

Monatsschrift für Kunstwissenschaft
78. Jahrgang | Ausgabe 8 | August 2025



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 Mitglieder der Redaktionskonferenz

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

Dr. Léa Kuhn, Dr. Franziska Lampe, Prof. Dr. Iris Lauterbach, Prof. Dr. Ulrich Pfisterer,

Dr. Georg Schelbert, Dr. Daniela Stöppel, 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. 532, Abb. 1



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.8>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

eISSN 2510-7534

Inhalt

Caspar David Friedrich-Jubiläum

„Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“

Caspar David Friedrich, Sämtliche Briefe und Schriften, hg. von Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick und Johannes Rößler

Regine Prange | **529**

Wanderer-Fantasien

Caspar David Friedrich – Kunst für eine neue Zeit. Hamburger Kunsthalle, 15.12.2023–1.4.2024.

Katalog hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave.

Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. Berlin, Alte Nationalgalerie, 19.4.–4.8.2024.

Katalog hg. von Birgit Verwiebe und Ralph Gleis.

Caspar David Friedrich. Wo alles begann. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 24.8.2024–5.1.2025. Katalog hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Holger Birkholz, Petra Kuhlmann-Hodick, Stephanie Buck und Hilke Wagner

Patrick Bahners | **540**

New Findings in the Archive of Michael Baxandall: From David to Friedrich (via Jena)

Davide Mogetta | **561**

Geschichte der Kunstgeschichte

The River Flows Into Itself

Julius Schlosser, The Literature of Art: A Manual for Source Work in the History of Early Modern European Art Theory. Translated by Karl Johns

Hans C. Hönes | **567**

Contemporary

„Discovering novelty in every occurrence“

Cy Twombly: White Zones. Internationaler Kongress, Universität zu Köln, 24.–26.10.2024

Barbara Dabanoğlu | **572**

Neuerscheinungen | **580**

Veranstaltung | **581**

Zuschrift | **582**

Ausstellungskalender | **583**

Caspar David Friedrich-Jubiläum

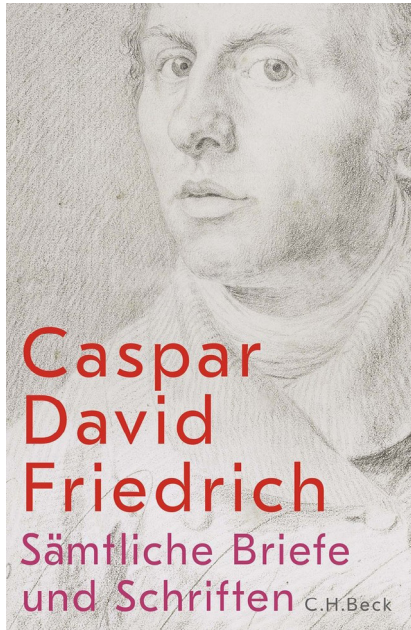
„Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“

Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick
und Johannes Rößler (Hg.)
**Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und
Schriften.** Kommentiert von Johannes Rößler
und Johannes Grave. München, C.H. Beck
2024. 821 S., 18 Farb- u. 63 s/w Abb.
ISBN 978-3-406-82171-4. € 78,00

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

„Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“

Regine Prange



Caspar David Friedrich ist auch deswegen einer der ersten modernen Künstler, weil er seinen Dissens mit den akademischen Normen zum Anlass nahm, sich und anderen im Medium der Schrift Rechenschaft abzulegen über seinen ‚anderen‘ Weg. Allerdings sind seine kunsttheoretischen Äußerungen weitestgehend erst postum bekannt geworden. Der befreundete Arzt und Naturphilosoph Carl Gustav Carus, als Maler-Dilettant auf Friedrichs Spuren, publizierte in seinem Nachruf 1840 eine Auswahl aus Friedrichs sog. *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*. „Man wird finden“, so Carus einleitend, „daß wie mit dem Pinsel, so auch mit der Feder Friedrich sich vollkommen als Einer und Derselbe ausspricht“ (Carus 1840, 358).

Carus’ Blick auf die Person Friedrich und seine Text-Auswahl, die er für eine selbständige Edition 1841 noch etwas erweiterte, prägt bis heute die Rezeption, auch wenn diese Würdigung zunächst nicht verhindern konnte, dass Friedrich schon im Zuge des sich etablierenden nazarenischen Akademismus in Vergessenheit geriet. Bedeutung und Modernität der Landschaften Friedrichs wurden erst im 20. Jahrhundert entdeckt; aber auch weiterhin interessierte sein Werk stark unter dem Aspekt seiner Person und Weltanschauung, so dass nicht nur Carus’ Schriften-Edition wieder aufgelegt wurde, sondern neue umfangreichere Publikationen der Schriften herauskamen. Im Vordergrund stand nach der Wiederentdeckung durch den norwegischen Kunsthistoriker Andreas Aubert das patriotische Engagement Friedrichs, das im Ersten Weltkrieg die Feindschaft gegenüber Frankreich legitimieren half. Selbst die nationalsozialistische Kunstpolitik, die ihren Kurs an einen traditionellen Formenschatz knüpfte und die Modernen ächtete, nutzte Friedrichs antiklassische Malerei für ihre Zwecke, indem sie sich auf das Wort des Künstlers berief. Kurt Eberlein, der schon 1924 Friedrichs Schriften unter dem Titel *Bekenntnisse* herausgegeben hatte, überreichte zum 100. Todestag des Künstlers zwölf ausgewählte (und stark bearbeitete) Sätze als „Lehrbrief“ an „das der deutschen Kunst wieder verschworene Reich Adolf Hitlers“ (Eberlein 1940, 62).

Fortuna critica nach 1945

In der Nachkriegszeit bemühte man sich, die authentische Weltanschauung Friedrichs zu rekonstruieren, um den Künstler und sein Werk aus falschen Vereinnahmungen zu befreien. Maßgebliche Quellengrundlage für die Auswertung der Schriften blieb über Jahr-

zehnte Sigrid Hinz' (1974) Herausgabe der Schriften, die noch der Ausgabe Eberleins verpflichtet war. Erst 1999 erschien mit der Edition von Gerhard Eimer eine vollständige, auf neuer Transkription der Handschriften basierende Ausgabe der *Äußerungen* (der Eintrag fehlt in der Bibliographie des hier zu besprechenden Bandes). Eine erste vollständige und kritisch kommentierte Edition der Briefe gab Herrmann Zschoche 2005, ergänzt in der 2. Auflage von 2006, heraus.

Hatte nach dem Aufbruch in die kritische Kunstwissenschaft nach 1968 sowie in der Kunstwissenschaft der DDR auch die politische Einstellung Friedrichs im gesellschaftlichen Kontext der Befreiungskriege und der Vormärz-Zeit im Fokus gestanden, stritt die jüngere Forschung, ausgehend von Helmut Börsch-Supans einflussreicher, auf Vorarbeiten Wilhelm Jähnigs gründender Werkmonographie (1973) verstärkt um die Religiosität des Künstlers und ihre Rolle für die Deutung des Werks. Hier stehen sich Positionen gegenüber, die auf der einen Seite, vor allem vertreten durch Werner Busch (2003), Schleiermachers Neuausrichtung der Religion am Gefühl, auf der anderen Seite, vor allem vertreten von Johannes Grave (2011), eine lutherische Kreuzestheologie geltend machen. Stets diskutiert wurde auch der Einfluss von Ludwig Gotthard Kosegarts pantheistischen Grundsätzen auf den jungen Friedrich.

Die vorliegende auf Initiative und unter maßgeblicher Planung von Johannes Grave erarbeitete sowie auf der Neutranskription der Handschriften durch Johannes Rößler basierende Edition ist die erste vollständige und im Zusammenhang kommentierte Ausgabe der Briefe und Schriften Friedrichs. Der komplexen Überlieferungshistorie von Friedrichs Schriftzeugnissen und der hier einleitend skizzierten vierteiligen Publikationsgeschichte widmet sich Johannes Rößler in der Einleitung zum Kommentarteil (309–316). Hier erfährt man auch, dass der vorliegende Band nur den ersten Teil einer zweibändig geplanten Publikation darstellt. Ein weiterer Band, der die ausschnittsweise von Sigrid Hinz (1974) bereits publizierten Schriften aus Friedrichs Dresdner Umfeld zur Kontroverse um das *Kreuz im Gebirge* dokumentiert, soll folgen.

Die Handschriften werden im vorliegenden Band, auch dies in der Konsequenz ein Novum, nach der originalen Orthographie, Interpunktion und Grammatik sowie mit allen Streichungen, Einfügungen und Ergänzungen wiedergegeben. Auch die zahlreichen Eingriffe und Textzusätze, etwa von Carus oder Aubert, werden dokumentiert. Die Erste Abteilung enthält 117 Briefe an und von Friedrich, die Zweite Abteilung besteht aus den Schriften, die sowohl Tagebuchfragmente, literarische Arbeiten als auch die sog. *Gebote der Kunst* („Zu Kunst und Kunsttheorie“) umfassen. Die Dritte Abteilung gilt der Reproduktion und Kommentierung der schon genannten *Äußerungen*, dem bekanntesten und umfangreichsten Text-Konvolut, bestehend aus didaktischen Aphorismen zur Kunst und anonymisierten Kurz-Kritiken zu einzelnen Werken und Werkgruppen, die Friedrich in den Ausstellungen der Akademie und des Kunstvereins gesehen hatte. Auch eigene Werke hat er hier mutmaßlich, von sich selbst in der dritten Person sprechend, beschrieben.

Äußerungen bei Betrachtung

Der Kommentar-Teil enthält zu jeder der Abteilungen Angaben zum Standort, zur Provenienz, zu Erstdruck und Vorgängereditionen der einzelnen Dokumente einschließlich relevanter Textabweichungen. Kommentare zu einzelnen Stellen oder Fassungen erschließen historische Sachverhalte, identifizieren genannte Personen, Orte und Werke, aber auch bestimmte Termini und Techniken; Adressaten und Autoren werden ausführlich gesondert dargestellt. Die häufig kontroversen Deutungen der Forschung werden benannt und teilweise referiert, mitunter auch bewertet und durch eigene Kommentare ergänzt.

Dem *Äußerungen*-Manuskript gilt ein besonderer Forschungsaufwand. Rößler geht in seiner Einleitung ausführlich auf die Frage der möglichen Auftraggeberschaft des Kunstvereinsvorsitzenden Johann Gottlob Quandt und auf die schon von Mayumi Ohara (1983) und von Eimer (1999) bearbeitete Frage der Textgenese ein. Die einzelnen Bögen des Konvoluts sind nämlich erst zwischen 1928 und 1937 gebunden



| Abb. 1 | Caspar David Friedrich, *Abend am Ostseestrand*, 1831. Öl/Lw., 54 × 72 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Inv.nr. Gal.-Nr. 2197 C [↗](#)

worden. Sowohl die inhaltliche Textanalyse als auch die technologische Untersuchung von Papierqualität und Wasserzeichen (durch Johanna Ziegler) bestätigen und differenzieren die schon ältere Einsicht, dass die überlieferte und auch im vorliegenden Band beibehaltene Reihenfolge nicht einer ursprünglichen

Konzeption entspricht. Vielmehr hat man es mit einer nicht-finalisierten und in ihrer Genese nicht vollständig rekonstruierbaren Sammlung von Blättern aus verschiedenen Kontexten zu tun. Die Edition will durch die Angabe der Bogen-Nummern (I-XXVI) diese Diskontinuität bewusstmachen.



| Abb. 2 | Johan Christian Dahl, *Der Kopenhagener Hafen im Mondschein*, 1831. Öl/Lw., 53,5 × 71 cm. Kiel, Kunsthalle [↗](#)

Eine Konkordanz liefert den Abgleich mit früheren Editionen. Abbildungen zeigen einzelne, v. a. von Ohara und Börsch-Supan identifizierte Werke, die Friedrich in seinen Kritiken gemeint haben könnte. Dass er mit großer Wahrscheinlichkeit auch Werke seiner Freunde Johann Christian Dahl (*Äußerungen*, Nr. 13, 29) und Carus (ebd., Nr. 16) negativ kommentiert hat, deutet auf die bittere Erfahrung des Künstlers, der miterleben musste, wie die konventionalisierten Versionen seiner Bilderfindungen ein größeres Publikumsinteresse fanden als seine eigene Malerei. Die anschauliche Gegenüberstellung von Friedrichs *Abend am Ostseestrand* (um 1831) | Abb. 1 | mit Dahls *Kopenhagener Hafen im Mondschein* aus demselben Jahr | Abb. 2 | (Tf. 12/13) erlaubt es, die schon von den zeitgenössischen Ausstellungsbesuchern angestellten Vergleiche nachzuvollziehen.

Friedrich als Sprachkünstler?

Während vermutlich ein Großteil der literarischen und kunsttheoretischen Schriften erhalten geblieben ist, gehen die Herausgeber davon aus, dass der Bestand der Briefe nur einen kleinen Teil der ursprünglich vorhandenen darstellt. Viele der überlieferten Briefe sind an die Familie adressiert, denn diese sorgte für ihre Erhaltung. Die an Friedrich gerichteten Briefe hingegen sind mehrheitlich verloren. Dass Friedrich ein eifriger Leser und ein noch zu entdeckender produktiver Autor gewesen sei, sucht Johannes Grave in seiner Einleitung jenen Einschätzungen etwa Börsch-Supans entgegenzuhalten, die von einem eher mediokren Bildungsstand des Künstlers ausgingen. Grave stellt Indizien zusammen, die dem eher dürftigen Quellenstand die Möglichkeit abringen, dass Friedrich eine durchaus gute Bildung genossen habe. Dass er zunächst sogar den Plan einer literaturnahen Kunst gefasst hatte, ist u. a. durch seine Illustrationen zu Schillers *Räubern* belegt und wurde schon von Börsch-Supan auch mit Bezug auf das *Mannheimer Skizzenbuch* erwogen.

Das um 1800 von dem befreundeten Künstler Johan Ludvig Gebhard Lund angefertigte Medaillon-Bildnis (um 1800) | Abb. 3 | zeigt den jungen Friedrich in Ent-



| Abb. 3 | Johan Ludvig Gebhard Lund, Medaillon-Bildnis des jungen Caspar David Friedrich, um 1800. Öl auf Zinkblech, Durchmesser 13,1 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

sprechung zu diesen ersten Plänen mit einem Buch auf dem Schoß, über das er nachzudenken scheint. Friedrichs um 1802 gezeichnetes Bildnis des Vaters (um 1802) | Abb. 4 |, von Beruf Lichtgießer und Seifensieder, zeigt diesen lesend, ein Beleg, so Grave, für die Wertschätzung des Elternhauses für Bildung. Nicht nur der Zeichenlehrer Johann Friedrich Quistorp, sondern auch ein fortgeschrittener Theologiestudent, den Grave nach dem Zeugnis von Friedrichs Nichte Lotte Sponholz zu identifizieren sucht, habe als Hauslehrer gewirkt und Friedrich in Theologie unterrichtet. Ein Brief seiner Frau Caroline vom 13. Mai 1820 belegt überdies, dass der Künstler ein eigenes Schreibzimmer besaß, so dass die von Kerstings Atelier-Darstellung (1811) | Abb. 5 | dokumentierte Leere des Ateliers nicht für Illiteratentum, sondern nur für die Trennung der Tätigkeiten in Anspruch genommen werden dürfe.

Grave fordert, trotz der offenkundigen Schwierigkeiten, die Friedrich mit Grammatik und Rechtschreibung hatte – die Syntax mancher Sätze ist oftmals nicht durchschaubar – seinen Sprachwitz und seine Reflexionsfähigkeit nicht zu unterschätzen. Er verweist auf Übernahmen und Abwandlungen vorliegender literarischer Texte von Goethe und Novalis, vor allem

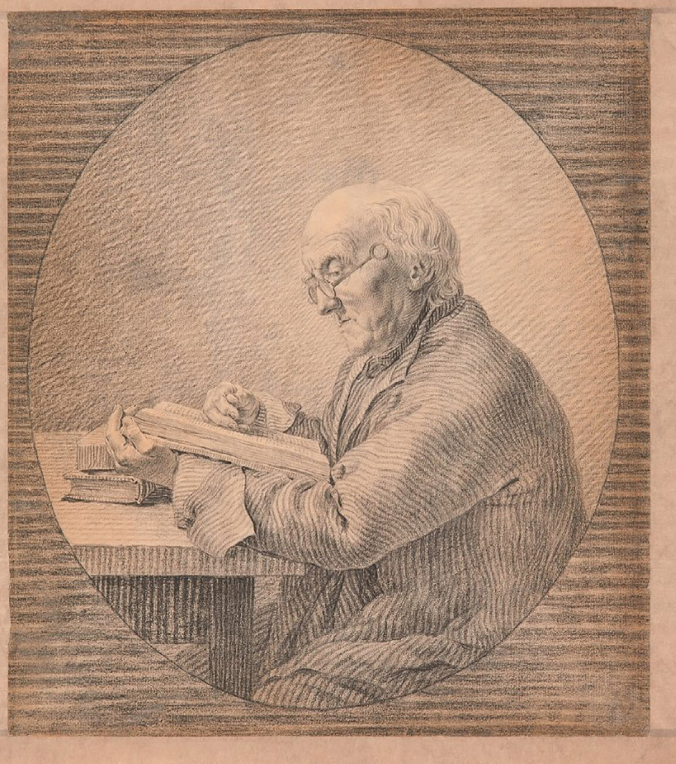


Abb. 4 | Caspar David Friedrich, Bildnis des Vaters Adolph Gottlieb Friedrich, um 1802. Kreide, 34,30 × 30,30 cm.
Mannheim, Kunsthalle [↗](#)

aber auf die brieflich dokumentierte Freundschaft zu den Theologen Friedrich Koethe (*Briefe*, Nr. 17, 19) und Johannes Schulze (ebd., Nr. 15, 16). Dass der Maler Koethe gegenüber sein sprachliches Unvermögen eingestand, drücke nur seine Überzeugung aus, „dass Bilder anderes leisten als Sprache und dass sich ein Medium nicht problemlos in das jeweils andere übersetzen lässt“ (19).

Hier berührt Grave seine von ihm vielfach dargelegte These, dass Friedrich einer antiaufklärerischen lutherischen Theologie folge, die das Heilige im Entzug seiner anschaulichen Präsenz zugänglich machen wolle. Friedrichs Äußerung gegenüber Schulze – „mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel“ (24, Zitat aus *Briefe*, Nr. 16) –, ist Grave zufolge Ausdruck seiner religiös motivierten bildkritischen Haltung, die sich der aussagelogischen Vergegenwärtigung von Glaubensinhalten verweigert. Allerdings sieht Grave hier von der Ausformulierung seines Interpretationsansatzes ab, der aber in etlichen Einzel-Kommentaren nachzulesen ist. Am Ende räumt er ein, dass Friedrich „sich auch der Grenzen seines eigenen sprachlichen

Vermögens bewusst gewesen sei.“ (24) Zu einem „anspruchsvollen Gebrauch von Sprache“ sei er dennoch vorgestoßen: „Als Texte, die nicht nur Informationen enthalten, sondern auch in ihrer eigenen sprachlichen Gestalt über den Künstler, sein Denken und seine Arbeit Auskunft geben, sind Friedrichs Schriften und Briefe noch immer zu entdecken“ (ebd.).

Quellenwert der Briefe

Die erstmals vereinten Quellentexte, von Grave und Rößler nach allen Regeln historisch-kritischer Forschung in ihren Entstehungs- und Rezeptionskontext eingeordnet und erläutert, dürfen sich also befragen lassen auf die Persönlichkeit und die offenbar schwer zu fassende Intellektualität des Künstlers Friedrich. Eine möglicherweise produktive Leseerfahrung ist diese: Die Konfrontation mit der vielfältigen und un-geglätteten Textproduktion bringt in neuer Weise Disparität zum Vorschein, sowohl in der Sprachgestalt als auch im gedanklichen Inhalt.

Auf der Ebene der Korrespondenz mit den Geschwistern und den Freunden entsteht das stimmige Bild eines behaglichen, von Wanderungen, Besuchen, Krankheitsberichten und gegenseitiger Unterstützung bestimmten bürgerlichen Alltags. Friedrich ist ein integrierter und geschätzter Einwohner dieser Lebenswelt, er tauscht Informationen über Bekannte aus und erzählt die für sich genommen belanglosesten Ereignisse. Eigentümlich ist dabei seine Neigung zu skurrilen Späßen, zu einem kalauernden Humor und selbstironischem Witz. Schon in den frühesten erhaltenen, an den in Paris weilenden Künstler Johan Ludvig Lund gerichteten Briefen fällt die Art und Weise auf, wie Friedrich Alltagsgeschehen in kleine theatrale Dialoge bringt. An anderer Stelle berichtet er, nach langen Ausführungen über eine gesundheitliche Krise, die ihn stets „bei ärgernis und schleglen Wetter“ plage (*Briefe*, Nr. 2), „oft vor Dolheit“ nicht mehr zu wissen, was er anfangen solle und auf einen „Dollen Einfall“ kam: „ich wollte nemlich wissen obs woll möglich wäre wenn ich mich recht hertzhaf in mein Bett würfe durch und durch zufallen, ich probierte es, und glücklich ich brach durch, über diese

Leichtfertigs(keit) wurde unsre Madam ordnlicher Weise ein bischen böse.“

Um Lund „zum genen“ zu bringen, berichtet er von der Einrichtung seines Zimmers, das er „iegen Morgen“ mit dem Besen gründlich, bis in die Ecken hinein, auskehre, und zwar, weil er gegen die moderne Klugheitsregel sei, etwas nur „vorm Schein thun“ zu müssen (*Briefe*, Nr. 5). Dieselbe Buchstäblichkeit der Beschreibung wählt er in einem langen, im Band erstmals ungekürzt wiedergegebenen „Gedicht in Versen“, das von einer Wanderung nach „Tarant“ [Tharandt] berichtet und mit derselben Detailfreude die Körper- und Raumpflege, die durchschrittenen Landschaften, das Innere der Bergkirche und, zuletzt mit schelmischer Anrede der Leserin, die eingenommenen Mahlzeiten schildert (*Schriften. Gedichte*, 194–202 und *Kommentar*, 549–560 einschließlich des Abdrucks einer ersten Fassung; bedauerlich ist, dass die im Kommentar beschriebenen Bleistiftskizzen am Korrekturrand des Manuskriptes nicht wiedergegeben werden).

Gemütvoller Humor offenbart sich auch in Friedrichs Berichten über seine Verheiratung mit Caroline Bommer im Jahr 1818, die seine Freunde, überzeugt von seinem kauzigen Eremitentum, überraschte und offenbar ökonomisch erst möglich wurde durch die 1816 gewährte Mitgliedschaft in der Akademie. An die Verwandten in Greifswald schreibt er: „Es ist doch ein schnurrig Ding wenn man eine Frau hat; schnurrig ist es wenn man eine Wirtshaft hat, sei sie auch noch so klein [...]. Und endlich ist es schnurrig, wenn ich jetzt des Abends fein zu Hause bleibe, und nicht wie sonst im Freien umher laufe. [...] Kurz seit sich das Ich in Wir verwandelt ist gar manches anders geworden [...]. Nöthig geworden sind: Kaffeetrommel, Kaffeemühle, Kaffeetrichter, Kaffeesak, Kaffeekanne, Kaffeetasse alles alles ist nöthig geworden. Koch und Bratofen ist nöthig geworden. Töpfe und Töpfchen, Schüssel und Schüsselchen. Tiegel und Tiegelchen, alles alles ist nöthig geworden. Alles hat sich geändert, sonst war mein Spucknap<f> überall in meinem Zimmer jetzt bin ich angewiesen in kleine dazu eingerichtete Geschirre zu spucken; meine Liebe zur Reinlichkeit

und Nettigkeit fügt sich gern und mit freuden darin.“ (*Briefe*, Nr. 43) Besonders im Kontakt mit den Brüdern beeindruckt die herzliche und praktische Zugewandtheit Friedrichs. Dem jüngsten Bruder Christian, Kunsttischler und Formschneider, besorgte er Vorlagen für dessen Holzschnitte und gab ihm technische Ratschläge. Nicht nur plante er bekanntlich mit ihm zusammen eine neugotische Innenausstattung der Stralsunder Marienkirche (*Briefe*, Nr. 42, 44, 45). Er fertigte auf seinen Wunsch auch Zeichnungen für die Einrichtung eines Kaufmannsladens (*Briefe*, Nr. 66).

Schluss mit lustig

Humor und Lebendigkeit des Ausdrucks finden jedoch ihre brüske Grenze, wenn zwei absolute Autoritäten, Gott und Vaterland, ins Spiel kommen. Das vermutlich zwischen 1803 und 1805 entstandene



Abb. 5 | Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier, 1811. Öl/Lw., 54 x 42 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv.nr. HK-1285 [↗](#)

Gedicht *Der ist der Herr der Erde* (*Schriften*, 203) ist exemplarischer Ausdruck einer tiefen schlichten Frömmigkeit, die Graves Vermutung, es gehe aus der Kenntnis der gleichlautenden Zeile aus dem Bergmannslied in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* hervor und intendiere eine Richtigestellung des religiösen Gehalts – nicht der Bergmann, sondern Gott ist gemeint – eher abprallen lässt (*Kommentar*, 560f.) Der Vers „Vor Bösen uns behüte / [...] [Daß Sinneslust nicht wüthe]“ bezeugt im Zusammenhang mit den (gelungeneren) Landschaftsgedichten, in denen charakteristische Bildmotive wie der von Wolken verhangene Mond, die Eule oder der Fichtenwald wiederkehren (*Schriften*, 205), die historische Wandlung des künstlerischen Ethos, das die erotischen Impulse des galanten Zeitalters hinter sich gelassen hat, um das Lusterleben auf die – von melancholischer Sehnsucht erfüllte – Naturempfindung zu verlagern: so der psychoanalytisch geprägte, im Band ungenannt bleibende Willi Wolfradt (1924, 88). Gott und Natur werden in Friedrichs Gedichten mittels der Strophenabfolge gleichgesetzt: der Schein des Vollmonds und der Sterne verweist auf die Seligkeit (*Die Erde liegt im Dunkel*, um 1806, *Schriften*, 206). Der anbrechende Morgen ist mit der Aufforderung verbunden, das Loblied des Herrn zu singen (*Erwacht aus tiefem Schlummer*, um 1806, *Schriften*, 207). Graves Hinweis auf Koethe wäre hier fruchtbar zu machen, ähneln Friedrichs Gedichte doch stark dem Duktus der vielleicht schon vor ihrer Veröffentlichung bekannten Texte aus dem Buch *Für häusliche Erbauung* (Leipzig 1821) und den *Geistlichen Liedern* (1851). Vaterland, Religion und der „ächte Kunstgeist“ (Koethe 1821, 348) gehen hier eine innige Verbindung ein.

Während andere (wie zum Beispiel Ludwig Gotthard Kosegarten) Napoleon als Reformator begrüßten, war es für Friedrich ganz und gar inakzeptabel, dass Sachsen, nach der Besetzung durch französische Truppen, 1806 zum Königreich von Napoleons Gnaden avancierte. Während er im Jahr 1800 in seinen Briefen an Lund noch keinerlei Problem in dessen Paris-Aufenthalt sah, auch die Aufforderung, selbst dorthin zu gehen, keineswegs als Provokation emp-

fand (*Briefe*, Nr. 4), bewertet er in einem Brief an Philipp Otto Runge vom 4. Oktober 1808 die Entscheidung des gemeinsamen Freundes Friedrich August von Klinkowströms, seine Laufbahn im Pariser Lehratelier von Jacques-Louis David fortzusetzen, als Irrweg, der in „Künsteley“ münden müsse (*Briefe*, Nr. 11 und *Kommentar*, 343). Dass sein Bruder Christian im November 1808 aus Lyon an ihn schreibt, nimmt er ihm nur deshalb nicht dauerhaft übel, weil jener selbst es offenbar als Fehler sieht, „als Teutscher in Frankreich“ zu sein (*Briefe*, Nr. 14). Den Franzosen wirft er in seinem biblisch tönenden Dankgebet *Nach der Befreiung von Dresden von den Franzosen* gleichermaßen Gottes- wie Kunstferne vor.

Spottende Nachahmung und negierende Aneignung

Friedrichs Kunstauffassung erweist sich anders als seine religiösen und patriotischen Vorstellungen wiederum als disparat. Einerseits überträgt er die beiden absoluten Autoritäten Gott und Vaterland, hierin, wie vielfach festgestellt, in Übereinstimmung mit dem romantischen Geniebegriff (wenn auch ohne diesen Begriff je zu verwenden). Auf der anderen Seite entwickelt Friedrich in der Verteidigung seiner Kunst den aus seinen Briefen schon bekannten und dort mit Gutmütigkeit einhergehenden „sarkastisch-ironischen Ton“ (*Kommentar*, 368) weiter. Dessen gedankliche Operation besteht in einer Art spottender Nachahmung, einer gleichsam negierenden Aneignung. Am Beispiel der ersten ausführlichen Stellungnahme Friedrichs zu seiner Kunst, von der auch die in den *Geboten* und in den *Äußerungen* ausgeführten Urteile und Bewertungen abgeleitet werden können, lassen sich diese inneren Widersprüche fassen.

In den Weihnachtstagen des Jahres 1808 stellte Friedrich das *Kreuz im Gebirge* | Abb. 6 |, eines seiner ersten Ölbilder, in seinem Atelier aus, das er durch Abdunkelung und Kerzenlicht in einen Andachtsraum verwandelt hatte. Die empörte Kritik des Kammerherrn Basilius von Ramdohr über diesen ‚Mißbrauch‘ einer Landschaft als Altarbild provozierte Friedrich zu einer ersten Selbstdeutung, die er in einem Brief



Abb. 6 | Caspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge, 1807/08. Öl/Lw., 115 × 110 cm. Geschnitzter und vergoldeter Bilderrahmen auf Sockel von Christian Gottlieb Kühn, 183 × 177 × 23,5 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Inv.nr. Gal.-Nr. 2197 D [↗](#)

an den Theologen Schulze (*Briefe*, Nr. 15), der ihn zuvor noch erfolglos um eine Stellungnahme zu seinem Werk gebeten hatte, ausführt. Friedrichs Aufsatz hat zum einen den Charakter einer wütenden Persiflage auf die „Strafpredigt“ (ebd., 45) des Kammerherrn, z. B. die gerügte Detailgenauigkeit betreffend: „Erst beklagt sich der C. über lauter Finsterniß, und späterhin behauptet er, daß man zu viel sieht“ (ebd., 48). Zum andern finden sich, eingeflochten in die rebellisch-ironische Rede gegen den normativen Starrsinn Ramdohrs, moralisierende, ja predigtähnliche Sätze des exemplarischen Romantikers. Seine Infragestellung der akademischen Regel mündet in dem Postulat, „daß die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Streben ist, und die Künstler im Kreise um diesen Punkt stehen“ (ebd., 44). Nicht bestimmte formale Rezepturen, sondern „fromme Ahndung“ (ebd., 45) stelle die Verbin-

dung zu diesem Mittelpunkt her, eine Wendung, die in vielfacher Abwandlung in den Geboten („folge unbedingt der Stimme deines Innern“, 22) und den *Äußerungen* (Nr. 10: „Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“, Nr. 43: „Schließe Dein leibliches Auge [...]“; Nr. 45: „Ein Bild muß nicht erfunden sondern empfunden seyn“ etc.) wiederkehren wird.

Die Mängelrügen zu fehlender Perspektive und fehlendem Helldunkel sowie übermäßiger Detailfülle erklärt Friedrich unter Verweis auf seine künstlerische Autonomie für irrelevant. Sein Angebot einer allegorischen Deutung des Gemäldes schließlich setzt aber, und hier liegt das Problem, die jeder akademischen wie jeder theologischen Sprache entsagende „Ahnung“ außer Kraft und die klassische Ideenkunst wieder ein. Offenbar will er Ramdohrs Verständnis der Landschaftsgattung nun entgegentreten und den Beweis führen, dass die Landschaft wie die Geschichtsmalerei Sinn stiften, also der „Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee“ dienen kann (Ramdohr 1974, 145). Friedrichs Deutung lässt auf eine durchdachte Planung des Gemäldes schließen: „Wohl ist es beabsichtigt das Jesus Christus, aus [=ans] Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden [...]. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten“ (*Briefe*, Nr. 15, 47)

Friedrich wohlgesonnene Personen haben von einer geplanten Publikation abgeraten (s. *Kommentar*, 357), vielleicht auf Grund der sprachlichen und argumentativen Untiefen der Ausführungen. Nur ein kurzer, stark bearbeiteter Text erschien im *Journal des Luxus und der Moden*. Die neueste Diskussionsdiskussion zu Friedrichs Selbstdeutung (s. *Kommentar*, 356f., 366) hat gleichwohl für die allegorische Deutung genaue, theologisch begründete Aufschlüsse gefunden. Christian Scholl zu Folge figuriert das Kruzifix vor den Strahlen der untergehenden Sonne „als Hauptzeichen der christlichen Religion, die nun nicht mehr [wie in den Zeiten des Alten Bundes, R.P.]

in direktem Kontakt mit Gottvater steht, sondern sich gläubig und hoffnungsvoll zum Kreuz wendet“, das immerhin einen Abglanz bietet (Scholl 2015, 30; s. a. *Kommentar*, 366). Dass Friedrich aber nicht durch „fromme Ahndung“, sondern womöglich durch Lektüre von Ernst Moritz Arndts Buch *Geist der Zeit* (Scholl 2015, 29) zu seiner Bildidee gelangte, kommt als Widerspruch nicht in den Blick.

Grave geht in seiner Intellektualisierung der religiösen Bildaussage noch weiter. Dass Friedrich mit dem metallenen, Licht reflektierenden Corpus Christi die Rolle des Bildes im Bild zum Thema macht, deutet er im Sinne der oben schon angesprochenen protestantischen Bildkritik. Friedrich meine in seinem Text „Christus als Bild des Vaters“ und bekräftige damit die nur indirekt mögliche Darstellung und Anschauung göttlicher Wahrheit (Grave 2011; 58, zit. im *Kommentar*, 366). Die alternative, unbenannt bleibende Leseweise erscheint zutreffender. Ihr zufolge spricht Friedrich, wenn auch die Syntax missverständlich ist, von der Sonne als Bild Gottvaters, im schlichteren Geiste der erbaulichen Literatur eines Friedrich August Koethe und Friedrichs eigenen Gedichten (z. B. *Dunkelheit decket die Erde*, 207, im *Kommentar*, 565, auf Friedrichs Kommentar zur *Abtei im Eichwald* in Brief Nr. 16 bezogen). Es bleibt hier wie dort bei einer sinnbildlichen Aussage, die Friedrich in die Nähe jener „sprechenden Mahler[n]“ bringt, gegen die er sich mehrfach, z. B. im schon erwähnten Brief an Koethe (Nr. 19), abgrenzt. Der Widerspruch ist zumindest auf der Grundlage des Künstlerworts auch nicht restlos wirkungsästhetisch aufzulösen im Sinne eines auf die gefühlvolle Betrachtung zielenden „romantischen Kalküls“ (Busch 2023, vgl. auch Scholl 2015). Ausdrücklich und immer wieder fordert Friedrich vom produzierenden Künstler, sich von seinem Gefühl leiten zu lassen; nur dann kann er auch eine „schöne Stimmung“ (*Briefe*, Nr. 15, 46) erzeugen. Auf diesen Widerspruch zwischen Friedrichs Geniekonzept und seiner Kunst hat jüngst Petra Kuhlmann-Hodick, Mitherausgeberin des vorliegenden Bandes, hingewiesen. Friedrichs Vorsatz der absoluten, auf keinerlei Skizzen und Vorlagen beruhenden Originalität stehe

im Widerspruch zu seiner Praxis, in der Malerei wie in der Zeichnung Varianten und Wiederholungen anzufertigen (Kuhlmann-Hodick 2024, 24).

Bloß kein Pictor Doctus

Der vorliegende Band regt dazu an, der Frage weiter nachzugehen, wie Friedrich, der ausdrücklich kein *pictor doctus* sein wollte (siehe *Gebote*, 222, gegen „Vielwisserei“; *Äußerungen*, Nr. 121, mit wahrscheinlichem Bezug auf sich selbst), aus den ihm zugetragenen Elementen romantischer Kunstreligion schöpft und wie er diese, in notwendiger Widersprüchlichkeit, auf seine Kunst anzuwenden suchte. Kein Zweifel besteht daran, dass dieser erste Band einer umfassenden Schriften-Edition, dem eine leserfreundliche Kurzfassung mit vorsichtig geglätteter Rechtschreibung vorausging, ein hoch verdienstvolles Grundlagenwerk darstellt, das die verzweigte Quellen- und Forschungslage zu den Schriftzeugnissen des Künstlers im Ganzen zugänglich macht, en détail erläutert und zahlreiche neue Einzeldeutungen anbietet. Die Lebenswelt Friedrichs in all ihren privaten und institutionellen Bezügen, etwa auch das schwierige Verhältnis zu Goethe, wird konkret fassbar, und es wird möglich, den Vorstellungen, Denkfiguren und Ausdrucksweisen des Künstlers und seiner Zeit in ihren Vernetzungen nachzuspüren. Bei aller Komplexität der Schrift-Exegese liegt in ihr aber auch eine Verengung. Die traditionelle Intentionsforschung, die über die Geisteswissenschaft Wilhelm Diltheys letztlich zu Friedrich Schleiermacher zurückreicht, scheint durch das Format einer Schriftenedition bruchlos weiterverfolgt zu werden, da ihr die Voraussetzung einer Synchronisierbarkeit von Künstlertheorie und Werk innewohnt. Inwiefern Friedrichs unbestrittene künstlerische Artikulation einer sich im Realismus Gustave Courbets und in den historischen Avantgarden fortsetzenden Kritik des klassischen Tableaus durch eine in der protestantischen Bildkritik wurzelnde Anschauung hinreichend Erklärung findet, ob der religiöse also den künstlerischen Ikonoklasmus zu erklären vermag, bleibt ein werkmonographisch nicht zu lösendes Problem (dazu grundsätzlich Prange

2006). Die Lektüre der hier versammelten Texte Friedrichs und dessen Rezeption durch Zeitgenossen und kunstgeschichtliche Forschung könnte aber auch zu der Erkenntnis führen, dass Friedrich als Maler und Autor doch nicht „Einer und Derselbe“ ist, wie Carus einst postuliert hat.

Literatur

Börsch-Supan/Jähnig 1973: Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Busch 2003: Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

Busch 2023: Werner Busch, Romantisches Kalkül. Caspar David Friedrichs Kreuz an der Ostsee, Berlin 2023.

Carus 1840: Carl Gustav Carus, Friedrich, der Landschaftsmaler, mit Fragmenten aus nachgelassenen Papieren desselben, in: Kunstblatt 21, 1840, Nr. 86 vom 27.10.1840, 357f., Nr. 87 vom 29.10.1840, 362f.

Eberlein 1924: Kurt Karl Eberlein (Hg.), Caspar David Friedrich: Bekenntnisse, Leipzig 1924.

Eberlein 1940: Kurt Karl Eberlein, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940.

Eimer 1999: Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen. I. Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und

unlängst verstorbenen Künstlern, bearb. v. Gerhard Eimer in Verb. m. Günter Rath, Frankfurt a. M. 1999.

Grave 2011: Johannes Grave, Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik, Zürich 2011.

Hinz 1974: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2., veränderte u. erw. Ausgabe, Berlin 1974.

Kuhlmann-Hodick 2024: Petra Kuhlmann-Hodick, „Äußerungen...“. Über Friedrichs Arbeiten auf Papier, in: Caspar David Friedrich. Wo alles begann. Ausst.kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2024, 23–29.

Ohara 1983: Mayumi Ohara, Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C.D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände, Berlin 1983.

Prange 2006: Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006.

Ramdohr 1974: Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: Hinz 1974, 134–153.

Scholl 2015: Christian Scholl, Caspar David Friedrich: Der ‚Tetschener Altar‘. Wirkungsästhetik versus Regelästhetik, in: Kristin Marek und Martin Schulz (Hg.), Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke und Epochen. III. Moderne, Paderborn 2015, 13–33.

Wolfradt 1924: Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924.

Zschoche 2005: Caspar David Friedrich: Die Briefe, hg. u. komm. v. Herrmann Zschoche, Hamburg 2006.

Caspar David Friedrich-Jubiläum

Wanderer-Fantasien

Caspar David Friedrich – Kunst für eine neue Zeit. Hamburger Kunsthalle, 15. Dezember 2023–1. April 2024. Katalog hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Berlin, Hatje Cantz Verlag 2024. 509 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7757-5604-4. € 54,00

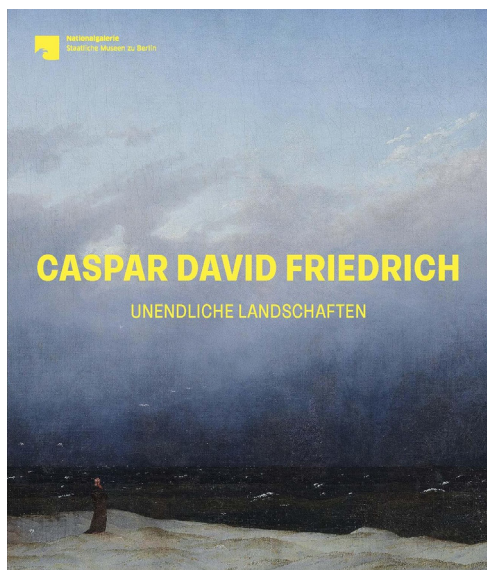
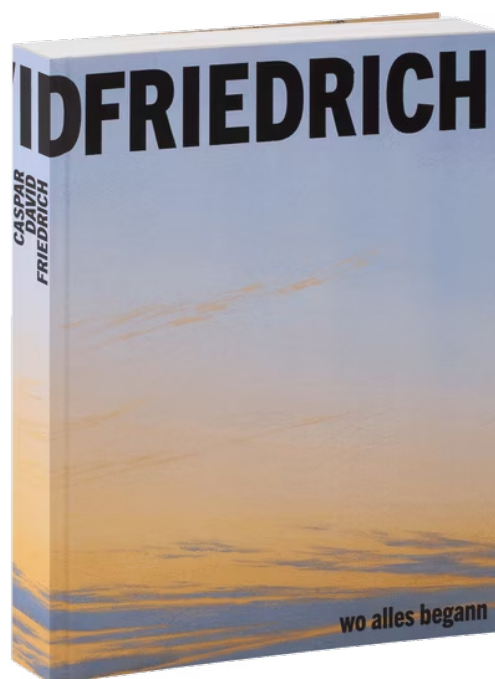
Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. Berlin, Alte Nationalgalerie, 19. April–4. August 2024. Katalog hg. von Birgit Verwiebe und Ralph Gleis. München/London/New York, Prestel 2024. 351 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7913-7742-1. € 49,00

Caspar David Friedrich. Wo alles begann. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 24. August 2024–5. Januar 2025. Katalog hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Holger Birkholz, Petra Kuhlmann-Hodick, Stephanie Buck und Hilke Wagner. Dresden, Sandstein Verlag 2024. 432 S., 499 meist farbige Abb. ISBN 978-3-95498-829-7. € 48,00

Patrick Bahners, M.A.
Frankfurter Allgemeine Zeitung
p.bahners@faz.de

Wanderer-Fantasien

Patrick Bahners



Der *Wanderer über dem Nebelmeer* wanderte auf direktem Weg von Hamburg nach Dresden, ohne Station in Berlin zu machen. Dass das Gemälde aus der Hamburger Kunsthalle in der zweiten der drei großen deutschen Jubiläumsausstellungen zum 250. Geburtstag von Caspar David Friedrich in der Alten Nationalgalerie nicht aufgehängt wurde, war der Hamburger Lokalpresse sogar einen eigenen Artikel wert: „Warum Friedrichs ‚Wanderer‘ nicht in Berlin gezeigt wird“ (*Hamburger Abendblatt*, 15. April 2024). Angesichts der Omnipräsenz des Bildes in Medien der Reproduktion musste die Berliner Leerstelle überraschen. Warum ließ man sich, so der investigative Ansatz eines auf Blockbuster-Standards eingestellten Kulturjournalismus, auf der Museumsinsel ausge-rechnet dieses Original entgehen?

I. Mit der Feststellung der Allgegenwart im Abbild setzt im Hamburger Katalog der Eintrag zum *Wanderer über dem Nebelmeer* (ohne Artikel) ein, den Markus Bertsch verfasst hat, der Sammlungsleiter für das 19. Jahrhundert: „Caspar David Friedrichs ikonisches Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* besetzt seit Jahrzehnten einen festen Platz in unserem kollektiven Bildgedächtnis, hat aber mit seiner medialen Präsenz im heutigen Zeitalter der sozialen Netzwerke eine neue Dimension erlangt.“ Die Formulierung ist schief. Am Ende des Satzes ist das Subjekt nur noch grammatikalisch das Gemälde; der Sache nach ist von dessen Bekanntheit die Rede. Die Dimensionen des Bildes haben sich seit seiner Erwerbung für die Hamburger Kunsthalle im Jahr 1970 beziehungsweise in der Periode, in der es als Objekt des Kunsthandels und des zunächst potentiellen, dann 1970 tatsächlich realisierten Museumsbesitzes dokumentiert ist, nicht verändert. Sie sind im Katalog unter der ganzseitigen Abbildung angegeben: Das in Öl auf Leinwand ausgeführte Gemälde ist 94,8 Zentimeter hoch und 74,8 Zentimeter breit. Eine neue „Dimension“ (Duden: bildungssprachlich für räumlich, als Ausdehnung, vorgestellte Größe) kann man schlecht „erlangen“; jedenfalls von einem Kunstwerk, einem unbelebten Objekt, kann man das nicht sagen, weil „erlangen“ laut Duden so viel wie „gewinnen“ mit der Spezifizierung bedeutet, dass dem Gewinn ein „eifriges Bemühen“ vorausgegangen ist, um einen Posten, die absolute Mehrheit oder auch eine traurige Gewissheit. Vom Ruhm eines Kunstwerks mag man sagen können, dass er eine neue Dimension erreicht habe oder in eine solche vorgestoßen sei, da in der durch Reproduktion herbeigeführten Sichtbarkeit eine Tendenz zur Selbstverstärkung liegt. Mit den sozialen Medien hat die Bekanntheit des *Wanderers* zwangsläufig noch einmal gewaltig zugenommen; ob dieses Ausmaß auch eine neue Qualität von Gedächtniswert ausmacht, wäre zu erörtern. Als Kuriosum darf man vermerken, dass den zuständigen Kurator, wo es um die materielle und geschäftsmäßige Seite des von ihm gehüteten Wertobjekts geht, angesichts eines inkommensurablen Zuwachses die Fähigkeit

zum präzisen Ausdruck verlässt – obwohl doch auch auf der ästhetischen Innenseite der kuratorischen Arbeit die Erweiterung und Sprengung von Dimensionen das Thema oder auf alle Fälle das Faszinosum der Kunst von Caspar David Friedrich sein soll.

Diesen Schwerpunkt der Gedenkausstellungen kündigte der Berliner Untertitel an: „Unendliche Landschaften“. Da jeder Besucher weiß, dass ihn unter diesem Stichwort fast ausschließlich rechteckige Bilder mit endlicher, leicht zu errechnender Fläche erwarten, wird mit dem Ticket das Paradoxe an Friedrich mitgebucht: Eine Art beschaulicher Science-fiction wird in Aussicht gestellt mit der mutmaßlich absichtslosen Anspielung auf den ikonischen ersten Satz des Vorspanns der deutschen Synchronfassung der Abenteuer des Raumschiffs *Enterprise*. Die beiden anderen Ausstellungstitel evozieren ebenfalls Reisen ins Weite, allerdings entlang der Zeitachse. Dresden markierte mit „Wo alles begann“ sehr präzise den Ansatz des sächsischen Jubiläumsbeitrags: lokale Kontextualisierung durch empirische Gegenprobe, erstens durch topographische Quellenforschung und zweitens durch Konfrontation Friedrichs mit seinen Kollegen aus der Dresdner Akademie. Komplementär dazu fasste Hamburg das Folgenreiche an Friedrichs Erfindungen ins Auge, das Prägnante des Beginns: „Kunst für eine neue Zeit“. Auch dieser Titel hat einen Lokalbezug, er ist hausintern: Die Kunsthalle erwies Werner Hofmanns epochaler Friedrich-Ausstellung von 1974 ihre Reverenz. In einer Serie von fünf Ausstellungen versuchte der Direktor der Jahre 1969 bis 1990 zu demonstrieren, dass sich von der „Kunst um 1800“ aus die Moderne erschließen lässt. In der Wissenschaft würde man eine solche Folge von Fallstudien in der gedrängten Form einer Monographie finden; hier ging sie in der gedrängten Zeit von dreizehn Monaten über die Bühne der Kunsthalle.

II. Wenn die Überblendung des *Wanderers über dem Nebelmeer* mit der sozialmedialen Rezeption des Bildes am Anfang von Bertschs Katalogeintrag kein Versehen sein soll, dann kann man sie sogar mit einem Verweis auf Hofmann rechtfertigen. Schon in seiner

ersten Pressekonferenz als Direktor hatte dieser den Plan einer Werkschau im Jahr des 200. Geburtstags von Friedrich erwähnt. Den Ankauf des *Wanderers*, für den er im ersten Amtsjahr die in der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen vereinten privaten Förderer des Museums gewann, stellt Hofmann in seinem Memoirenbuch über die Direktorenjahre *Hamburger Erfahrungen. 1969–1990* (Hamburg 1990) als Investition in das Ausstellungsprojekt dar; gleichzeitig versichert er, dass es ihm „in erster Linie um das Bild, seine Ausstrahlung“ gegangen sei – als wären Bild und Ausstrahlung identisch.

Kongentialen Widerschein der vom Gemälde ausgehenden Strahlen beschwört Bertsch im zweiten Satz des Eintrags: „Längst wurde der Wanderer auch von der zeitgenössischen Kunst entdeckt, um in Form von Adaptionen das ihm zugeschriebene Identifikationspotenzial kritisch zu hinterfragen.“ Diese pauschale Bestätigung des kritischen Zwecks gegenwärtiger, das heißt in der Regel auf dem Kunstmarkt gehandelter, Museumseinkäufen oder deren Gönnern offerierter Kunst ist ein affirmativer Akt. Sie sieht darüber hinweg, dass *Wanderer*-Paraphrasen von der Bekanntheit des Originals profitieren und Friedrichs Bild ein durch Hinterfragen nicht zu erschütterndes, basales Identifikationspotential zuschreiben müssen und können. Fast jeder Betrachter auch der kreativsten Neufassungen wird das Motiv identifizieren können – das heißt: wiedererkennen.

Bertsch spricht natürlich von Identifikation in einem höheren, reflexiven Sinne: Ein Betrachter meint sich selbst im Bild oder in dessen Gegenstand wiederzuerkennen. Nach dem Konzept der Hamburger Ausstellung soll es das Neue an der Kunst der neuen Zeit seit 1800 sein, dass sie es auf die Herstellung solcher Beziehungen abgesehen hat. Am Anfang des Eintrags *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (mit bestimmtem Artikel) im Hamburger Katalog von 1974 steht die Information, dass das Bild in der Friedrich-Literatur seit 1950 bekannt ist. Der Eintrag beschränkt sich auf Erwägungen zur Datierung, zur Lokalisierung der dargestellten Gegend und zur Identität des Wanderers, die nach der Literatur referiert

werden. Dem Katalogteil vorangestellt ist ein als „Dokumentation“ bezeichneter Aufsatzteil, dessen Titel sich hauptsächlich auf die zwischen zwei Aufsätzen Hofmanns stehende Übersicht über „Friedrichs Bildthemen und die Tradition“ bezieht, die der Direktor und sein damaliger Kurator Siegmund Holsten gemeinsam erarbeitet hatten. Hier bietet der *Wanderer* das wichtigste Beispiel für das „Bildthema“ der „Fernsicht mit einer Rückenfigur“.

III. Der Katalog von 2024 fügt der 1974 angeführten „Vorzeichnung für den Felssockel“ mit dem Datum des 3. Juni 1813 zwei weitere als „Vorzeichnungen“ bezeichnete Studien hinzu. Am Versuch, „das Rätsel um die Identität des anonymen Wanderers zu lösen“, möchten Hofmanns und Holstens Nachfolger sich nicht beteiligen, obwohl oder eher gerade weil sich Vorschläge „in letzter Zeit“ gehäuft haben. Wo 1974 noch Ludwig Grotes Meinung weitergetragen wurde, dass „der Statur nach“ Goethe der Abgebildete sein könnte, wird nun weder der belgische Museumsdirektor Jean-Pierre De Recke eines Verweises gewürdigt, der 2023 in der F.A.Z. die Reproduktion eines verschollenen Porträts eines ähnlich wie der Wanderer frisierten bzw. unfrisierten (De Recke: „gleichsam entflammt und zerzaust“) Uniformträgers in Frontalansicht publizierte, noch der Publizist Detlef Stapf, der dem von ihm im grünen Rock des Wanderers ausgemachten Neubrandenburger Pastor Franz Christian Boll 2019 gleich eine ganze Biographie gewidmet hat, als Pendant zu seiner im selben Jahr im selben Verlag erschienenen Friedrich-Biographie. Apodiktisch stellt man in Hamburg fest: „Es existieren keinerlei verlässliche Indizien, anhand derer sich die von Friedrich ins Bild gesetzte Person identifizieren ließe.“

Noch nicht einmal erwähnt wird der Unterschied zwischen der Suche nach einem Mann, der Friedrich Modell gestanden haben mag, und der Frage, ob dieser Mann wiedererkennbar sein sollte, eventuell in einem kleinen Kreis von Verwandten und Freunden. Wäre die Vorstellung, dass Friedrich ein Inkognito-Porträt gemalt haben könnte, unter Weglassung aller persön-

lichen Attribute, die in der Gattung des Porträts die Ausweisdokumente ersetzen, eine zu kühne Idee für die neue Kunst nach Hamburger Maßgaben? Über das Innenleben des Anonymus meint man auch so nicht wenig zu wissen: Er hat „sich in die Natur begeben [...], um sie ästhetisch zu erfahren“, und „hält inne, um die Aussicht zu genießen“.

Im Hamburger Konzept ist für „die prominenteste Rückenfigur in Friedrichs Œuvre“ eine Rolle vorgesehen, von der ein Name fast ebenso stark ablenken müsste wie das Gesicht. Das Bildthema der Verbindung von Fernsicht und Rückenfigur wird in der Hamburger Wiedervornahme nach 50 Jahren inhaltlich gefüllt. In der Hauptsache erläutert Bertschs Katalogeintrag anhand einer Kompositionsanalyse, wie das Gemälde eine Reihe „grundlegender romantischer Topoi“ zusammenbindet. Als Schlüsselbegriff herangezogen wird ein Terminus der Philosophie, wobei das Substantiv – Subjektivität – vom Adjektiv vertreten wird. Um das Argument einzuschärfen, scheut Bertsch Wiederholungen nicht.

IV. Entscheidend ist folgende Aussage über die Position des Betrachters, die an die Feststellung anschließt, der als Genießer auf der Suche nach ästhetischer Erfahrung eingeführte Wanderer blicke in eine vielfach gegliederte Mittelgebirgslandschaft. „Wir aber blicken weniger in diese als einer dort befindlichen Person über die Schulter. Dadurch erhob Friedrich das Sehen zum eigentlichen Thema des Bildes.“ Der Satz über das eigentliche Bildthema wird nicht dadurch falsch, dass der Satz über unsere Blickrichtung unrichtig ist. Wenn ich jemandem über die Schulter blicke, wird mein Blickwinkel zwar durch dessen Position bestimmt. Aber aus diesem Winkel entfaltet sich dann auch vor meinen Augen das Panorama der Landschaft. Wir sehen, leicht versetzt, dasselbe. Um dem Wanderer über die Schulter blicken zu können, müssten wir direkt hinter ihm stehen. Genau das hat Friedrich unmöglich gemacht durch Aufschichtung des Felssockels, des Gebirges vor dem Gebirge. Der Wanderer hat die von der Natur geschaffene Aussichtsplattform für sich. Es geht zu wie

im Kinderspiel, nur auf unsere Kosten: Wir sehen was nicht, was er sieht, jedenfalls nicht alles. Für uns ist die Landschaft nicht menschenleer; seine Silhouette hat sich vor unseren Blick geschoben.

Das Sehen soll laut Bertsch das Thema des Bildes sein, obwohl wir noch nicht einmal die Augen des Wanderers sehen. Streng genommen können wir auch nicht ausschließen, dass er die Augen geschlossen hat. Dass „die subjektiven Bedingtheiten des Sehens [...] dem Motiv auf eine besondere Weise eingeschrieben sind“, ist etwas umständlich formuliert, aber in der Sache schlüssig. Allerdings gehört zu dieser Reflexion über das Bild ein Moment der Setzung. Das Sehenkönnen des Sehens hat das Sehenwollen zur Bedingung.

Was ist nun genau mit den subjektiven Bedingtheiten des Sehens gemeint? Die Gesetze der Optik, wonach auf einem Aussichtspunkt gleichzeitig nur eine Person stehen kann, sind ein Inbegriff des Objektiven. Wenn man von Bertsch erfährt, dass Friedrichs Bildlösung des Problems sich in der Serienproduktion bewährte, kann man auf den Gedanken kommen, Subjektivität als die Abweichung der Wahrnehmung zu definieren, die in der von Naturgesetzen regierten Welt unsichtbar bleiben muss, gleichwohl in jedermanns Leben vorkommt und symbolisch zum Ausdruck gebracht werden muss: „Mit derartigen von hinten gesehenen Personen fand Friedrich für das Thema des subjektiven Naturerlebens eine besonders aussagekräftige Form.“

Dabei soll ihm das eigene Erleben die Augen geöffnet haben, wie Bertsch mit seinem Kommentar zur Dresdner Zeichnung aus dem Juni 1813 nahelegt: „Ein senkrechter Strich am linken Blattrand, den Friedrich mit einer Notiz versah, unterstreicht die Bedeutung seiner subjektiven Blickerfahrung in der Natur für die räumliche Verortung des Gesehenen im Gemälde.“ Metaphorisch kann ein Strich etwas unterstreichen, auch wenn er nicht waagerecht gezogen ist. Aber in welchem Sinne soll die hier von Friedrich fixierte Erfahrung subjektiv gewesen sein? Im alltäglichen Sprachgebrauch ist das Subjektive heute das Persönliche, das ein Dritter nicht ohne weiteres

reproduzieren kann. Eine Randnote des Katalogeintrags bietet den Wortlaut der Notiz: „so hoch über die höchste Spitze des Steines ist der Horizont“. Der Strich ist also ein Längenmaß. Friedrich versuchte, das von ihm vorgefundene Größenverhältnis so exakt wie möglich festzuhalten.

Petra Kuhlmann-Hodick und Johanna Ziegler haben für ihren Dresdner Katalogaufsatz „Beobachtungen zu Friedrichs Naturstudien und Entwurfszeichnungen“ nachgemessen, sowohl vor Ort in der Sächsischen Schweiz als auch auf dem Gemälde. Der Befund ist kompliziert, weil der Maler einen der Steine aus der Formation bei der Übertragung von der Zeichnung ins Gemälde weggelassen und die Größen modifiziert hat. In der Abbildung des Gemäldes im Aufsatz sind die Steine verschiedenfarbig schraffiert und mit den entsprechenden Varianten des Horizontmaßes kombiniert. Bei der Begehung der Aussichtsstelle gegenüber der Kaiserkrone haben die Autorinnen ermittelt, „dass die Studie tatsächlich nicht unten vor dem Stein stehend aufgenommen worden sein kann“. Der Zeichner stand also nicht auf dem Punkt, auf den sich der Betrachter des Gemäldes im Bildraum hinter dem Wanderer stellt, sondern auf einem Hang gegenüber der Felsgruppe. Der Stein mit der höchsten Spitze ist im Gemälde viel kleiner als auf der Zeichnung, doch die „Zeichnung und die eingetragene Markierung sind dann völlig stimmig, wenn man den eingezeichneten Strich auf dasselbe Maß skaliert wie den mittleren Felsblock, der recht genau im Bild auftaucht“. Als subjektiv im geläufigen Sinne mag man dann die Abweichungen von der Zeichnung bezeichnen, den Dispens vom Gesetz der Naturgenauigkeit, den Friedrich sich selbst erteilte.

V. In der Kunsthallen-Ausstellung von 1974 war *Der Wanderer über dem Nebelmeer* | Abb. 1 | als Blickfang im ersten Saal nach der Rotunde aufgehängt. Neben ihm variierten *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* und die *Frau vor der aufgehenden Sonne* das Thema der Rückenfigur. 50 Jahre später war dem Thema eine Abteilung gewidmet, die sieben Bilder umfasste, darunter zwei von Carl Gustav Ca-



| Abb. 1 | Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817. Öl/Lw., 94,8 × 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen, Inv.nr. HK-5161 ↗

rus. | Abb. 2 | | Abb. 3 | Die beiden Mondbetrachter waren wieder aus Dresden angereist | Abb. 4 |, dazu der *Mondaufgang am Meer* | Abb. 5 | aus Berlin und die *Kreidefelsen auf Rügen* | Abb. 6 | sowie die *Frau am Strand von Rügen* | Abb. 7 | aus Winterthur. Der Einführungstext stammt von Johannes Grave, der als externer Kurator gemeinsam mit Bertsch für die Konzeption der Ausstellung verantwortlich zeichnete. Im Unterschied zum *Wanderer* ist der Jenenser Kunsthistoriker in allen drei Katalogen vertreten, als einziger Autor (Berlin und Dresden: Werner Busch, Anna Marie Pfäfflin; Dresden und Hamburg: Florian Illies, Christian Scholl).

Wie Werner Hofmann 1974 souverän die konzeptuellen Linien zog (die Dresdner Ausstellung, die drei Wochen nach dem letzten Hamburger Tag öffnete, musste unter dem Systemzwang der damaligen politischen Rahmenbedingungen ein Gegenkonzept präsentieren), so darf Johannes Grave als leitender Geist des wissenschaftlichen Teils der koordinierten Jubi-



Abb. 2 | Carl Gustav Carus, Wanderer auf Bergeshöh, 1818. Öl/Lw., 43,2 x 33,7 cm. Saint Louis Art Museum, Nr. 323:1991

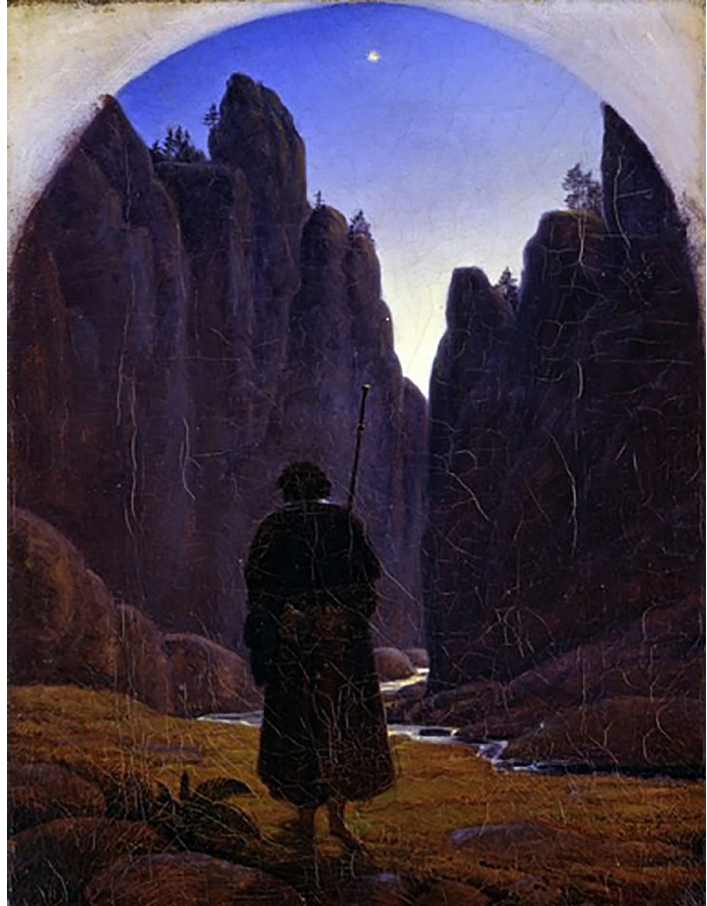


Abb. 3 | Carl Gustav Carus, Pilger im Felsental, nach 1828/30. Öl/Lw., 28 x 22 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie, Ident. Nr. A II 416. Foto: Jörg P. Anders. Public Domain Mark 1.0

läumsunternehmungen der drei großen deutschen Museen gelten.

Der Grundgedanke von Graves Friedrich-Forschung, dass das Thema von Friedrichs Bildern das Bild sei, führt Hofmanns Ansatz fort und radikalisiert ihn, durch eine weitere Drehung der Abstraktionsspirale. Hofmann hatte 1974 in seiner Sortierung von Friedrichs Motivrepertoire die „Bildthemen“ schon als Ordnungsprinzipien behandelt; auf die „Rückenfigur“ läuft in dieser Perspektive tatsächlich das gesamte Werk Friedrichs zu. Diesen Formalismus trieb Hofmann auch deshalb so weit, weil er sich von den ikonographischen Totalerklärungen des Werkverzeichnisses von Helmut Börsch-Supan absetzen wollte, das rechtzeitig zum Friedrich-Jahr 1974 fertig geworden war und von den Ausstellungsmachern noch hatte konsultiert werden können. Grave steigert nun den Formalismus, indem er vorschlägt, Friedrichs Bildgedankengänge als wortlose Beiträge zur Erkenntnistheorie oder Bewusstseinsphilosophie zu verstehen.

Auch das Verhältnis von Graves Theorie zur einflussreichen Friedrich-Deutung von Werner Busch lässt sich als Verallgemeinerung fassen. Grave kann Buschs Ergebnisse über den konstruktiven Bildaufbau nach mathematischen Prinzipien integrieren, aber da Grave sich weniger technisch liest, ist seine Theorie anschlussfähiger für die Bedürfnisse der Kunstfreunde und Bildlegendenverfasser. Wo Busch Maßverhältnisse aufdeckt, die das unbelehrte Auge nicht bemerkt und die auch in der Kunstkritik zu Friedrichs Lebzeiten nur ausnahmsweise und untechnisch Thema waren, da versichert Grave dem Betrachter, dass es bei jedem Bild eigentlich um ihn und die beim Betrachten des Bildes in seinem Kopf ausgelösten Prozesse gehe.

Raffiniert ist an dieser Werbestrategie, dass die Lehrmittel aus Graves Sehschule die Anfänger immer davor warnen, sich in der Spiegelwelt der Bilder vom Sehen vorschnell zuhause oder gemeint zu fühlen. So auch in der von Grave verfassten Einführung zur Rück-



| Abb. 4 | Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819/20. Öl/Lw., 33 × 44,5 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Gal.-Nr. 2194 ↗



| Abb. 5 | Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822. Öl/Lw., 55 × 71 cm. Berlin, Staatl. Museen, Alte Nationalgalerie, Ident. Nr. W.S. 53. Foto: Jörg P. Anders. Public Domain Mark 1.0 ↗

kenfigurengalerie im Hamburger Katalog: „Dass der Rezipient oder die Rezipientin im Bild auf Rückenfiguren stößt, die ihrerseits schauen, hat oft dazu geführt, diese Rückenfiguren als Stellvertreter oder Identifikationsfiguren zu verstehen. Tatsächlich scheinen wir auf den ersten Blick eingeladen zu sein, uns in die dargestellte Figur hineinzusetzen. Doch wird eine solche Identifikation nie restlos gelingen.“ Hier kritisiert Grave, was man in Hofmanns Katalog lesen

kann. Für Siegmund Holsten ist es der Witz des Bildaufbaus des *Wanderers*, dass er möglich macht, was laut Grave bei näherer Betrachtung oder längerem Nachdenken unmöglich sein soll. Holsten geht aus von einem Vergleich mit ein paar Jahrzehnte älteren Ansichten von Wandergegenden, die einen Zeichner im Bild postieren – allerdings am Rand. „Bei Friedrich hingegen steht die Figur monumental im Bildzentrum und verdeckt die Stelle, in der die Kompositionslinien



Abb. 6 | Caspar David Friedrich, Kreidefelsen auf Rügen, um 1818–22. Öl/Lw., 90,8 × 70,6 cm. Winterthur, Kunst Museum, Stiftung Oskar Reinhart, Inv.nr. OR 165

der Landschaft wie in einem Brennglas zusammenlaufen. Hierdurch wird der Betrachter angeleitet, sich in die Figur und das sich ihr bietende Erlebnis hineinzuversetzen.“

VI. Welchen Status hat Graves Aussage, die Identifikation könne nicht restlos gelingen? Rollensoziologisch oder psychologisch ist das eine Trivialität, die vom Hochstapler bis zum Cosplayer gilt – die Identifikation ohne Rest ist die Ausnahme, der klinische Fall. Empirisch ist das Gelingen wohl nicht gemeint: Von der Auskunft eines hypothetischen einzelnen Museumsbesuchers, er fühle sich aber wirklich genau wie der ebenso stattliche wie rüstige Herr in Grün auf dem Bild an der Wand, würde Grave sich nicht widerlegen lassen. Diese Art von Subjektivität hat in seiner Rezeptionsästhetik keine Stimme. Das Misslingen der identifikatorischen Aneignung ist dann eine Eigenschaft des Kunstwerks respektive ein Anspruch, den es an den Betrachter stellt.



Abb. 7 | Caspar David Friedrich, Frau am Strand von Rügen, um 1818. Öl/Lw., 21,5 × 30 cm. Winterthur, Kunst Museum, Stiftung Oskar Reinhart, Inv.nr. OR 162

Grave geht mit Hofmann über Hofmann hinaus: Im weiteren Fortgang der Auseinandersetzung mit Börsch-Supan und dessen Unterstützern hatte dieser die Deutungs Offenheit als protomodernen Wesenszug von Friedrichs Kunst herausgestellt. In einer gewissen Spannung zu dieser Freude an Mehrsinnigkeit und Pluralität steht bei Grave allerdings ein absolutistischer Zug der modernen Autonomieästhetik, der durchschlägt, wenn er ein notwendiges Scheitern gerade des von der Form von Friedrichs Bildern nahegelegten Zugangs postuliert. Auch in einer Kunsttheorie mit dem Leitbild der Reflexionsschleife wirken offenbar Vorstellungen nach, wie sie sich bei Adorno in der Figur der Negativität kristallisierten. Nicht dass das Positive bei Grave fehlte: In dessen Vorzeichnung des typischen Gangs der Beschäftigung mit dem Gemälde schimmert ein kunstreligiöses Denkmuster durch, eine Ideenwelt von Prüfung und Läuterung, Entsagung und Belohnung. Der Betrachter wird auf sich zurückverwiesen, indem die Identifikation misslingt: „Vielmehr bleibt die Figur im Bild präsent, sie wird eher fremder und verstellt uns den Blick, je mehr wir versuchen, ihre Position einzunehmen.“ Wie sollte die Figur auch nicht im Bild präsent bleiben, könnte man naiv zurückfragen, da sie nun einmal mit Ölfarben auf

der Leinwand aufgetragen ist? Eine gelingende Identifikation müsste den freien Blick auf die Landschaft herstellen: Dieses von Grave hier stillschweigend vorausgesetzte Gedankenspiel zeigt, dass der für ihn charakteristische Literalismus in der Betrachtung von Einzelheiten der Bildordnung tatsächlich reizvolle Perspektiven hervorbringen kann.

Die im Hamburger Katalog von 1974 prägnant formulierte, inzwischen geläufige Beobachtung, dass der Wanderer dem Betrachter die Sicht nimmt, wird von Grave dramatisiert: Die optische Sperre löst einen psychologischen Vorgang aus, einen Seelenkampf. Möchten wir aber wirklich sagen, dass uns der Blick immer mehr verstellt wird, der Wanderer im Zuge unseres Hinsehens demnach also wächst, bis er vielleicht das gesamte Bild einnimmt und es uns vollends grün vor Augen wird? „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück“, schrieb Karl Kraus 1911, was gerne verballhornt mit „desto fremder“ zitiert wird. Graves Wanderungen bewegen sich hier zwischen einer präzisen Analyse der Bildwirkung und Aphorismen zur Lebensweisheit.

„Die Rückenfiguren regen auf diese Weise vor allem zu einer Betrachtung zweiter Ordnung an: zum Blick auf eine Betrachterin oder einen Betrachter und damit zur Reflexion unseres Blicks auf die Natur.“ Beobachtung zweiter Ordnung: Dieser von Niklas Luhmann populär gemachte Begriff der Kybernetik wurde aus dem Hochgebirge der Gesellschaftstheorie in die Täler der allgemeinen Bildungssprache getragen. Wenn Graves Abwandlung für den Gebrauch des eigenen Faches mehr sein soll als ein Wortspiel, darf der Bildgehalt im Wort „Beobachtung“ nicht völlig verblasst sein, muss das Optische etwas Wesentliches am systemtheoretischen Grundbegriff bezeichnen. Auch so bleibt es bei der Anspielung, der Reverenz an die strenge Theorie. Graves Begriffsoperation hat etwas Beschauliches.

Die Hamburger Ausstellung gab sich redlich Mühe, die Naturzerstörung unserer Tage mit den altbekannten Themen der Weltbilderschütterung und des Glaubensverlusts um 1800 zu verknüpfen. Sie konnte Bilder von heutigen Künstler*innen zeigen, die dort-

hin reisen, wo die Gletscher zurückweichen oder die Seen austrocknen, und sich an diesen unmerklich mobilen Grenzen zwischen Natur und Unkultur mit dem Rücken zur industriellen Welt in Positur werfen; Ruth Stamm berichtet im Katalog über „postkoloniale Annäherungen an romantische Landschaftsbilder im Anthropozän“. Aber wenn Friedrichs Rückenfiguren vor allem zum Blick auf Betrachterin oder Betrachter anregen, also dazu, sie in der Funktion wahrzunehmen, als deren Träger wir sie erkannt haben, ist das nahe an der Tautologie und von Praxis himmelweit entfernt.

VII. Nicht im Katalogeintrag zum *Wanderer über dem Nebelmeer*, sondern in einer Fußnote des Aufsatzes von Ute Haug und Andrea Völker über die Erwerbsgeschichte des Friedrich-Bestands der Hamburger Kunsthalle findet sich die Information, dass das Gemälde zum Zeitpunkt der Ausstellung Gegenstand eines Projekts der hausinternen Provenienzforschung war. „Diese Forschungen dauern an. Ihre Ergebnisse werden 2024 in einer eigenen Publikation veröffentlicht.“ Die angekündigte Veröffentlichung von Nadine Bauer und Ute Haug ist pünktlich erschienen, im dritten Band der Zeitschrift *transfer*. Der Aufsatz wartet mit einer Überraschung auf, was jedenfalls den institutionellen Kontext der Publikation betrifft, also ihre performative Seite. Auch wenn es sich nicht um eine Hauspublikation der Kunsthalle handelt und die Autorinnen in Ausübung ihrer Forschungsfreiheit tätig waren, ist es bemerkenswert, dass sie auf der Grundlage einer Zusammenschau der Ankaufsgeschichte und der begründbaren Mutmaßungen über die Herkunft des Bildes ernsthaften Zweifel daran bekunden, dass das als der *Wanderer über dem Nebelmeer* bekannte Gemälde, das berühmteste Werk im Besitz der Hamburger Kunsthalle, tatsächlich von Caspar David Friedrich gemalt worden ist.

Schon 20 Jahre vor dem Erwerb unter Hofmann war das Gemälde der Kunsthalle zum Kauf angeboten worden. Der Berliner Kunsthändler Wilhelm August Luz beschrieb es in einem Brief an den 1945 ernannten Direktor Carl Georg Heise so: „Das Bild stellt, im

Schicksalsjahr 1813 geschaffen, einen Wanderer im Elbsandsteingebirge dar, der auf die ziehenden Nebel herabblickt, die sich im Schein der Morgensonne auflösen.“ Luz nahm also noch an, dass Friedrich das Gemälde im direkten zeitlichen Anschluss an die Wanderung im Juni 1813 geschaffen hatte. Nach seinen Worten war es „vorzüglich durch 5 Vorzeichnungen des Meisters und darauf begründeten Gutachten gesichert“. Im Katalog von 1974 wurde es auf um 1818 datiert, 50 Jahre später auf um 1817. In der Korrespondenz mit Heise firmierte es noch unter dem Titel *Wanderer über dem Wolkenmeer*. Luz war 1949 nicht der Eigentümer des Bildes, sondern trat als Miteltelmann auf und gab an, es zehn Jahre zuvor schon einmal verkauft zu haben, damals in Privatbesitz. Die Bemühungen um die von ihm erwähnten Gutachten hatte Luz 1938 aufgenommen. Bauer und Haug haben die Nachlässe von Ludwig Grote, Eberhard Hanfstaengl und Karl Wilhelm Jähnig sowie das Privatarchiv der Nachfahren von Luz eingesehen.

Grote, dessen Aufsatz „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ in der Zeitschrift *Die Kunst* von 1950 im Katalog von 1974 als älteste Literaturstelle genannt wird, hatte bei der Inaugenscheinnahme zuerst an Carus gedacht, dann aber, wie jedenfalls Luz in einem Brief an Hanfstaengl berichtete, das Urteil formuliert, das Bild sei „zu erstklassig und zu eindrucksvoll, als dass er seine erste Vermutung“ hätte aufrechterhalten können. Hanfstaengl, der 1937 als Direktor der Nationalgalerie entlassen worden war, äußerte unabhängig von Grote dieselbe Ersteinschätzung, hielt aber an ihr fest und fixierte sie in einer Notiz: „Für mich ist das Bild Wanderer im Gebirge unzweifelhaft Carus“. Zur Untermauerung dieser Zuschreibung fertigte er offenbar auch eine „Skizze d. Bildes“ an. Rasch meldeten sich bei Hanfstaengl aber doch Zweifel: „Aufgetauchte Zeichnung der Felsenpartie machte den Fall schwierig. Hat Carus die Zeichn. Friedrichs benutzt? Oder ist der Wanderer doch Friedrich? Die Malweise der Figur (dünne, lasierende Töne) machen es möglich, vergl. Frau am Fenster!“ Die *Frau am Fenster* aus der Nationalgalerie, die auf die Elbe und das gegenüberliegende Ufer blickt und dem Betrachter

diesen Blick versperrt, konnten die Dresdner Ausstellungsbesucher 2024 mit dem *Wanderer* vergleichen. Luz hatte seinen Experten eine Fotografie der 1931 von den Dresdner Kunstsammlungen aus Greifswald erworbenen Zeichnung vorgelegt, die in ihrem Inventar unter dem Titel *Felsige Kuppe* geführt wird. Grote stellte Ende August 1938 das von Luz erhoffte Gutachten aus, in dem er „die Urheberschaft von Friedrich“ mit der Zeichnung begründete. Bündig beschrieb er eine für Friedrich typische Umarbeitung durch Abzeichnen: „Die Grössenverhältnisse sind durch Verringerung der Distanz verändert und die Klippen haben den Charakter einer steilen Felsen-silhouette erhalten.“ Vor die Analyse der Komposition stellte Grote allerdings eine Umschreibung der Aussage des Bildes, wie er sie empfand: „Der starke gedankliche Gehalt weist das Bild in die Zeit der Befreiungskriege, als Friedrich mit seinen Landschaften die Erhabenheit und Freiheit der deutschen Heimat verherrlichte.“

Schon Anfang Juli 1938 hatte Luz von Jähnig, dem nach Basel emigrierten früheren Kustos der Dresdner Gemäldegalerie, ein Schreiben erhalten, in dem das von allen Händlern ersehnte Zauberwort des Begutachtungswesens stand: „Ich beabsichtige, das Gemälde in meinen grossen kritischen Katalog der Werke Friedrichs aufzunehmen.“ Es handelt sich um den Katalog, der nach Jähnigs Tod 1960 von Börsch-Supan fortgesetzt und abgeschlossen wurde. Einen Monat später korrespondierte Jähnig in der Sache mit Hanfstaengl, und sein Brief an den Kollegen bietet Einblick in die Innenseite seines Urteils. Es zeigt sich, dass dessen Gewissheit von der Art war, die der Überwindung von Zweifeln abgerungen wird. „Gewiss ist die so auffallend ins Centrum gestellte Figur sehr gross für Friedrich, und meist ist bei ihm die technische Behandlung etwas anders; meist lässt er die Untermalung stärker durchscheinen – aber es gibt auch völlig gedeckte Bilder. Ich hatte auch Carus in Erwägung gezogen, doch alle seine Figuren sind viel steifer, hölzerner als diese so sehr gut gezeichnete Figur, die übrigens an die Zeichnung Kerstings erinnert, die Friedrich auf der Wanderung ins Riesengebirge dar-

stellt. Ich habe schliesslich alle Bedenken fallen lassen und mich für Friedrich selbst entschieden.“ Bei der Lektüre dieser Quelle über die Bedenkenlosigkeit zu erschrecken und die in kollegialer Vertrautheit freimütig geschilderte Urteilsbildung als dezisionistisch zu klassifizieren wäre falsch, weil Jähnig schließlich keine Entscheidung um der Entscheidung willen fällt. Für die Hamburger Provenienzforscherinnen ist das Dokument deshalb besonders wertvoll, weil Jähnig in der Retrospektive präzise die Bedenken dargelegt hat, gegen die seine Entscheidung, wenn man ihr zustimmen will, auch heute noch verteidigt werden muss. Mit Georg Friedrich Kersting führte Jähnig sogar einen weiteren denkbaren Urheber ein. Auch für Dirk Gedlich im Dresdner Katalog führt von Kerstings Zeichnung aus dem Riesengebirge vom 18. Juli 1810 über eine weitere Zeichnung Kerstings von seiner Harzreise mit Friedrich, datiert auf den 16. Juni 1811, eine Linie auf den *Wanderer über dem Nebelmeer* als „die vielleicht prominenteste Rückenfigur der Romantik“ zu. Holger Birkholz zitiert in seinem Aufsatz über Friedrichs Übernahmen von Staffagefiguren aus Gemälden Alter Meister der Dresdner Sammlung die Nachricht von 1811, Kersting habe einige Figuren in Friedrichs Landschaftsbildern angefertigt.

Helmut Börsch-Supan legte für die Arbeit am Werkverzeichnis ein Datenblatt zum *Wanderer* an, auf das er Notizen Jähnigs übertrug. So ist die Information bewahrt worden, dass Robert Oertel, Jähnigs Nachfolger als Kustos in Dresden, „die Landschaft für C.D.F. als sicher“ annahm, „für die Figur aber Carus“ vorschlug.

VIII. Im Oktober 1938 verkaufte Luz das Gemälde an den Essener Industriellen Ernst Henke. In dessen Familienarchiv befindet sich eine Karteikarte, auf der neben dem Preis von 60.000 Reichsmark vermerkt ist: „Gutachten Dr. Jähnig u. Dr. Grote, letzteres unter Hinweis auf die Naturstudie der Felsenklippe zu dem Bild von der Hand des Meisters“. Die Forscherinnen haben ermitteln können, dass das Gemälde erstmals im April 1946 öffentlich ausgestellt worden ist, im Hessischen Hauptstaatsarchiv in Marburg, unter den „Masterpieces“ des Central Collecting Point Marburg. Es haben sich sogar mehrere Fotografien des Ausstellungssaals mit zweireihiger Hängung erhalten, eine davon mit Besuchern, von denen keiner seinen Blick dem wie alle größeren Formate in der oberen Reihe hängenden Rückenfigurenbild zuwendet. | Abb. 8 | Ein Jahr später zeigte die ameri-

| Abb. 8 | Masterpieces, April 1946. Ausstellung einer Auswahl von Meisterwerken aus den Depots des Central Collecting Point Marburg. Marburg, Hessisches Staatsarchiv, Ausstellungsraum, 1946. Fotografie. Bildarchiv Foto Marburg, Bilddatei-Nr. fmla939_15 



kanische Kunstbesitzverwaltung das Gemälde ein zweites Mal, diesmal in Wiesbaden, nun nicht mehr zwischen beliebigen Meisterwerken von Rembrandt oder Cranach, sondern in einer Ausstellung mit deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Die kuratorischen Bemühungen schlossen eine Zuschreibung ein – an Carus. Im Katalog wurde dem Bild der Titel *Wanderer am Abgrund* gegeben. Bei der Einlieferung im Central Collecting Point Marburg am 4. Juni 1945 hatten sich die amerikanischen Kulturschutzoffiziere vorsichtshalber nicht festgelegt: „German about 1810 C. D. Friedrich?“ Henke, der das Bild wohl im August 1948 zurückerhielt, machte sich diese Zweifel zu Eigen – so kam es 1949 zum Angebot von Luz an Heise. Ironischerweise musste der Sammler also darauf hoffen, dass die Gutachten von Grote und Jähnig einen neuen Interessenten überzeugen würden, auf die er sich nicht mehr verlassen wollte. Heise war nicht überzeugt, so dass das Bild eine Wanderung durch westdeutsche Privatsammlungen antrat. Eine auf dem Datenblatt erwähnte Ausstellung „in München als Bild des Monats 1950“, also im Jahr der Ersterwähnung durch Grote, konnte bislang nicht verifiziert werden.

Für einige nicht genau zu ermittelnde Wirtschaftswunderjahre befand sich das Bild in der Verfügung des Bielefelder Kunsthändlers Paul Herzogenrath, des Vaters von Wulf Herzogenrath. Noch 1971, zwei Jahre nach dem Hamburger Ankauf, wandte sich der inzwischen 90-jährige Ernst Henke, der bis 1969 Vorsitzender des Folkwang-Museums-Vereins gewesen war, an Werner Hofmann und setzte ihm bei einem Besuch Hofmanns in Essen seine Zweifel an der Urheberschaft Friedrichs auseinander.

Nadine Bauer und Ute Haug markieren ihre eigene Skepsis mehr als deutlich, indem sie in ihrem Kommentar zum ausführlichen Brief von Luz an Hanfstaengl vom 30. August 1938 das Wort „Beweisführung“ in Anführungszeichen setzen und die Argumentation als „bei genauerer Betrachtung weder schlüssig noch überzeugend“ bewerten. Mit Recht nennen sie es bemerkenswert, dass der Kunsthändler selbst die Option einer späteren Kopie nach einem verschol-

lenen Friedrich-Original ins Spiel brachte. Noch gewichtiger als das Schwanken der Gutachter bei den Präferenzen innerhalb des engeren Friedrichkreises erscheint den Forscherinnen, dass Informationen zur Geschichte des Bildes vor 1938 fehlen – dass Luz solche Informationen nicht vorlegte und dass die Gutachter sie nicht erbaten, obwohl Entdeckung und Verifikation unbekannter Friedrich-Werke im Regelfall sichere Provenienznachweise zur Grundlage hatten. In der langen Zeit der Friedrich-Amnesie der nationalen Kunstinstitutionen waren sehr viele Bilder Friedrichs im Eigentum seiner Verwandten oder der Nachkommen seiner Freunde verblieben. Die Provenienz konnte auch die Signatur ersetzen, die Friedrich auf seinen Gemälden nicht anzubringen pflegte. Dass die Signatur beim *Wanderer* fehlt, ist kein Verdachtsmoment; aber es fehlt eben auch ein verbürgter Vorbesitzer. Die Erweiterung des Friedrich-Kanons nach der Wende zum 20. Jahrhundert erfolgte sozusagen durch (nach unseren Begriffen) umgekehrte Provenienzforschung: Man begann mit Mutmaßungen über Vererbungsketten und fand an deren Ende Bilder, die man nicht kannte. Im Anhang ihres Katalogaufsatzes publizieren Ute Haug und Andrea Völker Briefe von Alfred Lichtwark, die einen lebendigen Eindruck von dieser Detektivarbeit bieten.

IX. Auf Börsch-Supans Datenblatt wird eine briefliche Mitteilung von Lutz an Jähnig erwähnt, wonach der als *Wanderer* Dargestellte „ein hoher sächsischer Forstbeamter namens von Brinken“ mit aus Greifswald gebürtiger Ehefrau sei. Diese Angabe versetzte Jean-Pierre De Recke in die Lage, einen Oberlandforstmeister namens Julius von den Brincken zu präsentieren, der sich zwar nicht in sächsischen, aber in russisch-polnischen Diensten die rauen Nordwinde durch die Haare hatte wehen lassen. Helmut Börsch-Supan lässt in der Monographie, die er ein halbes Jahrhundert nach seinem Werkverzeichnis als „reife Frucht einer etwa 68-jährigen Beschäftigung mit einem unerschöpflich tief denkenden Maler“ der Lesewelt übergab (*Caspar David Friedrich. Seine Gedankengänge*, Berlin 2023), Sympathie mit

dieser Identifikation durchblicken, indem er über „die uniformartige Kleidung“ des *Wanderers* bemerkt, dass sie „die eines Forstbeamten sein kann“, und „individuelle Züge am Kopf“ als Indiz „für ein Porträt“ geltend macht. Schon Johannes Grave hatte 2020 im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung über Friedrich und die Düsseldorfer Malerschule auf Julius von den Brincken verwiesen, ebenso aber auch auf das Fehlen einer sächsischen Station in dessen Forstbeamtenkarriere. Wichtig ist Graves Feststellung, dass „sich die Verlässlichkeit der von Wilhelm August Luz kolportierten Information kaum abwägen lässt“. Nadine Bauer und Ute Haug halten es für möglich, dass Luz die Brincken-Geschichte erfunden hat – um das Gemälde mit einem noblen Provenienzstammbaum zu versehen oder sogar um die Umstände zu vertuschen, unter denen es in seine Hände gelangt war.

Trotzdem haben die Provenienzforscherinnen auch genealogische Nachforschungen im weitverzweigten Familienverband des aus Westfalen stammenden, später in Kurland begüterten Adelsgeschlechts von den Brincken angestellt, um nicht nur dem hypothetischen Auftraggeber, sondern auch dessen Erben als etwaigen Vorbesitzern auf die Spur zu kommen – wobei nicht ersichtlich ist, warum Luz eine bis zu seinem Einstieg in die Geschichte des Bildes führende Familienprovenienz nicht hätte erwähnen sollen.

Er hatte 1935 in der Viktoriastraße 26a im Berliner Tiergartenviertel seine eigene Galerie eröffnet, in demselben Haus, in dem bis 1934 die am Verkauf des Welfenschatzes beteiligte Frankfurter Kunsthandelsfirma J. Rosenbaum ihre Berliner Niederlassung unterhielt. Am 6. Juli 1938 wurde Luz seine Aufnahme in die Liste der Sachverständigen für die Reichskammer der bildenden Künste mitgeteilt – am selben Tag, an dem er Jähnig „den Wanderer“ inspizieren ließ, wie er das Bild in seiner Korrespondenz mit den Friedrich-Experten taufte. Am 16. Juli 1938, dem Tag von Jähnigs Gutachten, richtete Luz ein Schreiben an den Landeskulturwalter des Gaus Berlin, in dem er zusicherte, dass er bei der „Schätzung von Kunstgegenständen in jüdischem Besitz“ gemäß einer ihm vertraulich übermittelten „Instruktion“ vorgehen werde.

Ob und in welchem Umfang Luz solche Schätzungen dann tatsächlich vorgenommen hat, ist allerdings nicht bekannt.

Ausführlich gehen Bauer und Haug auf die Bemühungen von Luz ein, zwei Gemälde unter dem Namen von Caspar David Friedrich in den Handel zu bringen, bei denen sich diese Zuschreibung nicht durchgesetzt hat. In den zugehörigen Briefwechseln zog er den „Wanderer“ als Referenzwerk heran. So nahm er sich gegenüber Hanfstaengl am 12. Dezember 1940 die Belehrung heraus: „Wie ich schon anlässlich unserer Erörterungen über das Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* erkannte, legen Sie zu wenig Gewicht auf die überhöhten Massverhältnisse, die für mich ein erstes Stilmerkmal des Meisters sind. Körpermasse von acht Kopflängen (Wanderer!) kommen bei Carus nicht vor und sind in der Friedrich-Schule selten.“

X. Auf einem der beiden Carus-Gemälde, die in Hamburg dem Vergleich mit dem als Friedrich weltberühmt gewordenen Bild ausgesetzt wurden, sitzt die Rückenfigur, so dass sich die Körpermaße nicht genau genug abnehmen lassen. Die ins Auge fallenden Ähnlichkeiten in Sujet und Bildanlage beim *Wanderer auf Bergeshöh* aus St. Louis möchte Bertsch damit erklären, dass Carus sich „maßgeblich von Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* inspirieren ließ“, und auch das Lob, das Friedrich dem Bild des jüngeren Freundes spendete, als er es im Herbst 1818 in Dresden sah, soll in „der offensichtlichen Vorbildwirkung seines Wanderers“ für den Rastenden mit Pilgerstab und Jakobsmuschel am Hut die Erklärung finden. Der *Pilger im Felsental* aus der Berliner Nationalgalerie, der erstmals 1841 in Leipzig unter dem Titel *Der Weg des Pilgers* ausgestellt wurde, wird aufgrund von Farbanalysen neuerdings auf die Jahre 1828 bis 1830 datiert. Das Haupt dieses frommen Mannes, der auf einen erleuchteten Spalt zwischen senkrecht fallenden Felsen zugeht, passt allemal achtfach ins Gesamtmaß seines himmelwärts strebenden, im Vergleich mit dem ein Jahrzehnt älteren Jakobspilger ellenlangen Körpers. Am 18. Januar 1941 schrieb Luz an Cornelius Müller Hofstede, den Direktor des Schle-



| Abb. 9 | Caspar David Friedrich, *Mondnacht am Strand mit Fischern*, um 1817. Öl/Lw., 21 × 30 cm. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Leihgabe aus Berliner Privatsammlung [↗](#)

sischen Museums der bildenden Künste in Breslau und späteren Direktor der Berliner Gemäldegalerie, der bei einem Besuch in der Galerie das Bild *Wellhorn mit Wetterhorn*, von Luz in der *Kunstrundschau* als „ein wiederentdecktes Gemälde Caspar David Friedrichs“ angepriesen, Friedrich nicht hatte zuerkennen wollen: „Im Verlaufe meines Kampfes um den Wanderer über dem Nebelmeer bin ich schon darauf gekommen, dass Ausweitungen der Künstlerpersönlichkeit C. D. Friedrichs mit heftiger Opposition aufgenommen werden.“

An dieser Rationalisierung seines Misserfolgs bei den Kennern durch Luz ist die Übersetzung der stilistischen Differenzen, und zwar sowohl der Sache als auch der Form der Kontroverse, ins Psychologische interessant. Eine Erweiterung der Vorstellungen von Friedrichs Malweise würde eine Veränderung des Bildes seiner Persönlichkeit bedeuten. Die Heftigkeit der Opposition beweist, dass die Gegner die Sache persönlich nehmen – wie allerdings auch Luz selbst, der seit seiner vermeintlichen Wiederentdeckung des *Wanderers* in einem Kampf begriffen zu sein wähnt. Zur Geschichte des Identifikationspotentials des Gemäldes gehört bei den professionell Engagierten die Überidentifikation.

Das Resümee des „Kampfes um den Wanderer“ im Brief von Luz an Müller Hofstede lautet: „Dennoch ist diese Zuschreibung gesichert.“ Der Empfänger setzte ein Fragezeichen an den Rand dieses Satzes. Weit-

hin anerkannt ist heute Friedrichs Urheberschaft der von Luz angebotenen *Vision der christlichen Kirche*, die als Leihgabe aus Schweinfurt zusammen mit der verwandten *Kathedrale* aus derselben Sammlung in Dresden zu sehen war. Christian Scholl charakterisiert sie im Katalog als „rigide und für heutige Sehgewohnheiten geradezu verstörend wirkende Bilder“. Als verstörend kann an diesen „intakten Kirchenansichten“ insbesondere empfunden werden, dass „die Gebäude streng symmetrisch angeordnet sind“, in Kontrast zur schiefen Stellung des Kreuzes auf dem *Tetschener Altar*.

XI. Fritz Nathan, der sich 1932 auf Bitten von Oskar Reinhart den von Luz als Friedrich angebotenen *Abend an felsiger Küste* angesehen hatte, den die Bremer Kunsthalle drei Jahre später als Werk von Carus erwarb, nannte die Beweise von Luz für Friedrichs Autorschaft „fantastisch“. Ute Haug und Nadine Bauer bemerken spitz, dass diese Einschätzung „auch auf die Wanderer-Genese passen“ könnte. Dieses Urteil ist vielleicht zu scharf, denn im Kampfschriftwechsel mit den Gutachtern brachte Luz durchaus die Argumente zum Einsatz, mit denen die Zuschreibungsdiskussion auch heute bestritten wird, wenn Carus, Kersting oder ein großer unbekannter Meister aus stilkritischen Gründen abgelehnt werden. Die Argumentation von Haug und Bauer impliziert die Ansicht, dass ohne Rückbindung an äußere Tat-

sachen einer verifizierten Herkunftsgeschichte alle Zuschreibungsdiskussionen phantastisch bleiben. Das Ergebnis ihrer Studie zum *Wanderer über dem Nebelmeer* lautet: „Die Einordnung als ein Werk Friedrichs anhand stilistischer Merkmale halten wir, in Anbetracht einer fehlenden durchgängigen Provenienzkette sowie der bislang nicht umfänglich erfolgten konservatorischen Untersuchung des Werkes, für problematisch.“

Kann es sein, dass die über die ausbleibende Leihanfrage aus Berlin verdutzten Hamburger Lokalpatrioten vom *Abendblatt* die ganz große Story verpasst haben? Sollte der *Wanderer* deshalb für die Alte Nationalgalerie nicht angefordert worden sein, weil man dort die Zweifel der Hamburger Provenienzspezialistinnen teilt? Auf Nachfrage schafft Birgit Verwiebe, die in Berlin verantwortliche Kuratorin, diesen Verdacht aus der Welt. Sie zollt der Arbeit der Kolleginnen hohe Anerkennung und äußert sich dezidiert kritisch in rückblickender Bewertung der Professionalität der Erstgutachter. Zwielfichtig sei die Geschichte: Warum hätten Jähmig und Kollegen Luz nicht gefragt, woher er das Bild habe?

In Verwiebes Augen relativieren Bauer und Haug mit ihrem Primat schriftlicher Fakten die Aussagekraft von Stiluntersuchungen zu sehr: Die Ästhetik des Bildes sei auch ein Faktum, gerade bei Friedrich. Für Verwiebe bleibt die Zeichnung vom 3. Juni 1813 das stärkste, schwer aus dem Weg zu räumende Argument für die Zuschreibung. Haug und Bauer geben zu bedenken, dass ein anderer Künstler die Zeichnung als Vorlage genutzt haben könnte. Verwiebe ist kein Beispiel dafür bekannt, dass ein Schüler oder Kollege nach einer Zeichnung Friedrichs ein Bild gemalt hat. Sie weist darauf hin, dass Christina Grummt im Werkverzeichnis der Zeichnungen die *Felsige Kuppe* dem „Krippener“ Skizzenbuch zuordnet. Wenn das Blatt tatsächlich ins Skizzenbuch eingebunden war, hätte es der angenommene unbekannte Maler des *Wanderers* nur verwenden können, wenn Friedrich ihm dieses überlassen hätte. Der Grund, dass die Alte Nationalgalerie auf das Hamburger Gemälde verzichtete, um das sie noch 2018 ihre „Wanderlust“-Ausstellung

gebaut hatte, war ganz einfach, dass im Zentrum der Berliner Jubiläumsausstellung die Rekonstruktion der sogenannten Jahrtausendausstellung des Jahres 1906 stand, als schon einmal die Kunst um 1800 Ausgangsstation eines großen Ausstellungsprojekts gewesen war, das eine Wiederbelebung des Ruhms von Caspar David Friedrich bewirkte.

XII. Werner Busch, um eine Einschätzung des *transfer*-Aufsatzes gebeten, würdigt die Arbeit von Nadine Bauer und Ute Haug als sorgfältig und präzise – leider werde aber mit den zwei Ergebnissen des Aufsatzes, der Fragwürdigkeit des Kunsthändlers Luz und der Unsicherheit der von ihm beauftragten Gutachter, nichts wirklich geklärt. „Die Herkunft des Bildes vor 1938 ist gänzlich ungeklärt. Die kunsthistorischen Beschreibungen auch in den neuesten Katalogen bleiben erstaunlich schwammig. Die Zuschreibung scheint Ermessenssache zu bleiben.“ In seinen eigenen Schriften, zuletzt in dem Essay *Romantisches Kalkül* aus der Bildfäden-Reihe des Schlaufen Verlags (2023), hat Busch „versucht, weitere Kriterien für eine Zuschreibung an Friedrich anzuführen“, über die Zeichnung der Felsgruppe hinaus. Nach Maßgabe der bildanalytischen Mathematik, die Busch in seiner Monographie von 2003 entwickelt hat, geht die Zuschreibung an Friedrich auf – und die Gegenprobe geht negativ aus. Busch findet die Verhältnisse des Goldenen Schnitts und des Homo ad quadratum von Vitruv: „Die Diagonalen des Bildes treffen sich im Bauchnabel des Dargestellten, von der Mittelachsbeziehung zu schweigen.“ Kein Künstler aus Friedrichs Umkreis bemühe diese Verfahren, schon gar nicht Carus oder Kersting. Der Verlegenheit, die Friedrich den Kunsthistorikern bereitere, indem er seine Werke unsigniert ließ, gewinnt Busch eine Pointe ab, im Sinne einer Selbstobjektivierung der Künstlerpersönlichkeit: „Die unverwechselbare strukturelle Anlage ist meiner Meinung nach seine Signatur.“

Diese Art von Signatur erleichterte das Kopieren und sollte es vielleicht sogar ermöglichen. In der nach Bildthemen geordneten Hamburger Präsentation in den engen Gängen des Ungers-Baus konnte einen an-

gesichts der andächtig gedrängten Besuchermassen vor den Variationen der scheinotestill nicht einmal mehr dümpelnden Fischerboote der ketzerische Gedanke heimsuchen, dass Friedrichs Talent das Produzieren erlesener Schablonen gewesen sei. | Abb. 9 | Der interessanteste Saal der Berliner Ausstellung lud zur Betrachtung des Wiederholungsverfahrens ein. Unter der Überschrift „Versionen, Kopien“ hingen hier die Serien der *Kreuze auf Rügen*, der Gegenstand von Buschs Kalkül-Essay, und der Mondbetrachterpaare gemeinsam mit Nachschöpfungen von fremder Hand, die Kriegsverluste ersetzen müssen. | Abb. 10 | | Abb. 11 |

XIII. Johannes Grave, mit der Studie von Bauer und Haug konfrontiert, zieht sich nicht allein auf die relative Sicherheit zurück, die auch ihm der Vergleich mit der Zeichnung gewährt, deren Übereinstimmungen mit dem Gemälde „sich nur sehr schwer über

andere Zuschreibungen erklären ließen“. Für ihn ist der *Wanderer* „das schwierige Bild“ im Œuvre von Friedrich, und als solches hat er es in seinen Veröffentlichungen immer wieder behandelt, so in einem Aufsatz „Zum Verhältnis von Rückenfigur und Beobachter bei Caspar David Friedrich“ (in: Antje Arnold u. a. [Hg.], *Einsamkeit und Pilgerschaft*, Berlin 2019) und im Düsseldorfer Katalog von 2020. Es gebe natürlich „Charakteristika, die Fragen aufwerfen“, so „Teile der Malweise“ und an erster Stelle „die Größe, Prominenz und Dominanz der Figur“, die Friedrich gerade nicht serienweise wiederholt hat. Es gibt keinen zweiten „Wanderer“, dessen minimale Abweichungen vom Quadratmann Vitruvs Anlass für die Frage geben könnten, ob er vielleicht von Therese aus dem Winkel oder Karl Eduard Biermann geschaffen worden ist.

Diese Singularität muss, wenn das Gemälde 120 Jahre vor seinem ersten belegten Verkauf gemalt



| Abb. 10 | Caspar David Friedrich, Kreuz an der Ostsee, um 1815. Öl/Lw., 44,7 × 32 cm. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Gemäldesammlung, Inv. nr. GK I 30203 [↗](#)



| Abb. 11 | Therese aus dem Winkel (?), Kopie (?) nach Caspar David Friedrich, Das Kreuz an der Ostsee, um 1815. Öl/Lw., 46 × 33,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Köln, Rheinisches Bildarchiv, Bilddatei-Nr. wrm_x1643012 [↗](#)

wurde, der Hauptgrund für den von Grave auf den Punkt gebrachten „Umstand“ sein, „dass sich bisher keinerlei Zeugnis des 19. Jahrhunderts gefunden hat, das sich mit dem Bild in Verbindung bringen ließe“. Der Umstand vermehrt die Schwierigkeit des Bildes oder macht sie sogar wesentlich aus: Der seit 1970 ständig intensiver gewordenen Ausstrahlung korrespondiert, wenn man den gesamten Zeitraum der Rezipierbarkeit ins Auge fasst, eine Rückseite (oder, mit Blick auf die Chronologie, Vorderseite) absoluter Schwärze bis 1938.

Florian Illies hat zum Hamburger Katalog eine an Werner Sumowskis Listen mutmaßlich verschollener Werke anschließende Betrachtung beige-steuert, mit galanter Anspielung auf Judith Schalansky als „Verzeichnis einiger Verluste“ untertitelt. Zum *Wanderer* schreibt er: „Es bleibt rätselhaft, warum der Künstler dieses Bild mit der größten Rückenfigur, die er je gemalt hat, keinem der Besucher in seinem Atelier zeigte und auch niemals öffentlich ausstellte.“ Er akzentuiert das Dubiose der Provenienzfuge – mit optimistischer Volte: Wenn dieses kapitale Bild „erst 1939“ – richtig: 1938 – „aus dem Nebel der Geschichte auftauchte“, könnten noch ganz andere Bilder abgetaucht sein.

XIV. Klara von Lindern räumt in ihrer Göttinger Doktorarbeit *Caspar David Friedrich ausstellen. Retrospektiven und Rezeption in den 1970er Jahren* (Berlin 2024) zu den Friedrich-Ausstellungen von 1972 und 1974 (London, Hamburg, Dresden) dem *Wanderer* im Kapitel über das „Nachleben“ der Ausstellungskonzepte ein Unterkapitel mit der Überschrift „Ikonisierung eines Gemäldes?“ ein – das Fragezeichen ist überflüssig. Hier dokumentiert sie den Fallout der Ausstrahlung, die *Spiegel*-Titelbilder und Instagram-Scharaden. Im Online-Museumsshop der Hamburger Kunsthalle wurden zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Dissertation 16 Produkte mit Friedrich-Motiven vorgehalten, davon sieben mit dem *Wanderer*, Postkarten nicht gerechnet: „Socken, Tragetaschen, Kühlschrankmagnete, Poster, Tassen, eine Gesichtsmaske sowie eine Powerbank“.

Als das Metropolitan Museum of Art im Februar 2025 seine Friedrich-Ausstellung eröffnete, in der viele Exponate der drei Zweieinhalbjahrhundertausstellungen noch einmal zusammenkamen, sprach die New-York-Korrespondentin der F.A.Z. einen Mittzwanziger aus Connecticut an, der bislang nur den *Wanderer* gekannt hatte, ohne freilich den Namen des Malers zu kennen (F.A.Z., 8. Februar 2025). Aber schon 1976, als in Paris in der Orangerie der Tuileries „Die deutsche Malerei im Zeitalter der Romantik“ gezeigt wurde, war Caspar David Friedrich sein Ruhm in Gestalt des *Wanderers* vorausgeeilt, weil das Gemälde die Langspielplatte der Deutschen Grammophon mit Maurizio Pollinis Aufnahme der „Wanderer-Fantasie“ von Franz Schubert schmückt (Werner Spies, F.A.Z., 30. November 1976).

Die heutige Bekanntheit des Bildes hat zur Folge, dass sie in die Vergangenheit rückprojiziert wird, sogar in der Wissenschaft. Es ist auszuschließen, dass Samuel Beckett, als er sich 1936 während seines Besuchs in Berlin als „tall black figure“ beschrieb, sich damit „nach dem Bild *Wanderer über dem Nebelmeer* des bewunderten Caspar David Friedrich“ stilisierte, wie Alexander Košenina vermutete (F.A.Z., 21. Juli 2006) – oder aber Ute Haug und Nadine Bauer müssten sich für die Fortsetzung ihrer Untersuchung das Itinerar von Becketts Berlin-Aufenthalt weniger als zwei Jahre vor dem plötzlichen Auftauchen des Gemäldes in der Viktoriastraße 26a ganz genau ansehen. Definitiv falsch ist Friedrich Dieckmanns vielleicht auch von unbewusster Erinnerung an Pollini inspirierte Behauptung, Schubert habe 1816 seine Vertonung von Georg Philipp Schmidts Gedicht mit dem ersten Vers „Ich komme vom Gebirge her“ so genannt, „wie im gleichen Jahr Caspar David Friedrich ein Gemälde nennt, das auf einer Gebirgssinne über dem Nebelmeer einen barhäuptigen, schwarz gewandeten Bürger von hinten zeigt“ (F.A.Z., 31. August 1996). (Wann immer und von wem er gemalt wurde, er ist grün gewandet.)

Aber selbst ein hochgelehrter Kulturhistoriker wie Lionel Gossman konnte 2004 die Vermutung publizieren, das *Lichtgebet* von Fidus (Hugo Höppener)

| Abb. 12 |, der am Rand einer Klippe mit angehobenen Fersen stehende, zur Sonne sich drehende Nackte mit ausgebreiteten Armen, entworfen um 1900, sei „perhaps a radical reinterpretation of one of the best-known paintings, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, of the German Romantic artist Caspar David Friedrich, who was then being rediscovered and promoted by nationalist critics hostile to the prevailing French influence on modern German art“ (*The Princeton University Library Chronicle* 66, 2004). Die Berliner Nachstellung der Jahrtausendausstellung ließ uns studieren, was die nationalistischen Kritiker tatsächlich gegen den französischen „Einfluss“ ausspielen konnten, da ihnen der *Wanderer* als Werbeträger nicht zur Verfügung stand.

XV. Grave sieht „das größte Problem“ mit diesem Gemälde „aktuell nicht in der Zuschreibung, sondern in einer bildungsbürgerlich festgeschriebenen Fehlwahrnehmung der Figur“. Als sein *Ceterum censeo* bezeichnet er selbst die Ermahnung, dass diese Figur „nicht ganz darin aufgehen kann, eine Identifikations- oder Stellvertreterfigur für den Betrachter zu sein“. Werner Hofmann schlug in seiner Friedrich-Monographie aus dem Jahr 2000 eine Erklärung vor, „warum der Wanderer über dem Nebelmeer zu einer populären Identifikationsgestalt werden konnte“. Die exponierte Stellung des Wanderers im Bild entspreche „Friedrichs Denken“, das „sich selbst, seine eigenen Aussagen, der Wahlfreiheit des Betrachters“ überlasse. „Seine Beobachterposition ist offen für viele äußere und innere Inhalte.“ Die Rückenfiguren hätten bei Friedrich „eine Wahl zu treffen oder schon getroffen“; mit „seinen religiös-philosophischen Wahlakten“ nehme „Friedrich selbst an den Entscheidungsprozessen seiner Rollenträger teil“. Diesem Erklärungsversuch sieht man ein Vierteljahrhundert später die eigene Zeitlichkeit an, die Fixierung jenes Zeitgeists, dem Hofmann wiederum ein Vierteljahrhundert früher mit seinem großen Ausstellungszyklus Ausdruck gegeben hatte. Wahlakte sind der Alltag der Demokratie. Dass ein Bergsteiger, der einen äußersten Punkt erreicht hat, Wahlfreiheit habe, ist eine nicht zu jeder



| Abb. 12 | Hugo Höppener, gen. Fidus, *Lichtgebet*, 1894. Öl/Lw., 150 × 100 cm. Berlin, Deutsches Historisches Museum. [Wikimedia](#)

Zeit plausible Wahrnehmung. Dasselbe gilt allerdings für Börsch-Supans 2023 noch einmal bekräftigte metaphysische Gegenposition: „Wer an das Ende eines beschwerlichen Weges gelangt ist, kann eigentlich nur ein Verstorbener sein.“

In der Friedrich-Forschung reagierte der Leitgedanke der Sinnoffenheit auf die dogmatischen Züge und Echos in Börsch-Supans ikonographischem System, die mit dem Zeitgeist der Siebzigerjahre nicht harmonierten. Kann es sein, dass diese Gegenreaktion sich verselbständigte? Liest man heute die Rezensionen des Werkverzeichnisses, stellt sich der Eindruck ein, dass für die Zwecke rein fachlicher Kritik die Einsprüche schon deutlich und einhellig genug waren. Eduard Beaucamp fragte, ob „die Bilder und Zyklen“ wirklich „nur ein flächiger Kranz von Sentenzen“ seien. Habe man es „mit planen Gleichnissen und Bildpredigten zu tun“? Die ikonographische Methode komme hier an ihre Grenzen. „Der Katalog bereitet

das Vokabular auf, aber nur in Ansätzen die Syntax.“ (F.A.Z., 23. Februar 1974) Laszlo Glozer erkannte „die wissenschaftliche Brisanz der Hamburger Ausstellung“ in der Gegenposition zu Börsch-Supan, der „das freie Phantasieren positivistischer Deutung“ vorführe (*Süddeutsche Zeitung*, 28./29. September 1974).

John Gage merkte 1976 in seiner Rezension von Hofmanns Ausstellungskatalogserie an, dass die Entschlüsselung von Friedrichs Symbolismus die Züge eines hermetischen Kults angenommen habe (*Studies in Romanticism* 15, 1976). Auch William Vaughan, der Herausgeber des Tate-Katalogs von 1972, der bei der Vorbereitung der Londoner Ausstellung mit Börsch-Supan zusammengearbeitet hatte, wählte eine religionssoziologische Begrifflichkeit und sprach mit Blick auf Börsch-Supans System von Gläubigen und Ungläubigen. Bei aller Versenkung in jedes Detail könne Börsch-Supan zuletzt nur die Konsistenz seiner eigenen Meinungen demonstrieren (*Burlington Magazine* 117, 1975). Die so porträtierte Wissenschaftlerpersönlichkeit sieht der von Börsch-Supan hinter dem Netz der Zeichen und Verweise angenommenen Künstlerpersönlichkeit ziemlich ähnlich. In diesem Sinne wies Françoise Forster-Hahn darauf hin, dass bei Börsch-Supan die symbolisch gedeuteten Motive einander wechselseitig erklären und gegenüber dieser internen Evidenz die zeitgenössische oder ältere Literatur als das klassische Referenzmaterial der Ikonographie weitgehend ausgeblendet wird: So korrespondiere der Subjektivität des Künstlers die höchst subjektive Interpretation des Werkverzeichnis-Autors (*Art Bulletin* 58, 1976).

Johannes Grave hat, in Fortführung der Forschungen von Werner Busch, Joseph Leo Koerner und anderen, die Syntax der Bildsprache von Caspar David Friedrich so gründlich wie möglich aufbereitet. Hermetik ist ihm fremd, von einem Kult kann erst recht nicht die Rede sein, aber die Neigung zum solipsistischen Exerzitium, die in jeder Hermeneutik mit Universalschlüssel steckt, tritt gelegentlich auch in seinen Auslegungen hervor. Wie Börsch-Supan, laut Vorhaltung der Rezensenten, in jedem Felsen ein Symbol des unverrückbaren Glaubens sehen wollte, so han-

delt gemäß Graves Prämissen jedes Bild vom Bild, woraus sich dann ergibt, dass jede angelehnte Tür für den Betrachter einen Widerstand bedeutet und ihn auffordert, zunächst einmal nicht hindurchzugehen, sondern stehenzubleiben und über die eigenen Perspektiven nachzudenken.

Bei Börsch-Supan ist keine Erosion seiner Grundgedanken zu beobachten, wenn er 2023 über den *Wanderer* feststellt: „Als Gottessymbol kann nur der kegelförmige Berg links, der Kaltenberg oder der Rosenberg angesehen werden, auf den auch die Wolken in der linken oberen Ecke Bezug nehmen.“ Der ikonographische Geigerzähler schlägt nur schwach aus: Das ist für Börsch-Supan nicht direkt ein Indiz dafür, dass das Bild nicht von Friedrichs Hand ist, aber es könnte ihm ein Auftraggeber die Hand geführt haben – dessen „Wünsche“ dann auch „die Dominanz der menschlichen Gestalt im Angleichen an die Bergformen“ erklären würden, die Börsch-Supan „befremdend“ nennt.

Dass Grave seine an Friedrich entwickelte Betrachtungsart zu einer universellen Theorie des Bildes und der auf Zeit angewiesenen Bildsinnerfassung verallgemeinert hat, die er dann auch auf andere Maler wie Delacroix anwenden kann, spricht gar nicht gegen die Theorie, sondern warnt lediglich davor, von ihr zu spezifische Aufschlüsse über das Besondere bei Friedrich zu erwarten.

XVI. In der Gemeinschaft der heutigen Friedrich-Forschung vereint Grave, bei insgesamt sicher viel pluralistischeren Arbeitsbedingungen, in gewissem Sinne die Rollen, die vor einem halben Jahrhundert auf Hofmann und Börsch-Supan verteilt waren. Als Mitherausgeber der aus Mitteln seines Leibniz-Preises geförderten kritischen Ausgabe von Friedrichs *Sämtlichen Briefen und Schriften* (vgl. die Rezension von Regine Prange in der vorliegenden Ausgabe, 529ff.↗) kann Grave die der Zahl wie der Form nach knappen, für die Interpretation des Werks einschlägigen Sentenzen, die der Leser aller drei Ausstellungskataloge recht schnell auswendig zu kennen meint, im Geiste seines Begriffs von Friedrichs Künstlerper-

sönlichkeit kommentieren. So soll in seiner Lesart die Beschreibung der *Abtei im Eichwald* in einem Brief von 1809 „nun auch mit genuin sprachlichen Mitteln die Grenzen des menschlichen Verstehens [...] markieren“, wie das Bild in seinen Augen diese Grenzen mit bildlichen Mitteln auszieht. „Denn Friedrich lässt die Fortsetzung seines Satzes in einen Doppelpunkt münden, der eine Explikation dessen zu versprechen scheint, worum der Gedankengang kreist. Allerdings folgt auf das Versprechen des Doppelpunktes eine Parenthese, die nicht nur dieses Versprechen durchkreuzt, sondern auch deutlich macht, dass sich das, was hier in Rede steht, Friedrich selbst entzieht.“ Es folgt das Zitat der Stelle mit dieser resümierenden Deutung: „Was bei flüchtiger Lektüre inkohärent und wenig geglückt anmuten mag, erweist sich damit als geradezu folgerichtig. Die Leserinnen und Leser kommen nicht umhin, selbst die Erfahrung zu machen, dass hier die Grenzen dessen, was gewusst und ausgedrückt werden kann, erreicht sind.“

Diese Passage aus der Einleitung der Edition wurde so ausführlich zitiert, damit man sieht, wie hier eine Folge von Sätzen zum Bild oder Pendant des Bildes gemacht wird. In einem Brief, der im Übrigen nur als Abschrift überliefert ist, sollen alltägliche grafische Zeichen, Doppelpunkt und Klammer, den Leser irritieren, so dass er sich über den Text beugt und die Lektüre auf unbestimmte Zeit in die Länge zieht. Es ist ja der Clou von Graves Bilddeutungen, dass die Betrachterinnen und Betrachter selbst die Erfahrung machen müssen, wie voraussetzungsreich und hintergründig die Produktion eines Bildes ist. Wenn aber Bild und Text mit analogen Mitteln dieselben Grenzen ziehen, droht der Unterschied zwischen ihnen hinfällig zu werden, der Bildtheorie und nach Grave eigentlich auch Bildproduktion notwendig macht.

Sollten die Zweifel von Nadine Bauer und Ute Haug an der Zuschreibung des *Wanderers über dem Nebelmeer* ein größeres Publikum erreichen, versprache sich Grave davon für die Diskussion über Caspar David Friedrich eine indirekte Belebung oder Umwegstimulierung. Das verbreitete Verständnis des Gemäldes verstellt das Original: „Alles, was die Fremdartig-

keit des Bildes in der breiten Wahrnehmung erhöht, wäre daher tendenziell ein Gewinn.“ Man sieht hier, dass Grave seine eigene Lehre ernst nimmt und sich Friedrichs Bilder schwierig macht.

XVII. Rechtzeitig vor dem Gedenkjahr der Feiern zu Friedrichs 200. Geburtstag sicherte Werner Hofmann der Hamburger Kunsthalle ein Bild, das er der Welt mit spektakulärer, bis heute nicht abgeklungener Wirkung präsentierte. Die Zeit der Vorbereitung auf den 250. Geburtstag nutzten Hofmanns Hamburger Nachfolger nicht etwa, um eine materialtechnische Untersuchung des rätselhaften Objekts zu veranlassen, das 1938 aus dem Nichts auf den Kunstmarkt gelangt war. Werner Busch stellt fest: „Gemälde-technologische Ergebnisse fehlen weitgehend – die Hamburger Kunsthalle hätte längst etwas unternehmen sollen.“ Johannes Grave schließt nicht aus, dass „Untersuchungen auf dem neuesten Stand der Technik (neben Röntgen und Infrarotreflektographie auch weitere moderne strahlendiagnostische Verfahren) vielleicht noch Bewegung in die Frage“ der Zuschreibung bringen könnten.

Kilian Heck hält eine kunsttechnologisch basierte Objektforschung für wünschenswert, etwa die Untersuchung des Leinens und eine Pigmentanalyse, was sich nicht auf den *Wanderer* beschränken dürfe: „Man muss das Bild auf den Prüfstand stellen“, durch Vergleiche mit anderen Bildern Friedrichs, aber auch mit solchen seiner Zeitgenossen wie Carus oder Kersting. Nach Hecks Auskunft wird seit etwa zwei Jahren, also nicht erst seit der Publikation in *transfer*, im Fach verstärkt diskutiert, dass Zweifel an der – zumindest alleinigen – Autorschaft Friedrichs bestehen.

Markus Bertsch teilt auf Anfrage mit, dass der aus New York nach Hamburg zurückgekehrte *Wanderer über dem Nebelmeer* bis zum 12. Oktober 2025 in der Ausstellung „Rendezvous der Träume“ zum Verhältnis von Surrealismus und deutscher Romantik hängt. Die Kunsthalle will aber „kunsttechnologische Untersuchungen, insbesondere Pigmentanalysen, machen lassen“, die noch im Jahr 2025 beginnen sollen.

Caspar David Friedrich-Jubiläum

New Findings in the Archive of Michael Baxandall: From David to Friedrich (via Jena)

Davide Mogetta, M.A.
Joint Florence-Pisa Doctoral School in Philosophy |
Ludwig-Maximilians-Universität München
d.mogetta@phd.unipi.it

New Findings in the Archive of Michael Baxandall: From David to Friedrich (via Jena)

Davide Mogetta

As we look back at the Caspar David Friedrich jubilee year, with the numerous exhibitions and publications that have accompanied it, we may be tempted to start looking for the next celebratory moment. While no grand exhibitions seem to be announced, 2025 will still mark two centuries from the death of Jacques-Louis David. The coming together of these names may put the mind of a virtual event organiser into a certain excitement, although obviously for external reasons.

Nonetheless, this may yield further (and less ironic) reflections. An example could be an unknown strain of work by Michael Baxandall. For a long time, he worked on what we can understand as an indirect connection between the two artists. He studied how in the German Romantic reception – that of the Jena Romantic group, from 1798 to 1803 – the absorption of Friedrich coincided with a rebuttal of David or, rather, of a specifically German *Sonder-David*.

In 1988, Baxandall received the Aby M. Warburg Preis of the City of Hamburg – the “Aby M. Warburg-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg”, since 2012 the “Aby Warburg-Preis”. On the occasion of the prize ceremony, on 19th September 1989, he held a talk entitled *Jacques-Louis David und die deutsche Romantik*. It was never published thereafter, but its English text is archived in the Baxandall Papers at the Cambridge University Library. Other significant new discoveries from the Archive in Cambridge revolve around it.

I. That lecture was not Baxandall’s first take on these themes. He had already presented a paper based on similar material in 1972. That year, the Tate Gallery hosted a Friedrich Exhibition, crucial for the (re)dis-

covery of Friedrich outside Germany (Vaughan et al. 1972). On that same occasion, the Tate organised a symposium on the German artist. Baxandall delivered a paper on *Caspar David Friedrich’s “Serious Game”*. No typed version of this paper is present in the Archive at Cambridge, although some handwritten notes are arranged in a fashion suggesting they represent an almost final step towards the paper (see CUL – GBR/0012/MS Add. 9843/5/2). The heading of the folder containing these materials – “Misc. Friedrich (dead), 1972” – clearly shows an extended elaboration, even if unsatisfactory at last. It also shows how the first focus of attention was Friedrich rather than David. To prepare this paper, Baxandall read widely in the philosophy, art history and theory of German Romanticism: he was probably trying to assess how, and how much, Friedrich’s painting could be seen through the lenses of Romantic philosophy and science.

However, there is yet an even earlier occurrence for Baxandall’s interest in Romanticism (and its reception of contemporary French Art). The same folder containing his later work on David, Friedrich, Runge and the Romantics, archives another unknown paper by Baxandall. The typescript is untitled and revolves around the work of Géricault. It is not easy to date this untitled piece of work, but it may have been written around the late 1950s (see CUL – GBR/0012/MS Add. 9843/6/4), during Baxandall’s period as a Junior Fellow at the Warburg Institute. In it, he attempts to save Géricault from a superficial symbolic reading: a reading, that is, in which one would look for an attached symbolic meaning for each and every element of the picture (say, horses as “symbols of vitality”).

Whereas a symbol would be something that can be read off the painting, thus making its painterly dimension unessential, the significance of a visual metaphor would have to be understood *visually*. The top right figures in Géricault's *Radeau de la Méduse* (1819) can be seen as a "visual metaphor of excitement". This is clearly attuned to Gombrich's essay on visual metaphors and his criticism on iconography (Gombrich 1963), but Baxandall enlarges the scope of the visual metaphor. He suggests reading the *painting*, that is, its style broadly construed, as political in itself. This political dimension may be recognised not by way of reference – in a symbolic reading – but through a visual metaphor. Furthermore, it shows its relevance when seen as a cultural force. These aspects come back in the later paper.

Summarising, we have traces of three main stages of work by Baxandall on these topics – or at least of three main stagings of it. The first one dates probably in the late 1950s and centres on a political reading of Géricault's paintings. The second one results in the 1972 paper for the conference at the Tate Gallery and focuses on Friedrich by placing his art in the framework of German Romantic appraisal of contemporary art, especially through a vast reading of Joseph von Görres' *Aphorismen über die Kunst* (Görres 1802), backed by Schelling's metaphysics. And finally the third one, which was read for the Warburg Prize in 1988. We can be assured that *this* version was the one he presented on that occasion by reading its last sentence: "Thank you for the Aby Warburg Preis". The interesting thing about this last version is how strongly it pivots on the refused reception of David. Thus Baxandall proposes what he names an "exercise in immunology". It is about how David's painting could – or rather, could not – be received by the Romantics. (A broader essay on this exercise in immunology is also archived, in the form of a French text that features more or less the same themes as the Warburg Prize one – of which it may be a translation, at least partly. It differs in its second part: instead of discussing Friedrich and Runge, it takes up once again the discussion of Görres.)

II. To appreciate the relevance of this, we could follow a thread that connects the three versions. As we have already seen, a major issue for Baxandall in the paper on Géricault was the criticism of the "symbolic" reading of his paintings – the idea, for instance, that horses are symbols of vitality. The way in which Baxandall performs this criticism is significant: he does not deny its feasibility but questions its relevance for the appreciation of the painting in its context. He discussed a similar issue many times throughout his writings, and poignantly from *The Language of Art History* (Baxandall 1979) onwards. Such symbols would lastly equate a linguistic content, as such painterly unavailable, that would drive us away from the visual interest of the picture. Yet the critique of the symbolic reading has a peculiar twist in this paper. It is rather that such a symbolism would be as such too general to provide something relevant for the appreciation of the single picture. It would also be a public symbolism, easy to read off for anyone with the appropriate cultural background: something quite superficial, as it were.

Baxandall strikes a similar note in the two following stages, particularly discussing the possibilities of a symbolic reading of paintings by Friedrich. As he shows, the symbolism was again a very general and public one – so much so that it could be underpinned by books such as Christian Reinhold's *System der zeichnenden Künste* (Reinhold 1784). One cannot make use of it, if superficially, to acquire insights in Friedrich's painting. Baxandall's strategy in the 1972 paper relies again on the significance of the visual interest. This is where Görres and David become relevant. Baxandall discusses how the reception of David's painting was intertwined with the political perception of his role in France. Just as Görres refused jacobinism on a political level, David may have been criticised on the pictorial. That is, in the Romantic reception his painting must have been seen as handling its material in a painterly Jacobin way: hyper-subjectively or, in Görres' terminology, "productively".

The "productive" painter transforms light, and thus color, into its intellectualised counterpart as chiaro-

scuro, relief, and distance: this could be thus seen as a “subjective”, ego, or idealised, way of painting. Baxandall sees in Görres the grounds for a Romantic rebuttal of David’s work. And that is what he had sensed to be possible about Géricault: the reading of the painterly style as politically and culturally relevant leads to a peculiar critical judgment. Why is this so relevant? In Baxandall’s proposal, because the German Romantics would have worked out the tenets of what art should be in opposition to that of David. One can refer to a word used by Friedrich himself, and say that the decisive trait of a picture should be its possession of “character” (*Charakter*) – the idea that a painting’s impact depends on how the artist organises visual elements, and that it only comes to life when both the artist and the viewer share the same frame of mind and knowledge. If this obtains, the spectator is put in a certain mood (*Stimmung*) and feels moved (*fühlt sich ergriffen*). A picture with character makes its “whole” perceived, whereas one without character is felt as cold and invented, as Friedrich makes clear (see Friedrich 1924, 170). But one must stress once again that to articulate this, the rebuttal of David was decisive. We are on the verge of the exercise in aesthetic immunology articulated in the third stage of these researches.

III. The first interesting aspect of this last stage is that it can be read in two ways, both materially and conceptually. For the Warburg Prize ceremony, Baxandall prepared a paper that went from the rebuttal of David to a reading of Friedrich. But as the title suggests (again, *Jacques-Louis David und die deutsche Romantik*) he left out a conspicuous part on Friedrich that he had already written. He had developed it by taking up the material on Friedrich once more, and particularly his notion of *Charakter*. After writing a longer version, he reduced it by excluding Friedrich. This is easy to see in the archived manuscript, which testifies Baxandall’s own handiwork. The longer version is preserved; with many parts crossed out. Thus one can virtually read two papers: a broader one including longer passages on Friedrich, and a shorter

one centred mainly on the Romantic rebuttal of David. This can highlight the relevance of the immunological approach. The lecture tries, in fact, to move from the refusal of influence – specifically David’s painting – coming from the outside towards the Jena Romantics, to the reasons sustaining that resistance on the inside (see Baxandall’s later refusal of the concept of influence in his famous excursus: Baxandall 1985). Both elements, in their combined effect, then lead towards Friedrich’s (and Runge’s) painting.

At this stage, Baxandall seems to be less preoccupied with the failures of a symbolic reading, though he reiterates his argument against it. Compared to the background of the previous version, he discusses here more widely the main traits of how David was known in Germany, what he calls the German *Sonder-David*. It was a highly reduced version of David, mainly based on written accounts, reproductions, and some direct knowledge by those who had been in Rome in the 1780s and in Paris around 1800. This time Baxandall puts Görres by side and makes wider use of Friedrich Schlegel and particularly Johann Dominicus Fiorillo to show the texture of reception (with Schelling lingering again in the background). Fiorillo’s *Geschichte der zeichnenden Künste* (Fiorillo 1798–1808) provides direct access both to the *Sonder-David* and to some traits of its reception (Fiorillo 1805, with its chapter on David, 451–464). Fiorillo’s disapproval of David’s coldness (Fiorillo 1805, 454) resonates clearly with Görres’ critique of intellectualist and “productive” painting, but it is more specific and useful: it deals directly with some paintings by David. Baxandall outlines the Romantic programme that would have led to a refusal of the *Sonder-David*. It is exactly here that Baxandall’s experiment in aesthetic immunology becomes active and moves on to Friedrich – because the same principles that generated both the *Sonder-David* and its rebuttal made up the tenets of what art could be in positive.

This is the core of Baxandall’s proposal. In this view of Romanticism, a painter can only succeed when his knowledge and the knowledge of the public align. The sense of knowing is here, says Baxandall, a strong

one. It involves possession of and by the object of representation, and includes reference to the ongoing scientific debate. It is now – leading towards the conclusion of Baxandall's research, and of this mapping of it – that Friedrich and Runge really come onto scene, but awkwardly. We can only read widely about them, in fact, in the parts that Baxandall then cleared out. He seemed to have been very interested in Friedrich's take on *Charakter*. This also paved the way for a brief discussion of *Das Große Gehege bei Dresden* (1832), and *Wir Drei* (1805) by Runge, based on contemporary optics and psychology. Alongside with the immunological metaphor, this is perhaps one of the most interesting insights of his strain of work on Romanticism, even if not fully developed, which can resonate with some recent Friedrich scholarship: The Romantic scientific endeavour and its aesthetic relevance is a focus, for instance, of Busch 2023, Busch 2024 and Ziche 2024.

It is highly interesting to think about how this last development was mainly cut out in his lecture for the prize. In fact, this is the acme of his research on the topic and of the immunological experiment which he put at the centre of the lecture. Baxandall describes with his "immunology" a cultural *process of adaptation* – an active, selective response to (refused) foreign artistic influences that mirrors how an immune system would protect the body from harmful external agents. This metaphor ties directly into Warburg's ideas about the survival and transformation of cultural forms over time.

IV. Just as immunology makes sense only when it can play an active role, Baxandall's paper reveals its relevance by reaching its positive side: the interpretation of Friedrich (and Runge). In a way, Baxandall seems to have played the same game he thinks the Romantics to have played. Something is developed and ruled out to get a focus on a possible outline. A point of great interest is actually how he conceals his operation: not just in his exposition, but also, more concretely, by almost completely excluding the positive side from the paper he finally seems to have read.

And, lastly, by not publishing anything about this long research. But why? One is left with a question that seems better left unanswered: would it be possible, so to say, to reverse engineer Baxandall's own exercise in immunology, just as he tried to reconstruct the aesthetic immunology of the Romantics? This would imply revising his take on the relationship between French and German art in a broader context and discussing his view of Jena Romanticism. The Baxandall Papers in Cambridge offer material that could lead to an answer.

Bibliography

Baxandall 1979: Michael Baxandall, *The Language of Art History*, in: *New Literary History* X/3, 1979, 453–465.

Baxandall 1985: Michael Baxandall, *Excursus against influence*, in: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, 58–62.

Busch 2023: Werner Busch, *Romantisches Kalkül. Caspar David Friedrichs „Kreuz an der Ostsee“*, Berlin 2023.

Busch 2024: Werner Busch, *Caspar David Friedrich, die romantische Mathematik und ihre ästhetische Umsetzung*, in: *Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. Ausst.kat. hg. v. Birgit Verwiebe und Ralf Gleis*, München 2024, 79–91.

Fiorillo 1798–1808: Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Göttingen 1798–1808.

Fiorillo 1805: Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der Malheriey in Frankreich*, Göttingen 1805.

Friedrich 1924: Caspar David Friedrich, *Bekenntnisse*, hg. v. Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924.

Gombrich 1954 [1963]: Ernst H. Gombrich, *Visual Metaphors of Value in Art* (1954), in: *Ders., Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, 12–29.

Görres 1802: Johann Joseph von Görres, *Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu Aphorismen über Organomie, Physik, Psychologie und Anthropologie*, Koblenz 1802.

Reinhold 1784: Christian Ludolph Reinhold, *System der Zeichnenden Künste: Nebst einer Anleitung zu den*

Antiken, Hieroglyphen und modernen allegorischen Attributen. Nach der Sulzerischen Theorie, für angehende Mahler, Bildhauer, Baumeister und Dichter; auch zum privat- und öffentlichen Gebrauch auf Schulen eingerichtet, Münster und Osnabrück 1784.

Vaughan et al. 1972: William Vaughan et al. (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840: Romantic Landscape Painting in Dresden. Ausst.kat., London 1972.

Ziche 2024: Paul Ziche, „Werkthätige“ Natur, Kunst und Wissenschaft. Einheitsbegriffe in der Natur um 1800, in: Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit. Ausst. kat. hg. v. Markus Bertsch und Johannes Grave, Berlin 2024, 47–57.

Geschichte der Kunstgeschichte

The River Flows Into Itself

Julius Schlosser

**The Literature of Art: A Manual for Source Work in
the History of Early Modern European Art Theory.**

Transl. by Karl Johns. Ed. by Karl Johns and Barbara
Gable. Riverside, CA, Ariadne Press 2023.

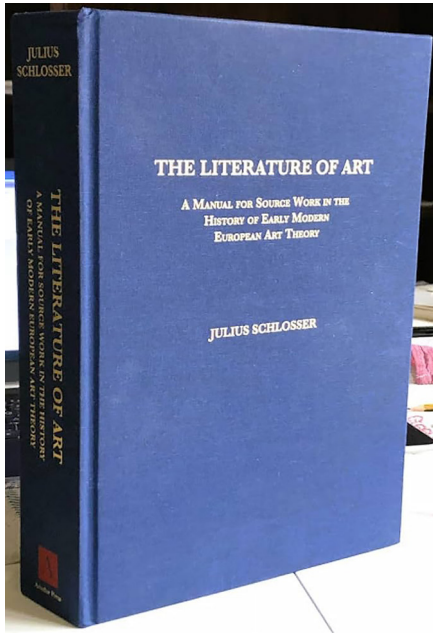
752 p. ISBN 978-1-57241-220-0;

e-Book 978-1-57241-222-4. \$ 89,95

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

The River Flows Into Itself

Hans C. Hönes



In a short autobiographical reminiscence about his student days in Vienna, Ernst Gombrich once described his teacher Julius von Schlosser as a memorable yet hugely idiosyncratic figure. Tall and physically imposing, the “almighty ‘Hofrat Schlosser’” remained unfailingly committed to the values and manners of the old k.u.k. monarchy, and “could only be approached with all signs of respect”. His lectures and seminars appeared at times deliberately esoteric and self-indulgent, delivered in a hushed voice with countless obscure references that were unintelligible to all but the most widely-read of his pupils. In his lecture notes, Gombrich once scribbled the remark “the river flows into itself”, thus highlighting the solipsistic and self-absorbed nature of his teacher (Some reminiscences of Julius von Schlosser as a teacher, in: *Journal for Art Historiography* 23, Dec. 2020 ↗). Gombrich’s reminiscences were first published in German in a 1988 special issue of the

journal *kritische berichte*, devoted entirely to Julius von Schlosser (Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer, in: *kritische berichte* 1988/4, 5–9). This publication marked, in many respects, the beginning of an impressive rediscovery of the œuvre of the Viennese art historian. Since then, interest in Schlosser has continued unabatedly, and over the years many historiographic analyses of his life and work, but also numerous translations and re-editions of his writings, have appeared. Schlosser was a productive scholar, but the bulk of historiographic attention is usually focused on a number of short monographs and extended essays, devoted to topics that had long remained on the margins of art historical research interests. In particular, historiography has focused on the 1908 publication on *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* and the 1910 essay *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*, as well as the 1935 methodological intervention *Stil- oder Sprachgeschichte der Kunst*. All three themes show an elective affinity to current priorities of the field since the 1980s, such as the inclusion of non-art images and an interest in the superstitious ‘power of images’. Scholarship has repeatedly and justly highlighted the affinities of Schlosser’s to the thoughts of Aby Warburg (Georges Didi-Huberman, *Viscosities and Survival*, in: Roberta Panzanelli (ed.), *Ephemeral Bodies*, Los Angeles 2008, 154–169; Michael Thimann, Julius von Schlosser, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*. Vol. 2 *Von Winckelmann bis Warburg*, Munich 2007, 194–213).

Less attention has been paid to what was arguably Schlosser’s *magnum opus*: the 1924 *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. With this publication, Schlosser had provided a magisterial survey of European art writing from the Middle Ages to the 18th century, and a comprehensive bibliography of research in this area. There is no doubt that this project was an important

mine for many researchers in the field. It also was the model for successor projects, such as Johannes Dobai's monumental *Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England* (4 vols, Bern, 1974–77). Schlosser's canonical text also forms the intellectual foundation for recent attempts to structurally rethink the boundaries of what counts as 'art literature' – Michael Thimann's work on early modern *Bilddiskurse* is particularly noteworthy in this context (*Bilddiskurse von Dürer bis Winckelmann: eine Revision anlässlich der Edition von Harsdörffers "Kunstverständigem Discurs von der edlen Mahlerey"*, in: Michael Thimann und Claus Zittel (Hg.), *Georg Philipp Harsdörffers "Kunstverständige Discurse"*, Heidelberg 2010, 11–38).

It is indeed striking that Schlosser's work on art writing was similarly expansive as his interest in visual culture – he included for example discussions of texts theorising the study of medals, thus aiming to bring art history in dialogue with adjacent subjects such as numismatics. It is nevertheless fair to say that Schlosser's book was more used than read (Raphael Rosenberg, *Delineating the history of art literature by genre: Julius von Schlosser revisited*, in: *Journal of Art Historiography* 24, June 2021[↗]) – which is of course rooted in the very nature of the book: it is more akin to a commented bibliography than an academic monograph. Consequently, the book was regarded not so much as a monument of scholarship, but as a living organism: the editors of the Italian (transl. Filippo Rossi, 1935) and French (transl. Jacques Chavy, 1984) translation for example both updated Schlosser's bibliographic sections extensively, thus trying to keep it relevant as research progressed.

Schlosser among the Anglophones

100 years after its first publication, Schlosser's *Kunstliteratur* has now been translated, for the first time, into English. This was a monumental endeavour, resulting in an impressive volume of over 700 pages in A4 format, many of them filled by densely printed bibliographic information in two columns. The translator and editor, Karl Johns, is ideally qualified to tackle this daunting task. Johns has long been a *habitué* of

the *Journal of Art Historiography* (edited, for fourteen years, by the late Richard Woodfield) where he has published many articles on the Vienna School of Art History, as well as translations of key texts from the period (including Gombrich's autobiographical reminiscences, quoted in the beginning).

Johns' translation is driven by the desire to help Schlosser's work to more prominence in anglophone scholarly discourse. In some respects, it might come as a surprise that the *Kunstliteratur* is not better known in this part of the world, considering that one of Schlosser's star pupils, Ernst Gombrich, spent most of his career in Britain. But it appears as if Gombrich had little interest in promoting his teacher's work to colleagues in his adopted homeland. In 1952, he penned an erudite essay on the *Kunstliteratur* – but published it exclusively in German (E. H. Gombrich, *Kunstliteratur*, in: *Atlantisbuch der Kunst: eine Enzyklopädie der bildenden Künste*, Zürich 1952, 665–679). This text was translated into English only in the 1990s, when the history of art history became slowly but surely an established subfield of the discipline.

It is entirely possible that this was a calculated stance. Within Britain, Gombrich and the Warburg Institute very much considered themselves as an elitist enclave, set apart from the connoisseurial tradition of art history cultivated at the Courtauld Institute – but also from the older antiquarian tradition of art writing that still blossomed in post-war Britain (Hans C. Hönes, *The Rise and Fall of the "Clerks": British Art History 1950–1970*, in: *British Art Studies* 24, 2023[↗]). For Gombrich, embracing the *Kunstliteratur* (effectively a feat of compilation and list-making) too admiringly and publicly might have created unwelcome association to those who regarded scholarship primarily as a positivist endeavour, and the amassing of data as an important goal.

The muted reception of the *Kunstliteratur* in Britain is, however, not only indicative of a certain distance between Gombrich and his British colleagues – but suggests also a difference in scholarly ethos that separated him from his teacher. Schlosser was evidently keen on perceiving himself as the head of an

academic 'school'. The *Kunstliteratur* is, in many respects, the outcome of this approach: it appears that Schlosser regularly farmed out topics to his students, who then wrote seminar papers or doctoral dissertations on selected questions of artistic theory – and whose insights fed into their master's magisterial survey. Gombrich appears to have had no interest in such a way of conducting research. He appears much more of a lone wolf, whose doctoral students often pursued topics that were less closely connected to Gombrich's own research. The difference in academic ethos might be one of the reasons why he did not give his teacher more overt and public reverence. This is of course not to say that Gombrich – and many other scholars working in Britain – did not use the *Kunstliteratur* extensively, and absorbed its information.

Schlosser's Relevance

As a result of all this, the book had – in the British context at least – no reception to speak of. Even authors such as Anthony Blunt, who wrote his primer *Artistic Theory in Italy* (1940) while employed at the Warburg Institute, does not discuss the book in any meaningful way. This is of course the fate of all reference works: though magnificently learned, Schlosser was forced to be concise, and to introduce each text only so briefly that it hardly warrants a quotation. Lastly, the *Kunstliteratur* also built no bridges to the Anglosphere. Schlosser had little interest in British art writing, and key authors of the English and Scottish tradition of art historiography (such as Hilliard or Turnbull) are not discussed in any meaningful way, if they are mentioned at all. However, when art history finally – and belatedly – managed to establish itself as an academic discipline in Britain, it initially prioritised research and teaching in the national artistic tradition (Hans C. Hönes, British art history and the History of British art, in: *Kunstchronik* 75/7, 2022, 343–348 [↗](#)). For this new generation of British art historians, Schlosser's book was of limited relevance.

In the eyes of the editor, the justification for tackling the mammoth project of translating the *Kunstliteratur* into English, lies exclusively in the continued relevance

and usability of Schlosser's *magnum opus*. Consequently, Johns has not burdened the edition with additional essays providing historiographic contextualisation or such like: the introduction spans a mere five pages (and one footnote) and gives only the barest possible summary of Schlosser's life and his intellectual milieu. This appears somewhat of a missed opportunity. There is no doubt that Schlosser's book is of historiographic interest, and a more in-depth contextualisation of his project would have provided added value for the anglophone reader who is likely not able to draw on the ever-growing Germanic body of scholarship on Schlosser.

The translation itself is excellent and demonstrates an intimate knowledge of German art writing of the time, its nuances and terminological quirks. Johns has taken the bold step of translating the book more or less verbatim – to stay as true to the master's voice as possible. It is debatable whether this decision will help the publication's overarching aim, namely to find new readers for Schlosser's work. Johns' assessment is lucid: Schlosser's "peripatetic sentences with redundancies surviving from the academic lecture mode, are characteristically long, elliptic, nested and difficult" (xxxii). In translation, this problem is only amplified: at times the book feels as if written in the mock-accented German that were given to German characters in English comedies of the post-war period (think of Fawlty Towers' famous "Don't mention the war" episode). Without the comic timing of John Cleese, however, this is not very entertaining, although there are some involuntarily funny moments: Schlosser once described his favourite (and earliest, most longstanding) students as "Urschüler", which is translated as "primal pupils" – a distinctly odd phrase, more suited for evoking the mental image of some feral kids sneakily smoking a fag before class, than the venerable kind of loyal intellectual discipleship that Schlosser had in mind. Given these linguistic idiosyncrasies, the book is certainly a difficult read.

More important than such linguistic quibbles is, however, the key question of whether Schlosser's book is "still worth reading", as Johns claims. Authors such as Raphael Rosenberg have doubted this and concluded

that, “[i]n the age of the internet, along with all other printed encyclopaedias, *Die Kunstliteratur* lost much of its value as a reference work”. Rosenberg has a point, but one could go even further: it is probably fair to say that bibliographies have long lost the significance they once held. The Bibliography of the History of Art (BHA) was discontinued in 2007 – a full 18 years ago. If bibliographies have a future, they are unlikely to take the shape of an authoritatively written, printed book, as is the case with Schlosser’s. Projects such as *Oxford Bibliographies Online* have emphasised this shift: the bibliography is seen less as a definitive and comprehensive survey of the state of research, but an expertly curated introduction to a topic.

Publishers normally require prospective authors to pen a book proposal, detailing the intended audiences for their project. *The Literature of Art* is published by Ariadne Press, a publisher specialising in the “small niche market” of English translations of works by Austrian authors. Given that the Press is run by Johns and his mother, there was probably no need to jump through the usual hoops. This is just as well, as I will confess that I am rather at a loss to imagine a potential reader for this tome. One has to assume that this book is intended to appeal to readers who are neither in a position to read the German original, nor the French or Italian translations of the *Kunstliteratur*. This poses significant challenges when dealing with a book that is, essentially, a commented bibliography whose references are predominantly in languages other than English. How many readers, with no knowledge of German, French or Italian, will pore, awestruck by the Viennese master’s multilingual erudition, over scores of pages listing distant yet alluring titles such as (to pick a random example) von Pastor’s *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* (1886–), Venturi’s *La lettera di Raffaello a Leone X* (1918), or (published “most recently”) Julius Vogel’s *Bramante und Raffael* (1910). I am tempted to say “not many”, but this would probably be overly optimistic.

There is good reason to suspect that the editor is fully aware of this. As a bibliography, Schlosser’s book is

of course outdated, presenting the editor with a double bind. Johns decided to address this by carefully updating the bibliographic apparatus of the book. The present volume does not just include Schlosser’s original text of 1924, but enriches it with later addenda that were first published in the Italian and French translations of the book, compiled in the second edition by Otto Kurz in 1956 and André Chastel in 1984. While the “Germanizing” of the English implies an almost hagiographic reverence to Schlosser’s original, the editor clearly felt unable to maintain the same attitude when it came to the bibliographic sections of the book.

Updating the bibliographic references is, in any case, love’s labour’s lost. Johns cannot match Schlosser’s erudition, and this is not meant as a criticism. Research on art theory has simply expanded significantly over the last hundred years – making it impossible for any one individual to master the whole field. It is telling, for example, that Johannes Dobai’s treatment of the British *Kunstliteratur* between 1700 and 1840 (a much narrower scope than Schlosser’s survey of roughly 800 years of European art writing) has filled four fat volumes, compared to Schlosser’s single tome. It almost goes without saying that Johns’ additions necessarily appear somewhat incidental and far from complete – and thus of little value to specialists. Students, however, will certainly not consult this weighty tome, written in a crudely anglicised language, to find an introductory discussion (and bibliography) on Alberti or Raphael. For this purpose, better and more up-to-date alternatives exist.

Aby Warburg once described Julius von Schlosser as a man “of the eighteenth century. Type of the witty Abbé”. While perhaps not entirely just, Warburg’s assessment does indeed point out the strong antiquarian streak in Schlosser’s work. Johns’ edition is heir to exactly this spirit; overall, the book appears a labour of love, produced with impressive care and touching devotion to its subject. With regard to its impact on future scholarship, however, one must fear that the *Literature of Art* is – to quote Gombrich’s assessment of his teacher – yet another “river that flows into itself”.

Contemporary

„Discovering novelty in every occurrence“

Cy Twombly: White Zones. Internationaler
Kongress, Universität zu Köln, 24.–26.10.2024.
Konzeption und Organisation: Thierry Greub
[Zum Veranstaltungsprogramm ↗](#)

Dr. Barbara Dabanoğlu
Freie Mitarbeiterin Museum Brandhorst
München
barbara.dabanoglu@gmail.com

„Discovering novelty in every occurrence“

Barbara Dabanoğlu

Im einzigen kunsttheoretischen Text des US-amerikanischen Künstlers Cy Twombly heißt es zur Vielschichtigkeit der Realität weißer Farbe: „The reality of whiteness [...] persists as the landscape of my actions“ (Cy Twombly, *Signs*, in: *L'Esperienza Moderna* 2, 1957, 32–33, hier 32). So wie das Weiß „Handlungslandschaft“ seiner Empfindungen war, sind weiße Zonen ein Wesensmerkmal seiner Kunst. Der Begriff „white zones“ lässt sich metaphorisch auch auf den Bereich seiner Rezeptionsgeschichte übertragen: Twomblys facettenreiches Werk gilt zwar als gut erforscht, dennoch bleiben auch hier buchstäblich weiße Flecken. Dazu zählen etwa unveröffentlichte Archivalien, unbearbeitete Werkgruppen und das Auffinden von Vorbildern. Künstler wie Werk umgeben hartnäckig Mythen, die sich immer stärker auch in der Forschungsliteratur festgesetzt haben.

Das dreitägige, von der Cy Twombly Foundation unterstützte internationale Kolloquium *Cy Twombly: White Zones* an der Universität zu Köln, das Thierry Greub im Rahmen seines DFG-Projektes *Werklatenz und Lebensspur: Gesamtdarstellung des Œuvres Cy Twomblys* unter Mitarbeit von Krystyna Greub-Frącz ausrichtete, setzte sich zum Ziel, einige dieser Lücken zu füllen. Neben der theoretischen Fundierung seiner künstlerischen Praxis wurde dem prozessualen Bildverständnis Twomblys besondere Beachtung geschenkt; das Hinzuziehen anderer Disziplinen erweiterte den bisher kunsthistorisch eingegengten Fachdiskurs; zudem maß der Kongress der *Oral History* große Bedeutung zu. Die Integrierung eines Studierenden-Panels sprengte den etablierten Habitus von Kolloquien, auch wenn in Köln die Koryphäen der Twombly-Forschung nicht fehlten.

Forschungsstand

Cy Twombly (1928–2011) zählt zu den mit am umfassendsten besprochenen Künstler*innen der Gegenwart, sein Werk wurde früh kunsthistorisch analysiert. 1968 verortete Robert Pincus-Witten ihn in der Tradition expressionistischer Kalligrafie (Learning to Write (Cy Twombly), in: Ders., *Eye to Eye. Twenty Years of Art Criticism*, Ann Arbor 1984, 87–91). Gottfried Boehm unterzog 1987 als erster seine Gemälde einer ganzheitlichen Interpretation, wobei er Twomblys Arbeitsweise in zahllosen Schichtungen als Arbeit am Erinnern und Vergessen deutete (Erinnern, Vergessen. Cy Twomblys ‚Arbeiten auf Papier‘, in: *Cy Twombly. Arbeiten auf Papier 1957–1987*, Ausst.kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987, 1–12). Hans Dieter Hubers Dissertation *System und Wirkung. Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Rauschenberg – Twombly – Baruchello* analysierte 1989 vor systemtheoretischem Hintergrund, wie Twomblys Werke den künstlerischen Entstehungsprozess miterleben lassen. Jutta Göricke benannte Twomblys Bildzeichen 1994 in ihrer Doktorarbeit *Cy Twombly – Spurensuche* als „Alphapiktobet“ und legte mit dem Begriff der „Spur“ eine wirkmächtige Fährte zum Verständnis von dessen Werken aus.

Befördert wurde die wissenschaftliche Beschäftigung mit Twomblys Œuvre durch die sieben Bände des Werkverzeichnisses seiner Gemälde, die Heiner Bastian ab 1992 herausgab. Bereits 1984 hatte Bastian Twomblys graphisches Werk vorgelegt, 2017 in vollständiger Form. Ihm folgte 1997 und 2019 Nicola Del Roscio mit dem Œvrekatalog der Skulpturen und 2011–2017 mit dem siebenbändigen *Catalogue Raisonné* der Zeichnungen. 2022 entzifferte Thierry

Greub sämtliche Einschreibungen des Künstlers (Cy Twombly. *Inscriptions*, Leiden/Paderborn 2022, Vol. I–VI; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 76/6, 2023, 296–303 ↗).

Der editorischen Erschließung des Twombly-Œuvres parallel ging der biographische Essay Kirk Varnedoes zum Künstler (*Inscriptions in Arcadia*, in: *Cy Twombly. A Retrospective*. Ausst.kat. MoMA, New York 1994, 9–64). 2004 erschien, zuerst auf Französisch und ein Jahr später auf Deutsch und Englisch, Richard Leemans *Cy Twombly*-Monographie, die auch für Nicht-Fachleute einen opulenten Einstieg bot. Intensiv wurde Twomblys skulpturales Werk untersucht: Nach Katharina Schmidts Ausstellung *Cy Twombly. Die Skulptur* im Kunstmuseum Basel (2000) legten im selben Jahr Achim Hochdörfer *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*, 2011 Barbara Dabanoğlu *Cy Twombly. Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen* ↗ sowie Kate Nesin 2014 *Cy Twombly's Things* vor. 2022 erschloss Richard Leeman mit *Cy Twombly et la critique américaine, 1951–1995. Histoire d'une réception Twomblys fortuna critica* in den USA.

Die 2002 von Nicola Del Roscio edierte Anthologie der wichtigsten Texte zu Twombly (*Writings on Cy Twombly*, München 2002) belegt, wie rasch sich fachfremde Zugänge zum Künstler etabliert haben. Schon in den frühen 1950er Jahren setzen sich Dichter*innen mit seinem Werk auseinander. Bis heute wird dieser lyrische Diskurs weitergeführt, wie Dean Raders *Beyond the Borderless. Dialogues with the Art of Cy Twombly* von 2023 belegt.

Die größte Breitenwirkung zeitigte jedoch der philosophische Zugang zu Twomblys Werk: 1979 hatten zwei bahnbrechende Essays von Roland Barthes („Non multa, sed multum“ und „Sagesse de l'art“, dt. in: *Cy Twombly*, Berlin 1983) denselben katalytischen Effekt wie Michel Foucaults *Les mots et les choses* 1966 vorangestellter Aufsatz zu Diego Velázquez' *Las Meninas*: Die Schriften des französischen Strukturalisten machten den Künstler weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt. Es war Barthes, der Twombly als Schrift-Künstler apostrophierte und auf dessen Skripturalität festlegte. Die von ihm etablierten Be-

griffe wie „Palimpsest“ oder „linkisch“ gehören bis heute zum Grundvokabular der Twombly-Forschung. Mittlerweile hat sich, mit dem Abschluss der *Catalogues Raisonnés* 2019 und mehr als eine Dekade nach Cy Twomblys Tod, eine Art ‚kanonische Etabliertheit‘ in seine Rezeption und Wahrnehmung eingeschlichen, die über die konstatierten Mythen, Lücken und ein tiefliegendes Unverständnis seiner Kunst hinwegtäuscht.

„Activating Deactivated Feelings“

Thierry Greubs erster Twombly-Kongress fand 2012 unter dem Titel *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext* im Rahmen des Internationalen Kölner Kollegs *Morphomata* statt (publiziert Paderborn 2014 ↗). Er war interdisziplinär ausgerichtet und fokussierte auf den Brückenschlag zwischen der Kunstgeschichte und jenen Nachbardisziplinen, die für Twomblys Werk von grundlegender Bedeutung waren. Neben Kunsthistoriker*innen wie Gottfried Boehm, Martina Dobbe oder Henry Keazor beteiligten sich daran renommierte Forscher*innen aus der Ägyptologie, Klassischen Archäologie, Gräzistik oder Assyrologie. Im Gegensatz zu diesem ikonographischen Ansatz widmete sich die Tagung 2024 ikonologischen Fragestellungen.

Erst kürzlich fasste Richard Shiff unter Bezugnahme auf Greubs Konzept der „Re-enacted Remanence“ – einer im Kunstwerk verbleibenden Restenergie, die Twombly selbst als „the phenomenon of finding the memory of something that has vanished and left no trace“ definiert hatte (Greub 2022, Bd. 1, 220–243) – Twomblys künstlerisches Anliegen als ein „activating deactivated feelings“ (A six-volume publication documents Cy Twombly's written notations, tracing the artist's engagement with the scriptural, in: *The Burlington Magazine* 165, Sept. 2023, 1032–1033, hier 1032). Durch die auf den Oberflächen seiner Arbeiten verstreuten Markierungen, die sich nie eindeutig als klar definierbare Zeichen, Symbole oder Texte lesen lassen, würden im Betrachter schlummernde Gefühle reaktiviert: „The feeling that Twombly re-enacts – neither a thing nor an event – would seem to exist



| Abb. 1 | Rob McDonald,
Cy Twombly's Last Studio
in Lexington, Virginia
[CTS 5-7], 2007–08.
Pigmentdruck auf Red River
Aurora Natural Cotton Fiber
Papier, 15,24 × 15,24 cm.
© Rob McDonald

outside the layers of cultural signage that constitute recorded history. Whatever lies beyond or beneath verbal or pictorial language can be experienced only as immediate presence" (ebd.). Diese Definition und der von Greub und Schiff für Cy Twombly vorgeschlagene „emotional turn“ dienten der Tagung als Motto und Ausgangspunkt.

Richard Shiffs (University of Texas at Austin) eindrucksvolle Keynote Lecture *Homeless Emotions* arbeitete dabei einen entscheidenden Aspekt heraus, der viele der Vorträge einzurahmen vermochte: Dem „linkischen“ Körpergestus in Twomblys Arbeit stehe immer auch eine rationale Annäherung entgegen. Insofern liefe eine Untersuchung des Verhältnisses der einzelnen Bildkomponenten zueinander letztlich ins Leere, erzeuge doch jede einzelne Form eine neue und führe so in eine weitere, offene Richtung: „Twombly's art, with its abundance of literary references, all worthy of commentary, amounts to raw feeling. Perhaps it should be left to remain in the raw.“

„Seeing Twombly ≠ Describing Twombly“

Davon ausgehend erscheint es naheliegend, Disziplinen wie etwa die Neurowissenschaften, Genetik, Philosophie oder auch Bereiche der Musik neu in die Twombly-Diskussion miteinzubeziehen – Felder, die sich der Komplexität des ‚Gefühlten‘ von jeweils unterschiedlichen Seiten aus nähern. Schiff führte dazu aus: „In accord with Twombly's reference to the nervous system, I think of every feeling, every sensation, every emotion, as a specific alignment of neurological charges. Given contemporary neuroscience, the possibility that reality reduces to neurological charges is not hard to entertain. What we perceive becomes our reality, and what we perceive is the sensory translation of the neurological charges.“ In diesem Sinn wies Hans Dieter Huber (ehem. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) in seinem Beitrag plausibel nach, dass ‚einen Twombly sehen‘ niemals mit ‚einen Twombly beschreiben‘ deckungs-

gleich sei, mathematisch formuliert: *Seeing Twombly ≠ Describing Twombly*. Huber schlug folgerichtig eine ‚neurowissenschaftliche‘ Lektüre der Werke vor. Michael Lüthy (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) verwarf in seinem fundierten Vortrag Twomblys oft beschworene „Vagheit“ (Roland Barthes) zugunsten einer kalkulierten Vorgehensweise der Mehrdeutigkeit, wobei er den Begriff der „ästhetischen Ambiguität“, den er von der traditionellen sprachwissenschaftlichen Mehrdeutigkeit abhob, als das Grundprinzip von Cy Twomblys künstlerischer Arbeit herausstellte.

Neben Huber untersuchten weitere Twombly-Forscher*innen der ersten Stunde unterschiedliche Aspekte seiner Arbeitspraxis. Jutta Görcke benannte die bisher in der Forschung nicht beachteten Frontispize barocker Poesiebände als Bildquelle. Jonas Storsve (ehem. Centre Pompidou) und Klaus-Peter Busse (ehem. TU Dortmund) lenkten den Blick auf die bisher vernachlässigte Gattung der Collage, die seit den *Sperlonga Collages* (1959) in Twomblys Werk immer wiederkehrt. Storsve stellte aus kuratorischer Perspektive die Entstehung von vier druckgrafischen Werkzyklen von 1979 vor, die er 2023 in seiner Ausstellung *Cy Twombly. Œuvres sur papier (1973–1977)* im Musée de Grenoble erstmals versammelt hatte. Busse erschloss die Collage bei Twombly eindrucksvoll als bildpoetologischen Diskurs. Richard Leeman (Université Bordeaux Maigne) sprach vor dem Hintergrund der Bildtheorie Jacques Lacans über „*Cy Twomblys Legs*“, die im Fokus auffallend vieler Fotos vom Künstler stehen. Ein Glanzpunkt war der Vortrag von Astrid Robin (Kunsthistorisches Museum Wien) zur Bedeutung der prähistorischen Höhlenmalerei, mit der Twombly noch als Jugendlicher im heimatischen Lexington, VA in Berührung gekommen war. Der Vortrag setzte dabei erstmals die Bedeutung der Frau seines Mallehrers Pierre Daura, der Malerin Louise Blair Daura, in Bezug auf Twombly ins Recht. Ebenfalls dem Werkprozess widmete sich der dichte Doppelvortrag von Thierry Greub und Krystyna Greub-Frącz (beide Universität zu Köln), der vor dem Hintergrund von Twomblys Bekanntschaft mit

Charles Olson am *Black Mountain College* 1951/52 die Bedeutung von dessen literaturtheoretischem Energietransfer-Konzept des „*Projective Verse*“ für Twomblys Bildverständnis erschloss. In Anspielung auf den Tagungstitel endete ihr Beitrag mit den emphatischen, das Johannes-Evangelium paraphrasierenden Worten aus einem Prosatext Olsons auf Twombly: „There came a man who dealt with whiteness.“ (Del Roscio 2002, 9)

Oral History und Junge Forschung

Die Berichte von Künstlerfreund*innen und Zeitzeug*innen erweiterten den Kölner Diskurs um eine neue Dimension und verhalfen zu wichtigen Klärungen hinsichtlich Twomblys kollaborativem Arbeiten im Spätwerk. So referierte Carol Mancusi-Ungaro (Whitney Museum, New York) aus der Perspektive der Gemälderestauratorin über die physischen Fakten von Twomblys Malerei und betonte die Bedeutung der Materialität seiner Werke. Barbara Crawford (Southern Virginia University, Buena Vista), auch sie eine langjährige Bekannte Twomblys, schilderte ihre Arbeit an Twomblys Deckengemälde der *Salle des Bronzes* im Louvre, das sie 2009 nach seinen Plänen und im täglichen telefonischen Austausch mit dem Künstler ausführte.

Im Rahmen zweier Buchpräsentationen zum Tagungsabschluss gewährte Twomblys Bekannter aus Lexingtoner Zeiten, Rob McDonald (Virginia Military Institute, Lexington), mit seinem Fotoband *Studio Notes – My Time with Cy* (Köln 2024) dem Publikum bislang unbekannte Einblicke in die Landschaften und (Arbeits-)Orte des Künstlers | **Abb. 11**, deren Bedeutung für den Werkprozess Klaus-Peter Busse in seinem jüngsten Buch *Cy Twombly – Ortsumgehungen/Tracing Places* (Münster 2024) weiter vertieft hat.

Ein gelungenes Experiment stellte das „Studierenden-Panel“ dar. Sieben Teilnehmerinnen eines Cy Twombly-Seminars von Thierry Greub präsentierten ihre Ergebnisse in Kurzreferaten, deren thematische wie methodische Diversität überraschte. Anna Kawalski stellte die bislang noch nie formulierte Frage,



| Abb. 2 | Cy Twombly, *Discourse on Commodus, Teil III, Rom 1963*. Ölfarbe, Wachskreide, Bleistift auf Lw., 204 × 134 cm. Guggenheim Bilbao Museoa. © Cy Twombly Foundation. Courtesy Archives Nicola Del Roscio

ob Cy Twombly ins Kino ging, wobei sie dessen *Nine Discourses on Commodus*-Zyklus (1963) **| Abb. 2 |** und dessen Erstpräsentation in der New Yorker Leo Castelli-Gallery überzeugend mit Hitchcocks berühmter Duschszene in *Psycho* (1960) **| Abb. 3 |** formal-inhaltlich in Bezug setzte und so Twomblys Referenzen um das Medium Film erweiterte. Neue Bildvorlagen erschlossen Julia Waldorf, die für den *Cnidian Venus*-Zyklus (1966) die trapezförmigen Kleider der zeitgleichen Paper Dolls ins Spiel brachte und so Twomblys Bezugsrahmen auf die Populärkultur erweiterte, sowie Sanem Sahin, die eine Kampfpanzer-Studie Leonardo da Vincis **| Abb. 4 |** als Vorbild der *Synopsis of a Battle*-Gemälde (1968) **| Abb. 5 |**



| Abb. 3 | Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960. 109 min (Uncut), 35 mm. Filmstill der „Shower-Szene“. © Universal Pictures

identifizierte. Sabrina Federspiel führte anhand von *Fifty Days at Iliam* (1977–78) den Begriff des *Morphing* in die Twombly-Diskussion ein, der Prozessualität und Rekursionen in Twomblys Arbeiten präziser beschreibt. Dounia Bennis analysierte dessen künstlerische Strategie, in seinen Monumentalgemälden im ‚Rosensaal‘ des Münchner Museums Brandhorst die ursprünglich hierfür vorgesehenen, von Twombly ‚verdrängten‘ Bildwerke Andy Warhols hinsichtlich Bildthematik und Serialität gegenwärtig zu halten. Besonders hervorzuheben ist die doppelperspektivische Betrachtung des zwölfteiligen *Lepanto*-Zyklus im Brandhorst (2001), den Rebecca Wronowski aus dem christologischen Blickwinkel der siegreichen Katholischen Liga las, während Hümeýra Yanar die Schlacht von Inebahtı (türkisch für Lepanto) aus der Gegenperspektive der unterlegenen türkischen Flotte und der Osmanistik interpretierte.

Laufende künstlerische Projekte

Eine Ausweitung des Tagungsprogramms markierten zwei vom schwedischen Lautenisten Peter Söderberg vorgetragene musikalische Uraufführungen, die beide in Bezug zu Twomblys literarischen Einschreibungen standen. Franck Yeznikian, der sein reiches musikalisches Œuvre zum Künstler gerade um eine konzertante Vertonung von *Lepanto* erweitert, präsentierte sein Stück *Lisières {of the double door} Désinences*. Walter Zimmermanns Komposition *Aristaeus mourning the loss of his Bees* verton-



Abb. 4 | Leonardo da Vinci, Studies of Military Tank-Like Machines (Ausschnitt), um 1485. Zeichnung auf Papier, 17,3 × 14,5 cm.
British Museum, Inv. 1860,0616.99.
© The Trustees of the British Museum

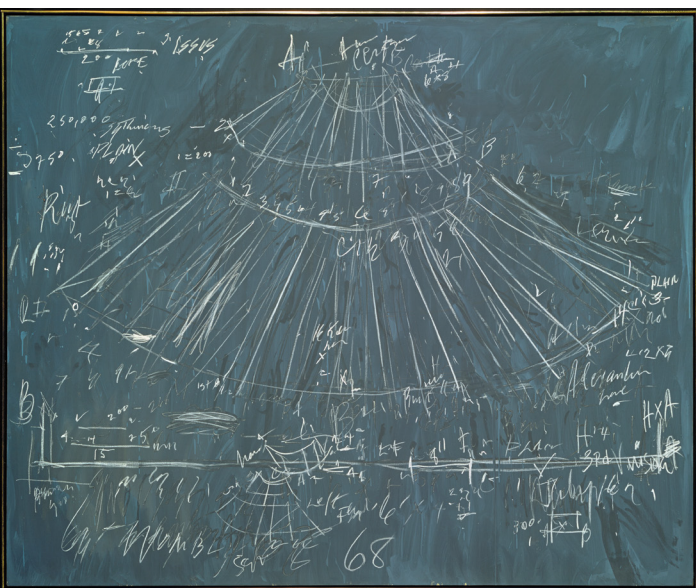


Abb. 5 | Cy Twombly, Synopsis of a Battle, New York 1968.
Ölbasierte Hausfarbe, Wachskreide auf Lw., 172,7 × 207,6 cm.
Anne and William J. Hokin Collection, Chicago.
© Cy Twombly Foundation. Courtesy Archives Nicola Del Roscio

te Greubs Transkriptionsschema der gleichnamigen Gemälde-Einschreibung Twomblys von 1973. Die musikalischen Klänge erweiterten den ‚Resonanzraum Twombly‘ um einen Ort, den Sprache nicht oder nur um den Preis analytischer Abstraktion erreicht.

Die Auseinandersetzung zeitgenössischer Künstler mit Twomblys Werk thematisierte Eleonora Di Erasmo (Cy Twombly Foundation), die das von ihr zusammen mit Nicola Del Roscio in der Fondazione Nicola Del Roscio in Rom 2022 und 2024 co-kuratierte Langzeit-Projekt *UN/VEILED* vorstellte. Christian Spies (Universität zu Köln) untersuchte im Kontext eines Forschungsvorhabens die Wohnräume Twomblys und seiner Mäzene als Selbstinszenierungsorte **vgl. Abb. 1**. Achim Hochdörfer (Museum Brandhorst, München) gab einen Einblick in seine im April im Museum Brandhorst (10.4.–17.8.2025) und ab Oktober im Kölner Museum Ludwig (3.10.2025–11.1.2026) gezeigte Ausstellung *Fünf Freunde: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly*, die die Bedeutung der künstlerischen und medialen Schnittpunkte dieser Künstlerkollegen für die Nachkriegskunst erstmals umfassend thematisiert.

Resümee

An drei Tagen trafen in Köln unterschiedlichste Narrative und Disziplinen aufeinander und unternahmen es, noch unbeschriebene Seiten und weiße Flecken in Cy Twomblys Werk zu benennen, ohne diese jedoch komplett zu füllen. Immer noch besteht Forschungsbedarf hinsichtlich einer dezidiert kulturgeschichtlichen Einordnung von Twomblys Kunstproduktion, weiterer intermedialer Kontexte, Fragen nach seinem künstlerischen Selbstverständnis, der gesellschaftlichen Relevanz seiner Kunst, seiner Beziehung zu Künstler*innen, Sammler*innen und Galerist*innen wie auch der musealen Präsentation seiner Arbeiten.

Dennoch ist es dem Team Greub gelungen, den Twombly-Diskurs neu zu stimulieren – ganz im Sinne von John Cages' Ausführungen in *Sound and Silence*, einem seiner letzten Interviews (New York 1991), das er vor einem geöffneten Fenster führte: „[...] the sound of traffic is always different. [...] The important thing here is discovering novelty in every occurrence, the singularity of every object, sound, time and space“.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.8.112265>

Veranstaltung

Jahrestagung des Netzwerks „Frauen in der Geschichte der Gartenkultur“

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.8.112578>

Zuschrift

Search for works by Kyrill Zoneff

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.8.112577>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.8.112266>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Kunst und Kult. Die Altamerikasammlung der Universität Tübingen aus dem Nachlass Pelling Zarnitz. Hg. Ernst Seidl. Beitr. Ernst Seidl, Thomas Finkenauer, Sebastian Hanstein, Nikolai Grube, Martin E. Berger, Laura Osorio Sunnucks, Edgar Bierende. Tübingen, Museum der Universität Tübingen MUT 2024. 200 S., 224 Farbbabb. ISBN 978-3-949680-12-0.

Lexikon der Lebensmittel als Kunstmaterial. (Von Apfel bis Zucker). Hg. Ina Jessen, Fabiana Senkpiel. Beitr. Barbara Lange, Christian Sauer, Hamida Sivac, Gesine Betz, Sabiene Autsch, Vivian Braga dos Santos, Christian Scheidemann, Tobias Weilandt, Luise Baumgartner, Aika Schnacke, Maja Rinck, Lisa Schmidt, Hanna B. Hölling, Dirk Dobke, Sven Beckstette, Isabelle Busch, Sandra Umatham, Uwe Fleckner, Barbara Oettl, Noemi Scherrer, Carolin Bohlmann, Yih-Fen Hua, Ina Jessen, Fabiana Senkpiel, Yuning Teng, Nicolaj van der Meulen, Angela Matyssek, Ann-Kathrin Hubrich. Berlin, Hatje Cantz Verlag 2024. 267 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-7757-5732-4.

David Misteli: **Van Gogh in Paris. Malerei und Ausdruck in der Moderne.** (Geschichte und Theorie der Kunst, Bd. 1). Basel, Schwabe Verlag 2025. 214 S., 54 Farbbabb. ISBN 978-3-7965-5173-4.

Nachhaltigkeit. Ein Paradigma mit Geschichte im Kontext des kulturellen Erbes. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen und seinen europäischen Nachbarländern, Band 27 für das Jahr 2023. Beitr. Alexander Schunka, Jan Philipp Bothe, Nobert Weber, Doris Fischer, Katharina Blümke, Matthias Ripp, Sebastian Daniel, Jonathan Simon, Stefan Wallerius, Hans-Rudolf Meier, Sven Externbrink, Heike Laß, Andreas Priesters, Anna-Maria Weber, Hendrik Bärnighausen, Klaus-Peter Wittwar, Lutz Scherf, Martin Sladeczek, Heinz Buri. Lindenberg, Kunstverlag Josef Fink 2024. 256 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-95976-503-9.

Émilie Oléron Evans: **L'histoire de l'art engagée: Linda Nochlin.** Straßburg, Presses universitaires de Strasbourg 2025. 255 S., 39 Farbbabb. ISBN 979-10-344-0227-4.

Boris Röhl: **Histoire générale du réalisme dans les arts visuels 1830–1990.** Rennes, Presses universitaires de Rennes 2025. 672 S., 97 s/w Abb. ISBN 978-2-7535-9873-7.

Rahel Schrohe: **Dora Hitz. Wechselspiele von Weiblichkeit und Raum.** Berlin, Dietrich Reimer Verlag

2024. 384 S., 67 Farb-, 24 s/w Abb. ISBN 978-3-496-01711-0.

Wachs in seinen Händen. Daniel Neuberger's Kunst der Täuschung. Ausst.kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2025. Beitr. Konrad Schlegel, Paulus Rainer, Johanna Diehl, Barbara Goldmann. Berlin, Deutscher Kunstverlag 2025. 183 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-422-80318-3.

Ars, Eruditio, Delectatio. Festschrift für Hans W. Hubert zum 65. Geburtstag. Hg. Andreas Plackinger. Beitr. Thomas Flum, Ulrich Pfisterer, Bruno Klein, Claudia Echinger-Maurach, Georg Satzinger, Maurizio Ricci, Elisabeth Oy-Marra, Christian Freigang, Salvatore Pisani. Merzhausen, ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur 2025. 203 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-942919-20-3. ↗

Bernhard Heisig und Breslau. Ausst.kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2025. Beitr. Eckhart Gillen, Bernhard Maaz, Agnes Tieze. Regensburg, Eigenverlag 2025. 157 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-89188-149-1.

Der Bestand der Rembrandt-Zeichnungen in der Klassik Stiftung Weimar. Kritischer Katalog und materialtechnischer Befund. Beitr. Thomas Ketelsen, Uwe Golle, Oliver Hahn, Carsten Wintermann. (N.i.Ke. Schriftenreihe des Netzwerks zur interdisziplinären Kulturguterhaltung in Deutschland, Bd. 6, 2025). Weimar, Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (BAM), Fachbereich 4.5 Kunst und Kulturgutanalyse, Klassik Stiftung Weimar 2025. 239 S., zahlr. Abb. ISSN 2567-1251.

Robert Couzin: **Unrepresented. The Suppression of Images in the Middle Ages.** Leiden/Boston, Brill 2025. 292 S., 53 Farbbabb. ISBN 978-04-71499-1.

Erinnern und verantworten. Bernhard Heisig zum 100. Geburtstag. Gedenkband. Hg. Heiner Köster. Beitr. Heiner Köster, Gudrun Brüne, Eduard Beaucamp, Nobert Lammert, Luc Jochimsen, Helmut Schmidt, Bernhard Maaz, Hans-Werner Schmidt, Dietulf Sander, Eugen Biser, Bernhard Heisig, Johannes Heisig, Jörg Sperling. Leipzig, E.A. Seemann Verlag 2025. 327 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-69001-009-2.

Frei Otto 1925–2015. Bauen mit der Natur. Hg. Joaquín Medina Warmburg, Anna-Maria Meister mit Mechthild Ebert und Martin Kunz. Beitr. Joaquín Medina Warmburg, Martin Kunz, Mechthild Ebert, Jos Tomlow, Joachim Kleinmanns, Irene Meissner, Szilvia Gellai, Georg Vrachliotis, Walter Scheiffele, Christiane Weber, Sean Keller, Daniela Fabricius, Anna-Maria Meister, Rob Whitehead. München, Prestel Verlag 2025. 253 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7913-7749-0.

Jahrestagung des Netzwerks „Frauen in der Geschichte der Gartenkultur“


Die Jahrestagung des Netzwerks unter dem Motto „Querbeet am Bodensee“ findet vom 19.–20. September 2025 im Stadtarchiv mit Bodenseebibliothek, Katharinenstraße 55, in Friedrichshafen statt. Auf dem Programm stehen Vorträge zu gartenhistorischen Themen wie der Blumeninsel Mainau, zu urbanen Grünprojekten und Forschungsmethoden. Fachliche Impulse geben u. a. das Stadtarchiv Friedrichshafen, das Frauenmuseum Hittisau sowie Initiativen zur Stadtbegrünung. Die Tagung bietet Austausch, Inspiration und Einblicke in Forschung und Praxis der von Frauen geprägten Gartenkultur. Die Exkursion am 20. September führt ins historische Zeppelindorf in Friedrichshafen. Im Fokus stehen die Hausgärten und die oft übersehene Rolle von Arbeiterfrauen in der Selbstversorgung um 1900. Die vorherige Anmeldung erfolgt unter <https://vhs.link/gartenkultur>. Die beiden Tage können auch separat gebucht werden.

Search for works by Kyrill Zoneff

In 2026, the 130th anniversary of the birth of the Bulgarian artist Kyrill Zoneff (1896–1961) will be commemorated. The Sofia City Art Gallery (Sofia, Bulgaria) is preparing an exhibition titled “Kyrill Zoneff and His Artistic Circle: 130 Years Since the Birth of the Artist.”

Between 1921 and 1930, Zoneff studied in Munich and was affiliated with the “Juri Frei” society. The exhibition aims to explore his creative development during this period, as well as his broader artistic network.

The project is currently in its research phase, and we are actively seeking works by Tsonev that may be held in private collections or institutional holdings outside Bulgaria. We would be very grateful for any information, leads, or documentation that could assist us in locating such works.

The contact address is: Neda Zhivkova, curator at the Sofia City Art Gallery, neda.zhivkova@gmail.com 

Ausstellungskalender

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

Aachen. **Ludwig-Forum.** –31.8.: Amy Sillman. Oh, Clock! –14.12.: Rochelle Feinstein.

Suermondt-Ludwig-Museum. –1.2.26: Tim Berresheim. Ort, Zeit, Kontinuum. 24.8.–9.11.: Stefan Draschan. Fotografie.

Aalborg (DK). **Kunsten Museum of Modern Art.** –28.9.: Places to Dream. 25.9.–22.2.26: Alex Da Corte.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthaut.** –24.8.: Ishita Chakraborty. –9.11.: Pia Fries, Barbara Müller. Slg. im Fokus. –9.3.26: Blumen für die Kunst. 20.9.–4.1.26: Klodin Erb.

Aarhus (DK). **Aros.** –31.8.: Staged Circumstances and Piles of Things. –28.9.: Picasso, Miró, Léger. 6.9.–15.2.26: Isaac Julien. Once Again. (Statues Never Die).

Abano Terme (I). **Museo Villa Bassi Rathgeb.** –21.9.: Women Power. L'universo femminile nelle fotografie dell'agenzia MAGNUM dal dopoguerra a oggi.

Ahlen. **Kunst-Museum.** –26.10.: Früchte in der Kunst von Renoir bis Ai Weiwei.

Ahrenschoop. **Kunstmuseum.** –5.10.: Immer diese Sehnsucht. T. Lux Feininger – Moderne Romantik. (K).

Aix-en-Provence (F). **Musée Granet.** –12.10.: Cezanne au Jas de Bouffan.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –12.10.: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 1 Alpha. (K). –18.1.26: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 2 Omega. (K).

Alkersum/Föhr. **Museum Kunst der Westküste.** –2.11.: Nicolai Howalt. The Outer Inner World. (K). –11.1.26: Jochen Hein & Miguel Rothschild. Über das Sichtbare hinaus. (K); Mittsommer. Stimmungslandschaften des Nordens 1880–1920. (K).

Amersfoort (NL). **Kunsthal KAdE.** –31.8.: Mella Jaarsma: Trouble Skirts; Roy Villevoe: Imaginable Lives. 27.9.–4.1.26: Jacob Lawrence. African American Modernist.

Amiens (F). **Musée de Picardie.** –4.1.26: Albert Maignan.

Amsterdam (NL). **H'Art Museum.** –24.8.: From Rembrandt to Vermeer: Masterpieces from The Leiden Coll.

Rembrandthuis. –7.9.: Rembrandt & Amsterdam.

Rijksmuseum. –14.9.: Fiona Tan. –26.10.: Isamu Noguchi in the Rijksmuseum Gardens. –15.3.26: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850.

Royal Palace. –27.10.: Artus Quellinus. Sculptor of Amsterdam.

Stedelijk Museum. –24.8.: Pamela Rosenkranz. Liquid Body.

Van Gogh Museum. –7.9.: Van Gogh and John Madu.

Angers (F). **Château.** –2.11.: Le retour du roi: quand le château était habité.

Antwerpen (B). **KMSKA.** –12.10.: Collected with Vision. Private Coll. in Dialogue with the Old Masters.

MAS. –31.8.: Compassion.

Museum van Hedendaagse Kunst. –21.9.: The Geopolitics of Infrastructure. Contemporary Perspectives.

Aosta. (I). **Centro Bénin.** –9.11.: Brassai. L'occhio di Parigi.

Apolda. **Kunsthaut.** –24.8.: Pablo Picasso & Jean Cocteau.

Appenzell (CH). **Kunstmuseum.** –14.9.: Sound of the Earth: Ceramics in Contemporary Art; Roman Signer: Super-8.

Arezzo (I). **Galleria Comunale d'Arte Contemporanea.** –2.11.: Marino Marini.

Ascona (CH). **Museo Castello San Materno.** –7.9.: Félix Vallotton. Der Schönheit ein Denkmal setzen.

Museo comunale d'arte moderna. –12.10.: Joana Vasconcelos.

Aschaffenburg. **Jesuitenkirche.** –17.8.: Woher? Wohin? Kunst in Aschaffenburg 1945–76. (K). 20.9.–22.2.26: Johannes Grützke. Der Menschenmaler. (K).

Kirchner Haus. –5.10.: Verdichtete Spuren. Chungqing Huang's „Painter's Portrait“.

Aspen (USA). **Art Museum.** –7.9.: Carol Rama: The Tongue, the Eye, the Foot. –29.9.: Sherrie Levine 1977–88. –29.10.: Solange Pessoa.

Athen (GR). **Benaki Museum.** –13.9.: In a Bright Green Field.

Museum of Cycladic Art. –2.11.: Marlene Dumas. Cycladic Blues.

National Museum of Contemporary Art. –5.10.: Janis Rafa. We Betrayed the Horses. –2.11.: Sammy Baloji: Echoes of History, Shadows of Progress. –7.1.26: Why Look at Animals? A Case for the Rights of Non-Human Lives. –15.2.26: Kasper Bosmans: The Fuzzy Gaze; Emma Talbot. Human/Nature.

Augsburg. **Glaspalast.** –2.11.: Gülbin Ünlü. Zeitsicht Art Award.

Grafisches Kabinett. –28.9.: Augsburger Geschmack. Barocke Meisterzeichnungen aus dem Bestand. (K).

Maximilianmuseum. –16.11.: Alte Verbindungen. Erbauliches aus der Modellkammer.

Schaezlerpalais. –26.10.: Im Himmel der Farbe. Entgrenzte Landschaften bei Tanja Mohr.

Bad Homburg. Sinclair-Haus. –17.8.: Unter Pflanzen.

Bad Ischl (A). Marmorschlössl. –26.10.: Erwin Wurm.

Baden-Baden. Kunsthalle. –14.9.: Mehtap Baydu + Egemen Demirci.

Museum Frieder Burda. –14.9.: Poesie des Lichts. Richard Pousette-Dart. (K).

Bamberg. Diözesanmuseum. –4.11.: Krise.Kunst.Kirche. Kontinente. Visionen von Laudato si mit Werken von Mary Matnigly, José Luis Loria Méndez, Ari Bayuaji, Aïda Muluneh und Andreas Franke.

Barcelona (E). Fundació Miró. –28.9.: Joan Miró. Anti-Portrait Gallery. –2.11.: Ludovica Carbotta; Opening the Archive 06: Tribute to Joan Prats. –9.11.: Prats is Quality. –6.4.26: Painting the Sky: 50 Years of Fundació Miró Stories.

Fundació Antoni Tàpies. –25.1.26: Antoni Tàpies: The Imagination of the World. 18.9.–22.2.26: André du Colombier. A Lyrical Point of View.

Macba. –15.9.: Prelude, Poetic, Intention. –26.10.: Pleas of Resistance.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. –14.9.: Eugènia Balcells; Francesc d'A. Galí. El Maestro Invisible.

Barnard Castle (GB). Bowes Museum. –1.3.26: Joséphine Bowes. A Woman of Taste and Fashion; Pippa Hale: Pet Project.

Basel (CH). Architekturmuseum. –14.9.: Was war werden könnte. Experimente zwischen Denkmalpflege und Architektur.

Kunsthalle. –21.9.: Ser Serpas.

Kunstmuseum. –17.8.: E.L. Kirchners "Tanz im Variété". –21.9.: Offene Fragen. Zur Herkunft von Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett. Die Slgen. Julius Schottländer und Julius Freund. –4.1.26: Verso. Geschichten von Rückseiten. 22.8.–11.1.26: Cassidy Toner. Manor Kunstpreis 2025. 20.9.–8.3.26: Geister. Dem Übernatürlichen auf der Spur.

Kunstmuseum Gegenwart. –Januar 26: Offene Beziehungen. Slg. Gegenwart.

Museum Jean Tinguely. –30.8.: Tinguely 100. Kunst-Geisterbahn. Performed by Rebecca Moss and Augustin Rebetez. –7.9.: Suzanne Lacy. By Your Own Hand. –2.11.: Julian Charrière. 24.9.–1.3.26: Oliver Ressler.

Museum Kleines Klingental. –15.3.26: Liebe zum Detail. Gipsabgüsse vom Basler Münster. (K).

Bassano del Grappa (I). Museo civico. –7.9.: Pompeo Pianezzola (1925–2012).

Bath (GB). Holburne Museum of Art. 11.9.–11.1.26: Illustrating Austen.

Bayreuth. Kunstmuseum. –19.10.: Kunst in Bayreuth. Werke der 1940er bis 1960er Jahre aus den Slgen. und Stiftungen.

Bedburg-Hau. Schloss Moyland. –26.10.: Marina Abramović und MAI im Dialog mit Joseph Beuys.

Bergamo (I). Accademia Carrara. –31.8.: Lorenzo Lotto. La Pala di San Bernardino, la fotografia di Axel Hütte.

GAMeC. –26.10.: Maurizio Cattelan. Seasons.

Bergen (N). KODE. Art Museum. –24.8.: Harriet Backer.

Bergisch Gladbach. Villa Zanders. –26.10.: Kunst ohne Grund. Hängende Skulpturen und Installationen aus Papier. –11.1.26: Heute hier, morgen dort. Unterwegs mit Walter Lindgens. –1.2.26: Eckart Hahn. Papiertiger. (K).

Berlin. Alte Nationalgalerie. –28.9.: Camille Claudel und Bernhard Hoetger. Emanzipation von Rodin. (K). –2.11.: Im Visier! Lovis Corinth, die Nationalgalerie und die Aktion "Entartete Kunst".

Altes Museum. –3.5.26: 200 Jahre Museumsinsel: Grundstein Antike. Berlins erstes Museum.

Bauhaus-Archiv. The Temporary. –29.1.26: Eine soziale Frage. Die Walter-Gropius-Schule in Neukölln.

Berlinische Galerie. –29.9.: Daniel Hölzl. Soft cycles; Gala Hernández Lopéz. Video. –13.10.: Provenienzen. Kunstwerke wandern; Marta Astfalck-Vietz. Inszeniertes Selbst. –17.8.26: Monira Al Qadiri. 5.9.–16.2.26: Brigitte Meier-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1948–70.

Bröhan-Museum. –7.9.: Alchimia. Die Revolution des italienischen Designs. (K). –2.11.: Kunst ist Design! Plakate von Almir Mavignier. –11.1.26: Die Magie der Glasur. Kunstkeramik aus Dänemark 1910–80. (K).

Brücke-Museum. –18.10.: Irma Stern. Eine Künstlerin der Moderne zwischen Berlin und Kapstadt. (K).

Deutsches Historisches Museum. –23.11.: Gewalt ausstellen: Erste Ausstellungen zur NS-Besatzung in Europa, 1945–48.

Georg-Kolbe-Museum. –28.9.: Tea and Dry Biscuits. Eine Jubiläumsausstellung; David Hartt. Metabolic Rift.

Hamburger Bahnhof. –26.10.: Klára Hosnedlová.

(K). –4.1.26: Toyin Ojih Odutola. (K). –25.1.26: Delcy Morelos. (K). 11.9.–31.5.26: Petrit Halilaj. (K).

Haus der Kulturen der Welt. 13.9.–7.12.: Global Fascisms. 27.9.–19.10.: Die Möglichkeit der Unvernunft. Jan Böhmermann & Gruppe Royale.

Haus am Waldsee. –14.9.: Nina Könnemann.

Humboldt-Forum. –31.12.: Manatunga. Künstlerische Interventionen von George Nuku.

Kirche am Hohenzollernplatz. –16.10.: Ossip Klarwein (1893–1970). Vom ›Kraftwerk Gottes‹ zur Knesset. (K).

ifa Galerie. –24.8.: Ken Aicha Sy. Survival Kit – Between Us and History: The Hidden Archive.

James-Simon-Galerie. –12.10.: Eine Sensation aus dem Schlamm. Die Bronzen von San Casciano dei Bagni. (K). –2.11.: Fäden des Lebens am Nil. Bildteppiche des Ramses Wissa Wassef Art Center aus Kairo.

Jüdisches Museum. –23.11.: Widerstände. Jüdische Designerinnen der Moderne.

Kunstgewerbemuseum. –14.9.: Virtual Couture. Mode 3D – digitalisiert, animiert und interpretiert. –21.9.: Symbiotic Wood. –14.12.: Mode aus Paris. Schenkung Erika Hoffmann.

Kupferstichkabinett. –24.8.: Das alles bin ich. Die Schenkung Christoph Müller. 12.9.–11.1.26: Yes to All. Die Schenkung von Paul Maenz und Gerd de Vries.

Liebermann-Villa am Wannsee. –8.9.: Berlin. Cosmopolite. Die versunkene Welt von Felicie und Carl Bernstein.

Martin-Gropius-Bau. –31.8.: Yoko Ono. Music of the Mind.

Museum Europäischer Kulturen. –28.9.: Vamos a la playa. Ferien unter Franco. 19.9.–1.3.26: Flucht. Fotografien aus Moldau, Armenien und Georgien von Frank Gaudlitz. (K).

Museum für Fotografie. –15.2.26: Rico Puhlmann. Fashion Photography 50s–90s. (K). 6.9.–15.2.26: Newton's Riviera & Dialogues. Collection Fotografis x Helmut Newton.

Neue Nationalgalerie. –14.9.: Yoko Ono. Dream Together; Fujiko Nakaya. –28.9.: Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000. Slg. der Nationalgalerie. (K). –12.10.: Lygia Clark. Retrospektive. (K). –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin.

Neues Museum. –23.11.: Dioskuren. Der geschenkte Tag. (K). –8.2.26: Auf unbetretenen Wegen. Georg Schweinfurth und die Ägyptologie. (K).

Slg. Scharf-Gerstenberg. –16.11.: Strange! Surrealismen 1950–90 aus den Slgen. der Nationalgalerie.

Bern (CH). Kunsthalle. –17.8.: Tuli Mekondjo.

Kunstmuseum. 15.8.–11.1.26: Panorama Schweiz. Von Caspar Wolf zu Ferdinand Hodler. 12.9.–11.1.26: Kirchner x Kirchner.

Zentrum Paul Klee. –14.9.: Cover Star Klee. –5.10.: Rose Wylie. Flick and Float. 19.9.–18.1.26: Fokus. Gego (Gertrud Goldschmidt).

Bernau im Schwarzwald. Hans-Thoma-Museum. –5.10.: Nevin Aladağ. Crossing Traces.

Bernried. Buchheim Museum. –26.10.: Max Pechstein. Vision und Werk. –16.11.: Helmut Pfeuffer. Verletzte

Schönheit. –15.3.26: Klangvolle Stille. Steinskulpturen von Kubach & Kropp.

Besançon (F). Musée des Beaux-Arts. –21.9.: Chorégraphies. Dessiner, danser (XVIIe–XXIe siècles).

Bielefeld. Kunsthalle. –26.10.: Edith Dekyndt + Albrecht Fuchs. Porträts.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –28.9.: Doris Graf. XPlacesToBe. –26.10.: Linolschnitt heute. XIII. Grafikpreis der Stadt Bietigheim-Bissingen.

Bilbao (E). Guggenheim. –7.9.: Vito Acconci/Sergio Prego. You. –28.9.: Helen Frankenthaler. Painting without Rules. –19.10.: Refik Anadol. –11.11.: Barbara Kruger. 18.9.–18.1.26: Sky Hopinka.

Bochum. Kunstmuseum. –31.8.: System of Systems. –21.9.: Maya Deren.

Museum unter Tage. –26.10.: Das halbe Leben. Formen der Arbeit in Kunst und Geschichte. (K).

Bologna (I). MAMbo. –7.9.: Facile ironia. L'ironia nell'arte italiana tra XX e XXI secolo. –28.9.: Resisting Oblivion. Passione e attivismo negli archive femministi e queer di Bologna.

Museo Civico Medievale. –5.10.: Per imagines. Classici latini e libri d'artista da Dürer a Picasso.

Bonn. August Macke Haus. –17.8.: Ulrike Theusner. Schattenseiten. (K). 4.9.–15.3.26: Macke & Friends. Stimmen zur Slg.

Bundeskunsthalle. –28.9.: Susan Sontag. Sehen und gesehen werden. –11.1.26: Wim Wenders. (K). –25.1.26: WEtransFORM. Zur Zukunft des Bauens.

Kunstmuseum. –7.9.: Heimweh nach neuen Dingen. Reisen für die Kunst. –2.11.: From Dawn till Dusk. Der Schatten in der Kunst der Gegenwart. 21.9.–23.11.: Human AI Art Award 2024.

LVR-Landesmuseum. –14.9.: Jupp Darchinger. Das Auge der Republik.

Bordeaux (F). Musée des Beaux-Arts. –3.11.: L'enfance en revolutions.

Boston (USA). Museum of Fine Arts. –7.9.: Van Gogh: The Roulin Family Portraits. –28.9.: Qi Baishi. Inspiration in Ink. –26.10.: The Visionary Art of Minnie Evans. 23.8.–7.12.: Rachel Ruysch. Nature into Art.

Bottrop. Josef Albers Museum. –31.8.: Color Everywhere.

Bozen (I). Museion. –14.9.: Graffiti.

Brandenburg. Dommuseum. –31.10.: Mythos Maria.

Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum. –24.8.: True Crime Cast. Macht und Gewalt im Portrait.

Landesmuseum. –26.10.: Träumen von Israel. E.M. Lilien + A Place of Our Own + Sarai Meyron.

Städt. Museum. –5.10.: Paul Eliasberg. Verzauberte Räume. (K).

Bregenz (A). Kunsthaus. –28.9.: Małgorzata Mirga-Tas. (K); Michael Armitage, Maria Lassnig, Chelenge Van Rampelberg.

Vorarlberg Museum. –17.8.: Hasso Gehrmann (1924–2008). Vom Tafelbild zur „Meta-Kunst“. –Oktober 26: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer.

Bremen. Kunsthalle. –7.9.: Kunst fühlen. Wir. Alle. Zusammen. –26.10.: Spuren der Zeit. Druckgraphik des 16. bis 19. Jh.s aus dem Museum für westliche und östliche Kunst Odesa. 30.8.–11.1.26: Sibylle Springer. **Museen Böttcherstraße.** –18.1.26: Paula Modersohn-Becker. Short Stories.

Neues Museum Weserburg. 6.9.–10.5.26: Julika Rudelius. 20.9.–15.3.26: Cold as Ice. Kälte in Kunst und Gesellschaft.

Brescia (I). S. Giulia. –24.8.: Joel Meyerowitz. A Sense of Wonder. Fotografie 1962–2022.

Brügge (B). Groeningemuseum. –7.10.: Pride and Solace: medieval books of hours and their readers.

Brühl. Max Ernst Museum. –5.10.: Hypercreatures. Mythologien der Zukunft; Farah Ossouli.

Brüssel (B). Design Museum. –2.11.: Paris, Brussels and Back. The Art Déco Period of the Baucher-Feron Couple. **Palais des Beaux-Arts.** –31.8.: Berlinde De Bruyckere. 19.9.–1.2.26: John Baldessari. Parables, Fables and other Tall Tales.

Burgdorf (CH). Museum Franz Gertsch. –31.8.: Vielfältiges Emmental. Kunst aus den Gemeinden der Regionalkonferenz; Franz Gertsch. Porträts und Naturstücke; Shinhanga. Japanische Holzschnitte. (K).

Burghausen. Burg. 17.9.–14.12.: Frauenzimmer – Frauenhof.

Cadolzburg. Burg. –19.10.: Eine Frau an der Macht. Elisabeth von Bayern (1383–1442).

Caen (F). Musée des Beaux-Arts. –5.9.: Horizon sans fin. De la Renaissance à nos jours. (K).

Cambridge (USA). Harvard Art Museum. –17.8.: The Solomon Coll.: Dürer to Degas and Beyond. 30.8.–4.1.26: Edna Andrade: Imagination Is Never Static. 12.9.–18.1.26: Sketch, Shade, Smudge: Drawing from Gray to Black.

Cassel (F). Musée de Flandre. –28.9.: Brueghel & Van Balen: artistes & accomplices.

Catania (I). Galleria d'arte moderna. –27.8.: Franco Carlisi e Francesco Cito. Romanzo italiano.

Cento (I). Chiesa di San Lorenzo. –31.12.: Guercino, un nuovo sguardo. Opere provenienti da Forlì e da altri luoghi nascosti.

Centuripe (I). Centro espositivo Antiquarium. –4.11.: Futurismo e futuristi siciliani. Balla, Boccioni, Depero incontrano d'Anna, Corona, Rizzo e gli altri maestri dell'isola.

Chalon-sur-Saône (F). Musée Vivant Denon. –20.10.: Le crible et la fourmi. Vivant Denon et "sa" Bourgogne.

Chantilly (F). Château de Chantilly. –6.10.: Les Très Riches Heures du duc de Berry.

Charleroi (B). Musée d'art de Hainaut. –31.8.: Hervé Charles; Democracia.

Chemnitz. Kunstsammlungen. –2.11.: Edvard Munch. –15.2.26: Galerie Oben und Clara Mosch. Künstlerische Freiräume in Karl-Marx-Stadt.

Schlossbergmuseum. –1.2.26: Die neue Stadt. Chemnitz als Karl-Marx-Stadt.

Chicago (USA). Art Institute. –15.9.: Contemporary Drawings from the Stenn Family Coll. –5.10.: Gustave Caillebotte: Painting his World. –13.10.: The Dawn of Modernity. Japanese Prints, 1850–1900. –8.12.: Pixy Liao. Relationship Material. –19.1.26: Raqib Shaw. Paradise Lost. 30.8.–4.1.26: Elizabeth Catlett: A Black Revolutionary Artist and All that it Implies.

Chur (CH). Bündner Kunstmuseum. –9.11.: Diego Giacometti. 23.8.–23.11.: Leiko Ikemura. 6.9.–23.11.: Noemi Pfister.

Coburg. Europ. Museum für Modernes Glas. –9.11.: Anna Mlasowsky. Material & Identity.

Veste Coburg. –5.10.: Der Hochzeitszug Johann Casimirs. Auf den Spuren eines verlorenen Wandgemäldes am Fürstenbau der Veste. –9.11.: Burg, Schloss, Fränkische Krone. 800 Jahre Veste Coburg.

Cottbus. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. –17.8.: Sendung aus dem Gegenraum. Mail Art, Plakate und Faltrillos alternativer DDR-Kunstszene; Gegen den Strich oder die getanzte Wut 1980 bis 1990: Punk in Ton & Bild. –9.11.: Bernhard Heisig. Kriegszeichnungen. 23.8.–16.11.: Karin Wieckhorst. Fotografie. 6.9.–16.11.: Über Schatten springen.

Dachau. Bezirksmuseum. –22.2.26: Die Welt im Spiel. Brettspiele aus 200 Jahren.

Gemäldegalerie. –5.10.: Blick.Punkt. Was Blicke erzählen.

Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. –24.8.: Candida Höfer. –29.9.: Graphic Revival. Natur, Mensch, Industrie in England um 1900.

Mathildenhöhe. –1.2.26: Nevin Aladağ. Raise the Roof.

Davos (CH). **Kirchner-Museum.** –7.9.: Ernst Ludwig Kirchner. Zwischen Malerei und Fotografie.

Deauville (F). **Musée Les Franciscaines.** –4.1.26: Sous les soleils de Provence. André Hambourg.

Den Haag (NL). **Mauritshuis.** 18.9.–4.1.26: Treasure Houses.

Domodossola (I). **Pal. San Francesco.** –11.1.26: Fuori dai confini della realtà. Tra Klee, Chagall e Picasso.

Dordrecht (NL). **Museum.** –21.9.: Carel de Nerée. –7.12.: Johan de Witt.

Dortmund. **Museum Ostwall.** –9.11.: Nadja Buttendorf. **Schauraum: comic + cartoon.** –2.11.: Ukraine Comics. Den Kriegsschrecken in Bildern erzählen.

Draguignan (F). **Hôtel départemental des expositions du Var.** –21.9.: Les Roches rouges, l'éclosion du fauvism dans l'Estérel. –28.9.: Fantômes.

Dresden. **Albertinum.** –31.8.: Aus der Reihe tanzen. Aktionskünstlerinnen in der DDR. 6.9.–18.1.26: William Kentridge. Triumphe und Klagen. (K).

Japanisches Palais. –21.12.: Mythos Handwerk. Zwischen Ideal und Alltag. (K). 20.9.–22.2.26: Die blauen Schwerter – Meissen in der DDR.

Lipsiusbau. –31.8.: Spiegel im Spiegel. Estnische und deutsche Kunst von Lucas Cranach bis Arvo Pärt und Gerhard Richter. (K).

Neues Grünes Gewölbe. 29.8.–4.1.26: Rotes Gold. Das Wunder von Herrengrund.

Residenzschloss. –11.1.26: ‚Es ist nicht Alles Gold das da gleist‘. Friedrich der Weise (1463–1525). Münzen und Medaillen.

Robotron-Kantine. –5.10.: Ostrale Biennale: Never Grey. **Zwinger.** –5.10.: Teamwork in Antwerpen! Pieter Bruegel, Hendrick van Balen und die anderen. (K).

Düsseldorf. **KIT.** –5.10.: Human Work. Junge Kunst aus Münster: Yedam Ann, Zauri Matikashvili, Jakob Schnetz und Rebecca Ramershoven, Jan Niklas Thape.

Kunsthalle. –7.9.: Bernd-und-Hilla-Becher-Preis 2025: Ursula Schulz-Dornburg & Farah Al Qasimi.

Kunstpallast. –28.9.: Mythos Murano. 18.9.–11.1.26: Hans-Peter Feldmann. 25.9.–1.2.26: Künstlerinnen! Von Monjé bis Münster.

K 20. 27.9.–15.2.26: Queere Moderne. 1900–1950.

K 21. –31.8.: Bracha Lichtenberg Ettinger. –12.10.: Julie Mehretu.

NRW-Forum. 5.9.–3.5.26: Sex Now.

Duisburg. **Lehmbruck-Museum.** –24.8.: Mechanik und Menschlichkeit. Eva Aeppli und Jean Tinguely. (K). –7.9.: Hanns-Jürgen Vorsatz zum 80. Geburtstag. –19.10.: Sculpture 21st: Peter Kogler. 27.9.–22.2.26: Queer Ecology. Mika Rottenberg.

Museum Küppersmühle. –24.8.: Dieter Krieg. Maler, Diebe und Gesindel. (K). –Frühjahr 26: Jörg Immendorff.

Eichenzell. **Museum Schloss Fasanerie.** –5.10.: Faszination Ostasien. Kunstschatze aus China und Japan. (K).

Emden. **Kunsthalle.** –2.11.: Dem Himmel so nah. Wolken in der Kunst.

Ostfriesisches Landesmuseum. –7.9.: Wer hoch fliegt, sieht weiter.

Erfurt. **Kunsthalle.** –17.8.: Tanja Pohl; Timo Behn.

Erlangen. **Kunstpallais.** –28.9.: Zohar Fraiman.

Espoo (FIN). **Museum of Modern Art.** –7.12.: Social Fabric. –1.2.26: Arte Povera. A New Chapter; Karin Hellman.

Essen. **Museum Folkwang.** –7.9.: Paula Rego. The Personal and the Political. 4.9.–18.1.26: William Kentridge. Listen to the Echo. (K).

Kokerei Zollverein. –28.9.: Faszination Zollverein. Fotografien von Thomas Stachelhaus. –19.10.: Xiaolu Ju. Warum fotografiert man Blumen?

Ruhr Museum. –24.8.: Ruth Hallensleben. Bilder im Auftrag. Fotografien 1931–73. –14.2.26: Das Land der tausend Feuer. Industriebilder aus der Slg. Ludwig Schönefeld. 29.9.–31.8.26: So nah – so fern. Dokumentarfotografien von Brigitte Kraemer.

Esslingen. **Villa Merkel.** –5.10.: (K)eine Pause. Ausruhen im digitalen Zeitalter.

Eupen (B). **IKOB.** –24.8.: Feministischer Kunstpreis 2025.

Eutin. **Ostholstein-Museum.** 14.9.–9.11.: Landschaftsbilder der Weimarer Malerschule. Slg. Rasmus. (K).

Schloss. –31.8.: Wer kennt Wilhelm Busch?

Evian (F). **Palais Lumière.** –4.1.26: Paris – Bruxelles, 1880–1914. L'effervescence des visions artistiques. (K).

Fellbach. **Galerie.** –28.9.: Über. Lebensräume Habitate. 16. Triennale Kleinplastik.

Flagey (F). **Ferme Courbet.** –4.1.26: Nuances végétales. Hélène Combal-Weiss.

Flensburg. **Museumsberg.** –25.1.26: Jugendstil Hoch Zwei: Hans Christiansen und sein Lieblingsschüler Robert Gercke. 28.9.–8.3.26: Unterschätzt! Starke Frauen der Künstlerkolonie Ekensund.

Florenz (I). **Galleria dell'Accademia.** –21.9.: Wang Yancheng.

Museo Novecento. –29.10.: Lorenzo Bonechi.

Museo dell'Opificio delle Pietre Dure. –1.11.: "Caring for art. Restauri in mostra". Sulle tracce di Giotto a Roma: Il Frammento Vaticano.

Pal. Medici-Riccardi. –9.9.: Giovan Battista Foggini (1652–1725). Architetto e scultore granducale.

Pal. Strozzi. –31.8.: Time for Women! Empowering Visions in 20 Years of the Max Mara Art Prize for Women; Giulia Cenci. 26.9.–25.1.26: Fra Angelico.

Fort Worth (USA). Kimbell Art Museum. 14.9.–25.1.26: Myth and Marble Ancient Roman Sculpture from the Torlonia Coll.

Forte dei Marmi (I). Forte Leopoldo. –9.11.: Eugenio Cecconi. Giornate di caccia e di colore.

Frankfurt/M. Caricatura Museum. –9.11.: Michael Sowa. Fragile Idyllen. (K).

Deutsches Architekturmuseum. –7.9.: Stadt für alle. Stadtplanung zum Anfassen. –5.10.: Architecture and Energy. Bauen in Zeiten des Klimawandels. (K). –2.11.: Stadt bauen heute? Herausforderungen neuer Quartiere in Deutschland.

Deutsches Romantik-Museum. 22.8.–11.11.: Freiräume. 110 Möglichkeiten der Welt zu begegnen. Gemälde, Graphik und Ölskizzen einer Privatslg. (K).

Historisches Museum. –1.2.26: Alle Tage Wohnungsfrage. Vom Privatisieren, Sanieren und Protestieren.

Jüdisches Museum. –16.11.: Léo Mailet: Der zerbrochene Spiegel.

Liebieghaus. –31.8.: Isa Genzken meets Liebieghaus.

Museum für Angewandte Kunst. –24.8.: Das Neue Frankfurt. Die Zukunft denken; Give Love Back Again – Pop-up. Eine Ausstellung zum Erfolg eines Plakats zwischen Hommage, Kopie und Urheberrecht. –14.9.: Der eigene Antrieb. Feine Fahrräder. –11.1.26: Was war das Neue Frankfurt? Kernfragen zum Stadtplanungsprogramm der 1920er Jahre. 19.9.–18.1.26: Tools for Better Cities by KSP Engel.

Museum Giersch. –31.8.: Fixing Futures. Planetare Zukünfte zwischen Spekulation und Kontrolle.

Museum für Moderne Kunst. –24.8.: Undermining the Immediacy. Eline Benjaminsen & Elias Kimaiyo, Taína Cruz, Elom 20ce & Musquiqui Chihying & Gregor Kasper, Hamishi Farah, Olia Fedorova, Alexandre Khondji, Atiéna R. Kilfa, Jason Loeb, Shaun Motsi, Christelle Oyiri, Cumba Samba.

Museum der Weltkulturen. –31.8.: Country bin pull'em. Ein gemeinsamer Blick zurück. (K).

Städel. –17.8.: Unzensiert. Annegret Soltau – Eine Retrospektive. (K). –28.9.: Werner Tübke. Metamorphosen. 5.9.–12.4.26: Asta Gröting. Videoarbeiten. 24.9.–1.2.26: Carl Schuch und Frankreich.

Frankfurt/O. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Packhof. –26.10.: Bildwelten im Echo. Gerhard Kurt Müller und Klassiker der Moderne.

Freiburg. Augustinermuseum. –30.11.: Licht und Landschaft. Impressionisten in der Normandie.

Haus der Graphischen Sammlung. –17.8.: Alter! Grafik aus fünf Jahrhunderten.

Museum für Neue Kunst. –21.9.: Marta! Puppen, Pop & Poesie.

Fribourg (CH). Kunsthalle. –19.10.: Art & Alienation.

Friedrichshafen. Zeppelin Museum. –12.4.26: Bild und Macht. Zeppelin-Fotografie im Fokus: Aziza Kadyri.

Fulda. Vonderau Museum. –31.8.: Karlfried Staubach. (K).

Gelsenkirchen. Kunstmuseum. –16.11.: Nadira Husain: Liquid Grids.

Genf (CH). Musée d'art et d'histoire. –26.10.: Et pourtant tout avait si bien commencé. Habiter la Suisse des années 1930. 20.9.–1.2.26: Casanova à Genève: Un libertin chez Calvin.

Gent (B). S.M.A.K. –2.11.: Painting after Painting. Contemporary Painting in Belgium.

Genua (I). Museo d'Arte Orientale E. Chiossone. –16.11.: Muse ed eroine. La donna nell'arte giapponese tra '600 e '800.

Pal. Ducale. –1.9.: Nostalgia. Storie ed espressioni di un sentimento dal Rinascimento all'arte concettuale. –14.9.: Jacopo Benassi libero!

Gießen. Museum. –19.10.: Heinrich und Liesl Will. Kunst im Angesicht der Diktatur.

Giverny (F). Musée des Impressionismes. –2.11.: Les collections au Jardin. Andrea Branzi, dans le règne des vivants.

Glens Falls, NY (USA). The Hyde Collection. –21.9.: Prosperity and Exclusion: European Prints from 1500–1850.

Gorizia (I). Pal. Attems-Petzenstein. –31.10.: Zoran Music. La stanza di Zurigo, le opera e l'atelier.

Pal. Coronini Cronberg. –25.1.26: I Borbone di Francia a Gorizia. Ricordi e immagini dell'esilio.

Goslar. Mönchehaus. –21.9.: Luzia Simons.

Grasse (F). Musée Fragonard. –12.10.: Adèle de Romance, peinture libre.

Graz (A). Halle für Kunst. –28.9.: Evelyn Plaschg; Louise Giovannelli.

Kunsthau. –24.8.: Freeing the Voices. –12.10.: Milica Tomić. On Love Afterwards. 18.9.–15.2.26: Unseen Futures to Come.

Neue Galerie. –7.9.: Die Freiheit war eine Episode.

–21.9.: Rotationskörper. –5.10.: Gerhard Rühm. –2.11.: Wolfgang Hollegga.

Greiz. Sommerpalais. –2.11.: Uli Stein.

Grenoble (F). Musée. 20.9.–4.1.26: Alina Szapocznikow. Langage du corps.

Haarlem (NL). Frans-Hals-Museum. –17.8.: Faces of North Holland. 19.9.–4.1.26: Coba Ritsema.

Hagen. K.E. Osthaus-Museum. –12.10.: Von Renoir bis Warhol.

Halle. Kunstverein Talstraße. –31.8.: Versuch einer Deutung. Hartwig Ebersbach.

Moritzburg. –14.9.: Planetarische Bauern. Landwirtschaft, Kunst, Revolution.

Stadtmuseum. –6.1.26: Von Halle nach Halle. Der Künstler Hans Nowak. (K).

Hamburg. Bucerius Kunst Forum. –2.11.: Sean Scully. Stories.

Deichtorhallen. –17.8.: States of Rebirth. Körperbilder in Bewegung. –14.9.: Katharina Grosse. Wunderbild. 6.9.–9.11.: Double Feature: Young German Photography 2023/24/25. 27.9.–26.4.26: Daniel Spoerri.

Ernst-Barlach-Haus. –2.11.: Berlinde de Bruyckere. (K).

Kunsthalle. –24.8.: Bas Jan Ader. I'm searching... (K). –7.9.: Fedele Maura Friede. der saum löst sich. 8. Horst-Janssen-Grafikpreis der Claus Hüppe-Stiftung. –5.10.: Edi Hila | Thea Djordjadze. –12.10.: Rendezvous der Träume. Surrealismus und deutsche Romantik. (K). 26.9.–25.1.26: Anders Zorn.

Museum für Kunst und Gewerbe. –12.10.: Flachware und Papiertorten. Neuerwerbungen und Infografiken zur Slg. Grafik und Plakat. –26.10.: Glitzer. –12.4.26: Hello Image. Die Inszenierung der Dinge. –3.1.27: Inspiration China. –1.8.27: XULY.Bët. Funkin' Fashion Factory 100% Recycled.

Hamm. Gustav-Lübcke-Museum. –28.9.: In aller Freundschaft! Heinrich Campendonk: Ein Blauer Reiter im Deutschen Werkbund.

Hannover. Landesmuseum. –17.8.: Frauenbilder. Julia Krahn im Dialog.

Museum August Kestner. –19.10.: Städtetrip. Stadtbilder Europas. (K). –26.10.: Tattoo. Antike, die unter die Haut geht.

Sprengel Museum. –28.9.: Peter Heber. Über das Sterben; Stand Up! Feministische Avantgarde. Werke aus der Slg. Verbund, Wien. (K). 6.9.–14.2.26: Niki. Kusama. Murakami. Love You For Infinity.

Hartford (USA). Wadsworth Atheneum. –14.9.: (Un) Settled: The Landscape in American Art. –5.10.: Having a Ball: Fancy Dress. –22.3.26: The Scenic Daguerreotype in America 1840–60. 5.9.–1.2.26: Sofia Gallisá Muriente.

Heerlen (NL). Schunck. –14.9.: Charles Eyck. Van Barok naar Expressionisme.

Heidelberg. Slg. Prinzhorn. –28.9.: normal#verrückt. Zeitgeschichte einer erodierenden Differenz.

Heidenheim. Kunstmuseum. –21.9.: Franklin Pühl. –5.10.: Creatures.

Heilbronn. Kunsthalle Vogelmann. –2.11.: Elfriede Lohse-Wächtler. „Ich als Irrwisch“.

Helsinki (FIN). Amos Rex. –31.8.: Enni-Kukka Tuomala. –12.10.: Yinka Ilori.

Museum of Contemporary Art Kiasma. –7.9.: Monira Al Qadiri. –21.9.: Dafna Maimon.

Herford. MARTa. –24.8.: Other People Think. Eine Auswahl aus der Slg. Wemhöner.

Herrenchiemsee. Schloss. –12.10.: „Könnt Ihr noch?“. Kunst und Demokratie. (K).

Höhr-Grenzhausen. Keramikmuseum Westerwald. –5.4.26: Jan Bontjes van Beek. Körper, Maß, Farbe. (K).

Hohenheim. Kunst-Raum-Akademie. –7.9.: On Democracy. Kai Loges und Andreas Langen. Fotografie.

Honfleur (F). Musée Eugène Boudin. –3.11.: Erik Satie: l'esprit symphonique, le courage artistique.

Hornu (B). Grand Hornu. –24.8.: Lucile Soufflet. –28.9.: What Do You Want Brick? –2.11.: Haim Steinbach. 28.9.–16.11.: Repairing the World. 28.9.–14.12.: Woven Whispers.

Ingolstadt. Lechner Museum. –14.9.: 100 Jahre Alf Lechner. Materie Stahl.

Innsbruck (A). AUT. –18.10.: Über Tourismus.

Schloss Ambras. –5.10.: The Art of Beauty. 5000 Jahre Schönheit.

Taxispalais. –12.10.: Trilogie der Töchter. Kapitel II: Bindung.

Ismaning. Kallmann-Museum. –14.9.: In den Strudeln der Zeit. Bilder zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert aus der Slg. Gerhard Schneider.

Jesolo (I). Museo. –12.10.: Loving Picasso.

Kaiserslautern. Museum Pfalzgalérie. –31.8.: Franz Bernhard und Maximilian Hutlett. Pfalzpreisträger vor 50 Jahren. –5.10.: Zeitsprung. Gekauft, getauscht, geraubt? 20.9.–18.1.26: Unerhört expressiv!

Karlsruhe. Städt. Galerie. –31.8.: Lea Gocht. Kunstpreis der Werner-Stober-Stiftung. 27.9.–22.2.26: Özlem Günyol & Mustafa Kunt. 27.9.–2.11.: Pe Wolf. Ohne Titel.

ZKM. –26.10.: Eva-Maria Lopez. Phyto-Travellers. –8.2.26: Johan Grimmonprez. All Memory is theft. –31.5.26: Assembling Grounds. Praktiken der Koexistenz.

Kassel. Fridericianum. –7.9.: Lee Kit. –28.9.: Cosima von Bonin. 7000 Palmen. 30.8.–18.1.26: Marisa Merz. 30.8.–11.1.26: Robert Grosvenor.

Neue Galerie. –9.11.: Was macht ihr da? Warum Museum wichtig ist.

Schloss Wilhelmshöhe. –28.9.: Eine Rose...für Johann August Nahl.

Kaufbeuren. Kunsthaus. –26.10.: Frauke Zabel; Gabi Blum.

Kaunas (LT). Nationalmuseum. –12.10.: From Amber to the Stars. Together with Čiurlionis: Then and Now.

Klagenfurt (A). Museum Moderner Kunst. –31.8.: Michael Kravagna und Rudolfine P. Rossmann.

Klosterneuburg (A). Albertina. –16.11.: De Sculptura.

Koblenz. Ludwig Museum. –24.8.: Erwin Wortelkamp. Durchdringungen. (K). –31.8.: Zum 100. Geburtstag von Peter Ludwig. Slg. MAT (Multiplication d'art transformable). 6.9.–23.11.: Erwin Wurm. Life Beat soft melt.

Mittelrhein-Museum. –7.9.: Too beautiful! Der englische Blick auf den Rhein. (K). –28.9.: Luisa Heinz. Diffing Preis für Skulptur 2025. 27.9.–1.3.26: Gestalten der Nacht.

Kochel a. S. Franz Marc Museum. –9.11.: Die Moderne im Zoo.

Köln. Kunst- und Museumsbibliothek. 13.9.–16.11.: Mein Morgenstern – 120 Hände und ein 111. Todestag.

Museum für Angewandte Kunst. –24.8.: Faszination Schmuck. 7000 Jahre Schmuckkunst im MAKK. –31.8.: Möbel mit Geschichte(n).

Museum Ludwig. –12.10.: Street Photography: Lee Friedlander, Garry Winogrand, Joseph Rodríguez. –9.11.: Pauline Hafsia M'barek. Entropic Records.

Museum für Ostasiatische Kunst. –21.9.: Tanaka Ryohei. Von Linie zu Landschaft. (K). –9.11.: Tuschestwanderungen. Zeitgenössische Arbeiten auf Papier von Jianfeng Pan, 2014–24.

Museum Schnütgen. –12.4.26: Light in Dark Times: Medieval Stained Glass from the Khanenko Museum in Kyiv.

Rautenstrauch-Joest Museum. –5.10.: Invisible City. Jimmi Wang Ka Ho.

SK Stiftung Kultur. 5.9.–1.2.26: Bernd & Hilla Becher. Geschichte einer Methode. (K).

Wallraf-Richartz-Museum. –26.10.: Mezzotinto: Die schwarze Kunst. –31.5.26: B(l)ooming. Barocke Blütenpracht.

Königswinter. Siebengebirgsmuseum. –November: Mensch und Tier. Geschichte einer Beziehung.

Konstanz. Städt. Wessenberg-Galerie. –5.10.: Im Fremden zu Hause. Peter & Anna Diederichs.

Kopenhagen (DK). Arken Museum. –21.9.: Frederik Næbilerød. –19.10.: Marguerite Humeau.

Design Museum. –19.10.: The Power of Print. –2.11.: Anders Hermansen.

Hirschsprungske Samling. –11.1.26: A Day on the Beach. Danish Art at the Water's Edge 1830–1910. 3.9.–11.1.26: Plant Fever. The World on the Windowsill.

Statens Museum for Kunst. –31.8.: Michelangelo. Imperfect. (K). 13.9.–11.1.26: Drawing the Surreal.

Krakau (PL). Nationalmuseum. –2.11.: Dacia. The Forgotten Kingdom. –30.11.: Józef Chełmoński (1849–1914).

Krefeld. Haus Esters. –21.9.: Gregor Schneider. Welcome.

Haus Lange. –21.9.: Teilweise möbliert, exzellente Aussicht. Ortsspezifische Kunst in Haus Lange Haus Esters.

Kaiser Wilhelm Museum. –21.9.: Adolf Luther. Sehen ist schön.

Krems (A). Dominikanerkirche. –5.10.: Roosa Tulvio & Mathis Gmachl. Architektonisch-skulpturale Intervention. –26.10.: Julia Belova.

Forum Frohner. –19.10.: Wild painting. Frohner und der Neoexpressionismus.

Galerie. –17.8.: Judith Zillich. –16.11.: Wie im Himmel, so auf Erden – wie auf Erden, so im Himmel? Ein Rundgang durch religiöse Praktiken in 7 Stationen. 28.8.–25.9.26: Christoph Hörschele.

Karikaturmuseum. –1.2.26: Planet Pammesberger; Deix-Archiv 2025. Originalwerke kommentiert und kuratiert. –5.7.26: Sehnsucht Wald. Geschichten und Karikatur; Ulli Lust. Die Frau als Mensch. Exkurs #13; Grüffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler. **Kunsthalle.** –26.10.: Göksu Kunak. Bygone Innocence. –2.11.: Susan Rothenberg.

Landesgalerie Niederösterreich. –9.11.: Heidi Harsieber. Quer durch. Ein Leben mit der Fotografie. –15.2.26: Flower Power. Eine Kulturgeschichte der Pflanzen. –1.3.26: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin; Regula Dettwiler.

Künzelsau. Museum Würth. –28.8.: Emil Nolde. Welt und Heimat. Slg. Würth und Leihgaben der Nolde Stiftung Seebüll.

La Fère (F). Musée Jeanne d'Aboville. –31.1.26: La naissance d'un influenceur. Autour d'une œuvre d'Albrecht Dürer à La Fère.

Langenargen. Museum. –2.11.: Wege der Abstraktion: Hilde Broër und Otto Valentien; Dietlinde Stengelin: Nach Nanna – Variationen über Anselm Feuerbach; Im Dialog mit Hans Purrmann: Hanspeter Münch und Ernst Schumacher.

La Spezia (I). CAMEC. –14.9.: Morandi e Fontana. Invisibile e infinito. (K).

La Tronche (F). **Musée Hébert.** –2.11.: De laine et d'or. Une histoire tissée au XVIIe siècle.

Lausanne (CH). **Fondation de l'Hermitage.** –9.11.: La Pologne rêvée. 100 chefs-d'oeuvre du musée national de Varsovie.

Musée cantonal des Beaux-Arts. –31.8.: Alice Pauli et l'estampe. –7.9.: Alain Huck.

Musée Historique. –28.9.: Signé Jeker. Lausanne par Werker J.

Lecco (I). **Pal. delle Paure.** –2.11.: Antonio Ligabue e l'arte degli Outsider.

Le Havre (F). **Musée Malraux.** –21.9.: Paquebots, une esthétique transatlantique (1913–42).

Leipzig. **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –24.8.: Zukünfte. Materialien und Design von morgen. –12.10.: Möbel der Moderne. –2.11.: Bitte nicht füttern! Tiere auf Art-déco-Dosen.

Museum der bildenden Künste. –17.8.: Wiedersehen mit Abraham Jaskiel. –31.8.: Screen Time. Videokunst aus Leipzig seit 1990. –14.9.: Family Matters. –19.10.: Evelyn Richter. Licht im Dunkel. –11.1.26: Rosa Barba. Color out of Space.

Le Mans (F). **Musée Tessé.** –27.9.: Albert Maignan.

Lens (F). **Musée du Louvre-Lens.** 24.9.–26.1.26: Gothiques.

Leuven (B). **Museum.** –31.8.: Sigefride Bruna Hautman; Art that Moves. Private Coll. in M. –16.11.: Grace Schwindt. A History of Touch.

Leverkusen. **Museum Morsbroich.** 31.8.–11.1.26: „the good in the pot, the bad in the crop. Die Slg.

Lille (F). **Palais de Beaux-Arts.** –1.9.: Fêtes et célébrations flamandes. Bruegel, Rubens, Jordaens.

Lillehammer (N). **Kunstmuseum.** –19.10.: Bonnard and the Nordic Countries.

Lindau. **Kunstforum Hundertwasser.** –11.1.26: Hundertwasser. Das Recht auf Träume.

Lindenberg. **Deutsches Hutmuseum.** –14.9.: Tiere im Museum. Kunsthandwerk aus Bast von Else Stadler-Jacobs. (K).

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –7.9.: Erwin Wurm. Photographic Sculptures; Josephine Baker. Idol, Ikone, Inspiration. 28.8.–8.2.26: Peter Kogler; Claudia Hart; Between Code and Care: Flynn's Portrait of Human Connections..

Lentos. –17.8.: Nika Kupyrova. Simulacra. –5.10.: Cool. Slg. Erwin Hauser.

Nordico. –18.8.: Edgar Honetschläger.

OK. –5.10.: Flatz. Physical Machine.

Schlossmuseum. –14.9.: Elmar Trenkwalder. –28.9.:

Andrea Auer; Werner Reiterer. –5.10.: Wien – Linz um 1900. –26.10.: Michael Kienzer. Outside. Twelve Pieces.

Livorno (I). **Villa Mimbelli.** 6.9.–11.1.26: Giovanni Fattori. Una rivoluzione in pittura.

Lodz (PL). **Muzeum Sztuki.** –26.10.: Sophie Thun.

London (GB). **British Museum.** –25.8.: Admonitions of the Instructress to the Court Ladies.

Courtauld Gallery. –14.9.: Abstract Erotic. Louise Bourgeois, Eva Hesse, Alice Adams; Louise Bourgeois: Drawings from the 1960s.

Design Museum. –17.8.: Splash! A Century of Swimming and Style. –5.10.: More than Human. –2.11.: Paris, Brussels and Back. The Art Déco Period of the Baucher-Feron Couple. 20.9.–29.3.26: Blitz: The Club that Shaped the 80s.

Dulwich Picture Gallery. –19.10.: Rachel Jones.

Hayward Gallery. –31.8.: Yoshitomo Nara.

National Gallery. –17.8.: José María Velasco. A View of Mexico. –19.10.: Millet. Life on the Land. 13.9.–8.2.26: Radical Harmony. Helene Kröller-Müller's Neo-Impressionists.

National Portrait Gallery. –7.9.: Jenny Saville. The Anatomy of Painting. –12.10.: Herbert Smith Freehills Kramer Portrait Award 2025.

Royal Academy. –26.10.: Kiefer/Van Gogh. 20.9.–18.1.26: Kerry James Marshal. The Histories.

Somerset House. –28.9.: Virtual Beauty.

Tate Britain. –25.8.: Ed Atkins. –19.10.: Edward Burra – Ithell Colquhoun.

Tate Modern. –31.8.: Leigh Bowery. –19.10.: Do Ho Suh. –11.1.26: Emily Kam Ngwaaray. 17.9.–12.4.26: Theatre Picasso.

V&A. –16.11.: Cartier. Seit 7.6.: Design and Disability. 20.9.–22.3.26: Marie Antoinette Style. Shaped by the Most Fashionable Queen in History.

Wallace Collection. –26.10.: Grayson Perry. Delusions of Grandeur.

Los Angeles (USA). **County Museum of Art.** 24.8.–11.1.26: Youssef Nabil's I Saved My Belly Dancer.

Getty Museum. –14.9.: Lines of Connection: Drawing and Printmaking. –28.9.: Queer Lens. A History of Photography. –1.10.: Artemisia's Strong Women: Rescuing a Masterpiece. 2.9.–30.11.: Going Places: Travel in the Middle Ages.

Hammer Museum. –31.8.: Noah Davis.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –31.8.: Robert Longo.

Ludwigshafen. **Wilhelm-Hack-Museum.** –14.9.: Our Voices. Auf den Spuren Bildender Künstlerinnen. 75 Jahre Deutscher Künstlerbund. –20.9.: Vom Klang der Bilder. –26.10.: Anna Andreeva. Design und Abstraktion.

Lüdinghausen. **Burg Vischering.** –19.10.: The Taste of Culture.

Lüttich (B). **Musée Wittert.** –26.9.: Martin Schongauer Superstar. La métamorphose de la gravure (1450–1510). **Trésor.** –14.9.: Englobés. Une collection de presse-papiers en verre et en cristal pour conter leur histoire.

Lugano (CH). **MASI.** –12.10.: Eugenio Schmidhauser. Oltre il malcantone. 7.9.–11.2.26: Richard Paul Lohse. 28.9.–1.2.26: Carona, il paradiso perduto 1968–78, David Weiss e gli artisti di Casa Aprile.

Luxembourg. **Casino.** –14.9.: Tube. Photo. Dash. **Musée d'Art Moderne.** –24.8.: Ho Tzu Nyen. Time & The Tiger. –18.10.: Agnes Denes. The Living Pyramid.

Luzern (CH). **Kunstmuseum.** –19.10.: Spot on Sereina Steinemann. –2.11.: Kandinsky, Picasso, Miró et al.

Lyon (F). **Musée d'art religieux de Fourvière.** –2.11.: Les trésors méconnus de Viollet-le-Duc.

Musée des Beaux-Arts. –21.9.: François Rouan. Autour de l'empreinte.

Maastricht (NL). **Bonnefanten Museum.** –16.11.: The Key to Saint Servatius.

Mâcon (F). **Musée des Ursulines.** –4.1.26: Gabriel Loppé, peintre voyageur en quête de modernité.

Madrid (E). **Museo Nacional Reina Sofia.** –25.8.: Huguette Caland: A Life in a Few Lines. (K). –1.9.: Laia Estruch. –8.9.: Néstor Reencountered. –22.9.: Marisa González. –20.10.: Naufus Ramírez-Figueroa. **Museo Thyssen-Bornemisza.** –7.9.: Ayako Rokkaku. For The Moments You Feel Paradise. –28.9.: Terraphilia. –12.10.: Anna Weyant.

Prado. –14.9.: So Far, so Close: Guadalupe of Mexico in Spain. –21.9.: Paolo Veronese (1528–88).

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –19.10.: Herausgeforderte Gemeinschaft. 50 Jahre Kunstmuseum Magdeburg.

Kulturhistorisches Museum. 12.9.–17.5.26: Erbauung (an) der Vergangenheit. Der Magdeburger Dom und die Wiederentdeckung des Mittelalters in Preußen. (K).

Mailand (I). **Biblioteca Ambrosiana.** –4.11.: Natura morta. Jago e Caravaggio. Due sguardi sulla caducità della vita.

HangarBicocca. 18.9.–11.1.26: Yuko Mohri.

Museo delle Culture. –21.9.: Travelogue. Storie di viaggi, migrazioni e diaspora. 25.9.–8.2.26: M.C. Escher. Tra arte e scienza.

Museo Diocesano. –19.10.: Dorothea Lange.

Pal. Reale. –7.9.: Mario Giacomelli 1925–2025. Il fotografo e il poeta. –14.9.: Remo Salvadori. 24.9.–11.1.26: Man Ray. Forme di luce.

Triennale. –9.11.: Inequalities; We the Bacteria: Notes Toward Biotic Architecture.

Mainz. **Kunsthalle.** –7.9.: All diese Dinge. Überall. Die ganze Zeit.

Málaga (E). **Museo Picasso.** –13.10.: Óscar Domínguez. –14.12.: Farah Atassi.

Mannheim. **Kunsthalle.** –24.8.: Tavares Strachan. (K). –24.9.: Ju Young Kim. –5.10.: Berlin, Paris und anderswo. Mario von Bucovich 1925–47. Fotografien. 26.9.–11.1.26: Kirchner, Lehmbruck, Nolde. Geschichten des Expressionismus in Mannheim.

Reiss-Engelhorn-Museen. 21.9.–6.4.26: Aufgetaucht. Philipp Klein im Kreis der Impressionisten.

Marktoberdorf. **Künstlerhaus.** –14.9.: Sebastian Nebe.

Marsala (I). **Convento del Carmine.** –19.10.: Pietro Guccione – Leonardo Sciascia. Cronaca pittorica di una amicizia.

Marseille (F). **MuCEM.** –September: Laure Prouvost. –6.1.26: Lire le ciel.

Traverse de la Buzine. 20.9.–10.1.26: Marseille et la mer.

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –17.8.: Verwurzelt und verzweigt. –2.11.: Ein Garten voller Blumen. Lilla Tabasso & Crispijn de Passe. (K); Unter der Oberfläche. Tafelbilder und ihre Geheimnisse.

Metz (F). **Centre Pompidou.** –1.9.: Après la fin. Cartes pour un autre avenir. –14.9.: Marco Perego. The Being. –20.10.: Marina Abramovic. Counting the Rice. –2.2.27: Maurizio Cattelan et la coll.

Mönchengladbach. **Museum Abteiberg.** –28.9.: Park McArthur. –5.10.: Feldversuch #4: Köpcke – Roth.

Mol (B). **Jakob Smitsmuseum.** –12.10.: Rembrandt, Smits & Hansken.

Monreale (I). **Complesso monumentale Guglielmo II.** –8.12.: Da Picasso a Warhol. Le ceramiche dei grandi artisti.

Montargis (F). **Musée Girodet.** –21.10.: Maximilien Luce, passage du temps.

Montauban (F). **Musée Ingres.** –19.10.: Rodin / Bourdelle. Corps à corps.

Montpellier (F). **Musée Fabre.** –4.1.26: Pierre Soulages. La rencontre.

München. **Alte Pinakothek.** –11.1.26: Rahmen machen Bilder. –5.7.26: Wie Bilder erzählen: Storytelling von Albrecht Altdorfer bis Peter Paul Rubens.

Antikensammlung. –19.10.: Forma. Schönheit und Funktionalität griechischer Vasen. Slg. Schneider. (K). **Bayerisches Nationalmuseum.** –5.10.: Ernst Gamperl. Das Lebensbaumprojekt. (K). –11.1.26: Wissensdurst und Aufklärung. Das Physikalische Kabinett der Universität Würzburg. (K).

Haus der Kunst. –21.9.: ars viva 2025. Where will we land? Wisrah C. V. da R. Celestino, Vincent Scheers, Helena Uambembe. –11.2.26: Gülbin Ünlü.

Jüdisches Museum. –1.3.26: Die Dritte Generation. Der Holocaust im familiären Gedächtnis.

Lenbachhaus. –19.10.: Auguste Herbin. 15.8.–30.11.: Dan Flavin untitled (for Ksenija).

Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke. –19.9.: Ein gut Teil Eigenheit. Lebenswege früher Archäologinnen.

Museum Brandhorst. –17.8.: Five Friends. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly. (K).

Museum Fünf Kontinente. –16.11.: Merci Maman. Straßenfotografie in Mali. –11.1.26: Vom Inferno zum Friedenssymbol. 80 Jahre Hiroshima und Nagasaki.

NS-Dokumentationszentrum. –19.10.: Overexposed/ Underexposed. Videoinstallation von Mila Zhuktenko und Daniel Asadi Faezi.

Pinakothek der Moderne. –14.9.: Trees, Time, Architecture! Design in Constant Transformation. (K). –21.9.: Yoshihiro Suda. Garten Eden. –28.9.: 4 Museen – 1 Moderne. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Neuen Sammlung. –12.10.: On View. Begegnungen mit dem Fotografischen. (K). –30.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung.

Rathausgalerie. –14.9.: Martin Fengel, Martin Wöhl.

Münster. Kunsthalle. –21.9.: Rosa Tharrats.

LWL-Museum für Kunst und Kultur. 26.9.–18.1.26: Kirchner. Picasso.

Murnau. Schlossmuseum. –9.11.: Die Malerin Olga Meerson. Schülerin von Kandinsky – Muse von Matisse. (K).

Nantes (F). Musée d'Arts. 1.10.–28.2.26: Paquebots, une esthétique transatlantique (1913–42).

Neapel (I). Basilica della Pietrasanta. –28.9.: Picasso. Il linguaggio delle idee.

Museo di Capodimonte. –2.11.: Capodimonte doppio Caravaggio.

Neumarkt i.d. OPf. Museum Lothar Fischer. –12.10.: Ingrid Hartlieb. Holz ist mein Werkstoff.

Neumünster. Herbert Gerisch-Stiftung. –12.10.: Von Lovis Corinth bis Corinne Wasmuth. Die Kunsthalle zu Kiel mit Werken des Stifterkreises zu Gast in der Gerisch-Stiftung.

New Haven (USA). Yale BAC. 26.8.–30.11.: William Blake. Burning Bright.

New York (USA). Frick Collection. –8.9.: Vermeer's Love Letters.

Guggenheim. –7.9.: Beatriz Milhazes. Rigor and Beauty. –18.1.26: Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers. (K).

Metropolitan Museum. –26.10.: Superfine: Tailoring Black Style. –2.11.: Lorna Simpson. –4.1.26: Making it Modern: European Ceramics from the Martin Eidelberg Coll. –25.1.26: Casa Susanna. –9.3.26: Emily Sargent: Portrait of a Family. –31.5.26: Iba Ndiaye: Between Latitude and Longitude; The Magical City: George Morrison's New York. 14.9.–1.2.26: Man Ray. When Objects Dream. 20.9.–8.2.26: Witnessing Humanity: The Art of John Wilson.

MoMA. –13.9.: Woven Histories. Textiles and Modern Abstraction. –27.9.: Hilma af Klint. What Stands Behind the Flowers. –18.10.: Pirouette Experiments and Turning Points in Design. –21.6.26: Face Value Celebrity Press Photography. –12.7.26: The Many Lives of the Nakagin Capsule Tower. 14.9.–17.1.26: New Photography 2025. Lines of Belonging.

Morgan Library. –4.1.26: Lisa Yuskavage. Drawings. 12.9.–4.1.26: Sing a New Song: The Psalms in Medieval Art and Life.

Nîmes (F). Carré d'Art Moderne et Contemporain. –5.10.: Lucas Arruda.

Nizza (F). Musée Matisse. –8.9.: Matisse Méditerranée(s). (K). 1.10.–19.1.26: Henri Matisse. Chemin de Croix, dessiner la Passion.

Villa Arson. –24.8.: Becoming Ocean: A Social Conversation About the Ocean.

Nogent-le-Rotrou (F). Musée de l'histoire du Perche. 13.9.–4.1.26: Au temps de Camille Claudel, être sculptrice à Paris.

Noto (I). Museo civico. –16.11.: Andrea Chiesi. Omaggio alle metamorfosi di Ovidio.

Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. –24.8.: Vernetzte Welten. Globalisierung im Fokus. 25.9.–22.3.26: Nürnberg global 1300–1600.

Kunsthalle. –5.10.: Mrzyk & Moriceau. Double or Nothing.

Kunstvilla. –21.9.: Fokus Leipzig. Bittersohl | Kummer | Kursawe | Nadrau | Wölfel.

Neues Museum. –31.8.: Kulikunst. Biennale der Zeichnung. –7.9.: Hexagonal Water Pavilion. –14.9.: Recycling Designpreis. Ausgezeichnete Ideen. –21.9.: Pipilotti Rist und Yayoi Kusama. Werke aus der Slg. Goetz. –26.10.: Jan A. Staiger. A circle of 12 golden stars. Seit 11.7.: design connects. Was kann Design? 6.9.–1.2.26: Testimony. Boris Lurie & jüdische Künstlerinnen aus New York.

Nuoro (I). MAN. –16.11.: Isole e idoli.

Oberammergau. Museum. –9.11.: Lisa Kreitmeir (1935–2008). Das Dorfleben malen.

Oldenburg. Edith-Russ-Haus. –28.9.: Felipe Castellan.

Horst-Janssen-Museum. –12.10.: Bilder pro Sekunde. Zeichnung in Bewegung.

Landesmuseum für Kunst und Kultur. –14.9.: Dorothee Wenz. Keramik. 23.8.–30.11.: Ludwig Münstermann. (K).

Olmütz (CZ). Erzbischöfl. Museum. –31.8.: City on three Hills.

Kunstmuseum. –7.9.: Milan Dobeš. A Celebration of Colour, Light and Movement. –12.10.: Small Architecture; Furniture and Interior Design of Dřevopodnik Holešov.

Orléans (F). Musée des Beaux-Arts. –21.9.: Sur le vif, et précédemment. Pierre Buraglio, œuvres sur papier (1963–2025).

Ornans (F). Musée Courbet. –19.10.: Paysages de marche. Dans les traces de Rousseau, Courbet, Renoir, Cézanne et les autres.

Oslo (N). Astrup Fearnley Museet. –24.8.: Space Making. 26.9.–4.1.26: Lutz Bacher.

Munch Museum. –21.9.: Lifeblood Edvard Munch.

Nasjonalmuseet. –31.8.: AK Dolven; Espen Gleditsch. Sanatorium Stenersen. –14.9.: New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place. –19.10.: Stamina. Kari Nissen Brodtkorb and four predecessors. 18.9.–1.2.26: Crafts 2000–2025.

Osnabrück. Kunsthalle. –19.10.: Chaveli Sifre + Minh Duc Pham + Christian Ciaz Orejarena.

Otterlo (NL). Kröller-Müller Museum. –14.9.: Charley Toorop.

Oxford (GB). Christ Church Picture Gallery. –20.10.: Rome: a Cardinal's Dream.

Museum of Modern Art. –7.9.: Movements for Staying Alive.

Paderborn. Diözesanmuseum. –21.9.: Das Künstlerinnenduo Baumann – Brieske.

Padua (I). Centro San Gaetano. –28.9.: Vivian Maier.

Palermo (I). Pal. Reale. –30.11.: Elliott Erwitt.

Paris (F). Bibliothèque Mazarine. –29.8.: Dürer, Callot, Rembrandt... Le goût de l'estampe chez Monsieur Thiers.

Bibliothèque nationale de France. 23.9.–18.1.26: Les mondes de Colette.

Bibliothèque Richelieu. 9.9.–11.1.26: Impressions Nabies, Bonnard, Vuillard, Denis, Vallotton.

Centre Georges Pompidou. –22.9.: Wolfgang Tillmans.

Fondation Louis Vuitton. –31.8.: David Hockney.

Grand Palais. –1.9.: Nan Goldin: This Will Not End Well. –4.1.26: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hultén.

Jeu de Paume. –21.9.: The World Through AI.

Louvre. –25.8.: Une passion chinoise. La collection de monsieur Thiers.

Musée des Arts décoratifs. –11.1.26: Paul Poiret.

Musée d'Art Moderne de la Ville. –24.8.: Henri Matisse et Marguerite; Gabriele Münter. Peindre sans détour.

Musée Guimet. –8.9.: Bronzes royaux d'Angkor. Un art du divin. (K).

Musée Jacquemart-André. 11.9.–25.1.26: Georges de La Tour. Entre ombre et lumière.

Musée du Luxembourg. 17.9.–11.1.26: Soulages, une autre lumière. Peintures sur papier.

Musée Marmottan. –31.8.: Eugène Boudin, le père de l'impressionnisme: une collection particulière. (K).

Musée de l'Orangerie. –18.8.: Dans le flou. Une autre vision de l'art, de 1945 à nos jours.

Musée d'Orsay. 30.9.–11.1.26: Paul Troubetzkoy. The Sculptor Prince. 23.9.–11.1.26: John Singer Sargent. Éblouir Paris.

Musée du Petit-Palais. 16.9.–25.1.26: Jean-Baptiste Greuze. L'enfance en lumière.

Musée Picasso. –21.9.: Anna Maria Maiolino.

Palais de Tokyo. –7.9.: Thao Nguyen Phan + Vivian Suter.

Parma (I). Fondazione Magnani-Rocca. 13.9.–14.12.: Moda e pubblicità in Italia 1950–2000.

Passau. Museum Moderner Kunst. –12.10.: Otto Dix. Aus der ZF Kulturstiftung.

Penzberg. Museum. –12.10.: Austin Eddy x Campendonk. Vogel, Fisch und Farbe.

Perugia (I). Galleria Naz. –28.9.: Gianni Berengo Gardin fotografa lo studio di Giorgio Morandi.

Pforzheim. Reuchlinhaus. –5.10.: Alter Mogulschmuck und Objets d'art aus einer Privatslg.; Alexander Blank. Schmuck.

Philadelphia (USA). Museum of Art. –1.9.: Boom: Art and Design in the 1940s.

Pistoia (I). Pal. De' Rossi. 27.9.–22.2.26: Giacomo Balla.

Pittsburgh (USA). Carnegie Museum of Art. –25.1.26: Fault Lines: Art, Imperialism, and the Atlantic World.

Pont-Aven (F). Musée. –16.11.: Sorcières (1860–1920). Fantasmies, savoirs, liberté.

Possagno (I). Museo Canova. –11.1.26: Carlo Scarpa e le arti alla Biennale.

Potsdam. Museum Barberini. –28.9.: Mit offenem Blick. Pissarro's Impressionismus.

Schloss Sacrow. –28.9.: Exit Paradise. Die Miettinen Coll.

Prag (CZ). Kunsthalle. –13.10.: Anna-Eva Bergman and Hans Hartung. We'll Never Be Parted. (K).

Nationalgalerie. –31.8.: Silent Spring. Art and Nature 1930–70. –2.11.: Women Artists: 1300–1900. 26.9.–22.2.26: Aleš Veselý.

Prato (I). **Museo del Tessuto.** –21.12.: Tesori di seta. Capolavori tessili dall donazione Falletti.

Quedlinburg. **Museum Lyonel Feininger.** –8.9.: Hans Ticha. Kugel, Kegel, Körperkult. (K).

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –2.11.: John Akomfrah. The Unfinished Conversation; Under Pressure. Druckgrafik des Expressionismus.

Recklinghausen. **Kunsthalle.** –17.8.: Judy Chicago. Revelations. 21.9.–16.11.: Kunstpreis Junger Westen 2025. (K).

Regensburg. **Haus der Bayerischen Geschichte.** –9.11.: Ludwig I. – Bayerns größter König? –19.4.26: Sau sticht König. Spielkarten aus Bayern.

Kunstforum Ostdeutsche Galerie. –14.9.: Bernhard Heisig und Breslau. (K).

Reggia di Portici (I). **Parco Archeologico di Ercolano.** –31.12.: Dall'uovo alle mele. La civiltà del cibo e i piaceri della tavola.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –2.11.: Sehnsucht nach Utopia. Malerei und Skulptur der Romantik. –11.1.26: Netzwerk Paris. Abstraction-Création 1931–37.

Remscheid. **Haus Cleff.** –4.1.26: Wolfgang Tillmans: Ausstellung in Remscheid.

Reutlingen. **Kunstmuseum/konkret.** 27.9.–25.1.26: Falscher Marmor und glühende Sterne: Carrara mit Gastini, Spagnulo, Zorio.

Spendhaus. –18.1.26: Das Politische schneiden. HAP Grieshaber und der Bauernkrieg.

Riccione (I). **Villa Musolini.** –5.10.: Mare Magnum. Da Ferdinando Scianna a Martin Parr. I fotografi Magnum e le spiagge.

Riehen (CH). **Fondation Beyeler.** –21.9.: Vija Celmins.

Riggisberg (CH). **Abegg-Stiftung.** –9.11.: Die Blütezeit Indiens. Textilien aus dem Mogulreich.

Rochechouart (F). **Château.** –31.8.: Tadáskia.

Rom (I). **Castel Sant'Angelo.** –31.8.: L'arte dei papi. Da Perugino a Barocci.

Chiostro del Bramante. –14.9.: Flowers. Dal Rinascimento all'intelligenza artificiale.

Galleria Borghese. –14.9.: Wangechi Mutu.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –14.9.: Omaggio a Carlo Levi. L'amicizia con Piero Martina e i sentieri del collezionismo. –21.9.: Andrea Lelario.

MAXXI. –26.10.: Stadi. Architettura e mito.

Museo di Roma in Trastevere. –7.9.: Frigidaire. Storia e immagini della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo.

Pal. Barberini. –30.9.: La conversione di Saulo di Caravaggio.

Pal. Caffarelli. –21.9.: Una Regina polacca in Campidoglio: Maria Casimira e la famiglia reale Sobieski a Roma.

Villa Torlonia. –2.11.: Mario Mafai e Antonietta Raphaël. Un'altra forma di amore.

Rostock. **Kunsthalle.** –16.11.: Usedomer Lichter.

Rouen (F). **Musée des Beaux-Arts.** –5.1.26: Maxime Old, homme d'intérieurs.

Rovereto (I). **Mart.** –31.8.: Realismi magici. Pyke Koch e Cagnaccio di San Pietro. –21.9.: Sebastião Salgado. Ghiacciai; Li Yongzhen. Nel profondo di questo deserto.

Rüsselsheim. **Opelvillen.** 28.9.–8.2.26: Hélène de Beauvoir. Mit anderen Augen sehen.

Saarbrücken. **Moderne Galerie.** –26.10.: Restart. Gestalterische Positionen für bessere Zukünfte. –12.4.26: Monika Sosnowska. 20.9.–4.1.26: Into the Dark. Grafik von Ensor bis Munch.

Saint-Cloud (F). **Musée des Avelines.** 20.9.–14.12.: Marie-Antoinette, une reine à Saint-Cloud.

Saint-Etienne (F). **Musée d'art moderne.** –21.9.: Charlotte Moth. Un paysage arrondi.

Saint Louis (USA). **Art Museum.** –14.9.: Grounded in Clay: The Spirit of Pueblo Pottery. –19.10.: In Search of America: Photography and the Road Trip. –30.11.: Manuel Mathieu. –4.1.26: Patterns of Luxury: Islamic Textiles, 11th–17th Centuries.

Saint-Tropez (F). **Musée de l'Annonciade.** –14.11.: Lucie Cousturier: une artiste chez les néo-impressionnistes.

St. Gallen (CH). **Kunstmuseum.** 27.9.–22.3.26: Jacqueline de Jong.

Lokremise. 23.8.–9.11.25: Sara Masüger.

Salzburg (A). **DomQuartier.** –13.10.: Paradise Lost. Die Tapisserien des Salzburger Doms.

Museum Kunst der Verlorenen Generation. –27.9.: Reflected. Kunst als Spiegel der Gesellschaft.

Museum der Moderne Mönchsberg. –13.9.: Charlotte Perriand. –14.9.: Jacqueline Mesmaeker. (K). –5.10.: Sylvie Fleury zu Gast bei Nika Neelova. –12.4.26: Nika Neelova. –7.6.26: Rob Voerman. (K).

Residenzgalerie. –29.9.: Face to Face. Österreichische Porträtmalerei des 19. Jh.s.

Rupertinum. –19.10.: Bilderwende. Zeitenwende. Geschichte der frühen Fotografie in Salzburg (1839–78). (K); Slice of Life. Von Beckmann bis Jungwirth.

San Francisco (USA). **Fine Arts Museum.** –17.8.: Wayne Thiebaud. 27.9.–25.1.26: Art of Manga.

Museum of Modern Art. –2.9.: Ruth Asawa: Retrospective.

Schaffhausen (CH). **Museum zu Allerheiligen.** –17.8.: Otto Dix – Adolf Dietrich. Zwei Maler am Bodensee. (K). –4.1.26: Spielkartenkunst.

Schleswig. **Schloss Gottorf.** –31.8.: Auf Augenhöhe. Künstlerische Selbstporträts des frühen 20. Jh.s.; Anja Schindler. –2.11.: Wikingerdämmerung. 1066 – Zeitenwende im Norden. (K).

Schoonhoven (NL). **Zilvermuseum.** –29.9.: Refleksi-Refleksi.

Schussenried. **Kloster.** –5.10.: Uffrur! Utopie und Widerstand im Bauernkrieg 1524/25.

Schwäbisch Gmünd. **Museum im Prediger.** –26.10.: Wish you were here. Queer. Un-Sichtbarkeit von LSBTI* in Kunst und Geschichte.

Schwäbisch Hall. **Kunsthalle Würth.** –8.2.26: Die dritte Dimension im Bild. Hologramme und optische Illusionen in der Slg.

Schwarzenberg (A). **Angelika Kauffmann Museum.** –2.11.: Angelika Kauffmann und die Mode.

Schwerin. **Schleswig-Holstein-Haus.** –24.8.: Landschaftsbilder der Weimarer Malerschule. Slg. Rasmus. (K).

Seattle (USA). **Art Museum.** –7.9.: Ai, Rebel: The Art and Activism of Ai Weiwei.

Seebüll. **Nolde-Museum.** –31.8.: Anselm Kiefer. Wasserfarben. (K). –31.10.: Emil Nolde. „Malermensch“ in Berlin.

Selb. **Porzellanikon.** –26.10.: Fake Food. Essen zwischen Schein und Sein.

Senftenberg. **Kunstsammlung Lausitz.** –5.10.: Typisch Lausitz.

Senigallia (I). **Rocca Roveresca.** –8.12.: La forma dell'oro. Storia di gioielli dall'Italia antica.

Siegburg. **Stadtmuseum.** –31.8.: Stine Jespersen und Martin Bodilsen Kaldahl. Zeitgenössische Keramik aus Dänemark. 7.9.–2.11.: Ute Bartel. Fotografie und Objekte.

Siegen. **Museum für Gegenwartskunst.** –9.11.: Für die Vögel.

Siena (I). **Santa Maria della Scala.** –30.9.: Jacob Hashimoto.

Sindelfingen. **Galerie der Stadt.** –14.9.: Gianni Caravaggio und Johannes Wald.

Schauwerk. –21.6.26: Offene Horizonte. Slg. Schaufler.

Singen. **Kunstmuseum.** –21.9.: Man soll kein Wopswede aus der Gegend machen.

Solingen. **Zentrum für verfolgte Künste.** –14.9.: Marian Ruzamski. Die Kunst der Erinnerung.

Speyer. **Historisches Museum.** –11.1.26: Horst Hamann – Der Kaiserdom zu Speyer. Vertical Photos.

Stockholm (S). **Moderna Museet.** –12.10.: Mike Kelley. Ghost and Spirit. –9.11.: Britta Marakatt-Labba.

Stuttgart. **ifa-Galerie.** –21.9.: Connecting Roots: Collective Stories, Individual Identities.

Kunstmuseum. –14.9.: Grafik für die Diktatur. Die Geburt der Grafikslg. des Kunstmuseums Stuttgart im Nationalsozialismus. (K). –12.4.26: Joseph Kossuth. Non autem memoria.

Württembergischer Kunstverein. –21.9.: Stuttgart im öffentlichen Raum. Über die Bedeutung und Nutzung durch die (post-)migrantische Gesellschaft. 23.8.–21.9.: Anschlüsse an 200 Jahre Gegenwart. Der Kunstverein und die Fiktionen von Souverän, Freiheit und Nation: Konstellation 3. Ausstellung der Künstler*innenmitglieder.

Landesmuseum Württemberg. –1.2.26: Leidenschaft und Forschung. Die archäologische Slg. Hohenzollern. **Staatsgalerie.** –4.1.26: Überfluss. Klingendes Papier von Clemens Schneider. –11.1.26: Katharina Grosse. (K).

Tallinn (Estl.). **Kumu Art Museum.** –September: Ragnar Kjartansson.

Thun (CH). **Kunstmuseum.** 23.8.–30.11.: Yee I-Lann.

Toronto (CAN). **Art Gallery of Ontario.** –18.1.26: Saints, Sinners, Lovers, and Fools.

Tours (F). **Musée des Beaux-Arts.** –4.11.: Renaissance d'une œuvre. La Vierge à l'enfant de Michel Colombe.

Treviso (I). **Museo Baito.** –28.9.: Hokusai. L'acqua e il segreto della Grande Onda.

Museo di Santa Caterina. –14.9.: La Maddalena e la croce. Amore sublime.

Trient (I). **Castello del Buonconsiglio.** –14.9.: Giacomo Francesco Cipper "Tedesco". Il teatro del quotidiano.

Trier. **Rheinisches Landesmuseum.** –23.11.: Marc Aurel. Kaiser, Feldherr, Philosoph in Trier.

Tübingen. **Kunsthalle.** –19.10.: Schöner Wohnen. Architekturvisionen von 1900 bis heute.

Turin (I). **Centro Italiano per la Fotografia.** –21.9.: Alfred Eisenstaedt. 1.10.–1.2.26: Tra Haute Couture e guerra. Lee Miller nell'autunno di amera.

Galleria d'Italia. –7.9.: Olivo Barbieri.

GAM. –7.9.: Giosetta Fiorini; Fausto Melotti; Alice Cattaneo.

Pal. Madama. –25.8.: Visitate l'Italia! Promozione e pubblicità turistica 1900–50.

Pal. Reale. –16.9.: Giuseppe Maraniello.

Ulm. **HfG-Archiv.** –26.10.: Programmierte Hoffnung. Architekturexperimente an der HfG Ulm.

Stadthaus. –21.9.: Im Grunde verbunden. Plant connection; Kathrin Linkersdorff. Microverse.

Urbino (I). **Pal. Ducale.** –12.10.: Simone Cantarini (1612–48). Un giovane maestro tra Pesaro, Bologna e Roma.

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –31.8.: Auf der Straße. Kunst zwischen öffentlichem Raum und White Cube. –18.1.26: Im Kontext der Slg.: Henrik Olesen und Isidore Isou. 26.9.–1.3.26: Tony Cokes.

Valence (F). **Musée des Beaux-Arts.** 28.9.–11.1.26: L'art deco des régions: modernités méconnues.

Varel/Dangast. **Franz Radziwill Haus.** –4.1.26: Himmel und Erde. Radziwills Landschaften.

Venedig (I). **Arsenale und Giardini.** –23.11.: Biennale Architettura 2025.

Ca' Pesaro. –28.9.: Giulio Aristide Sartorio. Il poema della vita umana; Antonello Viola. L'oro della laguna.

Ca' Rezzonico. 26.9.–12.1.26: Gusto neoclassico. L'album Cicognara.

Fond. Querini Stampaglia. –23.11.: John Baldessari. Conceptual Photography.

Gallerie dell'Accademia. 19.9.–18.1.26: Stupore, realtà, enigma. Pietro Bellotti e la pittura del Seicento a Venezia.

Guggenheim. –15.9.: Maria Helena Viera da Silva. Anatomy of Space.

Museo Correr. –19.10.: Il Correr di Carlo Scarpa 1953–60.

Museo del Vetro. –24.11.: Storie di fabbriche. Storie di famiglie. Fratelli Toso.

Pal. Cini. –8.9.: Ljubodrag Andric. Spazi, soglie, luci.

Pal. Ducale. –29.9.: L'oro dipinto. El Greco e la pittura tra Creta e Venezia.

Pal. Fortuny. –5.10.: Alberto Rodríguez Serrano.

Pal. Grassi. –4.1.26: Tatjana Trouvé.

Pal. Grimani. –5.10.: A Cabinet of Wonders. A Celebration of Art in Nature.

Pal. Mocenigo. –30.11.: Viaggio nella storia del profumo. Coll. Storp.

Punta della Dogana. –23.11.: Thomas Schütte.

Versailles (F). **Bibliothèque Choiseul.** 20.9.–20.12.: Excellences! Versailles aux source de la diplomatie française.

Schloss. –28.9.: Le génie et la majesté: Louis XIV par Le Bernin.

Vieste (I). **Torre San Felice.** –14.9.: Jeff Koons.

Villingen-Schwenningen. **Städt. Galerie.** –14.9.: Zwischen Bestand und e-Gestell. Eine Ausstellung zur Kunst im digitalen Zeitalter.

Vizille (F). **Musée de la Révolution française.** –23.11.: 1793–94. Un tourbillon révolutionnaire.

Völklingen. **Völklinger Hütte.** –17.8.: The True Size of Africa. (K).

Wakefield (GB). **The Hepworth.** –27.10.: Helen Chadwick. Life Pleasures.

Waldenbuch. **Museum Ritter.** –21.9.: Beat Zoderer. Nimbus des Alltäglichen. (K).

Warth (CH). **Kunstmuseum Thurgau.** –9.11.: Thi My Lien Nguyen: Gestures of Return.

Washington (USA). **Hirshhorn Museum.** –3.1.26: Adam Pendleton: Love, Queen.

National Gallery. –5.10.: With Passion and Purpose. –2.11.: Little Beasts: Art, Wonder, and the Natural World. –1.2.26: American Landscapes in Watercolor from the Corcoran Coll. 21.9.–4.1.26: Photography and The Black Arts Movement, 1955–85.

National Portrait Gallery. –7.6.26: From Shadow to Substance. Grand-Scale Portraits During Photography's Formative Years.

Phillips Coll. –31.8.: Essex Hemphill. –28.9.: Vivian Browne. My Kind of Protest.

Smithsonian American Art Museum. –17.8.: Pictures of Belonging: Miki Hayakawa, Hisako Hibi, and Miné Okubo. –14.9.: The Shape of Power. Stories of Race and American Sculpture.

Weil a. Rhein. **Vitra Design Museum.** –28.9.: Die Shaker. Weltenbauer und Gestalter.

Weimar. **Schiller-Museum.** –1.11.27: Faust. Eine Ausstellung.

Werther. **Museum Peter August Böckstiegel.** –14.9.: Böckstiegel. Bildhauer – Im Kontext der Westfälischen Moderne.

Wien (A). **Akademiegalerie.** –24.8.: Fernweh. Künstler auf Reisen. –12.10.: Die Wiener Bohème. Werke der Hagengesellschaft. –2.11.: Jitka Hanzlová. –9.11.: Brigitte Kowanz. 19.9.–11.1.26: Gothic Modern. Munch, Beckmann, Kollwitz.

Albertina modern. –7.9.: Remix. Von Gerhard Richter bis Katharina Grosse. (K). –12.10.: Damien Hirst. Drawings. (K).

Belvedere 21. –31.8.: Maria Hahnenkamp. –21.9.: Jonathan Monk. –11.1.26: Wotruba international. 19.9.–18.1.26: Ashley Hans Scheirl.

Dommuseum. –24.8.: In aller Freundschaft.

Jüdisches Museum. –5.10.: G*tt. Die großen Fragen zwischen Himmel und Erde.

Kunsthalle. –14.9.: Nicola L. –19.10.: Burn The Diaries, Read Them Out Loud. Über das Kommentieren, Editieren und Produzieren von Text in der zeitgenössischen Kunst. –2.11.: Ibrahim Mahama: Zilijifa.

Kunsthhaus. –28.9.: Grüne Wäsche Wien.

Kunsthistorisches Museum. –31.8.: Vitrine Extra #6: Rabenschwarz – farbenfroh? Aktuelle Forschungen zur Polychromie der Antike. –5.10.: Ansichtssache #29: Mengs und Velázquez – Die Prinzessin von Neapel.

–15.3.26: Pieter Claesz: Stilleben. 5.9.–25.1.26: Vitrine Extra #7: Kurznachrichten aus der Antike. 30.9.–22.2.26: Michaelina Wautier, Malerin.

MAK. –17.8.: Girl meets Manga. Eine Manga-Biographie aus Tokio (1985–92). –24.8.: Muster der Moderne. Meisen-Kimonos aus der Slg. Schenkung Friis. –7.9.: Water Pressure. Gestaltung für die Zukunft. –14.9.: Blockchain Unchained. Dao & The Museum. –21.9.: Gustav Klimt, das MAK und Schloss Immendorf: Verbrannt, zerstört, verschollen? –2.11.: Johann Strauss. Rausch und Ekstase. Feministischer Ausdruckstanz im Plakat 1900–33. –11.1.26: Hito Steyerl. 24.9.–1.2.26: Turning Pages. Künstler*innenbücher der Gegenwart. **Museum Moderner Kunst.** –7.9.: Park McArthur. –16.11.: Kazuna Taguchi. –1.2.26: Mapping the 60s. Kunst-Geschichten aus den Slgen. –6.4.26: Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein. –12.4.26: Nie endgültig – das Museum im Wandel. 27.9.–12.4.26: Tobias Pils.

Oberes Belvedere. –5.10.: Gustav Klimt. Die Braut. –19.10.: Sarah Ortmeyer.

Unteres Belvedere. –7.9.: Gustav Klimt. Pigment & Pixel. –12.10.: Radikal! Künstlerinnen* und Moderne 1910–1950. 25.9.–8.2.26: Cézanne, Monet, Renoir. Französischer Impressionismus aus dem Museum Langmatt.

Secession. –31.8.: Jeremy Shaw; Francis Offman.

Weltmuseum. –24.8.: Der europäische Koran. –5.10.: Shannon Alonzo. –1.2.26: Wer hat die Hosen an? –25.5.26: Kolonialismus am Fensterbrett. 17.9.–11.1.26: Tabita Rezaire.

Wien Museum. –17.8.: Wiener Realismus nach 1950. Wirklichkeit als Haltung. (K). –28.9.: Eisenbeton. Anatomie einer Metropole.

Wiesbaden. Museum. –14.9.: work comes out of work. Fotografien von Dirk Reinartz zur Entstehung von Skulpturen von Richard Serra. –28.9.: Hans Christiansen. Came to Stay; Sven Drühl. 5.9.–12.4.26: Feininger, Münter, Modersohn-Becker. Oder wie Kunst ins Museum kommt. (K). 26.9.–8.2.26: KörperGeometrie. Ilse Leda und Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. –5.10.: We are all Mermaids. Meerjungfrauen, Grenzgänger*innen und die Schönheit des Fluiden.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –25.1.26: Mariel Capanna.

Wingen-sur-Moder (F). Musée Lalique. –2.11.: René Lalique, architecte et décorateur.

Winterthur (CH). Fotomuseum. –12.10.: The Lure of the Image.

Gewerbemuseum. –2.11.: Gib Stoff! Textile Bilder im Raum.

Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –7.9.: Einleuchten. Wiedereröffnung mit Meisterwerken von Friedrich bis Hodler. Interventionen von Koenraad Dedobbeleer. 5.9.–9.11.25: Virginia Overton; Lorenza Longhi. 14. Manor Kunstpreis Kanton Zürich.

Reinhart am Stadtgarten. –7.9.: Pierre-Louis Bouvier et ses amis. 5.9.–9.11.: Lorenza Longhi.

Reinhart am Stadtgarten und Villa Flora. –7.9.: Félix Vallotton. Illusions perdues. (K).

Villa Flora. 27.9.–1.2.26: Nedko Solakov. Being Vallotton.

Wittlich. Altes Rathaus. 7.9.–1.12.: Werner Tübke bis Neo Rauch. Die Leipziger Kunst und ihr Hang zur Literatur. (K).

Wolfsburg. Kunstmuseum. –14.9.: Ceija Stojka. –28.9.: Freischwimmen! Körper in die Kunst. 27.9.–11.1.26: Utopia. The Right to Hope.

Worpswede. Museen. –18.1.26: Paula Modersohn-Becker und ihre Weggefährtinnen.

Würzburg. Museum für Franken. –26.10.: 1525. Franken fordert Freiheit*en.

Museum im Kulturspeicher. –2.11.: Winfried Muthesius: 1.000 Odysseen; Embodiment. Lviv National Academy of Arts.

Wuppertal. Kunsthalle Barmen. –31.8.: Do Worry Be Happy.

Skulpturenpark Waldfrieden. 20.8.–1.1.26: Tony Cragg. Line of Thought.

Zittau. Städtisches Museum. –26.10.: Ritterlich! 750 Jahre Johanniter in Sachsen.

Zürich (CH). ETH. 20.8.–9.11.: Picasso – Bloch. Eine einzigartige Freundschaft. (K).

Kunsthalle. –7.9.: Klara Lidén.

Kunsthau. –17.8.: Roman Signer. (K). –31.8.: Monster Chetwynd. –7.9.: Suzanne Duchamp.

Migros Museum für Gegenwartskunst. 27.9.–18.1.26: Haegue Yang: Leap Year.

Museum für Gestaltung. –7.9.: Fotoatelier Wolgensinger. Mit vier Augen. –7.12.: Susanne Bartsch. Transformation. 29.8.–18.1.26: Museum of the Future. 17 digitale Experimente.

Museum Rietberg. –17.8.: Hallyu! The Koran Wave.

Pavillon Le Corbusier. –23.11.: Vers une architecture: Reflexionen.

Schweizerisches Landesmuseum. –17.8.: Techno.

Zwickau. Kunstsammlungen im Zwischenraum. –14.9.: Brückenschlag – Chemnitz und Zwickau. Ein Blick in die Slgen.

Zwickledt (A). Kubin-Haus. 23.8.–21.9.: Corinna Antelmann, Susi Jirkuff. 26.9.–31.10.: Barbara Schimpfle. Aquarelle und Zeichnungen.