



KUNST CHRONIK

Kunstchronik

Monatsschrift für Kunstwissenschaft

Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

D-80333 München

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

kunstchronik@zikg.eu

Verantwortliche Redakteurin

Prof. Dr. Christine Tauber

Redaktionsassistentz

Gabriele Strobel, M.A.

Weitere Mitglieder der Redaktionskonferenz

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

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

Dr. Georg Schelbert, Dr. Daniela Stöppel, Dr. Esther Wipfler

Erscheinungsweise

11 Ausgaben pro Jahr (Ausgabe 9/10 als Doppelnummer)



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

Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbedingungen.

Coverabbildung s. S. 788, Abb. 1



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

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.12>

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

Raffael-Rezeption

Die Madonna der Kindergärten:
Rudolf Steiner und Raffaels „Sixtina“

Andreas Zeising | 750

Skulptur

Vom alles übertönenden Glanz
der Erscheinung

Roland Kanz, Skulptur des 18. Jahrhunderts in
Deutschland

Werner Busch | 764

Moderneforschung

Im Betrieb: Subordination nach
der Abstraktion

Sandra Neugärtner | 772

Digitale Kunstgeschichte

AI und die Kunst des ungewollten Pasticcio.
Ein Experiment

Felix Thürlemann | 786

Frankreichforschung

Noch einmal: Quo vadis,
Frankreichforschung?

Situation und Perspektiven der Kunsthistorischen
Frankreichforschung. Table ronde, Heinrich-Heine-
Universität Düsseldorf, 4.–6. Juni 2025

Jana Glorius-Rüedi | 793

Neuerscheinungen | 799

Ausstellungskalender | 800

Raffael-Rezeption

Die Madonna der Kindergärten: Rudolf Steiner und Raffaels „Sixtina“

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

Die Madonna der Kindergärten: Rudolf Steiner und Raffaels „Sixtina“

Andreas Zeising

Vor einigen Jahren erschien im Online-Portal der Vereinigung der Waldorfkinderergärten ein Textbeitrag, der die kritische Frage aufwarf: „Ist Raffaels Sixtina zeitgemäß?“ (Richter 2015) Die Frage muss für Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker seltsam klingen. Denn einerseits ist die *Sixtina* eines der populärsten Bildmotive überhaupt. Andererseits ist das von Raffael 1512/13 gemalte Altarbild als historisches Artefakt natürlich schon seit 500 Jahren nicht mehr „zeitgemäß“. Doch der Sinn der Frage war ein anderer. Er erschließt sich durch den Umstand, dass sich seit rund 100 Jahren in jedem Waldorfkindergarten eine Reproduktion des berühmten Gemäldes findet (Ullrich 2015, 81; Berger 1988). | Abb. 1 | | Abb. 2 |

Was wissen Waldorfeinrichtungen mit Raffaels *Sixtina* und was wissen Kinder und Eltern mit der Botschaft eines Madonnenbildes anzufangen, zumal zwischen Anthroposophie und katholischer Kirche, wie beide Seiten seit langem betuern, fundamentale Differenzen bestehen?

Dass das Bild der Mutter Gottes mit Sichtweisen assoziiert ist, die heute auch im anthroposophischen Umfeld auf Skepsis stoßen, zeigt ein Blick in besagten Artikel. Verspürt doch die Autorin beim Anblick der *Sixtina* zunächst einen Stich in ihrem „emanzipatorischen Frauenherz“: „Die erste intensive Begegnung mit der *Sixtinischen Madonna* von Raffael kann schon verwirren“, heißt es da. Als Eltern hadere man



| Abb. 1 | Waldorfkinderergarten Schloss Hamborn ↗

| Abb. 2 | Waldorfkinderergarten Bad Sassendorf-Lohne ↗

„mit der schönen Frau, dieser überweltlichen Mutter“, denn gilt es nicht „ein neues Bild der Frau und ihrer Rolle zu zeigen?“ (Richter 2015). Doch findet die Autorin schnell vom Dunkel des Zweifels ins Licht der Gewissheit. Denn die Geistesforschung, von der Rudolf Steiner sprach, folgt weder dem bloßen Augenschein noch dem abstrakten Pfad des rationalen Arguments. Sie vertraut darauf, den tieferen Gehalt und die verborgenen Bedeutungen mit der eigenen Seele zu empfangen – und damit, wie im Falle der *Sixtina* selbst, „das Geschehen hinter dem Vorhang“ zu schauen (ebd.). Wer erlebt, oder besser erspürt, wie Maria aus den Wolken herabsteigt, um „allen Menschen die geistige Welt zugänglich zu machen“, so zitiert der Textbeitrag den Kurator der Dresdner Gemäldegalerie, dem verblasst zuletzt jeder Zweifel. „Mich fasziniert dieses Bild“, schildert eine Krippenerzieherin, „aber manchmal muss ich es abdecken, wenn ich spüre, dass die Ausstrahlung zu groß für die kleinen Kinder wird.“ (Ebd.) Es ist diese vermeintlich lebendige „Ausstrahlung“, die Beseelung und magische Kraft des Bildes, um die es geht.

I. 1919 war auf Anregung des Direktors der „Waldorf Astoria“-Zigarrenfabrik, Emil Molt, in Stuttgart die erste Freie Waldorfschule ins Leben gerufen worden (Esterl 2006). Sie erwies sich als Erfolgsmodell, das vielfache Nachfolge fand. 1926 wurde dann ebenfalls in Stuttgart der erste Waldorfkindergarten gegründet (zum pädagogischen Konzept Ullrich 2015; 2021). So wie die Waldorfschulen basierte er auf den pädagogischen Ideen Rudolf Steiners (1861–1925), der im Jahr zuvor nach rastloser Vortragstätigkeit in Dornach gestorben war. **| Abb. 3 |** Heiner Ullrich hat das weitläufige reformpädagogische Ideengeflecht umrissen, in dem die Waldorfpädagogik der 1920er Jahre zu verorten ist (Ullrich 2011, 82–86). Es reicht von der Gründung von Landerziehungsheimen und „Arbeitsschulen“ bis hin zum Konzept der sozialistischen Einheitsschule. Allen gemeinsam war die Forderung nach einer vermeintlich kindgerechten und ganzheitlichen Pädagogik, bei der Kameradschaft zwischen Lernenden und Lehrenden sowie die Förde-



| Abb. 3 | Rudolf Steiner (1861–1925),
Fotografie aus dem Jahr 1905 ↗

rung kreativer Begabungen zentrale Elemente waren. Wichtige Impulse gab dabei die Kunsterziehungsbewegung der Jahrhundertwende, die der Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark mitbegründete, auf den auch Steiner sich ausdrücklich bezogen hat (vgl. ebd., 84). Überhaupt spielte die Beschäftigung mit bildender Kunst eine eminente Rolle für Steiners Gebäude einer anthroposophischen „Geisteswissenschaft“.

Wie allerdings das Dresdner Madonnenbild Raffaels seinen Weg in die Waldorf-Pädagogik und schließlich als gedruckte Reproduktion in jeden Waldorfkindergarten fand, ist nicht so leicht zu eruieren. **| Abb. 4 |** Die universitäre kunsthistorische Forschung hat sich zwar intensiv mit der Raffael-Rezeption in druckgrafischen Medien und mit der Popularisierung der *Sixtinischen Madonna* im 19. und 20. Jahrhundert beschäftigt (Meneses/Imorde 2022; Stolzenburg/Klemm 2021; Markina 2020, Henning 2012; Brink 2005; Höper 2001; Wefelmeyer 1997; Baeumerth/Baeumerth 1999; Putscher 1955). Dabei blieb jedoch die Adaption des Gemäldes in der anthroposophischen Lehre



| Abb. 4 | Reproduktion der „Sixtinischen Madonna“ (Detail) im handgeschnitzten anthroposophischen Holzrahmen. Screenshot: Autor ↗



| Abb. 5 | Raffael, Sixtinische Madonna, 1512/13. Öl/Lw., 256 × 196 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Wikimedia ↗

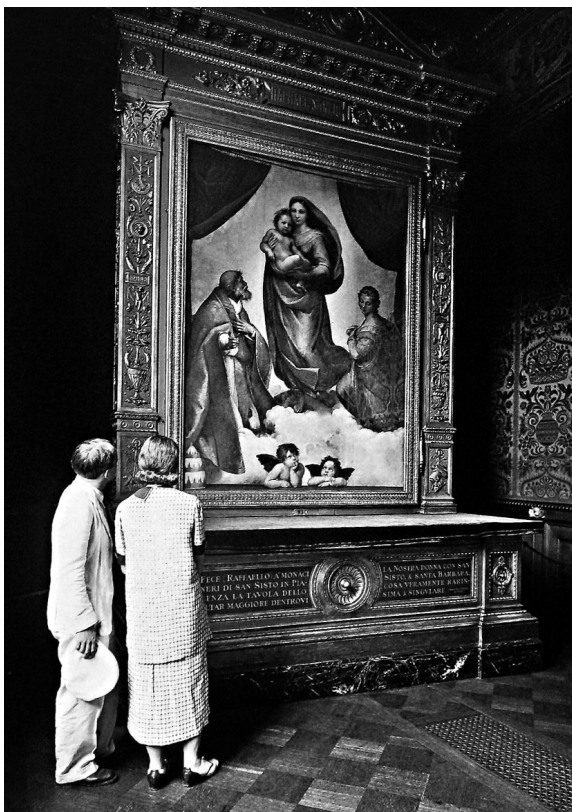
weithin ausgeklammert – beinahe so, als sei dies ein in Dunkel gehüllter Abzweig vom rechten Pfad der Kunstgeschichte, den es wohlweislich zu meiden gelte. Dasselbe gilt für Steiners zahlreiche Ausführungen über Raffael und sein Werk, die in der Fachliteratur allenfalls in Fußnoten Erwähnung finden. Ganz anders verhält es sich in der anthroposophischen Kunstwissenschaft – wenn man sie denn so nennen mag –, die Steiner nach wie vor bescheinigt, „von anderen nicht erreichte Tiefen“ ausgelotet und „nichts weniger als ein völlig neues Verständnis für Raffaels Kunst und Geistesart begründet“ zu haben (Ladwein 2004, 177; vgl. auch Bockemühl 1985).

Das Dresdner Madonnenbild gehört zu einer ganzen Anzahl berühmter Kunstwerke, an die Steiner Überlegungen seiner Weltanschauungslehre knüpfte und an denen er seinen esoterisch geprägten Begriff vom „Menschenwesen“ entwickelte. | Abb. 5 | Dank

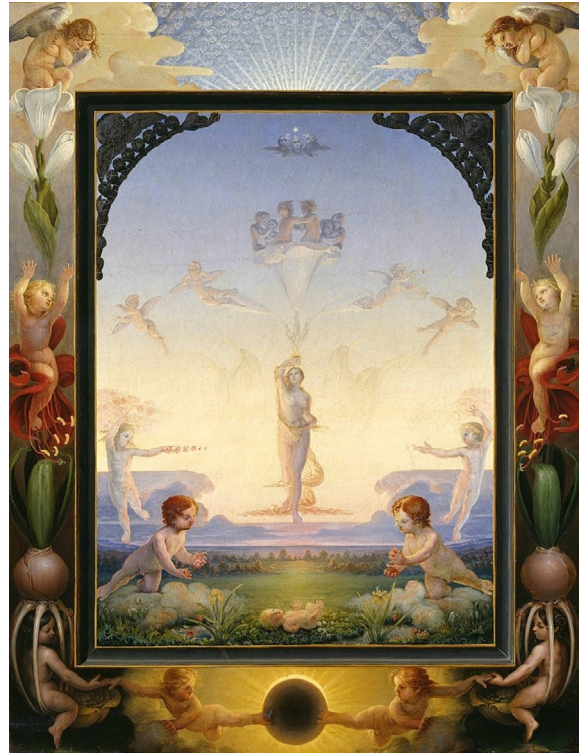
der Akribie, mit der die anthroposophische Gemeinschaft Steiners Gesamtwerk verwaltet, das sich inzwischen auf unwahrscheinliche 400 Bände beläuft, sind die entsprechenden Text- und Vortragsstellen vergleichsweise leicht aufzufinden ↗ (Bibliografie und Erwähnungen der *Sixtina* in Steiner 1983, 38–40). Für Außenstehende sind sie jedoch alles andere als zugänglich und verständlich. Steiners Wahrnehmung und Deutung der *Sixtina* ist komplex, stellt sie doch nicht nur eine Adaption und Anpassungsleistung dar, sondern baut ihrerseits auf vorausgegangenen Zugangs- und Betrachtungsweisen des Gemäldes auf, die selektiv und weltanschaulich überformt sind: Schon immer hatte sich die Nachwelt sozusagen ihren eigenen Raffael konstruiert, was hier nur stichpunktartig rekapituliert werden kann.

Bekanntlich war das Altarbild, das Raffael im Auftrag von Papst Julius II. für den Hochaltar der Kirche

S. Sisto in Piacenza anfertigte, nach seiner Fertigstellung rund 200 Jahre lang von der Öffentlichkeit mehr oder weniger unbeachtet geblieben, bevor es König August III. für die Dresdner Kunstsammlung erwarb, wo es nach einer abenteuerlichen Reise über die Alpen seit 1754 ausgestellt war. Das Kultbild, vor dem die Benediktiner von S. Sisto die Mutter Gottes angebetet hatten, war nun Gegenstand kunstreligiöser Bewunderung. Um 1800 entdeckten die Literaten der Frühromantik die *Sixtina*, allen voran Novalis, der im Bild der jugendlichen Madonna die tiefere Bedeutung der christlichen Religion erschaute – die mystische Verbindung von himmlischer und irdischer Sphäre. Philipp Otto Runge zeigte sich „bis ins Innerste der Seele“ von der *Sixtina* erschüttert (zit. n. Baeumerth/Baeumerth 1999, 23) und nahm sie zum Vorbild sei-

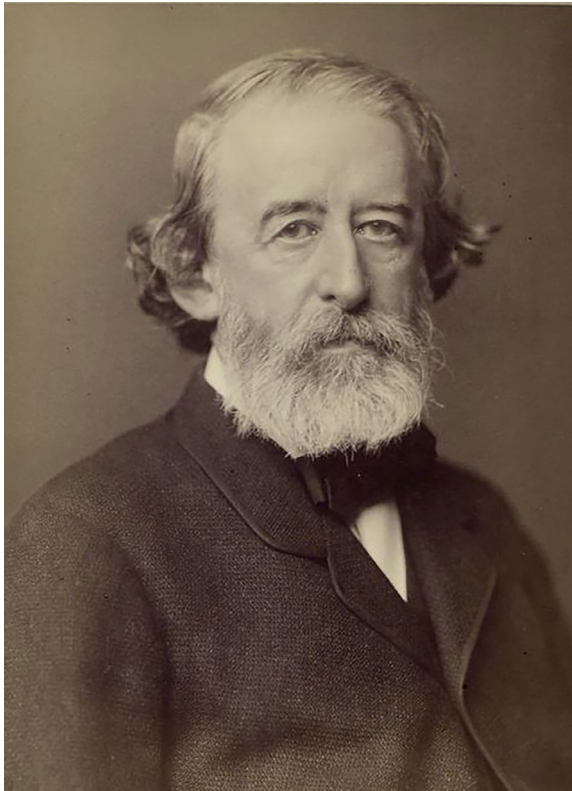


| Abb. 7 | Die „Sixtinische Madonna“ als Einzelexponat im Kabinett A der Dresdner Gemäldegalerie. Fotografie, um 1930. Bildarchiv Prometheus



| Abb. 6 | Philipp Otto Runge, Der Morgen (Erste Fassung), 1808. Öl/Lw., 109 × 85,5 cm (Bild), 119 × 95,5 cm (Rahmen). Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-1016 ↗

ner gedankenschweren Allegorie *Der Morgen*. Entkleidet des katholischen Gehalts, ist der Heiland hier nun vollends Menschenkind, über dem die jugendliche Göttin der Morgenröte schwebt, vereint in einer naturmystisch aufgeladenen Landschaft (Bertsch u. a. 2010, 158–176). | Abb. 6 | Der von Steiner grenzenlos verehrte Goethe schließlich ließ die Madonna der *Sixtina* im Schlussakt des zweiten Teils von *Faust* als Mater gloriosa einschweben und setzte ihr ein literarisches Denkmal. In Dresden trug man der gewachsenen Außerordentlichkeit des Bildes Rechnung, indem man die Altartafel im Neubau der Gemäldegalerie, in die sie 1855 überführt wurde, in einem Sonderkabinett unterbrachte, was sie sozusagen unvergleichlich machte. | Abb. 7 | In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es das junge Universitätsfach Kunstgeschichte, das die grassierende Verehrung des „göttlichen“ Raffael und der *Sixtina* wissenschaftlich kanonisierte (vgl. Heß/Aggazzi/Décultot 2012).



| Abb. 8 | Herman Grimm (1828–1901), Fotografie aus dem Jahr 1883. Loescher & Petsch – New York Public Library Archives, Digital collections. Wikimedia Commons ↗

II. Rudolf Steiner hat sich in den Jahren zwischen 1905 und 1924 in einer Reihe von Texten, vor allem aber in zahllosen öffentlichen Vorträgen mit Raffael befasst. Die kunsthistorischen Fakten entnahm er dabei fast ausschließlich der in mehreren Auflagen erschienenen Raffael-Biografie des Berliner Kunsthistorikers Herman Grimm (1828–1901). | Abb. 8 | In der Tradition der gründerzeitlichen Geistesgeschichte stehend, suchte Grimm Kunst- und Zeitverhältnisse im Bild der ‚großen‘ Persönlichkeit einzufangen, „die für ihre Zeit die Pegelhöhe des geistigen Zustands“ bezeichne, wie es einleitend heißt (Grimm 1896, 4; zu den teils grundlegenden Umarbeitungen des Werks, das in erster Auflage 1872 erschien, vgl. Aulinger 2010). Steiner kannte Grimm seit der gemeinsamen Arbeit an der Weimarer Goethe-Ausgabe und blickte zu dem 30 Jahre älteren Gelehrten mit kritikloser Bewunderung auf (vgl. Steiner 1898). In einem mehrere Jahre nach Grimms Tod publizierten Aufsatz pries er

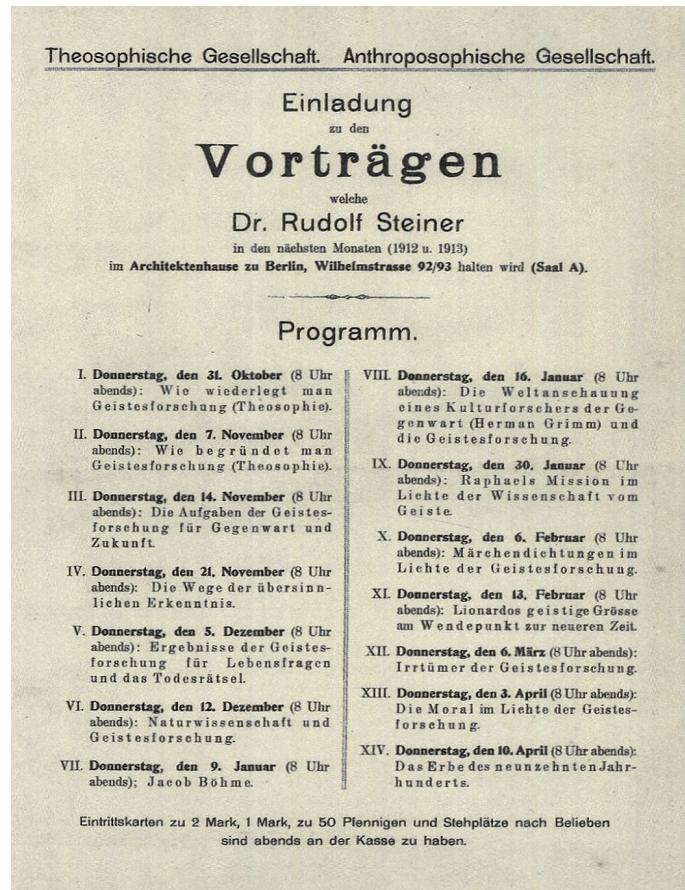
ihn nicht nur als den „geistigen Statthalter Goethes“, sondern nahm Grimm auch als Wegbereiter einer sich im 19. Jahrhundert gleichsam noch unbewusst formierenden anthroposophischen „Geisteswissenschaft“ in Beschlag (Steiner [1913a], 252).

Je mehr Grimms „fast priesterliche Auffassung von geschichtlicher Größe“ (Löhneysen 1966) zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf vehemente Kritik im Fach stieß (Mommel 2015; Schlink 2001), desto stärker insistierte Steiner, dass dessen dichterische Biografie das Unvergleichliche der Künstlerpersönlichkeit eindringlicher vermittele, „als jede historisch-philologische Methode“ (Steiner 1898, Sp. 3). Für Steiner – wie für Grimm – war Raffael nicht einfach eine historische Figur, sondern ein tätiger Geist, ja eine lebendige „Seele“, die in die Gegenwart hineinstrahlte und daher in der Betrachtung ein Heraustreten aus dem Zeitstrom der Historie einforderte – um etwas von der „Ahnung des Vergangenen und Zukünftigen“ zu erspüren, die einst „über uns Menschen geschwebt“, wie Grimm seinem Buch in schwärmerischer Prosa voranschickte (Grimm 1896, 2). Nicht nur Steiners Abneigung gegen den Relativismus der Geschichtswissenschaft und gegen die positivistische Faktengläubigkeit der Kunstgeschichte um 1900 fanden hier eine Bestätigung. Auch die esoterische Vorstellung eines Geistergesprächs über die Zeitalter hinweg, die für sein Denken eine zentrale Rolle spielte, ließ sich aus Grimms „Willensmetaphysik“ (Rößler 2015, 65) der Künstlerseele herauslesen.

Darüber hinaus hat Grimms Beschreibung und Charakterisierung der *Sixtina* bei Steiner Spuren hinterlassen. Grimm eröffnete das entsprechende Buchkapitel mit dem Hinweis, dass damals in Italien „jedes Haus seine Madonna“ und „jedes Kind eine Madonna über seinem Bettchen“ hatte (Grimm 1896, 131). Die allgemeine Verehrung war indes „nicht konfessionell, sondern menschlich“ (ebd., 132), also Teil des gelebten Alltags: „Jeder Moment jungfräulicher und mütterlicher Schönheit fand in Maria ihr Spiegelbild. Alles was eine Mutter erfreuen und ihr Schmerz bereiten kann, wurde ihr angedichtet [...]. Das Leben der Maria ist der Inbegriff des Frauenlebens. [...] Immer

duldet Maria, hilft sie, rettet sie. Sie wendet das Böse zum Guten. Was jedes Kind vertrauensvoll von seiner Mutter verlangt, darf Jeder von ihr erwarten als ob er wieder ein Kind geworden sei“ (ebd.). Mehr als jede andere Madonnendarstellung machte Raffaels *Sixtina* diese lebensbegleitende Gegenwart der Maria fühlbar. Nicht nur stellte sie ein „Ideal deutscher Weiblichkeit“ dar, sondern vor allem war sie das volkstümliche Bild von Mutterschaft schlechthin, ein Bild, „was jedem Menschen nahe treten mußte“ (ebd., 146). Eindringlich beschrieb Grimm ihr schwereloses Herabwandeln aus der Himmelssphäre, um „das Göttliche in irdische Gestalt zu bringen“ (ebd., 143), und den unschuldig-wissenden Blick des Christuskinde, hinter dessen Stirn „das Denken von Jahrtausenden zu wohnen scheint“, so „als läse es aus der freien Luft sein zukünftiges Schicksal“ (ebd., 145).

III. Grimms Prosa bildete die Folie, vor der Steiner in den Jahren nach der Jahrhundertwende seine Interpretation der *Sixtina* entwickelte, die sich freilich bei aller Bewunderung für den Mentor von jeder kunsthistorischen Betrachtungsweise weit entfernte. Wie weit, verdeutlicht unter anderem eine Reihe von Vorträgen Steiners aus dem Jahr 1913. | **Abb. 9** | Am 30. Januar sprach er in Berlin über „Raffaels Mission im Lichte der Wissenschaft vom Geiste“, ein Vortrag, den er in frei abgewandelter Form (denn Steiner pflegte ohne ausgearbeitetes Manuskript zu sprechen) wenig später in München und Stuttgart wiederholte (Steiner [1913b], [1913c], [1913d]). Die Vorträge knüpften an Grimms *Raphael* an – und stießen doch in völlig andere gedankliche Sphären vor. Hatte der Kunsthistoriker dem Schlusskapitel seines Buches, das Rezeption und Nachwirkung Raffaels durch die Jahrhunderte erläuterte, den metaphorisch gemeinten Ausruf „Er lebt“ beigegeben (Grimm 1896, 226), so nahm Steiner dies sozusagen beim Wort und stellte Raffael ins Zentrum einer okkulten Reinkarnationslehre. Den an einem Karfreitag Geborenen betrachtete er als Glied einer Seelenwanderung, die vom alttestamentlichen Propheten Elias über Johannes den Täufer bis hin zum Dichter Novalis, also in



| **Abb. 9** | Ankündigung von Rudolf Steiners Vortrag „Raphaels Mission im Lichte der Wissenschaft vom Geiste“ im Berliner Architektenhaus, 30. Januar 1913. David Marc Hoffmann u. a. (Hg.), Rudolf Steiner 1861–1925. Eine Bildbiografie, Basel 2021

die Moderne reichte (so auch bereits Steiner [1912a]). Dem, der sich unvoreingenommen und spirituell vertiefte, erschien Raffaels „Seele“ daher „wie eine Art von Offenbarung“ (Steiner [1913b], 4). Was einen in der Begegnung mit einem Werk Raffaels ergreife, so Steiner, sei die Empfindung, „man wäre schon einmal in einem früheren Erdenleben mit Raffael zusammen gewesen und hätte allerlei von ihm erfahren, was tief in die Seele hineingegangen wäre. Und was man vor Jahrhunderten mit Raffaels Seele abgemacht hat, das ist recht unterbewußt geworden; dann, wenn man vor Raffaels Werken steht, lebt es wieder auf.“ (Steiner [1918], 94)

Gegenüber einer „umfassenderen, tieferen Weltbetrachtung“ (Steiner [1912a], 87), die an Raffaels

Gemälden das Prophetische erblicke, erschiene die kunsthistorische Biografie selbst eines Herman Grimm genauso kurz gegriffen wie der aussichtslose Versuch, „in pedantischer Weise, etwa durch Theorien, solche Bilder zu erklären“ (Steiner [1913b], 8). Der übersinnlich-spirituelle Gehalt von Raffaels Gemälden enthülle sich vielmehr erst der theosophischen Weltdeutung. Die *Sixtina* betrachtete Steiner als „ein großes kosmisches Mysterium“ (Steiner [1912b], 179), dessen okkultur Sinn darin bestand, vorauszuweisen auf ein tiefer empfundenes, interkonfessionelles Christentum, das nach Steiners Verständnis mit der Theosophie, also in gewisser Weise mit ihm selbst in die Welt getreten war. Die Bedeutung des Bildes liege darin, dass es „den Jubel über die Größe der Kraft des Christentums, wie es eingegriffen hat in die Menschheitsentwicklung!“ intonierte (Steiner [1912a], 88).

Steiners Lesart war dabei eng verknüpft mit der in der theosophischen Erleuchtungslehre verankerten Auffassung, nach der die christliche Maria mit dem Jesuskind eine Refiguration der altägyptischen Göttin Isis mit dem Horusknaben sei: Aus der Gottesmutter Isis, der Göttin von Geburt und Wiedergeburt, war im Christentum die Mutter Gottes Maria geworden. Diese geheimnisvolle Korrespondenz fügte sich zu der von stufenweiser Entwicklung der „Seele“ geprägten Kosmologie, auf der Steiners gesamte „Weltanschauung“ basierte. Mit Novalis, der dabei die wichtigste Bezugsfigur war, begriff Steiner die aus dem „Wolkenäther“ (Steiner in einem Brief an Marie von Sievers, 25. November 1905, zit. n. Wiesberger 1977, 13) herabsteigende Maria als mystische Epiphanie, mit der das Menschenwesen, das abstrakter Geist gewesen war, in die leiblich-irdische Existenz des „nachatlantischen“ Zeitalters eintrat.

Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Vortrag „Isis und Madonna“, den Steiner bereits 1909 im Berliner Architektenhaus hielt. Die Einsicht in das Wesen der Maria, so offenbarte er, sei der Schlüssel für ein „geisteswissenschaftliches“ Verständnis des Menschen überhaupt: „Das, was wir als Menschen sind und wie wir als Menschen mit der

Welt zusammenhängen, das tritt uns in den Madonnenbildern entgegen“ (Steiner [1909], 398). Die das Kind darreichende Maria eröffne Zugang zu unserem „geistig-seelischen Ursprung“, als „dasjenige, was wir heute Mensch nennen, überhaupt noch kein physisches Dasein hatte, noch ganz in seelisch-geistigem Dasein geborgen war“ (ebd., 386). Diese geistige Daseinsart habe Raffael mit seinem Gemälde sozusagen „in ein sinnliches Bild“ übersetzt (ebd., 387): „So haben wir in der Sixtinischen Madonna vor uns ein Bild der menschlichen Seele, herausgeboren aus dem geistigen Universum; entsprungen aus dieser Seele das Höchste, was der Mensch hervorbringen kann, seine geistige Geburt, das, was in ihm ist, eine Wiedererzeugung der Schöpfertätigkeit der Welt.“ (Ebd., 388) „Die ganze Menschheitsevolution“, so Steiners Erkenntnis, war somit „in wunderbarer Weise gerade in diesem Madonnenbilde enthalten.“ (Steiner [1908b], 140) Wenn man „rein empfindungsmäßig steht vor der ‚Sixtinischen Madonna‘, dann hat man den Eindruck, daß einen etwas hinaushebt über das gewöhnlich Menschliche. [...] Man wird in seiner Seele wieder Teilnehmer einer anderen Welt [...]“ (Steiner [1913b], 9).

IV. Maria als „Ur-Mutter“ war also im Lichte der Anthroposophie etwas Anderes und viel mehr, als man gemeinhin mit dem Begriff der Mutter in Verbindung bringt. Je mehr sie bei Raffael scheinbar in voller Wirklichkeit, als leibhafter Mensch, entgegentritt, sei sie doch ein Wesen höherer Art (Hegel hätte wohl vom sinnlichen Scheinen der Idee gesprochen): „In der leiblichen Mutter sehen wir sozusagen die letzte physische Gestalt einer geistigen Mutter, die hinter ihr ist, und wir sehen diese geistige Mutter nicht befruchtet in derselben Weise, wie das heute geschieht, sondern aus dem Weltall selber heraus, so wie wir auch unsere Seele in der höheren Erkenntnis befruchtet haben aus dem Weltall heraus.“ (Steiner [1909], 394) Die Herabkunft des reinen Geistwesens der Maria war daher in einer reziproken Bewegung zu lesen als Weg hinauf zur anthroposophischen Erleuchtung: „[D]ie Geisteswissenschaft wird die Menschheit wie-

der bewußt hinaufführen in das geistige Reich, aus dem sie hinuntergestiegen ist.“ (Ebd., 399) In der theosophischen Adaption christlicher Glaubenslehren war die Madonna das „Sinnbild des ewig Überirdischen im Menschen“ (Steiner [1913c], 303), „ein höheres Menschentum, das gleichsam heruntergestiegen ist, um mit den gegenwärtigen Naturreichen die Erde zu erfüllen.“ (Steiner [1913b], 10) Indem Raffaels Bild all diese Einsichten in der Anschauung vermittelte und so den „geistig-kosmischen Ursprung des Menschenwesens“ (ebd., 11) zu erkennen gab, stand es jenseits einer jeden historischen Zeit. Raffaels *Sixtina*, so hätte Steiner die eingangs gestellte Frage beantwortet, ist dem anthroposophischen Denken zutiefst wesensverwandt und damit absolut „zeitgemäß“.

Steiner hätte somit hinreichend Gründe gehabt, die *Sixtinische Madonna* als Kontemplationsbild und Wandschmuck für die Waldorf-Kindergärten zu empfehlen – jene Orte, an denen das junge „Menschenwesen“ im ersten Jahrsiebt seiner Entwicklung seine Inkarnation bis zur „Erden-Reife“ vollzog, das heißt, seiner von Steiner behaupteten „Natur“ gemäß vom noch selbstbezogenen Geistwesen in die Sphäre des Physischen herabstieg und seinen Leib in Besitz nahm. Wie es allerdings zur flächendeckenden Hängung des Gemäldes kam, liegt bisher im Dunkeln. In Steiners Schriften findet dergleichen keine Erwähnung. Zudem verdankte sich die Gründung der Waldorfkindergärten nicht Steiner selbst, sondern der vormaligen Fröbel-Kindergärtnerin Elisabeth von Grunelius. Sie und die Erzieherinnen, denen Steiner (genau wie Fröbel) in seiner Erziehungslehre in erster Linie eine mütterliche Rolle zuge dachte, mochten sich und ihre pädagogische Bestimmung ihrerseits wiedererkennen im Bild der Mutter Gottes, die das „Menschenwesen“ auf Wolken zur Erde trägt.

In welchem Maße und ob überhaupt Steiners komplexe esoterische Deutung der *Sixtina* im Licht der Geistes- und Menschenkunde heute von der anthroposophischen Gemeinschaft zur Kenntnis genommen wird, ist für Außenstehende kaum zu beurteilen. Eine Leserzuschrift auf den eingangs zitierten Artikel

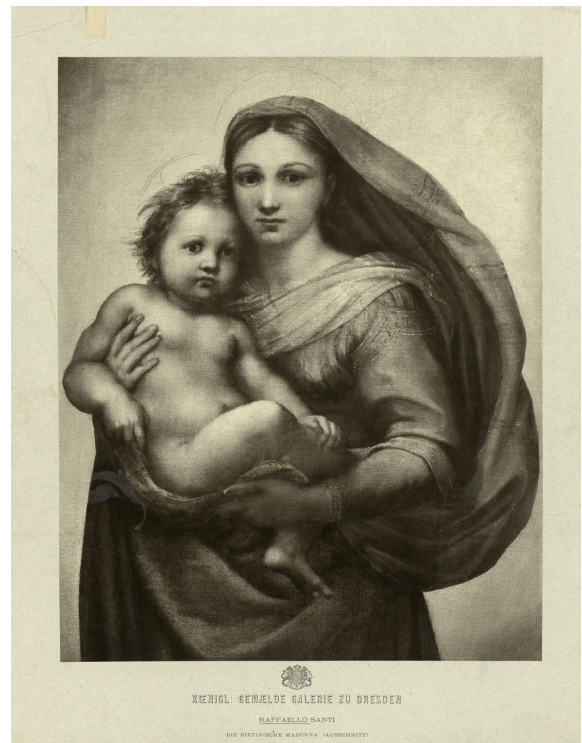


Abb. 10 | Fotografische Reproduktion nach Raffaels „Sixtinischer Madonna“. Pigmentdruck der Firma Adolphe Braun & Cie., 1888. Hamburger Kunsthalle. bpk, Foto: Christoph Irrgang

beantwortete die Frage „Ist Raffaels Sixtina zeitgemäß?“ jedenfalls mit vehementer Zustimmung: „Für die Kinder im Kindergarten ist die Geste der beschützend-freilassenden ‚Urmutter‘ das Wichtigste“, heißt es da: „Daher gehört [das Bild] für mich auch eher in die ‚Zukunft bereitenden Werkstätten‘, die pädagogische Einrichtungen immer sein sollten, statt in ein Museum. Die Sixtina wirkt in den Kindergärten, wenn richtig mit ihr umgegangen wird, mehr als in der Galerie in Dresden. Ein Gang dorthin mit kleinen Kindern ist unnötig.“ (Venturini 2015) Auf diese stumme „Wirkung“ kommt es also an: Wo Kunstvermittlung mit Vorschulkindern heute dazu tendiert, lebensweltlich relevante Bilder zum Gesprächsanlass zu machen (Hofmann 2015), setzt der Verfasser der Leserzuschrift auf die stumme Präsenz: „Im Kindergarten stellt das Bild für die dort tätigen Erwachsenen eine Aufforderung dar, den Umgang mit den Kindern in allem Tun so zu gestalten, dass ein geschützt getragenes Ankommen der Kräfte des Zukunft gestaltenden ‚Menschheitskindes‘ sowohl in der Gemeinschaft wie

in jedem individuellen Menschen möglich wird. Den Kindern braucht man aber keine Bilderklärungen zu geben“ (Venturini 2015).

Aber lässt sich all das, so möchte man fragen, an einem gedruckten Bild überhaupt erfahren? Muss nicht gerade im Sinne der Anthroposophie die technische Reproduktion nur ein minderwertiger Ersatz für das menschengemachte Original sein – sind Reproduktionen nicht lediglich „verfälschte Nahrungsmittel“, die keinesfalls mit einer „wirklich gesunden geistigen Ernährung“ zu verwechseln sind, wie es ein Zeitgenosse Steiners, nämlich Aby Warburg, einmal ausdrückte (Warburg [1907], 592). Tatsächlich gehörte schon zu Steiners Zeit eine Nachbildung der *Sixtina* fast zur Grundausstattung eines bürgerlichen Haushalts. | Abb. 10 | Herman Grimm konnte schon 1886 feststellen, Reproduktionen der *Sixtina* seien „in nicht mehr zu zählenden Exemplaren über die ganze Erde verbreitet.“ (Grimm 1886, 90; 1896, 292)

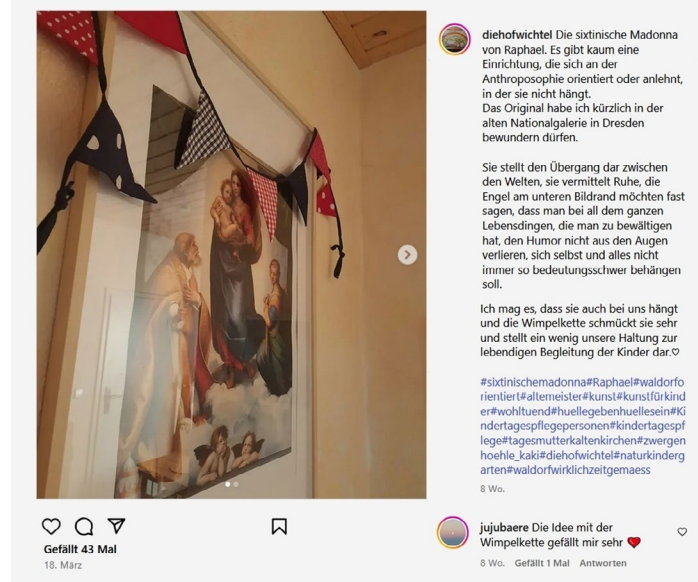
V. Doch das war erst der Anfang. Mit dem Aufstieg der industriell vervielfältigten Fotografie wurde das Motiv der *Sixtina* endgültig zum Gegenstand einer Kommerzialisierung, die sich von jeder Kenntnis des Originals ablöste. Im Jahr 1909 listete ein Gesamtverzeichnis lieferbarer Reproduktion nach Raffael Nachbildungen in allen erdenklichen Ausführungen und Größen (Jacobi 1909; dazu Kitschen 2022). Billige Farbautotypen fanden ihren Weg in tausendfach verkaufte Bildmonografien, populäre Mappenwerke und Hausbücher (vgl. Imorde/Zeising 2019; 2022). Während der Renaissance-Klassizismus und damit der Ruhm und die Popularität Raffaels zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine rapide abflachende Kurve verzeichnete – der Kunstkritiker Karl Scheffler bezeichnete den vormals Vergöttlichten 1913 abfällig als einen der „größten Schönheitskomödianten, die je gelebt haben“ (Scheffler 1913, 242) –, blieb die *Sixtina* das volkstümliche Madonnenbild schlechthin, dank seiner Verbreitung in der Reproduktion.



| Abb. 11 | Moritz Hoffmann, Arbeitszimmer von Wilhelm Grimm in Berlin, um 1860. Aquarellierte Zeichnung. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung ↗

Dass Steiner für die massenhafte Kommerzialisierung der billigen Bilder sonderliche Sympathien aufbrachte, ist nicht anzunehmen. Umso bemerkenswerter ist es, dass er keinesfalls ein Verfechter des Museumsoriginals war. Vielmehr stellte er sogar ausdrücklich heraus, dass die *Sixtinische Madonna* erfreulicherweise „in unzähligen Nachbildungen vor vieler Augen treten“ könne (Steiner [1908a], 18). Zwar räumte er ein, dass „das eigentlich Künstlerische“ an der Nachbildung womöglich weniger ersichtlich werde (Steiner [1912a], 90). Doch kam es darauf für die anthroposophische Betrachtung erst einmal gar nicht an. Ermöglichte doch gerade die Reproduktion eine intime Begegnung mit dem Kunstwerk, die das Mysterium dieses volkstümlichen Bildes recht eigentlich zum Leben erweckte: „Im Grunde genommen haben die Werke Raffaels erst ihren Siegeszug genommen, als mit Hingabe und Liebe von diesen Werken unzählige Bilder und Stiche und Nachbildungen hergestellt worden sind. Sie wirken fort, diese Werke Raffaels, bis in die Nachbildungen hinein. Man kann es verstehen, wenn wiederum Herman Grimm erzählt, er habe sich einmal eine große Phototypie der ‚Sixtinischen Madonna‘ in sein Zimmer gehängt, und es sei ihm, wenn er dieses Zimmer betrat, dann immer so gewesen, als ob er nicht recht hineingehen dürfe, als ob es wie ein Heiligtum der Madonna, dem Bilde gehöre.“ (Steiner [1913c], 318)

Diese Vortragsstelle ist bemerkenswert, denn in der Tat hatte Grimm im Schlusskapitel seiner Raffael-Monografie die Leserinnen und Leser wissen lassen, er selbst habe Raffaels klassische Madonnen bereits „von Kind auf vor Augen gehabt“, noch gänzlich ohne zu wissen, worum es sich dabei handelte – und zwar als gestochene Nachbildungen im Arbeitszimmer seines Vaters. | Abb. 11 | „Ich sah die Bilder an als etwas, ohne das die Welt nicht zu denken sei und sie haben sich mir so tief eingeprägt, daß, wenn eines von ihnen genannt wird, mir nicht das Original, sondern der Stich zuerst vor die Seele tritt.“ (Grimm 1896, 288) Diese kindlich-naive, von keinem historischen Wissen getrübe Begeisterung an der Reproduktion der *Sixtina* steigerte sich später für Grimm sogar noch:



| Abb. 12 | „Die Wimpelkette schmückt sie sehr“. Eintrag auf dem Instagram-Account „diehofwichtel“ vom 18. März 2025.
Screenshot: Autor

„Und wie sie wirkt! Ich hatte mir die Dresdner neueste ganz große Phototypie einrahmen lassen und in meinem Zimmer aufgestellt. Nach kurzer Zeit empfand ich mich wie bedrängt, denn diese Gestalten, Mutter und Kind, hefteten ihre Blicke zu sehr auf mich. Dann war mir, als gehöre dieser Raum nicht mir, sondern der Madonna. Als dürfe vor ihr nicht gesprochen werden. Ich stellte das Gemälde [sic!] in ein anderes stilles Zimmer. Darauf erzählte mir ein Freund, es sei bei einem Familienfest diese Madonna jungen Leuten zum Geschenke gemacht worden. Es habe eine Ueberraschung stattfinden sollen und die eingeladene Gesellschaft sei unversehens in das Zimmer geführt worden, wo die Madonna stand. Es sei eine plötzliche Stockung der Gedanken eingetreten und Einige von den Anwesenden seien in Thränen ausgebrochen.“ (Ebd., 292f.) Grimm, der Kunsthistoriker, legte Zeugnis davon ab, dass Sachlichkeit und Distanz, die Tugenden der um Objektivität bemühten Wissenschaft, vor der magischen Bannkraft der *Sixtina* kapitulierten. Dass selbst einer Reproduktion diese Präsenz und Wirkmacht innewohnte, war der Beleg, dass die Aura sich im technischen Zeitalter keineswegs, wie andere meinten, massenmedial verflücht-

tigte, sondern für den, der ihrer Wirkung gewahr war, sich sozusagen durch eine „Identität der Ähnlichkeit“ (Frey 1953, 277) in das gedruckte Abbild übertrug.

VI. Mag auch der Umgang mit dem Wandschmuck der Sixtinischen Madonna heute in manchen Einrichtungen recht banale Formen annehmen | **Abb. 12** |, so ist es doch der Glaube an das Numinose dieses Bildes, das Fortwirken seiner Lebendigkeit „bis in die Nachbildungen hinein“, der im Kontext der Waldorfpädagogik an die *Sixtina* herangetragen wird und in Praktiken des Anblickens und Berührens, Verbergens und ohnmächtigen Verstummens seinen Ausdruck findet: „In dieser Szene steckt enorme Kraft. Den über die Betrachter schweifenden Blick der Madonna spürt man im Rücken. Das Kind durchbohrt uns mit den Augen, fast körperlich fühlbar. Ich werde am Boden fixiert, während die Leuchtkraft der Farben wie ein Sog wirkt. Man richtet sich auf und kreist immer weiter mit den Augen durch das Geschehen. Auch die Augen der Kinder kreisen vor dem Bild, wenngleich verbal nur ‚Mama und Baby‘ zum Ausdruck kommen.“ (Richter 2015) Solchermaßen empfänglich gemacht, stellen sich Blickmagie und Präsenz durchaus bei der Betrachterin vor dem Original ein, wie die eingangs zitierte Autorin schildert: „Höhepunkt für mich und ‚meine Kinder‘ war der Besuch des Originalgemäldes in der Galerie der Alten Meister. Mit fünf Kleinkindern machten wir uns auf den Weg. Da ich den Besuch angekündigt hatte, durften wir den Saal vor dem großen Besucherstrom betreten – die Sixtina ganz für uns allein! Als sich die gewaltige Türe öffnete, stand sie übergroß und leuchtend direkt vor uns. Im gleichen Moment öffneten sich die Münder der kleinen Besucher und die Augen wurden riesig. [...] Wir blieben etwa fünfzehn Minuten im Saal. Zu keiner Zeit wurden die Stimmen erhoben, die Kleinen mussten nur davon abgehalten werden, das Bild zu berühren – sie wollten begreifen, wie es in diesem Alter natürlich ist. Schließlich legten sich einige Kinder auf den Boden, direkt unter das Bild. ‚Es hat sie umgehauen‘, schmunzelte meine Begleitperson. Ja, sie ist eine ‚Madonna der Kindergärten!‘“ (Ebd.)

Literatur

- Aulinger 2010:** Barbara Aulinger, Herman Grimm: Das Leben Raphael's, in: Johann Konrad Eberlein, Paul von Naredi-Rainer und Götz Pochat (Hg.), Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, Darmstadt 2010, 172–175.
- Baeumerth/Baeumerth 1999:** Angelika und Karl Baeumerth, Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere, Regensburg 1999.
- Berger 1988:** Manfred Berger, Zur Theorie und Praxis des Waldorf-Kindergartens. Anfragen an eine Waldorfkinderpädagogik, in: Zeitschrift für Entwicklungspädagogik 11, 1988, 9–13.
- Bertsch u. a. 2010:** Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, hg. von Markus Bertsch u. a., München 2010.
- Bockemühl 1985:** Michael Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985.
- Brink 2005:** Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks. Ausst. kat. Gemäldegalerie Alte Meister und Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hg. von Claudia Brink, Berlin/München 2005.
- Cortez u. a. 2015:** Maria Teres Cortez u. a. (Hg.), Herman Grimm (1828–1901) zwischen Nachmärz und Gründerzeit. Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung der Brüder-Grimm-Gesellschaft im Hessischen Staatsarchiv zu Marburg am 9. und 10. Oktober 2009, Kassel 2015.
- Esterl 2006:** Dietrich Esterl, Die erste Waldorfschule Stuttgart-Uhlandshöhe 1919 bis 2004. Daten – Dokumente – Bilder, Stuttgart 2006.
- Frey 1953: Dagobert Frey, Dämonie des Blickes, Mainz 1953.
- Grimm 1886:** Herman Grimm, Das Leben Raphael's. Zweite Ausgabe des ersten Bandes und Abschluss in einem Bande, Berlin 1886.
- Grimm 1896:** Herman Grimm, Das Leben Raphael's, Berlin ³1896.
- Henning 2012:** Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500. Ausst.kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hg. von Andreas Henning, München 2012.
- Heß/Aggazzi/Décultot 2012:** Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hg.), Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin/Boston 2012.

Hofmann 2015: Fabian Hofmann, Mit Kita-Kindern Kunst entdecken. Begegnungen mit Kunstwerken als bildende Erfahrungen, in: TPS – Theorie und Praxis der Sozialpädagogik 5, 2015, 26–28.

Höper 2001: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Ausst.kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Corinna Höper, Ostfildern-Ruit 2001.

Imorde/Zeising 2019: Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer, Siegen ²2019.

Imorde/Zeising 2022: Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen, Ilmtal-Weinstraße 2022.

Jacobi 1909: Bruno Jacobi, Raffael. Ein Verzeichnis von Reproduktionen nach Arbeiten des Meisters und Zusammenstellung der wichtigsten Literatur über ihn, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. 76, 1909, Nr. 206, 10105–10111, Nr. 207, 10165–10168, Nr. 208, 10273–10276, Nr. 209, 10323–10326.

Kitschen 2022: Friederike Kitschen, ‚Vergessene‘ Meisterwerke: Farbproduktionen nach Raffael, 1721–1909, in: Meneses/Imorde 2022, 11–35.

Ladwein 2004: Michael Ladwein, Raffaels Sixtinische Madonna. Literarische Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten, Dornach 2004.

Löhneysen 1966: Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Herman Grimm, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, 1966, 79–81. ↗

Markina 2020: Lyudmila Markina, The Sistine Madonna in Dresden and Moscow, in: The Tretyakov Gallery Magazine 1, 2020. ↗

Memmel 2015: Matthias Memmel, Herman Grimm und Heinrich Wölfflin. Zwei Vertreter eines Faches, in: Cortez u. a. 2015, 91–109.

Meneses/Imorde 2022: Patricia Meneses und Joseph Imorde (Hg.), Raphael in reproductions, Lovenio di Menaggio 2022.

Putscher 1955: Marielene Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung, Tübingen 1955.

Richter 2015: Ulrike Richter, Die Madonna der Kindergärten. Ist Raffaels Sixtina zeitgemäß?, in: waldorfkindergarten.de, Mai 2015. ↗

Rößler 2015: Johannes Rößler, Zwischen Peter von Cornelius und Eugène Burnand – Herman Grimm über die Einbildungskraft der Künstler, in: Cortez u. a. 2015, 61–76.

Scheffler 1913: Karl Scheffler, Italien. Tagebuch einer Reise, Leipzig 1913.

Schlink 2001: Wilhelm Schlink, Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer, in: Jutta Osinski und Felix Saure (Hg.), Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des „Brüder Grimm-Preises“ der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999, Kassel 2001, 73–93.

Steiner 1898: Rudolf Steiner, Herman Grimm (Zu seinem siebenzigsten Geburtstag), in: Das Magazin für Literatur (Berlin), 67. Jg., Nr. 1, 8. Januar 1898, Sp. 2–4.

Steiner [1908a]: Rudolf Steiner, Ägyptische Mythen und Mysterien im Verhältnis zu den wirkenden Geisteskräften der Gegenwart. Ein Zyklus von zwölf Vorträgen gehalten in Leipzig vom 2. bis 14. September 1908 (GA 106), Dornach ⁵1992.

Steiner [1908b]: Rudolf Steiner, Novalis der Seher. Das Weihnachtsmysterium, Berlin, 22. Dezember 1908, in: Ders., Die Beantwortung von Welt- und Lebensfragen durch Anthroposophie. Einundzwanzig Vorträge, gehalten zwischen dem 14. März 1908 und 21. November 1909 in verschiedenen Städten (GA 108), Dornach 1986, 122–142.

Steiner [1909]: Rudolf Steiner, Isis und Madonna, Berlin, 29. April 1909, in: Ders., Wo und wie findet man den Geist? Achtzehn öffentliche Vorträge gehalten zwischen dem 15. Oktober 1908 und dem 6. Mai 1909 im Architektenhaus zu Berlin (GA 57), Dornach ²1984, 381–400.

Steiner [1912a]: Rudolf Steiner, Fünfter Vortrag, Berlin, 2. Mai 1912, in: Ders., Der irdische und der kosmische Mensch. Ein Zyklus von neun Vorträgen, gehalten in Berlin am 23. Oktober 1911 und zwischen dem 19. März und 20. Juni 1912 (GA 133), Dornach ⁴1989, 81–98.

Steiner [1912b]: Rudolf Steiner, Vorverkündigung und Heroldtum des Christus-Impulses. Der Christus-Geist und seine Hüllen: Eine Pfingstbotschaft, Köln, 8. Mai 1912, in: Ders., Erfahrungen des Übersinnlichen. Die drei Wege der Seele zu Christus. Vierzehn Vorträge gehalten zwischen Januar und Dezember 1912 in verschiedenen Städten (GA 143), Dornach ⁴1994, 165–186.

Steiner [1913a]: Rudolf Steiner, Die Weltanschauung eines Kulturforschers der Gegenwart: Herman Grimm und die Geistesforschung. Berlin, 16. Januar 1913, in: Steiner 1988, 249–285.

Steiner [1913b]: Rudolf Steiner, Raffael im Lichte der Geisteswissenschaft. Öffentlicher Vortrag, München, 11. März 1913, in: Steiner 1983, 2–17.

Steiner [1913c]: Rudolf Steiner, Raffaels Mission im Lichte der Wissenschaft vom Geiste, Berlin, 30. Januar 1913, in: Steiner 1988, 286–320.

Steiner [1913d]: Rudolf Steiner, Raffaels Mission im Lichte der Wissenschaft vom Geiste. Öffentlicher Vortrag, Stuttgart, 19. Mai 1913, in: Steiner 1983, 18–37.

Steiner [1918]: Rudolf Steiner, Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst. München, 15. Februar 1918. Erster Vortrag, in: Ders., Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik. Ein Autoreferat 1888, vier Aufsätze 1890 und 1898 und acht Vorträge zwischen 1909 und 1921 (GA 271), Dornach ³1985, 81–104.

Steiner 1983: Rudolf Steiner, Raffaels Mission im Lichte der Geisteswissenschaft (Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Heft 82), Dornach 1983.

Steiner 1988: Rudolf Steiner, Ergebnisse der Geistesforschung. Vierzehn öffentliche Vorträge gehalten zwischen dem 31. Oktober 1912 und dem 10. April 1913 im Architektenhaus zu Berlin (GA 62), Dornach ²1988.

Stolzenburg/Klemm 2021: Raffael. Wirkung eines Genies. Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, hg. von Andreas Stolzenburg und David Klemm, Petersberg 2021.

Ullrich 2011: Heiner Ullrich, Rudolf Steiner. Leben und Lehre, München 2011.

Ullrich 2015: Heiner Ullrich, Waldorfpädagogik. Eine kritische Einführung, Weinheim/Basel 2015.

Ullrich 2021: Heiner Ullrich, Waldorfkindergarten, in: socialnet Lexikon, 15.9.2021. [↗](#)

Venturini 2015: Fabrizio Venturini, Historisch oder geistig? Der Zukunftsimpuls in Raffaels Sixtinischer Madonna, in: erziehungskunst.de, Mai 2015. [↗](#)

Warburg [1907]: Aby Warburg, Die Bilderausstellungen des Volksheims [1907], in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von der Bibliothek Warburg, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1932, 589–592.

Wefelmeyer 1997: Fritz Wefelmeyer, Raphael's Sistine Madonna: An Icon of the German Imagination from Herder to Heidegger, in: Jeff Morrison und Florian Krobb (Hg.), Text Into image: Image Into text, Amsterdam/Atlanta, GA 1997, 105–118.

Wiesberger 1977: Hella Wiesberger, Einleitung zur Ausgabe von 1977, in: Rudolf Steiner, Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1907, 1909 und 1911 (GA 284), Dornach 1993, 11–14.

Skulptur

Vom alles übertönenden Glanz der Erscheinung

Roland Kanz
**Skulptur des 18. Jahrhunderts in
Deutschland.** Petersberg, Michael Imhof
Verlag 2025. 629 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7319-1254-5. € 49,95

Prof. em. Dr. Werner Busch
Kunsthistorisches Institut
Freie Universität Berlin
werner.busch@fu-berlin.de

Vom alles übertönenden Glanz der Erscheinung

Werner Busch



Der hier anzuzeigende Band ist ein gewaltiges Kompendium, ein *opus magnum et ponderosum*, wobei Letzteres in jedem Sinne des Wortes gilt. Sein besonderes Gewicht entsteht durch mehr als 650 Hochglanzfotos von höchster Qualität auf mehr als 600 Seiten im Folioformat, was auch eine große Textmenge ermöglicht hat. Es ist das Werk eines Einzelnen, wie es bei einem derartigen, erschöpfenden Überblickswerk, das etwa zehn Jahre in Anspruch genommen hat, nur noch selten vorkommt.

Der Autor war vor die Frage gestellt, wie er den schier unendlichen Stoff ordnen sollte. Er hat sich für eine Gliederung nach Aufgaben entschieden, man hätte auch von Funktionen der Skulptur in primär architektonischen Zusammenhängen sprechen können. Diese Gliederung ist kleinteilig angelegt, so dass so

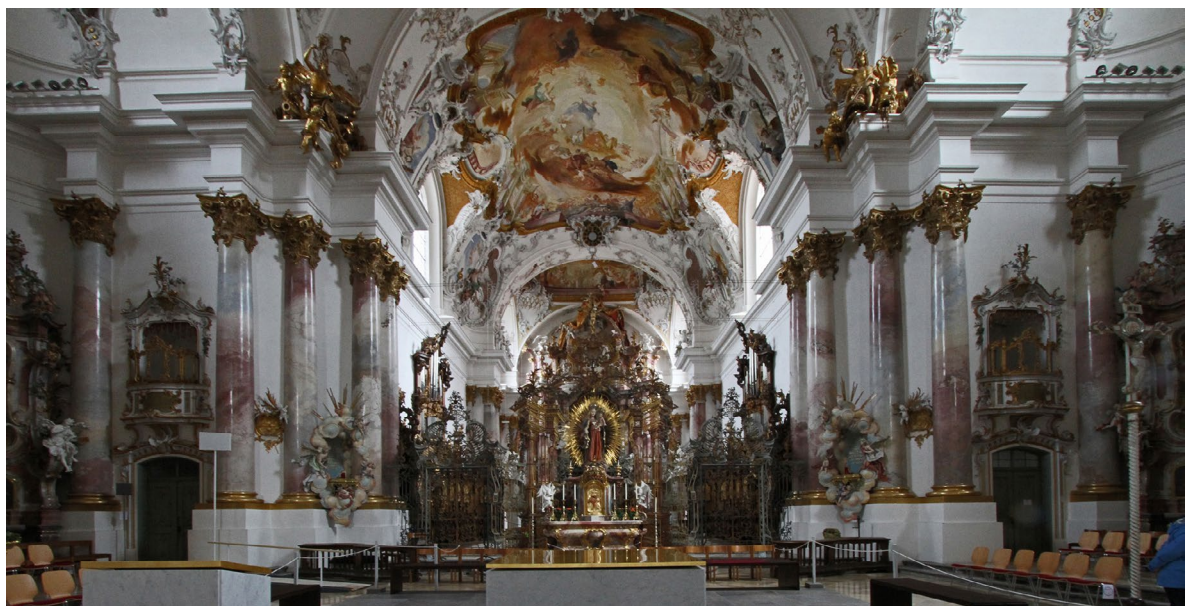
etwas wie eine Typologie der Aufgaben entsteht. So sehr der Überblick zur jeweiligen Aufgabe überzeugt, die Gliederung hat notwendig Konsequenzen. Da die Skulptur an und in einem Gebäude, im höfischen oder kirchlichen Bereich, die verschiedensten Aufgaben übernehmen kann, taucht ein- und dasselbe Monument mehrfach in ganz unterschiedlichen Kapiteln des Buches auf, gelegentlich um Hunderte von Seiten getrennt. Das erschwert die Bildung einer Vorstellung vom Gesamt einer Ausstattung. Keine Zimmermann- oder Asam-Kirche wird einmal exemplarisch in ihrer Gesamterscheinung und Programmatik vorgestellt. Zwar ist mehrfach die Rede von Raum- oder Blickerfahrungen, aber sie sind nicht das eigentliche Ziel der Untersuchungen. Einzelne als zentral empfundene Gegenstände erfahren eine genauere Analyse, bei der Mehrzahl geht es primär um typologische Zuordnung.

Dem Autor ist dies durchaus bewusst und so versucht er bei jedem der acht Großkapitel in einer längeren Einleitung den größeren Zusammenhang wenigstens theoretisch zu stiften, wobei die Begriffsbildung auch für Unterkapitel anspruchsvoll ist und von den Gegenständen nicht immer eingeholt wird. Akzeptiert man diese gewisse Inkonsistenz, die der zugrundeliegenden Gliederung geschuldet ist, so wird man belohnt durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen, auch von Gattungs- oder Typenentwicklungen, erfährt Präzises zu theologischen Zusammenhängen und politischen Ikonographien. Bei der Fülle des Materials bestaunt man den Kenntnisreichtum des Autors.

Roland Kanz hält nichts von bloßen stilistischen Zuordnungen und Abfolgen wie Barock, Rokoko, Klassizismus, dennoch muss er sich Gedanken machen über Entwicklungen. Was sind die historischen Wendepunkte, wie ist der Säkularisierungs- und Verbür-



| Abb. 1 | Klosterkirche Obermarchtal, Innenraum, um 1690 [↗](#)



| Abb. 2 | Zwiefalter Münster Unserer Lieben Frau, Innenraum, 1739–65. [Wikimedia ↗](#)



| Abb. 4 | Egid Quirin Asam, Choranlage der Klosterkirche in Rohr, um 1722/23. Kanz, S. 309, Abb. 361

gerlichungsprozess im 18. Jahrhundert zu denken, was bewirkt die Antikenrezeption nach der Mitte des Jahrhunderts, was sind die Folgen des Siebenjährigen Krieges, gibt es Parallelentwicklungen, welche Konsequenzen hat die Ornamentkritik seit Johann Friedrich Reiffenstein, Friedrich August Krubsacius oder dem Rekurs auf Vitruv, was bewirkt die Rezeption Frankreichs, ist der Wandel eher mit Johann Joachim Winckelmann zu datieren oder erst in der Reinhart Koselleck'schen Sattelzeit anzusiedeln, aber wie erklärt sich dann der Rokoko-Höhepunkt von den zwanziger bis zu den siebziger Jahren? Der Autor kommt nicht umhin, in den jeweiligen Kapiteln und Typologien so etwas wie einen historischen Dreischritt zu konstatieren, der dann doch mit den



| Abb. 5 | Egid Quirin und Cosmas Damian Asam, Hochaltar der Klosterkirche Weltenburg, um 1735/36. Kanz, S. 306, Abb. 357

klassischen Stilepochen verbunden ist. Vereinfacht gesagt: Der Beginn ist durch einen strengen Barock mit großförmigem weißen Stuck markiert (Obermarchtal um 1690 ist ein schönes Beispiel | Abb. 1 |, zumal Zwiefalten „um die Ecke“ liegt | Abb. 2 | und man die rapide Entwicklung zu einem bewegten lebendigen Rokoko unmittelbar nachvollziehen kann). Dem folgt das relativ freie Spiel des farbigen Rokoko, voller Bewegung, nicht auf bloße barocke Beeindruckung aus, sondern auf sinnliche Überwältigung, um dann von einer neuen kritischen Enthaltsamkeit mit klassischen Formen abgelöst zu werden, die dennoch die sinnliche Wirkung nicht zurücknehmen wollte. So ist es auch kein Wunder, dass das Buch von Berliner Skulptur gerahmt wird: Andreas Schlüter



| Abb. 3 | Andreas Schlüter, Büste Landgraf Friedrich II. von Hessen-Homburg, nach 1701. Bronze, H. 115 cm. Bad Homburg, Schlossmuseum. Kanz, S. 455, Abb. 557



| Abb. 6 | Johann Baptist Zimmermann, Atlanten auf Hermenpfeilern, 1723–28, Stuck. München, Palais Preysing. Kanz, S. 217, Abb. 254

am Anfang mit dem Reiterstandbild des großen Kurfürsten, später noch einmal im Büstenkapitel mit dem Porträt des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Homburg | Abb. 3 |, und am Ende von Johann Gottfried Schadows Prinzessinnen. Doch dem großen Dazwischen gehört das eigentliche Interesse des Autors: Höfischer und kirchlicher Prachtentfaltung aus Prestigegründen, Legitimitätsansprüchen, Statuskonsum und politischer Berechnung – alles übertönt vom Glanz der Erscheinung.

Um der Fülle Herr zu werden, verzichtet Kanz auf die Einbeziehung böhmischer und österreichischer Kunst, allenfalls gelegentliche Hinweise erlaubt er sich. Das bringt notwendig ein weiteres Problem der Gesamtdarstellung hervor. Wie sind künstlerische Genealogien, Abhängigkeiten, Vorbilder darzustellen, ohne auf die Quellen eingehen zu wollen? Dutzendfach wird auf die Vorbildhaftigkeit Gian Lorenzo Berninis hingewiesen, aber erst ganz am Schluss taucht überraschenderweise ein Foto von dessen Büste Ludwigs XIV. auf, sonst bleibt es beim Verweis. Zugegeben, anschauliche Herleitungen hätten das Kompendium noch mehr aufgeblasen.

Die heimlichen Helden des Opus sind die Gebrüder Asam. Im umfangreichsten Kapitel des Buches, das der Sakralskulptur gewidmet ist und in dem kluge Überlegungen zum Rezeptionsverhalten angestellt werden, Aspekte visueller Inanspruchnahme geschieden werden, in dem über Farbigkeit der Skulptur reflektiert wird, ist ihre Überwältigungsstrategie zentral. Die Altarskulptur wird ausdifferenziert, ihre thematischen und typologischen Möglichkeiten werden an den Engeln, den Kanzeln, den Themengruppen verfolgt. Wobei der erzählerische, szenische Charakter an Altar oder Kanzel geradezu wie ein Störfaktor wirkt, nicht erzählerische Entfaltung steht im Zentrum, sondern einnehmende Bildhaftigkeit. Im Grunde genommen „funktioniert“ rokokohafte Skulptur nur in Form von Einzelfiguren, die in ihrer Fülle durch das Gesamt eines Altares, mithin durch Form ästhetisch zusammengehalten werden. Es mag ein theologisches Konzept, eine Programmatik erkennbar sein, letztlich wird mit ihr jedoch leichtfertig umgegangen.

Die Asams produzieren in Rohr | Abb. 4 | oder Weltenburg | Abb. 5 | in den zwanziger und dreißiger



| Abb. 7 | Tommaso Soldati, Hermenatanten und Kaminbekrönung im Gardesaal des Alten Corps de Logis von Schloss Ludwigsburg, 1709/10, Stuck. Kanz, S. 172, Abb. 191

Jahren einen unwiderstehlichen Sog, der von der Bewegung der Betrachtenden lebt, zum Altar führt, dessen Skulpturen in magisches Licht getaucht sind, Erdschwere ablegen, gen Himmel fahren – ihre Erscheinung überwältigt. Der Altar erscheint als Bühne, wir wohnen einer Epiphanie bei. Dem Detail wird spielerische Entfaltung erlaubt, besonders wenn die Putten durch die Architektur turnen. Voran geht allerdings die Schilderung des höfischen Bereichs als Ort der Repräsentation: Triumphtore, Brücken, Brunnen werden in ihrer Typologie verfolgt, wobei ein umfassender Überblick den Atlanten und Karyatiden gewidmet ist. Ihre herkulischen Taten sollen den herrscherlichen Tätigkeiten entsprechen, aber auch hier schleicht sich, besonders in Gärten, Überbordendes und Spielerisches ein. Das Tragen der Last wird vorgeblich, schon bei Dominikus Zimmermann im Palais Preysing in München **| Abb. 6 |** oder bei den Hermenatanten in Sanssouci, wo gleich ein ganzes Regiment zum Tragen antritt, erscheint die Bedeutung der Zeichen geschwächt. Man fragt sich, wie die besondere Größe der Atlanten ästhetisch zu rechtfertigen ist. Die Hermenatanten und vor allem die Wappenträger

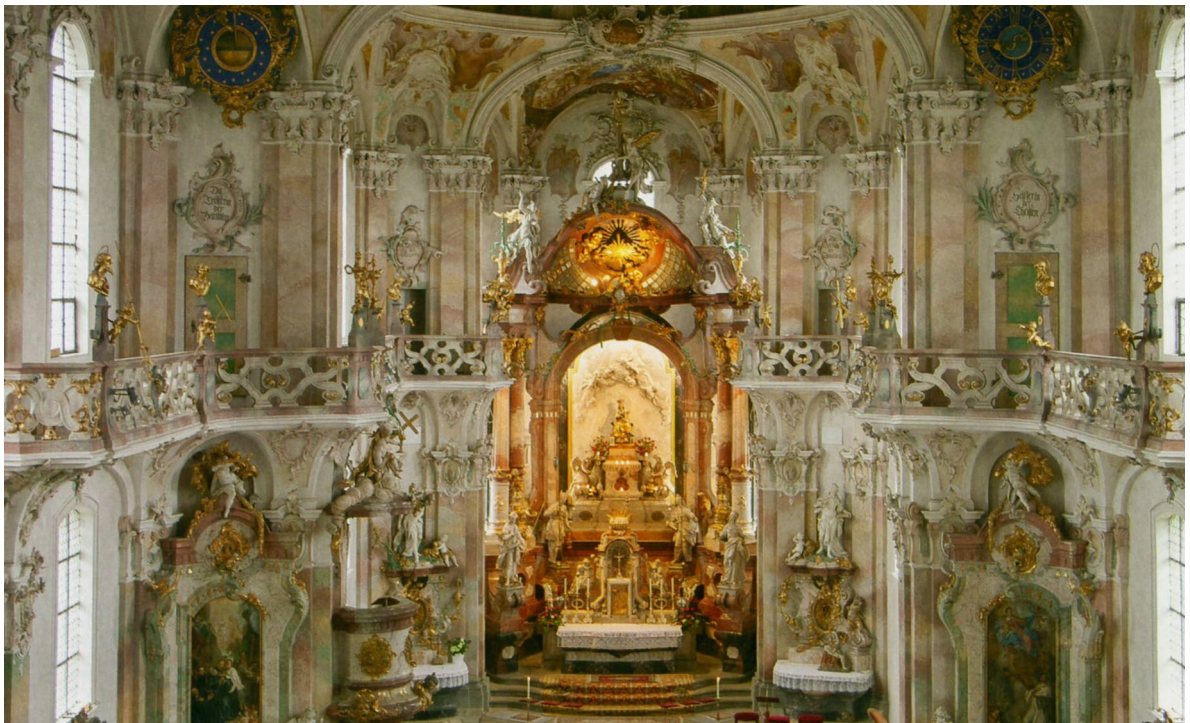
im Alten Corps de Logis in Ludwigsburg sprengen schier den Rahmen. **| Abb. 7 |** Die Überfülle in Sanssouci oder am Wallpavillon des Dresdner Zwingers trägt dazu bei, dass beide Architekturen den Eindruck des Ephemereren erwecken, als könnten sie, wenn sie den Schaulustigen erfüllt haben, auch wieder abgerissen werden.

Ich merke beim Schreiben der Rezension, dass mir der Stoff in seiner Fülle zerfasert – umso mehr begreife ich, was die vielleicht ein wenig rigide Vorentscheidung zur Gliederung nach Aufgaben für einen Sinn macht. Wenn man ihr folgt, bekommt man eine Ahnung von den vielfältigen Möglichkeiten der Platzierung von Skulptur am und im Gebäude, vom Garten ganz zu schweigen. Sicher könnte man sich noch manches wünschen, was entwicklungsgeschichtlich von Interesse ist. Um es an einem Beispiel zu demonstrieren. Wenn man zu Fuß auf dem Prälatenweg von der Birnau nach Salem geht und weiß, dass der Höhepunkt an optischer Fülle und bewegter Leichtigkeit mit dem berühmten Puttenspiel von Joseph Anton Feuchtmayer und seiner Schule in der Birnauer Wallfahrtskirche **| Abb. 8 |** **| Abb. 9 |** erreicht ist und dann in

Salem anlangt, und dort, weil auch die Feuchtmayer-Schule direkt hierher gegangen ist, Entsprechendes erwartet, dann erlebt man einen Schock. Zwar turnen die Putten auch hier, aber sie sind geradezu eingesperrt in eine rigide achsensymmetrische, farblich gänzlich herabgestimmte Wand- und Altarordnung, die die Formen festzurrt – der Widerspruch ist offensichtlich. Zu erklären ist dies sicher, wenn man darauf hinweist, dass der zuständige Abt Anselm II. in Frankreich gewesen ist und neueste Dekorationssysteme beginnender Revolutionsarchitektur gesehen hat, etwa Illustrationen von Jean-Charles Delafosse oder Jean Laurent Legeay, doch hebt dies den Widerspruch nicht auf. An den reduzierten kubischen Formen können sich die Putten nur stoßen. Oder: Warum sind in Rot an der Rot statt eines illusionistischen Deckenbildes plötzlich von Januarius Zick Tafelbilder à la Anton Raphael Mengs an die Decke projiziert? Auch der Stuck ist dort gebändigt.

Was kann man aus diesen widersprüchlichen Prozessen schließen? Ich behelfe mich mit einer Anekdote.

Als ich vor mehr als 20 Jahren den Weg von der Birnau nach Salem nachgegangen bin und dort den ästhetischen Schock erfahren habe, stand ich an einem der Nebentäpfe des Hauptschiffes, als die Spitze eines Engelsflügels von Feuchtmayers Schüler Johann Georg Dirr wie aus dem Nichts herunterfiel und in tausend Stücke zerbrach, übrig blieb allein die absolute Flügelspitze – sorgfältig und bis ins letzte Detail bearbeitet, selbst auf der vor dem Altar unsichtbaren Rückseite des Flügels. Die einzelnen vorsichtigen Meißelschläge sind genau zu verfolgen. Das kleine, keine fünf Zentimeter große Fragment besitze ich noch heute und kann an ihm begreifen, was hochentwickeltes Handwerk ist. | Abb. 10 | Auf Foto 146 in Kanz' Opus ist am rechten Rand ein entsprechender Engelsflügel zu erkennen. Meine Engelspitze stammt vom gegenüberliegenden Pendant (Pendants sind ein eigenes Thema von Kanz, etwa in Form von Altar und sogenanntem Gegenaltar). Aus der Art, wie Engelflügel gearbeitet sind, lassen sich Hände scheiden, etwa von Johann Joseph Christian oder von



| Abb. 8 | Joseph Anton Feuchtmayer und Schule, Chorraum der Wallfahrtskirche Birnau, 1748/49. Kanz, S. 346, Abb. 406

Egid Quirin Asam im Vergleich zu Feuchtmayer/Dirr. So wird man auf das weite Feld des Handwerklichen verwiesen, wie wurde Stuck, Marmor oder Alabaster bearbeitet? Wie sah die Lehre, wie die Werkstattorganisation aus etc.?

Dass man Derartiges fragen kann, ist der Fülle des Ausgebreiteten geschuldet, man kann dafür nur dankbar sein, für die unendlichen typologischen Differenzierungen, die bis zum fortgeschrittenen 18. Jahrhundert getrieben werden, wo sie auf Aufklärung, Säkularisierung, Ornamentkritik, Antikenrezeption und thematische Auflösungstendenzen stoßen, zugunsten einer eigenständigen Ästhetik der Skulptur. Die Rezipienten dieses groß angelegten Werkes sollten es nicht nur als Nachschlagewerk benutzen, sondern auch die Typendifferenzierung nachvollziehen, sie war zuvor nicht annähernd in dieser Vielfalt im Bewusstsein. Nicht umsonst ist der Band, der durch reiche Indices und ein umfassendes Literaturverzeichnis abgeschlossen wird, auch zur Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft erklärt worden.



| Abb. 10 | Johann Georg Dirr, Fragment eines Engelsflügels. Salem, Münster. Foto: Autor



| Abb. 9 | Joseph Anton Feuchtmayer, Putto am Benediktaltar, um 1748–50, Stuck. Birnau, Wallfahrtskirche. Kanz, S. 408, Abb. 498

Moderneforschung

Im Betrieb: Subordination nach der Abstraktion

Dr. Sandra Neugärtner
Kunsthistorikerin
Berlin
sandra.neugaertner@gmail.com

Im Betrieb: Subordination nach der Abstraktion

Sandra Neugärtner

I. 1916 formulierte der politische Theoretiker und Jurist Carl Schmitt (1888–1985), der im Nationalsozialismus von Hans Frank und Joseph Goebbels protegiert wurde und nach 1945 wegen seiner juristischen Rechtfertigung des Nationalsozialismus *persona non grata* werden sollte, in seiner Schrift über Theodor Däublers expressionistisches Epos *Das Nordlicht* eine seiner scharfsinnigsten Diagnosen der modernen Welt. Es handelt sich um eine polemische Kritik an den Grundpfeilern der liberalen, technokratischen Gesellschaft: „Dies Zeitalter hat sich selbst als das kapitalistische, mechanistische, relativistische bezeichnet, als das Zeitalter des Verkehrs, der Technik, der Organisation. In der Tat scheint der ‚Betrieb‘ ihm die Signatur gegeben zu haben, der Betrieb als das großartige funktionierende Mittel zu irgendeinem kläglichen oder sinnlosen Zweck, die universelle Vordringlichkeit des Mittels vor dem Zweck, der Betrieb, der den Einzelnen so vernichtet, daß er seine Aufhebung nicht einmal fühlt und er sich dabei nicht auf eine Idee sondern höchstens ein paar Banalitäten beruft und immer nur geltend macht, daß alles sich glatt und ohne unnütze Reibung abwickeln müsste.“ (Schmitt 1916, 63f.) Schmitts Diagnose greift damit einem fundamentalen Wandel vor, der die Kunstproduktion im Übergang von der Industrie- zur Informationsgesellschaft neu ordnen sollte. Mit der fortschreitenden Trennung von intellektueller Konzeption und materieller Ausführung kristallisierten sich neue Tätigkeitsfelder in Organisation und Verwaltung heraus. Diese erzwangen eine Verlagerung vom greifbaren Material hin zu abstrakten organisatorischen Strukturen – eine Transformation von der Werkstatt zum ‚Betrieb‘.

In der Denkfigur des ‚Betriebs‘ verdichtet sich für Schmitt die Signatur des Zeitalters und der Kern sei-

ner Kritik: eine pathologische Umkehrung, bei der die prozessuale Effizienz über die inhaltliche Substanz triumphiert. Schmitts Perspektive ist dabei keine soziologische, die auf Optimierung zielt, sondern eine genuin politische. Seine Überlegungen hierzu sind nicht in einem einzigen Werk gebündelt, sondern finden sich als verstreute Diagnosen in mehreren seiner Schriften der 1920er-Jahre, in denen er die moderne Arbeitsorganisation als zentrales Symptom für den Verfall des Politischen unter der Herrschaft einer entseelten Technokratie deutet. Seine modernekritische Analyse gipfelt in der Beobachtung, dass dieser Prozess das Individuum nicht gewaltsam bricht, sondern es durch eine subtile ‚Entkernung‘ zum reibungslosen Funktionär – einem Rädchen im Getriebe – degradiert, dessen Wert sich allein an seiner bloßen Zweckmäßigkeit für den ‚Betrieb‘ bemisst.

Die analytische Schärfe dieser Diagnose steht jedoch in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis zur politischen Haltung ihres Urhebers. Sich auf einen Denker zu berufen, der als Apologet des Nationalsozialismus zu Recht diskreditiert ist, verlangt eine unmissverständliche methodische Rechtfertigung. Diese erwächst hier nicht aus einer abstrakten Behauptung, sondern unmittelbar aus einem Forschungsprozess. Das diesem Essay zugrundeliegende Habilitationsprojekt – eine Analyse der systemischen Neuordnung der Kunstproduktion im frühen 20. Jahrhundert am Beispiel von Léna Meyer-Bergner – beschreibt ein zentrales Spannungsfeld: die Ambivalenz zwischen dem Streben nach organisatorischer Effizienz und der daraus resultierenden Entmündigung des Individuums; eine Ambivalenz, die durch die nachträgliche Konfrontation mit Carl Schmitts Begriff des ‚Betriebs‘ theoretisch gefasst werden kann. Dessen analytische Kraft und irritieren-

de Virulenz erweisen sich gerade in seiner Anwendbarkeit auf heutige technokratische Prozesse als überaus tragfähig. Die Rechtfertigung für seine Verwendung liegt somit in einer gezielten Operationalisierung: Schmitts scharfsinnige Krisendiagnose wird von ihren antidemokratischen Schlussfolgerungen emanzipiert und als analytischer Hebel gegen die reaktionären Intentionen ihres Schöpfers gewendet. So wird der Begriff zum Instrument, das nicht nur die verborgenen Machtstrukturen innerhalb der modernen Kunst entschlüsselt, sondern zugleich die strukturell generalisierbaren Fallstricke einer Technokratie herausarbeitet, die demokratische Substanz zugunsten reibungsloser Funktionalität aushöhlt.

II. Dieser methodische Zugriff, Schmitts analytische Figuren von ihren Intentionen zu lösen, hat in der Kunst- und Kulturtheorie Tradition. Das paradigmatische Beispiel liefert Walter Benjamin, der in Schmitts Souveränitätslehre zwar die Struktur für seine eigene Theorie des barocken Trauerspiels erkennt, diese aber dialektisch wendet: Wo Schmitt die Machtfülle des Dezisionismus feiert, führt Benjamin dessen innere Leere vor (Benjamin 1928). Diesen Vorgang belegt der intellektuelle Austausch zwischen den beiden Denkern: Benjamin sandte Schmitt 1930 sein *Trauerspiel*-Buch samt einem Begleitbrief (Benjamin 1987, 558f.). Eine direkte Antwort blieb aus; erst 26 Jahre später, lange nach Benjamins Tod, reagierte Schmitt in seiner Schrift *Hamlet oder Hekuba* öffentlich und in abwehrender Haltung auf Benjamins Thesen (Schmitt 1956, 62–67). Dieser asymmetrische Dialog zeigt eindrücklich, dass aus geteilten Diagnosen radikal entgegengesetzte Schlussfolgerungen erwachsen können. Die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes zeigt auch Horst Bredekamp (2016) auf, der Schmitt auf dessen eigenem Terrain der politischen Ikonographie widerlegt, indem er die blinden Flecken in dessen Hobbes-Interpretation aufzeigt.

Einen anderen Weg der Aneignung beschreitet Joseph Koerner (2025). Er nutzt Schmitts Theorie des Ausnahmezustands, um den Bruch der Reformation als unabdingbare, krisengetriebene Neugründung

zu beschreiben. Im ‚Belagerungszustand‘ (*state of siege*) durch den Bildersturm wird der Künstler zur souveränen Figur, die das Bild mit Hilfe einer dezisionistischen Entscheidung rettet, indem sie es als autonomes Kunstwerk neu ‚erfindet‘. Im Zentrum dieser Argumentation steht das Konzept der „feindseligen Malerei“ – Kunst, die den Betrachter als Feind behandelt. Wie Hal Foster (2025) in seiner Rezension jedoch kritisch anmerkt, ist die politische Natur dieses Ansatzes problematisch. Er argumentiert, dass die Reduktion der Welt auf eine Freund-Feind-Logik letztlich rechten Positionen in die Hände spiele und komplexe Realitäten verkenne. Dieser Einwand trifft einen Nerv, der auch für die Analyse des ‚Betriebs‘ entscheidend ist. Denn beide Systeme – das politisch-dezisionistische wie das technisch-prozessuale – ersetzen die komplexe Realität durch eine binäre Logik, in der das auf Begründungen fußende Urteil des Individuums nicht nur überflüssig, sondern zum Störfaktor wird. Diese Entmündigung des Subjekts ist der eigentliche Angriff auf die demokratische Substanz.

Dem Kern der Problematik noch näher kommt Trevor Stark. Er analysiert die Freundschaft zwischen dem Dada-Gründer Hugo Ball und Carl Schmitt, deren gemeinsamer Feind die als entleert und mechanistisch verachtete liberale Welt war (Stark 2013). Obwohl Stark den Begriff selbst nicht explizit verwendet, ist die von ihm beschriebene Verfasstheit der Moderne – eine sinnentleerte, prozessuale Routine – exakt das, was unter dem analytischen Schlüsselbegriff des ‚Betriebs‘ gefasst werden kann. Die Rede vom Kunstsystem als ‚Betrieb‘ ist zwar seit mehreren Jahrzehnten fest im kritischen Vokabular verankert. Signifikant an Popularität gewann der Begriff seit den 1980er-Jahren und wurde insbesondere durch Thomas Wulfens einflussreichen Aufsatz „Betriebs-system Kunst“ (Wulfen 1994) geprägt, der in einem Kunstforum-Band erschien, der programmatisch denselben Titel trug. Bezieht sich diese spätere Begrifflichkeit jedoch vornehmlich auf die Institutionen und Marktmechanismen der Gegenwartskunst, insbesondere der Konzeptkunst, verfolgt die vorliegende

Untersuchung einen historisch-analytischen Ansatz, der an die Wurzeln des Begriffs in den 1920er-Jahren zurückgeht. Sie nutzt Carl Schmitts bereits in dieser Zeit formulierte Gedanken zum ‚Betrieb‘ als analytischen Schlüssel, um die damals neuen Prozesse und Strukturen der Subordination zu fassen, die im Zuge des beginnenden Übergangs von einer Industrie- zu einer Informations- und Dienstleistungsgesellschaft auch in der reorganisierten Kunstproduktion der Moderne virulent wurden.

III. Die Biografie der Textil- und Grafikkünstlerin Léna Meyer-Bergner (1906–1981) erweist sich als geeignetes Fallbeispiel, um die Ausprägungen und ideologischen Implikationen des ‚Betriebs‘ in der künstlerischen Praxis zu untersuchen. Ihr beruflicher Werdegang stellt sich als eine in ihrer Generation einzigartige Reise durch die konkurrierenden Betriebssysteme der Moderne dar. Die Laufbahn der als Bergner geborenen Künstlerin, die seit ihrer Eheschließung mit Hannes Meyer am 29. Mai 1937 als Meyer-Bergner firmierte, führt durch unterschiedlichste Konstellationen der Arbeitsorganisation: von der Koordination von Hauswebereien in Königsberg (1930) über die künstlerische Leitung der hochmodernen Möbelstofffabrik Dekorativtкань mit über 500 Angestellten im stalinistischen Moskau (1931–1936) bis hin zur Etablierung einer eigenen Teppichproduktion in Genf (1936–1939). Anfang der 1940er-Jahre konzipierte sie in Mexiko Pläne zur Organisation von Textilzentren für die indigene Otomí-Bevölkerung. Ihre lebenslange Auseinandersetzung mit Fragen der Organisation der künstlerischen Produktion begann für Meyer-Bergner am Bauhaus, als dieses sich auf einen mit der Industrie konformen und auf wissenschaftlichen Pfeilern begründeten Kunstbegriff stützte. Hannes Meyer, der 1928 die Leitung des Bauhauses von Walter Gropius übernahm, vollzog einen radikalen Bruch mit der bisherigen Ausrichtung: Statt elitäre oder luxuriöse Objekte für eine wohlhabende Minderheit zu entwerfen, forderte er, die „Struktur und die Lebensbedürfnisse der Volksgemeinschaft“ in den Mittelpunkt zu stellen. Für ihn war das Bauhaus

„kein künstlerisches, wohl aber ein soziales phänomen“. (Meyer 1929) Dieses Anliegen adressierte und mündete in einem umfassenden Organisationsverständnis, die Lebensgestaltung in ihrer Gesamtheit: „wir erkennen in jeglicher lebensrichtigen Gestaltung eine Organisationsform des Daseins. Wahrhaft Wirklichkeit. Ist jede lebensrichtige Gestaltung ein Reflex der zeitgenössischen Gesellschaft. [...] als Gestalter ist unsere Tätigkeit gesellschaftsbedingt, und den Kreis unserer Aufgaben schlägt die Gesellschaft“ (ebd.).

Indem Meyer das „Bildungsgesetz der Maschine“ anerkannte, folgte er – so der Architekt Hans Schmidt – der Idee, dass sich durch Rationalisierung neue Formen von Gemeinschaft konstituieren lassen (Schmidt 1980, 84). Das industrielle Organisationsmodell avancierte so zum unhintergehbaren, wissenschaftlich objektiven Paradigma, dessen Geltungsanspruch sich unweigerlich auch auf die künstlerische Produktion erstreckte.

Meyers Bekenntnis zur Maschine vollzieht damit den Übergang zu einer zweiten Stufe der Industrialisierung, die auf die Logik der Informationsgesellschaft vorausweist. Die entscheidende Zäsur liegt nicht mehr in der physischen Beherrschung der Maschine, sondern in der kognitiven Kompetenz zur immateriellen Anweisung – zur Instruktion, die komplexe Ketten von Akteur:innen und Apparaten steuert. Diese Verlagerung transformiert das Wesen künstlerischer Arbeit: Sie rückt von der Werkstatt ins Büro, vom Artefakt zur Organisation und wird zur administrativen Instanz – zu einer Kunst des Managements, die im Begriff des ‚Betriebs‘ ihre adäquate theoretische Fassung findet.

IV. Die pädagogische Umsetzung dieses Dogmas war unmissverständlich: Im Wintersemester 1928/29 studierte Lena Bergner nicht nur Grundlagen der Weberei bei Gunta Stölzl und Kurt Wanke sowie Gestaltungslehre für die Weberei bei Paul Klee, sondern besuchte auch den Kurs „Betriebslehre“ bei Johannes Riedel. Riedel war von 1919 bis 1924 Referent für Arbeitsrationalisierung in der Landesstelle für Ge-

meinkunstwirtschaft beim Sächsischen Wirtschaftsministerium und wurde zum Wintersemester 1928/29 von Hannes Meyer als nebenamtliche Lehrkraft berufen. Er unterrichtete regulär Mathematik, Psychotechnik und Betriebslehre (vgl. Kipp 2019, 276). Darüber hinaus hielt er ab 1929 mehrfach Vorträge zur „organisation der arbeit“ (vgl. Meyer 1929; Mengel 1930). Zur Umsetzung seines Postulats, wonach kein Arbeitsverfahren menschliche Kraft durch „ungünstigen Wirkungsgrad“ verschwenden dürfe (Riedel 1919, 56), griff Riedel in seiner Lehre auf das theoretische Instrumentarium der großen Rationalisierungspioniere zurück: Frederick W. Taylor, Frank und Lillian Gilbreth sowie Henry Ford (vgl. Bergner 1929).

Der größte Teil seines Unterrichts widmete sich Taylors System, zu dessen zentralen Elementen die „trennung von geistiger u. körperlicher arbeit“ gehört, die Planung also der Ausführung vorangeht. Die Konsequenzen für die künstlerische Arbeit waren fundamental, denn mit dieser Trennung erlischt die Möglichkeit der Repräsentation im spezifisch Schmitt'schen Sinne. Für Schmitt ist wahre Repräsentation kein mechanisches Vertretungssystem, sondern ein existenzieller, öffentlicher Akt: die Verkörperung einer unsichtbaren, höheren Idee durch eine konkrete Person oder Institution. Sie ist symbolisch und erhaben, nicht rein funktional (Schmitt 1925, 13f). Ebendiese repräsentative Einheit von Idee und Ausführung wird durch die tayloristische Logik zerstört. Dies markiert den entscheidenden Bruch mit der ersten Industrialisierungsphase: Die Rolle der Künstlerin verschiebt sich von der Schöpferin eines materiellen Werks zur strategischen Planerin des gesamten Prozesses. Sie fungiert nun als kontrollierende Instanz, die die vollständige Rationalisierung aller Abläufe denkt, plant und strukturiert. Die Werkzeuge dieser neuen, administrativen Kontrolle waren präzise definiert: funktionale Gliederung der Arbeit sowie ihre Standardisierung und Messung mittels Zeitstudien, mit denen die „normalleistung“ eines „guten arbeiters“ als Basis für das Differenzial-Lohnsystem ermittelt wird, welches Leistung belohnt und Minderleistung bestraft (ebd.). Bergners Mitschriften lesen sich wie die Blaupause

für genau jene Pathologie des modernen ‚Betriebs‘, die Schmitt in *Römischer Katholizismus und politische Form* (1923) als Generalabrechnung mit der Moderne theoretisiert hat (Schmitt 1925, 28). Als radikale Antithese zum modernistischen ökonomischen Denken, das nur „eine Kunstform“ kennt, „nämlich technische Präzision,“ (28), dient ihm der Katholizismus: eine symbolische Ordnung, die durch personalisierte Autorität und hierarchische Struktur die Idee der Repräsentation gegen das Diktat der reinen Funktionalität verteidigt. Während der Unterricht von Riedel die „wissenschaftliche Betriebsführung“ als objektive Notwendigkeit zur Effizienzsteigerung präsentiert, beleuchtet Schmitt eben diese Rationalität als entseelte Maschinerie, die den Menschen zum austauschbaren Rädchen im Getriebe nivelliert.

V. Die entscheidende Verbindung zwischen beiden Theorien liegt in der Figur des Funktionärs. Die in Bergners Mitschrift detailreich aufgeführten acht spezialisierten Funktionsmeister des Taylorismus – wie der Geschwindigkeits- oder der Prüfmeister, der die persönliche Autorität des Werkmeisters ersetzt – sind die exakte, praktische Ausformung dessen, was Schmitt als anonyme „Operateure“ oder „Exponenten“ des Systems analysiert. Sie repräsentieren nichts mehr, sondern sind nur noch Bediener der großen Maschine. Ihre Existenz bestätigt Schmitts Diagnose, dass die neue Herrschaft des ‚Betriebs‘ die teleologische Frage nach dem Zweck durch die operative Frage nach der reinen Effizienz ersetzt. Schmitt weitet diese Beobachtung auf die gesamte Gesellschaft und deren entseelte, rein prozessualen Strukturen aus, indem er den Klassenbegriff nicht als politischen Terminus reflektiert, sondern als die ultimative Vollendung des von ihm diagnostizierten Zerfalls der Repräsentation: „Die konsequente Antwort war der Klassenbegriff des Proletariats. Er gruppiert die Gesellschaft sachlich, also nach der Stellung im Produktionsprozeß, und entspricht deshalb dem ökonomischen Denken. Er beweist dadurch, daß es zu seiner Geistesart gehört, auf jede Repräsentanz zu verzichten. Der Gelehrte und der Kaufmann sind Lie-

feranten oder leitende Arbeiter geworden. Der Kaufmann sitzt in seinem Büro und der Gelehrte in seiner Stube oder im Laboratorium. Beide bedienen, wenn sie wirklich modern sind, einen Betrieb. Beide sind anonym. Sinnlos, zu verlangen, daß sie etwas repräsentieren. Sie sind entweder Privatleute oder Exponenten, nicht Repräsentanten.“ (Schmitt 1925, 27f.) Was Schmitt hier für den Gelehrten und Kaufmann dekretiert – ihre Reduktion zu anonymen Funktionären –, lässt sich idealtypisch auf die Entwicklung moderner Künstler:innen übertragen. Auch sie werden von dieser Logik erfasst. Sie verlieren ihre repräsentative Funktion und werden zu bloßen Gestalter:innen für den ‚Betrieb‘. Hierin liegt auch der entscheidende Unterschied zu Karl Marx: Während dieser in der Organisation der Arbeit den zentralen Bereich des historischen Konflikts sieht, erkennt Schmitt darin den Ort, an dem der Konflikt selbst verschwindet und einer stillen, totalen Funktionalität weicht.

VI. Nirgendwo wird die Transformation der Kunst zur Dienerin eines Systems, das ohne symbolisches Telos nur noch die Logik von Produktion und Konsum kennt, greifbarer als in der Textilwerkstatt des Bauhauses. Kunsthistoriker:innen wie T'ai Smith, Sabeth Buchmann und Georg Vasold heben die paradigmatische Bedeutung des Textilen für die Moderne hervor, gerade weil es wie kein anderes Medium die wechselhafte Beziehung von Kunst und Arbeit spiegelt. Die Geschichte der Textilproduktion liefert hierfür das entscheidende theoretische Framing. Wie Smith argumentiert, ist sie das Urbild für Karl Marx' Konzept der „formalen Subsumtion“, bei der eine traditionelle Technik von der Logik des Kapitalismus erfasst und gesteuert wird (vgl. Smith 2017). Dieses Prinzip – die Trennung von Idee und Ausführung – ist im Textilen tief verankert und reicht noch vor die Erfindung der Jacquardmaschine um 1800 zurück, deren Patrone (der Lochkartenplan) die immaterielle Anweisung von der materiellen Ausführung löste.

Am Bauhaus unter Hannes Meyer ist jedoch eine zweite, radikalere Form der Subordination zu beobachten. Dominierten in den Anfangsjahren noch ex-

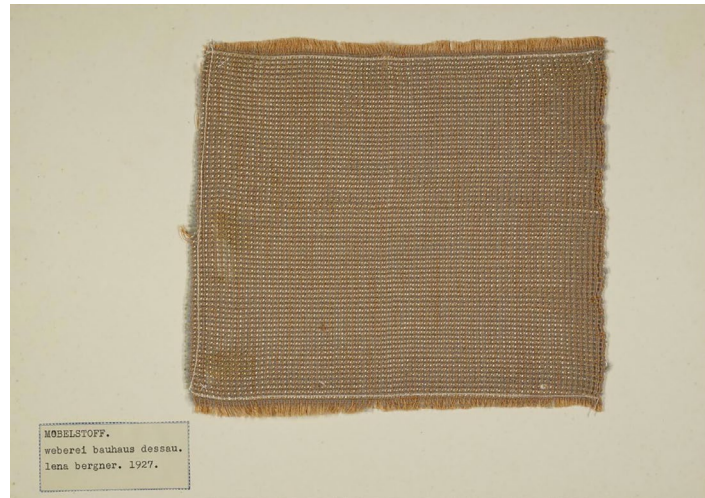
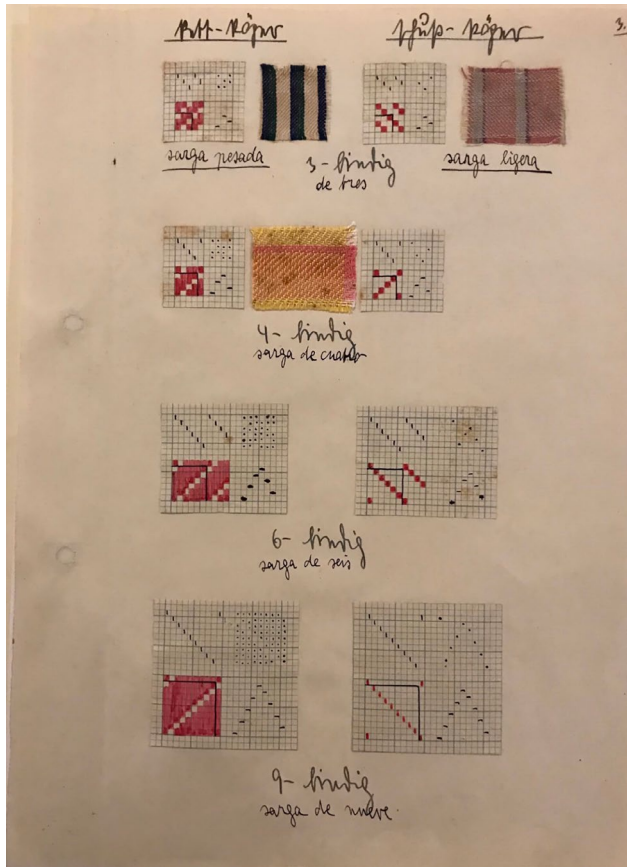


Abb. 1 | Lena Bergner, Stoffmuster Möbelstoff, 1927. Dessau, Stiftung Bauhaus, Inv.-Nr. 15586 T

perimentelle Materialerkundungen, aus denen sich formal-komplexe, im Prozess organisch generierte Unikate entwickelten, so vollzog sich unter der Ägide Meyers eine radikale empirische Wende. In seinem kollektivistischen Ansatz erklärte der Bauhaus-Direktor das autonome Werk – die Kunst um der Kunst willen – für obsolet. An dessen Stelle trat das Primat der messbaren Effizienz und der wissenschaftlichen Analyse (Smith 2014, 128). Gunta Stölzl beschreibt diesen programmatischen Wandel wie folgt: „Das anfänglich freie, unbehinderte Experimentieren mit Farbe, Material und Fadenverkreuzung, das vorwiegend zum Unikat geführt hatte, trat nun mehr in den Hintergrund. Dafür wurden die Anforderungen, die der Gebrauch an ein Gewebe stellt, methodisch untersucht.“ (Stadler-Stölzl 1967)

Dieser Paradigmenwechsel betraf nicht nur die Abkehr vom Einzelstück zugunsten standardisierter Musterstoffe, sondern kulminierte in einer tieferen Unterwerfung: Die Figürlichkeit selbst wurde geopfert.

Abb. 1 | Die neuen „funktionalen Strukturstoffe“ repräsentierten kein Objekt mehr. Ihre Bestimmung war nicht mehr symbolisch, sondern rein operativ. In ihrer vorgeblichen Ausschnittthaftigkeit verweisen sie auf ein unendliches textiles Kontinuum und dienten als prozessuales Glied in der Kette der Betriebsorgani-



| Abb. 2 | Lena Bergner, Weblehre. Handschriftliches Skript mit eingeklebten Patronenzeichnungen auf Millimeterpapier und textilen Musterproben, 1927. Dessau, Stiftung Bauhaus, Inv.-Nr. 15589/17D

sation. Seinen abstrakten Ausdruck fand dieser Prozess in der Patronenzeichnung und der ästhetischen Vollendung im Raster. Damit vollzieht sich jedoch ein entscheidender Bruch mit der bisherigen Geschichte der Textilproduktion. Während die Patrone seit dem 19. Jahrhundert die technische Grundlage für die Bildweberei lieferte und somit die Repräsentation von Figürlichem ermöglichte, wird sie am Bauhaus zu einem Instrument der reinen Funktionalität. Das Raster ist nun nicht mehr nur eine unsichtbare, strukturelle Logik im Dienst eines Bildes, sondern es wird zur sichtbaren Form selbst – zur reinen, unpersönlichen Autorität des Systems, die jede symbolische Darstellung auslöscht. | **Abb. 2** | Die Stoffproben werden zu Chiffren dieser Effizienz: Ihre geringe Größe, die sich

aus der Logik des Rapports als kleinster, sich endlos wiederholender Mustereinheit ergibt, ist kein Mangel, sondern Demonstration der neuen Logik – die vollständige Integration aller notwendigen Informationen auf kleinstmöglicher Fläche. Das symbolische Primat der Repräsentation weicht damit endgültig dem operativen Diktat radikaler Funktionalität.

VII. Die Ablösung der Repräsentation durch die entseelte Maschinerie des ‚Betriebs‘ offenbarte sich als fundamentaler Wandel, der von der textilen Kunst ausging und im Raster der modernistischen Abstraktion gipfelte. Rosalind Krauss hat dieses Raster als stummes, anti-natürliches, anti-reales Emblem der Moderne identifiziert (Krauss 1979), doch seine Genealogie ist zutiefst materiell geprägt: Das Raster wurzelt in der Grundmatrix des Webens selbst, dem rationalen Schnittpunkt von Kette und Schuss. Von dort transformierte es sich über die Patronenzeichnung und den binären Code der Jacquardmaschine zu einem reinen Verwaltungsprinzip. Im Bauhaus kündigt sich damit bereits an, was Benjamin Buchloh für die Konzeptkunst als einer „Aesthetic of Administration“ diagnostizieren sollte: die Ankunft der Kunst im Informationszeitalter, in dem der verwaltende Prozess die Form endgültig absorbiert (Buchloh 1990). Die angewandten Künste liefern somit die materielle Matrix für jene Prozesse, welche die bildende Kunst anschließend ästhetisch sublimiert. Den theoretischen Schlüssel zu diesem Transfer liefert Irene Smalls Unterscheidung zwischen Kultur- und Kunsttechnik. Small konzeptualisiert Kulturtechniken – die Raster des Webens, der Stadtplanung oder der Buchhaltung – als das prozedurale Fundament, auf dem die Kunsttechnik erst operieren kann. Die genuin ästhetische Operation der Kunsttechnik besteht laut Small nun darin, diese grundlegenden Mechanismen nicht nur zu nutzen, sondern sie reflexiv offenzulegen und zur Bedingung ihrer eigenen Sichtbarkeit zu machen (Small 2024, 11). In der bildenden Kunst manifestiert sich diese reflexive Operation in der Geste des von Regine Prange beschriebenen „bildimmanenten Ikonoklasmus“ (Prange 2006). In einem Akt souverä-

| Abb. 3 | Unbekannt,
Paul Klees Atelier
in Weimar 1925.
Fotografie.
Dresden, Staatliche
Kunstsammlungen,
Archiv der
Avantgarden – Egidio
Marzona, Inv.-Nr.
B4162-V030-01



ner Selbstkritik wendet sich das Kunstwerk scheinbar aus sich selbst heraus gegen seine eigene Geschichte und traditionelle Funktionen wie z. B. einer Abbildung der Welt. Es ist eine mediale Feindseligkeit, die sich – anders als bei Koerners politisch-theologischem Konzept – nicht gegen einen externen Feind richtet, sondern gegen die bürgerlich-idealistisch geprägte Konvention der Darstellung selbst.

Doch diese Selbstreflexion der bildenden Kunst ist keine Operation im luftleeren Raum. Ihre Rebellion gegen die eigene Geschichte der Repräsentation wäre unverständlich ohne den Referenzpunkt jener angewandten Künste, die bei Small den Kulturtechniken entsprechen. In der Textilwerkstatt des Bauhauses war die Negation der Figur kein souveräner Akt der medialen Selbstkritik, sondern die erzwungene Konsequenz eines selbst oktroyierten, funktionalen Diktats. Unter der Herrschaft des ‚Betriebs‘ wurde die Abbildung nicht infolge ästhetischer Entscheidungen geopfert, sondern als überflüssige Funktion eliminiert. Die angewandten Künste lieferten damit die materielle und prozessuale Realität, die von der bildenden Kunst anschließend als ikonoklastische Geste sublimiert und ästhetisiert wurde.

VIII. Im Kontext der Bauhaus-Textilwerkstatt findet diese innige Verflechtung von operativer Technik und ästhetischer Abstraktion in der Lehre Paul Klees ihre sinnfällige Verkörperung. Klee, der die Werkstatt zwi-

schen 1927 und 1930 maßgeblich prägte | Abb. 3 |, offenbart in seiner „Gestaltungslehre der Weberei“ eine fundamentale Dialektik: Wie Bergners Mitschriften aus diesem Unterricht demonstrieren, diente das von ihm als „specielle Ordnung“ definierte Raster sowohl als Instrument industrieller Rationalisierung als auch als Folie für künstlerische Autonomie. Einerseits ermöglichte sein grammatisches Regelwerk mittels systematischer Permutation – durch Schieben, Spiegeln oder Drehen – die Herstellung berechenbarer, seriell produzierbarer Musterstoffe. So konnte ein schlichtes zweifarbiges Schachbrettmuster durch die gezielte Hinzunahme einer weiteren Farbe eine „verschiebung des zentrums“ erfahren und zu einer komplexeren Formation gesteigert werden. | Abb. 4 | Andererseits wurde gerade die bewusste Subversion dieser Regelmäßigkeit zur Quelle ästhetischer Spannung, die sich der reinen „Betrieblichkeit“ entzog.

Meyer-Bergners Werk durchmisst diese Pole idealtypisch. Während sie als Leiterin der Ostpreußischen Handweberei und Designerin in der Moskauer Möbelfabrik in den 1930er- und erneut in ihrer selbstständigen Hausarbeit in den 1950er-Jahren ihre Entwürfe der operativen Logik der Serie subordinierte, dominierte das monotone Wiederholungsprinzip des Rapports – eine Strukturlogik, die dem Diktat der Wiederholbarkeit gleichermaßen figurative wie abstrakte Motive unterwarf. | Abb. 5 | | Abb. 6 | | Abb. 7 |

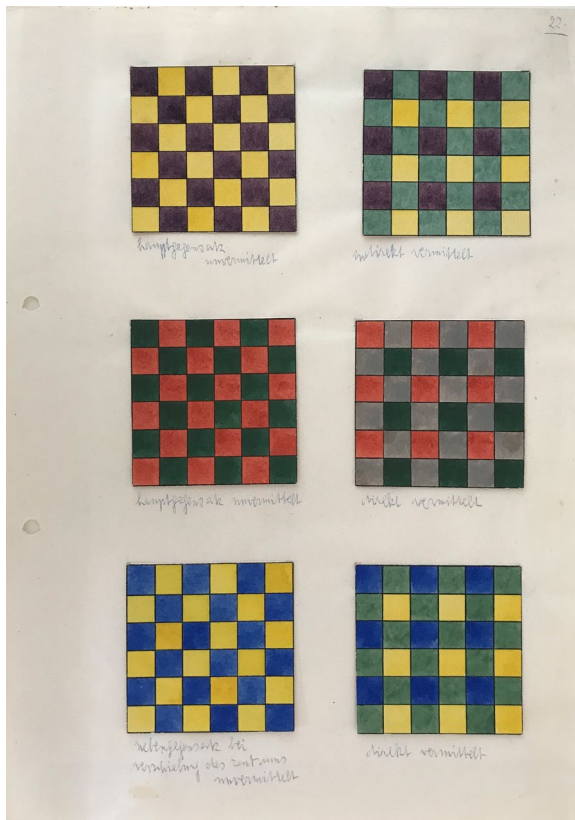


Abb. 4 | Lena Bergner, Mitschrift im Unterricht bei Paul Klee. Reinzeichnung, Blatt 22 „spezielle Ordnung“, 1927–28. Kartoniertes Papier, A4-Bogen, 29,8 × 21 cm. LM-B 1/17. Bern, Zentrum Paul Klee, Obj.-Nr. 109332

Ihre Flucht in die Schweiz 1936 stellte einen programmatischen Einschnitt dar. Mit der Hinwendung zum unikatlen, handgeknüpften Teppich realisierte sie die autonome Potenz von Klees Lehre, die auf individueller Entscheidung statt auf unabwender Vorgabe gründete. Ihr Knüpfteppich *Lilo* (1937) oszilliert noch zwischen den beiden Systemen: Er zitiert die unendliche Reihung einer Siedlungsplanung, unterläuft diese Logik jedoch durch eine subtile Rahmung, welche die Komposition als begrenztes, in sich geschlossenes Objekt definiert. Diese Setzung als autonomes Kunstwerk wird durch die Signatur unten rechts bekräftigt, die bereits in der Reinzeichnung als singulärem Artefakt zu finden ist. Abb. 8 | In späteren Entwürfen radikalisierte sie diese Abkehr,

indem sie das „Drehen“ dem „Schieben“ vorzieht, um sich noch entschiedener von der Orthogonalität der Rasterlogik zu lösen. Abb. 9 | Dieser bewusste Bruch mit der industriellen Skalierbarkeit zugunsten des Unikats ist jedoch mehr als eine stilistische Geste: Er stellt eine logistische Inversion dar. Die Umkehrung der Produktionslogik vollzieht sich im Wechsel der Technik selbst – vom seriellen Weben zum singulären Knüpfen als einer fundamental anderen Systematik der Textilerzeugung, die sich dem ‚Betrieb‘ entzieht. Neben der Substitution des Webens durch das Knüpfen wollte Meyer-Bergner als weitere logistische Inversion das vorindustrielle Organisationsmodell der genossenschaftlich verwalteten Handwebereien für Textilzentren im strukturschwachen Hidalgo in Mexiko realisieren. Ihre vom Departamento de asuntos indigenas in Auftrag gegebene Planungsarbeit Anfang der 1940er-Jahre baut auf ihren Erfahrungen mit dem entfremdeten Großbetrieb in Moskau auf und knüpft an jenes Modell an, das sie in Königsberg durch die Integration dezentraler Hauswebereien erprobt hatte. Dieses Modell stellte eine dezidiert materielle Konterkonfiguration zur Logik der Massenproduktion dar.

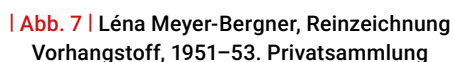
IX. Von zentraler Bedeutung ist die Art der Intervention gegen die abstrakte Prozessualität, die in der bildenden und der angewandten Kunst fundamental verschieden ausfällt. Die Reaktion der bildenden Kunst – von Donald Judd über Mel Bochner bis Agnes Martin – ist eine der systemimmanenten Reflexion. Ihre Geste ist die des von Prange beschriebenen bildimmanenten Ikonoklasmus (Prange 2006): Sie kommentiert, überaffirmiert oder subvertiert die Logik des ‚Betriebs‘ und seines Rasters, doch ihre Operation verbleibt dabei stets in der diskursiven Sphäre der Kunst selbst. Sol LeWitt markiert den Extrempunkt dieser Kritik, indem er die Systemlogik von zwei entgegengesetzten Polen her an ihre Bruchstelle treibt; einerseits durch die Parodie ihrer Rationalität im seriellen Exzess der *Incomplete Open Cubes* (1974) Abb. 10 |, andererseits durch die völlige Preisgabe ihrer abstrakten Geometrie zugunsten des Subjektiv-Gestischen in Werken wie *Wall Drawing*



| Abb. 6 | Lena Bergner, Stoffmuster für Möbelstoff Pagno-Radio, 1932. Dessau, Stiftung Bauhaus, Inv.-Nr. 53627

dar, der nicht auf der symbolischen Ebene verbleibt, sondern die Logik des Betriebssystems selbst materiell und prozessual konterkariert.

Während die angewandte Kunst also einen Pfad der materiellen Gegenproduktion beschreitet, schlägt die bildende Kunst eine weitaus ambivalentere, ja paradoxe Richtung ein. Anstatt alternative materielle Prozesse zu schaffen, eignet sie sich die rationalen Verfahren des ‚Betriebs‘ selbst an, um diesen von innen heraus zu befragen. Durch die mimetische Übernahme und hypertrophe Anwendung der Werkzeuge des Systems bleibt sie letztlich in dessen eigene Logik verstrickt. Die konzeptuelle Wendung der bildenden Kunst zur Nutzung administrativer Verfahren – von der Dokumentation bis zur Datenverarbeitung – ist Teil jenes Prozesses, den Benjamin Buchloh, in Anlehnung an Max Weber, als unauflösliche Verstrickung





| Abb. 8 | Léna Meyer-Bergner, Reinzeichnung für Knüppteppich Lilo, 1937. 44,8 × 22,4 cm. Privatsammlung



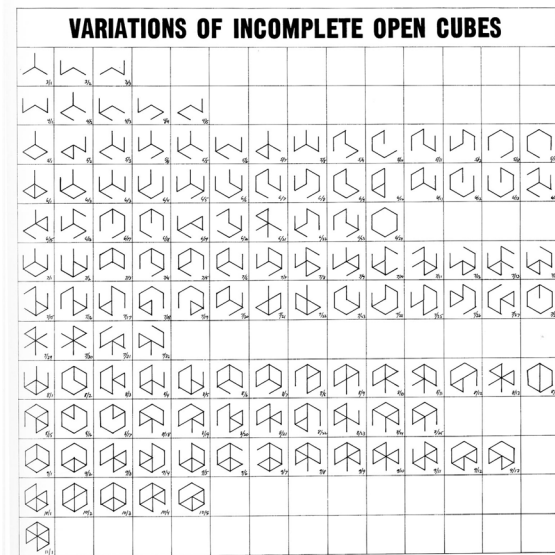
| Abb. 9 | Léna Meyer-Bergner, Reinzeichnung für Knüppteppich Gartenteppich, 1938. 41,5 × 27,6 cm. Privatsammlung

der Kunst in die „Entzauberung der Welt“ beschreibt (Buchloh 1990, 142).

Doch während Weber der Rationalisierung durch Bürokratie im Sinne einer Verantwortungsethik noch positive, rechtssichernde und vor Willkür schützende Aspekte abgewinnen konnte, diagnostiziert Carl Schmitt in dieser die Antithese zum Politischen: eine Neutralisierungsmaschinerie, die jede souveräne Entscheidung erstickt (Schmitt 1932, 70f.). In seiner Geschichtsphilosophie beschreibt Schmitt den Übergang von einem moralisch-humanitären Zeitalter zu einem rein technisch-ökonomischen als finale Stufe der Entpolitisierung. Der Begriff des Fortschritts wird dabei seiner moralischen Dimension beraubt und auf reine Effizienz reduziert: „In einer Zeit ökonomischen oder technischen Denkens wird der Fortschritt stillschweigend und selbstverständlich als ökonomischer oder technischer Fortschritt gedacht, und der

humanitär-moralische Fortschritt erscheint, soweit er überhaupt noch interessiert, als Nebenprodukt des ökonomischen Fortschritts.“ (Schmitt 1932, 72)

X. Den Katalysator für diesen Übergang identifiziert Schmitt in der Romantik des 19. Jahrhunderts. Sie fungiert als historische Zwischenstufe, die durch die Ästhetisierung aller Lebensbereiche den Weg für die Ökonomisierung ebnet. Indem sie sämtliche Lebensbereiche – von der Politik bis zur Religion – zu einer Frage des subjektiven Geschmacks und Genusses macht, entkernt sie – so Schmitt – jeden objektiven Wahrheits- oder Moralanspruch. Sobald alles nur noch eine Frage des ästhetischen Konsums ist, wird der Weg frei für eine rein ökonomische Denkweise. Der Mensch wird vom moralischen Wesen zum ästhetischen Konsumenten und schließlich zum reinen Funktionsträger des Systems (70).



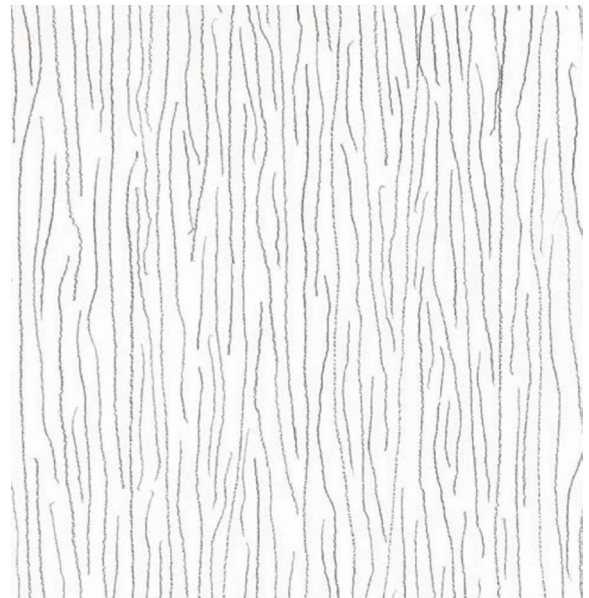
| Abb. 10 | Sol LeWitt, Variations of Incomplete Open Cubes, 1974. San Francisco, Museum of Modern Art.
Foto: © San Francisco Museum of Modern Art

In diesem System ist die bildende Kunst nun gefangen. Ihre Kritik, so rational und entzaubert sie sich auch gibt, wird selbst zu einem Element in einem Code, der jene Logik des ‚Betriebs‘ reproduziert, die er zu attackieren vorgibt. Dieser Code ist das Endstadium des von Schmitt beschriebenen Neutralisierungsprozesses: eine rein prozedurale Sprache, deren Funktion nicht mehr in der Entscheidung, sondern in der endlosen administrativen Verwaltung liegt und so zur Lähmung des Politischen führt (vgl. hierzu die historische Herleitung bei Schmitt 1932, 79f.; zur Kritik an der Diskussion als Mittel der Neutralisierung vgl. Schmitt 1923).

Die strukturelle Ursache für diese paradoxe Verstrickung liegt in der Neuordnung der Kunst nach dem kapitalistischen Tauschprinzip, wie Kerstin Stakemeier analysiert. Sie beschreibt die Hegemonie des Tauschwerts über den Gebrauchswert als eine direkte Folge dessen, dass die Kunst „zunehmend [...] außerhalb ihrer spätfudalen Produktionsweisen“ operiert (Stakemeier 2013, 495; Übers. d. Verf.). Der Tauschwert ist nicht länger im Gebrauchswert des Objekts verankert; er wird extern und rein semiotisch

konstituiert – in der diskursiven Sphäre von Kunstkritik, Kunstgeschichte und kuratorischer Praxis. Die Kunst verliert damit ihren symbolischen Charakter und wird zu einem bloßen Zeichen, dessen Wert und Bedeutung sich nur noch aus seiner Position innerhalb dieses selbstreferenziellen Systems ergibt.

Diese Verstrickung ist kein rein diskursives Phänomen; sie wird durch die technologischen Werkzeuge selbst materiell zementiert. Mit anderen Worten, die sprachbasierte Kritik der Kunst operiert auf einer technologischen Basis, die selbst nicht neutral ist. Wie Matteo Pasquinelli darlegt, folgt die operative Logik algorithmischer Systeme exakt dem Schema der industriellen Arbeitsteilung und reproduziert so die Machtstrukturen des Industriezeitalters (Pasquinelli 2023, 6f.). Damit ist die Kritik der Kunst doppelt gefangen: Diskursiv ist sie in die Logik des Tauschwerts verstrickt, materiell in technologische Werkzeuge, in deren Code die Trennung von geistiger und materieller Arbeit bereits eingeschrieben ist. Die zirkuläre, letztlich entleerte Logik dieses Systems, in dem das Zeichen an die Stelle des Objekts tritt, beschreibt Charles



| Abb. 11 | Sol LeWitt, Wall Drawing #46, 1970 (Detail). Ausstellung „Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective“. North Adams, Massachusetts Museum of Contemporary Art. Foto: © Massachusetts Museum of Contemporary Art

Levin: „As we ‚consume‘ the code, in effect, we ‚re-produce‘ the system. Thus, the alleged ‚consumer society‘ surrounds itself with signs of abundance, but abolishes wealth itself, annihilates the experience of abundance, by aborting the ‚concrete, relational dialectic‘ of social interchange through which real abundance comes into existence, and wealth can be lived.“ (Levin in: Baudrillard 1981, 5)

XI. Dieser Prozess findet seinen Endpunkt in Buchloh's (1990) Diagnose, wonach die Kunst die letzten Reste künstlerischer Transzendenz einer rigorosen Ordnung administrativer Sprache unterwirft. Die Kunst, die angetreten war, die Welt zu entzaubern, wird am Ende selbst zum perfekten Abbild einer durchrationalisierten, entfremdeten Ordnung, in der die symbolische Kritik die materielle Realität nicht mehr erreicht. Dieses Fazit lässt sich als die Desillusionierung jener beiden großen, antagonistischen Visionen der Moderne lesen, die von Carl Schmitt sowie Walter Benjamin (1991) in dem wegweisenden „Kunstwerk“-Aufsatz von 1935 entwickelt wurden. Obwohl aus entgegengesetzten politischen Lagern stammend, diagnostizieren beide denselben historischen Bruch: die Zerstörung der auratischen Kunst durch die technische Rationalisierung. An diesem Nullpunkt jedoch scheiden sich ihre Wege. Für Schmitt ist dieser Prozess eine reine Verlustgeschichte. Dabei bleibt in seinem elitären Dezisionismus jedoch unreflektiert, dass die autoritäre Entscheidung, die er der technokratischen Verwaltung entgegensetzt, ihre Legitimation aus ebenjener theoretischen Aberkennung individueller Urteilsfähigkeit bezieht, deren reale Abwesenheit sie erst zur Voraussetzung der Herrschaft des ‚Betriebs‘ erklärt. Er beklagt den Verlust der Repräsentation, den Einbruch der Technik als letzte Stufe der Neutralisierung, die das Politische vernichtet. Für Benjamin hingegen birgt genau dieser Zerfall ein revolutionäres Potenzial: Der Verlust der Aura ist eine Emanzipation, welche die Kunst aus ihrer rituellen Abhängigkeit befreit und zu einem Instrument politischer Praxis für die Massen machen

kann (Benjamin 1991, 439–442). Wenn Buchloh Jahrzehnte später nicht mehr die Prognose, sondern das Resultat analysiert, tritt eine Dialektik des gemeinsamen Scheiterns dieser beiden Visionen zu Tage. Die Geschichte wurde weder restaurativ zurückgedreht, noch führte sie zur erhofften Politisierung. An ihre Stelle tritt eine paradoxe Synthese, in der das emanzipatorische Potenzial, das Benjamin im Aura-Verlust durch die technische Reproduzierbarkeit erkannte, in jene totale Administrierung mündet, die Schmitt als Schreckensvision entworfen hatte. Diese als „Aesthetic of Administration“ (Buchloh 1990) bezeichnete Vollendung impliziert die Selbstneutralisierung der Kunst. Sie gibt ihre symbolische Funktion auf, indem sie die Logik des ‚Betriebs‘, den Code selbst, zu ihrem Inhalt erhebt. Der Künstler wird vom Repräsentanten zum Funktionär, zum Operator in einem selbstreferenziellen System von Zeichen, das die Hegemonien einer durchtechnisierten Gesellschaft lediglich reproduziert. Benjamins Hoffnung auf ein Werkzeug der Massen verkehrt sich damit in ihr Gegenteil: Die entauratisierte Kunst implodiert als hochgradig kodifiziertes, elitäres System, dessen politische Energie in institutioneller Kritik verpufft.

Die totalisierende Immanenz dieses technokratischen Geistes wird in Schmitts früher Diagnose mit beunruhigender Schärfe erfasst, wenn er schreibt: „Wo irgendetwas sich nicht ganz glatt abwickelt, weiß eine scharfsinnige und flinke Analyse oder zweckmäßige Organisation den Mißstand zu beheben. Selbst die Armen dieser Zeit, die Menge Elender, die nichts ist, als ‚ein Schatten, der zur Arbeit hinkt‘, Millionen, die sich nach der Freiheit sehnen, erweisen sich als Kinder dieses Geistes, der alles auf die Formel seines Bewußtseins bringt und keine Geheimnisse und keinen Überschwang der Seele gelten läßt.“ (Schmitt 1916, 64)

Schmitts Analyse ist hier so scharf, dass sie sich gegen ihren Autor wenden lässt: als Instrument zur Kritik einer technokratischen Logik, die er selbst nur diagnostizierte, ohne ihr einen demokratischen Ausweg zu weisen.

Bibliographie

Quellen

Bergner 1929: Lena Bergner, Mitschrift Unterricht Betriebslehre, 1929. Original, Tinte, Rotstift, 9 beschriebene Seiten, A5. LB-79/3, Inv.nr. N/54/85.5, Archiv der Moderne der Bauhaus-Universität Weimar.

Mengel 1930: Bauhaus Dessau, Sekretariat, Margret Mengel. Mitteilung an Friedrich Engemann: Unterrichtsverlegung auf Bitten von Dr. Riedel, 5.6.1930, Inv.Nr. 8142 D, Sammlung Stiftung Bauhaus Dessau.

Meyer 1929: Hannes Meyer, junge menschen kommt ans bauhaus! Bauhaus-Werbebrochure, Schriftleitung Hannes Meyer, 1929, NL HM. Inv.nr. I 761 D, Sammlung Stiftung Bauhaus Dessau.

Schmidt 1980: Hans Schmidt, Gibt es den Funktionalismus wirklich? Gespräch mit Hans Schmidt, 1980. TS. NL Witwer, Inv.nr. Bu-02-20.31, Archiv der Moderne.

Stadler-Stölzl 1967: Gunta Stadler-Stölzl, Bauhaus Weimar Herbst 1919. Werkmanuskript, 1967, TS, 2 Bl. NL Stölzl, Gunta (1897–1983), Mappe 18, Bauhaus Archiv Berlin.

Literatur

Baudrillard [1972] 1981: Jean Baudrillard, For a Critique of the Political Economy of the Sign, St. Louis 1981 [frz. EA 1972].

Benjamin 1928: Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1928.

Benjamin 1987: Walter Benjamin, Gesammelte Briefe, Band 3: 1925–1930, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1987.

Benjamin 1991: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (dt. Fassung 1939), in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991.

Bredenkamp 2016: Horst Bredenkamp, Der Behemoth: Metamorphosen des Anti-Leviathan, Berlin 2016.

Buchloh 1990: Benjamin Buchloh, Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: October 55, 1990, 105–143.

Foster 2025: Hal Foster, Pinstripes Tycoon, in: London Review of Books 47/10, 2025. ↗

Kipp 2019: Martin Kipp, Arbeitspsychologie und Arbeitspädagoge Johannes Riedel, in: Philipp Oswalt (Hg.), Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko, Basel 2019, 276–288.

Koerner 2025: Joseph Leo Koerner, Art in a State of Siege, Princeton 2025.

Krauss 1978: Rosalind Krauss, LeWitt in Progress, in: October 6, 1978, 47–60.

Krauss 1979: Rosalind Krauss, Grids, in: October 9, 1979, 50–64.

Pasquinelli 2023: Matteo Pasquinelli, The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence, London 2023.

Prange 2006: Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Malerei, Paderborn 2006.

Riedel 1919: Johannes Riedel, Arbeitsrationalisierung. Veröffentlichungen der sächs. Landesstelle für Gemeinwirtschaft, H. II., Dresden 1919.

Roberts 2024: Victoria Roberts, Converging Lines: Eva Hesse and Sol LeWitt, in: Dies. (Hg.), Converging Lines: Eva Hesse and Sol LeWitt, Austin/New Haven 2024, 12–25.

Schmitt 1916: Carl Schmitt, Theodor Däublers „Nordlicht“. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes, München 1916.

Schmitt 1923: Carl Schmitt, Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus, München 1923.

Schmitt 1925: Carl Schmitt, Römischer Katholizismus und politische Form, 2., erw. Aufl., München 1925.

Schmitt 1932: Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen. Mit einer Rede über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen neu hg. von Carl Schmitt, München 1932.

Schmitt 1956: Carl Schmitt, Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, Düsseldorf/Köln 1956.

Small 2024: Irene Small, The Organic Line: Toward a Topology of Modernism, Princeton 2024.

Smith 2014: T'ai Smith, Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design, Minneapolis 2014.

Smith 2017: T'ai Smith, Textile. A Diagonal Abstraction: Glass Bead in Conversation with T'ai Smith, in: Site 1. Logic gate: The politics of the artifactual mind, 2017. ↗

Stakemeier 2013: Kerstin Stakemeier, Deartification This Side of Art: Ideology Critique, Autonomy and Reproduction, in: Warren Carter, Barnaby Haran und Frederic J. Schwartz (Hg.), ReNew Marxist art history, Woodbridge 2013, 494–503.

Stark 2013: Trevor Stark, Complexio Oppositorum: Hugo Ball and Carl Schmitt, in: October 146, 2013, 31–64.

Wulffen 1994: Thomas Wulffen, Betriebssystem Kunst: Eine Retrospektive, in: Kunstforum International 125, 1994, 49–58.

Digitale Kunstgeschichte

AI und die Kunst des ungewollten Pasticcio. Ein Experiment

Prof. (pens.) Dr. Felix Thürlemann
felix.thuerlemann@uni-konstanz.de

AI und die Kunst des ungewollten Pasticcio. Ein Experiment

Felix Thürlemann

I. Probe

„Die Hauptfigur ist Mars, der vom Tempel des Janus mit Schild und blutigem Schwert ausbricht und dabei die Künste, die Liebe und die Religion mit Füßen tritt. Daneben steht in einer verzweifelten Pose Venus, die Mars zurückzuhalten versucht. Sie fleht ihn an, zu ihr zurückzukehren. Auf der anderen Seite sind die Allegorien des Friedens, der Fülle und des Überflusses dargestellt, die in ihrer vollen Blüte durch den Krieg unterbrochen werden. Über allem schwebt die Figur der Verderbnis, die eine Fackel in der Hand hält. Im Vordergrund sind die verwirrten Menschen, die durch den Krieg leiden. Das Ganze ist eine Darstellung der Folgen des Krieges, der sich über alles hinwegsetzt, was heilig und menschlich ist.“

Wir können nicht wissen, was Justus Sustermans mit seinem inneren Auge sah, als er die Beschreibung las, die ihm Peter Paul Rubens in einem auf den 12. März 1638 datierten Brief von seiner eben vollendeten, für den Großherzog der Toskana gemalten *Allegorie des Krieges* hatte zukommen lassen. (Sie ist oben in einer kurzen deutschen Zusammenfassung des italienischen Originaltextes wiedergegeben.) Aber ich weiß jetzt, was die AI, genauer die kostenlose Version des intermedialen Chatbots *Gemini* von Google nach der Eingabe dieser Zusammenfassung der Ekphrasis von Rubens ‚gesehen‘ hat. Genauer: Ich weiß, was der Bot, von den oben wiedergegebenen Sätzen geleitet, aus den vom Google-Imperium auf ihren Serverfarmen gespeicherten bildfähigen Daten mit ziemlich hohem Stromverbrauch gesucht, herausgezogen und neu zusammengebaut hat. Ich hatte dem Text bloß den Befehl „Mach mir ein Gemälde, das der folgenden Beschreibung entspricht: ...“ vorangestellt und so als Prompt in das Suchfeld eingegeben. Nach etwa zwanzig Sekunden leuchtete mir das Resultat

auf dem Display des PC entgegen, bereit zum Herunterladen und zum schnellen Verteilen nach Belieben.

| Abb. 1 |

Die Darstellung ist trotz ihres Detailreichtums und des großen Figurenpersonals in Perspektive, Schattenwurf und Farbigkeit auf den ersten Blick überraschend kohärent. Auch die gewählte Stillage ist einigermaßen homogen und gibt kaum Anlass zur Kritik. Heinrich Wölfflin hätte sie mit Hilfe der fünf Grundbegriffspaare durchaus in sein System der barocken Kunst einordnen können, obwohl das Produkt der Artificial Intelligence (AI) – anders als das in der Ekphrasis beschriebene Gemälde – aufgrund der etwas harten Konturierung der Figuren eher der Spätphase des Barock zugewiesen werden muss. Der Chatbot scheint sich vor allem an den Werken des römischen Spätbarock, etwa jenen der Maratta-Schule (man denkt an Andrea Procaccini und an Giuseppe Bartolomeo Chiari) orientiert zu haben. Aber warum? Wenn der Prompt veraltete oder wenig gebräuchliche Wörter wie ‚Allegorie‘ zusammen mit Namen von antiken Götterfiguren enthält, wählt *Gemini* anscheinend ohne weiteres Zutun eine ‚richtige‘, dem Darstellungsgegenstand adäquate Stillage. Der Chatbot historisiert die Szene entsprechend dem Sprachstil der ihm gelieferten Beschreibung. Unter der stilistisch-chronologischen Vorgabe ‚Spätbarock um 1700/1720‘ wird dann, geleitet vom geheim gehaltenen Algorithmus, in Sekundenschnelle offenbar ein riesiger Bilderschatz durchsucht, werden klar konturierte Figuren und Figurencluster, die jenen der Texteingabe entsprechen, erkannt und neu zusammengesetzt, um schließlich, nach der notwendigen stilistischen ‚Glättung‘, dem Nutzerindividuum als kohärentes Bild – hier als simuliertes Barockgemälde – zur Verfügung gestellt zu werden. So etwa kann der



| Abb. 1 |
Visualisierung
der gekürzten
Ekphrasis des
Gemäldes
„Die Folgen des
Krieges“ von
Peter Paul Rubens,
generiert durch den
Chatbot Gemini.
google.com am
3. März 2025

Prozess der digitalen Bildproduktion ausgehend vom eingegebenen Prompt rekonstruiert werden.

Eine detaillierte Kritik des von Google gelieferten Resultats soll nicht im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen. Auch auf einen qualitativen Vergleich mit der Leistung anderer Chatbots, deren Resultate bei einem identischen verbalen Input sehr unterschiedlich ausfallen können, soll verzichtet werden. Es geht um grundsätzlichere Fragen, um Fragen der Sinnkonstitution. Bei näherem Hinsehen ist leicht zu erkennen, dass es sich beim gelieferten ‚Werk‘ um ein *mixtum compositum* handelt, zusammengesetzt aus Bruchstücken von mehr oder weniger bekannten Werken der gewählten stilistischen Schule, wobei das Resultat vor allem bei den Figurengruppen im Mittelgrund aufgrund der aufgehellten Farbigkeit etwas gar süßlich, rokokoartig erscheint. Doch haben fleißige Künstler der zweiten Garde, die sich an den Werken der großen Meister orientierten, nicht auch auf diese Weise gearbeitet, als ungehemmte Plünderer und erfindungslose Plagiatoren?

Es gibt die Tendenz anzunehmen, die mit Hilfe der künstlichen Intelligenz produzierten Bilder seien immer *neue* Bilder, Bilder, die uns Auskunft geben über die Gefühlslage der heutigen Gesellschaft, ähnlich den Prêt-à-porter-Kleidern nach der neuesten Mode. Diese Haltung den künstlich generierten Bildern gegenüber ist nicht ganz adäquat. Die großen Anbieter speichern auf ihren Servern in der Form von Pixelassemblagen grundsätzlich alle ihnen zugänglichen Bilder, auch solche, die den Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstwissenschaftlern vertraut sind. Es sind die Bilder (auch Reproduktionen von Skulpturen), die in den großen Museen als reale Objekte aufbewahrt, die in Büchern reproduziert oder die von kommerziellen Anbietern und auf den Websites der Sammlungen als Scans online dargeboten werden. Ein AI-generiertes Bild ist nur in dem Sinne neu, als es mit der jeweils neuesten Technologie im gnadenlosen, profitorientierten Wettbewerb unter den Tech-Giganten geschaffen worden ist. Neu erscheint es auch deshalb, weil die Möglichkeit, mit Hilfe von künstlicher In-

telligenz über verbale Anweisungen komplexe Bilder kreieren zu können, bis noch vor Kurzem unvorstellbar war. Schließlich kann man den Werken der AI aufgrund der Schnelligkeit ihrer Herstellung, der leichten Verfügbarkeit und einer gegenüber den handwerklich hergestellten Bildern überlegenen Mimesis eine eigene, bislang unbekannte Qualität zuerkennen. (Wer kann denn schon zersplitternde Glasscheiben im Flug so überzeugend darstellen wie unsere AI?) In Wirklichkeit aber ist jedes von der AI mit Hilfe eines Prompts generierte Bild in einem fundamentalen Sinne immer *alt*, da es auf der Grundlage von bereits geschaffenen, also alten Bildern hervorgebracht worden ist. Originalität kann nur der Prompt haben, als Anweisung für die Produktion von etwas sinnvollem Neuen aus Altem.

Das Pasticcioartige, das einem komplexen, AI-generierten Bild eigen ist, ist nicht das eines echten Pasticcios im kunsthistorischen Sinn. Es gehorcht keiner kohärenten Logik, auch keiner ästhetisch definierten Anti-Logik (etwa im Sinne der von Hieronymus Bosch erfundenen Figuren oder der surrealistischen Bildmontagen). Das ‚Pasticcio‘ der AI ist das Resultat von Mängeln und Macken, der nicht vermeidbaren, unkalkulierbaren Bruchstellen, die sich beim Zusammenbau der von der Maschine aus dem Netz gefischten, aus dem Kontext herausgelösten Bildfragmente ergeben haben. Freilich kann jedes semantisch inkohärente Bildprodukt im Modus der Parodie gelesen werden und hat so durchaus seinen Reiz. So etwa, wenn man versucht, die rechte untere Ecke der digital-generierten Kriegsallegorie à la Rubens **vgl. Abb. 1** zu entziffern, die völlig wirre visuelle Kakophonie, zusammengesetzt aus einem fröhlich gen Himmel blickenden jugendlichen Hirten, einem riesigen, Früchte und Blumen ausgießenden Füllhorn und einem Alten, der vor einem zerfledderten oder verschmutzten Folianten kniet und dabei die linke Hand nicht etwa vor, sondern zwischen seine beiden Augen hält, um das vor ihm ausgeschüttete Chaos nicht wahrnehmen zu müssen.

AI-generierte Bilder können zwar eine gewisse kompositorische Ordnung haben, aber diese ist infolge

der Imitation einer großen Menge von Referenzbildern als Durchschnittswert ‚oberflächlich‘, rein dekorativ. So zeigt das vorliegende Beispiel die gerade in der Barockzeit beliebte axialsymmetrische Verteilung von Nebenfiguren entlang der beiden unteren Ecken, dazu eine abgestufte perspektivische und farbliche Gewichtung in Haupt- und Nebenszenen, usf. Doch die kompositorischen Elemente sind nicht ‚gedacht‘, sie sind ohne eine konsistente bedeutungstragende Funktion. Zudem ist die hier als Prompt eingegebene Ekphrasis auch in Bezug auf die sinnträchtige kompositorische Ordnung ‚unverstanden‘. Nicht umgesetzt ist die für Rubens' Allegorie bestimmende, in einer Reliefstruktur veranschaulichte Sukzessionslogik des *ante hoc, propter hoc*-Prinzips, das der Maler von Lukians Ekphrasis und den schon zu seinen Lebzeiten in Stichen weit verbreiteten visuellen Umsetzungen entnommen hat (vgl. Jean Michel Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Straßburg 1990, und die dort abgebildete Visualisierung der Ekphrasis Lukians aus der Hand des jungen Rubens selbst, Kat. 26.GA). Rubens hat in seiner Kriegsallegorie die sequentielle Ordnung durch die Domino-Struktur, das sich beschleunigende Umkippen der Figuren aus der Vertikalen nach rechts in die Horizontale, verstärkt. **| Abb. 2 |** Rubens' Komposition ist sinntragend. Sie zeigt das Unausweichliche des Schicksals, gegen das die dargestellten Figuren vergeblich ankämpfen. (Es ist jedoch bei einem Vergleich zwischen dem in natürlicher Sprache verfassten Input und dem maschinell generierten visuellen Output zu berücksichtigen, dass der Maler, zumindest was die Domino-Struktur betrifft, die kompositorische Logik seines Werkes im Brief an Sustermans nicht explizit beschreibt.)

II. Gegenprobe

Das Verhältnis zwischen Text und Bild ist keine Einbahnstraße. Mit Hilfe des multimedialen Chatbots kann das von ihm produzierte Bild wieder vertextet, in eine Beschreibung zurückverwandelt werden. Und so kann man eine Art Gegenprobe veranstalten. Stellen wir uns folgende Frage: ‚Versteht‘ der Bot von *Gemini*

die von ihm nach der verkürzten Ekphrasis von Rubens generierte Gemäldesimulation? Zieht man das visuelle Produkt des Chatbots zurück in das Suchfeld hinein und lässt ihm den Prompt „Verfasse von diesem Gemälde eine Beschreibung“ folgen, wird in Sekundenschnelle eine „Analyse“ in der Form eines ausführlichen Bildkommentars zusammen mit kritischen Erörterungen geliefert. Sie beginnt mit einer klar formulierten allgemeinen Beschreibung des als Wiedergabe eines Gemäldes ‚erkannten‘ Bildes: „Dieses Gemälde, das im Stil der barocken Historienmalerei gehalten ist, stellt eine komplexe allegorische Szene dar, die den Kampf zwischen Tugend und Laster thematisiert. Im Zentrum stehen drei Hauptfiguren: ein bewaffneter Mann, eine Frau und eine dämonische Kreatur.“ Diese Charakterisierung ist insofern

überraschend, als sie die digitale Gemäldesimulation stilistisch und gattungsmäßig richtig einordnet, indem sie diese der „barocken Historienmalerei“ zuweist. Sie bestimmt jedoch die „allegorische Szene“ nur ganz generell und stereotyp als „Kampf zwischen Tugend und Laster“. Zudem werden die beiden in das Bildzentrum gesetzten Figuren, Mars und Venus, nicht als solche erkannt.

Auch die anschließende „Analyse“ ist nicht wesentlich bestimmter, auch wenn sie zahlreiche Bildelemente detailliert ausbuchstabiert. Die fein säuberlich aneinandergereihten Deutungen werden häufig als ungesichert, als bloße Vorschläge vorgetragen. So heißt es zu den Figuren in der rechten unteren Ecke: „Ein Mann mit einem Stab und ein alter Mann, der mit gesenktem Blick vor einer Fülle von Blumen, Früchten



Abb. 2 | Ferdinando Gregori, Radierung nach dem Gemälde „Die Folgen des Krieges“ (1637/38) von Peter Paul Rubens, gedruckt zusammen mit der Ekphrasis des Malers, 1771. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 1996/6688 (KK) [↗](#)

und Getreide kniet. Diese Fülle symbolisiert Reichtum, Fruchtbarkeit und die Früchte der Arbeit oder der Tugend. Der Mann könnte ein Hirte oder eine allegorische Figur der Weisheit sein.“ Der Chatbot von Google hat offenbar kein Gedächtnis und stellt bei jeder Bildgenerierung jeweils wieder neue algorithmische Berechnungen ohne Vorgeschichte an. Daher kann er nicht ‚erkennen‘ bzw. ‚wiedererkennen‘, dass die von ihm eine Minute zuvor generierte Gemäldesimulation auf der Grundlage der verkürzten Ekphrasis von Rubens produziert worden ist. Und er hat überraschenderweise auch nicht ‚bemerkt‘, dass das simulierte barocke Historiengemälde ein eigenes Produkt ist, obwohl dieses rechts unten, in der Signaturecke, die Markierung „AI“ im Oval trägt.

Kurios ist schließlich die in vergoldeten Majuskeln realisierte, in das Gebälk des Janustempels gesetzte Inschrift. Notgedrungen muss sich der gleiche Chatbot, der die sinnlose Wortfolge generiert hat, dann auch bei der Gegenprobe ‚die Frage stellen‘, was diese denn wohl bedeuten könnte: „Die Inschrift ‚AFLIO ARPSON‘ (oder ähnlich) auf der Fassade ist schwer zu entziffern, könnte aber einen Hinweis auf den Kontext des Bildes geben (vielleicht ein Name oder ein Motto).“ Der Bot ‚versteht‘ die von ihm ‚erfundene‘ Inschrift über dem Portal des Rundtempels nicht und produziert in dieser Notsituation die uns aus Bildinterpretationen nur allzu bekannte Abfolge von Vermutungen: „Die Inschrift A (oder ähnlich) könnte einen Hinweis auf B geben (vielleicht X oder Y)“. Über die Verarbeitung einer großen Menge von Textbeispielen aus unserem Fach hat sich der Bot die gängigen Formeln des kunsthistorischen Diskurses perfekt zu eigen gemacht. Der Bot hält uns hier den Spiegel vor – nur dass ihm für sein Agieren im Sinne der Systemkonformität kein Vorwurf gemacht werden kann, uns, seinen Vorbildern, hingegen schon.

III. Fragen

Welche Lehren lassen sich aus dem hier beschriebenen Experiment ziehen? Folgende Erkenntnisse dürften über den derzeitigen Entwicklungsstand der generativen AI hinaus Gültigkeit haben:

(1) Alle von AI generierten Bilder sind in dem Sinne alt, als der Chatbot nur bereits existierende Bilder und ihre Figuren als Ausgangsmaterial für die Realisierung der vom Nutzerindividuum über die Texteingabe gewünschte ‚Neuschöpfung‘ einsetzen kann. Nach welchen Kriterien – sie sind je nach Chatbot offensichtlich verschieden – das visuelle Ausgangsmaterial ausgewählt wird, ist nicht einsichtig und deshalb auch nicht nachvollziehbar.

(2) Die vom Chatbot automatisch generierte kompositorische Ordnung ist als Durchschnittswert oberflächlich, rein dekorativ. Sie ist generisch und besitzt keine spezifische, für das produzierte ‚Werk‘ gültige bedeutungstragende Funktion.

(3) Auch wenn die intermedialen Chatbots weiterentwickelt werden, bleiben die genannten Mängel aus systematischen Gründen bestehen. Das kreative Denken, die Grundlage jeder originären künstlerischen Hervorbringung, ist immer individuell und werkbezogen. Die gezielte Auswahl und Summierung von visuellen Elementen aus noch so zahlreichen, in Bezug auf den eingegebenen Prompt als relevant ‚erkannten‘ Vorbildern kann diesen Mangel nicht beheben. Ein im ästhetischen Sinne gültiges digitales Werk kann deshalb nur im kritischen ‚Dialog‘ mit der Maschine entstehen. Unzufrieden mit dem gelieferten Resultat, kann das Nutzerindividuum den Prompt sukzessive präzisieren. Autor ist dann der Mensch, der Chatbot sein Instrument.

(4) Kunst entsteht immer im Kontext einer Bildtradition. Ein selbstbewusstes schöpferisches Individuum kann die überlieferten Werke imitieren, sich ihnen gegenüber kritisch positionieren oder versuchen, diese zu ignorieren. Der Chatbot hingegen kann, solange er auf sich allein gestellt ist, nur plagiiere. Die Kohärenz der KI-Bilder hat keine ästhetische Grundlage. Sie ist optischer Natur, auch dann, wenn sie sich an stilgeschichtlichen Modellen orientiert. Denn der Bot verhält sich den gespeicherten Datenquellen gegenüber, selbst dann, wenn der Algorithmus Kriterien für die Auswahl vorgibt, notwendigerweise affirmativ. Deshalb ist er auch nicht bild-kritik-fähig. Alle durch den öffentlichen Diskurs, aber auch durch die Texte

der Kunstgeschichte sanktionierten ‚Schönheiten‘ sind für den Chatbot gleichwertig.

(5) Eine zentrale Frage bleibt: jene nach der hermeneutischen Potenz, der Deutungsleistung der AI in Bezug auf bereits geschaffene Werke. Der Wert künstlerischer Objekte ist seit der Moderne stark von einer Ästhetik der Originalität geprägt. Wenn man von der Annahme ausgeht, dass vor allem jene Werke von Belang sind, die entweder in ihrer Gestaltung und/oder in ihrer spezifischen Verarbeitung allgemeiner Problemstellungen einzigartig sind, kann eine solche Leistung von der AI nur dann erkannt werden, wenn diese bereits in dem über das Internet zugänglichen kunstkritischen Diskurs ihren Niederschlag gefunden hat. Liegt eine solche Diskursivierung nicht vor, bleiben gerade die originellen kreativen Aspekte im Dunkeln. Diese können von der AI nicht im positiven Sinne, als sinnstiftende Elemente, erkannt und gedeutet werden, sondern höchstens *ex negativo*, als Abweichungen von verbreiteten ästhetischen Normen. Eine adäquate ‚Rezeption‘ des mit Hilfe der natürlichen Intelligenz jeweils neu Geschaffenen scheint der so genannten künstlichen Intelligenz nicht möglich.

Frankreichforschung

Noch einmal: Quo vadis, Frankreichforschung?

**Situation und Perspektiven der Kunsthistorischen
Frankreichforschung.** Table ronde, Heinrich-Heine-Universität
Düsseldorf, 4.–6. Juni 2025.
Organisation: Andrea von Hülsen-Esch (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)
und Christian Freigang (Freie Universität Berlin)

Dr. Jana Glorius-Rüedi
Mitglied des Postdoc-Forums Frankreichforschung
Berlin
mail@janaglorius.com

Noch einmal: Quo vadis, Frankreichforschung?

Jana Glorius-Rüedi

Nach der Auftaktveranstaltung, die im November 2010 am Deutschen Forum für Kunstgeschichte (DFK) in Paris stattfand (vgl. den Bericht von Christine Tauber in der *Kunstchronik* 64/4, 2011, 182ff.⁷), und dem „DFG-Rundgespräch Frankreichforschung“ an der Universität Trier vom 22. bis 24. Juni 2023 (vgl. den Bericht des Mitorganisators Markus Rath⁸) sollten bei der diesjährigen, dritten Veranstaltung dieses Formats aktuelle Forschungsfragen und Schwerpunktsetzungen der kunsthistorischen Frankreichforschung diesseits und jenseits der deutsch-französischen Grenze analysiert werden.

Eingeladen waren primär Vertreter*innen aus dem universitären Bereich sowie aus kunsthistorischen Forschungsinstituten, die in insgesamt sechs Panels einen Überblick über die gegenwärtige Forschung in Form von Statements präsentierten. Dabei wurde der Blick auch auf einen Vergleich der unterschiedlichen Forschungslandschaften in Deutschland und Frankreich gelenkt, um die vorherrschenden Themensetzungen und methodischen und institutionellen Ansätze einander gegenüberzustellen. Diese Bestandsaufnahme sollte als Ausgangspunkt für die zukünftige Positionierung des Forschungsschwerpunkts dienen, zudem bestehende inhaltliche Desiderate an deutschen Universitäten sichtbar machen und Schwerpunkte für eine mögliche zukünftige Forschung und Kooperationen aufzeigen.

I. Nach einer Einführung durch die Organisator*innen wurde das Rundgespräch mit der Keynote von Philippe Cordez (Musée du Louvre, Paris) zur „Kunsthistorischen ‚Frankreichforschung‘ in Deutschland: Erfahrungen und Ansprüche aus Frankreich“ eröffnet. Cordez führte aus, dass seit dem 19. Jahrhundert Frankreich als „Sehnsuchtsland“ der deutschen Kunstgeschichte,

besonders im Bereich der Mittelalterforschung, galt. Dieses Interesse wurde durch politische Ereignisse (Fotokampagnen während der Besatzungszeit, welche die Grundlage für bedeutende Fotoarchive legten, Exil deutscher Kunsthistoriker*innen) geprägt und hinterlässt bis heute Spuren in der Forschungslandschaft. Cordez hob hervor, dass Exilforschende mit ihren Methoden und Texten die Kunstgeschichte transnational erneuerten. Er plädierte für eine kritische Auseinandersetzung mit nationalen Paradigmen. In Deutschland wurden nach 1945 nationale Deutungsmuster stärker hinterfragt, in Frankreich hingegen wird bis heute an der kulturellen Verankerung der Kunstgeschichte in nationalen Institutionen festgehalten. Während die französische Forschung durch zentralistische Strukturen (INHA, Louvre, EHESS) geprägt ist, zeigt sich die deutsche dezentral und projektorientiert, jedoch weniger nachhaltig in institutioneller Hinsicht. Cordez zeigte Forschungsdefizite auf, etwa die geringe Sichtbarkeit deutscher Frankreichforschung in Frankreich. Gleichzeitig sieht er Chancen in gemeinsamen, transnationalen Projekten und der stärkeren Einbindung musealer Forschung, die in Frankreich ein wissenschaftliches Innovationsfeld darstellt. Er schloss mit der Forderung, die deutsch-französische Forschung aus den nationalen Blickwinkeln zu befreien und verstärkt auf kooperative, grenzüberschreitende Perspektiven zu setzen. Die Zukunft liege in der Öffnung für andere Kulturkreise und in der aktiven Zusammenarbeit zwischen Universitäten, Museen und internationalen Netzwerken.

In seinem Abendvortrag diskutierte Thomas Kirchner (Berlin/Paris) „Frankreich transnational: Migration, nationale Kunst und das Klima“ die historische Entwicklung nationaler Kunstkonzepte an den Beispielen Frankreich und Mexiko. Kirchner erläuterte, dass Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert bewusst eine

nationale Kunstpolitik entwickelte, die stark durch Zentralisierung geprägt war, während diese Entwicklung gleichzeitig in einem Spannungsverhältnis zu transnationalen Einflüssen, etwa durch italienische und niederländische Künstler, stand. Ein Aspekt des Vortrags lag in der Vorstellung historischer Klimatheorien, die im 18. Jahrhundert zur Rechtfertigung kultureller Hierarchien dienten und sich auf die Bewertung künstlerischer Produktion auswirkten. Anhand der mexikanischen Malerei des 19. Jahrhunderts zeigte Kirchner, wie französische Kunstkonzepte als Vorbild dienten, aber lokal umgeformt wurden. Er betonte die Notwendigkeit, nationale Kunstgeschichten nicht isoliert, sondern als Teil globaler Austauschprozesse zu verstehen; die Kunstgeschichte sollte stärker transkulturell ausgerichtet und koloniale Denkstrukturen kritisch reflektiert werden.

II. Die folgenden Tage widmeten sich den thematischen Panels, denen sich ein Bericht von Eva Martha Eckkammer, Präsidentin der Deutsch-Französischen Hochschule, zur Situation der DFH anschloss. Die Panels, die unterteilt waren in Epochen und Gattungen (Architektur, Malerei, Skulptur, Fotografie) sowie Forschungsbereiche wie Kunsttheorie, Kunstkritik, Emotionsforschung, Kulturtransfer oder Reiseliteratur vorstellten, begannen mit Beiträgen zur Filmgeschichte von Henry Keazor (Universität Heidelberg) und zur Soziologie von Elisabeth Fritz (DFK Paris). Im Panel Mittelalter / Frühe Neuzeit sprachen Marc Schurr (Universität Trier), Markus Rath (Universität Trier), Sigrid Ruby (Justus-Liebig-Universität Gießen) und Hendrik Ziegler (Philipps-Universität Marburg). Das 2. Panel zum 18. Jahrhundert bestritten Mechthild Fend (Goethe-Universität Frankfurt), Katharina Krause (Philipps-Universität Marburg) und Jürgen Wiener (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf). Im Panel 3 – 19. Jahrhundert – referierten Britta Hochkirchen (FU Berlin), Wiebke Windorf (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) und Gregor Wedekind (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Im Panel 4 zur Moderne sprachen Salvatore Pisani (Universität Mainz), Peter Geimer und Dennis Jelonnek (DFK Pa-

ris), Christian Freigang (FU Berlin) sowie Mathilde Arnoux (DFK Paris), im Panel 5 – Bildwissenschaft – Dominik Brabant (ZI, München) und Kerstin Thomas (Universität Stuttgart). Das letzte Panel zum Transfer bot Statements von Martin Schieder (Universität Leipzig), Joachim Rees (Universität des Saarlandes) und Gabriele Genge (Universität Duisburg-Essen).

In der Gotikforschung zeigte sich Frankreichs kontinuierliche Bindung an die nationale Denkmalpflege, während deutsche Beiträge methodische Innovationen, aber institutionelle Schwächen betonten. Frankreich verfügt über starke Zentren für Renaissanceforschung, die epochenübergreifend arbeiten und Materialstudien mit sozialhistorischen Analysen verbinden. Projekte wie die Studien zur Schule von Fontainebleau stehen für eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dieser Epoche. Die Renaissanceforschung in Deutschland ist geprägt durch internationale Kooperationen, ein Interesse an Gender- und Theoriediskursen und neuen Materialstudien, jedoch institutionell schwächer verankert.

In Frankreich ist die Forschung zu den Epochen des Grand Siècle und des 18. Jahrhunderts durch die enge Bindung an die Monarchiegeschichte geprägt, Forschung konzentriert sich auf monarchische, religiöse und höfische Kontexte. Museale Großprojekte – etwa in Versailles – unterstützen diese Ausrichtung. Deutschland hingegen integriert sozialhistorische Perspektiven, Amateurrkultur, Gender Studies und Sozialgeschichte stärker in die Forschung, wodurch alternative Sichtweisen entstehen, die über das höfische Narrativ hinausgehen.

Die Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts verdeutlichten den Gegensatz zwischen einer französischen Forschung, die diese Zeit weiterhin als identitätsstiftende Epoche begreift, und deutschen Ansätzen, die die Verflechtungen mit europäischen und globalen Kontexten analysieren. Frankreich betont die Rolle der Kunst in der Herausbildung der nationalen Kultur, Deutschland hingegen die theoretische Auseinandersetzung mit Fragen der Moderne, etwa durch postkoloniale und sozialhistorische Perspektiven. In der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts zeigt sich eine

ähnliche Tendenz: Französische Forschungen sind stärker auf urbane Transformationen, insbesondere die Entwicklung von Paris, fokussiert und bleiben oft in den eigenen architektonischen Traditionen verankert. Deutsche Projekte hingegen verbinden Stadtbaugeschichte mit gesellschaftstheoretischen und internationalen Fragestellungen.

Diese methodische Offenheit ermöglicht es, Phänomene wie den Wiederaufbau nach 1945 oder die Rezeption von globalen Architekturen kritisch zu beleuchten. Fotografie, Film und Comics/Bandes dessinées werden von der französischen Forschung gleichwertig mit traditionellen Gattungen behandelt, während in Deutschland lange Zeit eine disziplinäre Trennung zwischen Kunst- und Medienwissenschaft aufrechterhalten wurde. Erst in jüngerer Zeit wurden sie stärker in die Kunstgeschichte integriert. In den Postcolonial Studies wird in Frankreich Kolonialgeschichte mit Schwerpunkt auf dem historischen Kontext und der Rolle der Kolonialmacht untersucht. Zwar gibt es kritische Ansätze, doch nationale Perspektiven bleiben präsent. In Deutschland werden postkoloniale Theorien eingesetzt, um nationale Narrative zu dekonstruieren und Machtverhältnisse zu analysieren. Hier dominieren theoretische Ansätze, die weit über die reine historische Kontextualisierung hinausgehen; der „Black Atlantic“ als Forschungsfeld kann deutsche und französische Perspektiven zusammenführen.

III. Die Table ronde zeigte, dass die Divergenzen mehrere Ebenen umfassen, neben den genannten inhaltlichen auch institutionelle. In Frankreich ist die Kunstgeschichtsforschung stark in zentralisierten Strukturen verankert. Institutionen wie das Institut national d'histoire de l'art (INHA), die École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) oder das Centre André-Chastel sind nicht nur Forschungszentren, sondern zugleich Koordinationsstellen für das gesamte Fach. Museen wie der Louvre oder das in Kürze eröffnende Musée du Grand Siècle fungieren als aktive Forschungszentren, in denen Ausstellungspraxis und wissenschaftliche Arbeit eng miteinander verbunden sind. Diese Institutionen verfügen über Ressourcen, die eine

langfristige Forschung ermöglichen, aber auch eine gewisse nationale Perspektive begünstigen. Ihre Bestände stellen sie durch Digitalisierungsprojekte der internationalen Forschungsgemeinde zur Verfügung. Auch regionale Museen spielen eine aktive Rolle, indem sie wissenschaftliche Konferenzen ausrichten und eigene Forschungsprogramme entwickeln. Diese Infrastruktur ermöglicht langfristige Projekte, die mehrere Generationen von Forscher*innen überdauern, und sorgt für eine hohe internationale Sichtbarkeit. Forschung, Denkmalpflege und Kulturpolitik sind hier eng miteinander verbunden.

Deutschland dagegen ist durch eine dezentrale Forschungslandschaft geprägt. Hier tragen vor allem Universitäten die Forschung, ergänzt durch punktuelle Kooperationen mit Museen oder internationalen Partnern. Diese Dezentralität begünstigt zwar eine methodische Vielfalt, erschwert jedoch die institutionelle Verstetigung von Langzeitprojekten. Während in Frankreich auf die Kontinuität musealer Strukturen gesetzt werden kann, fehlt es in Deutschland oft an nachhaltiger Förderung, wodurch selbst herausragende Dissertationen oder Einzelprojekte kaum institutionelle Nachwirkungen entfalten. Forschungsförderung basiert überwiegend auf Drittmitteln, etwa der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG). Diese unterstützen häufig zeitlich begrenzte Projekte, die modischen Turns und Hypes im Fach folgen – und das mit deutlicher Verspätung zum Aufkommen der Trends (vgl. hierzu das Editorial von Dietrich Erben und Christine Tauber zu den Special Issues 2024 der *Kunstchronik* zu *Methodischen Turns, Hypes und Trends in der Kunstwissenschaft seit den 1960er Jahren* I [↗](#) und II [↗](#)). Museen können, anders als in Frankreich, aufgrund des Mangels an Kapazitäten nur bedingt Aufgaben in der Forschung übernehmen – ihre Rolle beschränkt sich häufig auf die Sammlungspflege und die Durchführung von Ausstellungen sowie in jüngster Zeit auf die Provenienzforschung. Dies führt zu einem System, das methodische Vielfalt und thematische Offenheit hervorbringt, gleichzeitig aber Nachwuchsforschende in prekäre Arbeitsverhältnisse drängt. Die Schwäche langfristiger Institutionalisierung erschwert die Ausbildung stabiler Forschungsnetzwerke.

ke. Im Bereich der Digitalisierung zeigt sich Frankreich als Vorreiter: Projekte wie Gallica ⁷ bieten umfassende digitale Zugänge zu Quellen und Objekten.

IV. In Frankreich bleibt die Kunstgeschichte eng mit nationaler Kulturpolitik und dem „patrimoine“ verknüpft. Nationale Paradigmen – wie Gotik, Renaissance, Grand Siècle – dienen nicht nur der Forschung, sondern auch der Identitätsstiftung. Diese Verbindung wird nicht hinterfragt, sondern produktiv genutzt. In Deutschland wurde nach 1945 die ideologische Instrumentalisierung der Kunstgeschichte reflektiert. Postkoloniale, feministische und globalhistorische Perspektiven prägen heute den Diskurs. Philosophie, Soziologie, Politikgeschichte und Medienwissenschaft liefern Konzepte, welche in der Kunstgeschichte als kritische Instrumente zum Einsatz kommen. Durch die Digital Humanities kommt es zu einem verstärkten Einsatz quantitativer Methoden und sozialwissenschaftlicher Analyse, z. B. durch Visualisierungen, Netzwerkanalysen und Publikumsforschung. Die Kunstgeschichte wird sowohl in Deutschland als auch in Frankreich zunehmend sozialgeschichtlich und sozialtheoretisch ausgerichtet – was in der französischen Geschichtswissenschaft im Umfeld der *Annales* schon lange der Fall ist. Es gibt Unterschiede in den historischen und institutionellen Kontexten, aber auch ähnliche Trends, wie die sozialhistorische Perspektivierung und die Digitalisierung der Kunstwissenschaften.

Bezüglich der methodologischen Unterschiede lässt sich festhalten, dass in Frankreich die Objekt- und Archivorientierung dominiert. Projekte zur Digitalisierung und Materialanalyse – etwa in Versailles oder in den Archiven des Louvre – zeigen, wie eng empirische Forschung mit naturwissenschaftlichen Methoden verknüpft ist. Kunstgeschichte versteht sich als historische Wissenschaft, die von der sorgfältigen Analyse des Materials ausgeht. In Deutschland hingegen wird stärker auf kritische Theorie gesetzt. Empirische Arbeit wird durch Konzepte aus Philosophie, Kulturwissenschaft, Soziologie und Medientheorie ergänzt. Postkoloniale Studien, praxistheoretische Ansätze

und kritische Medienanalysen erweitern den Interpretationsrahmen – der Poststrukturalismus wurde in Deutschland stärker rezipiert als in der französischen Kunstgeschichte. Dies schafft neue Perspektiven, führt aber auch dazu, dass die eigentliche Objektanalyse gelegentlich in den Hintergrund tritt.

V. Die Schlussdiskussion warf die Frage auf, wie sich die divergierenden Ansätze produktiv verknüpfen lassen. Dabei kristallisierten sich folgende zentrale Forderungen heraus: Die Verbindung von empirischer und theoretischer Forschung – die Stärken beider Traditionen sollten komplementär genutzt werden. Die Stärkung transnationaler Projekte – gemeinsame Forschung über nationale Grenzen hinaus ist notwendig, um globale Themen angemessen zu behandeln. Die institutionelle Vernetzung – besonders die deutsche Frankreichforschung braucht nachhaltigere Strukturen, um im internationalen Vergleich sichtbar zu bleiben und zukünftige gemeinsame Projekte auszubauen. Dies erfordert nicht nur wissenschaftliche Kooperationen, sondern auch den Abbau sprachlicher und institutioneller Barrieren. Übersetzungsprojekte, gemeinsame Ausstellungen und digitale Plattformen könnten Brücken zwischen den Forschungskulturen schlagen. Für zukünftige Treffen, die im Zwei-Jahres-Turnus stattfinden sollen, wurde empfohlen, den Rahmen zu erweitern und Kolleg*innen aus den Museen und der Denkmalpflege ebenso wie französische Kunsthistoriker*innen sowie deutschsprachige Lehrende in Frankreich zu integrieren; dies wurde beim diesjährigen Rundgespräch vermisst. Darüber hinaus könnte auch eine weiterführende Einbeziehung von Nachwuchsforschenden fruchtbare Anregungen bringen und den Blick erweitern. Mit der Teilnahme von Mitgliedern des Postdoc-Forums Frankreichforschung (vorgestellt von den Sprecher*innen Iris Brahms, Universität Tübingen, Svea Janzen, Friedrich-Schiller-Universität Jena, und Paul Mellenthin, Universität Tübingen) und des Forschungsnetzwerkes französische Kunst der Frühen Neuzeit ⁸ wurden hier erste Schritte unternommen.

Neuerscheinungen

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.12.114078>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2025.12.114085>

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Fünf Freunde. John Cage – Merce Cunningham – Jasper Johns – Robert Rauschenberg – Cy Twombly.

Ausst.kat. Museum Brandhorst München 2025 / Museum Ludwig Köln 2025/26. Hg. Yilmaz Dziewior, Achim Hochdörfer mit Arthur Fink. Beitr. Achim Hochdörfer, Yilmaz Dziewior, Daniel M. Callahan, Laura Kuhn, Deborah Solomon, Kenneth E. Silver, Carrie Jaurès Noland, Nick Mauss, Alex Kitnick, Helen Hsu, Ilka Becker. München, Schirmer/Mosel 2025. 332 S., 415 Farbbabb. ISBN 978-3-8296-1042-1.

Le Corbusier. Die Ordnung der Dinge. Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2025. Hg. Martin Waldmeier, Nina Zimmer. Beitr. Amélie Joller, Martin Waldmeier, Tim Benton, Johan Linton, Danièle Pauly, Arthur Rüegg, Marianna Charitonidou. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess 2025. 233 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-03942-220-3.

Die Malerin Olga Meerson. Schülerin von Kandinsky – Muse von Matisse. Ausst.kat. Schloßmuseum Murnau 2025. Beitr. Robert Jütte, Sandra Uhrig, Natalia Semenova, Maria Leitmeyer. München, Langemann & Langemann 2025. 139 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-933602-38-1.

Michael Triegel. Malen ist eine Form der Selbsterkenntnis. Gespräche und Essays zur Kunst. Hg. Matthias Bormuth. Göttingen, Wallstein Verlag 2025. 196 S., 15 Abb. ISBN 978-3-8353-5746-4.

Ada Palmer: **Inventing the Renaissance. Myths of a Golden Age.** London, Head of Zeus Ltd. 2025. 745 S., s/w Abb. ISBN 978-1-035-91012-0.

Kia Vahland: **Kunstgeschichten. Alte Bilder, neue Zeiten.** (Insel-Bücherei Nr. 1551). Berlin, Insel Verlag 2025. 133 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-458-19551-1.

Barbara Vinken: **Venus, Babel, Brudermord. Lesen im Zeichen des Eros.** Ausgewählt und hg. v. Judith Frömmer und Cornelia Wild. Göttingen, Konstanz University Press 2025. 313 S. ISBN 978-3-8353-9186-4.

Marisa Anne Bass: **The Monument's End. Public Art and the Modern Republic.** Princeton, Princeton University Press 2024. 240 S., 33 Farb-, 88 s/w Abb. ISBN 978-0-691-23880-7.

Ralf Debus: **Gestaltpsychologie der Kunstbetrachtung. Eine Einführung anhand der Werkbeschreibungen von Werner Schmalenbach.** Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe. Overath, Bücken & Sulzer Verlag 2025. 216 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-9474-3865-5.

Eva Ehninger: **The Modern Dream of Order. Victoria, Photography, and the Social Imagination.** Berlin, Walther de Gruyter 2025. 250 S., 127 meist farb. Abb. ISBN 978-3-11-112455-1. ↗

Wilhelm Fielitz: **Das Mädchen mit dem Weinglas von Johannes Vermeer. Der Leutnant-Admiral Cornelis Tromp und die Welfen.** Göttingen, Eigenverlag 2025. 52 S., 19 Farbbabb. ISBN 978-3-7693-4942-9.

Max Imdahl: **Kunst als Ereignis.** Ausgewählte Schriften, hg. und mit einem Nachwort v. Claudia Blümle und Philipp Kaspar Heimann. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2464). Berlin, Suhrkamp Verlag 2025. 477 S., s/w Abb. ISBN 978-3-518-30064-0.

Judaica. Menschen und Objekte. Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums. Hg. Bernhard Purin (†) und Claudia Selheim. Mit einem Beitrag von Susanna Brogi. Beitr. Felicitas Heimann-Jelinek, Claudia Selheim, Susanna Brogi, Bernhard Purin (†). Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2025. 278 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-946217-35-0.

Veronika Jung: **Die malende Nonne Katharina Kreitmayer OSsS (1640–1726). Aus dem Birgittenkloster Altomünster.** Regensburg, Verlag Schnell + Steiner 2025. 368 S., 115 meist farb. Abb. ISBN 978-3-7954-3979-8.

Joseph Leo Koerner: **Art in a State of Siege.** Princeton/Oxford, Princeton University Press 2025. 364 S., 32 Farb-, 103 s/w Abb. ISBN 978-0-691-26721-0.

David Landau: **Art on the Move in Renaissance Italy.** London, Paul Holberton Publishing 2025. 464 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-1-915401-16-8.

Jennifer W. Olmsted: **Delacroix's Moroccans. Art and Masculinity.** University Park, The Pennsylvania State University Press 2025. 199 S., 80 teils farb. Abb. ISBN 978-0-271-09896-8.

Matthew Rampley: **Visions of the Future. Modern Architecture, Catholicism, and the State in Central Europe, 1918–1939.** University Park, The Pennsylvania State University Press 2025. 277 S., 16 Farbtaf., 54 s/w Abb. ISBN 978-0-271-09939-2.

Kunst und Kultur nach dem Nationalsozialismus. Hg. Jutta Braun, Winfried Süß. Beitr. Birgit Jooß, Darja Jesse, Alexander Walther, Valentina Bay, Elisa Tamaschke, Yvonne Robel, Nereida Gyllensvärd, Felix Krebs, Gloria Köpnick, Christiane Kuller, Theresa Angenlahr, Jutta Braun, Nora Jaeger, Christian Fuhrmeister. (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, Bd. 40). Göttingen, Wallstein Verlag 2025. 275 S., Abb. ISBN 978-3-8353-5928-4.

Ausstellungskalender

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

Aachen. 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. –1.2.26: Rochelle Feinstein. –15.3.26: Shu Lea Cheang.

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

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. –19.4.26: Anna Boghiguan.

Agen (F). Église des Jacobins.

–8.3.26: Lumières françaises. De la cour de Versailles à Agen.

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.

–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).

KMSKA. –11.1.26: Eugeen Van Mieghem. Ville en mouvement; Donas, Archipenko & La Section d'Or. Modernisme envoûtant. (K). –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).

Kirchner Haus. –8.2.26: Gegen alle Widerstände. Künstlerinnen der Moderne. (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. Glaspalast. –21.6.26: Symbiosis. Kunst zwischen Mensch und Natur.

Grafisches Kabinett. –15.3.26: Vom Zeichnen zum Schmieden. Erich Nüchter (1903–89).

Maximilianmuseum. –28.12.: Kostbarer als Gold. Slg. Dennerlein.

Schaezlerpalais. –25.1.26: „Seht wie würdevoll!“.

Spanische Meistergrafik von Goya und Dalí. –8.3.26: Hermann Fischer. Zeichner und Aquarellist. Zum 120. Geburtstag. –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. (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'Antitête.

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. –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. –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.** –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). –12.4.26: Veronika Moos. (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. –23.2.26: Politics of Care. Fürsorge als Widerstand. –16.3.26: Raoul Hausmann. Vision, Provokation, Dada. (K). –3.8.26: Brigitte Meier-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1946–70. (K). –17.8.26: Monira Al Qadiri.

Bode-Museum. –5.5.26: Zurück in Berlin. Eine Marienbüste und die Slg. Benoit Oppenheim. –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. –26.4.26: Glamour und Geometrie. Art Déco in der Illustration. Blackbox #17.

Deutsches Historisches Museum. –7.6.26: Natur und deutsche Geschichte. Glaube – Biologie – Macht.

Gemäldegalerie. –6.4.26: Hommage an Vittore Carpaccio. Ein restauriertes Meisterwerk und die Malerei Venedigs um 1500.

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). –13.9.26: Saâdane Afif. (K).

Haus am Waldsee. –1.2.26: Beverly Buchanan.

Humboldt-Forum. –31.12.: Manatunga. Künstlerische Interventionen von George Nuku. –25.5.26: Alles unter dem Himmel. Harmonie in der Familie und im Staat. –12.7.26: Beziehungsweise Familie. Familiäre Beziehungsgeflechte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. –August 26: An das wir uns festhalten. –3.8.26: Sich verwandt machen.

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. –12.4.26: Claude Lanzmann. Die Aufzeichnungen

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

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

Kunsthau Dahlem. –8.3.26: Emilio Vedova. Mehr als Bewegung um ihrer selbst willen. (K).

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. –4.1.26: Seen By #20: Citylicious. –15.2.26: Rico Puhlmann. Fashion Photography 50s–90s. (K); Newton, Riviera & Dialogues. Collection Fotografis x Helmut Newton.

Neue Nationalgalerie. –25.1.26: Christian Marclay. The Clock. –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.

Neues Museum. –8.2.26: Auf unbetretenen Wegen. Georg Schweinfurth und die Ägyptologie. (K).

Slg. Scharf-Gerstenberg. –26.4.26: Schluss mit den Meisterwerken. 19.12.–3.5.26: Möglichkeiten einer Insel. Denken in Bildern von Gerstenberg bis Scharf. (K).

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 × Kirchner. (K). –5.7.26: Stiftung Expressionismus. Von Gabriele Münter bis Sam Francis.

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

Bernried. Buchheim Museum. –15.3.26: Klangvolle Stille. Steinskulpturen von Kubach & Kropp; Ruprecht von Kaufmann. Leben zwischen den Stühlen.

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

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

Bochum. Kunstmuseum. –15.2.26: How We Met.

Bologna (I). Museo Archeologico. –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. –22.2.26: Gregory Crewdson. Retrospektive. –22.3.26: Ausgezeichnet #9: Felix Schramm. –12.4.26: Kerstin Brätsch. (K).

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. –19.1.26: Of Light and Air: Winslow Homer in Watercolor.

Bozen (I). Centro Trevi-Trevilab. –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). Kunsthaus. –18.1.26: On Refusal, Infiltration, and the Gift.

Vorarlberg Museum. –22.2.26: 1525 – Siegessäule für eine Niederlage. –Oktober 26: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer.

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. –8.3.26: Olaf Brzeski. Feast; Bettina Thierig. Künstlerische Forschung in Stein und Druck; Keine Freundin von ... Bildhauerinnen, die Sie kennen sollten.

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. –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. –19.4.26: 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. –1.3.26: Alois Lichtsteiner. (K); Franz Gertsch. Porträts und Naturstücke II.

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.

Charleroi (B). **Musée d'art de Hainaut.** 31.12.–3.5.26: Bachelot & Caron. Porcelaine et faits divers.

Chartres (F). **Musée des beaux-arts.** –1.2.26: Léon Mathieu Cochereau (1793–1817).

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. –1.3.26: Carlfriedrich Claus.

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

Chicago (USA). **Art Institute.** –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. 20.12.–29.3.26: Bruce Goff.

Chur (CH). **Bündner Kunstmuseum.** –4.1.26: Fragmente. Vom Suchen, Finden und Zeigen des Unvollständigen. –22.3.26: Daniel Spoerri; Fadri Cadonau.

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

Coburg. **Veste Coburg.** –31.5.26: Kleine Rüstung – Großer Auftritt. Der Harnisch des Coburger "Hofzwerger" Ruppert.

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

Cottbus. **Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst.** –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.

Cuneo (I). **Complesso Monumentale di San Francesco.** –28.3.26: La Galleria Borghese. Da Raffaello a Bernini. Storia di una collezione.

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.** –31.1.27: Bakelit – Glasur – Farbe.

Dijon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –9.3.26: Jean Dampé. 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.** –15.3.26: Alles stroomt. De kunst van nu.

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

Museum Ostwall. –1.2.26: Guerrilla Girls. It's not democracy without feminism.

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

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

Musée Beaux-Arts. –14.3.26: Le phare Rembrandt.

Dresden. **Albertinum.** –4.1.26: William Kentridge. Listen to the Echo. (K). –12.4.26: 20 Jahre Gerhard Richter Archiv. Werke, Materialien, Kuriosa.

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

Japanisches Palais. –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.

Zwinger. –28.6.26: Herkules – Held und Antiheld. (K).

Dublin (IRL). **Irish Museum of Modern Art.** –5.7.26: Cecilia Vicuña: 'Reverse Migration: A Poetic Journey'.

Düren. **Leopold-Hoesch-Museum.** –8.2.26: Pietro Roccasalva.

Düsseldorf. KIT. –8.3.26: Miriam Bornewasser. restraumraumrest.

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

Kunstpalastr. –11.1.26: Hans-Peter Feldmann. –1.2.26: Künstlerinnen! Von Monjé bis Münter. (K). –8.3.26: Die geheime Macht der Düfte. –22.3.26: Das fünfte Element. Werke aus der Slg. Kemp. –3.5.26: Only Murders in the Museum.

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

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

NRW-Forum. –3.5.26: Sex Now.

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

Duisburg. Lehmbruck-Museum. –22.2.26: Queer Ecology. Mika Rottenberg. –8.3.26: Sculpture 21st: Flaka Haliti.

Museum Küppersmühle. –25.1.26: Susan Hefuna. –Frühjahr 26: Jörg Immendorff.

Emden. Kunsthalle. –12.4.26: Armin Mueller-Stahl.

Erfurt. Angermuseum. –11.1.26: Bernhard Heisig.

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

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

Essen. Museum Folkwang. –4.1.26: Stimmen der Zeit. Eine Oral-History; Dokumentar fotografie Förderpreise 15 der Wüstenrot-Stiftung. –18.1.26: William Kentridge. Listen to the Echo. (K). –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. Dokumentar fotografien von Brigitte Kraemer.

Esslingen. Villa Merkel. –1.2.26: Rolf Nesch; Richard Merkle.

Ettlingen. Museum. –8.2.26: Johannes Gervé. Malerei.

Eupen (B). IKOB. 16.12.–22.2.26: Ronny Delrue.

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.

Pal. Strozzi. –25.1.26: Andro Eradze. Bones of Tomorrow.

Uffizien. 16.12.–12.4.26: Cera una volta. Sculture dalle Coll. Medicee.

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. Caricatura Museum. –7.6.26: Das kann nur Perscheid. Das Beste aus Perscheids Abgründen. (K).

Deutsches Architekturmuseum. –18.1.26: SÜLOG. 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. –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. (K).

Städel. –1.2.26: Carl Schuch und Frankreich. (K).

–15.3.26: Beckmann. Arbeiten auf Papier. (K). –12.4.26: Asta Gröting. Videoarbeiten.

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

Packhof. –18.1.26: Helge Leiberg.

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

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

Fribourg (CH). Kunsthalle. –1.2.26: Olga Balema.

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

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

Gelsenkirchen. Kunstmuseum. –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 Blieck; Europalia España: Resistance. The Power of the Image. –3.5.26: Aziz Hazara.

Genua (I). 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.

Gießen. Kunsthalle. –1.3.26: Roméo Mivekannin.

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). Halle für Kunst. –18.1.26: Celina Eceiza. Kunsthau. –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. –10.5.26: Ursula von Rydingsvard.

Grenoble (F). Musée. –4.1.26: Alina Szapocznikow. Langage du corps. –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; Karl Hofer. Zwischen Schönheit und Wahrheit. (K); Fragmente eines Lebens. Die Slg. Hans-Hasso von Veltheims.

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

Hamburg. Bucerius Kunst Forum. –6.4.26: Kinder, Kinder! Zwischen Repräsentation und Wirklichkeit. (K).

Deichtorhallen. –4.1.26: Sarah van Rij. –26.4.26: Huguette Caland. A Life in a Few Lines; Into the Unseen. The Walther Coll.; Daniel Spoerri. (K). –10.5.26: Philip Montgomery.

Ernst-Barlach-Haus. –8.2.26: Ossip Klarwein. Ein Architekt zwischen Hamburg und Haifa. (K); Almir Mavignier. Neue Tendenzen. Hommage zum 100.

Kunsthalle. –18.1.26: And so on to infinity. Griffelkunst Jubiläum. Werke aus der Slg. –25.1.26: Anders Zorn. Schwedens Superstar. (K). –29.3.26: Kunst um 1800. Eine Ausstellung über Ausstellungen. –12.4.26: Ho Tzu Nyen: Time & the Tiger.

Museum für Kunst und Gewerbe. –12.4.26: Hello Image. Die Inszenierung der Dinge. –26.4.26: Contemporary Craft: Ernst Gamperl. Das Lebensbaumprojekt. –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. –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. –1.3.26: Sprengel Preis 2025. Niedersachsen in Europa. Sven-Julien Kanclerski. (K).

Hartford (USA). Wadsworth Atheneum. –1.2.26: Sofia 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. DSM Art Collection from Meeting Room to Museum.

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

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

Heidenheim. Kunstmuseum. –15.2.26: Flow.

Heilbronn. Kunsthalle Vogelmann. –29.3.26: Kosmos Busse. Hal Busse 100.

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. –26.4.26: Patricia Urquiola. –10.5.26: Cristina Garrido; Honoré d'O; Nedko Solakov.

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

Innsbruck (A). Taxispalais. –8.2.26: Trilogie der Töchter: Kapitel III. Tanzen.

Jena. Kunstsammlung und Romantikerhaus. –8.2.26: Hiroyuki Masuyama. LED-Lightboxen und Objekte. **Kunstsammlung.** –8.3.26: Kunst- und Wunderkammer. Slg. Gerhard Theewen & Werke aus der Slg. Opitz-Hoffmann.

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

Karlsruhe. Staatl. Kunsthalle in der Orangerie. –12.4.26: Archistories. Architektur in der Kunst. (K).

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

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

Kassel. documenta archiv. –26.1.26: „Zwischen den Zeilen illustrieren“. Dem Grafiker Hans Hillmann zum Hundertsten.

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. Kunsthaus. –15.2.26: Frauke Zabel; Pierre-Yves Delannoy & Mauricio Hölzemann; Lena Appel.

Koblenz. Ludwig Museum. –15.2.26 Joël Andrianomearisoa. Tools of Emotions and Desires. (K). **Mittelrhein-Museum.** –25.1.26: Kyra Spieker. AKM Kunstpreis 2025. –1.3.26: Gestalten der Nacht. –1.11.26: „Die Nebel zerreißen, der Himmel ist helle ...“. Naturbegeisterung in Kunst und Musik der Beethoven-Zeit.

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. –18.1.26: „Der Welt auf den Grund kommen“. Die Fotobuchslg. von Hans Meyer-Veden.

Museum für Angewandte Kunst. –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). –18.1.26: Wolfgang-Hahn-Preis 2025: Evelyn Taocheng Wang. –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.

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.

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.** –25.9.26: Christoph Höschle.

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; Gröffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler.

Kunsthalle. –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. –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.** –12.4.26: Zauber der Revue. Art déco-Dosen mit Tanz- und Varietéfiguren; Formen der Anpassung. Kunsthandwerk und Design im Nationalsozialismus. (K). –4.10.26: Gefäß / Skulptur 4. Deutsche und internationale Keramik seit 1946.

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

Lemgo. **Schloss Brake.** –1.2.26: A Kind of Art. Künstliche Intelligenz trifft (Weser-)Renaissance.

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

Leuven (B). **Museum.** –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: Mädchen* sein!? Vom Tafelbild zu Social Media. (K).

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

Schlossmuseum. –1.2.26: Wien –Linz um 1900. –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 Trelifski.

London (GB). **Design Museum.** –29.3.26: Blitz: The Club that Shaped the 80s. –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. –15.2.26: Edwin Austin Abbey. By the Dawn's Early Light. –10.5.26: Wright of Derby: From the Shadows.

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. –12.4.26: Turner and Constable. Rivals and Originals.

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

V&A. –15.2.26: 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. –25.1.26: Learning to Draw. –12.4.26: How to Be a Guerrilla Girl.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** 30.12.–17.5.26: Basquiat. Headstrong.

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

Ludwigshafen. **Wilhelm-Hack-Museum.** –6.4.26: Jonathan Meese. Gesamtkunstwerk „Erzbuch“! (Buch der Bücher). (K); Ulla von Brandenburg. Von Rot bis Grün, alles Gelb vergeht. (K). –20.9.26: Vom Klang der Bilder.

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. (K).

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

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

Lyon (F). **Musée des Beaux-Arts.** –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.

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. –20.4.26: Juan Usié. 17.12.–20.4.26: Oliver Laxe. 13.1.–Januar 27: Andrea Canepa. **Museo 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.** –1.3.26: Anton Raphael Mengs. Der größte Maler des 18. Jh.s. –8.3.26: Juan Muñoz.

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –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). **Centro Culturale.** –19.2.26: Walter Rosenblum. Il mondo e la tenerezza. **Fabbrica del Vapore.** –25.1.26: I tre grandi di Spagna: tre visioni, una eredità. **Fondazione Prada.** –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. –28.6.26: Chiharu Shiota.

Padiglione Arte Contemporanea. –8.2.26: India. Of Glimmers and Getaways. **Pal. Reale.** –11.1.26: Man Ray. Forme di luce; Appiani. Il Neoclassicismo a Milano. (K); Leonora Carrington. (K). **Triennale.** –15.2.26: Fabio Mauri.

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

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

Maisons-Laffitte (F). **Château de Maisons.** –2.3.26: Le comte d'Artois, prince et mécène.

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

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

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

Mannheim. **Kunsthalle.** –11.1.26: Kirchner, Lehmbruck, Nolde. Geschichten des Expressionismus in Mannheim. (K). –22.2.26: Rainer Wild Preis: Keta Gavasheli. –1.3.26: Constantin Luser. Form, Sound & Silence. **Reiss-Engelhorn-Museen.** –6.4.26: Aufgetaucht. Philipp Klein im Kreis der Impressionisten. –21.6.26: Marta Klonowska. Glasmenagerie. –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.** –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.

Meran (I). **Kunst Meran.** –18.1.26: Franz Wanner. Eingestellte Gegenwarten. Bilder einer Ausbeutung. (K).

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

Mettingen. **Draiflessen Coll.** –22.2.26: Magische Frauen. –26.4.26: Der Teufel. Mythos, Macht, Mysterium. (K).

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.

Modena (I). **Pal. dei Musei.** –12.4.26: Giorgio de Chirico. L'ultima metafisica.

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

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.** –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.

Glyptothek. –8.2.26: Griechische Tempel. Schwarzweiß-Photographien von Richard Berndt.

Haus der Kunst. –11.2.26: Gülbin Ünlü. –22.3.26: Cyprien Gaillard. Wassermusik. –17.5.26: 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. –15.2.26: Out of Focus. Leonore Mau und Haiti. (K). –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. –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; Sweeter than honey. Ein Panorama der Written Art. (K). –19.4.26: Stefan Rinck. Der Alpen-Clan kehrt zurück. –30.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung. –28.11.27: Robotic Worlds.

Das Münchner Stadtmuseum zu Gast in der Rathausgalerie. –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). –1.2.26: Radar: zhaoyuefan. Foreign Trade Store.

Murnau. **Schlossmuseum.** –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.** –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.** –3.5.26: „Tanze dein Leben / Tanze dich selbst“. Tanz wird Kunst. Teil 2: Höhepunkte. (K).

Neuss. **Clemens-Sels-Museum.** –7.6.26: Antike Reloaded. Von Asterix bis Amor.

Neuwied. **Stadtgalerie Mennonitenkirche.** –10.4.26: Tricture 3D. Rein ins Bild!

New Haven (USA). **Yale BAC.** –11.1.26: Hew Locke. Passages.

New York (USA). **Brooklyn Museum.** –1.2.26: Monet and Venice. –8.3.26: Seydou Keïta.

Cooper Hewitt Design Museum. –Frühjahr 26: Made in America: The Industrial Photography of Christopher Payne. –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. –29.3.26: Spectrum of Desire: Love, Sex, and Gender in the Middle Ages. –5.4.26: Seeing Silence: The Painting of Helene Schjerfbeck. –31.5.26: Iba Ndiaye: Between Latitude and Longitude; The Magical City: George Morrison's New York.

MoMA. –17.1.26: New Photography 2025. Lines of Belonging. –7.2.26: Ruth Asawa. –21.6.26: Face Value Celebrity Press Photography. –5.7.26: Arthur Jafa. –12.7.26: The Many Lives of the Nakagin Capsule Tower. –25.7.26: 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).

Nürnberg. **Germanisches Nationalmuseum.** –15.2.26: Fastnacht: Tanz und Spiele in Nürnberg. (K). –22.3.26: Nürnberg global 1300–1600. (K).

Kunsthalle. –22.2.26: The Best Show Ever.

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

Neues Museum. –18.1.26: Raum & Tat. Glas und Keramik zwischen Materie und Imagination. –1.2.26: Testimony. Boris Lurie & jüdische Künstlerinnen aus New York. –22.2.26: GRAND HOTEL PARR. Fotobücher von Martin Parr.

Nuoro (I). **MAN.** –8.3.26: Franco Mazzucchelli.

Oldenburg. **Horst-Janssen-Museum.** –17.5.26: Christoph Niemann.

Landesmuseum für Kunst und Kultur. –11.1.26: ZUKUNFT_OL+50.

Olmütz (CZ). **Erzbischöfl. Museum.** –4.1.26: Architecture in Prints of the 16th–18th Century.

Kunstmuseum. –11.1.26: Lives. Artists from the Pen of Karel van Mander. –12.4.26: Quarks and Cracklings. –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. –29.3.26: L'art de transmettre. La coll. Antoine Béal.

Oslo (N). **Astrup Fearnley Museet.** –4.1.26: Lutz Bacher.

Munch Museum. –1.3.26: Munch Triennale Almost Unreal. –

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

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.

Centro San Gaetano. –25.1.26: Saul Leiter.

Musei Eremitani. –8.3.26: Raccogliere bellezza. Opere della Collezione. Centanini.

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.

Paris (F). **Académie des Beaux-Arts.** –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 Caillou.

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

Grand Palais. –4.1.26: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hultén. 16.12.–29.3.26: Aux frontières du dessin, l'odyssée dessinée du Grand Palais.

Hôtel de la Monnaie. –1.3.26: M.C. Escher.

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 XIX^e 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.

Palais de Tokyo. –15.2.26: Echo. Delay. Reverb. American Art, Francophone Thoughts.

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

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

Parma (I). **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.

Pordenone (I). **Galleria Harry Bertoia.** –6.4.26: Robert Doisneau, Olivia Arthur, Seiichi Furuya e Stefanie Moshhammer.

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. (K).

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. –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. –8.3.26: Viktor Oliva; Joseph Uhl. The Graphic Series "Per Aspera ad Astra".

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 mosaico. Dal progetto all'opera.

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –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. –6.4.26: Affinities. Neue Begegnungen in der Slg.

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.

Reggio di Calabria (I). **Pal. della Cultura.** –1.3.26: M.C. Escher.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –11.1.26: Netzwerk Paris. Abstraction-Création 1931–37. (K). –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.** –29.3.26: 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.

Chiostro del Bramante. –22.2.26: Flowers. Dal Rinascimento all'Intelligenza artificiale. (K).

MAXXI. –4.1.26: Sveva Caetani. –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; La Grecia a Roma.

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

Museo di Roma in Trastevere. –15.2.26: Piero Angelo Orecchioni Occhioni.

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

Pal. Braschi. –12.4.26: Ville e giardini di Roma. Una corona di delizie.

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

Pal. Falconieri. –28.2.26: Grandi maestri della forografia: László Moholy Nagy.

Pal. Sciarra Colonna. –12.4.26: Omaggio a Carlo Maratti; De arte pingendi. La pittura nelle carte del Monte di Pietà di Roma.

Villa Torlonia. –29.3.26: Antonio Scordia.

Rostock. Kunsthalle. –26.2.26: Hans Ticha.

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

Museum Boijmans Van Beuningen. –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. –18.5.26: Jamais trop Rococo!

Musée Flaubert. –18.5.26: Dessiner Flaubert: Rochegrosse.

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. Sigrud Rompza im Dialog mit Eugen Gomringer. –12.4.26: Monika Sosnowska; Albert Weisgerber-Preis 2022: Sigrún Ólafsdóttir.

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. –1.3.26: Henri-Gabriel Ibels, un nabi engagé.

St Ives (GB). Tate. –12.4.26: Emilija Škarnulytė.

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

St. Gallen (CH). Kunstmuseum. –1.3.26: Marce Norbert Hörler. –22.3.26: Jacqueline de Jong. –30.4.26: Hannah Villiger. Sculpting the Self. 9.1.–3.1.27: Marie Schuhmann.

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. (K).

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. –2.3.26: Radical Histories: Chicano Prints from the Smithsonian American Art Museum. –26.10.26: The Eight Directions of the Wind. Edmund de Waal.

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. –22.2.26: 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.

Selm. Schloss Cappenberg. –26.4.26: Konrad Klapheck. Nicht von Menschenhand.

Senftenberg. Kunstsammlung Lausitz. –4.1.26: Bernd Warnatzsch.

Sète (F). Musée Paul-Valéry. –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. (K).

Siegen. Museum für Gegenwartskunst. –18.1.26: Not done yet. Koloniale Kontinuitäten. –22.3.26: Giorgio Morandi. Resonanzen.

Sindelfingen. Galerie der Stadt. –22.3.26: Of Other Places.

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

Singen. Kunstmuseum. –11.1.26: "Man soll kein Worpsswede aus der Gegend machen". Die Künstler der Klassischen Moderne auf der Hörli.

Soest. Wilhelm-Morgner-Haus. –8.2.26: Sarah Dietz.

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

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

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

Spoletto (I). Rocca Alborno. –18.1.26: Mimmo Paladino.

Stockholm (S). Moderna Museet. –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. –22.3.26: Dominique Hurth.

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

Staatgalerie. –4.1.26: Überfluss. 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.

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 moderne révélé.

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

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

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 d'Italia. –1.3.26: Riccardo Ghilardi.

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. –3.5.26: 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.

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). Ca' d'Oro. –6.1.26: Giovanni Bellini's Pietà (or Dead Christ Supported by Four Angels).

Ca' Pesaro. –1.3.26: Terry Atkinson; Gastone Novelli.

Ca' Rezzonico. –12.1.26: Gusto neoclassico. L'album Cicognara.

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.

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

Pal. Grassi. –4.1.26: Tatjana Trouvé.

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. –3.5.26: 1725. Des alliés amérindiens à la cour de Louis XV.

Vevey (CH). **Musée Jenisch.** –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.** –3.5.26: Eyes and Fields. Rose Lowder and Kazimiera Zimblytė.

Völklingen. **Völklinger Hütte.** –16.8.26: X-Ray. Die Macht des Röntgenbildes. (K).

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.** –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. –4.7.26: Big Things for Big Rooms.

National Gallery. –11.1.26: Photography and The Black Arts Movement, 1955–85. –1.2.26: American Landscapes in Watercolor from the Corcoran 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. –29.5.26: Clearly Indigenous: Native Visions Reimagined in Glass. –30.8.26: American Portraiture Today.

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. (K). –22.2.26: Lisette Model. (K). –22.3.26: Faszination Papier. Von Tizian bis Kiefer. –6.4.26: Leiko Ikemura.

Albertina modern. –1.3.26: Marina Abramović. (K). –19.4.26: KAWS. Art & Comic. (K). 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. –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. –25.1.26: Vitrine Extra #7: Kurznachrichten aus der Antike. –15.2.26: Oliver Laric. Schwellenwesen. –22.2.26: Michaelina Wautier, Malerin. –1.3.26: Zart geritzt, flott gepinselt, gut versteckt. Inschriften auf griechischen Vasen. –15.3.26: Pieter Claesz: Stilleben. –6.9.26: Kopf & Kragen. Münzen machen Mode. (K).

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. –3.5.26: Helmut Lang. Séance de Travail 1986–2005.

Museum Moderner Kunst. –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. –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. (K).

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? –6.4.26: Die Farben der Erde. Moderne Textilkunst in Mexiko. –25.5.26: Kolonialismus am Fensterbrett; 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. (K). –12.4.26: Feininger, Münter, Modersohn-Becker. Oder wie Kunst ins Museum kommt. (K). –19.4.26: Speerspitzen der Erinnerung.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –25.1.26: Mariel Capanna. –31.5.26: Raffaella della Olga. Typescripts. 20.12.–8.3.26: Shadow Visionaries. French Artists Against the Current, 1840–70.

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.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –11.1.26: Utopia. Recht auf Hoffnung. –15.3.26: Małgorzata Mirga-Tas. Eine alternative Geschichte.

Worpswede. Museen. –18.1.26: Paula Modersohn-Becker und ihre Weggefährten.

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.

Zittau. Kulturhistorisches Museum Franziskanerkloster. –8.3.26: Das Lausitzer Gebirge. Kunst und Natur.

Zürich (CH). ETH. –23.12. und 3.1.–8.3.26: Lava-Mensch. Geschichten aus dem Erdinnern.

Kunsthau. –18.1.26: Wilhelm Lehmbruck. Die letzten Jahre. (K). –25.1.26: Druck gemacht. Meisterwerke auf Papier von Albrecht Dürer bis Dieter Roth. (K). –8.3.26: Lygia Clark.

Migros Museum für Gegenwartskunst. –18.1.26: Haegue Yang: Leap Year; Fabian Saul.

Museum für Gestaltung. –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.

Schweizerisches Landesmuseum. –15.2.26: C.G. Jung und die Entdeckung der Psyche in der Schweiz. (K).

Zug (CH). Kunsthau. –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.