., 45,7 × 61,6 cm. London, Stair Sainty Gallery, Inv. 444 ↗

Schauen wir nicht nur auf die vom Autor in eine Fußnote gesetzte de Piles-Anekdote, sondern auf den Haupttext. Raffael wird dort im Sinne des von Vernet bekämpften Meister-Ideals als Schuloberhaupt gefeiert. Die Jünger, im Glanz des unübertroffenen Künstlers sich sonnend, der nicht nur ihr Chef d’école, sondern auch ihre Seele ist („dont il étoit l’âme“), folgen ihm bedingungslos, wenn er sich wie ein Fürst an den päpstlichen Hof begibt. Dagegen: „Michel Ange vivant seul, allant seul, et travaillant seul, formoit par son humeur sombre, son caractère farouche, et autant dans sa personne [...] que dans le goût de ses ouvrages, le contraste le plus frappant avec Raphaël“ (355f.). In einem ersten, noch querformatigen Modell | **Abb. 7** | gibt Vernet ihn im Hintergrund links als bloßen Schatten, der angesichts von Raffaels Selbstinszenierung die Flucht ergreift (wie sie wohl auch Vernet angesichts einer obsoleten Kunstideologie gerne gewählt hätte). Im fertigen Bild aber porträtiert er Michelangelo präzise nach Quatremères Charakteristik als *sombre* und *farouche*. Das kann man nur als Drohung lesen, trägt Michelangelo, der grimmig aus dem Bild selbst steigt, doch Vernets Freiheitssymbol, den Degen mit sich. Skulptur und Degen sind sein Emblem (eine ehrgeizige, theoretisch überanstrengte Deutung, die jede Evidenz in ihr Gegenteil verkehrt, lieferte 2017 Allan Doyle in Harkett/Hornstein 2017, 135–152).

Juste-milieu in Afrika?

Noch in seine römische Zeit fällt Vernets erste Algerien-Reise, für die er vom Bürgerkönig Louis-Philippe einen Auftrag erhielt, dem bedeutende weitere folgen sollten. Im März 1832 hatten die französischen Invasionstruppen Bône erobert, und Vernet plant, im Einklang mit den Staatsinteressen, sein erstes algerisches Kriegsbild *La Prise de Bône*, das 1835 im Salon erscheinen wird. | **Abb. 8** | *Fraternité*, der der Künstler keinen Widerhaken eingeschrieben hat, ist das utopische Thema. Alain Messaoudi zeigt das eindringlich in einem der substanziellsten Katalogbeiträge („Vernet, artisan d'un imaginaire de l'Orient“, 274–288). Ein summierender Vogelschau-Blick auf Historie in der Ferne und Genre in der Nähe: Die Zuaven als siegreiche koloniale Hilfstruppen der Franzosen reichen den besiegten Widerstandskämpfern, die die Kasba nicht halten konnten, ihr Brot. Familiär säbelt links

hinter der Kanone ein Zuave eine brüderliche Hälfte ab. Unter „Juste-milieu“ fasst Valerie Bajou im Katalog eine Gruppe von acht Beiträgen zusammen, die Vernets Einklang mit dem neuen Regime und seine eigenen kolonialen Interessen zum Leitthema haben, wird er doch schon 1833, bei seiner ersten Reise, zum ethnologischen Sammler und Besitzer eines stattlichen algerischen Landguts, aus dem er bis zu seinem Tod Gewinne zieht (instruktiv hierzu Jennifer Sessions, „Horace Vernet en Algérie: peintre, personnalité, propriétaire“, 264–273). Der produktive Widerstand gegen ein herrschendes Regime, wie er die Restaurationsepoche kennzeichnete, sei – so Bajou – verschwunden: „Sans sa verve et sa contestation, sa pensée politique s'appauvrit“ (244). An seine Stelle aber tritt, und hier ist das Schlagwort vom „Juste-milieu“ erneut hinderlich, wegweisende ästhetische Innovation, wie Michael Marrinan gezeigt hat.



| **Abb. 8** | Horace Vernet,
Prise de Bône, 27 mars
1832. Salon de 1835. Öl/Lw.,
2,57 × 2,28 m. Château de
Versailles, MV 6981.
© Château de Versailles,
Dist. RMN / © Christophe
Fouin ↗

Zeitgleich wird diese, so wäre zu bedenken, von der Dramaturgie der *Grand opéra* Giacomo Meyerbeers mit ihren bühnenfüllenden Massenszenen vorangetrieben. Alain Messaoudi ist übrigens der einzige Katalogautor, der Marrinan zitiert.

Literatur

Athanassoglou-Kallmyer 1986: Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Imago Belli: Horace Vernet's L'Atelier as an Image of Radical Militarism under the Restoration*, in: *The Art Bulletin* 68/2, June 1986, 268–280.

Blanc 1865: Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, t. 8: *École française*, Paris 1865.

Chaudonneret 1999: Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815–1833)*, Paris 1999.

Delacroix 2009: Eugène Delacroix, *Journal*, t. 1/2, hg. v. Michèle Hannoosh, Paris 2009.

Fossier/Chave/Kuhn munch 2010: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série, XIX^e siècle*, t. V: Horace Vernet (1829–1834), hg. v. François Fossier, Isabelle Chave und Jacques Kuhn munch, Paris 2010.

Gaehtgens 1985: Thomas W. Gaehtgens, *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*, Berlin 1985.

Germer/Zimmermann 1997: Stefan Germer und Michael Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 1997, 267–296.

Harkett/Hornstein 2017: Daniel Harkett und Katie Hornstein (Hg.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth Century Visual Culture*, Hanover, New Hampshire 2017.

Jouy/Jay 1822: *Salon d'Horace Vernet. Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq Tableaux, exposés chez lui en 1822*. Par M^{rs} Jouy et Jay, Paris 1822.

Marrinan 1997: Michael Marrinan, *Schauer der Eroberung. Strukturen des Zuschauens und der Simulation in den Nordafrika-Galerien von Versailles*, in: Germer/Zimmermann 1997, 267–296.

Marrinan 2009: Michael Marrinan, *Romantic Paris. Histories of a Cultural Landscape, 1800–1850*, Stanford, California 2009.

Oevermann/Süßmann/Tauber 2007: Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, Berlin 2007.

Renaudeau 1999: Claudine Renaudeau, *Horace Vernet (1789–1863). Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, PhD Diss. Université de Paris – Sorbonne (Paris IV), 1999.

Rosenthal 1914: Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris 1914, chap. V: *Le Juste Milieu*.

Ästhetikgeschichte

Seelenmassage oder Antriebskraft? Rührung zwischen Ästhetik, historischer Emotionsforschung und Kunstgeschichte

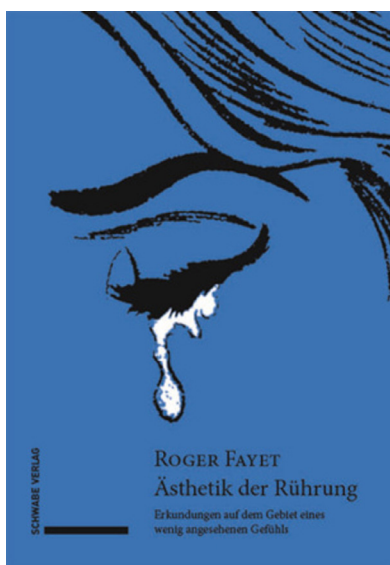
Roger Fayet

**Ästhetik der Rührung. Erkundungen auf dem Gebiet
eines wenig angesehenen Gefühls.** Basel, Schwabe 2023.
400 S., 47 Farbabb. ISBN 978-3-7965-4813-0. € 48,00

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

Seelenmassage oder Antriebskraft? Rührung zwischen Ästhetik, historischer Emotionsforschung und Kunstgeschichte

Dominik Brabant



Tränenfluss und Tränenlosigkeit vor Greuze

Zuständen der Rührung haftet seit jeher ein zwispältiger Ruf an: Während sie auf der einen Seite Zeichen einer sensiblen Weltwahrnehmung und einer ausgeprägten Herzensbildung sein können, gelten sie auf der anderen Seite als Symptome von Gefühlsduselei – oder geraten gleich unter Kitschverdacht. Das zeigt auch ein Blick in die Kunstgeschichte: Zu den Topoi der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den Werken von Jean-Baptiste Greuze, dem Maler rührender Genreszenen aus dem bürgerlichen Milieu, zählt die fast zwangsläufige Feststellung einer ausgeprägten Anachronizität seiner Betrachter*innenansprache. Das heutige Pub-

likum, so liest man immer wieder, sei schlichtweg nicht mehr in der Lage, sich in jenen Zustand der Rührung zu versetzen, den Salonbesucher*innen vor seinen Werken erlebt haben. Vor Gemälden wie dem 1765 ausgestellten *Mädchen, das über den Tod eines Kanarienvogels weint*, vergossen die damaligen Besucher*innen noch Tränen. | Abb. 1 |

Am anderen Ende der Skala affektiver Regungen angesichts dieser Werke sind James Elkins beißende Kommentare zu dem ovalen Gemälde anzudehnen. Sie lassen sich in seinem Buch *Pictures and Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* (New York/London 2001) nachlesen. Dem U.S.-amerikanischen Kunsthistoriker erscheint die Darstellung, in der ein allzu junges Mädchen mit offensichtlich erotischer Anmutung über den Tod seines Kanarienvogels (oder, je nach Interpretation, über ihre verlorene Unschuld) trauert, nur noch als „funny“. So, wie die junge Frau den Kopf betrübt zur Seite neigt, die Augen schließt und die Hand über die eine Gesichtshälfte legt, wirke sie „like a bad poet’s idea of how children suffer, or like a spoiled child’s notion of genuine grief.“ Ausschlaggebend für Elkins harsches Urteil, das als symptomatisch für ein weitgehend abgeklärtes Verhältnis gegenüber der tränenreichen Kultur des 18. Jahrhunderts gelten darf, ist nicht nur die aus heutiger Sicht theatralische Falschheit der Szene: „she was play-acting, doing everything for effect“. Verstörender noch sei die Tatsache, dass Greuze vor einer Erotisierung dieser Adoleszenten nicht zurückschreckte: „The painting is also oddly, inappropriately sexual. She is overattractive for her age, like a preteen fashion model, or like the rouged porcelain



Abb. 1 | Jean-Baptiste Greuze, Mädchen, das über den Tod eines Kanarienvogels weint, 1765. Öl/Lw., 53,3 × 46 cm. Edinburgh, Scottish National Gallery, NG 435 [↗](#)

dolls that are sold in *TV Guide*." (109) Nun ist Elkins 2001 veröffentlichte Studie selbst schon historisch geworden: Mit einschneidenden geschichtlichen Ereignissen wie dem Anschlag auf das World Trade Center, den Kriegen in Afghanistan, der Ukraine oder jetzt im Nahen Osten, aber auch mit der Durchdringung unseres Alltags durch das Internet und Social Media – und den damit einhergehenden Neumodellierungen unserer Affektkulturen – scheinen wir bereits einer anderen Epoche zuzugehören. Das zeigt sich prägnant, wenn der Kunsthistoriker die Gefühlskultur seiner eigenen Zeit beschreibt, die er als „stoked with irony, banked with lucidity“ (ebd., 128) empfindet – nicht zuletzt in Bezug auf das vorherrschende Kunstverständnis: „Late twentieth-century painting can be ironic, circumspect, involuted, densely intellectual,

deliberately opaque, and even rascally or snide.“ (Ebd., 119) Nun stellt sich für den Schweizer Kunsthistoriker Roger Fayet, der 2023 eine epochen- und gattungsumspannende Ästhetik der Rührung vorgelegt hat, die Frage, ob die vergangenen zwei Jahrzehnte wieder mehr Raum für das Gefühl der Rührung zugelassen haben, in alltäglichen Interaktionen, in philosophisch-ästhetischen Reflexionen und in den Künsten. Allzu weit möchte sich Fayet mit seiner Zeitdiagnose nicht aus dem Fenster lehnen. Seine Intention sei es nicht, mit seinem Buch eine Trendwende hin zu einer neuen Empfindsamkeit auszurufen, denn er ist sich sehr wohl der Tatsache bewusst, dass es sich bei der Rührung um ein Gefühl handelt, das innerhalb der Kunstrezeption wie auch in der ästhetischen Diskussion einen schlechten Leumund hat. Daraus erklärt sich auch der fast entschuldigende Untertitel seines Buches, das er als *Erkundungen auf dem Gebiet eines wenig angesehenen Gefühls* verstanden wissen will. Aber im Schlusswort seiner umfangreichen Studie diagnostiziert er dann doch eine gegenwärtig anwachsende Offenheit für emotionale Affizierungen. Sogar eine „Rehabilitation“ von Rührung im Sinne einer „intendierte[n] oder zumindest akzeptierte[n] Wirkung von Kunstwerken“ (370) sei in Sichtweite geraten. Dahinter stehe einerseits eine spürbar anwachsende Müdigkeit gegenüber einer lange vorherrschenden postmodernen Zitatkultur und ironischen Weltaneignung. Andererseits haben Teilbereiche der Gegenwartskunst die für die Postmoderne so charakteristische „emotionale Enthaltbarkeit“ hinter sich gelassen. Die lange Zeit vorherrschende „Furcht vor Distanz- und damit einhergehendem Souveränitätsverlust“ (372) des Subjekts schein allmählich überwunden.

Emotionsforschung: (kunst-)historisch, ästhetikgeschichtlich

Insgesamt schreibt sich Fayets Studie in ein seit den 1990er Jahren anhaltendes Interesse für die Verflechtungen von Empfindungen, Gefühlen, Emotionen und affektiven Zuständen mit künstlerisch-literarischen Artefakten ein. Häufig wurde diese Forschungsrich-

tung als *emotional* oder *affective turn* bezeichnet. Diese kultur- und naturwissenschaftliche Trendwende, wie auch die Ausstellung *Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle* im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster (2020/21) zeigte, ist seit längerem in der Kunstwissenschaft angekommen. Im deutschsprachigen Raum hat vor allem die Historikerin Ute Frevert zahlreiche Publikationen zur Geschichte der Gefühle vorgelegt, zuletzt mit einem Glossar, das *Mächtige Gefühle. Von A wie Angst bis Z wie Zuneigung* durchdekliniert und sich zugleich als eine *Deutsche Geschichte seit 1900* (Frankfurt a. M. 2020) begreift. Frevert legt den Akzent vor allem auf die gemeinschaftsstiftende Dimension der Gefühle: „Sie fügen sich zu sozialen Mustern und gehorchen impliziten und expliziten Regeln. Sie lassen sich synchronisieren.“ (Ebd., 22)

Für die Kunstgeschichte war ein umfangreicher Band mit dem Titel *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, der von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus herausgegeben wurde, eine wichtige Wegmarke (Berlin 2004). Neben erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, historischen und anthropologischen Bestimmungen und ästhetischen Theorieentwürfen wurden hier Kunstwerke und die sie begleitenden (oder formenden) Diskurse auf ihre emotionalen Prägungen hin befragt – von der Emotionskontrolle in der griechisch-römischen Kunst und Kultur über die Dialektik von Schrecken und Erhabenheit im 18. Jahrhundert bis hin zu Kategorien wie Stimmung in der Malerei Georges Seurats oder Erschütterung im Kino. Das Gefühl der Rührung stand hier nicht explizit im Mittelpunkt der Betrachtungen. Eine (von Fayet nicht angeführte) literaturwissenschaftliche Studie von Caroline Torra-Mattenkloß konzentriert sich hingegen explizit auf die ästhetische Diskussion über Rührung und ihre metaphorologischen Implikationen im 18. Jahrhundert. Torra-Mattenkloß geht es um jene Theorien, die „das gesamte Bedeutungsspektrum des ästhetischen Begriffs ‚Rührung‘“ betreffen, wobei sie den Begriff in einem dichten Netzwerk benachbarter Konzepte vertort und zugleich in seiner ästhetikgeschichtlichen

Eigenständigkeit zu konturieren bestrebt ist: „Der ästhetische Diskurs über Rührung [...] thematisiert eine elementare Form physischen und psychischen Erlebens, die an den diversen ästhetischen Spezialkategorien (dem Schönen, dem Erhabenen, dem Wunderbaren etc., aber auch dem Rührenden im engeren Sinne) partizipiert, ohne mit irgend einer von ihnen identisch zu sein.“ (*Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert* [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 104], München 2002, 15)

Fayet wählt jedoch nicht den Weg einer durchgehend philologischen Rekonstruktion ästhetischer Debatten, sondern versucht im Sinne der titelgebenden Erkundung möglichst unterschiedliche Puzzleteile zu Phänomenen, Diskussionen oder Effekten der Rührung zusammenzutragen. Diese werden in einer gut lesbaren Sprache analysiert. Dem Autor gelingt es, höchst diverse Erscheinungen unter dem Paradigma der Rührung zusammenzuführen. Dadurch werden historische Kontinuitäten erkennbar, selbst in Epochen, die man für gewöhnlich nicht mit einer sentimentalischen Kunstkonzeption assoziieren würde.

Rührung im Spiegel der Jahrhunderte

Fayets Buch, das aus einer Vorlesung hervorgegangen ist, nimmt sich in 13 Kapiteln (und zusätzlich einem Einleitungskapitel sowie Schlussüberlegungen) künstlerischer Erscheinungsformen und theoretischer Reflexionen der Rührung an. Die Einleitung dient der Klärung der Herangehensweise an das Phänomen im diachronen Gang durch die Jahrhunderte, wobei der Autor keine lückenlose Entwicklungsgeschichte anstrebt. Zunächst werden Definitionen und Abgrenzungen der unterschiedlichen Begriffe und ihrer etymologischen und semantischen Kontexte (Gefühl, Emotion, Affekt, Stimmung, Leidenschaft, Neigung, Erregung, Empfindung sowie Pathos) vorgenommen. Anschließend umkreisen Fayets Analysen zunächst die Nike von Samothrake, deren Rezeptionsgeschichte immer wieder Zeugnisse der Rührung aufweist – oftmals aufgrund der von Besucher*innen

des Louvre wahrgenommenen Spannung zwischen der heroischen Wirkung dieser überlebensgroßen Figur und ihrem fragmenthaften Zustand. Nachfolgend richtet sich der Blick auf die antike Philosophie (etwa mit Blick auf Platons *Phaidon* oder Aristoteles Katharsis-Begriff) und die ersten Versuche einer Systematisierung und Reflexion der Darstellbarkeit des Gefühlshaushalts in Mittelalter und Früher Neuzeit, beispielsweise bei Thomas von Aquin, in Leonardos *Traktat von der Malerei*, bei Charles Le Brun sowie in der Kritik seiner ‚Grammatik‘ der darstellbaren Emotionen durch Autoren wie André Félibien, Roger de Piles oder den Abbé du Bos.

Es sollte aber bis zum 18. Jahrhundert dauern, bis die eigentliche Konjunktur einer Ästhetik der Rührung einsetzte, und zwar bei Autoren wie Johann Georg Sulzer, Immanuel Kant oder Friedrich Schiller. Weiter wird die Karriere der Rührung vom 19. bis ins 21. Jahrhundert verfolgt. Mit der Debatte um den Kitsch bei Fritz Karpfen, Norbert Elias, Hermann Broch, Clement Greenberg und Theodor W. Adorno wird dargelegt, wie eine „Kritik an einer ‚falschen‘ Art der Rührung und an den Werken, die sie erzeugen, [...] in das Gravitationsfeld eines Neologismus“ geraten ist, „um den sich in der Folge ein anhaltender theoretischer Diskurs“ (298) entsponnen hat.

Auf dieser Ebene der philosophisch-ästhetischen sowie kulturtheoretischen Diskussion ließe sich Fayets *Ästhetik der Rührung* mit anderen Unternehmungen vergleichen, die Reflexionen zu einzelnen Emotionen in ihrer historischen Ausfaltung verfolgt haben, so z. B. Winfried Menninghaus' Studie *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* von 1999. Darin hat der Literaturwissenschaftler die Ambivalenz dieses Gefühls in einer Reihe von historischen Fallstudien untersucht, etwa mit Blick auf die „Konstruktion des idealschönen Körpers“ in der Klassik des 18. Jahrhunderts, die „Poesie der Verwesung“ in der Romantik, die „Psychoanalyse des Stinkens bei Freud“, die Debatten um „heiligen Ekel“ bei Jean-Paul Sartre oder das Abjekte bei Julia Kristeva. Aus einer literaturwissenschaftlich-anthropologischen sowie medienhistorischen Perspektive wurde die Emoti-

onsforschung durch Albrecht Koschorkes Studie über *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts* (München 2003) bereichert. Koschorke rekonstruiert darin, wie sich im Zuge einer umfassenden Alphabetisierung im 18. Jahrhundert sowie der damit einhergehenden Briefkultur neuartige Formen der schriftgeleiteten Subjektivierung Bahn brechen konnten. Je mehr das Innenleben bei diesem Wandel der Körpervorstellungen vom Humoralleib zum nervengesteuerten Komplex in das Distanzmedium der Schrift verlagert wurde, desto stärker wurde es im Gegenzug emotional belegt: Statt Tränen floss nun vermehrt Tinte; jedoch war diese ihrerseits erhitzt, wie man der gefühlsbetonten Rhetorik der von Koschorke in den Blick genommenen Texte entnehmen kann.

Fayet hingegen setzt sich mit seiner Ästhetik ein weiter gespanntes Ziel: Nicht nur richtet er den Blick auf philosophische, ästhetische und literarisch-theoretische Reflexionen, sondern er verfolgt darüber hinaus Strategien und Effekte der Erzeugung von Rührung in ganz unterschiedlichen Kunstgattungen. So werden Momente der Rührung in der antiken Literatur untersucht (etwa in der *Ilias* oder der *Odyssee*). Im Kapitel *Im Angesicht des toten Kindes* wird ein umfangreicher Gedichtzyklus von Friedrich Rückert mit dem Titel *Kindertodtenlieder* und dessen musikalische Verarbeitung zum Liederzyklus bei Gustav Mahler analysiert. Auch widmet der Autor ein Unterkapitel einer Reihe von Gemälden von Albert Anker, in denen sich der Künstler mit der tragischen Verlust Erfahrung des Todes seines eigenen Kindes auseinandergesetzt hat. | **Abb. 2** |

Sie scheinen prädestiniert, beim damaligen und heutigen Publikum Reaktionen der Rührung hervorzurufen. Schließlich wird in einem weiteren Kapitel das *Disabled Theater* von Theater HORA und Jérôme Bel vorgestellt, in dem Schauspielerinnen und Schauspieler mit geistiger Behinderung aufgetreten sind. Wie Fayet berichtet, haben die Aufführungen beim Publikum nachweislich zu emotionalen Reaktionen der Rührung geführt. Der Autor geht auch auf milieu- und kulturbedingt unterschiedliche Rezeptionsmodi



| Abb. 2 | Albert Anker, Ruedi Anker auf dem Totenbett, 1869. Öl/Lw., 34 × 64 cm. Herrliberg, Sammlung Christoph Blocher. [Wikimedia](#)

ein, die jeweils von der Kenntnis des Publikums über Gepflogenheiten und Strategien des Theaters der Gegenwart geprägt sind.

Rührung vor der Rührung? Retrospektive Einschreibungen

Fayets Anspruch, literarische, künstlerisch-visuelle und musikalische Effekte der Rührung von der Antike bis zur Gegenwart nachzuzeichnen und diese immer wieder mit der theoretischen Reflexion zu verknüpfen, stellt sein Unternehmen gerade in den ersten Kapiteln vor methodische Herausforderungen. Denn tatsächlich zeigt die Lektüre der Kapitel zur Antike, zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit, dass Gefühle der Rührung zwar durchaus immer wieder von der Literatur und den Künsten tangiert oder provoziert worden sind. Aber wie bereits erwähnt, setzen die theoretischen Diskussionen erst im 18. Jahrhundert ein. Im Gegensatz zu anderen Gefühlen wie etwa Angst oder Liebe findet sich beispielsweise bei Thomas von Aquin keine gesonderte Reflexion zur Rührung, auch wenn, wie Fayet in seiner Diskussion von Johan

Huizingas Studie über den *Herbst des Mittelalters* hervorhebt, in dieser Epoche durchaus mit tränenreichen Ritualen Politik betrieben worden ist. Auch in Leonardos *Traktat von der Malerei*, in Charles Le Bruns *L'expression des passions* oder in René Descartes *Passionen der Seele* finden sich keine expliziten Stellungnahmen zur Rührung und ihrer Darstellung. Man hat den Eindruck, dass in diesen Kapiteln Rührung ein Phantom ist, dem der Autor mit detektivischem Spürsinn für die wenigen Spuren, die sich in der Literatur finden lassen, nachjagt. Man muss sich dann bis zum 6. Kapitel (immerhin bis Seite 181) gedulden, bis der Rührung im 18. Jahrhundert als Leitemotion der künstlerisch-ästhetischen Debatte eine große Bühne bereitet wird.

Fayet versucht dieser Schwierigkeit durch eine Reihe von Strategien zu begegnen. Erstens setzen seine Fallstudien mit einer detaillierten und überzeugenden Analyse aus der Jetztzeit ein. Sie soll gleichsam einen Vorgeschmack auf spätere Erscheinungsformen und Konzeptualisierungen von Rührung bieten. Der Autor wendet sich einem kleinen, jedoch im

Nachgang medial umfassend rezipierten Vorfall bei der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Bob Dylan im Jahr 2016 zu. Die Sängerin Patti Smith sollte anstelle des abwesenden Sängers dessen Song *A Hard Rain's A-Gonna Fall* vortragen. Jedoch vergaß sie den Text – wohl aus Nervosität, wie sie später selbst kundtat. Peinlich von ihrem Missgeschick berührt, jedoch mit entwaffnender Offenheit, entschuldigte sie sich vor dem hochrangigen Publikum, um dann erneut und diesmal weitgehend erfolgreich den Song fertig zu singen. Sie wurde mit einem warmen Applaus belohnt. Fayet fokussiert auf die „im Geschehen sich entwickelnde Gefühlsdynamik“, bei der der „unerwartete Übergang von negativen Emotionen wie Angst, Schrecken und Scham in positive Gefühle wie innere Stärke und Vertrauen“ (20f.) ins Zentrum gerückt wird: Damit liegt eine Blaupause für seine Lesart einer Ästhetik der Rührung vor. Insgesamt begreift Fayet diesen Vorfall als ein „Sich-Behaupten von Menschlichkeit angesichts einer scheinbaren Vorherrschaft anders gerichteter Kräfte“ (22). Das Rührung provozierende Wechselbad der Gefühle wird in der Folge immer wieder als Leitmotiv seiner Analysen von Texten, Gemälden und musikalischen Stücken aufgegriffen.

Zweitens bemüht sich der Autor in seinen lesenswerten Analysen der Konzeptualisierungen von Emotionen sowie der Reflexion ihrer Darstellbarkeit bei Thomas von Aquin, Leonardo, Le Brun und weiteren Autoren, die offensichtliche Leerstelle gleichsam retrospektiv zu füllen, indem er diese Emotion nachträglich in deren Entwürfe einschreibt. Eine Entscheidung, die häufig aufwendige argumentative Operationen nach sich zieht und bisweilen etwas gezwungen wirkt. So wird festgestellt, dass „[d]en Texten Leonardos und Le Bruns [...] gemeinsam“ sei, „dass ihre Autoren Ansätze und Methoden entwickeln, die dazu taugen würden, Rührung im Hinblick auf ihren körperlichen Ausdruck zu analysieren“. Beide hätten jedoch darauf verzichtet, „sie als ein distinktes Gefühl in den Blick zu nehmen“. Rührung sei daher „eine in der historischen Wirklichkeit präsente Emotion [...], als eigenständiges Gefühl findet sie jedoch keine Erwähnung“

(115). Im Falle von Le Brun wird dieses bedauerliche Fehlen damit erklärt, dass dieser in seinen Überlegungen teilweise auf die scholastische Tradition zurückgegriffen habe – in der das Gefühl der Rührung ebenso absent geblieben ist. Auch in den Schriften von Le Brun und Descartes komme „ein distinktes Gefühl der Rührung“ zwar nicht zur Sprache, „obschon das Instrumentarium, das Le Brun ausbreitet, es ihm ermöglichen würde, dieses Phänomen in derselben Weise zu erfassen, wie es bei anderen Gefühlen gelingt“ (142). Konsequente Diskurshistoriker*innen würden diesen Analysen wohl mit Skepsis begegnen; überzeugend jedoch ist die Diskussion von Nicolas Poussins *Mannawunder* vor dem Hintergrund der Überlegungen Le Bruns. Fayet argumentiert, dass sich „aus der Abwesenheit eines theoretischen Konzepts von Rührung nicht auf deren Absenz in der damaligen Gefühlswelt und den zeitgenössischen kulturellen Äußerungen“ (151) schließen lasse.

Rührung im Zeitalter der Rührung: Von der Klassik zum Kitsch

Ein roter Faden der von Fayet historisch aufgefächerten Ästhetik der Rührung lässt sich naturgemäß in jenen Kapiteln erkennen, die sich dem 18. Jahrhundert zuwenden. Bei Sulzer, Kant, Schiller u. a. zeichnet sich die Tendenz ab, Rührung im Kontext einer Debatte um Ethik und Ästhetik als ambivalentes Gefühl zu konturieren, insofern dieses sowohl negative als auch positive Effekte zeitigen kann. 1774 erschien im zweiten Band der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von Sulzer ein Artikel unter dem Titel „Rührend“. Darin wird diese Emotion als dasjenige definiert, „was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. erweket“ (zit. nach Fayet, 194). In Bezug auf die Künste und die Literatur deutet sich bereits eine Wahrnehmung an, die das Rührende mit dem Massengeschmack assoziiert, wohingegen eine Ästhetik des Pathetischen und der Monumentalität nur von einer kleinen Elite bevorzugt werde. Wenn Sulzer dann den Vergleich zur Ernährung zieht, wobei das Rührende mit „angenehmsten Speisen“ assoziiert wird, die aber „weder

die gesunden noch die nahrhaftesten sind“ (ebd., 195), zeichnet sich eine zunehmend engere Verflechtung von ästhetischen, ethisch-normativen und anthropologischen Denkmustern ab.

Auch Kant sollte diese Richtung einschlagen, wenn er in der Kritik der Urteilskraft „mutige“ und „zärtliche“ Rührung unterscheidet und allgemeiner noch Rührung als „Empfindung“ definiert, „wo Annehmlichkeit nur vermittelt augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgender stärkerer Ergießung der Lebenskraft gewirkt wird.“ (Ebd., 210) Deutlich wird hier, dass Rührung für das 18. Jahrhundert dann legitim erscheint, wenn sie zur wirklichkeitsverändernden Tat führt, also zu ethischen Handlungen anspornt. Als genussvoll erlebte ‚Seelenmassage‘ aber, die man als so „behaglich“ wie „Wollüstlinge des Orients“ (212) empfinden könne, wird Rührung rigoros abgelehnt (man denkt bei dieser Formulierung an rezente Diskussionen um kolonialistische Tendenzen bei dem Königsberger Philosophen). Die in diesen Diskurs eingeflochtenen Fallbeispiele aus der Malerei, nämlich Joseph Anton Kochs und Joseph Mallord William Turners mit Topoi der Erhabenheit spielende (oder diese teils auch verabschiedende) Darstellungen des Rheinfalls, tragen dagegen nur wenig zu einem tieferen Verständnis einer Ästhetik der Rührung bei.

Mit der von Fayet in Ausschnitten rekonstruierten Debatte um den Kitsch nimmt das Nachdenken über Rührung eine Wende. Mit einem Buch des österreichischen Kunsthistorikers Fritz Karpfen über den Kitsch von 1925 werden aus einer elitären Warte vor allem jene Tendenzen der gegenwärtigen Kunst und der Alltagskultur in ein kritisches Licht gerückt, die mit der Massen- und Arbeiterkultur der Moderne einhergegangen sind. So wie die Autoren des 18. Jahrhunderts das Rührende mit der Gefahr einer Verweichlichung konnotiert haben, so wurde nun, etwa bei Norbert Elias in dessen Aufsatz „Kitschstil und Kitschzeitalter“ von 1934, der Verlust einer „Sicherheit des Geschmacks“ und der „Festigkeit der Formtradition“ (304) diagnostiziert. Diese Tendenzen setzten für den Soziologen mit dem Ende des *Ancien Régime* ein. Hermann Broch dagegen deutete

die Entstehung des Kitsches im 19. Jahrhundert und die damit einhergehende Kultur des Sentimentalen als Folge von unterdrückten libidinösen Energien.

Clement Greenberg sah im Kitsch das retrograde Gegenbild zur von ihm propagierten Avantgardekunst. Die „einfache Verfügbarkeit einer vollständig ausgereiften kulturellen Tradition“ (310) sei für die Unterhaltung der Massen ausgenutzt worden. So anregend dieser Durchgang durch unterschiedliche Kitschtheorien ist, so gerät doch der eigentliche Gegenstand der Untersuchung, nämlich eine Ästhetik der Rührung, ein wenig aus dem Blickfeld des Autors. Erst in den Ausführungen zu Adornos Überlegungen zum Kitsch wird der Bogen zurück zum Kernthema geschlagen, und zwar in Bezug auf dessen musikwissenschaftliche Analysen. Am Beispiel von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* unternahm es der Frankfurter Philosoph, den Gegensatz zwischen einer strukturellen Anlage der Komposition und einem Fokus auf der Melodie so zu deuten, dass das „Rührende dieses Fugenschlusses“ (325) als ein Moment des ästhetischen Trostes und der Versöhnlichkeit verstanden werden konnte.

Momente der Rührung im MoMA

Die letzten beiden Kapitel sind den Gegenwartskünsten gewidmet. Zur Erhärtung seiner These einer Rückkehr der Rührung in der Gegenwartskunst zieht Fayet unter anderem das bekannte Beispiel der Performance von Marina Abramović im New Yorker *Museum of Modern Art* mit dem Titel *The Artist is present* von 2010⁷ heran. Über mehrere Wochen hinweg hat die serbische Künstlerin anlässlich einer Retrospektive Besucher*innen die Möglichkeit gegeben, ihr an einem im Museum aufgebauten Tisch mit zwei Stühlen gegenüber zu sitzen, und zwar für einen Zeitraum, den jede und jeder für sich selbst festlegen durfte. Wie Fayet nachzeichnet, kam es im Zuge dieser Blickbegegnungen mit der stumm und weitgehend reglos dasitzenden Künstlerin im roten Kleid zu zahlreichen Momenten der Rührung: Tränen flossen nicht nur bei denen, die der Künstlerin gegenüber Platz nahmen und offenbar von der emotiona-

len Intensität dieser Begegnung überwältigt waren. Auch die Aufzeichnungen dieser Performance und ihre Verbreitung auf YouTube haben eine Vielzahl von gerührten Kommentaren hervorgerufen. Offenbar wurden viele Zuschauerinnen und Zuschauer von der Videodokumentation dieser wortlosen Blickdialoge zwischen der Künstlerin mit ihrem jeweiligen Gegenüber tief bewegt. Abramovičs Performance und die Effekte der Rührung, die diese hervorgerufen hat, wird zunächst unter neurophysiologischen Gesichtspunkten und im Kontext der Empathiediskussion, wie sie David Freedberg und Vittorio Gallese für die Kunstwissenschaft vorgeschlagen haben, diskutiert. Gegenüber solchen eher naturwissenschaftlich orientierten Erklärungen plädiert der Autor aber mit Bezug auf einen Aufsatz von Marcel Bleuler dafür, die Gefühle der Rührung als Effekte des Vorwissens der Ausstellungsbesucher über die Künstlerin zu verstehen.

In seiner Analyse geht Fayet jedoch nicht darauf ein, dass für die Erzeugung des ‚Rührungs-Effekts‘ womöglich noch ein anderer Aspekt entscheidend sein könnte. So vergisst er nämlich den übergreifenden Kontext eines urbanen Lebensstils, für den New York und das MoMa gewissermaßen emblematisch stehen: Großenteils anonyme Museumsbesuchende durften sich durch die Teilnahme an der Performance im Blick der Künstlerin persönlich ‚gemeint‘ fühlen, ohne ihre eigene Anonymität aufgeben zu müssen. In einer Millionenstadt und im öffentlichen Raum eines Museums, in dem man in der Regel auf die Rolle als passiver Betrachtender von Kunst beschränkt wird, wurden sie nun selbst intensiv betrachtet, zumal von einer schon damals ausgesprochen prominenten Persönlichkeit. Dass an diesem Kunstspektakel *publicity*-wirksam zahlreiche Prominente wie Björk oder Tilda Swinton, aber auch Abramovičs einstiger künstlerischer (Lebens-)Partner Ulay mitwirkten, tat dieser Welle der Rührung keinen Abbruch – im Gegenteil, wurde doch dadurch erneut der demokratische und humanistische Anspruch der Performance unterstrichen.

Im Blick auf Abramovičs ebenso unbewegtes wie vieldeutiges Antlitz scheinen plötzlich alle gleich zu sein. Ob man dieses Moment der Performance nun positiv als Angebot der Überwindung von urbaner Anonymität deutet oder selbst wieder als eine Form von Kitsch begreift, muss im Rahmen dieser Rezension dahingestellt bleiben. Dennoch sei an dieser Stelle kritisch angemerkt, dass Fayet die tendenziell biographischen Ausführungen des Kurators Klaus Biesenbach, der das Publikum als Ersatzpartner für den verlorenen Lebensgefährten Ulay verstanden wissen wollte, weitgehend unkritisch referiert. Wenn Fayet schreibt, dass die rührende Wirkung der Performance wohl nicht zuletzt daraus resultiere, dass Abramovič von ihrem Publikum als eine Künstlerpersönlichkeit „mit alltäglichen Wünschen und Ängsten“ wahrgenommen wurde und dass sie „dem Publikum vermutlich nähersteht als die stilisierten Künstleridentitäten vieler ihrer Kollegen“ (342), so scheint er der Strategie der Authentizitätsbekundungen, die von Abramovič selbst sowie durch die kuratorische Inszenierung evoziert wurden, aufgesessen zu sein. Als Gegengewicht zu dieser allzu versöhnlichen Sichtweise hätten kunstkritische Kommentare zu dieser Ausstellung dienen können, die eine merklich distanzierte Position gegenüber der Performance eingenommen haben. Der Kunstkritiker Jerry Saltz beispielsweise erkannte darin zuvorderst ein „narcissistic, exhibitionistic work“, das wiederum „the crowd's own narcissism and exhibitionism, in a self-fulfilling feedback loop“ zum Vorschein gebracht habe. Auch in der FAZ war zu lesen, dass im Agieren der Künstlerin im Museum etwas „Gezwungenes, Divenhaftes“ gelegen habe, „auch etwas Verschiemeltes, mit Anklängen ans New Age, das Abramovič mit ihren Vorstellungen vom Energieaustausch umkreist.“ Jedenfalls könnte die intersubjektive Dimension, die hier nur angedeutet werden kann, eine größere Rolle für die Entstehung von Rührung gespielt haben, als die bisweilen esoterisch anmutenden Erklärungsversuche, die die Künstlerin und ihr Kurator Klaus Biesenbach dem Publikum anboten.

Kontrollverlust und Versöhnungsversprechen

Die Leserin bzw. der Leser des Buches werden durch ein ausgesprochen vielfältiges Panorama von künstlerischen Gattungen und philosophischen, ästhetischen und kulturtheoretischen Debatten geführt, wobei das Phänomen der Rührung bisweilen etwas in den Hintergrund tritt. Dennoch gelingt es dem Autor bei diesem *tour d'horizon* in bemerkenswerter Weise, die schwindelerregende Vielfalt an geographischen, medialen und diskursgeschichtlichen Schwerpunkten durch eine Reihe von übergreifenden Themen und Denkfiguren miteinander zu verknüpfen. Am Ende der Lektüre dieser Studie erkennt man eine sich historisch entfaltende Ästhetik der Rührung zwischen (kalkulierter) Souveränitätsaufgabe und Freiheitsempfindungen, zwischen sanfter Traurigkeit und einer „Erfahrung der Heilung und der Versöhnung [...], so brüchig und unsicher – und oftmals nur imaginiert – sie auch sein mögen“ (373). Eine solche, vorsichtig affirmative Einschätzung, wie sie der Autor vor allem im Schlusswort andeutet, dürfte durchaus Widerspruch von manchen Kolleginnen und Kollegen

provozieren, steht sie doch im harten Kontrast zu einer gegenwärtig deutlich politisierten und auch ideologisch gefärbten Debatte in der Kunstszene sowie in der ästhetischen Diskussion. Wie Susanne Witzgall hervorgehoben hat, sind politische Protestbewegungen in den vergangenen Jahren verstärkt durch emotionalisierte Bilder entfacht worden. Das Beispiel des geflohenen dreijährigen syrischen Jungen Alan Kurdi, dessen lebloser Körper, an den Strand der türkischen Mittelmeerküste gespült, eine Welle der Betroffenheit und Wut entfacht hatte, wäre im Zuge einer Debatte um eine eher politisch verstandene Ästhetik der Rührung zentral (Wenn Bilder empören, beschämen oder erschüttern sollen. Politik, Emotion und Repräsentation, in: *Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle*, Ausst.kat. Berlin/München 2021, 98)

Das selbst gesteckte Ziel, ein wenig angesehenes und oft der Lächerlichkeit preisgegebenes Gefühl für die kunstwissenschaftliche wie für die interdisziplinäre Diskussion zu rehabilitieren und dessen fortwirkende Präsenz an einer großen Zahl von Demonstrationsobjekten zu belegen, hat Roger Fayet mit dieser Studie jedenfalls erreicht.

Global Art History

Affaires de famille. Kreolische Identitäten und neue Perspektiven auf Werke von Chassériau, Manet und Degas

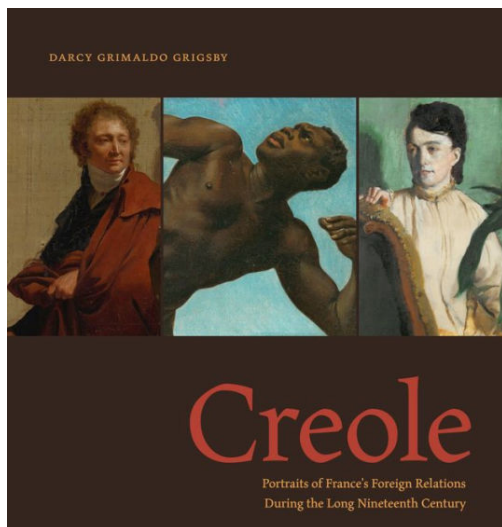
Darcy Grimaldo Grigsby

Creole. Portraits of France's Foreign Relations During the Long Nineteenth Century. University Park, Pennsylvania
State University Press 2022. 368 S., 120 Farb- und
84 s/w Abb. ISBN 978-0-271-09154-9. \$ 99,95.
E-book: ISBN 978-0-272-09269-0

Dr. Andreas Plackinger
Gemäldegalerie Alte Meister
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
andreas.plackinger@skd.museum

Affaires de famille. Kreolische Identitäten und neue Perspektiven auf Werke von Chassériau, Manet und Degas

Andreas Plackinger



Identitäten haben derzeit Konjunktur. Seien es sogenannte linke Identitätspolitik oder rechte identitäre Bewegungen, immer geht es dabei – so der treffende Untertitel eines Bandes zu Identitäten in unserer Gegenwart – um *Fiktionen der Zugehörigkeit* (Appiah 2019). Mit einer Kategorie, die durch ihre ethnisch-kulturelle Hybridität Identitätsfiktionen unterläuft, gleichwohl zutiefst in diesen Fiktionen wurzelt, beschäftigt sich die in Berkeley lehrende Kunsthistorikerin Darcy Grimaldo Grigsby in ihrem Buch *Creole. Portraits of France's Foreign Relations During the Long Nineteenth Century*. Die Autorin widmet sich der Präsenz kreolischer Identität in der französischen Malerei zwischen Klassizismus und Impressionismus. Grigsby zufolge wurden in Frankreich mit dem Begriff

créole all jene bezeichnet, die in den französischen Kolonien geboren wurden und europäischer, afrikanischer oder europäischer und zugleich afrikanischer Herkunft waren: „Creole' strangely unifies the unlike (whites, blacks, people of color) and peoples with and without power (masters, slaves, free people of color)“ (6).

Aliens and Kin

Aus der kolonialen Realität ergaben sich Verwandtschaftsbeziehungen zwischen ‚weißen‘ und ‚schwarzen‘ Kreolen. Die auf Martinique geborene Joséphine Bonaparte etwa wurde ein Leben lang von ihrer ‚schwarzen‘ Sklavin Euphémie begleitet, die niemand andere als ihre eigene Halbschwester war (16), die der ‚weiße‘ Vater der späteren Kaiserin mit einer ‚schwarzen‘ Sklavin gezeugt hatte. „Creoles were simultaneously relatives to Africans and Europeans and also foreigners in relation to them“ (6). Und genau dies, Verwandtschaftsbeziehungen, real oder symbolisch, verschränkt mit (nicht zuletzt qua Rassismus) hierarchisierten Beziehungen, interessieren Grigsby. Mit diesem Fokus steht sie erkennbar in der Nachfolge von Lynn Hunts Überlegungen zum politischen Diskurs der Französischen Revolution oder Nancy Lockes Deutung von Manets Werk, also von Autorinnen, die sich ihren sehr unterschiedlichen Gegenstandsbereichen über die Denkfigur der *Family Romance* genähert hatten (Hunt 1992; Locke 2001). Eine kreolische Herkunft war, wie Grigsby darlegt, heikel, stand bei einer Geburt in den Kolonien doch stets der ‚Verdacht‘ des *sang mêlé* („Mischblutes“) im

Raum, sowie damit verbunden die Behauptung biologischer Degeneration und kultureller Unterlegenheit. Dementsprechend war die Sicht von Franzosen aus dem Mutterland auf ihre *compatriotes*, die in den Überseegebieten das Licht der Welt erblickten, eine sehr spezielle: „Creoles were both aliens and kin, persons sundered from their ancestral, geographical origins, but nonetheless tied by family to them.“ (6). Kreolität, so wie sie von Grigsby definiert wird, war für den Bereich der Bildkünste eine darstellerische Herausforderung, weil diese Kategorie, der Autorin zufolge „race-blind“ (6), eben nicht via Phänotyp zu fassen war und sich einer dichotomen Logik ethnischer Differenz von ‚schwarz‘ versus ‚weiß‘ entzog: „white Creoles also challenged whiteness because they split the unmarked category in two and thereby brought



| Abb. 1 | Guillaume Guillon-Lethière, *Le serment des ancêtres*, 1822. Öl/Lw., 334 × 228 cm. Port-au-Prince, Musée du Panthéon National Haïtien. [Wikimedia](#)

it into visibility; suddenly whiteness was marked because colonial-born whites purportedly differed from their (superior, purer) metropolitan counterparts“ (7). Grigsby nimmt die Verhandlung des Kreolischen in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts auf verschiedenen, miteinander verknüpften Ebenen in den Blick. Sie zeigt einerseits auf, wie sich Künstler mit kreolischem Familienhintergrund, zum Beispiel Guillaume Guillon-Lethière, Théodore Chassériau oder Edgar Degas, in ihren Werken mit ihrer Herkunft und/oder dem Phänomen des Kreolischen auseinandersetzten (Kapitel 2, 3, 4, 9), und andererseits, wie und zu welchen Zwecken aus der Perspektive der *France métropolitaine* Kreolität thematisiert wurde (Kapitel 1, 5, 6, 7, 8). Grigsby gelingt es dabei stets, die Komplexität des Zusammenspiels von Nähe und Fremdheit (*kinship* und *foreignness*) aufzuzeigen, beispielsweise was es bedeutet, wenn ein Künstler aus den Kolonien den mütterländischen Blick internalisierte. Letztlich, dies zu betonen wird die Autorin nicht müde, geht es bei Kreolität immer auch um Entfremdung, um Verdrängung – sehr häufig die Verdrängung einer ‚schwarzen‘ oder ‚halbschwarzen‘ Mutter –, um Anerkennung, um offen oder unterschwellig rassistisch fundierte Machtbeziehungen sowie, nicht zuletzt in Bezug auf die Fiktion der ‚Rasse‘, um kuriose Taxonomien und unlogische Farbmeteraphoriken (etwa wenn ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ zusammen nicht grau ergeben, sondern, wie der Begriff *gens de couleur* deutlich macht, ‚Farbigkeit‘).

Biographien zwischen Karibik und Paris

Bei der Lektüre der neun Kapitel von *Creole* begegnen wir sowohl wenig besprochenen Werken als auch ‚alten Bekannten‘ wie Édouard Manets *Olympia*. Aus dem besonderen Fokus ergeben sich teils detailliertere, teils weiterreichende, oft überraschende Beobachtungen und Überlegungen. So erläutert Grigsby beispielsweise, dass die Musselin-Chemisenkleider der Mode-Ikonen Joséphine Bonaparte und Fortunée Hamelin, wie sie in deren Porträts von Jean-Antoine Gros (Château de Malmaison) und Andrea Appiani

(Paris, Musée Carnavalet) zu sehen sind, auch als amerikanisch-kreolische Tropenmode, sozusagen als *nudité à l'américaine*, gelesen wurden (Kapitel 1, 23f.).

Hochinteressant ist das inhaltlich dichte Kapitel 2 zum *Serment des ancêtres* von Guillaume Guillon-Lethière. | **Abb. 1** | Dieses monumentale Gemälde hatte der auf Guadeloupe als Sohn eines ‚weißen‘ Kolonisten und einer ‚schwarzen‘ Sklavin geborene Künstler, der übrigens in Louis-Léopold Boillys berühmtem *Atelier d'Isabey* (1798, Paris, Louvre) prominent nahe der Bildmitte zu sehen ist, in Paris auf eigene Initiative angefertigt und als Zeichen seiner politischen Unterstützung nach Haïti gesandt, also in eine ehemalige Kolonie, die sich von Frankreich losgesagt hatte. Auf diesem Bild imaginierte der Künstler Alexandre Pétion – den ersten Präsidenten der Republik Haïti und wie Guillon-Lethière selbst nach zeitgenössischem Verständnis ein *sang-mêlé* oder *mûlatre* – und Jean-Jacques Dessalines – ein ‚schwarzer‘ ehemaliger Sklave, der sich als Jacques I. zum Kaiser eines *Empire d'Haïti* machte – zu einem patriotischen Schwur vereinigt. Bemerkenswert bei Guillon-Lethières Wiederaufgreifen der aus dem französischen Mutterland stammenden Bildformel des revolutionären Schwurs à la David ist die Präsenz eines ‚weißen‘ Gottvaters. Grigsby, die Guillon-Lethières Begeisterung für die politische Emanzipation der *gens de couleur* beziehungsweise der ‚schwarzen‘ Bevölkerung der Insel ausführlich erläutert, schlussfolgert, Freiheit erscheine hier als „a gift from an elevated (read superior) white figure to grateful slaves. [...] Recognition is a gift, not an accomplishment...“ (53). Dies bringt die Autorin in Verbindung mit der Kindheitserfahrung des Künstlers, der nur durch die explizite Legitimierung durch seinen Vater Bürger- und eben nicht Sklavenstatus besaß, sowie mit dem öffentlich ausgetragenen Prozess um seinen Anspruch auf das väterliche Erbe, der zur Zeit der Entstehung des Bildes seine *mixed-raced origin* weithin publik machte.

Die biographische Dimension spielt auch in Kapitel 3 und 4 zu Werken des auf Santo Domingo geborenen Chassériau eine Rolle. In Kapitel 3 beschäftigt

sich Grigsby mit einer Aktstudie (Montauban, Musée Ingres Bourdelle), die Chassériau 1838 im Auftrag von Jean-Auguste-Dominique Ingres realisierte und für die das ‚schwarze‘ Modell Joseph posierte, somit der gleiche Mann, der bereits für Théodore Géricaults *Floß der Medusa* posiert hatte. Grigsby denkt über die spezifischen gewaltsamen Implikationen des Posierens bei einem ‚schwarzen‘ Modell nach, das von einem kreolischen Künstler gemalt wurde. In Kapitel 4 setzt sie sich mit Chassériau's Doppelporträt seiner Schwestern Adèle und Aline | **Abb. 2** | von 1843 in Verbindung mit der kreolischen Herkunft des Künstlers und der Dargestellten auseinander – die Familie



| **Abb. 2** | Théodore Chassériau, Die Schwestern des Künstlers, 1843. Öl/Lw., 180 × 135 cm. Paris, Musée du Louvre [↗](#)

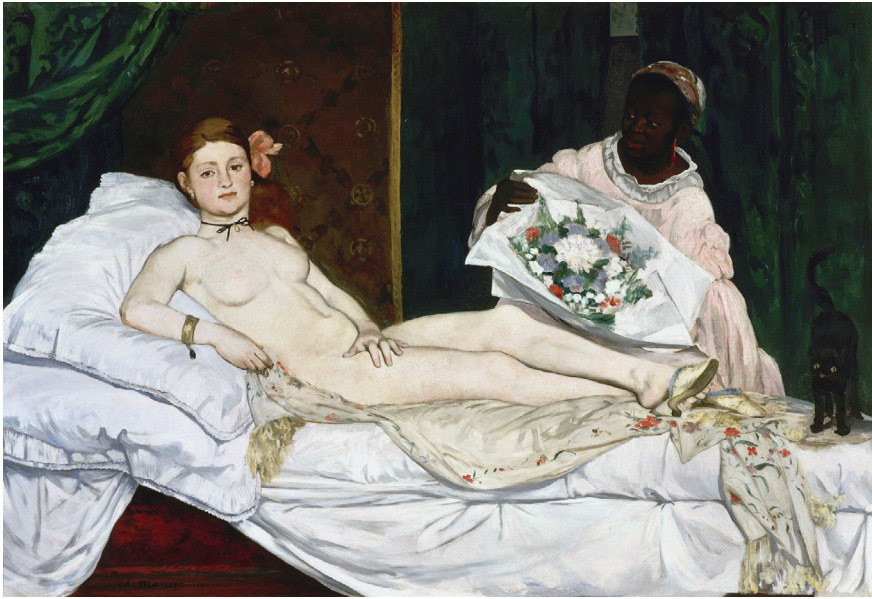
von Chassériaus Mutter wurde den *gens de couleur* zugerechnet. Bei ihrer Relektüre des Bildnisses bezieht sich Grigsby auf den Diskurs um Teint und Abstammung im Zusammenhang mit *créolité*. Während das ‚weiße‘ Inkarnat von Frauen aus dem französischen Mutterland als *clair* (hell) bezeichnet wurde, umschrieb man den Teint ‚weißer‘ Kreolinnen, die es im Regelfall peinlichst vermieden, ihre Haut auch nur dem schwächsten Sonnenstrahl auszusetzen, als *pâle* (blass) (124f.). Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry schilderte in seiner Beschreibung der französischen Kolonie Saint-Domingue von 1796 den Teint der Kreolinnen als gelblich, womit er dessen Abweichung vom Hautton der Frauen in der *France métropolitaine* markierte (123). Derartige Nuancen waren nicht unwesentlich, bedenkt man Saint-Mérys Bemühungen, dem zeitgenössischen Unbehagen der Aufhebung eines statischen ethnischen ‚schwarz‘-‚weiß‘-Gegensatzes, das sich aus der Realität sexueller *mixed-race*-Beziehungen ergab, durch ein minutiöses Vokabular für *Combinaisons du blanc* zu begegnen. Er suggerierte durch spezifische Benennungen eine vermeintlich numerische Feststellbarkeit von ‚Farbigkeit‘: Eine ‚Halb‘-, ‚Schwarze‘ wäre demnach etwa eine *mulâtresse*; eine ‚Viertel‘-, ‚Schwarze‘ eine *quaterone*; eine ‚Achtel‘-, ‚Schwarze‘ eine *métisse* etc.

Die vorgebliche Präzision solcher Taxonomien war jedoch offensichtlich nicht mit der visuellen Erfahrung verschiedener Abtönungen von Haut in Einklang zu bringen. Dennoch lässt sich eine Verbindung zwischen dem Porträt von Chassériaus Schwestern mit einer derartig obsessiven Beschäftigung mit Hautfarbe herstellen. Grigsby geht davon aus, dass der Maler seine Schwestern durch den gelblich-hellen Teint als Kreolinnen charakterisierte, deren Kreolität jedoch sichtbar durch die *valeurs* ihres Inkarnats abstufte: Die ältere, in den Kolonien geborene und damit ‚kreolischer‘ Adèle hat einen fahlere Hautton als die rechts stehende, jüngere, in Frankreich geborene Aline – Nuancen, die durch die prononcierte Angleichung der Schwestern mittels exakt gleicher Kleidung erkennbar würden und damit anderen ungun-

Assoziationen ebenfalls Tür und Tor öffneten. Denn Saint-Méry hatte angenommen, dass, je weiter sich die Haut von *gens métissé* aufhellte, desto wahrscheinlicher sei eine Abnahme der Fruchtbarkeit. Tatsächlich erging sich die zeitgenössische Kunstkritik nicht nur in Bemerkungen über die vermeintliche *laideur* der beiden Schwestern, sondern auch in Spekulationen über deren Sterilität (133). Die Autorin sieht eine hybride Identität auch auf der Ebene des malerischen Stils verwirklicht: Während das Inkarnat der Schwestern feinmalerisch wirkt wie bei Ingres, wird im unregelmäßigen Strichbild der Miederzone mit erkennbaren Pinselstrichen auf die koloristische Experimentierfreudigkeit von Eugène Delacroix abgehoben, wie sie nicht zuletzt in den Bildnissen seiner Geliebten, der *mûlatresse* Aspasia, anzutreffen war.

Schwarz-weiß à la créole

Kapitel 5 und 6 von *Creole* verlagern den Fokus auf Druckgraphik und Zeichnung, namentlich auf die illustrierte Presse um 1850. Insbesondere Darstellungen des selbsternannten ‚schwarzen‘ Kaisers des zweiten Kaiserreichs von Haiti, Faustin Soulouque alias Faustin I., wurde als ‚schwarze‘ Mimikry der französischen Nationalgeschichte inszeniert. Die karikaturale Überzeichnung Soulouques sollte die Kombination von *Blackness* und westeuropäischen Machtsymbolen im Stile des ersten Kaiserreichs als ‚unnatürlich‘ herausstellen und diene nicht zuletzt der Abwertung und Diffamierung der imperialen Bestrebungen und des späteren Kaisertums Louis Bonapartes (alias Napoleon III.) als *Soulouquerie*. Auch in Kapitel 6 widmet sich Grigsby dem Phänomen des rassifizierenden *Othering*, hier am Beispiel der Darstellungen von Alexandre Dumas père, dessen öffentliche *persona* im Spannungsfeld von *Marquis* und *Nègre* verortet wurde. Marquis Alexandre Davy de la Pailleterie, Plantagenbesitzer auf Santo-Domingo und die ‚schwarze‘ Sklavin Marié-Céslette Dumas, waren die Eltern von Dumas‘ Vater. Dumas war somit aristokratischer und afrikanischer Abstammung zugleich. Grigsby verdeutlicht, wie sehr die Betonung



| Abb. 3 | Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Öl/Lw., 130 × 190 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Wikimedia](#)

von Dumas' kreolischer Herkunft, angesichts des Klischees vom impulsiv-unbeherrschten *Créole* zur Infantilisierung des vielbenedeten Polygraphen genutzt wurde, dessen ausufernde literarische Produktion man auch als Resultat des Einsatzes von Ghost Writern (im 19. Jahrhundert als *nègres littéraires* bezeichnet) diffamierte.

Die Ausstellung vermeintlich kreolischer Kindlichkeit und Launenhaftigkeit ist laut Grigsby auch ein wesentlicher Aspekt in Manets *Olympia* von 1863.

| Abb. 3 | In expliziter Erweiterung von T. J. Clarks auf Klassenaspekte fokussierender Deutung und Griselda Pollocks Orientalismus-Assoziation in Zusammenhang mit dem vielbesprochenen Skandalbild (Clark 1984, Kap. 2; Pollock 1999, Kap. 9) interessiert sich die Autorin besonders für die ‚schwarze‘ Begleitfigur der jungen Prostituierten. „Manet’s painting can be seen as updating a Creole scene wherein white women’s pampered indolence depended on black slavery“ (210). Diese Lesart der *Olympia* als ein Werk mit kreolischen Konnotationen ist überzeugend. Vor allem, wenn man bedenkt, dass Zacharie Astruc für das Bild namensgebendes Gedicht auf das Gemälde den von der kunsthistorischen Forschung laut Grigsby bislang unkommentiert gebliebenen Untertitel *La Fille des Îles* trug – abgesehen davon, dass die hämische zeitgenössische Kritik Manets Aktfigur mit

Gelbfieber und Kautschuk in Verbindung brachte und damit ebenfalls koloniale Kontexte aufrief (211). Im Frankreich des Jahres 1863, als die Abschaffung der Sklaverei bereits mehrere Jahre zurücklag, musste das Klischee der ‚schwarzen‘ Sklavin mit einer blassen kreolischen Kurtisane als Herrin als offensichtliche Fiktion erscheinen. Grigsby formuliert dazu als rhetorische Frage: „Does each figure falsify the other, proving one is not a real courtesan or odalisque and the other is not a real slave?“ (214) Manets Modernität bestünde demnach nicht zuletzt in der spielerischen Brechung des Performativen.

Weniger überzeugend und in deutlich polemischerem Ton fällt Grigsbys achttes Kapitel zu Manets *Erschießung Maximilians von Mexiko* (Kunsthalle Mannheim) aus. Die Autorin beobachtet einen zeitlichen Sprung in der Darstellung der Hinrichtung des mexikanischen Kaisers, der von Soldaten in französischer Uniform erschossen wird. Dass der Körper des indigenen Begleiters des glücklosen Monarchen erkennbar von den Gewehr-Kugeln getroffen zurückzuckt, während der ‚weiße‘ Habsburger-Prinz und sein anderer Schicksalsgenosse, ein hispanischer *criollo*, noch unberührt im Pulverdampf stehen, führt Grigsby zu einer historisch schwierigen Interpretation: „if we care to look at racial difference, we might better appreciate that Manet’s censored painting depicted a

more fundamental and sublimate exertion of power: not ‚France shooting white Maximilian‘ but ‚France shooting (brown) Mexiko‘“ (256).

Empfehlenswert ist das letzte Kapitel, in dem es um den Aufenthalt Edgar Degas‘ 1872 in New Orleans, der Heimatstadt seiner kreolischen Mutter, geht – eine Amerika-Reise, deren Hintergründe und Kontexte aus den Publikationen von Gail Feigenbaum und Marilyn R. Brown bekannt sind (Feigenbaum 1999; Brown 1994). Grigsby stellt die Identifikation des Künstlers mit seiner kreolischen Verwandtschaft heraus, insbesondere mit seiner erblindeten Cousine, die den Maler mit notorischem Augenleiden in mehreren Werken beschäftigte. Die Diskrepanz zwischen der Abwesenheit von *people of color* in Degas‘ amerikanischen Werken und seiner in zahlreichen Briefen geäußerten Faszination angesichts des für ihn anstrengend intensiv-hellen Lichtes und der Omnipräsenz ‚schwarzer‘ Menschen bildet den Ausgangspunkt der Argumentation.

Degas äußerte sich wiederholt begeistert über den Anblick von „*négresses de toute nuance, tenant dans leurs bras des petits blancs, si blancs, sur des maisons blanches*“ (269) und spricht von den Männern und Frauen des ‚schwarzen‘ New Orleans als „herumgehenden Silhouetten“ (286), während er gleichzeitig sehnsuchtsvoll an den eigentümlichen Charme der Pariser Wäscherinnen zurückdachte (288). Vor diesem Hintergrund betrachtet die Autorin Degas‘ direkt nach seiner Rückkehr entstandenes Gemälde mit dem originalen Titel *Blanchisseuse-Silhouette* | Abb. 4 | und legt dar, wie sich der Blick des Malers durch die visuellen Erfahrungen seines Familienbesuchs im ehemals französischen Louisiana verändert hat: „Most white French viewers of *Blanchisseuse-Silhouette* would assume they saw a backlit white woman, not a *négresse*. In New Orleans this would not have been the case; there she may indeed have been seen as black or mixed-race. Degas, after his voyage, had acquired a double vision; he could see French and he could see Creole.“

Ohne jeden Zweifel ist Darcy Grimaldo Grigsbys Band für die Beschäftigung mit dem Kreolischen in der



| Abb. 4 | Edgar Degas, *Blanchisseuse-Silhouette*, 1873. Öl/Lw., 54,3 × 39,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art [↗](#)

französischen Kunst des 19. Jahrhunderts grundlegend. Das Thema ist damit keineswegs erschöpft, beschränkt sich die Autorin doch, wie sie selbst bemerkt, auf die einst französischen Überseegebiete im amerikanischen beziehungsweise karibischen Raum. Zur Imagination des Kreolischen haben jedoch ebenfalls die afrikanischen Kolonien Frankreichs beigetragen. Eine Auseinandersetzung mit der reichen Bildproduktion des 19. Jahrhunderts zu Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierres Erfolgsroman *Paul et Virginie* (1788), der auf Mauritius spielt, wäre sicherlich ertragreich gewesen. Über die Thematisierung des Kreolischen ließe sich auch im Zusammenhang mit dem bedeutenden Kunsthändler Ambroise Vollard (1865 auf La Réunion geboren) produktiv nachdenken – verwiesen sei nur auf Auguste Renoirs exotisierendes Vollard-Porträt von 1899 im Pariser Petit Palais. Die Maskarenen jedenfalls sind in *Creole* abgesehen von einem nicht weiter kommentierten Porträt des

réunionesischen Poeten Charles Leconte de Lisle und einem Hinweis auf den Roman *Les marrons* (1844) des ebenfalls aus La Réunion stammenden *mûlatre* Louis-Timagène Houat abwesend (112f.; 125).

Amerikanisch, engagiert, anregend

Nicht nur durch den Fokus auf Amerika wirkt Grigsbys Buch sehr amerikanisch, sondern auch durch die vor der Veröffentlichung vorab eingeholte und auf dem Umschlag abgedruckte Jubelrhetorik sowie dadurch, dass keinerlei deutschsprachige Forschungsliteratur – etwa Beiträge zu Manet sowie zum Phänomen der Kreolisierung (z. B. Bättschmann 1993; Lüthy 2003, Kap. 4 u. 5; Rainsborough 2016) – darin berücksichtigt wurde. Wenn die Autorin in ihrer Einleitung ausführlich ihre eigene kreolische Familiengeschichte thematisiert, scheint dies ebenso zeitgeistig wie persönlich. Rassismus-Kritik und die Auseinandersetzung mit der kolonialen Dimension des französischen 19. Jahrhunderts ist erkennbar ein Lebensthema ihrer kunsthistorischen Forschung. In vielerlei Hinsicht liest sich *Creole* denn auch wie eine Weiterführung von Grigsbys ebenfalls sehr empfehlenswertem Band *Extremities* (Grigsby 2002). *Creole*, von seiner Verfasserin als „historically informed pursuit of justice“ definiert (12), positioniert sich als politisch-aktivistisch. Dementsprechend werden ‚schwarze‘ Bildfiguren stets dezidiert positiv besprochen – „the beautiful black man“ (98), „a vital beaming black woman, so lovely in her blue dress“ (216) –, außerdem lauten die letzten Worte des letzten Kapitels unvermittelt „Black Lives Matter“ (293). Ein gewisses Unbehagen stellt sich ein, wenn die Autorin dem anonymen ‚schwarzen‘ Modell aus Manets *Olympia* und damit einer marginalisierten Figur eine Geschichte geben möchte. Denn sie räumt ein, es sei nicht gesichert, ob für die Begleiterin der nackten Prostituierten wirklich eine gewisse Laure, „très belle négresse“ posierte, die Manet in einem Notizbuch unter der Adresse „11, rue de Vintimille“ eintrug, beschließt dann aber: „I will call his model Laure“ (207). Wenige Seiten später identifiziert sie trotz gänzlich fehlender physiogno-

mischer Ähnlichkeit diese Frau auch noch mit dem Modell des ‚schwarzen‘ Kindermädchens in Jacques Eugène Feyens *Le baiser enfantin* (1865, Lille, Palais des Beaux-Arts) und imaginiert auf dieser ‚Grundlage‘ Ansätze zu einer Biographie (226). Dies führt zur prinzipiellen Frage, inwiefern eigene (identitäts-)politische Positionierungen möglich, sinnvoll, erforderlich und wünschenswert oder sogar problematisch sein können.

Liest man Grigsbys *Creole*, gewinnt man den durchaus problematischen Eindruck, *créole* sei ein monolithischer Begriff gewesen, dessen semantischer Umfang im untersuchten Zeitraum konstant gewesen sei und dem heutigen, offeneren Verständnis von Kreolität entsprochen habe. Tatsächlich wird im *Dictionnaire de Trevoux* von 1771 sowie im *Dictionnaire de l'Académie française* von 1835 *criole* beziehungsweise *créole* ausschließlich als Bezeichnung für die in den Kolonien geborenen Nachkommen der europäischen Kolonialisten angegeben: *Dictionnaire de Trevoux* 1771, Bd. 3, 18 [↗](#); *Dictionnaire de l'Académie française* 1835, Bd. 1, 449 [↗](#).

Nach diesem Verständnis waren ‚schwarze‘ Sklaven und deren Nachkommen, die in den Kolonien zur Welt kamen, also keineswegs Kreolen. Dies deckt sich mit der primären Bedeutung in den aktuellen Referenzwörterbüchern zur französischen Sprache (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [↗](#); Larousse, *Dictionnaire de français*, s.v. „*créole*“ [↗](#); Le Robert. *Dico en Ligne*, s.v. „*créole*“ [↗](#)), wo lediglich als sekundäre Bedeutung vermerkt wird, der Begriff könne „par extension“ – und dies ist ein wesentliches Detail – all jene bezeichnen, die in den Überseegebieten geboren wurden, was dann auch (anders als in Grigsbys Definition) Indigene aus der Karibik einschließen würde. Eine knappe begriffsgeschichtliche Präzisierung mit diachronem Fokus hätte die differenzierte Argumentation bereichert. Davon abgesehen, ist Grigsbys *Creole* ein intelligentes, reflektiertes, anregendes, gleichermaßen gut lesbare wie lesenswertes und wichtiges Buch, gerade angesichts simplifizierender Identitätsnarrative unserer Gegenwart.

Erwähnte Literatur

Appiah 2019: Kwame Anthony Appiah, *Identitäten. Die Fiktionen von Zugehörigkeit*, München/Berlin 2019.

Bätschmann 1993: Oskar Bätschmann, *Édouard Manet: Der Tod des Maximilian*, Frankfurt a. M. 1993.

Brown 1994: Marilyn Brown, *Degas and the Business of Art. A Cotton Office in New Orleans*, University Park 1994.

Clark 1984: Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1984.

Feigenbaum 1999: Gail Feigenbaum (Hg.), *Degas and New Orleans. A French Impressionist in America*. Ausst.kat., New York 1999.

Grigsby 2002: Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven/London 2002.

Hunt 1992: Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley 1992.

Locke 2001: Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton 2001.

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

Pollock 1999: Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999.

Rainsborough 2016: Marita Rainsborough, *Fremderfahrungen in der Kunst. Vom Exotismus und Orientalismus zur Kreolisierung und Hybridisierung*, in: Werner Fitzner (Hg.), *Kunst und Fremderfahrung*, Bielefeld 2016, 77–96.

Global Art History

Why Tell Art Histories Transculturally – Today and Tomorrow?

Monica Juneja

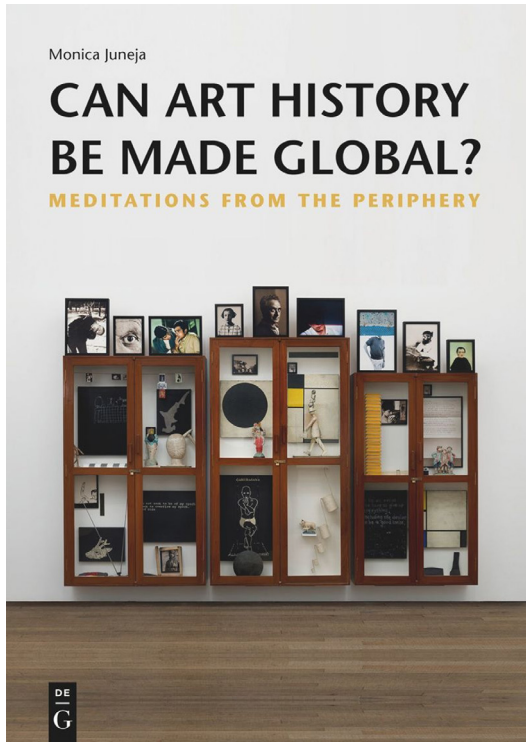
**Can Art History Be Made Global? Meditations from the
Periphery.** Berlin/Boston, De Gruyter 2023. 352 p.
40 colour plates, 15 b/w ill. ISBN 978-3-11-071629-0.
€ 49,00

Kitty Zijlmans

Professor Emerita of Contemporary Art History
and Theory/World Art Studies
Leiden University
C.J.M.Zijlmans@hum.leidenuniv.nl

Why Tell Art Histories Transculturally – Today and Tomorrow?

Kitty Zijlmans



The question Monica Juneja poses in her compelling book *Can Art History Be Made Global?* can be answered with a simple 'yes'. But this is just the start of a long trajectory we have to take and we need all hands on deck. Making art history global is not a single-person endeavour but a joint enterprise and a considerable effort. We all, art historians and art scholars from around the world, need to do our part. This requires a number of related things: rethinking, reevaluating, and revising the dominant narratives that rule(d) the discipline and their historiography; a thorough theoretical underpinning of what resulted from the long-term relationships following from global journeys and en-

counters; and a detailed knowledge of cultural specificities, traditions, and interculturalizing processes, even more complicated by the tangled relationships between nations and cultures, and nationalism and globalisation. It means: knowing the discipline's historiography, theories, and methods, its institutions, and art-in-context through the ages worldwide – the sum total of a global art history, and a current, pressing issue.

Euro-American Hegemony in Art History

Obviously, it is impossible for one person to encompass all of this; this is why it not only is a joint venture, but also implies a recognition of the need for revision, an awareness of where the discipline has brought us. Moreover, it means taking art history beyond the Euro-American paradigm that has passed its expiration date by far. Monica Juneja asserts that art history as a modern scholarly field cannot plausibly be viewed as a purely 'Western' discipline, because "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." (Juneja 2023, 15) In the course of a gradually globalising art historical discourse that occurred roughly in the last decades of the twentieth century, this certainly applies, but fact is that the discipline originated and took shape in the German speaking countries in the mid-nineteenth century. Chapter 1 (on which more later on) addresses this genealogy, but a more pressing question is, what happened since the discipline's inception? Which direction did the discipline take after its initial beginnings, when

the 'battle' between two emerging main directions, that of a *Kunstwissenschaft* (a thoroughly systematic study of art) and a *Kunstgeschichte* (an Art History) was won by the latter. Moreover, in the early days of the discipline getting shape, it was not focusing on one particular development or region per se. Rather, it was open to the 'high-cultures' of the world, encapsulated under the term *Weltkunstgeschichte* (World Art History).

In my view, 'the West' eloped with the discipline by gradually appropriating, colonising it – if you like, increasingly excluding 'art from elsewhere' (in Okwui Enwezor words), and discarding philosophical and discursive texts from past and present beyond the North-Atlantic. In the past decades, in the era of decolonisation and post-colonialism, the idea of a world art history was revitalised as a necessity to do justice to the richness and interconnectedness of art worldwide. One of its incentives is a modern and contemporary art that has emerged and is presented everywhere, testifying to all kinds of inter- (or in Juneja's words) transcultural developments dating back to the beginning of the twentieth century and before. Meanwhile, in art circles and academia, the Euro-American hegemony is increasingly challenged, and rightly so. As is becoming widely acknowledged, art and culture themselves attest the intricate, pluriform sources and movements, or as Kwame Anthony Appiah so aptly expresses it in his fascinating book *The Lies That Bind. Rethinking Identity* (2018): "All cultural practices and objects are mobile; they like to spread, and almost all are themselves creations of intermixture." (Appiah 2018, 208) Intermixture as a premise refutes ideas of a fixed ownership of culture, and even the more so when culture gets conflated with 'nation-state'. Perhaps a bit boldly, Appiah says: "Western civilization is not at all a good idea and Western culture is no improvement." (Ibid., 191) That is, implying something coherent ('Western', i/e the North-Atlantic) and excluding its alleged opposite, the 'non-West', encompassing the whole of Africa, Asia, and Latin-America, and thus lumping together a whole lot of extremely different societies. "No Local-

ity," adds Juneja, "however specific its dynamics, is sealed off from others." (31)

Centre – Periphery Revisited

In Juneja's book, a critique of Euro- or Western-centrism is implied, but is not the objective of her research; rather, she aims at explicating art and culture's (worldwide) dynamic mobility and the interaction with other units, framed by a critical globality based on the, in her study expounded, theory of transculturation. This challenging enterprise results in a well-structured and extremely rich study that draws on many years of scholarly expertise in the growing field of global art history and from more than a decade of research, teaching and intellectual exchanges with students and colleagues in academia, museums, and heritage institutes. Being appointed the first Professor of Global Art History at Heidelberg University, the first in the German-speaking countries, Juneja is one of the co-shapers of this budding field of doing art history from a global perspective. The strength of the book is that it encompasses and unites several perspectives: on a macro-level, because of its historiographical scope, it is a survey- and reference book, and methodologically it lays the theoretical foundation for a transcultural approach to art; on a micro-level, it offers closely analysed case studies.

But saying this is just scratching the surface of the book. Let us take a deeper dive into the chapters. Apart from the Introduction, which includes the framework of a theory of transculturation, and a Postscript, the book has five chapters: it tapers from a broad historiographical and conceptual outline (Chapter 1), 'the visual' itself as subject of historical investigation (Chapter 2), to three subsequent chapters, each revolving around a particular theoretical notion or concept and elucidated with case-studies from South Asia – hence the subtitle of the book *Meditations from the Periphery*.

In the introduction the foundation is laid, clarifying notions such as 'global' and the rhetoric on globalisation vis a vis issues of art, identity and the

nation-state, neoliberal economics and politics – all sorts of impediments in need of being addressed, and ideally overcome. The main argument that centres around the flow and circulation of art, ideas, and practices throughout the ages and around the globe, parallels how the author herself moves within and throughout the discursive field. This field is as vast as it is amorphous; some direction is given in an extensive footnote encapsulating studies that have aimed at dealing with ‘the global’. (13–14) For further orientation or study it is of course useful to have them listed together, but it would have been interesting to see more of a positioning and contextualisation of the various studies, and how they relate and respond to each other.

Transculturation and the Visual

The paragraph ‘Transculturation as Critical Globality’ forms the heart of the Introduction, the theory on which the subsequent chapters are built. Juneja explains the concept of the transcultural as follows: “A transculturally framed history of art goes beyond the principle of additive extension and looks instead at the transformative processes that constitute art practice through cultural encounters and long-term relationships, whose traces can be followed back to the beginnings of history.” (27) These transformative processes regard not just art itself, but also the concepts, which, as migrant notions, change in use and meaning in different contexts and over time. The transcultural is preferred over concepts such as multicultural (cultures put side by side and not connected; this is the same reason why, in our *World Art Studies* book, we opted for the term ‘interculturalization’, emphasizing processes of entanglement; Wilfried van Damme and Kitty Zijlmans [Eds.], *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008); transnational (going beyond individual nation-state boundaries, but not disentangling ‘nation’ and ‘culture’); and it also leaves behind the (hierarchical) binaries of thinking in terms of ‘the West’ versus ‘the non-West’, or ‘centre’ and ‘periphery’ as fixed domains. In contrast, the goal is to investigate

the morphologies of relationships. And here lies the challenge. Relationships imply entanglements and dynamics, changes on various levels and in different forms: art, practices, concepts, discourse, institutions, and these interactive processes that make for a globally connected art history, need to be disentangled and dissected. This means that in every single case (micro-level), a single thread needs to be unravelled from the tangle and scrutinized how it got intertwined with others. This is to recover constitutive forms of encounter and relationships that unfolded at any historical juncture. This is what Juneja demonstrates in Chapters 3–5, meticulous research into the complexity of relationships on local, regional, national and global scales. Moreover, to overcome the pitfall of addressing art and entanglements ‘elsewhere’ merely following the North-Atlantic paradigms, Juneja proposes to allow theory-building from beyond of what she calls “the unmarked Euro-American centre of dominant narratives”. (33)

Her in-depth knowledge of the art and culture of South Asia allows her to weave a new fabric of narratives and insights, interconnected with what happened ‘elsewhere’, here meaning the North Atlantic, as the case-studies (more on them further on) demonstrate. Before going to this part of the book, I will briefly touch upon the topic of Chapter 2, the visual. The fact that we deal with the visual, with vision and how it gets shaped, how the visual materialises, and with the relationship between image-making and -perception, is a central aspect of each art historical investigation. Images are both intermixtures and mediators between worlds themselves.

Juneja enters the topic by looking at a work of art. Over forty colour plates and fifteen black-and-white images and figures scaffold the argument, here in Chapter 2, a seventeenth-century miniature from the Mughal Emperor Jahangir Album showing artists at work. Making a case in point, the representation(s) show an image about image-making, painting as a form of knowledge-dissemination, and the circulation of motifs, pictorial units, and the like. With further visual material in ten more colour plates, Juneja

analyses what makes up the visual, which strategies are employed and what kind of transcultural entanglement have occurred, such as religious ones (a/o Christianity), cultural (spatial illusion, different pictorial modes of how the 'seen' is translated into the image), and philosophical (tensions with regards to 'truth' and illusion). Concepts derived from the Persian language or early Islamic texts refine the notion of 'the visual'/'vision', making clear to what extent vision is fundamentally a cultural construct. Furthermore, the mobility of the images as material agents and the albums as distinct mediators of transculturalisation are discussed in this chapter. Her detailed investigation into such visual practices and their materialisations demonstrates knowledge ranging from materials and techniques employed, artists and their collaboration in workshops, patrons, cultural particularities and human universals.

Modernity and Inclusive Contemporaneity

Doing global art history thus means diving deep into one particular strand of the globally entangled histories of art practices, regions, and cultures, and to know how to unknot them. This produces fascinating research, as the transcultural approach is (successfully) at work to unravel such entanglements, but the question that arises is how these various case-studies get connected again into new art historical fabrics. Can we still write art *histories*? How will they look like? To disentangle a knot of strands is one thing, but how to tie things together again, weaving new narratives? This is a question that worried and still worries me too within our world art studies frame, and I have no answer yet. The macro-level has distinct features and is theorised, or is in the process of; the micro-level can be approached as Juneja aptly demonstrates in chapters 3–5, and her method can be made operational everywhere, but it seems that a meso-level is missing out. This is of course too much to ask within one single book, so, again, as a joint effort, we need to take up this challenge. We need to counter James Elkins' postulation in his latest (and last) book *The*

End of Diversity in Art Historical Writing. North Atlantic Art History and its Alternatives (2021), saying that whereas "the art world is becoming more diverse and inclusive, writing about art is becoming less diverse and more uniform". (7) Juneja disagrees with this, her book aims at refuting precisely that, but the North Atlantic paradigm has settled firmly in the centre of the discourse, and is quite persistent. A thorough revision of this dominant practice, its premises, theoretical frames and historiography requires the commitment and contribution of scholars from around the world. Back to chapters 3–5, their baseline is similar to that of the previous chapter: a historically and theoretically framed enquiry into a topical aspect of art history writing, visualised by examples and case-studies from South Asia. Chapter 3 deals with probably the hottest issue in art history: modernism, including an expansion to its alleged counterpart, 'primitivism', forming a persistent intertwined pair, elucidated by a number of cases from India. In this chapter, Juneja advocates for a transcultural modernism disengaged from the dominant, fixed idea of modernity's origin and development that is firmly situated in 'the West'. Not only was modernism international and transcultural from its inception, the European modern was from the onset fuelled by 'other' cultural sources due to colonialism and transcultural exchange. This dynamic of intertwined relationships leaves behind thinking in terms of 'other modernities' next to that of 'the West', but suggests a non-homogenising and non-hierarchical interconnection.

Perhaps an equally pressing issue is the notion of the contemporary, or contemporaneity (Terry Smith), the subject of Chapter 4. Also here a 'periphery-in' approach is taken with a focus on South Asia: contemporary art understood as a de-centred, networked and multi-local field and also not detached from modernism, nor as its continuation. The contemporary is marking the present, but also recollects the past; notions such as 'avant-garde', 'nation' and 'locality' are features to address; furthermore, it has a political connotation. This already hard to untie complex is complicated by several perspectives (the archive,

the body, participatory art) that are also included. Even though they are most certainly relevant for 'the contemporary', here they confuse, rather than clarify. The reference to 'the archive' points at artworks as archival legacies that store historical narratives, traditions, memory. The work of some Indian artists give a glimpse of the complexity of relationships with other works and concepts, as each case requires careful study. Two more angles, the body and participatory art, conclude the chapter. Although relevant topics to discuss in the context of the contemporary, in the frame of this book, they are a little too much of a stress, as if the author fears to exclude possible viewpoints. This makes the ending of the chapter somewhat messy and incoherent, it is simply a bit too much.

A Compass to Art History as a Global Project

Centring around the equally praised and disputed 1989 exhibition *Magiciens de la terre*, Chapter 5 is more closely knit than the previous chapter. It embraces the globe in the sense that it departs from Jean-Hubert Martin's milestone exhibition and moves from there to the peripheries (with, as previously, examples from South Asia), tracing a connected history of this first 'whole earth show'. I find it a sympathetic and fair reading of *Magiciens*, because, whether in the positive or the negative, the exhibition is always referred to, it *has* made a difference, it is a manifest point of reference. The excursion at the end of the chapter to the subject of Indigeneity adds to the argument of aiming for an inclusive contemporaneity, flown in from the periphery.

The Postscript, lastly, moves from the global to the planetary, suggesting a non-anthropocentric art history. It takes into account the more-than-human, introducing another ethical regime to recalibrate culture as a joint venture together with the non-human. Considering the state of the planet today, this may be more pressing than anything.

This book is a major accomplishment, rich in its theorizing, thinking, and execution, and erudite in both its scope and depth; it is agile and eloquent in its language. The text is dense and requires one's full attention, but with a rewarding outcome. It stimulates thinking otherwise, a compass to move anew through the field of the global, art history as a global project, with numerous challenges to get started oneself.

Erratum

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.12.108238>

Neues aus dem Netz

Relaunch der MAK Sammlung Online

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.12.108239>

Zuschrift

Ausstellungskataloge der Galerie „Der Sturm“ gesucht

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.12.108240>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2024.12.108241>

Erratum

Erratum

Bedauerlicherweise enthielt die Rezension von Wolfgang Augustyn zu dem von Gerhard Lutz und Angela Weyer herausgegebenen Band *850 Jahre St. Godehard in Hildesheim* im November-Heft 2024 (S. 719–726) mehrere Fehler, die richtiggestellt werden sollen:

S. 722: Die Benediktinerklosterkirche Sankt Godehardi war nicht die Grabeskirche des Titelheiligen. Nach seinem Tod 1038 ist Godehard vielmehr im Hildesheimer Dom bestattet worden. Der Schrein des 1131 kanonisierten Bischofs befindet sich bis heute dort in der Krypta.

S. 725: Der für die Restaurierung des 19. Jahrhunderts wesentlich (aber nicht allein) verantwortliche Architekt Hase hieß mit Vornamen Conrad Wilhelm, nicht „Carl Wilhelm“. Der Maler der Zyklen im Altarhaus (erhalten) und im Langhaus (verloren) war der Kölner Michael Welter, nicht „Weller“.

S. 726: Bei den Namen der Autorinnen ist an einer Stelle Schädler-Saub, nicht „Staub“ zu lesen.

Relaunch der MAK Sammlung Online

Die MAK Sammlung Online [↗](#) wurde relaunched und ist ab sofort modernisiert, deutlich user*innenfreundlicher und mit erweiterten Objektinformationen nutzbar. Ein optimiertes Design, detailliertere Suchfunktionen und multimediale Angebote heben den digitalen Zugang zu den mittlerweile rund 290.000 online verfügbaren MAK Objekten auf eine neue Ebene.

Die Neugestaltung der MAK Sammlung Online erfolgte als Teil des Projekts MAK 3D – Digitalisate, Daten, Display, im Zuge dessen bisher auch über 30.000 MAK Objekte digitalisiert wurden.

Ausstellungskataloge der Galerie „Der Sturm“ gesucht

Die Sturm-Galerie stand zwischen Kaiserreich und „Drittem Reich“ fast 20 Jahre im Brennpunkt künstlerischer Auseinandersetzungen. Das Verdienst, der expressionistischen Kunst in Deutschland den Weg bereitet zu haben, gebührt Herwarth Walden, der 1912 mit der Gründung der Galerie diesen Künstlern eine Heimstatt gab, in der sie ihre Werke zeigen und sich der Öffentlichkeit präsentieren konnten.

Die wichtigsten Ausstellungen fanden in Berlin statt. Insgesamt veranstaltete die Galerie mehr als 400 Ausstellungen, und allein von den Berliner Schauen gelten 66 Kataloge als verschollen. Verfemung im NS-Regime und der Krieg rissen große Lücken in den Bestand. Aber auch später verschwand noch Einiges: Nell Walden lag für ihr Buch *Der Sturm, and the Collaborative Cultures of Modern Art* (2021) die Berliner Kataloge bis zur 93. Ausstellung lückenlos vor, zehn von ihnen sind nicht mehr auffindbar. Bei den auswärtigen Ausstellungen ist der Verlust noch wesentlich größer.

Ein Nachlass der Galerie existiert vermutlich nicht. Umso mehr erfordert eine für unser heutiges Verständnis notwendige Aufarbeitung der Tätigkeit der Galerie den Zugang zu allen noch vorhandenen Zeugnissen, allen voran den Ausstellungskatalogen als wichtigsten Informationsträgern.

Volker Pirsich und der Verfasser arbeiten an einer Sammlung der Kataloge des Sturm, die seit 2014 vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München online gestellt wurden¹. Hiervon profitieren nicht nur Sammler, sondern auch die kunsthistorische Forschung, die Provenienzforschung, die Arbeit der Auktionshäuser und die Plagiatssuche. Eine Liste der gesuchten Kataloge ist hier aufgeführt. Außerdem suchen wir nach Einladungskarten zu den Ausstellungen, denn diese geben zuverlässig Künstler, Thema und Zeit einer Schau an. Uns ist bekannt, dass Sturm-Kataloge und Einladungskarten gesammelt werden.

Wir bitten daher um Nachricht an Rainer Enders: R.enders@t-online.de², wenn Sie im Besitz von Katalogen und anderen Materialien sind und bereit sind, diese in Kopie für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung zu stellen.

Zu den folgenden Ausstellungen werden Informationen gesucht:

Nr.	Datum	Titel / [Künstler]
4	Juni/Juli 1912	Deutsche Expressionisten
5	August 1912	Französische Expressionisten
6	September 1912	Jungbelgische Künstler
9	16.–30.11.1912	Adler, Campendonk, J. Gauguin, Segal
10	Dezember 1912	Die Neue Sezession
11	Januar 1913	Gabriele Münter
12	Jan./Febr. 1913	Unvollständig bekannt: Robert Delaunay, Julie Baum Gedächtnisausstellung, Ardengo Soffici, Ausst.-Kat. Galerie Der Sturm, Berlin
22	Februar 1914	Alexej von Jawlensky
33	Juni/Juli 1915	Graphik [P. Klee, F. Baumann, H. Campendonk, F. Marc, F. Müller, O. Herzog]
41	Mai 1916	Georg Schrimpf, Fritz Baumann, Johannes Itten
52	Mai 1917	Albert Bloch/Harald Kaufmann
69	Dezember 1918	Sturm-Graphik
101	Oktober 1921	Nell Walden, Gesamtschau
117	März 1923	Laurence Atkinson, William Wauer [nach Volker Pirsich, <i>Der Sturm</i> , 1985], Itten [nach Kat. Johannes Itten – Wege zur Kunst, 2002], Gesamtschau
122	August 1923	Die jungen Dänen Gastausstellung. [J. Niesen, O. Rude, C. V. Borch, O. Sievert, M. Lorentz, E. de Sala, P. B. Holst, G. Hansen, K. Iversen]
122?	August 1923	Paul Fuhrmann [genannt in Hans-Peter Schulz, <i>Paul Fuhrmann</i> , 1978]
124	Oktober 1923	Burger-Mühlfeld/Hans Haffenrichter, Edmund Kesting, Hans Mattis Teutsch, Béla Kádár

130	April 1924	Joseph Pobereschky, Lidija Dmitriewskaja, Kurt Schwitters, Willi Baumeister [Einladungskarte im Baumeister Archiv Stuttgart]	160	Juli 1927	Francis Brugière, Gesamtschau
137	Dezember 1924	Johannes Itten und/oder Béla Kádár, Sturm-Graphik	161	August 1927	Gesamtschau
141 F	Juni 1925	Ungarische Künstler	162	September 1927	Max Malpricht
143	August 1925	Gruppe K/Hannover	164	November 1927	Carl Wiederhold, Gesamtschau
146	November 1925	Pierre Flouquet	165	Dezember 1927	Hugo Scheiber, Gesamtschau
147	Dezember 1925/ Januar 1926	Sturm-Gesamtschau	166	Januar 1928	Jean Charlot, Gesamtschau
148	Februar 1926	Hugo Scheiber, Arnold Topp	167	Februar 1928	Gertrud Munckel, Gesamtschau
149	März/April 1926 (16.3.–30.4.)	Sonderausstellung Carl Buchheister, Südseekunst, Gesamtschau – Hermann Seewald	168	März 1928	Arturo Ciacelli, Gesamtschau
149 S	Mai 1926	Afrikaplastik, Südseekunst, Gesamtschau	-	Mai–Aug. 1928	Hermann Seewald, Exter, Kalmouk im Sturmladen
150	Juni 1926	Sandro Malmquist, Adolf Kütke	-	September 1928	Hugo Scheiber, Kurt Schwitters
151	Juli 1926	Gesamtschau	-	Oktober 1928	Viktor Servrancs
152	August 1926	-	-	November 1928	Kalmouk
153	September 1926	-	-	November– Dezember 1928	Wladimir Schwab, Takis Kalmouk
154	Oktober 1926	Wilhelm Ostwald, Willi Baumeister (nach Peter Beye/Felicitas Baumeister, 153. Sturmausstellung Okt. 1926)	-	Dezember 1928	Florence Hösel, Lotte Schubart
155.1	November 1926	Kurt Schwitters, Lajos d'Ebneth, Arnold Topp [Einladungskarte in: Hubertus Gaßner (Hg.), Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, 1986]	-	Januar 1928 (?)	Gyula Hincz [nach Gaßner (Hg.), Wechselwirkungen..., 1929]
155.2	Dezember 1926	Jugoslawische Kunst, Slowenischer Klub der Jungen	-	Jan./Febr. 1929	Erasmie Bertzà, Malpricht
156.1	Januar/Februar 1927	Hugo Scheiber, Hugo Händel	-	Febr./März 1929	Gesamtschau
156.2	März 1927	Thilo Maatsch, Hans Jaenisch	-	April 1929	Hans Jaenisch
(158)	Mai 1927	Alexej Remisow	-	April/Mai 1929	Jaenisch, Eisenmann
159	Juni 1927	Alexej Remisow, Max Malpricht	-	11. Mai–30. Juni 1929	Carl Buchheister, Jaenisch, Eisenmann
-	Juni 1927	Gesamtschau Filiale Kurfürstendamm 220	-	Aug./Sept. 1929	u. a. Hermann Seewald
			-	Dez. 1929–Febr. 1930	John Elsas
			-	Febr./März 1930	Boriska Polgár
			-	Mai–Sept. 1930	Gesamtschauen?
			-	Sept. 1930	„Das Kind malt“
			-	Mai 1931	Vagabunden-Kunstaussstellung
			-	Juni 1931	Mario Guido dal Monte
			-	1931	Gesamtschau (u. a. Wiederhold)
			-	1932	Alessandro Rhodin

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[↗].

Aalborg (DK). **Kunsten Museum of Modern Art.** –19.1.25: Omar Victor Diop. –16.3.25: Esben Weile Kjær. –9.6.25: Stine Goya.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthhaus.** –5.1.25: Victoria Holdt. –12.1.25: Johannes Robert Schürch. (K).

Aarhus (DK). **Aros.** –21.4.25: Barbara Kruger.

Abano Terme (I). **Museo Villa Bassi Rathgeb.** –12.1.25: Donna, musa, artista. Ritratti di Cesare Tallone tra Otto e Novecento.

Ahlen. **Kunst-Museum.** –26.1.25: Reality Check. Wenn Dinge nicht sind wie sie scheinen. (K).

Aix-en-Provence (F). **Musée du Vieil-Aix.** –5.1.25: Aix au Grand Siècle.

Alkersum/Föhr. **Museum Kunst der Westküste.** –1.6.25: Erinnern. Fotografische Positionen von Nicole Ahlang, Corina Gertz und Kris Scholz. –22.6.25: Momente der Klarheit. Janus la Cour und das neue Bild der Natur. (K).

Alkmaar (NL). **Stedelijk Museum.** –19.1.25: Maarten van Heemskerck.

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

Amsterdam (NL). **Museum van Loon.** –5.1.25: Versatile Virtuoso. Wallerant Vaillant in Amsterdam.

Stedelijk Museum. –5.1.25: Unravel. The Power and Politics of Textiles in Art.

Van Gogh Museum. –26.1.25: Vive l'impressionnisme! Masterpieces from Dutch Collections.

Antwerpen (B). **Fotomuseum.** –2.2.25: Cindy Sherman. Anti-Fashion.

Keizerskapel. –16.7.25: Groundbreakers: Michel Coignet.

KMSKA. –19.1.25: Ensors kühnste Träume. Jenseits des Impressionismus.

MoMu. –19.1.25: Maskerade, Schminke & Ensor.

Museum Plantin-Moretus. –19.1.25: Ensors Zustände der Phantasie. (K).

Aosta. (I). **Centro Bénin.** –16.3.25: Inge Morath. La fotografia è una questione personale.

Appenzell (CH). **Kunstmuseum.** –4.5.25: Daiga Grantina. Notes on Kim Lim.

Arezzo (I). **Casa Museo Ivan Bruschi.** –12.1.25: Tornei di Toscana. La giostra del Saracino, il Palio della Balestra e il gioco del Ponte.

Galleria Comunale d'Arte Contemporanea. –2.2.25: Vasari. Il Teatro delle Virtù.

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

Ariccia (I). **Pal. Chigi.** –18.5.25: Bernini e la pittura del '600. Dipinti della Coll. Koelliker.

Aschaffenburg. **Jesuitenkirche.** –9.2.25: Biotop Art Brut. Werke aus der Slg. Hannah Rieger.

Kirchner Haus. –19.1.25: Das Tier in der Kunst des Expressionismus. (K).

Asti (I). **Pal. Mazzetti.** –11.5.25: Escher.

Augsburg. **Glaspalast.** –12.1.25: Philipp Goldbach; Olaf Otto Becker. Polaroid.

Grafisches Kabinett. –9.2.25: Abenteuer Brasilien. Johann Moritz Rugendas malerische Reise.

Maximilianmuseum. –29.6.25: Kostbarer als Gold. Slg. Dennerlein.

Schaezlerpalais. –4.5.25: Matthias Schaller: Das Meisterstück. Fotografien von Malpaletten renommierter Künstlerinnen und Künstler.

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

Baden-Baden. **Kunsthalle.** –26.1.25: Sea and Fog.

Museum Frieder Burda. –27.4.25: Yoshitomo Nara.

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

Bagnacavallo (I). **Museo civico delle Capuccine.**

–12.1.25: La rivoluzione del segno. La grafica delle avanguardie da Manet a Picasso.

Barcelona (E). **CCCB.** –4.5.25: Amazons. The Ancestral Future.

Fundació Miró. –19.1.25: Helena Vinent. –9.2.25:

MiróMatisse. Beyond the Images.

Fundació Antoni Tàpies. –12.1.25: Antoni Tàpies. The Practice of Art.

MACBA. –12.1.25: Unknown City Beneath the Mist. New Images from Barcelona's Peripheries.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. –2.2.25: Eveli Torent. The Breath of a Modern Artist.

Bard (I). **Forte di Bard.** –9.3.25: Gianfranco Ferré dentro l'obiettivo.

Barnard Castle (GB). **Bowes Museum.** –2.3.25: Framing Fashion: Art and Inspiration from a Private Collection of Vivienne Westwood.

Basel (CH). **Architekturmuseum.** –16.3.25: Soft Power. The Brussels Way of Making the City.

Ausstellungskalender

Kunstmuseum. –5.1.25: Zeichnung heute. Neu in der Slg. –2.2.25: Paula Rego. Machtspiele. (K). –27.7.25: Paarlaf.

Museum Jean Tinguely. –9.3.25: Fadenspiele. –11.5.25: Fresh Window. Kunst & Schaufenster.

Bassano del Grappa (I). **Museo civico.** –21.4.25: Brassai. Locchio di Parigi.

Bayreuth. **Kunstmuseum.** –2.2.25: Idee: konkret! Diet Sayler und die Konkreten.

Bedburg-Hau. **Schloss Moyland.** –5.1.25: The Earth Does Not Need Us. The Institute of Queer Ecology im Dialog mit Joseph Beuys. –25.1.25: There is a Ghost in the Room. For Sure! –2.2.25: Willy Maywald. Die Künstler daheim.

Bellinzona (CH). **Castel Grande.** –26.1.25: Inside the life of Frida Kahlo.

Bergisch Gladbach. **Villa Zanders.** –12.1.25: Michael Buthe. 80 / 30. Arbeiten mit und auf Papier aus der Slg. Kraft. –21.4.25: Ruth Marten: All About Eve. (K). –9.6.25: Paper / Elements. Kunst aus Papier und die vier Elemente.

Berlin. **Akademie der Künste.** –19.1.25: sauerbruch hutton / draw love build / tracing modernities.

Alte Nationalgalerie. –26.1.25: Monet und die impressionistische Stadt. (K).

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

Berlinische Galerie. –10.2.25: Rineke Dijkstra. Still-Moving. Portraits 1992–2024. –16.6.25: Mariechen Danz. GASAG Kunstpreis.

Bröhan-Museum. –16.2.25: Design für Kinder. –27.4.25: Gerold Miller. Intervention #1.

Brücke-Museum. –16.3.25: Lise Gujer. Eine neue Art zu malen.

Deutsches Historisches Museum. –6.4.25: Was ist Aufklärung? Fragen an das 18. Jh. (K).

Gemäldegalerie. –9.1.25: Träumst Du? Von geschlossenen Augen in der Kunst.

Georg-Kolbe-Museum. –9.3.25: Gisèle Vienne und die Puppen der Avantgarde.

Hamburger Bahnhof. –5.1.25: Preis der Nationalgalerie 2024. Pan Daijing, Dan Lie, Hanne Lippard und James Richards. –4.5.25: Andrea Pichl. Wertewirtschaft. (K). –11.5.25: Semiha Berksoy. (K). –18.5.25: Mark Bradford. (K).

Haus am Waldsee. –12.1.25: Gisèle Vienne.

Humboldt-Forum. –26.1.25: Kunst als Beute. 10 Geschichten. –3.2.25: Mio Okido: Erinnernte Bilder, imaginierte Geschichte(n) – Japan, Ostasien und ich. –16.2.25: Hin und weg – der Palast der Republik ist Gegenwart. (K); ÜberGrenzen. Künstlerischer

Internationalismus in der DDR. Seit 29.11.: Geschichte(n) Tansanias.

ifa Galerie. –19.1.25: Sara Ouhaddou. Mit einer Soundinstallation von Leila Bencharnia.

James-Simon-Galerie. –27.4.25: Planet Africa. Eine archäologische Zeitreise.

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst. –1.6.25: Alfredo Jaar.

Kulturforum. –26.1.25: The Very First Edition.

Künstler*innenbücher aus der Slg. Marzona. –9.2.25: Durchgeknallt und abgebrannt. Feuerwerkskünste aus fünf Jh.

Kunstgewerbemuseum. –5.1.25: Lygophilia. Aquatic Life: A Symbol of Extinction, Scientific Wonder and Cultural Heritage.

Kupferstichkabinett. –12.1.25: Der andere Impressionismus. Internationale Druckgraphik von Manet bis Whistler. (K).

Liebermann-Villa am Wannsee. –20.1.25: Dora Hitz. Mit dem Alten um das Neue kämpfen. (K).

Martin-Gropius-Bau. –12.1.25: Rirkrit Tiravanija.

Museum Europäischer Kulturen. –7.1.25: Áimmuin. Sámisches Kulturerbe wiederverbinden.

Museum für Fotografie. –27.4.25: Fotogaga. Max Ernst und die Fotografie. Die Slg. Würth zu Gast.

Neue Nationalgalerie. –6.4.25: Nan Goldin: This Will Not End Well. (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.

Slg. Scharf-Gerstenberg. –4.5.25: Böse Blumen.

Bern (CH). **Kunstmuseum.** –2.2.25: Amy Sillman. Oh Clock! –23.3.25: Ein Sammler und sein Händler. Rupf & Kahnweiler, 1933–45.

Schweizerische Nationalbibliothek. –24.1.25: Farbraum.

Zentrum Paul Klee. –5.1.25: Brasil! Brasil! Aufbruch in die Moderne. –16.2.25: Fokus. Zeitschriften der Avantgarde.

Bernau im Schwarzwald. **Hans-Thoma-Museum.** –4.5.25: Blicke auf Hans Thoma. Zum 100. Todestag und zum 75. Geburtstag des Kunstmuseums.

Bernried. **Buchheim Museum.** –12.1.25: Wiederentdeckt & wiedervereint. Rahmen und Bilder von Ernst Ludwig Kirchner. (K). –27.1.25: Inside Out? 100 Gemälde, Zeichnungen und Drucke.

Bielefeld. **Kunstforum Hermann Stenner.** –30.3.25: Cornelius Völker. Guter Stoff. 150 Gemälde und Papierarbeiten. (K).

Kunsthalle. –23.2.25: Träume einer Eule, Who the Bær und der verwundete Planet. Geschichten aus der Slg. und eine Intervention von Simon Fujiwara.

Ausstellungskalender

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –12.1.25: Einblick in die Slg.: Bruno Diemer zum 100. Geburtstag. –9.3.25: »Nicht Ausdruck, sondern Eindruck malen«. Schwäbische Impressionistinnen.

Bilbao (E). Guggenheim. –2.2.25: Hilma af Klint. –16.3.25: Paul Pfeiffer.

Bochum. Kunstmuseum. –23.2.25: Natalie Häusler und Ree Morton: Reality is bad enough, why should I tell the truth.

Bologna (I). MAMbo. –6.1.25: Tramando. Le acquisizioni di Francesco Arcangeli per la Galleria d'Arte Moderna di Bologna.

Museo Archeologico. –6.1.25: Martin Parr.

Pal. Fava. –4.5.25: Ai Weiwei.

Pal. Pallavicini. –16.2.25: Tina Modotti.

Bonn. August Macke Haus. –23.3.25: Der Rhein. Bilder vom Strom und Fluss des Lebens.

Bundeskunsthalle. –9.2.25: Mark Dion: Delirious Toys. –16.2.25: Tanzwelten. –1.6.25: Save Land. United for Land.

Kunstmuseum. –12.1.25: Raum für Demokratie. –19.1.25: Bruno Goller. Retrospektive 1922–92; Lauren Lee McCarthy. –9.2.25: Ausgezeichnet #8: Stipendiat*innen der Stiftung Kunstfonds: Simon Pfeffel.

Bottrop. Josef Albers Museum. –23.2.25: Sheila Hicks.

Bozen (I). Centro Trevi-Trevilab. –2.2.25: Etruschi. Artisti e artigiani.

Bratislava (SK). Nationalgalerie. –2.2.25: Architect Dedeček. –18.5.25: Fruits of Discord. Portraying the Ottoman Presence.

Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum. –16.3.25: Töne. Klänge. Objekte. Ulrich Eller x HAUM; Element of Life. Vol. 2: Wirklichkeiten des Wassers.

Landesmuseum und Städt. Museum. –16.2.25: Auslöser. Sechs Jahrzehnte Fotografien von Uwe Brodmann.

Bregenz (A). Kunsthaus. –12.1.25: Tarek Atoui. **Vorarlberg Museum.** –6.1.25: Mythos Handwerk. Zwischen Ideal und Alltag.

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. –23.2.25: Anna Franziska Schwarzbach; Aria Farajnezhad; Hans Arp. **Kunsthalle.** –5.1.25: Jenseits der Mitte. Skizzen am Rande. –26.1.25: ars viva 2024. Preis für Bildende Kunst. –9.3.25: Kirchner Holzschnitte. Benjamin Badock, Gabriela Jolowicz und Thomas Kilpper.

Neues Museum Weserburg. –3.8.25: Monochromie. Zur Ästhetik publizierter Kunst.

Overbeck Museum. –26.1.25: Im Moor.

Brescia (I). S. Giulia. –16.2.25: Il Rinascimento a Brescia. Moretto, Romanino, Savoldo. 1512–52. –2.3.25: Massimo Sestini.

Breslau/Wroclaw (PL). Architekturmuseum. –19.1.25: Maria Michałowska.

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

Brühl. Max Ernst Museum. –15.1.25: Alberto Giacometti. Surrealistische Entdeckungen. (K). –9.3.25: Frauke Dannert.

Brüssel (B). Design Museum. –9.3.25: Here We Are! Women in Design 1900–Today. –13.4.25: Untold Stories. Women Designers in Belgium, 1880–1980.

Haus der Europäischen Geschichte. –12.1.25: Bellum et Artes. Europa und der Dreißigjährige Krieg.

Musée Magritte. –2.3.25: René Magritte x Emily Mae Smith.

Musées royaux des Beaux-Arts. –16.2.25: Drafts from Rubens to Khnopff; Old Drawings.

Palais des Beaux-Arts. –19.1.25: Hans (Jean) Arp & Sophie Taeuber-Arp. Friends, Lovers, Partners. –9.3.25: Monira Al Qadiri. The Archaeology of Beasts.

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

Burgdorf (CH). Museum Franz Gertsch. –2.3.25: Louisiana Visits Franz Gertsch. Post-War and Contemporary Art in Dialogue.

Cambridge (USA). Harvard Art Museum. –5.1.25: Made in Germany? Art and Identity in a Global Nation. (K).

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

Caserta (I). Reggia di Caserta. –30.6.25: Michelangelo Pistoletto. Metawork.

Cento (I). Chiesa di San Lorenzo. –31.12.25: Guercino, un nuovo sguardo. Opere provenienti da Forlì e da altri luoghi nascosti.

Civica Pinacoteca il Guercino. –2.3.25: Sentimento e ragione nella pittura del grande Ubaldo Gandolfi.

Chalon-sur-Saône (F). Musée Vivant Denon. –20.4.25: Étienne Raffort.

Chantilly (F). Château de Chantilly. –16.2.25: Louise d'Orléans, première reine des Belges. Un destin romantique. –10.3.25: L'art du livre de bibliophilie contemporaine.

Charleroi (B). Musée d'art de Hainaut. –5.1.25: Alain Séchas; Juliette Vanwaterloo.

Chemnitz. Kunstsammlungen. –2.3.25: Erich Heckel. Aquarelle und Druckgrafik aus der Slg. Jess. Schenkung Jürgen Brinkmann.

Chiasso (I). m.a.x. museo. –16.2.25: Giovanni Pintori (1912–99). Pubblicità come arte.

Ausstellungskalender

Chicago (USA). Art Institute. –12.1.25: Paula Modersohn-Becker: I Am Me.

MCA. –23.3.25: The Living End: Painting and Other Technologies, 1970–2020.

Chichester (GB). Pallant House. –7.4.25: Beyond Bloomsbury. The life of Dora Carrington.

Coburg. Veste Coburg. –25.5.25: Im Studio: Prima Klima. Das Museum wird umweltfreundlicher.

Compiègne (F). Château. –6.1.25: Charles Coypel. Histoire de Don Quichotte.

Compton Verney (GB). Gallery House. –28.2.25: Reunited: The Lamentation Altarpiece.

Conegliano (I). Pal. Sarcinelli. –6.4.25: Egitto. Viaggio verso l'immortalità.

Cottbus. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. –16.2.25: Christine Schlegel. Lärmende Stille; Von W53 bis WBS 70: (ost)modern?! Utopien einer Zukunft der Vergangenheit.

Cuneo (I). Complesso Monumentale di San Francesco. –30.3.25: Canaletto, Van Wittel, Bellotto. Il Gran Teatro delle città. Capolavori dalle Gallerie Nazionali di Arte Antica.

Darmstadt. Kunsthalle. –5.1.25: Arie van Selm.

Deinze (B). Museum of Deinze and the Leie Region. –26.1.25: Emile Claus. Prince of Luminism. (K).

Den Haag (NL). Kunstmuseum. –12.1.25: Dirk Braeckman – Léon Spilliaert: Night Wanderers. (K).

Mauritshuis. –5.1.25: The Lost Museum.

Dessau. Bauhaus. –2.2.25: Clément Cogitore.

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

Dordrecht (NL). Museum. –23.3.25: Liberté! Ary Scheffer en de Franse Romantiek.

Dortmund. Dortmunder U. –16.2.25: Katja Stuke und Oliver Sieber. Ant!Foto Bar / Sumiyoshi Edition.

Museum Ostwall. –23.3.25: Tell these people who I am. Künstlerinnen in Expressionismus und Fluxus.

Schauseum: comic + cartoon. –27.4.25: Black Comics. Vom Kolonialismus zum Black Panther.

Draguignan (F). Hôtel départemental des expositions du Var. –23.3.25: La Renaissance, une passion romantique.

Dresden. Albertinum. –5.1.25: Caspar David Friedrich. Wo alles begann. (K). –9.3.25: Moderne Frauen. Künstlerinnen des Fin de Siècle. (K).

Archiv der Avantgarden. –9.3.25: Welten bauen. Visionäre Architektur im 20. Jahrhundert.

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

Lipsiusbau. –16.3.25: Der Wandel wird kommen. Kritik und Engagement in der polnischen Kunst.

Münzkabinett. –5.1.25: Caspar David Friedrich und das Geld seiner Zeit.

Neues Grünes Gewölbe. –3.3.25: Bewundert, gesammelt, ausgestellt. Behinderung in der Kunst des Barock und der Gegenwart.

Residenzschloss. –2.2.25: Fait à Paris. Die Kunstmöbel des Jean-Pierre Latz am Dresdner Hof.

Zwinger. –27.4.25: Der Madonna ganz nah. Reliefs und Gemälde der Florentiner Renaissance. (K).

Düsseldorf. Kunsthalle. –23.2.25: Sheila Hicks.

Kunstpalast. –5.1.25: Too Much Future. Schenkung Florian Peters-Messer. –2.2.25: Gerhard Richter. Verborgene Schätze. Werke aus rheinischen Privatslg. (K). –30.3.25: Farbrausch. Werke aus der Slg. Kemp. –28.9.25: Mythos Murano.

K 20. –16.4.25: Yoko Ono. (K).

K 21. –26.1.25: Lars Eidinger. O Mensch. –23.3.25: Katharina Sieverding. (K).

NRW-Forum. –11.5.25: Superheroes.

Duisburg. Lehmbruck-Museum. –19.1.25: Shape! Körper + Form begreifen; Freiheit und Gemeinschaft: Der Expressionismus; Henry Moore. For Duisburg.

Museum Küppersmühle. –19.1.25: Miquel Barceló. –30.3.25: Siegfried Anzinger.

Ecouen (F). Musée national de la Renaissance. –27.1.25: A cheval: le portrait équestre dans la France de la Renaissance.

Edinburgh (GB). Fruitmarket. –2.2.25: Barry Le Va. In a State of Flux. (K).

The Royal Scottish Academy. –23.2.25: Dürer to Van Dyck: Drawings from Chatsworth House.

Emden. Kunsthalle. –19.1.25: Katherine Bradford. –11.5.25: Leiko Ikemura.

Épinal (F). Musée de l'image. –18.5.25: Suivez-moi jeune homme. Images de mode et presse féminine (1778–1939).

Erfurt. Angermuseum. –23.2.25: Friedrich Nerly. Von Erfurt in die Welt. (K).

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

Essen. Museum Folkwang. –5.1.25: Robert Frank: Be Happy. –12.1.25: Grow it! Show it. Haare im Blick von Diane Arbus bis Tiktok. (K). –23.2.25: Deffarge & Troeller. Keine Bilder zum Träumen. Stern-Reportagen und Filme.

Kokerei Zollverein. –16.3.25: Tania Reinicke. Lichtung. Fotografien.

Ruhr Museum. –12.1.25: Marga Kingler. Pressefotografien im Ruhrgebiet. –2.2.25: Bernd Langmack.

Ausstellungskalender

Architekturfotografie seit 1992. –2.3.25: Glückauf – Film ab! Kino- und Filmgeschichte des Ruhrgebiets.

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

Eupen (B). IKOB. –5.1.25: Into the Void. Leerstellen als Werkzeug künstlerischer Erkenntnis. Leo Vroegindewij, Ton Slits, Nathalie Brans, Tinka Pittoors.

Eutin. Schloss. –2.2.25: Käthe Kollwitz. Ruf und Aufruf.

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

Ferrara (I). Pal. dei Diamanti. –16.2.25: Il Cinquecento a Ferrara. Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Dosso.

Flensburg. Museumsberg. –16.3.25: Lars Waldemar. Punctaria neglecta.

Florenz (I). Museo degli Innocenti. –4.5.25: Impressionisti in Normandia.

Museo di Pal. Vecchio. –26.1.25: Michelangelo e il Potere.

Pal. Medici-Riccardi. –16.2.25: Felice Carena. Vivere nella pittura.

Pal. Strozzi. –26.1.25: Helen Frankenthaler.

Fontainebleau (F). Château. –27.1.25: Oudry, peintre de courre. Les chasses royales de Louis XV.

Fort Worth (USA). Kimbell Art Museum. –9.2.25: Dutch Art in a Global Age. Masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston.

Frankfurt/M. Caricatura Museum. –19.1.25: Bernd Pfarr. Knochenart. Bilder von Tieren und Engeln.

Dommuseum. –19.1.25: Raumwunder. Frankfurter Maler entdecken das Kircheninterieur.

Jüdisches Museum. –2.3.25: Else Meidner. Melancholia. –6.7.25: Im Angesicht des Todes. Blicke auf das Lebensende.

Museum für Angewandte Kunst. –12.1.25: Best High-Rises. Internationaler Hochhaus Preis 2024/25; Hamid Zénati. Eclectic Affinities.

Museum Giersch. –16.2.25: Our House. Künstlerische Positionen zum Wohnen.

Museum für Moderne Kunst. –5.1.25: Gustav Metzger. –2.2.25: Akosua Viktoria Adu-Sanyah.

Museum der Weltkulturen. –31.8.25: Country bin pull'em. Ein gemeinsamer Blick zurück.

Schirn. –2.2.25: Carol Rama. Rebellen der Moderne. (K). –9.2.25: Hans Haacke. (K).

Städel. –12.1.25: Fantasie und Leidenschaft. Zeichnen von Carracci bis Bernini. (K). –23.3.25: Rembrandts Amsterdam. Goldene Zeiten? (K). –18.5.25: Rineke Dijkstra. Beach Portraits.

Freiburg. Augustinermuseum. –30.3.25: Hans Thoma. Zwischen Poesie und Wirklichkeit.

Fribourg (CH). Kunsthalle. 21.12.–1.3.25: Michael Egger; Laurence Kubski.

Friedrichshafen. Zeppelin Museum. –26.1.25: Ana Strika. Installation. –27.4.25: Choose your player.

Gelsenkirchen. Kunstmuseum. –9.2.25: Alona Rodeh.

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

Musée d'art et d'histoire. –9.2.25: 70 ans de la Convention de la Haye (1954–2024).

Gent (B). Kunsthalle. –31.12.: Clara Spilliaert.

Museum voor Schone Kunsten. –26.1.25: Alternative Narrative; Erich Heckel en Flandre.

S.M.A.K. –5.1.25: Private Passion Public Duty: Jan Hoet and Matthys Colle in Dialogue.

Genua (I). Pal. Ducale. –23.2.25: Impression, Morisot. –30.3.25: Lisetta Carmi.

Wolfsoniana. –4.5.25: La Cristalleria Nason & Moretti. Il vetro da tavola dal déco al compasso d'oro.

Gießen. Kunsthalle. –2.3.25: Raphaela Vogel. Die Dressur des Raumes.

Gorizia (I). Museo civico di Santa Chiara. –4.5.25: Ungaretti poeta e soldato. Il corso è l'anima del mondo. Poesia, pittura, storia.

Gouda (NL). Museum. –23.3.25: Susanna. From Middle Ages to #MeToo.

Graz (A). Kunsthaus. –19.1.25: 24/7 Arbeit zwischen Sinnstiftung und Entgrenzung. –25.5.25: Poetics of Power.

Neue Galerie. –16.2.25: Horror Patriae. –23.2.25: Hermann Nitsch. Zeichnungen.

Greifswald. Pommersches Landesmuseum. –5.1.25: Caspar David Friedrich. Heimatstadt.

Greiz. Sommerpalais. –9.3.25: Claude Mellan (1598–1688). Meister der Radiernadel.

Haarlem (NL). Frans-Hals-Museum. –19.1.25: Maarten van Heemskerck.

Teylers Museum. –19.1.25: Maarten van Heemskerck.

Hagen. K.E. Osthaus-Museum. –23.2.25: Georg Dokoupil.

Halle. Franckesche Stiftungen. –2.2.25: Total real. Die Entdeckung der Anschaulichkeit.

Kunstverein Talstraße. 15.12.–21.4.25: Reise ins Ungewisse. Einblicke in die Welt des Surrealismus.

Moritzburg. –2.3.25: Frührenaissance in Mitteldeutschland. Macht. Repräsentation. Frömmigkeit. (K).

Ausstellungskalender

Hamburg. **Bucerius Kunst Forum.** –19.1.25: Flowers Forever.

Deichtorhallen. –26.1.25: Viral Hallucinations: Andrea Orejarena & Caleb Stein. –4.5.25: Perception, Passion and Pain. Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia. Werke aus der Slg. F.C. Gundlach.

Ernst-Barlach-Haus. –9.2.25: Elfriede Lohse-Wächtler. »Ich als Irrwisch«. Hommage zum 125. Geburtstag.

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

–23.2.25: Akte, Antike, Anatomie. Zeichnend die Welt erschließen. –2.3.25: Albert Oehlen. Computerbilder.

–6.4.25: Illusion. Traum – Identität – Wirklichkeit; In.Sight. Die Schenkung Schröder. –27.4.25: Hanns Kunitzberger. Abbild 2002–2005.

Museum für Kunst und Gewerbe. –19.1.25: Feste feiern! –21.4.25: Innere Strukturen – Äußere Rhythmen. Zeitgenössisches arabisches und persisches Grafikdesign. –27.4.25: Pinar Öğrenci / Nuri Musluoğlu. Fotografie neu ordnen: Protestbilder; Hanne Friis. –4.5.25: Feuer und Flamme. Feuerzeuge der Slg. Volker Putz. –3.1.27: Inspiration China.

Hamm. **Gustav-Lübcke-Museum.** –19.1.25: Hier und Jetzt. Kunst aus Hamm und Westfalen. –23.2.25: Strahlender Untergang. Zwischen Zorn und Zuversicht.

Hannover. **Kestnergesellschaft.** –2.3.25: Monilola Olayemi Ilupeju: Bloodletter; Paloma Varga Weisz.

Landesmuseum. –2.2.25: KZ überlebt. Portraits von Stefan Hanke. –4.5.25: Frischer Wind. Impressionismus im Norden.

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

Museum Wilhelm Busch. –23.3.25: Peng und Hu. Sprechstunden der Herzen; Ladislav Kondor. Der vergessene Kosmopolit.

Sprengel Museum. –5.1.25: Kurt Schwitters Preis 2024: Joar Nango. –26.1.25: Elsa Burckhardt-Blum. –9.3.25: Barbara Probst. –13.4.25: Skulpturen erfassen.

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

Hartford (USA). **Wadsworth Atheneum.** –13.4.25: Divine Geometry Islamic Art. –11.5.25: Mass of Pope Gregory Panels.

Heerlen (NL). **Schunck.** –16.3.25: Andy Warhol: Vanitas.

Heidelberg. **Kurpfälzisches Museum.** –12.1.25: Die Erfindung des Fremden in der Kunst. (K).

Slg. Prinzhorn. –30.3.25: Anima-L. Tierdarstellungen in der Slg. Prinzhorn.

Heilbronn. **Kunsthalle Vogelmann.** –5.1.25: Surrealismus – Welten im Dialog. (K).

Helsinki (FIN). **Amos Rex.** –2.3.25: Larissa Sansour. **Ateneum Art Museum.** –26.1.25: Gothic Modern. From Darkness to Light. (K).

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

Sinebrychoff Art Museum. –12.1.25: Jacopo Bassano. Venetian Renaissance Master.

Herford. **MARTa.** –12.1.25: Kathrin Sonntag und Gabriele Münter: Das reisende Auge. –23.3.25: Luigi Colani. Formen der Zukunft.

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

Hornu (B). **Grand Hornu.** –16.2.25: Autofiction. A Biography of the Automobile. 15.12.–6.4.25: Daniel Turner.

Houston (USA). **Menil Coll.** –19.4.25: Tacita Dean: Blind Folly.

Husum. **Nordfriesisches Museum.** –26.1.25: Gustav Menicke (1899–1988).

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

Jena. **Kunstsammlung.** –16.3.25: Gert H. Wollheim. Gemälde, Zeichnungen und Skizzenbücher.

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

Kaiserslautern. **Museum Pfalzgalerie.** –19.1.25: Max Liebermann. Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett. (K).

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

Staatl. Kunsthalle im ZKM. –2.2.25: Hans Thoma – ein Maler als Museumsdirektor.

Stadt. Galerie. –26.1.25: Elliott Erwitt. Vintages. –6.4.25: Kalin Lindena.

ZKM. –21.4.25: Sung Hwan Kim. Protected by roof and right-hand muscles. –8.6.25: Fellow Travellers. Kunst als Werkzeug, die Welt zu verändern.

Kassel. **Fridericianum.** –9.2.25: Melvin Edwards.

Neue Galerie. –26.1.25: InformELLE. Künstlerinnen der 1950/60er Jahre. (K).

Schloss Wilhelmshöhe. –31.12.: Potter, Paulus Potter! – ein Meisterwerk kehrt zurück.

Kaufbeuren. **Kunsthau.** –12.1.25: Zwischen Welten. Jorge Queiroz, Andreas Eriksson, Aelita le Quément.

Kleve. **Museum Kurhaus.** –9.3.25: Ewald Mataré. Kosmos.

Ausstellungskalender

Koblenz. Ludwig Museum. –23.2.25: Tan Ping. Body of Abstractions.

Mittelrhein-Museum. –2.2.25: Kriegszeit. Künstlerflugblätter 1914–16. –9.3.25: Traumlandschaft – Alptraum Landschaft.

Köln. Kolumba. –14.8.25: Artist at Work. **Museum für Angewandte Kunst.** –16.3.25: „... für den geistigen Gebrauch“. Künstlerische Positionen aus der Slg. Winkler. 18.12.–24.8.25: Faszination Schmuck. 7000 Jahre Schmuckkunst im MAKK.

Museum Ludwig. –9.2.25: Fluxus und darüber hinaus: Ursula Burghardt, Benjamin Patterson. –30.3.25: Wolfgang-Hahn-Preis 2024: Anna Boghiguan. –21.4.25: Sehstücke: Alfred Ehrhardt und Elfriede Stegemeyer.

Museum für Ostasiatische Kunst. –13.4.25: Tanaka Ryohei. Von der Linie zur Landschaft.

SK Stiftung Kultur. –2.2.25: Karl Blossfeldt. Photographie im Licht der Kunst. (K).

Wallraf-Richartz-Museum. –9.2.25: Museum der Museen. Eine Zeitreise durch die Kunst des Ausstellens und Sehens. (K). –23.3.25: Zwischen Nackenstarre und Kunstgenuss. Daumiers Menschen im Museum.

Konstanz. Rosgartenmuseum. –5.1.25: Arbeitswelten in der Kunst am Bodensee.

Stadt. Wessenberg-Galerie. –12.1.25: Hans Thoma (1839–1924). Beseelte Natur.

Kopenhagen (DK). Arken Museum. –20.4.25: Julian Charrière.

Hirschsprungke Samling. –12.1.25: Women Visualizing the Modern.

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

Statens Museum for Kunst. –23.2.25: Käthe Kollwitz. Mensch.

Krakau (PL). Wawel Royal Castle. –9.2.25: „Lang lebe der König!“ Zu den polnischen Krönungen der sächsischen Kurfürsten auf dem Wawel. (K). –2.3.25: The Painter's Eye: Tadeusz Kuntze (1727–93).

Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum. –30.3.25: Visionäre Räume. Walter Pichler trifft Friedrich Kiesler in einem Display von raumlaborberlin.

Haus Lange und Haus Esters. –9.2.25: Marion Baruch, Anna K.E. Der menschliche Maßstab.

Krems (A). Forum Frohner. –6.4.25: Konfrontationen. Adolf Frohner und seine Schüler:innen II.

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. –16.3.25: Anna und Bernhard Blume. Komplizenschaft. (K); Gabriele Engelhardt. Kremser Berge.

Landesgalerie Niederösterreich. –16.2.25: Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. (K). –2.3.25: Claire Morgan. –21.4.25: Josef Kern. Würdigungspreisträger 2024.

Künzelsau. Museum Würth. –23.3.25: Arnulf Rainer; Ugo Rondinone.

Lausanne (CH). Musée cantonal des Beaux-Arts. –5.1.25: André Tommasini. Une vie à sculpter; Uriel Orlow. Forest Futurism. –12.1.25: Thalassa, Thalassa! L'imaginaire de la mer.

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

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

Leipzig. Grassi Museum für Angewandte Kunst. –13.4.25: Kreis, Dreieck, Quadrat. Art déco-Porzellane mit geometrischen Formen. –24.8.25: Zukünfte. Materialien und Design von morgen.

Museum der bildenden Künste. –26.1.25: Impuls Rembrandt. Lehrer, Stratege, Bestseller. –11.5.25: Rollenbilder. Frauen in der Slg.

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

Leuven (B). Museum. –2.3.25: Peter Morrens.

Leverkusen. Museum Morsbroich. –23.2.25: Jef Verheyen – Johanna von Monkiewitsch.

Liberec (CZ). Museum der schönen Künste. –26.1.25: Neo Rauch und Rosa Loy. Verwobene Sphären.

Lille (F). Palais de Beaux-Arts. –17.2.25: Expérience Raphaël.

Linz (A). Francisco Carolinum. –12.1.25: Therese Eisenmann. Island: Das Wilde, Chaotische und Unberechenbare, Sigurdur Gudjónsson. –26.1.25: Justin Aversano; Art of Punk. –9.3.25: Madame d'Ora. Eleganz und Exzentrik.

Lentos. –5.1.25: Cache. Feministische Ästhetiken und Archivprozesse. –2.2.25: Die beste aller Welten!? 20 Jahre Kardinal König Kunstpreis.

OK. –6.1.25: Rage. Nadya Tolokonnikova/Pussy Riot. –2.3.25: Glenda León.

Schlossmuseum. –26.1.25: Hubert Schmalix. –21.4.25: Kim Simonsson.

Lissabon (PRT). Museum of Art, Architecture and Technology. –24.2.25: William Klein: All the World's a Stage.

Livorno (I). Fondazione Livorno. –23.2.25: Osvaldo Peruzzi. Splendore geometrico futurista.

Ausstellungskalender

Lodève (F). **Musée.** –9.3.25: Tisser l’imaginaire.

Lodz (PL). **Muzeum Sztuki.** –9.2.25: Agata Ingarden.

London (GB). **British Library.** –2.3.25: Medieval Women: In Their Own Words.

Courtauld Gallery. –19.1.25: Monet and London: Views of the Thames.

Design Museum. –23.2.25: Barbie®: The Exhibition. –21.4.25: The World of Tim Burton.

Dulwich Picture Gallery. –26.5.25: Tirzah Garwood: Beyond Ravilious.

National Gallery. –19.1.25: Van Gogh: Poets and Lovers. –2.2.25: Discover Constable & The Hay Wain. –9.3.25: Parmigianino: The Vision of Saint Jerome.

National Portrait Gallery. –19.1.25: Francis Bacon. Human Presence. –16.2.25: Taylor Wessing. Photo Portrait Prize 2024.

Royal Academy. –16.2.25: Michelangelo, Leonardo, Raphael. Florence, c. 1504.

Sir John Soane’s Museum. –19.1.25: Lina Iris Viktor: Mythic Time. Tens of Thousands of Rememberings.

Tate Britain. –5.5.25: Photographing 80s Britain: A Critical Decade.

Tate Modern. –26.1.25: Zanele Muholi. –9.3.25: Mike Kelley. Ghost and Spirit. (K). –1.6.25: Electric Dreams. **V&A.** –5.1.25: Fragile Beauty: Photographs from the Sir Elton John and David Furnish Coll.

Wallace Collection. –2.3.25: Keeping Time: Clocks by Boule.

Los Angeles (USA). **County Museum of Art.** –5.1.25: Magdalena Suarez Frimkess: The Finest Disregard.

Getty Museum. –5.1.25: Rising Signs: The Medieval Science of Astrology. –19.1.25: Ultra-Violet: New Light on Van Gogh’s Irises. –26.1.25: Lumen: Helen Pashgian. –2.2.25: Magnified Wonders: An 18th-Century Microscope. –23.2.25: Sensing the Future: Experiments in Art and Technology (E.A.T.). –27.4.25: Exploring the Alps.

Hammer Museum. –5.1.25: Christina Ramberg: A Retrospective; Breath(e).

MAK Center for Art and Architecture. –12.1.25: Helmut Lang.

Museum of Contemporary Art. –5.1.25: Josh Kline: Climate Change.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –23.3.25: Architecture Connecting. –27.4.25: The Ocean.

Ludwigshafen. **Wilhelm-Hack-Museum.** –5.1.25: Kabinetttücke: Sehnsuchtslandschaften. –21.4.25: Wir werden bis zur Sonne gehen. Pionierinnen der geometrischen Abstraktion. (K).

Lübeck. **Kunsthalle St. Annen.** –2.3.25: Extra Time. Heather Phillipson.

Lugano (CH). **MASI.** –6.1.25: Johanna Kotlaris. –12.1.25: Luigi Ghirri. Il viaggio. Fotografie 1970–91; Yves Klein e Arman. Le Vide et Le Plein. –23.3.25: Da Davos a Obino. Ernst Ludwig Kirchner e gli artisti del gruppo Rot-Blau.

Luxembourg. **Casino.** –5.1.25: Black Air.

Musée d’Art Moderne. –5.1.25: Xanti Schawinsky: Play, Life Illusion. (K). –2.2.25: Radical Software. Women, Art & Computing 1960–91. –2.3.25: Cosima von Bonin. Songs for Gay Dogs.

Lyon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –26.1.25: Une collection? Peintures et dessins 1600–2000. –30.3.25: Simon Hantai/Fred Deux. –2.3.25: Zurbarán. Réinventer un chef-d’œuvre.

Maastricht (NL). **Bonnefanten Museum.** –12.1.25: Truly Wicked: The Seven Deadly Sins Visualized. –16.2.25: Małgorzata Mirga-Tas.

Macerata (I). **Pal. Buonaccorsi.** –12.1.25: Vis-à-vis, una riflessione inedita sulla ritrattistica settecentesca e contemporanea. –30.3.25: Nidaa Badwan.

Madrid (E). **Museo Nacional Reina Sofia.** –17.3.25: En el aire conmovido.... (In The Moving Air...). –31.3.25: Grada Kilomba. Opera to a Black Venus.

Museo Thyssen-Bornemisza. –12.1.25: Tabita Rezaire. –19.1.25: Peter Halley in Spain. –21.1.25: Exceptional Picture Frames. –9.2.25: Gabriele Münter. La gran pintura expresionista.

Prado. –23.2.25: Ecce Homo. El Caravaggio perdido. –26.2.25: The Workshop of Rubens. –2.3.25: Hand in Hand: Sculpture and Colour in the Golden Age.

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –12.1.25: Hans-Hendrik Grimmling. Malerei 1978 bis 2024; Leyla Yenirce. Splitter. –9.2.25: Nevin Aladağ. Das rollende Tamburin.

Kulturhistorisches Museum. –18.5.25: Stadt im Blick: Magdeburg. Bilder aus sechs Jahrhunderten.

Mailand (I). **Fondazione Prada.** –24.2.25: Meriem Bennani.

HangarBicocca. –12.1.25: Saodat Ismailova. –2.2.25: Jean Tinguely.

Museo delle Culture. –16.2.25: Niki de Saint Phalle (1930–2002); Dubuffet e l’art brut. L’arte degli outsider.

Museo Diocesano. –9.2.25: Giovanni Chiaramonte. Realismo infinito. Fotografie.

Padiglione Arte Contemporanea. –9.2.25: Marcello Maloberti. Metal Panic.

Pal. Morando. –2.2.25: Miracoli a Milano. Carlo Orsi. Fotografo.

Pal. Reale. –29.1.25: Edvard Munch. –2.2.25: Picasso. Lo Straniero; Ugo Mulas. L’operazione fotografica.

Triennale. –12.1.25: Gae Aulenti (1927–2012).

Ausstellungskalender

Mainz. **Kunsthalle.** –16.2.25: Bodies in Motion – Form in the Making.

Málaga (E). **Museo Picasso.** –20.4.25: William Kentridge. More Sweetly Play the Dance.

Mannheim. **Kunsthalle.** –12.1.25: Hart & direkt. Zeichnung und Graphik der Neuen Sachlichkeit. –23.2.25: Förderpreis der Kunststiftung Rainer Wild: Ximena Ferrer Pizarro. –9.3.25: Die Neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum. (K).

Reiss-Engelhorn-Museen. –27.4.25: Sachlich neu. Fotografien von August Sander, Albert Renger-Patzsch & Robert Häusser. (K). –25.5.25: Ein Kurfürst auf Zukunftskurs. Carl Theodor zum 300. Geburtstag. –6.7.25: Gabriele Galimberti: In Her Kitchen; Zum Wohle! Gläserne Trinkgeschichten. –27.7.25: Essen und Trinken. Reisen durch Körper & Zeit.

Mantua (I). **Pal. del Te.** –6.1.25: Picasso. Poesia e salvezza.

Mechelen (B). **Museum Hof van Busleyden.** –16.3.25: Eternal Spring. Gardens and Tapestries in the Renaissance.

Meissen. **Albrechtsburg.** –4.5.25: Deep Fake! Medientapisserien im Dialog mit den Wandgemälden in der Albrechtsburg Meissen.

Mestre (I). **Centro Culturale Candiani.** –4.3.25: Matisse e la luce del Mediterraneo.

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

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –16.2.25: Sprache, Text, Bild. –4.5.25: Am Anfang war das Wort. Über die Macht der Verständigung.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –27.1.25: La Répétition. Œuvres phares du Centre Pompidou. –24.2.25: Katharina Grosse. Déplacer les étoiles. –14.4.25: Cerith Wyn Evans.

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

Middlesbrough (GB). **Institute of Modern Art.** –9.2.25: Towards New Worlds.

Milwaukee (USA). **Art Museum.** –23.2.25: Robert Longo. The Acceleration of History. (K).

Mönchengladbach. **Museum Abteiberg.** –5.10.25: Feldversuch #4: Köpcke – Roth.

Monfalcone (I). **Galleria comunale d'arte contemporanea.** –4.5.25: Da Boccioni a Martini. Arte nelle Venezia al tempo di Ungaretti sul Carso.

Monza (I). **Belvedere Reggia.** –26.1.25: Unseen. Le foto mai viste di Vivian Maier.

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

München. **Alte Pinakothek.** –12.1.25: Rubens, Brueghel und die Blumenkranzmadonna. –16.3.25: Rachel Ruysch. Nature into Art. (K).

Bayerisches Nationalmuseum. –12.1.25: Rita Sabo. Sacred Planet. –19.1.25: Der Psychonaut. Das Staunen über die Welt. Fotografien von Stefan Seffrin. –30.3.25: Der Ungeliebte. Kurfürst Karl Theodor in München.

Bayerische Staatsbibliothek. –2.2.25: EinBlick. Fotografien von Volker Hinz. (K).

Deutsches Theatermuseum. –23.3.25: Kunst und Bühne. Spielorte des Münchner Jugendstils.

Glyptothek. –30.3.25: Mythos & Moderne. Fritz Koenig und die Antike. (K).

Haus der Kunst. –2.2.25: Velvet Terrorism: Pussy Riot's Russia. –23.2.25: Archives in Residence. Glamour & Geschichte. 40 Jahre P1. –25.5.25: Philippe Parreno. (K).

Kunsthalle. –23.3.25: Jugendstil. Made in München. (K).

Lenbachhaus. –2.3.25: Aber hier leben? Nein danke. Surrealismus + Antifaschismus. (K). –27.4.25: Rosemarie Trockel / Thea Djordjadze.

Lothringer 13. –2.2.25: Nina E. Schönefeld. No Future Hope. Videoinstallation.

Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke. –20.12.: 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. –18.5.25: Der Kolonialismus in den Dingen.

Pinakothek der Moderne. –5.1.25: Almut Heise. –26.1.25: Wo die wilden Striche wohnen. Bücher und Illustrationen für Kinder. –9.2.25: Visual Investigations. Zwischen Aktivismus, Medien und Gesetz. (K). –16.2.25: Neue afrikanische Keramik III. Slg. Herzog Franz von Bayern. Eugene Ofori Agyei. –27.4.25: Eccentric. Ästhetik der Freiheit. (K). –11.5.25: Ngozi-Omeje Ezema. Rotundenprojekt.

Villa Stuck in VS. –16.2.25: Hank Schmidt in der Beek.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte. –10.1.25: Wanderstraßen der Antike. Gedruckte Bilderschätze der Frühen Neuzeit.

Münster. **Kunstmuseum Pablo Picasso.** –19.1.25: Weltgewandte Moderne. Picasso, Matisse, Chagall und das Fremde.

LWL-Museum für Kunst und Kultur. –2.2.25: Otto Mueller und das „Ursprüngliche“. Eine kritische Neubetrachtung. (K); Franca Scholz. –15.3.25: Performance People. Eine Ausstellung aus dem Skulptur Projekte Archiv.

Stadtmuseum. –2.3.25: Daniel Pilar. Fotografie.

Ausstellungskalender

Nantes (F). **Musée d'Arts.** –23.2.25: Liners 1913–42. A Transatlantic Aesthetic.

Neapel (I). **Basilica della Pietrasanta.** –27.4.25: Impressionisti e la Parigi fin de siècle.

Complesso monumentale di Santa Chiara. –19.1.25: Artemisia Gentileschi. Un grande ritorno a Napoli dopo 400 anni.

Madre. –7.1.25: Cutting Clouds.

Nemours (F). **Musée.** –3.3.25: Achille Varin.

Neumarkt i.d. Opf. **Museum Lothar Fischer.** –16.2.25: Pablo Picasso. Slg. Klewan. (K).

New York (USA). **Bard Graduate Center.** –5.1.25: Sèvres Extraordinaire! Sculpture from 1740 until Today.

Brooklyn Museum. –19.1.25: Elizabeth Catlett: A Black Revolutionary Artist and All That It Implies.

Guggenheim. –9.3.25: Harmony and Dissonance: Orphism in Paris, 1910–30.

Metropolitan Museum. –5.1.25: Mexican Prints at the Vanguard. –26.1.25: Siena: the Rise of Painting, 1300–50. –8.4.25: Tong Yang-Tze. –27.5.25: Lee Bul.

MoMA. –11.1.25: Life Dances on Robert Frank in Dialogue. –12.1.25: Nour Mobarak. –18.1.25: Thomas Schütte. –17.2.25: Who Wants to Die for Glamour. –22.2.25: Vital Signs: Artists and the Body.

Morgan Library. –4.5.25: Belle da Costa Greene: A Librarian's Legacy.

Neue Galerie. –13.1.25: Egon Schiele: Living Landscapes.

Whitney Museum. –5.1.25: Mark Armijo McKnight: Decreation. –9.2.25: Edges of Ailey.

Nîmes (F). **Carré d'Art Moderne et Contemporain.** –23.3.25: Aleksandra Kasuba. 'Imaginer le futur'; Marija Olšauskaitė. 'The Softest Hard'.

Musée de la Romanité. –5.1.25: Achille et la guerre de Troie.

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

Nürnberg. **Germanisches Nationalmuseum.** –7.1.25: Die letzte Fahrt. Das Wagengrab von Essenbach. Ein Schatz der Bronzezeit. (K). –26.1.25: Mikrowelten Zinnfiguren. Slg. Alfred R. Sulzer. (K). –2.3.25: Hello Nature. Wie wollen wir zusammen leben? (K).

Kunsthalle. –2.3.25: Delikatessen. Zwischen Kunst und Küche. (K).

Kunstvilla. –9.3.25: Die wiedergefundenen Gärten. Verena Waffek, Hubertus Hess. (K).

Neues Museum. –26.1.25: Michael Munding. Views from Nowhere. –21.4.25: Christina Chirulescu. Seit 13.12.: Earth, Wind and Fire. Der Natur auf der Spur.

Nuoro (I). **MAN.** –9.3.25: El Greco. Dialogo tra due capolavori.

Offenbach. **Deutsches Ledermuseum.** –10.8.25: Immer dabei: die Tasche.

Oldenburg. **Edith-Russ-Haus.** –5.1.25: Tuân Andrew Nguyễn.

Horst-Janssen-Museum. –16.2.25: My House is on Fire. David Lynch | Horst Janssen.

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. –12.1.25: Thomas Kellner. –23.2.25: Zum 125. Geburtstag von Hanna Stirnemann.

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

Orléans (F). **Musée des Beaux-Arts.** –30.3.25: Dans l'atelier de Guido Reni.

Oslo (N). **Astrup Fearnley Museet.** –12.1.25: Between Rivers.

Nasjonalmuseet. –23.3.25: Ephemeral Matters. Into the Fashion Archive; Beyond Bodies. Four Nordic Fashion Experiments.

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

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

Ottawa (CND). **National Gallery.** –2.3.25: Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction. –13.4.25: Gathers Leaves: Discoveries from the Drawings Vault.

Otterlo (NL). **Kröller-Müller Museum.** –11.5.25: Searching for Meaning.

Oudenaarde (B). **MOU.** –5.1.25: Margaretha. Emperor's Daughter Between Power and Image.

Oxford (GB). **Ashmolean Museum.** –11.5.25: Bettina von Zwehl.

Christ Church Picture Gallery. –31.3.25: Secrets of the Sibyls: Sandro Botticelli, Filippino Lippi and artistic practice in Florence.

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

Padua (I). **Centro San Gaetano.** –23.2.25: Disney. L'arte di raccontare storie senza tempo.

Museo Diocesano. –9.3.25: Il Canova mai visto. Opere dal Seminario vescovile e dalla Chiesa degli Eremitani.
Pal. Zabarella. –12.1.25: Matisse, Picasso, Modigliani, Miró. Capolavori del disegno dal Musée de Grenoble.

Padua | Piove di Sacco (I). **Pal. Pinato Valeri.** –23.3.25: Ugo Valeri. Dandy e ribelle.

Palermo (I). **Pal. Sant'Elia.** –20.3.25: Pinakothek'A. Da Cagnaccio a Guttuso, da Christo e Jeanne-Claude ad Arienti.

Ausstellungskalender

Paris (F). **Centre Georges Pompidou.** –6.1.25: Barbara Crane. –13.1.25: Surréalisme.

Cité de l'architecture et du patrimoine. –6.4.25: La saga des Grands Magasins.

Fondation Custodia. –12.1.25: Naissance et Renaissance du dessin italien. La Collection du Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Fondation Louis Vuitton. –24.2.25: Pop Forever, Tom Wesselmann & ...

Jeu de Paume. –19.1.25: Tina Barney; Chantal Akerman.

Louvre. –3.2.25: Figures du fou. Du Moyen Âge aux Romantiques; Revoir Watteau. Un comédien sans répliques Pierrot, dit Le Gilles. –17.2.25: Guillon Lethière, né à la Guadeloupe. –26.5.25: L'Orphelin par Luc Tuymans.

Maison de Victor Hugo. –23.3.25: François Chiffart.

Musée des Arts décoratifs. –30.3.25: L'Intime, de la chambre aux réseaux sociaux. –20.4.25: Christofle. –22.6.25: Mon ours en peluche.

Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. –26.2.25: Le Dibbouk. Fantôme du monde disparu.

Musée d'Art Moderne de la Ville. –9.2.25: L'âge atomique. Les artistes à l'épreuve de l'histoire. –16.2.25: Josephsohn vu par Albert Oehlen.

Musée Bourdelle. –2.2.25: Rodin/Bourdelle. Corps à corps.

Musée Carnavalet. –16.2.25: Paris 1793–94. Une année révolutionnaire.

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

Musée du Luxembourg. –2.2.25: Tarsila do Amaral.

Musée du Moyen-Âge. –16.3.25: Redécouvrir les sculptures de Notre-Dame.

Musée de l'Orangerie. –27.1.25: Amélie Bertrand; Heinz Berggruen, un marchand et sa collection.

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

–19.1.25: Gustave Caillebotte. Peindre les hommes. –2.2.25: Elmgreen & Dragset. L'Addition.

Musée du Petit-Palais. –16.2.25: Bruno Liljefors. La Suède sauvage. –23.2.25: Ribera. Ténèbres et lumière.

Musée Picasso. –19.1.25: Jackson Pollock. Les premières années (1934–47).

Musée Zadkine. –30.3.25: Modigliani / Zadkine. Une amitié interrompue.

Parma (I). **Monastero di San Giovanni e sedi varie.** –31.1.25: Correggio 500.

Pal. dalla Rosa Prati. –12.1.25: Henri de Toulouse Lautrec. Il mondo del circo e di Montmartre.

Pal. Tarasconi. –2.3.25: Street Art Revolution. Da Warhol a Banksy: la (vera) storia dell'Arte Urbana.

Pasadena (USA). **Norton Simon Museum.** –17.2.25: Plugged In: Art and Electric Light.

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –26.1.25: Herbert Fried. Filmstars am Set und privat. Fotografie.

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

Perugia (I). **Galleria Naz.** –19.1.25: L'età dell'oro. I capolavori dorati della Galleria Nazionale dell'Umbria incontrano l'arte contemporanea; Omaggio a Dottori. Divisionista, futurista e aeropittore 1906–42.

Pforzheim. **Reuchlinhaus.** –23.2.25: Legoschnitt und Glitzerzeug. Gernot Leibold. Goldschmied und Ebenist.

Philadelphia (USA). **Museum of Art.** –30.12.: Begin Again: Repetition in Contemporary Art. –9.2.25: The Time is Always Now: Artists Reframe the Black Figure. –16.3.25: What Times are These? –26.5.25: Firing the Imagination: Japanese Influence on French Ceramics, 1860–1910.

Pisa (I). **Pal. Blu.** –23.2.25: Hokusai.

Potsdam. **Minsk Kunsthau.** –5.1.25: Noah Davis. **Museum Barberini.** –12.1.25: Maurice de Vlaminck (1876–1958). Rebell der Moderne. (K).

Prag (CZ). **Nationalgalerie.** –12.1.25: Salome: Femme Fatale of Symbolism and Decadence. –19.1.25: Pietro Testa. The Sullen Genius. –26.1.25: Jiří Kolář. Voilà la femme. –2.3.25: École de Paris: Artists from Bohemia and Interwar Paris. –30.3.25: Libuše Jarcovjáčková.

Quedlinburg. **Museum Lyonel Feininger.** –13.1.25: Theodor Lux. Feininger. Magic Moments. Gemälde und Grafiken.

Ratingen. **Museum.** –26.1.25: Stefan à Wengen. (K).

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –23.2.25: Walk this Way.

Recklinghausen. **Kunsthalle.** 15.12.–6.4.25: 75 Jahre Kunsthalle Recklinghausen. Die Anfänge: Radical Innovations.

Regensburg. **Haus der Bayerischen Geschichte.** –22.12.: Ois anders: Großprojekte in Bayern 1945–2020.

Kunstforum Ostdeutsche Galerie. –12.1.25: Illustrationen zu Franz Kafka.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –12.1.25: Der Die DADA. Unordnung der Geschlechter. (K). –27.4.25: Im Fluss. Eine Geschichte über das Wasser.

Reutlingen. **Kunstmuseum/konkret.** –16.3.25: "Das Quadrat muss den Raum beherrschen". Aurélie Nemours und Zeitgenossen.

Spendhaus. –26.1.25: Gude Schaal. Mein Weg in die Malerei. (K).

Riccione (I). **Villa Musolini.** –6.4.25: Jacques Henri Lartigue – André Kertész. La grande fotografia del Novecento.

Ausstellungskalender

Riehen (CH). **Fondation Beyeler.** –26.1.25: Matisse. Einladung zur Reise. (K).

Rimini (I). **Castel Sismondo.** –20.1.25: Da Picasso a Warhol. Le vinyl cover dei grandi maestri.

Rom (I). **Accademia Nazionale di San Luca.** –15.2.25: Alighiero e Boetti. Raddoppiare dimezzando.

Casa di Goethe. –9.2.25: Max Liebermann. Ein Impressionist aus Berlin. (K).

Colosseo. –12.1.25: Penelope.

Galleria Borghese. –9.2.25: Pittura e poesia nel Seicento. Giovan Battista Marino e la „meravigliosa“ passione.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –2.2.25: Estetica della deformazione. Protagonisti dell'espressionismo Italiano. –28.2.25: Il tempo del Futurismo.

MAXXI. –23.2.25: Torre Velasca. –16.3.25: Diller Scofidio + Renfro. Inmotion; Architettura instabile. Restless Architecture. –20.4.25: Guido Guidi. Col tempo 1956–2024. –23.4.25: Memorabile. Ipermoda.

Museo dell' Ara Pacis. –2.6.25: Franco Fontana. Retrospective.

Musei Capitolini. –16.2.25: Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino. Capolavori della Pinacoteca di Ancona.

24.12.–4.5.25: Origini e splendori della collez. Farnese nella Roma del XVI secolo.

Museo della Fanteria. –12.1.25: Antonio Ligabue. –23.2.25: Miró. Il costruttore di sogni.

Museo di Roma. –31.1.25: Maria Barosso; Roma pittrice. Le artiste a Roma tra il XVI e XIX secolo. –9.2.25: Testimoni di una guerra. Memoria grafica della Rivoluzione Messicana. –20.4.25: La Quercia del Tasso. La storia, i personaggi.

Pal. Barberini. –16.2.25: Carlo Maratti e il ritratto. Papi e principi del Barocco romano.

Pal. Bonaparte. –19.1.25: Fernando Botero.

Pal. Braschi. –6.1.25: Laudato sie: Natura e Scienza. L'eredità culturale di frate Francesco. –23.3.25: Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XVIII secolo.

Pal. delle Esposizioni. –16.2.25: Pietro Ruffo. –30.3.25: Francesco Clemente; Elogio della diversità. Viaggio negli ecosistemi italiani.

Pal. Venezia e Vittoriano. –25.4.25: Guglielmo Marconi. Vedere l'invisibile.

Scuderie del Quirinale. –26.1.25: Guercino. L'era Ludovisi a Roma.

Villa Medici. –13.1.25: Il canto delle sirene. L'acqua raccontata dagli artisti.

Villa Torlonia. –1.1.25: Titina Maselli nel centenario della nascita.

Rostock. **Kunsthalle.** –5.1.25: Christin Wilcken; Inge Jastram; Birgit Brenner. –12.1.25: Louisa Clement. Compression.

Rouen (F). **Musée des Beaux-Arts.** –4.1.25: Extravagante Renaissance: Geoffroy Dumonstier, de Rouen à Fontainebleau.

Rovereto (I). **Mart.** –9.3.25: Italo Cremona. –16.3.25: Etruschi del Novecento.

Rovigo (I). **Pal. Roverella.** –26.1.25: Henri Cartier-Bresson e l'Italia.

Rudolstadt. **Thüring.** **Landesmuseum Heidecksburg.** –28.2.25: Friedrich Adolf Richter in Rudolstadt – ein Stadtteil im Wandel.

Rüsselsheim. **Opelvillen.** –19.1.25: Deep Distance Tender Touch.

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

Saint Louis (USA). **Art Museum.** –16.2.25: The Work of Art: The Federal Art Project, 1935–1943. –20.4.25: Bolts of Color: Printed Textiles after WW II.

Salem (USA). **Peabody Essex Museum.** –4.5.25: Saints, Sinners, Lovers, and Fools: 300 Years of Flemish Masterworks.

St. Gallen (CH). **Kunstmuseum.** –9.3.25: Anne Marie Jehle. (K).

Salzburg (A). **DomQuartier.** –3.2.25: Hubert Sattler. Heilige Orte.

Museum Kunst der Verlorenen Generation. –27.9.25: Reflected. Kunst als Spiegel der Gesellschaft.

Museum der Moderne Mönchsberg. –2.2.25: Rose English. Performance, Präsenz, Spektakel. (K).

–9.2.25: Generator #4: Carola Dertnig. Turn on the Move. –23.3.25: Generator #3: Queering Space.

Residenzgalerie. –6.1.25: Die Farben der Serenissima. Venezianische Meisterwerke von Tizian bis Canaletto.

Rupertinum. –12.1.25: Mit dem Löwen tanzen. Jo, Joseph, Josephine Baan; Renato Grieco, Lisa Großkopf.

–23.2.25: Mit dem Löwen tanzen. Johanna Binder, Agata Cieślak, Rebecca Kressley; Sophie Thun.

(K); Künstlerische Forschung. Experimentieren mit Sammlungen.

San Francisco (USA). **M.H. de Young Museum.** –12.1.25: Art and War in the Renaissance: The Battle of Pavia Tapestries.

Santa Fe (USA). **New Mexico Museum of Art.** –12.1.25: Saints & Santos: Picturing the Holy in New Spain.

Schleswig. **Schloss Gottorf.** –2.3.25: Jens Ferdinand Willumsen.

Schoonhoven (NL). **Zilvermuseum.** –29.9.25: Refleksi-Refleksi.

Ausstellungskalender

Schwäbisch Gmünd. Museum im Prediger. –21.4.25: Ingolf Thiel. Moderne Gefühle. Fotografien 1975–85.

Selm. Schloss Cappenberg. –16.3.25: Über Farbe und Raum. Frauke Dannert & Erika Hock, Josef Albers & Carl Ernst Kürten.

Sheffield (GB). Millennium Museum. –21.1.25: Acts of Creation: On Art and Motherhood.

Siegburg. Stadtmuseum. –19.1.25: Reinhard Puch. Skulpturen, Objekte, Zeichnungen. (K).

Siegen. Museum für Gegenwartskunst. –15.6.25: Schau, die Blicke.

Siena | Piancastagnaio (I). Rocca Aldobrandesca. –30.4.25: Ludus. La maschera e la vertigine.

Sindelfingen. Galerie der Stadt. –16.2.25: Hicham Berrada.

Schauwerk. –10.8.25: Neon, LED & Co. Lichtkunst aus der Slg. Schaufler.

Singen. Kunstmuseum. –5.1.25: Matthias Mansen. Triest oder die Götter.

Sondershausen. Schlossmuseum. –12.1.25: Ronald Paris. Menschenbilder. Porträts aus 60 Jahren.

Stendal. Winkelmann-Museum. –2.3.25: Wilhelm Höpfner. Radierungen, Aquarelle und Materialdrucke. (K).

Stockholm (S). Prince Eugen's Waldemarsudd. –26.1.25: Lars Hertervig and Carl Fredrik Hill.

Stuttgart. ifa-Galerie. –23.2.25: (Re)Born from Volcanos. **Kunstmuseum.** –9.2.25: Sarah Morris. All Systems Fail. –14.9.25: Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafikslg. des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus. (K).

Württembergischer Kunstverein. –12.1.25: Über Fernsehen, Beckett.

Landesmuseum Württemberg. –9.3.25: Ein gut Theil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen. –4.5.25: Protest! Von der Wut zur Bewegung.

Staatsgalerie. –26.1.25: Sommer der Künste. Villa Massimo zu Gast in Stuttgart. –16.2.25: Wir wollen frei sein! Druckgraphik aus der Zeit des Bauernkriegs. –23.2.25: Neues Sehen, Neue Sachlichkeit und Bauhaus. Fotografische Neuerwerbungen aus der Slg. Siegert. –2.3.25: Carpaccio, Bellini und die Frührenaissance in Venedig. (K).

Tallinn (Estl.). Kadriorg Art Museum. –2.3.25: From Mittens to Köler. The Birth of the Museum's Collection. **Kumu Art Museum.** –5.1.25: Jevgeni Zolotko.

Toronto (CAN). Art Gallery of Ontario. –19.1.25: Pacita Abad. –1.2.26: Painted Presence: Rembrandt and his Peers.

Toulouse (F). Couvent des Jacobins. –5.1.25: Cathares. Toulouse dans la croisade.

Treviso (I). Museo Bailo. –23.2.25: Differenti con netodo. Architetti e designer dallo IUAV: opere dal 1960 al 1990. **Museo Nazionale Coll. Salce.** –31.3.25: Ciak! Cuba. Il cinema nei manifesti cubani dalla Coll. Bardello.

Tübingen. Kunsthalle. –11.5.25: Gert und Uwe Tobias. **MUT, Schloss Hohentübingen.** –16.3.25: Kunst und Kult. Die Altamerikaslg. der Universität Tübingen aus dem Nachlass Pelling Zarnitz. (K).

Turin (I). Centro Italiano per la Fotografia. –2.2.25: Tina Modotti; Mimmo Jodice.

Galleria d'Italia. –2.3.25: Mitch Epstein. American nature. **GAM.** –16.3.25: Grasso. Giuseppe Gabellone e Diego Perrone; Mary Heilmann; Maria Morganti.

Pal. Reale. –2.3.25: 1950–1970. La grande arte italiana. Capolavori dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Pinacoteca Agnelli. –25.5.25: Salvo. Arrivare in tempo. **Reggia di Venaria.** –2.2.25: Blake e la sua epoca. Viaggi nel tempo del sogno.

Ulm. HfG-Archiv. –19.1.25: Al dente. Pasta & Design. **Museum Brot und Kunst.** –13.4.25: Verrückt nach Fleisch.

Stadthaus. –12.1.25: Home Again. Migration, Zuhause, Erinnerung.

Urbino (I). Galleria Nazionale delle Marche. –6.1.25: Paolo Volponi.

Vaduz (FL). Kunstmuseum. –9.2.25: Georgia Sagri: Case_0. Between Wars. –16.3.25: Ana Lupas. Intimate Space, Open Gaze. (K).

Venedig (I). Ca' Pesaro. –4.3.25: Giorgio Andreotta Calò. –23.3.25: Roberto Matta 1911–2002.

Ca' Rezzonico. –20.1.25: Una passione discreta. La coll. Paolo Galli. –31.3.25: Loris Cecchini. Leaps, gaps and overlapping diagrams.

Guggenheim. –3.3.25: Marina Apollonio: Beyond the Circle.

Museo del Vetro. –30.6.25: Storie di fabbriche. Storie di famiglie. Donazione Carlo e Giovanni Moretti 1958–2013.

Pal. Grassi. –6.1.25: Julie Mehretu. Ensemble. (K). **Pal. Grimani.** –11.5.25: A Cabinet of Wonders. A Celebration of Art in Nature.

Venlo (NL). Limburgs Museum. –25.5.25: Heiße Feuer. Schätze aus dem Rijksmuseum.

Vicenza (I). Basilica Palladiana. –9.3.25: Tre Capolavori a Vicenza. Leonardo da Vinci, Jacopo Bassano, Gianandrea Gazzola.

Ausstellungskalender

Völklingen. Völklinger Hütte. –17.8.25: The True Size of Africa.

Waiblingen. Galerie Stihl. –2.3.25: Ein Fest für die Augen! Essen in der Kunst des 20. und 21. Jh.s.

Waldenbuch. Museum Ritter. –21.4.25: Birgitta Weimer. Connectedness; Paint. Malerei aus der Slg. Marli Hoppe-Ritter.

Warschau (PL). Muzeum Narodowe. –26.1.25: Józef Chełmoński (1849–1914).

Warth (CH). Kunstmuseum Thurgau. –März 25: Eva Wipf. Seismograf in Nacht und Licht. (K).

Washington (USA). Arthur M. Sackler Gallery. –27.4.25: The Print Generation.

National Gallery. –20.1.25: Paris 1874: The Impressionist Moment. –6.4.25: The '70s Lens: Reimagining Documentary Photography.

National Portrait Gallery. –22.2.25: Amy Sherald. –23.2.25: Brilliant Exiles: American Women in Paris, 1900–39. –27.4.25: This Morning, This Evening, So Soon: James Baldwin and the Voices of Queer Resistance.

Phillips Coll. –5.1.25: William Gropper. –19.1.25: Breaking it Down: Conversations from the Vault.

Smithsonian American Art Museum. –5.1.25: Star Power: Photographs from Hollywood's Golden Era by George Hurrell; Subversive, Skilled, Sublime. Fiber Art by Women. –6.7.25: Osgemeos. Endless Story; Felix Gonzalez-Torres. –17.8.25: Pictures of Belonging: Miki Hayakawa, Hisako Hibi, and Miné Okubo.

Wassenaar (NK). Voorlinden Museum. –23.3.25: Michaël Borremans.

Weil a. Rhein. Vitra Design Museum. –4.5.25: Nike Designs: Form Follows Motion. –11.5.25: Science Fiction Design. Vom Space Age zum Metaverse.

Weimar. Schiller-Museum. –2.3.25: Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in Weimar. (K).

Weingarten. Kunst-Raum-Akademie. –18.12.: "...voller Geschichte(n)". Fotos von Albert Drescher: Neuer Blick auf barocke Orgeln und Bibliotheken.

Werther. Museum Peter August Böckstiegel. –26.1.25: Asger Jorn. Den røde jord. Expressionismus und Abstraktion.

Wien (A). Albertina. –26.1.25: Robert Longo. (K); Slg. Huber. –9.2.25: Chagall. –2.3.25: Egon Schiele – Adrian Ghenie: Schattenbilder. –23.3.25: Jime Dine.

Albertina modern. –6.1.25: Kubin. Ästhetik des Bösen. (K). –9.3.25: Erwin Wurm. (K).

Belvedere 21. –2.2.25: Civa - Contemporary Immersive Virtual Art. coded manoeuvres_sticky webs. –9.2.25: Monster Chetwynd. –2.3.25: Kazuko Miyamoto.

Domuseum. –24.8.25: In aller Freundschaft.

Kaiserliche Wagenburg. –4.5.25: Victoria! Ein Hofwagen und seine bewegte Geschichte.

Kunstforum. –19.1.25: Paul Gauguin.

Kunsthalle. –26.1.25: Aleksandra Domanović.

Kunsthhaus. –5.1.25: Emma Talbot. Talking To Nature.

–26.1.25: Anne Duk Hee Jordan. The End Is Where We Start From. (K).

Kunsthistorisches Museum. –12.1.25: Ansichtssache #28: Jupiter und Merkur zu Gast bei Philemon und Baucis: ein Blick in die Rubens-Werkstatt; Rembrandt – Hoogstraten. Farbe und Illusion. (K).

Leopoldmuseum. –16.2.25: Rudolf Wacker. Zauber und Abgründe der Wirklichkeit. –9.3.25: Poesie des Ornaments. Das Archiv Backhausen.

MAK. –6.1.25.: Iconic Auböck. Eine Werkstätte formt den österreichischen Designbegriff. (K). –2.3.25: Elemente. Adam Štěch's Blick auf architektonische Details. –16.3.25: Fashion & Photography. –11.5.25: Peche Pop. Dagobert Peche und seine Spuren in der Gegenwart. –18.5.25: Aut Now. 100 × Österreichisches Design für das 21. Jh. –14.9.25: Blockchain Unchained. Dao & The Museum.

Museum Moderner Kunst. –23.2.25: Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur. –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen. –4.5.25: Liliane Lijn.

Oberes Belvedere. –16.3.25: Ugo Rondinone. Arched Landscape.

Unteres Belvedere. –12.1.25: Amoako Bofo. Proper Love. –2.2.25: Akseli Gallen-Kallela. Finnland erfinden.

Secession. –23.2.25: Ali Cherri.

Weltmuseum. –21.4.25: (Un)Known Artists of the Amazon. –24.8.25: Der europäische Koran.

Wiesbaden. Kunsthaus. –16.2.25: Plakatfrauen. Frauenplakate. (K).

Museum. –26.1.25: Alison Knowles. Retrospektive. –28.9.25: Hans Christiansen. Came to Stay.

Winterthur (CH). Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –5.1.25: Radikal Monochrom. Ausgewählte Leihgaben im Dialog mit der Slg.

Villa Flora. –5.1.25: Bienvenue! Meisterwerke von Cézanne, van Gogh und Manet zurück in Winterthur; Marcel van Eeden. The Villa. (K).

Wolfsburg. Kunstmuseum. –16.3.25: Gary Hill. Eine Frage der Wahrnehmung. –13.7.25: Leandro Erlich. Schwerelos. (K).

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. –2.2.25: Dieter Stein – „die Augen auswaschen“.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. –1.1.25: Berta Fischer; Eduardo Paolozzi.

Von der Heydt-Museum. –12.1.25: Lucio Fontana. (K).

Ausstellungskalender

Yorkshire (GB). Sculpture Park. –23.2.25: Elisabeth Frink: Natural Connection.

Zürich (CH). ETH. –22.12. und 4.1.–9.3.25: Albrecht Dürer. Norm sprengen und Maß geben.

Haus Konstruktiv. –13.4.25: Konzepte des All-Over.

Kunsthhaus. –26.1.25: Matthew Wong – Vincent van Gogh. (K). –9.2.25: Albert Welti und die Grafik des Fantastischen. –16.2.25: Marina Abramović. (K).

Migros Museum für Gegenwartskunst. –19.1.25: Knowledge is a Garden. Uriel Orlow im Dialog mit der Slg. des Migros; An der Schwelle des Museums. Jeanne van Heeswijk, Sophie Mak-Schram und Kollaborateur*innen.

Museum für Gestaltung. –12.1.25: Japanische Grafik heute. –6.4.25: Wasser. Gestaltung für die Zukunft. –4.5.25: Textile Manifeste. Von Bauhaus bis Soft Sculpture.

Museum Rietberg. –19.1.25: Ragamala. Bilder für alle Sinne. (K). –16.2.25: Im Dialog mit Benin. Kunst, Kolonialismus und Restitution. (K).

Schweizerisches Landesmuseum. –19.1.25: Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz. (K). –6.4.25: Glänzendes Kunsthandwerk. Bossard Goldschmiede Luzern.

Zwolle (NL). Museum de Fundatie. –16.3.25: Marianne von Werefin. Pionierin des Expressionismus.