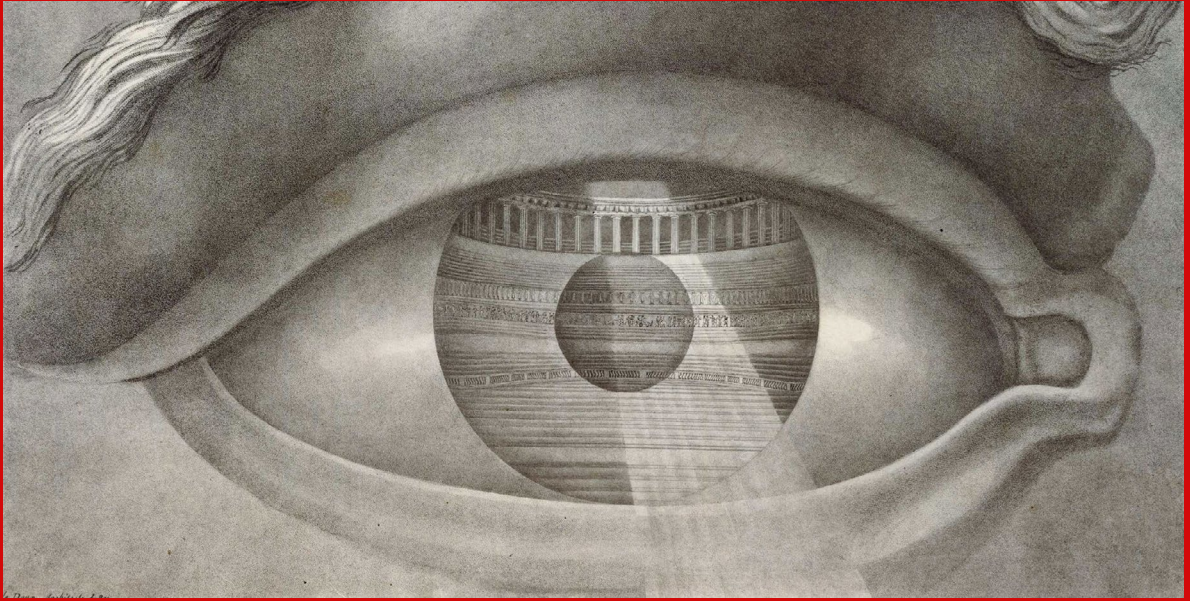




Monatsschrift für Kunstwissenschaft  
78. Jahrgang | Ausgabe 11 | November 2025



# 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](mailto: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. 688, Abb. 1



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.11>

### 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

### Moderneforschung

#### Mit offenen Argus-Augen durch die Moderne

Astrit Schmidt-Burkhardt, Die Augen der  
Avantgarden. Von der Macht der Blicke in der  
Moderne

Matthias Bruhn | 686

### Italienforschung

#### Nur kein Neid!

Jana Graul, Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der  
Frühen Neuzeit. Von der Todsünde zum Zeichen von  
Tugend und Ruhm.

Giovan Pietro Bellori, Vita di Domenico Zampieri, Il  
Domenichino | Das Leben des Domenico Zampieri,  
gen. Domenichino. Übersetzt von Marieke von  
Bernstorff. Hg., kommentiert und mit einem Essay  
versehen von Marieke von Bernstorff

Christian Hecht | 694

#### Von Vasari verschrien: Leben und Werk des Malers Sodoma

Martha Kondziella, Sodoma. Die Tafel- und  
Leinwandbilder

Anna Magnago Lampugnani | 702

#### An Ancient Villa Keeping Its Secrets

Denis Ribouillault, The Villa Barbaro at Maser:  
Science, Philosophy, and the Family in Venetian  
Renaissance Art

Xavier F. Salomon | 710

#### Carlo Maratti – „Primo pittore d'Italia“?

#### Offene Fragen zur Werkgenese

Stella Rudolph und Simonetta Prosperi Valenti  
Rodinò, Carlo Maratti (1625–1713) tra la  
magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia –  
Dipinti e disegni

Jörg Martin Merz | 719

### Geschichte der Kunstgeschichte

#### Ein Kunsthistoriker unter Einfluss: das Vermächtnis der Emigration

Werner Busch, Leben im Exil. Begegnungen mit  
Emigranten der Kunstgeschichte

Burcu Dogramaci | 727

Neues aus dem Netz | 732

Ausstellungskalender | 733

## Moderneforschung

# Mit offenen Argus-Augen durch die Moderne

Astrit Schmidt-Burkhardt

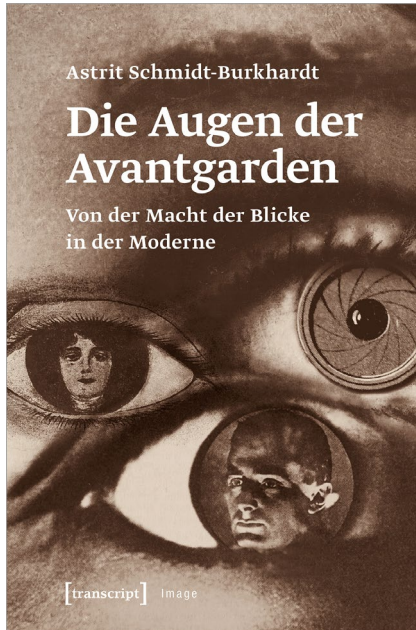
**Die Augen der Avantgarden. Von der Macht der  
Blicke in der Moderne.** Bielefeld, transcript 2024.  
306 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-8376-7221-3. € 48,00

Prof. Dr. Matthias Bruhn  
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe  
[mbruhn@hfg-karlsruhe.de](mailto:mbruhn@hfg-karlsruhe.de)



# Mit offenen Argus-Augen durch die Moderne

Matthias Bruhn

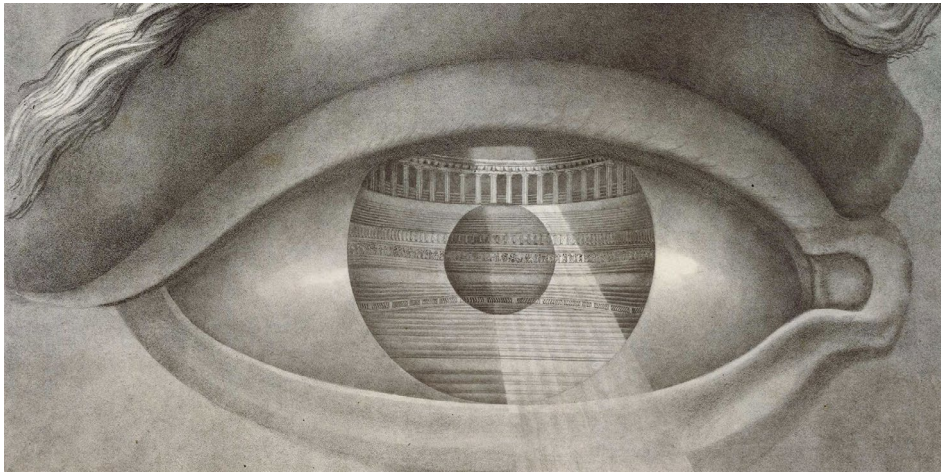


Dass sich in einer Welt, die vom Sehen und Gesehen werden dominiert wird, auch die bildende Kunst mit dem Sehsinn beschäftigt, dürfte kaum überraschen. Weit bemerkenswerter ist dagegen, in welchem Maße sie sich zum Auge als Sehorgan hingezogen gefühlt hat. Astrit Schmidt-Burkhardts Buch widmet sich eben diesem Umstand, und weil sie dabei nicht nur der Ikonographie eines Motivs nachspürt, sondern mit ihm zugleich die „Macht der Blicke in der Moderne“ veranschaulichen möchte, wird das Thema noch einmal erheblich ausgeweitet. Es geht auch um Brillen und Lupen, Foto- und Kinoapparate, um den Voyeur und das Gefängnis, die Synopse und das Bild. Tatsächlich zeigt schon ein erstes Durchblättern Augenmotive in unzähligen Varianten, nicht nur in Kunstwerken, sondern auch in Gestalt anatomischer

Modelle und Fotografien, Karikaturen und Werbeanzeigen. Die Fülle der Abbildungen und Zitate belegt in enzyklopädischer Breite, wie diese die historische Reflexion der Kunst und des Sehens im Laufe von zwei Jahrhunderten begleitet haben. In geistreichen Einzelbeobachtungen entfaltet die Autorin dabei ein geradezu Benjamin'sches Gängesystem, das die Aufklärung des 18. Jahrhunderts mit den Kunstformen des frühen 20. verbindet, nebenbei Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit aufnimmt und auch immer wieder in die elektronische Gegenwart der Spätmoderne führt. Um diesen Bilderatlas in die kompakte Form eines Buches zu bringen, wurden Abbildungen an manchen Stellen im Kleinformat zu Tableaus arrangiert; die Beschreibungen sind sprachlich hochverdichtet.

## Keine objektive Konstante

Schon die Einleitung stellt klar, dass der moderne Mensch nur nicht als passivische „Sehmaschine“ gedacht werden sollte, die mit den eigenen Technologien konkurriert, sondern durch eine visuelle Kultur geprägt ist, zu der das Augenmotiv den Schlüssel bildet. Davon ausgehend, verfolgt die Autorin zunächst den Gang der modernen Ästhetik von Claude Monets Impressionismus, der als „Eindrücklerei“ verspottet wurde, zum denkenden Sehen bei Paul Cézanne, zu Konrad Fiedlers Autonomie des Sehsinns und zu Benedetto Croces Kritik an dessen Verabsolutierung. Sie diskutiert Ernst Gombrichs These zur Verflechtung von Kunst und Technik und Norman Brysons Einwand, dass Gombrich wiederum den gesellschaftlichen Faktor vernachlässigt habe. Die von der Autorin recherchierten Augendarstellungen sind vor allem als Symbole eines modernen „Oкулярzentrismus“ im Sinne Martin Jays zu verstehen.



| Abb. 1 | Claude-Nicolas Ledoux, Coup d'œil du théâtre de Besançon, in: ders., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Bd. 1, Paris 1804, Taf. 113 ↗

Auch der Klappentext erklärt, dass das Sehen „keine objektive Konstante“ sei, was an Heinrich Wölfflins berühmte Formel von 1915 erinnert, wonach das Sehen als solches eine Geschichte habe. Allerdings bleibt Wölfflin im Buch unerwähnt, anders als Kasimir Malewitschs berühmte Anti-Ikone des schwarzen Quadrats, das im Erscheinungsjahr der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* ausgestellt wurde. Warum diese Möglichkeit ausgeschlagen wurde (und damit auch Beiträge wie z. B. Susanne von Falkenhausens *Hinter dem Spiegel* fehlen, in denen das Sehen als Thema der Kunstgeschichte dargelegt wurde), bleibt offen. Astrit Schmidt-Burkhardt hat das Thema schon einmal in ihrer Dissertation von 1992 unter dem Titel *Sehende Bilder* verhandelt. Angesichts neuer Funde und Erkenntnisse und vor dem Hintergrund der seither weiterblühenden Fantasien um Virtualität, Transhumanismus oder Künstliche Intelligenz sollte es eine Aktualisierung erfahren. Der weite gedankliche Bogen lässt allerdings kaum zu, neueste Entwicklungen im Bereich der digitalen Medien oder ihre Erforschung im Detail zu behandeln. Auf jeden Fall aber stehen diese rezenten Entwicklungen mit der Physiologie des 19. Jahrhunderts in einer direkten Linie. Der digitale Sehnerv der KI hat seine Vorgeschichte in Johannes von Müllers Forschungen zum optischen Sehsystem, die bereits im Zentrum von Jonathan Crarys *Techniken des Betrachters* gestanden haben, weil sie auf der irritierenden Erkenntnis beruhten, dass das

Auge eine stabile Wahrnehmung erzeugt, obwohl es sich in permanenter Bewegung befindet. Solche wissenschaftshistorischen und diskursiven Zusammenhänge werden im Buch nur punktuell deutlich, weil Beiträge wie jene von Crary den Anmerkungen überlassen bleiben.

### Gott sieht alles, oder: Orwells Erben

Der Text gliedert sich in die historischen Kapitel „Alles unter Kontrolle“ und „Okulartyrannis“ (die eine Klammer bilden) sowie „Neue Sichtbarkeiten“ und „Isolierte Blicke“ (die sich mit optischen Instrumenten, der Geschichte der Sichtbarmachung und der Darstellung des Auges als Körperteil befassen). Den Ausklang bildet ein Kapitel zum „Entschwinden des Blicks“, das Beispiele der modernen Abstraktion mit der Auslöschung von Gesichtern im Porträt und mit den Augen von Toten verbindet.

Das Kontroll-Kapitel nimmt seinen Ausgang beim *Coup d'œil*, der Plötzlichkeit des Augenblicks, und zeigt dessen Verzweigungen in der aufklärerischen Suche nach synoptischer Übersicht bei Denis Diderot, im theologischen Denken der Ganzheit bei Gottfried Wilhelm Leibniz und im ästhetischen „Augenmaß“ bei Johann Georg Sulzer. Ganz offensichtlich ist der Blick nicht nur ein bevorzugter Wahrnehmungskanal, sondern selbst von göttlicher Natur, er ist die Schau als solche, die niemals schläft. Diese Verzweigung führt anschließend weiter zur Diagrammatik bei Gerd

Arntz und Otto Neurath, in die optische Neuorganisation unter Claude-Nicolas Lédoux und (im folgenden Abschnitt) in die theologische Spekulation, die sich in Hieronymus Boschs Weltlandschaften und in Nikolaus von Cues' Überlegungen zur Gottesschau manifestiert. Mit Jacques Lacan und Jean-Paul Sartre wird das Auge als Figur der Inversion gedeutet und so wieder eine Brücke zur Moderne geschlagen. Es böten sich weitere Schnittstellen, etwa zu Leon Battista Albertis fliegendem Auge oder zur Spiegelung von Blick und Landschaft im Absolutismus, wie z. B. von Pablo Schneider im Hinblick auf den Park von Versailles untersucht (vgl. *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns*, Berlin 2010). Nicht zufällig sind die perspektivischen Ansichten des



**Abb. 3** | André Breton, *Autoportrait: L'Écriture automatique*, 1930. Fotocollage, 26,5 × 23,5 cm. The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum, Jerusalem. © ADAGP, Paris



**Abb. 2** | Dziga Vertov, *Čelovek s kino apparatom. Kinofel'ton* (Der Mann mit der Kamera. Ein Filmfeuilleton), 1929 (1996), Filmstill 1804, Taf. 113

17. Jahrhunderts, aus denen am Ende der gigantische, multitudinale Körper des Leviathan emporsteigt, zugleich Sinnbilder der politischen Theorie jener Zeit. Die Epoche des Barock findet dagegen auf andere Weise Eingang in das Buch, nämlich über das trinitarische Auge, das über der Welt schwebt. Es wird im 18. Jahrhundert zu einem kirchlichen Standardsymbol und stellt zugleich die Verbindung zur Aufklärung her. Hier kann die Autorin besonders anschaulich aufzeigen, welche weitreichenden Zusammenhänge im Motiv des Auges aufgehoben sind, das zum politischen Projektor der Französischen Revolution wird, die es als „höchstes Wesen“ an die Stelle der alten Religionen rückt, und zum Siegel der Vereinigten Staaten, denen es als Abzeichen einer neuen, auf Globalität angelegten Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung dient. Der Scheinwerfer der Aufklärung bringt außerdem jenen Gerechtigkeits- und Kontrollwahn mit sich, der seither die moderne *Surveillance* prägt. *The show must go on.*

Die nächsten Abschnitte behandeln folglich die Bewachung und die Bestrafung, im direkten Anschluss an Michel Foucault, aber (mit Christian Welzbacher) auch mit deutlicher Kritik an dessen Interpretation, weil Jeremy Bentham's Gefängnis als Besserungsanstalt der Schreckensherrschaft der Guillotine und der Kriminologie des 19. Jahrhunderts vorausging und sein Panoptikon auch ein Pendant zur Panorama-





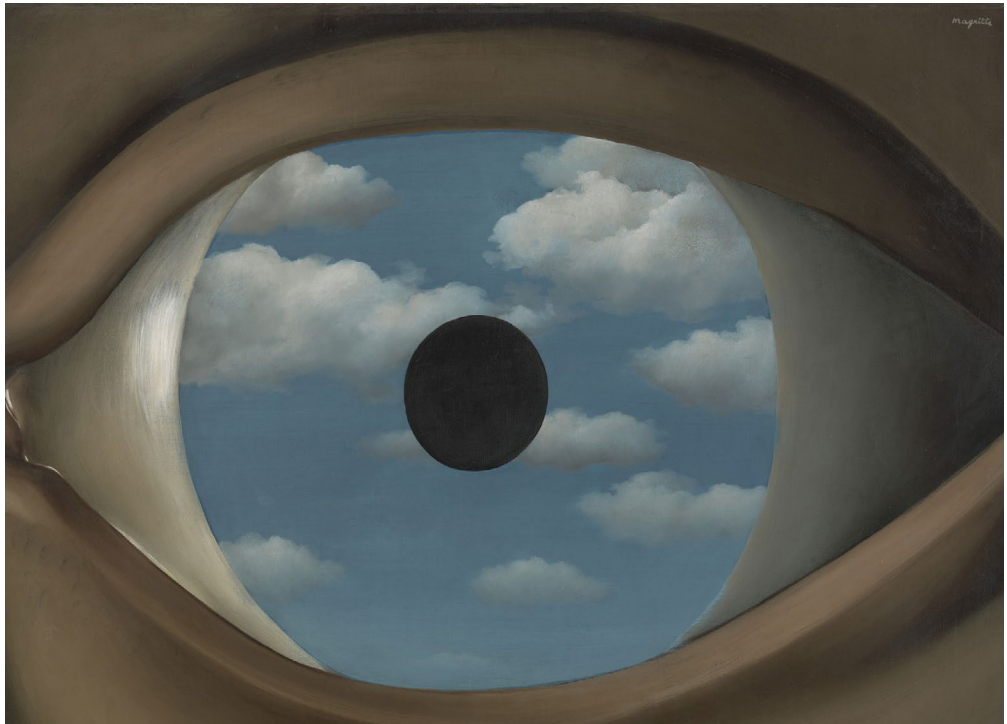
| Abb. 4 | Jean-Alexis Rouchon, *À l'œil*, 1864. Farblithografie, 125 x 98 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

Malerei seiner Zeit bildet. Benthams Gedanke sozialer Verbesserung führt zu Friedrich Schillers Theater als Lehranstalt und zu Ledoux' Entwurf einer egalitären Theaterarchitektur für Besançon, die er in einer berühmten Illustration von 1804 als Miniatur in einem menschlichen Auge versteckt hat. Anstelle einer zweimaligen, identischen Abbildung auf den Seiten 23 und 57 hätte sich vielleicht eine Ausschnittsvergrößerung empfohlen | Abb. 1 |, denn das Detail zeigt ein antikes Halbrund, einem anatomischen Theater vergleichbar, das die Passivität des Guckkastentheaters gegen die wechselseitige soziale Repräsentation austauscht – noch einmal das Sehen und Gesehen werden.

## Technische Abkoppelungen des Auges und vieläugige Porträts

Durch das Kameraobjektiv entwickelt sich das Glotzen zum sozialen Alptraum, indem es sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts vom Auge abkoppelt und zur technischen Form wird, die über die Gesellschaft herrscht. Hier spannt die Autorin den Bogen sehr weit auf, denn sie behandelt auch die Telegrafie, weil sie Thema einer Karikatur des Fotografen Nadar war, oder das Telefon, weil Malewitsch dessen Ablösung durch den Funk ‚vorausgeahnt‘ hat. Unter diesen Bedingungen hätte ebenso gut die katholische Beichtpraxis erwähnt werden können, mit der die römische Kirche lange vor den modernen Geheimdiensten ihr Ohr in aller Welt hatte. Unbestreitbar geht es um Medienrevolutionen, aber im Sinne eines allgemein gefassten optischen Regimes, das die Telegrafie oder den Rundfunk einschließt.

Auf der anderen Seite hat die Autorin eine erstaunliche Reihe vieläugiger Porträts recherchiert, die zwischen den 1860er und 1920er Jahren als Produkt fotografischer Mehrfachbelichtung entstanden sind. Unter der Überschrift „Technische Bilder“ widmet sie sich diesen apparativ erzeugten Darstellungen, die als scheinbare *Glitches* den Anspruch der Avantgarden demonstrieren, durch einen experimentell-parodistischen Umgang mit der Fotografie deren Mechanismen und Bedeutung für die Sehgewohnheiten freizulegen. Nach einem knapp gehaltenen Part zum „Fotoauge“ (zu Franz Roh & Jan Tschichold) behandeln die Abschnitte „Kinoauge“ und „Kameraauge“ ausführlicher die Klassiker der frühen Medienkunst. Dziga Vertovs *Kino-glaz* erfährt eine minutiöse Untersuchung am Beispiel einer Collage, die bisher El Lissitzky zugeschrieben wurde. | Abb. 2 | Offensichtlich beruhte sie auf einem Porträt der Witwe Elizaveta Vertova-Svilova und könnte demnach von Alexander Rodtschenko aufgenommen worden sein. Das „Kameraauge“ reicht vom Bauhaus zu Wolf Vostell und zur visuellen Bewaffnung in Irak- und Ukraine-Krieg. Dass die Künste in diese Vorgeschichte eines modernen Sehens gehören, steht außer Frage; ihre Möglichkeiten sind damit aber noch nicht geklärt.

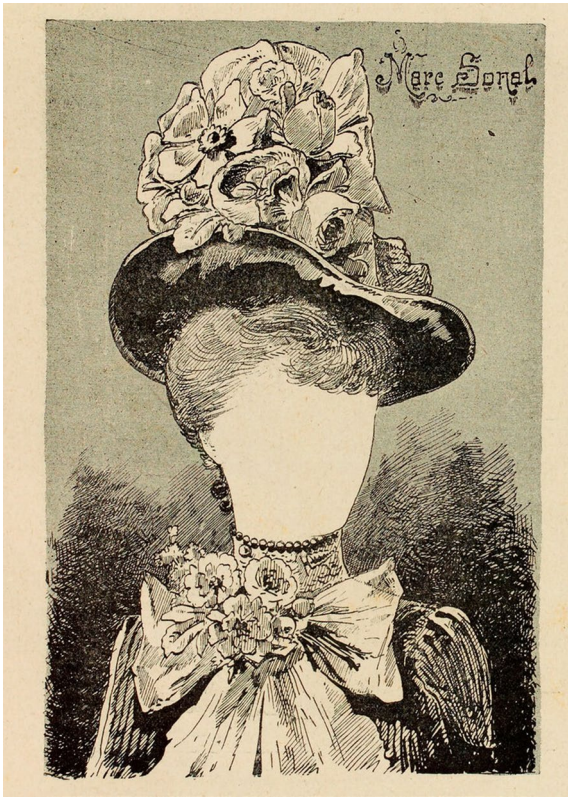


| Abb. 5 | René Magritte,  
Le faux miroir, 1929.  
Öl/Lw., 54 × 81 cm.  
New York, The Museum  
of Modern Art ↗

Die umfassende Geschichte der optischen Instrumente oder des filmischen Sehens, die wiederholt abgesteckt wurde, wird im Buch eher facettenhaft dargelegt, etwa am Beispiel von Odilon Redons symbolistischen Miniaturen, Umberto Boccionis facettierten Kraftbildern, Wassily Kandinskys Abstraktionen oder Karl Blossfeldts Mikrofotografien, die von der Autorin mit den Entwicklungen der Mikroskopie verknüpft werden. André Bretons montiertes Selbstporträt als Mikroskopiker fügt sich bestens in diese Chronik ein. | Abb. 3 | Die „neuen Sichtbarkeiten“, die das Kapitel aufruft, beruhen allerdings auf einer Vielzahl weiterer technischer Entwicklungen, auf neuen Kameraverschlüssen und Filmmaterialien, auf Präparations- und Färbetechniken, die eine eigene Geschichte der Bildgebung darstellen und einen größeren zeitlichen und räumlichen Horizont eröffnen. Gleiches gilt für die Wechselbeziehung von Malerei und Fotografie, für das Schaufenster und die Glas-scheibe, für den Einsatz optischer Techniken in der Wissenschaft, im Militär und andernorts, die im Buch nur gestreift werden können.

### Der Surrealismus und seine Augen-Obsession

Eine in sich geschlossene und bestens lesbare Erzählung, neben den Abschnitten zum trinitarischen Auge oder zum *Kino-Glaz*, liefert die Darstellung des Panorama-Malers Hubert Sattler, der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer seiner Pariser Stadtansichten auch eine Fassadenwerbung mit dem Titel „À l'œil“ festgehalten hatte. | Abb. 4 | Das „Einauge“ darauf war dem Straßenpublikum vertraut, die Verfasserin kann hier historische Anzeigen und ein weiteres Detail von Odilon Redon beisteuern, um den scharfen Blick über die Stadt als Symbol der Allsicht und als Vorzeichen der Haussmann'schen Stadtbereinigung zu lesen. In einem größeren Zeitsprung geht es dann zu René Magrittes Augenporträt *Le faux miroir*, das wiederum an Ledoux erinnert. | Abb. 5 | Unterdessen etabliert sich das Auge schrittweise weiter als Emblem der optischen Industrie, des Fernsehens und der Satellitenüberwachung. Der Surrealismus hat eine eigene Obsession für das Thema entwickelt. Wenn Hans Bellmer in einer seiner Gliederpuppen ein Auge als



**| Abb. 6 |** Marc Sonal, Cruelle énigme!!! Charmant!!!  
In: Jules Lévy (Hg.), Catalogue illustré de l'Exposition des  
Arts incohérents, Paris 1886, S. 57

Gelenk zwischen den Schenkeln verwendet, könnte es an eine Vulva denken lassen, aber ebenso an jene deftige Karikatur von 1903, die im vorangegangenen Abschnitt abgedruckt ist und in der eine Frau ihren After in Form eines Auges entblößt. André Bretons multiple Augen verweisen wieder auf das vorige Kapitel, die Close-Ups von Augen auf das folgende, und die surrealistischen Puppen, Collagen und Montagen schließlich auf die längere Geschichte der künstlichen Augen aus Obsidian und Emaille, die zur Bildniskunst gehören wie der Silberblick oder das Apotropaion. Das Schlusskapitel liefert, als Gegenstück dazu, zahlreiche Beispiele für Bildnisse ohne Augen, für Entstellungen und Ausradierungen, für letzte und leere Blicke. **| Abb. 6 |** Das Buch endet mit einem Resümee, das aber nicht der Gesamtthese gilt, sondern die letzten Seiten zusammenfasst.

## Blinde Flecken

Die Weite der Darstellung, die aus der Ikonographie des Auges eine Kritik der visuellen Kultur ableiten will, kann hier kaum referiert werden. Sie bringt es mit sich, dass Perspektiven und Aspekte fehlen und Verweise nicht immer systematisch sind. Unter dem Stichwort Gaze wird Norman Bryson behandelt, nicht aber Griselda Pollock; es wird Jonathan Crary kurz erwähnt, nicht aber Linda Hentschels Studie zu den pornotopischen Techniken der Moderne, die sich auf ihn bezogen hat. Überraschend ist auch, dass die Autorin einen Artikel Angela Fischels zur Mikroskopie bei Louis Joblot erwähnt, nicht aber den Beitrag zu Malewitsch, der im gleichen Band zu finden ist. Die antike Figur des Argus, die zur Zeit der Avantgarden als Pressesymbol beliebt war (und im vieläugigen Zeiss-Planetarium eine Umkehrung erfährt), wird nur einmal gestreift.

Was der beeindruckenden Augen-Ikonothek hinzugefügt werden könnte, sind Thomas Soemmerrings *Abbildungen des menschlichen Auges* von 1801, die genau in die beschriebene Umbruchphase fallen. Die Inversion des Blicks, die Peter Bexte am Beispiel des Blinden Flecks und seiner Forschungsgeschichte untersucht hat (und die ihn ebenfalls zur Beschäftigung mit optischen Hilfsmitteln im Museum geführt hat), wäre eine Erwähnung wert, ebenso Vera Dünkels Arbeiten zum Röntgenblick, Raphael Rosenbergs Textsammlungen zum Blickspaziergang oder Anja Weisenseels Studie zur Nahbetrachtung im Museum – um nur einige Beispiele zu nennen. Bei komplexen Themen wie dem Blick wäre auch eine gelegentliche Einordnung hilfreich, worauf der Fokus gerade ruht, denn das Auge ist eben nicht nur Sehorgan, sondern schließt viele Rundformen vom Augapfel bis zum Bullauge und entsprechende Metaphern ein – von der Augenhöhe bis zum Auge des Orkans.

Das Thema ließe sich unendlich fortsetzen und erweitern, um den bösen Blick und die Kallipädie, das Kindchenschema und das Manga-Gesicht. Schon die von der Autorin genussvoll sezierte Karikatur August Roeselers unter dem Titel „Straf-Verschärfung“ **| Abb. 7 |**, die zwei Insassen mit moderner Kunst



peinigt, ist ein Vexierbild voller Augen- und Kugelmotive, die den kunsthistorischen Sachverstand eine Weile beschäftigen könnten. Die Menge solcher Beispiele führt den anschaulichen Beweis für die erstaunliche Omnipräsenz des Auges in der Moderne

als Symbolform, Medusenblick oder Selbstbespiegelung, und so lässt das Buch nach eingehender Lektüre die westlichen Avantgarden des 20. Jahrhunderts tatsächlich mit anderen Augen sehen.



| Abb. 7 | August Roeseler, Straf-Verschärfung, in: Fliegende Blätter, Bd. 109, Nr. 2784, 2. Dezember 1898, S. 236 ➔



## Italienforschung

### Nur kein Neid!

Jana Graul

**Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der Frühen Neuzeit. Von der Todsünde zum Zeichen von Tugend und Ruhm** (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 51). München, Hirmer 2022. 480 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-4019-4. € 98,00

Giovan Pietro Bellori

**Vita di Domenico Zampieri, Il Domenichino | Das Leben des Domenico Zampieri, gen. Domenichino.** Übersetzt von Marieke von Bernstorff. Hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Marieke von Bernstorff. Göttingen, Wallstein Verlag 2022. 477 S., Ill. ISBN 978-3-8353-3983-5. € 34,00

Prof. Dr. Christian Hecht  
Institut für Kunstgeschichte  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
[christian.hecht@fau.de](mailto:christian.hecht@fau.de)

# Nur kein Neid!

Christian Hecht



Neid hat keinen guten Ruf: Wie die Evangelisten Matthäus (Mt 27,18) und Markus (Mk 15, 10) ausdrücklich schreiben, war es Neid, der Jesus Christus ans Kreuz brachte. Kein Wunder, dass die christliche Theologie den Neid als Todsünde einstufte. Wer in dieser Sünde bis zum Lebensende verharret, der wird sich nach dem Tode in der Hölle wiederfinden. Mit diesen theologischen Tatsachen waren zweifellos alle Künstler, deren Werke Jana Gaul in ihrer Dissertation behandelt, gut vertraut. Aber noch viel besser kannten sie den Neid sicher als Realität des menschlichen Lebens. Was sie hingegen lange Zeit nicht kannten, waren speziell mit dem Thema des Künstlerneids verbundene Bildformulare und Bildkreise. Diese entstanden, wie die Verfasserin teils sehr detailreich darlegt, erst nach und nach. Daneben gibt es natürlich noch andere Zusammenhänge, in denen der Neid eine Rolle spielt, etwa in illustrierten mittelalterlichen Lasterkatalogen oder in barocken Lasterstürzen, aber wohl nur im Kontext des Neids auf Künstler und des Neids zwischen Künstlern wird dieses Laster zu einem wirklich eigenständigen Bildthema.

Trotzdem ist die vorliegende Arbeit nur zu einem gewissen Teil ikonographiegeschichtlich ausgerichtet, tatsächlich stehen letztlich Fragen der Kunsttheorie im Mittelpunkt, vielleicht kann man sogar sagen, der „Künstlertheorie“. Der „Künstlerneid“ erfuhr nämlich, wie Jana Gaul schlüssig darlegt, eine ganz spezifische Deutung: In zahlreichen Texten erscheint der Künstler eben nicht einfach als Opfer seiner Neider, sondern der Neid wird zum Ausweis künstlerischer Größe. Und der Künstler – der Tugendheld – wird durch den Neid sogar angespornt, auf dem eingeschlagenen Weg vorwärtszugehen. Wer denkt da nicht an den bekannten Satz: „Neid ist die höchste Form der Anerkennung“. Er wird fälschlicherweise Wilhelm Busch zugeschrieben, der tatsächlich anderer Auffassung war und deshalb schrieb: „Um Neid ist



| Abb. 1 | Sandro Botticelli, Die Verleumdung des Apelles, um 1496/97. Tempera auf Holz, 62 × 91 cm.  
Florenz, Uffizien, Nr. 00285580 ↗

keiner zu beneiden.“ (Sämtliche Werke, Bd. 6, hg. von Otto Nöldeke, München 1943, 219)

## Schwer einzugrenzendes Thema

Man kann es nicht anders sagen: Jana Graul hat sich ein großes und schwieriges Thema gesucht. Schon allein dank dieser Themenwahl wird die vorliegende Studie zu einer bemerkenswerten Arbeit, denn bisher ist der Künstlerneid des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit noch nie im Zusammenhang behandelt worden. Wobei natürlich die einzelnen Bildwerke und Texte, die hier eine Rolle spielen, alle schon mehr oder weniger intensiv untersucht wurden. Selbstverständlich erzwingt auch die Größe des Gegenstandes und die unterschiedliche Dichte der Überlieferung gewisse Einschränkungen. Daher hat die Verfasserin sich auf die Toskana beziehungsweise auf Florenz konzentriert sowie auf Rom. Es gibt aber auch einige Ausblicke in andere Regionen, etwa in die Niederlande und nach Deutschland. So wird beispielsweise Albrecht Dürer erwähnt, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er wünschte, in der Vorrede zu seinen *Vier*

*Bücher[n] von menschlicher Proportion* solle „des neides nit gedacht“ werden (263). Dürer befürchtete nämlich, wenn er sich als Neidopfer darstelle, könne er „ferlacht“ werden. Die damaligen Herausgeber sahen das anders und ließen die betreffenden Neid-Passagen unverändert.

Zeitlich erstreckt sich die Arbeit vom Duecento bis ungefähr zum Ende des 17. Jahrhunderts. Allerdings ging es nicht ohne die Antike. Am Beginn stehen ausführliche allgemeine Überlegungen, die einen starken Antikenschwerpunkt haben, denn die antiken Künstlerlegenden bleiben für das Thema bestimmend. Schon das erste der sieben Hauptkapitel trägt daher den Titel „Invidia als Berufskrankheit. Prominente Präzedenzfälle: Phidias und Apelles im Visier der Missgunst“ (12). Die Verfasserin klärt hier ihre Voraussetzungen, verliert sich aber nicht in einer Analyse antiker Texte, sondern zeigt die antiken Beispiele vor allem in der Gestalt, die sie in nachantiker Zeit hatten. Daher spielt bereits in diesem Zusammenhang Sandro Botticellis *Verleumdung des Apelles* eine zentrale Rolle (v. a. 18f.). Man darf dieses Bild sogar als den





| Abb. 2 | Andrea Mantegna, Schlacht der Seeungeheuer, um 1481. Stichel und Kaltnadelradierung, zwei Blätter zusammengefügt. Linkes Blatt: 30,2 × 42,9 cm, rechtes Blatt: 30,4 × 40,7 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, nr. 6812/LR/Recto ➔

Nukleus der gesamten Studie bezeichnen, nicht von ungefähr ist es auch das Umschlagmotiv. | Abb. 1 | Fast gleichwertig neben diesem Gemälde steht Mantegnas rätselhafter Stich, den Vasari den *Kampf der Seeungeheuer* nannte. | Abb. 2 | Protagonisten sind, wie der von Jana Gaul zitierte Michael A. Jacobsen festgestellt hat, die „Telchinen“, die mythischen Urbewohner von Kreta und Rhodos. Als solche singen sie noch in der Klassischen Walpurgisnacht im *Faust II* einige Verse, in denen sie sich rühmen, den Dreizack Neptuns geschmiedet zu haben (Vers 8275). Eine Neptunstatur sieht man auch bei Mantegna. Doch darum geht es nicht allein, vielmehr um die Verbindung von Kunstfertigkeit und schlechtem Charakter: Friedrich Wilhelm Riemer schreibt in seinem *Griechisch-deutsche[n] Hand-Wörterbuch*, ein Telchin (τελχιν) sei ein boshafter und neidischer Mensch, auch ein Zauberer oder Hexenmeister, in übertragenem Sinne könne man so auch Rezensenten bezeichnen (*Griechisch-deutsches Hand-Wörterbuch für Anfänger und Freunde der griechischen Sprache* [...]. Zweyter Band Α–Ω, Jena/Leipzig 1820, 849f.). Bei Mantegna geht es also um einen Kampf zwischen Künstlern, der seine Ursache im Neid hat. Das macht eine beschriftete Personifikation des Neids eindeutig klar. Zwar handelt es sich hier um Wesen einer unbestimmten Vorzeit, aber sie wären nicht dargestellt worden, wenn sie für Mantegna keinen realen Gegenwartsbezug gehabt hätten.

## Theoretisch die Lästerschule der Welt

Dementsprechend benutzt Jana Gaul diesen Abschnitt (38–50) für grundsätzlichere Überlegungen und überschreibt ihn mit „Künstlerneid zwischen Topos und Wirklichkeit: methodische Prämissen“ (38). Diese Wirklichkeit ist aus den erhaltenen Zeugnissen nicht immer vollständig zu rekonstruieren, aber dennoch geht es in den Texten und Bildwerken, in denen der Künstlerneid behandelt wird, letztlich um eine Strategie zur Bewältigung eines echten Problems. Das belegen auch die zahlreichen literarischen Beispiele, die, so heißt es mit der gebotenen Zuspitzung, das „Italien der Renaissance als ‚Lästerschule der Welt‘“ (51–68) lebendig werden lassen. Anschließend erfolgt eine thematische Engführung auf den heute nur noch als historische Größe relevanten Gelehrtenneid, den man im Mittelalter als eine spezifische Form der sprichwörtlichen *invidia clericalis* verstehen kann. Das berühmte Beispiel des Petrus Abaelard (70f.) ist hier wegen seiner spezifischen Aspekte allerdings vielleicht nicht ganz einschlägig. Weitere Beispiele machen aber sehr gut den Grundgedanken deutlich: Neid ist nicht einfach irgendein Unglück, das jeden treffen kann, sondern man kann ihn sich „verdienen“ (101), und zwar durch Tugenden und durch herausragende Leistungen. Angeregt sind die entsprechenden Darlegungen der Autorin durch Benedetto Varchis Vorlesung *Über den Neid* (98), sein



| Abb. 3 | Filarete, Porta Argentea, 1433–45. Bronze. Detail der Bordüre des rechten Türflügels, äußerer Rand: Invidia. Rom, Sankt Peter. Graul, S. 126, Abb. 28

*Ragionamento, o Lezione sopra l'Invidia* aus dem Jahr 1545.

Varchi eröffnet noch weitere Perspektiven, denn er kennt auch einen „guten Neid“, die *emulazione*, (99). Dieser „Wetteifer“ ist im Kontext der Paragone-Diskussionen zwar von großer Bedeutung, in der vorliegenden Abhandlung spielt er aber nur eine Nebenrolle, wie anhand der anschließend folgenden konkreten Beispiele erkennbar wird. Jana Graul greift an dieser Stelle auch schon voraus auf Michelangelo und Vasari: „Deutlicher vielleicht als an keiner anderen Stelle tritt dieser Zusammenhang [zwischen Tugend und Neid] in [Vasaris] Vita Michelangelos zutage. Nicht nur wird hier der Maler und Bildhauer als ein Künstler beschrieben, der mehr als alle anderen zeitlebens der Missgunst seiner Kollegen und übernatürlicher Kräfte ausgesetzt ist – er vermag auch dank seiner Exzellenz den Angriffen des Lasters standzuhalten, ja es zu besiegen.“ (108)

An dieser Stelle bricht die Behandlung der theoretischen Grundlagen ab, und im nun folgenden dritten Hauptkapitel beginnt eine Darlegung zum „Neid in

Künstlersignaturen des 14. und 15. Jahrhunderts“. Die Studie wandelt sich ein wenig unvermittelt zu einer im besten Sinne des Wortes positivistischen Abhandlung über einzelne Inschriften, unter denen derjenigen Giovanni Pisanos an der Pisaner Domkanzel (109–121) eine zentrale Bedeutung zukommt. Leider ist diese vielbesprochene Inschrift nicht im Original erhalten, sondern nur in späteren Abschriften. Das alles wird mit großer Sorgfalt untersucht. Ein weiteres bedeutendes Werk, das in diesem Kontext besprochen wird, ist die Bronzetür, die Filarete noch für Alt-Sankt Peter hergestellt hat und die bis heute das Mittelportal der Peterskirche verschließt (125–127). Hier gibt es eine kleine Personifikation der *Invidia* | Abb. 3 |, die der Verfasserin die Möglichkeit bietet, den Blick zurück auf Giottos Personifikation gleichen Themas | Abb. 4 | (127f.) zu lenken. Hier wie an manchen anderen Stellen bemerkt man eine eher assoziative Anordnung des Stoffes. Wer ihr tatsächlich folgen will, darf sich daher nicht auf eine selek-



| Abb. 4 | Giotto, Invidia, um 1304–06. Fresko. Padua, Cappella degli Scrovegni, Nordwand, Sockelzone. Graul, S. 128, Abb. 29





| Abb. 5 | Giorgio Vasari,  
Paul III. belohnt die  
Tugend, 1546. Fresko.  
Rom, Palazzo della  
Cancelleria, Sala dei  
Cento Giorni. Graul,  
S. 198, Abb. 72

tive Lektüre verlassen. Dieses Buch will als Ganzes gelesen werden, gerade weil die einzelnen Kapitel jeweils unterschiedliche Aspekte des komplexen Gesamtthemas beleuchten.

### Höhepunkt Michelangelo

Das vierte Hauptkapitel untersucht dann die zentrale Epoche zwischen Mantegna und Vasari (149–222), wiederum werden einzelne Texte und Kunstwerke analysiert. Dabei bringt die Überlieferungssituation einen auf den ersten Blick überraschenden Schwerpunkt im Bereich der Musik, denn im inhaltlichen Zentrum stehen Apoll und Marsyas (162f. u. ö.). Das Kapitel greift aber dann auf Michelangelo über. Graul beginnt mit Vasaris Fresko in der Sala dei Cento Giorni im Palazzo della Cancelleria, denn hier gerät, wie sie betont, Michelangelo ins „Visier“ der *Invidia* (197–200). Tatsächlich erscheint auf dem Fresko Papst Paul III. belohnt die Tugend der besiegte Neid unterhalb des mit seinen unverkennbaren Gesichtszügen dargestellten Buonarroti. | Abb. 5 |

Verschiedene Fragen der Michelangelorezeption kommen im sechsten Kapitel zur Sprache. Am Be-

ginn steht das berühmte Zitate aus einem Brief, den Michelangelo wohl 1542 an einen nicht sicher bestimmbarer Empfänger richtete und in dem er schrieb: „Alle Unstimmigkeiten, die zwischen Papst Julius und mir entstanden sind, hatten ihre Ursache im Neid des Bramante und des Raffael [...]“ (223) Wie sich in diesem Dokument zeigt, hat Michelangelo sogar die Probleme, die es mit dem monumentalen Grabmal für Julius II. gab, auf den Neid der Künstlerkollegen zurückgeführt. Und er hat das Thema des Neids auch an anderer Stelle angedeutet, nicht zuletzt, wie die Verfasserin betont, auf dem Fresko des Jüngsten Gerichts (223–228), wobei die Identifizierung der einschlägigen Figuren nicht immer eindeutig ist. Das gilt auch für den sogenannten „Minos“ (224f., Anm. 6), der ganz rechts im Bereich der Hölle erscheint, der aber, wie die Eselsohren zeigen und wie bereits Joachim von Sandrart meinte, ein „Midas-Bruder“ sei (*Der Deutschen Academie Zweyter Theil [...]*, Nürnberg 1675, 153), also ein Kritiker, der für sein fehlerhaftes Urteil bestraft wird.

In diesen Passagen, in denen Michelangelo – oft gespiegelt von Vasari oder auch Federico Zuccari

– im Mittelpunkt steht, erreicht das Buch einen Höhepunkt. Letztlich kann man alle weiteren Beispiele in mehr oder weniger enge Verbindung mit dieser Zentralgestalt der europäischen Kunstgeschichte bringen. Das gilt auch für Kapitel VI, in dem es um „Künstlerische Selbstzerstörung“ geht sowie um „Die bannende Kraft guter Kunst und die Impotenz der Neider“ (345–407). Bereits hier wie im VII. Kapitel, in dem eine Art Resümee gezogen wird, erfolgt eine Ausweitung des Blicks auch in außeritalienische Regionen, und es werden noch einmal viele Künstlernamen genannt.

Das Fazit fällt eindeutig positiv aus. Jana Graul hat eine bedeutende Studie geschrieben, in der ein zentrales Thema der italienischen Kunstgeschichte erstmals umfassend behandelt wird. Sie stützt sich dabei notwendigerweise in vielen Fällen auf schon bekannte Kunstwerke und Texte, erschließt aber auch zahlreiche Objekte und Quellen, die bisher kaum beachtet wurden. Das hochkomplexe Buch ist allerdings nicht immer leicht zu lesen, da das Thema immer wieder Vor- und Rückbezüge erfordert. Doch dank des kleinteiligen Inhaltsverzeichnisses sowie dreier sorgfältig erstellter Register kann man den Überblick behalten.

### Bellori gegen Vasari

Der Neid ist allgegenwärtig. So hat es Jana Graul in ihrer Arbeit umfassend dargelegt – Belloris *Vita* des Domenichino kann man als eine von vielen möglichen Exemplifizierungen dieses Themas lesen. Das wird insbesondere im sehr gelungenen Kommentar deutlich, den Marieke von Bernstorff zu diesem berühmten Text geschrieben hat. Textgrundlage ist die 1976 erschienene kritische Ausgabe von Evelina Borea. Belloris Viten, die 1672 erstmals erschienen sind, stehen in der Tradition der Lebensbeschreibungen Vasaris. Wie könnte es anders sein? Allerdings verfolgte Bellori einen Ansatz, der sich von demjenigen Vasaris deutlich unterscheidet. Vasari behandelte sehr viele Künstler, denn er wollte einen möglichst vollständigen, nach Epochen gegliederten Überblick zur italienischen Kunstgeschichte bieten, die im Werk Michelangelos ihren unüberbietbaren Höhepunkt er-

reicht. Für Bellori war Michelangelo jedoch bereits fern gerückt, und er hatte auch keineswegs den Anspruch der Vollständigkeit. Er beschränkte sich vielmehr auf wenige Schlüsselgestalten, die er dafür umso ausführlicher behandelte – und auch aufgrund seiner Stilvorstellungen bewertete. Das wird nicht zuletzt in seinen sehr ausführlichen Bildbeschreibungen erkennbar. Während Vasari eine aufsteigende Linie zeichnet, die im einsamen Helden Michelangelo kulminiert, beschreibt Bellori sozusagen viele „Michelangelos“, wobei für ihn diese Helden durchaus nicht alle auf der gleichen Höhe stehen.

Zu den Künstlern, die Bellori besonders schätzte, gehört jedoch fraglos Domenico Zampieri, Il Domenichino. Das zeigt bereits der Umfang der Vita. Vor allem aber handelt es sich nicht einfach um eine neutrale Lebensbeschreibung, sondern um ein ausführliches Epitaph für einen Freund, mit dem Bellori dieselben künstlerischen Ideale teilte. Bellori sieht in Domenichino – nicht zu Unrecht – den legitimen Erben des berühmten Annibale Carracci. Als klassischen Maler wird ihn noch Goethe schätzen, der zahlreiche Reproduktionen von Werken Domenichinos besaß, etwa von den Fresken der Nilus-Kapelle in Grottaferrata. Heute noch sieht man im Deckenzimmer des Weimarer Goethehauses, wie der heilige Abt Nilus einen besessenen Knaben heilt. Bellori gibt eine detailreiche Beschreibung dieser Szene (56–58).

Mit einiger Sicherheit schätzte Goethe – wie bereits Bellori – an diesem und ähnlichen Werken weniger die inhaltliche Seite als die gelungene, höchst ausgewogene Komposition, die man mit Fug und Recht „intellektuell“ nennen darf. Für Bellori ist jedenfalls Domenichino die vorbildliche Verkörperung des Typus eines denkenden Malerphilosophen und eines intellektuellen Malers par excellence. In Marieke von Bernstorffs Nachwort findet man gerade dazu erhellende Aussagen und natürlich auch weitere wichtige Informationen, etwa zum möglichen Werkstattaufenthalt Belloris bei Domenichino (334f.). Auch auf den Neid, der das Leben dieses Künstlers in erheblichem Maße erschütterte, geht die Autorin ausführlich ein, besonders in Hinblick auf die Ausmalung der



Cappella del Tesoro am Dom von Neapel (376–380). Ja, die *Invidia* der neapolitanischen Künstler verschuldet letztlich sogar den Tod des Malers, der 1641 in Neapel stirbt.

Bellori schrieb ein Italienisch für Fortgeschrittene. Das liegt sowohl an seinen manchmal recht komplizierten Satzkonstruktionen, die an klassische lateinische Perioden erinnern, als auch an der Komplexität einiger von ihm benutzter Begriffe. Marieke von Bernstorff gelingt es, sehr nah am Original zu bleiben, indem sie Belloris Duktus folgt, ohne jemals unverständlich zu werden. In einigen Fällen fügt sie aber in eckigen Klammern kurze Textergänzungen ein, die einem besseren Verständnis dienen. Und ebenfalls in eckigen Klammern bringt sie in ihrer Übersetzung wichtige kunsttheoretische Begriffe in der Originalsprache. Zum positiven Eindruck der Edition trägt auch der Apparat bei. Es gibt nicht nur ein Register der Namen sowie der Orte und Werke, sondern auch eines der zentralen Begriffe (*Invidia* ist allerdings nicht dabei). Ebenso dankbar ist man für eine Zeittafel zum Leben des Malers. Erfreulich sind schließlich die Abbildungen, die das Verständnis des Textes sehr erleichtern.

## Italienforschung

# Von Vasari verschrien: Leben und Werk des Malers Sodoma

Martha Kondziella

**Sodoma. Die Tafel- und Leinwandbilder.**

Merzhausen, ad picturam 2023. 590 S., zahlr. Abb.

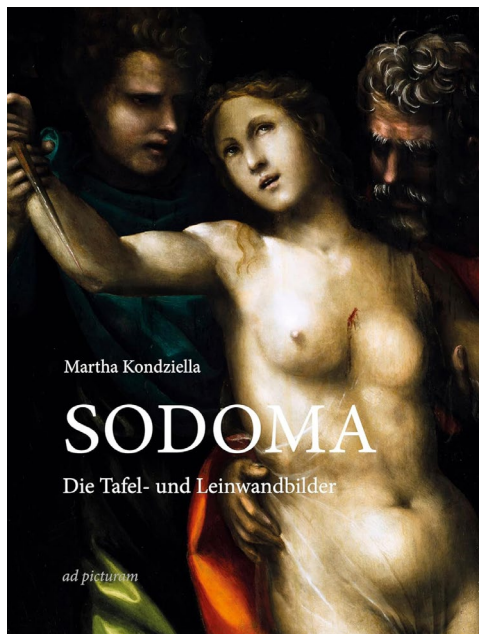
ISBN 978-3-942919-17-3. € 68,00.

E-book: Heidelberg, arthistoricum.net, 2023 ↗

Dr. Anna Magnago Lampugnani  
Bibliotheca Hertziana –  
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rom  
[anna.magnagolampugnani@biblhertz.it](mailto:anna.magnagolampugnani@biblhertz.it)

# Von Vasari verschrien: Leben und Werk des Malers Sodoma

Anna Magnago Lampugnani



Der Maler Sodoma (1477–1549), als Giovanni Antonio Bazzi in Vercelli geboren, ist auch wegen seines auffälligen Spitznamens allseits bekannt: Giorgio Vasari trug insofern zu seiner Berühmtheit bei, als er 1568 in seiner dem Künstler gewidmeten Lebensbeschreibung Sodomas triebhaften und bestialischen Charakter sowie seine unmäßige Liebe zu jungen Männern und zu Tieren hervorhob. Gleichzeitig habe allerdings Vasaris negatives und moralisierendes Künstlerbild dazu beigetragen, so Martha Kondziella in ihrer kürzlich erschienenen, breit angelegten Künstlermonographie, dass Sodoma bis heute zu einem der vernachlässigten Künstler der Renaissance zähle, und sogar „mehr und mehr aus der Kunstgeschichte beziehungsweise dem Kanon der großen Renaissance-künstler verdrängt“ (69) worden sei. Die aus ihrer

Dissertation (Univ. Freiburg, 2017) hervorgegangene Publikation setzt sich vor diesem Hintergrund das Ziel, dem Künstler die notwendige Aufmerksamkeit zu widmen: Das von Kondziella im ersten Teil zusammengetragene Quellenmaterial zum Leben Sodomas verbindet sie in einem zweiten Teil mit einer Analyse exemplarischer Werke. Ihren Fokus auf Tafel- und Leinwandbilder begründet sie schlüssig mit dem bisherig vorherrschenden Interesse der Forschung für Sodomas große Freskenzyklen (u. a. Roettgen 1997; Frommel 2003; Loseries 2004; Giuliani 2008; Bartalini 2015).

Zusätzlich liefert die Publikation einen chronologisch geordneten, reich illustrierten Katalogteil, der, wie Kondziella schreibt, aus einer von ihr angelegten – allerdings nicht öffentlich verfügbaren – Datenbank generiert wurde. Dieser Katalog umfasst sämtliche in Museen, Kirchen, Privatbesitz und auf dem Kunstmarkt nachweisbaren Tafel- und Leinwandbilder Sodomas samt den zugehörigen graphischen Blättern. Systematisch werden in diesem für die Forschung wertvollen Apparat neben knappen technischen Informationen zu den Werken auch Provenienzanangaben, Quellen- und Literaturnachweise sowie Kurzbeschreibungen zusammengeführt. Mit ihrem Buch reiht sich Kondziella in die Tradition der bislang 16 erschienenen Künstlermonographien zu Sodoma (u. a. Hayum 1976; Carli 1979; Radini Tedeschi 2008 und 2010) mit der Absicht ein, über diese teils überholten, teils lückenhaften Studien hinauszugehen.

## Sodomas Vita

Einem klassischen und teleologisch ausgerichteten Muster von Künstlerbiographien folgend – man fühlt sich an Vasaris *Vite* erinnert –, strukturiert die Autorin den Teil zum Leben des Künstlers in Abschnitte von

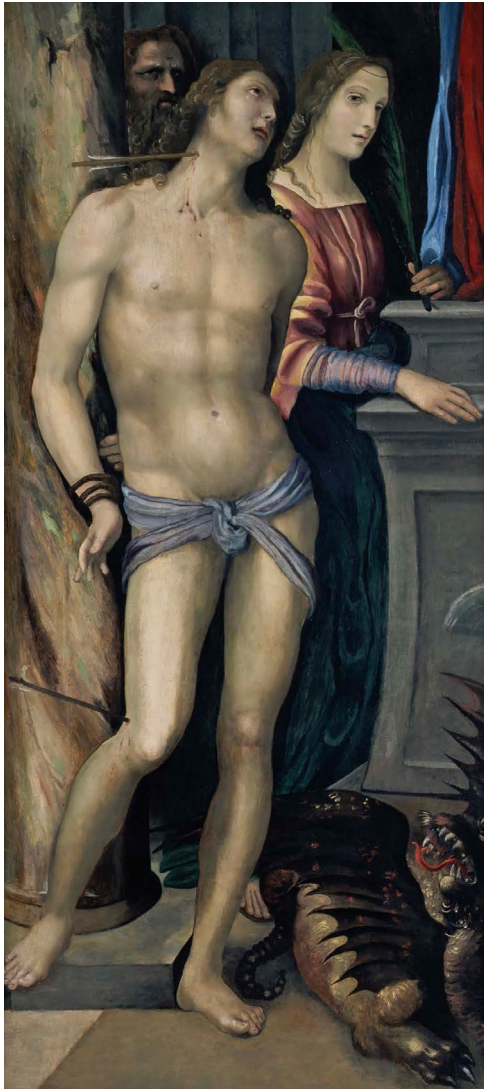


| Abb. 1 | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma), Predellatafel mit der Geißelung Christi, um 1510. Öl auf Holz, 36,4 × 70,4 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Kondziella 2023, S. 91

„Jugend“, „Aufstieg“, „Blütezeit“ und „letzte Schaffensjahre“. Dabei stützt sie die Erzählung in der deutlich formulierten Absicht, sich von der negativ geprägten *Vita* Sodomas von Vasari zu distanzieren (vgl. die deutsche Edition Giorgio Vasari bei Wagenbach: *Sodoma und Beccafumi*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2006), auf notarielle Urkunden, Verträge und andere Dokumente, um sich ihrem – seltsam unbedarften – Ziel eines „tunlichst vollständige[n] Bild[es] des Malers“ (13) zu nähern. Dass sie dennoch in enger Anlehnung an Vasaris Text arbeitet, wird an einigen Stellen deutlich, z. B. wenn sie schreibt, „[ü]ber seine künstlerische Ausbildung ist wenig bekannt, zumal Giorgio Vasari [...] in seiner Sodoma-Biografie kein Wort über diese verliert.“ (15) Die Autorin führt aus, wie Sodoma sein Handwerk bei Giovanni Martino Spanzotti in seiner Geburtsstadt Vercelli erlernte, und schließlich 1503 im Vertrag für die Freskenausmalung im Refektorium des Olivetaner-Konvents von Sant'Anna in Camprena erwähnt wird. 1505 belegen Quellen seine künstlerische Tätigkeit im benachbarten Kloster Monte Oliveto Maggiore, um dort den von Luca Signorelli begonnenen Zyklus zu vollenden. Dank Sigismondo Chigi, der ein gutes Wort für den Maler einlegte, wurde dieser 1508 für die Ausmalung oder zumindest für die Vorbereitung durch Grundeinteilung und Ornamente der Stanza della Segnatura im Vatikan beauftragt, bevor Raffael den Auftrag übernahm.

Zurück in Siena folgt „Sodomas künstlerischer Aufstieg“, wovon z. B. die Kreuzabnahme für die Familie Cinuzzi Zeugnis ablegt, aber auch die Tatsache, dass er von Papst Leo X. in den Ritterstand erhoben wurde. Die „Blüte“ Sodomas beginnt 1515, als ihn Aufträge von öffentlicher wie privater Seite erreichen: Von dem nie vollendeten Auftrag der Sieneser Opera del Duomo für eine bronzene Apostelfigur über Wandmalereien im Oratorium der Compagnia di San Bernardino, die er gemeinsam mit Girolamo del Pacchia und Domenico Beccafumi ausführte, bis hin zu dem Auftrag Agostino Chigis in der Villa Farnesina in Rom und schließlich zu seiner Tätigkeit im Ratssaal des Palazzo Pubblico in Siena. Im Frühjahr 1538 war Sodoma in Piombino am Hof von Jacopo V. d'Appiano und 1539 ist ein Aufenthalt des Künstlers in Pisa nachgewiesen. Als letztes erhaltenes datiertes Werk gilt das Altargemälde der *Sacra Conversazione mit sechs Heiligen* (Santa Maria la Spina, Pisa). 1549 starb Sodoma.

An den biographischen Bericht schließt Kondziella eine Erörterung von „Vasaris Einfluss auf das Sodoma-Bild in der Kunstwissenschaft“ an. Nur sporadisch in der Torrentina-Edition genannt, wird Sodoma erst in der zweiten *Viten*-Edition 1568 eine eigene Lebensbeschreibung gewidmet, in der Vasari durchgängig seiner grundsätzlichen Ablehnung Stimme verleiht. Er kommt nicht umhin, einige Arbeiten des Malers zu loben, aber gute Werke von seiner Hand



**| Abb. 2 |** Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma),  
Fragment einer Sacra Conversazione mit den  
Heiligen Sebastian und Margarethe, um 1510.  
Öl/Lw. (vormals Holz), 166,7 × 76,5 cm. Portland  
Art Museum. Kondziella 2023, S. 98

seien durchaus rar („ma di si fatte ne fece pochissime“). Sodomas künstlerisches Schaffen sei von *capricci* geleitet, er vollende seine Aufträge nie, da er, selbst einem Tier ähnlich, sich andauernd um seine Tiere kümmere. Ganz anders habe dagegen der fromme und tugendhafte Domenico Beccafumi gelebt und gearbeitet, der allerdings aufgrund mangelnder Aufträge, so Vasari, Siena verlassen musste. Doch

weshalb wurde von Vasari gerade Sodoma zum negativen Tugendexempel stilisiert? Nicht hinreichend erklären können dies die bislang angeführten Argumente: Vasari sei von Neid erfüllt gewesen oder habe auf Informationen des ebenfalls missgünstigen Beccafumi zurückgegriffen – Hypothesen, die nicht verifizierbar sind. Gerne wüsste man vor allem, weshalb Vasari gerade die vermeintliche sexuelle Vorliebe für junge Männer und Tiere als Gründe anführt, um den Maler zu diskreditieren. Letztlich bleibt es bei der Schlussfolgerung, Vasari sei mitverantwortlich dafür, dass Sodoma etwa in Überblickswerken zur Renaissance selten Erwähnung findet und seine Werke – sei es die „überreife“ Farbgebung oder ein „sinnliches“ Fresko (Wilkins 2011, 537) – häufig durch den Filter der von Vasari beschriebenen sittenlosen Sexualität interpretiert werden. Als Leserin nimmt man etwas konsterniert zur Kenntnis, dass Kondziella zu diesen Problemen keine kulturgeschichtlich fundierten Thesen formuliert.

Die in der Forschung kaum diskutierte Frage nach Sodomas Tätigkeit als Bildhauer (dazu bislang nur Cust 1906, 125, 213) greift Kondziella in einem kurzen Kapitel auf und verweist dafür auf den Auftrag für eine bronzene Apostelfigur für die Sieneser Opera del Duomo – von dem jedoch weder ein Dokument noch die Figur überliefert ist. Trotzdem wurde Sodoma 1515, wie die Autorin herausstellt, erneut eine plastische Arbeit anvertraut. Diesmal handelte es sich um eine Reitergruppe für einen ephemeren Triumphbogen, der für einen Besuch Papst Leos X. in Siena errichtet werden sollte. Dieser Hinweis dient nur bedingt einer gesicherten Rekonstruktion seiner Tätigkeit als Bildhauer, da der Besuch abgesagt wurde und die Realisierung der Gruppe durch Sodoma ungewiss bleibt. Als letztes Indiz für seine Tätigkeit als Bildhauer gilt ein schriftlicher Beleg darüber, dass Sodoma im Januar 1537 von der Kommune die Erlaubnis erhielt, auf eigene Kosten ein Pferd anzufertigen, für das er eine Zeichnung ausgeführt habe und dessen Aufstellungsort noch bestimmt werden sollte. Auch in diesem Fall sind jedoch keine Informationen zur Realisierung (oder zum geplanten Material) bekannt.





| Abb. 3a und 3b | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma), Heiliger Sebastian (recto), Maria mit Jesus und Heiligen (verso), 1525–28. Öl/Lw., 204 × 245 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi. Kondziella 2023, S. 393

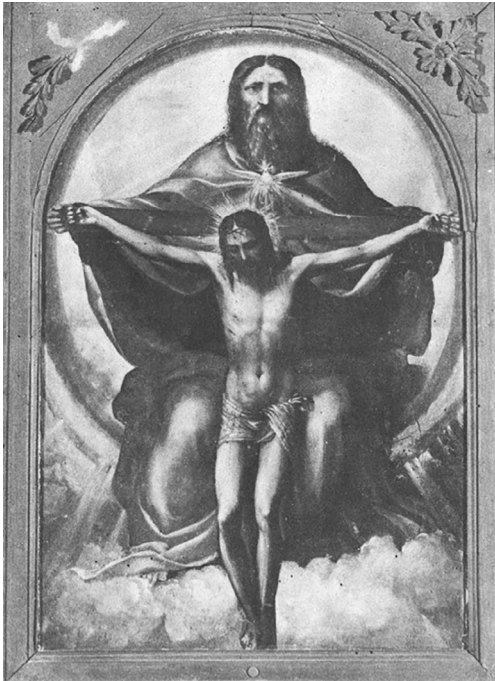
Im Unterschied zu Beccafumi also, der als Maler sowie als Bildhauer tätig war, wirft die skulpturale Tätigkeit Sodomas, wie Kondziella festhält, schließlich mehr Fragen auf als Antworten gegeben werden können (75).

### Sodomas Gemälde: Von „gonfaloni“...

Im zweiten Teil der Publikation werden die Tafel- und Leinwandbilder Sodomas diskutiert, die in religiöse, allegorische und mythologische Themen sowie Porträtmalerei aufgeteilt werden. Ausgewählt werden für eine ausführliche Betrachtung vonseiten der Autorin die „bedeutendsten Bilder“ (13), wobei in der Einleitung nicht ausgeführt wird, woran sie deren Bedeutung festmacht. Es folgen sorgfältige und kundige Bildbeschreibungen und Kontextualisierungen der einzelnen Werke, die auf einer gründlichen Auswertung der Quellen bzw. der Sekundärliteratur beruhen und neue Ergebnisse und Interpretationen zutage treten lassen. Neben den bekannten Gemälden wie

der *Kreuzabnahme Cinuzzi* oder der *Sacra Conversazione* für Sigismondo Chigi untersucht Kondziella eingehend auch die häufig vernachlässigten Predella-Tafeln im Budapester Szépművészeti Múzeum.

| Abb. 1 | Durch die Analyse des hölzernen Bildträgers kann die Autorin zeigen, dass die Tafeln zusammengehören und zweifellos Bestandteil einer Altarpredella waren, und sogar, so ihre überzeugende Vermutung, mit dem Fragment einer Altartafel im Portland Art Museum, von der heute nur die Figur des heiligen Sebastians erhalten ist | Abb. 2 |, zusammenhängen. Ein Kapitel widmet die Autorin der häufig übergangenen Gattung der Prozessionsbanner (*gonfaloni*). Diese von religiösen Laienbruderschaften beauftragten Stoffgemälde wurden in einigen Fällen vorübergehend auch als Altarbilder eingesetzt. Von Sodoma ist ein schon von Zeitgenossen – sogar von Vasari – gelobter *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia (Siena) überliefert, der heute in Florenz in der Galleria degli Uffizi aufbewahrt wird.



| Abb. 4a und 4b | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma) mit Werkstatt, Trinität (recto), Schutzmantelmadonna (verso), 1525–28. Tempera auf Holz, 63 × 43 cm. Siena, Museo Diocesano d'Arte Sacra. Kondziella 2023, S. 48

Das portable Gemälde zeigt auf der Hauptseite – wobei offenbleibt, wie Haupt- und Rückseite zu bestimmen sind – das Martyrium des heiligen Sebastian | Abb. 3a | und auf der anderen Seite eine Darstellung Marias mit Kind und Heiligen. | Abb. 3b | Ausgewählt wurden hier Heilige, die traditionell bei gesundheitlichen Leiden angerufen wurden, was mit darauf schließen lässt, dass die Compagnia Verbindungen zu einem Hospital pflegte. Das Thema wurde, darüber informiert der Vertrag, mit der Compagnia genauestens abgesprochen. Trotzdem widersetzte sich Sodoma insofern den Vorgaben, als er die Schergen auf der Seite des Martyriums des heiligen Sebastian wegließ und es so zu einem Martyrium ohne Täter machte. Seinem Erfolg bei der Compagnia schadete seine Eigensinnigkeit jedoch nicht: Kondziella stellt fest, dass die Auftraggeber sogar eine zusätzliche Zahlung für ihr Prozessionsbanner an Sodoma veranlassten.

Eine detaillierte Bildanalyse widmet die Autorin schließlich dem *gonfalone* der sog. Rosenkranzmadonna, den Sodoma für die Sieneser Kirche San

Domenico anfertigte. In Tempera auf Seide, diesmal im Auftrag der Compagnia del Santissimo Rosario entstanden, zeigt diese Prozessionsfahne auf beiden Seiten, je spiegelverkehrt, die Himmelfahrt Mariens. Die Szene der über einem geöffneten Sarg schwebenden Muttergottes ist zwischen Puttenscharen und über der Stadtsilhouette von Siena situiert. Diese Stadtansicht spielt, wie ein Vergleich mit einer ähnlichen Tafel Giovanni di Lorenzos suggeriert, auf die Schlacht von Camollia gegen die Florentiner Truppen im Jahr 1526 an, deren siegreicher Ausgang die Bewohner Sienas auf ein wundersames Eingreifen der Gottesmutter zurückführten. Während die Franziskaner diesen Sieg explizit der unbefleckten Maria zuschrieben, einer Doktrin, die sie im Unterschied zum Dominikanerorden vertraten, ist im *gonfalone* Sodomas die Rosenkranzmadonna in blauem Gewand – und eben nicht die weiß gekleidete *Immacolata* – für den Erfolg verantwortlich. Vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung der Thesen Tomoo Matsubaras (2004) interpretiert Kondziella Sodomas Werk plausibel (auch) als Reaktion der Dominikaner



auf die Lehrmeinung der Franziskaner in Hinblick auf die Unbefleckte Empfängnis.

## ...zu „cataletti“ und Tafelbildern

Besonders interessant sind die Ausführungen der Autorin zu den ebenfalls selten von der Forschung gewürdigten *cataletti*: auf beiden Seiten bemalte Tafeln, die das Kopf- und Fußende von Tragbahnen bildeten. Zwei dieser *cataletti*, die ausschließlich in Siena im Auftrag von Laiengemeinschaften entstanden, welche sich vor allem der Pflege von Pilgern und Kranken verschrieben und die dem Transport des Leichnams auf den Friedhof dienten, sind auch von Sodoma überliefert. So bemalte er eine Totenbahre, von der vier Tafeln im Sieneser Museo Diocesano aufbewahrt werden, für die Compagnia della Santissima Trinità, passenderweise mit Darstellungen der Dreifaltigkeit durch das Gnadenstuhl-Motiv.

| Abb. 4a | Auf den Innenseiten stellte Sodoma einmal eine Engelspietà und einmal eine Schutzmantelmadonna dar, die auch weiß gekleidete Angehörige der Bruderschaft umfängt. | Abb. 4b | Diese „Bestattungsmöbel“, die sich, wie Kondziella abschließend ausführt, „vom Gebrauchsgegenstand zum wahren Kunstwerk“ (183) entwickelten und von den Bruderschaften in Auftrag gegeben wurden, um sich in der Öffentlichkeit zu repräsentieren sowie neue Mitglieder und Förderer einzuwerben, werden intensiv analysiert und rekontextualisiert. Dennoch wären übergreifende Fragen etwa nach dem Zusammenhang von Außen- und Innenseite, der Medialität und Rolle als portable Bildwerke, sowie nach ihrer Verbindung zur Memoria der Verstorbenen aussichtsreich gewesen, um diese selten berücksichtigte Gattung noch besser zu verstehen. Eingehende Untersuchungen widmet die Autorin schließlich der großen Anzahl an Sodoma zugeschriebenen privaten, kleinformatigen Andachtsbilder sowie den selteneren Gemälden mit allegorischen oder mythologischen Sujets, z. B. für die Chigi-Familie, darunter vor allem dem Bild im Palazzo Chigi al Casato di Sotto in Siena. | Abb. 5 | An die ausführlichen Werkbesprechungen schließt Kondziella den Katalog an, in den sie die 141 nach-



| Abb. 5 | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma), Sturz des Phaeton, 1507/08. Öl/Lw., 64,1 × 56,8 cm. Worcester, Worcester Art Museum, Nr. 1925.121 ↗

weisbaren Tafel- und Leinwandbilder Sodomas aufnimmt, aber auch zehn Werkstattarbeiten sowie nach aktuellem Kenntnisstand abzulehnende Gemälde. Dem eigenen Urteil der Autorin, ihre Dissertation habe ein umfassendes Bild des Künstlers liefern können und die Betrachtung der Gemälde habe neue Erkenntnisse zutage gefördert, die dessen künstlerische Entwicklung betreffen (331), ist grundsätzlich zuzustimmen. Dies trifft allerdings weniger auf die Biographie, der auch durch die Publikation aller überlieferten Quellen zum Leben Sodomas von Roberto Bartolini und Alessia Zombardo (2012) vorgearbeitet wurde, als vielmehr auf die einzelnen Werkbeschreibungen und -analysen zu, die Sodomas Auseinandersetzung mit Werken seiner Kollegen und seine Arbeitsweise beleuchten. Methodologisch problematisch und antiquiert ist jedoch dabei die Konstatierung des „Einflusses“ dieser unterschiedlichen Quellen, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Publikation zieht. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Analyse der *Sacra Conversazione* für Sigismondo Chigi vom

„Einfluss Raffaels“ (42, 86) die Rede, dann vom „Einfluss Leonardos“ bei der Gestaltung der Johannes-Figur (103) sowie vom „Einfluss seiner Florentiner Zeitgenossen wie Fra Bartolommeo [...] und Andrea del Sarto“ (106) in der Überwindung der Distanz zwischen Bild und Betrachter.

Der Begriff des „Einflusses“ ist problematisch, weil er die Eigenleistung Sodomas in der künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern und Zeitgenossen mindert. In der Kunsthistoriographie werden bereits seit Michael Baxandall (Baxandall 1985) Alternativen diskutiert, die präziser und kritischer konstruktive Übernahmen und kreative Transformationen in künstlerischen Austauschprozessen beschreiben (dazu u. a. Tauber 2018; Tauber 2019). Hält Kondziella fest, dass Sodoma ganz unterschiedliche Quellen rezipierte und seine Auseinandersetzungen hiermit vom unmittelbaren Zitat bis zur variierenden Paraphrase reichen, wäre es fruchtbar gewesen, sich auf diese unterschiedlichen kreativen Übernahmen zu konzentrieren und verschiedene Strategien zu identifizieren, um tatsächlich die „hohe Qualität und Schönheit“ (70) von Sodomas Tafel- und Leinwandbildern, die die Autorin hervortreten lassen möchte, deutlich zu machen. Von einer methodisch konzentrierten Fragestellung in dieser Hinsicht hätten die intensiven und quellennahen Bildanalysen zusätzlich profitiert.

## Literatur

**Bartalini 2015:** Roberto Bartalini, Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota di Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi), in: *Prospettiva* 154, 2015, 39–73.

**Bartalini/Zombardo 2012:** Roberto Bartalini und Alessia Zombardo, Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie, Vercelli 2012.

**Baxandall 1985:** Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985.

**Carli 1979:** Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979.

**Cust 1906:** Robert Henry Hobart Cust, Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled „Sodoma“. The man and the painter. 1477–1549, London 1906.

**Frommel 2003:** Christoph Luitpold Frommel (Hg.), *La Villa Farnesina a Roma*, 2 Bde., Modena 2003.

**Giuliani 2008:** Rosamaria Giuliani, L'attività del Sodoma in Sant'Anna in Camprena. Preludio al ciclo di Monteoliveto Maggiore, in: Maria Forcellino (Hg.), *Studi in onore di Joselita Raspi Serra*, Rom 2008, 49–59.

**Hayum 1976:** Andrée Madeleine Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – „Il Sodoma“ (Diss. Cambridge, MA 1968), New York u. a. 1976.

**Loseries 2004:** Wolfgang Loseries, Landschaft – Vedute – Bühnenprospekt. Sodomas Fresken in der Katharinenkapelle von San Domenico in Siena, in: Sebastiana Dudzika und Tadeusza J. Zuchowski (Hg.), *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600: materiały sesji naukowej*, Toruń 2004, 161–182.

**Matsubara 2004:** Tomoo Matsubara, Battle, controversy, and two polemical images by Sodoma, in: *Res* 46, 2004, 53–72.

**Radini Tedeschi 2008:** Daniele Radini Tedeschi, Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma (Vercelli 1477–Siena 1549). Dissertazione sulla teoria delle influenze e sul metodo fisiognomico attraverso le botteghe di Padova, Ferrara e Vercelli, Rom 2008.

**Radini Tedeschi 2010:** Daniele Radini Tedeschi, *Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco 2010.

**Roettgen 1997:** Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd 2: 1470–1510, München 1997.

**Tauber 2018:** Christine Tauber, Der Einfluss hat noch zu viel Einfluss. Strömungsirrhlehre: Die Leitmetaphorik einer Kunstgeschichte der Vorläufer und Wegbereiter von Schulstilen raubt dem Künstler die Autonomie, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.4.2018, N3.

**Tauber 2019:** Christine Tauber, Noch einmal: „Wider den Einfluss!“, in: Ulrich Pfisterer und Christine Tauber (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2019, 9–26.

**Wilkins 2011:** David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art: Painting – Sculpture – Architecture*, Upper Saddle River 2011.

## Italienforschung

# An Ancient Villa Keeping Its Secrets

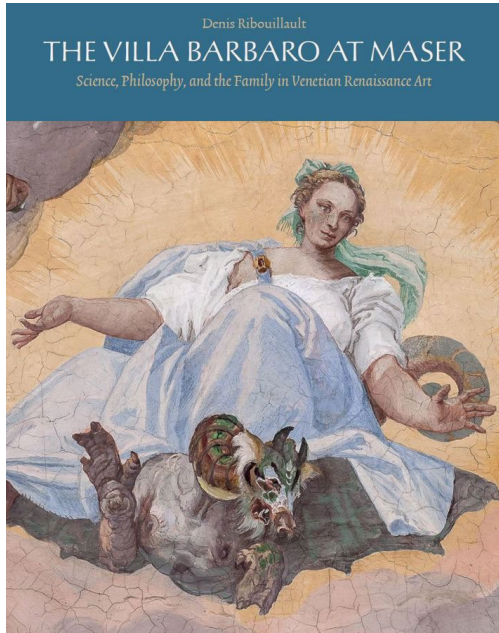
Denis Ribouillault

**The Villa Barbaro at Maser: Science,  
Philosophy, and the Family in Venetian  
Renaissance Art.** London/Turnhout, Harvey  
Miller Publishers 2023. 271 p., 10 b/w, 220  
col. ill. ISBN 978-1-915487-02-5. € 125,00

Dr. Xavier F. Salomon  
The Frick Collection New York  
[Salomon@frick.org](mailto:Salomon@frick.org)

# An Ancient Villa Keeping Its Secrets

Xavier F. Salomon



**I.** Villa Barbaro at Maser is one of the most unusual of the villas designed by Andrea Palladio. In terms of its design, the villa is an exception in the Palladian canon. In many ways, it defies understanding. This is due in part to its having been built over, englobing a pre-existing building, and to the involvement in all aspects of Daniele and Marcantonio Barbaro, the two brothers who commissioned the villa. Palladio did not have the freedom he had for most of his other commissions and clearly had to agree many compromises. Paolo Veronese was commissioned to paint a large fresco cycle to embellish the rooms on the *piano nobile* of the villa, and a series of stucco sculptures were created to adorn the façade of the building and the nymphaeum in the garden at the back. Although these awkward and eccentric statues and reliefs are

often attributed to Alessandro Vittoria, he is unlikely to have had anything to do with them.

Not a single extant document provides historic grounding for the construction and decoration of the villa. There are no contracts, no letters, no contemporary descriptions (except for thirteen lines in Palladio's *Quattro Libri* of 1570, with no mention of any of the decorative aspects of the building). No preparatory drawings by Veronese have been convincingly linked to Maser, with the possible exception of one now in the Uffizi. In addition to this lack of documentary material, the villa underwent centuries of both neglect and transformation, until its purchase, in 1927, by Giuseppe Volpi di Misurata. In the 1930s, Volpi's daughter, Marina, made extensive restorations to both the structure and the decoration, guided by the architect and designer Tommaso Buzzi. Today, almost a hundred years after the Volpi acquired Villa Barbaro – which is still owned by the family – the building is a complex palimpsest shaped by different patrons and artists.

Notwithstanding two PhD theses on the villa – by Inge Jackson Reist (*Renaissance Harmony: The Villa Barbaro at Maser*, PhD diss., Columbia University 1985) and Sonia Holden Evers (*The Art of Paolo Veronese: Artistic Identity in Harmony with Patrician Ideology*, PhD diss., University of California at Berkeley 1994) – Denis Ribouillault's beautifully produced book is the first full monograph on Villa Barbaro, and it is a welcome addition to the studies. It is "as much a visual essay as a written one" as the author recognises. It was born, he writes, of the "general dissatisfaction with the existing literature. On the whole, studies of Villa Barbaro's iconography are confused and confusing". Ribouillault says that his "is the first monograph on the villa that provides a complete and, I hope,





**Fig. 1** | Paolo Veronese, Vault of the Sala dell'Olimpo, ca. 1558–62. Fresco, Villa Barbaro, Maser

coherent reading of its iconography.” As made clear from the outset, Ribouillault’s aim is not to address the full history of the villa but rather to focus on the primary patrons, the Barbaro brothers. The book also provides a useful appendix on the Volpi family, Buzzi and the 1930s restoration of the house. The author’s main interest is in the decoration of the villa, the main purpose of which, he concludes, was “to welcome guests and to house a family”.

**II.** An introduction with biographies of the brothers – as well as Marcantonio’s wife, Giustiniana Giustiniani – and of Palladio and Veronese sets the scene for the villa. In this section, the voracious intellectual interests of the Barbaro brothers are discussed, as well as the influence of the scholarly accomplishments of two of their ancestors – Francesco the Elder and Ermolao the Younger – on the brothers and on the villa (as has been done by previous scholars). The book’s two main parts address the iconology of Villa Barbaro. Ribouillault presents a fascinating, new reading of

Veronese’s fresco cycle and the sculptural decoration of the villa and the nymphaeum. Throughout the book, he expresses a certain caution, always accepting “the limits of interpretation” and often reminding the reader that his reading is based on the scant facts known about Villa Barbaro.

As a general point, we do not know exactly when the villa was built. It is assumed that it was completed by 1558, but there is little evidence for that. Art historians agree that work took place between the late 1550s and the early 1560s; nothing exact is known. Humidity made it impossible for fresco cycles on this scale to be executed effectively in autumn/winter, so Veronese, along with a team of workshop assistants, must have worked at Maser over a period of several springs/summers. We, therefore, assume that Veronese travelled from Venice to Maser for several (consecutive?) warm seasons. Ribouillault observes stylistic differences between the rooms in the southern part of the villa (the *Sala a Crociera* and the *Stanze di Bacco* and of the *Tribunale d’Amore*), which he dates to about 1558, and those in the northern part (the *Sala dell’Olimpo*, and *Stanze del Cane* and *della Lucerna*), which he dates to about 1561–62. To this reviewer, though, these differences are not evident, and the chronology proposed appears shaky.

**III.** Ribouillault’s approach for his interpretation of the decoration at Maser follows previous models, with all the related pitfalls. Without any specific documentary basis, the scholars who have attempted to make sense of the frescoes and the sculptures at Maser have started with the Barbaro brothers’ interests, supporting their theories with intricate scaffoldings based on contemporary scholarly texts and allegorical depictions in other buildings of the time. The main problem here is that while the frescoes represent straightforward allegorical subjects – the Seasons, the Elements, the Planets, a number of Greco-Roman divinities – they also include figures that have puzzled scholars over the past century. This is true of at least two other cycles of paintings by Veronese (and collaborators) in which Daniele Barbaro

probably played the role of iconographer: Palazzo Trevisan at Murano and the rooms of the Counsel of Ten in the Doge's Palace in Venice. Barbaro certainly produced complicated and elusive allegorical cycles. None of these cycles has ever been fully understood. It is fashionable today to propose a visual contest between patrons, painters, and viewers; Ribouillault states that the patrons and the artists were "no doubt aware that indeterminacy is part of the construction of meaning and reinforces the appeal of their work, inviting the viewer to engage in an exercise of visual exegesis". It is arduous for scholars to admit that what would have been clear to the Barbaro brothers and to Veronese eludes our understanding today.

Using "the more contextual and intermedial iconological method", Ribouillault's iconographical study of Maser is dense with information and material. Part One of the book focuses on the *Sala dell'Olimpo* – one of the two central rooms in the villa – and the mysterious "woman in white" at the centre of its painted ceiling, where she is surrounded by planetary gods and goddesses, Seasons and Elements. **| Fig. 1 |** While most of the allegorical figures in this room are easily understood, the "woman in white" evades interpretation. She has been variously viewed as "Earth, Eternity, Immortality, Thalia (the ninth Muse of Mount Helicon), Divine Wisdom, Divine Providence, Providential Fortune, the Muse of transcendent grace, Aristodama (in Pausanias's *Description of Greece* 2.10.3), the *donna di bontà*, Proserpina, Divine Love riding the dragon of Satan, Truth on the wings of Time, Isis (as the goddess who maintains the order of the cosmos), or Prudence". Ribouillault rightly states that "none of these identifications appears satisfactory, and scholars have repeatedly expressed their frustration with the elusive identity of this figure".

Ribouillault's great contribution is that he has come up with the most persuasive solution to the puzzle to date. By analysing Daniele Barbaro's interest in cosmology, astronomy and sundials, the author links the "woman in white" at Maser with the image on the quadrant of Bartolomeo Manfredi's 1473 clock in Mantua. The figure at the centre of the clock is La-



**| Fig. 2 |** Paolo Veronese, Giustiniana Giustiniani-Barbaro. Fresco, Sala dell'Olimpo, ca. 1558–62. Villa Barbaro, Maser

tona/Leto, the mythical mother of Apollo and Diana (and, therefore, of the Sun and the Moon). The reading of the "woman in white" as Latona/Leto falls into place when one realizes that the woman in the fresco is gesturing toward her two children: Apollo/Sun and Diana/Moon. Ribouillault identifies the dragon at Latona/Leto's feet as Python, advancing the meaning of the figure by drawing a link between the dragon and eclipses and connecting that to the reform of the Julian calendar. Daniele Barbaro was at the Council of Trent, in 1562, when calendar issues were discussed.

**IV.** Having resolved this thorny issue in the *Sala dell'Olimpo*, Ribouillault concludes that "all the pieces of the puzzle fall into place perfectly". He links Latona/Leto to the portrait of Marcantonio's wife, Giustiniana, in the same room **| Fig. 2 |** and then interprets the two adjoining rooms – the *Stanza della Lucerna* (which he renames Room of the Virtues) and the *Stanza del Cane* (rechristened by him Room of Fortune). In presenting the iconology of these rooms, the author relies on Luciana Crosato Larcher (*Considerazioni sul programma iconografico di Maser*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26, 2, 1982, 211–256; *Postille al programma iconografico di Maser*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 45, 3, 2001, 495–502), whose interpretation – along with those of Thomas Puttfarcken (Bacchus





**| Fig. 3 |** Statue of a Lactating Nymph, ca. 1558–59.  
Nymphaeum, Villa Barbaro, Maser.  
Ribouillault, p. 172, fig. 175

und Hymenaeus: Bemerkungen zu zwei Fresken von Veronese in der Villa Barbaro in Maser, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 24, 1, 1980, 1–14) and, occasionally, Inge Reist and Michele Di Monte (Restituire le scarpe a Veronese, in: *Venezia Cinquecento* 24, 47, 2014, 129–207) of Maser – is referred to throughout the book. As with all iconological studies, there is the overarching question of whether a statement is subjective or objective. Ribouillault often refers to previous readings as being either “correct” or not. This is an individual view that may be more or less convincing to other readers. While his identification of the “woman in white” as Latona/Leto seems plausible to this reviewer (but may not be to others), other readings seem less convincing. Two issues should be considered when reading this book. The first relates to the relevance or necessity of deciphering the meaning of each and every figure

in the decoration. In the *Sala dell'Olimpo*, for example, the figures of divinities and allegories on the ceiling have clearly been included to provide an overall meaning (cosmological or astronomical), but does everything else in the room necessarily have a specific significance? Does the presence of Giustiniana Barbaro and her children under the ceiling figures necessarily have a meaning connected to the ceiling itself? Must it all be tied up in a tidy and complete way? Are the monkey, parrot and dog depicted with the family really symbols of vice, motherhood and fidelity? Could they not simply be family pets? When considering meaning, scholars often see things that are not apparent to others. This reviewer, for example, finds it difficult to see God the Father in the cloudy sky above the *ouroboros* in the Stanza della Lucerna.

**V.** The second important issue has to do with the overall meaning of the decoration of the villa. According to Ribouillault, Veronese's cycle of paintings



**| Fig. 4 |** Facade, Villa Barbaro, Maser.  
Ribouillault, p. 8, fig. 1



and the sculptures in the garden follow an inclusive, comprehensive and coherent programme. Part two of the book begins with an examination of the sculptures in the main garden and on the façade of the villa, moving on to southern rooms of the building – the *Stanze del Tribunale d'Amore* and of *Bacco* – and finishing with the nymphaeum. As if Latona/Leto in *Sala dell'Olimpo* is the sun illuminating the system around it, the author then proceeds to interpret the rest of the villa's decoration following the theme of the birth of Apollo and Diana on the island of Delos. Invariably, one of the major pitfalls of iconological studies is the lack of connection to attribution, dating and style – among the main tools for an art historian. Ribouillault discusses the stone statues in front of the villa and the stucco decoration of the façade. However, while the façade reliefs are stylistically consistent with the stucco sculptures of the nymphaeum at the back, the stone sculptures are certainly from a later date – possibly from the late 16<sup>th</sup> or, more likely, early 17<sup>th</sup> century – and probably date from after the death of

the Barbaro brothers. Ribouillault accepts this: “it is probable, though not proven, that they were added later (perhaps in the 1580's when the Tempietto was built or in the late seventeenth century)” and concludes that they “cannot be attributed to Alessandro Vittoria”. However, the captions of the images identify them in the book as “after a design by Alessandro Vittoria”.

The stone statues of gods and goddesses – Neptune, Saturn, Fortune, Mars, Minerva, Juno, Vulcan, Venus – and putti, as well as the Lactating Nymph at the top of the nymphaeum | Fig. 3 |, are certainly a later addition to the villa, most likely by different hands and certainly not part of the original scheme. Ribouillault's statement that “in any case, they fit in harmoniously with the rest of the decoration and therefore deserve to be included in our reading of the villa” is surprising. He focuses in detail on the façade's iconography, agreeing with previous scholars that the figures on the tympanum | Fig. 4 | represent Neptune abducting Amphitrite (if so, why show the figures twice?), but,

| Fig. 5 | Eastern portico of Villa Barbaro, Maser





| Fig. 6 | Paolo Veronese, Marcantonio Barbaro Returning from the Hunt, ca. 1562. Villa Barbaro, Maser.  
Ribouillault, p. 12, fig. 5

surprisingly, barely mentions the eight stucco statues on the façades of the side pavilions. | Fig. 5 |

**VI.** Ribouillault's reading of the frescoes and the sculptures is certainly idiosyncratic. He questions the traditional identification of the figure of a hunter | Fig. 6 | depicted at Maser with Veronese's self-portrait. He rightly notices that this is "a very nineteenth-century idea". Nonetheless, he identifies the figure with a young, idealized portrait of Marcantonio Barbaro and sees the red hunting horn as linked to the family coat of arms – the *ciclamoro di rosso*. In the *Stanza del Tribunale d'Amore*, the figure on the ceiling identified as Hymen is also a younger, idealized Marcantonio and "looks very like the hunter". When it comes to the *Sala a Crociera*, Ribouillault follows in the footsteps of Franco Renzo Pesenti (La promessa della rinascita: Per l'indagine iconografica

degli affreschi veronesiani a Maser, in: *Quaderni di Palazzo Te* 3, 1996, 39–53) and Mary E. Frank (The Power of Portraits: Reuniting the Family at Villa Barbaro, in: *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown*, ed. Blake de Maria and Mary E. Frank, Milan 2013, 163–176), identifying the figures emerging from the fictive doors of the room with other Barbaro (more or less documented) children. But would it not be more rational to concur with Carlo Ridolfi's view that these figures are simply "valets and grooms"? Ribouillault discusses "the two *quadri riportati*" in the *Stanze della Lucerna* and *del Cane* | Fig. 7a | | Fig. 7b | as exceptional combinations of religious themes in a secular context. However, there is no mention in the book, notwithstanding its contextual approach, of similar religious scenes in *quadri riportati* combined with *all'antica* historical scenes and allegorical subjects, only about five miles away, in Giambattista Zelotti's frescoes at Villa Emo at Fanzolo. | Fig. 8 |

Ribouillault astutely sees the decoration at Maser as a "complex polyphony". His intricate iconological construction brings to the fore the subjects that the villa is meant to symbolize, among them, weddings, human and agrarian fertility, birth, hospitality, the clash between civilization and barbarism, the defeat of heresy and Venetian sea power. These can all be expected in a mid-16<sup>th</sup>-century villa on the Venetian *terraferma*. The central subject of the birth of Apollo and Diana in Delos transforms Villa Barbaro into "Delos in Terraferma, where the virtue and fertility of the women of the Barbaro family are celebrated by an assembly of gods and goddesses". One of the author's main points is that the frescoes and sculptures "were often addressed primarily to female viewers, although within the strict control of a male patron". He focuses on the female members of the Barbaro family (essentially, Marcantonio's wife Giustiniana); for him, Maser, as a new Delos, is "a true nursery". The eight female figures in the *Sala a Crociera* – usually identified (questionably) as Muses – are the *Deliades* nymphs celebrating the "safe birth of the Barbaro children"; much of the room is dedicated to the "sym-





| Fig. 7a | Stanza del Cane, Villa Barbaro, Maser

metry between the male experience of warfare and the female experience of childbirth". The decoration of the rooms flanking the *Crociera* is interpreted as "an idealized echo" of the Barbaro–Giustiniani wedding in April 1543 and as dealing with the subjects of "the submission of the wife to her husband" and "the faithfulness and virtue of women as guardians of the sacred hearth-fire, which guarantees the family's place in society and its prosperity". This reading of Veronese's frescoes at Maser prompts the question of why two brothers (one of them a bachelor) would conceive such a complex scheme to celebrate a wife (or sister-in-law) and daughters, especially in a society such as Venice in the 16<sup>th</sup> century, which was well known for its misogyny – second only, in Italy, to Rome. As with all iconological interpretations, a good measure of 21<sup>st</sup>-century perspective goes into their reading, thereby colouring the purported "period eye" with which one attempts to approach the paintings and sculptures.

**VII.** Ribouillault argues for the idea that the frescoes and sculptures at Maser were conceived by the Barbaro brothers, by Veronese, and by the unidentified sculptor of the stucco works as a tight, unified scheme. Even though the meanings can be manifold



| Fig. 7b | Paolo Veronese, Ceiling of the Stanza della Lucerna, ca. 1558–62, Villa Barbaro, Maser.  
Ribouillault, p. 89, fig. 74

and are more or less connected, he sees them as pervasive throughout the villa. While he discusses the frescoes in detail, many elements in the decoration (the many grisaille ovals, for example) are hardly mentioned. The author never attempts to discuss the use of the rooms or how they were originally furnished, though this is admittedly a difficult subject because of the lack of evidence. The open feeling of the spaces today misleads the reading of the rooms. All of them have doors that would have made them more or less visible to different family members and guests; even the arch between the *Crociera* and the *Sala dell'Olimpo*, as witnessed by the still-visible large hinges (never mentioned by scholars), would have been separated by a large set of doors. Would all the rooms, therefore, be part of a single reading, a voy-



age through the spaces of the villa as scholars seem to think? Or could they have been seen as individual spaces with distinct purposes and decorations?

And practically speaking, just how did Daniele Barbaro, a scholarly and ecclesiastical bachelor, share the villa with his brother, sister-in-law and their children? The two symmetrical wings of the villa suggest a division between the two parts of the building as would occur in the 17<sup>th</sup> century at, for example, Palazzo Barberini in Rome, where one wing was for the secular branch of the family and the other for the ecclesiastical one. As complete and bold as Ribouillault's study attempts to be, it has to be noted that the author only really tackles the six rooms in the villa currently opened to the public. There is no mention of the other four large rooms and two smaller ones that complete the *piano nobile* of the villa. These were also certainly frescoed by Veronese and his workshop. No trace exists, as has been previously assumed, of the work of Zelotti. Unfortunately, the much-restored frescoes

(in one case, entirely repainted by Girolamo Pellegrini in the 1670s) have never been studied properly. Also not discussed in the book are two other fascinating spaces – small matching *camerini* accessible only from each side of the *Crociera*.

Villa Barbaro at Maser is certainly the product of the vision of the Barbaro brothers. Ribouillault brings to life their varied interests and connects, more or less successfully, the iconography of the villa to their publications and subjects they studied. Little space is given to the humour and mischievous family references that are present in the villa.

In recreating an ancient house for the 16<sup>th</sup> century, Daniele and Marcantonio Barbaro were interested in bringing the ancient world into their home. Exactly how this was done still eludes us. Denis Ribouillault's valiant attempt to interpret the villa's decoration brings its patrons and some of their choices to the fore in new and interesting ways. But Maser continues to hold its secrets.



**| Fig. 8 |** Giovanni Zelotti, **Allegory of Astronomy and Architecture.** Fresco. Villa Emo, Fanzolo

## Italienforschung

# Carlo Maratti – „Primo pittore d'Italia“? Offene Fragen zur Werkgenese

Stella Rudolph und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò  
**Carlo Maratti (1625–1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia – Dipinti e disegni.** Chronologischer Anhang von Elisa Martini, Bibliographie und Indizes von Michela Corso.  
 Rom, Ugo Bozzi Editore – Edizioni per la Storia dell'Arte 2024.  
 Bd. 1: XVI, 293 S.; Bd. 2: 958 S., zahlr., größtenteils farb. Abb.  
 ISBN 978-88-7003-069-3. € 480,00

Prof. i. R. Dr. Jörg Martin Merz  
 Kunsthistorisches Institut  
 Universität Münster  
[j.merz@uni-muenster.de](mailto:j.merz@uni-muenster.de)

# Carlo Maratti – „Primo pittore d'Italia“? Offene Fragen zur Werkgenese

Jörg Martin Merz

Stella Rudolph Simonetta Prosperi Valenti Rodinò



Carlo Maratti  
(1625–1713)  
*tra la magnificenza  
del Barocco  
e il sogno d'Arcadia*

Dipinti e disegni

LUIGI BOZZI EDITORE - ROMA  
Edizione per la Nuova d'Arte

**I.** Stella Rudolph begann mit Forschungen zu einem Katalog der Gemälde Carlo Marattis in den 1970er Jahren. Seitdem hat sie über zwei Dutzend Aufsätze und Katalogbeiträge sowie eine Monographie (1995) über den Marchese Pallavicini, Marattis wichtigsten Mäzen, publiziert. Nach ihrem Tod im Mai 2020 übernahm Simonetta Prosperi Valenti Rodinò die Vollen-  
dung des Katalogs, die sich als führende Spezialistin für italienische Barockzeichnungen im vorangegan-  
genen Jahrzehnt intensiv mit Maratti und seinem  
Kreis beschäftigt hatte. Dieser Konstellation ist es zu  
verdanken, dass die beiden vorliegenden Bände nicht  
nur das malerische Werk, sondern auch die damit in  
Verbindung stehenden Zeichnungen umfassen.  
Seit der ersten wissenschaftlichen Bearbeitung von  
Marattis Œuvre in einem umfangreichen Aufsatz von

Amalia Mezzetti (Contributi a Carlo Maratti, in: *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 4, 1955, 253–354) vervielfachte sich das Wissen über den Künstler und sein Werk. Beflügelt von den Ver-  
anstaltungen aus Anlass seines 300. Todesjahres  
2013 hat sich die Publikationstätigkeit erheblich in-  
tensiviert. Die jetzt vorgelegte Monographie mit neun  
einleitenden Kapiteln zu Leben und Werk im ersten  
Band sowie einem detaillierten *catalogue raisonné*  
im zweiten Band – beide aufs Reichste mit meist ex-  
zellente Farbabbildungen ausgestattet – macht aus  
Maratti, sieht man von Caravaggio ab, nun den am be-  
sten erforschten und am aufwendigsten publizierten  
Maler und Zeichner des römischen Barock.

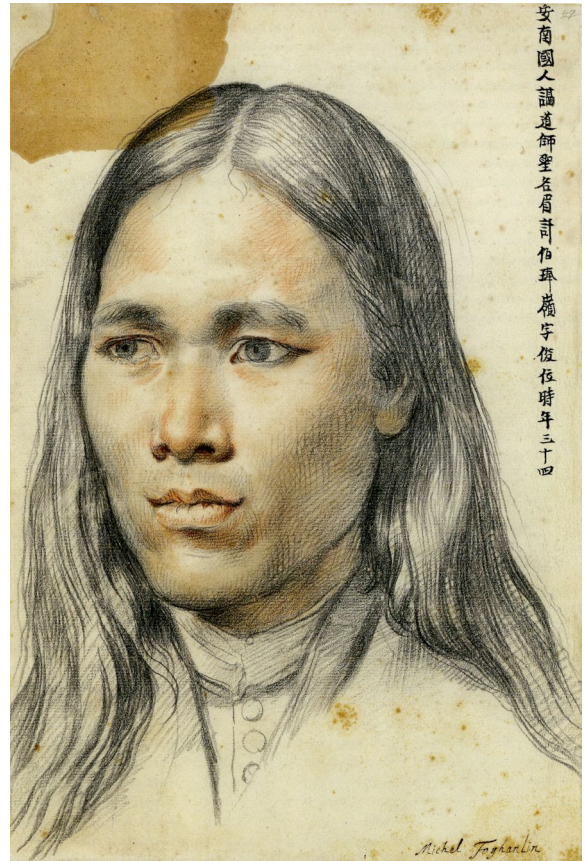
**II.** Maratti war alles andere als ein *fa presto*. Im Un-  
terschied zu seinem Zeitgenossen Luca Giordano  
(1634–1705), dem dieses nicht unbedingt schmei-  
chelhafte Epitheton anhaftet, verzeichnet der vorlie-  
gende Katalog lediglich 251 Nummern – während in  
dem schon 1966 erstmals publizierten Katalog des  
neapolitanischen Kollegen rund 600 Werke katalo-  
gisiert sind, deren Zahl in der Neuauflage von 1992  
auf 734 Nummern anwuchs und denen in Ergän-  
zungsbänden von 2003 sowie 2023 weitere 329 bzw.  
153 Gemälde hinzugefügt wurden. Eher vergleichbar  
ist das Lebenswerk des aus Genua stammenden  
Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1639–1709),  
Marattis schärfster Konkurrent in Rom, dessen 226  
Katalognummern zählendes malerisches Werk in  
gleicher Ausstattung beim gleichen Verlag 2009 pu-  
bliziert wurde (vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 64, 2011,  
143ff. ↗).

Unter Vernachlässigung verlorener und nicht er-  
fassbarer Arbeiten entstanden in den 70 Jahren von  
Marattis Kunstproduktion (1642–1712) statistisch



gesehen gerade einmal drei, höchstens vier Werke pro Jahr (wobei in seinen letzten Jahren – besonders nach einem Schlaganfall 1706 – viele Arbeiten von seinen zahlreichen Schülern und Mitarbeitern übernommen wurden). In Gaullis 50 Schaffensjahren waren es immerhin vier bis fünf Werke jährlich, während Giordano in 54 Jahren auf einen durchschnittlichen jährlichen Output von über 22 Gemälden und Fresken kam. Diese schematisch ermittelten Zahlen sagen natürlich wenig über die bewältigte Malfläche, die Anzahl der Figuren und die malerische Qualität aus, bieten aber einen Einstieg dafür, die Breite und Vielfalt von Marattis Œuvre genauer zu betrachten.

**III.** In Camerano (Marken) geboren, trat Maratti um 1637 in Rom in das Atelier von Andrea Sacchi ein, dem er bis zu dessen Tod 1661 verbunden blieb. Ein frühreifes Talent scheint er nicht gewesen zu sein, vielmehr durchlief er eine jahrelange, besonders auf zeichnerischen Studien basierende Ausbildung. Erste Aufträge erhielt er von Freunden seiner Familie, bevor er an Projekten seines Lehrers mitarbeitete. So war er in den späten 1640er Jahren unter Sacchis Leitung an den Fresken im Lateransbaptisterium beteiligt, dann übernahm er selbständig Kapellendekorationen in S. Isidoro und in S. Marco. Nachdem er 1657 eines der beiden exponierten Fresken an den Stirnwänden der Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast ausgeführt hatte (das Pendant stammt von Pierfrancesco Mola), folgte erst 1673–77 als letzter Auftrag in dieser Technik die Dekoration der Wölbung im Salone dell'Udienza des Palastes der Papstfamilie Altieri. Bei diesem großen und prestigeträchtigen Fresko scheint Maratti seine Grenzen gegenüber den konkurrierenden Freskanten erkannt zu haben – vor allem gegenüber dem schon genannten Gaulli, aber auch gegenüber Ciro Ferri, Giacinto Brandi und später Andrea Pozzo. Sein Abschied von der Freskomalerei, der flächen- und figurenmäßig größten Gattung im römischen Barock, ist in den einleitenden Kapiteln zur Karriere des Künstlers nicht eigens thematisiert. Die anderen Schwerpunkte seiner Tätigkeit – Porträts, Altarbilder, Madonnen und Kollaborationen mit Ma-



**Abb. 1** | Carlo Maratti, Bildnis des Michel Foghanlin, um 1680. Schwarzer und roter Stift auf weißem Papier, 411 × 273 mm. Vatikanstadt, BAV, Vat. Lat. 14166-2. Rudolph/Prosperi Valenti Rodinò, Bd. 2, S. 1107

lern von Landschaften und Stilleben – werden dagegen in den folgenden Kapiteln behandelt. Porträts malte Maratti während seiner ganzen Laufbahn, meist Büsten oder Halbfiguren, selten Ganzfiguren. Im Katalog werden insgesamt 48 zwischen 1644 und 1703 entstandene Werke vorgestellt (Gaullis Œuvre umfasst 72 Porträts). Alle Porträtierten sind in distinguerter Haltung wiedergegeben und naturalistisch gestaltet. Zu den herausragenden Beispielen zählen das Sitzporträt von Papst Clemens IX., die Halbfigur von Marattis Freund und Biograph Belloiri und die lebensgroßen Pendants in ganzer Figur der Engländer Dillon und Spencer, die ähnlich in Porträts englischer *Milord*i auf der Grand Tour im 18. Jahrhun-



| Abb. 2 | Carlo Maratti, Der Tod des Heiligen Franz Xaver, 1674–79. Öl/Lw., 545 × 270 cm. Rom, Il Gesù. Rudolph/Prosperi Valenti Rodinò, Bd. 1, S. 73, Fig. A26

dert von Pompeo Batoni zu finden sind. Eine einmalige allegorische Komposition stellt das Ganzfigurenporträt von Niccolò Maria Pallavicini zusammen mit dem Künstler dar, denen der Musengott Apoll den Aufstieg zum Tempel der Tugend weist. Während zu diesem Gemälde elf vorbereitende Zeichnungen bekannt sind, haben sich zu anderen Bildnissen nur selten Zeichnungen erhalten. Sicherlich hat es weitere Studien gegeben, zumal zahlreiche Porträtzzeichnungen ohne zugehörige Gemälde erhalten sind, darun-

ter die von Innozenz XI. in Auftrag gegebenen bemerkenswerten Bildnisse der sechs Gesandten aus Siam (1688). | Abb. 1 |

IV. Den Porträts entsprechen zahlenmäßig ungefähr Marattis Altarbilder. Anfangs an kleine Kirchen außerhalb Roms geliefert, bildete die 1651 entstandene mittelgroße *Anbetung der Hirten* (275 × 175 cm) auf einem Seitenaltar der kleinen Kirche S. Giuseppe dei Falegnami am Forum Romanum Marattis erstes öffentliches Werk in Rom. Kontinuierlich folgten weitere Aufträge in der Stadt und für andere italienische Orte (Anagni, Ancona, Ascoli, Camerano, Forlì, Neapel, Palermo, Palestrina, Pescia, Pietrasanta, Siena, Turin und Urbino), einmal auch für Palma di Mallorca und für den Kaiserhof in Wien. Ab den 1670er Jahren waren ganz große Formate (5 m und höher) zu bewältigen, namentlich *Der Tod des Hl. Franz Xaver* in Il Gesù | Abb. 2 |, die *Immaculata* in S. Maria del Popolo, die *Madonna und Heilige* in S. Carlo al Corso und die *Taufe Christi* in St. Peter. Auf diesen mit gewissenhafter graphischer Vorbereitung konzipierten und perfekt ausgearbeiteten Altartafeln beruht wohl die mehrfach genannte, aber nicht näher erläuterte Reputation Marattis als „primo pittore di Roma“ bzw. „d'Italia“ (26, 68, 81).

Parallel dazu entstanden unzählige Madonnen, Heilige Familien und andere Andachtsbilder in kleineren Formaten (meist unter einem Meter hoch), die dem Künstler die herablassende Titulierung als „pittore di madonnine, e Carluccio delle madonne“ einbrachten (Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, 590). Häufig orientierte sich Maratti an Madonnen Raffaels oder Guido Renis, und nicht zufällig trugen mehrere Gemälde fälschliche Zuschreibungen an den Madonnenmaler Giovan Battista Salvi, il Sassoferrato (1609–1685).

Neben zahlreichen weiteren Gemälden mit religiösen oder biblischen Themen spielen die übrigen Gattungen eine geringere Rolle im Œuvre. Fünfzehn Werke führte Maratti als Figurenmaler für Landschaften (mit mythologischen Szenen), Stilleben und Dekorationen



von Spiegeln zusammen mit den jeweiligen Spezialisten Gaspard Dughet, Mario Nuzzi und Giovanni Stanchi, Karel van Vogelaer, Franz Werner van Tamm, Christian Berentz und Jan Frans van Bloemen aus. Als Historienmaler hat er sich nicht profiliert. Nach dem Auftrag *Augustus schließt den Janustempel*, einem der zehn Gemälde berühmter italienischer Künstler für die Galerie La Vrillière in Paris (heute in Lille), den er in den 1650er Jahren vermutlich von Sacchi übernahm, kam einzig noch die großformatige Szene *Auffindung von Romulus und Remus* (heute in Potsdam) aus seinem Atelier. | Abb. 3 | Er soll daran von 1680 bis 1692 gearbeitet haben.

Etwas häufiger sind mythologische Szenen im Œuvre vertreten, die im Kreis der Accademia dell'Arcadia Anklang fanden und in der phantasievollen Beschreibung des Gartens der Arkadier von Giovan Mario Crescimbeni erwähnt sind (*L'Arcadia*, Rom 1708, 133–136; Maratti war seit 1704 Mitglied dieser 1690 gegründeten literarischen Gesellschaft). Meist handelt es sich um relativ einfache Kompositionen mit einer oder zwei Figuren. Nur die 1679–81 für Ludwig XIV. gemalte Szene *Apoll und Daphne* ist komplexer komponiert. In Frankreich wegen der Nuditäten in Ungnade gefallen, zählt das nach Brüssel gelangte Bild

heute zu Marattis berühmtesten Werken nicht zuletzt wegen des brillanten Kupferstiches von Robert Audenaerde und Belloris Panegyrik *Dafne trasformata in lauro*, die im Anhang zur Biographie des Künstlers erstmals 1731 und dann wieder 1821 publiziert wurde.

In Marattis späten Jahren dominieren Arbeiten im Vatikanischen Palast und in St. Peter. 1693 ernannte ihn Innozenz XII. zum Kustos der Werke Raffaels und Michelangelos, nachdem er zuvor die Restaurierung der Carracci-Fresken in der Galleria Farnese und der Raffael-Fresken in der Villa Farnesina geleitet hatte. 1702/03 folgte die Restaurierung der Fresken in den vatikanischen Stanzen. Abgesehen von dem schon genannten Taufbild in der ersten linken Seitenkapelle von St. Peter lieferte Maratti die Kartons für die Mosaiken in der Wölbung des Vestibüls der zweiten Seitenkapelle und vollendete die von Ciro Ferri begonnene Mosaikdekoration in der dritten Seitenkapelle. Die Kompositionen der Lünetten wiederholte er in Tafelbildern.

V. Während die einleitenden Kapitel vor allem von den Werken selbst handeln, sind die biographischen Daten im Anhang (288–293) in Regesten zusammen-



| Abb. 3 | Carlo Maratti, Auffindung von Romulus und Remus, 1680–92. Öl/Lw., 263 × 394 cm. Potsdam, Schloss Sanssouci, Bildergalerie, Inv. GK I 5282 [↗](#)





**Abb. 4** | Carlo Maratti, Entwurf zum Hochaltarbild von S. Filippo in Turin, 1710. Feder und Lavierung in Braun, auf Papier, 330 × 160 mm. Verbleib unbekannt.

Foto: Roberto Ferretti

gestellt. Etwas zu kurz gerät dabei die Rolle Marattis in der Accademia di San Luca, der er seit 1662 angehörte. 1664 und ab 1700 bekleidete er das Amt des Principe, das ihm Clemens XI. 1706 auf Lebenszeit bestätigte. Im Kapitel über die *Fortuna critica* kommt zum Ausdruck, dass Maratti im Klassizismus erwartungsgemäß nicht so heftiger Kritik ausgesetzt war wie die drei „B“ des römischen Hochbarock (Bernini, Borromini, Berrettini), die Francesco Milizia als „peste del gusto“ abkanzelterte (*Dizionario Delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797, 114). Dagegen wurde er – etwa von Joshua Reynolds – als eklektischer

Nachfolger von Raffael, Carracci und Reni geringgeschätzt. Erst die Forschungen im 20. Jahrhundert brachten seine Bedeutung in der römischen Barockmalerei wieder zur Geltung.

Im umfangreichsten Kapitel (172–285) wird das breite Spektrum von Marattis Zeichenkunst nach Gattungen gegliedert behandelt (Kopien, besonders nach Raphael und der Antike – Akademien – Figuren, Köpfe, Draperien – Repliken – Bravourstücke sowie die unten genannten Gruppen A–F). Mit Elan und souveräner Expertise führt Simonetta Prosperi Valenti Rodinò exemplarisch durch das gesamte Œuvre. Wichtige Erkenntnisse sind hierbei, dass Maratti den bei Sacchi gelernten Methoden treu blieb. So übernahm er die Eigenart, Studienblätter meist mit mehreren Detailzeichnungen zu füllen, so, als herrschte Papierknappheit. Bei den frühen Federzeichnungen orientierte sich Maratti auch an der Carracci-Schule. Spätere Kompositionsskizzen in Feder oder Rötöl sind erstaunlich dynamisch gestaltet im Unterschied zu den diszipliniert durchgeführten Studien. Detailstudien haben sich häufiger erhalten als Studien ganzer Figuren, bei denen es vor allem um die Drapierung der Gewänder geht. Präsentationszeichnungen, d. h. Kompositionsentwürfe zur Vorlage beim Auftraggeber, zeichnen sich durch klare Federzeichnung und lebendige Lavierung aus. Manche Porträts wurden mit so feinen Strichlagen in Rötöl modelliert, als wären sie mit Silberstift gezeichnet. Marattis Stichvorzeichnungen, über die eine separate Publikation angekündigt wird (185, Anm. 60), sind mit malerischen Weißhöhungen durchgeführt – wie sie schon bei Pietro da Cortona und später bei Giuseppe Passeri zu finden sind.

**VI.** Im chronologisch aufgebauten *catalogue raisonné* werden 22 nicht erhaltene Gemälde durch Kupferstiche oder Zeichnungen repräsentiert. Natürlich sind in den Katalogeinträgen auch Bozzetti und gegebenenfalls mehrere Versionen der gleichen Komposition behandelt und abgebildet. Daran schließen sich die mit dem betreffenden Werk in Verbindung stehenden Zeichnungen an, die mit kurzen technischen

und bibliographischen Angaben vorgestellt und anschließend zusammenfassend besprochen werden. Allerdings wird nur ein Teil von ihnen abgebildet. Den Schluss (1066–1171) bilden die Gruppen A–F von Entwürfen für Skulpturen (Apostelfiguren in S. Giovanni in Laterano u. a.), kunstgewerbliche Arbeiten, Porträts und Selbstporträts, ein paar Karikaturen und Zeichnungen für besondere Anlässe sowie für verlorene und nicht ausgeführte oder nicht dokumentierte Werke und Entwürfe für Schüler.

Um gleich damit zu beginnen: Für das späte Altarbild *Die Madonna mit dem Kind erscheint dem Heiligen Johannes dem Täufer, dem Bischof Eusebius und den Seligen Amedeo und Margherita von Savoyen* auf dem Hochaltar von S. Filippo in Turin sind drei Kompositionsskizzen und drei Studien katalogisiert (cat. 246.1–6). Zwischen den Skizzen und den Studien ist eine Kompositionszeichnung einzuordnen |Abb. 4| (330 × 160 mm, Feder und Lavierung in Braun), die vermutlich als Präsentationszeichnung diente, denn sie ist gerahmt, weist am oberen Rand bereits eine Lünette auf und wurde mit der für Maratti typischen lebendigen Lavierung ausgearbeitet. Nach Auskunft des früheren Besitzers, Duca Roberto

Ferretti (1923–2005), dem das hier wiedergegebene Foto verdankt wird, habe er dieses Blatt dem letzten König von Italien, Umberto II. von Savoyen, kurz vor dessen Tod 1983 im Exil geschenkt.

Die Zeichnung *David und Abigail* in Haarlem, Teyler Museum, Inv. H 116 |Abb. 5|, mit einer alten Zuschreibung an Pietro da Cortona, wird jetzt aus stilistischen Gründen überzeugend Maratti zugeschrieben (Carel van Tuyl van Seeroskerken, *The Italian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2021, Bd. 2, 416, Kat. 480, mit Farbabb.; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 75, 2022, 113–121<sup>7</sup>). Die Komposition entspricht einem großen Mezzotinto-Blatt mit der Beischrift: „Peint par Pietro Cortona“ – „gravé par Bernard.“ (590 × 925 mm, Exemplar im British Museum, hier |Abb. 6| spiegelbildlich wiedergegeben). Vermutlich reproduzierte der Wiener Kupferstecher Johann Bernard ein fälschlich Cortona zugeschriebenes Gemälde in der Sammlung Esterházy, das heute nicht mehr nachweisbar ist. Eine auffällige Gemeinsamkeit besteht darin, dass die vor dem reitenden David kniende Abigail schräg von hinten dargestellt ist und nicht wie in allen anderen Darstellungen dieses Themas – nicht nur aus



|Abb. 5| Carlo Maratti, *David und Abigail*, um 1700. Feder und Lavierung in Braun über Röteln und roter Lavierung, auf Papier, 247 × 373 mm. Haarlem, Teyler Museum, Inv.no. H 116. Foto: Jörg Merz



dem Maratti-Kreis – zum Betrachter hin gewendet erscheint (Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, „La bottega di Maratti tra laboratorio e certamen“, in: Mario Bevilacqua u. a. [Hg.], *In Arcadia – Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, Rom 2024, 75–80). Tatsächlich scheint es ein Gemälde Marattis mit diesem Thema gegeben zu haben: In dem 1737 erstellten Nachlassinventar der Zeichnungen des bereits 1707 verstorbenen Maratti-Schülers Giacinto Calandrucci heißt es in einer Gruppe von Kopien nach Gemälden Marattis unter Nr. 247 „David e Abigail cop. [ia] del d.o“ (Anne-Lise Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: Lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, in: *Bollettino d'arte* 86/118, 2001, 79–121, hier 109).

**VII.** Die Verbindung von Katalogtexten und Abbildungen sämtlicher Gemälde mit einer Auflistung, teilweisen Reproduktion und Besprechung der zugehörigen Zeichnungen zwischen zwei Buchdeckeln gleicht einer Quadratur des Kreises. Wäre es nicht sinnvoller gewesen, die Zeichnungen in einem separa-

raten Band zusammenzustellen? So hätte der Katalog der Gemälde entlastet und eine größere Auswahl an Zeichnungen abgebildet werden können (von 20 Katalognummern zu *Apoll und Daphne* (cat. 138) sind nur fünf abgebildet und von 39 Zeichnungen zum Hochaltarbild in S. Carlo al Corso (cat. 172) sind es lediglich sechs). Insgesamt werden über 1000 Zeichnungen erwähnt, aber nur deutlich weniger als die Hälfte reproduziert. Diese veranschaulichen zwar ein breites Spektrum von Marattis Zeichenkunst, machen aber den kreativen Prozess nur fragmentarisch nachvollziehbar. Für eine gründliche Beschäftigung mit dem graphischen Œuvre ist es deswegen erforderlich, die Kataloge und Online-Präsentationen der betreffenden Museen zu konsultieren – vor allem von Düsseldorf, Madrid und Windsor, wo sich die größten Konvolute befinden. In Anbetracht von über 2000 eigenhändigen Zeichnungen Marattis (173) und vermutlich mindestens nochmals so vielen Blättern aus seinem Umkreis sind auf diesem Gebiet noch zahlreiche weitere Erkenntnisse zu erwarten.



**Abb. 6** | Johann Bernard, *David und Abigail*, um 1810–20 (spiegelbildlich reproduziert). Mezzotinto, 590 × 925 mm. London, British Museum, Nr. 1950,0401.37. © The Trustees of the British Museum



## Geschichte der Kunstgeschichte

# Ein Kunsthistoriker unter Einfluss: das Vermächtnis der Emigration

Werner Busch

**Leben im Exil. Begegnungen mit Emigranten der  
Kunstgeschichte.** Berlin/München, Deutscher Kunstverlag  
2025. 112 S. ISBN 978-3-422-80253-7. € 28,00

Prof. Dr. Burcu Dogramaci  
Institut für Kunstgeschichte  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
[burcu.dogramaci@kunstgeschichte.uni-muenchen.de](mailto:burcu.dogramaci@kunstgeschichte.uni-muenchen.de)

# Ein Kunsthistoriker unter Einfluss: das Vermächtnis der Emigration

Burcu Dogramaci



**I.** Dies ist ein persönliches Buch. Werner Busch schreibt über seine Begegnungen mit Emigrierten und sucht nach Erklärungen für sein andauerndes Interesse an Exil- und Emigrationsgeschichte, das nicht erst mit seinem Aufenthalt am Warburg Institute in London in den frühen 1970er Jahren einsetzte. Vielmehr ist seine besondere Empathie für die Geschichte der Emigration mit seiner eigenen Familie verbunden. Busch wurde 1944 in Prag geboren, da sein – im Text vom Sohn nie beim Namen genannter – Vater, der Kunsthistoriker Günter Busch, dort aus beruflichen Gründen lebte: Er war Kustos des hiesigen Graphischen Kabinetts und von seinem Lehrer und Doktorvater Karl Maria Swoboda auf diese Position vermittelt worden. Erst in späteren Jahren erfuhr Busch, dass das Graphische Kabinett eine politisch

motivierte Ausgründung war. Swoboda war ein umtriebiger nationalsozialistischer Kulturpolitiker und im Prag unter deutscher Besatzung zuständig für die „Germanisierung“ der böhmischen und mährischen Kunstgeschichte. Und an dieser „Eindeutschung“ sollte auch eine nach dem Vorbild der deutschen Kupferstichkabinette eingerichtete Graphische Sammlung Anteil haben. Diese konstituierte sich aus Sammlungen mehrerer Prager Museen und aus geraubtem jüdischem Besitz und wurde im Rudolfinum eingerichtet. Günter Busch floh Anfang 1945 mit seiner Familie nach Bremen, wo er zunächst als Kustos, später als Direktor über Jahrzehnte die Sammlung der Bremer Kunsthalle prägte.

**II.** Dieses erste Kapitel des Buches mit dem Titel „Voraussetzung: Herkunft aus Prag“ kann in den Kontext anderer Aufarbeitungen familiärer Verwicklungen in das NS-System eingeordnet werden. Zu nennen ist etwa das Buch *Kornblumenblau* (2025) der Journalistin Susanne Beyer, die den kriegswichtigen chemischen Forschungen ihres Großvaters zur synthetischen Kautschukherstellung für die I. G. Farben nachging. Busch jedoch verbleibt nicht bei der Familienerzählung, sondern schreibt eine Geschichte der nachträglichen Würdigung von Emigrationsgeschichten. Erhellend und berührend wird die Motivation des Schreibens auf zwei Absichten zurückgeführt: Einerseits soll einer Generation jüngerer Kunsthistoriker:innen vermittelt werden, welche Auswirkungen die Exilierung auf Leben und Karrieren der Betroffenen hatte. Zugleich fragt Busch, wie das Wissen um eine emigrierte Kunstgeschichte seinen eigenen Weg als Wissenschaftler prägte.

Dass sein Vater als Direktor der Bremer Kunsthalle regelmäßig mit jüdischen Kunsthändlern zusammen-

arbeitete, deutet Busch als mögliches Zeichen eines Schuldbewusstseins. Ob dem so war oder nicht, lässt sich kaum in der Rückschau herausfinden, zumindest aber nimmt Busch einen vererbten Auftrag der Auseinandersetzung mit der NS- bzw. Emigrationsgeschichte an: „So bleibt mir nichts anderes übrig, als das, was ich von meinem Vater ererbt habe, zu erwerben, um es zu besitzen, wenn auch auf meine eigene Art und Weise.“ (17)

**III.** Diesen offenen Worten der Einleitung folgt ein Kapitel, das in die frühen 1970er Jahre zurückkehrt, als Werner Busch im Warburg Institute an seiner Dissertation zu William Hogarth und zur englischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts arbeitete. Diese Zeit wird für ihn in der Retrospektive zu einer intellektuellen Passage zwischen einer nicht von ihm erlebten Vergangenheit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg und der eigenen Spezialisierung als Wissenschaftler. Buschs Weg wird flankiert von Emigranten wie Edgar Wind, Ernst Gombrich oder Fritz Saxl und deren – auch konfligierender – Auseinandersetzung mit dem Warburg'schen Theoriehorizont. Zugleich ist das nach London emigrierte Warburg Institute ein Nukleus für das Nachleben exilierter Ideen und Konzepte und hat Anteil an dem Entstehen der vorliegenden Erinnerungen. Nicht umsonst war es ein Ort, an dem regelmäßig die Zentrifugalkraft der Exilierung außer Kraft gesetzt wurde. Denn emigrierte Wissenschaftler:innen kamen aus ihren verstreuten Exilorten in den akademischen Ferien, wie Busch schreibt, nach London ans Warburg Institute: „Nach wenigen Tagen wurde nur noch Deutsch gesprochen.“ (32)

Die Kapitel in Buschs Buch sind unabhängig voneinander zu rezipieren. Jedes einzelne entspannt Geschichten der Emigration, die sich ausgehend von Anlässen, Bekanntschaften oder Objekten entwickeln lassen. Ein Zufallsfund im Antiquariat Aqua Alta in Venedig war eine Widmung Leopold Ettlingers in einer Ausgabe des Yale University Art Gallery Bulletins von 1972 mit Texten von Autor:innen, von denen viele Emigrationserfahrungen hatten oder von Exilierten

ausgebildet worden waren. Neben Ettlinger selbst begegnen in dieser Publikation Heinrich Schwarz, Gert Schiff, Horst W. Janson. Und so konstatiert Busch, dass Kunstgeschichte bis zum Nationalsozialismus vor allem eine von jüdischen Wissenschaftler:innen geprägte Disziplin war.

Diese Erkenntnis ist nicht neu, denn spätestens seit den 1990er Jahren haben Forschungen von Martin Warnke und ihm nahestehenden Wissenschaftlerinnen wie Karen Michels und Ulrike Wendland zur Erhellung der Emigrationsgeschichte der Disziplin Kunstgeschichte erheblich beigetragen. Dennoch ist es interessant, wie Busch seinen Blick auf eine Kunstgeschichte der erzwungenen Migration entfaltet. Auch ein Kompendium von Vorträgen wie der Zeitschriftenband aus Yale kann mehr enthalten als kunsthistorische Inhalte.

Vielmehr können solche Publikationen mit Texten von Emigrierten als eine Zusammenschau zersplitterter Karrieren und sich neu erfindender Akteur:innen verstanden werden. Busch zeigt auf, dass Wissen erzeugt, Gewusstes aber darüber hinaus auch erst verstanden und erkannt werden muss.

**IV.** Zugleich betont er die Bedeutung einer erzählten, also mündlich überlieferten Exilgeschichte, die einen anderen – auch emotionalen – Wert habe. Seine Erinnerung an den Kunsthistoriker Leopold Ettlinger, den er gleich zweimal als Gastprofessor nach Bonn einladen konnte, geht auf gemeinsame Gespräche zurück. So kann Busch die schwierige Emigrationsgeschichte Ettlingers nachzeichnen, die von Rückschlägen und nicht anerkannten Kompetenzen geprägt war und diesen zentrale Jahre seiner kunsthistorischen Karriere kosteten. Das Mäandernde, die anderen Temporalitäten des Exils sind ein durchgängig prägendes Element der verschiedenen Kapitel von *Leben im Exil*. Es sind oft Lebensläufe wie der von Ettlinger, die zwar von Erfolgen – der Ruf an die Slade School des Londoner University College und nach Berkeley – geprägt sind, in deren Schatten sich aber die historischen und persönlichen Verwerfungen abzeichnen.



Noch in den 1950er Jahren lernte Werner Busch als Jugendlicher den emigrierten Kunsthistoriker Max J. Friedländer kennen, der 1958 in Amsterdam starb. Seine letzte Ruhestätte fand Friedländer aber auf dem interkonfessionellen Friedhof Berlin-Heerstraße. Busch denkt über die Hintergründe dieser Entscheidung nach, widmet sich dem Wirken des Kunsthistorikers sowie dessen künstlerischen und wissenschaftlichen Beziehungen. Person, Ereignisse, Institutionen, Publikationen stehen in relationalen Zusammenhängen, die Widersprüche in sich tragen können. Friedländer konnte sein Leben nur retten, weil er als Gutachter und Kenner der altniederländischen Kunst unter dem Schutz Hermann Görings stand – während zeitgleich in den Niederlanden die meisten der 140.000 Jüdinnen und Juden deportiert und ermordet wurden. Friedländer musste, wie Busch schreibt, durch seine gutachterliche Tätigkeit den Kunstraub der Nationalsozialisten unterstützen, was ihm dann nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Einbürgerung in den Niederlanden erschwerte.

**V.** Buschs kreisendes Nachdenken ist äußerst anregend und vermag dem Thema Exil in besonderer Weise zu entsprechen, denn Flucht, ihre Umstände und Folgen sind kaum in logischer und teleologischer Abfolge zu verstehen. Und so fügen sich die Erinnerungen zu Porträts voller Auslassungen und schmerzvoller Erfahrungen von Abschied und Neubeginn. Zugleich sind diese persönlichen Würdigungen emigrierter Kunsthistoriker Anlass für eine Evaluierung eigener kunsthistorischer Prägungen, der von Busch besonders beachteten Künstler und Werke sowie seiner eigenen analytischen Ansätze bei der Beschäftigung mit ihnen. Um Liebermann, Rembrandt, immer wieder Hogarth und Goya, Daumier, Canova und Munch drehten sich die Gespräche und Museumsbesuche mit emigrierten Kollegen wie Ivan Nagel, Fred Licht und Karl Erich Haus, an die sich Busch in seinem Buch erinnert. So sind die in der Publikation versammelten Geschichten zugleich ein Wiederauf-

suchen der eigenen kunsthistorischen Sozialisation. Die erhellende und mitreißende Lektüre von *Leben im Exil* vermittelt also stets mindestens zwei Sichtweisen: auf die Vertreibung und deren Folgen für Individuen und das Fach Kunstgeschichte sowie die Reflexion darüber, wie sich das Denken und die Forschungsschwerpunkte nachfolgender Generationen durch das Wissen um jene gewaltvolle Verfolgung und Vertreibung formieren konnte (etwa im Œuvre von Werner Busch).

**VI.** Bedauerlich ist nur, dass der Autor eine enggeführte Exilgeschichte schreibt, in der die Akteure ausschließlich Männer sind. Zwar findet die Kunsthändlerin Grete Ring in diesem oder jenem Kapitel Erwähnung, doch insgesamt wird emigrierten Kunsthistorikerinnen kein Raum gegeben. Ob dieser Befund mit dem hartnäckigen Ausschluss der Frauen aus der Geschichte der Kunstgeschichte zu tun hat – Gertrud Bing vom Warburg Institute wird auch erst seit kurzem umfassender gewürdigt – oder der Perspektive des Verfassers geschuldet ist, kann nicht beantwortet werden. Die Abwesenheit emigrierter Wissenschaftlerinnen im vorliegenden Buch führt letztlich zur Ausblendung intersektionaler Ausschluss- und Marginalisierungserfahrungen – als Exilierte, Jüdinnen, Frauen, Unverheiratete, queere Personen. Zu nennen wären, unter vielen anderen, exilierte Kunsthistorikerinnen wie Hanna Levy-Deinhard oder Stella Kramrisch, über die etwa die von Lee Chichester und Brigitte Sölch herausgegebene Publikation *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken* von 2022 Auskunft gibt.

Dennoch bleibt das Buch von Werner Busch ein zentrales Vermächtnis an jene Generationen, die keinen unmittelbaren Bezug mehr zur Emigrationsgeschichte haben. Die Lektüre von *Begegnungen mit Emigranten der Kunstgeschichte* vermittelt eindrucksvoll, dass die Zukunft des Faches Kunstgeschichte nie losgelöst von ihrer Vergangenheit existieren kann.

## Neues aus dem Netz

**Digitale Erstveröffentlichung:  
Beckmanns Tagebücher |  
Roederstein-Jughenn-Archiv online**

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.11.113778>

## Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.11.113527>

### Digitale Erstveröffentlichung: Beckmanns Tagebücher

Mit der vollständigen Online-Edition [↗](#) von Max Beckmanns Tagebüchern machen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erstmals sämtliche Tagebücher des Künstlers zugänglich. Diese umfassen circa 3850 Seiten. Die 17 erhaltenen Tagebücher aus den Jahren 1903/04, 1908/09, 1912/13 und 1940–50 waren bislang unzureichend ediert; die bisherigen Bucheditionen der frühen Tagebücher verfügten nur über knappe Kommentare und Register. Die Buchausgabe der Tagebücher 1940–50 lag nur in einer unvollständigen Transkription von Mathilde Q. Beckmann, mit wenigen Kommentaren und ohne Register, vor. Zehn Hefte vermachte Mathilde Q. Beckmann an die Rare Book and Manuscript Library der Columbia University New York. Sieben Tagebuchhefte sind als Teil der Max Beckmann Nachlässe seit 2016 Eigentum des Max Beckmann Archivs an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Seit 2020 wurden dort auf Grundlage der digitalisierten Originalmanuskripte zeichengenaue Transkriptionen vorgenommen und mit Hilfe aktueller Beckmann-Forschungen und bisher unveröffentlichter Materialien ausführliche Kommentare erarbeitet und um Personen-, Orts-, Schlagwort- sowie Werkregister ergänzt. Die neue Transkription enthält nun 830 bislang gänzlich unveröffentlichte Einträge.

Die Edition erlaubt durch erstmals identifizierte Personen neue Einblicke in die Netzwerke des Künstlers sowie in seine Arbeits- und Lebensumstände. Sie liefert neue Hinweise zu Provenienzen der Werke und Aspekten des Kunsthandels. Beckmann wird zudem als aufmerksamer Beobachter des politischen Geschehens seiner Zeit greifbar. Durch die vollständige Abbildung sämtlicher Tagebuchseiten werden erstmals auch zahlreiche Zeichnungen und Skizzen zugänglich, mit denen Beckmann seine Einträge zum Teil ergänzte.

### Roederstein-Jughenn-Archiv online

Das Städel Museum Frankfurt a. M. startet das digitale Roederstein-Jughenn-Archiv, das Kunst- und Frauengeschichte online erlebbar macht. Mit der digitalen Anwendung können Nutzer:innen den Nachlass der Malerin Ottilie W. Roederstein (1859–1937) sichten, ihre Biografie erkunden und ihr weitreichendes Netzwerk von Freundinnen, Künstlerinnen und Akteurinnen der Frauenbewegung erforschen.

Das Konvolut des Roederstein-Jughenn-Archivs wurde dem Städel Museum 2019 als Schenkung aus Privatbesitz übergeben. Es umfasst rund 1.000 Briefe, über 3.000 historische Fotografien und Werkreproduktionen sowie weitere Dokumente wie Ausstellungsbesprechungen oder Presseartikel. Für die Präsentation dieses einzigartigen Bestands wurde – angelehnt an die modulare Struktur der Digitalen Sammlung des Städel Museums – ein innovatives Online-Format entwickelt, in dessen Zentrum die dynamische Visualisierung des weitverzweigten Netzwerks der Künstlerin steht. Interaktive Such- und Filterfunktionen machen eine repräsentative Auswahl von über 1.000 Text- und Bilddokumenten aus dem Nachlass zugänglich. Sie ermöglichen es, das Material gezielt nach Themen, Orten oder Personen zu durchsuchen. Ergänzt wird das Angebot durch eine interaktive und bebilderte Chronologie des Lebens und Schaffens dieser zu Lebzeiten hoch angesehenen Künstlerin, die nach ihrem Tod für lange Zeit in Vergessenheit geriet.

Die digitale Anwendung ist auf der Website des Städel Museums [↗](#) abrufbar.



## 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 <sup>↗</sup>. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben. Hinter verlinkten Online-Katalogen erscheint <sup>↗</sup>.

**Aachen.** **Centre Charlemagne – Neues Stadtmuseum.** –12.4.26: Bravo! Bravissimo! 200 Jahre Theater Aachen. (K); Auf die Spitze getrieben. Kostüme aus dem Theater Aachen.

**Ludwig-Forum.** –14.12.: Rochelle Feinstein. 27.11.–15.3.26: Shu Lea Cheang.

**Suermondt-Ludwig-Museum.** –1.2.26: Tim Berresheim. Ort, Zeit, Kontinuum. 29.11.–15.3.26: Praymobil. Mittelalterliche Kunst in Bewegung.

**Aalborg (DK).** **Kunsten Museum of Modern Art.** –22.2.26: Alex Da Corte. –6.4.26: Elina Brotherus; Per Kirkeby.

**Aarau (CH).** **Aargauer Kunsthhaus.** –4.1.26: Klodin Erb. –9.3.26: Blumen für die Kunst.

**Aarhus (DK).** **Aros.** –15.2.26: Isaac Julien. Once Again. (Statues Never Die). –29.3.26: Leandro Erlich. 22.11.–19.4.26: Anna Boghiguan.

**Albstadt.** **Kunstmuseum.** –18.1.26: Otto Dix. Der komplette Bestand. Teil 2 Omega. (K). –12.4.26: Intimität. Queere Kunst der Gegenwart. (K).

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

**Amersfoort (NL).** **Kunsthall KAdE.** –4.1.26: Jacob Lawrence. African American Modernist.

**Amiens (F).** **Musée de Picardie.** –23.11.: La Broderie des Ursulines, chef-d'œuvre du Grand Siècle. –4.1.26: Albert Maignan.

**Amstelveen (NL).** **Cobra Museum.** –1.3.26: Wi Sranan.

**Amsterdam (NL).** **Rijksmuseum.** –11.1.26: At Home in the 17th Century. –15.3.26: Suit Yourself. 100 years of menswear, 1750–1850.

**Stedelijk Museum.** –1.3.26: Erwin Olaf. (K).

**Van Gogh Museum.** –11.1.26: Van Gogh and the Roulins. Together Again at Last. –25.1.26: Captivated by Vincent.

**Antwerpen (B).** **Fotomuseum.** –1.3.26: Early Gaze.

Unseen Photography from the 19th Century. (K).

**Keizerskapel.** –30.11.: Gerard ter Borch (1617–81).

**KMSKA.** –11.1.26: Eugeen Van Mieghem. Ville en mouvement; Donas, Archipenko & La Section d'Or. Modernisme envoûtant. (K). 15.11.–22.2.26: Magritte. La ligne de vie.

**MoMu.** –1.2.26: Girls. On Boredom, Rebellion, and Being In-Between. (K).

**Museum Plantin-Moretus.** –11.1.26: Women's Business/Businesswomen.

**Appenzell (CH).** **Kunstmuseum.** –19.4.26: Wishlist/ collection; Agata Ingarden.

**Aschaffenburg.** **Jesuitenkirche.** –22.2.26: Johannes Grützke. Der Menschenmaler. (K).

**Athen (GR).** **National Museum of Contemporary Art.** –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.** **Diözesanmuseum.** –23.11.: Farbe bekennen. Schwarz sehen.

**Glaspalast.** 29.11.–21.6.26: Symbiosis. Kunst zwischen Mensch und Natur.

**Grafisches Kabinett.** –15.3.26: Vom Zeichnen zum Schmieden. Erich Nüchter.

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

**Schaezlerpalais.** –25.1.16: „Seht wie würdevoll!“. Spanische Meistergrafik von Goya und Dalí. –8.3.26: Hermann Fischer. Zeichner und Aquarellist. Zum 120. Geburtstag. 12.12.–12.4.26: Der Reichtum der Kunst. Jakob Fugger und sein Erbe.

**Bad Homburg.** **Sinclair-Haus.** –15.2.26: Nachtleben.

**Baden-Baden.** **Museum Frieder Burda.** –8.2.26: Impressionismus in Deutschland. Max Liebermann und seine Zeit.

**Bamberg.** **Staatsbibliothek.** –13.12.: Jean Paul und seine literarischen Netzwerke. (K).

**Barcelona (E).** **Fundació Miró.** –18.1.26: Who is Afraid of Ideology? Part 5: Daydream. –15.2.26: Some American Catalans and the Other Way Around. –22.2.26: Exchanges: Miró and the United States. –6.4.26: Painting the Sky: 50 Years of Fundació Miró Stories. –10.5.26: Open the Archive 07. L'Antitè. **Fundació Antoni Tàpies.** –25.1.26: Antoni Tàpies: The Imagination of the World. –22.2.26: André du Colombier. A Lyrical Point of View; Germaine Dulac. **Museu Nacional d'Art de Catalunya.** –11.1.26: Catalan Ink against Hitler.

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

**Basel (CH).** **Architekturmuseum.** 29.11.–19.4.26: Wohnen – not for Profit. Die Genossenschaft als Labor des Zusammenlebens. (K).

**Kunstmuseum.** –4.1.26: Verso. Geschichten von Rückseiten. –11.1.26: Cassidy Toner. Manor Kunstpreis 2025. –25.1.26: Helden, Heilige und Elefanten. Kupferstiche in Italien um 1500. –8.3.26: Geister. Dem Übernatürlichen auf der Spur. (K).

**Museum Jean Tinguely.** –1.3.26: Oliver Ressler. 3.12.–10.5.26: Carl Cheng.

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

**Bassano del Grappa (I).** **Museo civico.** –22.2.26: Giovanni Segantini.

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

**Bayreuth.** **Kunstmuseum.** –22.2.26: Kunst in Bayreuth. Werke der 1940er bis 1960er Jahre.

**Bedburg-Hau.** **Schloss Moyland.** 23.11.–15.2.26: "Das ist ja überhaupt alles sehr beweglich." Joseph Beuys & Fluxus.

**Bellinzona (CH).** **Villa dei Cedri.** –25.1.26: Looking for El Lissitzky. (K).

**Bergamo (I).** **Accademia Carrara.** –6.1.26: Arte e natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento.

**Bergisch Gladbach.** **Villa Zanders.** –11.1.26: Heute hier, morgen dort. Unterwegs mit Walter Lindgens. –1.2.26: Eckart Hahn. Papiertiger. (K).

**Berlin.** **Akademie der Künste.** –18.1.26: Out of the Box. 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste. (K). –25.1.26: Every Artist Must Take Sides. Resonanzen von Eslanda und Paul Robeson.

**Alte Nationalgalerie.** –25.1.26: „Im Visier! Lovis Corinth, die Nationalgalerie und die Aktion ‚Entartete Kunst‘. –15.2.26: Goya – Monet – Degas – Bonnard – Grosse. Die Scharf Collection. (K).

**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.** –16.3.26: Raoul Hausmann. Vision, Provokation, Dada. –3.8.26: Brigitte Meier-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1946–70. (K). –17.8.26: Monira Al Qadiri.

**Bode-Museum.** –20.9.26: Die Pazzi-Verschörung. Macht, Gewalt und Kunst im Florenz der Renaissance.

**Bröhan-Museum.** –11.1.26: Die Magie der Glasur. Kunstkeramik aus Dänemark 1910–80. (K). –22.2.26: Havelluft und Großstadtlichter. Stadt und Land in der Malerei der Berliner Secession.

**Deutsches Historisches Museum.** –23.11.: Gewalt ausstellen: Erste Ausstellungen zur NS-Besatzung in Europa, 1945–48. –7.6.26: Natur und deutsche Geschichte. Glaube – Biologie – Macht.

**Georg-Kolbe-Museum.** –15.3.26: Liaisons. Georg Kolbe, Herbert List, Harry Hachmeister, Jens Pecho und Maurice Béjart.

**Hamburger Bahnhof.** –4.1.26: Toyin Ojih Odutola. (K). –25.1.26: Delcy Morelos. (K). –3.5.26: Annika Kahrs. (K). –31.5.26: Petrit Halilaj. (K). 12.12.–13.9.26: Saâdane Afif. (K).

**Haus der Kulturen der Welt.** –7.12.: Global Fascisms.

**Haus am Waldsee.** –1.2.26: Beverly Buchanan.

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

–12.7.26: Beziehungsweise Familie. Familiäre Beziehungsgeflechte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

**ifa Galerie.** –11.1.26: Was bedeutet es für einen Ort, geliebt zu werden? Mit Werken von Anita Muçolli, Sevil Tunaboğlu und Ian Waelder.

**Jüdisches Museum.** –23.11.: Widerstände. Jüdische Designerinnen der Moderne. (K).

**Käthe-Kollwitz-Museum.** –18.1.26: Käthe Kollwitz. Stille Kraft. (K).

**Kulturforum.** –14.6.26: Heimsuchung: 40 Jahre KGM am Kulturforum.

**Kunstgewerbemuseum.** –14.12.: Mode aus Paris. Schenkung Erika Hoffmann. 12.12.–5.4.26: Many Shades of Grès.

**Kupferstichkabinett.** –11.1.26: Yes to All. Die Schenkung von Paul Maenz und Gerd de Vries.

**Liebermann-Villa am Wannsee.** –19.1.26: "Liebe Mutti!". Postkarten aus Theresienstadt 1943–44 mit künstlerischen Arbeiten von Inbar Chotzen. (K).

**Martin-Gropius-Bau.** –18.1.26: Diane Arbus; Ligia Lewis.

**Museum Europäischer Kulturen.** –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); Newton, Riviera & Dialogues. Collection Fotografis x Helmut Newton.

**Neue Nationalgalerie.** –1.3.26: Von Max Ernst bis Dorothea Tanning. Netzwerke des Surrealismus. Provenienzen der Slg. Ulla und Heiner Pietzsch. –31.12.26: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 29.11.–18.1.26: Christian Marclay. The Clock.

**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! Surrealisten 1950–90 aus den Slgen. der Nationalgalerie.

**Staatsbibliothek.** –26.2.26: Materialisierte Heiligkeit. Jüdische Buchkunst im kulturellen Kontext. (K).

**Bern (CH).** **Kunstmuseum.** –11.1.26: Panorama Schweiz. Von Caspar Wolf zu Ferdinand Hodler; Kirchner x Kirchner.

**Zentrum Paul Klee.** –18.1.26: Fokus. Gego (Gertrud Goldschmidt). –22.2.26: Anni Albers. Constructing Textiles.

**Bernried.** **Buchheim Museum.** –16.11.: Helmut Pfeuffer. Verletzte Schönheit. –15.3.26: Klangvolle Stille. Steinskulpturen von Kubach & Kropp.

**Biel (CH).** **Kunsthau Centre d'art.** –30.11.: Jean-Charles de Quillacq; Hudinilson Jr. Echoes in Xerox.

**Bietigheim-Bissingen.** **Städt. Galerie.** –12.4.26: Doris Graf – XPlacesToBe: Part II. 22.11.–1.3.26: Dem Himmel so nah. Wolken in der Kunst.

**Bilbao (E).** **Guggenheim.** –18.1.26: Sky Hopinka. –22.2.26: Maria Helena Vieira da Silva. Anatomy of Space. –12.4.26: Mark Leckey. 5.12.–3.5.26: Arts of the Earth.

**Bochum.** **Kunstmuseum.** –15.2.26: How We Met.

**Bologna (I).** **Museo Archeologico.** 20.11.–6.4.26: Graphic Japan. Da Hokusai al Manga.

**Pal. Fava.** –15.2.26: Michelangelo e Bologna.

**Pal. Pallavicini.** –1.2.26: Visioni e volti dal Rinascimento al Neoclassicismo. Capolavori dalla Pinacoteca Malaspina di Pavia.

**Bonn.** **August Macke Haus.** –15.3.26: Macke & Friends. Stimmen zur Slg. (K).

**Bundeskunsthalle.** –11.1.26: Wim Wenders. (K). –25.1.26: WEtransFORM. Zur Zukunft des Bauens. –6.4.26: Expedition Weltmeere.

**Kunstmuseum.** –23.11.: Human AI Art Award 2024; Nicolas Gourault. –22.2.26: Gregory Crewdson. Retrospektive. –22.3.26: Ausgezeichnet #9: Felix Schramm. 4.12.–12.4.26: Kerstin Brätsch.

**LVR-Landesmuseum.** –12.4.26: Schöne neue Arbeitswelt. Traum und Trauma der Moderne. (K).

**Bordeaux (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –23.2.26: Quatre dessins d'Eugène Delacroix.

**Boston (USA).** **Museum of Fine Arts.** –7.12.: Rachel Ruysch. Nature into Art. (K). –19.1.26: Of Light and Air: Winslow Homer in Watercolor.

**Bozen (I).** **Centro Trevi-Trevilab.** 21.11.–12.4.26: Artifices. I creatori dell'arte.

**Braunschweig.** **Herzog Anton Ulrich-Museum.** –22.2.26: Weibermacht. Die schöne Böse.

**Breda (NL).** **Stedelijk Museum.** –6.4.26: Willem. The Price of Freedom.

**Bregenz (A).** **Kunsthau.** –18.1.26: On Refusal, Infiltration, and the Gift.

**Vorarlberg Museum.** –Oktober 26: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer.

**Bremen.** **Gerhard-Marcks-Haus.** 16.11.–8.3.26: Olaf Brzeski. Feast.

**Kunsthalle.** –11.1.26: Sibylle Springer. Ferne Spiegel. –15.2.26: Alberto Giacometti. Das Maß der Welt. (K). –1.3.26: Flirt und Fantasie. Griffelkunst von Max Klinger bis Peter Doig.

**Museen Böttcherstraße.** –18.1.26: Paula Modersohn-Becker. Short Stories; Rilke und die Kunst.

**Neues Museum Weserburg.** –15.3.26: Cold as Ice. Kälte in Kunst und Gesellschaft. –10.5.26: Julika Rudelius. 22.11.–4.10.26: Die tödliche Doris.

**Brescia (I).** **Pinacoteca Tosio Martinengo.** –15.1.26: Matthias Stom: Un caravaggesco nelle coll. Lombarde. –15.2.26: Peter Paul Rubens. Giovan Carlo Doria a cavallo.

**Brüssel (B).** **Design Museum.** –1.3.26: Design and Comics: Living in a Box.

**Musées royaux des Beaux-Arts.** –10.3.26: Georges Meurant meets Bonolo Kavula. 19.11.–19.4.26: Fragile! Friable media on paper in fin-de-siècle Belgium; Art and Gender Stereotypes.

**Palais des Beaux-Arts.** –11.1.26: Luz y Sombra. Goya and Spanish Realism. (K). –1.2.26: John Baldessari. Parables, Fables and other Tall Tales.

**Burgdorf (CH).** **Museum Franz Gertsch.** –30.11.: Franz Gertsch. Frühe Holzschnitte. –1.3.26: Alois Lichtsteiner. (K); Franz Gertsch. Porträts und Naturstücke II.

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

**Cambridge (GB).** **Fitzwilliam Museum.** –12.4.26: Made in Ancient Egypt.

**Cambridge (USA).** **Harvard Art Museum.** –4.1.26: Edna Andrade: Imagination Is Never Static. –18.1.26: Sketch, Shade, Smudge: Drawing from Gray to Black.

**Caraglio (I).** **Il Filatoio.** –1.3.26: Helmut Newton.

**Castres (F).** **Musée Goya.** –8.3.26: L'Espagne entre deux siècles: Francis Harburger & Bilal Hamad.

**Musée Jean-Jaurès.** –31.12.: Notre Dame de Paris au siècle de Jaurès.

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

**Champaign (USA).** **Krannert Art Museum.** –28.2.26: Imagination, Faith, and Desire: Art and Agency in European Prints, 1475–1800.

**Chantilly (F).** **Château de Chantilly.** –4.1.26: Livres d'or: trésors du duc d'Aumale; Le destin d'une princesse de Monaco à Chantilly.



**Chartres (F).** Musée des beaux-arts. –1.2.26: Léon Mathieu Cochereau.

**Chemnitz.** Kunstsammlungen. –1.2.26: Schenkung Hermann Gerlinger. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner. (K). –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. –8.12.: Pixy Liao. Relationship Material. –4.1.26: Elizabeth Catlett: A Black Revolutionary Artist and All that it Implies. –5.1.26: Strange Realities: The Symbolist Imagination. –19.1.26: Raqib Shaw. Paradise Lost.

**MCA.** Seit Oktober: Yoko Ono: Music of the Mind.

**Chur (CH).** Bündner Kunstmuseum. –23.11.: Leiko Ikemura. Das Meer in den Bergen. (K); Noemi Pfister. –4.1.26: Fragmente. Vom Suchen, Finden und Zeigen des Unvollständigen. 14.12.–22.3.26: Daniel Spoerri; Fadri Cadonau.

**Clermont-Ferrand (F).** Musée d'art Roger-Quillot. –4.1.26: L'Auvergne de la Modernité.

**Coburg.** Landesbibliothek. Schloss Ehrenburg. –13.12.: Jean Paul und seine literarischen Netzwerke. (K). **Veste Coburg.** –31.5.26: Kleine Rüstung – Großer Auftritt. Der Harnisch des Coburger "Hofzwerger" Ruppert.

**Conegliano (I).** Pal. Sarcinelli. –22.3.26: Blinky e la Street Art.

**Cottbus.** Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. –16.11.: Karin Wieckhorst. Fotografie; Über Schatten springen. 29.11.–1.2.26: Die Tage waren gezählt. Künstlerbücher und -zeitschriften aus der DDR und Ostdeutschland.

**Cremona (I).** Museo Civico. –11.1.26: "Ver Sacrum" e la grafica della Secessione viennese.

**Museo Diocesano.** –11.1.26: Il rinascimento di Boccaccio Boccaccino.

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

**Darmstadt.** Kunsthalle. –11.1.26: No Place Like Home. Italienische Fotografie seit den 1980er Jahren.

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

**Davos (CH).** Kirchner-Museum. –4.1.26: Ausdruck in Linie und Farbe. Zeichnungen und Aquarelle von Ernst Ludwig Kirchner.

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

**Den Haag (NL).** Kunstmuseum. –4.1.26: Lois Dodd. Framing the Ephemeral. (K).

**Mauritshuis.** –4.1.26: Treasure Houses.

**Dessau.** Bauhaus Museum. 4.12.–31.1.27: Bakelit – Glasur – Farbe.

**Dijon (F).** Musée des Beaux-Arts. –9.3.26: Jean Damp. Tailleur d'images.

**Musée Magnin.** –4.1.26: Dess(e)in de Greuze. –26.1.26: Accrochage Auguste Perret.

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

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

**Dortmund.** Dortmunder U. –18.1.26: Solar Punk. Eine Ausstellung mit einem Funkeln aus der Zukunft; Genossin Sonne.

**Schaumraum: comic + cartoon.** –6.4.26: Lucky Luke 80. Das Artwork.

**Draguignan (F).** Hôtel départemental des expositions du Var. 13.12.–22.3.26: Carnevales d'ici et d'ailleurs.

**Dresden.** Albertinum. –4.1.26: William Kentridge. Listen to the Echo. (K). 13.12.–15.3.26: 20 Jahre Gerhard Richter Archiv. Werke, Materialien, Kuriosa.

**Archiv der Avantgarden.** 8.11.–8.3.26: Fluxuriös! Kunst und Anti-Kunst der 1960er bis 1990er Jahre.

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

**Kupferstich-Kabinett.** –15.2.26: William Kentridge. Listen to the Echo.

**Neues Grünes Gewölbe.** –4.1.26: Rotes Gold. Das Wunder von Herrengrund. (K).

**Oktogon. Kunsthalle der HfBK.** –19.12.: Carl Emanuel Wolff und Wilhelm Mundt.

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

**Sempergalerie.** 22.11.–28.6.26: Herkules – Held und Antiheld.

**Düsseldorf.** Kunsthalle. –1.2.26: Wohin? Kunsthalle/ Stadt/Gesellschaft der Zukunft.

**Kunstpallast.** –11.1.26: Hans-Peter Feldmann. –1.2.26: Künstlerinnen! Von Monjé bis Münster. (K). –8.3.26: Die geheime Macht der Düfte. 26.11.–22.3.26: Das fünfte Element. Werke aus der Slg. Kemp.

**K 20.** –15.2.26: Queere Moderne. 1900–1950. (K).

**K 21.** –18.4.26: Thomas Schütte. 29.11.–19.4.26: Land and Soil.

**NRW-Forum.** –3.5.26: Sex Now.

**Stadtmuseum.** –4.1.26: Perspektivwechsel. 240 Arbeiten von 120 Fotografinnen.

**Duisburg.** **Cubus-Kunsthalle.** –29.11.: Rudi Hurlzmeier.  
**Lehmbruck-Museum.** –22.2.26: Queer Ecology. Mika Rottenberg. 28.11.–1.3.26: Sculpture 21<sup>st</sup>: Flaka Haliti.  
**Museum Küppersmühle.** –25.1.26: Susan Hefuna.  
–Frühjahr 26: Jörg Immendorff.

**Erfurt.** **Angermuseum.** –11.1.26: Bernhard Heisig.

**Erlangen.** **Stadtmuseum.** –1.3.26: Kinderzeichnungen vor 100 Jahren.

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

**Essen.** **Museum Folkwang.** –4.1.26: Stimmen der Zeit. Eine Oral-History; Dokumentarfotografie Förderpreise 15 der Wüstenrot-Stiftung. –18.1.26: William Kentridge. Listen to the Echo. (K). 28.11.–15.3.26: Germaine Krull: Chien fou. Autorin und Fotografin.

**Ruhr Museum.** –14.2.26: Das Land der tausend Feuer. Industriebilder aus der Slg. Ludwig Schönefeld. –31.8.26: Wie man lebt – wo man lebt. Dokumentarfotografien von Brigitte Kraemer.

**Esslingen.** **Villa Merkel.** –23.11.: Meisterschüler:innen im Weißenhof-Programm der Bildenden Kunst. –1.2.26: Rolf Nesch. 6.12.–1.2.26: Richard Merkle.

**Eupen (B).** **IKOB.** –30.11.: Léon Wuidar; Joke Hansen.

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

**Evreux (F).** **Médiathèque Rolland-Plaisance et Bibliothèque patrimoniale.** –25.1.26: L'imprimerie à Évreux, une tradition quadri-centenaire.

**Ferrara (I).** **Pal. dei Diamanti.** –8.2.26: Chagall, testimone del suo tempo.

**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. –8.3.26: Unterschätzt! Starke Frauen der Künstlerkolonie Ekensund.

**Florenz (I).** **Museo degli Innocenti.** –22.2.26: Toulouse Lautrec. Un viaggio nella Parigi della Belle Époque.  
**Pal. Strozzi und Museo di San Marco.** –25.1.26: Fra Angelico.

**Forlì (I).** **Musei di San Domenico.** –11.1.26: Letizia Battaglia. Opere 1970–2020.

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

**Frankfurt/M.** **Deutsches Architekturmuseum.** –18.1.26: SULOG. Philippinische Architektur im Spannungsfeld. (K). –8.2.26: Architekturbaukästen 1890–1990.

**Deutsches Romantik-Museum.** –1.2.26: Maler Müller. Ein Faustdichter in Rom. Leben und Werk des Friedrich Müller (1749–1825), ausgestellt und erzählt in drei Kapiteln.

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

**Jüdisches Museum.** –16.11.: Léo Mailet: Der zerbrochene Spiegel. –15.2.26: What a Family! Ruthe Zuntz: 500 Jahre im Fokus.

**Liebieghaus.** –3.5.26: Tiere sind auch nur Menschen. Skulpturen von August Gaul.

**Museum für Angewandte Kunst.** –11.1.26: Was war das Neue Frankfurt? Kernfragen zum Stadtplanungsprogramm der 1920er Jahre. –18.1.26: Tools for Better Cities by KSP Engel. –25.1.26: Aufbruch zur modernen Stadt 1925–33: Frankfurt, Wien und Hamburg – Drei Modelle im Vergleich.

**Museum Giersch.** –15.2.26: Solastalgia. Spaziergänge durch veränderte Landschaften.

**Museum für Moderne Kunst.** –1.2.26: Shala Miller. –22.3.26: Trisha Donnelly.

**Museum der Weltkulturen.** –30.8.26: Sheroes. Comic Art from Africa.

**Schirn.** –4.1.26: Stephanie Comilang. Filminstallationen. –11.1.26: Suzanne Duchamp. Retrospektive.

**Städel.** –1.2.26: Carl Schuch und Frankreich. (K). –12.4.26: Asta Gröting. Videoarbeiten. 3.12.–15.3.26: Beckmann. Arbeiten auf Papier.

**Frankfurt/O.** **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Rathaushalle.** 23.11.–25.1.26: Quer zum Strom. Malerei und Grafik der 1980er Jahre.

**Packhof.** –18.1.26: Helge Leiberger.

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

**Museum für Neue Kunst.** 21.11.–12.4.26: Artur Stoll und Olga Jakob.

**Freising.** **Diözesanmuseum.** –11.1.26: Göttlich! Meisterwerke der italienischen Renaissance. (K).

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

**Gallarate (I).** **Museo Arte.** 30.11.–12.4.26: Kandinsky e l'Italia.

**Gelsenkirchen.** **Kunstmuseum.** –16.11.: Nadira Husain: Liquid Grids. 16.11.–8.3.26: Rolf Glasmeier.

**Genf (CH).** **Musée d'art et d'histoire.** –1.2.26: Casanova à Genève: Un libertin chez Calvin.

**Gent (B).** **Museum voor Schone Kunsten.** –4.1.26: Stephan Vanfleteren.

**S.M.A.K.** –8.3.26: Marc de Blicq. 29.11.–3.5.26: Aziz Hazara.

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

**Pal. Ducale.** –15.2.26: Moby Dick – La Balena. Storia di un mito dall'antichità all'arte contemporanea. –6.4.26: Paolo Di Paolo. Fotografie ritrovate.

**Glens Falls, NY (USA).** **The Hyde Collection.** –8.3.26: A Feast of Fruit and Flowers: Women Still Life Painters of the Seventeenth Century and Beyond.

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

**Goslar.** **Mönchehaus.** –18.1.26: Katharina Fritsch.

**Graz (A).** **Kunsthhaus.** –15.2.26: Unseen Futures to Come; Emilija Škarnulytė; Rossella Biscotti. Circulations.

**Neue Galerie.** –8.2.26: Your Silence Will Not Protect You. –1.3.26: Jojo Gronostay. –1.4.26: Camuflajes. Johannes Zechner und Pedro Serrano.

**Greenwich (USA).** **Bruce Museum.** 4.12.–10.5.26: Ursula von Rydingsvard.

**Grenoble (F).** **Musée.** –4.1.26: Alina Szapocznikow. Langage du corps. 22.11.–19.4.26: Épopées graphiques. Bandes dessinées, comics et mangas.

**Haarlem (NL).** **Frans-Hals-Museum.** –4.1.26: Coba Ritsema.

**Teylers Museum.** –25.1.26: Michelangelo and Men. The Male Body in the Life and Work of Michelangelo. (K).

**Hagen.** **Emil Schumacher Museum.** –11.1.26: informELLE. Künstlerinnen der 1950er/60er Jahre. (K). **K.E. Osthaus-Museum.** –1.2.26: Noortje Palmers. Menschen des 21. Jh.s.

**Halle.** **Kunstverein Talstraße.** –15.2.26: Echo des Unbekannten. Vom Umgang mit Tod und Vergänglichkeit.

**Moritzburg.** –15.2.26: Halle handlich! 75 Jahre Landesmünzkabinett Sachsen-Anhalt. 21.11.–15.2.26: Karl Hofer. Zwischen Schönheit und Wahrheit. 28.11.–15.2.26: Fragmente eines Lebens. Die Slg. Hans-Hasso von Veltheim.

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

**Hamburg.** **Bucerius Kunst Forum.** 28.11.–6.4.26: Kinder, Kinder! Zwischen Repräsentation und Wirklichkeit.

**Deichtorhallen.** –4.1.26: Sarah van Rij. –26.4.26: Huguette Caland. A Life in a Few Lines; Into the Unseen. The Walther Coll. 28.11.–10.5.26: Philip Montgomery.

**Ernst-Barlach-Haus.** 16.11.–8.2.26: Ossip Klarwein. Ein Architekt zwischen Hamburg und Haifa. (K).

**Kunsthalle.** –18.1.26: And so on to infinity. Griffelkunst Jubiläum. Werke aus der Slg. –25.1.26: Anders Zorn.

Schwedens Superstar. (K). 21.11.–12.4.26: Ho Tzu Nyen: Time & the Tiger. 5.12.–29.3.26: Kunst um 1800. Eine Ausstellung über Ausstellungen.

**Museum für Kunst und Gewerbe.** –12.4.26: Hello Image. Die Inszenierung der Dinge. –3.1.27: Inspiration China. –1.8.27: XULY.Bët. Funkin' Fashion Factory 100% Recycled.

**Hannover.** **Landesmuseum.** –1.3.26: Verwandlung der Welt. Meisterblätter von Hendrick Goltzius.

**Museum August Kestner.** 14.12.–7.6.26: Fun Design/ Circular Design.

**Sprengel Museum.** –25.1.26: Käte Steinitz (1889–1975). Von Hannover nach Los Angeles. (K). –14.2.26: Niki. Kusama. Murakami. Love You For Infinity. 22.11.–1.3.26: Sprengel Preis 2025. Niedersachsen in Europa. Sven-Julien Kancierski.

**Hartford (USA).** **Wadsworth Atheneum.** –1.2.26: Sofía Gallisá Muriente. –8.3.26: Gerald Incandela. –15.3.26: Peter Waite. –22.3.26: The Scenic Daguerreotype in America 1840–60.

**Heerlen (NL).** **Schunck.** –1.3.26: Rooted in Change.

**Heidelberg.** **Kurpfälzisches Museum.** –22.3.26: Von Odesa nach Berlin. Europäische Malerei des 16. bis 19. Jh.s. (K).

**Slg. Prinzhorn.** 20.11.–19.4.26: Wer bin ich? Bilder der Identitätssuche.

**Helsinki (FIN).** **Amos Rex.** –6.4.26: Leandro Erlich.

**Museum of Contemporary Art Kiasma.** –1.3.26: Essi Kuokkanen. –8.3.26: Sarah Lucas.

**Sinebrychoff Art Museum.** –11.1.26: Spain Beyond the Myths.

**Herford.** **MARTa.** –18.1.26: Mohamed Bourouissa. –22.2.26: Ingrid Wiener.

**Hildesheim.** **Dom-Museum.** –6.4.26: Die Zirkulation von Arbeit, Kapital und Leben als Lieferkette. Alice Creischer, Andreas Siekmann.

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

**Hornu (B).** **Grand Hornu.** –16.11.: Repairing the World. –14.12.: Woven Whispers. 14.12.–26.4.26: Patricia Urquiola. 14.12.–10.5.26: Cristina Garrido; Honoré d'O.

**Ingolstadt.** **Lechner Museum.** –12.4.26: A Matter of Perspective.

**Jena.** **Kunstsammlung.** –16.11.: So viel Silber im Grau. Kunst aus der DDR. Malerei, Zeichnung, Grafik und Plastik aus den Beständen. 6.12.–8.2.26: Hiroyuki Masuyama. LED-Lightboxen und Objekte. 13.12.–15.3.26: Als die Welt noch in ein Zimmer passte. Eine Wunderkammer. Zeichnungen und Objekte.



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

**Kaiserslautern.** **Museum Pfalzgalerie.** –18.1.26: Unerhört expressiv! Lebensgefühle von Kirchner, Kollwitz und Co. 15.11.–15.2.26: Tina Blau.

**Karlsruhe.** **Staatl. Kunsthalle in der Orangerie.** 29.11.–12.4.26: Archistories. Architektur in der Kunst.

**Städt. Galerie.** –12.4.26: Özlem Günyol & Mustafa Kunt. 29.11.–22.2.26: Hanna-Nagel-Preis.

**ZKM.** –1.2.26: The Story That Has Just Begun. Die NFT-Slg. des ZKM. –8.2.26: Johan Grimonprez. All Memory is theft; Amna Elamin. –31.5.26: Assembling Grounds. Praktiken der Koexistenz. 6.12.–26.4.26: Ulrich Bernhardt.

**Kassel.** **Fridericianum.** –11.1.26: Robert Grosvenor. –18.1.26: Marisa Merz. –8.2.26: Portia Zvavahera. **Hessisches Landesmuseum.** –3.5.26: Mit spitzer Feder. Schreibzeug und Schreiben im Wandel der Zeit. **Neue Galerie.** –1.2.26: Harry Kramer, Kassel und die documenta.

**Kaufbeuren.** **Kunsthhaus.** 23.11.–15.2.26: Frauke Zabel; Pierre-Yves Delannoy & Mauricio Hölzemann; Lena Appel.

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

**Koblenz.** **Ludwig Museum.** –23.11.: Erwin Wurm. Life Beat soft melt. (K). 30.11.–Ende Februar 26: Joël Andrianomearisoa. Tools of Emotions and Desires. **Mittelrhein-Museum.** –25.1.26: Kyra Spieker. AKM Kunstpreis 2025. –1.3.26: Gestalten der Nacht.

**Köln.** **Käthe Kollwitz Museum.** –15.3.26: Kollwitz neu sehen.

**Kolumba.** –14.8.26: "make the secrets productive!". Kunst in Zeiten der Unvernunft.

**Kunst- und Museumsbibliothek.** –16.11.: Mein Morgenstern – 120 Hände und ein 111. Todestag. 22.11.–18.1.26: „Der Welt auf den Grund kommen“. Die Fotobuchslg. von Hans Meyer-Veden.

**Museum für Angewandte Kunst.** 21.11.–26.4.26: Von Louise Bourgeois bis Yoko Ono. Schmuck von Künstlerinnen. (K).

**Museum Ludwig.** –11.1.26: Five Friends. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly. (K). –22.3.26: Smile! Wie das Lächeln in die Fotografie kam.

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

**Rautenstrauch-Joest Museum.** –15.3.26: Sebastião Salgado. Amazonia.

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

**Wallraf-Richartz-Museum.** –15.3.26: Expedition Zeichnung. Niederländische Meister unter der Lupe. –31.5.26: B(l)ooming. Barocke Blütenpracht.

**Konstanz.** **Städt. Wessenberg-Galerie.** –1.3.26: Verschneites Land. Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule aus der Dr. Axe-Stiftung.

**Kopenhagen (DK).** **Arken Museum.** –6.4.26: Monira Al Qadiri.

**Design Museum.** –2.11.: Anders Hermansen.

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

**Statens Museum for Kunst.** –11.1.26: Surreal on Paper.

**Kortrijk (B).** **Broelmuseum.** –7.12.: Joëlle Dubois. (K).

**Krakau (PL).** **Nationalmuseum.** –30.11.: Józef Chelmoński (1849–1914).

**Krefeld.** **Haus Lange und Haus Esters.** –15.3.26: Charlotte Perriand. Die Kunst des Wohnens. (K).

**Krems (A).** **Forum Frohner.** –12.4.26: Frohner expressiv. **Galerie.** –16.11.: Wie im Himmel, so auf Erden – wie auf Erden, so im Himmel? Ein Rundgang durch religiöse Praktiken in 7 Stationen; Alexandra Kontriner. –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; Gruffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler. **Kunsthalle.** 22.11.–6.4.26: Joe Bradley; Mohsin Shafi.

**Landesgalerie Niederösterreich.** –15.2.26: Flower Power. Eine Kulturgeschichte der Pflanzen. –1.3.26: Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin; Regula Dettwiler. 29.11.–3.5.26: Iris Andraschek.

**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.

**Lausanne (CH).** **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –15.2.26: Vallotton Forever. Die Retrospektive. (K); Vallotton im Atelier.

**MUDAC.** –8.3.26: Times in Tapestry.

**Leeuwarden (NL).** **Fries Museum.** –1.3.26: Wybrand de Geest. Masterful Portraits.

**Le Havre (F).** **Musée Malraux.** –5.4.26: Ports en vue.

**Leiden (NL).** **De Lakenhal.** –8.3.26: Masterful Mystery. On Rembrandt's Enigmatic Contemporary.

**Leipzig.** **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –30.11.: Ute Eskildsen, Timm Rautert. Leipzig 1972. (K). –12.4.26: Zauber der Revue. Art déco-Dosen mit

Tanz- und Varietéfiguren. –4.10.26: Gefäß / Skulptur 4. Deutsche und internationale Keramik seit 1946. 27.11.–12.4.26: Formen der Anpassung. Kunsthandwerk und Design im Nationalsozialismus. (K).

**Museum der bildenden Künste.** –11.1.26: Rosa Barba. Color out of Space. –28.6.26: Sichtbarmachen. Spuren jüdischen Engagements im MdbK. 27.11.–1.3.26: Hans-Christian Schink. Über Land. 11.12.–12.4.26: Welt aus Fäden. Bildteppiche der Moderne.

**Lemgo.** **Schloss Brake.** –14.12.: A Kind of Art. Künstliche Intelligenz trifft (Weser-)Renaissance.

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

**Leuven (B).** **Museum.** –16.11.: Grace Schwindt. A History of Touch. –22.2.26: Alicja Kwade; The Pursuit of Knowledge.

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

**Libourne (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –11.1.26: D'un quai à l'autre. Regards d'artistes sur les paysages industriels à l'aube du XXe siècle. –12.1.26: Elie Decazes (1780–1860). Une ascension libournaise au service de la France.

**Limoges (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –9.3.26: Faire Moderne! 1925, Limoges Art Déco.

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

**Linz (A).** **Francisco Carolinum.** –8.2.26: Peter Kogler; Claudia Hart; Between Code and Care: Flynn's Portrait of Human Connections. –8.3.26: Sophie Mercedes Köchert.

**Lentos.** –11.1.26: Georg Pinteritsch. –6.4.26: Being a Girl\*!? From Panel Painting to Social Media.

**OK.** –1.2.26: Awanle Ayiboro Hawa Ali. –22.2.26: Wandala. Drama, dream, decolonized!

**Schlossmuseum.** –8.2.26: Alois Riedl; Annerose Riedl.

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

**Łódź (PL).** **Muzeum Sztuki.** –28.12.: Nguyễn Quốc Thành and Nhà Sàn Collective; Jerzy Trelinski.

**London (GB).** **Design Museum.** –29.3.26: Blitz: The Club that Shaped the 80s. 21.11.–26.7.26: Wes Anderson.

**Dulwich Picture Gallery.** –8.3.26: Anna Ancher.

**National Gallery.** –8.2.26: Radical Harmony. Helene Kröller-Müller's Neo-Impressionists. –10.5.26: Wright of Derby: From the Shadows. 20.11.–15.2.26: Edwin Austin Abbey. By the Dawn's Early Light.

**National Portrait Gallery.** –11.1.26: Cecil Beaton's Fashionable World.

**Royal Academy.** –18.1.26: Kerry James Marshall. The Histories. –24.2.26: Mrinalini Mukherjee and her Circle.

**Tate Britain.** –15.2.26: Lee Miller. 27.11.–12.4.26: Turner and Constable.

**Tate Modern.** –11.1.26: Emily Kam Kngwaaray. –6.4.26: Máret Anne Sara. –12.4.26: Theatre Picasso. –11.5.26: Nigerian Modernism.

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

**Los Angeles (USA).** **County Museum of Art.** –11.1.26: Youssef Nabil's I Saved My Belly Dancer. –29.3.26: Tavares Strachan.

**Getty Museum.** –30.11.: Going Places: Travel in the Middle Ages. –25.1.26: Learning to Draw. 18.11.–12.4.26: How to Be a Guerrilla Girl.

**Louisville (USA).** **Speed Museum.** –1.2.26: Otherworldly Journeys: The Fantastical Worlds of Bosch and Bruegel

**Ludwigshafen.** **Wilhelm-Hack-Museum.** 15.11.–6.4.26: Jonathan Meese. Gesamtkunstwerk „Erzbuch“! (Buch der Bücher).

**Lübeck.** **Kunsthalle St. Annen.** –1.3.26: Shilpa Gupta.

**Lüdinghausen.** **Burg Vischering.** –18.1.26: Eduardo Chillida. Die Suche.

**Lüttich (B).** **La Boverie.** –19.4.26: Robert Doisneau. Instants Donnés à La Boverie.

**Lugano (CH).** **MASI.** –11.1.26: Prampolini Burri. Della Materia. –1.2.26: Carona, il paradiso perduto 1968–78, David Weiss e gli artisti di Casa Aprile. –11.2.26: Richard Paul Lohse.

**Luxembourg.** **Casino.** –15.2.26: Eat. 15.11.–8.2.26: Theatre of Cruelty.

**Luzern (CH).** **Kunstmuseum.** –8.2.26: Yann Stéphane Bisso. 6.12.–8.2.26: Zentral! XL; Teo Petruzzi.

**Lyon (F).** **Musée des Beaux-Arts.** 29.11.–1.3.26: Étretat, par-delà les falaises. Courbet, Monet, Matisse.

**Tomaselli Collection.** –21.2.26: William Bouguereau et les Lyonnais. Regards croisés entre Paris et Lyon.

**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.

**Madison (USA).** **Chazen Museum of Art.** –23.12.: Toshiko Takaezu.

**Madrid (E).** **Museo Nacional Reina Sofia.** –16.3.26: Maruja Mallo. 26.11.–20.4.26: Juan Usle.

**Museum Thyssen-Bornemisza.** –25.1.26: Warhol, Pollock and other American Spaces. –1.2.26: Picasso and Klee in the Heinz Berggruen Coll. –8.2.26: John Akomfrah.

**Prado.** 18.11.–8.3.26: Juan Muñoz. 25.11.–1.3.26: Anton Raphael Mengs. Der größte Maler des 18. Jh.s.

**Magdeburg.** **Kloster Unser Lieben Frauen.** –16.11.: Lara Dâmaso. For Our Flowing Voices; I Amphorae. 15.11.–6.1.26: Annika Kahrs. Infra Voice.

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

**Mailand (I).** **Fabbrica del Vapore.** –25.1.26: I tre grandi di Spagna: tre visioni, una eredità.

**Fondazione Prada.** 4.12.–31.8.26: Hito Steyerl. The Island.

**HangarBicocca.** –11.1.26: Yuko Mohri. –15.2.26: Nan Goldin.

**Museo delle Culture.** –8.2.26: M.C. Escher. Tra arte e scienza.

**Padiglione Arte Contemporanea.** 25.11.–8.2.26: India. Of Glimmers and Getaways.

**Pal. Reale.** –11.1.26: Man Ray. Forme di luce; Appiani. Il neoclassicismo a Milano; Leonora Carrington.

**Triennale.** 2.12.–15.2.26: Fabio Mauri.

**Mainz.** **Gutenbergmuseum.** 28.11.–22.2.26: Ich druckel! Signet, Marke und Druckerzeichen seit dem Zeitalter Gutenbergs. (K).

**Landesmuseum.** 28.11.–8.3.26: Auf zu neuen Werken! Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer. (K).

**Málaga (E).** **Museo Picasso.** –14.12.: Farah Atassi. –12.4.26: Picasso. Memory and Desire.

**Malmaison (F).** **Château.** 19.11.–9.3.26: Audaces d'un style. Les intérieurs sous le Consulat.

**Malmö (S).** **Moderna Museet.** –12.4.26: Edi Hila.

**Mannheim.** **Kunsthalle.** –23.11.: Shimpei Yoshida. The Poetics of Silence. –11.1.26: Kirchner, Lehmbruck, Nolde. Geschichten des Expressionismus in Mannheim. (K). –1.3.26: Constantin Luser. Form, Sound & Silence. 4.12.–22.2.26: Rainer Wild Preis.

**Reiss-Engelhorn-Museen.** –6.4.26: Aufgetaucht. Philipp Klein im Kreis der Impressionisten. –21.6.26: Marta Klonowska. Glasmenagerie. 15.11.–5.7.26: Margaret Courtney-Clarke. Geographies of Draught.

**Mantua (I).** **Pal. del Te.** –1.2.26: Isaac Julien. All That Changes You. Metamorphosis.

**Marseille (F).** **Centre de la Vieille Charité.** 21.11.–29.3.26: Aden – Marseille. D'un port à l'autre.

**MuCEM.** –6.1.26: Lire le ciel. –30.3.26: Don Quichotte. Histoire de fou, histoire d'en rire.

**Musée d'Histoire.** –30.8.26: Les Detaille. Marseille révélée par la photographie (1860–2024).

**Musée Regards de Provence.** –15.3.26: Katia Bourdarel.

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

**Meissen.** **Albrechtsburg.** –28.2.26: Systemrelevant. Frauen als Schlüssel zum Netzwerk.

**Mendrisio (CH).** **Museo d'arte.** –25.1.26: Pablo Picasso. Meister der Graphik. Werke aus der Gottfried Keller-Stiftung, Schenkung Georges Bloch.

**Mestre (I).** **Centro Culturale Candiani.** –1.3.26: Munch e la rivoluzione espressionista.

**Mettingen.** **Draiflessen Coll.** –22.2.26: Magische Frauen.

**Metz (F).** **Centre Pompidou.** –2.2.27: Maurizio Cattelan et la coll.

**Meudon (F).** **Musée d'Art et d'Histoire.** –22.2.26: Sarah Lipska (1882–1973). Sculptrice, peintre, styliste et décoratrice.

**Mönchengladbach.** **Museum Abteiberg.** 20.11.–22.11.26: Sammlung/Archiv Andersch: Feldversuch #5: Saito – Ay-O.

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

**Mons (B).** **Musée des Beaux-Arts.** –25.1.26: David Hockney. Le chant de la terre.

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

**Morlanwelz (B).** **Musée Royal de Mariemont.** 22.11.–10.5.26: Mary of Hungary. Art & Power in the Renaissance.

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

**Bayerisches Nationalmuseum.** –11.1.26: Wissensdurst und Aufklärung. Das Physikalische Kabinett der Universität Würzburg. (K). –1.3.26: Das Schatzbuch von St. Emmeram. Barocke Pracht aus Regensburg.

**Haus der Kunst.** –11.2.26: Gülbin Ünlü. –22.3.26: Cyprien Gaillard. Wassermusik. –7.6.26: Sandra Vásquez de la Horra. Soy Energía.

**Kunsthalle.** –1.3.26: Miguel Chevalier. Digital by Nature. (K).

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

**Lenbachhaus.** –30.11.: Dan Flavin untitled (for Ksenija). –15.2.26: Out of Focus. Leonore Mau und Haiti. 25.11.–12.4.26: Iman Issa.

**Lothringer 13.** –28.12.: Machinic Metabolism.

**Museum Brandhorst.** –27.9.26: Confrontations. Gegenüberstellungen aus der Slg. –31.1.27: Long Story Short. Eine Kunstgeschichte aus der Slg. Brandhorst von den 1960er-Jahren bis zur Gegenwart.

**Museum Fünf Kontinente.** –16.11.: Merci Maman.

Straßenfotografie in Mali. –11.1.26: Vom Inferno zum



Friedenssymbol. 80 Jahre Hiroshima und Nagasaki. –10.5.26: He Toi Ora. Beseelte Kunst der Māori. Auf den Spuren der Schnitzwerke im Museum Fünf Kontinente.

**NS-Dokumentationszentrum.** –12.7.26: ... damit das Geräusch des Krieges nachlässt, sein Gedröhn.

**Pinakothek der Moderne.** –11.1.26: Thomas Scheibitz. A Tribute to Hermann Glöckner. –8.3.26: City in the Cloud. Data on the Ground. (K). –12.4.26: Paula Scher. –30.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung. 11.12. –12.4.26: Sweeter than honey. Ein Panorama der Written Art.

**Das Münchner Stadtmuseum zu Gast in der Rathausgalerie.** 21.11.–17.12.: Stadt in Trümmern. Herbert List und die Ruinenfotografie in München.

**Villa Stuck.** –1.3.26: Utopia. Chicks on Speed & Collaborators. –15.3.26: Louise Giovanelli.

**Zentralinstitut für Kunstgeschichte.** –6.3.26: Corinth werden! Der Künstler und die Kunstgeschichte.

**Münster. LWL-Museum für Kunst und Kultur.** –18.1.26: Kirchner. Picasso. (K).

**Murnau. Schlossmuseum.** 11.12.–12.4.26: Seite an Seite: Erna und Carl Rabus. Die Fotografin und der Maler.

**Nancy (F). Musée des Beaux-Arts.** –1.3.26: Nancy 1925. Une expérience de la vie moderne.

**Musée de l'Ecole de Nancy.** –4.1.26: Sous le signe de la modernité. La Maison Corbin et les Magasins Réunis dans les années 1920.

**Nantes (F). Musée d'Art.** –28.2.26: Paquebots, une esthétique transatlantique (1913–42). –1.3.26: Sous la pluie. Peindre, vivre et rêver.

**Nemours (F). Musée.** –8.3.26: François De Montholon. De l'ombre à la lumière.

**Neuburg a.d.D. Schloss.** 6.12.–1.3.26: Ehebande. (Ohn-) Macht der Frauen?

**Neumarkt i.d. OPf. Museum Lothar Fischer.** –8.3.26: Heinrich Kirchner. Vom Abbild zu Sinnbild.

**Neu-Ulm. Edwin Scharff Museum.** 6.12.–3.5.26: „Tanze dein Leben / Tanze dich selbst“. Tanz wird Kunst. Teil 2: Höhepunkte. (K).

**New Haven (USA). Yale BAC.** –30.11.: William Blake. Burning Bright. –11.1.26: Hew Locke. Passages.

**New York (USA). Brooklyn Museum.** –1.2.26: Monet and Venice.

**Cooper Hewitt Design Museum.** 21.11.–Frühjahr 26: Made in America: The Industrial Photography of Christopher Payne. 12.12.–19.7.26: Art of Noise.

**Frick Collection.** –5.1.26: To the Holy Sepulcher.

Treasures from the Terra Sancta Museum. (K). –9.3.26: Flora Yukhnovich's Four Seasons.

**Guggenheim.** –18.1.26: Rashid Johnson. A Poem for Deep Thinkers. (K). –5.4.26: Robert Rauschenberg. Life can't be stopped. –26.4.26: Gabriele Münter. Contours of a World.

**Metropolitan Museum.** –4.1.26: Making it Modern: European Ceramics from the Martin Eidelberg Coll. –25.1.26: Casa Susanna. –1.2.26: Man Ray. When Objects Dream. –8.2.26: Witnessing Humanity: The Art of John Wilson. –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. 5.12.–5.4.26: Seeing Silence: The Painting of Helene Schjerfbeck.

**MoMA.** –13.12.: Stephen Prina. –17.1.26: New Photography 2025. Lines of Belonging. –7.2.26: Ruth Asawa. –21.6.26: Face Value Celebrity Press Photography. –12.7.26: The Many Lives of the Nakagin Capsule Tower. 19.11.–5.7.26: Arthur Jafa. 14.12.–4.4.26: Ideas of Africa. Portraiture and Political Imagination.

**Morgan Library.** –4.1.26: Lisa Yuskavage. Drawings; Sing a New Song: The Psalms in Medieval Art and Life. –8.2.26: Renoir Drawings.

**Whitney Museum.** –19.1.26: Sixties Surreal.

**Nizza (F). Musée des Beaux-Arts.** –8.3.26: Maurice Denis, années 1920. L'éclat du Midi.

**Musée Matisse.** –19.1.26: Henri Matisse. Chemin de Croix, dessiner la Passion.

**Nogent-sur-Seine (F). Musée Camille Claudel.** –4.1.26: Au temps de Camille Claudel, être sculptrice à Paris. (K).

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

**Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum.** –22.3.26: Nürnberg global 1300–1600. (K).

**Institut für moderne Kunst.** –30.11.: Wärmekapazität. Kunst und Empathie.

**Kunsthalle.** –22.2.26: The Best Show Ever.

**Kunstvilla.** –1.2.26: Oskar Koller. Aus Freude am Malen.

**Neues Museum.** Seit 11.7.: design connects. Was kann Design? –1.2.26: Testimony. Boris Lurie & jüdische Künstlerinnen aus New York. –22.2.26: GRAND HOTEL PARR. Fotobücher von Martin Parr. 21.11.–18.1.26: Raum & Tat. Glas und Keramik zwischen Materie und Imagination.

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

**Oldenburg. Haus für Medienkunst.** –14.12.: Felipe Castelblanco.

**Landesmuseum für Kunst und Kultur.** –30.11.: Ludwig Münstermann. (K). 16.11.–11.1.26: ZUKUNFT\_OL+50.

**Olmütz (CZ).** **Erzbischöfl. Museum.** –4.1.26: Architecture in Prints of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Century.  
**Kunstmuseum.** –11.1.26: Lives. Artists from the Pen of Karel van Mander. –12.4.26: Quarks and Cracklings. 27.11.–19.4.26: Miroslav Střelec: In Space and Dimension.

**Orléans (F).** **Musée des Beaux-Arts.** –11.1.26: Les Chardin des Marcille. Une passion orléanaise. 15.11.–29.3.26: Antoine Béal, une collection en partage.

**Oslo (N).** **Astrup Fearnley Museet.** –4.1.26: Lutz Bacher.  
**Munch Museum.** 15.11.–1.3.26: Munch Triennale Almost Unreal.

**Nasjonalmuseet.** –1.2.26: Crafts 2000–2025. –5.4.26: Anawana Haloba. 27.11.–15.3.26: Deviant Ornaments.

**Oxford (GB).** **Museum of Modern Art.** –12.4.26: Suzanne Treister.

**Padua (I).** **Cattedrale Ex Macello.** –1.2.26: Stregherie. Iconografia, riti e simboli delle eretiche del sapere.  
**Museo Diocesano.** –19.4.26: La bibbia istoriata padovana. La città e i suoi affeschi.  
**Pal. Zabarella.** –25.1.26: Modigliani, Picasso e le voci della modernità.

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

**Paris (F).** **Académie des Beaux-Arts.** 2.12.–6.4.26: Pour le livre: dessins de Pierre Bonnard.

**Bibliothèque Mazarine.** –17.1.26: Marino. Un poète italien à la cour de France.

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

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

**Bourse de Commerce.** –19.1.26: Minimal.

**Cité de l'architecture et du patrimoine.** –29.3.26: Paris 1925: L' Art Déco et ses architectes.

**École nationale des Beaux-Arts.** –1.2.26: Rosso et Primatice. Renaissance à Fontainebleau.

**École des Arts Joailliers.** –29.3.26: Rêveries de pierres: Poésie et minéraux de Roger Caillols.

**Fondation Louis Vuitton.** –2.3.26: Gerhard Richter. (K).

**Grand Palais.** –4.1.26: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hultén.

**Louvre.** –26.1.26: Jacques-Louis David. (K). –2.2.26: Dessins des Carrache. La Galerie Farnèse.

**Maison de Victor Hugo.** –26.4.26: Hugo décorateur.

**Musée de l'Armée.** –17.5.26: Nicolas Daubanes.

**Musée des Arts décoratifs.** –11.1.26: Paul Poiret.

–1.2.26: Guénaëlle de Carbonnières. Dans le creux des images. –22.2.26: 1925–2025. Cent ans d'Art déco.

**Musée d'Art Moderne de la Ville.** –8.2.26: George Condo.

**Musée Carnavalet.** –26.4.26: Les gens de Paris, 1926–36. Dans le miroir des recensements de population.

**Musée Jacquemart-André.** –25.1.26: Georges de La Tour. Entre ombre et lumière. (K).

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

**Musée Marmottan.** –1.3.26: L'empire du sommeil.

**Musée de Montmartre.** –15.2.26: École de Paris. Coll. Marek Roefler.

**Musée du Moyen-Âge.** –11.1.26: Le Moyen Âge du XIXe siècle. Créations et faux dans les arts précieux.

**Musée de l'Opéra.** –15.2.26: Le Palais Garnier: 150 ans d'un théâtre mythique.

**Musée de l'Orangerie.** –26.1.26: Berthe Weill. Galeriste d'avant-garde.

**Musée d'Orsay.** –11.1.26: Paul Troubetzkoy. Sculpteur (1866–1938); John Singer Sargent. Éblouir Paris.

–25.1.26: Bridget Riley. Starting Point. –15.2.26:

Gabrielle Hébert. Chronique d'un amour fou à la Villa Médicis.

**Musée du Petit-Palais.** –25.1.26: Jean-Baptiste Greuze. L'enfance en lumière. (K). –22.2.26: Pekka Halonen. Un hymne à la Finlande.

**Musée Picasso.** –1.3.26: Raymond Pettibon; Philip Guston.

**Panthéon.** –8.3.26: Robert Badinter, la justice au coeur.

**Philharmonie.** –1.2.26: Kandinsky: La musique des couleurs.

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

**Pal. del Governatore.** –1.2.26: Giacomo Balla. Un universe di luce.

**Pal. Tarasconi.** –1.2.26: Dalí. Tra arte e mito.

**Passariano (I).** **Villa Manin.** –12.4.26: Confini. Da Turner a Monet a Hopper. Canto con variazioni.

**Passau.** **Museum Moderner Kunst.** –25.1.26: Wilhelm Lehmbruck als Druckgrafiker. Werke aus Privatbesitz.

**Pavia (I).** **Castello Visconteo.** –11.1.26: Pavia 1525: le arti nel Rinascimento e gli arazzi della battaglia.

**Perpignan (F).** **Musée des Beaux-Arts Hyacinthe Rigaud.** –31.12.: Maillol – Picasso. Défier l'idéal classique.

**Perugia (I).** **Galleria Naz.** –18.1.26: Mimmo Paladino. –6.4.26: Mario Giacomelli.

**Pforzheim.** **Reuchlinhaus.** –19.4.26: Aufgetischt – eine kulinarische Weltreise. Zur Kultur des Essens und Trinkens. (K).

**Philadelphia (USA).** **Museum of Art.** –16.2.26: Dreamworld. Surrealism at 100.

**Pisa (I).** **Pal. Blu.** –7.4.26: Belle Époque. Pittori italiani a Parigi nell'età dell'Impressionismo.

**Pistoia (I).** **Pal. De' Rossi.** –22.2.26: Giacoma Balla.

**Pittsburgh (USA).** **Carnegie Museum of Art.** –19.1.26: Black Photojournalism. –25.1.26: Fault Lines: Art, Imperialism, and the Atlantic World.

**Pompei (I).** **Palestra grande degli scavi.** –31.1.26: Essere donna dell'antica Pompei.

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

**Pordenone (I).** **Galleria Harry Bertoia.** –16.11.: Inge Morath. Le mie storie.

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

**Potsdam.** **Minsk Kunsthau.** –8.2.26: Wohnkomplex. Kunst und Leben im Plattenbau.

**Museum Barberini.** –1.2.26: Einhorn. Das Fabeltier in der Kunst.

**Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte.** 22.11.–22.3.26: Theo von Brockhusen. Farben im Licht. Künstler des deutschen Impressionismus. (K).

**Prag (CZ).** **Nationalgalerie.** –4.1.26: Caricature. From Leonardo to Gillray. –22.2.26: Aleš Veselý. 25.11.–8.3.26: Viktor Oliva.

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

**Raleigh (USA).** **North Carolina Museum of Art.** –8.3.26: The Book of Esther in the Age of Rembrandt.

**Ravenna (I).** **Museo d'Arte della Città.** –18.1.26: Chagall in mosaic. Dal progetto all'opera.

**Ravensburg.** **Kunstmuseum.** 22.11.–22.3.26: Kathrin Sonntag und Gabriele Münter. Das reisende Auge; Gabriele Münter. Aufbruch in Form und Farbe.

**Recklinghausen.** **Ikonen-Museum.** –11.1.26: Wundervolle Weihnachtszeit. Nikolaus und die Geburt Christi auf Ikonen.

**Kunsthalle.** –16.11.: Kunstpreis Junger Westen 2025. Malerei. (K).

**Regensburg.** **Haus der Bayerischen Geschichte.** –19.4.26: Sau sticht König. Spielkarten aus Bayern.

**Kunstforum Ostdeutsche Galerie.** –18.1.26: Lovis Corinth. Bildrausch. (K); Lückenlos? Kunstwerke erzählen Geschichte(n).

**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.** –11.1.26: Netzwerk Paris. Abstraction-Création 1931–37. 23.11.–8.3.26: Seelenlandschaften. James Ensor – Claude Monet – Paul Signac.

**Remiremont (F).** **Musée Charles de Bruyère.** –4.1.26: Le Grand Tour de Louis Français.

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

**Rennes (F).** **Musée des Beaux-Arts.** 29.11.–29.3.26: La jeunesse des Beaux-Arts. Rennes et ses artistes, 1794–1881.

**Reutlingen.** **Kunstmuseum/konkret.** –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. –12.4.26: What You Get Is What You See: atelierJAK.

**Riehen (CH).** **Fondation Beyeler.** –25.1.26: Yayoi Kusama. (K).

**Rom (I).** **Castel Sant'Angelo.** –18.1.26: Roma e l'invenzione del cinema. Dalle origini al cinema d'autore 1905–60.

**MAXXI.** –4.1.26: Sveva Caetani. 26.11.–8.3.26: Rosa Barba; Elisabetta Catalano.

**Mercati di Traiano.** –1.2.26: 1350. Il gubileo senza Papa.

**Musei Capitolini.** –12.4.26: Antiche civiltà del Turkmenistan.

**Museo della Fanteria.** –25.1.26: Gauguin. Il diario di Noa Noa e altre avventure; Picasso. Il linguaggio delle idee.

**Pal. Bonaparte.** –8.3.26: Alphonse Mucha. Un trionfo di bellezza e seduzione.

**Pal. Cipolla.** –1.2.26: Dalí. Rivoluzione e tradizione.

**Rostock.** **Kunsthalle.** –16.11.: Usedomer Lichter. –30.11.: Rosa Loy. 14.12.–26.2.26: Hans Ticha.

**Rotterdam (NL).** **Kunsthall.** –1.3.26: Iris van Herpen: Sculpting the Senses.

**Museum Boijmans Van Beuningen.** 15.11.–6.4.26: Beyond Surrealism.

**Roubaix (F).** **La Piscine.** –11.1.26: Odette Pauvert. La peinture pour ambition au temps de l'art déco. –16.2.26: Folles années. Un vestiaire années 20.

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

**Rovereto (I).** **Mart.** –1.3.26: Eugene Berman. Modern Classic. –21.3.26: Le sfide del corpo.

**Rovigo (I).** **Pal. Roverella.** –1.2.26: Rodney Smith. Fotografia tra reale e surreale.

**Rüsselsheim.** **Opelvillen.** –8.2.26: Hélène de Beauvoir. Mit anderen Augen sehen. (K).

**Saarbrücken.** **Moderne Galerie.** –4.1.26: Into the Dark. Grafik von Ensor bis Munch. –29.3.26: Bildspiele – Sprachspiele. Sigurd Rompza im Dialog

mit Eugen Gomringer. –12.4.26: Monika Sosnowska. 29.11.–12.4.26: Albert Weisgerber-Preis 2022: Sigrún Ólafsdóttir.

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

**Saint-Denis (F).** Musée d'art et d'histoire. –22.2.26: 400 ans du carmel de Saint-Denis.

**Saint-Etienne (F).** Musée d'art moderne. –15.3.26: Alison Knowles; Gernot Wieland.

**Saint-Germain-en-Laye (F).** Musée Maurice Denis. 25.11.–1.3.26: Henri-Gabriel Ibels, un nabi engagé.

**St Ives (GB).** Tate. –11.4.26: Wilhelmina Barns-Graham. 6.12.–12.4.26: Emilija Škarnulytė.

**Saint Louis (USA).** Art Museum. –30.11.: Manuel Mathieu. –4.1.26: Patterns of Luxury: Islamic Textiles, 11th–17th Centuries. –25.1.26: Anselm Kiefer: Becoming the Ocean.

**St. Gallen (CH).** Kunsthalle. –16.11.: Cemile Sahin. Kunstmuseum. –1.3.26: marce norbert hörler. –22.3.26: Jacqueline de Jong. 15.11.–30.4.26: Hannah Villiger. Sculpting the Self.

**Salzburg (A).** DomQuartier. –27.4.26: Heroisch und verklärt. Der Bauernkrieg im Spiegel von Kunst und Diktatur.

**Museum Kunst der Verlorenen Generation.** –6.3.27: Die Verlorene Generation. Ihre Kunst, ihre Geschichten.

**Museum der Moderne Mönchsberg.** –8.3.26: Visual Echoes. Gegenbilder im Bilderstrom. Video, Film, Fotografie, Dia. –12.4.26: Nika Neelova; Bewegt. Videokunst und ihre politischen und sozialen Dimensionen. Von VALIE EXPORT bis Martha Rosler. –7.6.26: Rob Voerman. (K).

**Rupertinum.** –15.2.26: Everybody! Was Körper erzählen. Fotografie und Medienkunst von 1945 bis heute. –15.3.26: Maße der Wirklichkeit; Vibes & Vision: eine immersive Medienlounge. –14.6.26: Im Bann der Zauberflöte. Slevogt – Hutter – von Huene; Július Koller. U.F.O.-naut J.K.

**San Francisco (USA).** Fine Arts Museum. –25.1.26: Art of Manga. –1.3.26: Manet and Morisot.

**San Marino (USA).** Huntington Library. –26.10.26: The Eight Directions of the Wind. Edmund de Waal. 16.11.–2.3.26: Radical Histories: Chicano Prints from the Smithsonian American Art Museum.

**Sarasota (USA).** Ringling Museum of Art. –29.3.26: Art Deco: The Golden Age of Illustration.

**Savona (I).** Museo della Ceramica. –1.3.26: Nel tempo del Déco. Albisola 1925.

**Schaffhausen (CH).** Museum zu Allerheiligen. –4.1.26: Spielkartenkunst. 22.11.–22.2.26: Andrin Winteler.

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

**Schweinfurt.** Museum Georg Schäfer. –11.1.26: Meisterwerke deutscher Zeichnungskunst. II.

**Senftenberg.** Kunstsammlung Lausitz. –4.1.26: Bernd Warnatzsch.

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

**Sète (F).** Musée Paul-Valéry. 28.11.–8.3.26: Daniel Dezeuze.

**'s-Hertogenbosch (NL).** Noordbrabants Museum. –4.1.26: Garden of Deception.

**Siegburg.** Stadtmuseum. –18.1.26: Udo Zembok. Objekte und Installationen.

**Siegen.** Museum für Gegenwartskunst. –18.1.26: Not done yet. Koloniale Kontinuitäten. 28.11.–23.3.26: Giorgio Morandi. Resonanzen.

**Sindelfingen.** Schauwerk. –21.6.26: Offene Horizonte. Slg. Schaufler; Mario Schifano.

**Singen.** Kunstmuseum. –11.1.26: "Man soll kein Worpswede aus der Gegend machen". Die Künstler der Klassischen Moderne auf der Höri.

**Soissons (F).** Musée. –25.1.26: Pastels en partage.

**Solingen.** Zentrum für verfolgte Künste. 27.11.–8.2.26: Karl Kunz. Fantastische Körper.

**Speyer.** Historisches Museum. –11.1.26: Horst Hamann – Der Kaiserdom zu Speyer. Vertical Photos.

**Spoleto (I).** Rocca Albornoz. –18.1.26: Mimmo Paladino.

**Stockholm (S).** Moderna Museet. 22.11.–5.4.26: Pablo Picasso.

**Stuttgart.** ifa-Galerie. –21.3.26: Survival Kit: Monochromie der Négritude oder die Einführung in den Modernismus von Ken Aicha Sy.

**Kunstmuseum.** –12.4.26: Joseph Kossuth. Non autem memoria; Rolf Nesch, Nadira Husain, Ahmed Umar. Prägungen und Entfaltungen.

**Württembergischer Kunstverein.** –25.1.26: Dominique Hurth.

**Landesmuseum Württemberg.** –1.2.26: Leidenschaft und Forschung. Die archäologische Slg. Hohenzollern.

**Staatgalerie.** –4.1.26: Überflusse. Klingendes Papier von Clemens Schneider. –11.1.26: Katharina Grosse. (K).

**Tallinn (Estl.).** Kadriorg Art Museum. –25.1.26: Garden of Delights. The Seventeenth Century in Bloom. (K).



**Kumu Art Museum.** –12.4.26: Spiegel im Spiegel. Estnische und deutsche Kunst von Lucas Cranach bis Arvo Pärt und Gerhard Richter. (K).

**Tegernsee. Gulbransson-Museum.** –25.1.26: Raus in die Natur! Landschaftsmalerei aus dem 19. und dem frühen 20. Jh.

**Thun (CH). Kunstmuseum.** –30.11.: Yee I-Lann.

**Toronto (CAN). Art Gallery of Ontario.** –18.1.26: Saints, Sinners, Lovers, and Fools.

**Toulouse (F). Musée Paul Dupuy.** –18.1.26: Henri-Georges Adam. Un modern révélé.

**Trieste (I). Museo Nazionale Coll. Salce.** 21.11.–29.3.26: Un magico inverno. Bianche emozioni dall. Coll. Salce.

**Museo di Santa Caterina.** 15.11.–10.5.26: Da Picasso a van Gogh. Capolavori dal Toledo Museum of Art. Storie di pittura dall'astrazione all'impressionismo.

**Trier. Rheinisches Landesmuseum.** –23.11.: Marc Aurel. Kaiser, Feldherr, Philosoph in Trier.

**Tübingen. Kunsthalle.** –8.3.26: Inhabited Myths. Joseph Beuys.

**Turin (I). Centro Italiano per la Fotografia.** –1.2.26: Tra Haute Couture e guerra. Lee Miller nell'autunno di camera; Cristian Chironi.

**Galleria Sabauda.** –18.1.26: Il "Divino" Guido Reni nelle coll. Sabaude e sugli altari del Piemonte.

**Museo Accorsi.** –15.2.26: Da Fontana a Crippa a Tancredi. La formidabile avventura del movimento spazialista.

**Museo d'Arte Orientale.** –28.6.26: Chiharu Shiota.

**Pal. Chiabrese.** –14.4.26: Orazio Gentileschi. Un pittore in viaggio.

**Pinacoteca Agnelli.** –6.4.26: Alice Neel, Piotr Uklański and Paul Pfeiffer.

**Reggia di Venaria.** –1.2.26: Fernand Léger, Yves Klein, Niki de Saint Phalle, Keith Haring.

**Ulm. Stadthaus.** –11.1.26: Nikita Teryoshin: Nothing Personal. The Back Office of War.

**Utrecht (NL). Centraal Museum.** –25.1.26: Valkenburg – Willem de Rooij. –29.3.26: Drawing from Nature.

**Vaduz (FL). Kunstmuseum.** –18.1.26: Im Kontext der Slg.: Henrik Olesen und Isidore Isou. –1.3.26: Tony Cokes.

**Landesmuseum.** –16.11.: Körper der Macht. Der Mars von Giambologna. (K).

**Valence (F). Musée des Beaux-Arts.** –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' Rezzonico.** –12.1.26: Gusto neoclassico. L'album Cicognara.

**Fond. Querini Stampaglia.** –23.11.: John Baldessari. Conceptual Photography.

**Gallerie dell'Accademia.** –18.1.26: Stupore, realtà, enigma. Pietro Bellotti e la pittura del Seicento a Venezia.

**Guggenheim.** –2.3.26: Manu-Facture. The Ceramics of Lucio Fontana.

**Museo del Vetro.** –24.11.: Storie di fabbriche. Storie di famiglie. Fratelli Toso.

**Pal. Cini.** –23.11.: Andrea Francolini.

**Pal. Fortuny.** –12.1.26: Antonio Beato. Ritorno a Venezia. Fotografie tra viaggio, architettura e paesaggio.

**Pal. Grassi.** –4.1.26: Tatjana Trouvé.

**Pal. Mocenigo.** –30.11.: Viaggio nella storia del profumo. Coll. Storp.

**Punta della Dogana.** –23.11.: Thomas Schütte.

**Venlo (NL). Limburgs Museum.** –1.2.26: Die Burgunder in Limburg.

**Vercelli (I). Chiesa San Marco.** –11.1.26: Guttoso, De Pisis, Fontana. L'Espressionismo italiano.

**Versailles (F). Bibliothèque Choiseul.** –20.12.: Excellences! Versailles aux source de la diplomatie française.

**Schloss.** –15.2.26: Le Grand Dauphin (1661–1711), fils de roi, père de roi et jamais roi. 25.11.–3.5.26: 1725. Des alliés amérindiens à la cour de Louis XV.

**Vevey (CH). Musée Jenisch.** 28.11.–29.3.26: Impressions du Japon. (K).

**Villingen-Schwenningen. Städt. Galerie.** –18.1.26: Der Klang der Plastik als Gesellschaft. Lamin Fofana, Hanne Lippard, Michaela Melián, Ari Benjamin Meyers, Raphael Sbrzesny und Naama Tsabar.

**Vilnius (LIT). MO Museum.** 27.11.–3.5.26: Eyes and Fields. Rose Lowder and Kazimiera Zimbyltė.

**Vizille (F). Musée de la Révolution française.** –23.11.: 1793–94. Un tourbillon révolutionnaire.

**Waiblingen. Galerie Stihl.** –11.1.26: Der andere Impressionismus. Internationale Druckgraphik von Manet bis Whistler. (K).

**Waldenbuch. Museum Ritter.** –19.4.26: Walter Giers; Glanzstücke. Lichtkunst aus der Slg.

**Warschau (PL). Museum of Modern Art.** 21.11.–3.5.26: The City of Women.

**Warth (CH). Kunstmuseum Thurgau.** –8.3.26: Maria Ceppi. Hybrid Spaces. (K).

**Washington (USA).** **Hirshhorn Museum.** –3.1.26: Adam Pendleton: Love, Queen.

**National Gallery.** –11.1.26: Photography and The Black Arts Movement, 1955–85. –1.2.26: American Landscapes in Watercolor from the Cocoran Coll. –1.3.26: The Stars We Do Not See: Australian Indigenous Art. –6.4.26: The '70s Lens: Reimagining Documentary Photography.

**National Museum of Women in the Arts.** –11.1.26: Women Artists from Antwerp to Amsterdam, 1600–1750.

**National Portrait Gallery.** –7.6.26: From Shadow to Substance. Grand-Scale Portraits During Photography's Formative Years.

**Phillips Coll.** –15.2.26: Out of Many: Reframing an American Art Collection.

**Smithsonian American Art Museum.** –30.8.26: American Portraiture Today. 15.11.–29.5.26: Clearly Indigenous: Native Visions Reimagined in Glass.

**Waterstraat (NL).** **Design Museum Den Bosch.** –12.4.26: From Bauhaus to Mecca.

**Weil a. Rhein.** **Vitra Design Museum.** –15.2.26: Catwalk. The Art of the Fashion Show.

**Weimar.** **Schiller-Museum.** –1.11.27: Faust. Eine Ausstellung.

**West Palm Beach (USA).** **Norton Museum of Art.** –29.3.26: Art and Life in Rembrandt's Time: Masterpieces from The Leiden Coll.

**Wien (A).** **Albertina.** –11.1.26: Gothic Modern. Munch, Beckmann, Kollwitz. –22.2.26: Lisette Model. –6.4.26: Leiko Ikemura. 11.12.–22.3.26: Faszination Papier. Von Tizian bis Kiefer.

**Albertina modern.** –1.3.26: Marina Abramović. (K). –19.4.26: KAWS. Art & Comic. Seit 24.10.: Vasarely – Adrian.

**Belvedere 21.** –11.1.26: Wotruba international. –1.2.26: Ashley Hans Scheirl; Civa - Contemporary Immersive Virtual Art.

**Dommuseum.** –30.8.26: Alles in Arbeit.

**Jüdisches Museum.** –26.4.26: Schwarze Juden, Weiße Juden? Über Hautfarben und Vorurteile.

**Kunsthalle.** –11.1.26: Guan Xiao. Teenager. –25.1.26: Kunsthalle Wien Preis 2025: Jonida Laçi & Luīze Nežberte. –29.3.26: Sophie von Hellermann. 26.11.–6.4.26: Richard Hawkins.

**Kunsthau.** –25.1.26: Fuzzy Earth. The Belly Knows Before the Brain. –8.3.26: Julius von Bismarck. Normale Katastrophe.

**Kunsthistorisches Museum.** –11.1.26: Michaelina Wautier, Malerin. –25.1.26: Vitrine Extra #7: Kurznachrichten aus der Antike. –15.2.26: Oliver Laric.

Schwellenwesen. –15.3.26: Pieter Claesz: Stilleben. –6.9.26: Kopf & Kragen. Münzen machen Mode.

**Leopoldmuseum.** –18.1.26: Verborgene Moderne. Faszination des Okkulten um 1900.

**MAK.** –11.1.26: Hito Steyerl. –1.2.26: Fahrrad & Hummer. Funkelnder Baumschmuck aus Gablonz. –22.3.26: Turning Pages. Künstler\*innenbücher der Gegenwart. 10.12.–3.5.26: Helmut Lang. Séance de Travail 1986–2005.

**Museum Moderner Kunst.** –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; Tobias Pils. 4.12.–31.5.26: Claudia Pagès Rabal.

**Oberes Belvedere.** –14.3.26: Elmar Trenkwalder.

**Unteres Belvedere.** –8.2.26: Cézanne, Monet, Renoir. Französischer Impressionismus aus dem Museum Langmatt. –6.4.26: Franz Xaver Messerschmidt. Mehr als Charakterköpfe.

**Universität für angewandte Kunst.** –31.1.26: Fernheilung. Die 1980er und frühen 1990er-Jahre im Zerrspiegel einer Slg.

**Weltmuseum.** –11.1.26: Tabita Rezaire. –1.2.26: Wer hat die Hosen an? –26.4.26: Die Farben der Erde. Moderne Textilkunst in Mexiko. –25.5.26: Kolonialismus am Fensterbrett. 26.11.–25.5.26: Indah Arsyad.

**Wien Museum.** –25.1.26: Leopold Kessler. Arbeiten im öffentlichen Raum.

**Wiesbaden.** **Museum.** –8.2.26: KörperGeometrie. Ilse Leda und Friedrich Vordemberge-Gildewart. (K). –15.3.26: Louise Nevelson. The Poetry of Searching. –12.4.26: Feininger, Münter, Modersohn-Becker. Oder wie Kunst ins Museum kommt. (K). 16.11.–19.4.26: Speerspitzen der Erinnerung.

**Wilhelmshaven.** **Kunsthalle.** –7.12.: Jonas Brinker; Kira Wieckenberg.

**Williamstown (USA).** **Clark Art Institute.** –16.11.: Paginations. Back Bay to the Berkshires: Celebrating 250 Years of Art in Massachusetts. –25.1.26: Mariel Capanna. 22.11.–31.5.26: Raffaella della Olga. Typescripts.

**Winterthur (CH).** **Fotomuseum.** –15.2.26: Poulomi Basu.

**Reinhart am Stadtgarten.** –1.2.26: Conrad Meyer. Pionier des Schweizer Barock. (K). –8.2.26: Niklaus Stoecklin, Liselotte Moser, Louisa Gagliardi. Reflexionen aus dem beständigen Leben. (K).

**Villa Flora.** –1.3.26: Nedko Solakov. Being Vallotton.

**Wittlich.** **Altes Rathaus.** –1.12.: Werner Tübke bis Neo Rauch. Die Leipziger Kunst und ihr Hang zur Literatur. (K).

**Wolfsburg. Kunstmuseum.** –11.1.26: Utopia. Recht auf Hoffnung. 22.11.–15.3.26: Małgorzata Mirga-Tas. Eine alternative Geschichte.

**Worpswede. Museen.** –18.1.26: Paula Modersohn-Becker und ihre Weggefährtinnen.

**Würzburg. Museum im Kulturspeicher.** –25.1.26: Lena Schramm.

**Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden.** –1.1.26: Tony Cragg. Line of Thought.

**Von der Heydt-Museum.** –8.2.26: Guido Jendritzko; Jaana Caspary. Dieter-Krieg-Preis; Markus Karstieß.

**Zürich (CH). Kunsthaus.** –18.1.26: Wilhelm Lehmbruck. Die letzten Jahre. –25.1.26: Druck gemacht. Meisterwerke auf Papier von Albrecht Dürer bis Dieter Roth. –8.3.26: Lygia Clark.

**Migros Museum für Gegenwartskunst.** –18.1.26: Haegue Yang: Leap Year; Fabian Saul.

**Museum für Gestaltung.** –7.12.: Susanne Bartsch. Transformation. –2.2.26: Museum of the Future. 17 digitale Experimente. –6.4.26: Junge Grafik Schweiz.

**Museum Rietberg.** –22.2.26: Mongolei. Eine Reise durch die Zeit. –12.7.26: Japan de luxe. Die Kunst der Surimono-Drucke.

**Pavillon Le Corbusier.** –23.11.: Vers une architecture: Reflexionen.

**Schweizerisches Landesmuseum.** –15.2.26: C.G. Jung und die Entdeckung der Psyche in der Schweiz. (K).

**Zug (CH). Kunsthaus.** –28.6.26: Ilya & Emilia Kabakov. The Tennis Game. Im Dialog mit Boris Groys.

**Zwickau. Max-Pechstein-Museum im Zwischenraum.** –11.1.26: Bodo Korsig.

**Zwolle (NL). Museum de Fundatie.** –1.2.26: At Home with Ter Borsch. Artist Family in Zwolle.